

NAXOS

**Franz Xaver
RICHTER**

**Sonatas for Flute,
Harpsichord and Cello • 1**

**Pauliina Fred, Flute • Heidi Peltoniemi, Cello
Aapo Häkkinen, Harpsichord**



Franz Xaver Richter (1709–1789)

Sonata da camera Nos. 1–3

Although Franz Xaver Richter's name is invariably connected with the famous Mannheim court orchestra he cannot be considered a typical representative of that celebrated band of musicians described in later years by Dr Charles Burney as 'an army of generals'. He played an important rôle in the musical life of the court as one of its most respected and prolific composers but in his compositions he resisted many of the new formal and stylistic developments pioneered by the orchestra's famous music director, Johann Stamitz, preferring instead to root his works in an older tradition. As a consequence his works are far richer harmonically than those of his colleagues and also more imaginative – or conservative, depending on one's notion of progress – in their part-writing. In some respects Richter was a conservative and even reactionary figure but his later works, and especially those written for the church, possess a level of technical finish and expressive power which elevates them far above the routine productions of most of his contemporaries.

Richter was of Moravian-Bohemian descent and may have been born in Holleschau. Little or nothing is known about his early education and musical training although the accomplished technique he displays in all of his works is evidence of a thorough professional training. It is believed that he was taught in Vienna by the Imperial Kapellmeister Johann Joseph Fux, a prolific composer and author of the influential counterpoint treatise *Gradus ad Parnassum*, and thus shares a teacher with another important composer of symphonies during the mid-eighteenth century, Georg Christoph Wagenseil.

In April 1740 Richter was appointed vice-Kapellmeister to the Prince-Abbot Anselm von Reichlin-Meldegg in Kempten, Allgäu, where he probably remained for the next five or six years. By 1747, however, his name appears among the court musicians of the Elector Palatine Carl Theodor in Mannheim. Although Marpurg (1756) listed him as a second violinist in the court orchestra, there are no other contemporary references to Richter as an instru-

mentalist. He was by profession a singer and contemporary descriptions of him as a *virtuoso di camera* presumably refer to this rather than any additional duties he may have undertaken as a violinist.

As a member of the Mannheim Kapelle Richter naturally composed a large number of symphonies but he also produced an important body of sacred music. In 1748 he composed an oratorio for Good Friday, *La deposizione dalla croce*, at the invitation of the Elector. Coming as it did in the first year of Richter's appointment, this invitation may indicate that Carl Theodor engaged him to strengthen this particular area of music at court rather than as yet another composer of symphonies for his burgeoning orchestra. Richter was also active as a teacher and between 1761 and 1767 he wrote a composition method, based on Fux's *Gradus ad Parnassum*, which he dedicated to Carl Theodor. Among his most important pupils were H. J. Riegel, Carl Stamitz, Ferdinand Fränzl and the exceptional Joseph Martin Kraus. In 1768 Richter was appointed a court chamber composer and thereafter his name disappears from the list of court singers.

Richter made tours to the Oettingen-Wallerstein court in 1754 and later to France, the Netherlands and England where his compositions found a ready market with publishers. These tours were undertaken in part because Richter was becoming increasingly displeased with the preoccupation with fashionable virtuosity at Mannheim. It was clear to him that even gifted composers such as Johann Stamitz were falling into an easy over-reliance on stock devices and musical effects. Nonetheless, he remained in Mannheim until April 1769 when he succeeded Joseph Garnier as Kapellmeister at Strasbourg Cathedral.

During the remaining twenty years of his life Richter's professional activities turned increasingly to sacred music. These years saw the composition of some exceptional works which, for the moment, remain virtually unknown. In the mid-1780s, the exact date is unknown, Ignaz Pleyel, Haydn's former pupil and now one of the most popular

and successful composers in Europe, was appointed Richter's deputy. Pleyel's years in Strasbourg were the most prolific of his career but his tenure as Kapellmeister following Richter's death in 1789 was cut short by the Revolution and its aftermath.

Dr Charles Burney considered Richter one of the foremost Mannheim composers even though he consciously eschewed the fashionable style prevalent there. His early works, with their strong Austrian Baroque flavour, found a much warmer reception in musically conservative centres such as London and Berlin than in the south of Germany. His instrumental counterpoint, both in the strict fugal style and also in its freer forms, was much admired in his day and is often deployed with great skill to animate otherwise predominantly homophonic movements. Burney's reservation that he occasionally weakened his melodic lines by overuse of the sequence is certainly justified but his enthusiasm for Richter's inventive approach to thematic construction based, as it is, on rather old-fashioned motivic manipulation, is typically astute.

