



Johann-Philipp
KIRNBERGER

Sonates pour flûte traversière



Vue de la ville de Berlin © d.r.

Philippe ALLAIN-DUPRE, flûte traversière baroque

David SIMPSON, violoncelle

Yasuko UYAMA-BOUVARD, clavecin & pianoforte



Johann-Philipp KIRNBERGER et l'École de Berlin

Baptisé le 24 avril 1721 à Saalfeld (Thuringe) Kirnberger fut longtemps considéré plus comme un théoricien et pédagogue allemand que comme un musicien de renom. La plupart des indications concernant la carrière de Kirnberger avant 1754 et dont nous disposons actuellement ont été données par Friedrich-Wilhelm Marpurg, dans une biographie du compositeur (manuscrit autographe redécouvert par Max Seiffert en 1889), et par la correspondance entre Kirnberger et J.N. Forkel à la fin des années 1770 (publiée par Bellermann en 1871).

Kirnberger reAoit ainsi des notions de violon et de clavecin au sein de sa famille, puis étudie l'orgue avec Johann-Peter Kellner à Gräfenroda et avec Heinrich-Nikolaus Gerber à Sondershausen ; y perfectionnant par la même occasion son violon avec un certain Meil. De 1739 à 1741, il est l'élève de Bach à Leipzig. Marpurg écrit à ce sujet dans son *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (" Etude critique et historique de la réception de la musique "), 1754 :

« Ainsi, Kirnberger alla à Leipzig en 1739 dans l'école de Monsieur Bach pour y suivre les enseignements que cet homme de renom produisait dans le domaine de la composition et du clavier ».

Il voyage ensuite en Pologne de 1741 à 1750, où il est précepteur de diverses familles de la noblesse polonaise : le baron Poninsky de Petrikau, le baron Casimir Rzewusky de Podolia et le prince Stanislaw Lubomirsky de Rufno. Il obtient également le poste de directeur de la musique au couvent bénédictin de Reusch-Lemberg. En 1751, Kirnberger retourne en Allemagne. Faisant une halte à Coburg puis à Gotha, il s'installe à Dresde où il poursuit son apprentissage du violon.

Kirnberger et Frédéric II

En cette même année 1751, Kirnberger se trouve très vite engagé comme violoniste à la Chapelle Royale de Berlin par Frédéric II de Prusse. Bien qu'il résilie son poste en 1754 pour rejoindre la Chapelle du prince Heinrich de Prusse, frère de Frédéric II, à Rheinsberg, il gardera de ces quatre années au service d'un des plus grands souverains du XVIII^e siècle, le goût pour l'expérimentation musicale. En 1758, Kirnberger devient *Kapellmeister* de la princesse Anna-Amalia von Preussen, la sœur cadette du même Frédéric II (poste qu'il conservera jusqu'à sa mort). C'est là qu'il constitue pour la princesse, mélomane, mécène et compositrice elle-même, une fameuse bibliothèque, la *Amalienbibliothek*. Conservé aujourd'hui à la Staatsbibliothek de Berlin, cet ensemble reste encore aujourd'hui un fond précieux de manuscrits et d'éditions d'œuvres de ses plus proches contemporains : Johann-Sebastian Bach (autographe des *Concertos Brandebourgeois*) et ses fils Carl-Philipp-Emanuel et

Wilhelm-Friedemann y sont particulièrement bien représentés. Les sonates pour flûte de Kirnberger qui font l'objet de cet enregistrement sont de vibrantes illustrations de l'atmosphère créatrice de la cour de Prusse. Il faut se rappeler, à ce titre, que le couronnement de Frédéric II de Prusse en 1740 avait jeté les bases d'une période florissante et de grande importance dans la vie musicale berlinoise. Son père, Frédéric-Guillaume I^{er} (1688-1740) avait pourtant mis un point d'honneur à détruire l'héritage culturel de ses prédécesseurs, hanté par l'idée que son fils se devait d'être en premier lieu un militaire accompli et un fin stratège. En effet, dès la fin du XVII^e siècle, le roi Frédéric I^{er} et la reine Sophie-Charlotte avaient créé un orchestre de cour. Frédéric-Guillaume I^{er}, que l'on surnommait le *Roi-Sergent*, imposa au futur Frédéric II une éducation des plus rudes, au sein de laquelle la musique n'avait qu'une place réduite. L'on dit même que le jeune homme, pour ne pas contrecarrer l'idéal militaire de son père, prenait des



Frederick II of Prussia © D.R.

cours de flûte en cachette dès 1728 (dans un bâtiment reculé du parc de Sans-Souci) avec Johann-Joachim Quantz qui allait devenir son professeur attiré ! Il étudia la composition avec Carl-Heinrich Graun qui restera également, sous son règne, attaché à sa musique. Frédéric II fut donc non seulement un militaire de valeur, mais aussi un passionné de musique, de philosophie et de littérature (ses liens avec Voltaire sont restés célèbres). A partir de 1738, Carl-Philipp-Emmanuel Bach intégra le cercle culturel de Frédéric II. D'autres musiciens, dont les compositions se retrouvent dans la *Amalienbibliothek* de Kirnberger, constituèrent bien avant 1750 l'essence même de l'école de Berlin : les frères Franz et Johann-Friedrich Benda, Carl-Friedrich Fasch, Johann-Gottlieb Janitsch, Johann-Friedrich Agricola et Friedrich-Wilhelm Marpurg. Même si Kirnberger préféra le cercle de la princesse, il n'ignora pas cette pépinière de théoriciens et d'interprètes qui firent avancer les recherches sur les instruments, la composition et l'art de l'interprétation. Le poste de Kirnberger auprès d'Anna-Amalia lui



Anna Amalia von Preussen © D.R.

permet donc de se consacrer librement à l'édition d'une grande partie de ses compositions et de la musique de maîtres « anciens ».

KIRNBERGER, roi du tempérament

En tant que théoricien, Kirnberger est considéré comme l'une des plus grandes autorités de son époque. Ses propres œuvres font preuve d'une technique contrapuntique étonnante et s'efforcent d'établir une méthode scientifique d'écriture musicale selon des règles fondamentales de combinaison et de permutation. Ainsi, en 1757, dans son *Der allezeit fertige Polonaisen und Menuetten-componist* (« L'art de composer des menuets et des polonaises sur-le-champ ») il expose une méthode originale de composition :



« Jetons un dé, (...) ce qui fait apparaître un chiffre. Recherchons-le dans un tableau de chiffres (...) et recopions la mesure figurant sous ce chiffre ; continuons ainsi avec les deuxième, troisième, quatrième, cinquième, sixième et même septième mesures, selon les numéros qui sortent, et ainsi de suite jusqu'à ce que la composition soit achevée ».

