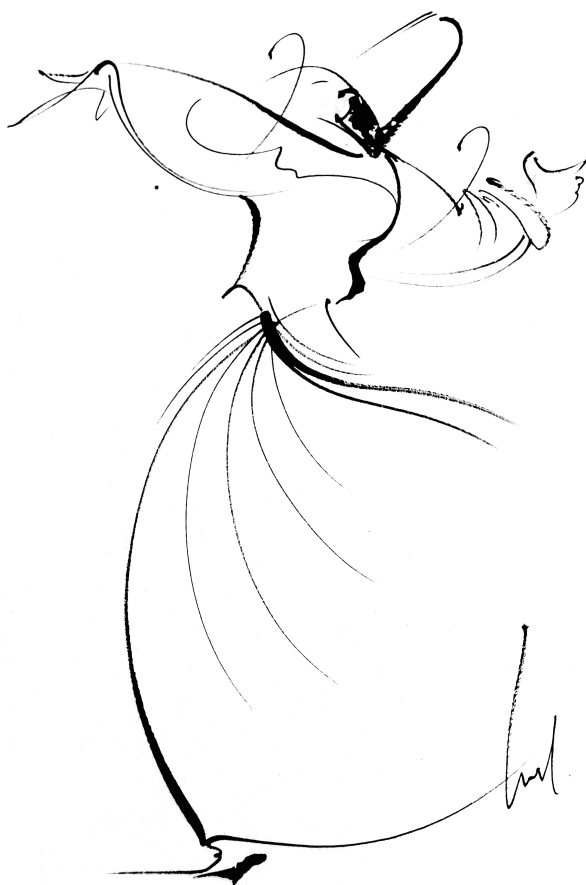


# George Ivanovitch Gurdjieff



Scriptie ingediend voor het behalen van het getuigschrift 'Meester in de muziek'

---

**Hans SLUIJS**  
Masterpaper

Artistieke promotor: Eliane Rodrigues  
Academische promotor: Yves Senden

# Ten geleide

De betekenis van het fenomeen muziek in het ideeën-stelsel van de Armeense filosoof George Ivanovitch Gurdjieff (Alexandropol, 1866 - Parijs, 1949) is van primordiaal belang. De pianomuziek die in deze verhandeling besproken wordt is de resultante van een samenwerkingsproject tussen Gurdjieff en de Russische componist Thomas de Hartmann (Khoruzhivka, 1885 - New York, 1956), die tussen 1924 en 1927 plaatsvond. De muziek maakte deel uit van de praxis in het spiritueel, holistisch onderricht van Gurdjieff's ideeën-stelsel en ze was in aanvang hier ook exclusief voor bedoeld, een onlosmakelijke verwevenheid met filosofische elementen is dan ook evident.

Om de hierboven vermelde reden wordt een **eerste deel** van deze scriptie gewijd aan het *levensbeschouwelijke* aspect, waarbij het stelsel, de leer, het onderricht, en de geschriften van de meester besproken worden. Enkel door de pianomuziek in deze context te plaatsen, kan deze ten volle begrepen worden.

In een **tweede deel** wordt ingegaan op de *historiek van de pianomuziek*, waarbij de focus gericht is op de ontstaansgeschiedenis, en wel meer in het bijzonder op de samenwerking tussen Gurdjieff en de Hartmann. Hierop volgt een bespreking van de publicaties van de bladmuziek, en van de belangrijkste opnames waarover we vandaag kunnen beschikken.

In een **derde deel** zal dan worden overgegaan tot de concrete *analyse van de pianomuziek*, waarin de muzikale karakteristieken en de stijlkenmerken van de pianomuziek worden belicht. Verder zullen aan de hand van drie fundamentele compositorische parameters - ritme, metrum en harmonie - verschillende eigenschappen en bijzonderheden van deze muziek in kaart gebracht en besproken worden.

De notenvoorbeelden die aangehaald worden in het derde luik - om bepaalde aspecten bij de analyse te verduidelijken en toe te lichten - zijn gebaseerd op de Duitse Schott-editie, en deze zijn zo getrouw mogelijk overgenomen en met Finale-software genoteerd. Soms ontbreken er fraseringen of staan er geen dynamiek- of tempoaanduidingen genoteerd, dit betekent dan dat het in de originele Schott-editie ook zo genoteerd staat.

## DEEL I : GURDJIEFF LEVENSBESCHOUWELIJK..... 6

I.1	PROLOOG: korte biografie.....	7
I.2	INLEIDING.....	10
I.2.1	Afbakening.....	10
I.3	GURDJIEFF'S IDEEËN-STELSEL.....	12
I.3.1	Inleiding.....	12
I.3.2	Begrippen/Ideeën.....	12
I.3.2.1	Inleiding.....	12
I.3.2.2	Werk.....	13
I.3.2.3	Verschillende lijnen van werk.....	13
I.3.2.4	Verschillende centra en functies.....	13
I.3.2.5	Verschillende bewustzijnstoestanden.....	14
I.3.2.6	Aandacht.....	15
I.3.2.7	Wij praten teveel.....	15
I.3.2.8	Identificeren en 'valse ikken'.....	16
I.3.2.9	Zelfwaarneming en zelfherinnering.....	16
I.3.2.10	Buffers.....	17
I.3.2.11	A, B en C-invloeden.....	17
I.3.2.12	Gradaties.....	18
I.3.2.13	Kosmologische principes.....	18
I.3.2.13.1	Inleiding.....	18
I.3.2.13.2	De 'Wet van drie'.....	19
I.3.2.13.3	De 'Wet van zeven' en de 'Wet van het octaaf'.....	19
I.3.2.13.4	'Wetten van toeval, oorzaak en gevolg'.....	20
I.4	GURDJIEFF ALS LEERMEESTER.....	21
I.4.1	Inleiding.....	21
I.4.2	De Vierde Weg.....	21
I.4.2.1	Inleiding.....	21
I.4.2.2	De weg van de fakir, de monnik en de yogi.....	22
I.4.2.3	Besluit.....	22
I.4.3	Scholen.....	22
I.4.3.1	Inleiding.....	22
I.4.3.2	Zonder school kan men niet ontwikkelen.....	22
I.4.3.3	De Vierde Weg-school.....	23
I.4.3.4	1-2-3-4 en 5-Scholen.....	23
I.4.4	De verspreiding van Gurdjieff's leer.....	23
I.4.4.1	Inleiding.....	23
I.4.4.2	Eerste experimenten: 1914 - 1920.....	24
I.4.4.3	Berlijn en Londen: 1921 - 1922.....	24
I.4.4.4	Parijs/Fontainebleau: 1922 - 1933.....	25
I.4.4.5	Amerika: 1924 - 1935.....	26
I.4.4.6	Parijs: 1933 - 1949.....	26
I.4.4.7	Gurdjieff's belangrijkste leerlingen.....	27
I.4.4.7.1	Inleiding.....	27
I.4.4.7.2	Peter Ouspensky.....	27
I.4.4.7.3	Alfred Orage.....	29
I.4.4.7.4	John Bennet.....	29
I.4.4.7.5	Maurice Nicoll.....	30
I.4.4.7.6	Thomas de Hartmann en Olga de Hartmann.....	31
I.4.4.7.7	Jeanne de Salzmann.....	31
I.4.4.7.8	Helen Adie.....	32
I.4.4.7.9	Besluit.....	33
I.4.5	Besluit.....	33

I.5	GURDJIEFF ALS SCHRIJVER .....	35
1.5.1	Inleiding .....	35
1.5.2	De 3 boeken van Gurdjieff .....	36
1.5.2.1	'Beelzebub's Tales to His Grandson' .....	36
1.5.2.2	'Meetings with Remarkable Men' .....	36
1.5.2.3	'Life is Real Only then, when I Am' .....	37
1.5.3	Supplement.....	37
1.5.3.1	'Gurdjieff parle à ses élèves' .....	37
1.5.3.2	'Views from the Real World' .....	37
1.5.3.3	'In Search of Being; The Fourth Way to Consciousness' .....	38
1.5.4	Besluit.....	38
I.6	EPILOOG.....	39

## DEEL II : HISTORIEK VAN DE PIANOMUZIEK GURDJIEFF/DE HARTMANN.... 41

II.1	PROLOOG .....	42
II.2	ONTSTAANSGESCHIEDENIS .....	43
II.2.1	Inleiding .....	43
II.2.2	Voorgeschiedenis: Muziek voor de 'Movements' (1917 - 1924).....	43
II.2.2.1	Inleiding.....	43
II.2.2.2	Enneagram.....	44
II.2.2.3	Werkwijze.....	44
II.2.2.4	Muziek.....	45
II.2.3	Thomas de Hartmann.....	45
II.2.3.1	Biografie .....	45
II.2.3.1.1	Jeugdijaren (1885 - 1896).....	45
II.2.3.1.2	Conservatoriumjaren (1896 - 1907) .....	45
II.2.3.1.3	Studies in München (1908 - 1912).....	46
II.2.3.1.4	Oorlog. Sint-Petersburg (1913 - 1916).....	47
II.2.3.1.5	Mét Gurdjieff: Tiflis - Constantinopel - Berlijn - Parijs (1917 - 1929).....	47
II.2.3.1.6	Verder zónder Gurdjieff. Parijs en Amerika (1929 - 1956).....	48
II.2.3.2	De Hartmann's oeuvre en nalatenschap.....	48
II.2.4	Focus op de samenwerking tussen Gurdjieff en de Hartmann.....	49
II.2.4.1	Inleiding.....	49
II.2.4.2	Werkwijze.....	49
II.2.4.3	Westerse invloeden in de pianomuziek.....	50
II.2.4.4	Besluit: het resultaat van de collaboratie tussen 1923 en 1927 .....	51
II.3	PUBLICATIES .....	52
II.3.1	Inleiding .....	52
II.3.2	De Janus-editie.....	52
II.3.3	Olga de Hartmann en de NY-Foundation Group .....	52
II.3.4	De Schott-editie (1996 - 2005), in 4 volumes .....	53
II.3.4.1	Inleiding.....	53
II.3.4.2	Volume I : 'Asian Songs & Rhythms'.....	53
II.3.4.3	Volume II : 'Music of the Sayyids and the Dervishes' .....	54
II.3.4.4	Volume III : 'Hymns, Prayers and Rituals' .....	54
II.3.4.5	Volume IV : 'Hymns from a Great Temple and other Selected Works' .....	54
II.4	OPNAMES .....	56
II.4.1	Inleiding .....	56
II.4.2	Eerste opnames – verbonden met het ' <i>Gurdjieff-Werk</i> '.....	56
II.4.2.1	Helen Adie.....	56
II.4.2.2	Thomas de Hartmann .....	56
II.4.2.3	Linda Daniel-Spitz, Charles Ketcham en Laurence Rosenthal .....	57
II.4.2.4	Herbert Henk.....	58
II.4.2.5	Wim van Dullemen.....	58

II.4.2.6	Alain Sicroff .....	58
II.4.3	Verdere opnames – niet verbonden met het ‘Gurdjieff-Werk’ .....	59
II.4.3.1	Cecil Lytle.....	59
II.4.3.2	Alain Kremski .....	59
II.4.3.3	Keith Jarrett.....	60
II.4.4	Curiosa .....	61
II.4.4.1	Gurdjieff: de ‘Harmonium- opnames’ / Orkestmuziek .....	61
II.4.4.2	Arrangementen .....	61
II.4.4.2.1	Levon Eskenian and the Gurdjieff Folk Instrument Ensemble .....	61
II.4.4.2.2	Anderen.....	62
II.4.5	Besluit.....	62
II.5	EPILOOG .....	63

## **DEEL III : ANALYSE VAN DE PIANOMUZIEK GURDJIEFF/DE HARTMANN ..... 66**

III.1	INLEIDING .....	67
III.2	STIJLKENMERKEN .....	68
III.2.1	Inleiding .....	68
III.2.2	Algemene typering .....	68
III.2.3	Verschillende genres.....	69
III.2.3.1	Inleiding.....	69
III.2.3.2	Muziek van de Sayyiden / Soufi-cultuur.....	70
III.2.3.3	Liederen / Etnische volksmelodieën.....	70
III.2.3.4	Hymnen / koraalachtige stukken .....	70
III.3	VERSCHILLENDE INDELINGEN .....	71
III.3.1	Inleiding .....	71
III.3.2	De Schott-indeling .....	71
III.3.2.1	Toelichting .....	71
III.3.2.2	Conclusies .....	71
III.3.3	Chronologische indeling.....	72
III.3.3.1	Toelichting.....	72
III.3.3.2	Conclusies.....	73
III.3.4	Indeling naar stijl .....	73
III.3.4.1	Toelichting.....	73
III.3.4.1.1	Stukken met een ostinato .....	73
III.3.4.1.2	Eenvoudige, korte stukken van het lied-type .....	74
III.3.4.1.3	Stukken van het hymne-type .....	74
III.3.4.2	Conclusies.....	74
III.3.5	Indeling naar vorm.....	74
III.3.5.1	Toelichting.....	74
III.3.5.1.1	Eéndelige composities.....	74
III.3.5.1.2	Tweedelige composities .....	75
III.3.5.1.3	Drie- en meerdelige composities .....	75
III.3.5.2	Conclusies.....	75
III.4	COMPOSITORISCHE PARAMETERS .....	76
III.4.1	Ritmische ostinati .....	76
III.4.1.1	Herhaalde ritmische figuren in de linkerhand.....	76
III.4.1.1.1	Gebaseerd op enkele noten.....	76
III.4.1.1.2	Met wisselende melodische patronen .....	77
III.4.1.2	‘Daff’ .....	78
III.4.1.2.1	Betekenis en frequentie .....	78
III.4.1.2.2	Stukken met louter de ‘Daff’ als ostinato.....	78
III.4.1.2.3	Linkerhand-ostinato gecombineerd met de ‘Daff’ .....	79
III.4.2	Metrum .....	80
III.4.2.1	Polymetriek .....	80

III.4.2.1.1	Aanwezige, door de componist aangeduide maatcijfers in de melodie ..	80
III.4.2.1.2	Afwezige maatcijfers in de melodie.....	81
III.4.2.1.3	Polyritmiek tussen het ostinato-ritme van de pianopartij en de 'Daff' .....	82
III.4.2.1.4	Ritmische canon met de 'Daff' .....	83
III.4.2.2	Ongewone lange maatsoorten .....	83
III.4.2.2.1	Waarbij de onderverdeling in stippellijn aangeduid is .....	83
III.4.2.2.2	Waarbij de onderverdeling niét aangeduid is met een maatcijfer .....	84
III.4.3	Harmonie.....	85
III.4.3.1	Pedaalnoten .....	85
III.4.3.1.1	Eenvoudige tonica-pedaal .....	85
III.4.3.1.2	Pedaal in combinatie met 'Daff' .....	85
III.4.3.1.3	Kwintbourdon .....	86
III.4.3.1.4	Dubbelkwintbourdon .....	86
III.4.3.2	Toonaarden.....	87
III.4.3.2.1	Klassieke toonaarden .....	87
III.4.3.2.1.1	Mineur .....	87
III.4.3.2.1.2	Majeur .....	87
III.4.3.2.1.3	Wit-veld .....	88
III.4.3.2.2	Vreemde voortekeningen .....	88
III.4.3.2.3	'Niet-klassieke' toonaarden .....	90
III.4.3.2.3.1	Zigeuner .....	90
III.4.3.2.3.2	Kerk-modi.....	91
III.4.3.2.3.3	Pentatoniek .....	91
III.4.3.2.3.3.1	Anhemitonische pentatoniek .....	92
III.4.3.2.3.3.2	Hemitonische pentatoniek .....	92
III.4.3.3	Harmonische verbindingen .....	93
III.4.3.3.1	Veel voorkomend akkoord in kleine tertstoonaarden: VI3 <sup>b</sup> .....	93
III.4.3.3.1.1	V-VI3 <sup>b</sup> .....	93
III.4.3.3.1.2	VI3 <sup>b</sup> -V .....	93
III.4.3.3.1.3	VI3 <sup>b</sup> - IV .....	94
III.4.3.3.2	Progressies .....	94
III.4.3.3.3	Ongewone cadensen .....	95
III.4.3.4	Parallellen .....	97
III.4.3.4.1	Parallele kwinten en kwarten .....	98
III.4.3.4.2	Parallele tertsen en sexten.....	98
III.4.3.4.3	Parallele septiemen en seconden .....	99
III.4.3.4.4	Parallele akkoorden .....	100
III.4.3.5	Toegevoegde noten .....	102
III.4.3.5.1	Toegevoegde seconden, sexten en kwarten .....	102
III.4.3.5.2	Diatonische clusters .....	103
III.4.3.6	Contrapunt .....	103
III.4.3.7	Pianistische schrijfwijze .....	104
III.4.3.7.1	Vreemde sonoriteiten .....	104
III.4.3.7.1.1	Extreem hoog.....	104
III.4.3.7.1.2	Extreem laag.....	105
III.4.3.7.1.3	Combinatie extreem hoog en laag .....	105
III.4.3.7.2	Orkestratie / Kleur .....	106
III.4.3.7.2.1	Rijke harmonisaties.....	106
III.4.3.7.2.2	Suggestieve elementen .....	107
III.5	BESLUIT .....	108
Nawoord .....		111
Appendices .....		112
Bibliografie.....		128

# **DEEL I : GURDJIEFF LEVENSBESCHOUWELIJK**

## I.1 PROLOG: KORTE BIOGRAFIE

### Jeugdijaren

George Ivanovitch Gurdjieff werd - naar men vermoedde - in 1866 geboren in de Armeense hoofdstad Alexandropol, het huidige Gjoemri. We weten eigenlijk zeer weinig over Gurdjieff's kindertijd, want tot 1907 is de biografische informatie vaag en summier. Een feit is dat hij in zijn vroege jeugd meehielp tapijten verkopen in de winkel van zijn vader, en dat ten gevolge van de oorlog met Rusland het gezin Gurdjieff (George Ivanovitch, zijn drie zussen en één broer) in 1877 het besluit nam om uit te wijken naar Turkije. Het is hier in Turkije, in Kars, dat Gurdjieff zijn eerste belangrijke privéonderwijs ontving van een aantal theologieprofessoren, en dat hij verwoed begon te lezen. Op zijn zeventiende verliet hij dan het ouderlijk huis om in Tbilisi, in het buurland Georgië, **theologie** te gaan studeren. Echter, het lukte hem niet om in deze academische studie te volharden, waarop hij het besluit nam om op pelgrimstocht te gaan. Eerst zal hij nog, als gevolg van verschillende politieke engagementen die hij was aangegaan, een korte tijd in Griekenland, Zwitserland en Rome verblijven. Jaren van verdere **reizen** zullen vanaf nu zijn leven gaan domineren.

### Verre reizen

Gurdjieff vermoedde de antwoorden op zijn levensvragen te vinden bij de *antieke tradities* en de *spirituele stromingen* uit Azië. Zo ging hij eerst in de leer bij Aramese filosofen, om nadien terecht te komen bij verschillende leermeesters uit de **Soefi-cultuur** in het Midden-Oosten. De Soefimeesters lieten hem toe om de dans-ceremonieën van de Derwischen grondig te bestuderen. Deze ervaringen met dans zullen fundamenteel blijken te zijn voor de latere ontwikkeling van Gurdjieff's ideeën-stelsel.

Bij geheime broederschappen in de oude ruïnes van Babylon, vond Gurdjieff nog verdere aanknopingspunten in zijn gedachtegang over de zin en betekenis van het menselijke en organische leven. Reizen naar Egypte, Irak en Abessinië (het huidige Ethiopië) brachten hem een diepe onderlegging in traditionele wijsheden bij. Gurdjieff stichtte in 1895 uiteindelijk zelf een **eigen broederschap**: de 'Seekers of the truth'. Deze kleine groep Gurdjieff-volgelingen stelde zich tot doel om traditionele, esoterische kennis te onderzoeken, en om deze kennis over te brengen naar jongere generaties. Ze besloten expedities te ondernemen, en dankzij Gurdjieff's politieke connecties werden deze praktisch en financieel ook mogelijk gemaakt. Zo konden ze op plaatsen komen die normaal ontoegankelijk zijn. Hun eerste gezamenlijke reis ging via Bagdad, doorheen Centraal-Azië naar Siberië, waar studies in ver afgelegen kloosters hen fundamentele inspiraties en inzichten verschaften. Nog verdere reizen brachten hen via Mongolië tot in het hooggebergte van Tibet, waar ze onderricht konden ontvangen van Lama's in geïsoleerde Boedhistische tempelculturen. Door onderlinge wrijvingen werd in 1900, na een 5-jarige samenwerking, de groep ontbonden. Gurdjieff zal in Tibet blijven.

In 1904, na een ongeval met een geweerkogel, gaat Gurdjieff terug naar zijn ouders in Alexandropol om er te gaan recupereren. Na zijn genezing hernam hij het reizen en hij ging opnieuw naar Tibet, waar hij voor de eerste keer zal huwen. Hij reisde echter al snel verder door tot in Centraal-Azië, om tot in 1907 bij verschillende Soefi-gemeenschappen in Oezbekistan en Turkmenistan te verblijven. De daaropvolgende jaren zal Gurdjieff de grote metropolen in **Rusland** gaan bezoeken.

### Muziek

De enorme hoeveelheid muziek die Gurdjieff tijdens zijn reizen hoorde, werd diep in zijn geheugen gegrift. Eenvoudige herders- of vissersliederen, orthodoxe liturgische gezangen, tempelmuziek uit het verre Mongolië, de extatische Derwish-dansen van de Soefi-gemeenschappen: een bonte verscheidenheid aan stijlen en muzikale indrukken viel Gurdjieff ten deel, en er was weinig muziek die hem onberoerd liet. Een schat aan



melodieën zal uiteindelijk aan zijn fenomenaal geheugen ontlokt worden door Gurdjieff's vriend en leerling, de Russische componist **Thomas de Hartmann**, die deze muziek voor het eerst in notenschrift zal vertalen. Men kan hier reeds notie nemen van het feit dat Gurdjieff tijdens zijn reizen helemaal niets opschreef van de muziek die hij hoorde. Overigens is de muzikale opleiding van Gurdjieff niet enorm geweest, naar academische normen althans. Wel had hij in een kerkkoor gezongen toen hij op de militaire academie zat in Kars, en in zijn jeugd leerde hij ook gitaar spelen, allicht van zijn vader, die een welbekende troubadour was. Andere instrumenten, zoals de sas, het harmonium, de harmonica en de fluit, leerde hij zichzelf aan tijdens zijn reizen.

### Ideeën-stelsel

De spirituele en esoterische kennis die Gurdjieff tijdens zijn reistochten opdeed kwam met de jaren stilaan tot inzichten. Die inzichten kristalliseerden zich tot een systeem van ideeën; een **stelsel**, waarvan hij er pas op 44-jarige leeftijd de tijd rijp voor achtte om het naar de buitenwereld te richten. Het stelsel van Gurdjieff berust op verschillende pijlers, waarbij het belang van het fenomeen **muziek** even groot is als dat van het fenomeen **dans** of de **intellectuele leringen**.

### Scholen

Gurdjieff nam zich voor om zijn leer en ideeën in de praktijk om te zetten, en zo drong de noodzaak zich op om 'scholen' op te richten. Onmiddellijk dient opgemerkt te worden dat het woord 'school' hier niet in de *conventionele* betekenis gebruikt wordt, doch wel in een meer *metafysische* zin: het gaat hier namelijk om een school van 'denken', een school waar 'kennis van het Zelf' en 'ontwikkeling van het bewustzijn' de centrale thema's zijn. Gurdjieff's eerste kleinschalige scholen ontstonden in **Sint-Petersburg** en in **Moskou**, tussen 1914 en 1917.

### Europa

Vanaf nu zal Gurdjieff zijn profetische blik ook op het Westen gaan richten. Een bijkomende factor om Rusland te verlaten was allicht de politieke onrust geweest, als gevolg van de Russische Revolutie. Gurdjieff's vader werd ook neergeschoten in het oorlogsgeweld van die dagen. In 1921 arriveerde Gurdjieff met zijn gevolg in Berlijn. **Berlijn** en **Londen** waren de eerste steden in Europa waar Gurdjieff scholen stichtte, de verspreiding van Gurdjieff's leer begon vanaf nu stapsgewijs in het Westen binnen te dringen.

Bij de vestiging in **Parijs**, in 1922, begint Gurdjieff's school een vaste vorm te krijgen. Het 'Instituut voor de Harmonische Ontwikkeling der Mensheid', zoals hij deze school voortaan zal noemen, werd hier in al zijn dimensies een realiteit. In deze context, in de omgeving van het kasteel te Fontainebleau, werd verder gewerkt aan de uitbouw van Gurdjieff's ideeën-stelsel en aan de perfectionering van zijn '*Sacred dances*' en '*Movements*'. Hier ligt ook de **genesis van de pianomuziek**. Door een bijna fataal autoaccident in 1924, besloot Gurdjieff zich voornamelijk op het **schrijven** te gaan richten. Hij creëerde de daaropvolgende jaren geen '*Movements*' meer.

De activiteiten van het 'Instituut' te Fontainebleau werkten als een magneet op vele persoonlijkheden, en rondom de figuur van Gurdjieff bleef het aantal leerlingen stijgen. Een vaste kern van leerlingen, die er al van in het begin bij waren, noemden zichzelf de 'Filosofen van het bos'. Later, zullen we zien, zal via deze leerlingen het spirituele gedachtengoed van Gurdjieff een **verdere expansie** kunnen kennen naar de buitenwereld toe. In 1932 kwam het tot een definitieve sluiting van het Instituut. De leer was ondertussen al verbreid naar de Verenigde Staten.

### Amerika

Gedurende de Parijse periode werden er meermaals door Gurdjieff reizen ondernomen naar New York, waar hij in 1924 verschillende uitvoeringen realiseerde van zijn '*Movements*'.

Gurdjieff superviseerde en bemoedigde enkele discipels om zijn onderricht verder te verspreiden en te ontwikkelen in Amerika, meer in het bijzonder in **New York** en **Chicago**.

Gurdjieff reisde in 1935 af naar Washington, om substantiële, geldelijke steun te zoeken, met de bedoeling het Instituut te Parijs weer nieuw leven in te blazen. Hij faalde echter in zijn missie, met als gevolg dat Gurdjieff een depressie kreeg, en hij vertrok voor een tijd weer naar Rusland. De biografische informatie wordt vanaf dan weer schaarser, zeker is wel dat hij een korte periode opnieuw naar **Centraal-Azië** is gereisd.

#### De laatste jaren

Tijdens de tweede Wereldoorlog kwam Gurdjieff weer in **Parijs** wonen. Hij gaf hier ook Joden onderdak, en maakte met de auto vaak grote tochten doorheen Frankrijk. Zo kon hij in die laatste levensjaren nog belangrijke mensen ontmoeten, zoals Montignac of Montessori, of bezocht hij de grotten van Lascaux. Die laatste jaren in Parijs verwezenlijkte Gurdjieff zijn literair **levenswerk** '*All and Everything*'.

Gurdjieff's financies hebben gedurende zijn ganse leven grote fluctuaties vertoond. Een feit is dat hij veel geld verbruikte, vooral om zijn onderricht te sponsoren, maar ook om anderen te helpen. Er is ook sprake van veel schenkingen en fondsen, naast een massa leningen die Gurdjieff zelden terugbetaalde. Voor hemzelf scheen een uiterst sobere levenswijze voldoende te zijn. Gurdjieff had ook zeven kinderen verwekt - voor zover we dit kunnen weten althans.

Over de allerlaatste jaren van Gurdjieff's leven hebben we enkel de getuigenissen van de kleine schare toegewijde leerlingen, die hem tot aan zijn laatste levensdagen trouw gebleven zijn. Zij hadden zich tot doel gesteld om het '*Gurdjieff-Werk*' voort te zetten en de publicatie van Gurdjieff's geschriften en muziek onder hun hoede te nemen.

George Ivanovitch Gurdjieff stierf te Parijs in 1949 op 73-jarige leeftijd aan een beroerte, tijdens een '*Movements*'-repetitie. Hij werd begraven te Fontainebleau.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Bronnen: Lefort (1966), Zuber (1977), Waldberg (1973), Ouspensky (1949), Bennet (1973).

## I.2 INLEIDING

Gurdjieff zag de wereld als een universeel proces van transformerende energieën. **Relaties** en **transformaties** zijn fundamentele realiteiten, die geregeld worden door wetten van een tweede orde. Uit de interactie tussen deze wetten worden principes afgeleid. Het zijn deze principes die de mate van 'spiritualisering' en 'zelf-realisering' reguleren van existentiële fenomenen. Maar ze brengen ook 'ecologische ongelijkheden' aan het licht, aangezien kosmische manifestaties een *superieure* en een *inferieure* natuur bezitten. Essenties kunnen *statisch* zijn, en nog niet opgenomen in het proces van spiritualisatie; of ze kunnen *dynamisch* zijn, en zich verwerkelijken in een proces van constante transformatie. Onze planeet heeft ook zijn eigen essentie en bestemming, met als gevolg dat de mens zich dient te richten naar *kosmische* wetten van een eerste orde. Deze gedachten omtrent *gradaties* en *transformaties* kunnen we reeds terugvinden in de symboliek van de **Rozenkruisers** uit de XVIe en XVIIe eeuw, die door Azië reisden en hun kennis doorgaven aan de Perzische Soefi-gemeenschappen. Gurdjieff refereert geregeld naar zijn eigen Perzische meesters.

Veel van de ideeën die het stelsel zullen vormen dat Gurdjieff zal ontwikkelen zijn dus niet nieuw. Sommige van deze ideeën zijn al eeuwen in de psyche van de mensheid aanwezig; ze zijn verankerd en bewaard gebleven, goed ingebed in hermetische en esoterische tradities. Naast die **invloeden** van de **Soefi-cultuur** op de ideeën van Gurdjieff, is er in zijn filosofie ook een vermenging waar te nemen met de inhoudelijkheden van de *Yoga*-scholen, de *theosofie*, het *Boedhisme* of de *Zen*-filosofie. Gurdjieff was ook een voorstander van **volkswijsheden**, omdat deze ideeën bevatten die al eeuwenlang gefixeerd zijn; hij heeft het belang hiervan in zijn onderricht vaak onderstreept.

Veel religieuze of spirituele stromingen hebben zich tegen andere stromingen afgezet, of vroegen hun adepten offers inzake wereldverzaking of onthechting. Gurdjieff wil daarentegen een meer humane leer bieden, die óók de mogelijkheid geeft tot transformatie en innerlijke groei, tot een verandering van Zijn. Deze groei zal dan louter het resultaat van een *persoonlijke* inspanning zijn, en deze is bijgevolg volledig afhankelijk van de *eigen* wilskracht. Om die reden is de centrale gedachte van het '*Gurdjieff-Werk*' het opbouwen van die wilskracht, door 'werk' aan het bewustzijn. Het ultieme **doel** van de hele lering is het verkrijgen van een **objectief bewustzijn**.

We kunnen stellen dat het '*Gurdjieff-Werk*' simultaan actief is in een *verscheidenheid aan dimensies*.<sup>2</sup>

### I.2.1 Afbakening

Er wordt in de overwegingen aangaande het levensbeschouwelijke soms slechts oppervlakkig ingegaan op sommige fenomenen, slechts in zoverre ze betrekking kunnen hebben op fundamentele aspecten van Gurdjieff's leer.

Met de bespreking van een 'alternatieve' psychologie komen we soms in aanraking met het *occulte* waarnemingsveld, of raken we de grenzen met de *magische* voorstellingswereld van de mens: in de begrippen-inhoud worden daarom de reïncarnatie-gedachten niet besproken, en evenmin de reflecties over karma en tarot, noch de gedachten omtrent het Tantrisme, de hypnose of het dierlijk magnetisme. Dit zou ons te ver afleiden van de vooropgestelde

---

<sup>2</sup> Bron: Waldberg (1973).

doelstellingen in dit eerste luik van deze driedelige scriptie: namelijk om een overzicht te geven van Gurdjieff's filosofie, en hoe de verbreiding van zijn leer tot stand is gekomen.

Er is voor de Engelse taal geopteerd voor titels van de boeken, omdat deze in alle gevallen aansluit bij de oorspronkelijke uitgaven.

## I.3 GURDJIEFF'S IDEEËN-STELSEL

### I.3.1 Inleiding

Volgens Gurdjieff kan men in het algemeen stellen dat de mens 'slaapt' en dat hij wordt geleefd volgens een aantal 'automatismen'. Als gevolg hiervan leeft hij als een onbewust wezen voort, en is zijn vrije wil nagenoeg onbestaande. Gurdjieff vergelijkt deze mens, in zijn mechanische toestand, met een 'machine' - omdat daardoor zijn functies beter bestudeerd kunnen worden. Deze 'mens-machine', wordt vooral geregeerd door uiterlijke invloeden. Hij kan zich echter bevrijden uit die *toestand van toevalligheden*, en naar een grotere eenheid evolueren, aangezien hij over dat potentieel beschikt. Die transformatie geschiedt door werk aan het Zelf, en met de hulp van een bepaald soort kennis. Om aan die kennisbehoefte te voldoen is er de noodzaak van een 'school', een school waarin er een 'ideeën-stelsel' tot uitdrukking gebracht wordt.

*"Zolang de mens niet eerst beseft dat hij enkel een 'machine' is, geregeerd door 'mechanische' wetten, kan hij noch zichzelf bestuderen noch zichzelf veranderen. Enkel door ervaring kan hij tot deze verificatie komen, het is niet voldoende als een ander dit voor hem begrijpelijk, aanschouwelijk of inzichtelijk maakt."*<sup>3</sup>

In een eerste fase van de potentiële ontwikkeling, leren we vooral begrijpen dat we nog niet 'begrijpen'. Dit besef van *ontbreken van bewustzijn* zal ons de mogelijkheid geven tot het verkrijgen ervan. Het aanscherpen van dat bewustzijn is zo belangrijk omdat het een voorwaarde is om de 'mechaniteit' van ons handelen onder ogen te kunnen zien. Dit aanscherpen gebeurt door intense zelfstudie, waardoor we vermogens ontwikkelen die leiden naar een zuivere 'zelfwaarneming' en 'zelfherinnering'. De methodes die Gurdjieff hiervoor gebruikt zijn gekoppeld aan de elementen *dans* en *muziek*, en leggen zo een focus op verschillende 'functies' die in ons aanwezig zijn.

*"Het denken kan alleen maar tot bewustzijn gebracht worden door de intensiteit van onze innerlijke strijd, afhankelijk van de eigen inspanning en wilskracht."*<sup>4</sup>

Gurdjieff's initiërende scholing draagt bij tot de ontwikkeling van een **geweten** en maakt de groei mogelijk naar een objectief bewustzijn.

*"Het stelsel verklaart niet alleen zichzelf, maar ook wat waar is in andere stelsels."*<sup>5</sup>

### I.3.2 Begrippen/Ideeën

#### I.3.2.1 Inleiding

Enkele essentiële begrippen worden hier kort besproken om meer transparantie te schenken aan de ideeën uit het stelsel, zo kan de lezer zich met behulp hiervan een beter totaalbeeld vormen. Hij dient zich ervan te vergewissen dat het hier slechts om een summier selectie gaat, wat inhoudt dat ook veel zaken onbesproken zullen blijven. Er zal desalniettemin getracht worden om met deze **kernbegrippen** Gurdjieff's ideeënwereld weer te geven.

---

<sup>3</sup> Ouspensky (1978, 50).

<sup>4</sup> Bennet (1991, 86).

<sup>5</sup> Ouspensky (1978, 50).

### I.3.2.2 Werk

*“De eerste voorwaarde voor men met het ‘werk’ kan beginnen is dat je niets moet geloven. Je moet alles verifiëren en begrijpen, anders zijn er geen resultaten.”<sup>6</sup>*

Men dient allereerst te weten te komen *wat* het juist is dat men dient te begrijpen en nadien *hoe*, op welke manier men deze wetenschap verwerven kan. We moeten dus onze positie beseffen alvorens te kunnen starten met het ‘werk’: als het besef er is dat we géén zelfbewustzijn bezitten en noch een eenheid zijn, zoals we veronderstelden. Naast dit besef moet ook het verlangen, de energie en de wilskracht groot genoeg zijn om uit die toestand van ‘mens-machine’ te komen. De ideeën van het stelsel en de ‘school’ helpen hierbij.

*“De tweede voorwaarde is dat je niets hoeft te ‘doen’; tenzij je begrijpt waarom en waarvoor je het doet. Alle werk moet dus gericht zijn op het bewustzijn [...], ‘werkelijk’ werken is werk aan het ‘zijn’ en aan de ‘lijnen’.”<sup>7</sup>*

### I.3.2.3 Verschillende lijnen van werk

Aangezien men de *ontwikkeling van het geweten* als doel van het stelsel kan opvatten, zijn **drie lijnen van werk** in toenemende mate gericht op de ‘zin-gerichtheid’. Alles wat tegen de zingeving ingaat zal als verkeerd gelden, ten eerste voor jezelf, ten tweede voor anderen, en ten derde voor het gehele allesomvattende.

Drie lijnen van werk kunnen ons helpen om een gewetensvol mens te worden:

- Een **eerste lijn** is *werken aan jezelf*. Dit gebeurt door een kritische zelfstudie en door een grondige studie van de ideeën van het stelsel. Men zal zoveel mogelijk trachten om aan de meeste mechanische uitingen, die het gevolg zijn van automatismen of identificaties, een halt toe te roepen.
- Een **tweede lijn** van werk is het *werk met anderen*; je kunt niet alleen op jezelf werken. De ‘schokken’ die men ervaart in confrontatie met de ‘ander’ brengen een bepaalde wrijving met zich mee, zodat men ertoe verplicht wordt om bewustere keuzes te maken.
- De **derde lijn** is het *werk voor de ideeën van het stelsel zélf*, voor de school. Op die lijn moet je aan het werk in het algemeen denken. Je dient te bedenken wat nuttig en noodzakelijk is voor de school.<sup>8</sup>

Volgens Gurdjieff kunnen we, om in de mogelijkheid te verkeren om te ontwikkelen, de lijnen enkel in deze volgorde volgen. Men kan ook niet ontwikkelen op één lijn alleen, men dient steeds het bewustzijn te richten naar de drie lijnen tezamen.

### I.3.2.4 Verschillende centra en functies

Gurdjieff maakt gewag van vier onafhankelijke, los van elkaar functionerende psychologische centra, die ons wezen bepalen. Hij spreekt ondubbelzinnig over ‘minds’ en hij incorporeert hiermee oude visies in zijn leer. Deze vier centra controleren de **instinctieve-**, de **bewegings-**, de **emotionele-**, en de **intellectuele** functies. Er bestaan dus verschillende *vormen van denken* in ons, in feite een *veelvoud van ‘ikken’*.

---

<sup>6</sup> Ouspensky (1978, 265).

<sup>7</sup> Ouspensky (1978, 266).

<sup>8</sup> Ouspensky (1978, 264).

*”Denkbeelden over de centra zijn al heel oud, in Oosterse leringen spreekt men over het fysieke (voertuig), het causale (bewustzijn en wil), het astrale (gevoelens en verlangens), en het mentale (denken) ‘lichaam’”.*<sup>9</sup>

Bewustwording is het eenvoudigst in het bewegingscentrum, daarna in het denkcentrum, en ze is het moeilijkst te bereiken in het emotionele centrum. De centra kunnen we niet zien, doch enkel observeren, waardoor de bijzonderheden van elke ‘mind’ aan het licht komen. Elk centrum bezit namelijk een eigen geheugen, verbeelding en wil, en focust zich in een bepaalde richting.

Uitgezonderd wat het bewegingscentrum betreft, hebben de centra tevens een duaal karakter, met tegenovergestelde ‘polen’, een positieve en een negatieve. De centra zijn bovendien ook nog eens verdeeld in verschillende partities, met elk hun eigen specifieke bijzonderheden, waardoor we nog een diepgaandere verdeeldheid van functies krijgen. Gurdjieff maakt zo een verder onderscheid tussen de intellectuele-, de emotionele- en de instinctieve bewegingspartities. Dus drie partities met een specifieke functie, zijn elk op hun beurt nog eens gekoppeld aan één der polen van de vier centra. Deze partities hebben ook nog sub-partities.

In bovenstaand verband geeft Gurdjieff’s leerling **Maurice Nicoll** (Kelso, 1884 - Amwell, 1953), een interessante, uitgebreide analyse van al de verschillende divisies in zijn *‘Psychological commentaries’*. We houden het bij twee voorbeelden om dit te illustreren:

- Het *emotionele deel van het intellectuele centrum* is verantwoordelijk voor onze wens om te leren, om te weten en om te begrijpen, het verlangen naar waarheid, maar ook het misgenoegen om onwetend te zijn.
- Het *intellectuele deel van het intellectuele centrum* is verantwoordelijk voor onze creatieve, constructivistische en methodologische processen, het zien van verbanden en het streven naar eenheid en ordening.<sup>10</sup>

Voor een betere coördinatie van de centra is die **divisie van functies** dus heel belangrijk, zodat we de functies dan kunnen observeren, onderscheiden en benoemen - dat is een fundamenteel aspect in de zelfstudie. De methode hiertoe is de ‘zelfwaarneming’ en de ‘zelfherinnering’ (zie verder), waarbij functies dan worden gekoppeld aan verschillende bewustzijnstoestanden.

### I.3.2.5 Verschillende bewustzijnstoestanden

‘Gewone’ mensen verkeren in feite in twee bewustzijnstoestanden: **slaap** en **half-wakend**. In deze bewustzijnstoestanden (de normale) kunnen we de dingen eigenlijk niet zien zoals ze zijn, het is om die reden dat we genoodzaakt zijn om ons bewustzijn te veranderen. Dat gebeurt door onze bewustzijnstoestanden vanuit de verschillende centra te belichten, maar bovenal ook door te bestuderen wat het bewustzijn net in de weg staat, zodat we een aantal illusies (of ‘lagen van leugens’) kunnen wegnemen. Illusies verdoezelen onze werkelijke perceptie van de dingen.

In ogenblikken van zelfherinnering kan je het verschil zien tussen de verschillende bewustzijnstoestanden. Als er bewustzijn optreedt op het moment van de waarneming, gaat de aandacht in twee richtingen: enerzijds op datgene dat waargenomen wordt, maar anderzijds ook op de aandacht die gericht is op onszelf. We kunnen dus wel streven naar objectiviteit, doch zal er altijd een subjectiviteit zijn ten overstaan van onszelf.

---

<sup>9</sup> Ouspensky (1949, 70).

<sup>10</sup> Bron: Nicoll (1957, 70).

'Zelfbewustzijn' - ook wel 'individualiteit' geheten bij Gurdjieff - is een '**waak-waak**-bewustzijn', en dit bewustzijn staat tot onze *wakende toestand* zoals onze *wakende toestand* staat tegenover onze *slapende toestand*. Naarmate we meer zelfbewust worden, zullen we ook meer objectief worden naar onszelf toe, en dichter kunnen naderen tot het **objectieve** bewustzijn.

