

Georges Ivanovitch Gurdjieff  
Thomas de Hartmann

# Music for the Piano Œuvres pour piano

Definitive Edition

Volume I

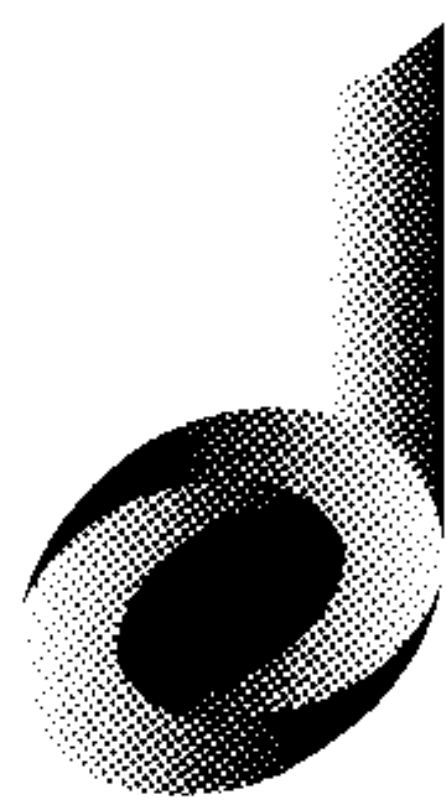
Asian Songs and Rhythms  
Chants et rythmes d'Asie

Edited by/Edité par  
Linda Daniel-Spitz, Charles Ketcham,  
and Laurence Rosenthal

Archives and Research/Archives et recherche  
Thomas C. Daly

ED 7841

ISMN M-001-08133-7



**SCHOTT**

Mainz · London · Madrid · New York · Paris · Tokyo · Toronto

© 1996 Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz · Printed in Germany



Georges Ivanovitch Gurdjieff (1917)



Thomas de Hartmann (1923)

## Preface

The piano music in this definitive four-volume edition was composed by G. I. Gurdjieff and Thomas de Hartmann in Fontainebleau, France, during the 1920's. While the music has only recently been introduced to the general public through a number of recordings, it has been for over sixty years an integral part of the teaching developed by Gurdjieff.

### G. I. Gurdjieff

George Ivanovich Gurdjieff (1877–1949) was born of a Greek father and an Armenian mother in Alexandropol near the border of Russian Armenia and Turkey in the Caucasus, an area where many different ethnic groups had lived together for centuries. His father was one of the local bards known as "Ashokhs" who could improvise on religious or philosophical themes in verse and song and, as Gurdjieff described, would often recite one of the many legends or poems he knew, according to the choice of those present, or would render in song the dialogues between the different characters. Later, discovering the great antiquity of these legends, Gurdjieff began to attribute particular significance to them.

The eldest of six children, Gurdjieff lived as a young boy with his family in Kars (now in Turkey), where he sang in the choir of the Russian Orthodox Church. His quick mind and musical ability attracted the attention of the Cathedral dean, who assumed responsibility for the boy's education. Along with the usual school subjects, Gurdjieff was tutored in religion and medicine.

Despite this training, his many questions about the meaning of man's existence remained unanswered. With a group of companions, he began to search for a body of knowledge which, he suspected, had its roots in ancient traditions and might explain the contradictions he could not resolve. He and the other "Seekers of Truth," as they called themselves, traveled to Egypt, Tibet, Afghanistan, and other countries throughout Central Asia to discover these sources. Such journeys gave him the opportunity to listen to and assimilate the music of many ethnic traditions and ultimately led him to certain temples and monasteries, where he studied special forms of ritual, dance, and music.

After some twenty years of search, Gurdjieff appeared in Europe with a complete teaching that bridged the esoteric knowledge of the East and the scientific methodology of the West. He went to Moscow in 1913, where he gathered around him people interested in studying his ideas. P. D. Ouspensky, author of the most comprehensive book about Gurdjieff's ideas, *In Search of the Miraculous*<sup>1</sup>, was part of this group.

In 1916 the young Russian composer Thomas de Hartmann joined Gurdjieff's circle in St. Petersburg. As the turmoil of World War I and the Russian Revolution descended upon them, Gurdjieff left Russia with some of

his pupils, including de Hartmann and his wife, traveling to Essentuki and Tiflis in the Caucasus. Joined in Tiflis by the painter Alexander de Salzmann and his wife Jeanne, they continued later to Constantinople and Berlin.

Finally settling in France in 1922 at the Château du Prieuré in Avon near Fontainebleau, Gurdjieff established his Institute for the Harmonious Development of Man, which attracted a large number of people, mainly from England and the United States. Physical and intellectual work and a great variety of exercises, dances and movements were all part of an intense activity in support of Gurdjieff's aim: to offer to those present the means to discover their essential nature and develop its hidden possibilities.

After a near-fatal automobile accident in 1924, Gurdjieff changed the forms in which he conveyed his teaching. In just two years, beginning in 1925, he and de Hartmann composed most of the music in this collection. During this same period, Gurdjieff embarked on his major writing project, *All and Everything*.<sup>2</sup>

Over the years he made several trips to America to visit groups of people studying his ideas, as well as to give lectures and public performances of the movements and sacred dances. He gradually curtailed the activities of the Institute and closed it in 1932. Toward the end of the 1930's he resumed, with renewed intensity, work with his pupils in Paris which continued throughout World War II, the occupation, and afterwards until his death on October 29, 1949.

### Thomas de Hartmann

Thomas Alexandrovich de Hartmann (1885–1956) received his musical education in the Russian school. Born in Ukraine to parents of German ancestry on September 21, 1885, de Hartmann was already drawn to the piano by the age of four. When he was nine his mother enrolled him in the academic military school in St. Petersburg. There his talent was soon recognized and he was permitted to spend all his spare time on musical studies.

At the age of eleven he was accepted by Arensky as a pupil in harmony and composition, and by Madame Annette Esipova-Leschetizky for the piano. He later studied counterpoint with Taneiev, and in 1903 received his diploma from the St. Petersburg Conservatory, which at that time was under the direction of Rimsky-Korsakov.

When he was only 21, his full-length ballet, *The Scarlet Flower*, was premiered to great acclaim by the Imperial Opera of St. Petersburg with Legat, Pavlova, Karsavina.

<sup>2</sup> G. I. Gurdjieff, *All and Everything* (comprising three series): *Beelzebub's Tales to His Grandson*, New York & London: Viking Arkana, 1992; New York: Harcourt, Brace and Company, 1950; London: Routledge & Kegan Paul, 1950; *Meetings with Remarkable Men*, New York: Dutton, 1963; London: Routledge & Kegan Paul, 1963; *Life Is Real Only Then, When "I Am,"* New York: Viking Arkana, 1991.

<sup>1</sup> P. D. Ouspensky, *In Search of the Miraculous*, New York: Harcourt, Brace & Company, 1949; London: Routledge & Kegan Paul, 1950.

Fokine and Nijinsky in the cast. Tzar Nicholas II was present and, in recognition of de Hartmann's accomplishment, authorized his release from active military service to the status of reserve officer so that he could devote all his time to music. This enabled him to move to Munich to study conducting with Felix Mottl, a disciple and friend of Richard Wagner.

In Munich between 1908 and 1912, de Hartmann, along with Arnold Schönberg, joined the avant-garde cultural movement launched by Franz Marc and Wassily Kandinsky, whose anthology, *Der Blaue Reiter*, articulated the modernist search before World War I for a common spiritual basis of artistic expression. De Hartmann's article, in that landmark publication, entitled "On Anarchy in Music," proclaimed, "By discovering the new laws, art should ... lead to an even greater, more conscious freedom – to different, new possibilities."<sup>3</sup> During this period he sketched the music for Kandinsky's experimental stage production, *The Yellow Sound*. De Hartmann returned to St. Petersburg in 1912 where his career continued to flourish. His musical activities included compositions for orchestra, piano and voice, music for the ballet, a one-act opera, and chamber music.

In 1916, his meeting with Gurdjieff gave a new direction to his life. De Hartmann said:

*It was clear to me long before I met Gurdjieff, . . . that to be able to develop in my creative work, something was necessary – something greater or higher that I could not name. Only if I possessed this "something" would I be able to progress further and hope to have any real satisfaction from my own creation . . .*<sup>4</sup>

For the next twelve years de Hartmann and his wife worked closely with Gurdjieff. When the Bolshevik revolution broke out, they first followed him to the Caucasus and then to Turkey. Whenever conditions of life permitted, de Hartmann and his wife, an opera singer, continued their own musical activities, teaching and giving concerts. Later, between 1922 and 1929, they lived at Gurdjieff's Institute in France where most of the music in the present volumes was composed.

In 1929, de Hartmann left the Institute and resumed his career, composing sonatas, concertos, ballet music, symphonies, the opera *Esther*, song cycles, and a setting for voice and piano of the final pages of James Joyce's *Ulysses*. During this period he earned his livelihood by writing scores for films.

In the late forties and early fifties Jeanne de Salzman, who had become Gurdjieff's closest disciple, invited de Hartmann to give recitals of the music he had composed with Gurdjieff, to oversee the publication of a limited five-volume edition, and to compose new pieces for Gurdjieff's movements and sacred dances. From 1951, de Hartmann lived and worked in America until his death on March 26, 1956.

<sup>3</sup> Th. v. Hartmann, "Über Anarchie in der Musik," in *Der Blaue Reiter*, München, R. Piper & Co. Verlag, 1912, page 94.

<sup>4</sup> Thomas and Olga de Hartmann, *Our Life with Mr Gurdjieff*, Definitive Edition, London: Penguin Arkana, 1992, page 5.

## The Music

In the course of his search to understand all facets of human nature, Gurdjieff became convinced that the music of different cultures both preserved and revealed essential characteristics of those cultures and also conveyed deeper meanings rooted in their traditions. He possessed an extraordinary capacity for remembering the intricate melodies he heard during the twenty years he spent living and traveling in Central Asia and the Near East. These "recordings" were essential for the work that was to follow.

The music Gurdjieff encountered descends from aural traditions of ancient provenance. As a rule, this music is not written down but relies on the musician's exact knowledge of its characteristic melodic movements. As in most monophonic music, a sense of harmony is implied by the melodic intervals themselves, often underpinned by a drone of the tonic, or with the added fifth. In certain styles one also finds a complex rhythmic interaction between melody and accompaniment. The systems of tuning, varying from region to region, are derived from divisions of the octave that result in intervals unfamiliar to Western ears.

De Hartmann, a musician of European culture, needed time and a special preparation to become sensitive to a musical language so different from his own, and to be able to hear – in the sense of receive – the essence of the music that was being conveyed to him. He described his first musical contact with Gurdjieff:

*In the evenings, he came with a guitar and would play, not in a usual manner, but with the tip of the third finger, as if playing a mandolin, slightly rubbing the strings. There were only melodies, rather pianissimo hints of melodies from the years when he collected and studied the ritual movements and dances of different temples in Asia. All this playing was essentially an introduction for me into the new character of the Eastern music which he wished later to dictate to me.*<sup>5</sup>

It was around this time (1917) in Essentuki that Gurdjieff began to develop extensively his movements and sacred dances. At first he provided the musical accompaniment himself on the guitar, (under wartime conditions no piano was available), while de Hartmann had to practice the exercises.

