

SIX
SUITTES DE CLAVESSIN

Divisées en

*Ouvertures, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Gavottes,
Menuets, Rondeaux & Giges*

Composées & Mises en Concert

Par

MONSIEUR DIEUPART

Pour un Violon & flûte avec une Barre

de Viole & un Archilut

Dédiées à

MADAME LA COMTESSE DE SANDWICH

DIEUPART
LES SIX SUITES



Francis Colpron
flûtes à bec et traversière baroque

Susie Napper *viole de gambe*
Skip Sempé *clavecin*

CHARLES FRANÇOIS DIEUPART

(après 1667 – vers 1740)

LES SIX SUITES

Francis Colpron

flûtes à bec et traversière baroque

Susie Napper

viole de gambe

Skip Sempé

clavecin

Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by:* **Johanne Goyette**

Église St-Alphonse, St-Alphonse de Rodriguez, Québec

15, 16, 17 avril 2001 / April 15, 16, 17, 2001

Montage numérique / *Digital editing:* **Carl Talbot, Studio l'Esplanade**

Adjoints à la production / *Production assistants:* **Jacques-André Houle, Valérie Leclair**

Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**

Accord du clavecin / *Harpsichord tuning:* **Pierre-Yves Asselin**

Couverture / *Cover art:* **La belle Strasbourgeoise**, Nicolas de Lagillierre, 1703

Pages 7, 13 : **Elizabeth, Countess of Sandwich**, tableau de Michael Dahl / *by Michael Dahl*

CD 1

Première suite, en *la* majeur, pour flûte de voix et basse continue 10:28
First Suite, in A major, for voice flute and thorough bass

1	Ouverture	5:18
2	Allemande	3:45
3	Courante	1:49
4	Sarabande	2:36
5	Gavotte	0:40
6	Menuet	0:43
7	Gigue	1:37

Deuxième suite, en *ré* majeur, pour flûte de voix et basse continue 11:21
 [jouée à la traversière]

Second Suite, in D major, for voice flute and thorough bass
 [played on the transverse flute]

8	Ouverture	2:46
9	Allemande	2:07
10	Courante	1:23
11	Sarabande	2:16
12	Gavotte	0:47
13	Passepied	0:43
14	Gigue	1:19

Troisième suite, en *si* mineur, pour flûte de voix et basse continue 10:28
Third Suite, in B minor, for voice flute and thorough bass

15	Ouverture	5:02
16	Allemande	3:05
17	Courante	1:29
18	Sarabande	2:13
19	Gavotte	1:06
20	Menuet sérieux	1:42
21	Gigue	1:51

CD 2

Quatrième suite, en *mi* mineur, pour flûte de voix et basse continue 13:35
 [jouée à la traversière]

Fourth Suite, in E minor, for voice flute and thorough bass
 [played on the transverse flute]

1	Ouverture	3:52
2	Allemande	2:25
3	Courante	1:25
4	Sarabande	2:24
5	Gavotte	1:01
6	Menuet	0:59
7	Gigue	1:29

Cinquième suite, en *fa* majeur, pour flûte du quatre et basse continue 14:17
Fifth Suite, in F major, for fourth flute and thorough bass

8	Ouverture	4:07
9	Allemande	2:36
10	Courante	1:19
11	Sarabande	2:07
12	Gavotte	1:07
13	Menuet en rondeau	1:45
14	Gigue	1:16

Sixième suite, en *fa* mineur, pour flûte du quatre et basse continue 13:35
Sixth Suite, in F minor, for fourth flute and thorough bass

15	Ouverture	3:42
16	Allemande	2:57
17	Courante	1:16
18	Sarabande	2:51
19	Gavotte	0:42
20	Menuet	0:54
21	Gigue	1:13

CHARLES FRANÇOIS DIEUPART LES SIX SUITES

Les [Suites] de Dieupart égalent en valeur les meilleures productions des grands maîtres du début du XVIII^e siècle, aux côtés desquelles elles doivent reprendre place.

PAUL BRUNOLD, 1934.

Après les bouleversements de tous ordres qui l'ont secouée au XVII^e siècle, l'Angleterre connaît sous le règne de la reine Anne une enviable prospérité; par sa maîtrise des mers, elle devient dès les années 1700 une puissance mondiale et Londres un centre commercial de première importance. La capitale britannique, peut-être à l'époque la ville la plus peuplée d'Europe, attire de très nombreux artistes étrangers, venus y chercher fortune. La musique anglaise sera alors plus que jamais, surtout à partir de la disparition d'Henry Purcell, à la merci des influences continentales, influences qu'elle avait pourtant su jusque-là assimiler sans se départir de son caractère national.

