

Georges Ivanovitch Gurdjieff  
Thomas de Hartmann

# Music for the Piano Œuvres pour piano

Definitive Edition

Volume III

Hymns, Prayers, and Rituals

Hymnes, prières, et rituels

Edited by / Edité par

Linda Daniel-Spitz, Charles Ketcham  
and Laurence Rosenthal

Archives and Research / Archives et recherche

Thomas C. Daly

ED 7843

ISMN M-001-12854-4



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

© 2002 Schott Musik International GmbH · 50121 Mainz · Printed in Germany

*Dedicated to the memory of Jeanne de Salzman (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 Salzman (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 Salzman (1889–1990), der Gurdjieff die Fortführung seiner Arbeit anvertraute. Ihre unermüdlichen Bemühungen gaben dieser Veröffentlichung entscheidende Impulse.*

# Facsimiles

Rough draft for No. 20 Brouillon pour N° 20 (page 58) .....	9
Rough draft for No. 11 Brouillon pour N° 11 (page 41) .....	40
Original melody and rough draft for No. 23 Mélodie originale et brouillon pour N° 23 (page 68) .....	76
Rough draft for No. 47 and No. 49 Brouillon pour N° 47 (page 110) et N° 49 (page 113) .....	86
Rough draft for No. 51 Brouillon pour N° 51 (page 117) .....	116
Rough draft for No. 36 Brouillon pour N° 36 (page 90) .....	128

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	11
Préface	15
Vorwort	20

## First Series • Première série

Prayer • Prière	26
-----------------	----

**Lento religioso**

1 

2 

Pity for One's Self • Pitié de soi	28
------------------------------------	----

3 

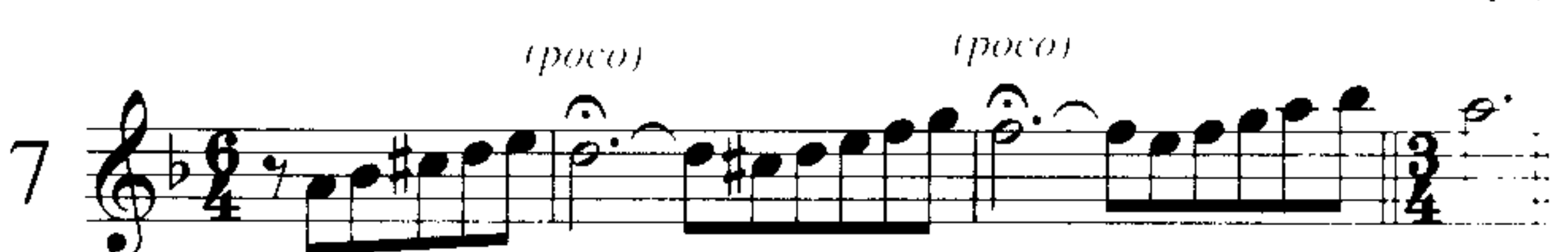
Laudamus...	30
-------------	----


**Religioso, sempre legato**

4 

5 

6 

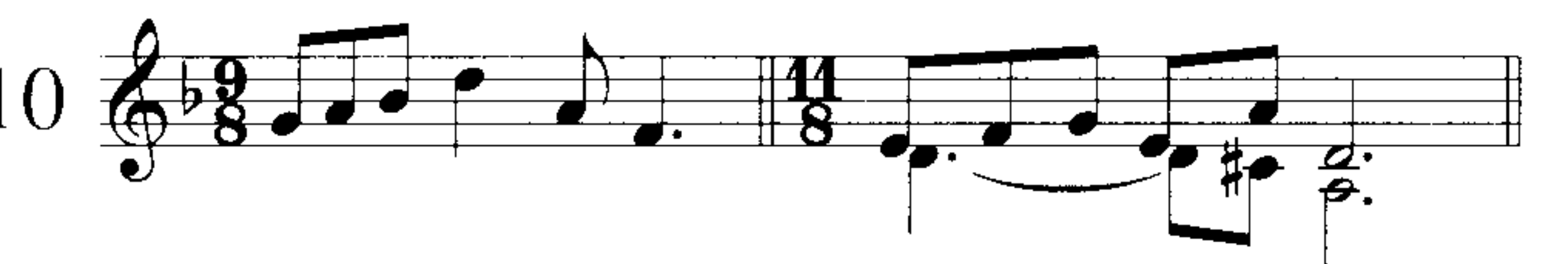
7 

8 

**Poco vivace**

9 

Hymn for Christmas Day, No. 1 Hymne pour le jour de Noël, N° 1	38
---	----

10 

[Molto lento e liberamente]	41
-----------------------------	----

11 

Andantino	42
-----------	----

12 

Joyous Hymn • Hymne joyeux	44
----------------------------	----

**Maestoso**

13 

As if the Stormy Years had Passed La tourmente semble passée	46
---	----

14 

"Rejoice, Beelzebub!" «Réjouis-toi, Belzébuth!»	48
--	----

**Solemne**

15 

Prayer for Mercy • Prière pour la miséricorde 49



Holy Affirming, Holy Denying, Holy Reconciling  
Sainte Affirmation, Sainte Négation,  
Sainte Conciliation 50

