

Tientos

Francisco Correa de Arauxo

Louis Thiry, *orgue*

Patrick Bismuth, *violon, alto & viola da spalla*



Tientos

Francisco Correa de Arauxo

Louis Thiry, *orgue*

Patrick Bismuth, *violon, alto & viola da spalla*

Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, l'Espagne a vécu une ère d'effervescence religieuse (Jean de La Croix, Thérèse d'Avila), intellectuelle (Cervantès, Lope de Vega) et artistique (Zurbarán, El Greco, Vélasquez) remarquable. Lorsque, en 1516, à la mort de Ferdinand II d'Aragon, Charles de Habsbourg, futur Charles-Quint, accéda au trône d'Espagne, il hérita d'un immense empire avec les royaumes d'Aragon, de Castille, de Naples et de Sicile, ce qui permit au monde des arts italien et espagnol de tisser des liens étroits. Avec son fils, le roi Philippe II, mort en 1598, ardent protecteur des arts, des sciences et des lettres, qui fit de Madrid la capitale de l'Espagne dominée par l'Escorial, ce pays, aux prises avec de graves événements, entama un déclin, dont elle se releva sous Philippe III et Philippe IV, son fils et son petit fils : on a souvent écrit que leur époque a correspondu pour la péninsule à un nouvel âge d'or. Dès son plus jeune âge, Philippe IV, roi d'Espagne de 1621 à 1665, éminent collectionneur et mécène, voua à la musique une véritable passion, et sous son règne, l'Espagne connut le plein épanouissement de son école musicale.

Probablement d'origine portugaise, Francisco Correa de Arauxo, l'un des plus grands organistes espagnols du XVII^e siècle, est l'un des illustres représentants de ce fameux « Siècle d'or » (*el siglo de oro*) espagnol. Musicien de transition entre la Renaissance et le baroque, il est né en 1583 ou 1584. Compositeur et théoricien, ordonné prêtre en 1608, il reçoit son éducation musicale à Séville et débute en 1592 comme organiste de la deuxième église de la ville, San Salvador, avant de prendre en 1636 le chemin de l'Andalousie et d'obtenir le poste d'organiste de la cathédrale de Jaén. En 1640, on le trouve titulaire des orgues de la cathédrale de Ségovie où il restera jusqu'en 1654, date de sa mort, et c'est dans cette cathédrale, dernière grande construction gothique espagnole, qu'il a été enseveli. On ne lui connaît qu'un ouvrage

paru en 1626 sous le titre de *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica* réunissant soixante-neuf compositions pour orgue en tablature chiffrée, dont soixante-deux *tientos* dans lesquels il s'émancipe progressivement du système modal. Introduit par un long avertissement où l'auteur traite notamment du doigter, du toucher, de la virtuosité, des dissonances, du chromatisme, de l'ornementation, ce livre, comme l'indique son titre, est à la fois un recueil de pièces d'orgue de difficulté variée et progressive, sans destination liturgique précise, et un ouvrage théorique. Correa de Arauxo recommande d'ailleurs de lire sa préface avant de jouer les *tientos* dont il tient à expliquer la forme avec précision, chacun étant accompagné de son propre commentaire.

Le *tiento* est une des formes les plus employées par les musiciens espagnols du XVIe siècle et du début du XVIIe, Antonio de Cabezón (1510-1566) s'étant imposé comme le premier grand compositeur de *tientos* pour orgue. En 1535, le vihueliste espagnol Luis Milán précisait que le *tiento*, proche du *ricercar* italien ou même de la toccata, était une forme destinée à essayer l'instrument : le mot viendrait de l'espagnol *tentar* ou du latin *tentare* (essayer, expérimenter). La plupart des *tientos* rassemblés par Francisco Correa de Arauxo dans *Facultad orgánica* sont des *tientos de medio registro*, en référence à certaines caractéristiques de l'orgue ibérique du XVIIe siècle dont le clavier unique était divisé en son milieu au niveau du *do* en deux registres égaux, technique simple et ingénieuse qui permettait de registrer indépendamment le dessus et la basse de l'instrument.

