

El sonido de Gurdjieff

Laurence Rosenthal

Aunque en años recientes se han publicado varias grabaciones de la música de Gurdjieff y la mayoría es asequible, aún puede sorprender a quienes conocen la relevancia de este maestro greco-armenio que él fue en efecto autor de un impresionante número de obras musicales, principalmente para piano.

La relación maestro-alumno que tuvo Gurdjieff con el compositor ruso Thomas de Hartmann fue afectuosamente reseñada por el mismo de Hartmann y su esposa Olga, pero esta colaboración musical tan singular entre ellos sigue siendo un fenómeno extraño que produjo resultados que hubieran sido evidentemente imposibles para cualquiera de los dos por separado.

El vasto volumen de trabajo surgido de esta conjunción de fuerzas es claro testimonio de la importancia que Gurdjieff concedió a la música como parte de su enseñanza, hasta considerarla tal vez como un repositorio de conocimiento preciso. Sus ideas cosmológicas emplean ampliamente un lenguaje de estructura y función musical

Si bien la fase más temprana y crucialmente importante de esta colaboración se relaciona con música para las danzas sagradas –los Movimientos, un componente vital de la enseñanza de Gurdjieff–, las composiciones incluidas en un álbum cuádruple e interpretadas por el mismo de Hartmann no están relacionadas con los Movimientos sino que son piezas de música absoluta, aunque con títulos de gran riqueza evocativa. Realizadas en los años cincuenta bajo condiciones hasta cierto punto informales y con un equipo de grabación no profesional, en algunas ocasiones incluso sin el conocimiento de de Hartmann, han sido ahora reeditadas con las más avanzadas técnicas de ingeniería de sonido. Teniendo en cuenta la modestia del esfuerzo original, los resultados son notoriamente buenos. Lo que encontramos es una grabación limpia y silenciosa de ejecuciones que, sin duda alguna, sientan la pauta para la interpretación futura de estas piezas engañosamente simples. Como pianista, de Hartmann no sólo fue poseedor de una técnica soberbia, sino que tocó con una comprensión y una sensibilidad poética muy profundas; además,

naturalmente de que se trataba de su propia música. Por tanto, a diferencia de cualquier otra grabación de estas obras, ésta aporta el sentido del pianista-compositor y alcanza a llegar hasta el corazón mismo de cada frase. La música surge así con toda su claridad e integridad, mientras el pianista y su personalidad desaparecen por completo de la escena. Nada mejor puede pedirse de una interpretación musical.

La mayor parte de estas obras fue compuesta entre 1924 y 1926 en el instituto de Gurdjieff en Fontainebleau, cerca de París. Muchas de las composiciones llevan fechas específicas que indican períodos en los que literalmente se compuso a diario y sugieren la gran intensidad de ese proceso creativo conjunto, a menudo por varias semanas consecutivas.

Las composiciones comprendidas en el álbum titulado *La música de Gurdjieff / de Hartmann* son una excelente selección que ofrece un amplio panorama de diversos aspectos de la obra de Gurdjieff / de Hartmann. Hay himnos de naturaleza solemne o contemplativa, a menudo tomados del lenguaje de la liturgia ortodoxa rusa, que se distancian de nuestra noción habitual de ese género. Hay también resonancias de la música que Gurdjieff recordaba haber escuchado en remotos templos y monasterios de Asia. En el otro extremo de esa gama, están las evocaciones ingenuas en el género danza de las simples melodías del folklore étnico. Entre ambos se encuentran sugerencias de las improvisaciones del Cercano Oriente conocidas como *taksim*; canciones subjetivas de íntima expresión personal en la música de los sayyids, grupo de conocidos seguidores de Mahoma; melodías de gran calidez y humanidad más bien en el estilo armónico occidental, tales como *El derviche bojariano* y *Regocíjate, Belcebú*; así como también extractos de guión del nunca producido valet *La lucha de los Magos*.

La descripción de la forma y el estilo externo de esta música no ayuda sin embargo a iluminar su esencia interna, la cual permanece extrañamente enigmática. ¿Cuál es la fuente de su impactante fuerza, de su atmósfera inefable, de su capacidad para hechizar a quien la escucha, mientras lo pone en un contacto más intenso consigo mismo?

Para comenzar, la génesis de estas piezas, el método de su composición, es singular, para decir lo menos. Con mucha gracia, de Hartmann ha revelado ese proceso en el cual Gurdjieff (quien podía conmovier con sus improvisaciones en el armonio, pero de ninguna

manera tenía formación como compositor) se ponía a silbar o a tocar con un solo dedo en el piano una frase musical característica del Cercano Oriente. De Hartmann de alguna forma ensamblaba y daba forma a ése y otros fragmentos melódicos bajo la acuciosa mirada de Gurdjieff. Las armonías se juntaban, los patrones rítmicos añadían énfasis, y poco a poco aparecía una forma. Sin embargo, a pesar del pulido y educado dominio compositivo de Hartmann, la influencia de Gurdjieff sobre ese proceso de construcción parece indudable. El estilo personal propio de Hartmann en sus numerosas obras de cámara, orquestales y operáticas refleja la transición de un neoromanticismo ruso-francés elegante y encantador a un modernismo del temprano siglo XX vinculado de manera peculiar con las escuelas pictóricas del cubismo y el expresionismo, mediante un uso casi ingenuo de armonías en tono disonante, una tendencia hacia ritmos mecánicos y un gusto por configuraciones armónicas de carácter irónico o sarcástico.

