



Solo
MUSICA

MIKU NISHIMOTO-NEUBERT

PIANO SOLO

Works by Bach, Mendelssohn, Fanny Hensel

Musik der Geschwister Mendelssohn im Verein mit Klavierwerken des großen J. S. Bach, eine solche Programmgestaltung scheint schon auf den ersten Blick plausibel. War Bach doch eine der Säulen, auf denen die musikalische Erziehung von Fanny und Felix Mendelssohn ruhte. Sowohl ihr Klavierlehrer Ludwig Berger, als auch die Verantwortlichen des Berliner Singvereins, dem die Kinder bedeutende Anregungen verdanken, erkannten in Bachs Werk die überragende Qualität, die ihm anderwärts erst viel später zugestanden wurde. Die Spuren der Bach-Rezeption zeigen sich aber im gesamten Werk der Mendelssohn-Kinder, vor allem auch in den Klavierwerken, wenngleich Titel wie „Klavierlieder“ oder „Variations Sérieuses“ vordergründig keinen Bezug zu Bach verraten. Es war aber Bach, der – bedingt durch seine aus den großen zeitbedingten geistlichen und konzertanten Werken gewonnene Formvorstellung – die Einzelsätze seiner Klaviersuiten zum einen intensiv profilierte, zum anderen so aufeinander

bezog, dass sich die Werke zu Klavierzyklen auswuchsen, die wiederum dem romantischen Charakterstück und den zyklischen Klavierwerken des 19. Jahrhunderts, gerade bei Mendelssohn und Schumann, als quasi „spirituelles“ Vorbild dienen konnten.



A compilation of music by the Mendelssohn siblings and keyboard works by the great J.S. Bach seems quite plausible. Bach was one of the pillars upon which the musical education of Fanny and Felix Mendelssohn rested. Both their piano teacher Ludwig Berger and members of the Berlin “Singverein” (Musical Society) were important in the children’s musical education. They all recognized in Bach’s work those outstanding qualities, which were only accredited to him some time later. Influence of Bach’s music can be found in the works of the Mendelssohn children, even if titles such as “Klavierlieder” (Songs for piano) or “Variations serieuses” belie any immediate connection with Bach. Bach’s concept of form was influenced by the great concertante works of his time. These had a powerful effect on the individual movements of his keyboard suites, which grew into cyclical works for keyboard. These in turn served as models for Romantic character pieces and for cyclical works for piano in the 19th century, particularly for works by Mendelssohn and Schumann.

JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685–1750)



Französische Suite Nr. 2 c-Moll, BWV 813

01	Allemande	3'21
02	Courante	1'47
03	Sarabande	3'10
04	Air	1'22
05	Menuet	1'33
06	Gigue	1'49

Französische Suite Nr. 6 E-Dur, BWV 817

11	Allemande	2'32
12	Courante	1'34
13	Sarabande	3'32
14	Gavotte	1'07
15	Polonaise	1'19
16	Bourrée	1'32
17	Menuet	1'27
18	Gigue	2'19

Französische Suite Nr. 1 d-Moll, BWV 812

19	Allemande	3'30
20	Courante	1'52
21	Sarabande	3'29
22	Menuet I - II - I	3'00
23	Gigue	2'12

Typisch für **J. S. Bachs** Suite ist, dass er, wie keiner seiner Zeitgenossen, in allen Klaviersuiten konsequent die klassischen vier Suitensätze – Allemande, Courante, Sarabande und Gigue – als formales Grundgerüst benützt und damit regelrechte Archetypen schafft. Natürlich bleibt Bach nie bei den klassischen vier Sätzen – das wäre seiner überbordenden Fantasie nicht gemäß –, diese bestimmen aber immer seine dem Kompositionsprozess vorausgehende Formvorstellung.

Die „**Französischen Suiten**“ waren vor 1720 fertig gestellt worden, sehr schnell gab es aber viele Abschriften in Bachs Umfeld. Für den Unterricht scheinen sie ähnlich bedeutend gewesen zu sein wie Bachs Inventionen und Sinfonien. Das wird signifikant durch die besondere, stilistisch exemplarische Anlage jeder einzelnen der Suiten.

Die gesamte **Suite Nr. 1 d-moll** ist geprägt von Polyphonie, einem dichten, mittelstimmenreichen Satz und intensiver Figuration. Es ist der traditionelle Stil mitteldeutscher hochbarocker Kirchenmusik und polyphoner Kammermusik.