Dans sa *Biographie universelle des musiciens* (1866-1868), Fétis écrivait : « À la fin de l'ouvrage, Arauxo se vante d'y avoir mis des choses nouvelles qui n'ont jamais été entendues. Bien que plusieurs de ces choses soient extravagantes, on ne peut mettre en doute que l'auteur n'ait été un artiste de génie et organiste d'un véritable mérite. »

Adélaïde de Place

Tiento, un mot énigmatique couvrant une réalité multiple et mouvante. Dans le mot tiento il y a l'idée de tâtonnement - on tâte le clavier - d'essai - on essaie des sonorités - de tentative - on explore de nouveaux chemins. Il s'agit donc d'une forme musicale en devenir, propice à toutes les expériences. On pourrait comparer la démarche de Correa de Arauxo à celle de Montaigne dans ses « Essais » - parus une trentaine d'années plus tôt : une idée est lancée et ses développements sont imprévisibles ; il n'y a guère de plan préétabli. C'est une recherche mais une recherche riche en trouvailles inattendues.

Les caractéristiques de l'orgue ibérique du dix-septième siècle conditionnent en partie l'écriture des tientos ici présentés : le clavier unique de cet instrument est divisé en deux parties égales comprenant des possibilités sonores distinctes. Ainsi chaque main possède son territoire propre sur lequel l'autre main ne peut empiéter. La contrepartie de cette contrainte est une écriture claire dans laquelle les rôles sont nettement définis. Dans les tientos de tiple la voix prépondérante est jouée sur la partie supérieure du clavier ; dans les tientos de baxon elle est jouée par la main gauche sur la partie inférieure.

Le style de Correa de Arauxo est l'héritier direct de la polyphonie de la Renaissance ; l'écriture est soignée jusqu'à des détails qui n'apparaissent qu'à la lecture. Les tientos ici présentés sont à quatre voix ou à cinq voix. Ils commencent tous par des entrées fuguées introduisant d'abord les trois voix accompagnantes, puis la voix principale « tiple » ou « baxon » : celle-ci reprend le même motif, mais généreusement orné et largement développé.

A l'époque de Correa de Arauxo, le système majeur-mineur n'avait pas encore assuré son hégémonie : les tons anciens, hérités de la musique religieuse dominaient encore la musique de l'instrument liturgique qu'était l'orgue. On peut classer ces tons sous cinq rubriques mode de do, mode de sol, mode de ré, mode de la, mode de mi. Chacun de ces modes donne à la pièce qui l'emploie sa couleur particulière. Le mode de mi bénéficie d'un statut particulier à cause des liens qu'on peut lui attribuer avec la musique arabo-andalouse. Les pièces écrites dans ce mode (quarto tono) sont parmi les plus attachantes ; c'est pour cette raison qu'elles occupent une position privilégiée dans notre enregistrement (début, centre et fin).

La gestion du temps chez Arauxo mérite une attention particulière : dans les tientos de tiple on a souvent la sensation de deux temps superposés : celui statique et sombre d'accompagnement et celui libre et aérien du chant. Une autre originalité frappante de cette musique réside dans l'emploi – très inhabituel au dix-septième siècle – de divisions du temps autres que ternaires ou binaires.

On ignore presque tout de la vie de Correa de Arauxo : il est né à Séville en 1584, mort à Ségovie en 1654, il a fait paraître son « Libro de tientos y discursos de música práctica

y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica (Alcala 1626) ». Ce livre est à la fois un ouvrage théorique, (il est pourvu d'une longue introduction d'une interprétation parfois malaisée) et d'un recueil de pièces pour orgue de difficulté variée. Ces pièces n'ont pas de relation explicite avec une quelconque destination liturgique. Elles se présentent à la fois comme des modèles de composition pour les apprentis compositeurs et comme des études pour les organistes ; à cette époque ces deux fonctions ne paraissent pas avoir été séparées ; un organiste se devait d'être improvisateur voire compositeur.

La question de l'opportunité des transcriptions réalisées pour cet enregistrement se pose évidemment. A cette question j'apporterai une réponse fort simple : nous aimons cette musique, nous aimons nos instruments ; alors quoi de plus naturel que d'organiser cette rencontre ? De plus, ce que peut avoir d'un peu austère la solitude de l'organiste, a besoin d'être rafraîchie par l'apport d'un instrument plus direct. J'ajoute que la transcription a toujours été un facteur important de l'évolution de la musique.

