

# Dessins mélodiques dans les chants esquimaux du Groenland de l'est<sup>1</sup>

Par POUL ROVSING OLSEN

La petite peuplade esquimaude de la côte est du Groënland a été découverte en 1884 par l'expédition de Gustav Holm. L'expédition hiverna dans la région d'Angmagssalik avant de retourner au Danemark : ce fut seulement presque dix ans plus tard que ces Eskimos reçurent leur seconde visite d'Européens – en 1894 – et, cette fois, les Danois se conduisirent en colonisateurs : ils établirent un comptoir et mission. Bien que la petite population – ne dépassant guère 450 âmes en 1884 (l'énumération de l'expédition n'arriva qu'à 413)<sup>2</sup> – ait été christianisée pendant les quinze années qui suivirent la colonisation, l'ancien chamanisme ne disparut qu'en 1940 environ. Le mode de vie a changé, mais lentement ; beaucoup de méthodes traditionnelles de chasse existent encore aujourd'hui. Les fameuses joutes chantées se sont déroulées jusqu'à environ 1925, et les grandes fêtes publiques vouées aux chants traditionnels eurent lieu jusqu'à la fin des années trente. C'est seulement après la deuxième guerre mondiale que le gouvernement danois a précipité ses efforts d'européanisation de ce groupe d'Eskimos : cette dernière évolution était probablement inévitable, surtout après l'établissement d'une base américaine dans la région.

Cette région est restée, jusqu'à récemment, relativement si isolée et relativement si peu influencée par la civilisation de l'homme blanc qu'on ne saurait s'étonner du fait qu'on ait pu, encore en 1961, rencontrer les mêmes chants et les mêmes genres parmi les Eskimos d'Angmagssalik que ceux qu'a enregistrés William Thalbitzer en 1905–1906, onze à douze ans après l'établissement du comptoir et mission. Notons, cependant, qu'en 1961 seuls les chanteurs de 50 ans et plus possédaient un répertoire considérable. Lors de la visite de Thalbit-

---

1. Cet article est une version un peu retouchée d'une communication préparée pour un colloque qui n'a pas eu lieu. Le thème général de ce colloque a évidemment de plusieurs manières orienté le contenu de mon exposé. Ce thème était en forme de question : Est-ce que l'apparition des demi-tons dans des musiques primitives est dûe à une influence des hautes-civilisations ou est-ce qu'elle peut représenter une ancienne couche de la tradition autochtone ? Le but de mon article reste donc en premier lieu de trouver une réponse à cette question en examinant la musique d'un peuple primitif qui a vécu dans l'isolement pendant très longtemps.

2. Meddelelser om Grønland XXXIX 1914, Johannes Hansen, *List of the inhabitants of the East Coast of Greenland* (p. 188–202).

zer, rares étaient ceux, même parmi les jeunes, qui ne connaissaient pas un grand nombre de chants différents.

Ces quelques remarques doivent suffire à me justifier lorsque je range sans hésitation le chant de ces Eskimos d'aujourd'hui sous le terme vague de « Musique Primitive ».

Autre part, j'ai présenté un classement des chants du Groenland de l'est d'après leurs fonctions et les genres de leurs textes<sup>3</sup>. Ce classement n'est pas d'un intérêt primordial pour un musicologue et, à cette occasion, je n'en parlerai que sporadiquement, me concentrant sur une analyse des structures mélodiques. Cette analyse ne sera en aucune façon complète ; je passe sous silence, par exemple, les aspects rythmiques des chants car mon but, finalement, est de fournir des arguments qui me permettront de prendre position au sujet de l'existence de petits intervalles dans quelques formes de musique primitive.

On peut, sans difficulté, classer les chants du Groenland de l'est en trois groupes musicaux : en vérité, il en existe quatre mais je ne m'occuperai pas ici du quatrième groupe qui contient uniquement des chants de femmes : beaucoup de chants dédiés à des enfants et beaucoup de chants de non-sens ; ils se distinguent par une forme particulière de récitatif ou *sprech-gesang* qu'il vaudrait certainement la peine d'étudier de plus près. Ce *sprech-gesang* peut exister seul mais peut aussi entrer comme élément dans des chansons qui utilisent en outre des tons clairement fixés.