Parmi les musiciens venus s'établir à Londres entre la mort de Purcell et l'arrivée de Handel en 1710 — qui, comme on sait, y fera triompher l'opéra italien —, figure Charles François Dieupart. Il sem-

ble avoir été connu sous ces deux prénoms, ceux-ci toutefois jamais employés simultanément. En Angleterre, en effet, il apparaît sur quelques documents comme étant Charles, mais un acte notarié daté de 1714 signale un François Dieupart habitant la paroisse St. James à Westminster, et sur la seule lettre autographe de lui qui nous soit parvenue, il signe F. Dieupart. Tout cela nous laisse à penser qu'il s'agit bien du même homme. Il est né à Paris après 1667, puisque c'est l'année du mariage de ses parents, et son père, lui aussi prénommé François, était fabricant de chandelles. On ne sait rien de sa formation, si ce n'est qu'il apprit le clavecin et le violon, ni des premières décennies de sa vie; on relève sa trace pour la première fois de sa carrière parmi les «organistes et professeurs de clavecin», sur la liste d'un relevé de taxation établi en 1695.

Il est possible que sa décision de s'établir en Angleterre ait découlé de sa rencontre avec Elizabeth, comtesse de Sandwich, fille de John Wilmot, comte de Rochester — elle était également la belle-fille de l'amiral Sir Edward Montagu, un parent de Samuel Pepys —, qui était venue sur le continent pour des raisons de santé. C'est à elle qu'il dédiera les six suites — elles font l'objet du présent enregistrement — qu'Étienne Roger publie vers 1701, et il est plus que probable qu'elle ait été son élève de clavecin.

La présence de Dieupart à Londres est attestée en 1704; cette année-là, il compose la musique de scène pour la pièce *Britain's Happiness* de Peter Motteux représentée au théâtre de Drury Lane. Un an plus tard, il s'associe au violoniste Thomas Clayton et à Nicola Haym, un violoncelliste venu d'Italie, pour faire représenter, toujours à Drury Lane, un opéra italien — c'est-à-dire à cette époque comportant une seule action dramatique et chanté de bout en bout —, *Arsinoe*, le premier en sol britannique, dans une version en anglais; la soprano Catherine Tofts



tenait le rôle-titre, tandis que dans l'orchestre jouaient, aux côtés de Dieupart au clavecin, son ami John Christopher Pepusch, musicien et compositeur né à Berlin, et le flûtiste et hautboïste John Loeliet, organaire de Gand.

En 1706, Dieupart, formant toujours équipe avec Haym et Clayton, participe en tant qu'organisateur et claveciniste aux représentations chantées partiellement en anglais du *Trionfo di Camilla* de Marc'Antonio Bononcini à Drury Lane, puis en 1708 à celles de *Pyrrhus and Demetrius*, version anglaise du *Pirro e Demetrio* d'Alessandro Scarlatti, cette fois au Queen's Theatre, que l'impresario John Vanbrugh venait de faire construire à Haymarket pour loger, mais sans succès, une troupe d'opéra italien. Un peu auparavant, une collaboration de Dieupart avec Motteux, pour sa pièce *Love's Triumph*, lui avait valu la louange suivante de la part de l'écrivain : «Le succès de la pièce ne devra pas peu à M. Dieupart, pour sa participation à l'élaboration des divertissements et pour avoir fourni les récitatifs et autres musiques nécessaires.»

Mais l'entreprise de Drury Lane fait faillite en 1711, ne pouvant concurrencer la compagnie de Handel, nouvellement formée pour jouer les opéras du maître saxon — *Rinaldo*, pourtant chanté entièrement en italien, avait remporté un immense succès. Dieupart, Haym et Clayton eurent beau faire passer des avis dans *The Spectator* invitant le public à assister aux nouveaux spectacles en musique qu'ils prévoyaient donner aux York Rooms, l'affaire ne put survivre et un commentateur français rapporte qu'après ces efforts infructueux, Dieupart «fut sur le point de quitter Londres pour suivre aux Indes un opérateur de la pierre qui voulait adoucir par la musique les souffrances [de ses patients].»

