



CHRISTOPH KONCZ
MOZART'S VIOLIN

THE COMPLETE VIOLIN CONCERTOS
LES MUSICIENS DU LOUVRE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

THE CONCERTOS FOR VIOLIN AND ORCHESTRA

Die Konzerte für Violine und Orchester

Cadenzas: Christoph Koncz

CD 1

CONCERTO NO. 1 IN B-FLAT MAJOR K 207

Konzert Nr. 1 B-Dur

1 I [Allegro moderato]	7:27
2 II Adagio	7:27
3 III Presto	5:50

CONCERTO NO. 2 IN D MAJOR K 211

Konzert Nr. 2 D-Dur

4 I [Allegro moderato]	9:16
5 II [Andante]	7:40
6 III Rondeau. Allegro	4:22

CONCERTO NO. 3 IN G MAJOR K 216

Konzert Nr. 3 G-Dur

7 I Allegro	9:31
8 II Adagio	7:39
9 III Rondeau. Allegro – Andante – Allegretto [– Tempo primo]	6:17

CD 2

CONCERTO NO. 4 IN D MAJOR K 218

Konzert Nr. 4 D-Dur

1 I Allegro	9:10
2 II Andante cantabile	6:14
3 III Rondeau. Andante grazioso – Allegro ma non troppo	7:29

CONCERTO NO. 5 IN A MAJOR K 219

Konzert Nr. 5 A-Dur

4 I Allegro aperto – Adagio – Allegro aperto	10:08
5 II Adagio	10:06
6 III Rondeau. Tempo di Menuetto – Allegro – Tempo di Menuetto	8:51

CHRISTOPH KONCZ *violin & direction*
LES MUSICIENS DU LOUVRE



“EVERYONE STARED, WIDE-EYED AND OPEN-MOUTHED”

Mozart's violin concertos on Mozart's violin

When Christoph Koncz first held Mozart's original concert violin in his hands in the Mozarteum Foundation vault in 2012, what he felt was an awakening experience. This was the violin on which Mozart had played as concertmaster in the Salzburg Hofkapelle, starting in 1769: “What we are dealing with here is a very special instrument – a Baroque violin that was carefully preserved after Mozart's death and treated almost as a holy relic. As a result, it has come down to us in its original condition – contrary to almost all of the other surviving violins from this period, which were modernized in the nineteenth century. We understood one another at once.” We know that this violin was in the possession of Mozart's sister Maria Anna (Nannerl) until 1820. It passed into the hands of the Mozarteum Foundation in 1955. The instrument was long believed

to have been made in the workshop of the famous violin-maker Jacob Stainer in Absam, an attribution even attested by a note inside the instrument. Rather, it was made by the Klotz family of Mittenwald in the early eighteenth century. But this circumstance does nothing to affect its aura and its quality, and the idea of recording Mozart's five violin concertos for the first time on the composer's own concert violin was one that Christoph Koncz found irresistibly fascinating. “There's a close connection between these concertos and this instrument, and Mozart's own experience of this violin undoubtedly inspired him greatly. In his violin concertos he was fond of using the instrument's upper tessitura and coloratura register, which is where his violin sounds particularly beautiful.”

There is something almost symbolic about the fact that when Mozart left Salzburg

for Vienna in 1781, he entrusted his violin to his sister. It was as if the instrument embodied all that he was determined to leave behind him in the form of the hated town of Salzburg, its prince-archbishop, Hieronymus Colloredo, and his father's stifling influence. There is no doubt that Mozart was an excellent violinist, and Christoph Koncz, too, believes that the composer almost certainly wrote his violin concertos for his own particular use. "When he set out for Paris in 1777 and spent several months in Augsburg and Mannheim, he took his violin with him and played it at his concerts. His father was a noted teacher and had written one of the principal violin tutors of his age. Mozart naturally learnt a lot from him." In 1777 Leopold confirmed this in a letter to his son: "You yourself don't know how well you play the violin." That same year he struck a more wistful note: "Whenever I approach our house, I always think I can hear you playing the violin." For his part, Mozart wrote from Augsburg in October 1777: "In the evening at supper I played my Strasbourg Concerto [K 216 in G major]; it went very smoothly, and every-

one praised my beautiful, pure tone." And when he performed one of his cassations and an extended violin solo in Munich in early October 1777, "everyone stared, wide-eyed and open-mouthed. I played as if I were the greatest fiddler in all Europe." Be that as it may, there is no evidence that in his youth Mozart's artistry on the violin was in any way inferior to that on the keyboard. Nor is there any proof that he wrote his violin concertos for Antonio Brunetti, his successor at the Salzburg court. According to Leopold, Brunetti is said to have commented on Mozart's violin-playing: "Dammit, there's nothing he couldn't play."