Richter composed twelve sonatas for flute or violin, harpsichord and violoncello which were issued initially in two sets. The first, styled by the London publisher John Walsh as *Sonatas for the Harpsichord with Accompaniments for a Violin or German Flute and Violoncello*, appeared in 1759 and the second in 1763, this time published under the imprint of Peter Welcker. It is unclear whether the works were conceived in sets, neither, beyond their dates of publication, is it possible to establish when the works were composed. Nonetheless, it seems likely that the sonatas in the first collection predate those in the second and they may have been among the works of Richter that created such a favourable impression on London audiences a few years earlier. With their intricate, pseudo-contrapuntal textures and expressive lyricism, it is no surprise that these fine sonata da camera were quickly picked up by an English publisher. The second set of six works may have been intended as a sequel and it is possible that it was commissioned by one of Richter's new-found English admirers. These early prints divide the works equally between the flute and violin. The instruments are not strictly

interchangeable since the 'violin' sonata parts present problems in terms of range and also utilise multiple-stopping. In 1764 the six 'flute' sonatas were reissued in a new, revised edition by the Nuremberg publisher Johann Ulrich Haffner. The accuracy of the edition and the revisions to both the flute and harpsichord parts suggests that Haffner may have obtained the engraving copy from Richter himself. The title of the publication, *VI Sonate da Camera a Cembalo Obligato, Flauto Traverso o Violino Concertato e Violoncello*, may also derive from the composer.

The rôle of the harpsichord in Richter's *Sonate da camera* is far closer in style and spirit to that found in J. S. Bach's flute and violin sonatas with harpsichord *obligato* than in the popular sonatas of Handel with their simple continuo accompaniments. Richter's harpsichord writing is thematically and contrapuntally rich. The upper voice is treated in effect like a second treble solo instrument which participates on equal terms with the flute in the unfolding musical argument. The flexibility of the harpsichord writing also extends to the flute which Richter occasionally relegates to an accompanying rôle while the keyboard instrument carries the important thematic material. To English audiences in the 1750s this style of writing must have appeared strikingly original. The flute writing is not virtuosic since Richter's primary concern is to integrate the instrument into the ensemble. Nonetheless, he displays a great understanding of the instrument's technical qualities particularly with respect to the relative strength of the different registers.

Richter may have been conservative by the standards of some of his colleagues but the musical style of his *Sonate da camera* is not rooted entirely in the past. If anything, the works owe more to the example of Emanuel Bach than to his celebrated father whose works were generally not well known outside his immediate environs. The piquant dissonances and expressively ornamented melodic lines in Richter's wonderfully expressive slow movements, so characteristic of the *empfindsamer Stil* of Emmanuel Bach, are applied to themes which radiate the Italianate grace more often encountered in the works of South German and

Austrian composers. These musical characteristics are also in evidence in the outer movements of the sonatas although the expressivity of the melodic writing is frequently compromised by the greater contrapuntal density of the musical texture. Structurally, the majority of the movements adhere to an identical ground plan, the most important element of which is the recapitulation of earlier material (in the original key) in the last third of the movement. In other words, although much of the music sounds rather old fashioned, Richter employs the same fundamental structural model he uses in his symphonies. This amalgam of the old with the new is one of the defining characteristics of his musical style. Even the apparently old-fashioned fugal finales in two of the sonatas featured on this recording are

not really archaic: this style of movement remained in vogue throughout the middle decades of the eighteenth century and was cultivated by progressive Viennese composers such as Haydn, Mozart, Dittersdorf, Gassmann and Ordonez as well as more conservative figures such as Richter.

If the Mannheim style came to be typified by the symphonies of Johann Stamitz, Carl Toeschi, Anton Filtz and others, Richter's works – in all genres – were certainly not without their admirers and it might be argued that the origins of Kraus's highly concentrated and intense style can be found in the works of Franz Xaver Richter.

