

Une musique “appenzelloise” : les quintettes à cordes

(An Appenzell music: the string quintet)

Mabru, Lothaire

Univ. Michel de Montaigne Bordeaux 3. Domaine universitaire,
Esplanade des Antilles. Dépt. de Musique et Musicologie.
F-33607 Pessac Cedex
lothairemab@wanadoo.fr

BIBLID [1137-4470 (2010), 17; 57-74]

Récep.: 28.05.2009

Accep.: 14.12.2009

En Appenzell, le quintette à cordes est considéré comme une formation typiquement locale. Pourtant on s'aperçoit de la multiplicité d'emprunts à d'autres pratiques musicales (instruments, répertoire). De plus, les musiciens d'aujourd'hui délaissent les techniques de jeu de leurs aînés : ce qui semblerait « appenzellois » est abandonné au profit d'un jeu plus normalisé, sans que les musiciens aient l'impression de perdre leur identité. L'article plaide pour une prise en compte plus attentive des manières de jeu, et d'une façon plus générale pour tout ce qui relève de la corporéité de la musique.

Mots-Clés : Appenzell. Quintette à cordes. Manières de jeu. Corporéité. Identité. Violon.

Suitzako Appenzell kantoian, bertako musika-taldetzat dute hari-kintettoa. Hala ere, begien bistakoa da beste musika-jarduera anitzen eragina duela (musika-tresnak, erreperitorioa). Horrezaz gain, egungo musikariek alde batera utzi dituzte euren aurrekoen teknikak: Appenzelleko estiloa delakoa bazterturik gelditu da, jotzeko era normalizatuago baten mesedetan, eta musikariek ere ez dute beren nortasuna galdu duten usterik. Artikulu honetan, jotzeko era desberdinak eta, oro har, musikaren gorpuztasunari dagokion guztia errespetatu egin behar direla ohartarazi nahi da.

Giltza-Hitzak: Appenzell. Hari-kintettoa. Teknika musikalak. Gorpuztasuna. Nortasuna. Biolina.

En el cantón suizo de Appenzell, el quinteto de cuerda forma parte de la tradición local. Sin embargo, se nutre de gran cantidad de influencias de otras prácticas musicales (instrumentos, repertorio). Además, los músicos actuales ya no utilizan las mismas técnicas que sus antepasados: lo que parecería “típico” ha sido progresivamente sustituido por un estilo más normalizado, sin que los músicos hayan no obstante perdido su identidad. Este artículo pretende llamar la atención sobre la conveniencia de respetar las distintas formas de tocar y, en general, la propia corporeidad de la música.

Palabras Clave: Appenzell. Quinteto de cuerda. Técnicas musicales. Corporeidad. Identidad. Violín.

Durant une douzaine d'années au pensionnat du collège cantonal, on a cultivé avec assiduité la musique appenzelloise, dans les soirées scolaires et en classe, ainsi qu'à d'autres occasions scolaires, et l'on a pris soin de cette musique propre au divertissement et à la danse. Et c'est justement parce que dans ces grands et petits moments soufflait un vent de patriotisme, qu'ils appartiennent aux plus beaux souvenirs des participants. Papa Gentsch soutenait cette pratique musicale avec le plus grand soin (...). Lors des soirs de pleine lune la musique s'exprimait librement, sous les grands arbres, et toutes les personnes du pensionnat, assises ou debout, profitaient dans la paix du soir de ces sonorités douces et singulières, et comme elle représente un morceau de la patrie, elle produisait un effet de bonheur. C'est aussi ce qu'exprime Heinrich Federer, lorsqu'il décrit dans son roman *Montagnes et hommes* la musique du peuple d'Appenzell comme "chaude, vacillante et crachant le feu", et rajoute "qu'elle fait tordre les chevilles des gens âgés". Il est vrai qu'elle diffère des autres musiques du pays ; elle n'est ni grossière ni criarde, mais fine et claire, transparente comme celle de Mozart, et d'une rythmique impérieuse pour ainsi dire, comme les danses de Schubert (H. Brenner, 1945 : 25-26, traduction L. Mabru).

Ces quelques lignes citées en exergue introduisent un article d'Heinrich Brenner consacré à la musique pour cordes « appenzelloise », et plus particulièrement au quintette à cordes, nommé localement *Original Appenzeller Streichmusik*, autrement dit musique appenzelloise originale pour instruments à cordes. Bien que ce texte date de plus d'un demi-siècle, il pourrait très bien se trouver aujourd'hui dans les pages du journal local. Car les quintettes à cordes continuent de sonner actuellement, et sont présentés comme l'image sonore du canton d'Appenzell. Ou pour le dire autrement, ils sont présentés comme participant de l'identité du canton d'Appenzell. Et pourtant, à y regarder de plus près, le quintette « appenzellois », comme toute pratique musicale, est le fruit d'une histoire relativement récente, et se nourrit d'emprunts multiples (on verra plus loin que les références à Mozart et à Schubert, dans l'article de Heinrich Brenner, ne sont pas usurpées). A contrario, les techniques de jeu du violon notamment, telles que l'on peut les entendre sur d'anciens enregistrements, semblent signaler une manière sinon « locale » du moins particulière, mais elles sont aujourd'hui quasiment abandonnées, en voie de disparition, et ne sont pas relevées comme pertinentes pour fonder un discours identitaire. Il y a donc là un problème intéressant qui fera la matière principale des pages qui suivent. Pour commencer, je dirai quelques mots qui s'imposent sur le canton d'Appenzell, puis je présenterai cette formation au nom si particulier, pour ensuite évoquer rapidement son histoire et sa pratique actuelle, et examiner enfin cette question si souvent débattue de la musique et de l'identité. Du point de vue qui est le mien, c'est-à-dire celui d'une approche anthropologique qui comprend les faits culturels comme des constructions humaines, il ne s'agira pas ici d'agréer ou de dénoncer la conjonction de ces deux notions, mais plutôt de comprendre comment elle est réalisée. Ou, pour l'exprimer différemment, comment est réalisé le lien entre une pratique musicale et ce que l'on considère comme l'identité.

1. UN DOUBLE CANTON BIEN PARTICULIER

S'agissant de la question de l'identité, on ne saurait commencer sans présenter les particularités du canton d'Appenzell, qui peuvent amuser le voyageur.