Anderes schwebt Bach in der **2. Suite** vor. Oberstimmendominiert, häufig zweistimmig, orientiert Bach sich hier am konzertanten Musizieren, Sonate und Triosonate standen Pate. Entsprechend ist die Musik gelöst, schlicht, aber von direkter, unmittelbar nachzuempfindender Wirkung. Durchsichtige formale Abläufe schaffen die Freiräume, die dann die nötige Konzentration

auf sich virtuos steigernde Einzelstimmen erlauben. Rückblickend wird klar, dass Bach mit den „Französischen Suiten“ ein Lehrwerk schuf, in dem er exemplarisch verschiedene gängige Zeitstile und Techniken an jeweils einer der Suiten darstellt.

In diesem Zusammenhang deuten die 5. und **6. Suite** weit nach vorne. Vor allem mit der letzten, der Suite E-Dur, verlässt Bach jede Orientierung am mehrstimmigen, häufig polyphonen Satz. Es entsteht ein reines Klavierwerk – nur auf Tasteninstrumenten zu realisieren.

Dafür steht die Klarheit und einfache Linienführung der *Allemande*, deren rhythmischen Sog keine zusätzliche Gegenstimme stört. Klanglich berauschend wirkt die flirrende *Courante*, die sich in gelösten Tonleiterbewegungen und unbeschwerten, steten Motivwiederholungen gefällt. Die *Sarabande* kehrt – wie in Nr. 1 – das melodische Grundmotiv der *Allemande* um. Unbeschreibbar ist aber dann die Wirkung, die Bach allein mit den ersten vier Takten der *Sarabande* im Hörer auslöst: Zartheit, Nachdenklichkeit, leichte Trauer, Sehnsucht. Die Empfindungen, die sich über die Aura dieser Musik mitteilen, sie sind nicht zu fassen. Die abschließende *Gigue* ist gleichermaßen polyphon, klar strukturiert, von frei konzertanter und virtuoser Wirkung, mithin die Quadratur des Kreises. Darüber hinaus ist sie von perlendem Witz und einer Bachschen Spiellaune, die den Komponisten geradezu bildhaft lebendig werden lässt.



Unlike his contemporaries, **J.S. Bach** uses typically the four classical movements – *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* and *Gigue* – for the basic formal structure of all his keyboard suites, thereby establishing an archetype. Needless to say, Bach does not always adhere to these classical four movements; that would be inconsistent with his exceptional imagination. These movements are central to his compositional and formal thinking.

The **French Suites** were completed in 1720. Within a short time there were numerous copies in circulation. They seem to have been as highly regarded for tuition purposes as the two- and three-part inventions. The significance of this lies in the particular stylistic traits in each of the suites.

Suite No. 1 is characterised by an intense use of polyphony, rich contrapuntal activity, especially in the middle parts, and by a prolific use of figuration. The Suite is in the traditional polyphonic style of the German High-Baroque.

Bach makes use of a different approach in **Suite No. 2**. With the upper lines, often two-part, tending to dominate, Bach adopts here a more concertante style closely related to the Sonata and to the Trio Sonata. The music is consequently more relaxed, less complex, yet of immediate emotional impact. Flexible forms accommodate a freedom of expression enabling the emancipation of the virtuosic solo line. In retrospect one can see that with the French Suites Bach created a set of pedagogical works in which the

various stylistic characteristics and instrumental techniques of the time each find expression.

Suite No. 5 and **No. 6** are particularly forward-looking. Especially in the last Suite in E major, Bach departs from the concept of the contrapuntal movement. Instead we have a purely keyboard orientated work – i.e. a composition which can only be realised on a keyboard instrument.

The *Allemande* is notable for its clear and simple voice-leading and a constant rhythmic pulse which almost seems to remain independent of the melodic lines. The charm of the scintillating *Courante* lies in its scalic passages and its repetitive use of motives. As in Suite No. 1, the *Sarabande* returns to the principal motive of the *Allemande*. It is difficult to describe the effect that Bach achieves in the first four bars of the *Sarabande* – tender, reflective, with a sense of mourning and longing. The sensitivities which this music touches upon cannot easily be defined. The final *Gigue* is polyphonic, clearly structured, written in a virtuosic, concertante style and closes the cycle. It is also full of sparkling humour and of a Bach-like demeanour, which seems to bring the composer to life, as if he were present before our very eyes.