Le premier des trois genres musicaux (A) dont je parlerai utilise deux et seulement deux différentes hauteurs de tons. L'exemple typique en est la berceuse, qui a toujours la même forme au Groenland de l'est. Les tons du groupe A peuvent être représentés provisoirement comme dans l'exemple 1.

Le deuxième genre musical (B) utilise trois hauteurs de tons différentes (il arrive pourtant, mais rarement, qu'un quatrième ton soit utilisé : il sert alors d'ornement et s'ajoute au-dessus du ton supérieur des trois). L'exemple 2 donne une vue générale du matériel tonal du groupe B.

Le troisième genre musical (C) est le plus courant : il domine dans les chants des joutes chantées mais est aussi représenté dans les chants lyriques, magiques etc. De même que le genre B, le genre C a une structure de trois tons mais le ton principal (c'est à dire le ton final et celui qui termine, le plus souvent, les phrases) est, ici, toujours le ton inférieur. En outre, il existe toujours une à trois notes en dehors de ces trois-là, et l'usage d'un ton entre les deux tons les plus graves est même obligatoire. Enfin, une formule standardisée apparaît toujours pour marquer la fin du chant. La disposition des tons est présentée dans l'exemple 3.

Après avoir pris connaissance des trois genres principaux, consacrons notre attention aux structures qui dominent ces genres.

3. Dansk Musiktidsskrift 1962 nr. 3, Poul Rovsing Olsen, *Rapport fra en rejse til Øst-Grønland*.

Le genre A est, comme je l'ai dit, représenté d'abord et surtout par les berceuses que les femmes Esquimaudes chantent avec leur enfant sur le dos ou sur les genoux : la courbe mélodique est, ici, toujours la même, c'est à dire celle présentée dans l'exemple 4.

Si nous étudions, maintenant, les chants bitoniques qui ont d'autres fonctions, l'image mélodique devient plus variée. Mais les mélodies bitoniques sont relativement rares : on les trouve, le plus souvent, dans les petites chansons de femmes mais rarement d'une manière nette : cela tient à ce que, d'une part, ces chansons se développent volontiers en un recitatif situé entre la parole et le chant au sens conventionnel, d'autre part à ce que les mouvements de deux tons occupent, certes, parfois la partie principale d'une chanson mais qu'au début et à la fin il y a un groupe de trois tons. On trouve, par contre, un exemple incontestable de mélodies bitoniques dans un chant qui était incorporé à un vieux récit sur les oiseaux et qui est, en vérité, un fragment de joute chantée entre deux oiseaux, une perdrix des neiges et un petit canard plongeur.

On peut donc affirmer qu'on trouve, au Groenland de l'est, au moins deux formules à deux tons très ressemblantes ainsi que le montrent les exemples 4 et 5.

Le second groupe de chants eskimos (B) se sert, normalement, comme je l'ai dit, de trois tons. Il est le plus souvent représenté parmi les chants de femmes et ceux qui ont trait au chamanisme ou à la magie – indice certain de l'âge élevé de cette forme de chant.

Le groupe B n'est cependant pas homogène : il peut se manifester grosso modo, de trois manières ou, plutôt, trois tendances sont en jeu dans ce groupe : dans quelques chants, le trait dominant est un balancement continu entre les deux plus graves des trois tons : on connaît déjà ce balancement qui laisse un mouvement ou un complexe de tons remplacer le ton principal d'autres régions esquimaudes<sup>4</sup> (du moins sous forme d'un changement régulier du poids d'un ton à l'autre). Ces chants représentent donc certainement la partie la plus ancienne du groupe B.

Comme illustration, nous pouvons regarder une provocation à une joute chantée par Lauritz de Kungmiut. L'exemple 6 montre le motif principal de cette mélodie.