Mozart had studied his father's violin tutor as early as 1763. In it Leopold expressly warns his reader against vapid virtuosity and against the desire to achieve virtuosic brilliance at the expense of expressivity. This tenet is reflected in the gestural language of Mozart's violin concertos, in which musicality takes precedence over digital dexterity, regardless of the high demands that these pieces place on their performer. The Concerto in B-flat major K 207 was written in

1773 following Mozart's return from Italy, where his opera *Lucio Silla* had been a signal success. It is still audibly indebted to the Baroque tradition, while the four great concertos of the autumn of 1775 are rightly regarded as masterpieces of the *galant* style. For Christoph Koncz Mozart's violin concertos are "fundamentally more Italian than German. Even the earlier B-flat major Concerto – Mozart's first independent concerto and, as such, earlier than his first keyboard concerto – is virtuosic and ponderous, with a cadenza-like passage early on in the first movement's recapitulation. In this particular case Mozart leaves it to the performer to decide many of the questions relating to the work's articulation and phrasing, and in this respect, too, the work undoubtedly comes closest to the Baroque tradition."

Alongside a fascinating synthesis of styles in which Italian composers such as Tartini, Pugnani and Nardini play a role but which also reflects the influence, albeit more distant, of the French violinists Marie-Alexandre Guénin and Pierre Gaviniès, to say nothing of Bohemian composers like

Josef Mysliveček and Johann Baptist Vanhal, Mozart created a new and independent type of concerto. In terms of the complexity of his thematic writing and motivic interrelationships, he clearly went beyond German contemporaries such as Carl Stamitz. At the same time, Christoph Koncz sees an enormous development within these five concertos: "Each work has its own independent character, one far more marked than in his early symphonies. It is hard to grasp the extent to which Mozart developed between the D major Concerto K 211 and the G major Concerto K 216. The latter definitively marks a new level of inspiration. From here on, the orchestra is the soloist's equal partner. At the same time the demands on the soloist are greater in the later group of three concertos. The concertos also become longer and are full of harmonic complexities and also of dissonances. And – astonishingly enough – this development takes place over a matter of only a few weeks. Time and time again Mozart tries out new things in these concertos, experimenting tirelessly."

Many commentators have stressed the affinities between Mozart's concertos and his stage works, including his operas. These affinities are apparent at every turn in his violin concertos. For Christoph Koncz, too, "the theatrical element is ever-present in Mozart and is already found here in embryonic form. When he wrote his B-flat major Concerto, he had just enjoyed great personal success with his stage works in Italy, and there is no doubt that this inspired him. Of course, his concertos are examples of absolute music, but this music is performed with and on a kind of stage, a point that applies equally to Mozart's serenades from this period." The violin concertos do indeed include direct allusions to early stage works. (Conversely, Mozart would quote them many years later in *Così fan tutte*.) The first subject of the opening movement of K 216, for example, derives from a ritornello in the aria "Aer tranquillo" from the serenata *Il re pastore* that was first performed in 1775. The passage in question may be interpreted programmatically: "What if it were now to please fate to impose other duties on me?" Is it possible that Mozart

wrote these last three concertos, which he evidently intended as a set, with the ulterior motive of putting his name forward for loftier tasks away from a town that he hated? Could they have been letters of recommendation that he wrote for himself in his search for an artistic freedom that he finally found a few years later in Vienna?