FANNY HENSEL
(1805-1847)

Vier Lieder für das Pianoforte, op. 8

- | | | |
|----|----------------------------------|------|
| 07 | Allegro moderato, h-Moll | 3'19 |
| 08 | Andante con espressione, a-Moll | 2'40 |
| 09 | Lied (Lenau), Larghetto, Des-Dur | 2'41 |
| 10 | Wanderlied, Presto, E-Dur | 2'35 |

Das **op. 8 – „Vier Lieder für Pianoforte“** – von **Fanny Hensel**, geborene Mendelssohn, erschien im Jahr 1850 posthum, lange nachdem die Komponistin am 14. Mai 1847 überraschend verstorben war. Fanny hat ihr Leben lang komponiert, aber immer neben ihren familiären Verpflichtungen und den Aufgaben, die sie als außergewöhnliche Pianistin und Musikerin zu erfüllen hatte.

Fanny gelangen im op. 8 sehr charakteristische, höchst individuelle Schöpfungen, die den gestalterischen Willen der Komponistin in jeder Phrase verraten. Die Aufgabenstellung dieser Gattung bleibt immer gleich: wie lässt sich die Begleitung einer emotional teilnahmefähigen und deshalb entsprechend einfachen Melodie pianistisch interessant organisieren. Natürlich bleiben Fanny hier nur die zeitgemäßen Lösungen. Ihr aber steht dafür eine explizite harmonische Fantasie zu Gebote und sie schafft eine Dramaturgie, die jedem Stück eine eigene Dynamik verleiht.

Der volksliedhaft nordischen Melodie der *Nr. 2 a-moll* etwa gewinnt sie geradezu dramatische Effekte ab, wenn die Begleitung immer wieder unruhig synkopenartig organisiert wird, wenn sich im Übergang zur Reprise bohrende chromatische Imitationen hochschrauben.

Herausgefordert fühlte sich ihre Phantasie auch in der *Nr. 3 Des-Dur*. Immer wieder bietet die Unterstimme motivische Einwürfe, die die Dynamik der Entwicklung der Melodie zu steigern vermögen. Gegen Ende ist es dann die außergewöhnliche Harmonik, die die Melodie in höchste Höhen treibt, von

der sie aufreizend langsam niedersinkt. Die Erregung, die die Komponistin geschaffen hat, will aber nicht mehr weichen.

Sie entläßt sich regelrecht im *vierten der „Lieder“*. Dieses Stück, „*Wanderlied*“, entspricht dem Duktus des bei Felix Mendelssohn häufigen, typischen „Frühlingsliedes“. Helles E-Dur, treibende Sechzehntelfiguren und eine jubelnde Melodie. Fanny bleibt melodisch bedächtiger, fügt allerdings zweimal eine „quasi Kadenz“ des Klaviers ein. Die Melodie fällt weg, der Klaviersatz entwickelt sich harmonisch sehr frei weiter. Zweifellos ein originärer Einfall, der das Werk charakteristisch bereichert.



The “Four Songs for Piano” op. 8 by Fanny Hensel, née Mendelssohn, appeared in print in 1850, long after the composer’s untimely death on 14th May 1847. Fanny composed throughout her entire life, but always in addition to her domestic life and the many engagements she had to fulfill as an exceptional pianist and musician.

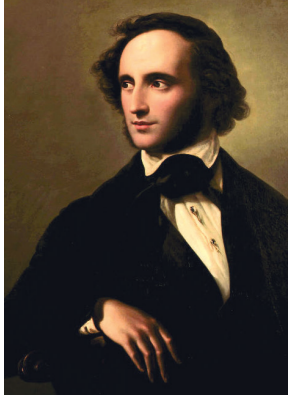
In her Songs op. 8 Fanny succeeds in creating characteristic, highly individual works, each phrase of which displays the creative powers of the composer. The challenges for the composer are the same for each song – how to render pianistically interesting the accompaniment of a simple, yet emotionally suggestive melody. Fanny only has at her disposal the musical possibilities which existed at the time. She does have at her command, how-

ever, a wide harmonic palette, which is capable of creating for each piece its own distinctive mood and character.