*"In een objectief bewustzijn kunnen wij de objectieve waarheid omtrent alles kennen."*<sup>11</sup>

### I.3.2.6 Aandacht

Uiteenlopende methodes van **zelfobservatie** zijn noodzakelijk in het begin van de zelfstudie, omdat het belangrijk is dat we de scheiding van de centra en hun functies goed in het vizier houden. De methodische oefeningen die Gurdjieff ontwierp kunnen ons tonen welk specifiek centrum er op een bepaald moment geactiveerd is, waardoor de aandacht *op zichzelf* geobserveerd kan worden. Hierdoor komen we te weten in welk specifiek gedeelte van een bepaald centrum we ons bevinden.

De aandacht wordt gecontroleerd door het intellectuele deel van een *actief* centrum, en Gurdjieff maakt een onderscheid tussen **drie soorten van aandacht**:

- de '*zero*'-aandacht: deze is vooral typerend voor mechanische functies van de centra, omdat deze functies geen aandacht nodig hebben maar berusten op automatismen, gewoontes en mechanistische principes;
- de *aandacht die géén inspanning vereist*: deze wordt enkel tastbaar door weglating van irrelevante dingen, die aandacht is louter het gevolg van de aantrekking tot het object;
- de *aandacht die gedictieerd wordt door wilskracht en inspanning*: deze aandacht gebeurt 'bewust'.

De 'hogere' partities van de centra bereiken we enkel met de 'actieve' en 'vrijwillige' aandacht, enkel bij deze derde vorm van aandacht kunnen we tot bewustzijn komen. De wilspanning is namelijk cruciaal om die hogere divisies van de centra te bereiken, want enkel van daaruit kunnen we bestuderen welke elementen het juist zijn die onze aandacht prikkelen, afleiden of vasthouden, of welke elementen er juist verantwoordelijk zijn voor onze verbeelding.

Deze methode van 'gecontroleerde' aandacht is verwant met de methode van zelfherinnering. Een belangrijk verschil zit hem echter in het feit dat aandacht steeds maar naar één centrum gericht kan zijn, terwijl zelfherinnering het gelijktijdige werk van *alle* centra veronderstelt.

*"Praten, verbeelding, liegen en uiting geven aan negatieve emoties zijn in feite onze voornaamste functies."*<sup>12</sup>

### I.3.2.7 Wij praten teveel

Teveel praten is een verlieslatende energiepost en bovendien een nutteloze functie. Meestal hebben mensen het niet door als ze teveel praten, ze worden dan door een mechanistische tendens gedreven, of het is uit 'gewoonte'. De strijd aangaan tegen **gewoontevorming** en **automatismen** zijn in Gurdjieff's lering essentiële voorwaarden tot verdere groei, het *onnodig praten* kunnen stopzetten is dus absoluut noodzakelijk. Trouwens

---

<sup>11</sup> Ouspensky (1978, 105).

<sup>12</sup> Ouspensky (1978, 43).



praten over iets waar we niets van afweten is helemaal niét aanvaardbaar in het stelsel, dat is volgens Gurdjieff zelfs meer verwant met 'liegen'. Het 'liegen' waarnemen is overigens een heel belangrijk aspect in de zelfstudie.

*“Alleen als we onze illusies gaan begrijpen, kunnen wij de waarheid zien.”<sup>13</sup>*

### 1.3.2.8 Identificeren en 'valse ikken'

Een aantal factoren staan een juist evenwicht van onze centra in de weg. Naast het optreden van 'valse ikken', als gevolg van identificaties, is het uiten van *negatieve emoties* de voornaamste oorzaak van een verkeerde werking van de centra. Negatieve emoties blokkeren de toegang tot de 'hogere' emotionele centra, die op hun beurt de noodzakelijke sleutel zijn naar de zelfrealisatie.

Identificaties maken het ons onmogelijk om onszelf volledig te begrijpen, daarom is met 'valse ikken' afrekenen een voorwaarde om een duurzaam 'ik' te bewerkstelligen. Het ontbreken van dat duurzaam 'ik' leidt tot de veronderstelling dat we denken te weten wie we zijn.

*“Onze 'ikken' veranderen voortdurend; het ene onderdrukt het andere, het ene neemt de plaats in van de ander, en deze strijd vormt ons innerlijk leven [...] Sommige ikken zijn volslagen kunstmatig, en ontstaan door onvoldoende kennis en bepaalde waandenkbeelden die de mens over zichzelf heeft.”<sup>14</sup>*

### 1.3.2.9 Zelfwaarneming en zelfherinnering

Bij de *zelfwaarneming* wordt de aandacht doelbewust gericht naar bepaalde functies, gedachten, bewegingen of gevoelens, en naar het *waarnemen van de waarnemingen*. Er zijn opmerkelijke verschillen in onszelf waar te nemen, want we bevinden ons altijd ergens tussen *slapen* en *ontwaken*. In een toestand van een *relatief* bewustzijn zijn er verschillende gradaties van perceptie, die al dan niet dichterbij ontwaken gelegen zijn.

Het denkbeeld van *zelfherinnering* komt ook nog in vele andere scholen voor; het is echter in het stelsel van Gurdjieff dat dit voorop gesteld wordt, het is zelfs het begin en de kern van het stelsel, en het belangrijkste wat er eerst dient begrepen te worden. Er kan geen volgende stap gezet worden als we niet eerst beseffen waar we zijn, daar komt het eigenlijk op neer. Zelfherinnering is de methode die leidt naar ontwaken, het is een poging om bewust te worden van jezelf.

*“Niemand is zich in een normale toestand ten volle gewaar van zichzelf of herinnert zichzelf volledig, omdat we in een toestand verkeren van 'mens-machine'; als we iets daarvan beginnen te beseffen zal de zelfherinnering zich langzaam gaan ontwikkelen, afwisselend met lange pozen van niet-herinneren.”<sup>15</sup>*

In het stelsel is het - zoals al eerder aangestipt - van primordiaal belang dat men de strijd aanbindt tegen de **uiting van negatieve emoties**. De methode hiertoe is eveneens de zelfherinnering.

---

<sup>13</sup> Ouspensky (1978, 18).

<sup>14</sup> Ouspensky (1978, 3).

<sup>15</sup> Ouspensky (1978, 107).

Doordringen tot de werkelijke betekenis van zelfherinnering is dus alleen mogelijk in uitgesproken gevoelstoestanden. Vandaar dat een lange voorbereiding van zelfwaarneming en oefening vereist is, opdat we zouden weten hoe we moeten reageren indien hogere gevoels-toestanden zich voordoen en onze innerlijke toestand zich wijzigt. Omdat wij weinig of geen controle hebben over dit gevoelscentrum moeten wij ons tot op zekere hoogte onder controle houden met het intellectuele centrum. Dit 'intellectuele werk' bij 'zelfherinnering' is een vorm van denken die 'correspondeert' met ontwaken - het is niet hetzelfde maar het is ermee verwant. We moeten dus voorbereid zijn wanneer uitgesproken gevoelstoestanden, opgewekt door bepaalde oefeningen, zich voordoen. Men zal dan met deze wijze van denken een *moment van ontwaken* kunnen veroorzaken. Dit is mogelijk door zich de toestand van een veranderd bewustzijn voor de geest te houden, door zich deze te herinneren; de toestand die optrad op een bewust waargenomen moment in het verleden, en die toen gefixeerd werd door het intellect.

Op de hierboven geschetste manier kan men met de methode van zelfherinnering steeds hogere graden van bewustzijn bereiken.

*“Als we beseffen hoe weinig we ons gewaar zijn van onszelf en hoe kort de momenten zijn waarin we dat wél zijn, als we ons dát herinneren, en voelen en beseffen wat dat betekent, dan kunnen we begrijpen wat zelfherinnering betekent.”<sup>16</sup>*

#### I.3.2.10 Buffers

Een buffer is gebaseerd op veronderstellingen over onszelf. Meestal zijn die veronderstellingen verkeerd. Het is een voorziening die diep in ons huist, ter afscherming van onze 'tegengedachten'. Hierbij gaat het dan over aspecten zoals onze capaciteiten, vermogens, neigingen, kennis, of over ons bewustzijn. Een buffer vangt wel schokken op, maar hij kan ook als een soort van oogklep fungeren waardoor we onze tegenstrijdigheden niet meer kunnen zien, waardoor we de dingen niet meer zien zoals ze zijn. Het is dus aan de orde, als we er klaar voor zijn, om deze buffers te vernietigen. Dit gebeurt in de methode van Gurdjieff door observatie, zelfwaarneming en zelfstudie; wat eigenlijk wil zeggen: door *werk aan ons bewustzijn*. De buffers zullen dan, als een logisch gevolg, vanzelf verdwijnen.

*“Buffers helpen ons om te doen alsof, [...] in plaats van werkelijk te werken, helpen ze ons in slaap te blijven, omdat we onszelf anders niet zouden kunnen verdragen.”<sup>17</sup>*

#### I.3.2.11 A, B en C-invloeden

De mens is onderhevig aan drie soorten van invloeden. De **A-invloeden** hebben te maken met *natuurlijke, mechanistische elementen* die in het leven zelf zijn ontstaan: het individu kan deze invloeden zelf doseren en al dan niet bewust op zich laten inwerken, bijvoorbeeld de verlangens naar rijkdom of status. De **B-invloeden** zijn het resultaat van *cultureel bepaalde keuzes* die de mens maakt: deze invloeden werken op hem in door middel van culturele uitingsvormen als bijvoorbeeld kunst, religie of de filosofie.

De resultaten van de A- en B-invloeden zullen uiteindelijk in de groeiende mens kristalliseren, en in hem een *magnetisch centrum* vormen. Met dit magnetisch centrum zullen bepaalde interesses en associaties opgewekt worden, waardoor hij individuen zal aantrekken die hem nog iets anders kunnen aanleren, iets dat ontbrak bij die B-invloeden.

---

<sup>16</sup> Ouspensky (1978, 107).

<sup>17</sup> Ouspensky (1978, 152).

Dit 'andere' tot zich laten komen zijn de **C-invloeden**, en deze beïnvloeding gebeurt enkel via direct persoonlijk contact. Deze C-invloeden begrijpt men enkel als men ze vanuit een *school van denken* benadert. Net dat 'andere' aanleren maakt dat de groeiende mens tot verdere bewustzijnsontwikkeling zal kunnen komen. Pas als die eerste C-invloed er is, kan men zelfs nog maar aanvangen om de trap te beklimmen naar de 'weg'.

*"[...] er is een trap waarvan alle treden beklommen dienen te worden, voordat men op de weg komt. De weg begint niet onderaan de trap, maar pas als de laatste trede beklommen is."*<sup>18</sup>

### I.3.2.12 Gradaties

De mens is speciaal gemaakt voor evolutie. Naargelang de ontwikkeling van zijn functies en bewustzijnstoestanden kan de mens onderverdeeld worden in zeven categorieën. Deze categorieën weerspiegelen zijn **mate van innerlijke evolutie**. Deze categorieke denkbeelden dateren al van veel vroeger en zijn afkomstig uit de esoterische en antieke tradities, ze zijn dus niét exclusief verbonden met Gurdjieff's leer.

In de eerste drie categorieën van mensen zien we een overheersing van één bepaalde functie. Het ontbreken van eenheid in hemzelf is er de oorzaak van dat zijn wezen doordrongen is van een volledige mechaniceit. Een mens in deze toestand wordt beheerd door uiterlijke invloeden, en zijn vrije wil is in feite niet meer dan een illusie. Gurdjieff vergelijkt die mensen met een 'machine', zij bevinden zich in de *buitenste* of 'exoterische' kring der mensheid. Het is pas vanaf de vierde categorie dat er een verhoogde werkzaamheid van de hogere functies optreedt. Hier verandert ook grondig het vermogen tot waarneming, die dan gekoppeld is aan een ruimer begrip van inzichtelijke kennis. Deze verandering leidt op zijn beurt naar de manifestatie van een *leidend 'ik'*. De overgang van mens-3 naar mens-4 kan alleen gebeuren door 'werk' áán en ontwikkeling ván het bewustzijn. Vanaf dit stadium komen we bij de *innerlijke* kringen der mensheid, de 'mesoterische' en de 'esoterische'. Hieronder vallen ook de categorieën van mens-5 en mens-6, in deze *kringen der mensheid* kunnen mensen elkaar 'begrijpen'. Tenslotte bezit de mens van de zevende categorie een volledig objectief bewustzijn, met een optimale werking van alle hogere functies.<sup>19</sup>

*"[...] de weg die ons, via het stelsel, tot dat objectief bewustzijn voert, leidt ons ook naar het begrijpen van goed en kwaad."*<sup>20</sup>

### I.3.2.13 Kosmologische principes

#### I.3.2.13.1 Inleiding

*"[...] Een belangrijk deel van dit stelsel is gewijd aan de leerstellingen van algemene wereldwetten, omdat we onszelf niet kunnen begrijpen, als we niet enkele van de fundamentele wetten kennen die achter ons staan."*<sup>21</sup>

De kosmologische denkbeelden die Gurdjieff gebruikt, komen uit aloude hermetische tradities - daar waar mystiek, kosmologie en getallensymboliek nog met elkaar verweven waren geweest. Als we iets van de mens willen onderzoeken, dan moet dat volgens

---

<sup>18</sup> Ouspensky (1978, 22).

<sup>19</sup> Gurdjieff (1933, 38).

<sup>20</sup> Ouspensky (1949, 148).

<sup>21</sup> Ouspensky (1978, 16).

Gurdjieff steeds in een bepaalde verhouding gebeuren tot die kosmische wetten, of anders gezegd: volgens verschillende **schalen**.

De 'scheppingsstraal', 'het beginsel van schaal', de 'wetten van drie en zeven', en de 'wetten van toeval, oorzaak en gevolg' zijn belangrijke uitgangspunten in het denken bij Gurdjieff. De studie van deze kosmologische denkbeelden zijn noodzakelijk, aangezien ze een grote hulp zijn bij de 'zelfherinnering'.

*"De mens zijn mogelijkheid tot evolutie is in de grond verbonden met het ontsnappen aan bepaalde wetten."*<sup>22</sup>

#### 1.3.2.13.2 De 'Wet van drie'

Deze wet impliceert dat er in elke gebeurtenis drie krachten een wisselwerkende rol spelen: namelijk een *positieve*, een *negatieve* en een *neutraliserende* kracht. Twee krachten alleen (werking en weerstand) hebben geen resultaat, ook kan één kracht geen werking veroorzaken. De derde kracht kunnen wij echter slechts in bepaalde zijnstoestanden waarnemen. Het bestuderen van de drie krachten is noodzakelijk in het stelsel, omdat ze een cruciale rol spelen in alle gebeurtenissen.

Het getal 3 heeft een meer dan buitengewone betekenis voor Gurdjieff. Gurdjieff schreef zijn boeken ook in drie series. Bij Gurdjieff wordt, als analyse-instrument bij de zelfstudie, een indeling van de mens gemaakt op drie manieren: er is de indeling naar *centra en functies*, naar *kennis en zijn*, en naar *essentie en persoonlijkheid*. Onze drie lichamen komen overeen met drie soorten voedsel, enzovoort.

#### 1.3.2.13.3 De 'Wet van zeven' en de 'Wet van het octaaf'

De 'wet van zeven' hangt nauw samen met de 'wet van het octaaf', het komt er eigenlijk op neer dat er geen processen in de wereld mogelijk zijn zónder onderbrekingen. In een octaaf komen twee momenten voor waarin trillingen uit zichzelf 'vertragen', daar waar de halvetoon-schrede zich bevindt. Aangezien muziek zich richt naar kosmische wetmatigheden, is deze analogie niet toevallig. Volgens de hermetische gedachtegang hebben dalende octaven te maken met alle **creatieve** processen, en stijgende octaven met alle **evolutionaire** processen. Dankzij deze 'wet van zeven' wijkt alles af van zijn uiteindelijk doel, waardoor er ook effectief gebeurtenissen kunnen ontstaan. Het feit waarom er in de natuur haast geen rechte lijnen aanwezig zijn, wordt bijvoorbeeld door deze wet verklaard.

Naast de zeven categorieën van mensen, laat de indeling van al wat bij de mens hoort ons ook *7 kosmologische verdelingen* zien, waarbij - volgens de mystieke overlevering - het ene uit het andere 'geboren' werd: het absolute, alle werelden, alle zonnen, de zon, alle planeten, de aarde, en tenslotte de maan. Volgens de scheppingsstraal-theorie dient al het organische leven op aarde om de maan te 'voeden'; tenzij we kunnen ontsnappen aan de 'wet van het toeval'...

Met een kosmische wetmatigheid vermenigvuldigt bij elke schaalwisseling het aantal wetten, van het absolute tot aan de maan en de mens toe. Zo komt het dat de mens aan het grootste aantal wetten onderhevig is. Hierdoor is het moeilijk voor hem - als gevolg van de verschillende schalen die op hem inwerken - om iets te veranderen.

*"In het werk moeten wij net leren hoe we kunnen voorkomen dat octaven ombuigen en hoe wij een rechte lijn kunnen handhaven. Anders zullen we niets vinden."*<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Ouspensky (1978, 18).

<sup>23</sup> Ouspensky (1978, 17).

#### I.3.2.13.4 'Wetten van toeval, oorzaak en gevolg'

Om maximale bewustwording te creëren zal *het onderhevig zijn aan de 'wet van toeval'* zoveel mogelijk plaats moeten maken aan *het onderhevig zijn aan de 'wet van oorzaak en gevolg'*. Dit impliceert dat daden zoveel mogelijk het gevolg kunnen worden van een eigen, bewuste wil. Mensen die het leven leiden van een 'mens-machine', en nog geen eigen wil hebben zijn dan ook een prooi voor de *'wet van het toeval'*. Zowel hun uiterlijk als hun innerlijk leven wordt volledig beheerst door 'toevallige' en uiterlijke invloeden, en door combinaties van omstandigheden die niet afhankelijk zijn van hun wil.

*"[...] alleen die mensen kunnen tot het werk komen, wier leven beheerst wordt door de wet van oorzaak en gevolg, dat wil zeggen die zich in belangrijke mate hebben bevrijd van de wet van het toeval."*<sup>24 25</sup>

---

<sup>24</sup> Ouspensky (1978, 89).

<sup>25</sup> Bronnen: Ouspensky (1978), Bennet (1977), Nicoll (1957).

## I.4 GURDJIEFF ALS LEERMEESTER

### I.4.1 Inleiding

Gurdjieff wil de mensheid waarschuwen voor al het bestaande geloof en bijgeloof. Met zijn profetische en deterministische visie wil hij ons beschermen tegen illusies en verkeerde vertellingen.

Het is bekend dat Gurdjieff's innerlijke rust nooit werd verstoord, en dat hij bovendien 'hard' kon zijn, zowel voor zichzelf als voor zijn leerlingen. Dat ligt aan het feit dat hij mensen grondig door elkaar wil schudden: *als men van een leerling houdt mag men hem niet sparen*, was zijn filosofie. Zijn 'shok-technieken' doen soms denken aan de praktijken van sommige Zen- of Soefimeesters.

Ook in zijn persoonlijk leven bracht Gurdjieff zichzelf vaak in moeilijke situaties; meestal vrijwillig, omdat moeilijkheden overwinnen bij het stelsel hoort. Gurdjieff sprak vaak over de noodzaak om bewust weer 'af te dalen', om wat men verworven heeft weg te gooien en een hernieuwde strijd met het Zijn aan te gaan.

*"Gurdjieff heeft een uitzonderlijke methode om de situatie onder druk te zetten, of om de ene na de andere steunpilaar te verwijderen, totdat je gedwongen bent de wortels te zien."*<sup>26</sup>

Er zijn drie bronnen waarlangs we tot de lering van Gurdjieff kunnen komen, namelijk zijn **geschriften**, zijn **dansen**, en zijn **muziek**. De term '**Gurdjieff-Werk**' wordt heden ten dage gebruikt om het interactieve, aan de school verbonden groepswork aan te duiden.

Het voorlezen en bediscussiëren van zijn geschriften én het praktiseren van de dansen (de '*Movements*') zijn hierbij aan de eerste orde.

### I.4.2 De Vierde Weg

#### I.4.2.1 Inleiding

Het systeem van ideeën werd door Gurdjieff gevat in het stelsel van de 'Vierde Weg', het is de weg van de 'sluwe' mens, zoals Gurdjieff deze ook wel typeerde. De mens op deze weg kiest 'bewust' voor wat het best op hem van toepassing is voor zijn ontwikkeling.

De manifestatie van een onveranderlijk 'Ik' en de ontwikkeling van het geweten is het uiteindelijke doel van dit stelsel. Het vinden van een evenwicht tussen de verschillende centra is hierbij onontbeerlijk, en dat kan enkel bereikt worden door voor een grote diversiteit aan indrukken open te kunnen staan. En hiertoe is er een lange voorbereiding nodig.

*"Het eerste beginsel van de Vierde Weg is dat je niets moet aannemen; je moet leren, geloof speelt er dus geen rol in. Mensen geloven vaak omdat ze te lui zijn om te denken. Je mag niets aannemen, je dient voor alles zélf bewijzen te vinden. Je moet beseffen dat je jezelf niet herinnert en wat dit betekent, enkel dan zal de weg goed zijn, als je het doet omdat anderen het zeggen is het fout [...], je moet daarom eerst begrijpen dat je moet veranderen vooraleer je verder kan."*<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Bennet (1993, 42).

<sup>27</sup> Ouspensky (1978, 97).

#### I.4.2.2 De weg van de fakir, de monnik en de yogi

Drie stereotype beelden worden door Gurdjieff gebruikt, als metafoor voor verschillende manieren ('wegen') van 'verandering': bij de **fakir** gebeurt dit door het overwinnen van het lichamenlijk lijden; bij de **monnik** door het opwekken van een religieus gevoel; en bij de **yogi** door het verwerven van kennis en werk aan het bewustzijn.

Al deze wegen leiden naar hetzelfde doel: verandering van *zijn*.

#### I.4.2.3 Besluit

De idee van de Vierde Weg is dat het enkel *essenties* bundelt van andere wegen. Met andere woorden legt het stelsel van de Vierde Weg alle niet-noodzakelijke elementen - die vooral te maken hebben met nabootsing en traditie - naast zich neer. Bovendien maakt de incorporatie van al deze essenties in de Vierde Weg een brede ontwikkelingsgang mogelijk, terwijl er bij een der drie andere wegen zich maar één facet afzonderlijk ontwikkelt. Er is op de Vierde Weg daarom ook helemaal niets dat met verzaking te maken heeft.

### I.4.3 Scholen

#### I.4.3.1 Inleiding

Wanneer Gurdjieff met zijn mystieke boodschap in het begin van de jaren twintig naar Europa kwam, trok zijn markante persoonlijkheid erg veel aandacht. De scholen die Gurdjieff stichtte hadden als doel de zelfkennis te bevorderen en het bewustzijn te ontwikkelen. Zij waren dus - zoals eerder aangestipt - geen scholen in de 'gewone' betekenis, maar veeleer waren ze te vergelijken met de 'antieke scholen', zoals bijvoorbeeld de groep discipels rond de figuur van Pythagoras.

*"We hebben een school willen stichten omdat we tot het besef zijn gekomen dat we zonder school onszelf niet kunnen veranderen."* <sup>28</sup>

#### I.4.3.2 Zonder school kan men niet ontwikkelen

Scholen zijn ingericht om je de nodige kennis te doen verwerven en om de overdracht van kennis te vergemakkelijken. We kunnen dan beter onze positie beseffen in een groter geheel, want om te kunnen ontwikkelen is *jezelf leren inschatten* heel belangrijk. Hierbij kan een school helpen, zodat duidelijker aan het licht komt aan welke elementen er moet gewerkt worden, anders is ontwikkeling maar tot op een zeker peil mogelijk. Men kan zichzelf namelijk niet steeds controleren, en het is ook moeilijk zich op het juiste moment bepaalde dingen te herinneren. Een school kan ook alleen beginnen vanuit een andere school, ze wordt gevormd door haar leden, en de grondidee is vooral de studie op basis van de ervaring van anderen. Een school kan ook alleen maar waarde hebben, als we er iets van verwachten.

*"We kunnen zeggen dat de school een organisatie is voor de overdracht van kennis, afkomstig van een hoger denken, aan een bepaald aantal gevormde mensen."* <sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Ouspensky (1978, 101).

<sup>29</sup> Ouspensky (1978, 93).

### I.4.3.3 De Vierde Weg-school

Deze school bestudeert de ontwikkelingsmogelijkheden van de innerlijke kwaliteiten van de mens. Zij gaat uit van de idee dat kwaliteiten *gelijktijdig* kunnen ontwikkelen, en het is door deze *simultane* benadering dat de vier centra tegelijkertijd actief worden gemaakt - waardoor het waarnemingsveld voor meer indrukken kan openstaan.

Net dit aspect van **simultaneïteit** onderscheidt een Vierde Weg-school van andere scholen.

*“Bepaalde kwaliteiten zullen kunnen ontwikkelen, andere zullen moeten worden tegengehouden, weer andere moeten misschien verdwijnen.”*<sup>30</sup>

### I.4.3.4 1-2-3-4 en 5-Scholen

Het peil van de school hangt af van de leerlingen en het niveau van de school hangt af van het zijnsniveau van de mensen die haar vormen; hoe hoger het niveau van de school, hoe zwaarder de eisen zijn die aan de leerlingen worden gesteld. Vanuit dit standpunt gezien kunnen de scholen in graden verdeeld worden. Dit hangt in facto samen met Gurdjieff's (overgeërfde) visie over de 'graden van mens-zijn', die een fundamentele pijler is in zijn ethische gedachtegang omtrent **evolutie**. Scholen van de eerste graad zijn namelijk scholen waar 1-, 2-, 3-mensen leren hoe ze 4-mensen kunnen worden; ze krijgen hier alle kennis mee die tot deze verandering kan leiden. Scholen van de volgende graad helpt 4-mensen om 5-mensen te worden.

Een school vereist een zekere voorbereiding, zonder deze voorbereiding kan men de kennis niet ontvangen die men dient te krijgen. Een school kan dus niet openstaan voor allen, ook niet voor velen.

*“Men kan niet van de absurditeit van het gewone leven overgaan naar een school [...], er dient aan een aantal voorwaarden voldaan te worden, deze voorwaarden kunnen niet uit zichzelf ontstaan.”*<sup>31 32</sup>

## I.4.4 De verspreiding van Gurdjieff's leer

### I.4.4.1 Inleiding

Een vaste kern discipels begon zich gedurende de eerste wereldoorlog rondom Gurdjieff te vormen. Op diverse plaatsen in Russische grootsteden werden bijeenkomsten gehouden, waarbij Gurdjieff een aantal uitverkorenen initieerde om zijn gedistilleerde esoterische kennis aan over te dragen. Deze bijeenkomsten konden aanzien worden als de eerste kleinschalige experimenten op het gebied van zijn onderricht. Onder druk van de Russische Revolutie en de daarmee gepaard gaande politieke verschuivingen, besloot Gurdjieff uiteindelijk met zijn groep discipels naar Europa te emigreren, dit paste in de lijn van zijn bedoeling om deze kennis aan het Westen te openbaren.

---

<sup>30</sup> Ouspensky (1978, 101).

<sup>31</sup> Ouspensky (1978, 94).

<sup>32</sup> Bron: Ouspensky (1949).



#### I.4.4.2 Eerste experimenten: 1914-1920

Gurdjieff had al veel aandacht getrokken in een aantal grote Russische steden met de uitvoering van zijn ballet *'The struggle of the magicians'*. Deze choreografie was geïnspireerd op de ceremonieën van de Derwischen, en reeds in 1914 te Sint-Petersburg publiekelijk gemaakt. Dit gebeuren had de aandacht getrokken van de Russische psycholoog **Peter Ouspensky** (Moskou, 1878 - Lyne Place, Surrey, 1947), die op dat bewuste moment tijdelijk in Sint-Petersburg verbleef. Ouspensky werd al snel een der eerste leerlingen van Gurdjieff, en hij besloot om mee verder te reizen met Gurdjieff. Ook de Russische componist **Thomas de Hartmann** behoorde tot die eerste groep van leerlingen in Sint-Petersburg, aan wie Gurdjieff zijn ideeën-stelsel toevertrouwde; tussen beiden zal het enkele jaren later, te Parijs, tot een intense muzikale samenwerking komen. **Olga de Hartmann** (Sint-Petersburg, 1885 - Santa Fe, 1979), de vrouw van de componist, zal het gezelschap ook snel vervoegen. Met deze uit Moskou en Sint-Petersburg gerekruteerde volgelingen, besloot Gurdjieff in 1917 zijn experimenten voort te zetten in Essentuki aan de Zwarte Zee, in het zuiden van Rusland.

In 1919 ging Gurdjieff met zijn gevolg naar Tbilisi, alwaar Gurdjieff erin slaagde een 'school' in te richten voor zijn activiteiten: 'Instituut voor de Harmonische Ontwikkeling der Mensheid'. De studies van de ceremonieën van de Mevlevi-Dervishen uit de Soefi-cultuur, die in 1919 en 1920 gemaakt werden door Gurdjieff, Ouspensky en de Hartmann, zullen hier in Tbilisi, hun neerslag vinden met de verdere realisering van de *'Sacred dances'*. Deze Dervish-invloeden zijn ook aanwezig in Gurdjieff's ballet *'The Struggle of the Magicians'*, dat zelfs een uitvoering in het Staatstheater kreeg. De muziek bij al deze 'choreografieën' kwam van Thomas de Hartmann. Hij was in die periode ook verbonden met het Moskow Art Theater, waar hij tevens muziek voor verschillende balletten componeerde.

Gurdjieff beslist in 1920 om schip te varen, en zijn werk verder te zetten in Constantinopel. De groep leerlingen was, sinds de eerste bijeenkomsten in Sint-Petersburg, ondertussen al van zes naar dertig uitgebreid. Vanuit Constantinopel was er ook een betere verbinding en communicatie met andere delen van de wereld, wat uiteraard het Gurdjieff-Werk ten goede kwam.

Het 'school'-programma zag er als volgt uit:

- lezingen in filosofie, geschiedenis, religie en psychologie
- harmonische ritmen en plastische gymnastiek
- antieke Oosterse dansen
- medicinale gymnastiek

De lezingen werden beurtelings in het Russisch, Grieks, Turks of Armeens gehouden.<sup>33</sup>

#### I.4.4.3 Berlijn en Londen: 1921-1922

In Europa werd al snel bekendheid verworven met Gurdjieff's ideeën. Berlijn en Londen waren - door hun kosmopoliet karakter - de ideale steden geweest om verdere aanhang te vinden. Deze Berlijnse periode duurde relatief kort, van augustus 1921 tot juli 1922. Men kan deze periode zien als een **transit-periode**: hier werden vooral mensen opgeleid door Gurdjieff, die later zelf grotere aantallen leerlingen onder hun hoede zouden nemen.

Ouspensky was echter niet mee naar Berlijn gekomen. Na de publicatie van zijn boek *'Tertium Organum'*, werd hij in Londen gevraagd, om er samen met **Alfred Orage** (Yorkshire, 1873 - Londen, 1934) een cirkel van mensen bijeen te brengen om van gedachten te wisselen aangaande esoterische onderwerpen. Als gevolg daarvan werd de geboorte

---

<sup>33</sup> de Hartmann (1972, 156).

gegeven aan het eerste 'New Age'-tijdschrift. De activiteiten van deze leerlingen in Londen waren interessant genoeg geweest voor Gurdjieff opdat hij, tijdens deze Berlijnse periode, deze stad voor enkele weken zal bezoeken. Deze trip deed hij samen met Olga de Hartmann.

Er werd uiteindelijk beslist om, met fondsen afkomstig uit Engeland, het werk nu in Frankrijk voort te zetten.

#### I.4.4.4 Parijs/Fontainebleau: 1922-1933

In 1922 belandde Gurdjieff in Parijs, waar hij deze keer een langere tijd zal verblijven. Hij huurde een reeks appartementen voor zijn gasten, en voor de mensen die wilden overkomen uit Berlijn en Londen. Met de hulp van de fondsen en enkele schenkingen (onder andere van de familie de Hartmann) werd het Gurdjieff mogelijk gemaakt om de 'Prieuré' te kopen, een kasteelwoning te Avon, nabij Fontainebleau, op een boogscheut van Parijs. Hier had hij eindelijk alle benodigde plaats voor zijn plannen en projecten, zijn leerlingen en medewerkers. In 1923 laat Gurdjieff ook zijn moeder en zijn zuster overkomen naar de Prieuré, om er vooral het praktische leven mee te helpen ondersteunen.

Deze plek, vlakbij het centrum van Europa, leende zich perfect voor de verdere uitwerking van zijn ideeën, en het in Tbilisi gestarte 'Instituut voor de *'Harmonische Ontwikkeling der Mensheid'*, kon hier worden voortgezet. Parijs betekende een forse stap voorwaarts in de verspreiding van Gurdjieff's leer, het 'Instituut' kon nu gerealiseerd worden op een grotere schaal. De doctrine van het Instituut zowel als de experimentele methoden, trokken veel intellectuelen en belangrijke kunstenaars aan. Gurdjieff richtte in de Study House ook speciale open avonden in. Hier werden dan opvoeringen gegeven van 'Sacred Dances' met Derwish-dansers die speciaal uit Turkije waren overgekomen. Deze plek werd ook bezocht door de Russische choreograaf **Sergei Diaghilev** (Novgorod, 1872 – Venetië, 1929), toen die in Parijs verbleef.

*"Zijn bedoeling (Gurdjieff's) hiermee was de vergeten principes te tonen van de 'objectieve bewegingswetenschap', en de specifieke rol te demonstreren in het werk van spirituele ontwikkeling."*<sup>34</sup>

De 'Sacred dances' en de 'Gymnastics' werden verder ontwikkeld door Gurdjieff en zijn leerlingen, en er werd ook samengewerkt met de opera van Parijs. Vanaf nu wordt het begrip 'Movements' een term die de totaliteit aanduidt van al de verschillende bewegingsvormen waar Gurdjieff zich mee occupeerde. Er zijn in het gamma ook nog de 'Derwish-movements' en de 'Obligatories'. Deze 'Obligatories' of 'verplichte' oefeningen die Gurdjieff zijn discipels oplegde, duurden vaak tot na middernacht, waarbij Gurdjieff steeds nieuwe combinaties in de oefeningen creëerde, om de aandacht vast te houden en het associatief vermogen te bevorderen. Ook de 'stop'-oefening is het vermelden waard: op een willekeurig moment gedurende de dag kon Gurdjieff luidop het woord 'stop' uitroepen, waarop iedereen dan onmiddellijk zijn activiteit moest stilleggen, om zodoende zichzelf een ogenblik waar te nemen en zichzelf in vraag te stellen. Er werd hier, in de Prieuré, maar gemiddeld drie tot vier uur per nacht geslapen.

Ook de muzikale dimensie in het Gurdjieff-Werk kreeg een steeds grotere allure, want de oefeningen zowel als de lezingen werden bijna altijd vergezeld van muziek. Thomas de Hartmann componeerde en orkestreerde muziek voor de steeds nieuwe oefeningen van Gurdjieff. In augustus 1924 werden de laatste 'Movements' gecreëerd op de Prieuré.

---

<sup>34</sup> De Salzmann (1999, 3).

Vanaf nu ging de aandacht vooral naar de 'zelfstandige' pianomuziek, die los staat van de 'Movements'. Die intense collaboratie tussen Gurdjieff en de Hartmann die zal volgen, geschiedde tussen juli 1925 en mei 1927. (→een diepgaandere beschrijving van deze collaboratie is te vinden in deel II van deze scriptie, onder II.2.4.)

Na deze periode worstelde het Instituut met overlevingsproblemen. Een naderend faillissement tegemoet tredend, zag Gurdjieff zich genoodzaakt om andere plaatsen te gaan exploreren, en hij stuurde discipelen uit: Mme Ouspensky naar Londen en de familie de Salzmann naar Frankfurt. In 1929 overtuigde Gurdjieff ook de familie de Hartmann om de Prieuré definitief te verlaten, en een Instituut op te richten in Courbevoie, verderop in Frankrijk. Het kwam tot een gedwongen sluiting van het Instituut te Fontainebleau in 1933.

*"There was no rejection of life within the Prieuré. On the contrary, life was expanded to the utmost intensity and spirituality."*<sup>35</sup>

#### I.4.4.5 Amerika: 1924-1935

Gurdjieff verliet Parijs voor zeven reizen naar Amerika, met de bedoeling zijn leer verder door naar het Westen te verbreiden. Hij had al enkele discipelen (Orage en Stjernval) op verkenning naar New York gestuurd, om er de mogelijke pistes vrij te maken. Zijn eerste bootreis naar Amerika ondernam Gurdjieff in het begin van het jaar 1924. In New York, Philadelphia, Boston en Chicago werden al snel demonstraties van de 'Movements' gegeven, zowel in de straten als in de theaters. De verplaatsingen doorheen de States gebeurden steeds per trein en de demonstraties werden allemaal gearrangeerd door Gurdjieff zelf. De 'Movements' werden successen en dat bracht hun uitvoeringen zelfs tot in grote zalen zoals Carnegie Hall. In april van datzelfde jaar kon Gurdjieff reeds een Instituut in New York vestigen, waarover hij Olga de Hartmann nadien de supervisie geven zal.

In 1929 ving Gurdjieff zijn tweede bootreis aan naar Amerika, enkel vergezeld van de familie de Hartmann deze keer. Hij hernieuwde daar zijn contacten van de vorige reis, en hij zocht naar fondsen en uitgevers voor zijn geschriften. Vanaf nu zal hij regelmatig terugkeren, en in 1933 was hij al aan zijn zevende Amerika-reis. Gurdjieff zocht opnieuw contact met de leerlingen van Orage en zo kreeg het Gurdjieff-Werk in Chicago ook vastere vormen. Uiteindelijk komt het tot conflicten met Orage, die zelfs zullen leiden tot een breuk. De 'Gurdjieff-groepen' begonnen vanaf nu echter een eigen leven te leiden.

In de winter van 1948 zal Gurdjieff zijn laatste Amerika-reis maken.

#### I.4.4.6 Parijs: 1933-1949

Vanaf 1935 reisde Gurdjieff via Duitsland terug naar Centraal-Azië, allicht om zich te herbronnen, hij zal echter nog in datzelfde jaar weer terug in Parijs komen wonen. Tijdens de oorlogsjaren die volgden superviseerde en demonstreerde Gurdjieff onverminderd voort zijn 'Movements'. De ongeveer 30 leerlingen van de oude 'Orage-groep' uit NY waren ook overgekomen naar Parijs. Engelse leerlingen waren hier eveneens gestrand, een fractie uit de groep van duizenden leerlingen v Ouspensky. Ondertussen woonde Gurdjieff in een ruim appartement waar hij grote scharen leerlingen ontving, en intensifieerde hij het persoonlijk contact met zijn volgelingen.

---

<sup>35</sup> De Hartmann (1992, 192).

Dagelijks waren er gemeenschappelijke maaltijden, lezingen en andere rituelen, zoals het onveranderlijke toosten op de 'Idioten'. De wetenschap van het Idiotisme kent (volgens Gurdjieff) 21 categorieën of niveaus, dat zijn spiegels in dewelke de mens zichzelf kan zien. *“Iemand die zichzelf is, ziet er voor diegenen die in illusies leven, uit als een gek en gedraagt zich als zodanig [...]; als we naar de werkelijkheid zoeken, worden we verondersteld Idioten te zijn; maar niemand kan van jou een Idioot maken, die keuze moet je zelf maken.”*<sup>36</sup>

Er was ook een groep leerlingen die Gurdjieff hier in Parijs een afzonderlijke aandacht gaf: namelijk 'The Rope'. Deze groep van lesbische vrouwelijke schrijfsters werd gedurende vele jaren onderwezen door Gurdjieff. Ze stichtten '*Little Review*', een literair tijdschrift dat onder andere schrijvers als Ezra Pound, T.S. Eliot en James Joyce publiceerde. Uit deze groep zal enkel Margaret Anderson (Indiana, 1886 - Le Cannet, 1973) overblijven. Gurdjieff kende haar al van in 1924 te New York. Ze werd na Gurdjieff's dood lerares in het '*Gurdjieff-Werk*' te Londen en in de States.

In 1949 - vlak voor zijn levenseinde - koopt Gurdjieff een nieuwe vestiging in La Grande Paroisse (niet ver van Fontainebleau), met fondsen die hij in Amerika verzameld had; met de bedoeling om er het Instituut opnieuw te vestigen.<sup>37</sup>

#### I.4.4.7 Gurdjieff's belangrijkste leerlingen

##### I.4.4.7.1 Inleiding

Tot aan het moment van zijn dood had Gurdjieff steeds en bijna altijd leerlingen rondom zich gehad, en sommigen begeleidden Gurdjieff zelfs jarenlang op zijn reizen.

Onderstaande opsomming van leerlingen is zeer beperkt gehouden, er kunnen nog veel meer interessante figuren van betekenis genoemd worden. Toch kan men de hier vermelde individuen aanzien als de 'core', als de belangrijkste **kern van discipels** rond de meester. Van naderbij beschouwd zullen we zien dat het toch vooral dankzij hun was dat de voor-naamste verbreiding van Gurdjieff's leer kon gerealiseerd worden.

##### I.4.4.7.2 Peter Ouspensky (Moskou, 1878 - Surrey, 1947)

Na zijn academische studies maakte de mathematische filosoof Ouspensky snel carrière als psycholoog. Hij schreef naast psychologische verhandelingen ook nog romans en journalistiek werk. Opgegroeid tussen de Russische aristocratie, voelde Ouspensky al vroeg in zijn leven een roeping - net als Gurdjieff - om door middel van verre reizen, mystieke en esoterische kennis te verzamelen; met als doel om iets van de voor hem nog onbegrijpelijke en wonderlijke wereld van onze menselijke geest te kunnen begrijpen. Zijn levenswandel, geschraagd door een ambitieuze carrière, brachten hem dan ook naar verre landen (Egypte, Indië, Ceylon). Hij kwam in Moskou in **1914** in contact met Gurdjieff, wat een ommekeer in zijn leven betekende. Vanaf dan reisden ze jarenlang samen verder, van Sint-Petersburg via Constantinopel, naar Londen en Parijs.

Ouspensky nam het besluit, naar aanleiding van Gurdjieff's ideeën, om een stelselmatige en psychologische methode uit te werken, met de bedoeling om de ideeën van Gurdjieff verder te profileren. In 1921 vertrok Ouspensky naar Londen, waar hij tezamen met Orage eigen groepen samenstelde, op een onafhankelijke manier, doordrongen van de idee van de

---

<sup>36</sup> Bennet (1991, 10).

<sup>37</sup> Bronnen: Gurdjieff (2010, 2013), Welch (1982), de Hartmann (1991,1992), GIR: Baker (2000).

Vierde Weg. De wegen met Gurdjieff zullen zich in 1930 echter scheiden door aanhoudende conflicten. Toch bleef Ouspensky nog lange tijd Gurdjieff's werk interpreteren, en vanaf 1940 werden desalniettemin Gurdjieff's 'Movements' gepraktiseerd in Ouspensky's 'Study Society', op zijn landgoed in de Verenigde Staten, te Mendhan.

