

KURT WEILL

EDITION Vol. 1



DIE DREIGROSCHENOPER (THE THREEPENNY OPERA) • DIE SIEBEN TODSÜNDEN (THE SEVEN DEADLY SINS)
DER LINDBERGHFLUG (LINDBERGH'S FLIGHT) • DER JASAGER (HE WHO SAYS YES)
DER SILBERSEE (THE SILVER LAKE)

WDR RUNDFUNKORCHESTER KÖLN • KÖNIG-ENSEMBLE
JAN LATHAM-KÖNIG

KURT WEILL (1900 - 1950)

COMPACT DISC 1

DIE DREIGROSCHENOPER THE THREEPENNY OPERA

Ein Stück mit Musik nach John Gays „The Beggar's Opera“
A play with music after John Gay's *The Beggar's Opera*

Übersetzt von Elisabeth Hauptmann; Deutsche Bearbeitung und Gesangstexte von Bertolt Brecht (1898 - 1956)
Translated by Elisabeth Hauptmann; German adaption and song texts by Bertolt Brecht (1898 - 1956)

Macheath (Mackie Messer) **WALTER RAFFEINER**
Chef einer Palette von Straßenbanditen
Leader of a gang of highwaymen

Jonathan Jeremiah Peachum **PETER NIKOLAUS KANTE**
Chef einer Bettlerpalette / Leader of a gang of beggars

Frau Peachum **JANE HENSCHEL**
Mrs. Peachum

Polly Peachum **ULRIKE STEINSKY**
ihre Tochter / Their daughter

Spelunken-Jenny **GABRIELE RAMM**
eine Hure / A whore

Brown (Tiger Brown) **ROLF WOLLRAD**
Polizeichef von London / High Sheriff of London

Lucy **JOLANTA TERESA KUZNIK**
seine Tochter / His daughter

Ein Ausrufer **REINHARD FIRCHOW**
A ballad singer

HÄNDEL COLLEGIUM KÖLN (*Einstudierung / Chorus master: Dieter Gutknecht*)

THE KÖNIG ENSEMBLE

JAN LATHAM-KÖNIG, *Dirigent / conductor*

VORSPIEL · PRELUDE		
1	No. 1: Ouverture / Overture	[2:58]
2	No. 2: Moritat von Mackie Messer The Ballad of Mack the Knife „Und der Hafisch, der hat Zähne“ (Ausruf / <i>Ballad-singer</i>)	[3:21]
ERSTER AKT · ACT ONE		
3	No. 3: Morgenchoral des Peachum / Peachum's Morning Hymn „Wach! auf, du verrotteter Christ“ (<i>Peachum</i>)	[1:03]
4	No. 4: Anstatt-Dass-Song / The „No, They Can't“ Song „Anstatt dass, anstatt dass“ (<i>Peachum · Mrs. Peachum</i>)	[2:05]
5	No. 5: Hochzeits-Lied / Wedding Song „Bill Lawgen und Mary Syer“ (<i>Chor / Chorus</i>)	[1:23]
6	No. 6: Seeräuber-Jenny / Pirate Jenny „Meine Herr, heut sehst Sie mich Gläser aufwaschen“ (<i>Polly</i>)	[3:13]
7	No. 7: Kanonen-Song / Cannon Song „John war darunter und Jim war dabei“ (<i>Macheath · Brown</i>)	[2:31]
8	No. 8: Liebeslied / Love Song „Siehst du den Mond über Soho?“ (<i>Polly · Macheath</i>)	[2:03]
9	No. 9: Barbara Song „Einst glaubt ich“ (<i>Polly</i>)	[5:02]
10	No. 10: Erstes Dreigroschenfinale / First Threepenny Finale „Was ich möchte, ist es viel?“ (<i>Polly · Peachum · Mrs. Peachum</i>)	[3:39]
ZWEITER AKT · ACT TWO		
11	No. 11: Melodram „Ach, Mac, reiß mir nicht“ (<i>Polly · Macheath</i>)	[1:46]
12	No. 11a: Polly's Lied / Polly's Song „Und er kommt doch nicht wieder“ (<i>Polly</i>)	[1:38]
13	Dialog / Dialogue „Also, wenn ihr Mackie Messer“ (<i>Mrs. Peachum · Jenny</i>)	[0:25]
14	No. 12: Ballade von der sexuellen Hörigkeit / Ballad Of The Sexual Obsession „Da ist nun einer schon der Satan selber“ (<i>Mrs. Peachum</i>)	[2:38]
15	No. 13: Zuhälterballade / Ballad Of Immoral Earnings „In einer Zeit, die jetzt vergangen ist“ (<i>Jenny · Macheath</i>)	[3:36]
16	No. 14: Ballade vom angenehmen Leben / Ballad Of Good Living „Ihr Herrn, urteilt jetzt selbst“ (<i>Macheath</i>)	[2:49]
17	No. 15: Eifersuchtsduett / Jealousy Duet „Komm heraus, du Schönheit von Soho“ (<i>Lucy · Polly</i>)	[1:26]
18	Arie der Lucy / Lucy's Aria „Eifersucht, Wut, Liebe und Hämne“ (<i>Lucy</i>)	[2:20]
19	No. 16: Zweites Dreigroschenfinale / Second Threepenny Finale „Ihr Herrn, die ihr uns lehrt“ (<i>Macheath · Mrs. Peachum · Chor / Chorus</i>)	[4:46]
DRITTER AKT · ACT THREE		
20	No. 17: Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens / Song Of The Insufficiency Of Human Endeavour „Der Mensch lebt durch den Kopf“ (<i>Peachum</i>)	[1:31]
21	No. 18: Salomon-Song „Ihr saht den weisen Salomo“ (<i>Jenny</i>)	[3:10]
22	No. 19: Ruf aus der Gruft / Call From The Grave „Nun hört die Stimme, die um Mitleid ruft“ (<i>Macheath</i>)	[1:17]
23	No. 20: Grabschrift / Epitaph „Ihr Menschenbrüder, die ihr nach uns lebt“ (<i>Macheath</i>)	[3:25]
24	No. 21: Drittes Dreigroschenfinale / Third Threepenny Finale „Horch, wer kommt?“ (<i>Brown · Mrs. Peachum · Peachum · Macheath Polly · Chor / Chorus</i>)	[6:01]
Aufnahme / Recording: Köln, Studio Stolberger Straße, 14.-18.03.1994		
Produzent / Producer: Harald Banter		
Tonmeister / Recording Supervision: Günther Wollersheim		
Toningenieur / Recording Engineer: Axel Speelmanns		
Tontechnik / Recording Technicians: Frauke Lukas, Karin Maßen		
Verlage / Publishers: Aus „Die Dreigroschenoper“ @ Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1995, Universal Edition Wien		
Co-Produktion - Westdeutscher Rundfunk Köln - Capriccio		

DIE SIEBEN TODSÜNDEN THE SEVEN DEADLY SINS

Text: Bertolt Brecht

Fassung für tiefe Stimme / Version for low voice

Arrangement: Wilhelm Brückner-Rüggeberg

Anna I & II **DORIS BIERETT**

Familie / Family **DIETER ELLENBECK, Tenor I**
KARL MARKUS, Tenor II
CARLOS FELLER, Bariton
MALCOLM SMITH, Bass

WDR RUNDFUNKORCHESTER KÖLN

LOTHAR ZAGROSEK, Dirigent / conductor

- | | |
|---|--|
| <p>1 Prolog / Prologue (<i>Andante sostenuto</i>)
 „Meine Schwester und ich stammen aus Louisiana“
 (Anna I & II) [3:21]</p> | <p>7 Habsucht / Avarice (<i>Allegro giusto</i>)
 „Wie hier in der Zeitung steht“
 (Die Familie) [3:16]</p> |
| <p>2 Faulheit / Sloth (<i>Allegro vivace</i>)
 „Hoffentlich nimmt sich unsre Anna auch zusammen“
 (Die Familie) [3:49]</p> | <p>8 Neid / Envy (<i>Allegro non troppo - Alla marcia, un poco tenuto</i>)
 „Und die letzte Stadt der Reise war San Francisco“
 (Anna I) [1:49]</p> |
| <p>3 Stolz / Pride (<i>Allegretto, quasi andantino - Schneller Walzer</i>)
 „Als wir aber ausgestattet waren“
 (Anna I - Die Familie) [4:30]</p> | <p>9 Epilog / Epilogue (<i>Andante sostenuto</i>)
 „Darauf kehrten wir zurück nach Louisiana“
 (Anna I & II) [4:11]</p> |
| <p>4 Zorn / Anger (<i>Molto agitato</i>)
 „Das geht nicht vorwärts“
 (Die Familie - Anna I & II) [4:40]</p> | <p>Aufnahme / Recording:
 Köln, WDR, Saal 1, 25.01.1987
 Produzent / Producer:
 Harald Banter</p> |
| <p>5 Völlerei / Gluttony (<i>Largo</i>)
 „Da ist ein Brief aus Philadelphia“
 (Die Familie) [3:52]</p> | <p>Tonmeister / Recording Supervision:
 Helmut Büttner
 Toningenieur / Recording Engineer:
 Helmut Dirksen</p> |
| <p>6 Unzucht / Lust (<i>Moderato</i>)
 „Und wir fanden einen Mann in Boston“
 (Anna I & II - Die Familie) [4:36]</p> | <p>Verlage / Publishers:
 Schott & Söhne Mainz
 Co-Produktion - Westdeutscher Rundfunk Köln - Capriccio</p> |

MAHAGONNY SONGSPIEL

Nach Texten von Bertolt Brecht

Jessie **TRUDELEIESE SCHMIDT**, *Mezzosopran*
Bessie **GABRIELE RAMM**, *Sopran*
Billy **HORST HIESTERMANN**, *Tenor*
Bobby **PETER NIKOLAUS KANTE**, *Tenor*
Charlie **WALTER RAFFEINER**, *Bariton*
Jimmy **HANS FRANZEN**, *Bariton*

KÖNIG-ENSEMBLE

JAN LATHAM-KÖNIG, *Dirigent / conductor*

- Erster Teil: Prolog / Part One: Prologue**
- 10** **No. 1: *Allegro non troppo***
Auf nach Mahagonny" [3:00]
(*Charlie · Billy · Bobby · Jimmy*)
- 11** **No. 2: *Moderato***
Alabama Song: „Oh, show us the way tot he next whisky-bar!“ [4:02]
(*Jessie · Bessie*)
- Zweiter Teil: Das Leben in Mahagonny**
- Part Two: Life in Mahagonny**
- 12** **No. 3a: *Vivace (Orchester / Orchestra)***
No. 3: *Allegro un poco moderato*
„Wer in Mahagonny blieb“ [4:19]
(*Charlie · Billy · Bobby · Jimmy*)
- 13** **No. 4a: *Vivace assai (Orchester / Orchestra)***
No. 4: *Moderato assai*
Benares Song: „There is no whisky in this town“ [5:58]
(*Jessie · Bessie · Charlie · Billy · Bobby · Jimmy*)
- 14** **No. 5a: *Sostenuto, Choral / Chorale (Orchester / Orchestra)***
No. 5: *Lento*
Gott in Mahagonny: „An einem grauen Vormittag“ [6:00]
(*Jessie · Bessie · Charlie · Billy · Bobby · Jimmy*)
- Dritter Teil: Finale - Revolution in Mahagonny**
- Part Three: Finale - Revolution in Mahagonny**
- 15** **No. 6: *Largo***
„Aber dieses ganze Mahagonny [2:29]
(*Jessie · Bessie · Charlie · Billy · Bobby · Jimmy*)
- Aufnahme / Recording:**
Köln, WDR, Großer Sendesaal, 12.10.1991
- Produzent / Producer:**
Harald Banter
- Tonmeister / Recording Supervision:**
Siegfried Spittler
- Toningenieur / Recording Engineer:**
Peter Esser
- Verlage / Publishers:**
Universal Edition, Wien
- Co-Produktion** · Westdeutscher Rundfunk Köln · Capriccio