Whatever the answer, these concertos are without exception high points of the violin repertory in which beauties and surprising ideas are found side by side like pearls on a precious necklace. The great Mozart scholar Alfred Einstein described the slow movement of the G major Concerto as an "Adagio that seems to have fallen straight from heaven". Here Mozart conjures up orchestral sonorities that even today still have the power to beguile the listener: gentle triplet arpeggios in the muted high strings over a pizzicato bass line, and flutes instead of oboes cast an almost magical light over this entire movement. Towards the end of the final movement of K 218 a folksong-like melody and a musette-like drone alternate abruptly with one another in a way that is

nothing short of enchanting. In the insanely daring opening movement of K 219 the solo violin does not take up the main theme of the orchestral introduction but introduces itself in a thoroughly unconventional way with a lyrical adagio melody that soars skywards – a moment in which time stands still and the violin can rival any operatic diva. Only then does the violin re-enter in a lively tempo and make it clear that everything we have heard so far is merely an extended introduction. Mozart takes pleasure in fooling his listeners, leaving us in two minds as to what is the main theme and what is a counter-melody or even just an accompanying figure. This is also the first time he turns upside down the basic structure of sonata form. For Christoph Koncz, this is "a stroke of genius that he was never to repeat in this way". And in the central section of the final movement, when the key suddenly shifts to a vaguely exotic A minor and the violoncellos and double basses strike their strings with the backs of their bows, this imitation of janissary music is just as thrilling each time that we encounter it. But this mood passes with the final

phrase, which seems to drift away into thin air. It is hard to imagine this series of violin concertos ending in a more beautiful or a more powerfully symbolic way.

We may regret the fact that Mozart did not leave behind cadenzas for any of these concertos, but we may also regard this as an opportunity. The second of these alternatives is the course adopted by Christoph Koncz, who naturally performs his own cadenzas: "For me, they should not only be appropriate to Mozart, they should also suit the period in which he wrote these works. I've studied the surviving cadenzas for his keyboard concertos and tried to immerse myself in the style of Mozart's Salzburg years." In this regard Christoph Koncz would like to be as authentic as the forces of Les Musiciens du Louvre, whose numbers are similar to those of the Salzburg Hofkapelle in Mozart's day. Any recording of these violin concertos featuring Mozart's original concert violin must also be true to itself in this regard as well.

Oswald Beaujean



MOZART'S VIOLIN

Wolfgang Amadeus Mozart left Salzburg on November 5, 1780 in order to attend the rehearsals for his opera *Idomeneo* in Munich, after which he was ordered by the archbishop of Salzburg to go directly to Vienna, where a final rift opened up between him and his employer in June 1781. At that point Mozart settled in Vienna for good.

Mozart's sister Maria Anna (Nannerl) had married the respected magistrate Baron Johann Baptist Franz Berchtold zu Sonnenburg in 1784 and moved to St Gilgen, where her mother had been born. She returned to Salzburg in 1801 following her husband's death and lived in the Barisani House at what is now 12 Sigmund-Haffner-Gasse. This was her last address in the town. Here she taught the piano, while devoting the remainder of her life to the memory of her late brother. By the beginning of the nineteenth century she was the most important source of information

about Mozart still living in the town. He had entrusted his violin to her when he left Salzburg, and she treasured it as a keepsake.

Nannerl sold the instrument in 1820 – almost certainly not for financial gain but because she wanted to know that the violin was in good hands. The buyer was her young piano pupil Maria Trestl from Neumarkt am Wallersee. The two women had evidently grown very close. Unfortunately Maria Trestl died suddenly in 1827, while still in her prime.

In 1829, still deeply affected by the death of his only child, her father, Leopold Trestl, sold the violin and a number of other items of memorabilia to Adalbert Lenk. Lenk taught at the Neumarkt elementary school before moving to Salzburg in 1842, where he taught the violin and singing at the Mozarteum, which had been founded only a year earlier. He even moved into rooms in the Getreidegasse, the very building in which Mozart himself had been born in 1756. In this way Mozart's violin returned home. Adalbert Lenk had Mozart's connection with the violin authenticated by Leopold Trestl's widow, Marie.

He died in 1880 in Maria Brunnenthal near Schärding and under the terms of his will the instrument passed to his son, Franz Josef Lenk, who for his part was highly regarded as a headmaster and as a more than competent organist. He repeatedly offered the violin for sale and in 1892 he loaned it to the prestigious International Exhibition for Music and Theatre that was held in the Prater in Vienna.

After his retirement as a senior primary school teacher and principal in Schwannstadt, Lenk sold the violin in 1922 to the local pharmacist Josef Brandner. It was from Brandner's widow that the International Mozarteum Foundation acquired the violin in 1955. The Foundation was able to present it to the general public in 1956 on the occasion of the bicentenary of Mozart's birth.