L'historien John Hawkins, à qui nous devons la plus grande partie des renseignements que nous possédons sur Dieupart, nous apprend qu'à partir de ce moment notre musicien dut subvenir à ses besoins en organisant des concerts, qui eurent dans les années 1711 et 1712 un certain succès, en se produisant dans l'orchestre de Handel et surtout en donnant des leçons de clavecin. Mais, malgré qu'«en tant que maître de cet instrument, il eut ses entrées auprès des meilleures familles du royaume», Dieupart vécut les dernières années

de sa vie dans la misère, toujours bon musicien cependant, puisque peu avant sa mort, encore selon Hawkins, «on le vit, vêtu de mauvais habits, fréquenter les *ale-houses* des quartiers mal famés, où il enchantait malgré tout la compagnie en jouant, de façon aussi nette et élégante qu'il l'aurait fait devant les meilleurs juges, les solos de violon de Corelli.» On perd alors sa trace et on croit qu'il est mort autour de 1740.

Dieupart a laissé très peu de compositions : on lui doit six sonates pour flûte à bec et basse continue publiées à Londres en 1717, une trentaine d'airs parus pour la plupart entre 1729 et 1731 dans *The Musical Miscellany*, une ouverture et une chaconne pour l'opéra *Thomyris*, publiées en 1708, ainsi que quelques concertos et sonates pour orchestre de vents et cordes restés manuscrits. Les six suites sont parues à Amsterdam vraisemblablement en 1701 — comme souvent à l'époque, la page de titre ne comporte aucune année de publication — chez Étienne Roger. Fait rare, l'éditeur en a proposé deux versions : une première pour clavecin et une seconde, en parties séparées, pour un instrument de dessus et basse continue — Couperin ne fera que mentionner cette possibilité pour l'exécution de ses pièces de clavecin. Probablement

composées peu avant l'arrivée de Dieupart à Londres, elles furent rapidement connues en Angleterre; non seulement leur page de titre indiquait un point de vente dans la capitale britannique, mais un *gentleman* du nom de Charles Babel nous en a laissé une version manuscrite datée de 1702, sans compter que treize des pièces de clavecin seront rééditées par John Walsh trois ans plus tard sous le titre de *Select Lessons for Harpsichord or Spinett*.

Le titre exact du recueil annonce *Six suites de clavessin divisées en ouvertures, allemandes, courantes, sarabandes, gavottes, menuets, rondeaux et giques*. La seconde version nous dit qu'elles sont «propres à jouer sur la flûte ou le violon», mais la première admettait déjà dans son titre que les suites pouvaient être «mises en concert pour un violon et flûte avec une basse de viole et un archiluth.» C'est bien sûr de la flûte à bec dont il s'agit ici, car pour désigner la traversière, l'éditeur aurait sûre-

Les flûtes à bec les plus connues aujourd'hui sont l'alto et la soprano. Or, on les fabriquait au début du XVIII^e siècle dans des formats très divers, sans doute pour qu'elles puissent jouer les répertoires du violon et de la traversière, qui, surtout pour le premier, ont un ambitus plus étendu, ainsi que pour simplifier les contraintes imposées par les différentes tonalités. La flûte alto est en *fa*, c'est à dire que cette note — c'est le *fa* en haut du *do* moyen sur un clavier — est la plus grave qu'elle peut jouer, tandis que la flûte soprano est en *do*, soit une quinte au-dessus de la flûte alto. La **flûte de voix** est en *ré*, donc plus grave d'une tierce que la flûte alto, et la **flûte du quatre** est en *si* bémol, soit plus haute que l'alto d'une quarte, d'où son nom, mais un peu plus grave que la soprano.

ment à l'époque indiqué «flûte allemande». L'instrument est toutefois précisé davantage au début de chaque suite : les quatre premières prévoient la flûte de voix et les deux

dernières la flûte du quatre. On sait que le choix des instruments dans la musique de chambre était à l'époque laissé dans une large part aux interprètes, et la mention du format de flûte à bec propre à jouer chaque suite — la flûte à bec était extrêmement populaire en Angleterre à l'époque auprès des amateurs — ne servait peut-être que d'indication sur l'ambitus demandé par chacune. Quoi qu'il en soit, on peut les donner aussi bien à la traversière et confier au clavecin plutôt qu'à l'archiluth la réalisation de la basse continue.

Les six suites obéissent à la même structure — la deuxième remplaçant le menuet par un passepied — avec parfois des liens thématiques entre les mouvements, et elles sont précédées chacune par une ouverture obéissant au schéma lullyste. Toutes épousent la succession des quatre danses de base devenue classique depuis Chambonnières — l'allemande, la courante, la sarabande et la gigue — et l'ensemble rapproche leur auteur des productions contemporaines des Louis Marchand, Nicolas Clérambault et Élisabeth Jacquet de La Guerre. Cependant, l'emploi d'un moule unique pour les six suites, avec toujours une gavotte et un menuet entre la sarabande et la gigue, est une première dans la littéra-

ture française de clavecin, tandis que les ouvertures découlent davantage de l'adaptation d'une musique orchestrale qu'elles ne relèvent des pratiques de ses compatriotes.