A partir de 1760, les recherches de Kirnberger sur le tempérament et son goût presque exclusif pour la théorie en font un homme recherché et respecté (*Construction der gleichschwebenden Temperatur*, 1760). C'est après avoir rédigé quelques articles sur la musique dans la *Allgemeine Theorie der Schöne Künste* (« Théorie générale des Beaux-Arts », 1771) de l'encyclopédiste Johann-Georg Sulzer, que Kirnberger se lance dans la rédaction de ce qui restera son chef-d'œuvre : *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert* (2 vol., Berlin et Königsberg, 1771, 1776-79, « L'art de l'harmonisation pure en musique »). Kirnberger y prône la « Gelehrte Musik » (musique savante). En quelques mots, bien que Kirnberger fasse du contrepoint selon Johann-Sebastian Bach (qu'il admirait) une règle absolue de vie, il tente d'adapter au goût du jour ces principes de composition tout en les intégrant à ces propres expériences acoustiques. Restant fidèle au contrepoint de son maître, Kirnberger approfondit le fonctionnement des accords au sein des tonalités. A l'origine de nombreuses polémiques, comme l'attestent les écrits de Burney, il s'attire les foudres de ses contemporains pour qui la pensée de Bach appartenait au passé. Si l'on ne peut pas dire que Kirnberger aspire au tempérament dit « égal » il cherche du moins à développer un tempérament plus adapté au goût du temps, capable de mettre en valeur les notes enharmoniques si caractéristiques de l'école de Berlin et les tonalités extrêmes (utilisant plus de trois dièses ou bémols).

La théorie comme fondement de l'œuvre...

De nombreux chroniqueurs s'accordèrent à dire que Kirnberger n'était qu'un médiocre exécutant et que ses compositions étaient plus correctes qu'inspirées. D'aucuns ont dit qu'il avait tant de mal à exprimer sur le papier ses idées qu'il faisait souvent appel à d'autres pour les éditer ou les réécrire. C'est le cas notamment de ses œuvres théoriques : *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie (...) als ein Zusatz zu der Kunst der reinen Satzes in der Musik* par exemple (Berlin-Königsberg, 1773), fut écrit par Johann Abraham Peter Schulz sous couvert de Kirnberger. Malgré quelques détracteurs, Marburg considéra l'œuvre didactique et théorique de Kirnberger comme inestimable.

La quasi totalité des œuvres de Kirnberger fut publiée après son entrée au service de la princesse Anna-Amalia. Commencée en 1757, cette entreprise éditoriale débuta par des pièces pour clavecin seul, de musique de chambre et pour voix seule. De nombreuses compositions de Kirnberger se retrouvent dans des corpus généraux réunissant des œuvres de ses contemporains en même temps que ses propres éditions, ce qui atteste des liens étroits qu'il a entretenus avec les célèbres fils de la famille Bach et particulièrement Carl-Philipp-Emanuel avec lequel il collabora durant quatorze années

à la publication intégrale des *chorals* de son père. L'amitié entre Kirnberger et Carl-Philipp fut très fructueuse. Les deux hommes publièrent leurs œuvres dans des anthologies, comme les *Musikalisches Mancherley* et *Musikalisches Allerley*, qui étaient très populaires à Berlin. Lorsque Carl-Philipp s'établit à Hamburg, il continua de publier ses œuvres et celles de Kirnberger dans l'anthologie *Musikalisches Vierterley*, suivant le modèle de Berlin. Dans son *Clavierübungen* (« Exercices pour le clavier », 1762-1766), Kirnberger, en regroupant ses pièces en fonction de leur difficulté, indique les doigts selon le *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (« Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier », vol.1 : 1753 ; vol.2 : 1762) de Carl-Philipp. Kirnberger publia également les *Psalmen und christliche Gesänge* de Hassler (1607) et une collection pièces vocales extraites des opéras de Carl-Heinrich Graun.



Kirnberger fut également en rapport avec un autre fils de Bach, Wilhelm-Friedemann, dont les facultés mentales s'étaient détériorées dès 1762 et qui s'était établi en 1774 à Berlin. Ce dernier, y gagna la protection de la princesse Anna-Amalia et répondit à l'amitié de Kirnberger en tentant, sans la moindre raison, de lui ravir son poste de compositeur de cour (en essayant sans succès de le discréditer) !

En marge de ses œuvres pour clavier, de ses *Oden* et *Lieder* (1760, 1762, 1773, 1779, 1780...), de ses messes (perdues), motets (ms), cantates, et musique de chambre diverse (trios, sonates et concertos), la plupart de œuvres de Kirnberger sont les témoins de ses préoccupations théoriques. Dans son *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung zur Fugenkennntnis* (Berlin, 1782), il considère ses œuvres vocales, ses recueils de danses et autres compositions comme l'application des principes décrits dans son œuvre majeure, *Die Kunst des reinen Satzes*. Théorie et pratique se retrouvent ainsi dans son *Anleitung zur Singcomposition mit Oden in verschiedenen Sylbenmassen begleitet* (1782), sorte de discussion assez complexe sur le mètre poétique ; thème que l'on retrouve également dans son *Recueil d'airs de danse caractéristiques* (v.1777) dont la préface définit la danse comme réunion du sens du mètre et du rythme. Kirnberger fut également violemment opposé à certains aspects des théories de Jean-Philippe Rameau bien que ses propres œuvres utilisent certaines notions d'inversion d'accords et de progression de basse. Comme beaucoup de ses contemporains, Kirnberger reconnut le mérite des anciennes théories basées sur une sorte de contrepoint (Fux) tout en les considérant comme inadéquates à ses propres expériences (*Grundsätze des Generalbasses, als erste Linien zur Komposition*, Berlin, 1781).

Les sonates pour flûte

Dans son catalogue de la musique pour flûte traversière au XVIII^e siècle (Musica Rara, 1981), Frans Vester dressait un état des lieux des pièces consacrées à cet instrument dans l'œuvre de Kirnberger. Comme nous le verrons, ces sonates nous sont parvenues sous deux formes principales : manuscrites et éditées au sein de « journaux » périodiques, couplées à des œuvres de contemporains de Kirnberger. Parfois, certains manuscrits ayant disparu, nous ne connaissons la pièce

en question que grâce aux exemplaires conservés dans diverses bibliothèques. Voici un résumé des principales sonates précédées du sigle « K » pour une plus grande lisibilité :

K1 : *sol* majeur (Winter, 1769) = Londres, Paris, Bruxelles...