Allan Badley

Pauliina Fred

Pauliina Fred studied at the Sibelius Academy with Rabbe Forsman (recorder), and with Jari S. Puhakka and Mikael Helasvuo (Baroque flute), and studied flute and recorder at the Utrecht and Amsterdam Conservatories under the supervision of Wilbert Hazelzet, Jed Wentz, and Paul Leenhouts. In 2004 she gave her début concert in Helsinki. She plays in the Helsinki Baroque Orchestra, the Oslo Baroque Orchestra, and the Opus X ensemble. She is an active chamber musician, playing in a range of different ensembles, including the Bravade Recorder Quartet. She has performed as soloist and chamber musician in most European countries and in the United States, and has recorded for the Aeolus and Bis labels. Pauliina Fred plays a one-keyed transverse flute by Claire Soubeyran, Paris, 2006, after Godefroy Adrien Rottenburgh (Brussels, ca. 1760).

Aapo Häkkinen

Aapo Häkkinen began his musical education as a chorister at Helsinki Cathedral. He took up the harpsichord at the age of thirteen, studying with Elina Mustonen at the Sibelius Academy. He studied with Bob van Asperen at the Amsterdam Sweelinck Conservatory, and with Pierre Hantaï in Paris. He was also fortunate to enjoy the generous guidance and encouragement of Gustav Leonhardt. In 1998 he won second prize at the Bruges Harpsichord Competition. He was also awarded the NDR special prize for his interpretations of Italian music. Since then, he has appeared as soloist and conductor in most European countries, in the United States, and in Mexico, in collaboration with distinguished colleagues, including Reinhard Goebel, Monica Groop, Erich Höbarth, María Cristina Kiehr, and Riccardo Minasi. He has recorded for the Aeolus, Alba, Avie, Cantus, Deux-Elles and Naxos labels. Besides the harpsichord, he regularly performs on the organ and on the clavichord. He teaches at the Sibelius Academy and at international master-classes, and is Artistic Director of the Helsinki Baroque Orchestra. Aapo Häkkinen plays a harpsichord by Joel Katzman, Amsterdam, 2002, after Pascal Taskin (Paris, 1769).

Heidi Peltoniemi

Heidi Peltoniemi studied the Baroque cello and viola da gamba at the Sibelius Academy with Markku Luolajan-Mikkola, and at the Paris Conservatoire National Supérieur with Christophe Coin and Bruno Cocset. She is an active chamber musician, and has appeared with the Volante Quartet, Opus X ensemble, and the Helsinki Baroque Orchestra in several European countries and in the United States. The Vantaa Baroque Festival elected her the Young Artist of the Year in 2008. Heidi Peltoniemi plays a five-string cello by José Luis España, Pasto (Colombia), 2001, after early eighteenth-century Italian originals.



Photo: Ville Paul Paasimaa

Franz Xaver Richter (1709–1789) Sonate da camera Nr. 1–3

Auch wenn man dem Namen Franz Xaver Richter häufig im Zusammenhang mit dem berühmten Hoforchester von Mannheim begegnet, so darf man ihn keineswegs für einen typischen Repräsentanten dieser berühmten Kapelle halten, die Dr. Charles Burney später als eine „Armee von Generälen“ bezeichnet hat. Als einer der meistgeachteten und fleißigsten Komponisten spielte er zwar eine wichtige Rolle im Musikleben des Hofes, doch er verweigerte sich in seiner Musik vielen der neuen formalen und stilistischen Entwicklungen, für die Johann Stamitz, der berühmte Musikdirektor der Kapelle, den Weg bereitet hatte. Statt dessen verankerte Richter seine Werke lieber in der Tradition mit dem Resultat, dass seine Musik harmonisch weitaus reicher und in ihrer Stimmführung fantasievoller ausfällt: Je nach dem, wie man zum Fortschritt stand, konnte man natürlich auch „konservativer“ sagen – und konservativ, ja reaktionär war Richter sicherlich. Dennoch eignet seinen späteren Werken, insbesondere seiner Kirchenmusik, eine technische Vollendung und expressive Kraft, die ihren Schöpfer weit über die Routineproduktion der meisten Zeitgenossen erheben.