Lento espressivo



Orthodox Hymn for a Midnight Service  
Hymne orthodoxe de Mi-Nuit 52

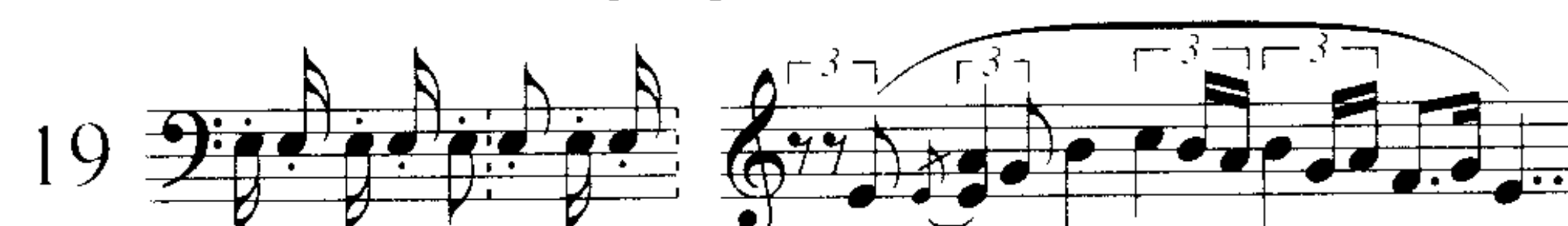
Lento. Religioso



## Second Series • Deuxième série

Reading from a Sacred Book  
Lecture d'un livre sacré 54

Moderato. Sempre poco rubato



Prayer and Despair • Prière et Désespoir 58

Andante con moto



Religious Ceremony • Cérémonie religieuse 63

Andante religioso



Prayer of Gratitude • Prière de gratitude 66

Andante



Orthodox Hymn from Asia Minor  
Chant religieux orthodoxe d'Asie Mineure 68

Pas trop lent



Largo Andante 69



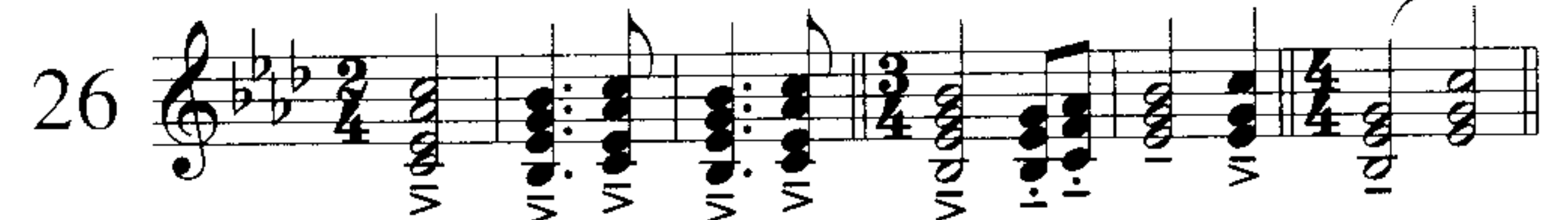
Prayer and Procession • Prière et procession 71

Andante



Easter Hymn • Hymne de Pâques 73

Andante solenne



Lento cantabile



Hymn for Good Friday  
Chant du Vendredi Saint 77

Andante religioso



78

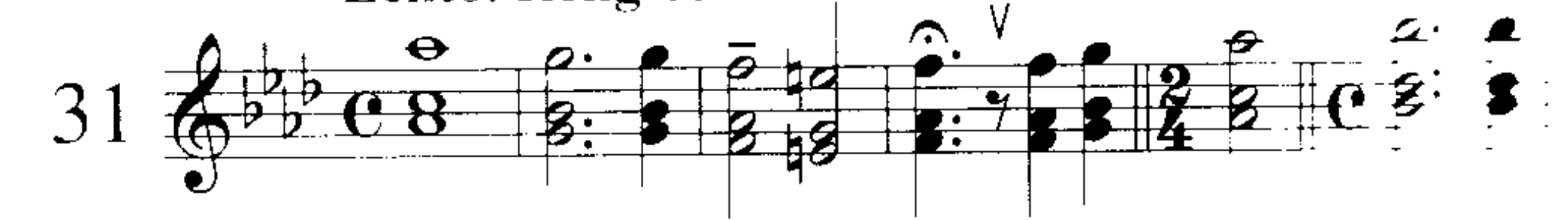


Andante con moto



Tibi Cantamus, No. 2 • Tibi cantamus. N° 2 82

Lento. Religioso



Andante

32

Alleluia 87

Larghetto

33

Hymn for Christmas Day, No.2  
Hymne pour le jour de Noël, N° 2 88

34

35

Hymn to Our Endless Creator  
Hymne à «Notre Créateur Eternel» 90

Maestoso. Lento

36

Meditation • Méditation 92

Larghetto alla breve

37

Night Procession • Procession nocturne 93

38

### Third Series • Troisième série

Tibi Cantamus, No. 1 • Tibi cantamus, N° 1 98

39

Prayer • Prière 99

40

Hymn for Easter Thursday  
Hymne du jeudi de Pâques

Andante religioso

41

Hymn for Easter Wednesday  
Hymne du mercredi de Pâques

Andante religioso

42

Lento

43

44

Essene Hymn • Hymne essénien 105

45

Women's Prayer • Prière de femmes 108

Lento

46

Chant from a Holy Book  
Psalmodie d'un livre saint 110

Liberamente

47

Vespers Hymn • Hymne vespéral 112

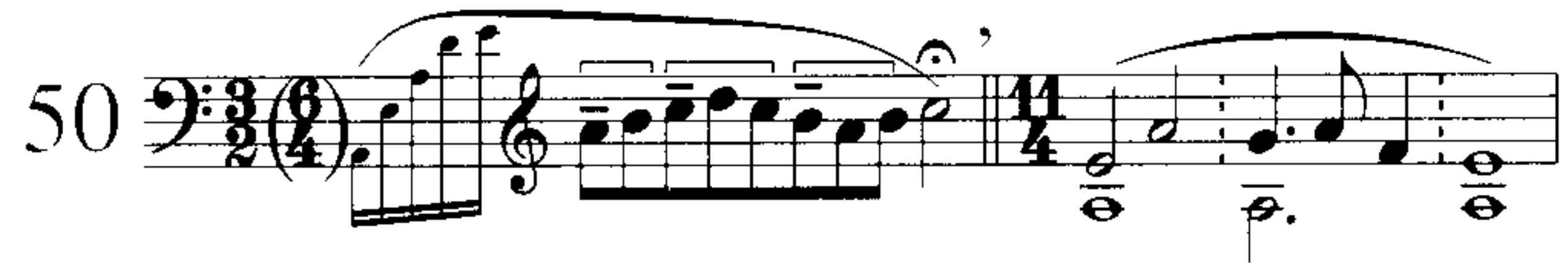


113



The Resurrection of Christ  
La Résurrection du Christ 114

Sans rigueur



Easter Hymn and Procession in the Holy Night  
Hymne de Pâques et procession de la nuit sainte 117

Largo

*poco*



Appendix • Appendice

Prayer for Mercy • Prière pour la miséricorde 123



Andante con moto

124



Tibi Cantamus, No. 2 • Tibi cantamus, N° 2 126

Molto cantabile



Critical Notes	.....	129
Notes critiques	.....	137
Kritische Anmerkungen	.....	145

