



**CHANDOS**

# Mozart

## The Piano Quartets

Francesca Dego violin

Timothy Ridout viola

Laura van der Heijden cello

Federico Colli piano



Wolfgang Amadeus Mozart, at Villa Bertramka,  
which he first visited in 1787

## Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

### Piano Quartets

**Quartet, KV 478** (1785) 30:12  
in G minor • in g-Moll • en sol mineur  
for Piano, Violin, Viola, and Cello

- |   |                         |       |
|---|-------------------------|-------|
| 1 | Allegro                 | 15:12 |
| 2 | Andante                 | 7:15  |
| 3 | Rondo. Allegro moderato | 7:45  |

**Quartet, KV 493** (1786) 37:56  
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur  
for Piano, Violin, Viola, and Cello

- |   |            |                 |
|---|------------|-----------------|
| 4 | Allegro    | 15:30           |
| 5 | Larghetto  | 13:10           |
| 6 | Allegretto | 9:14            |
|   |            | <b>TT 68:18</b> |

**Francesca Dego** violin

**Timothy Ridout** viola

**Laura van der Heijden** cello

**Federico Colli** piano





Fabio Gianardi

Fabio Giampardi



## Mozart: Piano Quartets

---

### Introduction

The contribution made by Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) to human joy, both in his short lifetime and in the 232 years since his death, is inestimably large. His *œuvre* shows extraordinary achievements in every vocal and instrumental genre current in his time, from his sublime masses to his lewd catches and clever canons. Three decades before his birth, the ‘new simplicity’, or *galant*, revolution had commenced: counterpoint became less significant, melody became simpler, and symmetry began to rule at all levels, from motives and phrases to entire movements. In his music, Mozart incorporated these trends into a subtle and satisfying architecture, bringing a sense of balance and wholeness and embodying all the virtues of classical architecture, art, and rhetoric. In some of his lighter minuets, marches, and even symphonies this symmetry can lead to a certain predictability, but his piano concertos are inspired works on which Mozart staked his reputation as both composer and performer.

By 1785, when Mozart wrote the G minor Piano Quartet, the piano trio,

comprising violin, cello, and piano, was well established. Mozart’s idea was to introduce the viola, adding greatly to the melodic and contrapuntal possibilities of the genre. The piano quartets of Johann Schobert (died 1767) have been mentioned as a precursor, but they were nothing like Mozart’s: the two violins were the only independent string parts, the cello being no more than a support for the keyboard left hand. Here, for the first time, Mozart created a form capable of emulating the textures of both the string quartet and the piano concerto, as well as providing its own unique sound. The novelty and complexity of the works are undisputed, but these characteristics have supported a problematic narrative from the early nineteenth century: that these works from the 1780s, the last decade of Mozart’s life, were misunderstood at the time, reaching a level of sophistication and subtlety which was generally incompatible with the superficial taste of the times. This discourse might even be considered the ancestor of the idea promulgated in the last century: that the music of Mozart is uniquely sublime, that

unlike lesser composers, he was in some way godlike.

A frequently repeated account regarding the genesis of these two works exemplifies this narrative. In 1828 Georg Nissen, the second husband of Mozart's widow, Constanze, wrote in his Mozart biography that the Viennese publisher Hoffmeister had commissioned three piano quartets, but was unhappy with the first one, KV 478: it was apparently too subtle, complex, and difficult for the amateur musicians who constituted its market. Mozart then supposedly released Hoffmeister from the agreement for the subsequent quartets. We have no other documentary evidence of this account. However, in 1788 a review claimed that many members of the nobility and middle class were enthusiastically playing the work, though hardly at a high standard. Hoffmeister also went on to publish other equally challenging works, so we must treat this origin story with some suspicion.

In any chamber work with piano from the classical period, it is difficult for all instruments to be equal partners. In the middle of the eighteenth century, and specifically in Mozart's early sonatas for piano and violin, the violin was a mere accompaniment to the piano. By 1785,

Mozart had left that texture well behind: in these quartets, the string body becomes an equal partner to the piano. If this reminds us of Mozart's piano concertos, the impression is reinforced by their overall form. Like the concertos, and unlike the string quartets, they have just three movements: a full-bodied movement in sonata form, a lighter central slow movement in a related key, and a rondo finale. Both works were composed during the three-year period, from February 1784 to December 1786, in which Mozart wrote twelve piano concertos.

#### **Piano Quartet in G minor, KV 478**

Mozart did not use the key of G minor often, seemingly reserving it either for quite passionate outpourings, or movements which are dark and disturbed. The opening movement of the Piano Quartet, KV 478, is perhaps both. It commences immediately with the first subject, which is typically Mozartian: a strongly phrased opening question (or perhaps a challenge) in octaves is followed by a mellower answer from the piano alone. This interchange also adumbrates the dialogic texture of the whole work, alluded to above. The theme contains the same unsettled three-note motivic cell which opens the great G minor Symphony No. 40, of 1788, KV 550:



For the second subject Mozart has chosen the conventional key, namely the relative major (B flat), but the theme itself is rhythmically unstable, its *sforzando* accents falling on the 'wrong', or unexpected, beats. The development opens with an extended treatment of a brand-new theme. Only at the very end of this (the last seven bars) does Mozart remember that he was meant to be developing the subjects from the exposition, so he brings in the first subject, briefly. Here we should also recall that not until the nineteenth century was sonata form codified and identified as such: not conscient of prescribed 'rules', Mozart could and did treat the form with great freedom. The movement finishes abruptly after a tempestuous coda.

At its opening, the *Andante* could easily be mistaken for the slow movement of one of his piano concertos, albeit with a rather reduced string section: the textural and thematic interplay is otherwise exactly the same. The movement is in sonatina form, which in this case means sonata form with no development, also found in the slow movement of some of his concertos. It has the usual two subjects in the usual key relationships (tonic and

dominant in the exposition, only tonic in the recapitulation) but instead of a development we find the exposition supplied with a wistful extended codetta, followed by a brief retransition into the recapitulation. Mozart thereby avoids introducing any further harmonic tension: here he returns at his most charming.