Malgré leur caractère très français, les suites montrent par endroits l'influence de Corelli, par une aisance mélodique certaine, au moment où la musique française, très appréciée en Angleterre jusqu'en 1700 environ, allait céder graduellement la place à l'italienne. Comme le notait André Pirro en 1924 dans *Les clavecinistes* : «Dieupart a paru au milieu des musiciens anglais à peu près dans le moment qu'ils cherchaient un guide après la mort de Purcell, et il a beau faire ostentation de gallicanisme, en plaçant une ouverture au commencement de toutes ses suites, tel passepied ou telle courante s'écoulet comme si Corelli en avait dirigé le courant. Dieupart, du reste, passe pour avoir répandu les compositions de Corelli en Angleterre.»

Cette importante collection allait avoir une influence certaine sur François Couperin, sur Gaspard Le Roux, sur Handel également, mais surtout sur Bach, ne serait-ce que par la structure générale que ce dernier imposera à ses suites pour instrument soliste. De plus, on a avancé, pour expliquer le titre de *Suites anglaises* que

l'Allemand a donné à un de ses ensembles de musique de clavecin, une influence directe, sinon une imitation, du recueil de Dieupart. Cette appellation viendrait selon certains de ce que ces six suites de Bach semblent rendre hommage, par différents emprunts, aux compositions du Français, dont la vogue a été grande en Angleterre. Si on peut se demander à quel point l'explication tient la route, il n'en reste pas moins que le Cantor semble avoir eu beaucoup de considération pour l'œuvre de son prédécesseur. Il a recopié de sa main les première et sixième suites de Dieupart, et on a relevé de nombreuses ressemblances thématiques entre les pièces de ce dernier et celles de Bach ci-haut mentionnées : particulièrement entre la Gigue de la première Suite et le Prélude de la première *Suite anglaise*, toutes deux en *la* majeur, entre une section de l'Ouverture de la quatrième

Suite et le Prélude de la troisième *Suite anglaise*, ainsi qu'entre une section de l'Ouverture de la troisième Suite et le Prélude de la quatrième *Suite anglaise*. Il semble également que cette même Ouverture de Dieupart, en *si* mineur, annonce celle de l'*Ouverture dans le style français* BWV 831, écrite dans la même tonalité.

La vie musicale londonienne a beaucoup profité au XVIII^e siècle de l'apport des musiciens étrangers. On songe à Handel, bien sûr, mais Charles François Dieupart ne fut pas qu'un simple figurant dans «la foule des violoneux étrangers», dont un critique d'Oxford se plaignait vers 1730 avec une pointe d'agacement patriotique. Son apport est loin d'être négligeable, tant par la qualité de sa production que par l'influence qu'il a su exercer sur ses contemporains.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2001.

CHARLES FRANÇOIS DIEUPART THE SIX SUITE

“The Suites of Dieupart are equal in value to the best productions by the great masters from the beginning of the 18th century, next to which they must once again stand.”

PAUL BRUNOLD, 1934.

After all the manners of turmoil that Ashook it during the 17th century, England witnessed a period of enviable prosperity under the reign of Queen Anne. Its control of the seas made it a world power from the outset of the 1700s, and London an all-important commercial metropolis. The British capital, perhaps the most populated city of Europe at the time, attracted very many foreign artists come to seek their fortune. English music was thus more than ever, especially since the passing of Henry Purcell, at the mercy of continental influences, which it had up until then been able to assimilate without sacrificing its national character.

Among the musicians that established themselves in London between Purcell's death and the arrival in 1710 of Handel (who, as is well known, was responsible for the triumph of Italian opera in that city) was

Charles François Dieupart. He seems to have been known under both these given names, although they were never used concurrently. In England, he appears on several documents as Charles, but a deed dated 1714 mentions a François Dieupart as residing in the parish of Saint James, Westminster, and the only autograph letter of his to have come down to us is signed F. Dieupart. All this leads to believe it is indeed one and the same man. He was born in Paris after 1667, the year his parents married, and his father, also named François, was a candle maker. Nothing is known of his training—other than the fact he learnt the harpsichord and the violin—nor of the first decades of his life; the first trace of him in a professional capacity is on a tax statement of 1695, where he is listed among the “organists and harpsichord teachers.”

