

A close-up portrait of a woman with dark hair, looking slightly to the right with a gentle smile. The lighting is soft, highlighting her features. The background is dark and out of focus, showing some architectural elements like columns.

Miku
Nishimoto-Neubert

piano

plays

Bach

Partita 6 BWV 830
Italienisches Konzert BWV 971
Französische Suite 5 BWV 816



Miku Nishimoto-Neubert plays JOHANN SEBASTIAN BACH

Partita 6 e-moll BWV 830

01	Toccata	6:57
02	Allemande	4:14
03	Courante	5:12
04	Air	1:35
05	Sarabande	7:17
06	Gavotte	1:44
07	Gigue	5:33

Italienisches Konzert F-Dur BWV 971

08	Allegro	3:46
09	Andante	5:06
11	Presto	3:22

Französische Suite 5 G-Dur BWV 816

12	Allemande	3:13
13	Courante	1:32
14	Sarabande	4:32
15	Gavotte	1:07
16	Bourrée	1:24
17	Loure	2:30
18	Gigue	3:20

Total 62:24

Aufnahmedatum / Year of Recording: 2009 / 2010
 Aufnahmeort / Recorded at: Großer Konzertsaal Hochschule für Musik und Theater München
 Aufnahmeleiter / Recording Supervision: Michael Grobe
 Schnitt / Editing: Michael Grobe
 Produzent / Producer: Hubert Haas
 Coverdesign: CD Design Dengler, Munich
 Entwurf frontcover / Design frontcover: Gottfried Schneider
 Photos: Gottfried Schneider

In seinen wichtigsten und beliebtesten Klavierwerken, die die Pianistin hier als zentrale Werke ihres eigenen Konzertrepertoires vorstellt, zeigt sich Bach ungemein öffentlichkeits-bedacht und erfolgsbewusst, er ordnet die Inziwschen allgemein weniger beliebte kontrapunktische Kunst der <galanten> melodieorientierten Schreibweise nach, erforscht und baut vielfache Möglichkeiten der instrumentenspezifische Virtuosität aus. Schließlich galt es, seinen Ruf als Deutschlands größter Tastenspieler zu verteidigen und darüberhinaus zu festigen. Das genaue Entstehungsdatum der hier vereinten Werke ist nicht bekannt; allerdings darf man wegen dieser Charakteristika annehmen, daß sie, auch wenn sie zum Teil schon früher komponiert sind, erst ab Ende der 1720er Jahre überarbeitet und zur Veröffentlichung fertiggestellt wurden, also zu der Zeit, als Bach durch die Übernahme des Leipziger Collegium musicum (1729) seine Aufmerksamkeit verstärkt der Instrumentalkomposition zuwandte.

Die **e-moll Partita**, der krönende Abschluß seiner ersten Veröffentlichung von Klavierkompositionen (1731), ist das ehrgeizigste Werk der Partiten-Sammlung und besteht aus sieben Einzelsätzen von ungewöhnlich großformatiger Anlage und besonderer kompositorischer Raffinesse. So kontrastiert die eröffnende dreiteilige Toccata Improvisatorisches – in dem rahmenden Pre- und Postlude – mit dem Kontrapunkt einer dreistimmigen Fuge – im Mittelteil –, und bindet die Teile auch motivisch aneinander. Darüberhinaus spiegeln die Seufzer und expressiven Pausen des Fugenthemas den modernen Zeitgeist. In allen Stammsätzen der Suite ist der Tanzcharakter instrumental stark überformt, ihn gewissermaßen als charakteristischen Ausgangspunkt für die ‚inventio‘ von rhythmischen Motiven sowie idiomatischen Spiel- und Motivformen verstehend. In der Allemanda kontrastieren Läufe und punktierte Rhythmen; in der Courante steigert sich die klare thematische Motivik mehrfach zu brilliantem Passagenfeuer. Nach dem ausgewogen ruhigen Zwischensatz des Air stellt die Sarabande mit ihren weitschwingen- den Verzierungsbögen vor die einmalige interpretatorische Aufgabe, die erforderte agogische Freiheit mit der rhythmischen Strenge des Tanzes in Verbindung zu bringen. Ausdrücklich greift der folgende Satz nurmehr auf das Tempo der Gavotte zurück, der mit seiner Kombination von Triolen und Punktierungen dem Tanz denn auch denkbar fern steht. In der abschließenden Gigue konnte Bach seinen Einfallsreichtum an Verzierungsvariationen im

Unterschied zu den Punktierungen kaum bändigen; und um dies überhaupt noch lesbar darzustellen, wählte er offenbar ein so altertümliches Metrum wie vier Halbe.