The rondo finale is set in G major, perhaps Mozart's most cheerful key. The second episode, in E minor, introduces some drama, and also the hint of a development, in which the little three-note cell from the first movement, quoted above, is again present and tossed around among the instruments. Shortly after this the first movement key, of G minor, returns, but this small dark cloud passes by so swiftly that it can easily be missed, having no effect on the bright mood of the movement. Throughout, this finale contains brilliant fast scales and arpeggios for the pianist, making it, from the pianistic point of view at least, a challenge similar to Mozart's concertos.

#### **Piano Quartet in E flat major, KV 493**

Mozart entered the completion date of the Piano Quartet, KV 493, into his own catalogue as 3 June 1786, and it was published in 1787 by Artaria. The autograph is lost, so



we do not know whether Artaria's marking for the opening theme, *sotto voce* (quietly), or *forte* as in later editions, was Mozart's intention. In the recapitulation the theme is clearly marked *forte*; and the vigorous march-like passage in octaves in bars five and six is a type of motive which Mozart employs frequently, and always *forte*.

In its overall structure, and in that of its individual movements, the Quartet closely approximates KV 478. Its mood, however, is quite different, charming rather than challenging. The first subject is more about harmony and texture than melody, which is probably why Mozart ignores it in the development. The subject does not last long, just twenty-seven bars, during which the conversation tends to be dominated by the piano. The second subject domain is broader, comprising three different themes in B flat major. All of them are gentle in nature, and in all of them the main dialogue partners are the violin and piano. The development is composed entirely of a detailed working of the initial second subject, passing rapidly through many keys and displaying much concerto-like brilliance in the piano part. After a false start in the dominant, the recapitulation dutifully revisits all four themes in the tonic key, before a brief coda.

The *Larghetto*, in full sonata form, is surely one of the most radiantly beautiful creations Mozart ever produced – although, admittedly, one tends to say something similar about many of his slow movements. The key of A flat major is not in this context surprising, as the subdominant is one of the most frequent choices for central slow movements in the classical period. However, it is very rare in Mozart's oeuvre, and brings with it a subdued timbre in the stringed instruments. This is because the open strings are rarely if ever played, and they are also not generally stimulated to resonate sympathetically by the notes of A flat major. Mozart has responded to the key by introducing far more chromaticism than usual. The harmony is like a fluid which cannot be contained, always escaping in an unexpected direction. These changes are never confrontational, but rather smooth and calm, as a consequence of Mozart's careful attention to voice leading. As early as the second bar, the theme moves temporarily to B flat minor, returning swiftly to A flat major. When the theme is repeated ten bars later by the violin, it sounds quite different, because of the contrasting harmonic treatment. This unclear, even evasive harmony has the effect of turning the theme into a transition to

the second subject. Even then, the second subject commences in C minor, and the 'correct' key of E flat is not firmly established until the codetta, eight bars before the end of the exposition. The development is also harmonically quite unstable, and is largely concerned with elegant piano figurations, accompanied by the strings which play a slow, chromatic, chorale-like theme derived from the second subject. The coda hints at a similar harmonic uncertainty, before swiftly resolving this firmly in A flat major.

The work closes with a typically cheerful rondo finale. Here Mozart approaches very closely the style of the rondos in his piano concertos, at least from the pianist's point of view. The harmonic complexity of the previous movement now relaxed, the piano announces the very simple and charming first theme, which is then repeated by the string group: a typical formula for his concertos. Towards the end of the 'A' section there is a brief dialogue of the type which Beethoven would later exemplify magnificently in the slow movement of his Fourth Piano Concerto: a calming influence is able to subdue a strong, belligerent character. In their *forte* passage in octaves, the strings are trying to be a powerful little orchestra, but are pacified by the gentle answer in the piano.

Of course, the piano wins, by taking the final two notes of the strings and turning them into a transition into the 'B' section, in B flat major. From this point on, the piano is ever-present, dominating the texture with brilliant passages which somehow never descend into ostentation. After the first return of the 'A' section, the 'C' section, mainly in C minor and A flat major, again brings contrasting utterances from the strings and the piano. This longest section is in effect a development, based largely on the 'orchestral' passage, in octaves, mentioned above. The C minor area brings a brief element of *Sturm und Drang*, or dark, troubled atmosphere, but the following passage, in A flat, resolves this with a quite new and naïve theme. The final return of the 'A' section is followed by an impressive coda.

Mozart had no model for these remarkably original works, but their legacy is clear in the piano quartets of Beethoven and Brahms, not to mention many subsequent piano quintets, formed by the addition of a fourth string player.

© 2023 Michael O'Loughlin

Born in Lecco, Italy, to Italian and American parents, **Francesca DeGo** is celebrated for her sonorous tone, compelling interpretations, and flawless technique. She regularly appears

with such major orchestras worldwide as the Philharmonia Orchestra, Hallé, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Gürzenich Orchester Köln, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in Rome, Orchestra Teatro Regio Torino, Orchestra Filarmonica della Fenice, in Venice, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, Orquestra de la Comunitat Valenciana, National Symphony Orchestra, in Washington DC, Indianapolis Symphony Orchestra, Auckland Philharmonia Orchestra, Orchestre des Champs-Élysées, in Paris, and Orchestre philharmonique de Monte-Carlo. Her international career to date has allowed her to work alongside esteemed conductors such as Philippe Herreweghe, Fabio Luisi, Sir Roger Norrington, Daniele Rustioni, Dalia Stasevska, Krzysztof Urbanski, and Xian Zhang. An outstanding collaborative artist, she thrives in chamber settings, having performed with Salvatore Accardo, Mahan Esfahani, Narek Hakhnazaryan, Jan Lisiecki, Mischa Maisky, Antonio Meneses, Shlomo Mintz, Daniel Müller-Schott, Francesco Piemontesi, Roman Simović, and Kathryn Stott, as well as

her regular recital partner, the pianist Francesca Leonardi.

