

cpo

Johann Sebastian Bach

The Overtures

Original Versions

Concerto Copenhagen

Lars Ulrik Mortensen





Lars Ulrik Mortensen (© Mathias Løvgreen)

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

The Overtures • Original Versions

Overture No. 1 in C major BWV 1066 **18'50**

1	Overture	5'49
2	Courante	2'14
3	Gavotte	2'28
4	Forlane	1'15
5	Menuett	2'13
6	Bourrée	2'12
7	Passepied	2'39

Overture No. 2 in B minor BWV 1067 **18'43**

8	Overture	6'09
9	Rondeau	1'38
10	Sarabande	3'10
11	Bourrée	1'58
12	Polonaise	3'15
13	Menuett	1'01

14	Badinerie	1'32
----	-----------	------

Overture No. 3 in D major BWV 1068 **17'35**

15	Overture	6'03
----	----------	------

16	Air	4'42
----	-----	------

17	Gavotte	3'12
----	---------	------

18	Bourrée	1'01
----	---------	------

19	Gigue	2'37
----	-------	------

Overture No. 4 in D major BWV 1069 **17'35**

20	Overture	7'07
----	----------	------

21	Bourée	2'47
----	--------	------

22	Gavotte	1'52
----	---------	------

23	Menuett	3'18
----	---------	------

24	Réjouissance	2'31
----	--------------	------

T.T.: 72'58

CONCERTO
COPENHAGEN

Lars Ulrik Mortensen, Musical Direction

Concerto Copenhagen

Violin: Fredrik From, Hannah Tibell

Viola: Torbjörn Köhl

Cello: Judith-Maria Blomsterberg

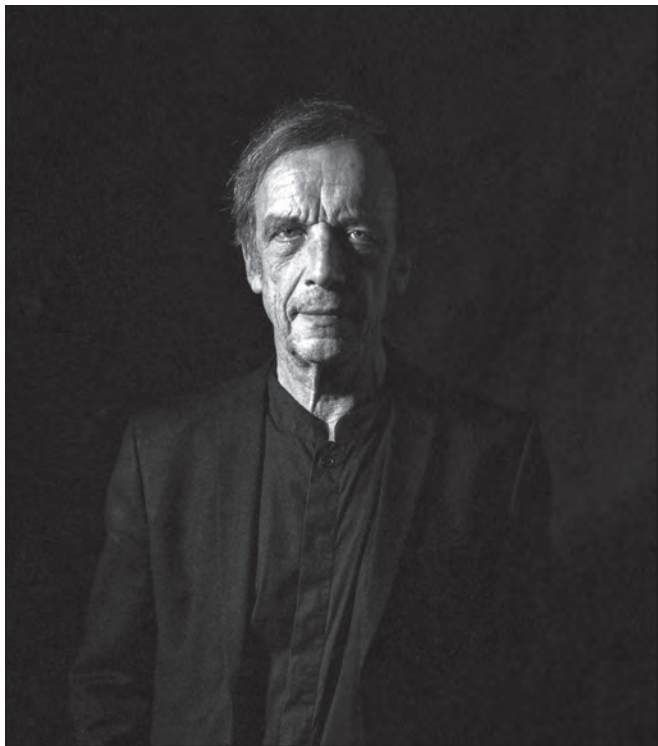
Double Bass: Megan Adie

Flute: Katy Bircher

Oboe: Antoine Torunczyk, Andreas Helm, Per Bengtsson

Bassoon: Jane Gower

Harpsichord: Lars Ulrik Mortensen



Lars Ulrik Mortensen (© Mathias Løvgreen)



Lars Ulrik Mortensen (© Antoine Torunczyk)