Das 1735 veröffentlichte Konzert *“nach italienischem Gusto”* ist vergleichsweise einfacher gebaut und zeichnet sich durch mitreißende Lebendigkeit und virtuoson Glanz aus. Die Themen der beiden rahmenden Sätze, deren Wechsel von Ritornelli und Episoden sich vom Orchesterkonzert herleitet, beziehen ihre rhythmische Verve aus dem Kontrast eines großen, im dritten Satz synkopierten Sprungs mit einer im übrigen eher stufenweise voranschreitenden Motivik, ein Einfall, der spannungsgeladene Bewegung exponiert und dazu einen weiten Tonraum umreißt, der so dem Folgenden gleichsam zur Explorierung zur Verfügung gestellt wird. Ein ‚italienischer‘ Charakter ist am deutlichsten im langsamen Mittelsatz erkennbar: Über dem unbeirrt, ostinatoartig in Achteln vorwärtsgelenden Baß – auf ihn bezieht sich die Tempangabe Andante – erklingt eine gleichsam ins Endlose sich fortspinnende Melodie, klangsinnlich und mit reicher Ornamentik ausgestattet. Wenn sie und die zweiteilige Form des Satzes auf Vivaldi, speziell auf das Larghetto seines Doppelkonzertes op. 3/8 als Modell verweisen, so ist die notengetreue Festlegung aller melodischen Auszierungen und somit die Verweigerung von freier Improvisation doch ein spezifisch deutsches und kein italienisches Kennzeichen.

Die **G-Dur-Suite** ist ein heiteres, elegantes Werk, das ebenso wenig wie die anderen Suiten der Sammlung französische Merkmale exponiert – ohnehin findet sich der Name ein erstes Mal erst 1762 bei dem Theoretiker Marpurg –. Vielmehr reflektieren die Zurücknahme des Kontrapunkts, die singende Melodik und die virtuose Spieltechnik denselben modernen, populären Stil wie die zwei anderen hier vorgestellten Werke. Die Zentralsätze der Suite, Allemande, Courante und Sarabande, folgen zu Beginn unmittelbar aufeinander. Dabei ist die kontrastierend rasche Courante als zweistimmige Invention angelegt. Der Tausch von <dux und comes> markiert den Beginn ihres zweiten Teils, indessen weiteren Verlauf das Thema sogar umgekehrt wird. Die Tempofolge der ersten drei Sätze wiederholend (mittelschnell – schnell – langsam) folgen die frei wählbaren Zwischensätze. Ungewöhnlich streng ist dabei das Metrum in der geradezu springenden Gavotte akzentuiert; die Bourrée und der von Bach nur noch ein zweites Mal

gewählte Tanzsatz der Loure tragen eine eigene Atmosphäre in diese Folge der Tanzsätze. Denn ursprünglich wurden sie auf der ländlichen Sackpfeife gespielt, und daher sind sie mit der nach 1700 neuen Vorliebe für das Einfach-Ländliche und Un- prätenziöse assoziiert. In solchem Zusammenhang finden sich die Tänze ab 1690 in den comédies-ballets, einer Modegattung des französischen Musiktheaters; aber auch bei Bach dürfte dieser Gehalt noch mitschwingen. Den Charakter eines Kehraus trägt die Gigue, seit jeher der eigentlich virtuose Satz der Suite.

Ohne Zäsur forteilend ist sie gleichwohl eine streng gebaute Fuge: In solcher Amalgamierung, die auf Froberger zurückgeht, zeigt sich Bachs Kunst, wo erwünscht, sogar das ‚Gelehrte‘ populär zu machen.

Manuela Jahrmärker

Bach displays a notable awareness of a career success and public acclaim in these, his most important and best loved works for keyboard. Whilst playing down the less popular contrapuntal and melodically orientated elements of the “gallant” style, Bach seems to favour a more instrumentally-oriented style of virtuosic writing. It was, after all, Bach’s prerogative to defend and to build on his high reputation as one of Germany’s preeminent keyboard players. The exact date of composition of these works is not known. In light of the works’ salient characteristics, it seems likely that they were collated and prepared for publication in the late 1970s, even though some of the works may have been composed at an earlier date. This coincides with Bach’s taking over of the “Collegium Musicum” in Leipzig in 1729, after which Bach turned increasingly towards instrumental composition.