La Suisse est une fédération de petits états nommés cantons, lesquels ont chacun leur autonomie, leurs particularismes culturels, et parfois même aussi une langue propre, comme c'est le cas en Appenzell, où l'on parle un dialecte germanique de souche souabe, assez difficile à comprendre, y compris pour les habitants des autres cantons de Suisse alémanique. Une histoire circule selon laquelle l'appenzellois aurait servi de code secret durant les guerres passées. La chose n'est pas insignifiante, car elle montre déjà le goût des Appenzellois de se différencier, et de revendiquer cette différence. Autre particularité du canton d'Appenzell, sa division en deux demi-cantons, les Rhodes intérieures et les Rhodes extérieures, lesquelles possèdent chacune leur dialecte, ainsi qu'on le verra au cours des pages qui suivent. D'un point de vue religieux les Rhodes intérieures sont catholiques, et les Rhodes extérieures protestantes, mais sans que cela ne soit un sujet polémique ni même ne pose problème. Les deux demi-cantons ont ceci de particulier d'être entièrement compris à l'intérieur d'un autre canton, celui de Saint-Gall. Enfin, une chose amusante est que, si les deux Rhodes (intérieures et extérieures) se joutent, on trouve des enclaves des Rhodes intérieures dans les Rhodes extérieures ! La superficie totale est de 415 km², et le canton est peuplé d'un peu plus de 68 000 habitants.

Certes, dans la vie quotidienne, rien ne distingue vraiment les deux Rhodes, mais chacune a son gouvernement, sa langue (bien que les deux dialectes soient très proches) et ses quintettes à cordes, bien sûr - certains quintettes peuvent cependant très bien être composés de musiciens des deux demi-cantons. Mais une chose est sûre, les deux sont bien distinctes. Dans le domaine culturel, par exemple, et plus précisément dans le domaine musical, on ne trouve pas en librairie une histoire de la musique appenzelloise, mais deux : celle des Rhodes intérieures, due à Albrecht Tunger, publiée en 1993, et dont le titre est bien explicite : *Geschichte der Musik in Appenzell Ausserrhoden* [Histoire de la musique dans les Rhodes extérieures], et celle de Johann Manser, au titre difficilement traduisible mais si parlant pour un germaniste, *Heemetklänge us Innerrhode*, et que l'on pourrait traduire au plus près par quelque chose comme « Le son de notre patrie des Rhodes intérieures », paru en 1980.

Les Appenzellois sont aujourd'hui réputés en Suisse pour savoir faire parler de leur canton, et pour attirer les touristes. Sont ainsi mises en avant les traditions locales, qui ne laissent pas d'étonner et qui attirent aussi bien des Européens que des Japonais, essentiellement. « Depuis des siècles, et bien qu'ils fussent pauvres, les Appenzellois ont cultivé les arts et maintenu leurs coutumes séculaires. On en trouve l'expression dans l'originalité de leur architecture paysanne, dans la peinture, et aussi dans des traditions bien vivantes, auxquelles tout un peuple s'intéresse et prend part », peut-on lire dans un ouvrage en français consacré au canton d'Appenzell (1974 : 83). Parmi ces traditions, sont mises en avant les fameuses *Landsgemeinde* [assemblées du pays], où sont prises les décisions politiques votées à main levée sur la place publique, et qui ne subsistent que dans la commune d'Appenzell, ou bien encore la Saint-Sylvestre du village de Urnäsch, qui se fête le 13 janvier selon l'ancien calendrier julien, et qui attire force touristes. Durant cette Saint-Sylvestre particulière, des groupes d'hommes masqués, les *Silvesterklaus*, vont de maison en maison

chanter des jodels naturels (c'est-à-dire chantés sur des onomatopées). Il en est de trois sortes : les « beaux », aux costumes somptueux et aux chapeaux très sophistiqués et de grande taille, représentant un aspect du pays, une scène pastorale ou un bal, par exemple, les « naturels » vêtus de branchages de sapin, et les « vilains » habillés de sacs de toiles de jute, et portant des masques grimaçants.

Il faudrait également citer les *Alpstobete*, les fêtes dansantes qui ont lieu dans de magnifiques paysages alpins, et où l'on ne peut se rendre qu'à pied, les désalpes, c'est-à-dire le retour des vaches de l'alpage, toujours accompagnées de bergers aux riches costumes, etc. Toutes ces « traditions », de même que la musique des quintettes ou les peintures dites naïves des paysans, sont très largement représentées, notamment dans les dépliants touristiques, les guides. Je ne détaillerai pas plus avant cet aspect des choses, mais il importait d'en faire état.

2. « LA MUSIQUE ORIGINALE POUR CORDES »

Deux violons, un violoncelle, une contrebasse, auxquels se joint un instrument à cordes frappées, nommé en allemand *Hackbrett*¹, composent ce quintette (cf. figure n°1). Le *Hackbrett* relève de la catégorie organologique des cithares, c'est-à-dire qu'il se présente sous la forme d'une caisse de résonance trapézoïdale -le plan des cordes étant parallèle à la table d'harmonie-, montée sur trois pieds amovibles. Les cordes sont mises en vibration en les percutant avec deux fines baguettes, dont une face est recouverte d'un petit morceau de cuir pour permettre un jeu piano lorsque besoin. Si les instruments à archet du quintette ne présentent aucune particularité² (ce sont des instruments de facture allemande, autrichienne ou française), le cas du *Hackbrett* est quelque peu différent. L'instrument, en effet, est actuellement fabriqué localement par deux facteurs, tous les deux joueurs de *Hackbrett*, et dont l'un est menuisier de profession. Mais le plus intéressant ici est que l'accord de l'instrument, s'il tend à se fixer aujourd'hui, ne l'a pas toujours été. Margaret Engeler, dans sa thèse consacrée à la musique pour cordes du canton d'Appenzell, décrit six accords différents (M. Engeler, 1984 : 158-161), non seulement par le nombre de cordes, mais aussi par la disposition des notes, qui ne suivent pas obligatoirement la logique de la gamme chromatique. Il va sans dire qu'il serait vain de parler dans ce cas d'un accord local et encore moins appenzellois : on est plutôt en présence d'accords idiosyncrasiques, dont certains ont été abandonnés, d'autres conservés et qui ont fait école.

1. Je conserve ici la graphie allemande qui met une majuscule aux noms communs, et le ferai pour tous les termes allemands ou appenzellois au cours de ce texte.

2. Je signale cependant le cas d'un violoncelle à 5 cordes, dont la corde supplémentaire aiguë avait été installée par le musicien, pour « faciliter le jeu » m'a-t-on précisé.



Figure n° 1. *Streichquintett Appenzel*. Carte postale vers 1925 (collection privée).