Christoph Koncz

»DA SCHAUETE ALLES GROS DREIN«

Mozarts Violinkonzerte auf Mozarts Violine

Es war ein Erweckungserlebnis, als Christoph Koncz 2012 im Tresorraum der Stiftung Mozarteum zum ersten Mal die originale Konzertgeige von Wolfgang Amadeus Mozart in Händen hielt, jenes Instrument, auf dem Mozart ab 1769 als Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle spielte. »Es handelt sich um ein sehr besonderes Instrument: eine Barockgeige, die nach Mozarts Tod äußerst sorgfältig, ja beinahe wie eine Reliquie behandelt wurde und sich deshalb – im Gegensatz zu fast allen heute noch erhaltenen alten Violinen, die im 19. Jahrhundert modernisiert wurden – noch im Originalzustand befindet. Wir haben uns vom ersten Moment an verstanden.« Bis 1820 ist die Geige im Besitz von Mozarts Schwester Maria Anna nachweisbar, 1955 ging sie in den Besitz der Stiftung Mozarteum über. Zwar stammt sie nicht, wie lange vermutet und im Inneren der Violine vermerkt, aus der

Werkstatt des berühmten Geigenbauers Jakob Stainer aus Absam, sondern ist vielmehr ein Anfang des 18. Jahrhunderts gebautes Instrument der Mittenwalder Familie Klotz. An Aura und Qualität ändert das nichts, und der Gedanke, erstmals die fünf Violinkonzerte auf Mozarts Konzertgeige einzuspielen, faszinierte Christoph Koncz unmittelbar. »Zwischen den Konzerten und diesem Instrument besteht eine enge Verbindung, und Mozarts eigene Erfahrung auf dieser Geige hat ihn sicherlich besonders inspiriert. Er nutzt in seinen Violinkonzerten gerne die obere Textur und die Koloraturregister. Und genau dort klingt seine Geige besonders schön.«

Es wirkt fast symbolisch, dass Mozart diese Geige seiner Schwester Maria Anna überließ, als er 1781 nach Wien zog. Ganz so, als wolle er mit dem Instrument das verhasste Salzburg, Fürsterzbischof Colloredo und den väterlichen Einfluss hinter sich lassen.



Mozart war ohne Zweifel ein ausgezeichneter Geiger, und auch für Christoph Koncz spricht vieles dafür, dass er seine Violinkonzerte für sich selbst komponiert hat. »Er hatte die Geige auf seiner großen Reise 1777/78 über Augsburg nach Mannheim und Paris im Gepäck und hat auch seine Konzerte darauf gespielt. Sein Vater war ein bedeutender Lehrer und Verfasser der wichtigsten Violinschule seiner Zeit. Von ihm hat Mozart natürlich sehr viel mitbekommen.« Tatsächlich bestätigt Leopold seinem Sohn 1777: »du weist selbst nicht wie gut du Violin spielst«, und im selben Jahr schreibt er leicht wehmütig: »wann ich mich unserm Hause nähere, glaube ich immer ich müsse dich Violin spielen hörn.« Wolfgang wiederum berichtet aus Augsburg: »auf die Nacht bey dem soupée spielte ich das strasbourger=Concert [G-Dur KV 216]. es gieng wie öhl. alles lobte den schönen, reinen Ton.« Und nachdem er mit einer seiner Cassationen und einem ausgedehnten Violinsolo aufgetreten war: »Da schauete alles gros drein. Ich spielte als wenn ich der gröste geiger in Ganz Europa wäre.« Dass der Geiger Mozart in seinen Jugendjahren

hinter dem Pianisten zurückstand, lässt sich jedenfalls ebenso wenig belegen wie die Annahme, er habe die Violinkonzerte für Antonio Brunetti, seinen Nachfolger am Salzburger Hof, komponiert. Der soll vielmehr laut Leopold über Mozarts Violinspiel gesagt haben: »Verdammt, der könnte alles spielen!«