Dans d'autres chants sur trois tons, le centre de gravité est situé dans le registre supérieur, c'est à dire que le mouvement entre les deux tons supérieurs est le trait caractéristique de ces chants. Un excellent exemple est donné par un chant magique. L'ex. 7 illustre la construction de la strophe. C'est Helga de Tiniteqilâq qui m'a révélé ce chant que chantait sa mère, la magicienne Kakâq, lorsqu'elle animait un toupilak (un toupilak est un esprit redoutable créé par un magicien. On l'envoie contre un ennemi qu'il a souvent le pouvoir de tuer. Mais si les dons magiques de l'ennemi sont plus forts que ceux du

---

4. cf. Estreicher: *Die Musik der Eskimos* (Anthropos XLV 1950, p. 659) et la plupart des exemples données par E. Groven, *Eskimomelodier fra Alaska* (Oslo, sans date).

magicien, il arrive que le toupilak revienne à son créateur et le tue à sa place.).

On rencontre, enfin, quelques chants du groupe B qui se rapprochent beaucoup du groupe C, oui, qui doivent être considérés comme un phénomène intermédiaire dans le classement utilisé.

Comme le groupe B ne se prête pas aussi bien que le groupe C à nous informer des structures mélodiques des intervalles musicaux des Eskimos de l'est du Groenland, je vais m'en tenir aux quelques remarques que je viens de faire.

Le groupe C est, comme on l'a dit plus haut, le plus fréquent au Groenland de l'est. Parmi les 244 enregistrements que j'ai étudiés principalement, 15 appartiennent au groupe A, 37 au groupe B et 16 se classent entre B et C. Mais le groupe C ne comprend pas moins de 176 exemples.

Dans ce groupe sont utilisés relativement peu de motifs, mais les Eskimos peuvent les réunir de nombreuses façons : le motif principal est celui de l'exemple 8. Il apparaît dans tous les chants de ce groupe et même, normalement, plusieurs fois par strophe : on peut donc dire que c'est la marque du groupe. L'accentuation peut se situer sur n'importe lequel des 4 tons : pourtant, ce sont le plus souvent le premier et le dernier ton qui ressortent. Il arrive que le motif soit attaqué non-préparé mais il existe un grand nombre d'anacrouses. Fréquentes sont celles des ex. 9 et 10, normales celles des ex. 11 et 12, tout à fait exceptionnelles celles des ex. 13 et 14.

Le motif principal est souvent lié à des motifs secondaires qui en dérivent. Ces motifs, qu'on peut aussi trouver seuls, sont notés dans les ex. 15 et 16.

Il n'existe qu'un petit nombre d'autres motifs, ceux des ex. 17 à 21.

L'ex. 17 apparaît forcément avec un très petit intervalle entre les deux derniers tons. Le motif de l'ex. 18 peut se manifester comme indiqué, cela veut dire non-préparé mais aussi venant après une anacrouse comme on le voit dans les ex. 19 et 20.

En dehors de ces motifs, parmi lesquels les premiers nommés apparaissent dans la plupart des chants du groupe C et les derniers dans de rares exemples, les Eskimos du Groënland de l'est se servent d'une série de figures de caractère ornemental : ces figures s'entortillent toujours autour du ton supérieur du squelette de trois tons. Parmi elle, les ex. 22 à 28 sont représentés parmi mes enregistrements.

Nous avons ainsi donné une vue générale du groupe de chants eskimos d'Angmagssalik le plus important : nous avons vu qu'ils utilisent un nombre relativement restreint de motifs mélodiques. Les mélodies se distinguent les unes des autres par des relations rythmiques différentes et des accentuations différentes mais, à un degré aussi élevé, par les différentes façons dont s'enchaînent les motifs. Ceci est vrai même pour le nombre très important de mélodies qui n'utilisent pratiquement pas d'autres motifs que ceux des ex. 8 (avec, cependant, différentes formes d'anacrouses) et 15, 8 et 16 ou 8, 15 et 16.

Avouons que ces mélodies utilisent tout simplement, sinon toutes, du moins une grande partie des possibilités offertes par la gamme descendante. Mais ce sont quelques-unes seulement de ces possibilités qui sont exploitées régulièrement.