Помогает 5<sup>ю</sup> июля 1926

C-99

Звуча и морем и омрачение

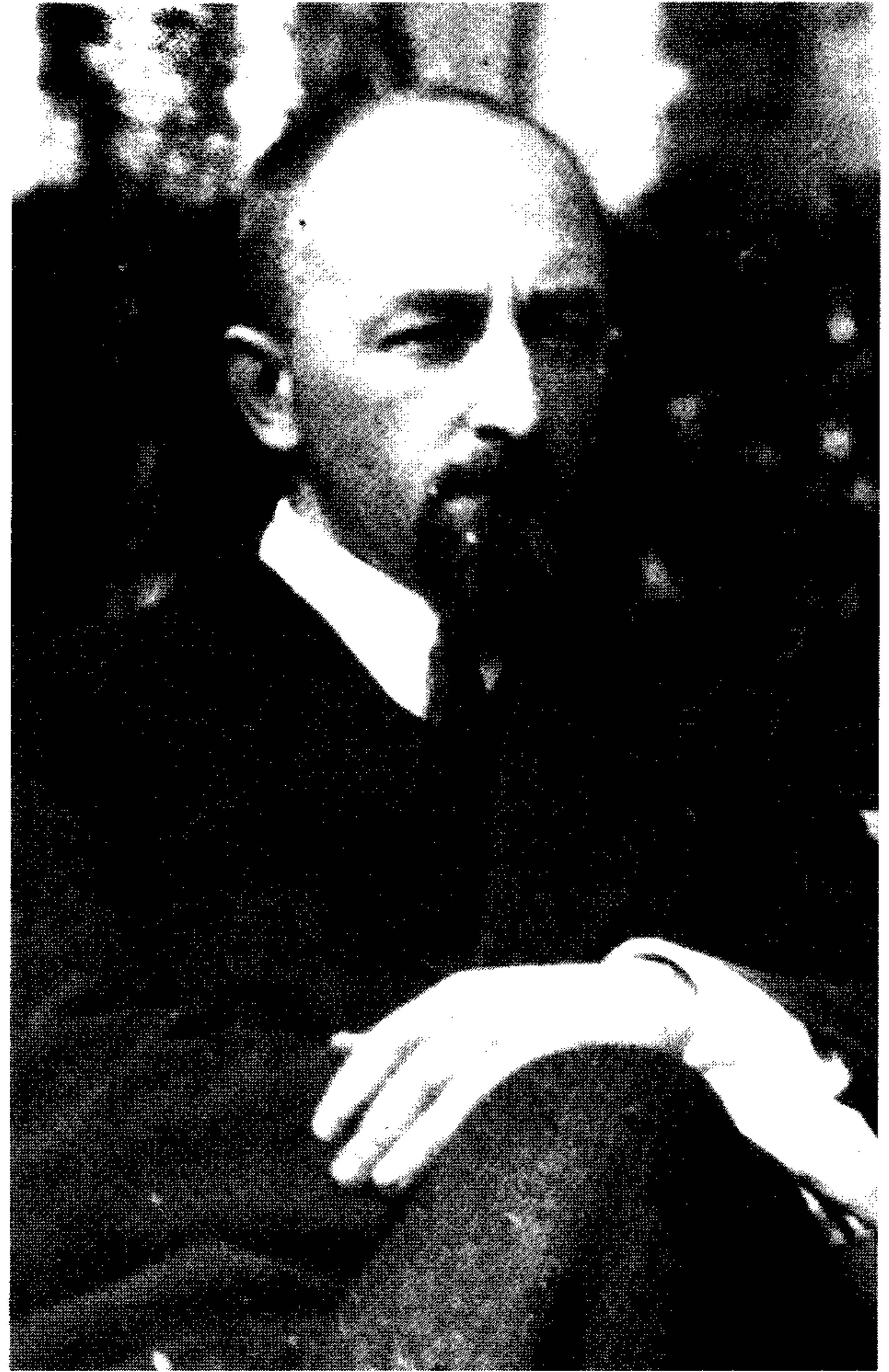
86

The musical score is a handwritten draft for a piece titled "Звуча и морем и омрачение". It consists of ten systems of staves, each system containing two staves. The notation is in a single system with a common time signature. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "cresc.". There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece. The piece is marked with a "7" at the beginning and a "2<sup>passa</sup>" towards the end.





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 (1866–1949) 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-Leschetzky 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>1</sup> P. D. Ouspensky, *In Search of the Miraculous*, New York: Harcourt, Brace & Company, 1949; London: Routledge & Kegan Paul, 1950.

<sup>2</sup> G. I. Gurdjieff, *All and Everything* (comprising three series: *Bezhobub'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 Together*, 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 Salzmann, 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 III

In considering the complete musical works of Gurdjieff de Hartmann, we find in *Hymns, Prayers, and Rituals* undoubtedly the most profound reflection of Gurdjieff the Master. Although quite varied in form and somewhat in style, these pieces all share the unmistakable mark of the depth of his inner feeling and sensitivity. It is surely this quality which gives Volume III its unique tone.

The ethnic and traditional pieces in Volumes I and II clearly emerge from Gurdjieff's early life-experiences and travels in Asia and North Africa and are suffused with natural human warmth and often with refined personal emotion. The music of Volume III, however, leaves behind all folklorism or any purely subjective expression, to reveal another world.

The exact nature of this collection of pieces is difficult to define. They all evoke a sense of the sacred, but in different ways. Some were given titles, while others are identified only by number. In certain pieces the distinction between a hymn, a prayer, and a ritual is not immediately evident.

The hymns, for example, do not at all correspond to the conventional notion of music sung by church congregations or choirs. They might instead be viewed as expressions of inner states in which man confronts his inmost self – sometimes through a dramatic struggle –

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

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

to become aware of the different forces which influence both his life and his inner being.

Nevertheless, the echo of the Orthodox liturgy, a tradition in which both Gurdjieff and de Hartmann were deeply rooted, is by no means absent in the interiority of these hymns. In such examples as Nos. 1, 18, 26, 33, and 36, for instance, the characteristic Russian cadences and harmonic idiom are clearly in evidence. The Orthodox influence is also present in a series of pieces related to Holy Week. Included in this group are *Hymn for Easter Wednesday* (No. 42); *Hymn for Easter Thursday* (No. 41) – perhaps the most deeply questioning of the set; *Hymn for Good Friday* (No. 28); *Easter Hymn and Procession in the Holy Night* (No. 51) – a solemn ritual; *Easter Hymn* (No. 26) – unmistakably Orthodox, a kind of choral ode; and *The Resurrection of Christ* (No. 50) – a meditation on the theme rather than a musical illustration.

Also heard in certain pieces are the sounds of traditions other than Christian. These are reflected in much of the music found in Volume II, as in the monody of Dervish chants and *taksim*s. Two examples of this intensely searching and contemplative mode are *Reading from a Sacred Book* (No. 19) and *Chant from a Holy Book* (No. 47). The sound-image is the familiar drone or pedal-point tremolo of a plectral instrument, supporting an unharmonized melody in free rhythm, improvisatory in style, which would be intoned either by the voice (as in the Islamic call to prayer) or perhaps by a wind-instrument such as the *ney*. These compositions of oriental character are among the most evocative of the Gurdjieff/de Hartmann works. It is as though they illuminate the other side of the sacred mountain, which is, in truth, this body of work, created through the osmotic collaboration of master and pupil.

Elsewhere in these compositions, one senses a certain lyricism and humanity, although always expressed with the inwardness that characterises the entire volume. (Consider, for example, Nos. 2, 7, 10, 31, and 39.) Two of the most touching pieces in this mode are Nos. 22 and 43, prayers of great intimacy, although the personal feeling never approaches the sentimental. In “*Rejoice, Beelzebub!*” (No. 15), the opening phrases convey a sense of reassurance and hope, reinforced by the use of the major mode, which is found less frequently in the works of Gurdjieff/de Hartmann. But in the penultimate phrase the atmosphere shifts subtly, the tonality becomes minor, and the piece concludes on a more pensive or even melancholy note.

Among the most powerful hymns are those that represent musically the great laws on which Gurdjieff’s teaching is based. Certainly the most notable example is *Holy Affirming, Holy Denying, Holy Reconciling* (No. 17). The piece falls into three sections, in which

one and the same theme is each time differently voiced, and in a different register and dynamic, bearing witness to the three elemental forces present in all cosmic processes (the “Law of Three”). In No. 49 we find a similar form, but a different atmosphere. In this piece, the identical musical statement is played three times (according to de Hartmann’s practice). Here, however, there is an austerity in the terse theme which transmits an implacable force.