Die väterliche Violinschule hatte Mozart schon 1763 studiert. In ihr warnt Leopold ausdrücklich vor hohler Virtuosität und dem Wunsch, auf Kosten des Ausdrucks virtuos glänzen zu wollen. Dem entspricht der Gestus von Mozarts Violinkonzerten, in denen ungeachtet der hohen Ansprüche Musikalität vor Fingerfertigkeit geht. Das B-Dur-Konzert KV 207, entstanden 1773 nach Mozarts Rückkehr aus Italien und dem überwältigenden Erfolg seines *Lucio Silla*, ist hörbar noch barocker Tradition verpflichtet, und die vier großen Konzerte vom Herbst 1775 gelten zu Recht als Meisterwerke des galanten Stils. Für Christoph Koncz sind Mozarts Violinkonzerte »grundsätzlich eher italienisch als deutsch. Schon das frühere B-Dur-Konzert – als erste eigenständige Konzertkomposition Mozarts noch vor seinem ersten Klavierkon-

zert entstanden – ist virtuos und schwer, mit einer kadenzartigen Passage bereits früh in der Reprise des Kopfsatzes. Vieles in Artikulation und Phrasierung überlässt Mozart bei diesem Konzert dem Interpreten, auch darin ist es sicherlich dasjenige, das dem Barock noch am nächsten steht.«

Neben einer faszinierenden Stilsynthese, bei der die Italiener – Tartini, Pugnani, Nardini – und aus der Ferne wohl auch Franzosen wie Marie-Alexandre Guénin oder Pierre Gaviniès sowie nicht zuletzt Böhmen wie Josef Mysliveček und Johann Baptist Vanhal eine Rolle spielten, schuf Mozart einen eigenständigen neuen Konzerttypus. Was den Grad der Komplexität in der thematischen Arbeit und motivischen Verschränkung betrifft, ging er deutlich über deutsche Zeitgenossen wie Carl Stamitz hinaus. Zugleich vollzog sich auch für Christoph Koncz innerhalb der fünf Konzerte eine enorme Entwicklung: »Jedes Werk besitzt einen völlig eigenständigen Charakter, sehr viel ausgeprägter als in seinen frühen Sinfonien. Der Schritt vom D-Dur-Konzert KV 211 zum G-Dur-Konzert KV 216 ist unfassbar.

Letzteres markiert definitiv eine neue Stufe der Inspiration. Das Orchester wird ab hier zum gleichberechtigten Partner. Auch die solistischen Anforderungen wachsen in der späteren Trias deutlich. Die Konzerte werden länger, sind voller harmonischer Komplexitäten und auch Härten. Und diese Entwicklung vollzieht sich ja erstaunlicherweise im Laufe weniger Wochen. Mozart probiert in diesen Konzerten immer wieder Neues aus, er experimentiert unermüdlich.«

Die Nähe von Mozarts Konzerten zu Bühne und Oper wird oft betont und ist auch in den Violinkonzerten allenthalben spürbar. Auch für Christoph Koncz ist »die theatrale Situation bei Mozart immer vorhanden, im Keim schon angelegt. Er hatte, als er das B-Dur-Konzert komponierte, gerade mit seinen Bühnenwerken in Italien große Erfolge gefeiert. Das hat ihn ohne Zweifel inspiriert. Natürlich sind die Konzerte absolute Musik. Aber die spielt durchaus mit und auf einer Art Bühne, was ja im Übrigen auch für Mozarts Serenaden dieser Zeit gilt.« Tatsächlich finden sich in den Violinkonzerten direkte Anspielungen auf frühe Bühnenwer-

ke (im Gegenzug wird Mozart sie noch Jahre später in *Così fan tutte* zitieren). So entstammt das erste Thema des Kopfsatzes von KV 216 einem Ritornell der Arie »Aer tranquillo« aus der 1775 uraufgeführten Sere-nata *Il re pastore*. Die Textstelle lässt sich durchaus programmatisch deuten: »Und wenn es nun dem Schicksal gefiele, mir andere Pflichten aufzuerlegen?« Schrieb Mozart zumindest die letzten drei, wohl als Trias gedachten Konzerte auch mit dem Hintergedanken, sich außerhalb des ungeliebten Salzburgs für höhere Aufgaben zu empfehlen? Sozusagen als selbstverfasste Empfehlungsschreiben auf dem Weg in die erhoffte künstlerische Freiheit, die er sich dann Jahre später in Wien eroberte?