In 1919 when Gurdjieff and his pupils went to Tiflis, work on these exercises continued and, with a piano available, de Hartmann was asked to play. De Hartmann wrote:

*. . . Gurdjieff gave us the different modes of several nationalities, and not only the modes but also . . . details peculiar to the character of each nationality. These modes served later on for the creation of music for a variety of exercises . . .*<sup>6</sup>

It was also in 1919 that Gurdjieff sent de Hartmann and his wife to Erivan, the capital of Armenia, where the de Hartmanns gave concerts of European music and of the works of the Armenian composer Komitas Vardapet. As de Hartmann describes:

<sup>5</sup> *Ibid.*, condensed from pages 43-44.

<sup>6</sup> *Ibid.*, page 141.

*Mount Ararat was wrapped in a shroud of mist: an unforgettable sight. To accompany this vision there was authentic Eastern music, played on . . . the tar – a kind of stringed instrument. Through this trip to Erivan, . . . Gurdjieff gave us the opportunity of listening to Eastern music and musicians, so that I could better understand how he wished his own music to be written and interpreted.*<sup>7</sup>

For the five years between 1919 and 1924, the collaboration of the two men focused on music for Gurdjieff's movements and sacred dances. In 1925 the full intensity of the composing of the music in this edition began:

*I had a very difficult and trying time with this music. Gurdjieff sometimes whistled or played on the piano with one finger a very complicated sort of melody – as are all Eastern melodies, although they seem at first to be monotonous. To grasp this melody, to write it in European notation, required a tour de force.*

*How it was written down is very interesting in itself. It usually happened in the evening in the big salon of the Château. From my room I usually heard when Gurdjieff began to play and, taking my music paper, I had to rush downstairs. Soon all the people came, and the music dictation was always in front of everybody.*

*It was not easy to notate. While listening to him play, I had to scribble down at feverish speed the shifts and turns of the melody, sometimes with repetitions of just two notes. But in what rhythm? How to mark the accentuation? Often there was no hint of conventional Western meters; at times the flow of melody . . . could not be interrupted or divided by bar-lines. And the harmony that could support the Eastern tonality of the melody could only gradually be guessed.*

*Often – to torment me, I think – he would begin to repeat the melody before I had finished my notation, usually with subtle differences and added embellishments which drove me to despair. Of course it must be remembered that this was never just a matter of simple dictation, but equally a personal exercise for me, to grasp the essential character, the very noyau or kernel of the music.*

*After the melody had been written down Gurdjieff would tap on the lid of the piano a rhythm on which to build the bass accompaniment. And then I had to perform at once what had been given, improvising the harmony as I went.*<sup>8</sup>

By this method over 300 piano pieces were worked on during those two years.

What is unique in this music is its specific combination of elements: the ethnic melodies, the ritual music of remote temples and monasteries, and the cadences of the Orthodox liturgy so intimately familiar to both men – all these transformed by Gurdjieff through de Hartmann's craftsmanship and absolute dedication. What resulted was sometimes distinctly Eastern, often clearly Western, but almost never typically either one. It is as though many of the specific attributes of the sources were distilled to leave a music largely free of elaborated

structure and decorative detail or of characteristic pianism. The force and clarity of its speech emerge from the underlying intention to speak directly to the listener's inmost self.

A close examination of the manuscripts yields a revealing insight: there are very few occurrences of rewriting in any of the various stages of notation. From the first dictation of the melodies, through harmonization and addition of rhythm, until the final manuscript, there is no evidence of basic change in compositional structure. In any process of composing this would be unusual, but in a collaboration it is quite extraordinary. The common understanding of the two men and the accelerated pace of their work together led to a fusion of musical thought – resulting in a creation as if from one mind. They became one composer.

The period of their musical collaboration ended in 1927. The manuscripts remained in various stages of completion: in some cases the melody alone was noted down, while in others the melodic line was partially harmonized and the piece never finished. This edition contains only those pieces that reached their full and final development.

The fair copies produced in the 1920's by de Hartmann in his impeccable calligraphy generally contain few indications of tempo, dynamics, phrasing, or articulation marks. Only in preparing the manuscripts in the early 1950's for a limited private edition did he add such indications, formalize the genres, and establish the sequence of pieces in each volume. Therefore, most of the previously unpublished manuscripts in this edition appear with few performance indications. It is left to the pianist to explore and find in the music itself the key to their interpretation.

## Introduction to Volume I

The music of *Asian Songs and Rhythms* evokes the atmosphere of the peoples of the Near East and Central Asia, particularly of Gurdjieff's own Armenian and Greek ancestry. The musical folklore of these ethnic groups, among which he lived and traveled as a young man, was a primary influence on his tonal language.

It must be said at once that many of the titles cannot be taken literally. In some cases the music may indeed be an accurate recollection or echo of certain regional melodies Gurdjieff heard on his journeys, which he either quoted directly or recreated in the idiom of the locale. In other instances, the titles would seem to reflect a personal impression of a place, a people, or an ancient culture, translated into Gurdjieff's own musical language. A number of pieces were left untitled but clearly belong to the genre of this volume.

Several pieces in this edition, particularly in Volumes I and II, include an additional line for the *daff*, a Middle Eastern frame drum. Although the part is optional, its inclusion provides a new timbre, giving a quite different impression of the piece as a whole. In some cases it is used to reinforce the basic rhythmic pattern of the piano. In others, a new element is introduced by giving to the *daff* a meter different from that of the piano, thus creating patterns of contrasting cycles (Vol. I, Nos. 21 and 31, Vol. II, No. 17).

<sup>7</sup> *Ibid.*, page 136.

<sup>8</sup> *Ibid.*, condensed from pages 245-246.

The polyrhythms within the piano part itself present an interesting challenge to the performer. For example, in Vol. 1, No. 11, the left hand plays a rhythmic ostinato while the right hand must execute simultaneously the irregularly phrased rhythm of the melody. This creates a demand to play two different rhythmic cycles at once. Here de Hartmann adopted the somewhat unorthodox method of barring only the lower staff. The intentional absence of bar lines in the melody reveals the independence of its rhythmic form.

The pieces collected in this volume are short, sometimes a single page, with only one theme, as if to illuminate a certain idea or evoke a particular feeling. In certain instances, for the essence of a piece to be fully expressed, a *Da Capo* is indicated. In a sense, each composition can be taken as a *moment musical*, a kind of “travel sketch,” with an intimation of deeper feeling beneath the surface, waiting to be discovered.

The Editors

## Préface

Cette édition révisée et complète de la musique pour piano de Georges Gurdjieff et Thomas de Hartmann comprend quatre recueils. La majeure partie de l'œuvre fût composée à Fontainebleau dans les années 1920. Pendant plus de soixante ans elle a été une part vivante de l'enseignement apporté par G. I. Gurdjieff. Elle commence à peine à être connue du grand public grâce à une série de disques édités au cours de ces dernières années.

### G. I. Gurdjieff

Georges Ivanovitch Gurdjieff (1877–1949), d'ascendance grecque par son père et arménienne par sa mère, est né à Alexandropol, aux confins de l'Arménie et de la Turquie, dans une région du Caucase où pendant des siècles se sont cotoyés des groupes ethniques très divers. Son père perpétuait la tradition orale des bardes locaux ou *Ashokhs*. Il racontait en vers les grands mythes antiques et à la demande de l'assistance, pouvait improviser à l'infini sur des thèmes religieux ou philosophiques. Plus tard lorsqu'il s'intéressa à la source de ces légendes et de ces mythes, Gurdjieff leur accorda une attention particulière.

Dans sa jeunesse, Gurdjieff vécut à Kars, au sein d'une famille de six enfants dont il était l'aîné. Il chantait régulièrement dans le chœur de l'église orthodoxe russe. Son esprit aigu et son don pour la musique attirèrent l'attention du doyen de la cathédrale qui se chargea dès lors de son éducation. En plus de la formation scolaire habituelle il fut instruit en religion et en médecine.

Malgré cette éducation particulière, les questions qui le brûlaient sur le sens profond et la finalité de l'existence humaine ne trouvèrent pas de réponse. Il s'engagea alors, plein d'ardeur, avec un groupe de compagnons, à la recherche d'une *connaissance pérenne* susceptible de dépasser et de réconcilier les contradictions qui l'habitaient, et qu'il espérait retrouver au cœur des anciennes traditions.

Ainsi avec ses compagnons, «Les Chercheurs de Vérité», entreprit-il des expéditions en Egypte, au Tibet, en Inde, en Afghanistan et dans de nombreuses autres régions d'Asie Centrale, pour tenter de remonter aux sources de cette connaissance perdue. Au cours de ces voyages, il sut écouter et assimiler les musiques traditionnelles de l'Orient. Dans divers temples et monastères, il étudia les principes de l'art sacré et les formes spécifiques données au rituel, à la musique et à la danse. Après quelques vingt années de recherche, on retrouve Gurdjieff en Europe, porteur d'un enseignement théorique et pratique, très élaboré et très complet qui semblait relier la connaissance ésotérique de l'Orient et la méthodologie scientifique de l'Occident.

En 1913 à Moscou, se groupèrent autour de lui des gens intéressés par ses idées. Parmi eux se trouvait P. D. Ouspensky, à qui l'on doit certainement l'exposé le plus complet et le plus attachant sur l'Enseignement de Gurdjieff.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> P. D. Ouspensky, *Fragments d'un enseignement inconnu*, Editions Stock, Paris 1950

En 1916, le jeune Thomas de Hartmann rejoignit le groupe à Saint-Petersbourg. Quand les troubles liés à la première guerre mondiale puis à la révolution russe s'intensifièrent, Gurdjieff fut contraint de gagner le Sud du pays puis de quitter définitivement la Russie, suivi d'un certain nombre de ses élèves, dont Hartmann et sa femme. Ces tribulations les amenèrent dans le Caucase, à Essentuki et Tiflis – où ils furent rejoints par le peintre Alexandre de Salzman et sa femme Jeanne – puis à Constantinople et Berlin.

Finale, en 1922 il s'établit en France, au Château du Prieuré près de Fontainebleau. Son «Institut pour le Développement Harmonique de l'Homme», attira de nombreux élèves, venus principalement d'Angleterre et des Etats-Unis. L'Institut devait alors connaître une activité intense appelant les participants à mobiliser leur être dans sa totalité: travail physique, intellectuel, exercices les plus divers comprenant notamment la pratique de certains mouvements.

En 1924, après un accident d'automobile qui faillit lui coûter la vie, Gurdjieff fut amené à développer de nouveaux moyens pour transmettre l'essence de son enseignement. C'est ainsi qu'en deux ans à peine, à partir de 1925, fut composée la majeure partie de la musique contenue dans la présente publication. C'est à cette époque également, que Gurdjieff se mit à écrire et qu'il traça les grandes lignes de son ouvrage: *Du tout et de tout*.<sup>2</sup> Les activités de l'Institut se réduisirent par la suite considérablement pour s'arrêter complètement en 1932. Gurdjieff effectua plusieurs voyages en Amérique pour y donner des conférences et des démonstrations publiques, éclairant notamment le rôle précis des Mouvements et des danses sacrées dans le développement intérieur de l'homme. A la fin des années 30, le travail avec ses élèves reprit intensément à Paris. Il continua pendant la guerre et l'occupation et ne cessa de s'amplifier jusqu'à la mort de Gurdjieff le 29 Octobre 1949.