Finally, certain pieces do not easily fall into a category, although they are essentially related to the music of the entire volume. For example, *Prayer and Despair* (No. 20), an impassioned journey through the inner depths. Its thematic material could almost have been drawn from medieval chant, and is realised as two interlocking themes, progressing in a counterpoint that is metrically free, while steadily increasing its surge of forward movement. This innovative approach allows the two motifs to expand and return, flowing in and out of each other, mounting to heights of intensity, and descending at the end into a kind of darkness and mystery. Another unusual example is *Religious Ceremony* (No. 21), which seems to partake of all three qualities – hymn, prayer, and ritual. It unfolds from a theme of a certain gravity in the low register, of which each phrase is followed by a distant quasi-choral response in the high treble. There is a sense of repose as the theme, gradually and without haste, begins to develop, following a kind of upward path, introducing other melodic elements along the way, rising and falling as it explores nearby tonalities. At measure 44, the melody finally returns to the deep A-minor tonic from which it began. At this point, supported by a deep bass tremolo, it begins a new ascent, gaining volume and urgency, denser texture, and more complex harmonic structure, finally arriving at a climactic declamation, somewhat rare in this music. From here it peacefully subsides into a tranquil conclusion.

In some ways the most mysterious composition in this volume may be No. 11. It is almost not music, more like a statement of the soul. This is a page of uncompromising objectivity and starkness, an unadorned skeleton. A searching melody is stretched over a three-voiced harmonic framework in which the open fifth is the most prevalent interval. Although the melody is essentially in harmonic minor, its odd movement of its intervals and the spare accompaniment create an elusive atmosphere: the emotional quality is difficult to define. In this bare and open structure, it is as though nothing can be hidden. It suggests a kind of penetrating inward look, without comment or judgement.

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 (1866-1949), 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.

Enfin, 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'aïda 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

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

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

*Le tout est réelle que lorsque «Je suis»*, Triangle Editions, Paris 1976

étudia ensuite le contrepoint avec Taneiev et en 1903 obtint son diplôme du conservatoire de Saint-Pétersbourg que dirigeait à l'époque Rimsky-Korsakov.

Il avait 21 ans lorsque fut présenté à l'Opéra Impérial de Saint-Pétersbourg 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-Pétersbourg 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 explorées» 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*

<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

*musique orientale qu'il désirait pouvoir, plus tard, me dicter.*<sup>5</sup>

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

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

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

<sup>8</sup> Ibid., pp. 245-6, abrégé



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 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 III

Dans tout l'œuvre musical composée par Georges Gurdjieff et Thomas de Hartmann, ce sont incontestablement les *Hymnes, Prières, et Rituels* qui nous révèlent le plus fortement la dimension spirituelle de cette musique. Quoique variées, dans leur forme et sans doute aussi dans leur style, ces pièces appellent au recueillement et témoignent toutes d'une profonde résonance intérieure. C'est certainement cette qualité qui confère à l'ensemble du recueil III sa coloration unique.

Les pièces à caractère ethnique et traditionnel des recueils I et II peuvent être considérées comme le fruit des expériences et des rencontres faites par Gurdjieff au début de sa vie, notamment dans ses voyages en Asie centrale et dans l'Afrique islamisée. Elles sont empreintes d'une chaleur humaine spontanée à laquelle s'ajoute souvent une note intime et personnelle. La musique du recueil III, au contraire, abandonnant toute tonalité folklorique et toute expression purement subjective semble nous ouvrir à un autre monde.

Considérant tous ces morceaux, l'ensemble est difficile à définir musicalement. S'ils évoquent avant tout le sens du sacré, chacun le fait de façon différente. Certains portent un titre, d'autres ne sont identifiables que par un numéro, quant à la distinction entre hymnes, prières et rituels, elle est loin de paraître évidente.

Ainsi les hymnes ne correspondent en aucune manière à la notion classique d'œuvres destinées à être chantées par un chœur dans une congrégation religieuse. On pourrait davantage les appréhender comme des expressions définies d'états intérieurs dans lesquels l'individu, appelé à rejoindre son moi le plus profond, se trouve en chemin confronté à des forces antinomiques qui sollicitent son être.

Il paraît néanmoins évident que l'écho de la liturgie orthodoxe, si familière à Gurdjieff et à de Hartmann, résonne dans l'intériorité profonde de ces Hymnes. Dans les nos 1, 18, 26, 33 et 36, par exemple, les cadences et l'idiome harmonique propres à la tradition musicale russe sont clairement perceptibles. L'influence orthodoxe est également présente dans une série de morceaux spécialement consacrés à la Semaine sainte. Dans ce groupe figurent *l'Hymne du mercredi de Pâques* (n° 42); *l'Hymne du jeudi de Pâques* (n° 41), sans doute l'un des plus bouleversants; *le chant du Vendredi Saint* (n° 28); *l'Hymne de Pâques et la procession de la nuit sainte* (n° 51) se déroulant comme un rituel solennel; *l'Hymne de Pâques* (n° 26) très évocateur aussi du mode orthodoxe, qui fait penser à une ode pour une chorale; et enfin *La Résurrection du Christ* (n° 50) qui est plus proche d'une méditation sur ce thème central du Christianisme, que d'une illustration musicale.

On trouvera, d'autre part, des morceaux dont les sonorités n'émanent pas des traditions occidentales chrétiennes. Elles rappellent davantage la musique offerte dans le recueil II et se rapprochent de la monodie des chants et des *taksim*s qui se perpétuent chez les Soufis et les Derviches. *Lecture d'un livre sacré* (n° 19) et *Psalmodie d'un livre saint* (n° 47) constituent deux exemples typiques de ce mode profondément contemplatif. L'horizon sonore – accentué par le bourdon ou le trémolo d'un instrument à cordes – soutient une improvisation mélodique, libre dans son harmonisation et son rythme, qui est psalmodiée soit par la voix (comme dans l'appel à la prière) soit par un instrument à vent (comme le *ney*). Ces inspirations aux tonalités orientales, tout aussi émouvantes, semblent éclairer l'autre versant de la montagne sacrée qu'a été véritablement cette œuvre de collaboration osmotique entre le maître et l'élève.

Ailleurs on pourra discerner un certain lyrisme, qui nous semble tenir davantage de l'humanisme que du spiritualisme, bien qu'il soit toujours marqué par le même sentiment intériorisé qui transparaît en particulier dans les nos 2, 7, 10, 31 et surtout le 39. Deux des morceaux les plus intéressants dans ce mode sont les nos 22 et 43, des prières d'une grande intimité. Il est notable que l'expression ici d'un sentiment personnel ne dérape jamais dans le sentimentalisme. Dans *Réjouis-toi Belzébuth* (n° 15) le mouvement d'ouverture semble induire un climat de sérénité et d'espérance par l'utilisation – assez rare dans cet œuvre – du mode majeur. Dans l'avant-dernière phrase, cependant, l'atmosphère vire subtilement avec le passage au mode mineur, et le morceau s'achève dans un climat de nostalgie mélancolique.