His decision to move to England possibly stemmed from his meeting Elizabeth, Countess of Sandwich, who had come to the continent for health reasons. She was the daughter of John Wilmot, Count of Rochester, as well as the daughter-in-law of Admiral Sir Edward Montagu, a relative of Samuel Pepys. Dieupart dedicated to her the six suites recorded here, which were published by Étienne Roger around 1701, and it is most probable he taught her the harpsichord.

Dieupart's presence in London is attested to in 1704; that year, he composed the incidental music to Peter Motteux's play *Britain's Happiness* staged at the Drury Lane theatre. The following year, he associated with the violinist Thomas Clayton and the Italian cellist Nicola Haym in order to produce, again at Drury Lane, an Italian opera (that is, at the time, comprising a single dramatic action and sung through and through) titled *Arsinoe*, the first on British soil, in an English version. The soprano Catherine Tofts sang the title role, while in the orchestra, alongside Dieupart at the



harpsichord, played his friend John Christopher Pepusch, a musician and composer born in Berlin, and the flutist and oboist John Loeillet, originally from Ghent.

In 1706, Dieupart, still with Haym and Clayton, acted as organizer and harpsichordist for the performances at Drury Lane of *Trionfo di Camilla* by Marc'Antonio Bononcini,

partly sung in English, and in 1708, for those of *Pyrrhus and Demetrius*, the English version of Alessandro Scarlatti's *Pirro e Demetrio*, this time at the Queen's Theatre, which the impresario John Vanbrugh had just had built at the Haymarket for the purpose of housing an Italian opera troupe, without success. A little earlier, a collaboration of Dieupart with Motteux, for the latter's play *Love's Triumph*, earned him the following praise from the author: “The success of the play will owe not a little to Mr Dieupart, for his share in the contrivance of the entertainments and his supplying what recitative and other music was necessary.”

The enterprise of Drury Lane, however, went bankrupt in 1711, unable to compete with Handel's newly formed company expressly devoted to the Saxon's operas: *Rinaldo*, although entirely sung in Italian, met with enormous success. Dieupart, Haym and Clayton tried as they could with advertisements in *The Spectator* to attract audiences to the new musical entertainments they planned to give at the York Rooms, but their efforts failed, and a French observer remarked that after his fruitless endeavours, Dieupart "was on the point of leaving for the Indies in the wake of a surgeon who proposed to use music as an anaesthetic for lithotomies."

The historian John Hawkins, to whom we owe most of the available information concerning Dieupart, tells us that from this moment on, our musician was obliged for his subsistence to organize concerts (which in the years 1711 and 1712 met with some success), to play in Handel's orchestra, and especially to give harpsichord lessons. However, despite that "in the capacity of a master of that instrument [he] had admission into some of the best families in the Kingdom," Dieupart spent his remaining years in poverty. He was still a good musician, though: Hawkins reports that not long

before his death, "he grew negligent, and frequented concerts performed in ale-houses, in obscure parts of the town, and distinguished himself not more [?less] there, than he would have done in an assembly of the best judges, by his neat and elegant manner of playing the solos of Corelli." All trace is then lost of him, and it is believed he died around 1740.

Dieupart left very few compositions: six sonatas for recorder and thorough bass published in London in 1717, some thirty airs published mostly between 1729 and 1731 in *The Musical Miscellany*, an overture and a chaconne for the opera *Thomyris*, both published in 1708, as well as a few unpublished concertos and sonatas for wind and string orchestra. The six suites were published by Étienne Roger in Amsterdam, probably in 1701—as was often the case at the time, the title page bears no date. A rare occurrence: the publisher issued two versions, a first for harpsichord and a second, in separate parts, for one treble instrument and thorough bass—Couperin was only to mention this possibility for the performance of his harpsichord pieces. Probably composed just prior to Dieupart's arrival in London, they achieved rapid recognition in England; not only does

the title page indicate a point of sale in the British capital, but a gentleman named Charles Babell left us a manuscript version dated 1702, not to mention that thirteen of the harpsichord pieces were republished three years later by John Walsh under the title *Select Lessons for Harpsichord or Spinett*.