The Nordic, folksong-like melody in *No. 2 in A minor* creates a dramatic effect through its agitated, syncopated accompaniment. It achieves this by means of persistent chromatic imitation in the passage leading to the recapitulation.

The composer’s imagination is greatly challenged in *No. 3 in D-flat major*. Motivic interjections repeatedly appear in the lower parts, increasing the dramatic level of the melody as it unfolds. Towards the end the bold harmonies seem to drive the melody to its highest reaches. From there, tantalizingly, it sinks down again slowly. The tension built up in this way by the composer remains throughout the piece.

It is very much in evidence in the *4th song. Wanderlied* (“*Wandering Song*”) has the same rhythmic pulse often found in the works of Felix Mendelssohn – for example in his “*Spring Song*”. The bright tonality of E major with its inexorable sixteenth notes and a triumphant melody characterise this piece. In melodic terms, Fanny Mendelssohn remains more restrained. Twice she adds in a “quasi-cadenza” in the piano. At this point the melody stops short and the piano part continues in a free harmonic idiom. This original idea undoubtedly enhances the character of the work.



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
(1809-1847)

Variations sérieuses d-moll op. 54

24 Andante sostenuto –
Var. I-XVII – Presto

11'37

Felix Mendelssohn konnte, bedingt durch die Konzentration auf ein reines Musikerdasein, seinen früh vollendeten Klavierstil im Laufe der Zeit wesentlich vertiefen. 1841 schrieb er mit seinen **Variations Sérieuses** sein späterhin bedeutendstes Werk für Klavier solo.

Variationen gelten gemeinhin nicht als besonders bedeutungsvolle musikalische Form, eine Handvoll herausragender Werke ausgenommen. Es war eine meist höchst brillante Präsentation pianistischer Kabinettstückchen, die durch die Variation lediglich ein Formgerüst erhielt.

Mendelssohn deutet schon durch den Titel an, dass ihm anderes im Sinn lag. Ernst an dem Werk ist der Klang des Themas, der für die ganze Komposition bestimmend wurde, ernst ist aber auch die Struktur, die polyphone Elemente mit den typischen Ausprägungen Mendelssohnscher Klaviervirtuosität verbindet. Die in anderen Werken gern als illustrativ empfundenen, hochromantischen Kriterien seines Komponierens, die Zauber- und Elfenmusik, die erregten Tonwiederholungen, huschende Passagen oder eine leuchtende melodische Seligkeit, das alles findet sich in den Variationen eingebunden in einen musikalischen Zusammenhang, der als solcher wahrgenommen wird und eine Größe und Wirkung annimmt, die diese Stilmittel im Einzelnen nie erreichen.

Geprägt wird dieser Zusammenhang durch das glücklich gewählte Thema. Ein Thema, das vordergründig keines ist. Bleibt doch die Melodik rudimentär

und lässt damit Raum für viele phantasievolle Mutationen, die aber ihrerseits nie die Wiedererkennbarkeit der melodischen Struktur stören. Eigentlich geprägt wird das Thema von der Harmonik, die von pathetischer Plastizität ist, durch das ganze Stück trägt und sich dem Hörer unmittelbar, als Wesentliches des Stückes einprägt.

Mendelssohns Modell ist wirklich etwas Besonderes. Die eigentliche Grundtonart d-moll stabilisiert sich erst mit den letzten Akkorden, die Harmonik bleibt also in der Schweben. Dies wird unterstützt durch die häufigen Vorhalte und drängenden Dissonanzen auf metrischen Schwerpunkten. Beruhigend wirkt die klare Periodik der Form, deren Einfachheit andererseits der Harmonik und der Melodik genügend Raum lässt, um wirksam zu werden. Die gewichtigen Randpunkte der formalen Abschnitte werden beherrscht von der Dur-Dominante und den Dur-Terzparallelen. Deren Helligkeit auf einem nicht fixierbaren dunklen Untergrund ergibt die Eigenart des Themas, das damit weniger ernst, denn bedrohlich und von untergründiger Sehnsucht getrieben, erscheint. Verstärkt wird diese durch ein tiefes melodisches Atemholen mittels des weit gespannten Melodiebogens, der in zwei Phrasen, zunächst sprunghaft, dann moderater nach oben getrieben wird, um am Ende auf spannungsgeladener Höhe zu enden. Sechzehn Variationen und ein ausgedehntes Finale benötigt Mendelssohn, um diesen harmonisch-melodischen Wurf abzuarbeiten und am Ende den melodischen Beginn umkehren zu können. Der erreicht sein Ziel in der spannungslosen Tiefe, wie auch die Harmonik in drei dunklen, vollgriffigen d-moll Akkorden