The **Partita in e minor** is the crowning glory of the first publication of keyboard works (1731) and is the most ambitious work in the collection of Partitas. It consists of seven movements on

an unusually grand scale and of particular compositional refinement. In the tripartite Toccata improvisatory elements of the pre- and postludes are contrasted with a contrapuntal, three-part fugue in the middle section. The whole is united by the use of common motives. Additionally, “sighing” motives and the expressive use of rests in the fugue’s subject reflect contemporary tastes.

In all the standard movements of the Suite the dance elements appear in a highly stylized form. These elements provide a starting point for the invention of further rhythmic motives within an idiomatic keyboard style.

In the Allemande, passage-work contrasts with dotted-rhythms; in the Corrente the clearly defined thematic motives develop into a brilliant display of keyboard pyrotechnics. By way of an “intermezzo”, there follows a gentle and beautifully proportioned Air. The Sarabande places unique interpretative demands on the player with its broadly conceived, wide-ranging embellished phrases, calling for agogic freedom within the strict metre of the dance.

The following movement pays lip-service to its title “Gavotte” alone through its tempo. The combination of triplets and dotted rhythms is as far removed from the dance as the dance as one could imagine. In the closing “Gigue” Bach seems hardly able to contain his inventiveness or embellishment. The multifarious variants act as a foil to the dotted rhythms. In order to render this movement more legible, Bach employs the archaic time-signature of 4/2 – i.e. four minims on a bar.

The “**Concerto in the Italian Style**”, published in 1735, is comparatively simply constructed and is characterized by an infectious liveliness and virtuosic flare. In the opening movements the alternating ritornelli and episodes are reminiscent of the orchestral concerto. The themes owe their rhythmic drive to the contrast of a wide intervallic leap (syncopated in the third movement) with a predominantly step-wise motive. The resultant forward momentum opens up a wide tonal space, the implications of which are explored in the following movements.

The “Italianate” character is most pronounced in the slow middle movement. The tempo-marking “Andante” refers to the inexorable, ostinato-like quavers of the bass-line. Above this unfolds a seemingly endless, sensuously ornate melody. The binary form of the movement is reminiscent of Vivaldi, particularly of the Larghetto from his Concerto for Two Violins op. 3/8. However, the literal notation of the melodic ornaments, resulting in the avoidance of free improvisation is more a “German” trait, rather than an “Italian” one.

The **Suite in G major** is a lively, elegant work. In common with the other Partitas in the collection, though, it displays few French characteristics. The epithet can be ascribed to the theoretician Marburg in year 1762. A lesser reliance on contrapuntal forms, the lyrical nature of the melodic writing and a delight in instrumental virtuosity reflect the same contemporary, popular style as heard the other two works presented here. The middle movements of the Suite, the Allemande, the Courante and the Sarabande are played without a break. The contrastingly fast Courante is similar to a two-part invention. In the second half the entries of the “dux” and “comes” are reversed and the themes appear in inversion. The middle movements repeat the order of tempi of the opening movements, i.e. moderately slow – fast – slow. The metre of the Gavotte is unusually accentuated. The Bouree and the Loure (a dance movement used by Bach only on one other occasion) create their own unique atmosphere. Originally these movements would have been played on rustic bagpipes, hence an association with a trend prevalent after 1799 of a return to the values and unpretentiousness of country life and rural values. Related to this phenomenon are the dances in the “Comedie ballets” from around 1690 a genre of French music-theatre. This association may also be prevalent in the music of Bach. The Gigue, invariably the most virtuosic movement of the Suite, has all the characteristics of a “closing number”. A strict fugue follows without a break. This juxtaposition of apparently unrelated elements continues a tradition dating back to Froberger. Bach’s art of composition is quite capable, when required, of transforming the “learned” into the “popular”.

