

Les sonates de BACH

pour viole de gambe
et clavecin obligé

Margaret Little
viole de gambe

Christophe Gauthier
clavecin





Les sonates de BACH

pour viole de gambe
et clavecin obligé

Margaret Little

viole de gambe

Christophe Gauthier

clavecin

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sonate pour viole de gambe et clavecin n° 1 en sol majeur, BWV 1027
(Coethen, 1717-1723, ou Leipzig, 1738-1744)

- | | | |
|----|----------------------|--------|
| 1. | Adagio | [3:41] |
| 2. | Allegro ma non tanto | [3:43] |
| 3. | Andante | [1:42] |
| 4. | Allegro moderato | [3:16] |

Antoine Forqueray (1672-1744)

- | | | |
|----|--|--------|
| 5. | <i>La Couperin</i> [Noblement et marqué] pour clavecin en ré mineur
(<i>Pièces de viole composées par Mr Forqueray le Père mises en pièces de clavecin par Mr Forqueray le Fils</i> , Paris, 1747) | [3:32] |
|----|--|--------|

Johann Sebastian Bach

Sonate pour viole de gambe et clavecin n° 2 en ré majeur, BWV 1028
(Coethen, 1717-1723, ou Leipzig, 1738-1744)

- | | | |
|----|---------|--------|
| 6. | Adagio | [1:53] |
| 7. | Allegro | [4:12] |
| 8. | Andante | [4:24] |
| 9. | Allegro | [4:27] |

Antoine Forqueray

- | | | |
|-----|--|--------|
| 10. | Chaconne [en rondeau] <i>La Buisson</i> [Gracieusement]
pour basse de viole et basse continue en sol majeur
(<i>Pièces de viole avec la basse continue</i> , Paris, 1747) | [5:58] |
|-----|--|--------|

Johann Sebastian Bach

Sonate pour viole de gambe et clavecin n° 3 en sol mineur, BWV 1029
(Coethen, 1717-1723, ou Leipzig, 1738-1744)

- | | | |
|-----|---------|--------|
| 11. | Vivace | [5:44] |
| 12. | Adagio | [5:49] |
| 13. | Allegro | [3:48] |

Margaret Little

Basse de viole faite à Paris par Bernard Prunier et Judith Kraft,
d'après Colichon, 1982

Christophe Gauthier

Clavecin fait à Montréal par Yves Beaupré et Réjean Poirier,
d'après un modèle allemand, 1985

JOHANN SEBASTIAN BACH

LES SONATES POUR VIOLE DE GAMBE ET CLAVECIN



M. Potoin (à la viole) et sa fille (au clavecin),
aquarelle de Louis Carrogis de Carmontelle

« [La viole] rend un son plus grave qui est fort doux & fort agréable. »

Jean le Rond d'Alembert,
dans l'*Encyclopédie*, tome XVII, 1751

Les années les plus heureuses de la vie de Johann Sebastian Bach sont sans doute celles passées au service du « sérénissime Prince Léopold, prince régnant d'Anhalt-Coethen », pendant lesquelles il se consacre alors tout entier à la musique instrumentale. Le prince, aux dires mêmes de Bach, est « un maître bienveillant, amateur passionné de musique », qui joue du violon, du clavecin, mais surtout de la viole de gambe, et qui aime se joindre à ses musiciens.

À 23 ans, il vient tout juste de réorganiser sa modeste chapelle en engageant plusieurs des instrumentistes que Frédéric-Guillaume de Prusse, préoccupé uniquement de la chose militaire, avait congédiés peu de temps auparavant. Ainsi, de 1717 à 1723, Bach vit dans le confort et jouit de l'estime de son patron. Dans une totale liberté créatrice, il écrit des œuvres orchestrales pour toutes sortes de combinaisons instrumentales ainsi que la presque totalité de sa musique de chambre, consistant en sonates et suites pour violon, flûte traversière, viole de gambe et violoncelle, avec ou sans basse continue, ou, nouveauté absolue en son temps, avec clavecin obligé.