Ceci n'a rien d'étonnant. Dans beaucoup de régions, on remarque que la musique se fait sur un nombre très limité de motifs : ceci dans des endroits aussi dissemblables que les villages albanais de Yougoslavie et le désert des Bédouins arabes pour n'en citer que deux. Ce qui distingue le groupe de chants d'Angmagssalik, c'est la souplesse des formules mélodiques et la riche variété de leurs rapports mutuels.

\* \* \*

Les formules mélodiques du Groenland de l'est peuvent nous dire encore plus : jusqu'ici, nous avons juste effleuré la question des intervalles – cherchons maintenant ce que signifient les intervalles dans l'esprit d'un Groenlandais de l'est. Le travail de recherche est indirect car il était impossible, pour différentes raisons, d'obtenir des renseignements directs sur ce sujet. Si nous revenons au groupe A et considérons un grand nombre d'enregistrements des chants si intimement liés les uns aux autres que sont les berceuses, nous remarquons que l'unique intervalle de ces chants est passablement constant dans l'exécution d'une berceuse prise séparément : mais cet intervalle unique peut, par contre, être n'importe quoi entre une tierce mineure et une quarte augmentée.

Ceci signifie que le cours mélodique, si on appelle le ton principal sol, doit se dérouler comme indiqué dans l'ex. 29.

Comme dans les premières parties de cet article, je ne m'étalerai pas trop, dans celle-ci, sur le groupe B. Les trois tons ont des relations d'intervalles passablement fixés à l'intérieur de chaque exécution d'un chant mais peuvent varier d'un chant à l'autre. Mises en formule, les possibilités d'intervalles par rapport au ton de base, le sol, sont celles indiquées dans l'ex. 30.

Le rapport entre les deux tons supérieurs ne peut pas être n'importe lequel : ainsi, les relations sol-la-mi bémol sol-do-mi bémol semblent ne pas exister.

Mon matériel ne me fournit pas beaucoup de points d'appui pour prendre position au sujet de la constance des intervalles dans chaque mélodie. Un exemple tout à fait intéressant mérite pourtant d'être signalé : il s'agit d'un chant dédié à un enfant chanté 4 fois en une demie heure parce qu'un morceau du texte avait été oublié. Elle n'est pas typique pour le groupe B. Sa longue partie du milieu est un mouvement bitonique, dans trois cas sur un intervalle correspondant à une seconde majeure, dans le quatrième sur une tierce mineure. Mais le début est typique pour le groupe B. Ce début a été chanté par Odin de Sermiligâq deux fois ainsi : la-ré-sol. Cette interprétation fut confirmée par sa sœur Nana mais la version finale d'Odin présentait le début si bémol-ré-sol.

On constate que le ton médian a bougé. Serait-ce un manque de certitude

dans l'intonation, une déviation due au hasard ? Peut-être, mais j'en doute. Mais, pour expliquer mon scepticisme, je dois d'abord relater la situation dans le groupe C.

Comme c'était à prévoir, on trouve différents intervalles aussi dans les formules principales du groupe C. La distance entre les deux tons extrêmes du squelette à trois tons peut être une quinte diminuée ou une quinte juste ou une quinte augmentée ou se situer entre ces intervalles. La distance du ton inférieur à la médiane peut être d'une tierce mineure à une tierce majeure et, dans le premier cas, l'intervalle en - dessous du ton médian correspond à un demi-ton.

La question est de savoir, maintenant, si les Eskimos ont la même idée que nous sur les intervalles et s'ils produisent consciemment tels intervalles dans un chant et tels autres dans un autre chant.

Je possède plusieurs enregistrements de beaucoup des chants et une étude comparée de trois versions d'un ces chants serait instructive.