### Thomas de Hartmann

Thomas Alexandrovitch de Hartmann (1885–1956) reçut, sous les auspices de la tradition musicale russe, une formation classique de compositeur. Né en Ukraine, de parents d'origine allemande, le jeune Thomas, dès l'âge de quatre ans, sembla irrésistiblement attiré par le piano familial. A neuf ans il entra à l'école de l'Académie Militaire de Saint-Petersbourg. Son talent précoce fut vite reconnu et on l'aida à consacrer tout son temps libre à l'étude de la musique.

Il avait onze ans à peine lorsque Arensky l'accepta à ses cours d'harmonie et de composition et qu'Annette Esipova-Leschetzky l'admit à son cours de piano. Il étudia ensuite le contrepoint avec Taneiev et en 1903 obtint

<sup>2</sup> G. I. Gurdjieff, *Du tout et de tout, en trois séries: Récits de Belzébuth à son petit-fils*, Editions Janus, Paris, 1956

*Rencontres avec des hommes remarquables*, Editions Julliard, Paris 1960

*La vie n'est réelle que lorsque «Je suis»*, Triangle Editions, Paris 1976

son diplôme du conservatoire de Saint-Petersbourg que dirigeait à l'époque Rimsky-Korsakov.

Il avait 21 ans lorsque fut présenté à l'Opéra Impérial de Saint-Petersbourg son premier grand ballet «La Fleur écarlate» qui connut un immense succès et la faveur d'une distribution remarquable comprenant la Pavlova, Legat, Karsavina, Fokine et Nijinsky.

Le tsar Nicolas II au vu de ce ballet et en récompense de son talent, le libéra de ses obligations militaires et l'exhorta à donner tout son temps à la musique.

Avec un statut d'officier de réserve Thomas de Hartmann put s'installer à Munich pour étudier la direction d'orchestre avec Félix Mottl, un disciple et ami de Richard Wagner.

Entre 1908 et 1912, en compagnie d'Arnold Schönberg, il adhéra au mouvement culturel d'avant-garde animé par Franz Marc et Wassily Kandinsky. Leur anthologie *Der Blaue Reiter* constitua une référence majeure pour les chercheurs qui aspiraient à donner à l'expression artistique moderne un fondement spirituel. Dans un article intitulé *De l'anarchie en musique* Hartmann proclamait: «En découvrant de nouvelles lois, l'art devrait conduire à une liberté encore plus grande, plus consciente, à une variété de possibilités nouvelles».<sup>3</sup> Durant cette période, il collabora à un spectacle de théâtre expérimental créé par Kandinsky *Le son jaune*, dont il élaborait la musique.

Hartmann revint à Saint-Petersbourg en 1912 pour y poursuivre une carrière pleine de succès. Parmi ses compositions d'alors, on trouve des pièces pour orchestre, pour piano et voix, de la musique de ballet, un opéra en un acte, et de la musique de chambre.

En 1916, sa rencontre avec Gurdjieff marqua un tournant dans sa vie. Il écrira plus tard:

*Il était clair que bien avant de rencontrer Gurdjieff . . . pour que je me développe dans mon travail créatif, quelque chose de nouveau m'était nécessaire – quelque chose de plus grand, ou de plus haut, que je ne pouvais nommer. Seule, la croissance de ce «quelque chose» me permettrait de progresser, d'espérer obtenir une réelle satisfaction de ma propre créativité.*<sup>4</sup>

Pendant les douze années qui suivirent Hartmann et sa femme Olga restèrent en liaison étroite avec Gurdjieff. Lorsque la révolution éclata, ils le suivirent au Caucase, puis en Turquie. Chaque fois que les conditions le permettaient le couple reprenait ses propres activités musicales – enseignement et concerts – Olga étant elle-même chanteuse d'opéra. Plus tard, entre 1922 et 1929, ils rejoignirent l'Institut de Gurdjieff au Prieuré d'Avon, et c'est là que fut composée la plupart des pièces publiées dans cette édition.

En 1929 Hartmann quitta l'Institut et reprenant sa carrière, composa des sonates, des concertos, de la musique de ballet, des symphonies, son opéra «Esther», divers cycles de chant et un arrangement pour voix et piano de

la fin de l'*Ulysse* de James Joyce. Parallèlement, il gagnait sa vie en écrivant de la musique de film.

A la fin des années 40 et au début des années 50, Jeanne de Salzman qui était devenue la disciple la plus proche de Gurdjieff, incita Thomas de Hartmann à donner des récitals de la musique qu'il avait composée avec celui qu'il considérait comme son maître. Elle lui demanda ensuite de superviser l'édition partielle de cette musique par les soins des Editions Janus et de composer de nouvelles pièces pour accompagner une série de mouvements enseignés par Gurdjieff dans les années 40. En 1951 Hartmann s'installa définitivement aux Etats-Unis et continua de travailler jusqu'à sa mort survenue le 26 Mars 1956.

## La Musique

Au cours de ses recherches sur les «potentialités inexplorées» de l'homme, Gurdjieff avait acquis la conviction que des caractéristiques très essentielles, propres à certaines cultures, se trouvaient préservées et révélées dans leurs musiques. Selon lui, celles-ci avaient même le pouvoir de véhiculer une connaissance profonde que les mots ne pouvaient transmettre. C'est sans doute grâce à une capacité exceptionnelle que Gurdjieff a pu reconstituer, quelquefois dans les moindres détails, des thèmes complexes entendus au cours de vingt années de «pèlerinage» en Asie. Ces réminiscences, quelquefois nostalgiques, furent l'une des sources de la musique composée par la suite au Prieuré d'Avon.

Ces musiques issues de traditions «aurales» très anciennes sont rarement écrites. Elles reposent sur la connaissance exacte qu'a le musicien de la spécificité de chaque mouvement mélodique. Comme c'est le cas généralement lorsqu'il s'agit de musiques monophoniques, le sens de l'harmonie est révélé par les intervalles mélodiques eux-mêmes souvent soutenus en outre par un bourdon de la tonique ou par l'addition d'une quinte. Dans certains styles, on trouve aussi une interaction rythmique complexe entre la mélodie et son accompagnement. Les systèmes de tonalité qui varient d'une région à l'autre, sont issus de divisions de l'octave entraînant des intervalles peu familiers aux oreilles occidentales. Hartmann, musicien de culture européenne, quoiqu'ayant une oreille exceptionnelle, avait eu besoin de temps et d'une préparation spéciale pour devenir sensible à ce langage musical si différent du sien, et pour devenir capable d'«entendre» – au sens de «recevoir» – le sens de ce qui lui était communiqué. Il décrit ainsi ses premières séances de travail avec Gurdjieff:

*Le soir, il venait avec sa guitare et se mettait à jouer d'une façon inhabituelle, du bout du troisième doigt, comme s'il jouait de la mandoline, en frottant légèrement les cordes. Il s'agissait de mélodies jouées pianissimo, ressurgies des années où il avait rassemblé et étudié les mouvements rituels et les danses de différents temples d'Asie. Ce faisant, il voulait surtout me familiariser avec le caractère, nouveau pour moi, de la musique orientale qu'il désirait pouvoir, plus tard, me dicter.*<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Th. v. Hartmann, „Über Anarchie in der Musik,“

*Der Blaue Reiter*, R. Piper & Co. Verlag, Munich 1912, p. 94

<sup>4</sup> Thomas de Hartmann, *Notre vie avec Gurdjieff*, Editions Planète, Paris 1968

Thomas and Olga de Hartmann, *Our Life with Mr Gurdjieff*, Definitive Edition, London: Penguin Arkana, 1992, p. 5

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 43-4, abrégé



C'est à peu près à cette époque (1917), à Essentuki, que Gurdjieff commença à développer davantage l'étude du mouvement et des danses sacrées. Au début, il les accompagnait lui-même à la guitare (on ne trouvait pas de piano, pendant la guerre) tandis que Hartmann s'exerçait à la pratique de ces danses. En 1919, lorsque Gurdjieff et ses élèves arrivèrent à Tiflis, le travail des mouvements s'intensifia encore, et cette fois un piano étant enfin disponible, Hartmann fut invité à jouer. Les inventions continues de Gurdjieff le fascinaient:

*Gurdjieff nous indiquait les modes musicaux propres à certains pays, et en plus de ces modes, il nous donnait des détails spécifiques quant au caractère des pays désignés . . . Ces différents modes nous servirent plus tard à créer la musique de bon nombre d'exercices.<sup>6</sup>*

C'est à cette époque aussi, en 1919, que Gurdjieff envoya les Hartmann à Erévan, capitale de l'Arménie, où Thomas donna des concerts consacrés à la musique européenne et à l'œuvre du compositeur arménien Komitas Vardapet. Ils furent tous deux marqués par ce voyage:

*Le Mont Ararat était nimbé d'un voile de brouillard: une vision inoubliable. Pour célébrer ce spectacle, il y avait de l'authentique musique orientale jouée sur . . . le tar – un genre d'instrument à cordes. En nous envoyant à Erévan, Gurdjieff nous avait offert l'occasion d'écouter la musique de l'Orient et ses musiciens – comme pour mieux me faire de comprendre comment il désirait que sa propre musique fut écrite et jouée.<sup>7</sup>*

Pendant cinq ans, de 1919 à 1924, la collaboration des deux hommes se concentra sur la musique devant accompagner les mouvements et les danses enseignées par Gurdjieff. C'est à partir de 1925 que se développa, dans toute son intensité, la composition de la musique faisant l'objet de la présente édition:

*Cette musique m'a fait connaître des moments très difficiles, très éprouvants. Parfois, Gurdjieff sifflait ou jouait d'un doigt sur le piano une sorte de mélodie très compliquée, comme le sont toutes les mélodies orientales, bien qu'à la première écoute elles paraissent simples et monotones. Saisir la mélodie, l'écrire en notation musicale européenne, relevait tout simplement du tour de force.*

*Il est sans doute intéressant de préciser la façon dont cela se passait. Le grand moment avait lieu, d'habitude, le soir dans le grand salon du château. De ma chambre, lorsque j'entendais que Gurdjieff commençait à jouer, j'attrapais mon papier à musique et me précipitais en bas. Les autres résidents arrivaient eux-mêmes très vite, si bien que la dictée musicale devenait un événement public. La notation n'était vraiment pas aisée.*

*Tout en écoutant, il me fallait griffonner fiévreusement les mouvements complexes de la mélodie. Parfois, il ne répétait que deux notes. Mais quel était le rythme? Comment marquer les accents? Souvent il n'y avait pas de recours possible à une technique occidentale . . . Le flot de la mélodie ne pouvait pas être contenu par des barres de mesure. Quant à l'harmonie, celle capable de soutenir la tonalité orientale de la mélodie, elle ne pouvait être mise au point que très progressivement.*

*Souvent – sans doute pour me mettre à l'épreuve – Gurdjieff reprenait la mélodie avant que j'eusse fini de la noter avec des variantes subtiles et des fioritures supplémentaires qui me mettaient au désespoir. Bien entendu, il ne s'agissait pas d'une simple dictée musicale, mais tout autant d'un exercice personnel. Il s'agissait pour moi, entre autres choses, de saisir le caractère essentiel, le véritable noyau, le fondement même de cette musique.*

*Quand la mélodie était entièrement notée, Gurdjieff frappait sur le rebord du piano un rythme sur lequel je devais construire la basse d'accompagnement. Pour couronner le tout il me fallait immédiatement interpréter le morceau dans son entier en improvisant l'harmonie en cours de route.<sup>8</sup>*

Grâce à cette méthode, plus de 300 pièces pour piano virent le jour en l'espace de deux ans.