Certains des hymnes les plus puissants évoquent musicalement les grandes lois sur lesquelles se fonde, pour ainsi dire, l'enseignement de Gurdjieff. L'exemple le plus remarquable se trouve, sans nul doute, dans *Sainte Affirmation, Sainte Négation, Sainte Conciliation* (n° 17). La «Loi de Trois» y est exprimée de la façon suivante: le morceau est divisé en trois parties, en chacune d'elles un seul et même thème est décliné chaque fois avec une voix différente et selon un registre et une dynamique différente illustrant ainsi l'omniprésence des «trois forces constituantes fondamentales» à l'œuvre dans tout processus cosmique. Nous retrouvons une construction semblable dans le n° 49, avec une atmosphère différente. Ici aussi le même motif est joué trois fois de suite (conformément à l'interprétation de de Hartmann) mais c'est le laconisme extrême de l'expression thématique qui semble lui donner une force implacable.

Disons enfin, que certaines pièces échappent à notre désir de les faire figurer dans une catégorie précise, bien que nous les sentions intimement liées à l'ensemble du recueil. C'est le cas de *Prière et Désespoir* (n° 20), une sorte de contrepoint passionné dans les profondeurs du «subconscient». Son genre semble avoir été inspiré du chant médiéval, il se déploie en deux thèmes entrecroisés, se développant en contrepoint, dans une cadence libre, qui cependant s'intensifie progressivement dans une sorte de fuite en avant. Cette approche novatrice permet aux deux motifs de se dilater, de se rétracter, de se pénétrer et de sortir l'un de l'autre pour

monter vers des pics ultimes d'intensité et redescendre pour finir dans une sorte de ténèbres pleines de mystère. Une autre forme atypique est celle de *Cérémonie religieuse* (n° 21) qui semble procéder à la fois de l'hymne, de la prière et du rituel. Elle se déploie à partir d'un thème solennel exprimé dans un registre bas, mais chaque phrase a pour écho une sorte de chant choral semblant venir de loin, sur un registre haut. Un effet reposant se dégage du développement lent et mesuré du thème au fur et à mesure qu'il s'enrichit de nouveaux éléments mélodiques qui montent et descendent comme pour mieux explorer les tonalités proches. A la 44<sup>ième</sup> mesure la mélodie revient à la tonique profonde d'où elle est née, La mineur. A cet instant soutenu par un trémolo de basse vibrant, le thème s'engage dans une nouvelle ascension, gagnant en volume, en texture, et en intensité, se revêtant d'une structure harmonique plus complexe, pour atteindre finalement un point culminant de déclamation – assez rare dans cette musique. De là

elle s'efface progressivement pour se résoudre dans une conclusion tranquille.

D'une certaine façon, nous considérons le n° 11 comme la composition la plus mystérieuse de ce recueil. On pourrait presque dire qu'il ne s'agit plus ici de musique mais d'un soupir de l'âme. Il s'agit d'une page d'objectivité sans compromis, d'une sorte de squelette sans déguisement. Une frêle mélodie traverse un champ harmonique à trois voix dans lequel la quinte ouverte résonne comme un intervalle dominant, bien que la mélodie soit essentiellement en mode mineur harmonique. Ses intervalles imprévisibles et son accompagnement sobre créent une atmosphère indéfinissable. Il semblerait que plus rien ne puisse être caché devant un tel dépouillement. Cette structure austère fait entrevoir une sorte de regard intérieur pénétrant, sans commentaire ni jugement.

Les éditeurs

## Vorwort

Diese revidierte und vollständige Ausgabe der Klaviermusik von Georg Iwanowitsch Gurdjiew 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. Gurdjiew 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. Gurdjiew

Georg Iwanowitsch Gurdjiew (1866–1949) 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 Barden 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 Gurdjiew später für den Ursprung dieser Legenden und Mythen interessierte, schenkte er ihnen besondere Aufmerksamkeit.

In seiner Jugend lebte Gurdjiew 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 verloren gegangene 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 Gurdjiew 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 Gurdjiews 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 Gurdjiew 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 Gurdjiew 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 Gurdjiew 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.

Gurdjiew 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 Militärakademie von

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

<sup>2</sup> G. I. Gurdjiew, *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, so wie 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 Tanejew 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 Opersängerin, 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 Tonartssysteme 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:

*„Ich saß dort, wie er mit seiner Gitarre und spielte, auf ganz besondere Weise, mit der Spitze des Mittelfingers, und er spielte auf einer Mandoline, indem er leicht über*

<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.

die Saiten strich. Es handelte sich nur um Melodien, fast *pianissimo* Andeutungen von Melodien aus den Jahren, 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 Gurdjjeff, 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 Gurdjjeff 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. Gurdjjeffs ständige Erfindungen faszinierten ihn:

*Gurdjjeff 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 Gurdjjeff 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 Gurdjjeff 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 Gurdjjeff 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 pfiff Gurdjjeff 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 Gurdjjeff zu spielen begann, und ich mußte, mein Notenpapier ergreifend, hinunterstürzen. Bald darauf kamen alle Leute, und das Musikdiktat fand stets vor jedermann statt.*

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

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

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

*Die Notation war nicht leicht. Während ich seinem Spiel zuhörte, mußte ich mit fieberhafter 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 Gurdjjeff 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 Gurdjjeff 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 über-raschend. 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.

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

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

Die *Hymns, Prayers, and Rituals* [Hymnen, Gebete und Rituale] spiegeln im musikalischen Gesamtwerk Gurdjieffs und de Hartmanns die geistige Dimension dieser Musik zweifellos am stärksten wider. Die in ihrer Form und wohl auch in ihrem Stil verschiedenartigen Stücke rufen zur Sammlung und zeugen von einem tiefen inneren Gestimmtsein. Gerade diese Eigenschaft verleiht dem dritten Band seinen einzigartigen Charakter.

Die ethnisch und traditionell geprägten Stücke in Band I und II können als ein Ergebnis von Gurdjieffs Erlebnissen und Begegnungen in seiner Kindheit und Jugend und auf seinen Reisen in Zentralasien und Nordafrika angesehen werden. Sie sind erfüllt von natürlicher menschlicher Wärme und oftmals subtilem persönlichem Gefühl. Die Musik des dritten Bandes entfernt sich von der folkloristischen Tonart und dem eher subjektiven Ausdruck, um sich für eine andere Welt zu öffnen.

Die Gesamtheit dieser Stücke musikalisch zu bestimmen erweist sich als schwierig. Sie wecken vor allem ein Gefühl für das Heilige, jedes freilich auf unterschiedliche Weise. Einige Stücke haben einen Titel, andere sind nur durch eine Nummer identifizierbar, und die Unterscheidung in Hymnen, Gebete und Rituale erscheint nicht unmittelbar einleuchtend.

So entsprechen die Hymnen in keiner Weise dem klassischen Begriff jener Werke, die vom Chor in einer Kirchengemeinde gesungen werden. Man könnte sie eher als Ausdruck innerer Zustände begreifen, in denen sich der Mensch – der zu seinem tiefsten Ich gelangen soll – konfrontiert sieht mit widersprüchlichen Kräften, die sein Leben und sein inneres Wesen beeinflussen.