Wenn wir uns mit der Musik des Barock befassen, können wir die Begriffe und Vorstellungen, die sonst in der Terminologie der klassischen Musik üblich sind, leicht mißverstehen. Hier ist eben eine *Sinfonie* keine »Symphonie«, eine *Ouvertüre* dient nicht als Vorspiel zu einer Oper, und eine *Parodiedikantate* ist ganz sicher keine Karikatur! Jede der Ouvertüren, die Johann Sebastian Bach geschrieben hat, stellt sich als eine Blütenlese – oder »Suite« – aus dem großen Vorrat populärer Barocktänze dar, weshalb denn auch die vier auf dieser CD vorliegenden Werke gern als Bachs *Orchestersuiten* bezeichnet werden. Er selbst benutzte den Begriff der »Ouverture« – einerseits, um dem französischen Ursprung der Tanzsuite Rechnung zu tragen, und andererseits, weil sämtlichen dieser Werke eine »Ouvertüre nach französischer Art« vorangestellt ist – ein stattlicher Satz, der mit scharf punktierten Rhythmen beginnt und von einem frei fugierten Allegro fortgesetzt wird, an das sich oft genug ein Rückblick auf den Charakter des Anfangs anschließt.

Als Bach seine Orchestersuiten schrieb, gehörte die »Französische Ouvertüre« schon längst zum kompositorischen Formenkanon. Jean-Baptiste Lully hatte sie um die Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelt, und Johann Sebastian Bach war gerade zwei Jahre alt, als sich der gefeierte Hofkomponist des französischen Sonnenkönigs Ludwig XIV. den schweren Zeremonienstock, mit dem er bei der Leitung seines Orchesters auf den Boden zu schlagen pflegte, so unglücklich auf den Fuß schmetterte, daß er einen Wundbrand erlitt, an dem er verstarb. Dessen ungeachtet erlangte seine »Französische Ouvertüre« in ganz Europa eine enorme, lange währende Beliebtheit – der Beginn des *Messias* von Georg Friedrich Händel ist nur einer von unzähligen Sätzen, die von der »Erfindung« inspiriert wurden.

Wann Johann Sebastian Bach seine Orchestersuiten komponiert hat, ist nicht bekannt. Zwar befaßt sich die Forschung schon seit mehr als zweihundert Jahren mit dem Komponisten und seinem Schaffen, die Datierung seiner Werke ist aber nach wie vor schwierig und umstritten. Das liegt vor allem daran, daß viele seiner Werke nicht von eigener Hand, sondern als Abschriften von Kopisten, Schülern, Kollegen, Freunden oder einem Mitglied der weitläufigen Familie überliefert sind. Nur in sehr seltenen Fällen wurde das Entstehungsdatum im Manuskript vermerkt. In den letzten Jahren hat die Forschung viele Fragen geklärt, doch das Problem der Datierung konnte die Musikwissenschaft bis heute nicht definitiv beantworten. Andererseits möchte man lieber auf weitere neue Entdeckungen der Bach-Forschung verzichten – insbesondere auf die Erkenntnis, daß der Nachwelt von Bachs Lebenswerk nicht mehr als ein Viertel erhalten blieb.

Früher nahm man an, daß Bach diese Orchestersuiten – und gewiß noch viele andere, die in den dunklen Windungen der Geschichte begraben sind – am Ende der dreißiger Jahre in Leipzig komponiert hat, mithin zu einer Zeit, als ihn seine Kapellmeisterpflichten bei den wöchentlichen Konzerten des *Collegium Musicum* beinahe noch mehr in Anspruch nahmen als seine Kantorentätigkeit. Zweihundert Jahre wurde Bachs Leben generell in drei Phasen unterteilt: die frühe Zeit des Organisten, die Jahre von 1717 bis 1723 als Musikdirektor und Kapellmeister in Köthen und die siebenundzwanzig Leipziger Jahre, in denen er unter anderem für die Musik der Thomaskirche verantwortlich war. Dementsprechend ließ sich sein Œuvre in den drei Schubladen Orgelmusik, Instrumentalmusik und geistliche Musik unterbringen. Doch Johann Sebastian Bach ist viel zu groß und sein stilistisches Spektrum viel zu unberechenbar, als daß es sich in Schubfächern wollte archivieren lassen. Seine

Musik kann rasch zwischen den unterschiedlichsten stilistischen Ausdrucksweisen wechseln, und als Komponist war er schon in unfassbar frühen Jahren ausgereift. Seine eigenen Handschriften hat er nur sehr selten datiert, und von seinen mehreren Hundert Kantaten und Konzerten wurde zu seinen Lebzeiten nur ein einziges Stück gedruckt.