Vanaf 1947, kort na de oorlog, kwam hij opnieuw in Londen wonen. Na Ouspensky's dood zocht zijn vrouw terug toenadering tot Gurdjieff.

Ouspensky's belangrijkste Gurdjieff-gerelateerde geschriften:

- In 1925 werd er - weliswaar voor privédoeleinden - een publicatie gemaakt van '*Fragments of an Unknown Teaching*', waar men kennis kon maken met een eerste exposé van Gurdjieff's ideeën, in de vorm van een persoonlijk verslag over Ouspensky's leertijd bij Gurdjieff. Meer dan twintig jaar later, in 1949, werd er beslist, met de goedkeuring van Gurdjieff, om het geschrift in boekvorm uit te geven onder de titel '*In Search for the Miraculous*'. Het boek reflecteert over een reeks lezingen die Gurdjieff gaf in Sint-Petersburg en Moskou (tussen 1915 en 1918), en het geeft een partieel overzicht van Gurdjieff's ideeënstelsel.
- '*The Psychology of Man's Possible Evolution*': Het boek werd in 1945 gepubliceerd, en in deze beschouwing maakt Ouspensky een synthetiserende conclusie over zijn studiedomein. Hij schreef dit werk met de expliciete bedoeling om de leerlingen (of lezers) hun eigen positie te doen beseffen en hun relatie tot de 'werkelijke' kennis, de '*New Knowledge*'.
- '*The Fourth Way*': Om het begrijpen van bepaalde elementen uit het stelsel te vergemakkelijken, worden mogelijke inzichten afgeleid met behulp van vraag- en antwoordsessies. Het boek weerspiegelt inhoud van lezingen die Ouspensky gaf tussen 1921 en 1947 in Londen en New York. Het zijn uittreksels van getypte verslagen van bijeenkomsten en aanvankelijk was het nooit de bedoeling geweest van Ouspensky dat deze gepubliceerd zouden worden. Ze zijn uiteindelijk toch, postuum, uitgegeven in 1957. Er wordt in dit werk uitvoerig ingegaan op zowat alle facetten van Gurdjieff's leer. Het is duidelijk geformuleerd, en door de techniek van het 'vraaggesprek' worden de ideeën meermaals herhaald en telkens vanuit andere hoeken belicht.

Verdere titels die te vermelden waard zijn, van vóór Ouspensky's 'Gurdjieff-periode', zijn '*Tertium Organum*' en '*New Model of the Universe*' (geschreven in 1912 maar pas gepubliceerd in 1934). Hierin wordt gereflecteerd over 'De Vierde Dimensie', 'Superman', 'Tarot-symboliek' en 'Yoga'. Nog meer esoterische onderwerpen zijn hierin terug te vinden, zoals de 'natuur van de tijd' of de 'doctrine van de wedergeboorte' (de theorie van de wedergeboorte, of reïncarnatie, is trouwens géén onderdeel van het Gurdjieff-systeem). Ouspensky's belangrijkste uitgangspunt is dat de mens opnieuw bestudeerd moet worden, maar níét volgens de *wetenschappelijke logica*, doch wél volgens de *psychologische methode*.

Ouspensky wordt beschouwd als een der belangrijkste **exposanten** van Gurdjieff's ideeën. Hij heeft vooral Gurdjieff's bedoeling ondersteund om het stelsel op een begrijpelijke manier aan het Westen door te geven. Vanuit zijn academische, wetenschappelijke en psychologische achtergrond streefde Ouspensky vooral naar een overwegend *rationele* uiteenzetting van de ideeën uit het stelsel.

*"Het was een gigantische puzzel om de contouren van het continent Gurdjieff in kaart te brengen, [...] Ouspensky deed het echter op een magistrale manier."*<sup>38</sup>

Op het einde van zijn leven was Ouspensky in een diep stilzwijgen gehuld en verweet hij Gurdjieff dat hij de wijsheden van de oude Perzische meesters zelf niet meer toepaste, dat hij ontspoord was, en bovendien vervreemd raakte van de bronnen. Daarnaast uitte hij ook

---

<sup>38</sup> Zuber (1977, 1).

kritiek die vooral gericht was op het enigmatische aspect, de verhulling van sommige van Gurdjieff's principes in een waas van raadselachtigheid.

#### I.4.4.7.3 Alfred Orage (Yorkshire, 1873 - Londen, 1934)

Zowel Orage's literaire bekwaamheid als zijn zeer ruim interessegebied brachten hem er in 1907 toe om het invloedrijke tijdschrift *'The New Age'* op te richten in Londen. De denkbeelden die hier ten berde kwamen, sloten goed aan bij de toenmalige literaire, psychologische en politieke trends. Orage was zelfs één der beste en meest invloedrijke literaire critici van zijn tijd, en was bevriend met T.S. Elliot, Ezra Pound, Bernard Shaw en nog vele andere grote schrijvers. Hij schreef ook enkele werken over Nietzsche, waaronder een interpretatie van de 'Superman-doctrine'. Orage was ook politiek actief, en een voorvechter van socialistische bewegingen die streden voor een betere innerlijke ontwikkeling van de arbeider in het huidige economisch productiesysteem. Daarnaast verdiepte hij zich ook in de kunsten, de filosofie en de metafysica van het Oosten. Ook de theorieën van Freud en Jung lieten hem niet ongemoeid, en hij streefde ernaar om een *psychosynthese* te bereiken.

Dit streven bracht hem allicht tot bij de lezingen van Ouspensky, die in 1921 in Londen verbleef. Orage had Ouspensky al in 1914 kort ontmoet, toen die op doorreis was naar Rusland, en op aanraden van Ouspensky zal Orage zich al in **1915** vervoegen met Gurdjieff. Zo kwam het dat hij zijn succesvolle carrière en redacteurs-praktijk opgaf om een lange leertijd bij Gurdjieff aan te vangen, en hij kwam datzelfde jaar nog naar de 'Prieuré' te Fontainebleau. In 1924 gaat Orage dan naar Amerika, eerst om er Gurdjieff te helpen, maar nadien om er zelf supervisie te geven in het opgerichte *'Gurdjieff-Werk'*. Hij zal op diverse plaatsen in Amerika zes jaar lang het Gurdjieff-systeem helpen verbreiden en onderwijzen. Als hij terug in Londen komt wonen in 1930 met zijn gezin, houdt hij zich terug met politiek bezig. Naar aanleiding van deze activiteiten sticht hij twee jaar later opnieuw een tijdschrift, *'The New English Weekly'*. Hij zocht nog steeds naar nieuwe kanalen om de Gurdjieff-ideeën te profileren, tot zijn laatste levensjaar in 1934.

Gurdjieff zelf droeg het contact met Orage hoog in het vaandel, en schreef er veel over in zijn literaire series II en III. Hij zag in Orage een persoonlijke **vriend**, en die vriendschap was voor Gurdjieff erg belangrijk geweest. Orage had niet alleen de verantwoordelijkheid op zich genomen voor het *'Gurdjieff-Werk'* in Amerika, maar hij deed ook het vertaalwerk voor de Engelse publicatie van *'Beelzebub'*.

Orage schreef bovendien naast honderden essays en artikelen, ook nog boeken met psychologische oefeningen, en een interpretatieve commentaar op de *'Beelzebub'*, die in 1961 werd uitgegeven.<sup>39</sup>

#### I.4.4.7.4 John Bennet (Londen, 1897 - Sherborne, 1974)

Deze Britse wetenschapper legde zich in aanvang vooral toe op de wiskunde, de technologie en de psychologie. Sinds de eerste ontmoeting met Gurdjieff in **1920** in Constantinopel tot aan diens overlijden in 1949, is Bennet bijna dertig jaar lang ononderbroken in contact geweest met Gurdjieff.

Tussen Orage, Ouspensky en Bennet is er steeds een groot wederzijds respect geweest, Bennet had in Londen bijvoorbeeld vijftien jaar lang met de 'Ouspensky-groepen' samengewerkt.

Als schrijver van enkele tientallen boeken en publicaties, met onderwerpen uiteenlopend van 'psychologische systematiek' over 'spirituele psychologie' tot 'historische studies in de

---

<sup>39</sup> Bronnen: Welch (1982), GIR: Driscoll (1998).

esoterie', verwierf Bennet een grote naambekendheid. Zijn boek '*The Crisis in Human Affairs*'<sup>40</sup>, kan gelden als een introductie in het 'Gurdjieff-systeem'.

Na WO II zette Bennet een centrum op voor het bestuderen van de mens als 'psycho-kinetisch' wezen, gebaseerd op het psychologische model zoals dat aan hem door Gurdjieff onderwezen was. Hij maakte in de jaren zestig reizen naar Nepal, om zich verder te verdiepen in het soefisme en een biografie te schrijven over de Hindu-yogi Shivapuri Baba. Bennet deed verder onderzoek naar de 'conditionering van machines', was lid van ISERG (Integral Science Research Group), en in 1963 de stichter van het tijdschrift '*Systematics*'.

De interesse voor Bennet's denkbeelden is steeds groot geweest en hij onderwees vele honderden leerlingen; uiteindelijk zal dat resulteren in de oprichting van de 'International Academy for Continuous Learning', in Sherbourne, enkele jaren voor zijn dood. In de vele seminaries die Bennet gedurende zijn leven gaf, verduidelijkte hij steeds zijn publicaties en zette hij zijn denkbeelden gedetailleerd uiteen.

Later in zijn leven schreef hij een boek over Gurdjieff, getiteld '*Making a New World*'<sup>41</sup>, geen biografie, maar eerder een synthese tussen Gurdjieff's *orale* en *schriftelijke* leringen. Bennet is, door zijn grote persoonlijke betrokkenheid, een betrouwbaar **interpretator** van Gurdjieff's leer. Zijn opvattingen zijn optimistisch en hoopgevend, volgens hem zal een 'nieuwe wereld' geboren worden door de invloed van Gurdjieff's ideeën.

Bennet streefde naar een coherente 'psycho-kosmologie', gedistilleerd uit zijn eigen wetenschappelijke en filosofische research.

#### 1.4.4.7.5 Maurice Nicoll (Kelso, 1884 - Amwell, 1953)

Als briljant student in de geneeskunde studeerde Maurice Nicoll nog voort bij Freud en Jung, vooraleer hij zijn eigen psychiatriepraktijk als Jungiaans analist vestigde. Nicoll publiceerde in 1917 '*Dream Psychology*'.

Als gevolg van gemeenschappelijke studies en psychologische interesses was het anno **1921** in Londen tot een ontmoeting gekomen tussen Maurice Nicoll en Peter Ouspensky. Onder invloed van diens lezingen besloot Nicoll zijn psychiatrie-praktijk op te geven en te emigreren met zijn gezin naar Frankrijk, om er in het Instituut te Fontainebleau te gaan studeren bij Gurdjieff. Na de sluiting van het Instituut keerde Nicoll weer naar Engeland, waar hij in aanvang enkel de methode van Ouspensky propageerde. Later verlaat hij echter Ouspensky's werkwijze en maakt hij een eigen begrijpelijker variant op het stelsel, waarbij hij opteert voor een meer 'ontspannener' manier van werken, met meer aandacht voor de humor en het gevoel. Hij beschouwde zichzelf als een '**Vierde Weg**'-leraar, en een van zijn voornaamste thema's was de *purificatie van het emotionele centrum*.

Gurdjieff verzocht Nicoll in 1923 om het systeem in Amerika te onderwijzen. Na Nicoll's weigering hebben de twee elkaar nooit meer gezien.

Nicoll nam een grote hoeveelheid notities van de groepsbijeenkomsten, deze vonden hun neerslag in zijn '*Psychological commentaries on the teachings of G.I. Gurdjieff and P.I. Ouspensky*'<sup>42</sup>. Deze geschriften waren in aanvang niet voor publicatie bedoeld; het meer dan 1200 bladzijden tellende document werd uiteindelijk dan toch uitgegeven door Vincent Stuart, en is van onschatbare waarde voor eenieder die geïnteresseerd is in verdere Gurdjieff-studies.

---

<sup>40</sup> Bennet (1948).

<sup>41</sup> Bennet (1973).

<sup>42</sup> Nicoll (1957).

Latere publicaties van Nicoll: *'The New Man: interpretation of some Parabels and Miracles of Christ'* (1950); *'The Mark'* (1952); *'Living Time and the Integration of Life'* (1952).<sup>43</sup>

I.4.4.7.6 Thomas de Hartmann (Khoruzhivka, 1886 - New Jersey, 1956) en Olga de Hartmann (Sint-Petersburg, 1885 - Santa Fe, 1979)

*Thomas* de Hartmann had als leerling van Arensky en Taneev een meer dan gedegen opleiding genoten in de muziek. Vooral als componist van opera's had hij reeds bekendheid verworven, op het moment dat hij in **1915** Gurdjieff ontmoette. Hij was toen in zijn studententijd te Sint Petersburg getuige geweest van een der eerste, door Gurdjieff opgerichte 'Werkgroepen' en Thomas werd al snel, in 1917, een der Gurdjieff's trouwste volgelingen. Samen met zijn vrouw Olga reisden ze jaren mee met Gurdjieff, om zo uiteindelijk samen in Parijs, en later in Amerika te belanden. De relatie met Gurdjieff heeft geleid tot de intense samenwerking te Fontainebleau, waar hun gemeenschappelijke collaboratie tot het ontstaan van de **pianomuziek** zal leiden. Kort nadien, in 1929, kwam het tot een - door Gurdjieff gewilde - breuk tussen beiden. Thomas besloot na deze breuk zijn componistencarrière weer op te nemen, en dankzij een stipendium van zijn uitgever Belaieff, kon hij zich een bescheiden leven aanmeten.

In 1950 kwam Thomas in de Verenigde Staten wonen. Hij behield tot het einde van zijn leven vriendschappen met Wassily Kandinsky en Pablo Casals. (→voor een uitgebreidere biografie van Thomas de Hartmann: zie deel II van deze scriptie, onder II.2.3).

*Olga* de Hartmann was, als dochter van een belangrijk diplomaat, eveneens afkomstig uit de Russische aristocratie. Ze had van een rijke culturele opvoeding kunnen genieten en ontpopte zich tot operazangeres, waardoor ze in contact was gekomen met Thomas. Op advies van Taneev studeerde ze nog voort in Napels (bij Curelli), terwijl Thomas toen in München orkestdirectie studeerde. Enkele jaren na de cruciale ontmoeting tussen Thomas en Gurdjieff zal Olga al Gurdjieff's **persoonlijke assistent** en secretaresse worden. Na de sluiting van het Instituut te Fontainebleau zette ze veel teksten op papier die Gurdjieff haar dicteerde, waaronder de voltooiing van *'Beelzebub Tales'*. In haar boek *'Our Life with Mr. Gurdjieff'*<sup>44</sup> geeft ze een bloemrijke omschrijving van het leven op de Prieuré, met een gedetailleerd relaas van de samenwerking tussen Gurdjieff en de Hartmann tijdens het ontstaan van de pianocomposities.

In 1929 scheidden voor de familie de Hartmann zich de wegen met Gurdjieff. Niettemin blijven Thomas en Olga zich inzetten voor de ontwikkeling, supervisie en steun van het *'Gurdjieff-Werk'* in Noord-Amerika. Na het overlijden van Thomas in 1956 neemt Olga het directeurschap over van de Gurdjieff-Foundation in New York.<sup>45</sup>

I.4.4.7.7 Jeanne de Salzmans (Reims, 1889 - Parijs, 1990)

*Jeanne* (ook Madame de Salzmans geheten) studeerde piano en orkestdirectie aan het conservatorium van Genève. Nadien legde ze zich toe op de dans, volgens de principes van Emile-Jacques **Dalcroze** (Wenen, 1865 - Genève, 1950). Dalcroze had in Genève een Instituut opgericht waar *muziek, dans* en *theater* de centrale thema's waren. Jeanne zal zich ontpoppen tot een belangrijke lerares volgens dat systeem. Ze richtte in 1912 samen met haar man Alexander - een eminente Russische kunstenaar - zelf een school op voor dans en muziek, in Tiflis (Georgië). Daar werd het jonge koppel enkele jaren later, in **1919**, door de de Hartmann's bij Gurdjieff geïntroduceerd, die toen ook in Tiflis 'werkzaam' was.

<sup>43</sup> Bron: GIR: Hunter (2000).

<sup>44</sup> Thomas and Olga de Hartmann (1992).

<sup>45</sup> Bron: Mangan (1969).



Ze besloten om Gurdjieff te volgen op zijn reizen, Jeanne zal uiteindelijk zelfs drie decennia lang zo goed als ononderbroken bij Gurdjieff blijven. De families Salzmans en de Hartmann waren dé drijvende kracht geweest bij de oprichting van het Instituut te Fontainebleau in 1922.

Kort na het overlijden van Gurdjieff, in 1950, werd door Jeanne de Salzman in New York de 'Gurdjieff-Foundation' opgericht, in samenwerking met Lord Pentland (die sponsor was) en de familie de Hartmann. Deze stichting is momenteel wereldwijd nog steeds de grootste organisatie rond de figuur van Gurdjieff.

Onder Jeanne's begeleiding werden de 'Movements' in New York enkele decennia na Gurdjieff's dood, nog steeds gepraktiseerd. Ze was bovendien dé sleutelfiguur achter de groep van mensen, die de algehele **nalatenschap** van Gurdjieff zullen beschermen en uitdragen. Bovendien had Gurdjieff aan haar persoonlijk alle rechten verleend aangaande de publicaties van zijn geschriften, alsook de grote hoeveelheid muziekmanuscripten. Ook bij de voortzetting van Gurdjieff's 'Movements', had ze een verantwoordelijke taak: namelijk, om het inhoudelijke en de betekenis ervan te conserveren en over te dragen aan volgende generaties.

Veertig jaar lang, tot aan haar dood op 101-jarige leeftijd, heeft Jeanne zich nog ingezet om die verantwoordelijke taken tot een einde te brengen. Ze hield zich ook bezig met het oprichten van Gurdjieff-centra in Parijs, Londen, New York, en in Venezuela. Na haar dood zal haar zoon Dr. Michel de Salzman de 'Gurdjieff-heritage' overnemen.

De bij Schott uitgegeven pianomuziek door Spitz/Ketcham en Rosenthal, dragen volgend opschrift:

*"Dedicated to the memory of Jeanne de Salzman, to whom Gurdjieff entrusted the continuation of his work. Her untiring efforts inspired and guided the publication of this music."*<sup>46</sup>

#### 1.4.4.7.8 Helen Adie (Newington, 1909 - Sydney, 1996)

Deze Engelse klassieke pianiste had piano gestudeerd bij John Ireland en compositie bij Anton Webern. Ze kon zich al vroeg beroepen op veel rechten die haar werden uitgekeerd, voor de ballet- en filmmuziek die ze componeerde. In 1930 huwde ze met de Australiër Georges Adie, die haar in contact bracht met Ouspensky. Na een jarenlange leertijd bij Ouspensky vertrok ze na de tweede wereldoorlog naar Parijs, om er de laatste jaren van Gurdjieff mee te maken. Ze werd al snel aangenomen als leerling, ze leverde bijzondere prestaties bij de lezingen, en speelde piano tijdens uitvoeringen van de 'Movements' in de theaters. Nadien schreef ze ook nieuwe muziek voor de 'Movements', in collaboratie met Gurdjieff, die er haar om verzocht had. Er ontstond een korte **werkrelatie**, waarbij ze van Gurdjieff actief mee moest doen met de 'Movements'. Bovendien nam ze ook, op aanraden van Madame de Salzman (en buiten het weten om van Gurdjieff), muziekonderricht bij Thomas de Hartmann.

Helen deed ook veel voorlezingen uit 'Beelzebub'. Ze had dus wel een grote rol van betekenis in die laatste levensjaren van Gurdjieff te Parijs. Na Gurdjieff's dood zette ze de 'Londen-groep' voort van Ouspensky, tot in 1965, waarna ze naar Australië zal emigreren met haar man Georges. Ze stichtten er in Newport de Gurdjieff-Society. Na de dood van haar man in 1989 bleef ze zich tot haar laatste dag ijverig inzetten voor het 'Gurdjieff-Werk' in Australië.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Schott Music (1996).

<sup>47</sup> Bron: GIR: Azize (2003).

Eigenlijk was Helen Adie een der eersten die de pianomuziek van Gurdjieff/de Hartmann speelde. Er zijn enkele semiprofessionele opnames van haar gemaakt tussen 1951 en 1970 met pianomuziek van Gurdjieff/de Hartmann.

#### 1.4.4.7.9 Besluit

Ná Gurdjieff's dood kunnen we nog een verdere verspreiding van Gurdjieff's ideeën waarnemen. In **Engeland** waren het vooral Orage, Nicoll, Ouspensky en Bennet geweest die Gurdjieff's ideeën verder overdroegen. In **Amerika** kwam de verbreiding op volle gang door het sturende werk van families de Salzmans en de Hartmann. Jeanne de Salzman stichtte de tweede helft van de twintigste eeuw zelfs nog tientallen instituten, verspreid over grote wereldsteden. Haar aandeel was ook groot wat betreft de verspreiding van de pianomuziek. In Australië waren het de Adie's geweest die het '*Gurdjieff-Werk*' verder verspreidden in **Oceanië**.

We kunnen stellen dat de belangrijkste 'intellectuele' **interpretaties** van Gurdjieff's visie werden geleverd door Orage, Nicoll, Bennet en Ouspensky. Zij droegen in grote mate bij tot de 'rationele' verduidelijking van Gurdjieff's gedachtegoed én een publiek gerichte vertaling ervan. Dit werd mogelijk gemaakt door de publicatie van deze interpretatieve geschriften. Ook Jeanne de Salzman en Olga de Hartmann behoorden tot de voornaamste **transmitters** van Gurdjieff's leer, zij leverden in het bijzonder prestaties op het gebied van de verspreiding en verdere cultivatie van de '*Movements*'.

Gurdjieff had de gewoonte om zichzelf 'overbodig' te maken in een leerling/meester-relatie. In de praktijk betekende dit dat hij met een leerling doelbewust 'brak' op een bepaald moment, als de tijd er rijp voor was, wanneer ze op hun eigen benen konden staan. We hebben in 1924 de breuk gezien met Ouspensky, na een samenwerking van 6 jaar; de breuk met de Hartmann in 1929 na 12 jaren; en in 1930, na 15 jaar, de breuk met Orage. Er zijn nog andere leerlingen met wie Gurdjieff op een bepaald moment alle contact verbrak, en die hun leraar dan nooit meer terug zagen. Met sommige andere leerlingen behield Gurdjieff dan weer een levenslang contact.

#### 1.4.5 Besluit

We kunnen constateren dat heel wat grote persoonlijkheden de weg naar Gurdjieff hebben gevonden: uit *theosofische* stromingen kan bijvoorbeeld de grondlegger van de 'euritmie' (zie ook Steiner) Emile Jacques-Dalcroze aangestipt worden, zijn methode heeft sterk ons denken over de psychomotorische ontwikkeling beïnvloed; en de '*New Age*'-beweging werd in het leven geroepen door een leerling van Gurdjieff, Alfred Orage; en uit wetenschappelijke kringen komen Gustav Jungs leerling Maurice Nicoll, de behaviorist John Watson en de psycholoog Peter Ouspensky als belangrijkste exponenten naar voren. Verder zien we nog in de marge figuren verschijnen zoals de Amerikaanse architect **Frank Lloyd Wright** (Wisconsin, 1867 - Phoenix, 1959) en de Russische choreograaf Serge Diaghilev. Het staat buiten kijf dat de persoon van Gurdjieff een buitengewone aantrekkingskracht bezat. Deze stroom van interessante figuren die Gurdjieff's pad volgden of kruisten, zegt ons dan ook iets over de *kwaliteit* en de *diversiteit* in het denken van de meester.

De interesse in het '*Gurdjieff-Werk*' blijft tot op heden nog steeds **expanderen**, onder directe of indirecte leiding van leerlingen en leerlingen van leerlingen. In de meeste grote steden van het Westen vindt men vandaag stichtingen rond het '*Gurdjieff-Werk*'. Ook ontstaan er nu groepen, die volledig los staan van leerlingen van Gurdjieff, maar die zich toch ergens claimen op een 'relatie' met zijn leer (bijvoorbeeld Osho).

Ter besluit, bij de verspreiding van Gurdjieff's leer, kunnen we stellen dat Gurdjieff het

centrum geweest was van een **objectieve, esoterische lering**. Buiten dit centrale punt was er de cirkel van de 'oudere' leerlingen, dan hadden we diegenen die in Ouspensky's groepen zaten, of in die van Nicoll of van Orage, en nog later hadden we de leerlingen van de leerlingen, enz ...<sup>48</sup>

*"The ripples in the pool widen and become weaker the farther they get from the centre. With powerfull ideas, the more diluted, the more people are attracted."*<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Bronnen: Gurdjieff (2010), de Hartmann (1991,1992), GIR: de Salzmann (2002).

<sup>49</sup> Nott (1974, 111).

## I.5 GURDJIEFF ALS SCHRIJVER

### I.5.1 Inleiding

Gurdjieff besloot, na zijn auto-ongeluk in juni 1924, om zijn ideeën ook op een literaire manier uiteen te zetten, en hij zal zich meer en meer op het schrijven gaan richten.

Met *'The Herald of Coming Good'* (met als ondertitel: *'First Appeal to Contemporary Humanity'*), kondigt Gurdjieff zijn **levenswerk** aan: *'All and Everything'*, dat hij de komende jaren zal gaan voltooien. *'Herald'* is geschreven in de vorm van een epistel en werd reeds gepubliceerd in 1933, maar staat eigenlijk apart en wordt niet meegeteld in Gurdjieff's finale trilogie. Het boek is, anders gezegd, slechts een *voorspel* tot de publicaties die erop zullen volgen. Met andere woorden wist Gurdjieff al van in den beginne wat hij later zou gaan publiceren.

Vlak voor zijn dood zette Gurdjieff een finaal punt achter deze trilogie *'All and Everything'*. Deze serie omvat, afgezien van *'The Herald of Coming Good'*, Gurdjieff's totale literaire output. **Tien boeken in drie series:**

- de eerste serie is het boek: *'Beelzebub's Tales to His Grandson: An Objectively Impartial Criticism of the Life of Man.'*<sup>50</sup> Dit boek is onderverdeeld in nog eens drie aparte boeken;
- de tweede serie omvat drie boeken onder de titel *'Meetings with Remarkable Men'*<sup>51</sup>;
- de derde serie omvat vier boeken en deze vormen tezamen *'Life is Real Only Then, When 'I Am'.'*<sup>52</sup>

Gurdjieff adviseert de lezer zijn geschriften enkel in deze juiste (en chronologische) volgorde te lezen, te beginnen met de eerste serie, en te eindigen met de sterk autobiografisch getinte derde serie. Bovendien wil Gurdjieff de lezer erop wijzen dat, om tot een goed begrip van de materie te komen, alles drie keer gelezen moet worden:

- een eerste keer, zoals men gewoon is een boek of krant te lezen, met een mechanische inslag;
- een tweede maal, alsof men het boek aan een andere persoon voorleest;
- en een derde maal om tot werkelijk en persoonlijk inzicht te komen.

Gurdjieff schrijft in een hoogst eigenzinnige stijl die allesbehalve 'academisch' te noemen is. Zijn esthetische opvatting over taalkunde is dan ook zéér onconventioneel, en hij licht deze opvatting uitvoerig toe in het voorwoord van zijn *'Beelzebub'*. De grammaticale regels worden vaak genegeerd en zinnen van een half blad zijn helemaal geen uitzondering. Ook komen er in de teksten geregeld woorden uit andere talen voor. Deze vermenging van talen is volgens Gurdjieff niet te vermijden, omwille van hun specifieke doelmatigheid.

Naar het schijnt zou Gurdjieff steeds drukke plaatsen bezocht hebben om te schrijven. Het zou zijn concentratievermogen verbeteren, om zich te midden van afleidingen, tóch te kunnen focussen. Dit gedrag past overigens bij zijn filosofie, om steeds de moeilijkste weg te kiezen en alle comfort uit de weg te gaan. Gurdjieff insisterde bovendien op het feit dat het onmogelijk is om zijn lering, enkel door het lezen van zijn boeken, in de praktijk om te zetten.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Gurdjieff (1950).

<sup>51</sup> Gurdjieff (1963).

<sup>52</sup> Gurdjieff (1975).

<sup>53</sup> Bron: GIR: Driscoll (1999).

## I.5.2 De 3 boeken van Gurdjieff

### I.5.2.1 'Beelzebub's Tales to His Grandson: An Objectively Impartial Criticism of the Life of Man.'<sup>54</sup>

Het boek werd al in 1924 begonnen, maar Gurdjieff werkte er nog twee decennia aan voort. Gurdjieff observeerde de invloed en de reacties van het publiek, aan wie hij fragmenten voorlas; en dat was er de oorzaak van dat hij dit **monumentale epos** jarenlang bleef herwerken. In een laatste stadium dicteerde Gurdjieff de vertellingen van '*Beelzebub*' rechtstreeks aan Olga de Hartmann, met een minimum aan notities, in een mengeling van het Aramees en Russisch.

Met een grote verbeelding en een overvloedig gebruik van mysterieuze neologismen, kunstmatige woorden, satirische anekdotes, door hemzelf uitgevonden onomatopoeën en een averechtse syntax, tracht Gurdjieff zijn ideeën over te brengen. Het gebruik van de vele allegorieën in het boek zijn een adequaat middel om de lezer zelf op zoek te laten gaan naar de vele verborgen betekenissen die erachter schuil gaan.

De verteller, die zich ergens in de ruimte op een onbekend punt bevindt, reflecteert over het leven der mensen op de planeet Aarde; het resultaat is een immense navigatie doorheen opeenvolgende beschavingen, over de grenzen van tijd en ruimte heen. De personages in het boek staan veelal symbool voor essentiële waarden, of ze zijn een metaforische uitdrukking van bepaalde beelden of ideeën die de schrijver begrijpelijk wil maken voor de lezer.

Het voorlezen van hoofdstukken of passages uit het boek '*Beelzebub*' behoorde tot de vaste geplogenheden bij het '*Gurdjieff-Werk*'. Deze lezingen werden al dan niet opgeluisterd met dans of muziek. Men spreekt ook al wel eens over Gurdjieff's 'Bijbel', als men het over '*Beelzebub*' heeft.

Gurdjieff beslist in 1948 om zijn '*Beelzebub Tales*' in het Engels te laten vertalen. Het wordt in 1950 uitgegeven bij Harcourt Brace in New York, enkele maanden na Gurdjieff's dood.

### I.5.2.2 'Meetings with Remarkable Men'<sup>55</sup>

Ongeveer gelijktijdig in New York (door uitgeverij Dutton) en Londen (door Routledge & Kegan) gepubliceerd, 13 jaar na Gurdjieff's dood, is dit het autobiografische relaas over zijn persoonlijke **zoektocht naar de bronnen der kennis**.

Het is een toegankelijker en minder penetrant boek dan '*Beelzebub*', het is ook minder poëtisch of literair opgesteld, en eerder informatief van aard. Een gemeenschappelijk element tussen deze beide boeken is het gebruik van de vele allegorieën.

Er wordt in verschillende contexten uitgeweid over Gurdjieff's familie, zijn scholingen, en over de mensen die belangrijk waren geweest voor hem. Het is het verhaal van Gurdjieff's queeste naar de elementen die nodig waren om zijn ideeën-stelsel op te bouwen voor de 'bewustzijnsontwikkeling' en de creatie van het 'nieuwe'.

Ook de materiele kwestie wordt in het laatste hoofdstuk van het boek toegelicht. Gurdjieff maakt gewag van de vele soorten sponsoring die hij ontving voor de bekostiging van zijn

---

<sup>54</sup> Gurdjieff (1950).

<sup>55</sup> Gurdjieff (1963).

reizen en de oprichting van zijn Instituut; en bovenal over de *flexibiliteit* waarover hij moest beschikken om zijn doelen te kunnen bereiken.

Gurdjieff's leerlinge Jeanne de Salzmans heeft samen met regisseur Peter Brook in 1978 de bijna twee uur durende **verfilming** gerealiseerd van *'Meetings with Remarkable Men'*.<sup>56</sup> In deze film zien we onder andere zeldzame beelden van een pakkende demonstratie van de *'Movements'*, onder leiding van Gurdjieff zelf. De film staat ook bekend onder de titel: *'Gurdjieff's Search for Hidden Knowledge'*.

### 1.5.2.3 'Life is Real Only then, when I Am'<sup>57</sup>

Dit fragmentaire werk bevat Gurdjieff's meest **subjectieve reflecties** uit *'All and Everything'*. De introductie alleen al neemt het halve boek in beslag. Misschien was het wel oorspronkelijk Gurdjieff's bedoeling geweest om, zoals *'Beelzebub'*, nog een magnum-epos te schrijven. Alleszins is het boek 'onvoltooid' gebleven.

Eén hoofdstuk wordt gewijd aan 5 korte lezingen, en verder vinden we er vooral autobiografische informatie terug, kleine details uit Gurdjieff's leven worden toegelicht alsook de werking van de 'Gurdjieff-groepen' in Engeland en Amerika.

Tot besluit krijgen we nog een aantal **raadgevingen** van Gurdjieff: over de noodzaak om moeilijkheden te overwinnen, en over het lijden dat er noodzakelijkerwijs mee gepaard gaat, opdat een representatie gerealiseerd kan worden van een wereld die bestaat in de realiteit.

Pas in 1975 werd het boek uitgegeven bij Triangle Editions in New York.

## 1.5.3 Supplement

### 1.5.3.1 'Gurdjieff parle à ses élèves'<sup>58</sup>

In dit boek zijn nog incomplete notities bewaard gebleven van **lezingen** die Gurdjieff gaf tussen 1918 en 1924. Deze zijn opnieuw gebundeld en uitgegeven in 1974. Het is echter géén synthese van Gurdjieff's ideeën-stelsel, zoals bij Ouspensky's *'Fragments'* wel het geval was. Het is hier vermeldenswaard dat Gurdjieff tijdens zijn lezingen niet toeliet dat er notities genomen werden. Deze samenbundeling is dan ook tot stand gekomen dankzij reconstructies van 'vraaggesprekken' met Gurdjieff, door toehoorders die over een exceptioneel geheugen beschikten. Deze toehoorders waren anonieme leden van de groep geweest.

### 1.5.3.2 'Views from the Real World'<sup>59</sup>

Vroege **gesprekken** van leerlingen met Gurdjieff, dat wil zeggen, van vóór de jaren dertig,

---

<sup>56</sup> Peter Brook. "Meetings with Remarkable Men", op: *Meetings with Remarkable Men, a Search for hidden Knowledge*. DVD geproduceerd door Peter Brook (producer) & Jeanne de Salzmans (director). New York, Morning Light Press, 'zonder volgnummer', 1978 (Remar Productions), 2005 (copyright).

<sup>57</sup> Gurdjieff (1975).

<sup>58</sup> Gurdjieff (2010).

<sup>59</sup> de Hartmann (1991).

zijn vergeleken en gehergroepeerd door Olga de Hartmann. Het 'research-werk' van Olga biedt ons allicht een grotere betrouwbaarheid dan voorgaande (paragraaf hierboven), anonieme getuigenissen. Olga had vanaf 1917 ook álle lezingen bijgewoond. Ook de periode opgenomen in dit boek is langer: van 1914 tot 1930. Het zijn vitale getuigenissen van leerlingen, en ze laten ons een glimp zien van hoe Gurdjieff's lering in de praktijk moet zijn geweest.

Het boek werd in New York uitgegeven in 1973, met een voorwoord van Jeanne de Salzmann.<sup>60</sup>

### I.5.3.3 'In Search of Being; The Fourth Way to Consciousness'<sup>61</sup>

Dit is een recente **verzameling** vroege leringen van Gurdjieff, in een verstaanbaar geheel bijeengebracht, in Gurdjieff's eigen bewoordingen. Het kan opgevat worden als een verfijnde bewerking van 'Fragments of an Unknown Teaching' (Ouspensky). Het boek is gebaseerd op de notities van Jeanne de Salzmann, en het is vooral *exploratief* en *explicatief* te noemen ten overstaan van de verschillende facetten van Gurdjieff's leer.

### I.5.4 Besluit

Na de publicatie van 'Beelzebub' werden er zeer veel exemplaren van het boek verkocht. De vraag is echter of velen het ook wel effectief gelezen hebben, en, of diegenen die het hebben gelezen, het ook wel begrepen. Gurdjieff's geschriften zijn nog jaren lang na zijn dood vrijwel onbekend gebleven. Pas 25 jaar na Gurdjieff's overlijden werden zijn werken opnieuw gelezen en ter discussie gesteld. Op een bepaald moment, tijdens het schrijven van 'Life is Real Only then, when I Am' heeft Gurdjieff getwijfeld of hij zijn levensdoel wel zou kunnen bereiken en de serie afmaken. Hij overwoog toen zelfs om al zijn geschriften te vernietigen. Gelukkig is dat niet gebeurd!

In de 'The Herald of Coming Good' ontvouwde Gurdjieff reeds zijn **fundamentele doelstelling**, die voor de lezer van deze scriptie zeker niet vergeten mag worden te vermelden.

- voor de eerste serie: *"To destroy, mercilessly, without any compromises whatsoever, in the mentation and feelings of the reader, the beliefs and views, by centuries rooted in him, about everything existing in the world."* ;
- voor de tweede serie: *"To acquaint the reader with the material required for a new creation and to prove the soundness and good quality of it."* ;
- voor de derde serie: *"To assist the arising, in the mentation and in the feelings of the reader, of a veritable, non-fantastic representation not of that illusory world which he now perceives, but of the world existing in reality."* .

*"Mijn geschriften zijn geschreven volgens totaal nieuwe principes van logisch redeneren, en erop gericht om een oplossing te bieden voor deze drie kardinale problemen."*<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Bron: GIR: Driscoll (1999).

<sup>61</sup> Gurdjieff (2013).

<sup>62</sup> Gurdjieff (1933).

## I.6 EPILOOG

Het fenomeen Gurdjieff is een enorme invloedrijke kracht in het huidige landschap van *nieuwe religies* en *psychologische leringen*. Door velen wordt hij aanzien als een *awakener*, en voor vele anderen blijft hij een raadsel. Gurdjieff vergelijkt men het beste met een soort Zen-patriarch of Socrates-figuur, eerder dan met een of andere religieuze leider of mystieke magiër. Hij kwam overigens altijd uit voor het feit dat zijn ideeën niet nieuw zijn, maar dat ze kwamen van 'oude' wetenschappen, ingebed in esoterische tradities. Een 'Pythagorische Griek' noemde Orage hem, waarmee hij Gurdjieff's 'vreemdheid' aanduidde tegenover onze huidige beschaving.<sup>63</sup>

We zijn alleszins bij Gurdjieff getuige van iemand die met een grote **autoriteit** spreekt. Uiteindelijk is de figuur van *Beelzebub* in zijn magnum-opus niemand anders dan Gurdjieff zélf die spreekt, én vanuit een **objectiviteit**. Want hoe kan anders iemand beweren dat het Boedhisme het occultisme en de theosofie en de psychoanalyse heeft geproduceerd; of dat het verboden is om 'ware' kennis op een directe manier door te geven aan 'ordinaire' geesten; of dat het nodig is dat we inzien dat ál de denkbeelden die we hebben meegekregen vervalsingen zijn; of dat God iédereen vergeeft... Hoe kan iemand beweren dat hij een exacte zienswijze heeft over de duivels?

De ontzettende impact van Gurdjieff's gedachtengoed op het spirituele denken van de twintigste eeuw, is een aanwijzing dat zijn kritiek op het moderne leven en de menselijke geschiedenis meer dan juist is gebleken. In de jaren twintig was er ook een periode van bruisende intellectuele curiositeit. Gurdjieff was voordien nog een totaal onbekende geweest, afgezien dan van de kleine cirkel die zijn leerlingen vormden. Als we echter kijken naar zijn aanhang in de jaren vijftig is die hoeveelheid fenomenaal toegenomen. Dat lag vooral aan het werk en de getuigenissen van Gurdjieff's leerlingen, maar ook aan de publicatie van zijn geschriften. Gurdjieff vermeed overigens alle reporters of interviews en hield zich afzijdig van elke mediale publiciteit. Afgezien van zijn charisma waren het ook vooral zijn kolossale hoeveelheid kennis geweest, én zijn buitengewone aanleg in Aziatische talen, én zijn onderlegd zijn in de exacte wetenschappen, én het feit dat hij kritieken kon formuleren op Einstein, Freud of Jung, én nog veel meer; die maakten dat heel wat potentiële adepten hun ganse hebben en houden achterlieten, hun carrière opgaven, en Gurdjieff vervolgden op zijn 'weg'.

De enorme interesse voor de 'transmitters' van Gurdjieff's leer - en meer specifiek voor de twee 'leidende' discipels Orage en Ouspensky - wordt verklaard door het feit dat de mens in de crisisperiode tussen de twee wereldoorlogen, in een *toestand van verschrikking* gekomen was. Hierdoor was de mens ontmoedigd geraakt in zijn idealen. Deze toestand sloot aan bij de 'crisisprent' die Ouspensky en Gurdjieff tekenden: ze beaamden die **wanhoop** (in de vorm van een zeker *Westers pessimisme*), maar toch gaven ze tegelijkertijd **hoop** (door de in de leer vervlochten trekken van het *vroegchristelijk optimisme*). Deze twee uitersten zitten allebei vervat in het stelsel, en het is net deze *balans tussen extremen* die de voornaamste oorzaak is geweest voor de grote vatbaarheid en diffusie die heeft plaatsgevonden ten overstaan van Gurdjieff's ideeën.

Zelfs de Engelse auteur **Aldous Huxley** (Godalming, 1894 - Los Angeles, 1963) bezocht de meetings van Ouspensky. In de literaire output van deze figuur (met titels als bijvoorbeeld '*Brave New World*', '*The Doors of Perception*' of '*Eternal Philosophy*') vinden we eveneens de symptomen terug van die wanhoop; de socialistische droom bleek een nachtmerrie te zijn geworden. Er is bij deze schrijver ook de neiging om ideeën en leringen aan te nemen die

---

<sup>63</sup> Bron: GIR: Munson (1998).



*buiten* de 'Westerse' mainstream liggen, als noodzakelijk element om te kunnen ontsnappen uit onze crisis.

'The Black Sheep Philosophers' worden het trio Gurdjieff/Orage/Ouspensky ook wel genoemd, door de verschillende 'kleur' die hun lering bezit ten overstaan van die mainstream. Ze staan apart van elke theosofische, mystieke en academische stromingen, er is met geen mogelijkheid een Westerse school van denken te vinden waarin het Gurdjieff-stelsel zou kunnen thuishoren. Hierdoor wordt Gurdjieff ook wel door velen met argwaan bekeken: sommigen noemen hem filosoof of psycholoog, voor anderen is hij dan weer een charlatan.

Gurdjieff's ideeën-stelsel kan als één der meest penetrante en spirituele leringen van onze Moderne Tijd genoemd worden. Gurdjieff bracht onze Westerse wereld een **begrijpelijk model van esoterische kennis**, en hij liet een **school** achter die zijn **specifieke methodologie voor bewustzijnswording** belichaamt.