K2 : *sol* majeur (Birnstiel, 1761) = Göttingen, Berlin, Bruxelles, Londres, Leipzig...

K3 : *sol* mineur (Birnstiel, 1761) = Göttingen, Berlin, Bruxelles, Londres, Leipzig...

K4 : *do* majeur (ms. n° 6) = Copenhague

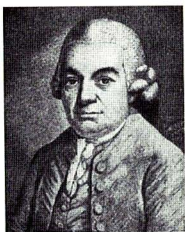
K5 : *fa* majeur (ms. n° 7) = Copenhague

K6 : *si* bémol majeur (Birnstiel, 1763 + ms.) = Bruxelles, Copenhague

K7 : *do* majeur (Wever, 1767) = Berlin

K8 : *mi* mineur (ms.) = Berlin

K9 : *sol* majeur (Wever, 1767) = Berlin



Carl-Philipp-Emanuel BACH © D.R.

Le type de flûte choisi pour cet enregistrement par Philippe Allain-Dupré est une flûte dite « Quantz » à deux clefs ; une pour le *ré* et l'autre pour le *mi bémol*, reflétant par là le souci de l'école de Berlin de préciser au mieux la différence entre ces deux notes enharmoniques. Kirnberger a certainement cotoyé Quantz lorsqu'il était jeune violoniste à la Chapelle Royale de Berlin entre 1751 et 1754. Quantz fut le premier à instaurer cette différenciation enharmonique dans la facture de ses flûtes. Cette innovation ne sera suivie que par les facteurs berlinois, Tromlitz et Kirst en particulier.

K 6 = Sonate en *si* bémol majeur (Birnstiel, 1763) *Basse au clavecin*

Adagio

Allegro

Allegro

Cette sonate a plusieurs sources. La première la mentionne comme *I Sonate per il flauto traverso* dans le *Eitner Quellen-Lexicon*. Bien que disparu pendant la guerre, l'exemplaire jadis à la Staatsbibliothek de Berlin est resté catalogué sous le numéro Mus. 11910. Deux autres manuscrits nous en donnent pourtant la teneur : à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles (S 26.347) et à la Det Kongelige Bibliothek de Copenhague (Ms. Mu. 6210-2930) ; ce dernier correspondant au n°5 *dal Sgre Kirnberger* donné par le catalogue Vester. Nous avons utilisé ici, la copie de Bruxelles. Elle fut éditée par Birnstiel en 1763.

K 1 = Sonate en *sol* majeur (Winter, 1769) *Basse au clavecin*

Adagio

Allegro

Minuetto con variazioni [4]

Il s'agit de la fameuse *Sonate avec la 7^e harmonique* tirée du recueil *Vermischte Musikalien* (Berlin, Georg-Ludwig Winter, 1769) contenant des pièces pour clavecin, des sonates pour violon, flûte et hautbois. Dans la préface, Kirnberger

fournit des éclaircissements sur cette septième naturelle (au rapport de 4/7) et son utilisation, ce qui témoigne encore une fois de son intérêt particulier pour le tempérament. Cette sonate pour flûte fut éditée pour la première fois à notre époque par Schott (ED 7949). La fameuse « septième harmonique » naturelle apparaît dans le premier mouvement, à la mesure 11.



K 3 = Sonate en *sol* mineur (Birnstiel 1761) *Basse au piano*

Adagio

Allegro

Allegretto

Le *Musikalisches Allerley* (Berlin, Birnstiel, 1761) est un journal regroupant des œuvres de compositeurs célèbres de l'école de Berlin comme Quantz, Benda, les frères Graun et même des Français comme Rameau et Dandrieu. Ce recueil est une source particulièrement riche pour l'étude du style berlinois. Journal, car la parution des sonates qui le composent correspond à des dates bien précises. Ainsi, la sonate en *sol* mineur K 3 est éditée avec le préambule : *Musikalisches Allerley / dritte Sammlung / n°1 / 17^e Stück / Berlin, den 14^{en} März 1761 / Solo für die Traversierflûte vom Herrn Kirnberger*. Cette sonate est sans doute la plus représentative de l'art mixte de Kirnberger. En effet, alors que le premier mouvement *Adagio*, tout en affect et en fioritures est typique de l'*Empfindsamkeit* prônée par C.P.E. Bach (émotion et reflet de l'âme humaine), l'*Allegro* qui suit calque son contrepoint serré sur celui de J.S. Bach, avant de laisser la place à un *Allegretto* hésitant entre mélancolie et démonstration de pure virtuosité faussement improvisatrice.

K 2 = Sonate en *sol* majeur (Birnstiel 1761) *Basse au piano*

Allegro

Un poco adagio

Allegretto

Cette sonate en *sol* majeur, appartenant au même corpus que précédemment (n°3) est toute entière consacrée à l'école de Berlin. Par ses motifs rythmiques, circonvolutions en triolets de double croches et arpèges incessants portant l'interprète au bord de la prouesse technique, elle rappelle les mêmes œuvres de Franz Benda. On notera le deuxième mouvement un *poco adagio* purement romantique, écrit en *sol* mineur. L'âme humaine chaotique, en proie au doute, à l'espoir puis au désespoir s'y trouve parfaitement illustrée. On retrouve ici le goût de Kirnberger pour les atmosphères

torturées harmoniquement, même s'il semble plus ancré dans la réalité que la plume d'un Wilhelm-Friedemann Bach.

K 4 = Sonate en *do* majeur (Copenhague N° 6) *Basse au clavecin, sans cello*

Adagio

Allegro

Minuetto con variatione

Il existe deux sonates en *do* majeur de Kirnberger pour flûte. La première, vraisemblablement éditée en 1767 sous le titre *Sonate II pour la flûte traversière*, (Berlin, Arnold Wever) comporte trois mouvements (*Adagio* – *Andante* – *Allegro*). La seconde, appartient au recueil de sonates manuscrites conservé à la Det Kongelige Bibliothek de Copenhague sous le n°6. Cette dernière, enregistrée ici, a même été éditée pour hautbois par Sikorski au XX^e siècle.