DER LINDBERGHFLUG LINDBERGH'S FLIGHT

Text: Bertolt Brecht

Lindbergh WOLFGANG SCHMIDT

Stimmen / Voices HERBERT FECKLER
LORENZ MINTH
CHRISTOPH SCHEEBEN

PRO MUSICA KÖLN (Einstudierung / Chorus Master: Johannes Hömberg)

WDR RUNDFUNKORCHESTER KÖLN

JAN LATHAM-KÖNIG, *Dirigent / conductor*

- | | | | | | |
|----|--|--------|----|--|--------|
| 1 | Prolog / Prologue | [1:07] | 12 | No. 11: Des Fliegers Gespräch mit seinem Motor | |
| 2 | No. 1: Aufforderung an jedermann, den Ozean zu überfliegen | | | The pilot talkst o his motor | [2:26] |
| | American pilots are being challenged to cross the Atlantic | [1:02] | 13 | No. 12: Endlich, unweit Schottlands, sieht der Flieger Fischer | |
| 3 | No. 2: Vorstellung des Fliegers | | | Finally - not far from Scotland - fishermen are catching a sight oft he American pilot | [1:01] |
| | Introduction oft he pilot | [2:59] | 14 | No. 13: Auf dem Flugplatz Le Bourget bei Paris | |
| 4 | No. 3: Aufbruch des Fliegers nach New York zu seinem Flug nach Europa | | | At Le Bourget Airport in Paris | [2:27] |
| | The pilot leaves New York on his flight to Europe | [2:33] | 15 | No. 14: Anknft des Fliegers auf dem Flughafen Le Bourget bei Paris | |
| 5 | No. 4: Die Stadt New York befragt die Schiffe | | | Arrival oft he pilot at Le Bourget airfield near Paris | [2:44] |
| | The city of New York addresses the ships | [1:39] | 16 | No. 15: Bericht über das Unerreichbare / | |
| 6 | No. 5: Fast während seines ganzen Fluges hatte der Flieger mit Nebel zu kämpfen | | | Report about the unattainable | [2:40] |
| | Almost during the entire flight the pilot had to fight against the fog | [3:01] | | | |
| 7 | No. 6: In der Nacht kam ein Schneesturm | | | Aufnahme / Recording: | |
| | During the night came snowstorm | [3:19] | | Köln, WDR, Funkhaus, 10/1987 | |
| 8 | No. 7: Schlaf / Sleep | | | Produzent / Producer: | |
| | | [2:58] | | Harald Banter | |
| 9 | No. 8: Während des ganzen Fluges sprachen alle amerikanischen Zeitungen unaufhörlich von des Fliegers Glück | | | Tonmeister / Recording Supervision: | |
| | During the entire flight, all American newspapers spoke about the pilot's luck | [4:03] | | Helmut Büttner | |
| 10 | No. 9: Die Gedanken des Glücklichen | | | Toningenieur / Recording Engineer: | |
| | The thoughts oft he lucky one | [2:30] | | Hermann Kaldenhoff | |
| 11 | No. 10: Es schrieben die französischen Zeitungen | | | Verlage / Publishers: | |
| | The French newspaper wrote | [1:40] | | Universal Edition, Wien | |
| | | | | Co-Produktion - Westdeutscher Rundfunk Köln - Capriccio | |

DER JASAGER HE WHO SAYS YES

Schuloper / School Opera (1930)
Text: Bertolt Brecht

Knabe / Boy **TOBIAS SCHMEISSER**, *Sopran*
Mutter / Mother **HILKE HELLING**, *Alt*
Lehrer / Teacher **ULRICH SCHÜTTE**, *Bariton*
Drei Studenten / Three students **THOMAS BRÄUTIGAM**, *Tenor*
THOMAS FISCHER, *Tenor*
MICHAEL KNÖPPEL, *Bass*

CHOR / CHOIR:

Kammerchor der Universität Dortmund (*Einstudierung / Chorus Master: Willi Gundlach*)

ORCHESTER / ORCHESTRA:

Bläser / Wind players: **University of New York, College at Buffalo**

Streicher / Strings: **Westfälisches Kammerorchester**

Klavier / Piano: **Linda Mabry, Klemens Koerner**

WILLI GUNDLACH, *Dirigent / conductor*

ERSTER AKT · ACT ONE

- 17** No. 1: „Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis“ [1:31]
(*Chor / Chorus*)
- 18** No. 2: „Ich bin der Lehrer“ [1:53]
(*Lehrer, Knabe, Mutter*)
- 19** No. 3: „Ich bin lange nicht hier gewesen“ [1:25]
(*Lehrer, Mutter, Knabe*)
- 20** No. 4: „Ich muss etwas sagen“ [2:24]
(*Knabe, Lehrer*)
- 21** No. 5: „Ich bin noch einmal zurückgekommen“ [3:40]
(*Lehrer, Mutter, Knabe*)
- 22** No. 6: „Sie sahen, dass keine Vorstellungen
ihn rühren konnten“ [2:08]
(*Chor / Chorus*)

ZWEITER AKT · ACT TWO

- 23** Reminiszenz No. 1 [1:32]
- 24** No. 7: „Die Leute haben die Reise in die Berge angetreten“ [0:57]
(*Chor / Chorus*)
- 25** No. 8: „Wir sind schnell hinangestiegen“ [2:54]
(*Lehrer, Knabe, Studenten, Chor / Chorus*)
- [4:03]

- 26** No. 9: „Wir wollen es dem Lehrer sagen“ [2:29]
(*Studenten, Lehrer, Chor / Chorus*)
- 27** No. 10: „Höre gut zu“ [6:37]
(*Lehrer, Knabe, Studenten, Chor / Chorus*)
- 28** Reminiszenz No. 1 [1:33]

Aufnahme / Recording:
Dortmund, 10.-11.06.1990

Produzent / Producer:
Harald Banter

Tonmeister / Recording Supervision:
Siegfried Spittler

Toningenieur / Recording Engineer:
Hermann Kaldenhoff

Verlage / Publishers:
Universal Edition, Wien

Co-Produktion · Westdeutscher Rundfunk Köln · Capriccio

DER SILBERSEE THE SILVER LAKE

Ein Wintermärchen / A Winter's Tale

Text: Georg Kaiser

Dialogeinrichtung / Dialogue adapted by: Josef Heintelmann

Olim	HANS KORTE
Severin	WOLFGANG SCHMIDT
Frau von Luber	EVA TAMASSY
Fennimore	HILDEGARD HEICHELE
Baron Laur	UDO HOLDORF
Lotterieagent / Lottery Agent.....	FREDERIC MAYER
Sprecher / Narrator	MICHAEL THOMAS
Erste Verkäuferin / 1st Shopgirl	ELIZABETH EATON
Zweite Verkäuferin / 2nd Shopgirl	ANDREA ANDONIAN
Erster Bursche / 1st Youth	JOHN RILEY-SCHOFIELD
Zweiter Bursche / 2nd Youth.....	DARIUSZ NIEMIROWICZ

Dialog-Regie: **HEINZ WILHELM SCHWARZ**

PRO MUSICA KÖLN (*Einstudierung / Chorus Master: Johannes Hömberg*)

WDR RUNDFUNKORCHESTER KÖLN

JAN LATHAM-KÖNIG, *Dirigent / conductor*

COMPACT DISC 4

- | | | | |
|-----------------------------|--|---------|--|
| 1 | Ouvertüre / Overture | [2:49] | |
| ERSTER AKT · ACT ONE | | | |
| 2 | No. 1: „Im Wald, am Ufer des Silbersees“
On the forest on the bank oft her silver lake
<i>(Sprecher · Erster Bursche · Zweiter Bursche)</i> | [4:31] | |
| 3 | No. 2: „Wir wollen den Hunger begraben“
We want to bury hunger!
<i>(Severin · 4 Burschen)</i> | [3:18] | |
| 4 | No. 3: „Meinst du, dass es hilft?“
Do you think that helps?
<i>(Erster Bursche · Zweiter Bursche · Severin · 4 Burschen)</i> | [4:11] | |
| 5 | No. 4: „Das Ladengeschäft und die Straße davor“
The shop and the street in front of it
<i>(Sprecher · Erste Verkäuferin · Zweite Verkäuferin)</i> | [4:50] | |
| 6 | No. 6: | | No. 4a: „Die erste Verkäuferin streift den Kittel ab“
The first shopgirl takes off her white smock*
<i>(Sprecher · Severin · Erste Verkäuferin
Zweite Verkäuferin · Erster Bursche · Zweiter Bursche)</i> |
| 7 | No. 5: „Wachstube“ / A lock-up
<i>(Olim · Chor)</i> | [11:41] | |
| 8 | No. 6: „Der Hauptgewinn“ / The big prize
<i>(Lotterieagent)</i> | [4:43] | |
| 9 | No. 6a: „Das ist Geld“ / That's money
<i>(Olim · Chor)</i> | [4:17] | |
| 10 | No. 6b: „Krankenhauszimmer mit großem vergitterten Fenster“
A hospital room with a large barred window*
<i>(Sprecher · Severin)</i> | [2:08] | |
| 11 | No. 7: „Olim setzt sich behutsam auf den Bettrand“
Olim sits cautiously on the edge oft he bed* | [5:01] | |

COMPACT DISC 5

- | | | | |
|--------------------------------|---|--------|---|
| ZWEITER AKT · ACT TWO | | | |
| 1 | No. 7a: Moderato | [1:11] | |
| 2 | No. 8: „Im Hintergrund ein schmiedeeisernes Parktor“
In the background a wrought-iron park gate
<i>(Sprecher · Fennimore)</i> | [4:04] | |
| 3 | No. 10: „Du bist also Fennimore“
So you are Fennimore*
<i>(Frau von Luber · Fennimore · Olim)</i> | [3:38] | |
| 4 | No. 9: „Das ist die Nichte Fennimore“ (Cäsars Tod)
This is the nice Fennimore (Caesar's death)
<i>(Olim · Severin · Fennimore)</i> | [3:30] | |
| 5 | No. 11: „Darüber sollte man lachen?“
Should we laugh at that?
<i>(Olim · Severin · Sprecher · Frau von Luber)</i> | [5:56] | |
| 6 | No. 12: „Ich bin bedroht am Leben“
My life is threatened!
<i>(Olim · Frau von Luber · Severin · Fennimore)</i> | [6:42] | |
| DRITTER AKT · ACT THREE | | | |
| 7 | No. 13: Einführung. Allegro assai | [1:28] | |
| 8 | No. 12a: „Einige Tage später“ / Some days later
<i>(Sprecher · Severin · Frau von Luber · Erster Bursche · Zweiter Bursche · Chor / Chorus)</i> | [2:48] | |
| 9 | No. 14: „Turmboden“ - „Es fallen diese Ketten“
A tower room - The chains will fall off
<i>(Sprecher · Olim · Frau von Luber · Severin)</i> | [5:22] | |
| 10 | No. 15: „Frau von Luber ist in den Keller gekommen“ / Frau von Luber has come into the cellar | [2:26] | |
| | | | <i>(Sprecher · Frau von Luber · Severin)</i> |
| | | | 11 No. 15a: „Saal, Frau von Luber und Baron Laur“
A hall. Frau von Luber and Baron Laur
<i>(Sprecher · Baron Laur · Frau von Luber · Severin · Olim)</i> |
| | | | 12 No. 16: Finale - „Grauer Himmel“ - „Merkwürdig“
Grey sky - Strange
<i>(Sprecher · Olim · Severin · Chor / Chorus · Fennimore)</i> |

Aufnahme / Recording:
Köln, Studio Stolberger Straße, 2.-15.03.1989

Produzent / Producer:

Harald Banter

Tonmeister / Recording Supervision:

Siegfried Spittler

Toningenieur / Recording Engineer:

Hermann Kalddenhoff

Tontechnik / Recording Technicians:

Frauke Hoeren

Verlage / Publishers:

B. Schott's Söhne Musikverlag, Mainz

Co-Produktion - Westdeutscher Rundfunk Köln - Capriccio

Seit der Uraufführung am 31. August 1928 im Theater am Schiffbauerdamm Berlin, erweist sich **Die Dreigroschenoper**, dieser "Geniestreich" der beiden, damals gerade dreißig (Brecht) bzw. achtundzwanzig (Weill) Jahre alten Schöpfer als ungeheurer Jahrhundert-Hit; die *Dreigroschenoper* läuft und läuft und läuft, im französischen Sprachraum als *L'Opera de quat sous*, im angloamerikanischen Raum - nach anfänglichen Übertragungsproblemen erst seit 1955, dann jedoch, nach Marc Blitzsteins kongenialer englischer Textfassung, umso heftiger - als *Threepenny Opera*. Das Publikum in aller Welt liebt es unverändert - ausgangs unseres Jahrhunderts nicht anders als am Ende der zwanziger Jahre.