*"The teaching, based on ancient objective knowledge, is an ark; and in this ark are preserved the seeds of that from which a real culture, a real civilization could grow."* <sup>64 65</sup>

---

---

<sup>64</sup> Nott (1974, 113).

<sup>65</sup> Bronnen: GIR: de Salzmann (1999), Saurat (2012).

## **DEEL II : HISTORIEK VAN DE PIANOMUZIEK GURDJIEFF/DE HARTMANN**

## II.1 PROLOOG

Muziek is, evenzeer als dans en de intellectuele leringen, een essentieel element in Gurdjieff's ideeën-stelsel. De *functies en structuren* die er in Gurdjieff's muziek terug te vinden zijn kunnen daarom niet los bekeken worden van zijn *kosmologische ideeën*. Om die reden was er in het eerste luik van deze scriptie uitvoerig ingegaan op de filosofische achtergronden. Het tweede en derde luik kan echter ook gelezen worden als een *volledig op zichzelf staande beschouwing* over de pianomuziek van Gurdjieff/de Hartmann.

Net na de eeuwwisseling zijn vele kunstenaars - onder impuls van het opkomende materialisme - op een creatievere, meer psychologische manier gaan experimenteren. Veelal waren de kunsten die zij produceerden ingebed in een filosofisch systeem, rond deze tijd vervaagden ook de strikte grenzen tussen de verschillende kunstvormen. Men kan hierbij bijvoorbeeld denken aan de Russische symbolisten, of aan de opkomst van theosofische stromingen, met hun ruimer en veelal niet-Westers georiënteerd interessegebied. Rond de eeuwwisseling nemen we bijvoorbeeld sterke **esoterische invloeden** waar bij een aantal prominente componisten: Scrijabin, Debussy, Holst, Schoenberg, Satie, Ravel, Mahler, Wagner enz. Terzelfdertijd maakten ook heel wat denkers het fenomeen muziek tot onderdeel van hun doctrines of praktijken, zoals bijvoorbeeld de Franse esotericus Saint-Yves d'Alveydre (Bretagne, 1842 - Versailles, 1909), of de Oostenrijkse esotericus Rudolf Steiner (Donji Kraljevec, 1861 - Dornach, 1925).

Deze invloed van de esoterische traditie op de kunst is onmiskenbaar. De rol die deze tradities hebben gespeeld in het werk en leven van componisten aan het begin van de twintigste eeuw, is nauw verweven met het hier bovenvermelde feit dat de 'traditionele' gebondenheid een te star keurslijf was geworden voor de vrijgevochten, idealiserende mens. Deze 'nieuwe' kunstrichtingen waren zich er bewust van dat de 'moderne' mens een adaptatie nodig heeft van waarden en krachten van een héél andere soort dan dat we tot nog toe gewend waren. Tegen deze beschouwende achtergrond kan men al beter de impulsen begrijpen die de grondslag hadden gevormd voor de ontstaansmogelijkheid van de pianomuziek die hier zal behandeld worden. De uiteindelijke concretisering van deze specifieke pianomuziek zal het gevolg zijn van Gurdjieff's cruciale samenwerking met de Russische componist **Thomas de Hartmann** (Khoruzhivka, 1885 - New York, 1956), waardoor vele van Gurdjieff's muzikale essenties in notenschrift zijn kunnen vertaald worden. Zowel de figuur van Thomas de Hartmann als zijn collaboratie met Gurdjieff zullen in dit tweede luik uitvoerig belicht worden.

Esoterische kringen dragen vaak als een kenmerk dat ze een 'beschermende' *Werk-filosofie* hebben. Hun ideeën beschermen ze vaak tegen buitenstaanders, alsof deze 'gevaarlijk' zouden zijn voor 'niet-ingewijden', voor mensen die niet over de mogelijkheden beschikken om ze te begrijpen. Dit laatstgenoemde feit cultiveert ook een zeker mystiek aura rond esoterische groepen, en dat was ook zeer zeker het geval geweest bij de '*Gurdjieff-groepen*'. De muziek van Gurdjieff/de Hartmann was dan ook om die reden lange tijd afgeschermd geweest van de buitenwereld.

In de jaren tachtig verscheen Keith Jarrett's "*Sacred Hymns*", wat een eerste officiële veruitwendiging was naar het grote muziekminnend publiek toe; dit was echter maar het topje van de ijsberg. In de jaren negentig zal de bladmuziek gepubliceerd worden, wat met zich meebracht dat vanaf nu een groter aantal pianisten zich voor deze muziek konden en gingen interesseren. Dit resulteerde in het feit dat we vandaag de dag over een aanzienlijke hoeveelheid opnames beschikken.

Benevens de bespreking van de verschillende edities, zullen we ook in dit tweede luik de belangrijkste audio-opnames bespreken, waarbij er een distinctie wordt gemaakt tussen de historische opnames van pianisten die verbonden waren geweest met het '*Gurdjieff-Werk*', en zij die er niet mee waren verbonden.

## II.2 ONTSTAANSGESCHIEDENIS

### II.2.1 Inleiding

Het staat vast dat Gurdjieff unieke en archaïsche muzikale elementen verzamelde op zijn vele reizen doorheen Azië, Afrika en het Midden-Oosten. Vele generaties lang heeft deze muziek, zonder ooit genoteerd te zijn, de tand des tijd weerstaan. Over een tijdspanne van vier decennia verzamelde Gurdjieff muzikale 'essenties', gaande van simpele herdersmelodieën tot heilige gezangen, ze werden allen diep in zijn fenomenaal geheugen gegrift. Men kan hier gerust spreken over het feit dat Gurdjieff 'onbewust' aan een **antropologisch veldwerk** deed, aangezien hij nooit bewust de bedoeling had gekoesterd om deze muziek op een later moment te gaan herwerken of publiceren. Overigens noteerde Gurdjieff zélf helemaal geen noten op papier, van de indrukken die hem te beurt vielen.

De muzikale opvoeding die Gurdjieff genoten had als kind is relatief schaars geweest. Wel is bekend dat hij als kind in een kerkkoor had gezongen, en dat zijn vader een troubadour moet zijn geweest van religieus getinte liederen. Naast deze muzikale impressies leerde de jonge Gurdjieff ook gitaar spelen.

De andere instrumenten die hij kon bespelen, zoals het harmonium, de sas, de fluit of het harmonica, had hij zichzelf gedurende zijn reizen aangeleerd. Het is dankzij deze instrumentale verworvenheden dat Gurdjieff later in staat is geweest om zijn muzikale bedoelingen kenbaar te maken aan zijn vriend/leerling Thomas de Hartmann.

Als Gurdjieff zijn 'scholen' begon te stichten, na de eerste wereldoorlog, werd het aandeel van het fenomeen muziek in zijn holistisch leerprogramma steeds groter.

### II.2.2 Voorgeschiedenis: Muziek voor de 'Movements' (1917 - 1924)

#### II.2.2.1 Inleiding

Muziek en beweging zijn onafscheidelijke elementen in het leerstelsel van Gurdjieff. Dit was vooral het gevolg van Gurdjieff's zoektocht naar de 'bronnen' van de menselijke moraal, waarbij deze twee elementen de functie hadden om onze geest en onze gedragingen te leren begrijpen en beheersen. Gurdjieff was ondertussen - door zijn jarenlange devote studie van de **Dervish-dansen** - de principes van deze bewegingsvormen meester geworden. Specifieke invloeden uit deze Soefi-cultuur zullen Gurdjieff ertoe brengen dat hij zélf verschillende werkvormen zal kunnen uitvinden, met als doel de beoefenaar ervan *alserter* te maken en hem naar een *hogere plan van zelfbewustzijn* te brengen.

Deze werkvormen die Gurdjieff creëerde, eenvoudig 'Movements' geheten, zijn een soort van sacrale dansen, bestaande uit spiritueel georiënteerde, uiterst complexe, ritmische dansbewegingen. Gurdjieff realiseerde steeds nieuwe oefeningen voor zijn discipels, vanaf 1920 gebeurde dit in het Instituut te Fontainebleau. Nadien, in de jaren dertig, evolueerden deze 'dansen' naar grote, publieke evenementen van betekenis, die plaatsvonden in belangrijke zalen te Parijs en in de Verenigde Staten.

In augustus 1924 werden echter de laatste nieuwe 'Movements' gecreëerd in Gurdjieff's Instituut. Gurdjieff's bijna fatale auto-accident van deze bewuste zomer, zal hem nopen tot het verleggen van zijn activiteiten. Vanaf nu zal hij zich meer focussen op het schrijven en op de intense samenwerking met Thomas de Hartmann.

*“Je moet de ‘Movements’ beschouwen als een uitzonderlijke kans die je gegeven is, opdat je kan werken aan de divisie van de aandacht. Aandacht is je enige kans, zonder dat kan je niets doen.”*<sup>66</sup>

### II.2.2.2 Enneagram

De principes van Gurdjieff's ‘Movements’ zijn voornamelijk geënt op de symboliek van het enneagram, het van de antieke leringen afgeleide **stysteem voor zelfkennis**. Hierbij gaat het over de terugkeer naar de ‘essenties’, aan de hand van negen duidelijk afgelijnde persoonlijkheidsstructuren. Deze structuren zijn gerangschikt in drie ‘triades’: de *instinctieve*-, de *denk*-, en de *gevoel*striade.

De enneagram-symboliek is al heel oud, maar ze is mee dankzij Gurdjieff's invloed hier bij ons in het Westen geïntroduceerd. Jezelf als een wezen met een drievoudige aard te kunnen waarnemen én tegelijkertijd ook als één geheel, is één der ultieme betrachtingen en hoofdgedachten in Gurdjieff's ideeën-stelsel.

*“Triades zijn belangrijk voor het transformatiewerk, omdat ze specificeren in welke opzichten we het meest uit balans zijn. De triades representeren de drie hoofdclusters in aantrekking en afwering van het ego, en ze onthullen de manier waarop we ons bewustzijn vernauwen en onszelf beperken.”*<sup>67</sup>

### II.2.2.3 Werkwijze

Gurdjieff maakte voor zijn ‘Movements’ zelf ‘partituren’ met bewegingsvormen. Deze combinaties van sequensen waren vaak tot in de fijnste details berekend.

De bewegingsconcepten bij Gurdjieff zijn altijd verbonden met een bepaald aspect van ‘aandacht’ en ‘zelfwaarneming’. Het lichaam wordt met deze oefeningen voorbereid, zodat er zich op termijn een onveranderlijk ‘ik’ (een bewuster ‘zelf’) kan manifesteren. Door het bewust uitlokken van nieuwe **impressies**, ten overstaan van onze psychische ‘centra’ en hun ‘functies’, kunnen we ons totale zelfbeeld beter waarnemen, waardoor we ontvankelijker zijn voor hogere indrukken.

Nieuwe impressies uitlokken geschiedt dus aan de hand van deze specifieke uit te voeren bewegingspatronen, waaruit de ‘Movements’ bestaan. Ze resulteren in een verbeterd evenwicht tussen de centra en een juister *perceptievermogen*. Het begrip ‘aandacht’ is een fundamentele pijler in het Gurdjieff-stelsel. (→voor meer uitleg over de betekenis in Gurdjieff's ideeën-stelsel van de begrippen ‘centra’, ‘functies’ en ‘aandacht’, verwijs ik de lezer door naar deel I van deze scriptie, onder I.3.2)

*“Door de cyclische herhaling van een reeks houdingen, wordt onze aandacht aangescherpt. Er komen zo energieën vrij van een verschillende kwaliteit en densiteit, telkens op een andere en nieuwe manier gerelateerd aan elkaar.”*<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> GIR: Jeanne de Salzmans (2002).

<sup>67</sup> Riso & Hudson (2014,54).

<sup>68</sup> GIR: Paul Raynard (1999).

#### II.2.2.4 Muziek

In aanvang werd er 'live' gemusiceerd of geïmproviseerd bij de *'Movements'*. Het was vaak Gurdjieff zélf die alles dirigeerde en de muzikale richting aangaf voor de muzikanten. Nadien begeleidde, arrangeerde en orkestreerde Thomas de Hartmann de muziek voor de *'Movements'*. Hierbij kwamen verschillende bezettingen aan bod, naargelang de gelegenheid. De Hartmann gaf zo de *'Movements'* een solidere muzikale ondersteuning. We kunnen stellen dat deze muziek dienst deed als 'begeleiding' bij de oefeningen, als onderdeel van Gurdjieff's training.

De samenwerking tussen Gurdjieff en de Hartmann met betrekking tot de *'Movements'*, tussen 1917 en 1924, kan in feite aanzien worden als een soort *prelude* tot de meer 'zelfstandige' pianostukken, die tussen 15 april 1924 en 1 mei 1927 gecomponeerd zullen worden te Fontainebleau en die ons verder zullen interesseren voor de analyse. De *kwantitatieve* output van de muziek voor de *'Movements'* is moeilijk in te schatten, het is onduidelijk hoeveel stukken er - in deze context - juist opgeschreven zijn in deze collaboratie van Gurdjieff en de Hartmann.<sup>69</sup>

### II.2.3 Thomas de Hartmann

#### II.2.3.1 Biografie

##### II.2.3.1.1 Jeugdijaren (1885 – 1896)

Thomas de Hartmann werd in 1885 geboren in het Oekraïense stadje Khoruzhevka, ten oosten gelegen van de grote stad Kiev. Als klein kind was Thomas gefascineerd door de fantastische wereld van de sprookjes, en reeds op vijfjarige leeftijd toonde hij een uitzonderlijke muzikale begaafdheid, die zich uitte in ge-improviseer aan de piano.

Thomas' grootvader, **Eduard von Hartmann** (Berlijn, 1842 - Lichterfelde, 1906), was een belangrijk filosoof geweest, en tevens de auteur van *'The Philosophy of the Unconscious'*. Eduard's persoonlijkheid was ongetwijfeld een invloedrijk element geweest in Thomas' latere zoektocht naar een 'transcendente' werkelijkheid.

Zijn verdere jeugdijaren speelden zich vooral af op het platteland en in de natuur, en bovendien tussen mensen die cultureel sterk ontwikkeld waren. Na de dood van zijn vader, toen hij negen jaar oud was, werd hij naar de **militaire academie** gestuurd. Gelukkig kreeg hij fiat van de directie om, parallel aan deze militaire opleiding, ook nog naar het conservatorium te gaan.

##### II.2.3.1.2 Conservatoriumjaren (1896 – 1907)

Op elfjarige leeftijd ging Thomas dan compositie studeren. Hij kwam terecht bij **Anton Arensky** (Novgorod, 1861 - Terijoki, 1906) aan het conservatorium van Moskou. Na Arensky's overlijden studeerde hij verder bij **Sergei Taneev** (Vladimir, 1856 - Djoedkovo, 1915), die voordien ook de leraar was geweest van Alexander Scrijabine en Sergei Rachmaninoff. Nadien was zijn pianolerares **Anna Esipova-Leschetitzky** (Sint-Petersburg, 1851 - Sint-Petersburg, 1914), onder wiens supervisie hij afstudeerde. Anna's vader, Theodor Leschetitzky, was zelf nog een leerling geweest van Franz Liszt.

---

<sup>69</sup> Bronnen: de Salzmann (2002), Noble (2010), Petsche (2012), Azize (2012), GIR: Paul Raynard (1999).

Toen hij in 1903 aan het conservatorium te Sint-Petersburg afstudeerde, was Thomas achttien jaar oud. In datzelfde jaar gradueerde hij ook als officier aan de militaire academie.

In 1906 huwde Thomas de operazangeres **Olga Arkadievna de Shumacher** (Sint - Petersburg, 1885 - Santa Fe, 1979). Vanaf dan componeerde hij liederen (op teksten van Russische dichters), korte pianostukken, en ook een tragedie *'Caligula'*. In 1907 werd zijn ballet *'The Scarlet Flower'* (met Nijnski in de hoofdrol), uitgevoerd in de grote operahuizen. Met deze gebeurtenis kwam Thomas terecht in de hogere kringen van de **aristocratie**. Vanaf nu ontsloeg de Tsaar Thomas van verdere militaire plichten, waardoor hij zich voltijds op het componeren kon toeleggen.

Door zijn successen slaagde hij er in om op korte tijd een aantal uitgaven te verzorgen van zijn liederen, piano- en kamermuziek. Thomas werd toen ook bevriend met Alexander Scrijabin.

#### II.2.3.1.3 Studies in München (1908 – 1912)

In 1908 verhuisde Thomas naar München, om er orkestdirectie te gaan studeren bij **Felix Mottl** (Wenen, 1856 - München, 1911), die zelf een voormalige leerling van Richard Wagner was geweest. Het bruisende München van toen was een magneet voor veel verschillende soorten kunstenaars; op een vernissage werd Thomas bijvoorbeeld geconfronteerd met de toen nog onbekende Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne, Paul Klee en Wassily Kandinsky.

Tussen Thomas en **Kandinsky** (Moskou, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944) zal er uiteindelijk een hechte vriendschapsband groeien. Samen stelden ze de kunst-scene van toen in vraag, en zochten ze naar een filosofische onderbouw om esthetische veranderingen door te voeren. In die tijd startte Kandinsky ook zijn eerste experimenten met **abstracte kunst**. Kandinsky's drang naar het 'abstracte' in de visuele kunst was in feite analoog aan de Hartmann's zoektocht naar nieuwe compositietechnieken in de muziek. Deze facetten zijn uiteraard verweven met hun filosofische beschouwingen. 'Antroposofie' en 'kinesthesie' waren toen ook thema's die in die kringen erg in trek waren.

Thomas geraakte in de overtuiging dat de Duitse kunst een impasse beleefde, en dat deze moest 'gered' worden. Het tijdperk was aangebroken om naar believen nieuwe technieken te exploreren, zolang deze maar dienstbaar waren aan het uitdrukken van een *innerlijke visie*. Thomas schrijft hier zelf over:

*"[...] it seemed clear to me that new forms and techniques had to be found, and more than anything else I wished to find my own way. Soon I found it through the art of painting."*<sup>70</sup>

Te München waren er ook in de **danswereld** grote veranderingen werkzaam. Thomas had zich al toegelegd op het schrijven van een choreografische suite, getiteld *'Daphnis, Narcissus, Orpheus and Dionysus'*. Bovendien creëerde de experimentele Russische choreograaf **Alexander Sacharoff** (Mariupol, 1886 - Rome, 1963) in deze stad totaal nieuwe dansvormen (*'Dances Plastiques'*), met een veel breder 'pallet aan uitdrukkingsvormen' dan men tot dan gewend was. In deze nieuwe 'expressievormen' was ook grote invloed terug te vinden van **Emile Jacques-Dalcroze** (Wenen, 1865 - Genève, 1950). Samenwerking tussen Sacharoff, de Hartmann en Kandinsky resulteerde in ophefmakende, scenische realisaties. In 1909 werd door dit trio de *'The Yellow Sound'* geconcipeerd. Dit **'Gesamt-kunstwerk'** werd echter pas veel later, in 1982, voor het eerst in New York uitgevoerd, tijdens een Kandinsky-retrospectieve in het Guggenheim-museum.

In 1912 publiceerde Thomas een artikel in het avantgardistische tijdschrift *'Der blaue Reiter'*, waar hij de bewering staft dat *het proces van de artistieke creativiteit* niét onderhevig is aan 'externe' wetten:

---

<sup>70</sup> Mangan (1996,19).

*“In all the arts, and especially in music, every means that arises from inner necessity is right [...] the correspondence of the means of expression with inner necessity is the essence of the beauty of a work.”<sup>71</sup>*

#### II.2.3.1.4 Oorlog. Sint-Petersburg (1913 – 1916)

Toen de eerste wereldoorlog uitbrak werd Thomas teruggeroepen naar Sint-Petersburg, om er als militaire officier actief deel te nemen aan de **oorlog**. Naast verschillende visites aan het front kreeg hij het toch nog voor elkaar om een opera te componeren: *'Powers of Love and Magic'*, die in 1915 ook effectief uitgevoerd werd.

In **1916** ontmoette Thomas dan uiteindelijk **Gurdjieff** in een café te Sint-Petersburg. *“After this meeting, my life became a sort of fairy tale.”<sup>72</sup>* De twee werden vrienden en het was nu niet langer meer Kandinsky maar Gurdjieff die de spirituele 'supervisie' van Thomas op zich zal nemen. Thomas liet zijn comfortabel en luxueus leven achter en vervoegde zich snel bij Gurdjieff en zijn kleine schare volgelingen.

In 1917 werden ze er echter toe gedwongen om Rusland te verlaten. Door de politieke chaos en de sociale onzekerheden vreesden ze namelijk, door hun Tsaristische genegenheid, represailles van de Bolsjeviken. Via de Kaukasus reisde de kleine groep af naar Tiflis, de hoofdstad van Georgië. Olga, de vrouw van de componist, zal hen ook snel vervoegen.

#### II.2.3.1.5 Reizen mét Gurdjieff: Tiflis - Constantinopel - Berlijn - Parijs (1917 - 1929)

In 1917 in **Tiflis** aangekomen kwam Thomas weer in contact met zijn oude vriend **Nicolas Tcherepnin** (Sint-Petersburg, 1873 - Paris, 1945), die er directeur was van het conservatorium. Tcherepnin was voordien eveneens Sint-Petersburg ontvlucht ten gevolge van de oorlogsverwickelingen. Onmiddellijk kon Thomas aan de slag in het conservatorium als leraar compositie, en werd hij er artistiek directeur van de Opera. Olga de Hartmann kreeg hier in Tiflis alle kansen om klassieke opera's te zingen. Ook de belangrijke kunstenaar **Alexander de Salzmann** (Tiflis, 1874 - Leysin, 1934) was overgekomen uit Munchen; hij zal zich ook snel vervoegen bij de groep volgelingen rond Gurdjieff, samen met zijn vrouw Jeanne.

Thomas had hier in Tiflis leerlingen, hij dirigeerde concerten, en had bovendien voor het Moskou Art Theater geregeld compositieopdrachten. Echter, onder invloed van Gurdjieff, zullen Thomas' aspiraties gestuurd worden om zich meer en meer in te zetten voor het *'Gurdjieff-Werk'*.

De Gurdjieff-groep vertrok in 1920 300 km verder naar **Constantinopel**, waar Thomas zich snel een weg baande in het plaatselijke, actieve muzikleven. Vlak voor het uitbreken van de burgeroorlog in Turkije, neemt Gurdjieff echter de beslissing om naar Europa te emigreren, en ze vestigen zich in **Berlijn**, waar ze iets meer dan een jaar zullen verblijven. Door de nood aan een stabiel en permanent centrum voor alle Gurdjieff-activiteiten werd er dan uiteindelijk in 1922 beslist om in een voormalig klooster te **Fontainebleau**, nabij Parijs, het *'Institute for the Harmonious Development of Man'* op te richten.

Op deze plaats schreven Thomas en Gurdjieff de **solo-pianomuziek**, louter gecomponeerd om naar te 'luisteren'.

In **1929** scheidde zich de wegen met Gurdjieff. Het was Gurdjieff zelf geweest die insisterde op het feit dat Thomas onafhankelijk van hem zou worden, waarop hij de band verbrak. Als gevolg van deze breuk verlieten Olga en Thomas het Instituut en verhuisden ze naar Garches, vlakbij Parijs. Hier moesten ze ondergedoken leven, ten gevolge van de

---

<sup>71</sup> de Hartmann (1974,113).

<sup>72</sup> Thomas en Olga de Hartmann (1992,4).



Duitse bezetting. Thomas componeerde hier liederen op teksten van Franse (Verlaine en Proust) en Engelse auteurs (Joyce).

De twaalfjarig-durende relatie tussen Gurdjieff en de Hartmann (1916 -1929) werd, aan de hand van dagboeknotities, uitgebreid en in detail opgetekend door Olga de Hartmann.<sup>73</sup>

#### II.2.3.1.6 Verder zónder Gurdjieff. Parijs en Amerika (1929 -1956)

Thomas zal zijn componistencarrière van vroeger weer gaan opnemen. Ook hernieuwde hij het contact met Kandinsky en ook hij vond een nieuwe vriend: de cellist **Pablo Casals** (El Vendrell, 1876 - Puerto Rico, 1973). Dankzij lesgeven en een stipendium van zijn uitgever zal het hem lukken om te overleven. Hij schreef hier in Garches, onder de moeilijke omstandigheden van de oorlog, nog de opera '*Esther*', enkele concerto's, symfonieën en ook nog een aantal kamermuziekwerken. Veel van deze werken werden na de oorlog effectief uitgevoerd in Parijs door belangrijke musici.

In 1950 weken de Hartmann's uit naar de **Verenigde staten**, waar ze zich vestigden in Manhattan. Hier kon Thomas aan de universiteit doceren. Zijn academische contacten maakten het hem bovendien mogelijk om als gastdocent in Londen een reeks lezingen te geven over de **relaties tussen de kunsten**. Op die manier kwam Thomas in contact met de (toen al beroemde) architect **Frank Lloyd Wright** (Wisconsin, 1867 - Phoenix, 1959). Op diens invitatie kwam Thomas naar de commune van Wright in Arizona. Thomas was zich allicht bewust van het feit dat Wright een vriend was van Gurdjieff.

Na deze escapade keerde Thomas terug naar New York, waar hij zal blijven componeren tot aan zijn dood in **1956**. Hier werkte hij tot aan zijn levenseinde aan de memoires over Gurdjieff. Bovendien zette hij zich, samen met **Jeanne de Salzmann** (Reims, 1889 - Parijs, 1990), in, voor zowel de voortzetting van het '*Gurdjieff-Werk*', als voor de bescherming van de nalatenschap van Gurdjieff na diens overlijden in 1949.

#### II.2.3.2 De Hartmann's oeuvre en nalatenschap

De Hartmann's *jeugdwerken* dragen het stempel van zijn leraar Arensky, en ze vertonen dikwijls een reminiscentie aan de muziek van romantische componisten als Schumann, Chopin of Mussorgski. Die invloed is bijvoorbeeld sterk in de werkjes voor solo-piano: de '*Trois Morceaux*' Op.4, of de '*Six Pieces*' Op.7. Een zekere beïnvloeding vanuit de impressionistische stroming nemen we ook waar, en dat vooral in zijn 3 pianopreludes Op.11, of in het muziekdrama: '*La Fleurette Rouge*' Op.9. De Hartmanns jeugdwerken zijn gepubliceerd bij de prestigieuze uitgeverij Jurgenson in Moskou.

Het oeuvre van de Hartmann telt ongeveer een **90-tal werken**, die allen geschreven zijn in het 'klassieke' idioom. Veel van deze werken hebben een grote omvang. Daarnaast was de Hartmann ook bijzonder productief geweest op het gebied van de **film-muziek**, hij schreef namelijk voor 53 films de muziek. Dit deed hij om in zijn levensonderhoud te kunnen voorzien in de periode kort ná de samenwerking met Gurdjieff. Als film-componist werkte de Hartmann onder het pseudoniem **Thomas Kross**.

In zijn *latere periode* bleef de Hartmann zeer productief. Zijn vroege, door de Russische aristocratie beïnvloede stijl, wordt nu, naast het optreden van volkselementen en de Gurdjieff-invloeden, gekoppeld aan een meer dissonante toonspraak. De Hartmann schuwt hierbij ook geen bitonaliteiten of Jazz-elementen, zoals in de vioolsonate Op.51.

---

<sup>73</sup> Thomas and Olga de Hartmann (1992).

De teksten die de Hartmann gebruikt in zijn uitgebreide lied-output, zijn van grote schrijvers als Pushkin, Proust, Verlaine, Joyce of Shelley. In deze liederen vinden we ook andere culturele invloeden terug: bijvoorbeeld van Bulgaarse of Catalaanse oorsprong, of van oude 13-eeuwse Chinese muziek.

Het is deze mengeling van stijlen die maakt dat we in zijn latere periode gerust van een **eclectische stijl** kunnen spreken.

Zijn allerlaatste werken worden getekend door een hernieuwde invraagstelling van de 'menselijke conditie'. Volgende titel is veelzeggend: *'The Music of the Stars, look into the depths of Eternity'* Op.84. Ook zijn tweede pianosonate Op.82 uit 1951 is representatief voor die periode, deze draagt het opschrift: *'Dedicated to P.D. Ouspensky and the idea of the Fourth Dimension'*.

De Hartmann's orkestraties getuigen van kleurrijke instrumentaties. Te vermelden waard zijn de orkestsuite Op.62 en het één uur durende symfonisch gedicht Op.50.

In zijn laatste levensjaren realiseerde hij nog grootschalige werken, zoals bijvoorbeeld de opera Esther Op.76.

Naast een grote hoeveelheid kamermuziek, componeerde de Hartmann nog 4 symfonieën en 7 concerto's, waarvan 2 voor cello, 1 voor piano, 1 voor viool, 1 voor fluit, 1 voor harp en 1 voor contrabas.

Het 'opus', dat Thomas realiseerde met Gurdjieff, is een niet te onderschatten en originele bijdrage aan ons huidig pianorepertoire.<sup>74</sup>

## II.2.4 Focus op de samenwerking tussen Gurdjieff en de Hartmann

### II.2.4.1 Inleiding

De Hartmann's rijk ontwikkelde muzikale training bleek een vruchtbare voedingsbodem te zijn waarop Gurdjieff's inspiraties konden kiemen. De Hartmann besloot rond 1920 om zijn compositorische activiteiten enkel nog te richten in functie van de ideeën van Gurdjieff. Hun relatie was ondertussen geëvolueerd, en er was een grote gelijkwaardigheid in hun samenwerking.

Vanaf 1923 was hun muziek ook een ándere bedoeling beginnen krijgen, en nu diende ze vooral als **opluistering** bij de lezingen in het Instituut. Ze was niet meer specifiek bedoeld voor enige vorm van bewegingsexpressie, zoals bij de *'Movements'* wel het geval was geweest.

Er zullen in een tijdspanne van drie en een half jaar, tussen 1923 en 1927, in een quasi ononderbroken samenwerking, in het totaal meer dan **300** stukken gecomponeerd worden. Hiervan zijn er tot op heden **166** uitgegeven.

### II.2.4.2 Werkwijze

De plaats waar de muziek 'tot leven' kwam, was de kasteelwoning 'Prieuré' te Fontainebleau, waar het Instituut gevestigd was. De 'Salon' en de 'Study House' deden hier dienst als werkruimten, waar de *'Movements'* werden gegeven.

---

<sup>74</sup> Bronnen: www.Sicroff.com, GIR: Daly (1999), Mangan (1969).

Veelal waren er tijdens het scheppingsproces van deze muziek toeschouwers aanwezig, meestal waren dat toevallige passanten of sympathisanten. Dat werd speciaal zo gedaan omdat er daardoor een sfeer van spontaneïteit werd gecreëerd, waardoor er makkelijker 'vrije improvisaties' konden ontstaan.

In het ontstaan van deze pianomuziek zijn de bijdragen van zowel Gurdjieff als van de Hartmann ongeveer evenredig geweest. Het was Gurdjieff die, zonder enige formele muzikale vorming, op een intuïtieve manier de melodieën en ritmen aanreikte - vaak gebeurde dat op de sas<sup>75</sup>, maar soms ook op de piano of het harmonium, of op het kleine handorgel<sup>76</sup>. Op dit muzikale materiaal improviseerde dan de Hartmann, om zo de passende harmonieën en structurele details te ontlokken.

In de bijgehouden dagboeken van Olga en Thomas vinden we bloemrijke omschrijvingen van hun samenwerking. Ziehier een passage, waar Thomas aan het woord is:

*" [...] Mr Gurdjieff would repeat several sections, but often – to vex me, I think – he would begin to repeat a melody before I had finished writing it, and usually with subtle differences and added embellishments, wuch drove me to despair [...]. When the melody was written, Mr Gurdjieff would tap on the lid of the piano a rythm on which to build the accompaniment, which in the East would be played on some kind of percussion instrument [...], improvising the harmony as I went [...]"<sup>77</sup>*

Uit de volgende quote blijkt de Hartmann's groot respect voor Gurdjieff:

*"It is not 'my' music, [...]. It is his. I have only picked up the master's hankerchief."<sup>78</sup>*

### II.2.4.3 Westerse invloeden in de pianomuziek

Door de samenwerking werden de muziekstukken ook voor een gedeelte 'verwesterd'. Ze werden opgebouwd met herkenbare en traditionele elementen uit onze Westerse cultuur. En dat is ook niet meer dan logisch, als men de genoten opleiding van de Hartmann in ogen-schouw neemt. Bovendien waren de voorouders van de Hartmann van Duitse afkomst.

Aangezien het net de bedoeling van Gurdjieff was geweest om zijn Oosterse, mystieke inzichten aan het Westen te openbaren, konden de conventionele muzikale structuren waarin de Hartmann componeerde, alleen maar aan dit feit dienstbaar zijn. Tenslotte is deze muziek de drager van symbolische boodschappen, die vaak een link hebben met intrinsieke elementen uit Gurdjieff's leer.

De Hartmann was onderlegd in de Russische folklore en hij kende ook de muziek van Grieg en Bártók. Zijn wijze om melodieën te harmoniseren komt daarom - voor ons Westelingen - 'begrijpelijk' over, ook al is het coloriet van een onvergelijkbare en gans andere soort. De adaptatie van een harmonische onderbouw bij een gegeven melodie is overigens een typisch Westers gegeven.

Andere aspecten uit de Westerse muziektraditie daarentegen, zoals uitgebreide doorwerkingen, rijke polyfone constructies, of het gebruik van grote vormen, blijven in deze stukken volledig achterwege.

---

<sup>75</sup> sas: een soort luit, zonder frets, waardoor de typische toonhoogte-fluctuaties mogelijk gemaakt worden, eigen aan de Perzische muziek.

<sup>76</sup> handorgel: rust op de knieën, één hand bespeeld het toetsenbord, de andere hand bedient de blaasbalg; populair instrument in het Nabije Oosten.

<sup>77</sup> Daly (1999).

<sup>78</sup> James Moore (1980, 149).

Bij een nadere beschouwing zal deze muziek vooral op het gebied van het **ritme** interessant blijken te zijn, meer in het bijzonder door het veelvuldig optreden van polyritmische en -metrische verschijnselen.

#### II.2.4.4 Besluit: het resultaat van de collaboratie tussen 1923 en 1927

We kunnen vandaag - van de 300 pianocomposities die er toen geschreven zijn - over 166 composities in de vorm van een partituur beschikken. 150 van deze stukken werden gecomponeerd in een tijdspanne van slechts 21 maanden: tussen juli 1925 en mei 1927. Olga de Hartmann brieft hierover: “[...] *The exercises he showed in August 1924 were the last new Movements he ever gave at the Priuré. Beginning in July 1925 he began to create another kind of music, which flowed richly from him the next two years.*”<sup>79</sup>

We kunnen hieruit afleiden dat er bijna **twee volle jaren** zeer intensief is gewerkt door beide meesters. Soms heerste er een dagelijkse workflow, maar er waren ook regelmatige onderbrekingen van 1 of enkele weken. Van de periode vóór juli 1925 beschikken we over (slechts) 16 stukken in de vorm van een partituur.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Citaat Olga de Hartmann in Daly (1999).

<sup>80</sup> Bronnen: Thomas en Olga De Hartmann (1992) , Petsche (2012), Noble (2010).

## II.3 PUBLICATIES

### II.3.1 Inleiding

Aanvankelijk was het nooit Gurdjieff's bedoeling geweest van om deze muziek te publiceren. Tijdens zijn lange leven is er ook helemaal géén muziek van Gurdjieff gepubliceerd. Gurdjieff's muziek had aanvankelijk als doel het '*Gurdjieff-Werk*' te ondersteunen en in de praktijk om te zetten. Om die reden treft men ook zeer veel stukken aan zonder titel, er was helemaal geen 'externe' bedoeling op het moment van de conceptie.

Men kan niet om het feit heen dat deze *meditatieve* pianosolo-muziek, die tussen 1924 en 1927 gecomponeerd werd, een meer 'zelfstandige' functie had gekregen. Het is pas onder de druk van leerlingen en performances dat de nood zich opdrong om deze muziek vast te leggen en te verspreiden.

Vlak voor Gurdjieff's dood was Jeanne de Salzmans zélf door Gurdjieff aangeduid om zich te bekommeren over de publicatie van zijn geschriften, zowel over de literaire als over de muzikale output. Jeanne was van in den beginne getuige geweest bij het ontstaan van deze creaties; het was ook háár grootste wens geweest om deze muziek te publiceren.

### II.3.2 De Janus-editie

Thomas de Hartmann superviseerde de eerste publicatie van een selectie pianosolo-muziek. Deze werd **tussen 1950 en 1955** gerealiseerd in 5 volumes bij de Parijse uitgeverij Janus.

Het was de bedoeling van de Hartmann dat de muziek kon circuleren binnen de '*Gurdjieff-groepen*'. Om die reden werd deze uitgave strikt gebruikt voor **privé-doeleinden**.

We kunnen de volgende onderverdeling zien, waarbij vooral hymnen, dansen en liederen aan bod komen:

- Volume I : '*Hymnes d'un Grand Temple*'. Inhoud: 9 stukken.
- Volume II : '*Chants et Rhythmes d'Orient*'. Inhoud: 19 stukken.
- Volume III : '*Dances and Chants of the Seids*'. Inhoud: 14 stukken.
- Volume IV : '*Chants et Dances Derviches*'. Inhoud: 10 stukken.
- Volume V : '*Sacred Hymns*'. Inhoud: 17 stukken.

Twintig jaar lang werd deze publicatie van **69 stukken** 'binnenshuis' gehouden, en ze werd enkel gebruikt voor geplogenheden binnenin het '*Gurdjieff-Werk*'.

### II.3.3 Olga de Hartmann en de NY-Foundation Group

14 jaar na de dood van Thomas de Hartmann, in **1970**, heeft Olga de Hartmann een tweede uitgave gerealiseerd. In 3 volumes werden **36 stukken** gepubliceerd die in de Janus-editie nog níét waren opgenomen:

- Volume I : '*Seekers of the Truth*'. Inhoud: 19 stukken.
- Volume II : '*Journey to Inaccessible Places*'. Inhoud: 9 stukken.
- Volume III : '*Rituals of a Sufi Order*'. Inhoud: 8 stukken.

Ook deze uitgave was ook enkel bedoeld voor doeleinden binnen de '*Gurdjieff-groepen*'.

## II.3.4 De Schott-editie (1996-2005), in 4 volumes

### II.3.4.1 Inleiding

Gurdjieff's leerlinge Jeanne de Salzmann gaf in **1983** het startsein voor een nieuw publicatie-project. Haar bedoeling was om de pianomuziek van Gurdjieff/de Hartmann aan een nóg groter publiek kenbaar te maken; een publiek dat niet noodzakelijk banden had met de '*Gurdjieff-groepen*'.

Deze eerste 'officiële' uitgave werd geconcretiseerd door de Duitse uitgeverij Schott, en was gesponsord door de Gurdjieff-Foundation in New York.

In deze vier lijvige volumes zitten alle stukken van de twee vorige edities. Bovendien wordt deze uitgave nog verrijkt met **61** andere stukken, waarvan er hier tien bij zijn die te maken hebben met Gurdjieff's ballet '*The Struggle of the Magicians*' en de '*Movements*'.

Dat brengt de totale inhoud op **166 stukken**.

Schott drong aan - want er waren in het totaal meer dan 300 composities - om een **selectie-procedure** toe te passen. Jeanne heeft zich hierbij vooral laten leiden door persoonlijke keuzes, maar ook door adviezen van de drie pianisten Linda Daniel-Spitz, Charles Ketcham en Laurence Rosenthal. Deze drie pianisten - die hecht verbonden zijn met het '*Gurdjieff-Werk*' - namen ook de redactie onder hun hoede, zowel als de realisering van de parallel-opnamen die aan deze uitgave verbonden zijn. (→zie verder, bij 'opnames', onder II.4.2.3) De selectieprocedure gebeurde op twee manieren: *enerzijds*, door stukken die erg veel onderlinge gelijkenis vertoonden met elkaar, niét te incorporeren in deze editie; en *anderzijds*, door het weglaten van stukken die ze 'inferieur' vonden van kwaliteit.

Deze uitgave wordt - ondanks het ontbreken van bijna even zoveel composities - toch als 'definitief' beschouwd. Hieronder volgt een bespreking van de *algemene* inhoud die we aantreffen in de vier volumes.

### II.3.4.2 Volume I : '*Asian Songs & Rhythms*'

De **folklore** van de etnische bevolkingsgroepen, waarmee Gurdjieff in zijn jonge jaren geconfronteerd werd, was ongetwijfeld de bron van inspiratie geweest voor deze bundel. In dit eerste volume laat zich het sterkst de invloed gelden van de volkeren van het Midden-Oosten en Centraal-Azië waar Gurdjieff had doorgereisd, en er zijn ook reminiscenties aan zijn eigen geboortestreek.

We zien vooral stukken die een echo reflecteren van datgene wat hij hoorde tijdens zijn reizen. We merken ook op aan de titels, dat er soms verwijzingen zijn naar mensen of plaatsen, of dat een persoonlijke impressie de aanleiding was geweest voor het componeren van bepaalde liederen of dansen.

We zien hier in één volume al een **grote variëteit aan stijlen** opduiken. Meestal is het idioom *folkloristisch*, en met een *eenvoudige* inslag.

Men kan wel stellen dat zowel de Perzische, Koerdische als Armeense melodieën uitdrukking geven aan een zekere 'melancholie'. Bij deze evocaties van oude culturen, heerst er overwegend een atmosfeer van inkeer en mysterie - deze muziek distantieert zich dan ook van het conventionele, folkloristische idioom.

De Griekse en Romeinse liederen en dansen hebben dan weer een veel extroverter en vrolijker karakter.

Dit eerste volume telt 49 stukken.

In 1997 uitgegeven, 140 pagina's.

#### II.3.4.3 Volume II : 'Music of the Sayyids and the Dervishes'

We vinden hier in dit tweede volume een gekristalliseerde neerslag terug van Gurdjieff's jarenlange confrontatie met de *Sayyid-* en *Derwishcultuur*. Gurdjieff had tijdens zijn jaren van reizen veel en langdurig contact gehad met deze onafhankelijke, Islamitische broedersschappen.

Meer nog als in het eerste volume krijgen we hier te maken met de oorspronkelijke muziek van de Islamitische Sayyiden en Derwishen. Deze cultuur was ook gelinkt aan bepaalde devote praktijken, waarbij door middel van hun karakteristieke, **spirituele dansen**, een steeds hogere staat van bewustzijn werd bereikt, met als doel de extatische één-woording met het 'goddelijke', allesomvattende te bereiken.

Introspectieve melodieën en krachtige ritmiek kenmerken dit tweede volume. De vormen van deze composities zijn meestal binair opgevat, en vaak vertoont hierbij het inleidende deel tot de dans een meer *subjectievere* kwaliteit van expressie.

De stukken die in dit volume opgenomen zijn, zijn geen 'transcripties' van deze Islamitische muziek, maar veeleer trachten ze de 'geest' die inherent is aan deze cultuur, te evoceren.

Dit tweede volume telt 42 stukken.  
In 1996 uitgegeven, 152 pagina's.