K 5 = Sonate en *fa* majeur (Copenhague N° 7) *Basse au piano*

Adagio

Allegro

Tempo di Minuetto

La seule copie de cette sonate appartient au recueil conservé à Copenhague sous le n°7. Elle use à l'envi de rythmes ternaires, encadrant un *Allegro* central à C. Comme ses consœurs précédentes, elle suit l'écriture rencontrée dans le même type de pièces chez Agricola, Benda ou Graun au service de l'*Empfindsamkeit* dominant.

Tableau d'un homme...

Kirnberger était, dit-on, une personne désagréable, doté d'un caractère changeant au gré de ses émotions. Il était cependant absolument dévoué à ses amis et ses élèves. On citera pour conclure, ces quelques mots de Charles Burney¹ :

« M. Schüler (...) me conduisit ensuite chez M. Kirnberger ; je tenais beaucoup à rencontrer ce maître, dont je connaissais déjà un certain nombre de compositions, mais qui s'est aussi signalé par son goût pour les controverses musicales (...). A ma requête, il exécuta sur un clavecorder diverses fugues et pièces religieuses aussi savantes que curieuses ; il me fit présent non seulement d'un exemplaire de son ouvrage *Die Kunst des reinen Satzes*, mais aussi d'une brève dissertation sur le tempérament² et de plusieurs de ses compositions manuscrites. Après notre entretien, il eut l'amabilité de m'accompagner chez Hildebrand, le meilleur facteur de clavecins et de piano-forte sur la place de Berlin ; M. Kirnberger s'y remit au clavier, et démontra qu'il avait une grande vigueur dans les mains, ainsi qu'une profonde connaissance de l'harmonie et de la modulation. La bonté et la complaisance de cet ingénieux artiste me flattèrent d'autant plus que son caractère est d'une gravité et d'une austérité extrêmes ; on dit en effet qu'il est aigri par les

17^{tes} Stück.

Berlin, den 14^{ten} März; 1761.

Solo für die Traversierflöte.

Vom Herrn Kirnberger.

Adagio.

3^{te} Sammlung.

91

controverses et les désagréments, et que son inclinaison présente le porte davantage vers la théorie et les études mathématiques que vers la pratique de la musique, pour laquelle il démontre cependant de si grandes compétences ; à juger d'après ses derniers écrits, il semble désormais ambitionner d'apparaître plutôt comme un algébriste que comme un musicien de talent ».

Burney ajoutera, après le décès de Kirnberger : « Sa connaissance du contrepoint et des lois subtiles du canon et de la fugue étaient indispensables ».

Kirnberger est mort le 26 ou 27 juillet 1783 à Berlin.

Stéphan Perreau, 2001

1. *The present state of music in France and Italy – The present state of music in Germany, The Netherlands, and the United Provinces* (« Voyage musical dans l'Europe des Lumières »), coll. « Harmoniques » traduit, présenté et annoté de l'anglais par Michel Noiray, Flammarion, Paris, 1992.

2. *Construction der gleichschwebenden Temperatur*, Berlin, chez Friedrich-Wilhelm Birnstiel (1760)

Clavecin aimablement prêté par Eric Kohenhoff.
Piano Walter, accord Anthony Sidey
Flûte Quantz, Philippe ALLAIN-DUPRE, 1987
Diapason 415 Hz, tempérament Kirnberger III

*Our thanks to Eric Kohenhoff for kindly allowing us to use the harpsichord.
Piano by Walter; tuning Anthony Sidey
Flute after Quantz, Philippe ALLAIN-DUPRE, 1987
Pitch 415 Hz, Kirnberger III temperament*

Johann Philipp Kirnberger and the Berlin School

Kirnberger was long esteemed more as an important German theorist and teacher than as a renowned musician in his own right. Most of the extant information about his career before 1754 comes from Friedrich Wilhelm Marpurg, in a biography of the composer (autograph manuscript discovered by Max Seiffert in 1889), and from the correspondence between Kirnberger and J.N. Forkel in the late 1770s (published by Bellermann in 1871).

Johann Philipp Kirnberger was baptised at Saalfeld (Thuringia) on 24 April 1721. He learnt the rudiments of the violin and the harpsichord in his family circle, then went on to study the organ with Johann-Peter Kellner at Gräfenroda and Heinrich-Nikolaus Gerber at Sondershausen, where he also continued his violin studies with one Meil. From 1739 to 1741 he was a pupil of Bach in Leipzig. Marpurg writes on this subject, in his *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* ('Critical and historical study of the reception of music') of 1754:

So Kirnberger went to Herr Bach's school in Leipzig in 1739 to follow the teachings of this celebrated man in the fields of composition and the clavier.

He spent the period 1741 to 1750 in Poland, where he worked as tutor to several Polish aristocrats: Baron Poninsky of Petrikau, Baron Casimir Rzewusky of Podolia and Prince Stanislaw Lubomirsky of Rufno. He also obtained the post of director of music at the Benedictine convent of Reusch-Lemberg. In 1751, Kirnberger returned to Germany. After stopping off at Coburg and Gotha, he settled in Dresden where he pursued his violin studies.

Kirnberger and Frederick II

But in that same year of 1751, Kirnberger was engaged by Frederick II of Prussia as a violinist in his royal chapel in Berlin. Although he resigned this position in 1754 to join the chapel of Prince Henry of Prussia, Frederick's brother, in Rheinsberg, he retained the taste for musical experimentation that he had acquired during his four years in the service of one of the greatest sovereigns of the eighteenth century. In 1758 Kirnberger became Kapellmeister to Princess Anna Amalia of Prussia, Frederick's younger sister, and he remained in this post until the end of his life. It was here that he built up for the princess, who was herself a music-lover, patroness and composer, a famous library, the Amalienbibliothek. This collection, now housed in the Staatsbibliothek in Berlin, is still today a precious source of manuscripts and printed editions of the works of his closest contemporaries: Johann Sebastian Bach (the autograph of the Brandenburg Concertos) and his sons Carl Philipp Emanuel and Wilhelm Friedemann are especially well represented. The flute sonatas by Kirnberger recorded here are vibrant illustrations of the creative atmosphere of the Prussian court. It is worth recalling here that the coronation of Frederick II as king of Prussia in 1740 marked the beginning of a flourishing period of great importance for musical life in Berlin. Yet his father, Frederick William I (1688-1740), had made a point of systematically