Richter war mährisch-böhmischer Herkunft und stammte womöglich aus Hollerschau. Wenig weiß man über seine frühe Erziehung und musikalische Ausbildung, wieweil die vollendete Technik, die er in all seinen Werken verrät, für eine gründliche Berufsbildung spricht. Man vermutet, dass er in Wien beim Kaiserlichen Kapellmeister Johann Joseph Fux studierte, einem fruchtbarsten Komponisten, dem wir überdies die einflussreiche Kontrapunktschule *Gradus ad Parnassum* verdanken. Somit hat er denselben Unterricht genossen wie ein anderer wichtiger Komponist von Symphonien in der Mitte des 18. Jahrhunderts, Georg Christoph Wagenseil.

Im April 1740 wurde Richter Vize-Kapellmeister des Fürststabes Anselm von Reichlin-Meldegg zu Kempton im Allgäu, wo er vermutlich während der nächsten fünf oder sechs Jahre blieb. 1747 erscheint sein Name dann unter den Hofmusikern des Mannheimer Kurfürsten Carl

Theodor von der Pfalz. Obwohl ihn Marburg 1756 als zweiten Geiger der Hofkapelle aufführte, gibt es keinerlei zeitgenössische Hinweise darauf, dass Richter tatsächlich als Instrumentalist gearbeitet hat. Er war Sänger von Profession, und wenn er in damaligen Unterlagen als *virtuoso di camera* bezeichnet wird, dürfte sich das auf diese Tätigkeit und nicht auf etwaige Zusatzpflichten als Geiger beziehen.

Als Mitglied der Mannheimer Kapelle hat Richter natürlicherweise eine Vielzahl von Symphonien komponiert. Daneben aber verfasste er auch eine bedeutende Menge geistlicher Werke. 1748 schrieb er auf Einladung des Kurfürsten das Karfreitagsoratorium *La deposizione dalla croce*. Da Richter dieses Werk im ersten Jahr seiner Mannheimer Anstellung schuf, könnte man vermuten, dass Carl Theodor ihn eigens verpflichtet hatte, um diesen Bereich der Musik bei Hofe zu verstärken, nicht aber, um sich einen weiteren Symphoniker in sein aufblühendes Orchester zu holen. Richter war auch als Lehrer tätig und schrieb von 1761 bis 1767 auf der Grundlage von Fux' *Gradus ad Parnassum* eine Kompositionslehre, die er Carl Theodor widmete. Zu seinen wichtigsten Schülern gehörten H. J. Riegel, Carl Stamitz, Ferdinand Fränzl und der aussergewöhnliche Joseph Martin Kraus. 1768 wurde Richter zum kurfürstlichen Kammerkompositeur ernannt; danach verschwindet sein Name von der Liste der Hofsänger.

1754 besuchte Richter den Hof von Oettingen-Wallerstein. In späteren Jahren bereiste er auch Frankreich, die Niederlande und England, wo seine Kompositionen auf großes verlegerisches Interesse stießen. Einer der Gründe für diese Reisen war seine zunehmende Unzufriedenheit mit der modischen Virtuosität, mit der er sich in Mannheim befassen musste. Er begriff, dass selbst fähige Komponisten wie Johann Stamitz immer mehr auf einen Vorrat an Formeln und musikalischen Effekten verfielen. Nichtsdestoweniger blieb er bis zum April 1769 in Mannheim; dann übernahm er als Nachfolger Joseph Garniers das Kapellmeisteramt am Straßburger Dom.

In den letzten zwanzig Lebensjahren wandte sich Richter immer mehr der geistlichen Musik zu. Damals komponierte er eine Reihe aufwergewöhnlicher Werke, die heute praktisch unbekannt sind. Mitte der achtziger Jahre – das genaue Datum ist unbekannt – wurde Haydns früherer Schüler Ignaz Pleyel, inzwischen einer der populärsten und erfolgreichsten Komponisten in Europa, zu Richters Stellvertreter ernannt. Pleyels Straßburger Jahre waren die fruchtbarsten seiner Karriere – seine Anstellung als Kapellmeister nach Richters Tod im Jahre 1789 endete jedoch vorzeitig durch den Ausbruch der Revolution und deren Nachwirkungen.