Having made her concerto début, in California, at the age of seven, performing Bach, Francesca DeGo first rose to prominence as the first Italian female prize-winner for nearly fifty years at the renowned Premio Paganini, in Genoa, where she received the Enrico Costa award for having been the youngest finalist. Paganini and his *œuvre* have been a steady companion in her life since, and in 2019 she was invited to perform his First Violin Concerto on 'Il Cannone' at a special concert in Genoa, celebrating his anniversary. She has recorded the complete solo Caprices, and, together with the City of Birmingham Symphony Orchestra, Paganini's First Concerto coupled with the Violin Concerto by Wolf-Ferrari. She is a frequent contributor to specialist music magazines, penning a monthly column for *Suonare News* among others, and has written articles and opinion pieces in the British and international musical press. Francesca DeGo has also published a book, issued by Arnoldo Mondadori Editori – *Tra le Note. Classica: 24 chiavi di lettura* – in which she explores how classical music can be listened to and better understood today. She plays a precious violin made by Francesco Ruggeri, in Cremona, in 1697.

A former BBC New Generation Artist and Borletti-Buitoni Trust Fellow, and winner of the 2023 Royal Philharmonic Society Young Artist Award, **Timothy Ridout** is one of the most sought-after violists of his generation. He was born in London in 1995, graduated from the Royal Academy of Music with the Queen's Commendation for Excellence, and in 2019 completed his Master's at the Kronberg Academy, Germany, with Nobuko Imai. Recent seasons have seen him appear with the BBC Symphony Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Nederlands Philharmonisch Orkest, hr-Sinfonieorchester Frankfurt, Tonhalle-Orchester Zürich, Chamber Orchestra of Europe, Symphoniker Hamburg, Orchestre national de Lille, Orchestre de Chambre de Lausanne, Hallé, BBC Philharmonic, and Philharmonia Orchestra. Across his engagements he has worked with conductors such as Lionel Bringuier, Sylvain Cambreling, Nicholas Collon, Sakari Oramo, and Sir András Schiff, and performed as far and wide as South America and Australia. In 2020, he won the inaugural Sir Jeffrey Tate Prize of Symphoniker Hamburg and in 2021 joined the Bowers Program of the Chamber Music Society of Lincoln Center.

During the 2023 / 24 season he will appear as soloist with WDR Sinfonieorchester Köln,

Orchestre national du Capitole de Toulouse, and Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, amongst others, working alongside the likes of Sir Simon Rattle and Péter Eötvös. Highlights of the season will also include recitals and chamber concerts at Wigmore Hall, Royal Concertgebouw, Amsterdam, and Alice Tully Hall, Lincoln Center. Timothy Ridout is a busy recording artist whose albums include *A Poet's Love*, with the pianist Frank Dupree, featuring selections from Prokofiev's *Romeo and Juliet* and their own transcription of Schumann's *Dichterliebe*; Berlioz's *Harold en Italie*, with Orchestre philharmonique de Strasbourg under John Nelson; and most recently Ernest Bloch's Suite for Viola and Orchestra, with the BBC Symphony Orchestra under Martyn Brabbins.

Having released her first album, *Pobádka*, on Chandos Records in February 2022, **Laura van der Heijden** has emerged as one of the leading cellists of her generation, captivating audiences and critics alike with her deeply perceptive interpretations and engaging stage presence. In prestigious concert halls the world over, appearing under conductors including Sir Andrew Davis, Kirill Karabits, Karl-Heinz Steffens, Ryan Wigglesworth, and Alpesh Chauhan, she has performed with such leading



orchestras as the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, Royal Philharmonic Orchestra, BBC Philharmonic, Academy of St Martin in the Fields, European Union Chamber Orchestra, English Chamber Orchestra, and New Zealand Symphony Orchestra, as well as the BBC Concert Orchestra at the 2018 BBC Proms and Melbourne Symphony Orchestra in the opening concert of the inaugural BBC Proms Australia. She can already look back on a number of exceptional achievements, among them being declared the winner, aged fifteen, of the BBC Young Musician competition. Her 2018 debut album, *1948*, with the pianist Petr Limonov, featuring Russian music for cello and piano, won the 2018 Edison Klassiek Award and the 2019 *BBC Music Magazine* Newcomer Award. Also a passionate chamber musician, she has collaborated with the likes of Tom Poster, Elena Urioste, Katya Apekisheva, Matthew McDonald, Jâms Coleman, Timothy Ridout, Federico Colli, and Max Baillie, and has given recitals at the Wigmore Hall, West Cork Chamber Music Festival, Beverley Chamber Music Festival, Harrogate International Festival, Cheltenham Festival, Music in the Round, Oxford Lieder, and

Miesbach Kammermusik Festival, Germany. As a key member of the Kaleidoscope Chamber Collective, an Associate Ensemble at Wigmore Hall, she features on all the albums the Ensemble has released to date on Chandos Records, and joined its début tour of the US, in 2023. Laura van der Heijden plays a late-seventeenth-century cello by Francesco Ruggieri, of Cremona, on generous loan from a private collection. [www.lauravanderheijden.uk](http://www.lauravanderheijden.uk)

Praised by *Gramophone* as 'one of the more original thinkers of his generation', the Italian pianist **Federico Colli** is internationally recognised for his highly imaginative and philosophical interpretations and impeccable technique. Born in Brescia, he studied at the Conservatorio di musica 'Giuseppe Verdi', in Milan, Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro', in Imola, and Universität Mozarteum Salzburg, under the guidance of Sergio Marengoni, Konstantin Bogino, Boris Petrushansky, and Pavel Gililov. Since winning First Prize at the International Music Competition Mozart, in Salzburg, in 2011 and the Gold Medal at the Leeds International Piano Competition, in 2012, he has performed with leading orchestras throughout the world, including the Mariinsky Orchestra, St Petersburg Philharmonic Orchestra,

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Royal Liverpool Philharmonic, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Orchestre national d'Île de France, Wiener KammerOrchester, Symphoniker Hamburg, and Orquestra Sinfônica Brasileira under such eminent conductors as Valery Gergiev, Vladimir Ashkenazy, Yuri Temirkanov, Juraj Valčuha, Thomas Søndergård, Ed Spanjaard, Ion Marin, Alan Buribajev, Joji Hattori, Vasily Petrenko, Jacek Kaspszyk, Roman Kofman, Alpesh Chauhan, Sir Mark Elder, Dennis Russell Davies, John Axelrod, Stanislav Kochanovsky, and Sakari Oramo.