#### II.3.4.4 Volume III : 'Hymns, Prayers and Rituals'

We treffen hier eveneens, zoals in de delen I en II, een grote variatie aan stijlen aan. De evocaties die we hier aantreffen zijn steeds gekenmerkt door een *diepte* van een innerlijk gevoel, waardoor de stukken een overwegend **ernstig en sacraal** karakter uitdrukken.

We zien in dit volume een duidelijke afwezigheid van bepaalde 'folkloristische' elementen, zoals we die bij de vorige twee volumes wél aantreffen. Deze muziek is dan ook iets minder toegankelijk dan in de vorige twee volumes. De genres die hier aan bod komen zijn bovendien niet altijd strikt gescheiden, een onderscheid ertussen is niet altijd makkelijk te maken.

Men kan deze composities opvatten als een *geabstraheerde inhoudelijkheid*, die onrechtstreeks afgeleid is van 'spirituele' bronnen. Deze inhoudelijkheden zijn vaak ontstaan vanuit bepaalde muziktypen of vormen, zoals de hymnen.

De hymnen die hier zijn opgenomen zijn echter niet meer een ode aan iets specifiek, ze hebben dan ook totaal geen binding meer met de Orthodoxe gezangen van bijvoorbeeld de Byzantijnse- of de Grieks-orthodoxe liturgieën. Veel van deze 'meditaties' weerspiegelen een bepaalde *staat van bewustzijn*, en staan zo symbool voor bepaalde *objectieve* 'krachten' of *universele* 'wetten'.

Een meer homofone - en minder pianistische - schrijfwijze komt in dit volume tot uiting, alsook het ontbreken van elke pure *subjectieve* expressiekwaliteit.

Dit derde volume telt 51 stukken.  
In 2003 uitgegeven, 152 pagina's.

#### II.3.4.5 Volume IV : 'Hymns from a Great Temple and other Selected Works'

We zien in deze bundel eigenlijk een voortzetting van de componeertrend uit het derde volume. Opnieuw zien we die neiging om een *objectiviteit* te weerspiegelen door middel van

de muziek. Vergeleken met volume III, is er hier nog meer de **contemplatieve dimensie** die geprofileerd word.

De stukken zijn soms 'ceremonieel' en 'ritualistisch' van karakter. Vaak zijn ze plechtig en doorvlochten van een diepe innerlijke bevraging naar de Waarheid. We komen ook cryptische verwijzingen tegen, waardoor de betekenis van de muziek in raadselachtigheid gehuld is. De stukken laten een diepe en blijvende indruk achter.

In dit volume zijn - naast de Hymnen - ook vroegere werken opgenomen, zoals bijvoorbeeld fragmenten die verwijzen naar Gurdjieff's choreografie '*The Struggle of the Magicians*'.

Dit volume telt 24 stukken.

In 2006 uitgegeven, 115 pagina's.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Bronnen: Petsche (2012), GIR: Foster (2006).



## II.4 OPNAMES

### II.4.1 Inleiding

We kunnen stellen dat de decennia vlak na Gurdjieff's dood de pianomuziek bij het grote publiek nog totaal onbekend was. Dat veranderde dankzij het uitkomen van de vier volumes bladmuziek bij Schott, waardoor er zich ondertussen al veel pianisten zijn beginnen interesseren in het uitvoeren van deze muziek. De diversiteit in het aantal beschikbare opnamen op de commerciële markt neemt de laatste jaren nog steeds zienderogen toe. We zullen ons bij de bespreking van de opnamen beperken tot de voornaamste exposanten, zij die een *kwantitatief* substantiële bijdrage hebben kunnen leveren.

De 'historische' opnames - van vóór het verschijnen van de bladmuziek - geven ons een getrouw beeld van het klankspectrum van de pianomuziek van Gurdjieff/de Hartmann, en ze kunnen als een 'standard' gelden op het gebied van interpretatie van deze enigmatische muziek.

We zullen eerst die uitvoeringen aan bod laten komen die gerealiseerd werden door musici, die rechtstreeks verbonden waren met het '*Gurdjieff-Werk*'.

### II.4.2 Eerste opnames – verbonden met het '*Gurdjieff-Werk*'

#### II.4.2.1 Helen Adie (1909-1989)

Deze Engelse concertpianiste mag hier vermeld worden omdat ze een der eersten was die de pianomuziek van Gurdjieff/de Hartmann speelde. Er zijn enkele opnames van haar bewaard gebleven die gemaakt zijn eind jaren veertig. Adie was een leerling geweest in Londen van Ouspensky, en in Parijs van zowel Gurdjieff als van de Hartmann. (→voor een uitgebreidere biografie van Helen Adie: zie deel I van deze scriptie, onder I.4.4.7.8)

In 2006 is er een selectie van 3 CD-s (180 minuten) uitgebracht, met een selectie van opnames die ze maakte tussen 1970 en 1993.<sup>82</sup>

#### II.4.2.2 Thomas de Hartmann

In de jaren dertig zijn er al opnames van de Hartmann gebeurd, op de boerderij bij de Ouspensky's in New Jersey. Toen heeft de kleinzoon van Ouspensky vele 'toevallige' opnamen gemaakt van zijn pianospel (met zeer beperkte apparatuur), en bovendien vaak zonder zijn medeweten. De Hartmann zélf koesterde op latere momenten deze opnames als een persoonlijke referentie.<sup>83</sup>

Tussen 1951 en 1953 maakte de Hartmann dit maal heel bewust opnamen in de Bartok-Studio te New York. Deze 6 originele 78-toeren mono-tracks, waarop twintig verschillende

---

<sup>82</sup> Gurdjieff/de Hartmann. "Pianomuziek", op: *Music of the search: Gurdjieff/de Hartmann, Music for the piano*. 3 CD-s met Helen Adie (piano). S.I., 'zonder volgnummer', 1993 (productie), 2006 (copyright).

<sup>83</sup> Bron: Daly (1999), Rosenthal (2006).

stukken staan, werden omgezet in de jaren zestig naar 33-toeren, en in 1989 werden ze gedigitaliseerd en onder de vorm van 3 CD-s uitgebracht, inclusief een interview.<sup>84</sup>

Ondanks de primitieve opname-omstandigheden, is het resultaat een 'authentieke' opname van de uitvoeringen. De Hartmann speelt niet alleen met een pianistische vrijheid, doch ook met warmte en diepte, begrip en poëtische sensibeleiteit.

*"[...] this recording gives one the sense of the pianist-composer going to the very heart of each phrase. [...], the music emerges in all clarity and integrity; the pianist and his personality disappear entirely from the scene. One cannot ask more from musical rendering."*<sup>85</sup>

#### II.4.2.3 De drie pianisten Linda Daniel-Spitz, Charles Ketcham en Laurence Rosenthal

In samenwerking met de uitgever **Schott Musik International** werd overeengekomen om de publicatie van de bladmuziek parallel te doen verlopen aan audio-opnames. Er werd gestreefd naar een zo authentiek mogelijke 'transmissie' van de muziek, en om die reden werden er drie pianisten gekozen die rechtstreeks verbonden zijn met het '*Gurdjieff-Werk*'.

Daniel Spits, Charles Ketcham en Laurence Rosenthal realiseerden deze eerste integraalopnamen, waarbij ze er voor kozen **anoniem** te blijven op de plaat; men weet dus niet wie van de drie welke stukken speelt.

Deze opnames zijn zeer behoorlijk van kwaliteit en de piano's zijn goed gestemd. Er is wel veel galm te horen (die al dan niet kunstmatig toegevoegd is), het valt ook op dat de contrasten qua dynamiek en tempo bij deze uitvoeringen groot zijn.

De indelingen op de CD-s zijn makkelijk te volgen, samen met de partituur. Dit complete archief werd pas in 1998 uitgebracht bij Wergo.<sup>86</sup>

**Laurence Rosenthal** (°1926) besliste twee decennia later om de pianomuziek van Gurdjieff/de Hartmann nog eens op te nemen, maar ditmaal solo. Hij nam tussen 2006 en 2010 drie CD-s op met de pianomuziek van Gurdjieff/de Hartmann.<sup>87</sup> In 2011 kwam er ook een speciale dubbel-DVD uit - in samenwerking met de Gurdjieff-Foundation van Hawaï - waar Rosenthal een Gurdjieff-concert geeft in het Panida Theater te Idaho, deze DVD is aangevuld met interviews.<sup>88</sup>

Laurence Rosenthal is vooral bekend als filmcomponist, en hij realiseerde heel wat muziek voor langspeelfilms en documentaires, waaronder ook de muziek voor de documentaire over

---

<sup>84</sup> Gurdjieff/de Hartmann. "Pianomuziek", op: *The Music of Gurdjieff/de Hartmann*. 3 CD-s met Thomas de Hartmann (piano). New York, Triangle Editions, TCD1001-1003, 1953 (productie), 1989 (copyright).

<sup>85</sup> Rosenthal (1999).

<sup>86</sup> Gurdjieff/de Hartmann. "Pianomuziek", op: "*Gurdjieff/de Hartmann, Music for the Piano*". 4 dubbele CD-s met Linda Daniel-Spitz, Charles Ketcham en Laurence Rosenthal (piano). Mainz, Wergo, WER 62842 (Vol.1), WER 62922 (Vol.2), WER 66432 (Vol.3), WER 66252 (Vol.4), 1983 (productie), 1998 (copyright).

<sup>87</sup> Gurdjieff/de Hartmann. "Pianomuziek", op: "*Georges Ivanovitch Gurdjieff; Thomas de Hartmann; Laurence Rosenthal*". 3 CD-s met Laurence Rosenthal (piano). California, Windemere Music Publishers, WM 3001 (Vol.1), 2006; 'zonder volgnummer': Vol.2, 2007 en Vol.3, 2010.

<sup>88</sup> Gurdjieff/de Hartmann. "Pianomuziek", op: "*Gurdjieff-de Hartmann Music: Sandpoint Concert and Talks*". 2 DVD-s met Laurence Rosenthal (piano). Toronto, Morning Light Press, 2011.

Gurdjieff: *'Meetings with Remarkable Men'*. (→zie deel I van deze scriptie voor meer inhoudelijkheid over deze film, onder I.5.2.2).

Deze muziek werd in 1999 in de hoogste kwaliteit opnieuw uitgevoerd en opgenomen als een aparte soundtrack.<sup>89</sup>

Net zoals Laurence Rosenthal, besliste ook **Charles Ketcham** (°1943) om de pianomuziek solo op te nemen. Een eerste volume verscheen in 2014.<sup>90</sup>

#### II.4.2.4 Herbert Henk

In deze opname is er bij de dansen en liederen van de Sayyiden ook een ritmische begeleiding aanwezig: de *'Daff'* (deze 'ritmische' toevoeging van de Hartmann is optioneel, maar ontbreekt in bijna alle gevallen bij CD-opnames).

Deze opname werd ook - evenals de opnamen van Spitz/Ketcham en Rosenthal - mogelijk gemaakt door de Gurdjieff-Foundation.

Met een speelduur van 100 minuten, laten deze CD-s ons een selectie horen uit de pianomuziek Gurdjieff/de Hartmann.<sup>91</sup>

#### II.4.2.5 Wim van Dullemen

De Nederlandse pianist Wim van Dullemen (°1942) begeleidt al meer dan 30 jaar de *'Movements'*. Hij deed jarenlang, op een onafhankelijke manier, onderzoek naar de bronnen van Gurdjieff's muziek, en is tot op de dag van vandaag nog steeds in nauw contact met het *'Gurdjieff-Werk'*. Bovendien verzorgde hij zeer veel seminaries rondom de *'Movements'*.

Interessant aan de 3 CD-s die hij opnam, is de incorporatie van veel composities voor de *'Movements'*, die voordien nog nooit het levenslicht hadden gezien.<sup>92 93</sup>

#### II.4.2.6 Alain Sicroff

Deze Amerikaanse pianist heeft zich volledig gespecialiseerd in de pianomuziek van Gurdjieff/de Hartmann. Hij was lange tijd in nauw contact geweest met Thomas en Olga de Hartmann. Sicroff speelt onder andere ook de kamermuziekcomposities van Thomas de Hartmann, en hij zet zich - naast de uitvoeringen van de Gurdjieff/de Hartmann pianomuziek - ook in voor een verdere verspreiding van het oeuvre van de Hartmann.

Hij gaf concerten in de jaren tachtig, in grote Amerikaanse steden, exclusief met de muziek van Gurdjieff. Vanaf 2009 is hij ook vaak te gast op grote concertpodia in Europa.

---

<sup>89</sup> Thomas de Hartmann/Laurence Rosenthal. "Filmmuziek", op: *Meetings With Remarkable Men: original picture soundtrack*. CD met Laurence Rosenthal (pianist, conductor), London Philharmonic & The Ambrosian Singers. Glendale, Citadel, STC-77123, 1999.

<sup>90</sup> Gurdjieff/de Hartmann, "Pianomuziek", op: *In Search for the Sacred*. CD met Charles Ketcham (piano). S.I., 'zonder volgnummer', 2014 (Vol.1).

<sup>91</sup> George Ivanovitch Gurdjief. "Pianomuziek", op: *Gurdjief/de Hartmann, Klavierzyklen. 2* CD-s met Herbert Henck (piano), Trilok Gurtu (daff). Mainz, WERGO-SM 1035-50, 1981(productie), 1988 (copyright).

<sup>92</sup> George Ivanovitch Gurdjief. "Pianomuziek", op: *Music for Gurdjieff's '39 series'*. CD met Wim van Dullemen (piano), Herweijnen, Channel Crossings, CCS 16498, 2001.

<sup>93</sup> George Ivanovitch Gurdjief. "Pianomuziek", op: *Gurdjieff's Music for the Movements, composed in collaboration with Thomas de Hartmann*. 2 CD-s met Wim van Dullemen (piano), Herweijnen, Channel Crossings, CCS 15298, 1999.

Sicroff realiseerde 3 CD-opnames:

- ‘*Journey to Inaccessible Places*’ in 1985<sup>94</sup>
- ‘*Sicroff Plays Gurdjieff*’ in 2002<sup>95</sup>
- ‘*Laudamus*’ in 2010<sup>96</sup>

De laatste CD die hij opnam (‘*Laudamus*’) heeft een interessante toevoeging: een opus dat Thomas de Hartmann componeerde toen hij 16 jaar oud was.

## II.4.3 Verdere opnames – niet verbonden met het ‘*Gurdjieff-Werk*’

### II.4.3.1 Cecil Lytle

In deze opname van de zwarte pianist/musicoloog Cecil Lytle (°1953) treffen we in het totaal **132** stukken aan, waarvan er 37 voor de ‘*Movements*’ bedoeld zijn. Deze ‘*Movements*’-stukken zijn niét aanwezig in de gepubliceerde bladmuziek van Schott.

Lytle heeft jarenlang met een groep medewerkers **research** gedaan naar de originele de Hartmann-manuscripten, wat als een verklaring kan gelden voor het feit dat hij stukken opnam die niet waren geïncorporeerd door Schott, of die niet in de gerealiseerde uitvoeringen van Spits/Ketcham en Rosenthal terug te vinden zijn.

Ook niet aanwezig in de Schott-editie zijn de 9 stukken onder de titel: ‘*Journey to Inacclicable Places*’; en de 19 stukken getiteld: ‘*Seekers of the Truth*’.

We tellen verder in deze fantastische opname 19 stukken uit Volume I; 14 stukken uit Volume II; 25 stukken uit Volume III; en 9 stukken uit Volume IV.

Lytle nam deze stukken op in 3 volumes, telkens met 2 dubbel CD-s:

- Volume I: ‘*Seekers of the Truth*’
- Volume II: ‘*Reading of a Sacred Book*’
- Volume III: ‘*Words for a Hymn to the Sun*’

De serie werd ook in een box van 6 CD-s uitgegeven.<sup>97</sup>

### II.4.3.2 Alain Kremski

Alain Kremski (°40) is een Franse pianist/componist/percussionist, en heeft benevens zijn klassieke oriëntering ook een sterke interesse ontwikkeld in het uitvoeren van verschillende

---

<sup>94</sup> George Ivanovitch Gurdjieff. “Pianomuziek”, op: *Journey to Inaccessible Places*. CD met Elan Sicroff (piano), Pennsauken, Audio & Video Labs, 888174926230, 1985 (productie), 2014 (copyright).

<sup>95</sup> George Ivanovitch Gurdjieff. “Pianomuziek”, op: *Sicroff plays Gurdjieff*. CD met Elan Sicroff (piano), Portland, CD Baby, 783707526928, 2002.

<sup>96</sup> George Ivanovitch Gurdjieff. “Pianomuziek”, op: *Laudamus... The music of Georges Ivanovitch Georges Ivanovitch Gurdjieff*. CD met Elan Sicroff (piano), Portland, CD Baby, 700261295381, 2010.

<sup>97</sup> Gurdjieff/de Hartmann. “Pianomuziek”, op: *The Complete Pianomusic of George I. Gurdjieff and Thomas de Hartmann*. 6 CD-s met Cecil Lytle (piano). Tucson, Celestial Harmonies, 19904-2, 1992.

soorten Aziatische muziek. Het laatste decennia is Kremski vooral bezig met Tibetaanse klankschalen, en de relatie tussen Oosterse mystiek en muziek. Er is een tevens een betrachting in zijn muzikale streven om de Aziatische en Europese esthetiek te combineren - wat hem de persoon bij uitstek maakt om Gurdjieff te interpreteren.

De in 12 volumes opgenomen Gurdjieff-interpretatie van Kremski is **de meest uitgebreide collectie** van de pianomuziek Gurdjieff/de Hartmann, die tot op heden gemaakt is door 1 persoon.

We tellen bij Kremski in het totaal **219** stukken, dat is 53 meer dan dat er in de Schott-editie zijn opgenomen. De volledige box met de 12 CD-s was tot over enkele jaren verkrijgbaar, maar is uit de handel genomen (om onverklaarbare reden).<sup>98</sup>

- Volume I: *'Voyage vers des lieux inaccessibles'*
- Volume II: *'Chercheurs de vérité'*
- Volume III: *'Recit de la resurrection du Christ'*
- Volume IV: *'Méditation'*
- Volume V: *'Musiques des Sayyids et des Derviches'*
- Volume VI: *'Rituel d'un ordre Soufi'*
- Volume VII: *'Derviches Trembleurs'*
- Volume VIII: *'La Première Prière Du Derviche'*
- Volume IX: *'Les Cercles'*
- Volume X: *'Hymne pour le Jour de Noël'*
- Volume XI: *'Retour de voyage'*
- Volume XII: *'Prière pour la Miséricorde'*

Er heerst eigenlijk wel een chaos in de ordening bij deze opnames van Kremski. Het is zeer moeilijk om de Schott-partituur en Kremski's opnames naast elkaar te leggen. De volgorde die Kremski hanteert stemt in geen enkele mate overeen met de door Schott voorgestelde 'indeling in seriën'; bovendien houden de titels die op de CD-s staan vaak geen verband met de inhoud, maar lijken ze eerder lukrake aanwijzingen te zijn naar aspecten van Gurdjieff's levenswandel of filosofie.

Over de kwaliteit van zijn sereen en kundig pianospel valt daarentegen niet te discussiëren.

### II.4.3.3 Keith Jarrett

De Amerikaanse pianist Jarrett (°45) heeft zich vanaf de jaren zestig ook ondergedompeld in de 'Gurdjieff-materie'. Tot nu toe is het bij 1 CD gebleven: "*Sacred Hymns*"<sup>99</sup>, opgenomen dertien jaar na zijn "*Köln-concert*".

Naar het schijnt zouden de ideeën van Gurdjieff Jarrett geholpen hebben in het "[...] *conceptualiseren en articuleren van zijn improvisaties*".<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Gurdjieff/de Hartmann. "Pianomuziek", op: *Gurdjief/De Hartmann: Piano Music*. 12 CD-s met Alain Kremski (piano). Paris, Editions Audivis-Valois: V4884 (Vol.1), 2001; V4885 (Vol.2), 2001; V4886, 2001; (Vol.3), V4887 (Vol.4), 2001; V4888 (Vol.5), 2001; 4889 (Vol.6), 2002; V4890 (Vol.7), 2001; V4952 (Vol.8), 2001; V4881 (Vol.9),2001; V4882 (Vol.10), 2001; V4952 (Vol.11), 2003; V4953 (Vol.12), 2003.

<sup>99</sup> Gurdjieff/de Hartmann. "Pianomuziek", op: *Sacred Hymns of Gurdjieff*. CD met Keith Jarrett (piano), Munchen, ECM, 1174, 1980.

<sup>100</sup> Petsche (2012, 286).

Deze opname heeft een grote waarde. Jarrett's opname was de allereerste - niet aan het 'Gurdjieff-Werk' verbonden - mediale verschijning van Gurdjieff's pianomuziek. Bovendien was het ditmaal aan een groot en wereldwijd publiek.

## II.4.4 Curiosa

### II.4.4.1 Gurdjieff: de 'Harmonium- opnames' / Orkestmuziek

#### Harmonium

Deze harmonium-improvisaties uit laatste levensjaren van Gurdjieff, werden gemaakt door hemzelf in het bijzijn van zijn leerlingen, eind jaren veertig.

Deze muziek heeft niets te maken met de pianomuziek die Gurdjieff componeerde met de Hartmann, ook al roepen sommige passages hieraan reminiscenties op.

Gurdjieff's spel in de opname getuigt van sereniteit, eenvoud en 'essentie', en vaak wordt er hier in een 'vrije' metriek gespeeld.

Dankzij primitieve opname-faciliteiten hebben deze improvisaties, die gemaakt werden in het appartement van Gurdjieff, kunnen 'overleven'. Het gaat over een bijzonder **groot aantal improvisaties**, oorspronkelijk gezet op 44 mastertapes, in 4 series: *First Series; Mesoteric Series; American Series; Second Series*.

Met een output van 136 oorspronkelijke opnames - met in het totaal een tijdsduur van 19 uren muziek - kunnen we deze expressies gerust aanzien als een *derde* muzikale 'fase' in het leven van Gurdjieff.

Een *eerste* fase konden wij namelijk waarnemen vóór zijn samen werking met de Hartmann, toen Gurdjieff de muziek realiseerde voor zijn (onafgewerkt) ballet '*The Struggle of the Magicians*'; een *tweede* fase zagen we in de periode van de samenwerking met Thomas de Hartmann.

Een representatieve compilatie van deze improvisaties - bijeengebracht en geselecteerd door de Nederlander Gert-Jan **Blom** (°56) - is in 2002 uiteindelijk in de vorm van een dubbele CD uitgebracht.<sup>101</sup>

#### Orkest

Onder supervisie van Blom werden er in 2006 ook 4 CD-s uitgebracht met de muziek die Gurdjieff in de jaren twintig, samen met de Hartmann, orkestreerde voor de publieke demonstraties van de '*Sacred Gymnastics*' en de '*Movements*'. Zij vonden plaats in grote theaters te Parijs, en in New York, Boston en Chicago.

Thomas de Hartmann had deze opnames in zijn laatste levensjaren bijeengebracht.

Veel van deze georkestreerde muziek wordt hier voor de eerste keer uitgebracht, wat het als historisch document bovendien een waarde geeft. Er staan ook veel fragmenten op van het onafgewerkte ballet '*Struggle of the Magicians*', en er is een boekje bijgevoegd met 256 pagina's aan informatie.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Gurdjieff. "Harmonium-improvisaties", op: *Harmonic Development – The Complete Harmonium-Recordings 1948-49*. CD met G.I.Gurdjieff (harmonium). Aalsmeer, Basta Music, 3091152, 1949 (productie), 2002 (copyright).

<sup>102</sup> Gurdjieff. "Orkestmuziek", op: *Gurdjieff's Oriental Suite - The Complete Orchestral Music 1923 – 24*. CD met o.a. Paris Orchestra & New York Metropol Orchestra. Aalsmeer, Basta Music, 3091652, 1924 (productie), 2006 (copyright).

## II.4.4.2 Arrangementen

### II.4.4.2.1 Levon Eskenian and the Gurdjieff Folk Instrument Ensemble

Dit gezelschap bestaat uit de dirigent en 13 muzikanten. Dit fascinerende ensemble, onder leiding van de Armeense componist en dirigent **Levon Eskenian** (°78), werd opgericht in 2008, en biedt ons een authentiek beeld aangaande het gebruik van het instrumentarium dat bij de Soefi-muziek - in de originele context - gebruikt werd.

De realisatie van deze arrangementen baseert zich op een grondige studie van de **oorspronkelijke etnische inspiratiebronnen**, die Gurdjieff's muziek hebben beïnvloed tijdens zijn reizen.

Vanuit dit perspectief herwerkte Eskenian een aantal stukken van Gurdjieff/de Hartmann voor zijn ensemble, en het gezelschap claimt zich dan ook op de **authentieke uitvoeringspraktijk**.

Onder de gebruikte Oosterse instrumenten bevinden zich zowel blaas-, tokkel-, strijk- als percussie-instrumenten: een 'duduk', een 'blul', een 'kamancha', een 'oud', een 'kanon', een 'santur', een 'tar', een 'dap', een 'dhol', een 'saz', en een 'tombak'.

16 nummers werden op CD uitgegeven in oktober 2015.<sup>103</sup>

### II.4.4.2.2 Anderen

Ondertussen zijn er al een zeer groot aantal arrangementen te vinden op de markt. Het zijn dan meestal bewerkingen met een minder authentieke inslag dan bijvoorbeeld het ensemble van Levon Eskenian.

De pianomuziek van Gurdjieff/de Hartmann leent zich uitstekend voor bezettingen met andere instrumenten. Om enkele representatieve voorbeelden te noemen: voor *fluit en piano*, door Regina Amaral en Artur Andres; voor *gitaarduo*, door Gudrun Kainz en Ilyas Klawatsch; voor *stem en ensemble* (met behoud van de originele pianopartituur), door Christine Bauden en Dorine Tolley; en voor *cello en piano*, door Anja Lechner en Vassilis Tsabropoulos.

Nog te vermelden waard is het in 2000 opgerichte 18-koppige **Ensemble Resonance**, bestaande uit Franse en Amerikaanse musici. In deze arrangementen worden verschillende combinaties van louter 'klassieke' instrumenten gebruikt.

## II.4.5 Besluit

Gurdjieff zelf bemoedigde niet het feit dat de stukken zouden uitgegeven of opgenomen worden. Muziek die buiten de omgeving van het 'Gurdjieff-Werk' werd gebracht - dus zonder een verband met de leer - zou op een manier aan waarde verliezen, omdat ze daardoor de oorspronkelijke intenties zou negeren. Dat wordt althans geopperd door Gurdjieff-adepten. De meeste groepsleden staan dan ook kritisch tegenover opnames die gemaakt zijn buiten het 'Werk' om.

De intenties van Gurdjieff bij deze muziek waren tweevoudig van aard geweest: *enerzijds* werden de stukken gebruikt vóór en ná de lezingen, als afbakening van hoofdstukken of onderdelen die een bepaalde materie aanbelangden; *anderzijds* waren ze gereserveerd om uit te voeren na een 'werk-periode', dat wil zeggen ter afsluiting van een bepaalde periode

---

<sup>103</sup> Gurdjieff. "Folk-arrangementen van Georges I. Gurdjieff", op: *Music of George I. Gurdjieff*. CD met Levon Eskenian (dirigent) & The Gurdjieff Folk Instruments Ensemble. München, ECM, 2236, 2011.

van 'werk' aan het 'zelf'. Na zo een periode was er een zekere 'ontvankelijkheid' gecreëerd, waardoor er grotere vatbaarheid voor de *intrinsieke* boodschap van de muziek mogelijk gemaakt werd. Bij deze specifieke luistergelegenheden werden er dan een paar stukken gespeeld, en nooit een lange reeks stukken na elkaar. Dit is omwille van het feit dat de luisteraar *alert* zou blijven.

Op dit moment vinden we op de commerciële markt honderden opnames terug, zowel van pianisten binnen als buiten het '*Gurdjieff-Werk*'.

Men kan ook stellen - als contra-argument bij de hierboven vermelde bedenking - dat het net dānkzij deze opnames is dat deze muziek bewaard is kunnen blijven, en aan een groot publiek kenbaar gemaakt is kunnen worden. Zo is de mogelijkheid gecreëerd om mensen, die geen binding hebben met het '*Gurdjieff-Werk*', toch nieuwsgierig te maken naar andere aspecten van Gurdjieff's leer, wat uiteraard een positief gegeven is.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Bronnen: Petsche (2012), [www.gurdjieffclub.com](http://www.gurdjieffclub.com), [www.sicroff.com](http://www.sicroff.com).



## II.5 EPILOOG

Al van bij de Oude Grieken trachtte men de *muzikale invloeden* op de geest en het lichaam van de mens te doen corresponderen met *astrologische invloeden*. De oude alchemisten hebben bijvoorbeeld de ‘muzikale harmonie’ benut als een gids bij het bepalen van de *proporties van substanties*, of als een metafoor bij hun zoektocht naar Waarheid. Zo corresponderen in het ‘Harmonie der sferen’- concept de planetencirkels met de tonen die aanwezig zijn in het octaaf. De Pythagoreeërs schreven ook Orphische hymnen, om de ‘goedkeuring’ der planeten te krijgen, om maar een voorbeeld te noemen.

Een vergelijkbare, ‘objectieve’ doelstelling - zoals we die bij de Oude Grieken aantreffen - zien we ook aanwezig in Gurdjieff's gedachtengoed: een samensmelten van *kosmologische*, *filosofische* en *initiërende* elementen.

Filosofisch kan men stellen dat Gurdjieff's literaire output het *intellectuele centrum* beoogt te beïnvloeden, en zijn ‘*Movements*’ het *bewegingscentrum*. De **functie van de muziek** in zijn praxis heeft een meer ‘verbindende’ aard, doordat het zijn werking vooral uitoefent op het *emotionele centrum*, waardoor de intellectuele ideeën op een emotionele manier worden uitgedrukt.

Door middel van deze muziek is de pupil dus in staat om zijn ‘gewoontepatronen’ onder ogen te zien, want die zijn gekoppeld aan dat emotionele centrum. Het was immers één van Gurdjieff's doelstellingen om de ‘gewoontevorming’ en de ‘mechanistische gedragingen’ tegen te gaan: door telkens op een ‘nieuwe’ manier te luisteren wordt de luisteraar de mogelijkheid gegeven om deze strijd aan te gaan, zodat hij zichzelf naar een *hogere plan van zelfbewustzijn* kan brengen.

De irreguliere ritmes en de ambigue harmonieën bijvoorbeeld geven ons getuigenis van het feit, dat men deze muziek niet zonder een ‘gerichte’ perceptie kan ondergaan.

*“Pupils understood the pianomusic to express emotionally the intellectual ideas in Gurdjieff's writings, leading to a more complete understanding of these ideas.”*<sup>105</sup>

In dit gezamenlijke ‘opus’ van Gurdjieff/de Hartmann bestaat de muziek zeer zeker op een aantal **verschillende niveaus**. Men kan voorzichtig pretenderen dat een deel van het oeuvre een zekere *objectiviteit* beoogt, waarbij de muziek onmiskenbaar verstoken is van elke hardheid en negatieve geladenheid. Men kan deze laatste genoemde kenmerken zelfs stellen als zijnde het **archetype** van de Gurdjieffiaanse klankwereld.

Niettemin domineren deze kenmerken vooral in het Volume III en IV van de Schott-editie. In deze volumes overstijgt de muziek dan ook veelal het *instrumentale* aspect; dat wil zeggen dat het hier niét specifiek om ‘pianomuziek’ gaat. De overwegend homofone structuren van deze composities laten ook makkelijker ‘andere’ instrumentaties toe, en bovendien houden veel Hymnes een rechtstreeks verband met de esoterische ideeën van Gurdjieff.

Er kan in deze context vermeld worden dat enkele Hymnes uit de bundel ook vaak gezongen werden tijdens geplogenheden in het ‘*Gurdjieff-Werk*’. Deze ‘zangactiviteiten’ zijn begonnen op de ‘Prieuré’ te Fontainebleau, waarbij hiervoor bijvoorbeeld het ‘*Alleluja*’ (Vol.III, °33), ‘*Holy Affirming, Holy Denying, Holy Reconciling*’ (Vol.III, °17), ‘*Hymn to Our Endless Creator*’ (Vol.III, °36), of het ‘*Rejoice, Beelzebub*’ (Vol.III, °15) werden gebruikt.<sup>106</sup>

### Objectieve muziek:

*“ [...] , most of the music we know, Gurdjieff says, is subjective. Only objective music is based on an exact knowledge of the mathematical laws that govern the vibration of sounds and the relationship of tones [...] objective art affects all people in the same way.”*<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Petsche (2012, 292).

<sup>106</sup> Bron: Petsche (2012, 292).

<sup>107</sup> Rosenthal (2000,1).

Gurdjieff maakte in zijn leer het onderscheid tussen *ordinaire* emoties, die subjectief zijn en gebaseerd zijn op de polariteiten uit de externe wereld rondom ons; en de *hogere* emoties, die objectief zijn en waarbij er géén tegenstellingen zijn. Gurdjieff zag 'objectieve kunst' als de drager van bepaalde 'gevoelskwaliteiten', die ons in staat stellen om precieze vibraties in het 'gevoelscentrum' te bewerkstelligen, door middel van het *natuurlijke* en *universeel-menselijke*.<sup>108</sup>

*"Describing the external forms and styles of this music does not, however, help to illuminate its inner essence, which remains strangely enigmatic. What is the source of its compelling force, its ineffable atmosphere, its capacity to cast a spell on the listener while bringing him more intensely into contact with himself."*<sup>109</sup>

---

---

<sup>108</sup> Bronnen: Blake (2012), Petsche (2012), Azize (2012).

<sup>109</sup> Rosenthal (1999, 1).

**DEEL III : ANALYSE VAN DE PIANOMUZIEK  
GURDJIEFF/DE HARTMANN**

### III.1 INLEIDING

We zullen ons bij de analysering van deze pianomuziek baseren op de vier volumes van de Duitse uitgeverij **Schott** die (als enige) voorhanden zijn, en deze tellen in het totaal **166** stukken, verspreid over vier volumes.

Men kan constateren dat veel stukken **geen titels** hebben, en dat is te wijten aan het feit dat het bij de creatie van deze muziek steeds om het scheppingsproces zélf ging, er was op dat moment nog geen enkele intentie om nadien iets met deze muziek te doen. Deze muziek had een functie binnen het '*Gurdjieff-Werk*', en ze werd hiervoor dan ook onmiddellijk 'benut'. Er dient opgemerkt dat het 'improviseerelement' - want vanuit de improvisatie ontstonden de meeste composities – een bijzonder belangrijk facet was geweest in het '*Gurdjieff-Werk*'. We tellen 35 stukken zonder titel, dat is maar liefst 22% van de totale output.

De context waarin Gurdjieff deze muziek leerde kennen bepaalt ook mee de spirituele inhoud ervan, want muziek en filosofie zijn al sinds heugenis onafscheidelijk verbonden. En zoals er op het gebied van Gurdjieff's *filosofie* geen mogelijkheid bestaat om een Westerse 'school van denken' te vinden waarin zijn ideeën-stelsel zou kunnen thuishoren, zo kunnen we ook zijn *pianomuziek* niet eenvoudigweg ergens 'klasseren'.

Gurdjieff's muziek is uniek, en zó gevarieerd dat pogingen om vergelijkingen te maken of stijltyperingen te vatten niet altijd even evident zijn, zeker niet als men zich richt naar onze Westerse modellen.

De onderlinge diversiteit in het tot ons gekomen notenmateriaal is bovendien groot, wat te wijten is aan het feit dat de bronnen waaruit Gurdjieff zijn inspiratie putte, afkomstig zijn van een enorm gebied: vanaf het gebied van de Balkan, over Ethiopië en het Midden-Oosten, tot aan het verre Indië, Mongolië en Siberië. Hierdoor vloeien er in deze muziek zowel volks-, christelijke-, Byzantijnse-, als Oosterse invloeden door elkaar.

Aan de hand van de gepubliceerde bladmuziek kunnen we onderlinge vergelijkingen maken tussen de verschillende stukken, en naar **stijltyperingen** zoeken, waardoor we ze in een aantal 'genres' kunnen onder brengen. Enkele specifieke **kenmerken** van deze muziek zullen hiermee aan het licht gebracht kunnen worden.

Verdere vergelijkingen, naast een diepgaande analyse van de voornaamste compositorische parameters ('ritme', 'metrum' en 'harmonie'), mogen dan allicht bijdragen tot een betere bepaling van de componeerstijl van de Hartmann in het 'opus' dat hij verwezenlijkte met Gurdjieff.

Men dient te beseffen dat de originele output - met meer dan 300 pianocomposities - ongeveer 'gehalveerd' werd, als gevolg van de selectieprocedure die toegepast werd door Schott bij het uitgeven van de partituren. Dit houdt in dat slotconclusies over de pianomuziek Gurdjieff/de Hartmann steeds maar *bij benadering* kunnen zijn, aangezien ze enkel betrekking kunnen hebben op deze 166 uitgegeven composities, die gepubliceerd werden door Schott.

## III.2 STIJLKENMERKEN

### III.2.1 Inleiding

De bedoeling van deze muziek gaat veel verder dan wat men op het eerste zicht zou kunnen denken. Als men de 'algemene' stijl zou vergelijken met ('eendere') muziek in het traditionele of religieuze 'folk'-genre, moet men oppassen dat men met deze vergelijking niet naar een *triviale popularisering* neigt. Dat zou het geval kunnen zijn bij een oppervlakkige beschouwing.

Het 'vocabularium' kan soms wel op een aantal vlakken overeenstemmen met dit traditionele folk-genre, doch de 'manier waarop' deze pianomuziek ontstaan is, alsmede de 'bedoeling' ervan, is van een gans andere soort.

We kunnen wel stellen dat er in deze output stukken terug te vinden zijn in **uiteenlopende stijlen** en van **verschillende niveau's**.

### III.2.2 Algemene typering

De Hartmann had reeds - als erkend componist - zijn 'eigen' componeerstijl op het moment dat hij met Gurdjieff begon samen te werken. Die stijl situeert zich ergens, Laurence Rosenthal (Detroit, °1926 - pianist/componist, die de uitgave met de bijhorende opnamen mee realiseerde, geredigeerd door Schott) citerend, in: "*[...] de overgang van een elegant en charmant Russisch/Frans neo-romantisme naar een vroeg twintigste-eeuws Modernisme [...]*." <sup>110</sup>

Dit feit drukt uiteraard een sterke stempel op het 'opus' dat de Hartmann met Gurdjieff maakte. We kunnen wel stellen dat de *Gurdjieff/de Hartmann-muziek* steeds '**hedonistisch**' van aard is, ze beoogt dan ook het 'schone'. We vinden in deze muziek geen 'ironische' of 'sarcastische' toonspraak terug, er is niets dat wijst op een loos effectbejag.

Vanuit compositorisch standpunt gezien, kunnen we de totale output in **3 fundamentele genres** onderbrengen: de *dansen*, de *liederen* en de *hymnen*. Deze generalisatie is gedaan om een analyse te vergemakkelijken, zowel kwantitatief als kwalitatief. Aangezien vele stukken zonder titel zijn, worden we er zelfs toe verplicht ons te laten leiden door de 'compositorische parameters', om zo te kunnen bepalen in welke categorieën de stukken thuishoren.

Aan de ene kant is er **geen pianistische virtuositeit** (à la Chopin, Liszt of Rachmaninoff) te bespeuren, maar dat wil absoluut niet zeggen dat sommige stukken makkelijk om te spelen zijn! In de polymetrische dansen bijvoorbeeld wordt het concentratievermogen van de uitvoerder erg op de proef gesteld - in dit genre getuigen sommige composities van een groot compositorisch vakmanschap. Aan de andere kant is de **eenvoud en soberheid** van het gekozen materiaal soms van die aard, dat we soms van een haast 'minimalistische' schrijfwijze kunnen spreken. De muziek is dan veelal 'naakt' en uitgekled tot op het bot: een overgehouden 'essentie', die de luisteraar *dichter bij zichzelf* kan brengen.

Als we een 'algemene' stijltyping wensen te maken van de totale output, dan trachten we zoveel mogelijk de stukken onder één enkele noemer te plaatsen. We kunnen op die manier allemaal **korte** stukken terugvinden, dat is een eerste opvallend kenmerk.

---

<sup>110</sup> Rosenthal (1999,1).

Verdere hoofdkenmerken van deze pianomuziek zijn het **zeer sterk melodisch** karakter, veelal Oosters getint, bijna altijd gepaard gaand met een overvloedig gebruik van 'drieklank-harmonieën' in een structurele eenvoud. Melodieën en arabesk-achtige figuren worden veelal met **voorslagen** versierd.

De vele aanwezige **danselementen** uiten zich veelal in een complexe ritmiek, waarbij vaak een polyritmiek opduikt, meestal gebruik makend van een stabiel **ostinato**. Het ostinato-gebruik is overigens zeer frequent aanwezig, en niet alleen in de dansen maar evenzeer in andere stukken.

De harmonie is vaak **diatonisch** en **vierstemmig** opgevat, soms is de schrijftuur ook dikker, waardoor none-, undeca- en tredeca-akkoorden even een plaats krijgen. De oude **kerk-modi** worden regelmatig benut, naast een overvloedig gebruik van de *mineur*-toonaarden, meestal in de **harmonische-**, **antieke-**, of de **zigeunerwending**. Er is een algemene voorkeur voor akkoorden zonder tertsen of zonder kwint, en voor melodieën die in parallellen lopen. Zo zijn er vaak progressies of passagewerk in parallele seconden, septiemen, tertsen of sexten. De **pedaaltoon** is een vaak voorkomende manier van begeleiden, ook dubbelkwintpedalen komen hierbij aan bod.

Als de uiterste registers of dynamieken van de piano worden benut, dan is het vooral in het **diepe register**. Dissonante toonclusters zal men in deze muziek enkel *op een subtiele manier aangewend*, aantreffen.

De **aanduidingen** op de partituren zijn over het algemeen **zeer sober en schaars**. Tempo- en/of dynamische aanduidingen zijn soms zelfs helemaal afwezig, waardoor de uitvoerder in het ongewisse blijft. In een kleine minderheid van de stukken zien we het dan weer 'krioelen' van de aanduidingen - als dat gebeurt dient het allicht om symbolische boodschappen intenser te kunnen laten doordringen.

Men zoekt in deze composities tevergeefs naar symmetrie.

### III.2.3 Verschillende genres

#### III.2.3.1 Inleiding

Als we de volumes van Schott nader beschouwen, zien we op het eerste zicht dat er een heel duidelijk **stijlverschil** merkbaar is tussen delen I en II, en delen III en IV. De genres die ondergebracht zijn in de delen I en II zijn iets minder 'diepzinnig' of 'symbolisch' te noemen, en daardoor allicht 'makkelijker' en 'toegankelijker' voor de luisteraar. (→voor meer info over de Schott-editie: zie deel II van deze Scriptie, onder II.2.3.4.)

**Delen I en II** ('*Asian Songs & Rhythms*' en '*Music of the Sayyids and the Dervishes*') zijn **expliciet** voor de piano geschreven, in zekere zijn ze ook **extroverter**, en vaak van volks- en traditionele muziek afgeleid.