destroying the cultural heritage of his predecessors, obsessed as he was with the idea that his son must be first of all an accomplished soldier and a shrewd strategist. While King Frederick I and his queen Sophia Charlotte had founded a court orchestra at the end of the seventeenth century, their son Frederick William I, nicknamed 'The Sergeant King', had the future Frederick II brought up in an extremely harsh manner, with music taking a very minor place in his education. It is even said that the young man, in order not to stand out openly against his father's military ideals, took secret flute lessons in an isolated building in the gardens of Sans-Souci, starting in 1728, with Johann Joachim Quantz who was later to become his teacher by royal appointment. He studied composition with Carl Heinrich Graun, who was also to remain a member of Frederick's musical establishment during his reign. Frederick II was not only an eminent soldier, but also a passionate lover of music, philosophy and literature (he is also famous for his association with Voltaire). In 1738 Carl Philipp Emanuel Bach became a member of the king's artistic circle. The aforementioned composers, along with a number of others whose works are to be found in Kirnberger's Amalienbibliothek, were the key members of the Berlin school, which was already formed by 1750; the others were the brothers Franz and Johann Friedrich Benda, Carl Friedrich Fasch, Johann Gottlieb Janitsch, Johann Friedrich Agricola and Friedrich Wilhelm Marpurg. Even though Kirnberger preferred the princess's salon, he by no means ignored this breeding-ground of composers and musicians who were pushing back the frontiers of research on instruments, composition and the art of performance. Kirnberger's position with Anna Amalia thus gave him a free hand to publish a large proportion of his own works as well as the music of 'old masters'.

Kirnberger, the master of temperament

As a theorist, Kirnberger was considered one of the foremost authorities of his time. His own works demonstrate an astonishing mastery of contrapuntal technique, and attempt to establish a scientific method of musical composition according to the fundamental rules of combination and permutation. Hence in 1757, in his *Der allezeit fertige Polonaisen und Menuetten-componist* ('The art of composing ready-made minuets and polonaises') he sets out an original method of composition:

Let us throw a dice, (...) which will then give us a figure. Let us look this up in a table of figures (...) and copy out the bar that is underneath this figure; we shall then continue in the same fashion with the second, third, fourth, fifth, sixth and even seventh bars, according to the numbers which appear, and so on until the work is completed.

From the 1760s on, Kirnberger's research on temperament and his well-nigh exclusive taste for theory made him a well-respected and sought-after figure (Construction der gleichschwebenden Temperatur, 1760). It was after writing several articles on music in the *Allgemeine Theorie der Schöne Künste* ('General theory of the Fine Arts', 1771) of the encyclopaedist Johann-Georg Sulzer that Kirnberger began what was destined to be his masterpiece, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert (2 volumes, Berlin and Königsberg, 1771, 1776-79) – 'The art of pure composition in music, accompanied by sound principles and explained

with clear examples'. In this work, Kirnberger advocates 'gelehrte Musik' (learned music). Briefly, although Kirnberger makes counterpoint in the style of Johann Sebastian Bach (of whom he was an ardent admirer) an absolute ground rule, he attempts to adapt these compositional principles to modern tastes whilst at the same time incorporating into them his own acoustical experiments. Remaining faithful to his master's counterpoint, Kirnberger further explores the functioning of chords within tonalities. He was thus caused numerous controversies, as Burney reports, and attracted the opprobrium of his contemporaries for whom Bach's musical thought was outdated. Whilst it would be incorrect to say that Kirnberger aspired to so-called 'equal' temperament, he did at least seek to develop a temperament better suited to the tastes of his time, which would show off to advantage the enharmonic notes so characteristic of the Berlin school and the remote keys (using more than three sharps or flats).

Theory as the foundation of practice

Most writers of the time agreed that Kirnberger was a poor performer, and that his compositions were correct rather than inspired. Some also say that he had such difficulty in getting his ideas down on paper that he often got other men to edit or rewrite his works. This is the case with his theoretical works, in particular: *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (...) als ein Zusatz zu der Kunst der reinen Satzes in der Musik ('The true principles for the use of harmony (...) as a supplement to The art of pure musical composition' – Berlin-Königsberg, 1773), for example, was written by Johann Abraham Peter Schulz under Kirnberger's supervision. Yet even his critics, Marpurg among them, considered Kirnberger's theoretical and didactic works to be of inestimable value.

Almost all of Kirnberger's published works appeared after he entered the service of Princess Anna Amalia. Publication began in 1757, the pieces selected being mostly solo harpsichord, chamber and solo vocal music. Many of his compositions also appear in anthologies with works by his contemporaries as well as in his own editions, which testifies to the close relationship he kept up with the famous sons of the Bach family, and especially Carl Philipp Emanuel, with whom he collaborated over fourteen years on the publication of a complete edition of his father's chorales. The friendship between Kirnberger and Emanuel Bach was most fruitful. The two men published their works in the form of anthologies like the *Musikalisches Mancherley* und *Musikalisches Allerley*, which were very popular in Berlin. When CPE Bach moved to Hamburg, he continued to print works by Kirnberger and himself in the anthology *Musikalisches Vierterley* which was modelled on those of Berlin. In his *Clavierübungen* ('Exercises for the keyboard', 1762-1766), Kirnberger groups his pieces in order of difficulty, and indicates the fingerings according to Emanuel Bach's *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* ('Essay on the true art of playing keyboard instruments' – vol.1: 1753; vol.2: 1762). Kirnberger also edited Hassler's *Psalmen* und *christliche Gesänge* of 1607 and a collection of vocal numbers from the operas of Carl Heinrich Graun.

Kirnberger had dealings with another of Bach's sons, Wilhelm Friedemann, whose mental faculties had begun to decline in 1762 and who had settled in Berlin in 1774. Here he gained the protection of Princess Anna Amalia and paid Kirnberger back for his friendship by trying, without the slightest justification, to wrest his position of court composer away

from him in an unsuccessful attempt to discredit him!

Most of Kirnberger's works – keyboard pieces, odes and songs (published in 1760, 1762, 1773, 1779, 1780 etc.), masses (lost), motets (in manuscript), cantatas, and chamber music in different genres (trios, sonatas and concertos) – testify to his theoretical preoccupations. In his *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition*, als Vorbereitung zur Fugenkenntniss ('Thoughts on the different kinds of composition, as a preparation to the knowledge of fugue', Berlin, 1782), he considers his vocal works, his collections of dances and other compositions as the application of the principles described in his magnum opus, *Die Kunst des reinen Satzes. Theory and practice also join hands in his Anleitung zur Singcomposition mit Oden in verschiedenen Sylbenmassen begleitet* ('Introduction to vocal composition accompanied by odes in various metres', 1782), a fairly involved discussion of poetic metre, and the theme recurs once more in the *Recueil d'airs de danse caractéristiques* (c.1777), whose preface extols the practice of dance for the improvement of one's sense of metre and rhythm. Kirnberger was violently opposed to some aspects of Jean-Philippe Rameau's theories, although his own works make use of some of the Frenchman's ideas on chord inversion and bass progressions. Like many other writers of the time, he acknowledged the value of older theories founded on series counterpoint (such as those of Fux) whilst considering them unsuited to his own use (*Grundsätze des Generalbasses*, als erste Linien zur Komposition, Berlin, 1781 – 'The fundamentals of figured bass as the first steps in composition').

