

François COUPERIN

Les Nations

Sonades, et Suites de Simphonies en Trio

Juilliard Baroque



François Couperin (1668–1733)

Les Nations

CD 1

Premier Ordre: La Française

21:06

- 1 Sonade: Gravement – Gayement – Gravement –
Gayement – Vivement – Gravement –
Air Gracieusement – Gayement 6:28
- 2 Allemande: Sans lenteur 3:29
- 3 Première Courante: Noblement 1:26
- 4 Seconde Courante: Un peu plus vite 1:25
- 5 Sarabande: Gravement 2:36
- 6 Gigue: Gayement 1:11
- 7 Chaconne ou Passacaille 2:47
- 8 Gavote 0:47
- 9 Menuet 0:58

Second Ordre: L'Espagnole

29:18

- 10 Sonade: Gravement, et mesuré – Vivement –
Air affectueusement – Légèrement – Gayement –
Air tendre – Vivement et marqué 7:51
- 11 Allemande: Gracieusement 2:40
- 12 Courante: Noblement 1:28
- 13 Seconde Courante: Un peu plus vivement 1:46
- 14 Sarabande: Gravement 2:45
- 15 Gigue: Lourée, modérément 2:29
- 16 Gavote 1:04
- 17 Bourée: Gaiment – Double de la Bourée 3:10
- 18 Rondeau: Affectueusement 1:36
- 19 Passacaille 4:30

CD 2

Troisième Ordre: L'Impériale

28:13

- 1 Sonade: Gravement – Vivement – Gayement et
marqué – Légèrement – Rondement – Vivement 9:58
- 2 Allemande: Sans lenteur 2:27
- 3 Courante 1:53
- 4 Seconde Courante: Plus marquée 1:44
- 5 Sarabande: Tendrement 2:38
- 6 Bouré: Gayement 0:40
- 7 Gigue: D'une légèreté modérée 1:05
- 8 Rondeau: Gayement 1:58
- 9 Chaconne 5:05
- 10 Menuet 0:45

Quatrième Ordre: La Piémontoise

21:28

- 11 Sonade: Gravement – Vivement – Gravement –
Air – Vivement et marqué – Air: Affectueusement –
Second Air – Gravement, et marqué – Légèrement 7:56
- 12 Allemande: Noblement et sans lenteur 2:34
- 13 Courante 1:27
- 14 Seconde Courante: Plus gayement 2:13
- 15 Sarabande: Tendrement 3:07
- 16 Rondeau: Gayement 2:26
- 17 Gigue: Affectueusement, quoy que légèrement 1:45

The first sonata in this collection is also the first that I composed, and the first of its kind to be composed in France. It has quite a singular story. Charmed by the sonatas of Signor Corelli and by the French works of M. de Lulli, both of whose compositions I shall love as long as I live, I ventured to compose a sonata myself which I arranged to have played by the same ensemble that I heard play Corelli. Knowing how keen the French are for all kinds of novelties, I did myself a favour through an innocuous stratagem. I pretended that a relative of mine [his cousin Marc Roger Norman] attached to the court of Sardinia, had sent me a sonata by a new Italian composer. I arranged the letters of my name to form an Italian name I used instead. The sonata was received with much acclaim, and I will say nothing further in its defence. I wrote others and my Italianized name brought me, wearing this mask, great applause. Fortunately my sonatas enjoyed sufficient favour for me not to blush at my subterfuge.

So begins the preface to Couperin's extraordinary late set of chamber music, the 1726 collection of *Les Nations: Sonades et suites de symphonies en trio*. Couperin is best known today as a composer of harpsichord music, but he remained deeply involved in chamber music throughout his career (nothing larger than that; he was never interested in composing operas or orchestral works). Couperin's *Les Nations* combines some of his very earliest efforts at Italian sonata-form with his last great summation of the French classical dance tradition to create a true *goûts-réunis* or reunited aesthetic, where the virtues of both French and Italian style are set next to each other.

Les Nations is a vast project. Each of the four *ordres* celebrates a Catholic power of Europe: France, of course, leads the way, then Spain, then the Holy Roman Empire (*L'Impériale*) and finally the Savoy dynasty of Piedmont, which was a French ally at this point. (Oddly, one would expect Italy to feature here: it does, in a way, since the Duchy of Savoy had become the Kingdom of Sardinia after 1717. Couperin had a personal connection here as well, since this was the court where his cousin Marc Roger Norman worked.) Each *ordre* is a combination of an Italianate trio sonata and a large-scale French dance suite, so that each one lasts over half an hour.