A chaque instrument est dévolu un rôle particulier. Le premier violon joue la mélodie, le second violon double celle-ci par un contre-chant, généralement à la tierce en dessous, mais on trouve aussi des intervalles de quarte, de quinte, lorsque le second violon ne double pas tout simplement à l'octave inférieure le premier. La contrebasse fait entendre sur les temps forts la basse de l'accord, tandis que le violoncelle se charge des contretemps, généralement en double corde, et étoffe l'harmonie de la contrebasse. Enfin le *Hackbrett* assure un rôle lui aussi harmonique, complétant celle produite par les deux violons dans la même tessiture, en faisant un contre-chant harmonique, ou bien en arpégeant simplement les accords, sur des rythmes réguliers de croches ou de doubles-croches. Il a de ce fait également un rôle rythmique, accentué par sa nature d'instrument à percussion.

Le répertoire est composé principalement de mélodies à danser, telles que l'on en rencontre dans de nombreux pays européens. Il s'agit de danses en couple qui se sont diffusées au XIX^e siècle, comme la valse, la polka, la schottische, la mazurka. Plus rarement, on peut trouver des redowas, des galops, mais aussi des danses plus récentes, comme le fox-trot ou le tango, entre autres. Rien de local dans ces danses, si ce n'est qu'elles sont composées par des musiciens appenzellois pour la plupart, lorsqu'elles ne sont pas empruntées à des pratiques « populaires » ou « savantes » de pays voisins (Allemagne, Autriche).

Un autre type de pièces musicales jouées par les quintettes à cordes appenzellois sont les *Zäuerli* (nommés *Rugguuserli* dans les Rhodes intérieures). Le

Zäeurli est une pièce vocale chantée en polyphonie et avec la technique du jodel, sur des voyelles, et donc sans texte. On l'appelle aussi *Naturjodel* [jodel naturel] par opposition au *Jodellied*, qui est un chant avec paroles utilisant également la technique du jodel. Il convient de préciser que les instrumentistes des quintettes sont aussi la plupart du temps des chanteurs et des jodleurs : lorsqu'ils jouent des *Zäeurli*, ils peuvent le faire uniquement avec les instruments du quintette, mais il leur arrive de chanter l'un des thèmes musicaux, tout en s'accompagnant. Ces *Naturjodel* sont très prisés localement, du fait d'un attrait particulier pour le chant, mais aussi par le caractère de leurs mélodies, empreintes de nostalgie, et au tempo lent. Ainsi lors de prestations de quintettes dans les restaurants du canton, les convives mangent au son de la musique instrumentale, mais s'arrêtent tout net dès lors qu'un *Zäeurli* ou un *Jodellied* se fait entendre. Et malheur à celui ou celle ne respecterait pas ce silence : il serait aussitôt l'objet de regards réprobateurs. Il n'est donc pas rare qu'une pièce à danser instrumentale soit recoupée d'un chant en son milieu pour le plaisir de tous. Enfin, les musiciens des quintettes chantent aussi des pièces vocales avec un léger accompagnement (du *Hackbrett*, de la contrebasse et d'un violon), ou bien encore avec un accompagnement de *Talerschwingen* ou de *Schelleschötte*. Le *Talerschwingen* [ronde de l'écu] consiste à faire tourner une pièce en argent de 5 francs suisses à l'intérieur d'une sorte de saladier en terre cuite, afin d'imiter le son des cloches des vaches, omniprésentes dans les montagnes d'Appenzell. Dans ce cas, trois des musiciens se chargent de trois saladiers de tailles différentes afin de produire un accord parfait majeur. Les *Schelleschötte* sont tout simplement des cloches de vaches de très grandes dimensions, que trois des musiciens secouent en rythme pour accompagner le jodel.

La référence aux vaches, productrices de lait destiné à la fabrication de l'*Appenzeller Käse* (spécialité fromagère d'Appenzell), et de façon plus générale la référence au pastoralisme sont des constantes dans les quintettes du canton. En effet, les musiciens jouent toujours avec le costume dit « de berger » : chaussures noires à large boucle de métal, chaussettes blanches, pantalon de grosse laine brune, chemise blanche et bretelles de cuir chargées de décorations de cuivre représentant des scènes pastorales, gilet rouge et calotte de cuir. Cette pratique des musiciens de quintette de revêtir un tel costume est attestée dès la fin du XIX^e siècle, mais ne semble pas remonter au-delà. On trouve donc, dans les ouvrages consacrés à la musique d'Appenzell, des photos de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, qui montrent des quintettes dont les musiciens sont costumés avec l'habit de berger, mais aussi avec une tenue de ville composé d'un costume noir et d'une chemise blanche. Ce n'est que dans le premier quart du XX^e siècle que la tenue dite « de berger » s'est définitivement imposée. Certains y ont vu un signe de folklorisation, d'autres considèrent cet habit comme indissociable de la musique des quintettes, comprise comme un des fleurons de la *Volkskunde* appenzelloise³. Il n'est pas question ici d'entrer dans un

3. Ici le terme allemand de *Volkskunde* me semble indispensable, car les termes de « culture populaire » ne rendraient pas compte de la dimension identitaire contenue dans la notion de *Volkskunde*, que l'on traduit par « arts et traditions populaires », ou par « folklore », et qui désigne ce qui est l'émanation du peuple, au sens de l'ensemble des membres d'une culture et non dans un sens dichotomique qui serait opposé à savant.

tel débat, mais plutôt de prendre acte de cette donnée : le quintette à cordes est en Appenzell présenté comme un trait caractéristique de la culture locale, et constitue l'une des images du canton, images que nous allons considérer maintenant. Mais avant de le faire, il convient de faire remarquer, pour être complet, que la formation que l'on rencontre le plus souvent en Appenzell n'est pas le quintette, même si celui-ci est présenté comme caractéristique de la culture locale, mais celle que l'on nomme *Kapelle*, c'est-à-dire qui comporte un *Hackbrett*, une contrebasse, un accordéon chromatique, et un violon.

3. IMAGES DU CANTON D'APPENZELL

Le canton d'Appenzell, ayant subi au XX^e siècle de nombreuses modifications dans son économie, a voulu s'orienter vers le tourisme et a travaillé son image de région accueillante et attractive, en misant notamment sur ses « arts et traditions populaires », dans ce qu'ils avaient de plus spectaculaire. La musique a bien sûr été intégrée à cette démarche, comme on peut le constater à la lecture des dépliants touristiques que l'on trouve à l'office du tourisme, dans les hôtels, musées, etc. Si la figure du berger est omniprésente, avec celle de l'Appenzelloise à la coiffe si particulière, la musique est elle aussi bien représentée, par des photos de quintettes jouant lors d'une *Alpstobete*, et accompagnés de danseurs en costumes « local », faisant une démonstration de *Müllrad* ou de *Hierig Paar*. Ces deux danses, exécutées sur le plan chorégraphique par des danseurs membres de groupes folkloriques, sont toujours présentées l'été, pour le plus grand plaisir des touristes et de la population locale. La première, exécutée uniquement par des hommes, est une représentation de la « roue du moulin », comme son nom l'indique, et comporte une dimension de performance physique. La seconde, dont le nom appenzellois signifie littéralement « pantomime de couple », met en scène un couple de jeunes gens et leurs jeux amoureux, avec querelles et réconciliation. Inutile de préciser que les appareils photos fonctionnent à plein lors de ces danses, devenues le clou de la manifestation, et qui sont souvent signalées sur les affiches et publicités annonçant les *Alpstobete*.