Heute deutet alles darauf hin, daß die Suiten wesentlich früher geschrieben und hernach lediglich den neuen Leipziger Bedingungen angepaßt wurden. Es ist daher nicht ungewöhnlich, wenn man sie – wie in dieser Aufnahme – ohne Pauken und Trompeten aufführt. Obwohl es sich bei der besonders beliebten dritten Suite um ein zeremoniöses, festliches Werk handelt, ist das Material, das die Blasinstrumente beizutragen haben, kaum von wesentlicher Bedeutung. Es ist unwahrscheinlich, daß Bach ein größeres Orchesterwerk mit Oboen und Trompeten geschrieben hätte, ohne für dieselben obligate Partien vorzusehen, in welchem Falle sie auch für uns unentbehrlich gewesen wären. Die Tatsache, daß die unsterbliche *Air* unmittelbar nach den schneidigen Trompetenfanfaren der Ouvertüre einen Ruhepunkt bildet, könnte in die gleiche Richtung weisen. Auch die Pauken und Trompeten der vierten Suite sind spätere Zutaten.

Zu Bachs Zeiten war es üblich, gewisse Werke durch Blechbläser anzureichern, um ihnen eine größere Majestät und Feierlichkeit zu verleihen. Bach hat häufig zu diesem Mittel gegriffen – unter anderem, als er den ersten Satz der vierten Ouvertüre mit Solostimmen und Trompeten versah und in den Einleitungschor einer Weihnachtskantate umwandelte. Ein berühmtes Beispiel ist die Luther-Kantate *Ein feste Burg* in der Fassung von Wilhelm Friedemann Bach, der dem Werk mit Pauken und Trompeten einen großen Effekt verlieh, ohne daß er in die musikalische Substanz eingegriffen hätte. Aufgrund der Vorstellung, daß »größer« gleichbedeutend

mit »besser« sei, mögen viele Hörer auch die große Streicherbesetzung bevorzugen, obwohl das Material, das an den verschiedenen Wirkungsstätten des Komponisten erhalten blieb, selten mehr als ein Exemplar pro Instrument aufweist. Der vielfach umstrittene amerikanische Musikwissenschaftler und Musiker Joshua Rifkin hat überzeugende Argumente dafür vorgebracht, daß die dritte Suite ursprünglich nur für Streicher und Continuo gedacht war.

Die wichtigste Quelle der vier Suiten besteht aus dem in Leipzig aufbewahrten Stimmenmaterial, wobei allerdings nichts darauf hindeutet, daß diese Werke als eine den *Brandenburgischen Konzerten* ähnliche Kollektion gedacht waren, denn die Quellen sind zu verschiedenartig und verstreut. Überdies betrachten wir die sechs *Brandenburgischen Konzerte* ja nur als ein zusammenhängendes Ganzes, weil Bach selbst sie als Sammlung präsentierte, als er sich im März 1721 unter Vorlage etlicher älterer Werke (vergeblich) um eine Stelle bei dem Markgrafen von Brandenburg-Schwedt bewarb.