Couperin's project of reuniting the two major musical styles of his day was part of his long-running efforts at aesthetic diplomacy. The virtuosic Italian sonata-form first reached Paris in the late seventeenth century, and its possibilities thrilled many younger composers like Couperin. By then, the formal style of Louis XIV was increasingly glacial and conservative; Paris was becoming the centre of progressive thought and cosmopolitan tastes. The Italian style found a home at the parish of Saint André-des-Arts on the Left Bank, whose curé, Nicolas Mathieu, had received

a large library of Italian music from the Italophile François Ragueneau, author of several works comparing French and Italian music. Here you could find works by Rossi, Cavalli, Cazzati, Carissimi, Legrenzi, Melani, Stradella, Bassani, and many others. According to Corrette, it was at Saint André-des-Arts that the first Corelli sonata was heard in France.

Couperin contributed a series of trios to this scene; three of them are works he later re-used in *Les Nations*. The *sonade* which begins *La Française* was originally called *La Pucelle*, referring possibly to Joan of Arc. This seems to have been the piece Couperin describes as "the first of its kind to be composed in France". *La Pucelle* echoes many phrases of Corelli's Op.1 trio sonatas, including what must be a deliberate quotation of the fugue of Op. 1, No. 3. Several of Couperin's other early Italianate trio sonatas also got worked into *Les Nations*. *La Visionnaire* gets incorporated into *L'Espanole*, and *L'Astrée* (an homage to Honoré d'Urfée's hugely popular and unreadably endless pastoral poem) becomes the *sonade* for *La Piémontoise*. One trio sonata which did not make the cut is a rather banal war-piece (Couperin's version of *Wellington's Victory*) called *La Steinquerque*. This is replaced with a newly-composed and extremely beautiful sonata for *L'Impériale*.

Couperin's trios were part of a wave of Italianate efforts; others who were writing similar trios at the time include Elizabeth Jacquet de la Guerre, Jean-Féry Rebel, Sébastien de Brossard, and Louis-Nicolas Clérambault. All their attempts at sonatas are experiments in creating a kind of new abstract art. The whole point of a sonata was that it was simply a piece to be sounded, a discourse in pure music. It had no organizing structure like dance-forms provided, and it did not illustrate a text, like songs did. The idea of a free form was puzzling to many French theorists of the time: one philosopher famously remarked "*Sonade, que*

me veux-tu?” — Sonata, what do you want from me? What am I supposed to feel, since I have no non-musical cues?

When seventeenth-century music theoreticians talk about the sonata, the metaphor that is constantly invoked is that of conversation or discourse. Some even tried to apply the rhetorical models of Quintilian and Cicero to this new art, finding the structures of a classical oration in a sonata, with the standard sequence of opening statement, presentation of facts, considering opposing points of view, and a convincing conclusion. But in fact the sonata was just as often celebrated for its fantasy, for the fact that it could follow whatever form the composer’s imagination suggested. It was simply a conversation, an art which does not have to follow any particular rules.

You could say that the opposite of this “most free of forms” was provided by the great French dance forms that were codified by the end of the seventeenth century. French music was always fascinated by elaborate musical structures; in the late Middle Ages, secular music was entirely dominated by the great *formes fixes* of the ballade, virelai, and rondeau. These were poetic forms, of course, but they were also connected to dance as well. What they offered were highly organized metrical and formal structures. We see this again with the great dance-forms of seventeenth-century French music. As the Italian sonata is in many ways a kind of prose discourse without words, so the French dances are poetry without a text; they follow a highly formalized musical rhyme-scheme of phrases and poetic feet, and the virtuosity of the composer is displayed by working within these conventions.

So Couperin’s great *Nations* brings together these two musical languages into the same frame. As you listen to these, you can imagine their *sonades* as a quick-witted discourse among the players, and enjoy the elegant play of forms in the dances which follow. Just as the *sonade* is an entirely free form, the French dance-forms follow certain conventions, which might be good to review for those who may be a little rusty on their court dances.