Mais les quintettes à cordes ne sont pas uniquement présents dans les fêtes estivales. Au printemps, et cela depuis l'année 2001, est organisé à Urnäsch, joli village des Rhodes extérieures, un *Striichmusigtag*, c'est-à-dire littéralement une « journée de la musique pour cordes ». Cette manifestation, qui a lieu tous les ans le dernier samedi du mois d'avril, remporte un grand succès. Dans la plupart de restaurants du village, les ensembles se produisent de 18 heures jusqu'à minuit. Ils sont de deux sortes : d'une part, les quintettes dits « originaux », tels que décrits ci-dessus, de l'autre des formations nommées *Kapellen* avec l'accordéon chromatique, comme on l'a vu plus haut. Les musiciens jouent toute la soirée devant les convives attablés qui mangent et se désaltèrent, et parfois aussi dansent s'il reste un peu d'espace entre les tables. Certains restaurants, tel que le Rossfall, pourvus d'une grande salle et d'une estrade réservée aux musiciens, sont propices à cette activité et annoncent la présence de la piste de danse. Ainsi ce 25 avril 2009, plus d'une centaine de convives étaient installés dans la grande salle du Rossfall, et ont pu évoluer sur la musique du Quintette

Edelweiss, qui a de ce fait exécuté uniquement des airs à danser. Deux ou trois fois dans la soirée, des groupes de chanteurs interrompent les musiciens et viennent interpréter des *Jodellied* et des *Zäeurli*, toujours religieusement écoutés en silence. Lors de ces *Striichmusigtag*, les touristes sont bien moins présents que pour les fêtes estivales. Le public, en effet, se compose d'Appenzellois, mais aussi de Suisses des cantons voisins, voire parfois de Suisses romands venus en voyage organisé. Le lendemain se tient en effet à Appenzell la *Landsgemeinde*, assemblée durant laquelle se prennent les décisions politiques et administratives du demi-canton des Rhodes intérieures, et qui voit la population se rassembler et voter à main levée. Cette assemblée avait lieu encore au siècle dernier dans les Rhodes extérieures, mais a été abandonnée pour d'autres formes de consultation. Celle d'Appenzell fait ainsi figure de curiosité locale et attire de nombreux touristes. La date choisie pour le *Striichmusigtag* n'est donc pas anodine, et montre bien le sens de l'organisation des Appenzellois pour la valorisation de leur canton.

Enfin, ces mêmes quintettes à cordes participent littéralement de l'image du canton d'Appenzell au sens où ils sont présents visuellement sur des supports d'usage courant, et sur d'autres plus inattendus. Il faut dire qu'une autre pratique artistique est elle aussi largement exploitée dans ce canton, celle dite des « peintres paysans » ou « peintres naïfs », dont les sujets de prédilection sont le monde pastoral, la montagne (avec son sommet culminant, le Säntis) et la vie rurale⁴. Mais si l'on peut réellement parler de pratique de peinture paysanne « naïve » concernant le XIX^e siècle et la première moitié du XX^e, cette activité est aujourd'hui devenue plus commerciale et dirigée vers le tourisme. On trouve ainsi de nombreux peintres qui ne sont ni paysans, ni « naïfs », et qui se consacrent à ce style de peinture. Si les sujets musicaux étaient peu présents dans cette pratique de la peinture au XIX^e siècle, ils se font de plus en plus nombreux au XX^e, et demeurent aujourd'hui un thème de prédilection des peintres. Il suffit pour s'en convaincre de se rendre dans les boutiques d'Appenzell qui proposent des œuvres de peintres « naïfs ». Lesquels peintres ne se soucient pas, ou fort peu, de représenter « la réalité », bien entendu, leur but étant plutôt de produire les signes de ce que l'on pourrait nommer « l'appenzellité » Ainsi, la peinture reproduite ici (figure n° 2) met en scène un quatuor, formation rare telle que présentée ici, le quatuor étant généralement composé de deux violons, un violoncelle et un *Hackbrett*.

4. Sur la peinture des « naïfs » appenzellois, et sur l'art populaire en général, cf. BISCHOFBERGER, Bruno. *Volkskunst aus Appenzell und den Toggenburg. Sammlung Bruno Bischofberger*. Zürich : Edition B-Press, 1973 ; 456 p.



Figure n° 2. Quatuor à cordes appenzellois, devant une ferme, avec le Sântis en arrière-plan. Huile sur carton de K. Laimbacher, né en 1934⁵ (collection privée).

Des objets d'usage bien plus courant que les peintures paysannes donnent à voir des ensembles de musiciens. Chez le pâtissier, par exemple, les fameux *Biber* sont très souvent décorés d'une mince couche de pâte d'amande sur laquelle est représenté un trio ou un quintette, comme on peut le voir sur la figure n° 3. Une fois encore, on ne manquera pas de relever la ressemblance avec la peinture précédente : les trois musiciens, en costume « traditionnel de berger » sont au premier plan, devant une ferme « appenzelloise », avec la montagne en arrière-plan. Il s'agit de ce que l'on nommera ici, un peu rapidement mais par commodité, les symboles les plus courants de « l'appenzellité ».

5. Karl Laimbacher est antiquaire de profession, et tient un magasin dans la commune d'Appenzell.



Figure n° 3. *Biber*, gâteau appenzellois de la pâtisserie Messmer à Herisau, avril 2009.