Die Suiten nehmen auf der Liste der attraktivsten und beliebtesten Werke Bachs einen Spitzenplatz ein. Einige seiner populärsten Melodien sind in ihren Sätzen zu finden. Die Suite Nr. 2 in h-moll endet mit dem ungeheuer bekannten Flötensolo der *Badinerie* (ein dem italienischen »Scherzo« vergleichbarer »Scherz«), das vom Fernsehen häufig als Erkennungsmelodie eingesetzt wurde. Der zweite Satz der dritten Suite war schon um 1900 als »Bachs Air auf der G-Saite« ein berühmtes Stück für Solovioline geworden, das aus den Wunschkonzerten der fünfziger und sechziger Jahre nicht mehr wegzudenken war. Die vierte Suite schließt mit einer *Réjouissance* (»Ausbruch der Freude«) im Dreiertakt: Denselben Titel gab Georg Friedrich Händel 1749 einem der Ohrwürmer aus seiner *Feuerwerksmusik*.

Die in der Zeit vor Bach übliche Satzfolge (*Allemande, Courante, Sarabande* und *Gigue*) war in den Suiten des 18. Jahrhunderts aus der Mode gekommen. Die beiden ersten Suiten sind siebensätzig, und in ihrem Verlauf erscheinen fast alle traditionellen Tanzformen. In der zweiten Suite gibt es sogar eine *Polonaise*, einen polnischen Tanz, der im Karneval eine besondere Rolle spielte. Die Suite in C-dur enthält eine *Forlane*, einen raschen Volkstanz im Dreiertakt aus Venetien, sowie einen *Passepied* – einen französischen Hofstanz, bei dem man, wie der Name sagt, den Fuß einladend anhob und nach vorne streckte.

Hier begegnet uns nicht jener Johann Sebastian Bach, der nach tiefen spirituellen Erkenntnissen sucht oder unbekannte Aspekte der menschlichen Seele erschließt. Dafür hat er selten abgeklärtere, erhebendere Melodien oder einfachere, eleganter gestaltete Tanzrhythmen geschrieben als in diesen vierundzwanzig Sätzen mit ihren zauberhaften Variationen, ihrer Atmosphäre und ihrem Farbenreichtum.

Karl Aage Rasmussen, September 2020

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Lars Ulrik Mortensen

Lars Ulrik Mortensen studierte an der Königlichen Musikakademie in Kopenhagen bei Karen Englund (Cembalo) und Jesper Bøje Christensen (Generalbass) sowie bei Trevor Pinnock in London. Als vielbeschäftigter Solist und Kammermusiker ist er in Europa, den Vereinigten Staaten, Mexiko, Südamerika, China, Japan und Australien aktiv.

Von 1996 bis 1999 war Lars Ulrik Mortensen Professor für Cembalo und Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und Theater München. Seither unterrichtet er Alte Musik an verschiedenen großen Institutionen der Welt – so etwa am Mozarteum Salzburg, der Sibelius Academy Helsinki und der New Yorker Juilliard School of Music.

Seit fünfundzwanzig Jahren ist Lars Ulrik Mortensen auch als Dirigent tätig. 2003 beschloss er, sich ganz auf die Arbeit mit historischen Ensembles zu konzentrieren. Seit 1999 wirkt er als künstlerischer Leiter des dänischen Barockorchesters *Concerto Copenhagen*, und 2004 übernahm er von Roy Goodman die musikalische Leitung des *European Union Baroque Orchestra* (EUBO). Darüber hinaus arbeitet Mortensen immer häufiger mit ausländischen Ensembles wie der *Holland Baroque Society*, dem *Irish Baroque Orchestra*, der *Nederlandse Bachvereniging* und dem *Collegium 1704* zusammen.

In seinen Funktionen als Cembalist, Kammermusiker und Dirigent hat Lars Ulrik Mortensen zahlreiche Aufnahmen für DGG-Archiv, ECM, EMI, **cpo** und andere Labels gemacht. 2007 erhielt er mit dem *Léonie-Sonning-Musikpreis* den begehrtesten Musikpreis seiner dänischen Heimat.