Auf jeden Fall sind sie ausnahmslos Glanzlichter der Violinliteratur, in denen sich Schönheiten und überraschende Einfälle aneinanderreihen wie Perlen auf einer Schnur. Den langsamen Satz des G-Dur-Konzerts etwa nannte der große Mozart-Forscher Alfred Einstein zu Recht »ein Adagio, wie vom Himmel gefallen«. Mozart zauberte hier einen bis heute betörenden Orchesterklang:

Sanfte Triolen-Arpeggien der gedämpften hohen Streicher über einem Pizzicato-Bass und Flöten anstelle von Oboen tauchen den Satz in ein fast magisches Licht. Im Finale von KV 218 alternieren gegen Ende unvermittelt und zauberhaft eine volksliedhafte Melodie und ein musetteartiger Bordun. Im aberwitzig kühnen Kopfsatz von KV 219 führt sich die Sologeige, anstatt das Hauptthema der Orchestereinleitung aufzugreifen, völlig unkonventionell mit einem hochschwebenden lyrischen Adagio-Thema ein – ein Moment, der die Zeit stillstehen und die Violine mit jeder Operndiva konkurrieren lässt. Dann erst stellt ihr zweiter Anlauf in flottem Tempo klar, dass alles bis dahin Gehörte lediglich eine ausgedehnte Eingangspassage war. Mozart macht sich einen Spaß daraus, das Publikum zu narren, es im Unklaren darüber zu lassen, was hier Hauptthema, was Gegenmelodie oder vielleicht auch nur Begleitfigur ist. Die Struktur des Sonatensatzes stellt er erstmal auf den Kopf – für Christoph Koncz »ein Geniestreich, den er später so nie mehr wiederholt hat.« Und wenn das Finale im Mittelteil urplötzlich ins leicht exotische a-Moll wechselt,

Celli und Kontrabässe die Saiten mit dem Holz der Bögen schlagen, dann ist diese Janitscharen-Imitation jedes Mal ein hinreißender Einfall. Der löst sich mit der letzten, leise verwehenden Phrase quasi in Luft auf. Ein Endpunkt der fünf Violinkonzerte, wie er schöner und symbolkräftiger nicht sein könnte.

Dass Mozart für keines von ihnen Kadenz hinterließ, kann man bedauern oder als Chance begreifen. Christoph Koncz tut Letzteres und spielt selbstverständlich eigene Kadenz. »Sie sollen für mich nicht nur zu Mozart passen, sondern auch zu der Zeit, in der er diese Werke geschrieben hat. Ich habe die erhaltenen Kadenz zu seinen Klavierkonzerten studiert und versucht, mich stilistisch besonders in Mozarts Salzburger Zeit einzufühlen.« Diesbezüglich möchte Christoph Koncz ebenso authentisch sein wie bei der Besetzung der Musiciens du Louvre, die sich an jener der damaligen Salzburger Hofkapelle orientiert. Eine Aufnahme dieser Violinkonzerte mit Mozarts originaler Konzertgeige muss sich eben auch in dieser Hinsicht treu bleiben.

Oswald Beaujean

MOZARTS VIOLINE

Wolfgang Amadeus Mozart verließ Salzburg am 5. November 1780 für die Einstudierung seiner Oper *Idomeneo* in München und wurde anschließend vom Salzburger Fürstbischof direkt nach Wien bestellt, wo es im Juni 1781 zum endgültigen Bruch mit seinem Arbeitgeber kam. Mozart ließ sich daraufhin permanent in Wien nieder.

Mozarts Schwester Maria Anna heiratete 1784 den angesehenen Pflerger-Freiherrn Berchtold zu Sonnenburg und übersiedelte nach St. Gilgen, den Geburtsort ihrer Mutter. Nach dem Tod ihres Gatten zog sie 1801 wieder nach Salzburg zurück, wo sie ihre letzte Wohnung im Barisani-Haus in der heutigen Sigmund-Haffner-Gasse 12 bezog. Sie war dort als Klavierlehrerin tätig, widmete sich weiterhin dem Andenken ihres Bruders und war zu Beginn des 19. Jahrhunderts diesbezüglich die wichtigste Auskunftsperson in Salzburg. Zur Erinnerung an ihn hütete sie auch seine Violine, die er bei seinem Weggang aus Salzburg bei ihr zurückgelassen hatte.