ihren eigentlichen Untergrund offenbart, den man nun tatsächlich als ernst und von tiefer Trauer erfüllt empfindet. Dass dies möglich ist trotz der virtuos-osen Anlage, trotz der vielfach wechselnden Farben und Schattierungen, trotz mitreißender Steigerungen, trotz glanzvoller melodischer Einfälle und trotz der glutvollen Romantizismen, das zeigt Mendelssohns Fähigkeit, eine Werkidee jenseits der Tages-Normen zu entwickeln, diese zu vollenden und als Eigenständiges wirksam werden zu lassen. Aus einem bloßen Titel ist wirklich Ernst geworden.



Thanks to his whole-hearted dedication to music, **Felix Mendelssohn** was able to develop his pianistic style of writing for the piano. He composed his **Variations Sérieuses** in 1841. These Variations turned out to be his most significant work for piano solo.

On the whole, the variation form does not count as a particularly significant one. It is represented by only a handful of outstanding works. The form was mostly treated as a means of presenting highly brilliant cameo-pieces, which, through the use of variation form, could be strung together in a clear structure.

In selecting his title, Mendelssohn indicated that this was not the approach he had in mind. The “serious” element in this work is the theme itself, which

has repercussions on the whole work. Also serious is the structure of the work. Polyphonic elements are combined with Mendelssohn's typically virtuosic writing for piano. Highly Romantic, illustrative elements found in his other works – magical- or fairy-music, agitated note repetition, hushed passages or luminous, melodic soulfulness – can also be found in the variations, albeit within a grander musical context. Used alone, none of these elements would ever achieve a comparable effect.

This musical coherence is greatly helped by the happy choice of the main theme. On its first appearance, it does not seem to be a real theme. The more rudimentary the melodic line, the greater the capacity for imaginative transformation. Needless to say, this transformation never detracts from the recognisability of the theme. It is imbued with a sense of pathos, which runs through the entire piece and is one of the first characteristics of the piece which strikes the listener.

The model Mendelssohn uses is quite special. The principal tonality of D minor is only definitively established with the final chords. The harmonic language remains elusive. This is exacerbated by the many suspensions and dissonances on the main beats. The clear symmetry of the form has a soothing effect on the listener. Its simplicity leaves ample scope for the melodic and harmonic devices to achieve their effect. The powerful opening and closing moments of the the formal sections are characterised by the major dominant and by parallel major thirds. The bright timbre of these

against an otherwise elusive and dark background heightens the uniqueness of the theme. It comes across as more threatening rather than serious and seems to be driven on by an innate sense of yearning. The sense of this is heightened through the pause for a deep breath during the widely-spanning melody. It is composed in two phrases, at first with wider, leaping intervals, then in a more settled manner, ending tensely in a high register.

Mendelssohn requires sixteen variations and an extended finale to play out the full implications of his melodic and harmonic invention. At the close of the work he returns to the melody of the opening. He reaches his "tonal destination" against a murky backdrop, as the harmony is established through three fully scored D minor chords. These now perceived as not just "serious", but filled with a sense of deep sadness. This is possible despite the virtuosic writing. the constantly changing shades, the colours, the enormous crescendo, the brilliant melodic invention and the glowing Romanticism. This is a tribute to Mendelssohn's capacity to develop the concept of a work beyond its normal borders, to perfect this process and to have the piece play itself out in its own terms. A mere title has given rise to a truly outstanding work of art.