Dr. Charles Burney hielt Richter für einen der bedeutendsten Mannheimer Komponisten, obwohl er bewussten dem dort vorherrschenden, modischen Stil aus dem Wege ging. Seine frühen, deutlich vom österreichischen Barock aromatisierten Werke fanden in konservativen Musikzentren wie London und Berlin eine viel wärmere Aufnahme als in Süddeutschland. Richters instrumentaler Kontrapunkt wurde seinerzeit sowohl im strengen Fugenstil wie auch in seinen freieren Formen sehr bewundert; er bediente sich dessen mit großem Geschick, um seine ansonsten vornehmlich homophonen Sätze zu beleben. Burneys Vorbehalt, dass Richter die melodische Linienführung gelegentlich durch den übermäßigen Gebrauch von Sequenzen geschwächt hätte, ist gewiss berechtigt, doch es lässt tief blicken, dass er sich für die einfallsreiche thematische Konstruktion begeisterte, die auf einer eher altmodischen Motivarbeit basierte.

Franz Xaver Richter komponierte zwölf Sonaten für Flöte oder Violine, Cembalo und Violoncello, die seinerzeit in zwei Heften veröffentlicht wurden. Zunächst erschienen 1759 bei John Walsh in London sechs *Sonatas for the Harpsichord with Accompaniments for a Violin or German Flute and Violoncello*, worauf 1763 bei Peter Welcker eine zweite Kollektion herauskam. Ob diese Sonaten von vornherein als Sammlungen gedacht waren, ist ebenso wenig bekannt wie das eigentliche Entstehungsdatum. Wahrscheinlich sind die Sonaten der ersten Publikation jedoch älteren Datums als diejenigen des zweiten Heftes – und sie werden wohl mit zu den Werken Richters gehört

haben, die einige Jahre zuvor beim Londoner Publikum einen solch günstigen Eindruck hinterlassen haben. Es überrascht nicht, dass diese schönen *sonate da camera* mit ihren raffinierten, pseudokontrapunktischen Texturen und ihrer ausdrucksvollen Sanglichkeit rasch von einem englischen Verleger ins Programm genommen wurden. Die zweite, wiederum aus sechs Werken bestehende Publikation war vermutlich als Fortsetzung gedacht, und es ist durchaus möglich, dass ein neuer englischer Bewunderer des Komponisten den Auftrag dazu erteilte.

In diesen Erstveröffentlichungen sind die Werke gleichmäßig auf Flöte und Violine verteilt. Als vollgültige Alternativen sind die beiden Instrumente dabei nicht zu betrachten, denn die Stimme der „Violinsonaten“ gibt für die Flöte sowohl hinsichtlich des Umfangs als auch wegen der Mehrfachgriffe Probleme auf. Die sechs „Flöten-Sonaten“ kamen 1764 bei dem Nürnberger Verleger Johann Ulrich Haffner in einer neuen, revidierten Edition heraus. Die Akkuratessse dieser Ausgabe und die Umarbeitungen sowohl der Flöten- wie auch der Cembalostimme lassen vermuten, dass Haffner die Stichvorlage von Richter selbst erhalten hat. Auch der Titel der Publikation, *VI Sonate da Camera a Cembalo Obligato, Flauto Traverso o Violino Concertato e Violoncello*, könnte vom Komponisten stammen.

Die Rolle des Cembalos in Richters *sonate da camera* steht dem obligaten Cembalo in Johann Sebastian Bachs Flöten- und Violinsonaten weitaus näher als der einfachen Continuo-Begleitung, mit der Händel seine beliebten Sonaten versah. Richters Cembalosatz ist thematisch und kontrapunktisch reich. Die Oberstimme wird *de facto* wie ein zweiter Diskant-Solist behandelt, der sich gleichberechtigt mit der Flöte den Fortgang des musikalischen Verlaufs teilt. Die flexible Behandlung des Cembalos wirkt sich auch auf die Flöte aus, der Richter mitunter eine bloße Begleitfunktion zuweist, indessen das Tasteninstrument das wichtige thematische Material transportiert. Für das englische Publikum muss diese Musik in der Mitte des 18. Jahrhunderts erstaunlich originell gewesen sein. Der Flötensatz ist nicht virtuos, da es dem Komponisten vor allem darum zu tun war, das Blasinstrument in das

Ensemble zu integrieren. Gleichwohl zeigt er ein großes Verständnis für die technischen Qualitäten des Instruments, namentlich im Hinblick auf die unterschiedlichen Stärken der Register.