The flute sonatas

In his catalogue of eighteenth-century music for transverse flute (*Musica Rara*, 1981), Frans Vester provides an inventory of Kirnberger's pieces for the instrument. As we shall see, these sonatas have come down to us in one of two ways: as manuscripts, or as published in periodical 'newspapers', along with works by the composer's contemporaries. Sometimes, when the autograph manuscript has disappeared, the piece in question is only known from copies held by various libraries. Here is a summary of the principal sonatas, preceded by the letter K to make it more legible:

- K1: G major (Winter, 1769) = London, Paris, Brussels...
- K2: G major (Birnstiel, 1761) = Göttingen, Berlin, Brussels, London, Leipzig...
- K3: G minor (Birnstiel, 1761) = Göttingen, Berlin, Brussels, London, Leipzig...
- K4: C major (ms no.6) = Copenhagen
- K5: F major (ms no.7) = Copenhagen
- K6: Bb major (Birnstiel, 1763 + ms) = Brussels, Copenhagen
- K7: C major (Wever, 1767) = Berlin
- K8: E minor (ms) = Berlin
- K9: G major (Wever, 1767) = Berlin

The type of flute chosen by Philippe Allain-Dupré for this recording is a so-called 'Quantz' instrument with two keys, one for D# and the other for Eb, which reflects the Berlin school's concern to differentiate these two enharmonic notes as

much as possible. Kirnberger must certainly have been in contact with Quantz when he was a young violinist in the royal chapel in Berlin between 1751 and 1754. Quantz was the first to incorporate this enharmonic distinction in the manufacture of his flutes. But the innovation was only adopted by instrument makers in Berlin itself, notably Tromlitz and Kirst.

K 6 = Sonata in Bb major (Birnstiel, 1763) Bass on the harpsichord

Adagio
Allegro
Allegro

This sonata appears in several sources. The first mentions it as '1 Sonate per il flauto traverso' in the *Eitner Quellenlexicon*. Although it was lost during World War II, the copy once conserved in the Berlin Staatsbibliothek is still catalogued there under the class mark Mus. 11910. However, two other manuscripts give us its content, one in the library of the Brussels Conservatory (S 26.347), the other in the Royal Library in Copenhagen (Ms. Mu. 6210-2930) – the latter corresponds to the reference 'n°5 dal Sgre Kirnberger' given in the *Vester catalogue*. Here we have used the Brussels copy. The work was published by Birnstiel in 1763.

K 1 = Sonata in G major (Winter, 1769) Bass on the harpsichord

Adagio
Allegro
Minuetto con variazioni [4]

This is the famous sonata with the harmonic seventh, which comes from the collection *Vermischte Musikalien* (Berlin, Georg-Ludwig Winter, 1769) containing harpsichord pieces and violin, flute and oboe sonatas. In the preface Kirnberger provides an explanation of this natural seventh (frequency rate of 7:4) and its use, thus demonstrating once again his special interest in temperament. This flute sonata was first published in our own time by Schott (ED 7949). The celebrated natural 'harmonic seventh' appears at bar 11 in the first movement.

K 3 = Sonata in G minor (Birnstiel 1761) Bass on the piano

Adagio
Allegro
Allegretto

The *Musikalisches Allerley* (Berlin, Birnstiel, 1761) is a periodical that brought together works by noted composers of the Berlin school such as Quantz, Benda, the brothers Graun, and even such Frenchmen as Rameau and Dandrieu. The anthology is a particularly rich source for the study of the Berlin style. It is indeed a periodical, for the publication of the sonatas that go to make it up took place on extremely precise dates. Hence the *Sonata in G minor K 3* is published with the preamble *Musikalisches Allerley / dritte Sammlung / n°1 / 17^{tes} Stück / Berlin, den 14^{tes} März 1761 / Solo für die*

Traversierflöte vom Herrn Kirnberger. *This sonata is doubtless the most representative of Kirnberger's mixed style. Whilst the Adagio first movement, full of affects and ornamentation, is typical of the Empfindsamkeit advocated by C.P.E. Bach (giving priority to the emotions and the reflection of the human soul), the Allegro that follows bases its tight counterpoint on that of J.S. Bach, before giving way to an Allegretto that hesitates between melancholy and the demonstration of sheer virtuosity, supposedly improvisatory in character though in fact fully written out.*

K 2 = Sonata in G major (Birnstiel 1761) Bass on the piano

Allegro
Un poco adagio
Allegretto

This G major sonata, which comes from the same anthology as the preceding piece (no.3), is entirely in the style of the Berlin school. With its rhythmic motifs, its convolutions in semiquaver triplets and incessant arpeggios taking the performer to the limits of his technical prowess, it recalls similar works by Franz Benda. Particularly noteworthy is the second movement, Un poco adagio, a piece of the purest Romanticism, written in G minor. It is a perfect depiction of the chaos of the human soul, a prey to doubt, to hope, then to despair. This is an instance of Kirnberger's taste for harmonically tortured atmospheres, even if he still seems more rooted in reality than, say, Wilhelm Friedemann Bach.

K 4 = Sonata in C major (Copenhagen no.6) Bass on the harpsichord, without cello

Adagio
Allegro
Minuetto con variazione

There are two flute sonatas in C major by Kirnberger. The first, published, probably in 1767, under the title 'Sonate II pour la flûte traversière' (Berlin, Arnold Wever), is in three movements (Adagio – Andante – Allegro). The second belongs to the collection of manuscript sonatas conserved in the Royal Library in Copenhagen, as no.6. The latter piece, the one recorded here, was even published by Sikorski in the twentieth century, in a version for oboe.

K 5 = Sonata in F major (Copenhagen no.7) Bass on the piano

Adagio
Allegro
Tempo di Minuetto

The only existing copy of this sonata is no.7 in the Copenhagen collection. It makes extensive use of ternary rhythms in the two outer movements, which frame a central Allegro in 4/4. Like the previous sonatas, it employs the style encountered in similar pieces by Agricola, Benda and Graun which follow the dominant aesthetic of Empfindsamkeit.