Federico Colli has appeared at venues such as the Wiener Musikverein and Wiener Konzerthaus, Konzerthaus Berlin, Herkulesaal, in Munich, Laeiszhalle and Elbphilharmonie, in Hamburg, Beethovenhalle, in Bonn, NDR Landesfunkhaus, in Hannover, Gewandhaus Leipzig, Royal Concertgebouw, in Amsterdam, Royal Albert Hall, Royal Festival Hall, Barbican, Cadogan Hall, and Wigmore Hall, in London, Rudolfinum,

in Prague, National Philharmonic Concert Hall, in Warsaw, Konserthuset Stockholm, Philharmonie and Salle Cortot, in Paris, Concert Hall of the Mariinsky Theatre, in St Petersburg, Auditorium Parco della Musica, in Rome, Teatro degli Arcimboldi, in Milan, Sociedad Filarmónica de Bilbao, Teatro Municipal and Cidade das Artes, in Rio de Janeiro, Nikkei Hall, Musashino Civic Cultural Hall, and Bunka Kaikan, in Tokyo, City Hall Concert Hall, in Hong Kong, Kumho Art Hall, in Seoul, Lincoln Center, in New York, and Bennett Gordon Hall, in Ravinia. A guest at international festivals across Europe and North America, he has also performed with musicians such as Lang Lang, Martha Argerich, Nelson Freire, Leonidas Kavakos, the La Scala String Quartet, and Quartetto Guadagnini. Now recording exclusively for Chandos Records, Federico Colli has released two discs of Sonatas by Scarlatti, the first crowned Recording of the Year by *Presto Classical*, the second Recording of the Month by both *BBC Music* and *International Piano*. A third album was devoted to works by Bach, and his most recent album featured a selection of solo piano works by Mozart – the first disc in his very personal exploration of the composer's work.



Fabio Gianardi

## Mozart: Klavierquartette

---

### Einleitung

Der Beitrag, den Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) zur menschlichen Freude geleistet hat – sowohl in seinem kurzen Leben als auch in den 232 Jahren seit seinem Tod – ist unschätzbar groß. Sein Œuvre zeigt außergewöhnliche Leistungen in allen Vokal- und Instrumentalgattungen der Zeit, von seinen erhabenen Messen bis hin zu seinen anzüglichen und gewitzten Kanons. Drei Jahrzehnte vor seiner Geburt hatte die Epoche der neuen Gefälligkeit, die galante Revolution, begonnen: Der Kontrapunkt verlor an Bedeutung, die Melodie wurde einfacher, und auf allen Ebenen begann die Symmetrie zu herrschen, von Motiven und Phrasen bis hin zu ganzen Sätzen. In seiner Musik integrierte Mozart diese Trends in eine subtile, befriedigende Architektur, die ein Gefühl von Gleichgewicht und Ganzheit vermittelte und alle Tugenden der klassischen Architektur, Kunst und Rhetorik achtete. In einigen seiner leichteren Menuette, Märsche und sogar Sinfonien kann diese Symmetrie zu einer gewissen Absehbarkeit führen, aber seine Klavierkonzerte sind inspirierte Werke,

auf die sich Mozart bei seiner Profilierung als Komponist und Interpret verließ.

Als er 1785 das Klavierquartett g-Moll schrieb, war das Klaviertrio aus Violine, Cello und Klavier bereits gut etabliert. Mozart kam auf die Idee, eine Bratsche zu ergänzen, um so die melodischen und kontrapunktischen Möglichkeiten des Genres erheblich zu bereichern. Die Klavierquartette von Johann Schobert († 1767) werden zuweilen als Vorläufer erwähnt, sind aber mit denen von Mozart nicht zu vergleichen: Nur die beiden Violinen waren unabhängige Streicherstimmen, während das Cello nicht mehr als Unterstützung für die linke Hand leistete. Hier schuf Mozart zum ersten Mal eine Form, die in der Lage war, die Struktur sowohl des Streichquartetts als auch des Klavierkonzerts nachzubilden und einen ganz eigenen Klang zu erzeugen. Das Novum und die Komplexität der Werke sind unbestritten, aber diese Eigenschaften haben einer problematischen Darstellung aus dem frühen neunzehnten Jahrhundert Nachdruck verliehen: dass nämlich diese Werke aus den 1780er Jahren, dem letzten Jahrzehnt



von Mozarts Leben, damals missverstanden wurden und ein Niveau an Raffinesse und Subtilität erreicht hatten, das im Allgemeinen mit dem seichten Zeitgeschmack unvereinbar war. Hieraus könnte sich sogar die Ansicht entwickelt haben, die dann im letzten Jahrhundert Anklang fand: dass die Musik Mozarts unvergleichlich in ihrer Erhabenheit ist, dass er im Gegensatz zu geringeren Komponisten geradezu gottähnlich war.

Ein häufig kolportierter Bericht über die Entstehung dieser beiden Werke unterstreicht diese Deutung. 1828 schrieb Georg Nissen, der zweite Ehemann von Mozarts Witwe Constanze, in seiner Mozart-Biographie, dass der Wiener Verleger Franz Anton Hoffmeister drei Klavierquartette in Auftrag gegeben hatte, aber mit dem ersten, KV 478, unzufrieden gewesen war: Es war ihm offenbar zu subtil, komplex und schwierig für die Amateurmusiker, die seinen Markt bildeten. Mozart soll Hoffmeister daraufhin aus dem Kompositionsvertrag für die verbleibenden Quartette entlassen haben. Einen unabhängigen Beleg für die Wahrhaftigkeit dieser Entstehungsgeschichte haben wir nicht. 1788 hieß es jedoch in einer Rezension, dass viele Mitglieder des Adels und des Bürgertums das Werk begeistert spielten, wenn auch nicht gerade auf hohem

Niveau. Da Hoffmeister auch andere, ebenso anspruchsvolle Werke veröffentlichte, müssen wir wohl die Anekdote mit einiger Skepsis behandeln.