Nous avons évoqué les éléments qui ont donné naissance à cette musique si particulière: l'écho de traditions très anciennes apporté par Gurdjieff, le métier exceptionnel de Hartmann en tant que compositeur, le rite des anciens temples et les sonorités spécifiques de la liturgie orthodoxe que tous deux connaissaient intimement. Le résultat est souvent distinctement oriental, ou nettement occidental, mais jamais totalement l'un ou l'autre, comme si les traits fondamentaux des différentes sources avaient été distillés pour laisser place à une musique libre de toute structure conventionnelle, de tout ornement décoratif et même de son caractère pianistique. Réduite à l'essentiel, la force et la clarté de son action semblent tenir au fait qu'elle sait s'adresser naturellement et directement au moi le plus profond de celui qui l'écoute.

L'examen attentif des manuscrits est d'ailleurs tout à fait révélateur: on n'y relève que très peu de corrections. Aux différents stades de la notation, depuis la première dictée mélodique jusqu'au manuscrit final en passant par l'harmonisation et l'adjonction du rythme, on retrouve la structure première de la composition sans la moindre trace de changement majeur. Ceci serait déjà surprenant dans un processus habituel de composition. Cela devient d'autant plus extraordinaire dans un travail de collaboration. Seule une compréhension commune et un engagement profond de ces deux hommes au service de l'esprit et du sens profond de la musique, aura pu donner naissance à cette œuvre qui semble émaner d'un seul auteur.

Lorsque s'interrompit cette période de composition, en 1927, les manuscrits se trouvaient à différents stades d'achèvement. Dans certains cas, seule figurait la mélodie, d'autres n'étaient que partiellement harmonisées et ne furent jamais terminées. Bien entendu, cette édition ne présente que les œuvres achevées. En générale les copies au propre de années 1920, calligraphiées par Hartmann de sa plume élégante, ne contiennent que peu d'indications de tempo, de dynamique, de phrasé, ni de signe d'articulation. Ce n'est qu'au début des années 50, lorsqu'il révisa certains manuscrits pour les Editions Janus, qu'il ajouta ce type d'indications. Il a en même

<sup>6</sup> Ibid., p. 141

<sup>7</sup> Ibid., p. 136

<sup>8</sup> Ibid., pp. 245-6, abrégé

temps défini le classement selon les différents genres et déterminé la suite des pièces pour chaque recueil. C'est pourquoi la plupart des manuscrits inédits de cette édition se présentent avec peu d'indications de jeu. C'est au pianiste lui-même d'explorer cette musique et de trouver en elle la clé de son interprétation.

### Introduction au recueil I

Les morceaux figurant dans ce cahier, sous le titre *Chants et rythmes d'Asie*, évoquent l'atmosphère du Proche-Orient et de l'Asie Centrale, et particulièrement l'ascendance grecque et arménienne de Gurdjieff. La tradition musicale des différents groupes ethniques qu'il a visité dans sa jeunesse a sans doute joué un rôle important dans le développement de sa propre expression musicale.

Il ne faudrait cependant pas se laisser égarer par les titres qui n'impliquent pas, loin s'en faut, une correspondance ethno-musicologique. Dans certains cas, il s'agit bien de souvenirs précis, de réminiscences de mélodies particulières, que Gurdjieff avait retenus de ses voyages et qu'il sut plus tard reproduire fidèlement et même transposer dans le langage musical propre à ces régions. Mais, dans la plupart des cas, les titres semblent se rapporter à une impression personnelle – celle d'un lieu, d'une population ou encore d'une ancienne culture – que Gurdjieff exprime avec des accents qui lui sont propres. Figurent aussi dans ce cahier, un certain nombre de pièces sans titre, qui relèvent manifestement du même genre.

On trouvera dans cette nouvelle édition, en particulier dans les Recueils I et II, un accompagnement au *daff*.

tambourin répandu au Moyen Orient, surtout au Caucase. Bien que facultatif, cet accompagnement apporte au morceau une coloration différente plus proche d'un climat traditionnel (voir recueil I n° 21 et 31, recueil II n° 17).

Parfois le tambourin suit la main gauche du piano et renforce simplement la structure rythmique, tandis qu'à d'autres moments, le *daff* en suivant une métrique différente de celle du piano, permet que se développe un contre-point rythmique à la manière orientale.

Dans le jeu du piano lui-même, la polyrythmie peut parfois présenter un véritable défi. Ainsi dans le n° 11 du recueil I, tandis que la main gauche exécute un ostinato rythmique, la main droite doit jouer en contrepoint une mélodie au rythme irrégulier. L'exécution simultanée de ces deux structures rythmiques crée une exigence particulière. Pour la souligner davantage, Thomas de Hartmann, de façon peu orthodoxe, ne barre les mesures que sur la portée inférieure. L'absence voulue de barres pour la mélodie marque ainsi délibérément le caractère autonome de son mouvement.

Les morceaux rassemblés dans ce recueil sont pour la plupart très courts – parfois une seule page – avec un thème unique, comme pour mieux mettre en lumière une idée ou un sentiment particulier. Dans certains cas, pour que s'exprime pleinement l'essence d'un morceau, il est indiqué sur la partition de le rejouer en entier. Chacune de ces compositions constitue un moment privilégié, un itinéraire qui amène à découvrir sous l'impression de surface, un écho venu de la profondeur.

Les éditeurs

## Vorwort

Diese revidierte und vollständige Ausgabe der Klaviermusik von Georg Iwanowitsch Gurdjieff und Thomas de Hartmann besteht aus vier Bänden. Die meisten Werke wurden in den zwanziger Jahren in Fontainebleau komponiert. Mehr als sechzig Jahre lang war die Musik ein lebendiger Teil der von G. I. Gurdjieff begründeten Lehre. Durch eine Reihe von Schallplatten, die in den letzten Jahren erschienen, beginnt sie seit kurzem, einem breiteren Publikum bekannt zu werden.

### G. I. Gurdjieff

Georg Iwanowitsch Gurdjieff (1877–1949) wurde als Sohn eines griechischen Vaters und einer armenischen Mutter in Alexandropol geboren, nahe der Grenze zwischen Armenien und der Türkei, in einer Gegend des Kaukasus, wo seit Jahrhunderten sehr unterschiedliche Volksgruppen zusammenlebten. Sein Vater setzte die mündliche Tradition der örtlichen Bardens oder *Aschochs* fort. Er erzählte in Versform die großen alten Mythen und konnte auf Bitten der Zuhörer zahllose religiöse oder philosophische Themen aus dem Stegreif vortragen. Als sich Gurdjieff später für den Ursprung dieser Legenden und Mythen interessierte, schenkte er ihnen besondere Aufmerksamkeit.

In seiner Jugend lebte Gurdjieff in Kars im Kreise seiner Familie als das älteste von sechs Kindern. Er sang regelmäßig im Chor der russisch orthodoxen Kirche. Sein reger Geist und seine musikalische Begabung weckten die Aufmerksamkeit des Dekans der Kathedrale, der von da an seine Erziehung übernahm. Außer in den üblichen Schulfächern erhielt er Unterricht in Religion und Medizin.

Trotz dieser besonderen Erziehung blieben seine brennenden Fragen nach dem tiefen Sinn und dem Zweck der menschlichen Existenz unbeantwortet. Voller Begeisterung begab er sich mit einer Gruppe von Gefährten auf die Suche nach einem *unvergänglichen Wissen*, das in der Lage wäre, die dem Menschen innewohnenden Widersprüche zu überwinden und zu versöhnen. Er hoffte, dieses verlorengegangene Wissen in alten Traditionen wiederzufinden.

So unternahm er mit seinen Gefährten, den „Wahrheitssuchern“, wie sie sich nannten, Expeditionen nach Ägypten, Tibet, Indien, Afghanistan und in zahlreiche Gebiete Zentralasiens. Auf diesen Reisen vermochte er die traditionelle Musik des Orients aufzunehmen und sich anzueignen. In verschiedenen Tempeln und Klöstern erforschte er die Prinzipien der sakralen Kunst und die spezifischen Ritual-, Tanz- und Musikformen.

Nach etwa zwanzigjähriger Suche findet man Gurdjieff wieder in Europa mit einer umfassenden theoretischen und praktischen Lehre, die das esoterische Wissen des Orients und die wissenschaftliche Methodik des Westens zu einem Ganzen vereinte.

1913 versammelten sich in Moskau Menschen um ihn, die an seinen Ideen interessiert waren. Zu ihnen gehörte P. D. Ouspensky, dem man die vollständigste und fesselndste Darstellung der Lehre Gurdjieffs verdankt.<sup>1</sup>

1916 schloß sich der junge Thomas de Hartmann der Gruppe in Sankt Petersburg an. Als sich die Unruhen des Ersten Weltkrieges und der Russischen Revolution verstärkten, war Gurdjieff gezwungen, sich in den Süden des Landes zu begeben und dann Rußland endgültig zu verlassen, zusammen mit einigen seiner Schüler, darunter de Hartmann und seine Frau Olga. Ihr Weg führte sie in den Kaukasus, nach Essentuki und Tiflis, wo der Maler Alexander von Salzmann und seine Frau Jeanne sich ihnen anschlossen, und später nach Konstantinopel und Berlin.

Schließlich ließ er sich 1922 in Frankreich nieder, im Château du Prieuré in Avon bei Fontainebleau. Sein „Institut für die harmonische Entwicklung des Menschen“ zog zahlreiche Schüler an, vor allem aus England und den Vereinigten Staaten. Das Institut wurde zum Ort einer regen Aktivität, die die Beteiligten veranlaßte, ihr Dasein in seiner Gesamtheit zu mobilisieren: durch körperliche und geistige Arbeiten, vielfältige Übungen, Tänze und Bewegungen.

Nach einem Autounfall, der ihm beinahe das Leben gekostet hätte, sah sich Gurdjieff 1924 genötigt, neue Formen zu entwickeln, um das Wesen seiner Lehre weiterzugeben. So wurde ab 1925 in kaum zwei Jahren der größte Teil der Musik der vorliegenden Sammlung komponiert. Damals begann Gurdjieff auch zu schreiben und entwarf in den Hauptzügen sein großes Werk *All und Alles*.<sup>2</sup> Die Aktivitäten des Instituts wurden erheblich eingeschränkt, bis sie 1932 völlig eingestellt wurden.

Gurdjieff unternahm mehrere Reisen nach Amerika, um Vorträge zu halten und öffentliche Vorführungen zu geben, die die Rolle der „Bewegungen“ und „sakralen Tänze“ in der inneren Entwicklung des Menschen veranschaulichten. Ende der dreißiger Jahre wurde in Paris die Arbeit mit seinen Schülern intensiv wieder aufgenommen. Sie ging während des Krieges und der deutschen Besatzungszeit weiter und nahm unaufhörlich bis zu seinem Tod am 29. Oktober 1949 zu.