Pour cet enregistrement, Patrick Bismuth passe du violon à l'alto et à la viola da spalla un instrument à archet peu courant, exploitant la tessiture du violoncelle. L'orgue choisi est celui de l'église Saint-Thomas de Mont-Saint-Aignan ; cet instrument, reconstruit par Pascal Quoirin dans un magnifique buffet de la fin du seizième siècle, est typique de l'orgue français de l'époque de Correa de Arauxo ; y adapter la musique espagnole ne pose aucun problème esthétique, la question de l'identité nationale n'étant guère de mise en la matière.

Avant de présenter brièvement chacun de ces tientos, je voudrais proposer une courte réflexion sur le problème de l'écoute. Nous sommes au temps de l'abondance : on peut entendre de la musique partout et toujours ; le quantitatif est là, mais que dire du qualitatif – je parle de la qualité musicale mais aussi de la qualité de l'écoute. Il y a de multiples façons d'écouter : on peut écouter toute la journée, en fond sonore ; il s'ensuit une certaine imprégnation, mais si la diversité est trop grande, le flot musical glisse sans laisser beaucoup de traces. On peut écouter en conduisant sa voiture ; là les conditions acoustiques sont telles que seuls certains éléments surnagent du brouhaha ambiant. On peut écouter partition en main ; même si l'on n'est pas très bon lecteur, cela donne des repères. Quoiqu'il en soit toute approche est personnelle. Toutefois pour aller vers le qualitatif plutôt que vers le quantitatif je voudrais suggérer un mode d'écoute qui me semble convenir à cet enregistrement. En effet l'ensemble de ces tientos écouté dans la continuité pourrait facilement être perçu comme un peu monotone : chaque pièce a besoin de livrer sa personnalité. Il est nécessaire que la mémoire fasse son travail. C'est pourquoi plutôt qu'écouter les dix tientos à la suite, je proposerais d'en choisir un, de l'écouter et de le réécouter de manière à ce que, par le jeu de

la mémoire il prenne forme dans notre esprit. Ainsi dans notre promenade, des paysages se découvriront et nous les retrouverons, des événements se produiront et notre plaisir sera de les voir se renouveler, des mélodies peupleront notre mémoire. Ce mode d'approche me semble pouvoir convenir même à ceux qui n'ont aucune connaissance musicale. Les commentaires qui suivent voudraient être un simple guide - peut-être inutile - dans cette promenade.

1 XXXVIII Tiento de medio registro de tiple de quarto tono

Ce tiento est écrit dans le mode de mi si cher aux espagnols. Il est fondé sur trois motifs dont la savante architecture est plus ou moins cachés sous la volubilité de la partie de violon ou dans la pénombre des autres voix.

2 XL Tiento de medio registro de baxon de noveno tono

Mode de la. La partie soliste est la basse jouée à la main gauche ; elle comporte huit phrases dont les sixième et septième sont ternaires. Le violon joue la voix supérieure de l'accompagnement - dont on s'aperçoit à cette occasion qu'il est plus qu'un accompagnement.

3 XLI Tiento de medio registro de tiple de dozeno tono

Mode de do. Le motif principal et son mouvement contraire sont présents tout au long de cette pièce. Le violon joue la partie principale qui comporte 5 phrases. A remarquer dans la troisième, l'insertion de 5 mesures à 5 temps. Les trois voix de la main gauche sont jouées à l'octave supérieure.

4 LIII Tiento de medio registro de dos triples de segundo tono

Pièce à 5 voix écrite dans le mode de ré. Les deux voix principales, normalement jouées par la main droite, sont partagées entre l'orgue et le violon. Le motif initial domine une partie importante de ce tiento ; on s'en libère à partir de la quatrième phrase, laquelle commence avec un canon rendu évident par le contraste des timbres.

5 LVI Discurso de medio registro de dos baxones de quarto tono

Nous retrouvons notre cher mode de mi. Cette fois ce sont les deux basses qui dialoguent ; cette conversation s'établit entre la main gauche de l'orgue et la viola da spalla. Ce discours est très riche en rebondissements ; il contient une remarquable section à cinq temps dont le caractère insolite n'échappera pas à l'auditeur averti et pourra même être ressenti par celui qui l'est moins.