Was macht diesen nun schon beinahe zeitlosen Erfolg aus?

Es sind wohl mehrere Faktoren, die hier auf nahezu einmalige Weise zusammenspielen: Das bereits in der Vorlage - John Gays und John Christopher Pepuschs *Beggar's Opera* von 1728 - kräftig ausgemalte Londoner Verbrecher-, Polizei- und Hurenmilieu; dazu nun Brechts ebenso grundsätzliche wie köstliche Umkämpfung der Handlung. Dazu Werner Hecht: "Aus verkleideter Kritik an offenen Mißständen - bei Gay - wird bei Brecht offene Kritik an verkleideten Mißständen. Sie richtet sich nicht mehr gegen die Spitzen der Gesellschaft, sondern trifft sozusagen die 'normalbürgerliche Existenz'."

Kommt als drittes, last not least, Weills Musik hinzu, vor allem seine großartigen, eingängigen, nach wenigem Hören nachsingbaren Songmelodien, welche längst die Bühnenrampe überschritten haben und zu Evergreens geworden sind. Dabei war *Die Dreigroschenoper* eigentlich eine Zufallsproduktion, und bis zur Premiere glaubte niemand - auch der Auftraggeber, Theaterdirektor Ernst Josef Aufricht, sowie die beiden Autoren nicht - an einen Erfolg.

Aufricht hatte mit Beginn der Spielzeit 1928/29 das Theater am Schiffbauerdamm gemietet und suchte dringend nach einem Stück für die Eröffnung. Die Bühnenverlage konnten nichts geeignetes liefern, schließlich fragte er bei Brecht nach, welcher meinte, er habe da „vielleicht etwas“ - die Bearbeitung eines alten englischen Stückes mit Musik von Kurt Weill. (Der hatte

zu diesem Zeitpunkt freilich noch keine einzige Note geschrieben.) Der Not gehorchend willigte Aufricht ein, es war Frühjahr 1928, und drängte zur Eile, denn der Premierentermin am 31. August stand bereits fest. Im April schrieb Brecht daraufhin eine erste Textfassung, im Mai/Juni schließlich führen Brecht und Weill an die französische Riviera, wo in intensiver gemeinsamer Arbeit große Teile der *Dreigroschenoper* entstanden. Am 10. August begannen die Proben, in immer hektischer werdender Atmosphäre folgten Striche, Text- und Musikänderungen, Neues wurde hinzugefügt, eh endlich der Premierabend herangerückt war. Er endete, allen Unkenrufen zum Trotz, mit einem Riesenerfolg und löste alsbald in Berlin und vielen anderen Städten ein wahres „Dreigroschenfieber“ aus. Der Komponist schrieb kurz darauf: „Was wir machen wollten, war die Urform der Oper. Bei jedem musikalischen Bühnenwerk taucht von neuem die Frage auf: Wie ist Musik, wie ist vor allem Gesang im Theater überhaupt möglich? Diese Frage wurde hier einmal auf die primitivste Weise gelöst. Ich hatte eine realistische Handlung, mußte also die Musik dagegensetzen, da ich ihr jede realistische Wirkung abspreche. So wurde also die Handlung entweder unterbrochen, um Musik zu machen, oder sie wurde bewusst zu einem Punkt geführt, wo einfach gesungen werden musste. Dieses Zurückgehen auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich...

Aber was zunächst eine Beschränkung erschien, erwies sich im Laufe der Arbeit als eine ungeheure Bereicherung."

Von **Mahagonny** zu **Die sieben Todsünden**: es ist der an Jahren kurze, doch an Ergebnissen reiche gemeinsame Weg des Komponisten Kurt Weill und des Dichters Bertolt Brecht, dessen "Eckpfeiler" hier zu hören sind, die Ausgangs- und Endpunkt einer sechsjährigen (1931/32 unterbrochenen) gemeinsamen Arbeit markieren, mit der die Erneuerung des musikalischen Theaters zu Ende der zwanziger Jahre ihre wohl kräftigsten Impulse erhalten hat.

Begonnen hatte alles mit einem Auftrag. Das damals bedeutendste jährliche Festival für zeitgenössische Musik

war von Donaueschingen nach Baden-Baden umgezogen und plante für 1927 u.a. einen Abend mit Kurzporn. Kurt Weill war unter den beauftragten Komponisten. Da zu dieser Zeit gerade Brechts Gedichtband *Die Hauspostille* im Propyläen-Verlag erschienen war, der als "vierte Lektion" fünf *Mahagonnygesänge* enthielt, dürfte feststehen, dass der Einfall des Komponisten aus der Lektüre des Buches resultierte. Lotte Lenya berichtet, dass Weill daraufhin sofort Kontakt mit Brecht suchte und dass Freunde ihn auf dessen Stammlokal verwiesen. Es muss folglich Ende April 1927 gewesen sein, als sich die beiden in der Lutherstraße zum ersten Mal zwecks einer Zusammenarbeit gegenübermaßen. Offenbar sprang der Funke gemeinsamen Willens, das Gefühl des Miteinander-Könnens sehr rasch über, denn Brecht willigte sofort in das Projekt ein. Wenige Tage später spielte ihm Weill seine ersten Vertonungen am Klavier vor, bereits am 14. Mai heißt es an den Verlag: "Das Stück ist fast fertig komponiert und die Partitur in Arbeit."

Von Anbeginn steht für die beiden fest, dass der Stoff zu einer neuartigen großen Oper ausgemotet werden muss, dass das Songspiel nur eine "Stil-Studie" (Weill) für das geplante und schließlich 1929 fertiggestellte opus magnum darstellt. Die Herkunft des imaginären Städtchens bei Brecht ist nicht eindeutig belegt. Schon 1921 schrieb er sogenannte *Mahagonnygesänge*, zu diesem Zeitpunkt war gerade ein Shimmy mit dem Titel *Komm nach Mahagonny* auf den deutschen Markt gelangt, den der Schellackplattenfreak Brecht gewiss zur Kenntnis genommen hat.

Die Uraufführung des Songspiels fand im Rahmen des Festivals "Deutsche Kammermusik Baden-Baden" am 17. Juli 1927 im großen Saal des Kurhauses während eines Abends mit Kurzporn statt (Ernst Toch, Darius Milhaud, Paul Hindemith). Die Rollen der vier Männer sowie der Bessie wurden von Opersängern gestaltet, die Jessie war mit Lotte Lenya besetzt, die an diesem Abend ihre große Karriere als kongeniale Interpretin Weill/Brecht'scher Songs begann.

Bereits während der Aufführung vollzog sich die totale Spaltung des arrivierten Festival-Publikums, das plötzlich konfrontiert war mit einer attackierenden Goldgräber und Hurengeschichte, die alle Werte der bürgerlichen

Moral als Unwerte darstellte. Auch die Presse reagierte größtenteils empört, nur wenige Kritiker erkannten, dass hier die Tür aufgestoßen worden war zu einer ganz neuen Gattung von Musiktheater.

Es waren sowohl ästhetische Gründe (der uralte Streit um das Primat von Musik oder Text in der Oper, der in der theoretischen Reflexion von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* aufbrach) wie auch politische (Brechts Hinwendung zur proletarischen Musik, zu Hanns Eisler, die Weill nicht mitvollziehen wollte), die 1931 zur Beendigung der Zusammenarbeit des so erfolgreichen Teams geführt hatten. Noch einmal aber, unter den veränderten Bedingungen des Exils, sollten sich die beiden im Frühjahr 1933 für kurze Zeit zusammenfinden.

Kurt Weill hatte Nazideutschland am 23. März 1933 verlassen und war nach Paris emigriert, wo ihn schon bald ein neuer Kompositionsauftrag erreichte. Unter Leitung des Choreographen Georges Balanchine hatte sich die Truppe "Les Ballets 1933" formiert, die nach Werken für ihren ersten großen Ballettabend suchte. Der künstlerische Leiter Boris Kochno hatte auch bereits einen Finanzier gefunden, den wohlhabenden Engländer Edward James. Da Weill kein "gewöhnliches" Ballett schreiben wollte, sondern bereits einen bestimmten Plan hatte, für den ein Textdichter nötig war, sollte James für diese Aufgabe Jean Cocteau gewinnen. Dieser lehnte jedoch infolge der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit ab. Kurz darauf war es James, der in einem neuerlichen Gespräch mit Weill nunmehr Brecht als Textautor vorschlug. Weill stimmte nach einigem Zögern zu - der alte Streit mit Brecht war nicht vergessen, doch nun unter den Bedingungen des Exils ausgesetzt, zumal man eine erneute Zusammenarbeit nie prinzipiell ausgeschlossen hatte. Brecht befand sich gleichfalls auf der ersten Station seines Exils, er wohnte mit seiner Familie bei der Schriftstellerin Lisa Tetzner in Carona (Schweiz). So entstand zwischen dem 15. April und Anfang Mai (Weill vollendete am 4. Mai den Klavierauszug) das Ballett mit Gesang *Die sieben Todsünden*. Die Uraufführung fand am 17. Juni 1933 im Pariser Theatre des Champs Elysees statt (Choreographie: Georges Balanchine, Ausstattung: Caspar Neher, Dirigent: Maurice Abravanel, Anna I

und II: Lotte Lenya und Tilly Losch). Die Aufnahme des Werkes beim Publikum war sehr gemischt. Während die deutschsprachige Emigrantenpresse das Ereignis feierte, stieß das (von Lenya deutsch gesungene) Ballett bei den französischen Kritikern größtenteils auf Unverständnis.

Die praktische und theoretische Beschäftigung Weills mit den musikalischen Möglichkeiten und Aufgaben des Rundfunks setzte im April 1925 ein, als er zum Chefkritiker und Berliner Korrespondenten der Wochenzeitschrift „Der deutsche Rundfunk“ bestellt wurde. Schon 1926 - der Rundfunk steckte wahrhaftig noch in den Kinderschuhen - stellte er fest, „dass hier die Voraussetzungen zur Entstehung einer selbständigen und ebenbürtigen Kunstgattung gegeben sind, die weit über eine mehr oder weniger vollkommene ‚Reproduktion‘ früherer Kunstleistungen hinausgeht.

Die sensationelle Erstüberquerung des Atlantik im einseitigen Motorflugzeug durch Charles A. Lindbergh hatte im Mai 1927 gewiss bereits ein Gesprächsthema für Bertolt Brecht und Kurt Weill abgeben. Sie waren damals mit ihrer ersten gemeinsamen Arbeit, dem „Mahagonny“-Songspiel, beschäftigt. Zum Plan einer literarisch-musikalischen Darstellung dieses Ereignisses kam es aber wohl erst mehr als ein Jahr später. Im Januar 1929 ist dann Brechts Text abgeschlossen, Druckfahnen der Erstveröffentlichung mit seinen Korrekturen sind vom 8. Februar datiert. Sie erschien in der Aprilnummer der Zeitschrift „Uhu“. Der Titel lautet hier: „Lindbergh, ein Radio-Hörspiel für die Festwochen in Baden-Baden, mit einer Musik von Kurt Weill“.