### Thomas de Hartmann

Thomas Alexandrowitsch de Hartmann (1885–1956) erhielt seine Ausbildung als Komponist in der Tradition der russischen Schule. Geboren am 21. September 1885 in der Ukraine als Sohn deutschstämmiger Eltern, fühlte sich der junge Thomas bereits im Alter von vier Jahren unwiderstehlich zum Klavier hingezogen. Mit neun Jahren trat er in die Schule der Militäarakademie von

<sup>1</sup> P. D. Ouspensky *Auf der Suche nach dem Wunderbaren*. Innsbruck: Verlag der Palme, 1950

<sup>2</sup> G. I. Gurdjieff, *All und Alles, in drei Serien: Beelzebubs Erzählungen für seinen Enkel*, Innsbruck: Verlag der Palme, 1951

*Begegnungen mit bemerkenswerten Menschen*, Freiburg: Aurum Verlag, 1978

*Das Leben ist nur wirklich, wenn „Ich bin“*. Basel: Sphinx Verlag, 1987

Sankt Petersburg ein. Dort erkannte man schnell seine Begabung und bestärkte ihn darin, seine gesamte Freizeit dem Studium der Musik zu widmen.

Er war kaum elf Jahre alt, als ihn Arensky in seinen Harmonie- und Kompositionskurs und Annette Esipowa-Leschetitzky in ihren Klavierkurs aufnahm. Bei Tanjew studierte er anschließend Kontrapunkt, und 1903 erhielt er das Diplom des Konservatoriums von Sankt Petersburg, das zu der Zeit von Rimsky-Korsakow geleitet wurde.

Als er 21 Jahre alt war, wurde an der Kaiserlichen Oper von Sankt Petersburg sein erstes abendfüllendes Ballett *Das scharlachrote Blümchen* uraufgeführt, das in der Traumbesetzung mit Pawlowa, Legat, Karsawina, Fokin und Nijinsky einen gewaltigen Erfolg hatte.

Zar Nikolaus II. verfügte unter dem Eindruck dieser Aufführung und als Anerkennung von de Hartmanns Leistung seine Freistellung vom Militärdienst, so daß er seine gesamte Zeit der Musik widmen konnte. Seine Stellung als Reserveoffizier erlaubte ihm, sich in München niederzulassen, um bei Felix Mottl, einem Schüler und Freund Richard Wagners, das Dirigieren zu lernen.

Zwischen 1908 und 1912 schloß sich de Hartmann zusammen mit Arnold Schönberg der von Franz Marc und Wassily Kandinsky begründeten kulturellen Avantgardebewegung an. Ihr Almanach *Der Blaue Reiter* bildete einen wichtigen Bezugspunkt für suchende Menschen, die danach strebten, dem modernen künstlerischen Ausdruck eine geistige Grundlage zu geben. In einem Artikel mit dem Titel *Über Anarchie in der Musik* verkündete de Hartmann: „Vielmehr soll . . . die Kunst, indem sie die wahren Sinnesgesetze entdeckt, zur noch größeren bewußten Freiheit, zu anderen neuen Möglichkeiten führen“.<sup>3</sup> In dieser Zeit wirkte er an Kandinskys experimenteller Bühnenproduktion *Der Gelbe Klang* mit, für die er die Musik schrieb.

De Hartmann kehrte 1912 nach Sankt Petersburg zurück, wo er seine erfolgreiche Karriere fortsetzte. Unter den Kompositionen, die damals entstanden, finden sich Stücke für Orchester, Klavier und Singstimme, Ballettmusik, eine einaktige Oper sowie Kammermusik.

Seine Begegnung mit Gurdjieff im Jahre 1916 bedeutete einen Wendepunkt in seinem Leben. Er schrieb später:

*Lange bevor ich Gurdjieff begegnete, war mir klar, . . . daß, um mich in meiner schöpferischen Arbeit entfalten zu können, etwas notwendig war – etwas Größeres und Höheres, das ich nicht benennen konnte. Nur wenn ich dieses Etwas besäße, wäre ich in der Lage, mich weiterzuentwickeln und zu hoffen, im eigenen Schaffen wirkliche Zufriedenheit zu finden.*<sup>4</sup>

In den folgenden zwölf Jahren blieben de Hartmann und seine Frau mit Gurdjieff in enger Verbindung. Als die Revolution ausbrach, folgten sie ihm in den Kaukasus und dann in die Türkei. Wann immer die Lebensverhältnisse es erlaubten, nahmen de Hartmann und seine Frau, eine Opernsängerin, ihre eigenen musikalischen Aktivitäten – Unterricht und Konzerte – wieder auf. Später,

zwischen 1922 und 1929, lebten sie in Gurdjieffs Institut im Prieuré d'Avon, und dort entstanden die meisten Stücke der vorliegenden Ausgabe.

1929 verließ de Hartmann das Institut und setzte seine Karriere fort, wobei er Sonaten, Konzerte, Ballettmusik, Symphonien, die Oper *Esther* und Liederzyklen komponierte, sowie eine Vertonung der letzten Seiten von James Joyces *Ulysses* für Singstimme und Klavier. Seinen Lebensunterhalt verdiente er in dieser Zeit mit Filmmusik.

Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre veranlaßte Jeanne de Salzman, die Gurdjieffs engste Schülerin geworden war, de Hartmann, in Konzerten die Musik vorzustellen, die er mit Gurdjieff komponiert hatte. Sie bat ihn danach, eine Teilveröffentlichung dieser Musik bei den Editions Janus zu betreuen und neue Stücke für die Begleitung von Bewegungen zu komponieren, die Gurdjieff in den vierziger Jahren gelehrt hatte. 1951 ließ sich de Hartmann endgültig in den Vereinigten Staaten nieder, wo er bis zu seinem Tod am 26. März 1956 tätig war.

## Die Musik

Bei seinen Bemühungen, die „unerforschten Möglichkeiten“ des Menschen zu verstehen, gelangte Gurdjieff zu der Überzeugung, daß wesentliche Merkmale mancher Kulturen in ihrer Musik bewahrt und offenbar sind. Ihm zufolge vermögen gewisse Musikformen sogar tiefes Wissen weiterzugeben, das Wörter nicht übermitteln können. Dank einer außergewöhnlichen Fähigkeit konnte Gurdjieff komplizierte Themen, die er während seiner zwanzigjährigen „Pilgerschaft“ in Asien gehört hatte, bis in die kleinsten Einzelheiten rekonstruieren. Diese mitunter wehmütigen Reminiszenzen waren eine der Quellen jener Musik, die im Prieuré von Avon komponiert wurde.

Diese Musik, der Gurdjieff begegnet war, stammt aus uralten Hörtraditionen. Sie wird selten niedergeschrieben, gründet vielmehr in dem genauen Wissen des Musikers um die Eigenart jeder melodischen Bewegung. Wie es bei monophoner Musik allgemein der Fall ist, wird das Harmoniegefühl durch die melodischen Intervalle angedeutet, die darüber hinaus häufig durch einen Bordun mit dem Grundton oder mit der zusätzlichen Quinte unterstützt werden. In bestimmten Stilen findet man auch eine komplizierte rhythmische Wechselwirkung zwischen der Melodie und der Begleitung. Die von Region zu Region wechselnden Tonartsysteme rühren von Oktaveneinteilungen her, die für westliche Ohren ungewohnte Intervalle ergeben. Als Musiker des europäischen Kulturkreises brauchte de Hartmann, obwohl er ein außergewöhnliches Ohr hatte, Zeit und eine besondere Vorbereitung, um für eine so andersartige musikalische Sprache sensibel zu werden und den Sinn dessen, was ihm übermittelt wurde, „hören“ – im Sinne von „empfangen“ – zu können. Er beschrieb seine ersten Arbeitsstunden mit Gurdjieff folgendermaßen:

*Des Abends kam er mit seiner Gitarre und spielte, auf ungewöhnliche Weise, mit der Spitze des Mittelfingers, als spielte er auf einer Mandoline, indem er leicht über die Saiten strich. Es handelte sich nur um Melodien, fast pianissimo Andeutungen von Melodien aus den Jahren,*

<sup>3</sup> Th. v. Hartmann, *Über Anarchie in der Musik*. In: *Der Blaue Reiter*. München, R. Piper & Co. Verlag, 1912, S. 94

<sup>4</sup> Thomas and Olga de Hartmann, *Our Life with Mr Gurdjieff*, Definitive Edition. London: Penguin Arkana, 1992, S. 5

in denen er die rituellen Bewegungen und Tänze verschiedener asiatischer Tempel gesammelt und erforscht hatte. Dieses Spiel sollte mich vor allem mit dem mir unbekanntem Charakter der orientalischen Musik vertraut machen, die er mir später diktieren wollte.<sup>5</sup>

Um diese Zeit (1917) begann Gurdjieff, in Essentuki das Studium der Bewegung und der sakralen Tänze weiterzuentwickeln. Anfangs begleitete er sie selbst auf der Gitarre (man fand während des Krieges kein Klavier), während de Hartmann sie auszuführen hatte. Als Gurdjieff und seine Schüler 1919 nach Tiflis kamen, wurde die Arbeit an den Bewegungen noch intensiver, und da diesmal ein Klavier zur Verfügung stand, wurde de Hartmann gebeten zu spielen. Gurdjieffs ständige Erfindungen faszinierten ihn:

*Gurdjieff zeigte uns die eigentümlichen Modi mehrerer Völker, und nicht nur die Modi, sondern auch . . . Einzelheiten, die für den Charakter dieser Völker kennzeichnend sind. . . . Diese verschiedenen Modi dienten später zur Schaffung der Musik für zahlreiche Übungen.<sup>6</sup>*

Ebenfalls in dieser Zeit, im Jahre 1919, schickte Gurdjieff die de Hartmanns nach Eriwan, der Hauptstadt Armeniens, wo de Hartmann Konzerte gab, die der europäischen Musik und dem Werk des armenischen Komponisten Komitas Vardapet gewidmet waren. Sie wurden von dieser Reise geprägt:

*Der Berg Ararat war in einen Dunstschleier gehüllt: ein unvergeßlicher Anblick. Zur Begleitung dieses Bildes gab es authentische östliche Musik, gespielt auf . . . der Tar – einem Zupfinstrument. Durch diese Reise nach Eriwan hatte uns Gurdjieff die Gelegenheit gegeben, Musik und Musiker des Orients zu hören, damit ich besser verstehen konnte, wie er seine eigene Musik aufgeschrieben und interpretiert sehen wollte.<sup>7</sup>*

In den fünf Jahren zwischen 1919 und 1924 konzentrierte sich die Zusammenarbeit der beiden Männer auf die Musik zu den von Gurdjieff gelehrten Bewegungen und sakralen Tänzen. Erst 1925 setzte das Komponieren der Musik der vorliegenden Ausgabe in voller Intensität ein:

*Ich erlebte mit dieser Musik sehr schwierige und anstrengende Augenblicke. Manchmal piffte Gurdjieff oder spielte mit einem Finger auf dem Klavier eine sehr komplizierte Art Melodie – wie es alle östlichen Melodien sind, wenngleich sie beim ersten Hören monoton zu sein scheinen. Diese Melodie zu erfassen, sie in europäischer Notenschrift aufzuschreiben erforderte eine tour de force.*