Graham Waterhouse

今回、ノイベルト未来さんがこのCDのために取り上げた作品は、ヨハン・セバスチャン・バッハの作曲した鍵盤楽器曲の中でも主要かつ人気の高いものであり、同時にノイベルトさんご自身のコンサート・レパートリーの中核を成すプログラムでもあります。ここでバッハは世間の好評を勝ち取ることを極端に意識しており、一般では次第に疎まれつつあった対位法よりも、当時流行のギャラント様式による、メロディー志向の作曲法を先行させ、その楽器に可能な卓越技巧を研究、拡充していきました。彼の肩にはドイツ最高の鍵盤楽器奏者としての名声がかかっており、何としてもそのタイトルを守り固める野心に駆られていたことがうかがわれます。これらの作品の詳しい完成年月日は不明ですが、早期に初稿されたものもあるにせよ、上述の特色を考慮すると、おそらく1720年代終盤以降に改訂作業が加えられ、楽譜の出版へと向けて最終的な仕上げがなされたのであろうと推測されます。これは、1729年にバッハがライプツィヒ Collegium Musicum を継承し、それによって彼の関心がより器楽曲の作曲へと注がれるようになった時期と重なっています。

パルティータ e-Moll BWV 830

1731年に出版されたクラヴィーア練習曲第1巻の末尾を飾るパルティータ・ホ短調はバッハのパルティータ集の中でももっとも野心的な作品であり、異例の大型構造と巧緻を極めた作曲技術の際立つ7つの個々の楽章から成り立っています。冒頭のトッカータは3部分からなり、両端の前奏・後奏部における即興的性格と中間部における3声フーガの対位法とがコントラストを示しつつも、終始を貫くモチーフが全体に統一感を与えています。さらにまた半音下降の溜め息のモチーフや、表情豊かに繰り返し中断するフーガ主題が当時の流行の典型を反映しています。この組曲の全ての定型楽章では、本来の舞曲風というよりも器楽曲風な容貌が強く目立っており、舞曲的要素というものはバッハがリズムのモチーフ、並びに鍵盤楽器に典型的な演奏語法や動機を着想する時点においてキャラクター的な起点となって役立てられたようです。アレマンダでは下降音列と付点リズムが対比をなしてい

ます。コレンテでは明確な主題実行の技が幾重にも輝かしいパッセージの炎へと高まっています。均衡の取れた穏やかな間奏エールの後には、サラバンドがその延々と引き伸ばされた装飾句を携えて、演奏上必要なアゴーギクの自由さと舞踏に必要なリズムの厳格さを共存させなければならぬというとてもない課題を、演奏者に与えています。次に続く楽章の呼称は「ガヴォットのテンポで」と明らかに速度のことを意図しており、なるほどその三連符と付点のコンビネーションはガヴォットの踊りの性格からは遠くかけ離れています。締めくくりのジークに至ってバッハは、無尽蔵の装飾アイデアとバリエーションを全く抑制することが出来ませんでした。そして装飾に溢れかえるその譜面を読解してもらえるようにと、2分の4拍子という古風な拍節をバッハが選ぶことになったのであろうことは歴然です。

イタリア協奏曲 BWV 971

1735年に発表された“イタリア趣味による”協奏曲は比較的単純な構成を持ちつつ、溢れ出る精力と超技巧な輝きによって際立った作品となっています。コンチェルト・グロッソに由来するリトルネッロとエピソードの交代が見受けられる両端楽章のテーマのそのリズムカルな生命力は、例えば3楽章に見られるシンコペーションの大きな跳躍と、徐々に進行される動機展開というコントラストにより獲得されています。緊張を溜め込んだ跳躍によって広音域の縁取りを描き、後続部においてその提供された空間内を、解き放たれたエネルギーがメロディーを探究する・・・というアイデアでしょうか。“イタリア風”なキャラクターは緩やかな中間楽章において、もっとも顕著に見受けられます。揺ぎ無く、オスティナート式に8分音符進行するバスーアンダンテというテンポ指示はこのバスに適用―そのバスの上方にて官能的な響きと豊かな装飾を調えたメロディーが無限へと向かい、とめどなく紡がれています。この旋律、および2つの部分からなる楽章のフォームについてヴィヴァルディ作品―特に彼の二重協奏曲op.3/8のLarghetto―を参照してみると、バッハはすべての旋律装飾において仔細