Portrait of the man

Kirnberger was said to be an unpleasant person, whose character fluctuated according to his feelings of the moment. However, he was acknowledged to be totally devoted to his friends and pupils. We shall conclude by quoting these words of Charles Burney:

M. Schüler (...) conducted me afterwards to M. Kirnberger, a master whom I was very desirous to see, as I was well acquainted with many of his compositions, and had heard much of his musical controversies (...). He played at my request upon a clavichord, during my visit, some of his fugues and church music, which are very learned and curious; he likewise presented me with a copy of his musical institutes, and a short dissertation upon temperament, which he has lately published, as well as of several manuscript compositions. After this he had the complaisance to go with me to the house of Hildebrand, the best maker of harpsichords, and piano-fortes, in Berlin: here M. Kirnberger played again, and discovered great strength of hand, as well as knowledge in harmony and modulation. I was perhaps, the more flattered by the kindness and compliance of this ingenious professor, from his character, which is grave and austere; he is said to be soured by opposition and disappointment; his present inclination leads him to mathematical studies, and to the theory of music, more than the practice, in which he has such great abilities; and in his late writings, he appears to be more ambitious of the character of an algebraist, than of a musician of genius.

Burney added, after the death of Kirnberger, that his knowledge of counterpoint and of 'the subtle laws of canon and fugue' was indispensable.

Kirnberger died in Berlin on 26 or 27 July 1783.

Stéphan Perreau, 2001
Translation: Charles Johnston

Philippe ALLAIN-DUPRÉ (flûte traversière baroque)

Né à Brest, son premier intérêt fut pour la musique celtique, découverte grâce aux Bagadou où se mêlaient la bombarde bretonne et la cornemuse écossaise. Après des études classiques de flûte à bec et de flûte traversière moderne, il a étudié la flûte baroque auprès de Barthold Kuijken au Conservatoire Royal de Bruxelles, où il a obtenu son Diplôme supérieur en 1987. Il s'est spécialisé dans les 3 types de flûtes traversières en bois : la flûte cylindrique des XVI^e et XVII^e siècles, la flûte à une clef de la période baroque et la flûte à plusieurs clefs du début du XIX^e siècle qui a précédé l'apparition de la flûte Boehm, et qui est toujours utilisée dans les musiques de tradition celte. Il joue sur des instruments qu'il fabrique lui-même en copiant ceux conservés dans les musées, notamment la flûte de Quantz que jouait Frédéric II de Prusse, utilisée pour cet enregistrement. Titulaire du C.A. de musique ancienne, il enseigne au C.N.R. de Toulouse et au Conservatoire du IX^e arrondissement de Paris, ainsi qu'aux stages annuels de Dieppe organisés par Jean-Louis Charbonnier et aux stages canadiens de « Boxwood » organisés par Chris Norman. Il a participé à de nombreux enregistrements de musique baroque française sur instruments originaux, notamment le concerto pour flûte de Leclair avec l'orchestre baroque de Montauban dirigé par Jean-Marc Andrieu, les *Suites en trio* de Marin Marais avec l'ensemble Amalia, les *Quatuors Parisiens* de Telemann avec Enrico Gatti, Marianne Muller et Willem Jansen, les sonates pour flûte de Blavet et les pièces de clavecin en concerts de Jean-Philippe Rameau avec Yannick le Gaillard, les *Noëls baroques* avec Laurence Pottier et les *Cantates françaises* de Rameau, Boismortier, Campra et Clérambault avec Isabelle Poulénard, Agnès Mellon et Gilles Ragon.

Son intégrale des *Suites* de Hotteterre a reçu l'éloge de la presse internationale. Il a effectué de profondes recherches organologiques et musicologiques sur la flûte traversière à la Renaissance et a contribué à explorer le répertoire destiné à cet instrument. Il a fondé le quintette « les flûtes d'alleman » pour le promouvoir et lui a consacré un livre : « les flûtes de Claude Rafi, *fléustier* lyonnais au XVI^e siècle », récemment publié chez FUZEAU. Philippe est l'arrière-arrière-arrière petit-fils de Jean-Baptiste Allain-Dupré, auteur en 1771 d'un opéra, *Appollon et Cyrene*, récemment retrouvé. Jean-Baptiste était organiste et maître de Chapelle au chapitre de St Martin de Tours de 1761 à la Révolution.

Born in Brest, his first interest was Celtic music, which he discovered through the bagadou – Breton ensembles composed of traditional instruments (bagpipes, and Breton oboes, or bombardes). After studying the recorder and the modern transverse flute, he went on to study the Baroque flute with Barthold Kuijken at the Royal Conservatory in Brussels, obtaining his diploma in 1987. Philippe Allain-Dupré specialised in three types of wooden transverse flutes: the cylindrical flute of the sixteenth and seventeenth centuries; the Baroque flute (one key); and the early nineteenth-century flute (three keys) – the predecessor of the modern Boehm flute – still in use in traditional Celtic music. He makes his own flutes, based on the historical instruments that are preserved in museums. The instrument he plays on this recording, for example, is a copy of a Quantz that was played by Frederick II of Prussia. Fully qualified as a teacher of early music, he works at the Conservatoires (C.N.R.) in Toulouse and Paris (ninth arrondissement). He also takes part in the annual courses organised in Dieppe by Jean-Louis Charbonnier, and in those organised by Chris Norman in Canada (Boxwood). He has taken part in many recordings of French Baroque music on period instruments, including Jean-Marie Leclair's Flute Concerto with the Montauban Baroque Orchestra, conducted by Jean-Marc Andrieu; Suites en trio by Marin Marais with the Amalia ensemble; Telemann's Paris Quartets with Enrico Gatti, Marianne Muller and Willem Jansen; Blavet's Flute Sonatas and Rameau's Pièces de clavecin in concerts with Yannick le Gaillard; Noël's baroques with Laurence Pottier; and Cantates françaises by Rameau, Boismortier, Campra and Clérambault, with Isabelle Poulénard, Agnès Mellon and Gilles Ragon.

His complete set of Suites by Hotteterre was highly acclaimed by the international press. Philippe Allain-Dupré has also carried out extensive organological and musicological research on the subject of the transverse flute in Renaissance times, and has made an important contribution to the exploration of the instrument's repertoire. He formed the quintet Les Flûtes d'Alleman to promote the instrument, and he is also the author of a book published recently by Fuzeau, entitled 'Les flûtes de Claude Rafi, "fléustier" lyonnais au XVI^e siècle'. Philippe Allain-Dupré is the great-great-great grandson of Jean-Baptiste Allain-Dupré, who composed a recently-rediscovered opera, Apollon et Cyrene, in 1771, and was organist and maître de chapelle of St Martin's church in Tours from 1761 until the French Revolution.