Kurz nach diesem Zeitpunkt - wahrscheinlich wegen des Auftrags „Happy End“ zu schreiben - wurde - durchaus im damals modernen Sinne von „Gemeinschaftsmusik“, dem Motto des Festspiels - entschieden, dass einen Teil der Nummern Paul Hindemith komponieren solle. Hindemith war quasi der Spiritus rector beim Deutschen Kammermusikfest in Baden-Baden. Dementsprechend wurde Brechts - im übrigen etwas erweiterter Text - in der Rundfunkzeitschrift „Die Werag“ am 21. Juli 1929 unter dem Titel „Der Lindberghflug / Hörspiel von Bert Brecht / Musik von Paul Hindemith und Kurt Weill“ veröffentlicht.

Zur Uraufführung am 27. Juli (Musikalische Leitung,

Hermann Scherchen, es spielte das Orchester des damals in Frankfurt ansässigen „Südwestdeutschen Rundfunks“) hatte Brecht einige weitere Texte geschrieben, die nicht vertont wurden; sie wurden rezitiert. Schon vor der Uraufführung in Baden-Baden wollte zumindest Weill die gemeinsame Partitur nicht als endgültige Lösung gelten lassen. Er schrieb bereits am 4.6.1929 an seinen Verlag:

„Die Teile, die ich gemacht habe (mehr als die Hälfte des ganzen), sind so gut gelungen, dass ich das ganze Stück durchkomponieren werde, also auch die Teile, die Hindemith jetzt macht“.

Am 20. September teilt er dann mit, er habe noch etwa 2 Wochen Arbeit bis zur völligen Fertigstellung, und verwahrt sich gegen eine in München geplante Aufführung in der „Baden-Badener Fassung (Hindemith-Weill)“, die im Oktober aber doch stattfand. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Otto Klemperer an der Krolloper bereits entschlossen, den „Lindberghflug“ in der neuen, nur von Weill stammenden Form uraufzuführen. Die Uraufführung des „Lindberghflugs“ in der von Weill allein komponierten Fassung fand konzertant am 5. Dezember 1929 in der Berliner Krolloper statt.

Kurt Weill gehörte in der zweiten Hälfte der Weimarer Republik zu den führenden Vertretern einer jungen Komponistengeneration, die die Erstarrtheit des überkommenen bürgerlichen Musikbetriebs im Konzertsaal wie im traditionellen Opernhaus mit neuen Formen und einer neuen Funktionalität ihrer Musik zu überwinden suchten. Umso mehr interessierte ihn die damals in Deutschland hochentwickelte Schulmusikbewegung. An fast allen Gymnasien existierten leistungsfähige Chöre und Schulorchester, viele Ausbildungsinstitute für Musikerzieher legten auf praktisches Schulmusizieren großen Wert. Doch es mangelte an geeigneten neuen, der Zeit gemäßen Werken. So war es nur folgerichtig, dass das bedeutendste jährliche deutsche Musikfestival, das von Baden-Baden in die Hauptstadt umgezogen war und sich nun Festival „Neue Musik Berlin 1930“ nannte, an verschiedene Komponisten Aufträge zum Schwerpunktthema Schulmusik erteilte, Instrumentalstücke ebenso wie Opern für Schüler.

Es war Ende 1929, als der Komponist gemeinsam mit Bertolt Brecht nach einem geeigneten Stoff Ausschau hielt. Dessen belesene Mitarbeiterin, Elisabeth Hauptmann, hatte gerade vier klassische japanische *No-Stücke* aus der englischen Übersetzung von Arthur Waley ins Deutsche übertragen. Darunter befand sich auch das Stück *Taniko* (Der Talwurf) des Dichters Zenchiku aus dem 15. Jahrhundert. Es schildert die rituelle Wallfahrt einer buddhistischen Sekte, der sich ein Knabe anschließt, um für seine kranke Mutter zu beten. Unterwegs wird er jedoch selbst krank und verliert damit die für die Wallfahrt nötige Reinheit. Entsprechend dem strengen Ritus wird er ins Tal gestürzt. Weill und Brecht waren von der Rigorosität der Vorlage ebenso beeindruckt wie von der Knappheit der Vorgänge. Sie beschlossen, den Stoff zu säkularisieren und zu einer Schuloper auszuformen. So entstand zwischen Januar und Mai 1930 **Der Jasager**.

Die Fabel der Oper hat Kurt Weill so erzählt: *„Der Knabe möchte mit dem Lehrer auf eine Wanderschaft gehen, um aus der Stadt Medizin für seine kranke Mutter zu holen. Die Reise ist gefährvoll, deshalb will die Mutter den Jungen nicht gehen lassen. Auch der Lehrer rät ab. Der Knabe geht aber, um seiner Mutter zu helfen. Unterwegs, als man an die gefährlichste Stelle gekommen ist, macht er schlapp und gefährdet dadurch die ganze Reisegesellschaft. Man stellt ihn vor die Entscheidung: soll man umkehren oder soll man dem alten Brauch folgen, der befiehlt, Kranke in das Tal hinabzuwerfen? Der Knabe entscheidet sich für den Wurf ins Tal. ‚Er hat ja gesagt‘, singt der Chor.“*

Und zur „Lehre“ seiner Schuloper sagt der Komponist: *„Wir haben uns überlegt, dass der Schüler aus einem Lehrstück auch etwas lernen soll. Deshalb haben wir den Satz über das Einverständnis hineingebracht, nämlich: ‚Wichtig zu lernen ist Einverständnis.‘ Das sollen die Schüler lernen. Sie sollen wissen, dass eine Gemeinschaft, der man sich angeschlossen hat, von einem verlangt, dass man tatsächlich die Konsequenzen zieht.“*

Der Jasager ist ein typisches Werk der Lehrstückperiode in Deutschland um 1929/30, einer Zeit, da didaktische Verwendungszwecke in den Künsten auf vielfältige Weise ausprobiert wurden. Unter den damals entstandenen Schulopern nimmt das Stück eine Ausnahmestellung ein.

Mag man auch über den Rigorismus der Fabel diskutieren, die Geschlossenheit und zwingende Kraft der Weillschen Musik haben das Werk mittlerweile weltweit zu einem Klassiker seines Genres gemacht. Auch der Komponist räumte ihm hohen Stellenwert innerhalb seines Schaffens ein. Als Weill 1935, angekommen in den USA, von einem New Yorker Reporter gefragt wurde, welches sein wichtigstes europäisches Werk sei, antwortete er ohne zu zögern: *Der Jasager*.

„Damals schrieb Weill die Musik zum „Silbersee“ - das war eine herrliche Sache. Und es ist eine unsterbliche Sache, denn die Kunst lebt länger als alle Politik. Ich bin ganz unverzagt.

GEORG KAISER, 3. Juli 1941

„Wenn schon die Gegenwart verloren ist, so will ich die Zukunft retten.“ Georg Kaiser war besessen von der illusionslosen Überzeugung, dass das wahre Menschentum im Kommen sei. So war er in allen seinen Stücken Propagandist der Idee eines neuen Menschen. *Der Silbersee* ist eines der reinsten Erzeugnisse dieses Denkens. Severin, der arbeitslose Hungerleider, überwindet seinen Rachedurst gegen den, der ihn verwundet hat, er findet zu Freundschaft mit Olim, dem früheren Polizisten, der die Angst überwindet, die aus einer Schuld resultiert, zu deren Einsicht er erst gelangen musste. Von den Vertretern der angeblichen Ordnung vertrieben, suchen sie in den Wassern des Silbersees den Tod. Aber durch ein Wunder gefriert der See und trägt ihre Schritte. *„Wer weiter muss, den trägt der Silbersee“* wird ihnen verheißen. Sie tragen die Hoffnung der Menschheit.

Dies ist nicht unbedingt als openhaftere Erklärung zu verstehen. Aber dieses Betonen offener Zukunftsperspektiven hob sich ab von der scharfen, pessimistischen, fast apokalyptischen Gesellschaftsanalyse Brechts, der Weill so geniale musikalische Vergegenwärtigung verliehen hatte, und erst recht von jener Heilserwartung in der marxistischen Ideologisierung, die Kurt Weill nicht mit Brecht teilen wollte.

Über die direkte künstlerische Zusammenarbeit hinaus war Kaiser für Weills Weg von großer Bedeutung: Der Komponist wohnte längere Zeit bei dem Dichter, lernte dort seine Frau Lotte Lenja (später Lenya) kennen,

und die Autoren Iwan Goll und Bert Brecht, mit denen er gemeinsame Werke verfaßte. Weills und Golls Oper „Royal Palace“ ist Georg Kaiser gewidmet. Sie waren immer in engem Kontakt geblieben, obwohl sich einige Pläne zerschlagen hatten. Weills und Kaisers letzte Zusammenarbeit ist ein Abgesang auf eine fruchtbare, freilich auch widersprüchliche Epoche unserer Geschichte. Die Arbeitslosen ohne Hoffnung, die den Hunger nur symbolisch begraben können, die ihn schließlich durch den Überfall auf den von Waren überquellenden Laden stillen, sie stehen für die damals 6 Millionen Arbeitslosen. Der kleinbürgerliche Polizist Olim, der beim Schutz des Eigentums den Mitmenschen verletzt hat, und dies als Schuld begreift und wieder gutmachen will, steht durchaus für die Mehrheitssozialisten, die SPD, die sich - Vision der Autoren - am Ende mit dem Vertreter der revolutionären Sozialisten, Severin, verbündet, nachdem sie beide aus dem gemeinsamen Haus (dem Staatswesen) ausgeschlossen wurden, in dem sich nun die alten Mächte wieder behaglich breitmachen, wie im Schlaraffenland. Georg Kaisers Stück war idealistisch und aktuell zugleich. Im „Silbersee“ werden tatsächlich Situationen geschaffen, in denen sich Menschen entscheiden und bewähren müssen. Das erinnert weniger an Brechtsche Lehrstücke als an die Läuterungsoptern der deutschen Klassik, die „Zauberflöte“ und den „Freischütz“. Sogar an die eindrucksvoll schillernde Welt der bösen Königin der Nacht werden wir erinnert. Es fällt auf, dass die eingängigsten Nummern solche der Verführung sind: der Tango des Lotterieagenten etwa, oder das Lied von der Preisgestaltung, bei dem

die beiden Verkäuferinnen in einen „Flotten Walzer“ ausgleiten. Durchgehend ist Weills Partitur von einer direkten Eingängigkeit, erinnert an alte Balladen und nimmt erträumte, ersehnte Unbefangenheit an mancher Stelle vorweg. Es gibt erstaunlich viele Ensemblesnummern, weitausgespannene melodramatische Szenen; der Chor hat eine sehr bedeutsame Rolle, er verkörpert gleichsam - immer außerhalb der Szene bleibend - die Stimme der Menschheit und der Menschlichkeit, - was für Kaiser und Weill in eins fällt. Von Weills Melodien sind singende Schauspieler überfordert, der Orchesterpart läßt sich nicht ungestraft reduzieren. Schon bei der Uraufführung 1933 wurde, wie die erhaltenen Striche in einem Klavierauszug beweisen, mindestens ein Drittel der Musik ausgelassen. Auf der Bühne des Alten Theaters in Leipzig stand ein reines Schauspielensemble. Die Leipziger Uraufführung war sowieso eine Notlösung, denn geschrieben war der „Silbersee“ für das Deutsche Theater. Hier war das Mischensemble aus Oper und Schauspiel vorhanden, das etwa Reinhardts Bearbeitung von „Hoffmanns Erzählungen“ aufgeführt hatte. Aber die für Januar 1933 vorgesehene Aufführung kam nicht zustande. Erstaunlich bleibt, mit welcher kurzer Vorbereitungszeit drei andere Bühnen gefunden werden konnten. Eine geplante Inszenierung an der Volksbühne in Berlin kam nicht mehr zustande, nach der „Dreigroschenoper“ wurde bald auch „Der Silbersee“ von den Nazis geächtet.