Allemande at this point is no longer a danced form; instead, it offers an opportunity for a searching kind of poetry, often quite serious. (The form is closely related to that of the *tombeau*, or funeral tribute.) The *Allemande* of *La*

Françoise is marked “*sans lenteur*” or without excessive slowness; its intertwining lines and unexpected harmonies remind us that Couperin comes very close to Bach in these dances, while working within his own particular language.

The *Courante* is an elegantly dotted dance, with a characteristic ambiguity of rhythm: is it three in the time of two, or two in the time of three? This balancing between the two metres produces a wonderful sense of suspension. Couperin likes to pair his courantes, one contrasting and reflecting the other. With the *Sarabande* we come to the heart of the dance suite, a space of extraordinary poetry and subtlety. Couperin emphasizes their seriousness by marking these movements “*gravement*” or “*tendrement*,” a highly intimate and inward moment of musical reflection.

Then follows various *galanteries* or non-standard dances. Sometimes these are courtly versions of country dances like the boisterous *Bourée* or *Gavotte*, or the elegant simplicity of the *Menuet*. And Couperin provides wonderfully inventive takes on the usually straightforward *Gigue*, especially in *La Françoise*. The *Rondeau* of *L’Impériale* is another highly stylized version of a country dance, perhaps intended to evoke Germanness in the straightforwardness of its theme.

The most expansive form, of course, is the *Chaconne* or *Passacaille*, terms which seem to be used interchangeably by Couperin to describe a large-scale movement set over a repeated bass pattern. Here, perhaps more than in any of the other dances, the national characteristics of the countries depicted come to the fore. The *Chaconne ou Passacaille* of *La Françoise* seems to be a kind of tribute to Lully’s grand episodic opera chaconnes, and in *L’Espagnole*, we hear a moment of castanets in the middle of the *Passacaille*. For the great *Chaconne* of *L’Impériale*, Couperin is perhaps looking towards his German colleague and (according to some accounts) correspondent J. S. Bach. Bach seems to have known *L’Impériale* himself, to judge by an organ arrangement of one movement from its wonderful *sonade*. It is pleasant to think that these two masters might have known and appreciated each other’s work.

Robert Mealy

Juilliard Baroque

Established in 2009, Juilliard Baroque brings together some of the world's most respected and accomplished period-instrument specialists and is the faculty ensemble of Juilliard Historical Performance, the School's graduate degree programme in period instrument performance. The members of Juilliard Baroque are virtuoso performers, award-winning recitalists, GRAMMY®-nominated recording artists, soloists, and/or principals with every major international early music ensemble. Juilliard Baroque performs in a number of guises and has a wide-ranging repertoire, from intimate chamber music concerts with just a handful of performers to larger scale works that require orchestral forces. Juilliard Baroque's début season included performances in New York and Madrid. Of the ensemble's performance of the 'Brandenburg' Concertos, *The New York Times* reported: "Its traversal was an explosion of energy, with consistently brisk tempos (even, comparatively speaking, in the slow movements), sharply articulated rhythms, and textures that combined an appealing period-instrument grittiness with the kind of transparency that brings every strand of Bach's counterpoint into focus." The group made its début at the Library of Congress, in Washington, D.C., in 2012 in a concert featuring Bach's *A Musical Offering* and has appeared on tour and in concert in New York on many occasions, including return engagements in the Music Before 1800 series.



Monica Huggett

Photo: Hiroshi Iwaya



Cynthia Roberts

Photo: Christian Steiner



Sandra Miller

Photo: Rick Davis



Gonzalo X. Ruiz

Photo: Tatiana Daubek



Dominic Teresi

Photo: Jim Kasson



Daniel Swenberg

Photo: Kobie van Rensburg



Sarah Cunningham

Photo: Hanya Chlala



Kenneth Weiss

Photo: Arthur Forjone

François Couperin (1668–1733) Les Nations

La Première Sonade de ce Recueil fut auscy la première que je composai et qui ait été composée en France. L'Histoire même en est singulière. Charmé de celles du Signor Corelli, dont j'aimeray les œuvres tant que je vivray, ainsi que Les Ouvrages françois de Monsieur de Lulli, j'hasarday d'en composer une que je fis exécuter dans le Concert où j'avois entendu celles de Corelli. Connoissant l'âpreté des François pour les nouveautés étrangères, sur toutes choses ; et me défiant de moy-même, je me rendis, par un petit mensonge officieux, un très bon service. Je feignis qu'un parent que j'ay, effectivement, auprès du Roy de Sardaigne [son cousin Marc Roger Norman], m'avoit envoyé une Sonade d'un nouvel auteur italien. Je rangeai les Lettres de mon nom, de façon que cela forma un nom italien que je mis à la place. La Sonade fut dévorée avec empressement ; et j'en tairay l'apologie. Cela cependant m'encouragea. J'en fis d'autres ; et mon nom italiénisé m'attira, sous le masque, de grands applaudissemens. Mes Sonades heureusement, prirent assés de faveur pour que L'équivoque ne m'ait point fait rougir.