Gleichwohl scheint es offensichtlich, dass das Echo der orthodoxen Liturgie, mit der Gurdjieff und de Hartmann so vertraut waren, in diesen Hymnen wiederhallt. In den Nummern 1, 18, 26, 33 und 36 sind zum Beispiel die Kadenzen und das harmonische Idiom der russischen Musiktradition deutlich spürbar. Der orthodoxe Einfluss ist auch in einer Reihe von Stücken vorhanden, die der Karwoche gewidmet sind. Zu dieser Gruppe gehören *Hymn for Easter Wednesday* [Hymnus an Karmitwoch]

(Nr. 42), *Hymn for Easter Thursday* [Hymnus an Gründonnerstag] (Nr. 41), wahrscheinlich einer der erschütterndsten überhaupt, *Hymn for Good Friday* [Karfreitagshymnus] (Nr. 28), *Easter Hymn and Procession into the Holy Night* [Osterhymnus und die Prozession in der Osternacht] (Nr. 51), der wie ein feierliches Ritual abläuft, *Easter Hymn* [Osterhymnus] (Nr. 26), der ebenfalls auf die orthodoxe Tonart hinweist und an eine Ode für Chor denken lässt, und schließlich *The Resurrection of Christ* [Christi Auferstehung] (Nr. 50), die eher eine Meditation über das zentrale Thema des Christentums ist als nur musikalische Illustration.

Andererseits findet man Stücke, deren Klänge nicht aus den westlichen christlichen Traditionen stammen. Sie erinnern an die Musik in Band II und ähneln der Monodie der Gesänge und *Taksim* der Derwische. *Reading from a Sacred Book* [Lesung aus einem heiligen Buch] (Nr. 19) und *Chant from a Holy Book* [Gesang aus einem heiligen Buch] (Nr. 47) sind zwei typische Beispiele für diesen zutiefst kontemplativen Modus. Der Klanghintergrund – durch Bordun oder das lang sich hinziehende Tremolo eines Zupfinstruments erzeugt – trägt eine nicht harmonisierte Melodie mit freien Rhythmen und in improvisierendem Stil, die entweder durch eine Stimme (wie im islamischen Gebetsruf) oder durch ein Blasinstrument wie zum Beispiel die *Ney* intoniert wurde. Diese so bewegenden Inspirationen aus orientalischen Modi scheinen die andere Seite des heiligen Bergs zu beleuchten, den dieses aus einer engen Zusammenarbeit zwischen Meister und Schüler hervorgegangene Werk darstellt.

An anderen Stellen spürt man eine gewisse Lyrik und Menschlichkeit, auch hier stets geprägt von jener Innerlichkeit, die insbesondere in den Nummern 2, 7, 10, 31 und vor allem in 39 durchscheint. Zwei der bewegendsten Stücke dieser Art sind die Nummern 22 und 43. Gebete von großer Innigkeit. Der Ausdruck einer persönlichen Empfindung gleitet hier allerdings niemals in Sentimentalität ab. In „*Rejoice Beelzebub!*“ [Freue dich, Beelzebub] (Nr. 15) vermitteln die Anfangsphasen eine Stimmung der Heiterkeit und Hoffnung durch die Verwendung der Dur-Tonart, die im Werke Gurdjieffs und de Hartmanns recht selten vorkommt. In der vorletzten Phrase jedoch wandelt sich die Atmosphäre auf subtile Weise durch den Übergang nach Moll – und das Stück endet in einer melancholisch sehnsüchtigen Stimmung.

Einige der stärksten Hymnen sind jene, die auf die großen Gesetze, auf denen Gurdjieffs Lehre beruht, musikalisch hinweisen. Das bemerkenswerteste Beispiel ist zweifellos *Holy Affirming, Holy Denying, Holy Reconciling* [Heilige Bejahung, Heilige Verneinung, Heilige Versöhnung] (Nr. 17). Das „Gesetz der Drei“ ist darin auf folgende Weise ausgedrückt: Das Stück ist in drei Teile unterteilt, in denen ein und dasselbe Thema jeweils auf andere Weise und in einer anderen Tonlage und Dynamik zum Ausdruck kommt und so die Allgegenwart der „drei grundlegenden Kräfte“ veranschaulicht, die in allen kosmischen Prozessen am Werke sind. Einen ähnlichen Aufbau finden wir in Nr. 49, allerdings in einer anderen Atmosphäre. Auch hier wird das Stück (nach den Anweisungen de Hartmanns) dreimal hintereinander gespielt, wobei die Nüchternheit des knappen

Themas dem Stück eine unerbittliche Kraft zu verleihen scheint.

Einige Stücke lassen sich nur schwer einer bestimmten Kategorie zuordnen, obwohl man fühlt, dass sie im Grunde mit der ganzen Sammlung in enger Beziehung stehen. Das gilt für *Prayer and Despair* [Gebet und Verzweiflung] (Nr. 20), einer leidenschaftlichen Reise in die Tiefen des „Unterbewusstseins“. Das musikalische Material, das fast vom mittelalterlichen Cantus inspiriert sein könnte, besteht aus zwei ineinander verzahnten Themen, die sich zu einem metrisch freien Kontrapunkt entwickeln, wobei die wogende Vorwärtsbewegung ständig zunimmt. Durch dieses innovative Verfahren können sich die beiden Motive ausdehnen und zurückentwickeln, sich durchdringen und auseinander hervorgehen, um zu höchster Intensität aufzusteigen und am Ende in geheimnisvolles Dunkel hinabzusinken.

Eine weitere untypische Form zeigt sich in *Religious Ceremony* [Religiöse Zeremonie] (Nr. 21) – ein Stück, das gleichermaßen aus Hymnus, Gebet und Ritual hervorzugehen scheint. Es entfaltet sich aus einem feierlich ernsten Thema in tiefer Lage, wobei nach jeder Phrase eine Art aus der Ferne kommender choralartiger Gesang im Diskant antwortet. Ein Gefühl der Gelassenheit stellt sich ein bei der langsamen und gemessenen Entwicklung des Themas, während es einem aufwärts führenden Weg folgt, unterwegs weitere melodische Elemente hinzunimmt, aufsteigt und abfällt und so einige nahe gele-

gene Tonarten erforscht. Bei Takt 44 kehrt die Melodie zur tiefen a-Moll-Lage, von der sie ausging, zurück. An diesem Punkt setzt sie nun, getragen von einem vibrierendem Basstremolo, zu einem neuen Aufstieg an, gewinnt an Volumen, Dichte und Inständigkeit und nimmt eine komplexere harmonische Struktur an, um schließlich den deklamatorischen Höhepunkt zu erreichen – etwas recht Seltenes in dieser Musik. Dann kehrt die Entwicklung zu einem ruhigen Abschluss zurück.