En effet, si Bach ne compte pas parmi les génies « révolutionnaires » qui, à l'instar de Monteverdi ou de Beethoven, ont changé le cours de l'histoire musicale — c'est plutôt un homme de synthèse —, il n'en reste pas moins que, virtuose du clavecin, il est le premier à donner à ce dernier, dans la majorité de ses sonates, un rôle concertant. Le délestant de la réalisation de la basse continue, il le fait dialoguer de plain-pied avec l'instrument soliste, inaugurant un genre promis à un brillant avenir, la sonate avec clavier.





On aimerait croire que les trois *Sonates pour viole de gambe et clavecin*, ou *pour clavecin et viole de gambe*, ont été destinées au prince Léopold, mais il est plus probable que ce soit Ferdinand Abel, violiste de l'orchestre et ami proche de Bach, qui les ait jouées pour la première fois, si l'on considère les difficultés qu'elles recèlent. Au moins, peut-on envisager que Bach les a composées pour honorer la passion de son prince pour l'instrument et le remercier de son amitié.

Mais des considérations récentes, comme la calligraphie, le type et la datation du papier de leurs manuscrits — outre celui de 1753, seule la *Sonate n° 1 BWV 1027* nous est parvenue dans un manuscrit autographe — et différentes annotations, suggèrent plutôt que les trois *Sonates* dateraient du début de la décennie 1740. Bach les aurait couchées sur le papier pour les concerts publics du *Collegium musicum* dont il avait la charge à Leipzig et qui se donnaient au café Zimmermann.

Le gambiste avec qui Bach a partagé la scène aurait alors pu être Ludwig Christian Hesse, musicien de son entourage. Enfin, même si elles montrent d'importantes différences, d'aucuns sont d'avis que Bach prévoyait en composer six en tout, formant un ensemble, comme les autres corpus de sa production instrumentale.

Quoi qu'il en soit, toutes les trois sont conçues par le plus grand virtuose du contrepoint que l'histoire ait connu. Tous leurs mouvements sont constitués de «continuels renversements de l'appareil mélodique d'une voix instrumentale à l'autre, suivant de rigoureuses applications contrapuntiques» (Alberto Basso), en autant d'incessants jeux d'imitation, sur une basse jamais en repos et qui reprend les motifs des deux voix supérieures. Mais cette science parfaitement maîtrisée le cède partout à «la beauté exceptionnelle du matériau et l'immédiateté de l'expression».

Bach emploie la basse de viole de façon essentiellement mélodique, «sans égards particuliers pour sa technique spécifique» (Nikolaus Harnoncourt), avec bien peu d'emprunts à l'art des maîtres français qui, à l'époque, tablent sur toutes les possibilités de l'instrument. Il apprécie avant tout ses «inflexions si proches de la voix humaine» (Gilles Cantagrel) et sa sonorité «tout à la fois généreuse et délicate» (Antoine Mignon). C'est pourquoi il lui demande d'apporter, comme chez ses devanciers et ses contemporains, une couleur particulière à certaines arias de ses cantates et ses Passions, de dégager une atmosphère de miséricorde ou de résignation mêlée de sérénité. Mais son écriture n'est pas vraiment typique de l'instrument.

Ce qui explique que, contrairement aux *Sonates pour violons et clavecin* et *pour flûte et clavecin*, au moins une de ces trois œuvres n'est pas une version première. La *Sonate n° 1 en sol majeur BWV 1027* est en effet la transcription de la *Sonate en trio pour deux flûtes et basse continue BWV 1039* dans la même tonalité. La seconde flûte laisse la place, avec quelques adaptations, à la main droite du claveciniste et la première est prise en charge par la gambe une octave plus bas dans une parfaite écriture en trio — rappelons qu'à l'époque, le terme de «trio» ne renvoyait pas au nombre d'exécutants requis mais bien au nombre de voix, ou de «parties», de la composition. Cette transcription n'est cependant pas arbitraire, car l'œuvre «requiert des instruments doux et sensibles, avec une dynamique raffinée, et la flûte traversière, tout comme la viole de gambe, possède ces qualités» (Nikolaus Harnoncourt).