*Texte: Jürgen Schebera
Josef Heinzelmann (Silbersee / Lindberghflug)*

Since the premiere of *The Threepenny Opera* on 31 August 1928 in the Theater am Schiffbauerdamm in Berlin, this “stroke of genius” by its two creators, Brecht, then precisely 30 years old, and Weill, 28, has proved to be an unstoppable hit of the century: the *Dreigroschenoper* has run and run and run, in the French-speaking area as *L’Opera de quat’sous*, in the Anglo-American area - after initial translation problems first since 1955 but then, after Marc Blitzstein’s compatible English version of the text, all the more rapidly - as *The Threepenny Opera*. Again and again, renowned and less renowned theatres turn to the work, and the public all over the world loves it unaltered - no differently at the close of our century from at the end of the Twenties.

What goes to make this now already almost timeless success?

There are perhaps several factors that combine here in a nearly unique way: the milieu of London criminals, police and prostitutes already powerfully depicted in the model - John Gay and John Christopher Pepusch’s 1728 *Beggar’s Opera* - whose action Brecht now shook up both fundamentally and delightfully, Werner Hecht adds: “Disguised criticism of open abuses, with Gay, become open criticisms of concealed abuses, with Brecht. No longer is it aimed at the peaks of society, but strikes ‘normal middle-class existence, so to speak.’”

Thirdly, last but not least, there is Weill’s music as well, particularly his splendid song melodies, catchy and singable after a few hearings, which long ago have crossed the footlights and become evergreens. Yet *Die Dreigroschenoper* was really a fluke production, and until the premiere nobody - not even the theatre director Ernst Josef Aufricht, who commissioned it, or the two authors - believed in a success. Aufricht had rented the Theater am Schiffbauerdamm at the start of the 1928/29 season and was urgently looking for a play for the opening. Theatrical publishers could offer nothing suitable, and finally he made enquiries of Brecht. Brecht thought he “perhaps had something” - the adaptation of an old English play, with music by Kurt Weill (who at this point in time had, though, not yet written a single note).

Bowing to necessity, Aufricht agreed: it was the Spring of 1928 and speed was essential, since the date of the premiere was already fixed for 31 August.

In April, Brecht thereupon wrote a first version of a text; finally in May and June Brecht and Weill travelled to the French Riviera, where in intensive joint work large parts of *Die Dreigroschenoper* were written. On 10 August rehearsals began: in an ever more hectic atmosphere cuts and changes to the text and music followed and new additions were made, before at last the first night drew near. It ended, despite all prophecies of doom, as a gigantic success, and immediately unleashed a real “Dreigroschenoper fever” in Berlin and many other cities.

Shortly afterwards, the composer wrote: “What we wanted to create was the original form of opera. At every musical stage work the question arises anew: How is music, particularly singing, generally possible in the theatre? This question was solved here for once in the most primitive way. I had a realistic plot, so the music had to counteract it, since I deny it all realistic effect. So either the action would be interrupted in order to place the music, or it would deliberately be led to a point where it simply had to be sung. This reversion to a primitive form of opera brought with it an extensive simplification of the musical idiom ... But what initially seemed a limitation proved, in the course of working, to be an immense enrichment.”

From *Mahagonny to Die sieben Todsünden*: it is the joint path, short in years but rich in consequences, of the composer Kurt Weill and the poet Bertolt Brecht, whose “corner stones” can here be heard, that mark the starting and ending points of a six-year collaboration (interrupted in 1931/32) from which the musical theatre’s renewal at the end of the ‘20s received perhaps its most powerful stimulus.

It had all begun with a commission. The most important annual festival at that time for contemporary music had moved from Donaueschingen to Baden-Baden, and had planned for 1927, among other things, an evening of short operas. Kurt Weill was among the composers commissioned. Since at this time Brecht’s

book of poetry *Die Hauspostille*, which contained five *Mahagony songs* as the “fourth lesson”, had already appeared in the Propylaen Edition, it can be certain that the composer’s “idea” was a result of reading the book. Lotte Lenya relates that on the strength of this, Weill immediately sought to make contact with Brecht and that friends referred him to his favourite café. It must consequently have been the end of April 1927 when the two sat down together in the Lutherstrasse for the first time with a view to collaboration. Obviously the spark of a common will, the feeling of mutual confidence, flashed across very quickly, for Brecht at once agreed to the project. A few days later Weill played on the piano to him his first settings; already on 14 May he wrote to his publishers: “The piece is almost completely composed and the score is in train”.

From the outset both were definite that the material had to be shaped for a new kind of large opera, so that the *Songspiel* represents only a “stylistic study” (Weill) for the magnum opus planned and finally completed in 1929. The origin of the name of Brecht’s imaginary city is not definitely established. Already in 1921 he had written so-called *Mahagony songs*; at that time there was in fact a shimmy on the German market with the title *Komm nach Mahagonne*, of which Brecht, a shellac disc freak, had certainly been aware.

The first performance of the *Songspiel* took place in the framework of the Baden-Baden Festival of German Chamber Music on 17 July 1927 in the great hall of the Kurhaus during an evening of short operas (Ernst Toch, Darius Milhaud, Paul Hindemith). The role of the four men and of Bessie were undertaken by opera singers; that of Jessie was allotted to Lotte Lenya, who on this evening began her great career as an ideally suited interpreter of Weill/Brecht songs. Already during the performance there was a total split among the audience who had arrived for the festival, and who were suddenly confronted with an aggressive story of gold-diggers and whores which presented all values of bourgeois morality as non-values. The Press too for the most part reacted indignantly; only a few critics realised that here the doors were being pushed open to an entirely new genre of music-theatre.

It was both on aesthetic grounds (the age-old dispute about the primacy of music or text in opera) and on political (Brecht’s change of direction towards proletarian music and to Hanns Eisler which Weill was unwilling to complete) that in 1931 had led to the ending of the collaboration of the highly successful team. However, in the changed conditions of exile the two were to come together once more for a short time in the Spring of 1933. Kurt Weill had left Nazi Germany on 23 March 1933 and emigrated to Paris, where he soon received a new commission for a composition. Under the direction of the choreographer Georges Balanchine the “Ballets 1933” troupe had been formed, which was looking for works for its first big ballet evening. The artistic director Boris Kochno had also already found a financier, the well-to-do Englishman, Edward James. Weill did not wish to write a “conventional” ballet, but already had a definite plan for which a librettist was needed. James was to secure, Jean Cocteau for this task. The latter, however, declined, in view of the shortness of time available. Shortly afterwards it was James who in a fresh discussion with Weill now proposed Brecht as author of the text. Weill agreed after some hesitation - the old quarrel with Brecht was not forgotten, but now, particularly under the conditions of exile, a renewed collaboration could never be excluded in principle. Brecht likewise was at the first stage of his exile and was living with his family with the writer Lisa Tetzner in Carona (Switzerland). Thus between 15 April and the start of May (Weill finished the piano score on 4 May) the ballet-with-song *Die sieben Todsünden* was written. Weill’s music shows him at the height of his European theatre style.

The first performance took place on 17 June 1933 in the Theatre des Champs Elysees, Paris (choreography, Georges Balanchine; production, Caspar Neher; conductor, Maurice Abravanel; Anna I and II, Lotte Lenya and Tilly Losch). The audience’s reception of the work was very mixed. While the German-speaking emigre press hailed the event, the ballet (sung by Lenya in German) plunged the French critics into incomprehension.

Weill became involved with the musical possibilities and problems of radio, both in practice and in theory, in April 1925, when he was appointed chief critic and Berlin

correspondent of the weekly magazine *Der deutsche Rundfunk*. Already in 1926 - when radio was indeed still in its infancy - he declared that "we have here the prerequisites for the formation of an independent and valid art-form that goes far beyond a more or less perfect reproduction of earlier artistic performances.

The sensational first Atlantic crossing in a single-seater airplane by Charles A. Lindbergh had certainly already provided Bertolt Brecht and Kurt Weill with a topic of conversation in May 1927. They were then busy with their first joint venture, the *Mahagonny Songspiel*.

A plan for a literary and musical representation of the event, however, was not formulated until more than a year later. In January 1929, then, Brecht's text was finished: the page-proofs of the first publication, with their corrections, are dated 8 February. It appeared in the April issue of the Berlin magazine "Uhu". The title ran: "Lindbergh, a radio play for the Baden-Baden Festival, with music by Kurt Weill". Shortly after this - probably on account of the commission to write *Happy end* - it was decided (completely in keeping with the then modern idea of "communal music", the motto of the festival) that Paul Hindemith should compose some of the numbers. Hindemith was, so to speak, the guiding spirit of the German chamber-music festival in Baden-Baden.

Brecht's text - somewhat expanded, however - was accordingly published in the radio magazine *Die Werag* on 21 July 1929 under the title „**The Lindbergh Flight** / Radio play by Bert Brecht / Music by Paul Hindemith and Kurt Weill".

The first performance on 27 July was conducted by Hermann Scherchen; the orchestra was that of the Südwestdeutscher Rundfunk, then stationed in Frankfurt. For this, Brecht had written some further texts, which were not sung but recited. Previously, on 4 June 1929, Weill had written to his publishers:

"The parts I have written (more than half of the whole) have gone so well that I can continue composing the entire piece, that is to say also the parts that Hindemith is now writing."

On 20 September he then makes known that he would still have about two weeks' work before it is

completely ready, and protests against a performance planned in Munich in the "Baden-Baden version (Hindemith-Weill)", which nevertheless took place in October. At this point in time Otto Klemperer, at the Kroll Opera, had already decided to give the first performance of the new form of *Der Lindberghflug* by Weill only. The premiere of *Der Lindberghflug* in the version composed by Weill alone took place in a concert performance in the Kroll Opera, on 5 December 1929.

In the second half of the Weimar Republic, Kurt Weill was among the leading representatives of a young generation of composers who were trying to overcome the rigidity of conventional bourgeois musical activity in the concert-hall and the traditional opera house by new forms and a new practical application in their music. All the more interesting to him was the school music movement, then highly developed in Germany. Efficient choirs and school orchestras existed in almost all secondary schools, and many training colleges for music teachers attached great importance to practical music-making in schools. But there was a lack of suitable new works appropriate to the time. So it was only logical that the most important annual German music festival, which was moved from Baden-Baden to the capital and was now called the "Berlin New Music Festival 1930", should give commissions to various composers, concentrating on the subject of school music - instrumental pieces as well as operas for students.

It was the end of 1929 when the composer, together with Bertolt Brecht, was on the lookout for a suitable subject. Brecht's well-read colleague Elisabeth Hauptmann had just adapted four classical Japanese Noh-plays from Arthur Waley's English translation into German. Among these was the play *Taniko* ("The fling into the valley") by the 15th-century poet Zenchiku. It describes a Buddhist sect's ritual pilgrimage which a boy joins in order to pray for his sick mother. On the way, however, he himself falls ill and so loses the unsullied purity necessary for the pilgrimage. In accordance with the harsh ordinance, he is flung into the valley.

Weill and Brecht were influenced as much by the severity of the subject as by the terseness of the record.

They decided to secularise the subject and make a school opera from it. Thus between January and May 1930 **Der Jasager** came into being. Kurt Weill narrates the opera's plot as follows:

"The boy wants to travel with his teacher to fetch medicine from the town for his sick mother. The journey is dangerous, and because of this the mother does not want to let the youngsters go. The teacher also advises against it. But the boy goes in order to help his mother. On the way, as they come to the most hazardous spot, he breaks down and thereby jeopardises the whole group of travellers. He is faced with the decision: should they turn back, or should they follow the ancient custom which ordains that sick persons should be flung down into the valley? The boy consents to the latter course. 'He said Yes', sings the chorus."