*Es ist interessant, genauer darzustellen, wie dies vor sich ging: In der Regel spielte es sich abends im großen Salon des Château ab. Von meinem Zimmer aus hörte ich gewöhnlich, wenn Gurdjieff zu spielen begann, und ich mußte, mein Notenpapier ergreifend, hinunterstürzen. Bald darauf kamen alle Leute, und das Musikdiktat fand stets vor jedermann statt.*

*Die Notation war nicht leicht. Während ich seinem Spiel zuhörte, mußte ich mit fiebriger Geschwindigkeit die Wechsel und Doppelschläge der Melodie hinkritzeln,*

*zuweilen bei Wiederholungen von gerade zwei Tönen. Doch in welchem Rhythmus? Wie die Betonungen kennzeichnen? Häufig gab es keine Spur von herkömmlichen westlichen Metren; der Fluß der Melodie ließ sich mitunter nicht durch Taktstriche unterbrechen oder unterteilen. Und die Harmonie, die den östlichen Klangcharakter der Melodie unterstützen konnte, vermochte man nur nach und nach zu erraten.*

*Des öfteren begann er – um mich, wie ich glaube, zu peinigen – die Melodie zu wiederholen, ehe ich meine Notation beendet hatte, gewöhnlich mit feinen Unterschieden und zusätzlichen Verzierungen, die mich zur Verzweiflung trieben. Natürlich muß man daran erinnern, daß es niemals nur ein einfaches Diktat war, sondern zugleich eine persönliche Übung, damit ich die Wesensart, den eigentlichen noyau oder inneren Charakter dieser Musik erfaßte.*

*Nachdem die Melodie niedergeschrieben worden war, klopfte Gurdjieff auf dem Klavierdeckel einen Rhythmus, nach welchem die Baßbegleitung zu gestalten war. Und als Krönung des Ganzen mußte ich dann das Stück sofort spielen, wobei ich die Harmonie im Spielen improvisierte.<sup>8</sup>*

Auf diese Weise wurden während jener zwei Jahre mehr als 300 Klavierstücke erarbeitet.

Wir haben die Elemente gesehen, die zur Entstehung dieser so eigenartigen Musik führten: das Echo sehr alter Traditionen, das uns Gurdjieff überlieferte, de Hartmanns ungewöhnliches fachliches Können als Komponist, der Ritus alter Tempel und die Kadenz der orthodoxen Liturgie, die beide sehr gut kannten.

Das Ergebnis ist manchmal ausgesprochen orientalisches, manchmal eindeutig westliches, aber niemals vollkommen das eine oder das andere, als ob die spezifischen Merkmale der verschiedenen Quellen destilliert worden wären, um eine Musik zu hinterlassen, die frei ist von jeder konventionellen Struktur, von jeder dekorativen Verzierung und frei auch von typischer Pianistik. Die Kraft und Klarheit ihrer Wirkung scheinen darauf zu beruhen, daß sie natürlich und unmittelbar zum innersten Selbst des Zuhörers zu sprechen vermag.

Eine genaue Untersuchung der Manuskripte ist übrigens höchst aufschlußreich: man entdeckt in ihnen nur sehr wenige Korrekturen. In den verschiedenen Phasen der Notation, vom ersten Diktat der Melodie über die Harmonisierung und die Hinzufügung des Rhythmus bis zum endgültigen Manuskript, findet man die ursprüngliche Struktur der Komposition wieder ohne die geringste Spur einer größeren Veränderung. Dies wäre bereits in einem gewöhnlichen Kompositionsvorgang überraschend. Um so außergewöhnlicher ist es in einer Gemeinschaftsarbeit. Nur das gemeinsame Verständnis dieser beiden Menschen für den tiefen Sinn der Musik und eine große Verpflichtung, ihm zu dienen, konnten zur Entstehung dieses Werkes führen, das von einem einzigen Autor zu stammen scheint.

Als die Periode des Komponierens 1927 zu Ende ging, befanden sich die Manuskripte in unterschiedlichen Stadien der Fertigstellung. In einigen Fällen existierte

<sup>5</sup> *Ibid.*, S. 43-4; verkürzt

<sup>6</sup> *Ibid.*, S. 141

<sup>7</sup> *Ibid.*, S. 136

<sup>8</sup> *Ibid.*, S. 245-6; verkürzt

allein die Melodie, andere Stücke waren nur teilweise harmonisiert und wurden niemals zu Ende gebracht. Die vorliegende Ausgabe enthält nur die vollendeten Werke. Die in den zwanziger Jahren von de Hartmann in untadeliger Kalligraphie erstellten Reinschriften enthalten im allgemeinen wenige Angaben zu Tempo, Dynamik, Phrasierung oder Artikulationszeichen. Erst als er in den frühen fünfziger Jahren einige Manuskripte für die Edition Janus durchsah, fügte er derartige Angaben hinzu. Zugleich legte er die Klassifizierung nach Gattungsformen fest und bestimmte für jeden Band die Abfolge der Stücke. Aus diesem Grund verfügen die meisten unveröffentlichten Manuskripte dieser Ausgabe nur über wenige Vortragsbezeichnungen. Es bleibt dem Pianisten überlassen, diese Musik selbst zu erforschen und in ihr den Schlüssel zur Interpretation zu finden.

## Einführung zu Band I

Die Stücke dieses Bandes unter dem Titel *Asian Songs and Rhythms* erinnern an die Atmosphäre des Nahen Ostens und Zentralasiens und vor allem an Gurdjieffs griechische und armenische Vorfahren. Die Musiktradition der verschiedenen ethnischen Gruppen, unter denen er in seiner Jugend gelebt hatte, spielte bei der Entwicklung seiner eigenen musikalischen Sprache zweifellos eine wichtige Rolle.

Allerdings sollte man sich von den Titeln nicht irreführen lassen, da sie keineswegs ethnologisch-musikwissenschaftlichen Begriffen entsprechen. In einigen Fällen handelt es sich um genaue Erinnerungen, Reminiszenzen an eigentümliche Melodien, die Gurdjieff auf seinen Reisen gehört hatte und die er später genau wiederzugeben und sogar in die musikalische Sprache dieser Gebiete zu transponieren vermochte. Aber in den meisten Fällen beziehen sich die Titel eher auf einen persönlichen Eindruck – von einem Ort, einer Bevölkerung oder einer alten Kultur – den Gurdjieff in seinem eigenen musikalischen Idiom zum Ausdruck bringt.

Eine Anzahl von Stücken in diesem Band erscheinen ohne Überschrift, gehören aber offensichtlich zur gleichen Gattungsform.

In dieser neuen Ausgabe, und insbesondere in den Bänden I und II, findet man eine Begleitung für den *Daff*, eine Rahmentrommel, die im Mittleren Osten und vor allem im Kaukasus verbreitet ist. Diese Begleitung verleiht, auch wenn sie ad libitum ist, dem Stück eine andere, dem traditionellen Klima verwandtere Färbung (siehe Band I, Nr. 21 und 31; Band II, Nr. 17). Bisweilen folgt die Trommel der linken Hand des Klaviers und verstärkt einfach die rhythmische Struktur, während in anderen Fällen der *Daff* ein vom Klavier abweichendes Metrum hat und es so möglich macht, daß sich ein rhythmischer Kontrapunkt nach orientalischer Art entwickelt.

Die Polyrhythmik innerhalb der Klavierstimme stellt eine wirkliche Herausforderung dar. So spielt zum Beispiel in Nr. 11 von Band I die linke Hand eine ostinate rhythmische Figur, während die rechte Hand zugleich den unregelmäßig phrasierten Rhythmus der Melodie ausführen muß. Diese beiden Rhythmen gleichzeitig zu spielen erweist sich als eine besondere Anforderung. Um sie hervorzuheben, trägt de Hartmann Taktstriche auf etwas unorthodoxe Weise nur im unteren Notensystem ein. Das absichtliche Fehlen der Taktstriche in der Melodie verdeutlicht so die Unabhängigkeit ihrer rhythmischen Gestalt.

Die Stücke in diesem Band sind meistens sehr kurz, manchmal bloß eine Seite lang, mit einem einzigen Thema, als wollten sie eine bestimmte Idee oder eine bestimmte Stimmung aufleuchten lassen. In einigen Fällen steht über der Partitur die Aufforderung, das Stück ganz zu wiederholen, damit sein Wesen voll zum Ausdruck kommt. Jede dieser Kompositionen bildet einen *moment musical*, eine Art Reiseskizze, die dazu aufruft, hinter dem Oberflächeneindruck den Widerhall eines tieferen Gefühls zu entdecken.

Die Herausgeber

First Series

Première série

# Greek Melody · Mélodie grecque

27. VI. 1924

Andantino

1

5

10

15

20

25

*p subito*

*crescendo*

*diminuendo*

Da Capo [Fine]



# Greek Round Dance · Ronde grecque

25. XII. 1925

2

*f* *(sf)* *(sf)*

Daff *simile*

5

*sf*

10

*p* *f*

15

*p*

19

*crescendo* *sf* *sf* *sf*

*Da Capo*

*Fine*

# Greek Song · Chant grec

20. XII. 1925

The musical score is presented in five systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in a 3/4 time signature. The first system includes a large '3' indicating a triplet in the bass line. The second system features a melisma in the vocal line, indicated by a long horizontal line above the notes. The third system has a melisma in the vocal line with a fermata. The fourth system includes a melisma in the vocal line with an accent (>) over the final note. The fifth system is the final system of the piece. There are two instances of an asterisk (\*) and the word '[ossia:]' in the piano part, indicating alternative fingerings or articulations. The score is written in black ink on a white background.

voir les notes critiques / see critical notes

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar rhythmic patterns and melodic development in both hands.

Third system of musical notation, showing further progression of the musical themes.

Fourth system of musical notation, with a notable change in the bass line's texture.

Fifth system of musical notation, featuring more complex chordal structures in the bass.

Sixth system of musical notation, concluding the page. The word *allargando* is written above the treble staff, indicating a tempo change. The system ends with a double bar line.

# Kurd Melody for Two Flutes · Mélodie kurde pour deux flûtes

22. IV. 1927

Moderato con moto ♩ = 108

*poco*

*p sempre legato*

*tr*

*cresc.*

*f sff p subito*

*Red.*

*f*

For see facsimile, page 64

Musical notation system 1 (measures 11-12). Treble clef, 3/4 time signature. Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics: *sf* (measures 11-12), *p* (measures 11-12). Measure numbers 11 and 12 are indicated at the start of the system.

Musical notation system 2 (measures 13-15). Treble clef, 4/4 time signature. Bass clef, 4/4 time signature. Dynamics: *sf* (measures 14-15). Measure numbers 13, 14, and 15 are indicated at the start of the system.

Musical notation system 3 (measures 16-18). Treble clef, 7/4 time signature. Bass clef, 7/4 time signature. Dynamics: *f* (measures 16-17), *p* (measures 17-18). Measure numbers 16, 17, and 18 are indicated at the start of the system.

Musical notation system 4 (measures 19-26). Treble clef, 3/4 time signature. Bass clef, 3/4 time signature. Measure numbers 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, and 26 are indicated at the start of the system.

Musical notation system 5 (measures 27-34). Treble clef, 3/4 time signature. Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics: *p* (measures 27-34). Measure numbers 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, and 34 are indicated at the start of the system.