Prenons le chant de la Tour Ronde : il appartient à un récit qui vient sans doute du Groenland de l'ouest. L'histoire décrit quelques Eskimos qui montèrent sur un bateau étranger et vécurent des événements extraordinaires dans des pays lointains : ce chant parle d'une montagne faite par les hommes avec un sentier en spirale à l'intérieur et maintes raisons nous font penser à la fameuse Tour Ronde bâtie à Copenhague au début du 17<sup>ème</sup> siècle. Fait curieux, on connaissait l'histoire et le chant du Groenland de l'est avant l'arrivée des Danois en 1884.

Les trois versions que j'en possède proviennent de trois différents hameaux près d'Angmagssalik – Les trois versions sont très ressemblantes au point de vue du texte. A part le début et la fin, les trois textes étaient tous ainsi :

J'ai gravi la montagne faite par les hommes  
par le creux tortillé, par le tuyau.

Je l'ai fait pour que l'homme au grand cœur, le grand homme  
ne la gravisse pas lui-même  
par le creux tortillé, par le tuyau.

La peur fourmillait en moi, quand j'arrivai  
au pays des gens de Kangeq<sup>5</sup>. J'arrivai chez des gens  
qui portaient des fusils et des sabres.

Un des chants en conclut : « Nous tenons cela de l'homme à la grande mâchoire inférieure ». Un autre commence, au contraire, par ces mots : « Je chante le poème des ancêtres du peuple de l'embonchure du fjord.

Mais, si les textes sont presque identiques, qu'en est-il des mélodies dans cette région où tout le monde se connaît ? Les trois mélodies se montrent très proches parentes. Oui, on a le droit de parler d'identité aussi dans ce domaine.

5. Les blancs sont pour ces Eskimos les gens de Kangeq ou de |livi|ardivâq.

Les trois versions sont dues à Lauritz de Kungmiut, Odin de Sermiligâq et Vilhelm Kuitse de Kulusuk.

Si on les écoute, on doit reconnaître que, dans les trois cas, on a entendu la strophe illustrée par l'exemple 31.

On rencontre bien, de strophe en strophe, les petites variantes habituelles du Groenland de l'est mais la structure ne change pas. Par contre, il est évident que la ressemblance entre les trois versions ne touche pas les intervalles. Si on transpose les chants de façon à ce qu'ils aient tous sol comme note de base, on s'aperçoit que les tons de la version de Lauritz sont à peu près sol, la, si, ré, dans celle d'Odin : sol, la, si, ré bémol et, dans celle de Vilhelm : sol, la, si bémol et ré ; on soupçonne donc que deux chants peuvent être considérés comme identiques malgré des différences d'intervalles, si seulement le dessin mélodique reste même. Ce soupçon est renforcé par un autre phénomène assez fréquent au Groënland de l'est et bien représenté dans un des enregistrements du chant de la Tour Ronde. J'ai dit, une ou deux fois, que chaque exécution mettait en lumière des rapports d'intervalles passablement constants : j'ai dit « passablement » de propos délibéré car les rapports d'intervalles semblent certainement constants lorsqu'on considère des segments de chants. Mais, si on étudie un chant en entier, cette stabilité est parfois moins nette. Dans le premier des trois enregistrements du chant de la Tour Ronde, il est évident que les rapports d'intervalles changent au cours de la chanson. Lorsque Lauritz (entre parenthèses, l'un des interprètes les plus sûrs de la région) chantait, une strophe du début différait d'une strophe de la fin du chant car le ton médian montait lentement ; pas beaucoup, mais suffisamment pour que, de la zone de la tierce majeure, on pénètre dans celle de la quarte : dans ce cas, conséquence extrême, la seconde disparaît et la mélodie devient une vraie mélodie à trois tons, ce qui renforce notre supposition d'une parenté entre, d'une part quelques formes de mélodies du groupe B et, de l'autre, les formes du groupe C.

Ce n'est pas un phénomène unique que les rapports d'intervalles soient en mouvement à l'intérieur d'une seule version d'un chant, comme je l'ai déjà dit. Il arrive que le ton médian monte mais il arrive aussi qu'il descende et la descente peut être combinée avec une montée de la note supérieure de la structure à trois tons.