Cette *Sonate BWV 1027* débute par un *Adagio* un peu rêveur, suivi d'un *Allegro ma non troppo* plein d'allant. Son troisième mouvement, *Andante*, tout en motifs arpégés ascendants, est très expressif, avec un petit moment harmonique angoissé, avant qu'un *Allegro moderato* ne conclue par une bourrée pleine d'aplomb et toute en contrepoint.

Quelques musicologues estiment que la *Sonate n° 2 en ré majeur BWV 1028*, qui demande une viole à sept cordes — une septième corde dans le grave avait tout juste été ajoutée par les Français —, dérive elle aussi d'une sonate en trio, peut-être pour deux violons et basse continue, aujourd'hui perdue. Son bref *Adagio* initial débouche sur un *Allegro* dansant marqué au coin du style galant, avec une partie de clavecin dont les jeux polyphoniques à la main droite et quelques mesures de basse continue réalisée qui la font déborder du concept de trio... Suit un *Andante* rêveur en si mineur, très orné et qui adopte le rythme de la sicilienne, avant un *Allegro* final, sorte de vigoureuse gigue italienne fuguée, avec de puissants accords et une courte cadence du clavecin.

À côté des deux précédentes, qui épousent la structure habituelle de la sonate d'église en quatre mouvements, la *Sonate n° 3 en sol mineur BWV 1029*, dont le manuscrit autographe est disparu après 1945, s'inscrit dans le moule tripartite du concerto vivaldien. « De la plus grande beauté et la plus frappante originalité », selon Philipp Spitta, elle est un peu plus concertante que ses consœurs en raison des échanges en imitation plus marqués entre les deux solistes, tandis que le clavecin se voit confier dès le départ plusieurs mesures de basse continue à réaliser et des jeux polyphoniques à la main droite qui échappent ici aussi au cadre strict du trio. L'énergique signature rythmique de son *Vivace* initial rappelle le *Troisième Concerto brandebourgeois*. Ce « premier mouvement, en extraordinaire expansion, [est] extrêmement riche en articulations rythmiques [et] génial dans sa proposition de structures concertantes au milieu d'un tumulte d'images "pittoresques" » (Alberto Basso). Son *Adagio*, magnifiquement orné, se déroule dans une noble allure de sarabande, « comme en lévitation, dans un temps suspendu » (Gilles Cantagrel), avant un *Allegro* final, bien sûr énergiquement fugué.

ANTOINE FORQUERAY

DEUX PIÈCES

En France, durant le premier XVIII^e siècle, la basse de viole jette ses derniers feux sous les plumes, principalement, de Marin Marais et d'Antoine Forqueray, qui, contrairement à Bach, se posent en virtuoses incontestés de l'instrument. Ils exploitent non seulement la poésie particulière de son timbre mais surtout toutes ses possibilités techniques, comme le « jeu d'harmonie », ses « agréments » particuliers et la maîtrise de la tension exercée sur les crins de l'archet par le jeu du majeur de la main droite. Si bien que, contrairement à ce qu'on constate chez le Cantor de Leipzig, aucune transcription ne respecterait vraiment l'essence de leurs pièces.

Antoine Forqueray, « musicien ordinaire de la Chambre du roi » et éblouissant improvisateur, passe pour avoir composé quelque 300 pièces pour la basse de viole. Mais, en raison de son tempérament « quinteux, fantasque et bizarre », et de sa vie dissolue, presque rien n'en subsisterait si ce n'était des 29 que son fils Jean-Baptiste Antoine, lui-même gambiste émérite, publie, plus trois des siennes, à titre posthume en 1747, la même année que leur transcription pour clavecin — il avait épousé en seconde noce l'excellente claveciniste Marie-Rose Dubois et il est



plus que possible qu'elle ait participé à ce travail. Toutes les pièces, regroupées en cinq « suites » davantage autour d'une tonalité commune que pour répondre à la définition classique du genre, sont, à la manière française, autant de pièces de caractère et d'évocations d'amis, de collègues ou de célébrités du temps.

La Couperin, « noblement et marqué », avec de larges intervalles et de délicats jeux polyphoniques, rend hommage à l'illustre claveciniste, peut-être en réponse à l'allemande *La Superbe ou la Forqueray* qui ouvrait le 17^e Ordre de ce dernier, paru en 1722 dans son *Troisième Livre de pièces de clavecin*. *La Buisson*, qui évoque sans doute Gabriel du Buisson (ou Dubuisson), réputé claveciniste parisien et organiste à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, se présente comme une chaconne en rondeau et doit être rendue « gracieusement ».