Ainsi débute la préface de l'extraordinaire recueil de musique de chambre de la maturité de Couperin, la collection de 1726 intitulée *Les Nations : Sonades et suites de symphonies en trio*. Aujourd'hui, on connaît surtout le Couperin compositeur de pièces pour clavecin, mais pendant toute sa carrière, il resta fidèle à la musique de chambre (sans rien écrire de plus étoffé : il ne fut jamais tenté de composer des opéras ou des pièces orchestrales, par exemple). *Les Nations* de Couperin allient certaines de ses toutes premières tentatives dans la forme-sonate italienne à son dernier grand condensé de la tradition des danses classiques françaises pour obtenir de véritables « goûts réunis » qui conjuguent les vertus des styles français et italien.

Les Nations sont un projet de grande envergure. Chacun des quatre *ordres* célèbre une puissance catholique européenne : la France ouvre la voie, bien sûr, puis viennent l'Espagne, le Saint Empire romain (*L'Impériale*) et enfin la dynastie savoyarde du Piémont, qui à cette époque était alliée à la France. (Il peut sembler étrange de ne pas aussi y trouver l'Italie : en quelque sorte, elle est quand même représentée puisqu'après 1717, le duché de Savoie était devenu le royaume de Sardaigne. En outre, Couperin avait des liens personnels avec cette cour, car c'est là que travaillait son cousin Marc Roger Norman.) Chaque *ordre* contient une sonate en trio à l'italienne et une vaste suite de danse française, si bien que chaque volet dure plus d'une demi-heure.

Le projet de Couperin consistant à réunir les deux principaux genres musicaux de son époque résultait de la

diplomatie dont il avait toujours cherché à faire preuve sur le plan esthétique. Paris découvrit la forme-sonate virtuose italienne à la fin du XVII^e siècle, et de nombreux jeunes compositeurs comme Couperin s'enthousiasmèrent des possibilités qu'elle leur offrait. Si le style formel de Louis XIV s'était fait de plus en plus glacial et conservateur, Paris était en train de devenir le centre de la pensée progressiste et des goûts cosmopolites. Le style italien trouva refuge sur la rive gauche de la Seine, en la paroisse de Saint André-des-Arts, dont le curé, Nicolas Mathieu, avait reçu le don d'une vaste bibliothèque de musique italienne de l'italophile François Raguenet, auteur de plusieurs ouvrages comparant les musiques française et italienne. On pouvait y trouver des morceaux de Rossi, Cavalli, Cazzati, Carissimi, Legrenzi, Melani, Stradella, Bassani, et de bien d'autres. Selon Corrette, c'est à Saint André-des-Arts que fut jouée la première sonate de Corelli que l'on entendit en France.

Couperin contribua à ce domaine en composant plusieurs trios, et par la suite, il en réutilisa trois dans *Les Nations*. Au départ, la *sonade* par laquelle débute *La Française* s'intitulait *La Pucelle*, en référence à Jeanne d'Arc. Il semble que ce morceau ait été celui que Couperin décrit comme « la première qui ait été composée en France ». *La Pucelle* fait écho à de nombreuses phrases de sonates en trio de l'Op. 1 de Corelli, y compris ce qui doit être une citation délibérée de la fugue de l'Op.1 n° 3. Plusieurs des autres premières sonates en trio italianisantes de Couperin sont également intégrées dans *Les Nations*. *La Visionnaire* est incorporée dans *L'Espagnole*, et *L'Astrée* (hommage au poème pastoral énormément populaire – et

d'une longueur décourageante – d'Honoré d'Urfée) devient la *sonade* pour *La Piémontoise*. L'une des sonates en trio qui ne furent pas reprises est une pièce guerrière assez banale (la version que livre Couperin de *La victoire de Wellington*) intitulée *La Steinquerque*. Elle est remplacée par une sonate nouvellement composée et particulièrement belle, destinée à *L'Impériale*.