Concerto Copenhagen

Das nationale dänische Barockorchester *Concerto Copenhagen* gab 1991 seine ersten Konzerte. Seither hat es sich zu dem führenden Barockorchester Skandinaviens entwickelt und sich in die Phalanx der faszinierendsten, innovationsfreudigsten Barockorchester der Welt eingereiht. Originelle Interpretationen und eine ausgeprägte Kommunikationsfähigkeit mit dem Publikum gehören zu den Markenzeichen des *Concerto Copenhagen*, dank derer die Alte Musik ein neues, zeitgemäßes und bedeutungsvolles Leben entfaltet.

Seit 1999 entstand aus der Zusammenarbeit des *Concerto Copenhagen* mit Lars Ulrik Mortensen eine faszinierende künstlerisch-musikalische Reise, die dank ihrer Kombination bekannter europäischer Werke und weniger geläufigem Repertoire skandinavischer Herkunft (bis hin zu zeitgenössischer Musik) sowohl beim Publikum als auch bei der Presse in aller Welt größten Anklang findet. 2021 feiert das nach wie vor einflussreiche Orchester sein dreißigjähriges Bestehen – ein Ensemble, das immer neue Möglichkeiten der Alten Musik entdeckt und mit seinen klingend-klangvollen Erzählungen das internationale Publikum ein ums andere Mal elektrisiert.



Judith-Maria Blomsterberg (© Antoine Torunczyk)



Fredrik From (© Antoine Torunczyk)



© Antoine Torunczyk

Johann Sebastian Bach The Overtures

When it comes to baroque music, terms and concepts that otherwise are a common part of classical music terminology can easily be misconstrued. Here, a *sinfonia* is not a symphony, an *overture* is not the opening to an opera, and a parody cantata is decidedly not a caricature! Each of Johann Sebastian Bach's *overtures* is a bouquet of various of the many popular dance movements of the Baroque period, what we today call suites, and the four works on this CD are often referred to as Bach's *orchestral suites*. He himself used the term *overture*, both due to the French origin of the dance suite, and because each introductory movement is an 'overture in the French manner' – a stately movement that opens with sharply dotted rhythms, followed by a faster section in free fugal style, often with a brief return to the character of the opening.

When Bach wrote his orchestral suites, the 'French overture' had long since been part of the regular curriculum for composers. The form had been developed as early as the mid-17th century by Jean-Baptiste Lully, the celebrated court composer of the French Sun King, Louis XIV. Johann Sebastian was barely two years old when Lully, leading his orchestra by thumping a heavy stick on the floor, had the misfortune of striking his own foot and dying of gangrene. But as a genre his 'French overture' achieved colossal and long-lasting popularity throughout Europe, inspiring, among others, the opening to Handel's *Messiah*.

Exactly when Bach's orchestral suites were composed remains unclear. Bach and his oeuvre have been the subject of research for more than 200 years, but the dating of his works continues to pose challenges and create dispute. The most important reason for this is that many

works penned by Bach have not actually flowed from his own 'pen', but are, in fact, facsimiles – copies – prepared by others such as copyists, students, colleagues, friends, or one the many members of the Bach family. Only in very rare cases is the date of composition noted in the manuscript. In recent years, fresh research has illuminated many questions, but on the issue of dating, musicologists have yet to yield a definitive answer. On the other hand, one would rather do without another recent finding of newer Bach research, namely that no more than a quarter of Bach's life work has been preserved for posterity.

Formerly, it was commonly held that these suites – and undoubtedly many more lying buried in the dark bowels of history – were written in Leipzig in the late 1730s, when Bach's duties as kapellmeister for the weekly concerts of the *Collegium Musicum* nearly overshadowed his activities as a cantor. For two hundred years, Bach's life was generally divided into three separate periods – organist during the early years, music director and kapellmeister in Köthen 1717–23, and finally cantor and orchestra leader at the Thomaskirche in Leipzig for 27 years. Accordingly, his oeuvre fit neatly into three corresponding drawers – organ music, instrumental music, and church music for choir and orchestra. But Bach is far too great, and his stylistic range far, far too unpredictable for archival drawers. His music can rapidly alternate between vastly different stylistic expressions, and as a composer he was fully developed at an inconceivably young age. Only on rare occasions did he date his own manuscripts, and only a single one of his hundreds of cantatas and concertos was printed during his own lifetime.