Con muy raras excepciones, ninguno de esos rasgos aparece en la música que de Hartmann creó con Gurdjieff. Las ocasionales disonancias son transformadas en algo sutil y misterioso y toda la postura musical resulta transformada. De hecho, estas obras parecen vaciadas de todo recurso orientado a producir un efecto. Se caracterizan más bien por lo directo de su sentimiento y la simplicidad de su estructura, incluso cuando el “significado” último es más recóndito. Con frecuencia las melodías son orientales en su lenguaje, en ocasiones hasta lindando con lo consabido. El apuntalamiento armónico (una adaptación occidental inexistente en la música del Oriente) por lo general es triádico o compuesto de cuartetos y quintetos, a menos que utilice el familiar zumbido. Cuando la melodía es más compleja (sin duda un toque de Hartmann), rara vez se intenta urdir elaboradas progresiones de acordes; más bien hacer que algunos movimientos melódicos sean más enfáticos, intensos o conmovedores. Los ritmos son casi primitivamente directos. Se podría decir que esta música, ya sea líricamente introspectiva, a manera de una danza o de una plegaria, se siente siempre como desnudada, como si mostrara sus huesos. Las texturas son de mínimo interés, los adornos sólo se proponen intensificar la expresión.

Por otra parte, en raras instancias, la música puede parecer, por un momento, extraña, torpe, como si diera un incomprendible vuelco sin ninguna razón aparente, como si existiera una intención sutil que se nos escapa. Lo que en una primera instancia se siente como un error,

nos deja más tarde ya no tan seguros de que lo sea. ¿Es que de Hartmann deliberadamente permitió que un toque del amateurismo de Gurdjieff quedara “sin corregir”? O, finalmente, ¿será absurdo aplicar aquí los principios académicos ordinarios del protocolo musical? ¿Está Gurdjieff eludiendo también aquí, como lo hizo también con el literario, el *bon ton* del lenguaje musical?

Pero, dejando de lado estos aspectos relativamente sutiles, uno podría adivinar que el melómano entrenado muy probablemente descartará al instante de primera mano esta música como típicamente folklorista, autóctona de las encrucijadas étnicas y religiosas donde Gurdjieff nació y creció y también como un ejemplo característico de la incorporación de tales fuentes materiales en obras para concierto, tan comunes entre los compositores rusos de ese período, para quienes ese estilo resultaba atractivamente exótico.

Sin embargo, un contacto más profundo con la música de Gurdjieff muy pronto mostrará el error de asemejarla ya sea a la música tradicional o religiosa en sí misma, ya sea a cualquier trivial popularización de ellas. La similitud es principalmente de vocabulario, sólo superficial. Obviamente, Gurdjieff la usó simplemente porque era el lenguaje que conocía; por cierto, un lenguaje rico en expresión natural, universal y humana. Pero su propósito en la música tiene una profundidad mucho mayor.

Según la perspectiva de Gurdjieff, la mayor parte del arte que conocemos es subjetivo, tanto en su creación como en su recepción. Consideraba el arte objetivo –mucho menos común– como poseedor de una relación específica con las propiedades del sentimiento; como capaz de emanar vibraciones precisas que influyen directa, orgánica, predeciblemente en los sentimientos. El arte objetivo, decía, afecta a todas las personas de la misma manera.

Inevitablemente se nos plantea la pregunta: ¿es la música de Gurdjieff un ejemplo de arte objetivo? Naturalmente, es imposible responderlo. Sus varias obras, claramente, corresponden a diferentes niveles. Y, sin embargo, bien puede uno mantener aquella pregunta mientras escucha, por ejemplo, una composición como la titulada “Recuerdo”. En ella encontramos el arquetipo del “sonido” gurdjieffiano esencial. Nada que pudiera evocar sentimentalismo, nostalgia, encanto o tristeza aparece por ninguna parte. La música es desnuda, sin adornos, y, sin embargo, no es cruda ni severa. En cambio, un tono profundo e

inquisitivo se mantiene tras la línea única de la pregunta: una melodía angular e impredecible, que parece no encontrar un lugar de reposo, dudando, sintiendo su camino momento tras momento, sostenida por una base armónica de tres voces, también elusiva, curiosamente renuente a resolverse. Y todo ello amenazado por un sentimiento profundo, indescriptible, como enfocado intensamente hacia adentro, sin comentario. Objetivo.

Comparar esta música con tipos más familiares de música, la clásica u otras, es inútil. Aunque sus materiales son radicalmente simples, reconocibles, hasta convencionales, desafía toda clasificación. Parece haber sido creada con una meta especial, un propósito especial. Es *sui generis*. Hace propuestas y plantea preguntas que no se encuentran en ninguna otra parte.

Publicado en la revista *Parábola* (vol 11, nº 3) y recogido en Jacob Needleman (compilador). *The Inner Journey. Views from de the Gurdjieff Work*. Morning Light Press, 2008: 154-157.

Se publica en esta página con permiso del autor.