[Text: Hubert Kaineder; translation into English by Graham Waterhouse]



WEITERE VERÖFFENTLICHUNGEN VON / MORE RELEASES BY *Solo* MUSICA



„Miku Nishimoto-Neubert – Bach, Brahms“

Partita c-Moll BWV 826
Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll BWV 903
Klavierstücke op. 118 und 119



„Miku Nishimoto-Neubert plays Bach“

Partita Nr. 6 e-moll BWV 830
Italienisches Konzert F-Dur BWV 971
Französische Suite Nr. 5 G-Dur BWV 816

STUDIO AUFNAHMEN / STUDIO RECORDINGS



2010
Chopin & Dutilleux

2009
Schubert, Bach, Berg & Beethoven

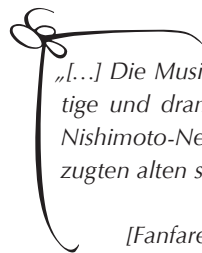
Miku Nishimoto-Neubert erfuhr ihre grundlegende musikalische Ausbildung an der staatlichen Musikhochschule in Tokio. Ihr Klavierstudium vollendete sie an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover, an der Prof. Karl-Heinz Kämmerling ihr Förderer wurde. Wichtige Impulse erhielt sie auch durch die Arbeit mit Conrad Hansen, Germaine Mounier und zuletzt mit Klaus Schilde.

Sie errang mehrere Preise in Klavierwettbewerben, so unter anderem in Porto, Vevey und beim renommierten Bach-Wettbewerb in Leipzig. Seither ist Miku Nishimoto-Neubert in Europa, Japan und Nordamerika häufig als Solistin, Kammermusikerin und Liedbegleiterin zu hören. Ihr solistisches Repertoire umfasst alle Facetten der Klaviermusik; Schwerpunkte setzt sie auf die Musik Bachs, der deutschen Romantik und der klassischen Moderne.

Neben ihrer feinen rhythmischen Sensitivität ist es ein klarer, impulsiver Ton, der ihr Spiel rege, ja sogar aufregend macht. Zusammen mit dezidiert gewählten Tempi ergibt sich in den Interpretationen Miku Nishimoto-Neuberts eine strukturelle Klarheit, die Musik als vielschichtige, dramatische Vision erlebbar Klang werden lässt. Dabei bleibt ihre Herangehensweise an die Werke auf der Basis einer außergewöhnlichen technischen Versiertheit immer respektvoll, jedes Detail erhält Beachtung und Bedeutung. Im Vordergrund steht die Intensität der geistigen Auseinandersetzung mit Musik, die

den Ausnahmestatus der Interpretationen Nishimoto-Neuberts prägt und diese zum Ereignis macht. Zurecht gilt Nishimoto-Neubert inzwischen als „glänzende Bach-Solistin“. Sie machte sich die Werke Bachs in den vergangenen Jahren in einem Maße zu eigen, dass sie sein komplexes und differenziertes Klangidiom, seine Musiksprache, regelrecht verinnerlichen konnte. Mit jeder ihrer zahlreichen Neuinterpretationen erscheinen Bachs bekannteste Werke frisch und unverwechselbar. Dabei lebt die gefühlte Vitalität und Kraft ihres Spiels von dieser stetigen Identifikation mit dem strukturellen und geistigen Anspruch Bachscher Musik, die nur durch solche bedingungslose Offenheit und eine ständige mentale und technische Auseinandersetzung dem anspruchsvollen Hörer überzeugend vermittelt werden kann.

Miku Nishimoto-Neubert ist Dozentin für Klavierbegleitung an der Hochschule für Musik und Theater in München.



„[...] Die Musik ist mit Vorsicht konstruiert, man könnte sie als vielschichtige und dramatisch geformte Vision beschreiben. [...] und sobald Sie Nishimoto-Neuberts Interpretation hören, werden Sie sich Ihre bevorzugten alten schmalzigen Vorträge nicht mehr zurückwünschen.“

[Fanfare – Kritik von Peter Burwasser; Übersetzung von Jossi Loibl]

Miku Nishimoto-Neubert received a thorough musical education at the State Conservatoire of Tokyo. She completed her piano studies at the Conservatoire for Music and Theatre in Hanover, where her mentor was Professor Karl-Heinz Kaemmerling. She received further artistic impulses through working with of Conrad Hansen, Germaine Mounier and, finally, Klaus Schilde.

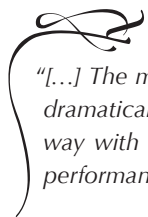
She won prizes at piano competitions, among others, at Porto, Vevey and at the renowned Bach competition in Leipzig. Since then Miku Nishimoto-Neubert has made frequent appearances in Europe, Japan and North America, both as soloist and as accompanist. Her solo repertoire embraces all genres of piano music; her priority lies in the music of Bach, the German Romantic repertoire and in modern classics.