Today, all evidence suggests that the suites were written far earlier, and later adapted to meet special requirements during the Leipzig years. Therefore, it is

not unusual to hear them performed without trumpets and timpani, as in this recording. And even though Suite No. 3, probably the most popular of the four, is a ceremoniously festive work with winds, the latter merely contribute with non-essential independent material. It is unlikely that Bach would have written a larger orchestral work with oboes and trumpets without assigning them obligato passages, in which case they would have been indispensable for the work. The fact that the immortal *Air* appears as a point of rest as early as the second movement, immediately following the spirited trumpet fanfares of the overture, may point in the same direction. The trumpets and timpani in Suite No. 4 are a later addition as well.

In Bach's day, it was common practice to add brass instruments to a given work in order to lend it a more majestic or solemn quality. Bach frequently used this device, for example when he transformed the overture to Suite No. 4 into an introductory choir with trumpets and vocal soloists for one of his Christmas cantatas. A famous example is the Luther cantata *Ein feste Burg* in a version prepared by Bach's son Wilhelm Friedemann, who added trumpets and timpani to great effect without any change to the music itself. The notion that bigger is better may also be one of the reasons why many listeners prefer Bach with large string sections, even though the preserved parts from his various places of employment rarely consist of more than one copy per string part. The frequently controversial American musicologist and performer Joshua Rifkin has convincingly argued that Suite No. 3 was originally intended for strings and continuo only.

The main source for the four suites consists of parts material archived in Leipzig, but there is nothing to suggest that the suites were conceived as a set similar to the *Brandenburg Concertos* – the sources are too scattered

and variable in character. And the reason why we consider the six *Brandenburg Concertos* a coherent whole, is due only to the fact that Bach himself presented them as a collection when in March 1721 he unsuccessfully applied for a position with the Margrave of Brandenburg-Schwedt, using a number of earlier works as a basis.

The suites are high on the list of Bach's most charming and favourite works, and the individual movements include some of his most beloved melodies. Suite No. 2 in B minor concludes with the immensely popular flute solo in *Badinerie* (jest, similar to *scherzo* in Italian), and has been widely used as a signature tune on television. As early as around 1900, the melody of the second movement, Air from Suite No. 3, gained a reputation as 'Bach's Air on the G-string' in a version for violin, and in the 50s and 60s, it had a firmly established place in listeners' choice programmes both here and there. The fourth suite ends with a *Réjouissance* (an outburst of joy) in triple time, a heading familiar from a similar earworm in Handel's *Royal Fireworks Music* from 1749.

The usual sequence of suite movements in the time before Bach – *allemande*, *courante*, *sarabande* and *gigue* – went out of fashion in the 18th century. Both suites Nos. 1 and 2 have as many as seven movements, and nearly all the traditional dance forms make an appearance along the way. Suite No. 2 even includes a *polonaise*, a Polish dance associated with the carnival period. The *Suite in C major* contains a *forlane*, a fast folk dance in triple time from the Venice region, and a *passepied*, a French court dance named after a dance step in which the foot is invitingly raised and extended forward.

This is not the Bach who seeks profound spiritual insight or who unlocks unknown aspects of the human psyche. On the other hand, rarely has he captured more serene and uplifting melodies, or simpler, more

elegantly shaped dance rhythms, and together the 24 movements offer an enchantment of variation, atmosphere, and richness of colour.