David SIMPSON (violoncelle)

Diplômé, de Harvard University en mathématiques appliquées, David Simpson a fait ses Études à la Juilliard School de New York et au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient des Premiers Prix de violoncelle et musique de chambre. Ses professeurs de violoncelle ont été George Finckel, Michaël Rudiakov, Bernard Greenhouse, Benjamin Zander et André Navarra. Les cours du compositeur américain Léon Kirchner, de Nadia Boulanger et du violoncelliste Anner Bylsma ont aussi fortement contribué à sa formation musicale. Il s'intéresse depuis longtemps à la musique contemporaine et à la pratique de la musique ancienne. En tant que membre des ensembles l'itinéraire, 2e2m, Kaleïdocollage et TM+, il participe à de nombreuses créations d'œuvres solistes et de musique de chambre. En musique baroque, il est depuis 1983 violoncelle solo (continuiste) des Arts Florissants, qui lui ont confié aussi la direction de plusieurs séries de concerts. Ses récitals de violoncelle seul mêlagent souvent ces deux répertoires. Il est aussi membre fondateur du Quatuor Atlantis, quatuor à cordes sur instruments d'époque qui cherche à redécouvrir le répertoire classique, que ce soit des oeuvres connues ou non, à la lumière d'une longue pratique de musiques plus anciennes. Professeur de violoncelle baroque depuis 1988 au Conservatoire Supérieur de Paris - CNR, où il donne aussi un cours sur la justesse et les tempéraments, David Simpson a également animé l'Atelier de Musique Baroque de Lille de 1984 à 1987, et a enseigné le violoncelle baroque aux stages de Pézenas, Digne, Angoulême, Chinon, Amilly, Vienne (Autriche), Borås (Suède), Urbino (Italie)... Ses enregistrements sur CD, avec des artistes comme le contre-ténor Henri Ledroit et la claveciniste Noëlle Spieth, comprennent des *Sonates pour violoncelle* de Geminiani et Barrière, des *Cantates* de Haendel, *Triphon* pour violoncelle seul de Scelsi et Pierrot Lunaire de Schoenberg.

The holder of a degree in applied mathematics from Harvard University, David Simpson studied music at the Juilliard School in New York and at the Paris Conservatoire, where he was awarded First Prizes for the cello and for chamber music. His cello teachers were George Finckel, Michael Rudiakov, Bernard Greenhouse, Benjamin Zander and André Navarra. Classes with the American composer Leon Kirchner, with Nadia Boulanger and with the cellist Anner Bylsma were also of great importance for his musical education. He has long had an interest both in contemporary music and in the practice of early music. As a member of the ensembles l'itinéraire, 2e2m, Kaleïdocollage and TM+, he has taken part in many first performances of solo and chamber works. In the field of Baroque music, he has been since 1983 first cello (continuo player) with Les Arts Florissants, with whom he has also directed several series of concerts. His solo cello recitals often mix these two repertoires. He is also a founder member of the Quatuor Atlantis, a string quartet using period instruments which attempts to rediscover the classical repertory, whether well-known works or not, in the light of long practice of earlier music. Since 1988 David Simpson has been professor of Baroque cello at the Conservatoire Supérieur de Paris - CNR, where he also gives a class on intonation and temperaments; he ran the Atelier de Musique Baroque de Lille from 1984 to 1987, and has taught courses in Baroque cello at Pézenas, Digne, Angoulême, Chinon, Amilly, Vienna, Borås (Sweden) and Urbino (Italy). His CD recordings, with such artists as the countertenor Henri Ledroit and the harpsichordist Noëlle Spieth, include cello sonatas by Geminiani and Barrière, cantatas by Handel, Scelsi's Triphon for solo cello and Schoenberg's Pierrot Lunaire.

Yasuko UYAMA-BOUVARD (clavecin & piano-forte)

Pour Yasuko Uyama-Bouvard, la rencontre avec le regretté Pierre Cochereau fut un moment privilégié dans sa formation : venue en France sur ses conseils en 1976, munie de son diplôme d'organiste obtenu à l'université nationale des arts de Tokyo, elle découvre les instruments historiques et approfondit sur place sa connaissance de la musique européenne d'orgue et de clavecin. Elle reçoit l'enseignement d'Edouard Souberbielle, Michel Chapuis pour l'orgue, Huguette Dreyfus pour le clavecin. Elle découvrira avec passion un peu plus tard, le piano-forte qu'elle approfondira auprès de Jos van Immerseel au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Ses Études seront couronnées par deux premiers prix internationaux : clavecin en 1979 au Festival Estival de Paris, et orgue à Tolède en 1980. Musicienne raffinée, interprète recherchée dans tous ces instruments à clavier, Yasuko Uyama-Bouvard se produit en soliste ou avec différents ensembles, tels que les Sacqueboutiers de Toulouse, A Sei Voci, l'Ensemble Baroque de Limoges ou l'Ensemble Clément Janequin. Elle a également participé à plusieurs enregistrements. Elle est actuellement professeur au Conservatoire de Toulouse et titulaire de l'orgue de l'Église Notre-Dame du Taur.

A key event in Yasuko Uyama-Bouvard's training was her meeting with the late Pierre Cochereau: after moving to France in 1976 on his advice, armed with her organ diploma from the National Arts University of Tokyo, she discovered historic instruments and was able to consolidate her knowledge of European organ and harpsichord music in the places where it was written. She was taught the organ by Edouard Souberbielle and Michel Chapuis, and the harpsichord by Huguette Dreyfus. A little later she made an enthusiastic discovery of the fortepiano, which she went on to study in depth with Jos van Immerseel at the Paris Conservatoire. Her studies were rewarded with two international First Prizes: for harpsichord at the Festival Estival de Paris in 1979, and for organ at Toledo in 1980. A refined musician, much sought-after as a performer on all these keyboard instruments, Yasuko Uyama-Bouvard appears as a soloist and with such ensembles as Les Sacqueboutiers de Toulouse, A Sei Voci, the Ensemble Baroque de Limoges, the Ensemble Clément Janequin. She has taken part in a number of recordings. She is currently a professor at the Toulouse Conservatoire and organist of the church of Notre-Dame du Taur.