6 LIX Tiento de medio registro de tiple de segundo tono

Tiento écrit en mode de ré. Le violon joue la voix supérieure. Le traitement rythmique est d'une grande complexité : divisions du temps les plus inhabituelles (par 5, par 7, par 9). C'est une aventure, une histoire fantastique qui place d'un coup Arauxo parmi les plus grands.

7 LIV Tiento de medio registro de dos tiples de septimo tono

Nous sommes maintenant dans la clarté du mode de sol. Un motif et son mouvement contraire parcourent toute la pièce. Un autre motif s'insinue discrètement ; sa destinée sera plus éphémère. Comme dans la quatrième pièce, le partage des deux voix supérieures entre violon et orgue éclaircit leur dialogue.

8 XLIX Tiento de medio registro de baxon de duodecimo tono

Pièce en mode de do jouée à l'octave supérieure. La basse est jouée à l'alto, les trois voix supérieures sur la flûte 4 .

9 LI Tiento de medio registro de baxon de dezimo tono

Écrit en mode de la. Le motif de départ sous-tend une bonne partie de ce tiento. La basse est jouée sur la viola da spalla. Elle utilise le motif initial dans les phrases 1, 2 et 5 ; les phrases 3 et 4 exploitent des motifs secondaires discrètement introduits par les voix supérieures.

10 XXXIX Tiento de medio registro de tiple de quarto tono

Voici de nouveau notre fameux mode de mi. Comme au début de chacune de ces pièces un motif très simple se présente sous forme fuguée. Ce motif – qui n'a guère d'intérêt en lui-même – sera une sorte de pilier, souvent caché sous l'exubérance de l'ornementation, assurant la cohésion de l'ensemble. Ici, il sera repris dans les deux premières phrases du violon. Puis il semble oublié. La partie de violon comporte six phrases. A remarquer particulièrement le départ de la troisième phrase.

Louis Thiry

Titre du Recueil :

« *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica* »

Parution : Alcala 1626

Composition de l'orgue de l'Église Saint-Tomas de Mont-Saint-Aignan

Premier clavier :

Positif

Montre 4'

Cymbale 2 rangs

Bourdon 8'

Larigot 1 1/3

Flûte allemande 4'

Cromorne 8'

Doublette 2'

Voix Humaine 8'

48 Notes sans 1er C#

Deuxième clavier ; Grand-Orgue

Bourdon 8'

Flûte 4'

Montre 8'

Quarte 2'

Prestant 4'

Trompette 8'

Doublette 2'

Cornet 5 rangs

Fourniture 3 rangs

Nazard 2 2/3

Flageolet 1

Tierce 1 3/5

Cymbale 3 rangs

48 Notes sans 1er C#

Pédale :

Flûte 8'

Trompette 8'

26 notes (C1 à D3)

Louis Thiry



Louis Thiry est professeur d'orgue honoraire au Conservatoire National de Région de Rouen. Il fut élève d'André Marchal et de Rolande Falcinelli au Conservatoire National Supérieur de Paris ; il y obtint un premier prix d'orgue en 1958. L'activité de Louis Thiry se partage entre l'enseignement, les concerts, les émissions de radio, les enregistrements et la participation à de nombreux festivals, en France et à l'étranger.

Son répertoire s'étend du XIII^e au XX^e siècle. Sa curiosité le porte volontiers vers l'exploration de répertoires inhabituels tels que, par exemple, la musique médiévale. J.S. Bach, dont il a gravé *L'Art de la fugue* et *le Clavier bien tempéré*, sollicite intensément son esprit de recherche.

Louis Thiry y interprète volontiers la musique de compositeurs du XX^e siècle. Parmi ceux-ci, il s'est particulièrement intéressé à Olivier Messiaen qu'il a contribué à faire connaître par les concerts à travers toute l'Europe et par un enregistrement largement diffusé.

Outre son activité de soliste, Louis Thiry pratique la musique d'ensemble et s'associe souvent à divers chanteurs ou instrumentistes. Il est titulaire de l'orgue historique Lefebvre du XVIII^e siècle de la Chapelle du Centre Hospitalier Universitaire « Charles-Nicolle » à Rouen.