Si l'on met les intervalles du groupe C en formule, on obtient celle de l'ex. 32. Mais nous n'avons pas fini pour autant avec le groupe C. Jusqu'ici, nous n'avons vu les petits intervalles se manifester que d'une seule manière. Il est bien rare de les voir autrement, mais cela arrive. Ainsi, il y a le motif représenté par l'ex. 17 : l'intervalle entre les deux derniers tons de ce motif est fatalement un petit intervalle et il est significatif que le dernier ton soit souvent un ton n'apparaissant pas autrement dans le chant dont il fait partie. Un autre phénomène se produit de temps en temps : c'est le dédoublement du ton médian car il existe plusieurs enregistrements qui nous donnent deux tons médians dans chaque

strophe. Comme les deux hauteurs de ton différentes sont exécutées d'une façon très régulière, il est probable que la différence est consciente et voulue. Les deux tons médians peuvent exister de deux manières : 1) en rapport avec différents motifs et, 2) bien que tout à fait exceptionnellement, on trouve aussi des exemples où les deux tierces se succèdent.

Il est temps que je cherche à conclure. J'ai essayé de mettre au clair, par un petit nombre d'exemples, les dessins mélodiques, les structures de la musique esquimaude du Groenland de l'est. Mon étude est un peu abstraite à cause du caractère même du sujet et je tiens à le souligner, je ne sais que trop bien que ces mélodies et leurs dessins ne sont pas en premier lieu des dessins mais une réalité spirituelle intimement liée à la vie de ces Eskimos.

Nous nous sommes occupés d'une peuplade qui a vécu dans un isolement presque complet pendant des siècles, et qui n'a pas eu de contacts profitables avec d'autres peuplades que les Indiens de l'Amérique du Nord et – mais d'une manière très limitée – avec les habitants de la côte ouest du Groenland.

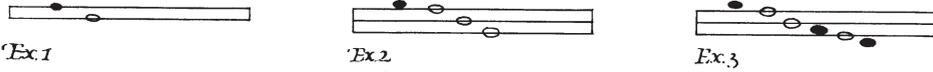
Dans les chants de cette peuplade, on trouve de petits intervalles, ordinairement entre un ton principal et un ton secondaire mais qui n'en sont pas moins faciles à reconnaître. Ils n'ont appris ces intervalles d'aucune haute civilisation puisqu'ils n'ont eu aucun contact avec une telle civilisation avant l'arrivée des Danois à Angmagssalik en 1884.

Il n'y a aucun doute que ces petits intervalles résultent d'un développement autonome du chant eskimo. Ce développement peut avoir ses racines loin dans le passé. Les Eskimos d'Angmagssalik sont venus au Groenland, comme tous les autres Eskimos du Groenland, du nord de l'Amérique par Thule. On doit donc mentionner que les petits intervalles se retrouvent dans les chants eskimos de l'Alaska comme dans ceux de la région du Cap York – mais, dans cette dernière, plus sporadiquement que dans le Groenland de l'est.

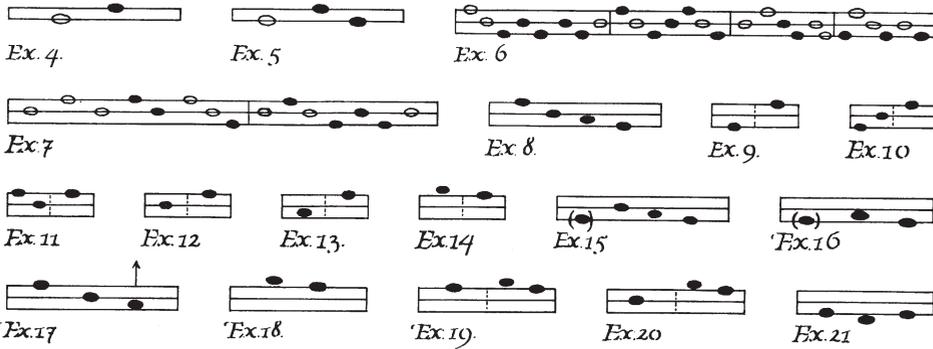
Mais, qu'est ce qui a poussé les Groenlandais de l'est à utiliser régulièrement les petits intervalles? En grande partie les dessins mélodiques.