In Kammermusik aus der Klassik haben es alle Instrumente schwer, neben dem Klavier als gleichberechtigte Partner aufzutreten. Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, und insbesondere in Mozarts frühen Sonaten für Klavier und Violine, kam die Violine nicht über die Klavierbegleitung hinaus. Aber 1785 hatte Mozart diese Struktur bereits weit hinter sich gelassen: In den vorliegenden Quartetten wird das Streichkorpus zum eigenständigen Partner des Klaviers. Wenn uns dies an Mozarts Klavierkonzerte erinnert, so wird der Eindruck noch durch die Gesamtform verstärkt. Wie die Konzerte – und im Gegensatz zu den Streichquartetten – haben die Klavierquartette nur drei Sätze: einen umfangreichen Kopfsatz in Sonatenhauptsatzform, einen leichteren, langsamen Mittelteil in einer verwandten Tonart und ein Rondo-Finale. Beide Werke entstanden in den drei Jahren von Februar 1784 bis Dezember 1786, in denen Mozart auch zwölf Klavierkonzerte schrieb.

**Klavierquartett g-Moll KV 478**  
Mozart wählte die Tonart g-Moll nicht oft

und schien sie entweder leidenschaftlichen Ergüssen oder düsteren, seelisch gestörten Sätzen vorzubehalten. Für den Kopfsatz des Klavierquartetts KV 478 gilt vielleicht beides. Er beginnt gleich mit dem ersten Thema, das typisch Mozart ist: Auf eine stark formulierte Eingangsfrage (oder vielleicht eine Herausforderung) in Oktaven folgt eine sanftere Antwort vom Klavier allein. Dieser Austausch skizziert auch die oben bereits erwähnte dialogische Struktur des gesamten Werks. Das Thema enthält die gleiche unruhige Dreiton-Motivzelle, die KV 550, die große g-Moll-Sinfonie Nr. 40 von 1788, eröffnet:



Für das zweite Thema hat Mozart die konventionelle Tonart, nämlich das verwandte Dur (B) gewählt, aber das Thema selbst ist rhythmisch instabil; seine *sforzando*-Akzente fallen auf die "falschen" oder unerwartete Taktschläge. Die Durchführung beginnt mit einer erweiterten Bearbeitung eines brandneuen Themas. Erst ganz am Ende (in den letzten sieben Takten) erinnert sich Mozart daran, dass er eigentlich die Themen aus der Exposition entwickeln sollte, also bringt er das erste Thema kurz ein.

Hier sollten wir uns auch daran erinnern, dass die Sonatenhauptsatzform erst im neunzehnten Jahrhundert kodifiziert und als solche identifiziert wurde: Ohne sich der vorgeschriebenen "Regeln" bewusst zu sein, konnte Mozart die Form mit großer Freiheit behandeln und tat dies auch. Nach einer stürmischen Coda endet der Satz abrupt.

Das *Andante* könnte man zu Beginn leicht mit dem langsamen Satz eines seiner Klavierkonzerte verwechseln, wenn auch in stark reduzierter Streicherbesetzung: Das strukturelle und thematische Wechselspiel ist ansonsten genau gleich. Der Satz hat Sonatinenform, was in diesem Fall Sonatenhauptsatz ohne Durchführung bedeutet, wie auch beim langsamen Satz einiger seiner Konzerte. Er besitzt die üblichen zwei Themen in den üblichen Tonartenverwandtschaften (Tonika und Dominante in der Exposition, nur Tonika in der Reprise), aber anstelle einer Durchführung ist die Exposition mit einer wehmütigen, erweiterten Codetta ausgestattet, gefolgt von einer kurzen Rückführung in die Rekapitulation. Mozart vermeidet dabei jede weitere harmonische Spannung; hier zeigt er sich wieder von seiner charmantesten Seite.

Das Rondo-Finale ist in G-Dur gesetzt, der vielleicht heitersten Tonart Mozarts.

Die zweite Episode, in e-Moll, bringt etwas Dramatik und auch die Andeutung einer Durchführung, in der die oben zitierte kleine Dreitonzeile aus dem Kopfsatz wieder in Erscheinung tritt und zwischen den Instrumenten hin und her geworfen wird. Kurz darauf kehrt die Anfangstonart g-Moll zurück, aber diese kleine dunkle Wolke zieht so schnell vorbei, dass sie leicht übersehen werden kann und keinen Einfluss auf die frohe Stimmung des Satzes hat. Dieses Finale enthält durchweg brillante, schnelle Tonleitern und Arpeggien für den Pianisten, die es zumindest aus dessen Sicht zu einer mit Mozarts Konzerten vergleichbaren Herausforderung machen.

#### **Klavierquartett Es-Dur KV 493**

Mozart trug das Vollendungsdatum des Klavierquartetts KV 493 als 3. Juni 1786 in seinen eigenen Katalog ein, und das Werk wurde 1787 von Artaria veröffentlicht. Das Autograph ist verschollen, so dass wir nicht wissen, ob Artarias Anweisung für das Eröffnungsthema, *sotto voce* (leise) oder *forte* wie in späteren Ausgaben, der Absicht Mozarts entsprach. In der Reprise ist das Thema deutlich *forte* markiert, und die kraftvolle, marschartige Oktaven-Passage in den Takten fünf und sechs ist ein Motivtypus,

den Mozart häufig verwendet, und dies immer nur *forte*.

In seiner Gesamtstruktur, wie auch in den einzelnen Sätzen, kommt das Quartett seinem Vorgänger KV 478 sehr nahe. Es herrscht jedoch eine ganz andere Stimmung, reizvoll statt herausfordernd. Beim ersten Thema geht es mehr um Harmonie und Struktur als um Melodie, was wohl erklärt, warum Mozart es in der Durchführung ignoriert. Das Thema ist nicht lang, nur siebenundzwanzig Takte, in denen das Gespräch in der Regel vom Klavier dominiert wird. Der zweite Themenbereich ist breiter angelegt und umfasst drei verschiedene Themen in B-Dur. Alle sind von natürlicher Sanftheit, und in allen bestreiten vor allem die Violine und das Klavier den Dialog. Die Durchführung besteht ausschließlich aus einer detaillierten Bearbeitung des anfänglichen zweiten Themas, das sich schnell durch viele Tonarten bewegt und im Klavierpart viel konzertartige Brillanz zeigt. Nach einem vermeintlichen Beginn in der Dominante greift die Reprise pflichtbewusst alle vier Themen in der Tonika auf, bevor sich eine kurze Coda anschließt.