De **Delen III en IV** ('*Hymns, Prayers & Rituals*' en '*Hymns from a Great Temple and other Selected Works*') worden daarentegen over het algemeen gekenmerkt door een '**a-pianistische**' **schrijfwijze** - hier zijn de stukken dan ook vaak opgevat als *voor de piano genoteerde koralen*, die afgewisseld zijn met recitatieven en dansen. Eén der hoofdkenmerken in deze twee delen, is de aanwezigheid van een *relatief traag harmonisch ritme*, waardoor het algemene 'aura' overwegend **introverter** van aard is.

### III.2.3.2 Muziek van de Sayyiden en Derwischen uit de Soefi-cultuur

De Soefi's zijn een strekking binnen de Islam waar er veel belang wordt gehecht aan het begrip van **humaniteit**. De Perzische melodieën kenmerken zich dan ook door een grote warmte en menselijke uitstraling.

Meestal zijn de composities opgevat als **tweedelige dansen**, waarbij er in een preluderende inleiding vaak aanwezige improvisando-gedeelten te vinden zijn, die iets suggereren of anticiperen van de dans die daarop zal volgen. Vaak hebben deze inleidingen een 'subjectievere' inslag. Bijna altijd worden de dansen voorzien van ostinato-ritmen; met een melodie in de rechterhand, die in sommige gevallen in een 'vrije' metriek genoteerd staat. Het **volume II** van de Schott-editie wordt bijna helemaal vertegenwoordigd door dit genre.

Perzische dansen / Derwish-dansen:

De **Sayyiden** en de **Derwischen** zijn volkeren van de Islamitische Soefi-cultuur.

Hun spirituele dansen ('Semah' geheten) worden vooral tijdens religieuze ceremonieën opgevoerd. De draaiende bewegingen die ze hierbij maken, en waarmee ze in 'extase' trachten te komen, zijn afgeleid van de **bewegingen van kraanvogels**. Deze draaiingen symboliseren vooral het universum, waar alles in cirkels draait, van de atomen tot aan de planeten. De Soefi's zelf beschouwen deze draaiende dansen als een 'aanbidding van het goddelijke', en de dansen worden steeds vergezeld van muziek.

Een bijkomende karakteristiek van de Soefi-gezangen is de vaak aanwezige **monodie**.

### III.2.3.3 Liederen / Etnische volksmelodieën

In dit spectrum treffen we ingenieuze 'interpretaties' aan van **simpele, etnische volksmelodieën**. Hier komen we bovenal de 'eenvoudigste' stukken tegen, die meestal kort zijn en eendelig van vorm. Een niet gering aantal van deze composities zijn op een 'wit-veld' gecomponeerd (majeur, mineur-antiek, of kerk-modaal). Meestal primeert in deze stukken een eenvoudige, diatonische melodie.

Dit genre is het meeste vertegenwoordigd in **volume I** van de Schott-editie, doch treft men ook composities aan - als men zich laat leiden door de compositorische parameters - in de volumes II, III of IV.

In deze verzameling vinden we *Griekse, Romeinse, Tibetaanse* of *Afghaanse* liederen en dansen terug, naast *herders- en vissersliederen* en nog andere stukken - die vaak zonder titel zijn, of met titels die een verwijzing suggereren naar een persoonlijke herinnering uit Gurdjieff's leven.

### III.2.3.4 Hymnen / koraalachtige stukken

In deze categorie herkennen we een overwegend 'contemplatieve' dimensie, met invloeden die afkomstig zijn van Aziatische tempels en kloosters. De koraalzangen van de Russisch-Orthodoxe liturgie - met hun Byzantijnse oorsprong - hadden eeuwen geleden al hun stempel gedrukt op de muziekcultuur van Azië. Elementen die een **mixtuur** zijn van **Boedistische en Christelijke mystiek**, liggen hier dus aan de basis van Gurdjieff's inspiraties.

Op basis van een **homofonere stijl** en een minder pianistische schrijfwijze, kan men enkele 'miniaturen' uit de delen I en II ook onderbrengen bij deze 'hymne-achtige' composities; de meeste stukken van dit genre komen echter voor in de **volumes III en IV**.

In deze verzameling vinden we - naast vele stukken zonder titel - *rituelen* ('Rituals'), *gebeden* ('Prayers'), *meditaties* ('Meditations') en *hymnen* ('Sacred Hymns', 'Hymns from a great Temple') terug.

## III.3 VERSCHILLENDE INDELINGEN

### III.3.1 Inleiding

Omdat de *etnische* oorsprong van de composities niet altijd te achterhalen is, is er om die reden, bij dit hoofdstuk over 'indelingen', van af gezien om ook nog een indeling te maken naar *geografische herkomst*.

*Ten eerste* wist Gurdjieff zelf niet altijd de link te leggen tussen zijn inspiratie en de geografische context waar hij deze inspiratie opdeed, en *ten tweede* zijn een groot aantal van de stukken 'zonder titel', waardoor ze onmogelijk traceerbaar zijn naar hun *origine*. Aldus zou deze taak een weinig zinvolle onderneming worden.

We gaan de 'indeling volgens Schott' kunnen relativiseren aan de hand van verschillende 'andere' indelingen, zoals bijvoorbeeld de 'indeling naar *chronologie*', de 'indeling naar *stijl*' of de 'indeling naar *vorm*'.

Deze verschillende indelingen zullen ons toelaten om nog een aantal verdere *kwantitatieve* constataties te doen, meer bepaald inzake de verhoudingen omtrent types en vormen, en de mate waarin bepaalde karakteristieke elementen verschijnen, zoals het ostinato of de 'vrije' metriek.

### III.3.2 De Schott-indeling

#### III.3.2.1 Toelichting

- Voor een lijst van de stukken met de indeling volgens Schott: zie appendix A.

Thomas de Hartmann had al bij zijn allereerste 'privé'-editie van de bladmuziek (Janus 1950-'55) bepaalde indelingen (of 'sequensen') gemaakt van *een deel* van de muziek die hij met Gurdjieff had geschreven, meer in het bijzonder van 69 stukken. De titels van deze oorspronkelijke indelingen zijn bijna een halve eeuw later door Schott gebruikt om de vier huidige volumes een naam te geven: '*Hymnes d'un Grand Temple*', '*Chants et Rhythmes d'Orient*', '*Dances and Chants of the Seids*', '*Chants et Dances Derviches*' en '*Sacred Hymns*'.

Toen in 1970 de tweede editie kwam (nogmaals een 'privé'-editie), onder supervisie van Olga de Hartmann, zijn er drie sequensen bijgekomen ('*Seekers of the Thruth*', '*Journey to Inaccessible Places*' en '*Rituals of a Sufi Order*'); niettemin zijn deze titels onvindbaar bij de Schott-indeling.

De indeling van Schott is vooral gebaseerd op de beslissingen (en de visies) van Gurdjieff's leerlinge Jeanne de Salzmann (Reims, 1889 - Parijs, 1990).

#### III.3.2.2 Conclusies

Schott heeft alleszins de stukken (69) van de bestaande reeks sequensen van de Janus-editie 'uitgebreid' met de stukken (34) van de tweede editie, plus nog een groot aantal (61) 'nieuwe'. Dit verklaart echter niet de huidige indeling van Schott in 'Series'.



Schott heeft blijkbaar méér stukken ondergebracht in de 4 volumes dan dat er voor de oorspronkelijke - door de Hartmann voorgestelde indelingen, met gelijknamige titels - bedoeld waren. Daaruit kunnen we concluderen dat deze indelingen van Schott bijgevolg betrekkelijk zijn.

Het behouden van de volgorde van de stukken, waaruit de 'Series' opgebouwd zijn, wordt alvast niet door veel uitvoerders gerespecteerd. Dat blijkt uit de talloze opnamen waarover we beschikken.

Elke compositie kan uiteindelijk als een apart 'item' worden beschouwd, met zijn specifieke inhoudelijkheid - die weliswaar gekoppeld kan worden in een eventuele context met andere stukken, maar daar is geen enkele verplichting toe.

### III.3.3 Chronologische indeling

#### III.3.3.1 Toelichting

- Voor een lijst van alle composities in de chronologische volgorde: zie appendix B.

We kijken *ten eerste* hoe de **densiteit was in de samenwerking** tussen Gurdjieff met de Hartmann, aangaande de pianomuziek die hier behandeld wordt. Deze samenwerking liep **van ± 1918 tot en met 1 mei 1927**. *Ten tweede* zullen we ook aan de hand van deze chronologie een **stijlevolutie** kunnen waarnemen. Ondanks het feit dat de periode relatief kort is, kunnen we toch door middel van deze zienswijze een aantal interessante conclusies trekken.

Vanaf het begin van de samenwerking (met een eerste datumvermelding **1918**) tot circa maart 1924, zien we het ontstaan van **7** stukken, verspreid over 6 jaren - hun ontstaansdata zijn bij benadering weergegeven: bijvoorbeeld: ±1918, of 1923/1924, enz.

In de volgende 'vruchtbare' periode die daar op zal volgen, vanaf 15 juni 1924 tot 30 juli 1924, zien we het ontstaan van **9** stukken. Vanaf deze periode tot aan het einde van hun muzikale samenwerking op 1 mei 1927, zullen de stukken steeds voorzien blijven van exacte componeerdata.

Vanaf 30 juli 1924 merken we een stilstand op van de componeeractiviteit van net 1 jaar, deze pauze was het onvermijdelijke gevolg van Gurdjieff's Amerika-reizen.

Op 29 juli 1925 komt de samenwerking weer op dreef, vanaf nu zal het merendeel van de composities gecomponeerd worden. In een tijdspanne van slechts **21 maanden** (tussen 29 juli 1925 en 1 mei 1927) worden **150** pianocomposities gecreëerd.

We kunnen hieruit afleiden dat er dus bijna twee volle jaren zéér intensief gewerkt is door beide meesters. Soms werden er 3 composities op 1 dag geschreven, maar er waren ook regelmatige onderbrekingen van 1 of enkele weken; de langste onderbreking telt 14 weken: van 10 juni 1926 tot en met 24 september 1926.

### III.3.3.2 Conclusies

Men kan concluderen dat de *collaboratie* tussen Gurdjieff en de Hartmann, vanaf ergens in 1918, langzaam en met tussenpozen op gang is gekomen. Ze waren in het vroege stadium van hun scheppende activiteiten allicht meer met 'improvisatie' bezig geweest dan met 'notatie', wat het kleine aantal partituren uit die eerste zes jaar verklaart.

De *collaboratie* was zéér intensief **vanaf 29 juli 1925 tot en met 1 mei 1927**. In deze 'vork' treffen we zo goed als **90% van de totale output** aan van de pianomuziek.

De '*Daff*-notatie' vinden we voor het eerst op 01/01/1926. (→'ritmische additie': zie verder bij 'ritmische ostinati', onder III.4.1.2)

Als men de partituren - in de chronologische volgorde - nauwgezet analyseert, kan men volgende *stijlevoluties* waarnemen:

- een toename van suggestieve elementen.
- een toename van de dubbele vertragingen.
- een toenemend gebruik van het 'groot septiemakkoord', als een zelfstandige kleuring.
- een afname van de stukken die op een 'wit-veld' gecomponeerd zijn.

### III.3.4 Indeling naar stijl

#### III.3.4.1 Toelichting

- Voor een lijst van de stukken met de indeling naar stijl: zie appendix C.

##### III.3.4.1.1 Stukken met een ostinato

We kunnen in alle stijlen ostinati terugvinden. Sommige ostinati zijn complex, en bestaan op zichzelf reeds uit samengestelde maten; anderen zijn dan weer zeer eenvoudig, met een 'primitief' ritme of slechts een herhaalde figuur.

Al komen de ostinati wel het meeste voor in de dansen, ze zijn niet noodzakelijk hét kenmerk van de danstypes - we kunnen constateren dat ze soms ook voorkomen in hymnes en andere ongedefinieerde stukken.

De stukken worden enkel in deze categorie ingedeeld, als het ostinato volgehouden is voor een zekere duur, en dus bepalend is als hét ritmische kenmerk van de compositie.

Een minderheid van de ostinati heeft een 'vrije' metriek in de melodie van de rechterhand: Hiermee wordt bedoeld dat de melodie (rechterhand) zich, in een onafhankelijk en steeds *wisselend* metrum, boven een *vaststaand* ritme (linkerhand) beweegt. De ritmen van beide handen zijn hierbij dus onafhankelijk ten opzichte van elkaar.

In deze categorie worden niét meegerekend:

- waar de *beide* handen eigenlijk 'zonder metrum' genoteerd zijn, zoals soms het geval is bij de preluderende 'improvisando'-gedeelten.
- waar het 'vrije' metrische patroon van de rechterhand zich afspeelt boven een pedaalnoot.

### III.3.4.1.2 Eenvoudige, korte stukken van het lied-type

Om de stukken adequaat te kunnen indelen, moet men zich laten leiden door de structuur en de karakteristieken van de compositie zelf, dus niet altijd door de titels. Op die manier kunnen er ook Sayyid-dansen of sommige hymnen geklasseerd worden bij de eenvoudige korte stukken.

Composities die niet worden meegerekend in deze categorie zijn de eenvoudige hymnische koralen, waarbij het homofone karakter te dominant aanwezig is om van een lied-type te kunnen spreken.

### III.3.4.1.3 Stukken van het hymne-type

Met stukken van het hymne-type worden composities bedoeld die geschreven zijn in een traag harmonisch ritme, en die overwegend het kenmerkende homofone en koraliserende karakter hebben.

## III.3.4.2 Conclusies

- We tellen **73** stukken die gecomponeerd werden volgens het ostinato-principe. Dat is **44%** van het totaal. Van deze 73 ostinatostukken zijn er **57** gecomponeerd met een *vaste* metriek in de rechterhand, en **16** met een *vrije* metriek in de rechterhand. Dat is een verhouding van **78%** t.o.v. **22%**. Er zijn dus meer als drie maal zoveel ostinatostukken met een vaste metriek als met een vrije metriek in de melodie.

⇒ Er zijn dus ongeveer 4 op de 9 stukken die een ostinato bezitten, of iets minder dan de helft.

- We tellen **71** korte, eenvoudige stukken. Dat is **43%** t.o.v. het totaal.

⇒ Iets minder dan de helft van de stukken zijn dus kort en eenvoudig.

- We tellen **63** stukken van het hymne-type. Dat is **38%** t.o.v. het totaal.

⇒ Er zijn dus ongeveer 7 op de 18 stukken van het hymne-type, of iets meer als een derde van de stukken.

Opmerking: Als we de percentages optellen komen we niet aan 100 %, maar wel aan 125 % (44 + 43 + 38) ; dat is te wijten aan het feit dat er stukken zijn die soms in twee categorieën thuishoren, er zijn uiteraard bijvoorbeeld ook hymnes of korte stukken met een ostinato-ritme.

## III.3.5 Indeling naar vorm

### III.3.5.1 Toelichting

➤ Voor een lijst van de stukken met de indeling naar vorm: zie appendix D.

#### III.3.5.1.1 Eéndelige composities

We kunnen in alle stijlen eendelige composities terugvinden. Sommigen zijn eenvoudige liedvormen, en bestaan slechts uit één strofe, maar anderen zijn dan weer - in hun eendelige hoedanigheid - meer uitgebreid.

Zo zijn ook een aantal van deze 'uitgebreidere' composities met vrij *herhalende variaties van een thema* opgebouwd (letterlijke herhalingen zijn zeer uitzonderlijk); andere composities kunnen dan weer opgevat worden als *doorgecomponeerde* liederen.

#### III.3.5.1.2 Tweedelige composities

Met tweedeligheid wordt bedoeld: als er een duidelijke afbakening is tussen het A-deel en het B-deel, die meestal aangeduid is met een nieuwe tempo-of karakterindicatie; deze afbakening is echter in sommige gevallen niét expliciet aangeduid.

De dansen zijn in de meeste gevallen van een inleiding voorzien, die vaak wordt gekenmerkt door een 'improvisatorische' stijl. Bij deze inleidingen treffen we ook 'interne' fluctuaties in tempi aan, of vaak staan ze in een 'vrije', 'variabele' metriek. De inleidingen zijn bovendien in sommige gevallen zelfs langer dan de dans zelf.

Bij andere dansen constateren we dan weer zowel in het A- als in het B-deel een dansvorm. Ook de stukken van het hymne-type hebben vaak een contrasterend element dat men als een B-deel kan beschouwen, al is het in die gevallen niet zozeer aan een dans-type gebonden.

#### III.3.5.1.3 Drie- en meerdelige composities

Soms zijn A-, B- of C-delen heel kort. Enkele malen hebben we een boogvorm, een spiegelende structuur: A-B-A' - waarbij A' in geen geval zomaar een herhaling is van A: meestal wordt dan in A' wel het ritme (of de ostinato) teruggenomen van A, maar dan slechts met enkele melodische reminiscenties.

In een aantal gevallen hebben we een A-B-C-structuur, waarbij de delen erg kort kunnen zijn. De segmenten zijn niet altijd duidelijk afgebakend, aangezien aanduidingen over het algemeen schaars zijn.

In deze categorie zijn het vooral 'strofische' stukken, waarbij aanwijzingen qua tempo of karakter de strofen onderscheiden.

In het **langste stuk** van de hele reeks, "*The Initiation of the Priestess*", kan men meerdere lange strofen onderscheiden, waarbij een aantal van deze strofen herhaald worden door middel van een herhalingsteken.

#### III.3.5.2 Conclusies

- We tellen **128** stukken die gecomponeerd werden in 1 deel. Dat is **77%** t.o.v. het totaal.

⇒ Er zijn dus meer als 3 op de 4 stukken die uit 1 deel bestaan.

- We tellen **26** stukken die tweedelig opgebouwd zijn. Dat is **16%** t.o.v. het totaal.

⇒ Er zijn dus ongeveer 1 op 6 stukken die tweedelig van vorm zijn.

- We tellen **12** stukken, die uit 3 of meer delen opgebouwd zijn. Dat is **7%** t.o.v. het totaal.

⇒ Ongeveer 1 op de 14 stukken heeft dus meer als 2 delen.

## III.4 COMPOSITORISCHE PARAMETERS

### III.4.1 Ritmische ostinati


We merken een grote verscheidenheid op aan **ritmische patronen**, die als ostinato dienst doen. De Dervish- en Sayyid-dansen worden bijna altijd voorzien van deze ostinato-ritmen, maar evenzeer komen ze voor in de liederen of in nog vele andere ongedefinieerde stukken.

Soms is het ritme volgehouden voor de duur van het ganse stuk, in andere gevallen is het slechts bij passages of voor de duur van enkele maten.

#### III.4.1.1 Herhaalde ritmische figuren in de linkerhand

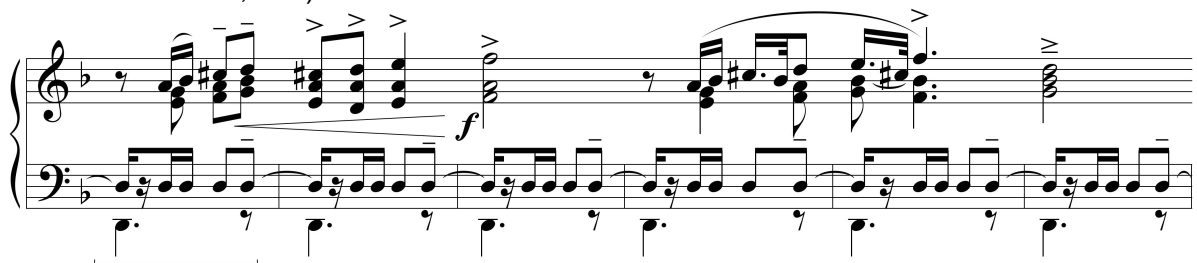
##### III.4.1.1.1 Gebaseerd op enkele noten

Voorbeeld 1: In dit geval wordt een eenvoudige, kleine 'cel' herhaald (met de waarde van een vierde noot). ("Arabian Dance", I/45)



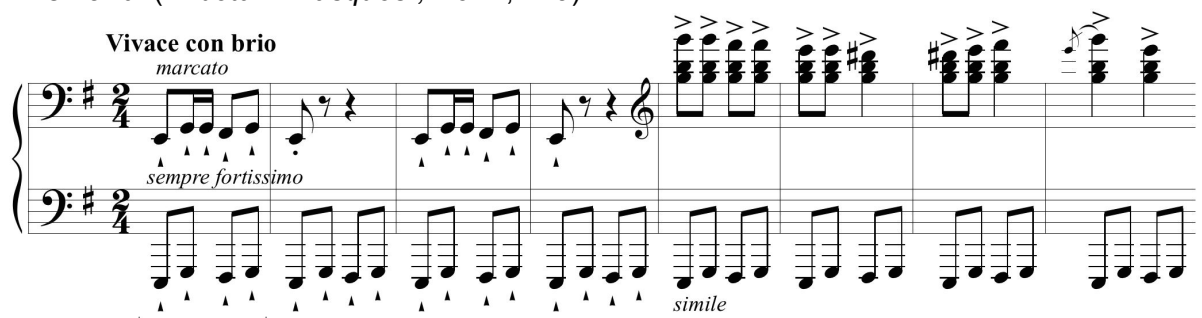
The musical score for 'Arabian Dance' (I/45) is presented in a grand staff. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth notes and rests. The left hand (bass clef) plays a continuous, repeating rhythmic pattern of eighth notes, specifically a dotted quarter note followed by an eighth note, which is bracketed to indicate its role as a 'cel'.

Voorbeeld 2: Hier zien we een cel van een volledige maat die herhaald wordt. ("Assyrian Woman Mourners", I/32)



The musical score for 'Assyrian Woman Mourners' (I/32) is shown in a grand staff. The right hand (treble clef) contains complex chords and melodic fragments. The left hand (bass clef) features a repeating rhythmic cell that spans a full measure, consisting of a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note, all marked with accents (>).

Voorbeeld 3: Dit stuk vangt aan met een repetitieve beweging van vier noten in de linkerhand. ("Tibetan 'Masques', No.2", I/49)




The musical score for 'Tibetan Masques, No. 2' (I/49) is presented in a grand staff. The tempo is marked 'Vivace con brio' and 'marcato'. The right hand (treble clef) has a melodic line with accents. The left hand (bass clef) plays a repetitive rhythmic pattern of four notes (quarter, eighth, quarter, eighth) marked 'sempre fortissimo'. The pattern is bracketed and labeled 'simile' at the end of the passage.

### III.4.1.1.2 Met wisselende melodische patronen

Voorbeeld 1: Het ritme in de linkerhand blijft constant, doch bemerken we melodische fluctuaties in de ostinato. ("Sayyid Dance", II/30)

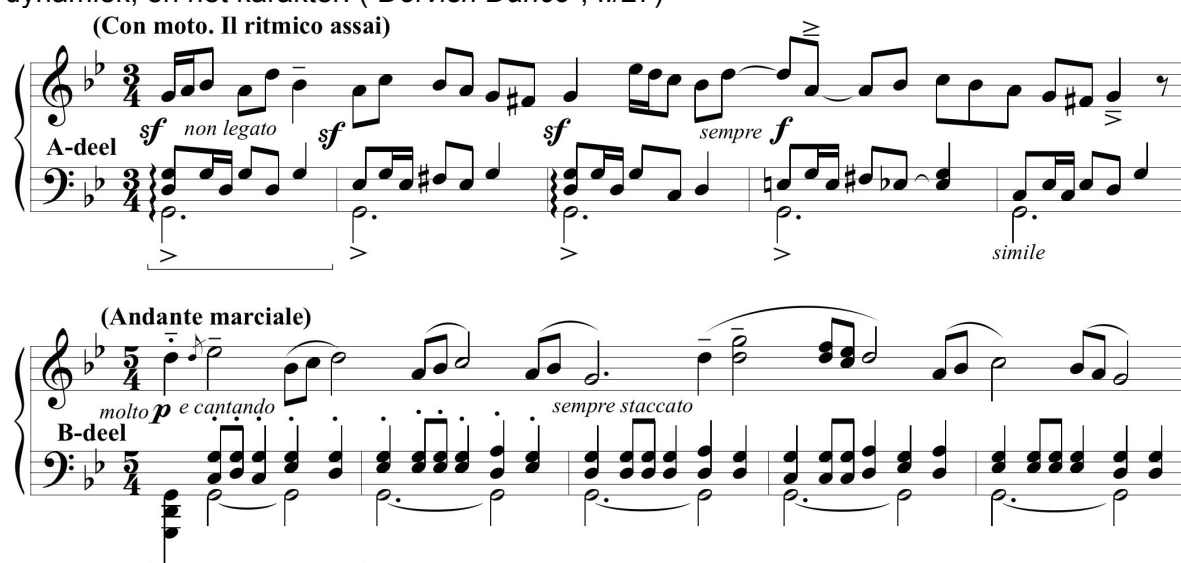
(Rigorous)



*molto p*  
*staccato*


Voorbeeld 2: Er zijn ook dansen waarin zowel het A-als het B-deel van de compositie een ostinato hebben. In dit voorbeeld wijzigt zich in het B-deel de maatsoort, het tempo, de dynamiek, én het karakter. ("Dervish Dance", II/27)

(Con moto. Il ritmico assai)



*sf non legato*  
*sf*  
*sempre f*  
*simile*

(Andante marziale)



*molto p e cantando*  
*sempre staccato*

Voorbeeld 3: Het komt ook vaak voor dat er in het ostinato wisselingen in de tessituur plaatsvinden. ("Greek Song", I/3)



Voorbeeld 4: Een ostinato kan heel even onderbroken worden in zijn regelmaat, zoals we hier kunnen zien bij de 3/4-maat. ("Sayyid Dance", II/22)

(Andantino. Poco marziale)



*p*  
*mf*



Voorbeeld 2: Het pure 'Daff'-ostinato komt enkel voor in een paar kleine, eenvoudige composities. ("Zonder titel", I/14)

### III.4.1.2.3 Linkerhand-ostinato gecombineerd met de 'Daff'

Voorbeeld 1: Het 'Daff'-ostinato volgt niet altijd het ostinato van de linkerhand, zoals we hier kunnen zien. ("Song of the Fisherwomen", I/20)

Voorbeeld 2: Bij de Dervish-dansen is de 'Daff' meestal present. ("Dervish Dance", II/14)

Voorbeeld 3: Hier zien we een voorbeeld van een ostinato in combinatie met een rechterhand in de 'vrije' metriek. ("For Professor Skridlov", II/2)



Voorbeeld 4: Let op de subtiele wisseling van de hand of voet van de ‘Daff’-speler, telkens bij de eerste tel. (“Zonder tittel”, I/22)

### III.4.2 METRUM

#### III.4.2.1 Polymetrick

We kunnen **polymetrick** definiëren als het gelijktijdig optreden van verschillende metra, waardoor de zwaartepunten van de respectievelijke metra op andere momenten vallen. Er is een subtiele verwevenheid met het **polyritmische aspect**, dat we kunnen definiëren als het gelijktijdig optreden van verschillende ritmes, binnen een bepaalde tel-éénheid.

III.4.2.1.1 Aanwezige, door de componist zelf aangeduide maatcijfers in de melodie

Voorbeeld 1: In deze dans markeert de Hartmann zelf de maatcijfers bij de onregelmatige metriek van de rechterhand, waarvoor hij stippellijnen gebruikt op de bovenste notenbalk. (“Dervish Dance”, II/17)

**Voorbeeld 2:** De duur van *drie vierde noten* wordt hier gelijkgesteld aan de duur van *twee vierde noten*. Zoals het hier genoteerd staat, correspondeert de duur van een 8/4-maat met de duur van een 12/4-maat; de duur van een 6/4-maat met de duur van een 4/4-maat. (“*Night Procession*”, III/8)

### III.4.2.1.2 Afwezige maatcijfers in de melodie

Daar waar de maatstrepen afwezig zijn is het dus aangewezen om er zelf de maatstrepen bij te zetten, zodat de muziek aan transparantie wint. De hieronder - door de auteur van deze scriptie - voorgestelde maataanduidingen zijn maar suggesties, er zijn uiteraard nog vele andere mogelijkheden. Soms zijn er ‘hinten’ die kunnen helpen om een onderverdeling te maken, zoals accenten die een sterke tel verraden, of noten die ritmisch verbonden zijn.

- We tellen **29** stukken waarin we een ‘vrij’-metrische melodie aantreffen - dat is **17,5%** van de totale output. Onder die 29 stukken bevinden er zich **24** waar de maatcijfers voor deze melodie volledig achterwege zijn gelaten - dat is in **83%** van de gevallen.

⇒ Bijna 1 op 5 stukken heeft een melodie in ‘vrije’ metriek.

**Voorbeeld 1:** Het metrum is hier een 3/8. Voor de rechterhand zijn er echter géén maatstrepen aangeduid, doch wél de stippelijntjes tussen de twee balken. (“*Zonder titel*”, I/12)

Voorbeeld 2: In dit voorbeeld is de ostinato-begeleiding van de linkerhand op zichzelf al een samengesteld ritme, namelijk 4/4 + 3/4. De voor de rechterhand voorgestelde maat-suggestie is wederom slechts één van de mogelijkheden. ("Afghan Melody", I/38)

### III.4.2.1.3 Polyritmiek tussen het ostinato-ritme van de pianopartij en de 'Daff'

We tellen onder de 36 'Daff'-stukken, 4 gevallen van een 'Daff', die in een andere metriek staat dan de pianopartij - dat is een verhouding van 11,5%.

⇒ 1 op de 9 stukken die een 'Daff'-ostinato hebben, bezitten dus een polyritmisch aspect tussen de 'Daff' en de pianopartij.

Voorbeeld 1: Na drie maten 4/4 of vier maten 3/4 komen beide ritmen weer synchroon. Dynamische aanduidingen bij de 'Daff' komen ook voor, maar niet altijd. ("Oriental Melody", I/31)

Voorbeeld 2: Een vergelijkbaar voorbeeld als het vorige, met een optel. ("Zonder titel", II/20)

Moderato ♩=138-144

*f* *sostenuto e molto cantando*

*le rythme de l'accompagnement très précis*  
*rhythm of the accompaniment very precise*

Daff  $\frac{4}{4}$  *p* *simile*

#### III.4.2.1.4 Ritmische canon met de 'Daff'

Voorbeeld 1 : Bij deze unieke 'Daff' maakt de Hartmann de connotatie dat de 'Daff' het *melodische ritme*, twee vierde tellen later, dient te **imiteren in canon**. ("Kurd Shepherd's Dance", I/19)

Allegro ma non troppo ♩=126

*cantabile* *poco f*

Daff *pp* *simile*

#### III.4.2.2 Ongewone lange maatsoorten

##### III.4.2.2.1 Waarbij de onderverdeling in stippellijn aangeduid is

Bij lange maatsoorten is het evident dat er een onderverdeling wordt gemaakt. Dit onregelmatige metrische verloop - binnenin een maat - is het gevolg van een 'additieve' ritmiek. We herkennen dit verschijnsel als de '**Akzak**', met zijn origine in het Balkan-gebied.

Voorbeeld 1: de maat van 15/4 is hier bijvoorbeeld een maat van zes 'tellen' van ongelijke duur. De 15/4-maat wordt dan de som van de maten  $\frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ . Linker- en rechterhand hebben wel dezelfde maatsoort, maar een ander metrisch patroon (in tegenstelling tot het volgende voorbeeld) - om die reden zijn de stippellijnen door de Hartmann hier enkel op de bovenste balk genoteerd. ("Kurd Melody", I/41)

(Allegretto ♩=116)

$\frac{13}{4}$   $\frac{15}{4}$   $\frac{7}{4}$   $\frac{7}{4}$

Voorbeeld 2: De 16/4-maat is in dit voorbeeld het equivalent van de maten 3/2 + 3/4 + 3/4 + 4/4; de 15/4-maat het equivalent van de maten 4/4 + 3/4 + 3/4 + 3/4 + 2/4. ("Laudamus", III/4)

(Religioso, sempre legato ♩ = 72)

The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system begins in common time (C) with a dynamic marking of *più p*. It features a series of chords in the right hand and sustained notes in the left hand. The time signature changes to 11/4, then to 16/4. The second system continues in 16/4. The third system changes to 15/4, with a dynamic marking of *poco più f*. The piece concludes with a final chord in 15/4.

#### III.4.2.2 Waarbij de onderverdeling niét aangeduid is met een maactijfer

Voorbeeld 1: Zónder aangeduide onderverdeling kan men vaak voor meerdere opties kiezen om zelf de onderverdeling te maken. Hier kunnen we bijvoorbeeld deze 17/8-maat onderverdelen in de maten 3/4 + 2/4 + 3/8 + 2/4. ("Zonder titel", III/8)

(♩ = circa 66) *rallentando*

The score is for a piece in 17/8 time, marked *rallentando*. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A circled 17/8 time signature is shown, along with a bracketed list of alternative subdivisions:  $[(\frac{3}{4}) (\frac{2}{4}) (\frac{3}{8}) (\frac{2}{4})]$ .

Voorbeeld 2: Men zou kunnen stellen dat deze 14/8-maat bestaat uit de maten 3/8 + 4/8 + 3/8 + 2/4. ("Hymn for Christmas Day, No.1", III/10)

(♩ = 52-56)

The score is for a piece in 14/8 time, marked with a tempo of ♩ = 52-56. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A circled 14/8 time signature is shown, along with a bracketed list of alternative subdivisions:  $[(\frac{3}{8}) (\frac{4}{8}) (\frac{3}{8}) (\frac{2}{4})]$ .

### III.4.3 Harmonie

#### III.4.3.1 Pedaalnoten

Bij de 'improvisando'-achtige inleidingen tot een dans, of bij sommige recitatieven, zijn pedaalnoten een dankbare ondersteuning voor de melodie die zich daarboven afspeelt in een 'vrije'- (of 'variabele') metriek.

- We tellen **8** stukken met een consequent volgehouden pedaalnoot. Dat is **5%** van de totale output.

⇒ Ongeveer **1 op 20 stukken** is dus op een pedaalnoot gecomponeerd.

##### III.4.3.1.1 Eenvoudige tonica-pedaal

Voorbeeld 1: Hier zien we een manier om een pedaalnoot zeer gedetailleerd weer te geven. ("Sayyid Chant & Dance", II/10)

(Andantino. Molto cantabile ed espressivo)

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melodic line with various ornaments and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a dense, rhythmic pedal point consisting of repeated eighth notes. A '5' is written below the bass staff, indicating a five-finger fingering for the pedal point.

##### III.4.3.1.2 Pedaal in combinatie met 'Daff'

Voorbeeld 1: Een pedaal wordt soms in een afgekorte notatie weergegeven, en dat geldt ook voor de 'Daff', die dit 'recitativo' met een pulserende begeleiding ondersteunt. ("Reading from a Sacred Book", III/19)

The musical score consists of three parts. The top staff is in treble clef with a 7/7 time signature and a key signature of two flats. It contains a melodic line with triplets and an 'accelerate gradually' instruction. The middle staff is in bass clef and contains a dense, rhythmic pedal point. The bottom staff is labeled 'Daff' and contains a rhythmic accompaniment. Performance instructions include 'p dolce', 'sempre cantabile e sempre rubato', and 'continue in the same tempo, disregarding the accelerations of the melody'. A '5' is written below the middle staff.

Voorbeeld 2: Nog een andere notatiemanier, waarbij dan voor de linkerhand in het verdere verloop van het stuk een lege balk overblijft. ("Sayyid Chant", III/42)

The musical score consists of two parts. The top part is in treble clef with a key signature of two flats and a 'Moderato' tempo. It features a melodic line with a 'librement' instruction and a '5' written above it. The bottom part is labeled 'Daff' and contains a rhythmic accompaniment with a 'p' dynamic and a 'tremolo ad libitum - play softly to the end of the recitative' instruction. A '5' is written below the Daff staff.

### III.4.3.1.3 Kwintbourdon

Voorbeeld 1: De kwintbourdon is frequent voorkomend, doch meestal slechts in korte passages. ("Caucasian Dance", II/38)

(Allegro con brio ♩.=132)

*f*  
*sf sf sf sf sf sf*

Voorbeeld 2: In de tweede maat zien we de kwintbourdon met een wisselnoot. ("Song of Ancient Rome", I/25)

(Allegro giocoso ♩.=120)

*f*  
*sf p*  
*f*

### III.4.3.1.4 Dubbelkwintbourdon

Een dubbelkwintbourdon kan gedefinieerd worden als een aangehouden dubbele kwint óp de tonica. Deze is vaker voorkomend dan de kwintbourdon, en meestal in passagewerk.

Voorbeeld 1: De dubbele kwinten worden tot aan het einde van de dans volgehouden, in een ostinato-ritme. ("Sayyid Dance", II/31)

Alerte

*f*  
*fort et bien marqué*

Voorbeeld 2: Bij deze dubbelkwintbourdon wordt zowel in het A- als in het B-deel gebruik gemaakt van dezelfde dubbelkwint, hier 'fa-do-sol'. ("Sayyid Dance", II/26)

(Allegro con brio)

A-deel *f*

In het B-deel verandert de figuur, het metrum, de dynamiek en het karakter; maar nog steeds op dezelfde dubbelkwintbourdon:

(Andantino. Rigoroso)

B-deel *pp*

### III.4.3.2 Toonaarden

De toonaarden zijn niet altijd eenvoudig te achterhalen, want in een aantal gevallen ‘evolueert’ een compositie, waarbij deze dan in een andere toonaard eindigt dan waarin er begonnen was. Dat kunnen we op zijn minst bij 9 stukken opmerken. Bovendien eindigen composities vaak op de *dominant*, en in mineur-toonaarden wordt er ook al eens op de *mediant* besloten.

Soms kunnen we zelfs van drie toonaarden spreken, zoals bijvoorbeeld in “*Rejoice, Beelzebub!*” (III/15), dat in *mi-groot* begint, een middendeel in *re-groot* heeft, om uiteindelijk in *si-klein* te eindigen.

#### III.4.3.2.1 Klassieke toonaarden

##### III.4.3.2.1.1 Mineur

We kunnen bemerken dat de meeste stukken in **kleine tertstoonarden** staan. Dit is overigens courant en een algemeen kenmerk bij de Russische muziek.

In de meeste gevallen komen de *antieke* en de *harmonische* wendingen aan bod.

Re klein is de meest voorkomende *kleine tertstoonard*, met een aandeel van **21%**.

We tellen **130 stukken** in de *kleine tertstoonarden* ⇒ dat is **78%** t.o.v. het totaal.

- Rangschikking van de meest voorkomende naar de minst voorkomende:
  - **d**: 34 stukken  
⇒ dat is **21%** t.o.v. de totale output
  - **f**: 23 stukken  
⇒ dat is **14%** t.o.v. de totale output
  - **a**: 21 stukken  
⇒ dat is **8%** t.o.v. de totale output
  - **g**: 19 stukken  
⇒ dat is **11%** t.o.v. de totale output
  - **c**: 18 stukken  
⇒ dat is **11%** t.o.v. de totale output
  - **e**: 7 stukken  
⇒ dat is **4%** t.o.v. de totale output
  - **bes**: 4 stukken  
⇒ dat is **2%** t.o.v. de totale output
  - **es**: 2 stukken  
⇒ dat is **1%** t.o.v. de totale output
  - **b**: 1 stuk  
⇒ dat is **0,5%** t.o.v. de totale output
- De volgende toonaarden komen *niét* voor: as (of gis), des (of cis) en fis



### III.4.3.2.1.2 Majeur

De **grote tertstoonnaard** komt dus, zoals hierboven aangestipt, minder vaak voor.

Do groot is de meest voorkomende *grote tertstoonnaard*, met een aandeel van **61%**.

We tellen **36 stukken** in de *grote tertstoonnaarden* ⇒ dat is **22%** t.o.v. het totaal.

- Rangschikking van de meest voorkomende naar de minst voorkomende:
  - **C**: 21 stukken  
⇒ dat is **13%** t.o.v. de totale output
  - **G**: 6 stukken  
⇒ dat is **4%** t.o.v. de totale output
  - **F**: 3 stukken  
⇒ dat is **2%** t.o.v. de totale output
  - **As**: 3 stukken  
⇒ dat is **2%** t.o.v. de totale output
  - **Bes**: 2 stukken  
⇒ dat is **1%** t.o.v. de totale output
  - **E**: 1 stuk  
⇒ dat is **0,5%** t.o.v. de totale output
- De volgende toonaarden komen niét voor: D, A, B, Fis (of Ges), Cis (of Des) en Es

### III.4.3.2.1.3 'Wit-veld'

Er zijn ook een aantal stukken op een '**wit-veld**' gecomponeerd. Dit wil zeggen dat ze met een *exclusief* gebruik van de witte toetsen van de piano gecomponeerd zijn, dus nooit op zwarte toetsen.

Hierbij komen vooral la-antiek en do-groot aan bod - men treft dikwijls bij deze 'wit-velden' ook passages aan in de dorische, frygische of mixolydische wendingen.

- We tellen **18 stukken** die gecomponeerd werden in de 'wit-velden'- dat is **11%** van de totale output.

⇒ iets meer als **een tiende van de stukken** is dus exclusief op de witte toetsen gecomponeerd.

Voorbeeld 4: Een 'wit-veld'-stuk in de antieke wending, op een dominant-pedaal. ("*Reading from a Sacred Book*", III/19)

(Moderato. Sempre poco rubato ♩=44)

*pp* *crescendo* *sempre più appassionato*

*continuer* *continuer*

### III.4.3.2.2 Vreemde voortekeningen

Toonaarden worden in enkele gevallen op een ‘alternatieve’ manier aangeduid. Deze ‘ongewone’ toonaardaanduidingen zijn gekoppeld aan de specifieke toonaard (of wending) in kwestie. Deze aanduidingen komen echter maar sporadisch voor.

We treffen deze notatievorm bijvoorbeeld ook aan in de muziek van Béla **Bartók**, meer in het bijzonder in de “*Microcosmos*” en de “*Bagatellen*”

- We treffen **4 stukken** aan met deze ‘vreemde’ voortekening.

Dat is **2,5%** van de totale output.

⇒ Ongeveer **1 op de 40 stukken** heeft dus deze ‘ongewone’ voortekening.