The exact title of the set is *Six suites de clavessin divisées en ouvertures, allemandes, courantes, sarabandes, gavottes, menuets, rondeaux et gigues*. The second version announces that they are "suited to the flute or the violin," but the first version in its title already allowed that they be played by "a violin and a flute with a bass viol and an archlute." 'Flute' here of course refers to the recorder, because if it had been meant for the transverse flute, the publisher would certainly have called for a 'German flute.' The instrument is however designated more precisely at the beginning of each suite: the first four call for a 'voice flute' and the last two for a 'fourth

The best-known recorders today are the alto and the soprano. In the 18th century, though, they came in a great variety of formats, probably so they could play the repertoires of the violin and of the transverse flute, which—especially in the case of the former—had a more extended range, as well as to simplify the constraints of the different keys in which pieces were written. The alto recorder is in F, that is to say this note—the F just above middle C—is the lowest it can play, whereas the soprano recorder is in C, a fifth above the alto recorder. The **voice flute** is in D, hence a third lower than the alto recorder, and the **fourth flute** is in B flat, a fourth above the alto—hence its name—but a little lower than the soprano.

flute.' The choice of instruments in chamber music was at the time largely left to the performers; the mention here of the type of recorder ideally suited to each suite—the

recorder was extremely popular then in England among amateurs—was possibly no more than an indication as to the range required by each of them. Whatever the case, they can as easily be given to the transverse flute and have a harpsichord rather than an arclute realize the thorough bass.

The six suites are fashioned on an identical structure—although the second suite replaces the *menuet* with a *passepied*—sometimes with thematic links between the movements, and they are all preceded by an overture based on the Lullyan model. All follow the succession of four basic dances that had become typical since Chambonnières—the allemande, the courante, the sarabande and the gigue—and the whole is akin to the contemporary productions of Louis Marchand, Nicolas Clérambault and Élisabeth Jacquet de La Guerre. Yet, the use of a single cast for the six suites, with always a gavotte and menuet between the sarabande and the gigue, is a first in the French harpsichord literature, while the overtures are more of an adaptation of orchestral music than they are in keeping with the practices of Dieupart's compatriots.

Despite their very French character, the suites by their genuine melodic ease sometimes show the influence of Corelli, at a time when French music, much appreciated in England until around 1700, was gradually losing ground to Italian music. As André Pirro wrote in 1924 in *Les clavecinistes*, “Dieupart appeared amidst the English musicians at about the time they were searching for a guide after Purcell's death; and although he may well flaunt French traits, by placing an overture at the beginning of all his suits, such *passepied* or such *courante* flows as if Corelli had directed its current. Moreover, Dieupart is credited with having disseminated the works of Corelli in England.”

This important collection was to have a definite influence on François Couperin, on Gaspard Le Roux, on Handel also, but especially on Bach, if only for the overall structure the latter was to impart upon his suites for solo instrument. What is more, it has been suggested, to explain the title *English Suites* Bach gave one of his sets of harpsichord music, that there had been a direct influence, if not an imitation, of Dieupart's set. Some maintain that this title comes from the fact that Bach's six suites, using various borrowings, seem to pay

homage to the Frenchman's compositions, which were most in vogue in England. If one can wonder up to what point this explanation is valid, it certainly appears that Bach held the works of his predecessor in high esteem. He hand-copied the first and sixth suites of Dieupart, and many thematic resemblances have been observed between the latter's pieces and those of Bach mentioned above, particularly between the *Gigue* of the first Suite and the *Prelude* of the first *English Suite*, both in A major; between a section of the *Ouverture* of the fourth Suite and the *Prelude* to the third *English Suite*; and between a section of the *Ouverture* of third Suite and the *Prelude* of the fourth *English Suite*. It would also seem that this same *Ouverture* of Dieupart, in B minor, heralds that of the *Overture in the French Style* BWV 831, written in the same key.

Musical London benefited greatly from the contribution of foreign musicians during the 18th century. One readily thinks of Handel, of course, but Charles François Dieupart was not a simple onlooker amid the “throng of foreign fiddlers” about whom an Oxford critic complained around 1730 with a touch of patriotic annoyance. His contribution is far from negligible, both for the quality of his output and for the influence he exerted on his contemporaries.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2001.

TRANSLATION: JACQUES-ANDRÉ HOULE

FRANCIS COLPRON

Boursier du Conseil des arts du Canada, de l'Association des universités du Gouvernement hollandais et du Gouvernement du Québec, Francis Colpron a étudié au Conservatoire d'Utrecht aux Pays-Bas sous des maîtres renommés tels que Marion Verbrüggen et Heiko ter Schegget à la flûte à bec, et Marten Root à la flûte traversière.

Très jeune, il joue déjà avec l'Ensemble de flûtes à bec de Châteauguay, formation avec laquelle il effectuera plusieurs tournées au Canada et en Europe. Ses études musicales le mèneront jusqu'à l'Université Laval à Québec, où il obtiendra un baccalauréat.