Il conviendrait aussi de citer toute une théorie d'autres objets, tels que sets de table, serviettes en papier, et j'en passe. Je clôturerai cette liste par un autre type de représentation de musiciens, que sont les peintures décoratives, sur divers supports. Il peut s'agir par exemple de meubles, comme les armoires : les plus simples sont en bois brut, mais d'autres sont entièrement peintes de couleurs vives, et représentent bien évidemment des sujets « appenzellois ». Enfin, on trouve aussi de telles peintures sur les maisons des bourgs du canton d'Appenzell, et là aussi, les musiciens sont présents. Ces dernières représentations invitent à reconsidérer la position qui ne verrait dans toutes ces images qu'une forme de folklorisation à usage touristique. Certes folklorisation il y a, comprise comme mise en scène de soi à destination de l'autre, mais il serait réducteur de s'en tenir là. D'abord parce que la notion même de folklore n'est pas comprise de la même manière en France qu'en Suisse. Si dans la première on parlera de musique traditionnelle pour la distinguer du folklore, terme jugé péjoratif, il n'en va pas de même en Suisse où, comme dans les pays germaniques, les deux tendent à se confondre⁶. Si les arts populaires, et donc la musique, participent de la folklorisation, ils n'en demeurent pas moins considérés

6. Il n'est pas possible ici de développer cette question d'ordre terminologique, mais il va de soi qu'elle mériterait approfondissement. Cf. Wolfgang Brückner, « Histoire de la Volkskunde. Tentative d'une approche à l'usage des Français ». Dans CHIVA, I.; JEGGLE, U. *Ethnologes en miroir*. Paris : MSH, 1987 ; pp. 223-247.

aussi comme un bien propre et que l'on apprécie à ce titre. Les images reçues comme « typiques » sont donc tout à la fois destinées à l'autre mais aussi à soi-même, comme signe d'appartenance à une communauté qui se veut singulière, ici le peuple d'Appenzell.

Ceci permet de comprendre pourquoi le clivage musique savante/musique populaire tel qu'il existe dans la culture française (avec souvent une certaine condescendance de la première envers la seconde, lorsque ce n'est pas parfois un certain mépris), ne saurait se rencontrer en Appenzell. C'est pourquoi des musiciens formés à la musique savante et de haut niveau, comme des musiciens d'orchestre symphonique ou des solistes, n'hésitent pas à se produire dans un quintette à cordes, et même à revêtir le costume « traditionnel ». Car cette musique est, pour tous les Appenzellois, une partie d'eux-mêmes, comme l'indique de façon explicite le titre appenzellois d'un film qui lui est consacré : *E Stück vo Us*, c'est-à-dire « un morceau de nous »⁷. Voyons donc maintenant de quoi est faite cette musique.

4. EMPRUNTS ET RÉAPPROPRIATIONS

Comme toute pratique musicale, la musique des quintettes a puisé, et puise encore à différentes sources pour constituer son répertoire. En présentant plus haut le répertoire, on a déjà vu qu'il comportait nombre de danses usitées dans la quasi-totalité de l'Europe aux XIX^e et XX^e siècles. Il faut cependant se rappeler que les pièces de musique à danser sont la plupart du temps composées par les musiciens appenzellois eux-mêmes, et qu'une petite part est le fruit d'emprunts à l'Allemagne et à l'Autriche voisines, quand ce n'est pas à la France : emprunts, en effet, aux musiques de danses « populaires » mais aussi parfois plus « savantes », comme par exemple au répertoire de l'opérette viennoise, ou à de la musique de compositeurs universellement reconnus, tels que Brahms par exemple⁸. En fait d'emprunt, il serait plus juste de parler de réappropriation, car les musiciens appenzellois ne reproduisent pas strictement à l'identique des passages d'œuvres connues, mais exécutent des mélodies de compositeurs célèbres qu'ils jouent selon leur code musical et l'instrumentation qui est la leur.

Mais si l'on écarte ces réappropriations, pourra-t-on dire que le répertoire est bien « appenzellois », puisque composé par les musiciens eux-mêmes, et cela depuis la fin du XVIII^e siècle, époque à laquelle on commence à trouver des partitions de musique à danser ? L'affaire serait simple et vite réglée, y compris pour les Appenzellois eux-mêmes qui considèrent leur production comme leur bien propre, cela à juste titre d'un point de vue strictement légal, puisque l'attribution d'un nom d'auteur détermine des droits et des devoirs. Mais du point de vue de l'analyse développée ici, il en va quelque peu différemment.

7. Il y a bien évidemment un jeu de mot ici avec le terme *Stück*, qui désigne aussi le morceau de musique.

8. Sur ces emprunts, voir les exemples donnés par Hans Hürlemann (1984 : 80).

D'abord le langage musical utilisé par les musiciens est, grosso modo, celui du langage de la musique savante de l'époque classique : les modulations sont relativement simples, mais certaines sont plus rares, comme les modulations à la tierce, qui caractérisent la manière de Franz Schubert selon les musicologues, mais que l'on trouve déjà chez Joseph Haydn. A cela rien d'étonnant, car les musiciens, ou du moins certains d'entre eux, ont eu, au cours du XIX^e siècle notamment, accès à cette musique, et quelquefois même l'ont interprétée. Ainsi, Johann Manser présente, dans son ouvrage sur la musique des Rhodes intérieures, la reproduction d'une affiche d'un concert donné le 23 février 1865. Dans le programme de ce concert se trouvent, outre des marches, des solos de divers instruments avec accompagnement de piano, des pots-pourris, et une *Symphonie des enfants* attribuée selon l'affiche à Haiden (sic) et exécutée par l'harmonie et le quatuor à cordes⁹. Ce seul exemple serait mince comme preuve de la rencontre des musiciens dits populaires avec la musique « savante », mais il est loin d'être le seul. Dans ses manuscrits¹⁰ qui reproduisent des entretiens avec des musiciens de la génération précédente, Carl Emil Furstenauer (1891-1975), poly-instrumentiste et membre d'un quintette à cordes, fait montre d'une grande curiosité pour la théorie et l'histoire de la musique. Il y est notamment question de l'intonation des musiciens d'Appenzell, mais aussi de celle de Mozart. S'agit-il du père ou du fils ? On peut se poser la question, car depuis le début du XIX^e siècle circule parmi les violonistes d'Appenzell un exemplaire de la fameuse méthode de violon de Léopold Mozart, dans son édition de 1800. Sur une page intérieure de cette méthode, des mentions manuscrites signalent les propriétaires successifs de 1837 à 1945, tous musiciens d'ensembles de musique à danser.