# Oriental Song · Chant d'Orient

Allegro con brio ♩ = 152

27. III. 1926

5

*f* *espressivo*

20

Musical notation for measures 20-24. The treble clef staff contains a melodic line with a sharp sign above the first measure and a slur over measures 21-22. The bass clef staff contains a bass line with a slur over measures 21-22 and a fermata over the final measure. There are two flats in the key signature.

25

Musical notation for measures 25-30. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over measures 25-26 and a fermata over the final measure. The bass clef staff contains a bass line with a slur over measures 25-26 and a fermata over the final measure. The word "diminuendo" is written above the final measure. There are two flats in the key signature.

31

Musical notation for measures 31-36. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over measures 31-32 and a fermata over the final measure. The bass clef staff contains a bass line with a slur over measures 31-32 and a fermata over the final measure. The dynamic markings "p" and "f" are present. There are two flats in the key signature.

37

Musical notation for measures 37-42. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over measures 37-38 and a fermata over the final measure. The bass clef staff contains a bass line with a slur over measures 37-38 and a fermata over the final measure. The dynamic marking "p" is present. There are two flats in the key signature.

43

Musical notation for measures 43-48. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over measures 43-44 and a fermata over the final measure. The bass clef staff contains a bass line with a slur over measures 43-44 and a fermata over the final measure. The dynamic marking "poco sf" is present. There are two flats in the key signature.

# Persian Song · Chant persan

21. I. 1926

**Allegretto** ♩ = 96 - 100

*p* *sostenuto e molto cantabile*

*con pedale una corda* *simile*

Daff

6

4

8

12



Musical notation for measures 14-15. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over measures 14-15, a triplet of eighth notes in measure 15, and a fermata over the final note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for measures 16-17. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a triplet of eighth notes in measure 16, followed by a long slur over measures 16-17. The bass staff continues the harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 18-19. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with slurs over measures 18-19. The bass staff provides a steady harmonic accompaniment.

*più p dolce*

Musical notation for measures 20-21. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with slurs over measures 20-21. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 22-23. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with slurs over measures 22-23. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

34

Musical notation for measures 34-37. Treble clef has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes at the end. Bass clef has a harmonic accompaniment of chords and eighth notes.

38

Musical notation for measures 38-40. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a harmonic accompaniment of chords and eighth notes.

41

Musical notation for measures 41-43. Treble clef has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. Bass clef has a harmonic accompaniment of chords and eighth notes.

44

Musical notation for measures 44-46. Treble clef has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. Bass clef has a harmonic accompaniment of chords and eighth notes.

47

Musical notation for measures 47-50. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a harmonic accompaniment of chords and eighth notes. The instruction *più p* is written above the bass staff.

51

Musical notation for measures 51-53. Treble clef with a long slur over measures 51-53. Bass clef accompaniment.

54

Musical notation for measures 54-57. Treble clef with a long slur over measures 54-57. Bass clef accompaniment.

58

Musical notation for measures 58-61. Treble clef with a triplet of eighth notes in measure 58 and a long slur over measures 58-61. Bass clef accompaniment.

62

Musical notation for measures 62-65. Treble clef with a quintuplet of eighth notes in measure 62 and a long slur over measures 62-65. Bass clef accompaniment.

66

Musical notation for measures 66-69. Treble clef with a slur over measures 66-69. Bass clef accompaniment with *morendo* and *pp* markings.

*pp*  
Red. \*

# Atarnakh, Kurd Song · Atarnakh, chant kurde

31. VII. 1925

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is G minor (three flats). The time signature starts as 2/4 and changes to 3/4 at measure 7, then to 2/4 at measure 10, and returns to 3/4 at measure 14. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A large number '7' is written on the left side of the first system. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

7

*m.g.*  
*l.h.*

3

10

14

see facsimile, page 140

© 1985 by M & International, Mainz

18

Musical notation for measures 18-21. The piece is in B-flat major (two flats). Measures 18-19 are in 2/4 time, measure 20 is in 3/4 time, and measure 21 is in 2/4 time. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble line has a more melodic line with some rests.

22

Musical notation for measures 22-24. Measures 22-23 are in 2/4 time, and measure 24 is in 3/4 time. The bass line continues with eighth-note patterns, and the treble line has a melodic line with some grace notes.

25

Musical notation for measures 25-27. Measures 25-26 are in 3/4 time, and measure 27 is in 2/4 time. The bass line has a steady eighth-note accompaniment, and the treble line features a melodic line with some rests.

28

Musical notation for measures 28-30. Measures 28-29 are in common time (C), and measure 30 is in 2/4 time. The bass line has a steady eighth-note accompaniment, and the treble line features a melodic line with some rests.

31

Musical notation for measures 31-34. Measures 31-32 are in 2/4 time, measure 33 is in 3/4 time, and measure 34 is in 2/4 time. The bass line has a steady eighth-note accompaniment, and the treble line features a melodic line with some rests.

35

Musical notation for measures 35-38. Measures 35-36 are in common time (C), measure 37 is in 3/4 time, and measure 38 is in 2/4 time. The bass line has a steady eighth-note accompaniment, and the treble line features a melodic line with some rests.

# Tibetan Melody · Mélodie thibétaine

1. VII. 1924

**Giocoso** ♩ = 104 - 108

The musical score is presented in piano format with four systems of staves. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, with a brace on the left side. The first system is marked with a piano dynamic *f* and a tempo of 104-108. The second system is marked with a piano dynamic *p*. The third system is marked with a piano dynamic *f*. The fourth system is marked with a piano dynamic *p* for the first part and *f* for the final part. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a *Da Capo* instruction.

*Da Capo*

14. III. 1926

# Marche alerte

9

*p*

Daff

*simile*

7

*f*

*più f*

13

*p*

*f*

19

*p*

*f*

*crescendo*

25

*f*

*p*

31

*p*

*f*

*più f*

Da Capo

voir see facsimile, page 46

Lento, quasi recitativo

10

Musical score for measures 10-15. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/2 time signature. The tempo is 'Lento, quasi recitativo'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 10 starts with a whole note chord in the bass and a half note chord in the treble. The melody in the treble staff moves stepwise upwards. There are repeat signs and first/second endings indicated at the end of the system.

Musical score for measures 16-22. The key signature remains three flats and the time signature is 4/2. The melody continues with a mix of eighth and quarter notes. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. A double bar line with repeat dots is present at the end of measure 22.

[in tempo]

11

Musical score for measures 23-30. The tempo changes to '[in tempo]'. The key signature changes to two flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature changes to 5/4. The melody is more active with eighth and sixteenth notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. First and second endings are marked at the end of the system.

16

Musical score for measures 31-38. The key signature is two flats and the time signature is 5/4. The melody features a prominent trill in measure 31. The bass line continues with a consistent eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

23

gliss.

Musical score for measures 39-46. The key signature is two flats and the time signature is 5/4. The melody includes a glissando (gliss.) in measure 39. The bass line maintains the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

25

Musical score for measures 47-54. The key signature is two flats and the time signature is 6/4. The melody features a trill (tr) in measure 47. The bass line has a more active accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The text 'Dal Segno' and '[Fine]' are written below the score.

Dal Segno

[Fine]



Andante con moto ♩ = 44

*espressivo*

11

*p*

*red.*

*red.*

*red.*

*red.*

*ossia:*

*simile*

*più f*

*diminuendo*

21 *dolce*

25

29 *più espressivo*

33 *poco marcato*

37 *più p* *poco più f*

42

*più crescendo*

46

*f assai*

50

*sf* *p*

55

*più p* *poco espressivo*

59

*poco a poco più pianissimo*

12

Daff *simile*

5

10

14

18

Musical notation for measures 18-21. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 18 features a melodic line in the treble with a slur over the first two notes. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. Measures 19-21 continue the melodic and harmonic development.

22

Musical notation for measures 22-25. The treble staff shows a melodic line with a slur over measures 23-24. The bass staff continues with a steady accompaniment of chords and eighth notes.

26

Musical notation for measures 26-29. The treble staff features a melodic line with a slur over measures 27-28. The bass staff maintains the accompaniment pattern.

30

Musical notation for measures 30-33. The treble staff has a melodic line with a slur over measures 31-32. The bass staff continues with the accompaniment.

34

Musical notation for measures 34-37. The treble staff features a melodic line with a slur over measures 35-36. The bass staff continues with the accompaniment. The system concludes with a double bar line at the end of measure 37.

# Duduki · Doudouki

13. III. 1927

Andantino ♩ = 74

13

*p*  
*espressivo e molto cantando*

3

This system contains measures 13 and 14. Measure 13 starts with a piano (*p*) dynamic and a bass line of eighth notes. Measure 14 features a melodic line in the treble clef with a triplet of eighth notes and a bass line of eighth notes. The tempo is marked Andantino at 74 beats per minute.

3

3

This system contains measures 15 and 16. Both measures feature a melodic line in the treble clef with triplet eighth notes and a bass line of eighth notes.

5

8/4 11/4

This system contains measures 17 and 18. Measure 17 has a treble clef with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 18 has a treble clef with a melodic line and a bass line of eighth notes. The time signature changes from 8/4 to 11/4.

7

11/4 sf p

This system contains measures 19 and 20. Measure 19 has a treble clef with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 20 has a treble clef with a melodic line and a bass line of eighth notes. The time signature is 11/4. Dynamics include *sf* and *p*.

Musical notation system 1 (measures 11-14). Treble clef, 3/8 time signature. Dynamics: *sf* (measures 11-12), *p* (measures 13-14). Measure numbers 11, 14, and 14 are indicated. The system features a complex melodic line in the treble with slurs and a steady eighth-note accompaniment in the bass.

Musical notation system 2 (measures 15-18). Treble clef, 3/8 time signature. Measure numbers 15, 18, and 18 are indicated. The system continues the melodic and accompanimental patterns from the previous system.

Musical notation system 3 (measures 19-22). Treble clef, 3/8 time signature. Time signature changes to 2/4 (measures 19-20) and 3/4 (measures 21-22). Measure numbers 19, 22, and 22 are indicated. The system shows a change in tempo and meter.

Musical notation system 4 (measures 23-26). Treble clef, 3/4 time signature. Measure numbers 23, 26, and 26 are indicated. The system continues with the 3/4 meter.

Musical notation system 5 (measures 27-30). Treble clef, 3/4 time signature. Measure numbers 27, 30, and 30 are indicated. The system concludes with a final cadence in the treble and a *rit.* (ritardando) marking in the bass.

*Boerpoentje (vraie boerpoentje) 14 Maarten* C-131 126

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Boerpoentje (vraie boerpoentje) 14 Maarten" is written in cursive, with "C-131" and "126" in the upper right corner. The score is divided into two main sections. The upper section contains a single melodic line on a five-line staff, with notes and rests clearly written. The lower section is a rough draft for accompaniment, consisting of multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". A small rectangular box on the right side of the lower section contains the handwritten text "10 continuellement composé m.". The overall appearance is that of a working manuscript.

Original melody and rough draft for No. 9 / Mélodie originale et brouillon pour N° 9 (page 37)



13. X. 1926

14

Daff *simile*

5

8

12

17

# Armenian Melody · Mélodie arménienne

Allegretto grazioso ♩ = 100

19. III. 1927

15

*p*

7

8

*poco f*

*un poco marcato*

12

*p*

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system starts at measure 15. The tempo is marked 'Allegretto grazioso' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The dynamics range from piano (*p*) to *poco f* and *un poco marcato*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

16

Musical notation for measures 16-18. Treble clef, bass clef. Measure 16: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 17: Treble has eighth notes D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes D2, E2, F2, G2. Measure 18: Treble has eighth notes A5, B5, C6, D6; Bass has eighth notes A1, B1, C2, D2. All notes have accents.