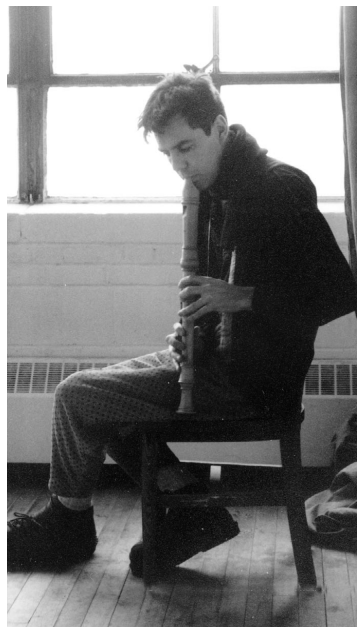
Francis Colpron est reconnu depuis quelques années comme étant l'un des instrumentistes les plus talentueux de sa génération. Ses qualités et sa capacité d'innover sur le plan artistique et interprétatif sont acclamées tant par le public que par la critique et les instances culturelles. Il fonde en 1991 l'ensemble Les Boréades de Montréal, dont il assure depuis la direction artistique. Il organise avec ce dernier une série montréalaise très courue, se produit en Amérique du Nord et en Europe et enregistre sous étiquette ATMA. En novembre 2000 l'ensemble se voyait décerné pour son disque *Telemann : Suite et concertos* le prix Opus du disque de l'année pour la saison 1999-2000 dans la catégorie musique médiévale, Renaissance et baroque.

Outre son activité pédagogique à l'Université de Montréal, Francis Colpron est fréquemment invité durant la saison estivale à partager son expérience en enseignant dans des camps musicaux réputés tels que Amherst aux États-Unis, CAMMAC et Lanaudière au Québec. Il est également l'invité d'autres formations musicales telles que le Studio de musique ancienne de Montréal, le National Arts Center Orchestra, Tafelmusik, Opera Atelier, Arcadia, Les Violons du Roy et le Nova Scotia Orchestra.

Flûte du quatre / *Fourth flute* (Jean-Luc Boudreau, 1991, d'après / after Bressan)

Flûte de voix / *Voice flute* (Adrian Brown, 1997, d'après / after Dennen)

Flûte traversière baroque / *Baroque transverse flute* (Claire Soubeyran, 1996, d'après / after Rottenburg)



Recipient of several awards and grants from the Canada Council, the Dutch Government, the University Association and the Quebec Government, Francis Colpron studied at the Utrecht Conservatory in the Netherlands where he followed the teachings of such prominent masters as Marion Verbrüggen, Heiko ter Schegget (recorder) and Marten Root (traverso).

Already at a very early age, he played within the Ensemble de flûtes à bec de Châteauguay and toured with the group both in Canada and Europe. Later on, he perfected his skills at Laval University in Quebec City.

He has been recognized these past few years as one of the most talented instrumentalists of his generation. His qualities and his capacity to innovate both in the artistic and interpretative spheres have been acclaimed by the public, the critics and the cultural authorities alike. In 1991, he founded his own ensemble, of which he is the artistic director: Les Boréades de Montréal, running a successful series in Montreal, touring in North America and Europe and recording several discs on the ATMA label. In November 2000, the ensemble was awarded the record of the year Opus prize in the Medieval, Renaissance and Baroque music category for their disc *Telemann: Suite and Concertos*.

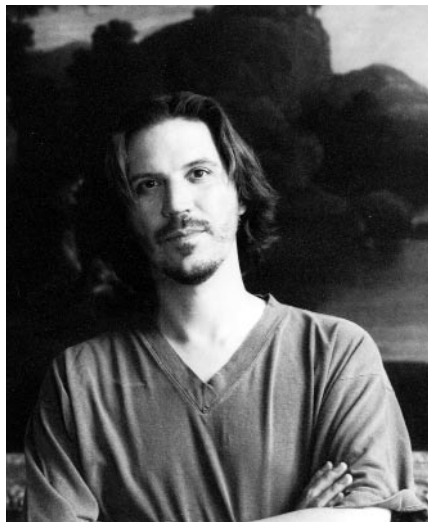
Besides teaching at the Université de Montréal, he is a regular guest of prestigious summer camps such as Amherst in the United States as well as Cammac and Lanaudière in Québec. He is also a regular guest of other ensembles such as the Studio de musique ancienne de Montréal, the National Arts Centre Orchestra, Tafelmusik, Opera Atelier, Arcadia, Les Violons du Roy and the Nova Scotia Orchestra.