On sait, depuis les travaux des ethnologues de ces trente dernières années, et principalement ceux de Jack Goody remettant en cause ce qu'il nommait le « Grand Partage », que les oppositions oral/écrit, traditionnel/moderne, savant/populaire, etc., sont bien réductrices, et l'on peut bien en prendre la mesure avec les musiciens du canton d'Appenzell. Lesquels musiciens puisent à la source d'autres pratiques musicales pour nourrir leur propre pratique, et peu leur chaut que celles-ci soient considérées comme savantes ou populaires. D'ailleurs, les auteurs des écrits sur la musique « appenzelloise » cités au cours de cet article le savent bien et ne le cachent jamais : la musique baroque et classique, la musique religieuse et le chant des bergers des montagnes d'Appenzell sont toujours cités comme source et origine de la musique des quintettes pour cordes. Ce qui ne les empêche pas, pour certains, de plaider pour une musique appenzelloise, et pour d'autres de douter fortement de cette typicité appenzelloise. Cela revient à dire, au bout du compte, que puisque tous s'accordent sur la diversité des sources de cette musique, l'attribution du caractère appenzellois dépend essentiellement d'une volonté d'affirmer ce caractère appenzellois. Certes, la musique du canton d'Appenzell se différencie de celles

9. Haiden est une des graphies possibles pour le patronyme de Joseph Haydn. Cette symphonie semble lui être attribuée à tort, en tous cas le doute existe, mais date bien de la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

10. Je remercie ici vivement Johann Manser, directeur du Zentrum für Appenzellische Volksmusik de Gonten, de m'avoir communiqué ces documents si précieux.

d'autres régions de Suisse : c'est par exemple le seul canton où l'on trouve des quintettes formés de la sorte, ce qui donne une couleur particulière à cette musique. Mais il n'en demeure pas moins que si l'on examine la chose de près, il paraît difficile de parler objectivement d'un caractère appenzellois, le terme objectivement étant ici à souligner.

Ceci étant dit, il ne faudrait pas réduire la musique des quintettes à de l'emprunt pur et simple à une diversité de sources. Car si, comme il vient d'être dit, des mélodies peuvent se retrouver à l'identique, d'autres sont transformées, et donc réappropriées, de même que les éléments du langage de la musique savante. Cela peut expliquer pourquoi certains peuvent reprocher à tel ou tel compositeur de musique pour quintettes des fautes d'harmonie. Si c'est bien vrai si l'on se place du point de vue de la musique savante, ce ne peut être le cas du point de vue de la *Volksmusik* appenzelloise qui, en utilisant un langage qui n'est pas le sien, le transforme et se le réapproprie.

Mais jusque-là le problème n'a été envisagé que du point de vue des sources et de l'analyse du langage musical, autrement dit des pièces musicales comme « objets en soi », ce qui correspond à ce qui serait la partition. Il n'a jamais été question de la musique du point de vue de sa pratique effective, c'est-à-dire non plus des pièces elles-mêmes, mais de leur réalisation vive par les musiciens. Ceci s'explique par le fait que dans les écrits, de quelque sorte qu'ils soient, cette dimension est absente et jamais abordée. Les personnes que j'ai pu rencontrer lors de mes investigations en Appenzell étaient même souvent étonnées que je m'intéresse à cette dimension, alors que, pour elles, la compilation du répertoire, les biographies des musiciens, les partitions manuscrites comptent avant tout. Or, si j'ai voulu comprendre cette musique des quintettes, c'est d'abord parce que j'ai été frappé par ce que j'appellerai au sens propre des « manières » de jeu, qui m'apparaisaient comme sinon comme « typiques », du moins comme tout à fait originales.

5. DES MANIÈRES DE JEU

Mon premier contact avec la *Streichmusik* d'Appenzell s'est fait dans un restaurant de Gonten, qui affichait un trio à cordes pour l'animation du repas d'un dimanche midi du mois de novembre 1999. La formation comprenait un violoniste, un joueur de *Hackbrett* et une pianiste, âgés de 25 à 30 ans environ. Si la présence du *Hackbrett* conférait à la musique un caractère plus « local », dirai-je rapidement, le répertoire était vaste, allant de pièces du répertoire standard appenzellois jusqu'au répertoire de la variété internationale. Le violoniste avait un jeu parfaitement académique et, après discussion, il s'est avéré être un musicien formé au conservatoire de Zürich qui commençait une carrière dans la musique dite classique. J'étais ici en présence d'étudiants qui, par leur pratique de la musique, amélioraient leur ordinaire en se produisant dans les restaurants.

Ce n'est que plus d'une année plus tard que j'ai pu entendre un quintette à cordes, à l'occasion du premier *Streichmusigtag*. J'ai décidé d'écouter l'en-

semble Edelweiss, de Herisau, et je n'ai pas regretté ce choix, fait sur la base d'une première écoute d'une cassette achetée l'année précédente. Si la cassette pouvait donner une idée de la musique jouée par les musiciens de ce quintette, j'ai vite compris que les ingénieurs du son édulcoraient leur sonorité et leur timbre. La première écoute en direct révélait des techniques de jeu moins académiques que ne le laissait entendre l'enregistrement commercialisé. Les violons, particulièrement, avaient certes un son doux et suave, mais les vibratos étaient plus larges que dans la technique académique, et les démanchés, c'est-à-dire les changements de position sur le manche du violon, beaucoup plus marqués et je dirai même mis en valeur (un violoniste de conservatoire dirait exagéré) que dans le jeu classique. Les coups d'archet semblaient relativement réglés de manière académique, mais la technique même de l'archet s'en distinguait, notamment lorsque qu'une note attaquée sur un temps faible se prolongeait sur le temps fort suivant, rythme très fréquent dans les valses. Dans ce cas, le musicien exerçait très légèrement une pression sur l'archet avant le temps fort et la prolongeait sur ce même temps. Enfin, si l'ornementation semblait quasiment inexistante (point de trille, de gruppetto, et de très rares appoggiatures), les techniques de la main gauche jointes à celles de la main droite conféraient au jeu un son particulier, accentué par une intonation non tempérée des échelles musicales. Car il s'agit bien d'échelles non tempérées, et non de musiciens qui jouent avec une intonation approximative, puisque lorsque l'on fait des transcriptions musicales de pièces enregistrées lors de prestations en public, on se rend compte du caractère systématique de certains degrés légèrement -mais significativement- abaissés ou relevés.

Il est certes difficile de rendre compte verbalement de toutes ces choses, mais l'essentiel à retenir ici est que ces techniques de jeu confèrent une couleur sonore particulière au quintette Edelweiss, comme à d'autres que j'ai pu entendre sur des enregistrements seulement (plus particulièrement sur des disques vinyles dont la production a été assez importante dans les années 1960 et 1970)¹¹. Les techniques des musiciens d'Edelweiss ne doivent donc pas être considérées comme idiosyncrasiques, mais bien comme relevant au contraire d'une pratique locale qui s'est transmise dans le cadre de l'apprentissage du violon. Lequel apprentissage se faisait jusque-là auprès d'un parent, d'un voisin, et de musiciens confirmés appartenant à des quintettes à cordes, avant d'être remplacé par des cours en école de musique. Interrogé à ce propos, Jakob Düsel, violoniste de l'ensemble Edelweiss, m'a confirmé avoir appris ces techniques de jeu auprès de violonistes de fameux quintettes, dont celui d'Emil Walser et celui des frères Alder, très connus dans le canton, et même bien au-delà. Son neveu, lui aussi violoniste de l'ensemble Edelweiss, a bien pris des cours en école de musique, mais a d'abord appris dans la famille et a toujours pris pour modèle le fameux Emil Walser, qu'il tient comme l'un des meilleurs violonistes d'Appenzell. Pour être juste et complet, il ne faut pas oublier non plus de citer un autre violoniste, âgé aujourd'hui de 40 ans, Martin Dobler, musicien de la Streichmusik Weissbad, et qui a appris le violon auprès de son père Josef Dobler,

11. Cf. en fin d'article une discographie sélective.

lui aussi formé à ce que j'appellerai de façon sans nul doute un peu rapide « l'ancienne école » de violon.