Das *Larghetto* in voller Sonatenhauptsatzform ist sicherlich eine der strahlend schönsten Schöpfungen,

die Mozart je hervorgebracht hat – auch wenn man freilich dazu neigt, viele seiner langsamen Sätze ähnlich zu bewundern. Die Tonart As-Dur überrascht in diesem Zusammenhang nicht, da in der Klassik die Subdominante eine der häufigsten Entscheidungen für langsame Mittelsätze ist. In Mozarts Schaffen ist sie jedoch sehr selten und bringt ein gedämpftes Timbre in den Streichinstrumenten mit sich, was darauf zurückzuführen ist, dass die leeren Saiten nur selten, wenn überhaupt gespielt werden und auch im Allgemeinen durch die As-Dur-Töne nicht zum Mitschwingen angeregt werden. Mozart geht auf die Tonart ein, indem er für weit mehr Chromatik als sonst sorgt. Die Harmonie ist wie eine Flüssigkeit, die sich nicht beherrschen lässt und immer wieder in eine unerwartete Richtung entweicht. Diese Veränderungen sind nie konfrontativ, sondern eher sanft und ruhig, weil Mozart sorgfältig auf die Stimmführung achtet. Bereits im zweiten Takt wechselt das Thema vorübergehend nach b-Moll und kehrt rasch nach As-Dur zurück. Wenn das Thema zehn Takte später von der Violine wiederholt wird, klingt es wegen der kontrastierenden harmonischen Behandlung ganz anders. Diese unklare, ja ausweichende Harmonie bewirkt, dass aus dem Thema

eine Überleitung zum zweiten Thema wird. Selbst dann beginnt das zweite Thema in c-Moll, während die "richtige" Tonart Es-Dur erst in der Codetta, acht Takte vor dem Ende der Exposition, feststeht. Auch die Durchführung ist harmonisch recht instabil und beschäftigt sich weitgehend mit eleganten Klavierfigurationen, begleitet von den Streichern, die ein langsames, chromatisches, choralartiges Thema spielen, das vom zweiten Thema abgeleitet ist. Die Coda deutet eine ähnliche harmonische Unsicherheit an, bevor sie diese schnell und entschieden in As-Dur auflöst.

Das Werk schließt mit einem typisch heiteren Rondo-Finale. Hier nähert sich Mozart, zumindest aus der Sicht des Pianisten, stilistisch sehr eng den Rondos in seinen Klavierkonzerten an. Die harmonische Komplexität des vorangegangenen Satzes entspannt sich nun, das Klavier kündigt das sehr einfache und charmante erste Thema an, das dann von der Streichergruppe wiederholt wird: eine typische Formel für seine Konzerte. Gegen Ende des A-Teils kommt ein kurzer Dialog von der Art, wie sie dann Beethoven im langsamen Satz seines Vierten Klavierkonzerts großartig ausführen sollte: Ein beruhigender Einfluss vermag ein starkes, kriegerisches Wesen zu



unterdrücken. In ihrer *Forte*-Oktavenpassage sind die Streicher bemüht, als mächtiges kleines Orchester aufzutreten, werden aber durch die sanfte Antwort des Klaviers beruhigt. Natürlich setzt sich das Klavier durch, indem es die letzten beiden Töne der Streicher aufgreift und in einen Übergang zum B-Teil in B-Dur verwandelt. Von dem Moment an ist das Klavier allgegenwärtig und dominiert die Struktur mit brillanten Passagen, die irgendwie nie in Prahlerei abgleiten. Nach der ersten Wiederkehr des A-Teils bringt der C-Teil, hauptsächlich in c-Moll und As-Dur, wieder kontrastierende Äußerungen der Streicher und des Klaviers. Dieser längste Abschnitt ist in der Tat eine Durchführung, die weitgehend auf der oben

erwähnten "orchestralen" Oktavenpassage basiert. Der c-Moll-Bereich bringt ein kurzes Element von Sturm und Drang, aber die folgende Passage in As-Dur löst dies mit einem ganz neuen, naiven Thema auf. Auf die abschließende Rückkehr des A-Teils folgt eine eindrucksvolle Coda.

Mozart hatte kein Vorbild für diese bemerkenswert originellen Werke, aber ihr Vermächtnis bezeugt sich in den Klavierquartetten von Beethoven und Brahms, ganz zu schweigen von den vielen nachfolgenden Klavierquintetten, die mit einem zusätzlichen vierten Streicher gebildet wurden.

© 2023 Michael O'Loughlin  
Übersetzung: Andreas Klatt

## Mozart: Quatuors avec piano

---

### Introduction

C'est de manière inestimable que Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) contribua à enchanter l'humanité, à la fois pendant sa courte existence et tout au long des 232 années qui se sont écoulées depuis son décès. Son œuvre témoigne de son génie extraordinaire dans tous les genres vocaux et instrumentaux courants à son époque, de ses messes sublimes à ses scènes paillardes et ses canons ingénieux. Trois décennies avant sa naissance, la révolution de la "nouvelle simplicité", ou style galant, avait débuté: le contrepoint perdait de son importance, la mélodie se simplifiait et la symétrie commençait à s'imposer à tous les niveaux, dans les motifs, les phrases, et même dans des mouvements entiers. Mozart intégra ces courants nouveaux dans une construction musicale subtile et captivante, créant une impression d'équilibre et de complétude, et incarnant toutes les vertus de l'architecture, de l'art et de la rhétorique classiques. Dans certains de ses menuets plus légers, de ses marches et même de ses symphonies, cette symétrie peut conduire à une sorte de prévisibilité, mais ses concertos pour piano

sont des œuvres inspirées, et c'est grâce à celles-ci que Mozart établit sa réputation à la fois comme compositeur et comme interprète.