In gewisser Weise mag Nr. 11 als die geheimnisvollste Komposition dieser Sammlung gelten. Man könnte fast sagen, es sei keine Musik mehr, sondern eher ein sich Kundgeben der Seele. Diese Musik offenbart kompromisslose Objektivität und Sachlichkeit, zeigt sich als schmuckloses Skelett. Eine zarte Melodie spannt sich über ein dreistimmiges harmonisches Gefüge, in dem die offene Quinte das häufigste Intervall ist. Wenngleich die Melodie im Wesentlichen in harmonischem Moll erscheint, rufen die sonderbare Intervallbewegung und die sparsame Begleitung eine schwer fassbare Stimmung hervor. Es ist, als ließe sich in dieser offenen und schmucklosen Struktur nichts verbergen. Sie lässt einen durchdringenden inneren Blick erahnen, ohne Kommentar und ohne Urteil.

Die Herausgeber  
(Übersetzung: Hans-Henning Mey)

First Series

Première série



# Prayer . Prière

Lento religioso [♩ = 44]

29. VII. 1925

The musical score is written for piano and features a variety of time signatures and dynamic markings. It is divided into systems of two staves (treble and bass clef). The first system (measures 1-4) starts in 3/2 time, changes to 4/4 at measure 2, and 11/4 at measure 3. Dynamics include *p* and *sub. p*. The second system (measures 5-8) continues in 4/4, changes to 3/2 at measure 6, 6/4 at measure 7, and 5/4 at measure 8. Dynamics include *più p* and *cres*. The third system (measures 9-11) starts in 5/4, changes to 2/2 at measure 10, 3/4 at measure 11, and 2/4 at measure 11. Dynamics include *f*, *pp*, and *poco*. The fourth system (measures 12-15) starts in 3/2, changes to 4/4 at measure 13, 8/4 at measure 14, and 3/2 at measure 15. Dynamics include *p*. The fifth system (measures 16-17) starts in 8/4, changes to 14/4 at measure 16, and 7/4 at measure 17. Dynamics include *f*, *sub. p*, and *pp*. The sixth system (measures 18-19) starts in 7/4 and ends in 8/4. Dynamics include *mf* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

31. X. 1926

[♩ = circa 66]

2

5

10

16

*lunga*

21

\*) voir les notes critiques / see critical notes

## Pity for One's Self . Pitié de soi

21. X. 1926

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 3-4) is marked with a tempo of [♩ = 60-66] and a dynamic of [poco]. The second system (measures 5-6) features a forte dynamic (f) and a crescendo hairpin. The third system (measures 7-9) includes a triplet in the right hand. The fourth system (measures 10-15) concludes with a 5/4 time signature change. The score is characterized by Debussy's signature style of parallel motion and rich harmonic textures.

20

Musical score for measures 20-23. The piece is in 5/4 time. Measure 20 features a piano introduction with a dynamic marking of *p*. Measure 21 has a dynamic marking of *f*. The notation includes chords and single notes in both the treble and bass staves.

24

Musical score for measures 24-29. The notation continues with chords and single notes in both staves. Measure 29 ends with a double bar line.

30

Musical score for measures 30-35. The notation continues with chords and single notes in both staves. Measure 35 ends with a double bar line.

36

Musical score for measures 36-41. The notation continues with chords and single notes in both staves. Measure 41 ends with a double bar line.

42

Musical score for measures 42-47. The notation continues with chords and single notes in both staves. Measure 47 ends with a double bar line.

# Laudamus...

Religioso, sempre legato ♩ = 72

20. II. 1927

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is 'Religioso, sempre legato' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo) at the beginning, *poco più f* (a little more forte) in the second system, *diminuendo* (diminishing) in the third system, *più p* (more piano) in the fourth system, and *poco più f* (a little more forte) in the sixth system. The score features complex rhythmic patterns, including 13/4, 6/4, 7/4, 5/4, 3/2, and 11/4 time signatures. There are also markings for *pp*, *poco più f*, *diminuendo*, and *più p*. The piece concludes with a *V* (Fine) marking.

25

Musical notation for measures 25-29. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *p* and *pp*.

30

Musical notation for measures 30-34. The right hand has a melody of eighth notes, and the left hand has a bass line with chords. Measure 30 starts with a forte *f* dynamic. There are various dynamic markings and phrasing slurs throughout.

35

Musical notation for measures 35-39. The right hand features a melody of eighth notes, and the left hand has a bass line with chords. Dynamics include *p* and *più p*. Measure 35 starts with a piano *p* dynamic.

40

Musical notation for measures 40-43. The right hand has a melody of eighth notes, and the left hand has a bass line with chords. Measure 40 starts with a piano *p* dynamic.

44

Musical notation for measures 44-48. The right hand features a melody of eighth notes, and the left hand has a bass line with chords. Measure 44 starts with a forte *f* dynamic.

49

Musical notation for measures 49-53. The right hand has a melody of eighth notes, and the left hand has a bass line with chords. Measure 49 starts with a piano *p* dynamic, and measure 51 starts with a pianissimo *pp* dynamic.

[♩ = 50-64]

5 *dolcissimo*

1. 2. 3. *pour finir*

© 2002 Schott Musik International, Mainz

[♩ = 48-56]

6

7

10 *più largo* , [più mosso]

14 [ancora più mosso]

17 [poco meno mosso]

[più forte] subito *pp*

21 [♩ = ♪]

ped. ped. ped. ped.

(comme des grelots)  
(like sleigh bells)

8va loco

r.h. m.d.

l.h. m.g. *ff* e staccato

26



[d. = circa 42] (poco) (poco) V

7

9

12

17

f

\*)

\*) voir les notes critiques / see critical notes

[♩ = circa 66]

8

7

7

11

14

17

*rallentando*

*poco*

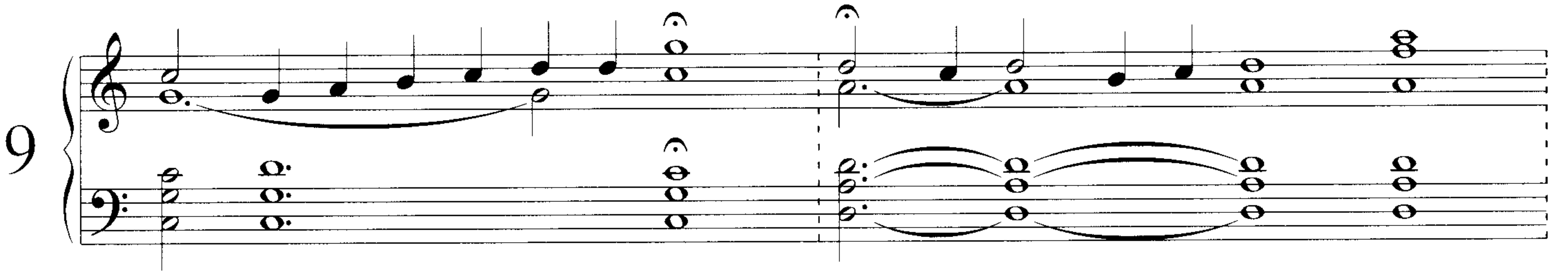
\*)

\*) voir les notes critiques / see critical notes

Poco vivace [ $\text{♩} = \text{circa } 85$ ]

26. IX. 1926

9



[plus vite  
quicker]



V



First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a series of chords and single notes, with a repeat sign and a fermata over a final chord in the treble staff.

Second system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a series of chords and single notes. The word *poco* is written above the treble staff.