Patrick Bismuth

Patrick Bismuth envisage la pratique de son instrument dans la continuité et la diversité de son histoire : l'improvisation, la musique populaire, ou les musiques tziganes font autant partie de son univers et de sa vie de musicien que la tradition occidentale et, en particulier, le violon baroque, dont il est spécialiste.

Cet itinéraire le conduit à interpréter autrement les répertoires classique, romantique et contemporain.

Professeur de violon baroque au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris de 1993 à 1998, il enseigne actuellement cette discipline aux CRR de Versailles et de Paris.

Il fonde et dirige l'Ensemble La Tempesta et joue souvent avec Louis Thiry, James Bowman ou Gérard Lesne. et est également le co-fondateur du Quatuor Atlantis sur instruments originaux.

Il compose plusieurs pièces pour Violon (*Unnuami*, 2001) et pour diverses formations (*Takannaaluk*, pièce de théâtre musical en cours d'écriture sur un livret original en langue inuit).



Tientos

Francisco Correa de Arauxo

Louis Thiry, *organ*

Patrick Bismuth, *violin, viola & viola da spalla*

In the second half of the 16th century, Spain went through an era of remarkable effervescence. This ebullience was religious (John of the Cross, Teresa of Ávila), intellectual (Cervantes, Lope de Vega) and artistic (Zurbarán, El Greco, Velázquez) in nature. In 1516, following the death of Ferdinand II of Aragon, Charles I acceded to the throne. Charles, who was to become Holy Roman Emperor as Charles V, inherited an immense empire comprising the Kingdoms of Aragon, Castile, Naples and Sicily, which allowed the Italian and Spanish arts to forge close links. With his son, King Philip II of Spain, an ardent patron of the arts, sciences and letters, he made Madrid — dominated by the Escorial — the capital of Spain. Spain was confronted with serious political setbacks and began a steady decline from which it would only emerge under Philip III and Philip IV, his son and grandson. It is often argued that their time constituted a new golden age for the peninsula. From an early age, Philip IV, King of Spain from 1621 to 1665, an eminent collector and patron, displayed a true passion for music, and under his reign Spain experienced the full development of its musical style.

Likely of Portuguese origin, Francisco Correa de Arauxo, one of the greatest Spanish organists of the 17th century, is one of the distinguished representatives of the famous Spanish “Golden Age” (*El Siglo de Oro*). Linking the Renaissance to the Baroque, he was born in 1584. A composer and musical theorist, he was ordained priest in 1608, received his musical education in Seville, and started his career as an organist in 1592 in the city’s second biggest church, San Salvador. He subsequently moved to Andalusia in 1636 and was appointed organist at Jaén Cathedral. In 1640 he became the organist of the Segovia Cathedral, where he remained until his death in 1654. It is in this cathedral, the last major architectural work of Gothic style, that he is buried.

His only surviving works are contained in a single volume published in 1626, entitled *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica*. The volume contains 69 works for the organ in numeric tablature, of which 62 are *tientos*, in which he progressively emancipates himself from the modal system. The works are introduced by an extensive preface in which the author writes about fingering, touch, virtuosity, dissonance, chromaticism and ornamentation. The book, as indicated by its title, is both an anthology of organ pieces of various and progressive difficulty, as well as a theoretical work. The music seems to have no precise liturgical function. Correa de Arauxo recommends reading his preface before attempting to play the *tientos*; he insists on explaining the form with precision, and each piece is accompanied by a specific commentary

Tiento was the most commonly employed musical genre of Spanish musicians of the 16th and early 17th century. Antonio de Cabezón (1510-1566), in particular, established himself as the first great composer of *tientos* for the organ. In 1535, the Spanish vihuelist Luis Milán explained that the *tiento*, resembling the Italian *ricercar* or even the *toccata*, was a genre intended to allow the musician to try out an instrument. The word is presumed to come from the Spanish *tentar* or the lantín *tentare* (to try, to experiment). Most of the *tientos* assembled by Francisco Correa de Arauxo in *Facultad orgánica* are *tientos de medio registro*, in reference to certain characteristics of the 17th century Iberian organ, whose unique keyboard was divided at middle C in two equal registers. This was a simple yet ingenious technique which allows one to register the upper and lower manuals of the instrument independently.