Karl Aage Rasmussen, September 2020

English translation: Thilo Reinhard

Lars Ulrik Mortensen

Lars Ulrik Mortensen studied at the Royal Danish Academy of Music in Copenhagen (harpsichord with Karen Englund, figured bass with Jesper Bøje Christensen) and with Trevor Pinnock in London. He works extensively as a soloist and chamber musician in Europe, the United States, Mexico, South America, China, Japan and Australia. Between 1996 and 1999 he was professor for harpsichord and performance practice at the Hochschule für Musik in Munich, and he now teaches regularly at several important Early Music institutions throughout the world, among them the Mozarteum Salzburg, the Sibelius Academy in Helsinki and the Juilliard School of Music in New York.

For the last 25 years Mortensen has also been active as a conductor, and in 2003 he made the decision to work exclusively with period instrument ensembles. Since 1999 he has been the artistic director of the Danish National Baroque Orchestra Concerto Copenhagen, and in 2004 he succeeded Roy Goodman as the musical director of the European Union Baroque Orchestra. Additionally, Mortensen is increasingly working with several distinguished foreign ensembles like Holland Baroque Society, Irish Baroque Orchestra, Nederlandse Bachvereniging and Collegium 1704. As a harpsichordist, chamber musician and conductor Lars Ulrik Mortensen has recorded extensively for numerous

labels including DGG-Archiv, ECM, EMI and **CPO**, and in 2007 he received Denmark's most prestigious music award, the Léonie Sonning Music Prize.

Concerto Copenhagen

Danish National Baroque Orchestra Concerto Copenhagen played its first concerts in 1991 and has since developed into Scandinavia's leading baroque orchestra, joining the league of the world's most exciting and innovative baroque orchestras. Original interpretations and a strong ability to communicate with the audience are among Concerto Copenhagen's hallmarks – making early music vital, relevant and contemporary.

Since 1999, the collaboration between Concerto Copenhagen and Lars Ulrik Mortensen has proved to be an exciting artistic and musical journey, appreciated and praised by audiences and critics worldwide, combining a repertoire of well-known European music with less familiar works of Scandinavian origin, including contemporary music. With 2021 marking its 30th anniversary, the orchestra continues to stay relevant, further exploring the possibilities of early music and energizing audiences worldwide with its sonic storytelling.



Judith-Maria Blomsterberg (© Antoine Torunczyk)



Judith-Maria Blomsterberg, Megan Adie
(© Antoine Torunczyk)



Torbjörn Köhl (© Antoine Torunczyk)



Megan Adie, Judith-Maria Blomsterberg (© Antoine Torunczyk)



Megan Adie (© Antoine Torunczyk)



Hannah Tibell (© Antoine Torunczyk)



Concerto Copenhagen (© LEES Foto)

cpo 555 346-2

Johann Sebastian Bach (1685–1750)**The Overtures • Original Versions**

1	Overture No. 1 in C major BWV 1066	18'50
8	Overture No. 2 in B minor BWV 1067	18'43
15	Overture No. 3 in D major BWV 1068	17'35
20	Overture No. 4 in D major BWV 1069	17'35

T.T.: 72'58**CONCERTO
COPENHAGEN****Lars Ulrik Mortensen**, Musical Direction**cpo** 555 346-2

Recording: The Garnisson Church, Copenhagen, November 20–24, 2019

Recording Producer, Balance Engineer & digital Editing:

Musikproduktion Stephan Reh, Mettmann; www.musikproduktion-reh.de

Executive Producers: Burkhard Schmilgun/Nicolaj de Fine Licht

During the recording sessions, all the musicians including Lars Ulrik Mortensen and Stephan Reh, contributed to a collective drawing in the community sketchbook, shown on the back page of the inlay.

Cover Painting: Johann Alexander Thiele, »Leipzig von Lindenau aus gesehen«, 1730, Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

© Photo: ak-g-images, 2021; Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 2021 – Made in Germany

DDD

LC 8492



7 61203 53462 3