Preuve que ces évocations de musiciens sont davantage des hommages que des imitations de leurs styles, *La Buisson* est bien plus proche, par la candeur de son refrain et l'enchaînement de ses couplets, de l'esprit de Couperin que la pièce qui porte le nom de celui-ci...

© François Filiatrault, 2025

Jean-Baptiste Antoine Forqueray, dessin anonyme

JOHANN SEBASTIAN BACH

THE SONATAS FOR VIOLA DA GAMBA AND HARPSICHORD



Preliminary drawing for a portrait of
Henriette de France by Jean-Marc Nattier

“[The viol] produces a lower sound that is very sweet and very pleasant.”

Jean le Rond d’Alembert,
in the *Encyclopédie*, volume XVII, 1751

The happiest years of Johann Sebastian Bach’s life were undoubtedly those spent in the service of “His Serene Highness Prince Leopold, ruling prince of Anhalt-Cöthen,” during which time he devoted himself entirely to instrumental music. The prince, in Bach’s own words, was “a benevolent master and passionate music lover” who played the violin, the harpsichord, but above all the viola da gamba, and who enjoyed joining in with his musicians. At the age of 23, he had just reorganized his modest chapel by hiring several of the instrumentalists whom Frederick William of Prussia, concerned solely with military matters, had dismissed shortly before. Thus, from 1717 to 1723, Bach lived in comfort and enjoyed the esteem of his patron. With complete creative freedom, he wrote orchestral works for all kinds of instrumental combinations, as well as almost all of his chamber music; this consisted of sonatas and suites for violin, flute, viola da gamba, and cello with or without basso continuo; or, an absolute novelty at the time, with obbligato harpsichord.

Bach was not one of the “revolutionary” geniuses who, like Monteverdi or Beethoven, changed the course of musical history—he was more a man of synthesis. Nonetheless, he was a virtuoso harpsichordist, and the first to give this instrument a concertante role in most of his sonatas. By relieving it of the task of providing the basso continuo, he allowed it to engage in dialogue with the solo instrument on an equal footing, inaugurating a genre with a promising future: the keyboard sonata.

We would like to believe that the three Sonatas for viola da gamba and harpsichord (or for harpsichord and viola da gamba), were intended for Prince Leopold. Considering the difficulties they present, however, it is more likely that Ferdinand Abel, virtuoso viol player in the orchestra and a close friend of Bach, played them for the first time. At the very least, we can suggest that Bach composed them to honor his prince’s passion for the instrument, and to thank him for his friendship.

However, recent considerations, such as the calligraphy, the type and dating of the paper used for the manuscripts—apart from the 1753 manuscript, only Sonata No. 1, BWV 1027 has survived in autograph form—and various annotations, suggest that the three sonatas date from the early 1740s. Bach is thought to have written them for the public concerts of the Collegium musicum, which he directed in Leipzig and which were held at Zimmermann’s café. The gambist with whom

Bach shared the stage could have been Ludwig Christian Hesse, a musician from his circle. Finally, even though they show significant differences, some believe that Bach planned to compose six sonatas in total, forming a set, like the other bodies of his instrumental work.

In any case, all three were conceived by the greatest virtuoso of counterpoint that history has ever known. In a series of incessant imitations over a bass line that never rests and that repeats the motifs of the two upper voices, all their movements consist of “continuous reversals of the melodic apparatus from one instrumental voice to another, following rigorous contrapuntal applications”, in the words of Alberto Basso. But this perfectly mastered science gives way everywhere to “the exceptional beauty of the material and the immediacy of the expression.”

Bach uses the bass viol in an essentially melodic way, “without particular regard for its specific technique” (Nikolaus Harnoncourt), borrowing very little from the art of the French masters who, at the time, exploited all the possibilities of the instrument. He appreciated above all its “inflections so close to the human voice” (Gilles Cantagrel), and its sound, “both generous and delicate” (Antoine Mignon). This is why, like both his predecessors and contemporaries, he used it to provide a particular color to certain arias in his cantatas and Passions, to create an atmosphere of mercy or resignation mixed with serenity. But his writing is not really typical of the instrument.