Quand en 1785 Mozart écrit le Quatuor avec piano en sol mineur, le trio avec piano comprenant violon, violoncelle et piano était bien en place déjà. L'idée de Mozart était d'y inclure l'alto, ajoutant ainsi une dimension importante à la palette mélodique et contrapuntique du genre. Les quatuors avec piano de Johann Schobert (décédé en 1767) ont été cités comme précurseurs, mais ils n'étaient en rien comparables à ceux de Mozart: les deux violons constituaient les deux seules parties de cordes indépendantes, le violoncelle n'étant rien de plus qu'un support pour la main gauche du piano. Ici, pour la première fois, Mozart créa une forme capable de reproduire les textures à la fois du quatuor à cordes et du concerto pour piano, en faisant en même temps entendre sa propre voix, une voix unique. Ces pièces sont incontestablement nouvelles et complexes, ce qui peut expliquer que ces caractéristiques alimentèrent une historiette problématique au début du dix-neuvième siècle. Ces œuvres datant des années 1780, la dernière décennie

de la vie de Mozart, furent en effet mal comprises à l'époque, du fait que leur niveau de sophistication et de subtilité était incompatible avec les goûts superficiels du moment. Ce discours peut même être considéré comme l'ancêtre de l'idée défendue au siècle dernier, à savoir que la beauté unique de la musique de Mozart faisait penser qu'il avait quelque chose de divin, à la différence d'autres compositeurs de moindre envergure.

Une histoire souvent répétée au sujet de la genèse de ces deux œuvres illustre ces dires. En 1828, Georg Nissen, le second époux de la veuve de Mozart, Constance, écrivit dans sa biographie de Mozart que l'éditeur viennois Hoffmeister lui avait commandé trois quatuors avec piano, mais qu'il était peu satisfait du premier, le Quatuor, KV 478, car il était apparemment trop subtil, trop complexe et trop difficile à jouer pour les musiciens amateurs qui constituaient sa clientèle. Mozart aurait alors résilié l'accord conclu pour les quatuors ultérieurs. Aucun document n'atteste de la véracité de cette supposition. Toutefois, selon une critique parue en 1788, de nombreux membres de la noblesse et de la bourgeoisie jouaient cette œuvre avec enthousiasme, mais pas au niveau voulu. Mais comme Hoffmeister continua à éditer d'autres œuvres, tout aussi complexes, il nous faut considérer cette

affirmation et son origine avec une certaine circonspection.

Dans les œuvres de musique de chambre avec piano de la période classique, les instruments ont rarement une participation parfaitement équivalente. Au milieu du dix-huitième siècle, et spécifiquement dans les premières sonates pour piano et violon de Mozart, le violon n'avait qu'un rôle d'accompagnement du piano. Mais en 1785, Mozart avait déjà considérablement pris ses distances par rapport à cette conception, et dans ces quatuors, la partie des cordes et le piano y ont une part égale. Et si cet aspect nous rappelle les concertos pour piano de Mozart, leur forme générale ne fait que renforcer notre impression. Comme les concertos, et contrairement aux quatuors à cordes, ils n'ont que trois mouvements: un mouvement à part entière de forme sonate, un mouvement central lent et plus léger dans une tonalité relative et un final en forme de rondo. Les deux œuvres furent composées au cours de la période de trois ans – de février 1784 à décembre 1786 – au cours de laquelle Mozart composa douze concertos pour piano.

**Quatuor avec piano en sol mineur, KV 478**  
Mozart n'utilisa pas souvent la tonalité de sol mineur, la réservant sans doute pour des

effusions passionnées ou des mouvements sombres et tourmentés. Ces deux aspects se retrouvent dans le mouvement introductif du Quatuor avec piano, KV 478, semble-t-il. Il débute d'emblée par le premier motif, typiquement mozartien, qui consiste en une question introductive formulée avec fermeté (ou un défi peut-être), en octaves, suivie d'une réponse plus sereine du piano seul. Cette interaction définit également le tissu dialogique de l'œuvre tout entière, déjà évoqué. Le thème contient une cellule motivique instable de trois notes identique à celle qui marque le début de la grande Symphonie no 40 en sol mineur, KV 550, de 1788:



Pour le second sujet, Mozart choisit la tonalité conventionnelle, c'est-à-dire la relative majeure (si bémol), mais le thème lui-même est rythmiquement instable, ses accents *sforzando* tombant sur les "mauvais" battements, ou en des moments inattendus. Le développement débute par l'ample traitement d'un thème entièrement nouveau. Ce n'est qu'à la toute fin de cet épisode (les sept dernières mesures) que Mozart se souvient qu'il est censé développer les sujets de l'exposition, et donc il introduit

le premier motif, brièvement. Rappelons également ici que ce n'est qu'au dix-neuvième siècle que la forme sonate fut identifiée en tant que telle et codifiée: non conscient de règles prescrites, Mozart pouvait traiter la forme avec une grande liberté, et il le fit. Le mouvement se termine de manière abrupte après une coda tempétueuse.

Lorsqu'il commence, l'*Andante* peut facilement être pris erronément pour le mouvement lent d'un des concertos pour piano qui comporterait alors une section de cordes réduite: l'interaction texturale et thématique est, quant à elle, identique. Le mouvement est de forme sonatine, ce qui signifie qu'il s'agit d'une forme sonate sans développement, comme dans le mouvement lent de certains concertos de Mozart. On y trouve les deux motifs habituels dans les relations de tonalités usuelles (tonique et dominante dans l'exposition, et tonique seulement dans la réexposition), mais au lieu du développement, il y a une exposition enrichie d'une codetta ample et mélancolique, suivie d'une brève transition vers la réexposition. Mozart évite ainsi d'introduire toute autre tension harmonique, se montrant ici sous son angle le plus charmant.