に及ぶ個々の音符の指定を行っており、つまりは演奏者の自由な即興を拒絶しています。そこはいかにもドイツ人らしく、“イタリア趣味”から遠ざかったようです。

フランス組曲 G-Dur BWV 816

このト長調組曲は快活でエレガントな作品ですが、この曲集の他の組曲同様フランス的な特徴をほとんど見せておりません。この「フランス組曲」という呼称は1762年のマールブルクの論文に初めて登場します。対位法の削減、豊かな旋律性と卓越した演奏技術が今回のCDに挙げられたほかの2作品と同様、モダンな流行のスタイルを反映しています。組曲の中心となる楽章アルマンド、クーラント、サラバンドは曲の始めにすぐに前後して続きます。対比的に速いテンポのクーラントは2声のインヴェンションとして設置されています。主題(Dux)と応答(Comes)のやり取りが、その第2部の始まりを際立たせ、その経過推移の中でしかも主導者の立場が入れ替わっています。テンポ設定の並びが最初の3楽章のパターン(やや速い―速い―ゆっくり)と同様の繰り返しで自由選択が可能な挿入楽章が続きます。正しく跳躍的な舞曲ガヴォットで拍節が厳格に強調されているのは非常に異例です。プレーと、バッハにはあともう一度限り選ばれたルールはこの組曲5番に独特の雰囲気をもたらしています。というのも元来これらは素朴なバッグパイプで演奏され、1700年以降表れた地味で簡素な田舎風嗜好を連想されます。同様の流れでこれらの舞曲は、1690年から当時流行のフランスの音楽劇コメディーバレに表れますが、バッハにおいてもこのような趣向が共鳴したようです。賑やかな掉尾(ちょうび)の性格はジークが受け持っています。昔から文字どおり卓越技巧の楽章です。切れ目なく先へと急ぐ、それにもかかわらず厳密に設計されたフーガとなっています。フローベルガーに源泉を発するそのような相反性の融合において、必要とあれば「学術的なもの」をも一般向けに平易に書き換えられるバッハの芸術が現れています。

マヌエラ・ヤールメルカー (水嶋 育訳)

Miku Nishimoto-Neubert

Miku Nishimoto-Neubert, in Tokio/Japan geboren, begann frühzeitig mit dem Klavierspiel und studierte zunächst an der Staatlichen Universität für Musik und Bildende Kunst in Tokio.

1992 wurde der renommierte Klavierpädagoge und Juror der großen Wettbewerben, Prof. Karl-Heinz Kämmerling, auf sie aufmerksam und lud sie nach Europa zur weiteren Ausbildung ein, die sie dann 2001 an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover mit dem Konzertexamen abschloss.

Weitere Wegbegleiter ihrer Laufbahn waren berühmte Pädagogen wie Germaine Mounier und Conrad Hansen. Sie erhielt mehrere Auszeichnungen bei internationalen Klavier- Wettbewerben. u.a. 1994 den 1.Preis "Concurso Internacional de Musica da Cidade do Porto" in Portugal, 1997 einen Finalistenpreis "Clara- Haskil" in Vevey, und gewann 1998 den 3.Preis (ein 1.Preis wurde nicht vergeben) beim "Johann Sebastian Bach-Wettbewerb" in Leipzig.

Miku Nishimoto-Neubert widmet sich sowohl der solistischen Tätigkeit mit Klavierabenden in Deutschland, Österreich, Portugal, Kanada und Japan, als auch der Zusammenarbeit mit Sängern und Instrumentalisten.

Regelmäßig tritt sie in Liederabenden mit bekannten Sängern auf, zuletzt mit Nadja Michael, die sie im Juni 2010 während der Wiener Festwochen bei ihren szenischen Liederabenden begleiten wird.

Seit 2002 ist sie Lehrbeauftragte für Klavierbegleitung an der Hochschule für Musik und Theater München.

Miku Nishimoto-Neubert

Miku Neubert was born in Tokyo, Japan, learned piano from an early age and began her formal studies at the University for Music and Art in Tokyo.

In '92 she came to the notice of Karl-Heinz Kaemmerling, the renowned piano pedagogue and juror of major competitions, who invited her for further studies in Europe. There she completed with the Artists' Diploma ("Konzert-Examen") at the Hannover College of Music and Theatre.