And on the "moral" of his school opera the composer says: *"We considered that pupils should learn something from a parable. Therefore we built the piece on an understanding, namely 'It is vital to learn submission', which pupils should learn. They should know that a community to which one belongs demands of him that he in fact acts in accordance with it."*

Der Jasager is a typical work of the parable-play period in Germany around 1929/30, a time when didactic purposes were tried out in the arts in all kinds of ways. Among the school operas written at that time, the piece occupied an exceptional place. Though there could be discussion over the harshness of the plot, the concision and compelling strength of Weill's music have meantime made the work a classic of its kind worldwide. Even the composer conceded it a high place within his works. When in 1935 Weill, having arrived in the USA, was asked by a New York reporter which was his most important European work, he replied without hesitation *"Der Jasager"*.

At that time Weill wrote the music to „Der Silbersee“, it was something splendid. And it is something immortal, for art lives longer than all politics. I am quite undaunted. (Georg Kaiser, 3 July 1941)

"If the present is already lost, then I want to save the future." Georg Kaiser was obsessed with the clear-

sighted conviction that mankind's true nature had yet to emerge. In all his plays, therefore, he propagated the idea of a new man. *Der Silbersee* is one of the clearest evidences of this thinking. Severin, the unemployed sufferer from hunger, overcomes his thirst for revenge on the man who wounded him and forms a friendship with Olim, the erstwhile policeman, who overcomes his anguish resulting from a guilt which first he had to come to realise. Driven away by representatives of alleged order, they seek death in the waters of the silver lake. But by a miracle the lake freezes over and supports their steps. They are promised that „the silver lake will support anyone who has to go further“. They carry the hopes of mankind.

This is not to be understood purely as an operatic transfiguration. But this emphasis on unlimited future perspectives was in contrast to Brecht's mordant, pessimistic, almost apocalyptic analysis of society, to which Weill had lent such brilliant musical representation, and particularly to that expectation of salvation in Marxist ideology that Kurt Weill did not wish to share with Brecht. Over and above direct artistic collaboration, Kaiser was of great significance in Weill's life: the composer stayed for a long time with the poet and there came to know his wife Lotte Lenja (later Lenya) and the authors Iwan Goll and Bert Brecht, with whom he jointly wrote works. Weill and Goll's opera *Royal Palace* is dedicated to Georg Kaiser. They always remained in close contact, although some of their plans came to nothing. Weill and Kaiser's last collaboration is the closing strain to the prolific, certainly also inconsistent, epoch of our history. The hopeless unemployed who can only symbolically bury hunger, and who ultimately silence it by raiding a shop overflowing with goods, stand for the then six millions who were out of work. The petty-minded policeman Olim, who in protecting property injures his fellow-man, realises this as a wrong and wants to make amends, definitely stands for the majority Socialists, the SPD, who - in the author's vision - finally ally themselves with the representative of the revolutionary Socialists, Severin, after they both have been expelled from the collective house (the political system) in which the old powers now again spread themselves in comfort, as in a fools' paradise.

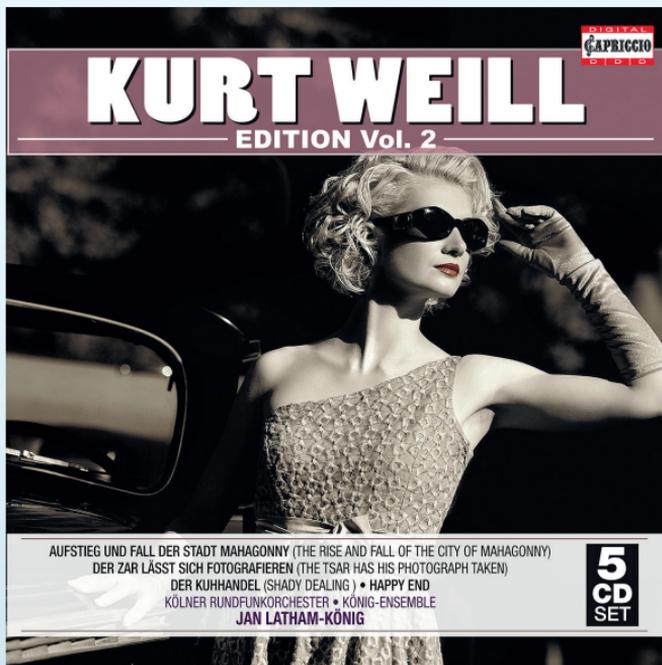
Georg Kaiser's play was at the same time both idealistic and topical. In *Der Silbersee* real situations are created in which men have to make up their minds and to stand by their decision. This is reminiscent less of Brechtian parables than of the purification operas of German classicism, *Die Zauberflöte* and *Der Freischütz*. We are even reminded of the strikingly iridescent world of the wicked Queen of the Night. It is noticeable that the most easily understood numbers, or the most seductive, are the lottery agent's tango, for example, or the song of pricing policy in which the two shopgirls slip into a lively waltz. Weill's score throughout is of a direct approachability that brings to mind old ballads, and in several places looks forward to a visionary, longed-for openness. There are surprisingly many ensemble numbers and extensive scenes in melodrama: the chorus has a very important role, representing as it were (while always remaining offstage) the voice of mankind and of humanity (which for Kaiser and Weill were one and the same).

Corresponding to the claim of the music is a claim on

the performers. Singing actors are overtaxed by Weill's melodies; the orchestral part cannot be reduced with impunity.

Already at the first performance in 1933 (as the cuts preserved in a vocal score show) at least a third of the music was omitted. On the stage of the Old Theatre in Leipzig stood a complete ensemble of actors. The Leipzig premiere was in any case a makeshift, since *Der Silbersee* was written for the Deutsches Theater in Berlin, where a mixed ensemble for operas and plays was available that had performed, for example, Reinhardt's arrangement of *The Tales of Hoffmann*. But the performance scheduled for January 1933 did not materialise. It remains astonishing with what brief time for preparation three other could be found. A planned production at the Volksbühne in Berlin also came to nothing; after *Die Dreigroschenoper*, *Der Silbersee* was soon also banned by the Nazis.

*Texts: Jürgen Schebera
Josef Heinzelmann (Silbersee / Lindberghflug)*



AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY (THE RISE AND FALL OF THE CITY OF MAHAGONNY)
DER ZAR LÄSST SICH FOTOGRAFIEREN (THE TSAR HAS HIS PHOTOGRAPH TAKEN)
DER KUHANDEL (SHADY DEALING) • HAPPY END
KÖLNER RUNDFUNKORCHESTER • KÖNIG-ENSEMBLE
JAN LATHAM-KÖNIG

5
CD
SET

KURT WEILL EDITION • Vol. 2 (5 CD SET)

C7184



5 CD SET

KURT WEILL

Complete Recordings
EDITION Vol. 1



C7178

- CD 1** **DIE DREIGROSCHENOPER / THE THREEPENNY OPERA**
Text: Bertolt Brecht
- CD 2** **DIE SIEBEN TODSÜNDEN / THE SEVEN DEADLY SINS**
MAHAGONNY SONGSPIEL
Text: Bertolt Brecht
- CD 3** **DER LINDBERGHFLUG / LINDBERGH'S FLIGHT**
DER JASAGER / HE WHO SAYS YES (School Opera, 1930)
Text: Bertolt Brecht
- CD 4+** **DER SILBERSEE / THE SILVER LAKE**
- CD 5** (Ein Wintermärchen / A Winter's Tale)
Text: Georg Kaiser

DORIS BIERETT · TRUDELIESE SCHMIDT · ULRIKE STEINSKY
WOLFGANG SCHMIDT · WALTER RAFFEINER
KÖNIG-ENSEMBLE

WDR RUNDFUNKORCHESTER KÖLN

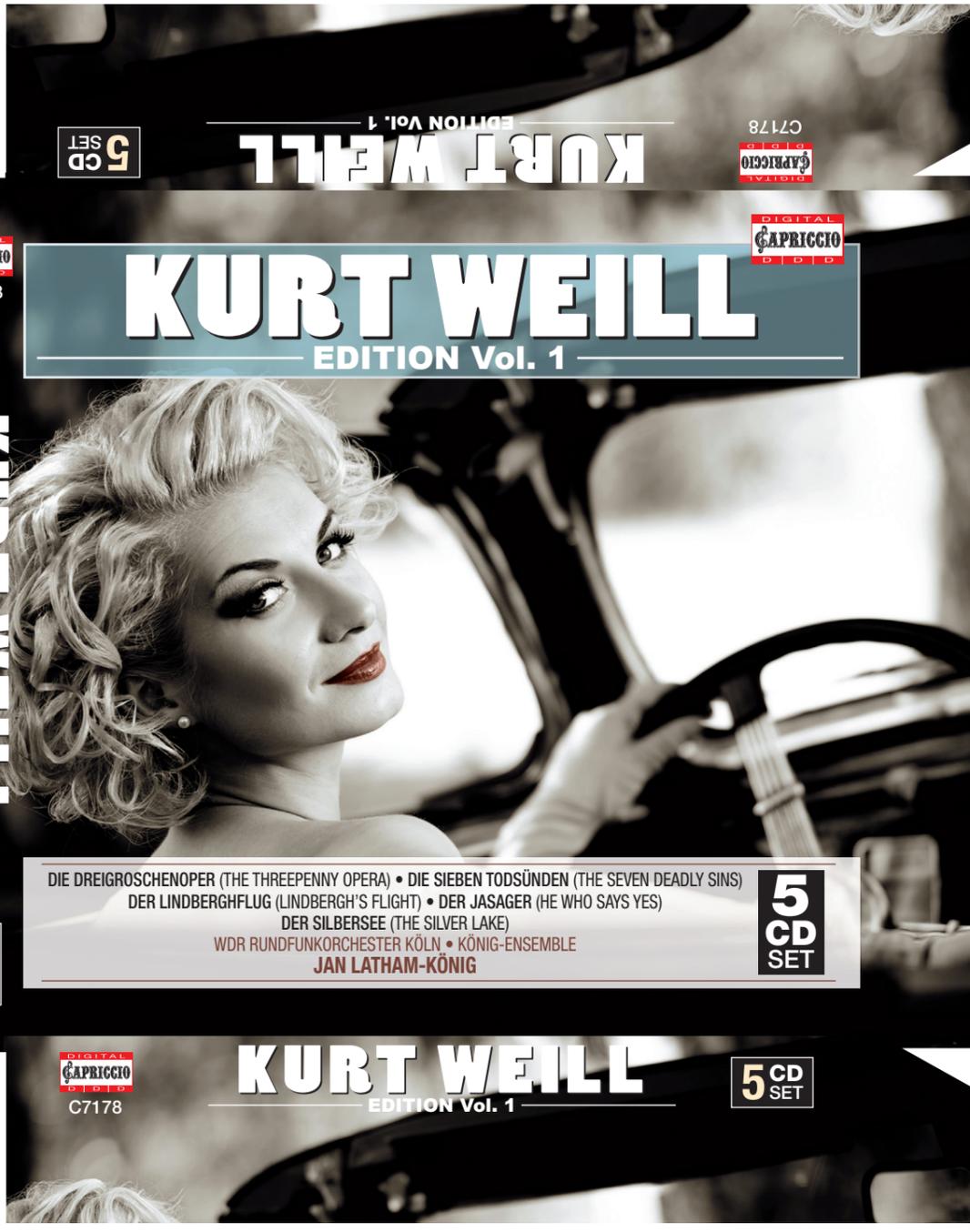
JAN LATHAM-KÖNIG



Co-Productions Westdeutscher Rundfunk Köln - Capriccio
© 1990 / 1991 / 1993 / 1997
This compilation © + P 2015 CAPRICCIO, A-1010 Vienna
Made in Austria • Coverfoto: © Nejrón Photo @ fotolia.com