Un chant eskimo du Groenland de l'est est toujours en strophes. Chaque strophe comprend une suite de phrases – en général, de deux à quatre, construites sur l'enchaînement des motifs relativement peu nombreux que connaissent ces Eskimos. Le même motif peut prendre différentes formes, d'un part pour des raisons de rythme dont nous ne nous occupons pas ici, d'autre part parce que les rapports d'intervalles peuvent varier d'une exécution à l'autre : comme on l'a vu, il est vraisemblable que cette dernière cause ne signifie pas nécessairement pour l'Eskimo un changement de l'identité du motif. Autrement dit, les Eskimos ne pensent pas en intervalles au sens dont nous l'entendons mais en directions de mouvements, en dessins graphiques. Il y a, en tout cas, un assez grand libéralisme, une assez grande marge à l'intérieur de laquelle un intervalle peut être admis comme correct.

*Gammes*



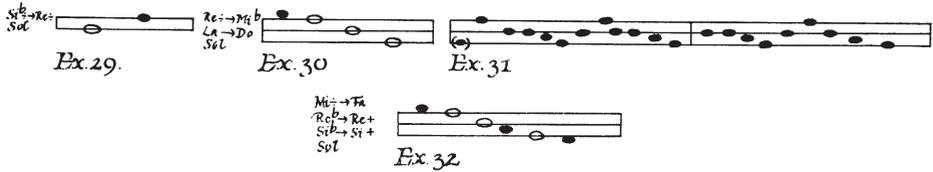
*Formules, Structures*



*Ornements*



*Intervalles*



Ceci signifie que la présence de petits intervalles dans le groupe C est un fait secondaire dans ce sens qu'il est le résultat de la compression d'un ou deux intervalles principaux des motifs. Ces petits intervalles peuvent être présents – le chant est alors correctement chanté – mais ils peuvent aussi ne pas l'être – et la chanson sera tout de même correctement chantée car, l'essentiel, c'est le dessin graphique ce n'est pas la grandeur absolue des intervalles.

Qu'est ce qui détermine donc la grandeur absolue des intervalles dans chaque cas particulier ? Souvent, une disposition individuelle : ainsi, en 1961, deux chanteurs avaient un faible apparent pour la quinte diminuée, un troisième la préférait légèrement augmentée. Mais les causes peuvent aussi être plus complexes, plus difficiles à déceler.

Nous avons compris que cette musique fondée sur le dessin graphique ne témoigne pas d'une anarchie totale. On parle de champs magnétiques et il est

tendant de parler de champs musicaux : le mouvement mélodique ne peut pas se faire n'importe comment. Il peut se faire à l'intérieur du champ, pas en dehors, et le champ peut être large mais il arrive aussi qu'il soit très étroit.

J'ai été obligé de présenter une image en noir et blanc du chant eskimo d'Angmagssalik. Il est certain que la réalité est quelque peu plus nuancée. Il eut été faux de nier l'existence d'une tendance tantôt forte tantôt faible à une fixation de la grandeur des intervalles – quelques – uns des exemples montrant deux tons médians différents doivent servir d'indice à une telle tendance. Néanmoins, les observations formant le noyau de cette étude restent incontestables et il est clair qu'on ne devra analyser ces chants primitifs à partir d'idées de gammes abstraites qu'avec la plus grande prudence.

Il n'est d'ailleurs pas réservé aux Eskimos d'Angmagssalik de construire un art vocal sur une série de structure ou de mouvements au lieu d'intervalles fixés : on trouve des pendants dans bien d'autres endroits au monde, surtout là où les instruments de musique jouent un rôle sans importance ou pas de rôle du tout. Mais n'oublions pas que, même dans les civilisations dites développées, la pratique du musicien peut s'éloigner sensiblement de la gamme canonisée par les théoriciens.

Copenhague, août-septembre 1963.