Further influences during her career have been such eminent teachers as Germaine Mounier and Conrad Hansen. She has received several prizes at international piano competitions, among them 1st prize at the "Concurso Internacional de Musica Cidade do Porto" in Portugal in 1997 and a finalists' prize at the "Clara Haskil Competition" in Vevey. She won in 1998 the 3rd prize (no first prize was awarded) at the "Johann Sebastian Bach Competition" in Leipzig.

Miku Nishimoto-Neubert is committed both to solo work with appearances in Germany, Austria, Portugal, Canada and Japan as well as to collaboration with singers and instrumentalists.

She appears regularly in Song Recitals with well-known singers, most recently with Nadja Michael, whom she will be accompanying for her scenic Song Recitals during the "2010 Wiener Festwochen".

Since 2002 she has held a position as piano accompanist at the College of Music.

Translation Graham Waterhouse

Miku Nishimoto-Neubert

Miku Nishimoto-Neubert née à Tokyo (Japon), commence très jeune le piano et entreprend ses études à l'Université Nationale de la Musique et des Beaux-Arts de Tokyo.

En 1992, elle est remarquée par Karl-Heinz Kämmerling, professeur de piano renommé et membre du jury dans d'importants concours : il l'invite à poursuivre en Europe ses études, qu'elle achève en 2001 à la Hochschule für Musik und Theater de Hanovre avec un diplôme de soliste (Konzertexamen).

Par la suite, d'autres professeurs renommés la suivront dans sa carrière, comme Germaine Mounier et Conrad Hansen. Elle a remporté de nombreux prix dans des concours internationaux de piano, entre autres, en 1994, le premier prix du «Concurso Internacional de Musica Cidade do Porto» au Portugal, en 1997 un prix de finaliste au «Concours Clara Haskil» à Vevey, elle a été finaliste au «Concours de piano Esther Honens» à Calgary (Canada) et a obtenu en 1998 le 3e prix (aucun 1er prix ne fut attribué) au «Concours Johann Sebastian Bach» à Leipzig.

Miku Nishimoto-Neubert se consacre aussi bien à une activité de soliste, avec des récitals de piano en Allemagne, en Autriche, au Portugal, au Canada et au Japon, qu'à la collaboration avec des chanteurs et instrumentistes.

Elle se produit régulièrement en récital de Lieder avec des chanteurs connus, comme en dernier lieu avec Nadja Michael, qu'elle accompagnera en juin 2010 pour son récital scénique de Lieder dans le cadre du Festival de Vienne.

Depuis 2002, elle enseigne l'accompagnement à la Hochschule für Musik und Theater de Munich.

ノイベルト 未来

東京に生まれる。東京藝術大学付属音楽高等学校を経て同大学音楽学部入学。

同大学卒業と共に同大学大学院修士課程入学。1993年秋渡独。

2001年国家演奏家資格取得まで、ハノーファー国立音楽演劇大学、同大学院にて研鑽を積む。

1994年ポルト市国際コンクール1位大賞、併せて現代音楽特別賞受賞。翌年ポルトガル演奏旅行、ポルト市オーケストラと共演。1997年クララ・ハスキル国際

ピアノコンクールファイナリスト。1998年ライプツィヒ・バッハ国際ピアノコンクール第3位入賞（1位なし）。

ノイベルト 未来は、2000年、2002年、2006年、2010年、リュネブルク・

バッハ週間にソリストとして出演しリサイタル開催、リュネブルク・バッハオーケストラとバッハの3つのピアノ協奏曲を共演、2009年、ミュンヘン・アンデックス交響楽団とベートーベンのピアノ協奏曲「皇帝」を共演した他、これまでにドイツ国内各地、オーストリア、カナダ、日本にてリサイタルを開催するなど、ソリストとして活躍する一方、室内楽奏者としての演奏活動にも力を

入れている。特に歌手との共演には定評があり、2010年夏にはウィーン劇場にてドイツ人ソプラノ、ナディア・ミヒャエルの「演出付 歌曲の夕べ」に出演予定。

これまでに林美奈子、辛島輝治、田村宏、佐藤俊、カール・ハインツ・ケマリンクの各氏に師事。またマスターコースにてジェルメーヌ・ムニエ、コンラート・ハンゼンの両氏に師事。

現在、ミュンヘン国立音楽演劇大学、ニュルンベルク国立音楽大学伴奏員。



© Solo Musica GmbH
Agnes-Bernauer-Str. 181, 80687 München
www.solo-musica.de