1820 verkaufte sie das Instrument – wohl nicht aus finanziellen Gründen, sondern weil sie die Geige in guten Händen wissen wollte – an ihre junge Klavierschülerin Maria Trestl aus Neumarkt am Wallersee, die ihr offenbar sehr ans Herz gewachsen war. Leider verstarb Maria Trestl schon 1827 plötzlich in sehr jungen Jahren.

Der vom Verlust seines einzigen Kindes schwer getroffene Vater Leopold Trestl verkaufte die Geige 1829 gemeinsam mit anderen Memorabilia an den in Neumarkt als Volksschullehrer angestellten Adalbert Lenk. Lenk übersiedelte 1842 nach Salzburg und wurde Violin- und Gesangslehrer am erst ein Jahr zuvor gegründeten Mozarteum. Er bezog sogar jene Wohnung in der Salzburger Getreidegasse, in der Mozart 1756 geboren wurde. Die Violine kehrte somit an Mozarts Ursprungsort zurück. Adalbert Lenk ließ sich von Leopold Trestls Witwe Marie die Verbindung der Geige zu Mozart notariell beglaubigen.

Adalbert Lenk verstarb 1880 in Maria Brunnenthal bei Schärding und vererbte die Geige an seinen Sohn Franz Josef Lenk, seinerseits ein geschätzter Schulleiter und

fähiger Organist. Er bot die Violine mehrfach zum Kauf an und stellte sie 1892 auch für die vielbeachtete Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen im Wiener Prater zur Verfügung.

Nach seiner Pensionierung als Oberlehrer und Direktor in Schwanenstadt verkaufte Franz Josef Lenk die Violine 1922 an den örtlichen Apotheker Josef Brandner. Von dessen Witwe wurde die Geige 1955 von der Internationalen Stiftung Mozarteum erworben, die sie anlässlich des 200. Geburtstags von Wolfgang Amadeus Mozart 1956 der Öffentlichkeit präsentieren konnte.

Christoph Koncz



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG

MIGROS
kulturprozent
Genossenschaft Migros Aare

Sponsoring
Partner

Les Musiciens du Louvre was founded in Paris by Marc Minkowski in 1982 and rapidly gained a reputation as one of the leading European period-instrument ensembles. The ensemble performs as an opera and concert orchestra throughout Europe and Asia and also regularly appears at international festivals. Les Musiciens du Louvre was the first guest orchestra invited to perform at the Vienna State Opera and also the first ensemble to perform works by Mozart on original instruments at the Salzburg Festival. Christoph Koncz has worked closely with Les Musiciens du Louvre since 2010 and is currently its Principal Guest Conductor.

1st Violins

Pablo Gutiérrez Ruiz
Bérénice Lavigne
Alexandrine Caravassili
Geneviève Staley-Bois
Laurent Lagresle
Susanna Aigner

2nd Violins

Nicolas Mazzoleni
Paula Waisman
Alexandra Delcroix Vulcan
Cora Stiehler Chiose
Neža Klinar
Nela Mendelson

Violas

David Glidden
Herbert Lindsberger
Joël Oechslin
Peter Aigner

Cellos

Frédéric Baldassare
(K 211, 216, 218)
Federico Toffano
(K 207, 219)
Elisa Joglar
Marcus Pouget

Double Basses

Clotilde Guyon
Johannes Gasteiger
Martin Hofinger (K 207)

Flutes

Marcello Gatti
Kaja Lešnjak

Oboes

Gilles Vanssons
(K 211, 216, 218)
Rodrigo Gutiérrez
(K 207, 219)
Claire Sirjacobs
(K 211, 216, 218)
Mathieu Loux
(K 207, 219)

Bassoon

Marije van der Ende

Horns

Gilbert Cami Farràs
Camille Lebrequier

Recording: Salzburg, Great Hall of the Stiftung Mozarteum Salzburg

October 27–30, 2018 (K 211, 216, 218) & January 7–10, 2019 (K 207, 219)

Executive Producer: Christoph Koncz · Recording & Postproduction: Teldex Studio, Berlin

Recording Producer: Friedemann Engelbrecht · Sound Engineer, Editing & Mix: Sebastian Nattkemper

Photos: Andreas Hechenberger © Sony Music Entertainment

Editorial & Translations: *texthouse* · Package Design: Anja Hoppe Design



G010004353645E