Voorbeeld 1: la-harmonisch wordt hier aangeduid met als voortekening een sol# aan de sleutel; dat maakt de aangeduide kruisen in de melodie eigenlijk overbodig. Let op het herstellingsteken bij de overgang van de la-harmonische naar de la-antieke wending. (“*Sayyid lied & dans*”, II/34)

Voorbeeld 4: De mi $\flat$ -toonard, met de verhoging van de vierde en de zevende graad, is hier op een erg originele manier aangeduid - en aangezien de do $\flat$  in het ganse stuk niet gebruikt wordt, ontbreekt deze evenzeer bij de voortekening. ("Trinity", IV/19)

### III.4.3.2.3 'Niet-klassieke' toonaarden

#### III.4.3.2.3.1 Zigeuner

In de praktijk wordt ook wel eens het 'zigeuner-pentachord' gebruikt. De 'Oosterse' toonladder komt niet voor in deze pianomuziek, wel treden er enkele keren 'hybride'-vormen op, zoals een 'zigeuner-tetrachord' + een 'antiek-tetrachord'.

a) la-zigeuner    b) la-zigeunertonladder ('Roemeense')

Voorbeeld 1: Zigeunertonladder in sol. Het tweemaal optreden van het vergrote seconde-interval is een fundamenteel 'zigeunerkenmerk'. ("Mamasha", I/23)

Voorbeeld 2: Na de overgang naar fa-harmonisch, bemerken we een parallelle kwintformatie, die gerealiseerd werd met laddereigenen noten van de fa-zigeunertonladder. ("Zonder titel", I/47)

Voorbeeld 3: De rechterhand staat in sol-zigeuner. De stapsgewijze, dalende progressie in de linkerhand is 'enigmatisch', dankzij de hyper-chromatische begeleiding. ("Persian Song", I/6)

### III.4.3.2.3.2 Kerk-modi

De kerk-modi die het vaakst worden benut zijn die in de dorische-, frygische- of mixolydische wendingen. De lydische modus is afwezig in deze pianomuziek. Meestal zijn het slechts passages of sluitingen waarin deze oude modi voorkomen.

We treffen bij de 'wit-veld'-stukken - naast de majeure en de antieke wendingen - ook kerk-modale wendingen aan.

Voorbeeld 1: De cadenserende maten op het einde staan in sib-frygisch. ("Kurdish Song", II/40)

Voorbeeld 2: Dit lied begint in de la-dorische wending. ("Katzapsky Song", II 32)

### III.4.3.2.3.3 Pentatoniek

We onderscheiden de volgende 2 'oervormen' in de pentatoniek:

a) de anhemitonische ('Chinese' pentatoniek)

b) de hemitonische ('Japanse' pentatoniek)

### III.4.3.2.3.3.1 Anhemitonische pentatoniek

Voorbeeld 1: De 'Chinese' pentatoniek is een regelmatig opduikend klankspectrum bij deze pianomuziek. Hier wordt bijvoorbeeld het fa-pentatonisch veld als een speelse begeleidingsfiguur gebruikt. ("*Tibetan "Masques", No. 1"*", I/48)

(Moderato pesante)

Fa pentatonisch veld

Voorbeeld 2: Deze melodieuze rechterhand staat in la<sup>b</sup>-pentatonisch genoteerd. ("*Fragment, No. 6"*", IV/16)

As pentatonisch veld

Voorbeeld 3: Gevarieerde klankvelden ontstaan hier door de uitbreiding van toonvelden. Een invloed van Claude **Debussy** kan men in dit stuk bespeuren: de pentatoniek wordt soms uitgebreid tot een hexatonisch-, en zelfs tot een heptatonisch (diatonisch) veld. ("*Night Procession*", III/38)

(♩ = circa 48)

Ges pentatonisch veld      Ges pentatonisch + f hexatoon      Ges pentatonisch + f en c heptatoon

### III.4.3.2.3.3.2 Hemitonische pentatoniek

Voorbeeld 1: Soms zijn er ook passages in de 'Japanse' pentatoniek. Deze hemitonische vorm komt echter maar zeer sporadisch voor. ("*Zonder titel*", II/24)

(♩ = circa 112)

d Japans pentatonisch veld (m.g. l.h.)

### III.4.3.3 Harmonische verbindingen

#### III.4.3.3.1 Veel voorkomend akkoord in kleine tertstoonaarden: $VI3b$

We verstaan onder dit bewuste akkoord: de drieklank op VI met verlaagde tert, waarbij deze noot steeds *enharmoniserend* als leid-noot wordt genoteerd. We zien het akkoord vaak optreden met de laddereigen noten van de harmonische- of de zigeunerwending.

Bijvoorbeeld in la klein:

$VI3b$        $V_6^{9+}$  (met verzwegen grondnoot mi)

We bemerken in deze pianomuziek 3 karakteristieke, vaak voorkomende toepassingen:

- het akkoord dat gekoppeld is aan V:  $V-VI3b$
- het akkoord dat gekoppeld is aan V:  $VI3b-V$
- het akkoord dat gekoppeld is aan IV:  $VI3b-IV$

De verbinding bij de tweede toepassing (al dan niet met geënharmoniseerde leid-noot) is typerend voor de muziek van César **Fr**anck.

#### III.4.3.3.1.1 $V-VI3b$

Voorbeeld 1: Hier zien we deze verbinding gerealiseerd op een tonica-pedaal. (“Zonder titel”, III/11)

*Molto lento e liberamente*

$V$  op I    $VI3b$  op I

Voorbeeld 2: Op een ‘melodieuze’ manier wordt de dominant gekoppeld aan  $VI3b$ , gevolgd door een aantal subdominanten. (“*Persian Dervish*”, II/16)

(Moderato. Poco rubato  $\text{♩}=80$ )

*meno mosso* 5

$V$        $VI3b$

#### III.4.3.3.1.2 $VI3b-V$

Voorbeeld 1: Het ‘mineur-akkoord’ op de zesde graad is een rijke kleuring; de grote tertsverwantschap tussen de twee mineur-drieklanken (op VI en op I) draagt bij tot de ‘melancholische’ tint. (“Zonder titel”, I/11)

$VI3b$     $V$        $VI3b$     $V$

Voorbeeld 2: Het 'mineur-akkoord' op VI op een tonica-pedaal geeft nog een extra dissonante kleuring. ("Dervish Chant", II/7)

VI<sup>3b</sup>op I Vop I

III.4.3.3.1.3 VI<sup>3b</sup>-IV

Voorbeeld 1: In de toonaard van si<sup>b</sup>-klein ondersteunen de nevenfuncties VI en IV deze interessante melodie. ("Armenian Song", I/27)

(Andantino)

VI<sup>3b</sup> IV

Voorbeeld 2: Op een aangehouden pedaalnoot heeft deze dalende tertsverbinding een bijzonder effect. ("Zonder titel", III I/11)

(Molto lento e liberamente)

VI<sup>3b</sup>op I IVop I

### III.4.3.3.2 Progressies

Opeenvolgende diatonische schreden worden vaak gebruikt, niet alleen in de melodieën, maar ook in de akkoordprogressies.

Dit **trapsgewijze functionele verloop** van de akkoorden is kenmerkend voor deze pianomuziek, zowel op de *dalende* als op de *stijgende* wijze.

Voorbeeld 1: I-VII-VI-VI<sup>b</sup>-V. ("Persian Song", I/6)

(Allegretto)

I VII VI VI<sup>b</sup> V

Voorbeeld 2: De *dalende* functionele lijn 'VI-V-IV-III-II (of VII<sub>6</sub>)' wordt in dit voorbeeld met hetzelfde harmonisch ritme, verderop in het stuk, in 'diminution' gevarieerd. ("Hymn for Easter Wednesday", III/42)

**Andante religioso**

The image shows two systems of musical notation in bass clef. The first system is marked 'Andante religioso' and 'espressivo'. It features a descending functional line: VI, V, IV, III, II. The second system continues this line with VI, V, IV, III, VII<sub>6</sub>. The score includes various musical notations such as triplets, dynamic markings (p, f, più crescendo), and articulation marks.

Voorbeeld 3: Opeenvolgende diatonische schreden - hier in *stijgende* richting - zijn een voor de Hartmann **kenmerkende harmonische ondersteuning**. ("Zonder titel", I/39)

**(Moderato)**

The image shows two systems of musical notation in treble clef. The first system is marked '(Moderato)' and 'cresc.'. It features ascending diatonic steps in the right hand. The second system continues this line with a dynamic marking of 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

### III.4.3.3.3 Ongewone cadensen

Er zijn heel wat 'ongewone' manieren waarmee de componist zijn stukken beëindigt. Vaak herkennen we hierin wel 'traditionele' verbindingen, maar *de manier waarop* de Hartmann deze aanwendt is toch redelijk uniek en soms erg verrassend.

Vaak komen we sluitingen tegen die op de *dominant* eindigen, waardoor er een 'open' einde bewerkstelligd wordt, en in de mineur-toonaarden wordt er ook vaak op de *mediant* geëindigd - er zijn nog vele andere 'originele' wijzen te bespeuren.



Voorbeeld 1: Hier zien we een buitengewoon vreemde cadens om een stuk te beëindigen; het harmonieverloop in deze donkere regel kent een **bedrieglijke sluiting**. ("Hymn 2", IV/2)

(Lento)

*p*

*f*

V VI

Voorbeeld 2: De bas 'la' verradert op het einde de tonica. Men kan de 'la' echter ook opvatten als een 'toegevoegde noot' (in de bas) aan het 'sol-tonica-akkoord', aangezien we met de akkoorden een duidelijke cadens krijgen in sol-groot. ("Hymn 4", IV/4)

(Più mosso)

Molto meno mosso

*p*

*cresc.*

*ff*

V

*p*

*più p*

*morendo*

V - I in G (op pedaalnoot la) - none in de bas  
of I<sup>II</sup>

Voorbeeld 3: In de veel voorkomende homofone passages uit de hymnen, vinden we vaak uitzonderlijke wendingen om te sluiten, zoals hier met deze 'lydische vertwijfeling'. De cadens die we in dit voorbeeld zien wordt ook wel de 'Landini'- of 'Dufay'-cadens genoemd: de cadens waarin zowel de tonica als de dominant in het voorlaatste akkoord een leid-noot hebben - hier gebeurt dit op een tonica-pedaal. ("Joyous Hymn", III/13)

(Maestoso)

*f*

*p*

I<sup>7</sup>

II op I

VII<sup>5#</sup> op I

I

Voorbeeld 4: Door de dominant op de tonica te plaatsen, en door weglating van de tertsen in de beide akkoorden, krijgen we vaak **sluitingen op ‘holle’ kwinten**. (“*Dervish Dance*”, II/17)

(Pesante)

IV VI<sup>7</sup> V<sup>op</sup> I

Voorbeeld 5: Dit maal zien we niet de invloed van Franck, maar wel die van **Fauré**. (“*Zonder titel*”, II/4)

(rit.)

II<sup>#6</sup> VII<sup>(met toeg. 6)</sup> V

Voorbeeld 6: Tot slot nog deze vreemde en dreigende ‘triton’-sluiting. (“*Sayyid Dance*”, II/23)

(Allegretto)

*poco marcato ed allargando*

*più p*

II V

### III.4.3.4 Parallellen

Parallellen komen overvloedig voor in deze muziek. Verdubbelingen van de leid-noot worden hierbij ook veelal niet geschuwd. Melodieën worden soms ook in unisono gezet, met één of meerdere octaven ertussen.

Parallele intervallen doen erg ‘archais’ aan, en dat aspect geeft mede deze muziek vaak dat ‘authentieke’ coloriet.

Ook veel volksmuziek is geënt op de *parallele organi* uit de middeleeuwen, en zijn op verschillende plekken in Europa tot verdere ontwikkelingen gekomen. De Poolse volksmelodie uit de Hoge Tatra’s is bijvoorbeeld rijk aan parallele seconden en septiemen.

#### III.4.3.4.1 Parallele kwinten en kwarten

Voorbeeld 1: Parallele kwinten in sextakkoorden. ("Zonder titel", III/6)

(poco meno mosso)

Voorbeeld 2 : Hier zien we hoe een ('versierde') melodie 'in het octaaf' onderbroken wordt door kwintenparallellen in de andere stem, om daarna weer naar het octaaf terug te keren. ("Sayyid Chant and Dance", II/8)

Voorbeeld 3 : In dit geval hebben de parallelle kwintformaties een meer 'gespreid' en 'harmonisch' karakter, een ondersteuning gevend op de sterke tellen voor de 'vrij'-metrische melodie van de rechterhand. ("Dervish dance", II/27)

(Andante marciale ♩=88)

Voorbeeld 4 : Parallele kwarten. ("Sayyid Chant and Dance", II/8)

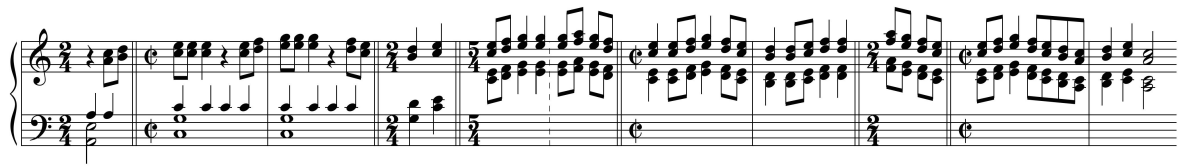
(Molto ritmico ♩=circa 76)

### III.4.3.4.2 Parallele tertsen en sexten

Voorbeeld 1: Er is een **overvloedig gebruik van parallelle tertsen**, meer nog dan dat de 'andere' parallelle intervallen aan bod komen. ("Hymn for Christmas Day, No.2", III/34)

(Poco più mosso)

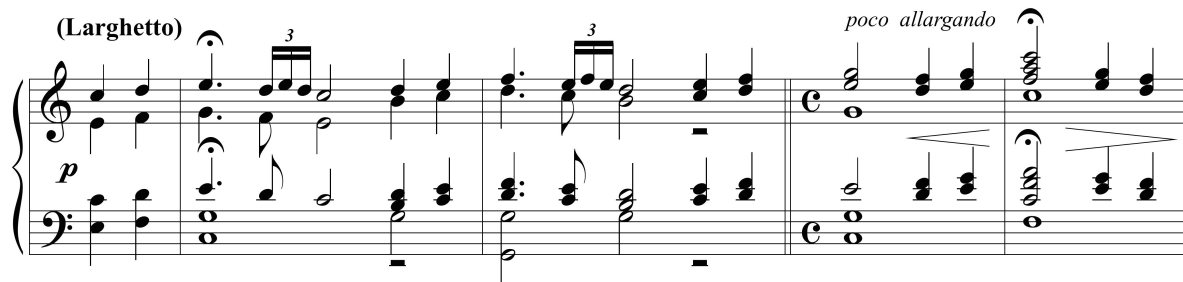
Voorbeeld 2: Hier zien we een eenvoudige ‘parallele terts-schrijfwijze’ in een ‘wit-veld’. Vooral de Griekse en Romeinse dansen en liederen worden gekenmerkt door een zekere eenvoud; deze stukken staan in schril contrast met de ritmische en harmonische complexiteiten van bijvoorbeeld de Derwish-dansen. (“Ancient Greek Dance”, I/43)



Voorbeeld 3: Tertsen ‘à la Brahms’; vaak worden de kwinten weggelaten in de akkoorden. (“Zonder titel”, III/29)

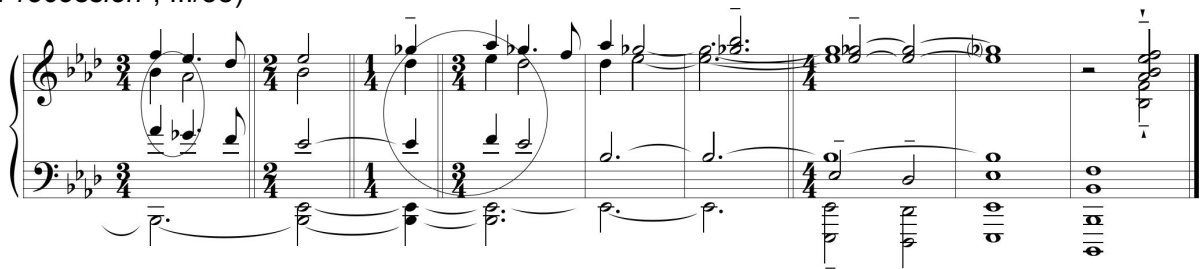


Voorbeeld 4: In de stukken van het hymne-type zien we geregeld een evocatie van de **oude koorgezangen**, onder meer uit de Byzantijnse liturgie (→voor meer uitleg: zie paragraaf III.2.3.4 van deze scriptie). Hier zijn er parallellen in octaven, in tertsen, en in de sexten; alles nog eens in verdubbeling, om het ‘Halleluja’ meer kracht bij te zetten. (“Alleluia”, III/33)



### III.4.3.4.3 Parallele septiemen en seconden

Voorbeeld 1: Parallele secondegangen, tezamen met ijle kwinten en kwarten. (“Night Procession”, III/38)



Voorbeeld 2: Soms worden de seconden-wrijvingen erg lang vol gehouden, zoals hier in dit duo. ("Kurd Melody for wo flutes", I/4)

Voorbeeld 3: Parallele septiemen in het diepe register hebben een zeer bijzonder effect, welke de Hartmann geregeld benut in zijn schrijfwijze. ("Zonder titel", II/18)

Voorbeeld 4: Seconde-, none- of septiemontmoetingen geven in dit voorbeeld de karakteristieke kleur, die elke tel een dissonante wrijving geeft. ("Zonder titel", II/24)

#### III.4.3.4.4 Parallele akkoorden

We constateren dat de Hartmann - net als Claude Debussy - het 'organum' uit de middeleeuwen adapteert, en deze verrijkt.

Voorbeeld 1: Soms worden zo bijzondere combinaties gecreëerd met 'parallelle', zoals we hier kunnen zien met de omkeringen van (kwint)akkoorden. ("Night Procession", III/38)

Voorbeeld 2: Parallele drieklanken - al dan niet in omkeringen - komen zeer vaak voor in de hymnen. Hier zien we een voorbeeld met sext-liggingen. ("Joyous Hymn", III/13)

(Maestoso ♩ = 72-76)

The score is in 3/4 time with a tempo marking of Maestoso (♩ = 72-76). It features parallel triads in both the treble and bass staves. The bass line starts with a forte (f) dynamic. The chords are arranged in a sequence that includes sextal positions.

Voorbeeld 3: Parallele akkoorden in de beide handen. ("Sayèyid Chant and Dance", II/1)

(Poco rubato ♩ = 92)  
meno mosso

The score is in 6/4 time with a tempo marking of Poco rubato (♩ = 92) and a performance instruction of meno mosso. It shows parallel chords in both hands. The bass line starts with a piano (p) dynamic and includes a crescendo marking. The treble line has a forte (f) dynamic. The score changes from 6/4 to 4/4 time.

Voorbeeld 4: Vaak worden ook de kwinten weggelaten in de parallelle akkoorden. ("The Essentuki Prayer", IV/21)

Lento

The score is in 4/4 time with a tempo marking of Lento. It features parallel chords in both hands, where the fifth is often omitted. The bass line has a forte (f) dynamic. The score is in a key with one flat.

Voorbeeld 5: Parallele akkoorden zónder de kwint, maar dan wél met de toevoeging van seconden in de bas. ("The Bokharian Dervish, Hadji-Asvatz-Troov", IV/24)

(Tempo rubato)

The score is in 3/4 time with a tempo marking of Tempo rubato. It features parallel chords in both hands, with seconds added in the bass line. The bass line has a forte (f) dynamic. The score is in a key with three flats.

Voorbeeld 6: Ook parallelle kwintakkoorden komen we sporadisch tegen. ("Sayyid Dance", II/26)

(Andantino. Rigoroso ♩ = 100-104)

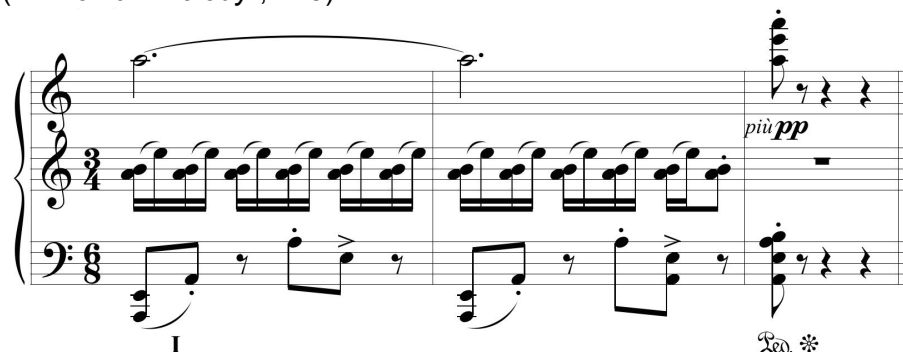
The score is in 3/4 time with a tempo marking of Andantino. Rigoroso (♩ = 100-104). It features parallel quintal chords in both hands. The bass line has a forte (f) dynamic. The score is in a key with three flats.

### III.4.3.5 Toegevoegde noten

We kunnen in een latere fase van hun samenwerking een toename constateren van het gebruik van toegevoegde noten in de akkoorden. Het zijn vooral de seconden en sexten die aan een akkoord worden toegevoegd, en soms ook de kwarten.

#### III.4.3.5.1 Toegevoegde seconden, sexten en kwarten

Voorbeeld 1: Hier zien we de toegevoegde seconde in een akkoord waarbij de terts afwezig is. Bij het allerlaatste tonica-akkoord een seconde toevoegen, is ook veel voorkomend. ("Armenian Melody", I/15)

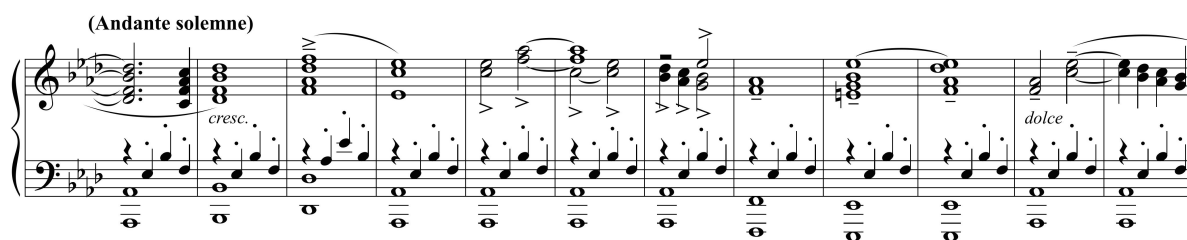


Voorbeeld 2: Zelfs in het diepe register schuift de Hartmann niet de toevoeging van de sext, kwart en seconde. In Fa-groot worden hier gelijktijdig, in de bas, noten van de tonica én de dominant gebruikt. ("Zonder titel", II/18)



Voorbeeld 3: In dit ostinato worden zowel de seconden als de sexten toegevoegd, in de tweede en de achtste maat ook de kwart. ("Procession in the Holy Night", III/51)

(Andante solenne)



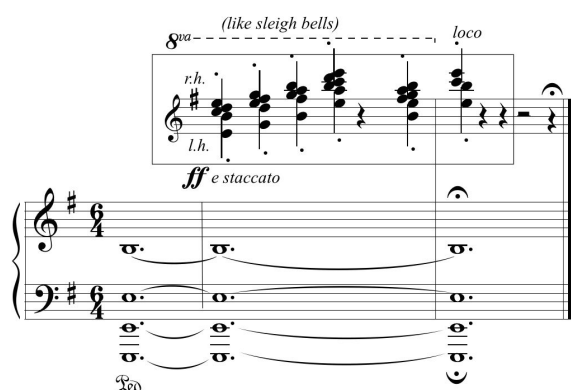
### III.4.3.5.2 Diatonische clusters

Voorbeeld 1: Een voorbeeld van ‘subtiële’ dissonantie. Hier zien we ‘wit-veld’-clusters.  
 (“*Armenian Song*”, I/36)



A musical score in 3/8 time, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests. A circled area highlights a cluster of notes in the upper staff, illustrating the concept of 'white field' clusters.

Voorbeeld 2: Diatonische clustervorming in deze effectvolle fortissimo-akkoorden, in het hoogste register van de piano. (“*Zonder titel*”, III/6)



A musical score in 4/4 time, consisting of two staves. The upper staff is marked 'r.h.' and the lower staff 'l.h.'. The score includes dynamic markings 'ff e staccato' and performance instructions '(like sleigh bells)' and 'loco'. The score shows diatonic clusters in the piano, with notes grouped together in the upper register.

### III.4.3.6 Contrapunt

De composities zijn niét polyfoon onderbouwd zoal wij dat gewend zijn in onze Westerse kunstmuziek. Dit wil niet zeggen dat de muziek verstoken blijft van contrapunt: we treffen vaak kleine ‘pseudo’-imitaties aan, en veelal brengt een **zeer onafhankelijke stemvoering** een *melodische gelijkwaardigheid* tussen de stemmen met zich mee, zoals we kunnen zien in de volgende voorbeelden:

Voorbeeld 1: (“*Persian Dervish*”, II/6)



A musical score in 3/8 time, consisting of two staves. The upper staff is marked '(Pesante)'. The score shows counterpoint between the two staves, with independent melodic lines.

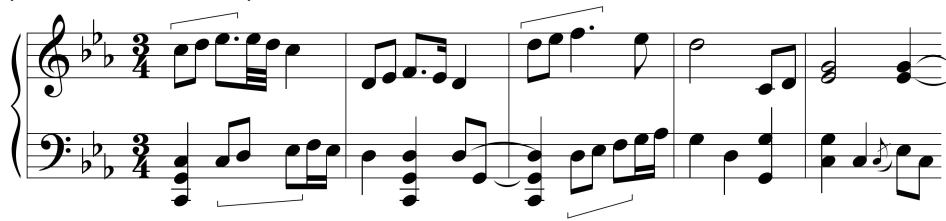
Voorbeeld 2: (“*Greek Song*”, I 3)



A musical score in 3/8 time, consisting of two staves. The score shows counterpoint between the two staves, with independent melodic lines.



Voorbeeld 3: Soms is het contrapunt subtiel, en verkrijgt men een ‘quasi-imitatiestijl’.  
 (“Zonder titel”, I/26)



Voorbeeld 4: De ‘Griekse stukken’ zijn bijna altijd van een ‘extrovert’ karakter. Deze uitbundigheid wordt vaak met snelle tempi en grillige, onafhankelijke stemvoeringen gerealiseerd. (“Greek Melody”, I/37)

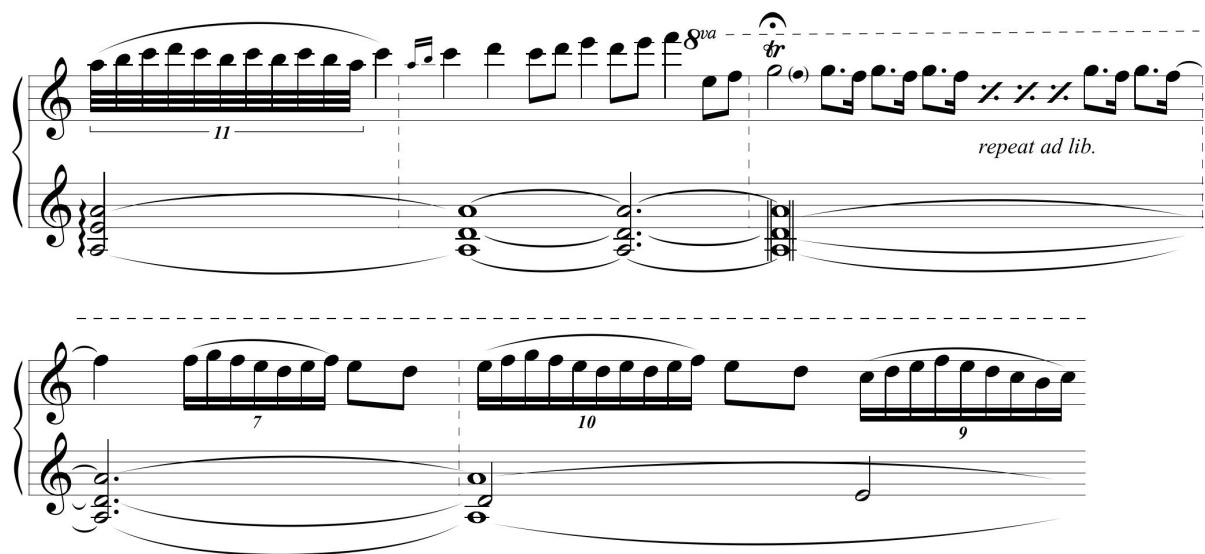


### III.4.3.7 Pianistische schrijfwijze

#### III.4.3.7.1 Vreemde sonoriteiten

##### III.4.3.7.1.1 Extreem hoog

Voorbeeld 2: Hier zien we een ‘improvisatiestijl’ op de *witte noten*, genoteerd in het 3-boven-gestreept octaaf. Passages in de **hoogste registers** van de piano zijn echter maar **sporadisch** te bespeuren in deze pianomuziek. (“Zonder titel”, II/29)



### III.4.3.7.1.2 Extreem laag

Voorbeeld 1: De Hartmann opteert eerder voor de diepe registers. ("Hymn No.1", IV/1)

(Lento ♩ = 66)

*mp*

*allargando*

The score is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two staves. The tempo is Lento (♩ = 66). The first measure is marked *mp*. The piece is divided into four measures with time signatures 3/4, 3/4, 9/8, and 4/8. The final measure is marked *allargando*. The music features dense, low-register chords and textures, with some notes circled in the first measure.

Voorbeeld 2: Parallele tertsen in het diepste register geven een sfeervol effect. ("Tibi Cantamus; No.2", III/31)

(Andante)

*cresc.*

*ff*

*m.d. r.h.*

*espressivo*

*p*

(...)

The score is in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of two staves. The tempo is Andante. The first measure is marked *cresc.*. The piece is divided into four measures with time signatures 7/4, 7/4, 9/4, and 9/4. The first two measures are marked *ff*. The third measure is marked *m.d. r.h.* and the fourth is marked *espressivo*. The final measure is marked *p* and followed by an ellipsis (...). The music features parallel thirds in the lowest register, which are circled in the third measure.

### III.4.3.7.1.3 Combinatie extreem hoog en laag

Voorbeeld 1: Zeer uitzonderlijk is deze **intervals-afstand van vijf octaven** tussen bas en sopraan, **in de unisono**.

("Tibetan 'Masques'", I/49)

The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The music is characterized by a five-octave interval between the bass and soprano parts, which are written in unisono. The first three measures are enclosed in a rectangular box. The piece is divided into four measures with time signatures 4/4, 4/4, 4/4, and 4/4.

### III.4.3.7.2 Orkestratie / Kleur

#### III.4.3.7.2.1 Rijke harmonisaties

**Voorbeeld 1:** In dit voorbeeld zien we een rijke harmonische beweging, modulerend van bes naar es. In deze inleiding krijgen noneakkoorden ook een plaats. ("Zonder titel", I/10)

(Lento, quasi recitativo)

I VI IV<sup>+9</sup> V III<sup>+9</sup> [IV I]

(in tempo)

III<sup>+9</sup> VI V

**Voorbeeld 2:** Deze opbouw naar een climax is in een romantische en orkestrale stijl genoteerd. Aanduidingen in deze mate zijn echter eerder een uitzondering. Merk vooral de extreme dynamieken op, en het overvloedig gebruik van accenten en tekens, om de expressie kracht bij te zetten. ("Religious Ceremony", III/21)

(Andante religioso)  
*molto incalzando al fortissimo*

*f* *più f*

*sempre più grandioso*  
*poco affretando* *ff* *fff* *rubato* *p*

al - - - lar - - - gan - - - do

### III.4.3.7.2.2 Suggestieve elementen

Voorbeeld 1: Eén van de zeldzame, suggestieve, ‘impressionistische’ aanduidingen in de partituur. (“Zonder tite!”, III/6)

Voorbeeld 2: Dit stuk roept herinnering op aan sommige late werkjes van Franz Liszt. Soberheid, maar niet verstoken van sentiment. (“Alleluia”, III/33)

Voorbeeld 3: We zien hier een overvloed aan aanduidingen, hieronder bevinden er zich enkele die hoogst ongewoon zijn voor de Hartmann - het is niet uitgesloten dat deze aanduidingen door iemand anders toegevoegd zijn. (“The Resurrection of Christ”, III/50)

Ziehier de laatste twee maten van hetzelfde stuk:

### III.5 BESLUIT

Uit al de voorgaande analyses kunnen wij de volgende verzameling conclusies trekken:

#### ➤ Algemene conclusies:

⇒ In een tijdspanne van **21 maanden**, tussen 29 juli 1925 en 1 mei 1927, treffen we zo goed als **90% van de totale output** aan van de pianomuziek. Er zijn maar 16 stukken genoteerd in de zes jaren vóór deze periode.

⇒ Er zijn **35 stukken zonder titel**.

⇒ Er zijn **36 stukken met de optionele 'Daff'-aanduiding**; hiervan is er **1 op de 9 polymetrisch** ten opzichte van de pianopartij. Deze aanduiding komt voor vanaf 01/01/1926.

⇒ Bijna **1 op 5 stukken** heeft een melodie in 'vrije' metriek.

⇒ Bijna **1 op 20 stukken** (of inleidingen) is geschraagd op een **pedaalnoot**.

⇒ **1 op 40 composities** maakt gebruik van de 'vreemde' voortekening.

#### ➤ Generale conclusie van de stijlen:

⇒ Er zijn ongeveer **4 op de 9 stukken** die een **ostinato** bezitten, of iets minder dan de helft; hierbij zijn er een kwart met de aanwezigheid van een rechterhand in de 'vrije' metriek.

⇒ **Iets minder dan de helft van de stukken** zijn van het **lied-type**.

⇒ Ongeveer **7 op de 18 stukken** zijn van het **hymne-type**, of iets meer als een derde van de stukken.

#### ➤ Generale conclusie van de vormen:

⇒ **3 op de 4 stukken** zijn **ééndelig**.

⇒ Ongeveer **1 op 6 stukken** zijn **tweedelig** van vorm.

⇒ Ongeveer **1 op de 14 stukken** heeft **meer als 2 onderverdelingen**.

#### ➤ Generale conclusie van de toonaarden:

⇒ Ongeveer **1 op 10 stukken** is exclusief **op de witte toetsen** gecomponeerd.

⇒ Ongeveer **1 op 20 stukken** heeft geen 'vaste' toonaard, maar is **modulerend**.

⇒ **2 op 13 stukken** zijn volledig **diatonisch**, zonder alteraties.

⇒ **Mineur/majeur-verhouding: 78% tegenover 22%**.

⇒ **Toonaarden die wél aan bod komen:**

- *Klassieke* toonaarden: van veel voorkomend naar weinig voorkomend:
  - mineur: voornamelijk de aeolische en harmonische wendingen: d(34), f(23), a(21), g(19), c(18), e(7), bes(4), es(2), b(2)
  - majeur: C(21), G(6), F(3), As(3), Bes(2), E(1)
- '*Niet-klassieke*' wendingen: het *kwantitatief* voorkomen ervan is moeilijk te specificeren, aangezien het meestal 'passages' betreft waarin deze voorkomen:
  - dorische, frygische, mixolydische
  - zigeuner
  - pentatoniek

⇒ **Toonaarden die níét aan bod komen:**

- Volgende toonaarden zijn afwezig:
  - Mineur: as of gis, des of cis, fis
  - Majeur: D, A, B, Fis of Ges, Cis of Des, Es
- Volgende wendingen zijn afwezig:
  - lydische
  - melodische
  - Oosterse

➤ **Generale conclusie aangaande ‘traditionele’ elementen:**

Het analytisch onderzoek kon bijdragen tot een *detectie* van bepaalde methodieken die gehanteerd werden bij het componeren van deze pianomuziek, zowel op het *harmonisch vlak* als op het *vlak van de schriftuur*.

⇒ Van daaruit traceerden we een aantal ‘stilismen’, die hun oorsprong hebben in onze Westerse muziektraditie:

- Invloeden en/of reminiscenties:
  - Bartók
  - Brahms
  - Franck
  - Fauré
  - Debussy
  - Satie
  - Late Liszt

Op het vlak van *notatie* hebben we een link gezien met **Bartók** (vreemde voortekeningen); daarnaast hebben we op *harmonisch gebied* invloeden kunnen waarnemen van **Brahms** (de tertsen en de sexten-parallellellen); van **Franck** (het bewuste ‘mineur’-akkoord op VI); van **Fauré** (het dominant-akkoord op de verhoogde VII); en van **Debussy** (de uitbreiding van toonvelden alsmede het afgeleid gebruik van het ‘organum’).

De aanwezigheid van een *minimalistische* en soms ‘*skeletachtige*’ schriftuur, de *fragmentarische collages*, en bepaalde *verhoudingen met mineur-drieklanken*, herinneren soms aan de pianominiaturen van **Satie**. Men kan deze aspecten van soberheid ook koppelen aan sommige late werkjes van Franz **Liszt**; men denke bijvoorbeeld - naast het optreden van religieuze connotaties - ook aan het gebruik van ‘vreemde’ ostinati, bijvoorbeeld in de “*Hongaarse Portretten*”.

Ook al zijn deze kenmerken niet steeds dominant, zijn ze toch tekenend voor de Hartmann’s **traditionele onderlegdheid**.

➤ **Kritische bemerkingen:**

Als we dit totale ‘opus’ in ogenschouw nemen, dient er eerlijk te worden toegegeven dat niet alle composities van hetzelfde niveau zijn, of van eenzelfde afwerkingsgraad hebben kunnen genieten. Men kan bemerken dat er bepaalde revisies door de Hartmann zélf niet meer gebeurd zijn, allicht onder de tijdsdruk van leerlingen of uitgevers. Hierdoor komt men in de partituur vaak **inconsequenties** of **onduidelijkheden** tegen: zeer vaak zijn er dynamieken, tempo-aanduidingen of fraseringen vergeten, of zijn de voortekeningen niet optimaal gekozen, of ontbreken de titels (in meer dan 1 op de 8 gevallen).

Dit zijn echter geen indicatoren die een eventuele ‘onkunde’ van de Hartmann aan het licht brengen. Deze feiten dragen echter (spijtig genoeg) wel bij aan het feit dat er in professionele kringen over deze muziek zou kunnen ‘geoordeeld’ worden, en dat deze dan als ‘amateuristisch’ een stempel krijgt - dat kan echter enkel maar het geval zijn als men een kortzichtige blik hanteert.

Men zal, bij de aanschouwing van het totaalbeeld, kunnen constateren dat er zeer unieke, merkwaardige, en uitzonderlijk goede composities in het ‘opus’ zitten, die voor het hedendaags piano-minnend publiek nog grotendeels onbekend zijn. Deze ‘kwalitatievere’ stukken compenseren gelukkig wel de soms aanwezige ‘imperfecties’.

- Omtrent de toonaarden:

Het durft ook al wel eens voorkomen dat **voortekeningen niet adequaat** zijn, dat wil zeggen dat er soms het ganse stuk door een alteratie van een bepaalde noot wordt benut, waardoor we ons eigenlijk in een andere toonaard bevinden dan wat de voortekening aanduidt. Als

voorbeeld de “*Sayyid Dance*” (II/22), dat onmiskenbaar in si-klein staat, en waar toch maar 1 kruis aan de sleutel staat - het merendeel van de do's krijgen dan een kruis toegewezen; of een ander voorbeeld: “*Hymn to Our Endless Creator*” (III/36), dat onmiskenbaar in do-groot staat, en waar toch een kruis aan de sleutel staat - het merendeel van de fa's krijgt dan een herstellingsteken.

- Omtrent de *chrononologie*:

Het lijkt er op dat de ‘**afwerkingsgraad**’ **toeneemt** naarmate de samenwerking tussen Gurdjieff en de Hartmann evolueert, wat ons voorzichtig kan doen besluiten dat de Hartmann zich meer en meer bewust was van het feit dat deze muziek toch later eens zal uitgegeven worden. We kunnen alleszins constateren dat er *in verminderende mate* een element van ‘improvisatie’ aan te treffen is in de partituren.

De ‘suggestieve’ elementen, die enkele malen opduiken in de partituren, krijgen een plaats in een *latere* fase van de samenwerking, en niet in een vroege. Dat is een belangrijk punt dat ons dit mogelijk besluit kan doen rechtvaardigen.

- Aangaande de *indelingen*:

Enkele stukken staan ook niet op hun plaats bij de ‘indeling volgens Schott’: zo zijn er sommige hymnen, zoals bijvoorbeeld III/11 of IV/6, die eerder - op basis van de stilistische kenmerken - zouden kunnen thuishoren in volume I.

Omgekeerd zijn er onmiskenbare hymnen (vaak zonder titel), zoals bijvoorbeeld I/9, 1/14, I/16 of I/28 die - louter stilistisch gezien - ‘verkeerdelijk’ zijn ondergebracht in volume I, en eigenlijk beter zouden kunnen thuishoren in volume IV.

---

## Nawoord

Het was mijn bedoeling om met deze scriptie een 'treffend' beeld neer te zetten van de figuur van Gurdjieff - in het algemeen, maar vooral van zijn pianomuziek in het bijzonder. De driedelige opbouw van de scriptie leek mij de meest aangewezen vorm om 'Gurdjieff', in zijn 'totaliteit', naar een concretisering te brengen.

Door deze tri-partitie heb ik Gurdjieff's *filosofie* kunnen 'scheiden' van zijn *pianomuziek*; en zijn pianomuziek kunnen opsplitsen in een *musicologisch 'historisch' gedeelte*, naast een meer *compositorisch 'analytisch' gedeelte*.

De vele voorbeelden die ik heb aangehaald boden de lezer allicht de mogelijkheid om zich een 'oriëntatie' te verschaffen op dit - toch wel op zijn minst gezegd - indrukwekkend opus.

Er zou een lans gebroken kunnen worden voor deze muziek, door een 'nieuwe' uitgave te ambiëren, en ook effectief te bewerkstelligen. Deze uitgave zou dan zo objectief mogelijk - dus ook onafhankelijk, en volledig los van de '*Gurdjieff-groepen*' - moeten gerealiseerd worden. Dit zou dan een uitgave moeten worden waarbij de aanwezige 'inconsequenties' (die men helaas kon terugvinden), met de nodige 'consequentie' zouden zijn 'verbeterd'. Het zou ook eenvoudiger geweest zijn (voor de praktische hanteerbaarheid) om met een 'opus' te werken, zodat stukken zonder titel (en dat zijn er heel wat) toch alvast een 'opusnummer' hebben, waaraan men ze dan kan herkennen. Overigens heeft Thomas de Hartmann een oeuvre-lijst met 90 opusnummers op zijn naam - het is dan ook niet echt te begrijpen dat Jeanne de Salzmänn - die verantwoordelijk was voor de publicatie van de geschriften - niet voor deze piste heeft gekozen.

Een nieuwe editie zou daarenboven verrijkt kunnen worden met een incorporatie van een groter aantal stukken die voor de '*Movements*' gecomponeerd werden, uit de vroegste fase van de Hartmann's samenwerking met Gurdjieff. In de huidige editie zijn er slechts 10 stukken opgenomen uit die vroege fase, waarbij de meeste betrekking hebben op het ballet '*The Struggle of the Magicians*' ("*Fragments 1-6*", IV/11-16).

Het is jammer dat deze partituren voor de '*Movements*' nog niet verkrijgbaar zijn, want we constateren - aan de hand van de opnames van bijvoorbeeld Henk Van Dummelen of Cecil Lytle, dat deze composities tot de klasse van de 'speelbaardere' *pianomuziek* behoort (in tegenstelling een aantal van de stukken uit de volumes III en IV van Schott).

Dankzij het naarste vorsen van mensen zoals Van Dummelen (en anderen) zal deze '*Movements*'-muziek allicht ooit nog in 'partituur-vorm' het levenslicht kunnen zien.