Les trios de Couperin faisaient partie d'une vague d'essais dans le style italien ; parmi les autres compositeurs qui écrivaient alors des morceaux de ce type figurent Elizabeth Jacquet de la Guerre, Jean-Féry Rebel, Sébastien de Brossard, et Louis-Nicolas Clérambault. Toutes leurs tentatives en matière de sonate sont des expériences visant à créer une sorte de nouvel art abstrait. Le grand intérêt d'une sonate tenait au fait qu'il s'agissait simplement d'une pièce à jouer, d'un discours de musique pure. Elle était dépourvue du type de structure organisée que l'on trouvait dans les formes de danse, et elle n'illustrait pas un texte, comme le faisaient les chansons. La notion de forme libre était déconcertante pour beaucoup de théoriciens français de l'époque : un philosophe posa la célèbre question : « *Sonade, que me veux-tu?* » Autrement dit, qu'est-on censé ressentir en l'absence d'indications non musicales ?

Quand les théoriciens du XVIIIe siècle parlaient de la sonate, la métaphore à laquelle ils avaient constamment recours est celle de la conversation ou du discours. Certains essayèrent même d'appliquer les modèles rhétoriques de Quintilien et de Cicéron à cet art nouveau, décelant les structures d'une oraison classique dans une sonate, avec la séquence traditionnelle du postulat initial, de la présentation des faits, de l'examen des points de vue antithétiques, le tout couronné d'une conclusion convaincante, alors qu'en réalité, la sonate était tout aussi souvent vantée pour sa fantaisie, pour le fait qu'elle pouvait prendre toutes les formes suggérées à l'imagination de son compositeur. Il s'agissait d'une simple conversation, art qui n'a pas besoin de suivre quelque règle que ce soit.

On peut dire que le contraire de cette « forme des plus libres » fut produit par les grandes formes de danses françaises qui à la fin du XVIIIe siècle étaient toutes codifiées. Les musiciens français avaient toujours été fascinés par les structures recherchées ; vers la fin du Moyen Âge, la musique profane était entièrement dominée par les grandes *formes fixes* de la ballade, du virelai et du rondeau. Bien

sûr, il s'agissait là de formes poétiques, mais elles étaient également liées à la danse. Ce qu'elles offraient étaient des structures métriques et formelles extrêmement organisées. On retrouve la même chose dans les grandes formes de danse de la musique française du XVIIIe siècle. Tout comme la sonate italienne est, par de nombreux aspects, une sorte de discours en prose sans paroles, les danses françaises sont des poèmes sans texte ; elles obéissent à un schéma de rime musicale établi constitué de phrases et de pieds, et le compositeur ne peut déployer sa virtuosité qu'en respectant ces conventions.

Ainsi, les magnifiques *Nations* de Couperin réunissent-elles ces deux langages musicaux dans le même cadre. En les écoutant, vous pourrez imaginer que leurs *sonades* sont un échange vif et spirituel entre les instrumentistes, et savourer les élégants jeux de formes des danses qui suivent. Tout comme la *sonade* est une forme totalement libre, les formes de danse françaises obéissent à certaines conventions, que les auditeurs dont la connaissance des danses de cour est un peu rouillée devraient peut-être réviser.

Quand Couperin composa ses *Nations*, l'*Allemande* n'était plus une forme dansée ; en revanche, elle offrait la possibilité de produire un type de poésie inquisiteur souvent assez grave. (Cette forme est étroitement apparentée à celle du *tombeau*, ou hommage funèbre.) L'*Allemande* de *La Française* est marquée « *sans lenteur* » ; ses lignes entrelacées et ses harmonies inattendues nous rappellent que Couperin se rapproche beaucoup de Bach dans ces danses, tout en travaillant en fonction de son langage bien à lui.