In his *Biographie universelle des musiciens* (1866-1868), Fétis wrote “At the end of his work, Arauxo boasts that he created new things that were never heard before. Even if many of those things are extravagant, we cannot doubt that the composer was a genius and an organist of great talent.”

Adélaïde de Place

Tiento is an enigmatic Spanish word which spans multiple meanings, and suggests a fluid reality. Within the word *tiento* there are three separate ideas: touching (one touches the keyboard), trials (one tries various sounds) and attempts (one explores new paths). Thus it is an experimental structure, a malleable musical form suited to different experiences. One can compare the approach of Correa de Arauxo to that of Michel de Montaigne in his *Essais* which appeared thirty years earlier: an idea is put forth, and its developments are unpredictable; there is little pre-established planning. It is a kind of research, rich in the unexpected.

The characteristics of the 17th century Iberic organ partly condition the writing of these *tientos*. The instrument's unusual keyboard layout is divided into two equal parts, each with distinct tonal possibilities independent of one another. In addition, each hand has its own physical space upon which the other hand can not intrude. The result of this structural layout is a musical work in which the roles of each hand are sharply defined. In the *tientos de tiple* (soprano) the preponderant voice is played in the right hand on the upper keyboard; in the *tientos baxon* (bass) it is played by the left hand on the lower keyboard.

The style of Correa de Arauxo shows its direct lineage from Renaissance polyphony; the compositions' details are so refined that some can only be seen in the score, not heard. The *tientos* on this recording have four or five voices. They begin with a fugal section which introduces three accompanying voices, followed by the arrival of the principal voice, the « *tiple* » or « *baxon* » (soprano or bass). This principal voice is built using the same theme, but is generously ornamented and widely developed.

In Correa de Arauxo's time, the major-minor tonal system was not yet dominant: the old sound, inherited from religious music, still dominated organ music, a liturgical instrument. One could recognize and classify five modes: *mode de do*, *mode de sol*, *mode de ré*, *mode de la*, and *mode de mi*. Each of these modes gives a piece its particular color. The *mode de mi*, starting on the modern day E, was of particular importance because of its links to Arab and Andalusian music. Pieces written in this mode (*quarto tono*) are among the most endearing, which is why they occupy privileged positions in our recording (they are featured at the beginning, middle and end).

Arauxo's metric mastery deserves special attention: in the *tientos de tiple* one often has the sensation of two superposed tempi: the accompaniment is static and dark while the lyrical, principal voice is supple and free. Another striking originality of this music resides in its time signatures – it was very unusual in the 17th century to have anything other than a simple binary or ternary rhythmic structure.

Most of Correa de Arauxo's life history is unknown. He was born in Seville in 1584, died in Segovia in 1654, and composed his *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad orgánica* (Alcala 1626). The volume is both a theoretical work and a collection of pieces for the organ, with a variety of difficulty. The works have no explicit link to liturgical convention. They are presented as both models of composition for apprentice composers, and as studies for organists. At the time, of course, the two musical functions were not separated: organists were expected to improvise as well as compose.

The question of the transcriptions done for this recording arises, naturally. As an answer, I have a very simple response: we love this music, we love our instruments, and we have found the most natural and practical solution given the constraints. Moreover, the usual austere solitude of an organist is well refreshed by the addition of a more direct instrument. Transcription has always been important in the evolution of music.

For this recording, Patrick Bismuth switches from the violin to the viola, and on to the *viola da spalla*, a little known bowed instrument which has a comparable range to the violoncello. The organ chosen is that of the Saint-Thomas Church in Mont-Saint-Aignan. The instrument, restored by Pascal Quoirin in a magnificent, late 16th century buffet, has typical characteristics of the French organ of Correa de Arauxo's time. Adapting Spanish music to this instrument causes no aesthetic problems, as the national identity is not especially marked in the repertoire.