8 45221 07178 7



5 CD SET

KURT WEILL

EDITION Vol. 1

C7178



C7178

KURT WEILL

KURT WEILL
EDITION Vol. 1

DIE DREIGROSCHENOPER (THE THREEPENNY OPERA) • DIE SIEBEN TODSÜNDEN (THE SEVEN DEADLY SINS)
DER LINDBERGHFLUG (LINDBERGH'S FLIGHT) • DER JASAGER (HE WHO SAYS YES)
DER SILBERSEE (THE SILVER LAKE)
WDR RUNDFUNKORCHESTER KÖLN • KÖNIG-ENSEMBLE
JAN LATHAM-KÖNIG

5 CD SET

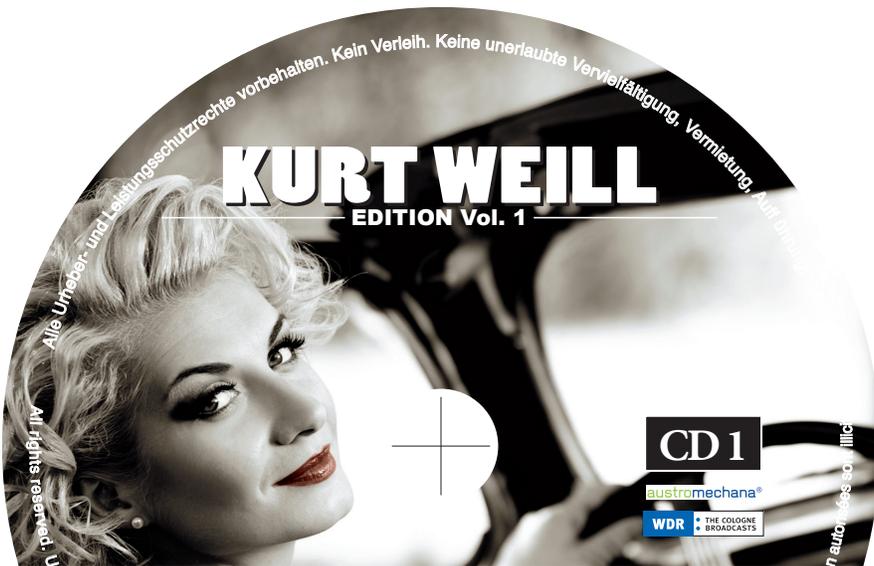
5 CD SET

KURT WEILL

EDITION Vol. 1

C7178

5 CD SET



Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih. Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufbringung auf andere Träger.

All rights reserved. U

Träger des Patents

DIE DREIGROSCHENOPER (THE THREEPENNY OPERA)

WALTER RAFFEINER · ULRIKE STEINSKY · JANE HENSCHEL

KÖNIG-ENSEMBLE

LOTHAR ZAGROSEK · JAN LATHAM-KÖNIG



is a violation of applicable laws.

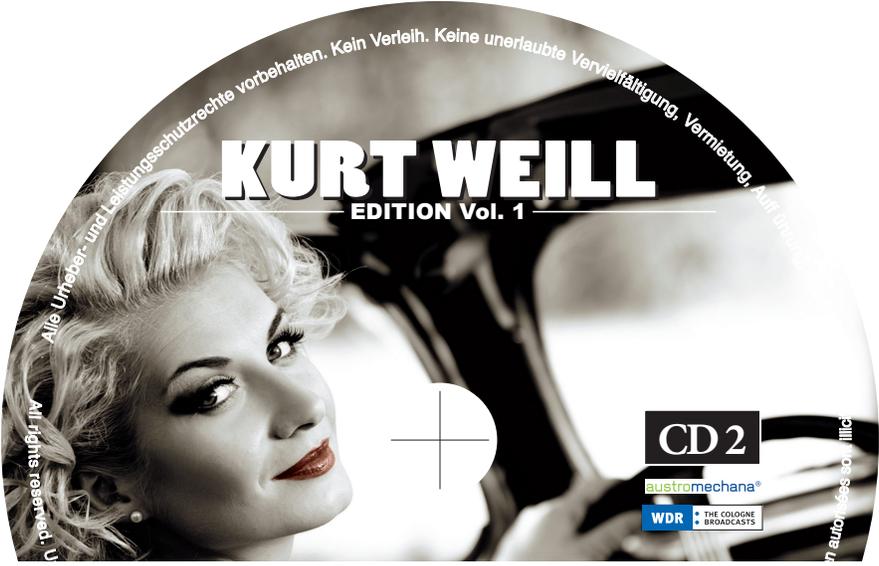
Tous droits réservés. Les copies ou ré

C7179

DIGITAL
CAPRICCIO
D D D

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO

LC 08746



Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih. Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufbringung auf andere Träger.

All rights reserved. U

Tr autor. des so. illic

DIE SIEBEN TODSÜNDEN / THE SEVEN DEADLY SINS MAHAGONNY SONGSPIEL

DORIS BIERETT · TRUDELEISE SCHMIDT
WDR RUNDfunkORCHESTER KÖLN • KÖNIG-ENSEMBLE
LOTHAR ZAGROSEK · JAN LATHAM-KÖNIG

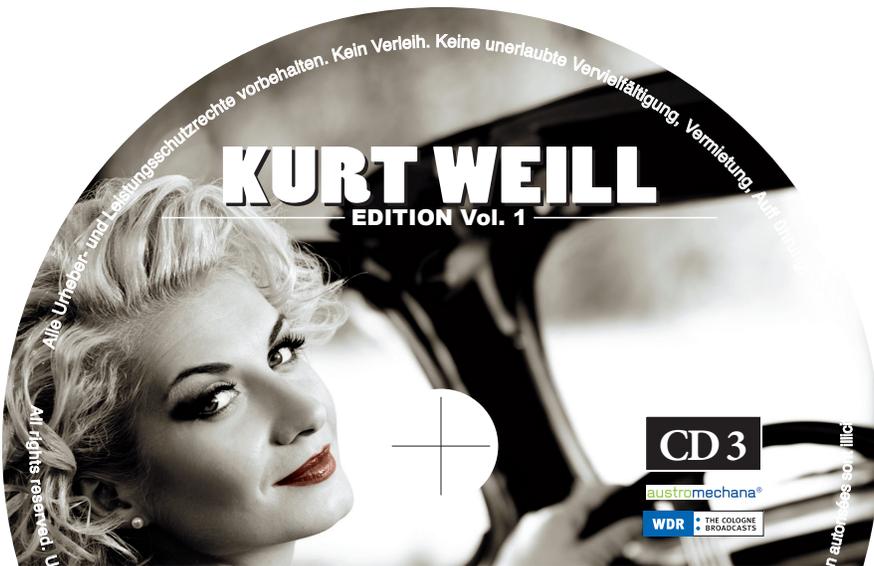


is a violation of applicable laws.

Tous droits réservés. Les copies ou ré

C7180





Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih. Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufbringung auf andere Träger.

All rights reserved. U

Träger des Ton

KURT WEILL

EDITION Vol. 1



CD 3

austromechana®

WDR THE COLOGNE BROADCASTS

DER LINDBERGHFLUG / LINDBERGH'S FLIGHT DER JASAGER / HE WHO SAYS YES

WOLFGANG SCHMIDT · HILKE HELLING
KÖLNER RUNDFUNKORCHESTER • KÖNIG-ENSEMBLE
JAN LATHAM-KÖNIG



is a violation of applicable laws.

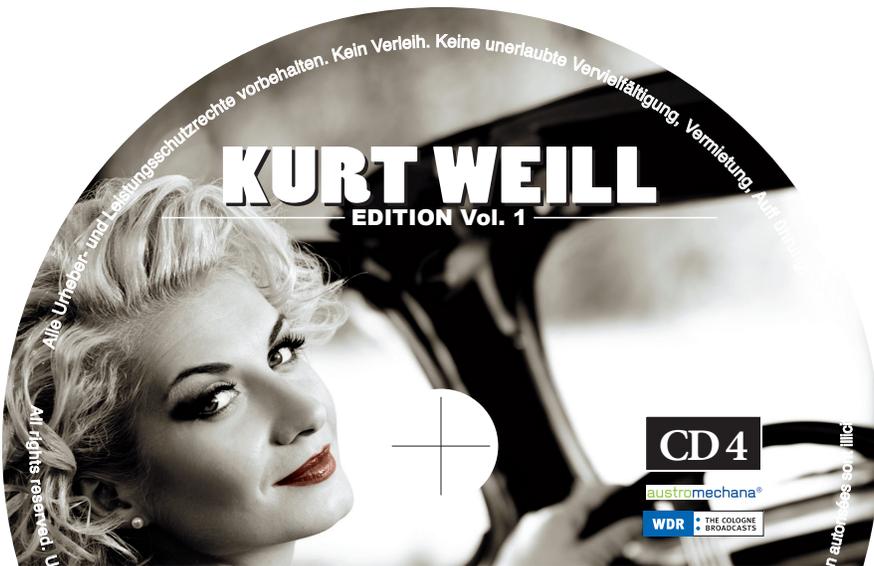
C7181

DIGITAL
CAPRICCIO
DDD

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO

LC 08746

Tous droits réservés. Les copies ou ré



Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih. Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufbringung auf andere Träger.

All rights reserved. U

Träger des Tonträgers

CD 4

austromechana®

WDR THE COLOGNE BROADCASTS

DER SILBERSEE / THE SILVER LAKE • ACT 1

HANS KORTE · WOLFGANG SCHMIDT · EVA TAMASSY

WDR RUNDFUNKORCHESTER KÖLN

JAN LATHAM-KÖNIG



is a violation of applicable laws.

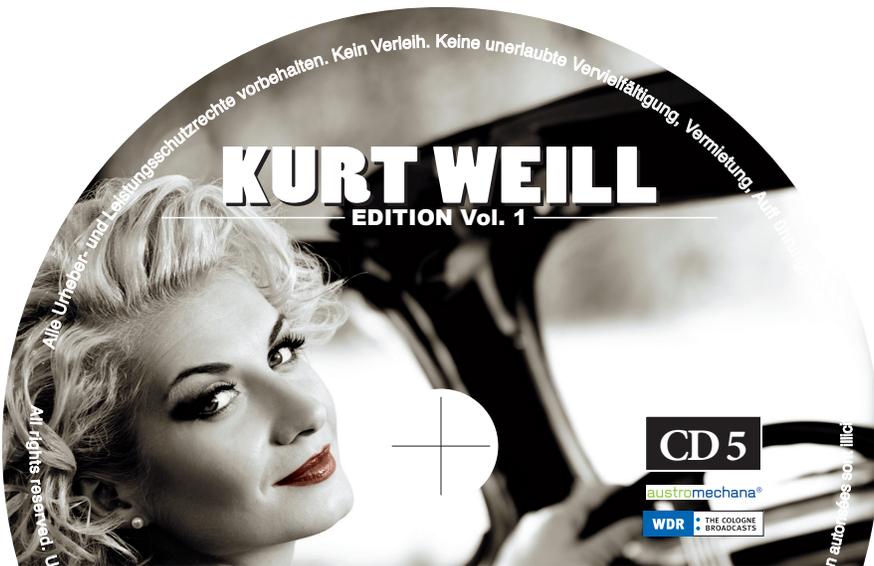
Tous droits réservés. Les copies ou ré

C7182

DIGITAL
CAPRICCIO
D D D

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO

LC 08746



Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih. Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufzeichnung.

All rights reserved. U

WDR Rundfunkorchester Köln

CD 5

austromechana®

WDR THE COLOGNE BROADCASTS

DER SILBERSEE / THE SILVER LAKE • ACT 2 + 3

HANS KORTE · WOLFGANG SCHMIDT · EVA TAMASSY

WDR RUNDfunkKORCHESTER KÖLN

JAN LATHAM-KÖNIG



is a violation of applicable laws.