Franz Xaver Richter mag im Vergleich mit einigen seiner Kollegen konservativ gewesen sein, doch der musikalische Stil seiner *sonate da camera* wurzelt deswegen nicht nur in der Vergangenheit. Wenn die Werke überhaupt einem Bach verpflichtet sind, so eher dem Vorbilde Carl Philipp Emanuels als seinem berühmten Vater, dessen Werke außerhalb seines unmittelbaren Wirkungsraums nicht eben verbreitet waren. Wenn Richter die Linien seiner herrlich ausdrucksvollen langsamen Sätze mit pikanten Dissonanzen und expressiven Ornamenten versieht, so erinnert das zwar an die für Carl Philipp charakteristische *Empfindsamkeit* – zugleich aber verströmt die Musik oftmals jene italienische Grazie, die wir bei süddeutschen und österreichischen Komponisten finden. Diese musikalischen Merkmale werden auch in den Ecksätzen der Sonaten deutlich, wengleich hier die expressive Melodik oft durch die größere kontrapunktische Dichte der musikalischen Textur beeinträchtigt wird. Strukturell hält sich die Mehrzahl der Sätze an einen gleichbleibenden Bauplan, wozu als wichtigstes Kenn-

zeichen die Reprise des früheren Materials im letzten Satzdrittel und in der Ausgangstonart gehört. Obwohl also vieles in musikalischer Hinsicht recht altmodisch klingt, verwendet Richter hier prinzipiell dasselbe Formschema wie in seinen Symphonien – und dieses Amalgam aus Alt und Neu ist eines der bestimmenden Merkmale seines Stils. Selbst die scheinbar altmodisch fugierten Finales, mit denen zwei der hier aufgenommenen Sonaten zu Ende gehen, sind nicht wirklich altertümlich: Der Satztypus war auch noch während der mittleren Dekaden des 18. Jahrhunderts *en vogue* und wurde von progressiven Wiener Komponisten wie Haydn, Mozart, Dittersdorf, Gassmann oder Ordóñez sowie von konservativeren Gestalten wie Richter kultiviert.

Wengleich der Mannheimer Stil durch die Symphonien von Johann Stamitz, Carl Toëtschi, Anton Filtz und andere verkörpert wurde, so gab es doch auch Bewunderer für die Musik, die Richter auf den verschiedenen Gebieten geschrieben hat. Man könnte sogar behaupten, dass der äußerst konzentrierte und intensive Stil eines Joseph Martin Kraus auf die Werke Franz Xaver Richters zurückgeht.

Allan Badley

Deutsche Fassung: Cris Posslac

Also available:



8.557818



8.570597



8.557805



8.570150

Franz Xaver Richter's *Sonate da camera* have many of the same musical characteristics that make his symphonies so distinctive: ingenious part-writing, rich, expressive harmonies and delightfully unexpected melodic twists. Published in Nuremberg in 1764, these remarkable works are firmly rooted in the Baroque trio sonata tradition yet contain subtle echoes of the new musical language being developed by his colleagues in the famous Mannheim court orchestra. Richter's *Grandes Symphonies, Nos. 1-6* (8.557818) 'charmingly urbane and sophisticated' (*MusicWeb International*) and *Nos. 7-12* (8.570597) 'sparkling performances' (*Fanfare*) are also available.

Franz Xaver
RICHTER
(1709–1789)

Sonatas for Flute, Harpsichord and Cello • 1
(Sonate da camera Nos. 1–3, 1764)

Sonata No. 1 in D major 20:54

- 1 I. Allegretto 8:32
2 II. Larghetto poco andante 6:38
3 III. Presto, ma non troppo 5:41

Sonata No. 2 in G major 20:49

- 4 I. Andante 9:33
5 II. Larghetto 5:33
6 III. Allegro, ma non troppo 5:41

Sonata No. 3 in A major 18:55

- 7 I. Andante affettuoso 7:41
8 II. Larghetto 5:11
9 III. Fugato 5:58

Pauliina Fred, Flute
Aapo Häkkinen, Harpsichord
Heidi Peltoniemi, Cello



Recorded at St Peter's Church, Siuntio, Finland, 9–11 February 2009 • Performing edition by Aapo Häkkinen
Producer, Engineer & Editor: Mikko Murtoniemi • Booklet notes: Allan Badley
Cover photo: The Water Tower in Mannheim, Germany (© Alex / Dreamstime.com)

8.572029

DDD

Playing Time
61:00



www.naxos.com

Made in Germany

© 2010 & © 2011
Naxos Rights International Ltd.
Booklet notes in English • Kommentar auf Deutsch