Pour revenir à ces techniques de jeu, il me semble plus opportun d'employer les termes de manières de jeu, qui s'avèrent mieux appropriés à rendre compte de la chose. Car c'est bien ici la main qui est ... en jeu ! La main qui guide l'archet et effectue les fines pressions nécessaires à l'obtention des variations d'intensité ; la main qui glisse doucement mais fermement sur la touche de l'instrument lors des démanchés, avec ici aussi des variations infimes dans la vitesse du déplacement, ou bien encore la main qui, par des mouvements lents et larges d'avant en arrière, réalise les vibratos.

La lecture d'ouvrages consacrés à la musique pour cordes d'Appenzell ne fait pas ou peu mention de ce qui pourrait être considéré comme une spécificité locale, et donc pourrait être mis en avant pour caractériser la musique des quintettes. Seule Margaret Engeler, dans sa thèse de doctorat publiée en 1984, aborde la question et va jusqu'à donner un glossaire de termes appenzellois, dont certains ont directement à voir avec la question qui nous occupe ici. Mais pour elle, je la cite, « *Die Technik der Geiger in der appenzellischen Streichmusik ist durchwegs die klassische Geigentechnik* »¹² (1984 : 148). Certes, les techniques de jeu du violon doivent beaucoup au jeu classique, mais des éléments s'en distinguent nettement. Et de toute façon, les musiciens appenzellois utilisent, ou du moins ont utilisé, des termes pour désigner ces manières de jeu. Le terme *urchig*, par exemple signifie « à la manière paysanne, ancestrale » ; le terme *Zick*, désigne la manière particulière de conduire l'archet pour jouer les airs de danse ; le terme *Schlääzig* s'applique à la façon de jouer tranquille et lente, mais dansante, et fait référence à la manière des bergers.

Tous ces termes –et ce ne sont pas les seuls- mettent bien en évidence la volonté d'une esthétisation de la pratique du jeu instrumental, et la reconnaissance de manières particulières de jeu. Mais, dans l'état actuel de mes recherches, il m'est difficile d'en dire plus, et cela pour plusieurs raisons. D'abord, le barrage linguistique de la langue utilisée en Appenzell, qui est un dialecte particulier assez éloigné de l'allemand, et que ne comprennent d'ailleurs pas toujours les Suisses d'autres cantons alémaniques, rend difficile l'explicitation de ces termes auprès des musiciens les plus âgés. De plus, et cette seconde raison est ici à relever, ces manières de jeu sont de moins en moins utilisées, du fait de la formation des jeunes générations de musiciens qui passent par l'école de musique ou le cours particulier auprès de professeurs de violon classique. Les quintettes de jeunes musiciens ne reconduisent donc pas, et pour cause, ces manières de jeu particulières, mais continuent de revendiquer leur statut d'ensemble de musique appenzelloise. L'évolution du jeu des instrumentistes vers une assimilation entière des techniques de jeu académiques semble même aller de soi, comme si le caractère appenzellois revendiqué ne tenait pas, justement, à ces manières de jeu.

12. C'est-à-dire : « la technique de jeu du violon dans la musique appenzelloise est sans exception celle de la technique de jeu du violon classique » (traduction par mes soins).

6. LA CORPORÉITÉ OUBLIÉE

On pourra s'étonner du fait que ce qui pourrait être relevé comme caractéristique d'une pratique locale, ne soit pas retenu comme relevant de la culture locale. On fera d'abord remarquer que ce fait se rencontre dans d'autres pratiques musicales, et plus particulièrement dans celle des domaines français et européen. Le renouveau des pratiques dites traditionnelles ne s'est pas souvent accompagné d'un intérêt pour les techniques et manières de jeu des musiciens routiniers. C'est le cas par exemple du fifre et tambour en Bazadais¹³, dans le sud de la Gironde, où les manières de jeu (ornementations, coups de langue correspondant aux coups de baguettes du tambour, phrasé particulier adapté à la danse, etc.) des musiciens nés à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, n'ont pas été reconduites par la génération revivaliste.

Il y a à cela plusieurs raisons. D'abord, il faut bien reconnaître que ces manières disparaissent du fait du changement des modalités de la transmission du savoir qui ne se fait plus auprès d'un maître, mais en école de musique. Ensuite parce que les habitudes perceptives des jeunes générations diffèrent de celles des générations précédentes, car elles sont largement modifiées par leur écoute de musiques nouvelles, comme par exemple le jazz, d'autres musiques traditionnelles, et plus particulièrement celle d'Irlande, mais aussi la variété et la musique dite classique. Il faut bien avouer que la perception de la musique, aussi bien par les musiciens que par le public, n'est pas immaculée, et dépend d'habitudes perceptives qui évoluent. De ce fait, ces manières de jeu -et de façon plus générale, tout ce qui relève de la corporéité à l'œuvre dans toute pratique musicale-, ne sont pas forcément perçues. Et si bien même elles l'étaient, elles ne seraient pas reçues comme pertinentes. Car ici l'influence des conceptions de la musique savante et plus particulièrement celle des deux derniers siècles, me semble fonctionner à plein régime. C'est du moins l'hypothèse que je fais : toute pratique musicale est pensée, dans notre société contemporaine, en référence aux conceptions et aux normes de la musique « savante ». Laquelle ne conçoit de musique qu'objectivée dans la notion d'œuvre, ou de pièce musicale comprise comme une entité détachée de toute contrainte matérielle, et à plus forte raison de toute corporéité. Autrement dit ce qui fait advenir la musique, c'est-à-dire le corps du musicien en mouvement, est certes nécessaire, mais relégué dans un en dehors de la musique. Si l'on porte aux nues tel ou tel interprète, si l'on salue sa prestation, si l'on s'enthousiasme face à sa maîtrise de l'instrument et à sa virtuosité, on ne le conçoit que comme un médiateur entre le compositeur et l'auditeur, ou entre l'œuvre considérée comme chose en soi, et l'auditeur. Mais le corps en mouvement ne saurait faire partie de la musique. Un exemple de ce fait qui me semble flagrant est que la musicologie, qui se penche sur les œuvres de compositeurs des siècles passés ou du présent, ne se pose quasiment jamais la question de l'interprétation, si ce n'est pour la reconnaître comme satisfaisante ou non selon l'exégèse que l'on fait de la partition. Elle ne s'interroge pas sur les manières de jeu, et sur le corps en mouvement du