Before briefly introducing each of these *tientos*, I would like to reflect on how we listen to this music in today's world. We are in an age of abundance: one can listen to music everywhere, all the time. The quantity is clearly there, but what about the quality? I am referring to not just the quality of the music, but also the quality of the listening itself. There are multiple ways to listen: one can listen all day long, with music in the background. A certain absorption takes place, but if there is a great diversity of music, the individual works and styles slip away without leaving a trace. One can listen while driving a car; the acoustic conditions are such that only certain elements penetrate above over the general hum of noise. One can listen with the score in hand; even if one is not a very good reader, this can provide reference points. In any case, the choice of approach is a personal one.

However to approach the qualitative rather than the quantitative I suggest a way of listening which suits this particular recording. If one listens to all of the *tientos* in succession, they may be perceived as monotonous. Each piece needs the space to deliver its own personality. Memory must do its work. That is why rather than listening to the ten *tientos* one after the other, I suggest that you choose one, listen and re-listen in order that that

particular *tiento* takes its place in your memory. As when one takes a walk, different scenery is discovered and revisited, and the multiple past experiences color each subsequent one. This approach is appropriate even for those who have no special musical knowledge.

The following comments are suggestions which may facilitate the enjoyment of each work.

1 XXXVIII Tiento de medio registro de tiple de quarto tono

This *tiento* is written in the *mode de mi*, the mode in E, so beloved of the Spanish. It is based on three motives; the piece's sophisticated architecture is more or less hidden under the pleasant volubility of the discourse.

2 XL Tiento de medio registro de baxon de noveno tono

Mode de la, the mode in A. The solo part is the bass, played in the left hand. It consists of eight phrases of which the sixth and seventh are ternary. The violin plays the upper voice of the accompaniment...eventually one realizes that it is more than just an accompaniment.

3 XLI Tiento de medio registro de tiple de dozeno tono

Mode de do, the mode of C. The principal motive and its inverse are present throughout this work. The violin plays the principal voice, in 5 phrases. Of particular note in this third *tiento*: there are 5 measures with 5 beats. The three voices of the left hand are played in a higher octave than usual.

4 LIII Tiento de medio registro de dos tiples de segundo tono

A work with five voices, written in the *mode de ré*, the mode of D. The two principal voices, normally both played with the organist's right hand, are shared between the organ and the violin. The initial motive dominates most of this *tiento*; starting with the fourth phrase there is a canon, which is rendered more clear by the contrasting timbres of this transcription. As the canon develops, the initial theme recedes.

5 LVI Discurso de medio registro de dos baxones de quarto tono

We return to our beloved *mode de mi*. This time there is a dialog between bass voices. The conversation is between the left hand of the organ and the *viola da spalla*. The discourse is rich in thematic ricochets; there is a remarkable section in quintuple time with a certain insolent character.

6 LIX Tiento de medio registro de tiple de segundo tono

Tiento written in *mode de ré*. The violin plays the upper voice, and the rhythmic treatment is highly complex. Very unusual meters are pervasive (5, 7 and 9 beats per measure). It is a grand adventure, a fantastic story which puts Arauxo firmly among the most inventive instrumental composers of his time.

7 LIV Tiento de medio registro de dos triples de septimo tono

We are now in the brightness of the *mode de sol*, the mode of G. A theme and its inverse run through the entire piece. Another motive is present, ever so discretely, but its life proves short. As in the fourth piece, the two upper voices, shared between the violin and the organ, form a clear, transparent dialog.

8 XLIX Tiento de medio registro de baxon de duodecimo tono

This work is in the *mode de do*, and played an octave higher than the original. The bass is played on the viola, and the three upper voices use the organ's flute 4' stop.

9 LI Tiento de medio registro de baxon de dezimo tono

Written in the *mode de la*, the key of A. The initial theme comprises a good part of this *tiento*. The bass is played on the *viola de spalla*. It uses the initial theme in phrases 1, 2, and 5. Phrases 3 and 4 use secondary themes, discretely introduced in the upper voices.

10 XXXIX Tiento de medio registro de tiple de quarto tono

We are back in our initial *mode de mi*. As in the beginning of all of these pieces, there is an initial fugal form that opens the work. The theme – which is hardly interesting in itself – is in fact a sort of structural pillar. It is often hidden under the exuberant ornamentation in the other voices, but it ensures the cohesion of the whole. It is taken up in the violin in the first two phrases, then it seems to disappear. The violin's part comprises six phrases. Especially notable is the start of the third phrase.