## APPENDICES

---

### APPENDIX A: INDELING VOLGENS SCHOTT

---

#### ❖ Volume I

- First Series (17 stukken)

"Greek Melody".....	I/1
"Greek Round Dance".....	I/2
"Greek Song".....	I/3
"Kurd Melody for two flutes".....	I/4
"Oriental Song".....	I/5
"Persian Song".....	I/6
"Atarnakh, Kurd Song".....	I/7
"Tibetan Melody".....	I/8
"Zonder titel".....	I/9
"Zonder titel".....	I/10
"Zonder titel".....	I/11
"Zonder titel".....	I/12
"Duduki".....	I/13
"Zonder titel".....	I/14
"Armenian Melody".....	I/15
"Song of the Molokans".....	I/16
"Kurd Sheperd Melody".....	I/17

- Second Series (15 stukken)

"Song of the Aïsiors".....	I/18
"Kurd Sheperd's Dance".....	I/19
"Song of the Fisherwomen".....	I/20
"Allegretto".....	I/21
"Zonder titel".....	I/22
"Mamasha".....	I/23
"Persian Dance".....	I/24
"Song of Ancient Rome".....	I/25
"Zonder titel".....	I/26
"Armenian Song".....	I/27
"Zonder titel".....	I/28
"Ancient Greek Melody".....	I/29
"Long ago in Mikhailov".....	I/30
"Oriental Melody".....	I/31
"Assyrian Women Mourners".....	I/32

- Third series (17 stukken)

"Kurd Melody from Isfahan".....	I/33
---------------------------------	------

"Hindu Melody".....	I/34
"Zonder titel".....	I/35
"Armenian Song".....	I/36
"Greek Melody".....	I/37
"Afghan Melody".....	I/38
"Zonder titel".....	I/39
"Zonder titel".....	I/40
"Kurd Melody".....	I/41
"Ancient Greek Melody".....	I/42
"Ancient Greek Dance".....	I/43
"Greek Song".....	I/44
"Arabian Dance".....	I/45
"Greek Melody".....	I/46
"Zonder titel".....	I/47
"Tibetan "Masques", No.1".....	I/48
"Tibetan "Masques", No.2".....	I/49

## ❖ Volume II

- First Series (15 stukken)

"Sayyid Chant and Dance".....	II/1
"For Professor Skridlov".....	II/2
"Sayyid Chant and Dance".....	II/3
"Zonder titel".....	II/4
"Dervish Dance".....	II/5
"Persian Dervish".....	II/6
"Dervish Chant and Dance".....	II/7
"Sayyid Chant and Dance".....	II/8
"Sayyid Chant and Dance".....	II/9
"Sayyid Chant and Dance".....	II/10
"Zonder titel".....	II/11
"Sayyid Chant and Dance".....	II/12
"Zonder titel".....	II/13
"Dervish Dance".....	II/14
"Sayyid Dance".....	II/15

- Second Series (13 stukken)

"Persian Dervish".....	II/16
"Dervish Dance".....	II/17
"Zonder titel".....	II/18
"Sayyid Chant and Dance".....	II/19
"Zonder titel".....	II/20
"Sayyid Dance".....	II/21
"Sayyid Dance".....	II/22
"Sayyid Chant and Dance".....	II/23
"Zonder titel".....	II/24
"Sayyid Chant and Dance".....	II/25
"Sayyid Dance".....	II/26
"Dervish Dance".....	II/27

"Moorish Dance (Dervish)".....II/28

- Third Series (14 stukken)

"Sayyid Chant and Dance".....II/29

"Sayyid Chant and Dance".....II/30

"Sayyid Dance".....II/31

"Katzapky Song".....II/32

"Sayyid Dance".....II/33

"Sayyid Chant and Dance".....II/34

"Bayaty".....II/35

"Dervish Dance".....II/36

"Zonder titel".....II/37

"Caucasian Dance".....II/38

"Kurdo-Greek Melody".....II/39

"Kurdish Song (Sayyid)".....II/40

"Sayyid Chant and Dance".....II/41

"Sayyid Chant and Dance".....II/42

## ❖ Volume III

- First Series (18 stukken)

"Prayer".....III/1

"Zonder titel".....III/2

"Pity for One' Self".....III/3

"Laudamus...".....III/4

"Zonder titel".....III/5

"Zonder titel".....III/6

"Zonder titel".....III/7

"Zonder titel".....III/8

"Zonder titel".....III/9

"Hymn for Christmas Day, No°1".....III/10

"Zonder titel".....III/11

"Zonder titel".....III/12

"Joyous Hymn".....III/13

"As if the Stormy Years had Passed".....III/14

"Rejoice, Beelzebub!".....III/15

"Prayer for Mercy".....III/16

"Holy Affirming, Holy Denying, Holy Reconciling".....III/17

"Orthodox Hymn for a Midnight Service".....III/18

- Second Series (20 stukken)

"Reading from a Sacred Book".....III/19

"Prayer and Despair".....III/20

"Religious Ceremony".....III/21

"Prayer of Gratitude".....III/22

"Orthodox Hymn from Asia Minor".....III/23

"Zonder titel".....III/24

"Prayer and Procession".....III/25

“Eastern Hymn”	III/26
“Zonder titel”	III/27
“Hymn for Good Friday”	III/28
“Sayyid Chant and Dance”	III/29
“Zonder titel”	III/30
“Tibi Cantamus, No°2”	III/31
“Zonder titel”	III/32
“Alleluja”	III/33
“Hymn for Christmas Day, No°2”	III/34
“Zonder titel”	III/35
“Hymn to Our Endless Creator”	III/36
“Meditation”	III/37
“Night Procession”	III/38

- Third Series (13 stukken)

“Tibi Cantamus, No°1”	III/39
“Prayer”	III/40
“Hymn for Easter Thursday”	III/41
“Hymn for Easter Wednesday”	III/42
“Zonder titel”	III/43
“Zonder titel”	III/44
“Essene Hymn”	III/45
“Women’s Prayer”	III/46
“Chant from a Holy Book”	III/47
“Vespers Hymn”	III/48
“Zonder titel”	III/49
“The Resurrection of Christ”	III/50
“Easter Hymn and Procession in the Holy Night”	III/51

## ❖ Volume IV

- Hymns from a Great Temple (10 stukken)

“Hymn No.1”	IV/1
“Hymn No.2”	IV/2
“Hymn No.3”	IV/3
“Hymn No.4”	IV/4
“Hymn No.5”	IV/5
“Hymn No.6”	IV/6
“Hymn No.7”	IV/7
“Hymn No.8”	IV/8
“Hymn No.9”	IV/9
“Hymn No.10”	IV/10

- Fragments from *The Struggle of the Magicians* (6 stukken)

“Fragment No.1”	IV/11
“Fragment No.2”	IV/12
“Fragment No.3”	IV/13

"Fragment No.4".....	IV/14
"Fragment No.5".....	IV/15
"Fragment No.6".....	IV/16

- Four Early Pieces (4 stukken)

"Tibetan Dance".....	IV/17
"Tibetan Melody".....	IV/18
"Trinity".....	IV/19
"Tibetan Melody".....	IV/20

- Four Selected Works (4 stukken)

"The Essentuki Prayer".....	IV/21
"Return from a Journey".....	IV/22
"The Initiation of the Priestess".....	IV/23
"The Bokharian Dervish, Hadji-Asvatz-Troov".....	IV/24

## APPENDIX B: CHRONOLOGISCHE INDELING

---

### ❖ Vanaf 1918 tot maart 1924 (8 stukken)

"The Essentuki Prayer".....	IV/21.....	1918
"The Initiation of the Priestess".....	IV/23.....	Tussen 1919 en 1923
"Fragment No.6".....	IV/16.....	Tussen 1920 en 1924
"Prayer".....	III/40.....	Tussen 1919 en 1923
"Zonder titel".....	III/32.....	1923
"Zonder titel".....	I/10.....	I/VII/1923
"Zonder titel".....	I/40.....	circa 1923/1924
"Women's Prayer".....	III/46.....	circa III/1924

### ❖ Vanaf 15 juni 1924 tot 1 mei 1927 (158 stukken)

"Trinity".....	IV/19.....	15/VI/1924
"Dervish Dance".....	II/36.....	21/VI/1924
"Tibetan Dance".....	IV/17.....	22/VI/1924
"Kurdo-Greek Melody".....	II/39.....	23/VI/1924
"Greek Melody".....	I/1.....	27/VI/1924
"Tibetan Melody".....	I/8.....	01/VII/1924
"Tibetan Melody".....	IV/18.....	03/VII/1924
"Tibetan Melody".....	IV/20.....	05/VII/1924
"Prayer".....	III/1.....	29/VII/1924
"Prayer of Gratitude".....	III/22.....	30/VII/1924

(pauze van een jaar)

"Atarnakh, Kurd Song".....	I/7.....	31/VII/1925
"Zonder titel".....	II/4.....	10/IX/1925
"Fragment No. 1".....	IV/11.....	25/IX/1925
"Sayyid Chant and Dance".....	II/34.....	28/IX/1925
"Zonder titel".....	II/13.....	29/IX/1925
"For Professor Skridlov".....	II/2.....	10/X/1925
"Fragment No. 2".....	IV/12.....	7/XI/1925
"Fragment No. 5".....	IV/15.....	7/XI/1925
"Fragment No. 4".....	IV/14.....	7/XI/1925
"Zonder titel".....	I/47.....	9/XI/1925
"Return from a Journey".....	IV/22.....	11/XI/1925
"Persian Dance".....	I/24.....	22/XI/1925
"Arabian Dance".....	I/45.....	22/XI/1925
"Fragment No. 3".....	IV/13.....	28/XI/1925
"Ancient Greek Melody".....	I/42.....	29/XI/1925
"Tibetan "Masques", No. 2".....	I/49.....	2/12/1925
"Greek Song".....	I/44.....	6/12/1925
"Zonder titel".....	III/44.....	7/12/1925
"Eastern Hymn".....	III/26.....	7/12/1925
"Zonder titel".....	III/11.....	10/12/1925
"As if the Stormy Years had Passed".....	III/14.....	10/12/1925
"Assyrian Women Mourners".....	I/32.....	12/12/1925
"Zonder titel".....	I/12.....	15/12/1925
"Greek Song".....	I/3.....	20/12/1925
"Essene Hymn".....	III/45.....	23/12/1925
"Greek Round Dance".....	I/2.....	25/12/1925
"Mamasha".....	I/23.....	26/12/1925
"Zonder titel".....	I/22.....	29/12/1925
"Reading from a Sacred Book".....	III/19.....	1/1/1926
"Zonder titel".....	II/20.....	1/1/1926
"Tibetan "Masques", No. 1".....	I/48.....	2/1/1926
"Song of the Aisiors".....	I/18.....	2/1/1926
"Prayer and Despair".....	III/20.....	5/1/1926
"Sayyid Chant and Dance".....	II/19.....	7/1/1926
"Long ago in Mikhailov".....	I/30.....	7/1/1926
"Afghan Melody".....	I/38.....	9/1/1926
"Ancient Greek Melody".....	I/29.....	9/1/1926
"Hymn No. 1".....	IV/1.....	10/1/1926
"Hymn No. 2".....	IV/2.....	12/1/1926
"Hymn No. 3".....	IV/3.....	13/1/1926
"Hymn No. 4".....	IV/4.....	16/1/1926
"Hymn No. 5".....	IV/5.....	20/1/1926
"Persian Song".....	I/6.....	21/1/1926
"Hymn No. 6".....	IV/6.....	25/1/1926
"Hymn No. 7".....	IV/7.....	27/1/1926
"Hymn No. 8".....	IV/8.....	30/1/1926
"Sayyid Dance".....	II/22.....	30/1/1926
"Hymn No. 9".....	IV/9.....	31/1/1926
"Katzapky Song".....	II/32.....	2/II/1926
"Song of Ancient Rome".....	I/25.....	8/II/1926
"Allegretto".....	I/21.....	11/II/1926
"Sayyid Dance".....	II/33.....	12/II/1926
"Zonder titel".....	III/12.....	14/II/1926
"Sayyid Dance".....	II/31.....	18/II/1926

"Orthodox Hymn from Asia Minor"	III/23	20/II/1926
"Hindu Melody"	I/34	22/II/1926
"Zonder titel"	I/9	14/III/1926
"Sayyid Chant and Dance"	II/1	17/III/1926
"Oriental Melody"	I/31	18/III/1926
"Sayyid Chant and Dance"	II/30	21/III/1926
"Zonder titel"	III/24	22/III/1926
"Zonder titel"	I/28	25/III/1926
"Song of the Fisherwomen"	I/20	26/III/1926
"Hymn for Good Friday"	III/28	27/III/1926
"Oriental Song"	I/5	27/III/1926
"Sayyid Chant and Dance"	II/9	30/III/1926
"Sayyid Chant and Dance"	II/10	3/IV/1926
"Armenian Song"	I/27	6/IV/1926
"Kurd Sheperd's Dance"	I/19	8/IV/1926
"Sayyid Dance"	II/21	10/IV/1926
"Zonder titel"	III/43	14/IV/1926
"Greek Melody"	I/46	16/IV/1926
"Persian Dervish"	II/16	18/IV/1926
"Religious Ceremony"	III/21	19/IV/1926
"Kurdish Song (Sayyid)"	II/40	25/IV/1926
"Caucasian Dance"	II/38	26/IV/1926
"Prayer and Procession"	III/25	1/V/1926
"Hymn for Easter Wednesday"	III/42	5/V/1926
"Sayyid Dance"	II/26	6/V/1926
"Kurd Melody"	I/41	8/V/1926
"Kurdo-Greek Melody"	II/39	9/V/1926
"Sayyid Chant and Dance"	II/25	11/V/1926
"Hymn for Easter Thursday"	III/41	13/V/1926
"Dervish Dance"	II/17	20/V/1926
"Sayyid Chant and Dance"	II/42	22/V/1926
"Dervish Dance"	II/14	23/V/1926
"Hymn No. 10"	IV/10	26/V/1926
"Dervish Dance"	II/27	27/V/1926
"Moorish Dance (Dervish)"	II/28	29/V/1926
"Sayyid Chant and Dance"	II/23	30/V/1926
"Dervish Dance"	II/5	2/VI/1926
"Persian Dervish"	II/6	4/VI/1926
"Dervish Chant and Dance"	II/7	5/VI/1926
"Hymn to Our Endless Creator"	III/36	6/VI/1926
"Rejoice, Beelzebub!"	III/15	8/VI/1926
"Tibetan "Masques", No.2"	I/49	9/VI/1926

(pauze van 14 weken)

"Kurd Sheperd Melody"	I/17	25/IX/1926
"Zonder titel"	III/9	26/IX/1926
"Bayaty"	II/35	7/X/1926
"Holy Affirming, Holy Denying, Holy Reconciling"	III/17	8/X/1926
"Meditation"	III/37	10/X/1926
"Zonder titel"	I/14	13/X/1926
"Zonder titel"	II/11	13/X/1926
"Sayyid Chant and Dance"	III/29	20/X/1926
"Pity for One' Self"	III/3	21/X/1926

“Zonder titel”	I/35	22/X/1926
“Vespers Hymn”	III/48	23/X/1926
“Zonder titel”	III/5	23/X/1926
“Tibi Cantamus, No°1”	III/39	24/X/1926
“Zonder titel”	III/27	26/X/1926
“Zonder titel”	III/2	31/X/1926
“Orthodox Hymn for a Midnight Service”	III/18	3/XI/1926
“Alleluja”	III/33	14/XII/1926
“Tibi Cantamus, No°2”	III/31	15/XII/1926
“Zonder titel”	I/11	18/XII/1926
“Sayyid Chant and Dance”	II/3	30/XII/1926
“Zonder titel”	III/7	2/I/1927
“Zonder titel”	III/8	6/I/1927
“Hymn for Christmas Day, No°2”	III/34	7/I/1927
“Hymn for Christmas Day, No°1”	III/10	7/I/1927
“Kurd Melody from Isfahan”	I/33	22/I/1927
“Sayyid Dance”	II/15	23/I/1927
“Joyous Hymn”	III/13	12/II/1927
“Zonder titel”	III/30	19/II/1927
“Laudamus... ”	III/4	20/II/1927
“Sayyid Chant and Dance”	II/12	20/II/1927
“Prayer for Mercy”	III/16	5/III/1927
“Greek Melody”	I/37	6/III/1927
“Chant from a Holy Book”	III/47	12/III/1927
“Zonder titel”	III/49	13/III/1927
“Duduk”	I/13	13/III/1927
“Night Procession”	III/38	16/III/1927
“The Bokharian Dervish, Hadji-Asvatz-Troov”	IV/24	19/III/1927
“Armenian Song”	I/36	19/III/1927
“Armenian Melody”	I/15	19/III/1927
“Zonder titel”	III/6	22/III/1927
“Zonder titel”	II/18	22/III/1927
“Song of the Molokans”	I/16	31/III/1927
“Zonder titel”	III/35	1/IV/1927
“Zonder titel”	II/37	1/IV/1927
“Eastern Hymn”	III/26	16/IV/1927
“Sayyid Chant and Dance”	II/8	18/IV/1927
“Kurd Melody for two flutes”	I/4	22/IV/1927
“Easter Hymn and Procession in the Holy Night”	III/51	23/IV/1927
“The Resurrection of Christ”	III/50	24/IV/1927
“Zonder titel”	II/24	1/V/1927
“Sayyid Chant and Dance”	II/41	1/V/1927

❖ **Stukken zonder datumvermelding** (1 stuk)

“Sayyid Chant and Dance”	II/29	s.d.
--------------------------	-------	------



## APPENDIX C: INDELING NAAR STIJL

---

### ❖ Stukken met een aangehouden ostinato-ritme

- Waarbij de melodie in de rechterhand *metrisch bepaald* is

“Greek Song”	I/3
“Oriental Song”	I/5
“Persian Song”	I/6
“Atarnakh, Kurd Song”	I/7
“Zonder titel”	I/12
“Duduki”	I/13
“Song of the Aisiors”	I/18
“Zonder titel”	I/22
“Persian Dance”	I/24
“Armenian Song”	I/27
“Long ago in Mikhailov”	I/30
“Assyrian Women Mourners”	I/32
“Greek Melody”	I/37
“Afghan Melody”	I/38
“Zonder titel”	I/39
“Zonder titel”	I/40
“Greek Song”	I/44
“Arabian Dance”	I/45
“Zonder titel”	I/47
“Tibetan “Masques”, No.1”	I/48
“Tibetan “Masques”, No.2”	I/49
“For Professor Skridlov”	II/2
“Dervish Dance”	II/5
“Persian Dervish”	II/6
“Sayyid Chant and Dance”	II/10
“Zonder titel”	II/11
“Dervish Dance”	II/14
“Persian Dervish”	II/16
“Dervish Dance”	II/17
“Zonder titel”	II/18
“Zonder titel”	II/20
“Sayyid Dance”	II/21
“Sayyid Dance”	II/22
“Zonder titel”	II/24
“Sayyid Dance”	II/26
“Dervish Dance”	II/27
“Moorish Dance (Dervish)”	II/28
“Sayyid Chant and Dance”	II/30
“Sayyid Dance”	II/31
“Katzapky Song”	II/32
“Sayyid Chant and Dance”	II/34
“Dervish Dance”	II/36
“Zonder titel”	II/37
“Prayer and Despair”	III/20

“Night Procession”	III/38
“Hymn for Easter Wednesday”	III/42
“Zonder titel”	III/44
“Easter Hymn and Procession in the Holy Night”	II/51
“Hymn No.8”	IV/8
“Hymn No.10”	IV/10
“Fragment No.2”	IV/12
“Fragment No.3”	IV/13
“Tibetan Dance”	IV/17
“Trinity”	IV/19
“Trinity”	IV/20
“Return from a Journey”	IV/22
“The Initiation of the Priestess”	IV/23

- Waarbij de melodie in de rechterhand in de ‘vrije’ metriek staat

“Persian Song”	I/6
“Zonder titel”	I/11
“Zonder titel”	I/12
“Afghan Melody”	I/38
“Zonder titel”	I/47
“For Professor Skridlov”	II/2
“Persian Dervish”	II/6
“Dervish Chant and Dance”	II/7
“Sayyid Chant and Dance”	II/10
“Sayyid Chant and Dance”	II/12
“Dervish Dance”	II/17
“Sayyid Chant and Dance”	II/23
“Sayyid Dance”	II/26
“Dervish Dance”	II/27
“Sayyid Chant and Dance”	II/34
“Sayyid Chant and Dance”	II/42

### ❖ Eenvoudige, korte stukken van het lied-type

“Greek Melody”	I/1
“Greek Round Dance”	I/2
“Greek Song”	I/3
“Kurd Melody for two flutes”	I/4
“Oriental Song”	I/5
“Tibetan Melody”	I/8
“Zonder titel”	I/10
“Duduki”	I/13
“Zonder titel”	I/14
“Armenian Melody”	I/15
“Song of the Molokans”	I/16
“Kurd Sheperd Melody”	I/17
“Song of the Aisirs”	I/18
“Kurd Sheperd’s Dance”	I/19
“Song of the Fisherwomen”	I/20
“Allegretto”	I/21

"Mamasha".....	I/23
"Persian Dance".....	I/24
"Song of Ancient Rome".....	I/25
"Zonder titel".....	I/26
"Armenian Song".....	I/27
"Zonder titel".....	I/28
"Oriental Melody".....	I/31
"Kurd Melody from Isfahan".....	I/33
"Hindu Melody".....	I/34
"Zonder titel".....	I/35
"Armenian Song".....	I/36
"Greek Melody".....	I/37
"Zonder titel".....	I/40
"Kurd Melody".....	I/41
"Ancient Greek Melody".....	I/42
"Ancient Greek Dance".....	I/43
"Greek Song".....	I/44
"Arabian Dance".....	I/45
"Greek Melody".....	I/46
"Zonder titel".....	I/47
"Dervish Dance".....	II/5
"Zonder titel".....	II/11
"Sayyid Dance".....	II/15
"Sayyid Dance".....	II/21
"Sayyid Dance".....	II/22
"Sayyid Dance".....	II/31
"Katzapky Song".....	II/32
"Sayyid Dance".....	II/33
"Dervish Dance".....	II/36
"Kurdo-Greek Melody".....	II/39
"Zonder titel".....	III/2
"Zonder titel".....	III/5
"Zonder titel".....	III/7
"Zonder titel".....	III/11
"Prayer for Mercy".....	III/16
"Orthodox Hymn from Asia Minor".....	III/23
"Prayer and Procession".....	III/25
"Hymn for Good Friday".....	III/28
"Alleluja".....	III/33
"Zonder titel".....	III/35
"Hymn to Our Endless Creator".....	III/36
"Meditation".....	III/37
"Tibi Cantamus, No°1".....	III/39
"Prayer".....	III/40
"Essene Hymn".....	III/45
"Women's Prayer".....	III/46
"Zonder titel".....	III/49
"Hymn No.6".....	IV/6
"Hymn No.9".....	IV/9
"Fragment No.1".....	IV/11
"Fragment No.2".....	IV/12
"Fragment No.6".....	IV/16

“Tibetan Dance” .....	IV/17
“Trinity” .....	IV/19
“The Essentuki Prayer” .....	IV/21

### ❖ Stukken van het hymne-type

“Zonder titel” .....	I/9
“Zonder titel” .....	I/28
“Ancient Greek Melody” .....	I/42
“Sayyid Chant and Dance” .....	II/25
“Prayer” .....	III/1
“Zonder titel” .....	III/2
“Pity for One’ Self” .....	III/3
“Laudamus... ” .....	III/4
“Zonder titel” .....	III/5
“Zonder titel” .....	III/6
“Zonder titel” .....	III/7
“Zonder titel” .....	III/8
“Zonder titel” .....	III/9
“Hymn for Christmas Day, No°1” .....	III/10
“Zonder titel” .....	III/11
“Zonder titel” .....	III/12
“Zonder titel” .....	III/11
“Joyous Hymn” .....	III/13
“As if the Stormy Years had Passed” .....	III/14
“Rejoice, Beelzebub!” .....	III/15
“Prayer for Mercy” .....	III/16
“Holy Affirming, Holy Denying, Holy Reconciling” .....	III/17
“Orthodox Hymn for a Midnight Service” .....	III/18
“Religious Ceremony” .....	III/21
“Prayer of Gratitude” .....	III/22
“Orthodox Hymn from Asia Minor” .....	III/23
“Zonder titel” .....	III/24
“Prayer and Procession” .....	III/25
“Eastern Hymn” .....	III/26
“Zonder titel” .....	III/27
“Hymn for Good Friday” .....	III/28
“Sayyid Chant and Dance” .....	III/29
“Zonder titel” .....	III/30
“Tibi Cantamus, No°2” .....	III/31
“Zonder titel” .....	III/32
“Alleluja” .....	III/33
“Hymn for Christmas Day, No°2” .....	III/34
“Zonder titel” .....	III/35
“Hymn to Our Endless Creator” .....	III/36
“Meditation” .....	III/37
“Tibi Cantamus, No°1” .....	III/39
“Hymn for Easter Thursday” .....	III/41
“Hymn for Easter Wednesday” .....	III/42
“Zonder titel” .....	III/43
“Essene Hymn” .....	III/45
“Women’s Prayer” .....	III/46

"Vespers Hymn".....	III/48
"Zonder titel".....	III/49
"The Resurrection of Christ".....	III/50
"Easter Hymn and Procession in the Holy Night".....	III/51

"Hymn No. 1".....	IV/1
"Hymn No. 2".....	IV/2
"Hymn No. 3".....	IV/3
"Hymn No. 4".....	IV/4
"Hymn No. 5".....	IV/5
"Hymn No. 7".....	IV/7
"Hymn No. 8".....	IV/8
"Hymn No. 9".....	IV/9
"Hymn No. 10".....	IV/10
"Fragment No. 1".....	IV/11
"Fragment No. 5".....	IV/15
"Tibetan Melody".....	IV/18
"The Essentuki Prayer".....	IV/21
"The Initiation of the Priestess".....	IV/23

## APPENDIX D: INDELING NAAR VORM

---

### ❖ Eendelige composities

"Greek Melody".....	I/1
"Greek Round Dance".....	I/2
"Greek Song".....	I/3
"Kurd Melody for two flutes".....	I/4
"Oriental Song".....	I/5
"Persian Song".....	I/6
"Atarnakh, Kurd Song".....	I/7
"Tibetan Melody".....	I/8
"Zonder titel".....	I/9
"Zonder titel".....	I/11
"Zonder titel".....	I/12
"Duduk".....	I/13
"Zonder titel".....	I/14
"Armenian Melody".....	I/15
"Song of the Molokans".....	I/16
"Kurd Sheperd Melody".....	I/17
"Song of the Aïsiors".....	I/18
"Kurd Sheperd's Dance".....	I/19
"Song of the Fisherwomen".....	I/20
"Allegretto".....	I/21
"Zonder titel".....	I/22
"Mamasha".....	I/23
"Persian Dance".....	I/24
"Song of Ancient Rome".....	I/25
"Zonder titel".....	I/26

"Armenian Song".....	I/27
"Zonder titel".....	I/28
"Oriental Melody".....	I/31
"Assyrian Women Mourners".....	I/32
"Kurd Melody from Isfahan".....	I/33
"Hindu Melody".....	I/34
"Zonder titel".....	I/35
"Armenian Song".....	I/36
"Greek Melody".....	I/37
"Afghan Melody".....	I/38
"Zonder titel".....	I/39
"Zonder titel".....	I/40
"Kurd Melody".....	I/41
"Ancient Greek Melody".....	I/42
"Ancient Greek Dance".....	I/43
"Greek Song".....	I/44
"Arabian Dance".....	I/45
"Greek Melody".....	I/46
"Zonder titel".....	I/47
"Tibetan "Masques", No.1".....	I/48
"Tibetan "Masques", No.2".....	I/49
"Dervish Dance".....	II/5
"Persian Dervish".....	II/6
"Zonder titel".....	II/11
"Dervish Dance".....	II/14
"Sayyid Dance".....	II/15
"Persian Dervish".....	II/16
"Dervish Dance".....	II/17
"Zonder titel".....	II/20
"Sayyid Dance".....	II/21
"Sayyid Dance".....	II/22
"Zonder titel".....	II/24
"Dervish Dance".....	II/27
"Moorish Dance (Dervish)".....	II/28
"Sayyid Dance".....	II/31
"Katzapky Song".....	II/32
"Sayyid Dance".....	II/33
"Dervish Dance".....	II/36
"Zonder titel".....	II/37
"Kurdo-Greek Melody".....	II/39
"Prayer".....	III/1
"Zonder titel".....	III/2
"Pity for One' Self".....	III/3
"Laudamus...".....	III/4
"Zonder titel".....	III/5
"Zonder titel".....	III/6
"Zonder titel".....	III/7
"Zonder titel".....	III/8
"Zonder titel".....	III/9
"Hymn for Christmas Day, No°1".....	III/10
"Zonder titel".....	III/11
"Zonder titel".....	III/12
"Joyous Hymn".....	III/13

“As if the Stormy Years had Passed”.....	III/14
“Rejoice, Beelzebub!”.....	III/15
“Prayer for Mercy”.....	III/16
“Holy Affirming, Holy Denying, Holy Reconciling”.....	III/17
“Orthodox Hymn for a Midnight Service”.....	III/18
“Reading from a Sacred Book”.....	III/19
“Prayer and Despair”.....	III/20
“Prayer of Gratitude”.....	III/22
“Orthodox Hymn from Asia Minor”.....	III/23
“Eastern Hymn”.....	III/26
“Zonder titel”.....	III/27
“Hymn for Good Friday”.....	III/28
“Zonder titel”.....	III/30
“Tibi Cantamus, No°2”.....	III/31
“Zonder titel”.....	III/32
“Alleluja”.....	III/33
“Hymn for Christmas Day, No°2”.....	III/34
“Zonder titel”.....	III/35
“Hymn to Our Endless Creator”.....	III/36
“Meditation”.....	III/37
“Tibi Cantamus, No°1”.....	III/39
“Prayer”.....	III/40
“Hymn for Easter Thursday”.....	III/41
“Zonder titel”.....	III/43
“Zonder titel”.....	III/44
“Essene Hymn”.....	III/45
“Women’s Prayer”.....	III/46
“Chant from a Holy Book”.....	III/47
“Vespers Hymn”.....	III/48
“Zonder titel”.....	III/49
“The Resurrection of Christ”.....	III/50
“Hymn No.1”.....	IV/1
“Hymn No.2”.....	IV/2
“Hymn No.3”.....	IV/3
“Hymn No.4”.....	IV/4
“Hymn No.5”.....	IV/5
“Hymn No.6”.....	IV/6
“Hymn No.9”.....	IV/9
“Fragment No.1”.....	IV/11
“Fragment No.2”.....	IV/12
“Fragment No.4”.....	IV/14
“Fragment No.5”.....	IV/15
“Fragment No.6”.....	IV/16
“Tibetan Dance”.....	IV/17
“Tibetan Melody”.....	IV/18
“Trinity”.....	IV/19
“Tibetan Melody”.....	IV/20
“The Essentuki Prayer”.....	IV/21
“Return from a Journey”.....	IV/22
“The Bokharian Dervish, Hadji-Asvatz-Troov”.....	IV/2

## ❖ Tweedelige composities

"Zonder titel".....	I/10
"Sayyid Chant and Dance".....	II/1
"For Professor Skridlov".....	II/2
"Sayyid Chant and Dance".....	II/3
"Zonder titel".....	II/4
"Dervish Chant and Dance".....	II/7
"Sayyid Chant and Dance".....	II/8
"Sayyid Chant and Dance".....	II/9
"Sayyid Chant and Dance".....	II/10
"Sayyid Chant and Dance".....	II/12
"Zonder titel".....	II/13
"Sayyid Chant and Dance".....	II/19
"Sayyid Chant and Dance".....	II/23
"Sayyid Chant and Dance".....	II/25
"Sayyid Dance".....	II/26
"Sayyid Chant and Dance".....	II/30
"Sayyid Chant and Dance".....	II/34
"Bayaty".....	II/35
"Caucasian Dance".....	II/38
"Sayyid Chant and Dance".....	II/41
"Sayyid Chant and Dance".....	II/42
"Prayer and Procession".....	III/25
"Sayyid Chant and Dance".....	III/29
"Hymn for Easter Wednesday".....	III/42
"Hymn No. 7".....	IV/7
"Fragment No. 3".....	IV/13

## ❖ Drie- en meerdelige composities

"Ancient Greek Melody".....	I/29
"Long ago in Mikhailov".....	I/30
"Zonder titel".....	II/18
"Sayyid Chant and Dance".....	II/29
"Kurdish Song (Sayyid)".....	II/40
"Religious Ceremony".....	III/21
"Zonder titel".....	III/24
"Night Procession".....	III/38
"Easter Hymn and Procession in the Holy Night".....	III/51
"Hymn No. 8".....	IV/8
"Hymn No. 10".....	IV/10
"The Initiation of the Priestess".....	IV/23



## BIBLIOGRAFIE

---

### ❖ Boeken

- Anderson, Margaret. *The unknown Gurdjieff*. Londen: Routledge, 1962.
- Bennet, John G.. *Gurdjieff, artisan d'un monde nouveau*. Parijs: Le Courrier du Livre, 1977.
- Bennet, John G. & Elizabeth. *Idioten in Parijs: de laatste maanden van het leven van G.I.Gurdjieff, Parijs 1949*. Amsterdam: Karnak, 1993.
- Bennet, John G.. *Crisis in human affairs*. S.I., 1948. (\*)
- Bennet, John G.. *Making a New World*. S.I., 1973. (\*)
- De Hartmann, Olga. *Views from the Real World: Early Talks in Moscow, Essentuki, Tiflis, Berlin, London, Paris, New York and Chicago As Recollected by His Pupils*. Londen: Penguin Books, 1991.
- De Hartmann, Olga & Thomas. *Our Life with Mr. Gurdjieff*. Londen: Penguin Books, 1992.
- Ekker, M.H.. *Gurdjieff, de mens en zijn werk*. Den Haag: Mirananda, 1984. (\*)
- Gurdjieff, Georges Ivanovitch. *The Herald of Coming Good*. Parijs, eerste druk 1933.
- Gurdjieff, Georges Ivanovitch. *Beelzebub's Tales to His Grandson: An Objectively Impartial Criticism of the Life of Man*. Londen: Routledge & Kegan Paul, 1959.
- Gurdjieff, Georges Ivanovitch. *Meetings with Remarkable Men*. Londen & New York: Penguin Arkana, 1985.
- Gurdjieff, Georges Ivanovitch. *Het leven is alleen echt wanneer ik 'ben'*. Den Haag: Mirananda, 1986.
- Gurdjieff, Georges Ivanovitch. *Gurdjieff parle a ses élèves*. Monaco: Editions du Rocher, 2010.
- Gurdjieff, Georges Ivanovitch. *In Search of Being; The Fourth Way to Consciousness*. Berleley: Shambala Publications, 2013.
- Khan, Hazrat Inayat. *De mystiek van het geluid*. Katwijk aan Zee: Panta Rhei, 1989. (\*)
- Khan, Hazrat Inayat. *Soefisme, de religie van het hart*. Utrecht/Antwerpen: Juwelenschip, 2012. (\*)
- Kandinsky, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Eerste druk 1954; Parijs: Editions Denoël, 1989. (\*)
- Lefort, Rafael. *Les maitres de Gurdjieff*. Parijs: Le Courrier du Livre, 1977.
- Moore, James. *Gurdjieff and Mansfeld*. Londen: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Nicoll, Maurice. *Psychological Commentaries on the teachings of P.D.Ouspensky and G.I.Gurdjieff*. Londen: Vincent Stuart, 1957.
- Nott, Stanley. *Further teachings of G.I.Gurdjieff: journey through this world*. Londen: Routledge & Kegan Paul, 1969 tweede druk 1974.
- Ouspensky, Peter. *De Vierde Weg*. Den Haag: Synthese, 1978; derde druk 2009.
- Ouspensky, Peter. *Fragments d'un enseignement inconnu*. Parijs: Stock, eerste druk 1949; tiende druk 2010.
- Ouspensky, Peter. *Een nieuw model van het heelal*. Den Haag: Mirananda, eerste druk 1934; tiende druk 1978.
- Ouspensky, Peter. *De mens en zijn mogelijke evolutie*. Den Haag: Mirananda, 2005.
- Plenkers, Leo. *Arabische muziek*. Amsterdam: Bulaaq, 2014. (\*)
- Ravindra, Ravi. *Heart without Mesure, Work with Madame de Salzman*. Sandpoint: Morning Light Press, 2008. (\*)
- Riso, Don Richard & Hudson Russ. *De wijsheid van het enneagram*. Haarlem: Altamira, 2014.

- Strunk, Olivier. *Essays on music in the Byzantine world*. New York: Norton & company, 1977. (\*)
- Tracol, Henry. *The Real Question Remains: Gurdjieff, a living Call*. Sandpoint: Morning Light Press, 2009. (\*)
- Waldberg, Michel. *Gurdjieff, George Ivanovitch*. Parijs: Seghers, 1973.
- Webb, James. *The Harmonious Circle: The lives and Works of G.I. Gurdjieff, P.D. Ouspensky, and Their Followers*. Boston: Shambhala, 1987. (\*)
- Vaysse, Jean. *Toward Awakening, an Approach to the teaching left by Gurdjieff*. Sandpoint: Morning Light Press, 2008. (\*)
- Welch, Louise. *Orage with Gurdjieff in America*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Zuber, René. *Qui etes vous, monsieur Gurdjieff?*. Parijs: Le Courrier du Livre, 1977.

### ❖ Artikels in boeken en tijdschriften

- Azize, Joseph. "Gurdjieff's Sacred Dances and Movements", in: *Handbook of New Religions and Cultural Production*. Red. Cusack, Carole M. en Alex Norman: Danvers (USA), Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2012, 297-331.
- Blake, Anthony. "Gurdjieff and the Legomonism of 'Objective Reason'", in: *Handbook of New Religions and Cultural Production*. Red. Cusack, Carole M. en Alex Norman: Danvers (USA), Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2012, 237-271.
- De Hartmann, Thomas. "On Anarchie in the Music", in: *The Blaue Reiter Almanac*. Viking, New York, 1974, p.113.
- Hinson, Maurice en Wesley Roberts. *Guide to the pianist's repertoire*. Indiana University Press, Bloomington, vierde druk 2014, 457-458.
- Mangan, John. "Thomas de Hartmann: A Composer's Life", in: *Notes*. September 1969, 18-29.
- Noble, Javier Gimenez: "The music of Gurdjieff/de Hartmann: An unusual collaboration", in: *A journal of investigations into global musical possibilities*. Spring 2010, 44-52.
- Petsche, Johanna. "G.I. Gurdjieff's pianomusic and its application to the outside world", in: *Handbook of New Religions and Cultural Production*. Red. Cusack, Carole M. en Alex Norman: Danvers (USA), Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2012, 270-295.

### ❖ Elektronische bronnen

- *Gurdjieff International Review (GIR)*: Gurdjieff Electronic Publishing, 2000. Meerdere keren geraadpleegd in 2015 en 2016. <http://www.gurdjieff.org>.
  - Azize Joseph. "Helen Adie, an Appreciative Essay", in: *Gurdjieff's Pupils*. Spring 2003 Issue, Vol.VI°1. Revision: April 1, 2003.
  - Baker, Rob. "No Harem, Gurdjieff and the Women of The Rope", in: *Gurdjieff's Pupils*. Winter 1997/1998 Issue, Vol.I°2. Revision: April 1, 2000.
  - Daly, Thomas C. & Daly, Thomas A.G.. "On Thomas de Hartmann", in: *The Gurdjieff/de Hartmann Music*. Summer 1999 Issue, Vol.II°4. Revision: July 1, 1999.
  - de Salzman, Michel. "Gurdjieff. G.I.", in: *In Memoriam: An Introduction to Gurdjieff*. Fall 1999 Issue, Vol.III°1. Revision: Oktober 1, 1999.

- de Salzman, Jeanne. "Behind the Visible Movement", in: *Gurdjieff's Pupils*. Spring 2002 Issue, Vol.V°1. Revision: April 1, 2002.
  - Driscoll, Walter. "An introduction to the Writings of G. I.Gurdjieff", in: *In Memoriam: An Introduction to Gurdjieff*. Fall 1999 Issue, Vol.III°1. Revision: Oktober 1, 1999.
  - Driscoll, Walter. "A.R. Orage, Introduction & Bibliography", in: *Alfred R. Orage*. Spring 1998 Issue, Vol.I°3. Revision: Mei 1, 2000.
  - Foster, Eugene E. "Gurdjieff/de Hartmann Music for the Piano, Wergo/Schott Music & Media GmbH", in: *The Gurdjieff/de Hartmann Music*. Summer 1999 Issue, Vol.II°4. Revision: January 1, 2006.
  - Hunter Bob. "Combining Good and Truth, Now: An Homage to Dr. Maurice Nicoll", in: *Maurice Nicoll*. Spring 2000 Issue, Vol.III°2. Revision: April 1, 2000.
  - Munson, Gorham. "Black Sheep Philosophers", in: *Alfred R. Orage*. Spring 1998 Issue, Vol.I°3. Revision: September 15, 2005.
  - Raynard, Paul. "Developing attention in Movements", in: *Attention*. Fall 2013 Issue, Vol.XII°1. Revision: November 1, 2013.
  - Rosenthal, Laurence. "The Sound of Gurdjieff", in: *The Gurdjieff/de Hartmann Music*. Summer 1999 Issue, Vol.II°4. Revision: July 1, 1999.
  - Rosenthal, Laurence. "Gurdjieff and Music", in: *The Gurdjieff/de Hartmann Music*. Summer 1999 Issue, Vol.II°4. Revision: January 1, 2000.
  - Saurat, Denis. "Beelzebub's Tales Fifty Years Later", in: *Gurdjieff's Pupils*. Summer 2012 Issue, Vol.XI°2. Revision: June 1, 2012.
  - Welch Louise. "A.R. Orage", in: *Alfred R. Orage*. Spring 1999 Issue, Vol.II°3. Revision: April 1, 1999.
- *Elan Sicroff*. s.l./s.d.. Meerdere keren geraadpleegd in 2015 en 2016. <http://www.Sicroff.com>.
  - *Gurdjieff Club*. Gurdjieff: Principles and Methods of Work, Gurdjieff's books and music, Gurdjieff Groups. Gurdjieff Club 2011. Meerdere keren geraadpleegd in 2015 en 2016. <http://www.gurdjieffclub.com>.
  - *Ouspensky Foundation*. Informatie over de Ouspensky Stichting. s.l., 20 november 2001. Meerdere keren geraadpleegd in 2015 en 2016. <http://www.ouspensky.org>.
  - *The Gurdjieff Legacy Foundation*. The Teaching For Our Time. Arete Communications LLC 1996-2016. Meerdere keren geraadpleegd in 2015 en 2016. <http://www.gurdjiefflegacy.org>.
  - *The Gurdjieff Foundation of Nevada*. WordPress/The Erudite, s.d.. Meerdere keren geraadpleegd in 2015 en 2016. <http://www.gurdjieffnevada.com>.
  - *The Fourth Way Teaching*. Arete Communications LLC 2003-2016. Meerdere keren geraadpleegd in 2015 en 2016. <http://www.thefourthwayteaching.org>.