13. Pratique que je connais bien pour l'avoir étudiée en profondeur. Cf. L. Mabru 1990 et 1994.

musicien. Ou alors c'est pour saluer les progrès faits en ce domaine, comme si cette notion de progrès pouvait avoir ici quelque pertinence. Au bout du compte, lorsque l'on parle de la musique, la seule chose importante que l'on occulte, c'est la musique elle-même. Car la musique loin de se résumer à l'objet « œuvre » est avant tout un acte situé, réalisé par un corps dans un temps et un lieu donnés. A l'heure où l'UNESCO se penche sur le patrimoine immatériel, il est question de sauver les « œuvres » des musiques non écrites. Mais quand se posera-t-on la question de leur corporéité ?

DE L'ASSIGNATION À TERRITOIRE EN MUSIQUE

Pour terminer, je souhaite revenir sur cette question de l'identité en musique. Si j'ai mis en avant les manières de jeu des musiciens comme pouvant être considérées comme locales, c'est bien parce que celles-ci me paraissaient originales, bien plus que le répertoire de danses ou les instruments utilisés, que l'on rencontre dans d'autres pratiques musicales. Mais il ne saurait être question, de mon point de vue, d'en faire des caractéristiques identitaires du canton d'Appenzell. Car ces manières de jeu relèvent de comportements individuels charismatiques, qui se sont de ce fait transmis, jusqu'à ce que leur charme n'opère plus, ou parce qu'une nouvelle esthétique se met en place. Elles ont donc une vie, c'est-à-dire une naissance et une mort, et il n'était pas dans mon intention de les comprendre comme comportements propres à un territoire. Elles ne sont somme toute que propres à deux ou trois générations de musiciens d'une époque donnée. Et il faut bien se rappeler que les Appenzellois eux-mêmes n'y prêtent pas autant d'attention que je le fais. Il serait donc malvenu, d'un point de vue déontologique et en tant qu'ethnomusicologue, de penser leur identité à leur place. En fait, il faut bien reconnaître que l'assignation à territoire d'une pratique musicale ne saurait se faire sur la base de critères objectifs. Une musique est de tel lieu parce que ses habitants en ont décidé ainsi, pour diverses raisons. Et parce qu'il leur plaît qu'il en soit ainsi. C'est somme toute une bonne raison.

BIBLIOGRAPHIE

- BISCHOFBERGER, Bruno. *Volkskunst aus Appenzell und den Toggenburg. Sammlung Bruno Bischofberger*. Zürich : Edition B-Press, 1973 ; 456 p.
- BRENNER, Heinrich. « Klänge aus der Heimat ». Dans: *Kantonsschulverein Trogen. Mitteilungen für das Schuljahr*, n° 24, 1944/1945 ; pp. 25-36.
- BRÜCKNER, Wolfgang. « Histoire de la *Volkskunde*. Tentative d'une approche à l'usage des Français ». Dans: CHIVA, I. et JEGGLE, U. *Ethnologues en miroir*. Paris : MSH, 1987 ; pp. 223-247.
- ENGELER, Margaret. *Das Beziehungsfeld zwischen Volksmusik, Volksmusiker und Volksmusikpflege am Beispiel der Appenzeller Streichmusik*. Herisau/Trogen : Verlag Schläpfer & Co. AG, 1984 ; 206 p.
- GOODY, Jack. *La raison graphique*. Paris : Editions de Minuit, 1978 ; 274 p.
- . *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris : P.U.F, 1994 ; 323 p.

Mabru, Lothaire: Une musique "appenzelloise" : les quintettes à cordes

GROSSER, Herman. *Appenzell*. Genève : Editions Panoramic Jean Moreillon, 1974 ; 132 p.

HURLEMANN, Hans. *Brumbass, Geige, Hackbrett. 100 Jahre Appenzeller Streichmusik Alde*. Sankt Gallen : Verlagsgemeinschaft St. Gallen, 1984 ; 119 p.

MABRU, Lothaire. *Le fifre en Bazadais*. Belin : Centre Lapios, 1990 ; 99 p.

—. « De l'écriture du corps dans les pratiques musicales à transmission orale : le cas du fifre en Bazadais ». Dans BELMONT, Nicole; GOSSIAUX, Jean-François. *De la voix au texte. L'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*. Paris : Editions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 1994 ; pp. 49-59.

MANSER, Johann. *Heemetklang us Innerrhoden*. Appenzell : Verlag Genossenschaft-Buchdruckerei, 1980 ; 260 p.

TUNGER, Albrecht. *Geschichte der Musik in Appenzell Ausserrhoden*. Herisau : Verlag Schläpfer & Co. AG, 1993 ; 191 p.

DISCOGRAPHIE SELECTIVE

Du quintette Original Appenzeller Streichmusik Edelweiss, Herisau :

Blick of de Sântis, disque compact Philips CD 522 981-2, 1994.

Mer sönd halt Appezeller, disque compact Corema Records CD 0211-2, 2003.

De la famille Alder :

Urnäscher Streichmusik & Jodler-Quartett. Historische Originalaufnahmen von 1911 [enregistrements historiques de 1911], Streichmusik Alder, phonodisque Phonographen Museum PHD 0696, 1997.

Zum Andenken an Emil Zimmermann, Original Streichmusik Alder, disque compact Activ Records AG CD 51 1011-2, 1993.

Diverses formations instrumentales :

Heeweh nach em Appenzell, disque compact Arve Records CD WA 3217-2, 1993.

SITES INTERNET

<http://www.streichmusikedelweiss.ch/> (site du quintette Edelweiss de Herisau, avec extraits musicaux)

<http://www.streichmusikalder.ch/index.html> (site du quintette Alder de Urnäsch, avec extraits musicaux)

<http://www.zentrum-appenzellermusik.ch/> (site du Centre de Musique populaire appenzelloise de Gonten)

<http://www.striichmusigtag.ch/> (site de la journée des ensembles de *Streichmusik* de Urnäsch)

<http://www.hackbrett.ch/> (site de Johannes Fuchs, joueur et facteur de *Hackbrett* à Appenzell)