19

Musical notation for measures 19-22. Treble clef, bass clef. Measure 19: Treble has a slur over eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 20: Treble has a half note G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 21: Treble has a half note A5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 22: Treble has a half note B5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Treble notes have accents.

23

Musical notation for measures 23-26. Treble clef, bass clef. Measure 23: Treble has a slur over eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 24: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 25: Treble has eighth notes D5, E5, F5, G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 26: Treble has eighth notes A5, B5, C6, D6; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Treble notes have accents.

27

Musical notation for measures 27-30. Treble clef, bass clef. Measure 27: Treble has a half note G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 28: Treble has a half note A5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 29: Treble has a half note B5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 30: Treble has a half note C6; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Treble notes have accents.

31

Musical notation for measures 31-34. Treble clef, bass clef. Measure 31: Treble has a half note G5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 32: Treble has a half note A5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 33: Treble has a half note B5; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 34: Treble has a half note C6; Bass has eighth notes G2, A2, B2, C3. Treble notes have accents.

35

*m.d.  
r.h.*

*pp*

*m.g.  
l.h.*

38

*p*

41

*poco f*

44

*p*

*pp*

46

Musical notation for measures 46-47. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 46 shows a treble staff with quarter notes, a grand staff with eighth-note arpeggiated patterns, and a bass staff with quarter notes. Measure 47 continues the patterns with a fermata over the final note of the treble staff.

48

Musical notation for measures 48-49. The system consists of three staves. Measure 48 shows a treble staff with quarter notes, a grand staff with eighth-note arpeggiated patterns, and a bass staff with quarter notes. Measure 49 continues the patterns with a fermata over the final note of the treble staff.

50

Musical notation for measures 50-51. The system consists of three staves. Measure 50 shows a treble staff with quarter notes, a grand staff with eighth-note arpeggiated patterns, and a bass staff with quarter notes. Measure 51 features a 3/4 time signature change, a long melodic line in the treble staff, and a grand staff with eighth-note arpeggiated patterns. A fermata is placed over the final note of the treble staff.

52

Musical notation for measures 52-53. The system consists of three staves. Measure 52 shows a treble staff with quarter notes, a grand staff with eighth-note arpeggiated patterns, and a bass staff with quarter notes. Measure 53 features a fermata over the first note of the treble staff, followed by rests. The dynamic marking *piu pp* is written above the grand staff. The bass staff has a fermata over the final note. The text *Red. \** is written below the bass staff.

# Song of the Molokans · Chant des Molokans

Con moto ♩ = 116

31. III. 1927

16

*p cantando*

Musical notation for measures 4-10. The system consists of two staves. The upper staff is in 3/2 time and contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 5 and a triplet of eighth notes in measure 10. The lower staff is in 3/2 time and contains a bass line with chords. Measure numbers 4, 10, and 8 are indicated at the beginning, middle, and end of the system respectively.

Musical notation for measures 6-8. The system consists of two staves. The upper staff is in 8/4 time and contains a melodic line with a fermata over the final note. The lower staff is in 8/4 time and contains a bass line with chords. The instruction *più forte e cantando* is written in the right-hand margin. Measure numbers 6 and 8 are indicated at the beginning and end of the system respectively.

Musical notation for measures 8-10. The system consists of two staves. The upper staff is in 4/4 time and contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 9. The lower staff is in 4/4 time and contains a bass line with chords. Measure numbers 8 and 10 are indicated at the beginning and end of the system respectively.

voir/see facsimile, page 139

11

*molto piano al fine*

*staccato molto con pedale*

16

20

*(sempre p)*

24

27

*pp*

*morendo*

# Kurd Shepherd Melody · Mélodie de bergers kurdes

25. IX. 1926

Alla breve, lento e liberamente

17

*un peu plus vite  
a little quicker*

18



*accelerando* (*plus vite - - -*) (*quicker - - - -*)

*(piano)*

*tr*

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. It contains a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, a trill marked 'tr', and a final eighth note. The bass staff features a series of chords, each consisting of three notes, with some notes beamed together. The dynamic marking '(piano)' is placed below the first few notes of the treble staff.

*\*)*

The second system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. It contains a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a half note. The bass staff features a series of chords, each consisting of three notes, with some notes beamed together. A dynamic marking '*\*)*' is placed above the first few notes of the treble staff.

The third system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. It contains a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a half note. The bass staff features a series of chords, each consisting of three notes, with some notes beamed together. A dynamic marking '*\*)*' is placed above the first few notes of the treble staff.

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. It contains a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, a quintuplet of eighth notes, and ends with a half note. The bass staff features a series of chords, each consisting of three notes, with some notes beamed together.

*\*)*

The fifth system of music consists of a single treble staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. It contains a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a half note. A dynamic marking '*\*)*' is placed above the first few notes.

*Dedicated to the memory of Jeanne de Salzmann (1889–1990), to whom Gurdjieff entrusted the continuation of his work. Her untiring efforts inspired and guided the publication of this music.*

*A la mémoire de Jeanne de Salzmann (1889–1990) à qui Gurdjieff confia la responsabilité de continuer son œuvre. Elle fut l'infatigable inspiratrice de cette publication, qui sans elle n'aurait pas vu le jour.*

*Zum Gedenken an Jeanne de Salzmann (1889–1990), der Gurdjieff die Fortführung seiner Arbeit anvertraute. Ihre unermüdlichen Bemühungen gaben dieser Veröffentlichung entscheidende Impulse.*

# Facsimiles

Original melody and rough draft for No. 9 Mélodie originale et brouillon pour N° 9 (page 37) .....	46
Rough draft for No. 4 Brouillon pour N° 4 (page 26) .....	64
Rough draft for No. 16 Brouillon pour N° 16 (page 52) .....	139
Original melody and rough draft for No. 7 Mélodie originale et brouillon pour N° 7 (page 34) .....	140

Permission to reproduce the manuscripts and photographs has been granted by Thomas C. Daly for the Gurdjieff Foundation of Canada.

Documents photographiques et manuscrits reproduits avec l'autorisation de Thomas C. Daly pour La Fondation Gurdjieff du Canada.

# Contents

Preface	9
Préface	13
Vorwort	17

## First Series • Première série

Greek Melody • Mélodie grecque	22
--------------------------------	----

**Andantino**

1

Greek Round Dance • Ronde grecque	23
-----------------------------------	----

2

Greek Song • Chant grec	24
-------------------------	----

3

Kurd Melody for Two Flutes Mélodie kurde pour deux flûtes	26
--	----

**Moderato con moto**

4

Oriental Song • Chant d'Orient	28
--------------------------------	----

**Allegro con brio**

5

Persian Song • Chant persan	30
-----------------------------	----

**Allegretto**

6

Atarnakh, Kurd Song Atarnakh, chant kurde	34
--	----

7

Tibetan Melody • Mélodie thibétaine	36
-------------------------------------	----

**Giocoso**

8

**Marche alerte**

9

Lento, quasi recitativo	38
-------------------------	----

10

Andante con moto	39
------------------	----

11

Duduki • Doudouki	44
-------------------	----

**Andantino**

12

Duduki • Doudouki	44
-------------------	----

**Andantino**

13

Armenian Melody Mélodie arménienne	48
---------------------------------------	----

**Allegretto grazioso**

14

Armenian Melody Mélodie arménienne	48
---------------------------------------	----

**Allegretto grazioso**

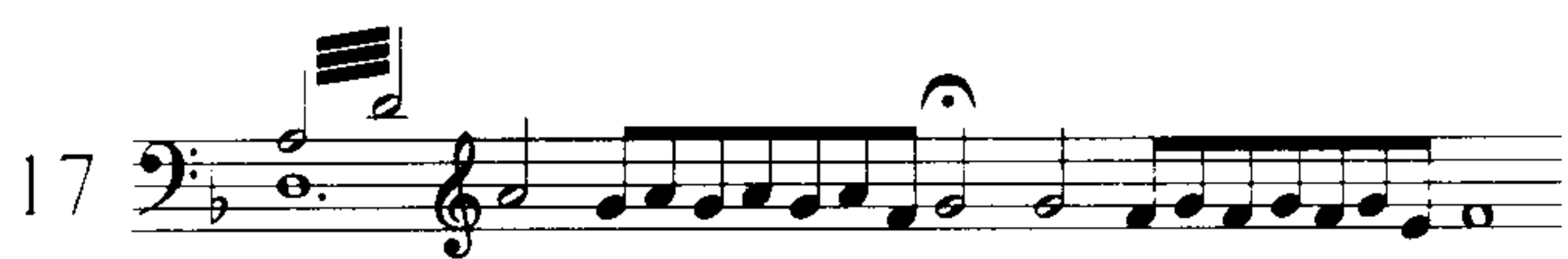
15

Song of the Molokans Chant des Molokans	52
--	----

**Con moto**

16

Kurd Shepherd Melody  
Mélodie de bergers kurdes 54  
Alla breve, lento e liberamente



Song of Ancient Rome  
Chant de la Rome antique 70  
Allegro giocoso



71



## Second Series • Deuxième série

Song of the Aïisors • Chant Aïissor 58  
Andante con moto



Armenian Song • Chant arménien 72  
Andantino



Kurd Shepherd's Dance  
Danse de bergers kurdes 60  
Allegro ma non troppo



Poco marziale 73



Song of the Fisherwomen  
Chant des pêcheuses 62  
Andantino



Ancient Greek Melody  
Mélodie grecque ancienne 74  
Poco marziale. Con anima



Allegretto 65  
Allegretto comodo



Long ago in Mikhaïlov  
En souvenir de Mikhaïlov 77  
Andantino



Oriental Melody • Mélodie orientale 80  
Allegro assai



Mamasha • Mamacha 68



Assyrian Women Mourners  
Les pleureuses assyriennes 82  
Andante funebre



Persian Dance • Danse persane 69



# Third Series • Troisième série

Kurd Melody from Isfahan  
Mélodie kurde d'Ispahan 86

33

Hindu Melody • Mélodie indienne 88  
*Allegro ma non troppo*

34

90

35

Armenian Song • Chant arménien 92

36

Greek Melody • Mélodie grecque 94

37

Afghan Melody • Mélodie afghane 96  
*Allegretto*

38

*Moderato* 98

39

100

40

Kurd Melody • Mélodie kurde 102  
*Allegretto*

41

Ancient Greek Melody  
Mélodie grecque ancienne 104

42

Ancient Greek Dance  
Danse grecque ancienne 105

43

Greek Song • Chant grec 106

44

Arabian Dance • Danse d'Arabie 107

45

Greek Melody • Mélodie grecque 108  
*Marciale*

46

110

47

Tibetan "Masques," No. 1  
Danse de masques thibétains, N° 1 111

*Moderato pesante*

48

Tibetan "Masques," No. 2  
Danse de masques thibétains, N° 2 112

*Vivace con brio*

49

Critical Notes	.....	115
Notes critiques	.....	123
Kritische Anmerkungen	.....	131