This explains why, unlike the Sonatas for violins and harpsichord and for flute and harpsichord, at least one of these three works is not a first version. Sonata No. 1 in G major, BWV 1027, is in fact a transcription of the Trio Sonata for two flutes and basso continuo, BWV 1039, in the same key.



The second flute is replaced, with a few adaptations, by the harpsichordist’s right hand, and the first is taken over by the viola da gamba an octave lower in a perfect trio setting. At the time, the term “trio” did not refer to the number of performers required but to the number of voices, or “parts,” in the composition. This transcription, however, is not arbitrary, as, in the words of Nikolaus Harnoncourt, the work “requires soft and sensitive instruments with refined dynamics, and the transverse flute, like the viola da gamba, possesses these qualities.”

This Sonata BWV 1027 begins with a somewhat dreamy Adagio, followed by a lively Allegro ma non troppo. Its third movement, Andante, with its ascending arpeggio motifs, is very expressive, with a brief moment of harmonic tension, before an Allegro moderato which concludes the piece with a confident bourrée full of counterpoint.

Some musicologists believe that Sonata No. 2 in D major, BWV 1028, which requires a seven-string viol—a seventh string in the bass had just been added by the French—also derives from a previous trio sonata, perhaps for two violins and basso continuo, which has been lost. Its brief initial Adagio leads into a dancing Allegro marked by the galant style, with a harpsichord part whose polyphonic right-hand playing and a few measures of basso continuo make it go beyond the concept of a trio... This is followed by a dreamy Andante in B minor, highly ornamented and adopting the rhythm of the Siciliana, before a final Allegro, a kind of vigorous Italian fugue jig, with powerful chords and a short harpsichord cadenza.

The gambist and the harpsichordist. Engravings from *Musicalische Theatrum* by Johann Christoph Weigel, Nuremberg, c. 1722

Alongside the two previous sonatas, which follow the usual four-movement structure of the church sonata, Sonata No. 3 in G minor, BWV 1029, whose autograph manuscript disappeared after 1945, follows the three-part form of Vivaldi's concertos. "Of the greatest beauty and most striking originality," according to Philipp Spitta, it is slightly more concertante than its counterparts due to the more marked imitative exchanges between the two soloists, while the harpsichord is entrusted from the outset with several measures of basso continuo and polyphonic passages in the right hand that also escape the strict framework of the trio. The energetic rhythmic signature of its initial Vivace is reminiscent of the *Brandenburg Concerto* No. 3. This "first movement, in extraordinary expansion, [is] extremely rich in rhythmic articulations [and] brilliant in its proposal of concertante structures amid a tumult of 'picturesque' images" (Alberto Basso). Its beautifully ornamented Adagio unfolds in a noble sarabande style, "as if levitating, in suspended time" (Gilles Cantagrel), before a final Allegro, energetically fugal, of course.

ANTOINE FORQUERAY

TWO PIECES

In France, during the first half of the 18th century, the bass viol enjoyed its final moments of glory, mainly thanks to Marin Marais and Antoine Forqueray, who, unlike Bach, were undisputed virtuosos of the instrument. They exploited not only the particular poetry of its timbre but above all its technical possibilities: playing chords and viol-specific ornaments, for instance, and mastering of the tension exerted on the bow hairs by the middle finger of the right hand. So much so that, unlike what we observe in the case of the Leipzig Cantor, no transcription truly respects the essence of their pieces.