Louis Thiry

The complete title of the original collection is:

« *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica* »

The Date of Publication: Alcala 1626

Description of the Organ of the Saint-Thomas of Mont-Saint-Aignan Church

First Keyboard :

Positive

Montre 4'

Cymbals 2 rangs

Bourdon 8'

Larigot 1 1/3

German Flute 4'

Cromorne 8'

Doublette 2'

Human Voice 8'

48 Notes without the 1st C#

Second Keyboard ; Great-Organ-

Bourdon 8'

Flute 4'

Montre 8'

Quarte 2'

Prestant 4'

Trumpet 8'

Doublette 2'

Cornet 5 rangs

Fourniture 3 rangs

Nazard 2 2/3

Flageolet 1

Tierce 1 3/5

Cymbals 3 rangs

48 Notes without 1st C#

Pedal :

Flute 8'

Trumpet 8'

26 notes (C1 to D3)

Louis Thiry

Louis Thiry studied organ at the Paris Conservatory, graduating in 1958. He is now Professor Emeritus at the Rouen Conservatory.

Apart from teaching, he keeps a busy schedule of concerts, broadcasts, recordings and festival appearances in France and abroad.

Louis Thiry's repertoire spans seven centuries, from starting with 13th century medieval music, to 20th century composers such as Olivier Messiaen, whose music he has performed and recorded extensively.

He enjoys working with singers and instrumentalists and has a special interest in Bach. Thiry has recorded both the Art of the Fugue and the Well-Tempered Keyboard.

Louis Thiry was appointed organist at the Rouen «Charles-Nicolle» University Hospital Chapel, which houses an original 18th-century Lefebvre organ.

Patrick Bismuth

Patrick Bismuth's art of the violin is a reflection of the diversity of influences that contribute to his personal style. Improvisation, folk traditions, and gypsy music are as much a part of his artistry as the Western classical canon, including Baroque violin performance practice.

This rich tapestry of interests gives his playing of classical, romantic and contemporary repertoire an unusual, arresting flair. Critics the world over laud his intensity, virtuosity and gripping stage presence; he transforms each concert into a musical voyage of cathartic expression.

Patrick Bismuth taught Baroque Violin at the Paris Conservatory from 1993 to 1998, and his teaching remains greatly in demand. He currently mentors students at the Conservatories of Paris and Versailles. In addition, he conducts his ensemble *La Tempesta* and performs chamber music with organist Louis Thiry and the singers James Bowman and Gerard Lesne.

Bismuth is a co-founder of the *Atlantis* Quartet, a period instrument string quartet. In addition, he has composed for the violin and various other ensembles; his large scale works include *Unnuami* (2001) for violin and his current work in progress, *Takannaaluk*, a vocal work set to the stage based on an Inuit language libretto.

Enregistrement réalisé à la paroisse Saint-Jacques de Mont-Saint-Aignan / *Recorded at the Saint-Jacques Parish Church in Mont-Saint-Aignan, France.*

Orgue : Reconstruction dans le style du dix-septième siècle par l'atelier de Pascal Quoirin, Tempérament mésotonique, la 440 / *Organ : Reconstruction in the style of the 17th century by Pascal Quoirin's workshop, Meantone Temperament, A440.*

Production : Paraty

Directeur / *Producer* : Bruno Procopio

Prise de son et montage / *Balance engineer* : Aude-Marie Piloz

Création graphique / *Graphic design* : Leo Caldi

Textes / *Liner notes* : Adélaïde de Place & Louis Thiry

Photographe / *Photography* : Alain Anselm (Patrick Bismuth)

Jacques Thiry (Louis Thiry)

Paraty Productions

email : contact@paraty.fr

www.paraty.fr

Les remerciements sont à adresser à François Ménissier, Pierre Léautey, maire de Mont-Saint-Aignan et au Père Alexandre Joly, curé de la paroisse Saint-Jacques de Mont-Saint-Aignan pour les facilités accordées au bon déroulement de cet enregistrement.

Thanks to François Ménissier, Pierre Léautey, the mayor of Mont-Saint-Aignan, and to Father Alexandre Joly of the Saint-Jacques de Mont-Saint-Aignan parish for the use of the church facilities. Without their generous help this recording would not have been possible.