Tous droits réservés. Les copies ou ré

C7183

DIGITAL
CAPRICCIO
D D D D

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO

© 08746

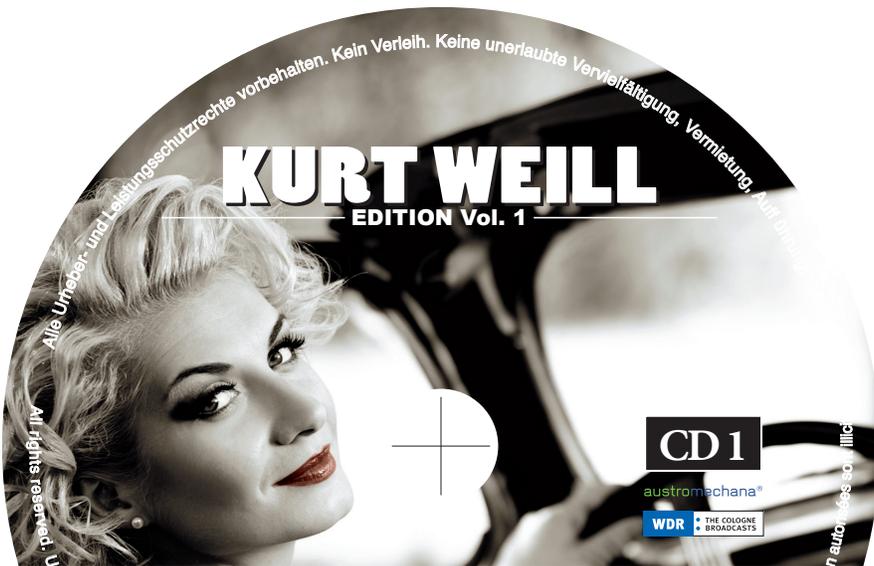


Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih. Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufführung, Sendung.

All rights reserved. Unauthorized duplication is a violation of applicable laws.

Tous droits réservés. Les copies ou reproductions non autorisées sont illicites.

PLEASE, UNDERPRINT IN WHITE



Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih. Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufbringung

All rights reserved. U

Tr autor. Ses so. illic

CD 1

austromachana®

WDR THE COLOGNE BROADCASTS

DIE DREIGROSCHENOPER (THE THREEPENNY OPERA)

WALTER RAFFNER · ULRIKE STEINSKY · JANE HENSCHL

KÖNIG-ENSEMBLE

LOTHAR ZAGROSEK · JAN LATHAM-KÖNIG



is a violation of applicable laws.

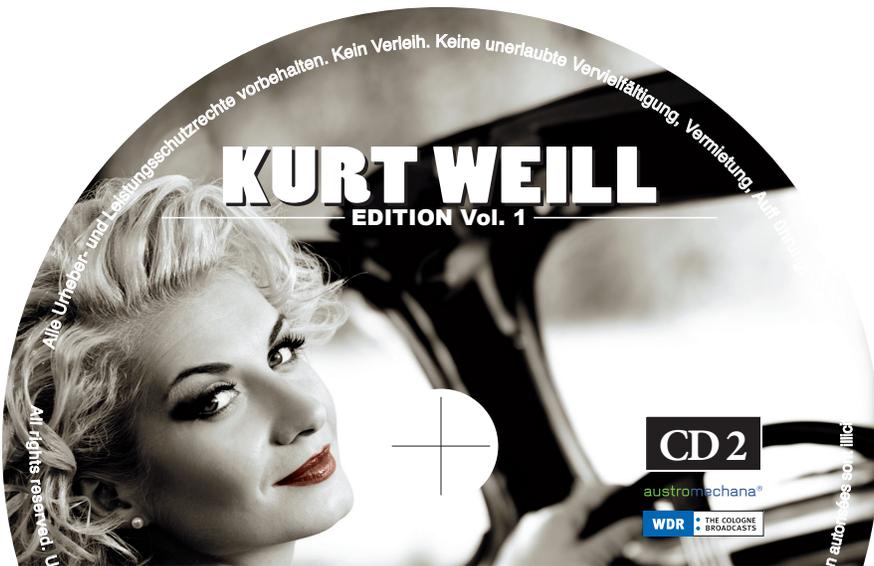
C7179

DIGITAL
CAPRICCIO
D D D D

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

LC 08746

Tous droits réservés. Les copies ou ré



Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih. Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufbringung auf andere Träger.

All rights reserved. U

Tout droits réservés. Illic

DIE SIEBEN TODSÜNDEN / THE SEVEN DEADLY SINS MAHAGONNY SONGSPIEL

DORIS BIERETT · TRUDELEISE SCHMIDT
WDR RUNDfunkORCHESTER KÖLN • KÖNIG-ENSEMBLE
LOTHAR ZAGROSEK · JAN LATHAM-KÖNIG

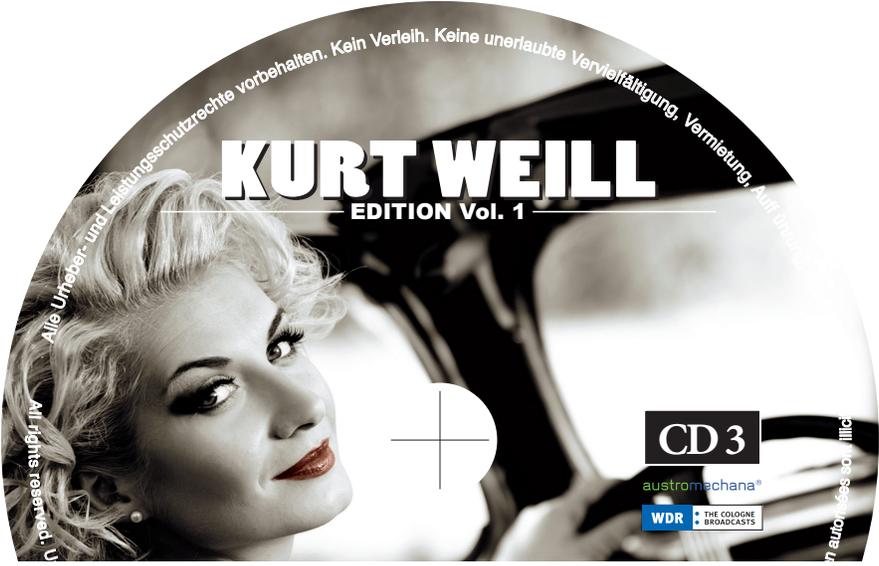


is a violation of applicable laws.

Tous droits réservés. Les copies ou ré

C7180





Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih. Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufbringung auf andere Träger.

All rights reserved. U

Träger des Tonmittels

KURT WEILL

EDITION Vol. 1

CD 3

austromachana®

WDR THE COLOGNE BROADCASTS

DER LINDBERGHFLUG / LINDBERGH'S FLIGHT DER JASAGER / HE WHO SAYS YES

WOLFGANG SCHMIDT · HILKE HELLING
KÖLNER RUNDFUNKORCHESTER • KÖNIG-ENSEMBLE
JAN LATHAM-KÖNIG



is a violation of applicable laws.

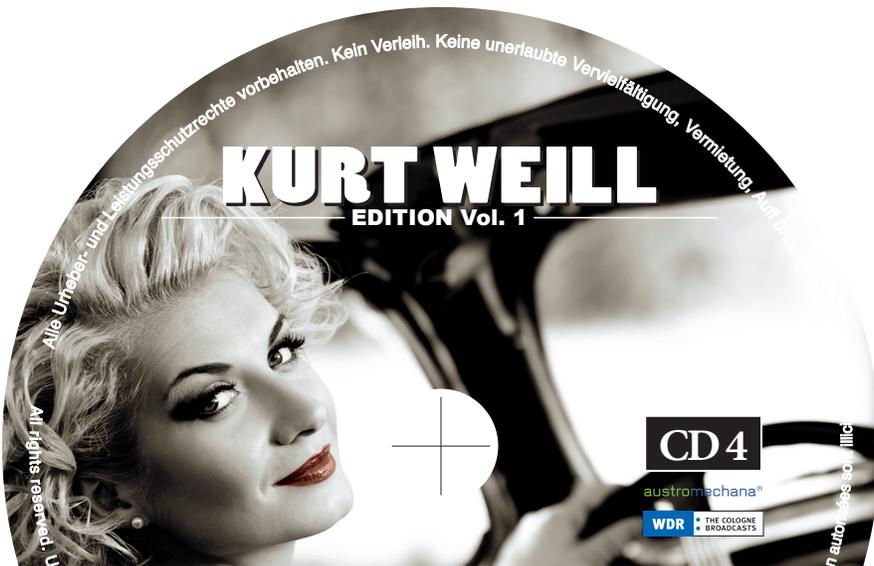
C7181

DIGITAL
CAPRICCIO
D D D D

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO

LC 08746

Tous droits réservés. Les copies ou répl



Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih. Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufzeichnung.

All rights reserved. U

Tr autor. Ses so. illic

CD 4

austromachana®

WDR THE COLOGNE BROADCASTS

DER SILBERSEE / THE SILVER LAKE • ACT 1

HANS KORTE · WOLFGANG SCHMIDT · EVA TAMASSY

WDR RUNDFUNKORCHESTER KÖLN

JAN LATHAM-KÖNIG



is a violation of applicable laws.

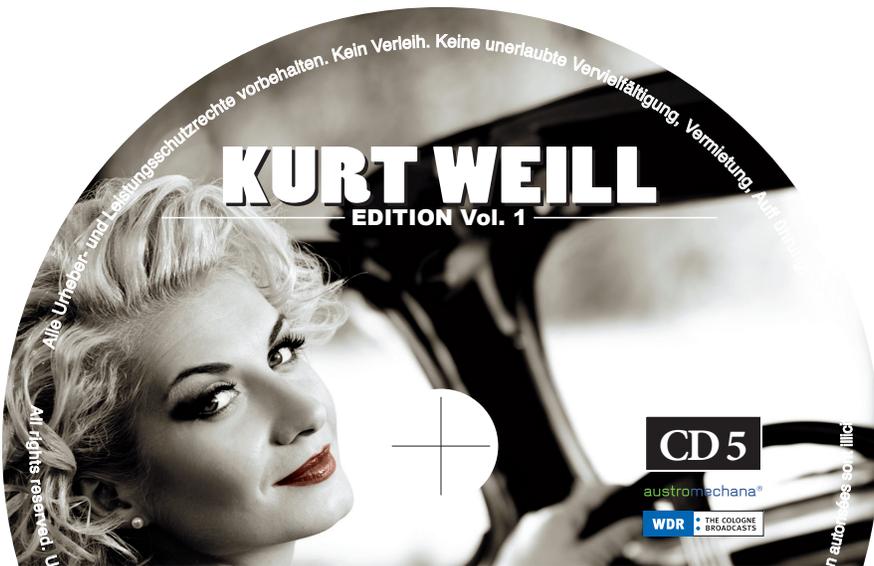
Tous droits réservés. Les copies ou ré

C7182

DIGITAL
CAPRICCIO
D D D

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO

© 08746



Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih. Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufzeichnung.

All rights reserved. U

Tr autor. Ses so. illic

CD 5

austromachana®

WDR THE COLOGNE BROADCASTS

DER SILBERSEE / THE SILVER LAKE • ACT 2 + 3

HANS KORTE · WOLFGANG SCHMIDT · EVA TAMASSY

WDR RUNDFUNKORCHESTER KÖLN

JAN LATHAM-KÖNIG



is a violation of applicable laws.

Tous droits réservés. Les copies ou ré

C7183

DIGITAL
CAPRICCIO
D D D D

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO

© 08746



Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih. Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufführung, Sendung.

All rights reserved. Unauthorized duplication is a violation of applicable laws.

Tous droits réservés. Les copies ou reproductions non autorisées sont illicites.

PLEASE, UNDERPRINT IN WHITE