La *Courante* est une danse élégamment pointée, avec une ambiguïté rythmique caractéristique : la mesure est-elle ternaire à deux temps ou binaire à trois temps ? Cet équilibre précaire entre les deux mesures produit une délicieuse sensation de flottement. Couperin aimait bien contraster ses courantes par paires, l'une se faisant le reflet inversé de l'autre. Avec la *Sarabande*, nous parvenons au cœur de la suite de danse, un espace d'une poésie et d'une subtilité extraordinaires. Couperin souligne la gravité de ces mouvements en précisant qu'ils doivent être joués « *gravement* » et « *tendrement* », et offre aux auditeurs un moment d'introspection musicale suprêmement intimiste.

Viennent ensuite plusieurs *galanteries*, ou danses non traditionnelles. Il s'agit parfois de versions élégantes de

danses paysannes, comme la *Bourée* ou la *Gavotte*, si turbulentes, ou encore la charmante simplicité du *Menuet*. Et Couperin apporte des éclairages merveilleusement inventifs à la *Gigue*, qui est généralement toute simple, notamment dans *La Française*. Le *Rondeau* de *L'Impériale* est une nouvelle version extrêmement stylisée d'une danse paysanne, dont le thème franc et direct est sans doute censé évoquer le caractère allemand.

Bien entendu, la forme la plus expansive est la *Chaconne*, ou *Passacaille*, termes qui semblent avoir été utilisés de manière interchangeable par Couperin pour décrire un mouvement de grande ampleur joué au-dessus d'un dessin de basse répété. Ici, peut-être plus que dans toutes les autres danses, les caractéristiques nationales des pays sont mises en avant. La *Chaconne* ou *Passacaille* de

La Française semble constituer une sorte d'hommage aux grandes chaconnes qui émaillent les opéras de Lully, et dans *L'Espagnole*, un passage de castagnettes retentit en pleine *Passacaille*. Pour la grande *Chaconne* de *L'Impériale*, peut-être que Couperin regarde dans la direction de son confrère (et correspondant, à en croire certaines sources) allemand Jean-Sébastien Bach. Ce dernier connaissait *L'Impériale*, si l'on en juge par un arrangement pour orgue de l'un des mouvements de la magnifique *sonade*, et il est réjouissant de penser que ces deux maîtres se connaissaient peut-être et appréciaient leurs compositions respectives.

Robert Mealy

Traduction française de David Ylla-Somers

Although Couperin is best known today as a composer of harpsichord music, he remained deeply involved in chamber music throughout his career. *Les Nations* is a vast project in which the virtues of both the French and Italian styles are set next to each other. Each of the four *ordres* celebrates a Catholic power of Europe, France, Spain, the Holy Roman Empire and the Savoy dynasty of Piedmont, and each is a combination of an Italianate trio sonata with its free-form virtuosity and a large-scale and elaborate French dance suite. Juilliard Baroque brings together some of the world's most respected and accomplished early music instrumentalists.

**François
COUPÉRIN**
(1668–1733)

Les Nations

Sonades et Suites de Simphonies en Trio

CD1 (50:28)

- | | | |
|--------------|------------------------------------|--------------|
| 1–9 | Premier Ordre: La Française | 21:06 |
| 10–19 | Second Ordre: L'Espagnole | 29:18 |

CD2 (49:45)

- | | | |
|--------------|--|--------------|
| 1–10 | Troisième Ordre: L'Impériale | 28:13 |
| 11–17 | Quatrième Ordre: La Piémontoise | 21:28 |

A detailed track list will be found in the booklet

Juilliard Baroque

Monica Huggett, Violin • Cynthia Roberts, Violin
Sandra Miller, Flute • Gonzalo X. Ruiz, Oboe • Dominic Teresi, Bassoon
Daniel Swenberg, Theorbo and Baroque Guitar
Sarah Cunningham, Viola da Gamba • Kenneth Weiss, Harpsichord

Recorded at Corpus Christi Church, 525 West 121st Street, New York City, 10 February & 10 Decmber 2013
Producers: Benjamin Sosland & Gonzalo X. Ruiz • Engineer & Editor: Gonzalo X. Ruiz • This recording was made possible through 'Music Before 1800' – the longest-running early music concert series in New York City
Booklet notes: Robert Mealy • Cover image: Based on engraved map of Europe from *Theatrum Europaeum*, (Frankfurt, 1647) by Matthaeus Merian (1593–1650) (Robert Carner / Dreamstime.com)



8.573347-48

DDD

Playing Time
100:13



© & © 2015
Naxos Rights US, Inc.
Booklet notes in English • Notice en français
Made in Germany
www.naxos.com