Third system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a series of chords and single notes.

Fourth system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a series of chords and single notes. The word *allegro* is written below the bass staff.

Fifth system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a series of chords and single notes. The word *allegro* is written below the bass staff.

# Hymn for Christmas Day, No. 1

## Hymne pour le jour de Noël, N° 1

7. I. 1927

[♩. = 52-56]

10

[♩ = ♩. del precedente]

15

[poco più mosso]

19

23

17

Musical score for measures 17-20. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 17 has a piano dynamic marking. Measure 19 has a fermata over a chord. Measure 20 has a 2/4 time signature change.

21

[poco più mosso]

Musical score for measures 21-23. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 21 has a 3/2 time signature. Measure 22 has a 2/4 time signature. Measure 23 has a 3/2 time signature and a fermata. The tempo marking [poco più mosso] is above measure 23.

24

Musical score for measures 24-28. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 24 has a 3/4 time signature. Measure 25 has a 2/4 time signature. Measure 26 has a 3/4 time signature. Measure 27 has a 2/4 time signature. Measure 28 has a 3/4 time signature.

29

Musical score for measures 29-33. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 29 has a 2/4 time signature. Measure 30 has a 3/4 time signature. Measure 31 has a 2/4 time signature. Measure 32 has a 3/4 time signature. Measure 33 has a 2/4 time signature.

10 *Oberon* *symphonie*

C-52-6(x)  
(see C-52)

33

A handwritten musical score consisting of ten systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several instances of heavy blacked-out ink, particularly in the first system. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note. The handwriting is fluid and characteristic of a working draft.

*f moll*

B. & H. Nr. 24.

Rough draft for No. 11 (page 41) and fragment for No. 14 "f moll" (page 46)  
Brouillon pour N° 11 (page 41) et fragment pour N° 14 «f moll» (page 46)

[Molto lento e liberamente ♩ = circa 72 ]

10. XII. 1925

\*)

11

\*) voir les notes critiques - see critical notes  
voir / see facsimile (page 40)



Andantino ♩ = 69

14. II. 1926

12

*p poco marciale*

*poco f*

*p*

*mf*

*più f*

*più f*

*p*

*mf*

5

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff contains a series of notes, starting with a bass clef. Dynamics include *p* (piano) and *più p* (piano più), with a crescendo hairpin leading to a final *f* (forte) dynamic.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff contains chords. Dynamics include *più f* (piano più forte) and *f* (forte).

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains chords and melodic fragments. The lower staff contains chords and notes. Dynamics include *p* (piano).

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains chords and fingering numbers (IV, V). The lower staff contains notes and fingering numbers (V, IV, V). Dynamics include *ff* (fortissimo). The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

## Joyous Hymn · Hymne joyeux

Maestoso ♩ = 72–76 *sempre più giocoso e forte al fine*

12. II. 1927

13

5

12

19

\*) voir les notes critiques / see critical notes

25

Musical score for measures 25-30. The piece is in C major and 4/4 time. The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand provides a bass line of eighth notes. Measure 25 starts with a treble clef and a common time signature. Measure 26 has a 4/4 time signature. Measures 27-30 continue with the same rhythmic pattern.

31

Musical score for measures 31-35. The key signature changes to C minor. The right hand melody includes some sixteenth notes and rests. The left hand continues with eighth notes. Measure 31 has a common time signature. Measure 32 has a 4/4 time signature. Measures 33-35 continue in 4/4 time.

36

Musical score for measures 36-41. The key signature changes to D minor. The right hand melody features a mix of eighth and sixteenth notes. The left hand continues with eighth notes. Measure 36 has a 5/4 time signature. Measure 37 has a common time signature. Measure 38 has a 4/4 time signature. Measures 39-41 continue in 4/4 time.

42

Musical score for measures 42-46. The key signature changes to E-flat major. The right hand melody includes a dotted quarter note. The left hand continues with eighth notes. Measure 42 has a 3/2 time signature. Measure 43 has a 4/4 time signature. Measure 44 has a common time signature. Measure 45 has a 4/4 time signature. Measure 46 has a common time signature.

47

Musical score for measures 47-51. The key signature changes to F major. The right hand melody features a mix of eighth and sixteenth notes. The left hand continues with eighth notes. Measure 47 has a common time signature. Measure 48 has a 4/4 time signature. Measure 49 has a common time signature. Measure 50 has a 4/4 time signature. Measure 51 has a common time signature.

As if the Stormy Years had Passed  
La tourmente semble passée

10. XII. 1925

14

*poco*

*meno mosso*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a long note in the first measure and chords in subsequent measures.

Second system of musical notation, including the instruction *accelerando*. The treble staff features a triplet of eighth notes. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment of chords.

\*) [ossia]: 

Third system of musical notation, showing a treble and bass clef. The treble staff has a melodic line with a long note and a fermata. The bass staff has a harmonic accompaniment with a long note and chords.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff has a harmonic accompaniment with a long note and chords.

Fifth system of musical notation, including the instructions *[poco più mosso]* and *a tempo*. The treble staff features a triplet of eighth notes. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment of chords.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff has a harmonic accompaniment with a long note and chords.

\*) notation originale / original notation

“Rejoice, Beelzebub!” . «Réjouis-toi, Belzébuth!»

Solemne (*legato e ben cantando*) ♩ = 88 – 92

8. VI. 1926

15

*p*

12

10

*f*

*p espressivo*

© 2002 Schott Musik International, Mainz

17 *crescendo* *f* *p*

20 *poco . . .* *pp*

22 *. . . piulento* *allargando* *8ba*

## Prayer for Mercy . Prière pour la miséricorde

5. III. 1927

[♩ = circa 60]

16\*)

3

\*) jouez trois fois; voir les notes critiques / to be played three times; see critical notes



# Holy Affirming, Holy Denying, Holy Reconciling

## Sainte Affirmation, Sainte Négation, Sainte Conciliation

Lento espressivo ♩ = 48

8. X. 1926

17

*mf poco marcato* *p*

\*) *senza pedale* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* [\*]

4

*mf* *p* *mf*

*senza pedale* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* [\*] *senza ped.* *Ped.*

*p* *pp*

\* *Ped.* \* *Ped.* *con pedale*

16

*più f* *ff*

*senza pedale* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* *senza pedale* *Ped.*

\*) T de H: pédale très exacte  
pedal very precise

21

\* Ped. \* Ped. senza pedale Ped.

25

\* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.\* Ped. \* Ped. \* Ped.

30

\* Ped. \* Ped.\* Ped. \* Ped.\* Ped. senza pedale Ped. \* Ped. \* Ped.

36

\* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. senza pedale Ped.

40

\* Ped. \* Ped. con pedale

# Orthodox Hymn for a Midnight Service

## Hymne orthodoxe de Mi-Nuit

Lento. Religioso ♩ = 40

3. XI. 1926

18

*sempre cantando* *poco*

*p* *f*

*p* *pp*

*sempre cantando e legato* *pp*

*molto cantando* *senza crescendo* *poco più lento* *più pp*

10

© 2002 Schott Musik International, Mainz