SKIP SEMPÉ

Skip Sempé, claveciniste virtuose et fondateur de Capriccio Stravagante, est aujourd'hui l'une des sommités musicales dans les répertoires de la Renaissance et du Baroque. Il a créé une profondeur de sagesse interprétative représentant un accomplissement unique de diversité et de richesse, par une connaissance qui fait autorité sur les traditions d'interprétation à la fois historiques et du vingtième siècle.

En tant qu'interprète soliste, Sempé s'est concentré sur le développement d'un sens superbe du toucher idiomatique au clavecin et d'une oreille attentive à la moindre variation de la sonorité de l'instrument. Il est reconnu particulièrement pour ses interprétations des clavecinistes français, pour ses Bach et ses Scarlatti hardis et novateurs, ainsi que pour le répertoire plus ancien pour le clavier, de Byrd et de ses contemporains. Skip Sempé marie une rare synthèse de modérateur musical intransigent et d'interprète virtuose admiré.

Sa maîtrise élégante de l'accompagnement depuis la basse chiffrée a initié un nouveau départ dynamique dans le domaine du travail d'équipe entre virtuoses vocaux et instrumentaux. L'effet magique d'accompagnement souple et sonore créé par Skip Sempé et le groupe continuo de Capriccio Stravagante a conduit à former le Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra et Capriccio Stravagante Opera.



Skip Sempé, virtuoso harpsichordist and founder of Capriccio Stravagante, is at the forefront of today's musical personalities in Renaissance and Baroque repertoire. He has created a depth of interpretive wisdom representing an accomplishment unique in diversity and richness, through an authoritative knowledge of performance tradition both historical and in the twentieth century.

As a solo performer, Sempé has focused on developing a superb sense of idiomatic harpsichord touch and a finely tuned ear for achieving variation in the instrument's sonority. He is known particularly for his interpretations of the French harpsichordists, for his adventurous and ground-breaking Bach and Scarlatti, and for the earlier keyboard repertoire of Byrd and his contemporaries. Skip Sempé combines the rare synthesis of uncompromising musical moderator and admired virtuoso performer.

His elegant mastery of basso continuo accompaniment has created a new and dynamic departure in the field of virtuoso vocal and instrumental teamwork. The magical effect of supple and sonorous accompaniment created by Skip Sempé and the basso continuo group of Capriccio Stravagante led to the formation of the Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra and Capriccio Stravagante Opera.

Clavecin / Harpsichord Keith Hill, 1984 d'après / after Ruckers, 1640, 2 claviers / 2 manuals 3x8'; 1x4'

SUSIE NAPPER

Susie Napper est à l'aise tant au violoncelle baroque qu'à la viole de gamba. C'est une musicienne remarquable par sa maîtrise de l'art de jouer une basse continue et par l'éloquence de son discours musical. Elle se produit depuis vingt-cinq ans en tant que violoncelliste baroque et gambiste aux États-Unis, au Canada, au Mexique, en Europe et en Extrême-Orient. Membre fondateur et directeur du Philharmonia Baroque Orchestra à San Francisco, elle est aussi violoncelliste principale du Studio de musique ancienne de Montréal et du Trinity Consort (Oregon). Invitée comme gambiste solo des orchestres symphoniques de San Francisco et de Vancouver, elle fait partie du duo montréalais Les Voix Humaines et des Boréades de Montréal.

Susie Napper a enseigné et joué au Canada, aux États-Unis, en Australie, en Nouvelle-Zélande, en Israël, en Inde, et au Japon. Elle a joué sur les ondes de la Société Radio-Canada, de la Canadian Broadcasting Corporation, de Radio France, de la Radio-Télévision Belge et de la BBC.

La basse de viole que joue Susie Napper sur cet enregistrement est une Barak Norman d'époque, faite à Londres en 1703.



Susie Napper is equally at home on the baroque cello and the viola da gamba. One of her most striking qualities as a musician is her ability to immediately define the essential character of a work of music, and she has become a master in the art of playing the basso continuo. For over twenty-five years she has been performing in the US, Canada, Mexico, Europe and the far East. She was a co-founder and director of the Philharmonia Baroque Orchestra in San Francisco. She is principal cellist of the Studio de musique ancienne de Montréal and The Trinity Consort (Oregon) and has appeared as viola da gamba soloist with

the San Francisco and Vancouver symphony orchestras. She is a member of Les Voix Humaines and of Les Boréades of Montreal.

Susie Napper has taught and performed in Australia, New Zealand, Israel, India, Canada, the USA and Japan. She has performed for the Société Radio-Canada, the Canadian Broadcasting Corporation, Radio France, Radio Télévision Belge and the BBC.

For this recording, Susie Napper is playing a bass viol made by Barak Norman, London, 1703.