Besides her fine sense of rhythm is a clear, impulsive tone quality, which makes her playing so engaging and exciting. In addition to carefully chosen tempi she achieves a structural clarity, enabling the listener to experience the music as a dramatic vision. Thanks to an exceptional technical versatility her approach to the works she performs remains respectful in regard of textual detail. Miku Nishimoto-Neubert aims for an intensely spiritual approach to the music, elevating her interpretations to something out of the ordinary.

Miku Nishimoto-Neubert is rightly regarded as an “outstanding Bach soloist”. In order to identify with the complex and differentiated sound-world of Bach, she has, in the past years, made his works something of her own. In her many new Bach interpretations, his best-known works appear as new.

Her playing draws its strength and vitality from a consistent identification with the structural and spiritual demands of Bach’s music. These can be transmitted to the discerning listener only through an open approach and a consistent re-appraisal of one’s own mental and technical resources.

Miku Nishimoto-Neubert is on the faculty for Piano Accompaniment at the University of Music and Performing Arts Munich.



“[...] The music is carefully constructed so as to describe a complex and dramatically sculpted vision. [...] and once you hear Nishimoto-Neubert’s way with it you may not want to go back to your favourite old mushy performance.”

[Fanfare – Review by Peter Burwasser]

ノイベルト 未来

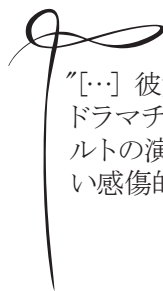
ノイベルト未来は演奏の基盤を東京藝術大学にて学んだ後、ハノーファー音楽大学にて彼女の良き助成者となるカール・ハインツ・ケマリック教授の元で研鑽を積む。また、コンラート・ハンゼン、ジェルメーヌ・ムニエ、そして現在にいたるクラウス・シルデの各氏による指導も彼女の音楽の重要な推進力となっている。

ライブツィヒの名高いバッハ・コンクールをはじめ、ポルト、ヴヴェー等のコンクールにおいて数多くの賞を獲得。以後、ヨーロッパ、日本はもとより北米においてもソリスト、室内楽奏者、歌曲伴奏者として活動の場を広げている。

彼女のソリストとしてのレパートリーは多岐に渡るが、なかでもバッハ、ドイツロマン派および現代音楽の作品に重点が置かれている。彼女の演奏に息吹を与える要素は、その繊細なリズム感に加え、明瞭かつ情感に駆られた音色であり、それらはときに興奮をもたらすのである。彼女が選択したテンポを基盤にノイベルト未来の演奏は明確な形式美を重んじ、それが作品を幾重にもおよぶ劇的なヴィジョンとしてあたかも視覚化された音響のごとく化す。テクニックの成熟ぶりに支えられ、彼女が向き合う作品に対する尊敬を失うことは決してなく、いかなるディテールに至れども彼女の注意が注がれ、価値を与えられるのである。音楽との徹底した精神的な対話が彼女の演奏に品格を与え、それが聴衆に感動を及ぼす。

今日、ノイベルトは卓越したバッハ奏者として認識されている。ここ数年において彼女はバッハの複雑に細分化された音響イデオムと彼の音楽による言語を我が物とするレヴェルにまで習得した。バッハのもっともポピュラーな作品でさえも彼女の数多なる演奏には常に新鮮味が溢れ、決して聴き紛うことがない。彼女の演奏の生氣とエネルギーはバッハの形式的小よび知的な要求を絶え間なく確認することで維持されており、このような無条件な偏見のなさや精神的かつ技術的な精進によって要望の高い聞き手をも納得させるのである。

ノイベルト未来は現在ミュンヘン音楽大学にてピアノ伴奏講師を務めている。



“[...] 彼女の音楽は細心の注意をもって設計されており、多層かつドラマチックに形成されたヴィジョンである。[...] ひとたびノイベルトの演奏を耳にしたならば、これまであなたが最良にしてきた古い感傷的な演奏を再び望むことはもうなかり。”

[ファンファーレ論評より、ペーター・ブルヴァッサー]

[訳：水嶋育]

MIKU
NISHIMOTO-
NEUBERT

PIANO
SOLO

Works by Bach,
Mendelssohn,
Fanny Hensel

KOPRODUKTION MIT

BR
KLASSIK