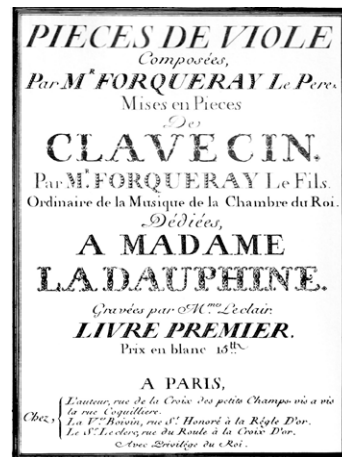
Antoine Forqueray, "ordinary musician of the King's Chamber" and dazzling improviser, is said to have composed some 300 pieces for the bass viol. However, due to his "quintessential, whimsical, and bizarre" temperament and his dissolute lifestyle, almost nothing would have survived if it weren't for the 29 pieces that his son Jean-Baptiste Antoine, himself an accomplished gambist, published posthumously in 1747. Antoine Forqueray's second wife, Marie-Rose Dubois, an excellent harpsichord, may have helped prepare the transcriptions of these pieces for harpsichord that were published in the same year. All the pieces, grouped into five "suites" based more on a common tonality than on the classical definition of the genre, are, in the French style, character pieces and evocations of friends, colleagues, or celebrities of the time.

La Couperin, "noble and distinctive," with wide intervals and delicate polyphonic interplay, pays homage to the illustrious harpsichordist, perhaps in response to the allemande *La Superbe ou la Forqueray* that opened the latter's *17th Ordre*, published in 1722 in his *Third Book of Harpsichord Pieces*. *La Buisson*, which may evoke Gabriel du Buisson (or Dubuisson), a renowned Parisian harpsichordist and organist at the church of Saint-Germain-l'Auxerrois, is presented as a chaconne in rondeau form and should be performed "gracefully."

As proof that these evocations of musicians are more tributes than imitations of their styles, *La Buisson*, in the candor of its refrain and the sequence of its verses, is actually much closer to the spirit of Couperin than the piece that bears his name...

© François Filiatrault, 2025

Translated by Seán McCutcheon





Margaret Little Violo de gambe

À l'âge de onze ans, Margaret Little découvre la viole de gambe et c'est le coup de foudre! Depuis, elle se produit comme soliste et chambriste tant à la viole de gambe qu'à l'alto baroque avec divers ensembles montréalais et internationaux. Dans les années 90, elle fonde l'ensemble de violes de gambe Les Voix humaines avec Susie Napper et en assure la codirection artistique jusqu'en 2020. En duo avec sa complice ou en consort, elle a parcouru le monde et participé à de nombreux enregistrements, recevant les éloges de la critique et plusieurs prix prestigieux. Margaret Little joue régulièrement des deux côtés de l'Atlantique en récital et avec des ensembles tels que le Studio de musique ancienne de Montréal, Clavecin en concert et le Capriccio Stravagante. Elle est souvent invitée à jouer les solos de viole de gambe dans les *Passions* de J. S. Bach avec différents orchestres. Margaret aime beaucoup voyager et rencontrer d'autres musiciens d'horizons variés. Elle a enregistré plus de 100 disques (principalement sous étiquette ATMA Classique), dont trois en solo. Elle enseigne la viole de gambe notamment au Centre musical CAMMAC et dans son studio à titre privé. Elle consacre son temps à la pratique instrumentale, aux tournées et aux jeux et plaisirs partagés avec ses huit petits-enfants! Elle aime les tortues, faire de la randonnée pédestre, pratiquer le yoga et apprendre l'espagnol.

When Margaret Little was eleven years old, she discovered the viola da gamba and fell in love with it instantly! For over four decades, she has been performing as a soloist and a chamber musician on the viola da gamba and baroque viola with various Montreal-based and international ensembles. Margaret co-founded the viola da gamba ensemble Les Voix humaines with Susie Napper in the 1990s and was artistic co-director until 2020. Les Voix humaines have toured the world, received critical acclaim, and won prestigious awards. Margaret plays regularly on both sides of the Atlantic, in solo and with ensembles such as Studio de Musique Ancienne de Montréal, Clavecin en Concert, and Capriccio Stravagante. She is invited as a guest soloist on the viol for Bach's Passions by different orchestras. Margaret loves travelling and meeting other musicians in different parts of the world. She has recorded over 100 CDs, including two solo CDs, most of them for the ATMA label. She teaches the viola da gamba at Université de Montréal, the CAMMAC Music Centre, and has a private teaching studio. She spends her time practicing, touring, and playing with and enjoying her eight grandchildren. She loves turtles, hiking, yoga, origami, knitting, and learning Spanish.



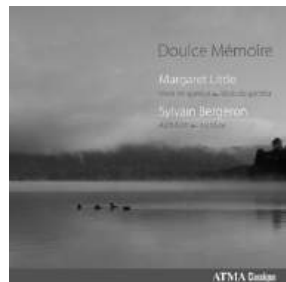
Christophe Gauthier Clavecin

Né à Montréal, Christophe Gauthier a effectué ses études au Conservatoire de Montréal (classe de clavecin de Mireille Lagacé) et ses études de baccalauréat (classe de Réjean Poirier) et de maîtrise (classe de Luc Beauséjour) à l'Université de Montréal. Ses qualités de chambriste l'ont amené à participer à la fondation de nombreux ensembles, dont les *Rendez-vous baroque français* et le *Consort Laurentien*, lequel s'est produit à l'été 2021 au Festival de musique ancienne d'Utrecht, aux Pays-Bas. Il touche également tant l'orgue que le clavecin avec le Studio de musique ancienne de Montréal, l'Orchestre baroque Arion, I Musici de Montréal et l'Orchestre Métropolitain (sous la direction de Yannick Nézet-Séguin). Pédagogue recherché, Christophe Gauthier enseigne l'orgue et le clavecin au Cégep de Saint-Laurent et il est régulièrement invité à enseigner à la Lunenburg Academy of Music Performance, en Nouvelle-Écosse. Appelé occasionnellement à diriger des ensembles à partir du clavecin, il est également chef de chœur pour l'ensemble vocal Vivace. Il a notamment dirigé les opéras *Didon et Énée* de Purcell, *Hercules* de Handel et *David et Jonathas* de Charpentier. On peut l'entendre chaque semaine à l'antenne de Radio VM, à la barre de l'émission *Musique classique*.

Born in Montreal, Christophe Gauthier studied harpsichord with Mireille Lagacé at the Conservatoire de Montréal. He then earned two degrees at the Université de Montréal: his bachelor's, studying with Réjean Poirier, and his master's, studying with Luc Beauséjour. His skill as a chamber player has led him to help found a number of ensembles, including the Rendez-vous baroque français and the Consort Laurentien. The latter group performed in the summer of 2021 at the Utrecht Early Music Festival in the Netherlands. He performs as organist and harpsichordist with the Studio de musique ancienne de Montréal, Arion Baroque Orchestra, I Musici de Montréal, and the Orchestre Métropolitain under the direction of Yannick Nézet-Séguin. Christophe Gauthier teaches organ and harpsichord at the Cégep de Saint-Laurent. He is regularly invited to teach at the Lunenburg Academy of Music Performance (Nova Scotia). He occasionally directs ensembles from the harpsichord and conducts the choir Ensemble vocal Vivace. Notably, he has directed performances of the operas Dido and Aeneas by Purcell, Hercules by Handel, and David et Jonathas by Charpentier. He can be heard weekly on Radio VM, where he co-hosts the show Musique classique.

Parus chez ATMA Classique / On ATMA Classique

Margaret Little



Douce Mémoire
ACD2 2685

Christophe Gauthier



Un basson sous l'Empire:
La musique d'Étienne Ozi
ACD2 2876

Ce projet a été rendu possible en partie grâce au gouvernement du Canada.
This project has been made possible in part by the Government of Canada.

musicaction

Canada

SODEC
Québec

Producteur / *Producer* **Guillaume Lombart**

Réalisation, enregistrement, montage et mixage / *Produced, recorded, edited and mixed by*
Anne-Marie Sylvestre

Ingénieur de son / *Sound engineer* **Jonathan Kaspy**

Lieu d'enregistrement / *Recording venue* **Église Saint-Augustin, Mirabel (Québec), Canada**
17, 18 et 19 avril 2024 / *April 17, 18 and 19, 2024*

Graphisme / *Graphic design* **Adeline Payette Beauchesne**

Directrice artistique / *Artistic Director* **Anne-Marie Sylvestre**

Directrice de production, éditrice du livret / *Production Manager, Booklet Editor* **Estelle Mouden**

Photo de couverture, portraits des artistes / *Cover photo, artists' portraits* © **Julien Faugère**