Le finale sous forme de rondo est en sol majeur, la tonalité peut-être la plus

joyeuse de Mozart. Le second épisode, en mi mineur, introduit une note dramatique et l'indice d'un développement dans lequel la petite cellule de trois notes du premier mouvement, citée plus haut, est une nouvelle fois présente et est ballottée d'un instrument à l'autre. Très vite, la tonalité du premier mouvement, sol mineur, réapparaît, mais ce sombre nuage se dissipe si vite qu'il pourrait ne pas être remarqué, n'ayant aucun effet sur l'atmosphère lumineuse du mouvement. Le finale est émaillé tout du long par des gammes et des arpèges brillants et rapides pour le piano, ce qui fait que l'œuvre, du point de vue de cet instrument du moins, représente un défi identique à celui des concertos pour piano du compositeur.

#### **Quatuor avec piano en mi bémol majeur, KV 493**

Mozart indiqua dans son propre catalogue que le Quatuor avec piano, KV 493, fut achevé le 3 juin 1786, et il fut édité en 1787 par Artaria. La partition autographe est perdue et donc nous ne savons pas si l'annotation d'Artaria pour le thème introductif, *sotto voce* (tranquillement), ou *forte* comme dans certaines éditions plus tardives, était voulue ou non par Mozart. Dans la réexposition, le thème est clairement annoté *forte*, et le passage

dynamique à l'allure de marche en octaves dans les mesures cinq et six est le genre de motif que Mozart utilisa souvent, et toujours *forte*.

Par sa structure générale, et celle de chacun de ses mouvements, le Quatuor est très proche du KV 478. Mais l'atmosphère en est tout à fait différente – charmante plutôt qu'exigeante. Dans le premier motif, harmonie et texture importent plus que la mélodie, ce qui explique sans doute pourquoi Mozart l'ignora dans le développement. Le motif n'est pas long, il ne couvre que vingt-sept mesures, pendant lesquelles la conversation tend à être dominée par le piano. Le domaine du second motif est plus vaste: il comprend trois thèmes différents en si bémol majeur. Ces trois thèmes sont tout en douceur et les partenaires dans le dialogue principal sont chaque fois le violon et le piano. Le développement est entièrement fait d'un travail détaillé du second sujet initial, qui nous emmène rapidement au travers de nombreuses tonalités et déploie dans la partie piano une grande brillance comme dans un concerto. Après un faux début dans la dominante, la réexposition revisite consciencieusement les quatre thèmes dans la tonique, avant une brève coda.

Le *Larghetto*, entièrement de forme sonate, est sûrement l'une des créations les plus merveilleuses de Mozart – mais il est

vrai qu'on a tendance à dire la même chose de nombreux de ses mouvements lents. La tonalité de la bémol majeur n'est pas surprenante dans ce contexte du fait que le choix de la sous-dominante fut l'un des plus fréquents pour les mouvements centraux lents pendant la période classique. Mais elle est très rarement rencontrée dans l'œuvre de Mozart, et elle adoucit le timbre des instruments à cordes. Ceci est dû au fait que les cordes à vide (sur lesquelles n'est exercée aucune action) sont rarement utilisées ou pas du tout, et elles ne sont généralement pas stimulées non plus à résonner sympathiquement (à entrer en vibration par "sympathie") par les notes de la bémol majeur. Mozart a répondu à cette tonalité en y introduisant beaucoup plus de chromatisme que d'habitude. L'harmonie est comme un fluide qui ne peut être contenu, s'échappant toujours dans une direction inattendue. Ces changements ne se font pas dans la confrontation, mais plutôt dans la douceur et le calme, du fait du soin apporté par Mozart à l'agencement des voix. Dès la deuxième mesure, le thème s'oriente temporairement vers si bémol mineur, retournant vite ensuite au la bémol majeur. Quand le thème est répété dix mesures plus tard par le violon, il semble tout différent en raison du contraste dans le traitement

harmonique. Cette harmonie peu claire, imprécise même, a pour effet de transformer le thème en une transition vers le second sujet. Et cependant, le second sujet commence en ut mineur, et la tonalité "correcte" de mi bémol n'est fermement établie que dans la codetta, huit mesures avant la fin de l'exposition. Le développement est aussi assez instable du point de vue harmonique et comporte en grand nombre des figures élégantes au piano, accompagnées par les cordes qui jouent un thème lent, chromatique, à l'allure de choral, dérivé du second sujet. Il y a dans la coda la même incertitude harmonique, mais elle est rapidement et fermement résolue en la bémol majeur.

L'œuvre se termine par un finale en forme de rondo, typiquement joyeux. Ici Mozart est très proche du style des rondos de ses concertos pour piano, du moins du point de vue du pianiste. La complexité harmonique du mouvement précédent étant dissipée à présent, le piano annonce le premier thème, très simple et charmant, répété maintenant par la section des cordes: une formule typique de ses concertos. Vers la fin de la section "A", il y a un bref dialogue du type qu'illustra plus tard Beethoven, de manière grandiose, dans le mouvement lent de son Quatrième Concerto pour piano, une influence apaisante pouvant

tempérer un caractère fort, belliqueux. Dans leur passage *forte* en octaves, les cordes essayent de se présenter comme un orchestre réduit et cependant puissant, mais elles sont pacifiées par la réponse délicate au piano. Le piano gagne, évidemment, en reprenant à son compte les deux notes finales des cordes et en les transformant en une transition vers la section "B", en si bémol majeur. À partir de là, le piano ne cesse d'être présent, dominant la trame musicale avec des passages brillants qui jamais ne deviennent ostentatoires. Après le premier retour de la section "A", la section "C", surtout en ut mineur et en la bémol majeur, amorce une fois encore un discours contrasté entre les cordes et le piano. Cette section plus longue est en fait un développement, fondé largement sur le

passage "orchestral", en octaves, évoqué plus haut. L'épisode en ut mineur apporte une brève touche dans l'esprit *Sturm und Drang*, une atmosphère sombre, tourmentée, mais le passage suivant, en la bémol, résout ceci avec un thème tout à fait nouveau et naïf. Le retour final de la section "A" est suivi d'une impressionnante coda.

Mozart n'avait pas de modèle pour ces œuvres remarquablement originales, mais l'héritage qu'elles ont laissé est manifeste dans les quatuors avec piano de Beethoven et de Brahms, pour ne pas citer de nombreux quintettes avec piano ultérieurs, formés par l'addition d'un quatrième cordiste.

© 2023 Michael O'Loughlin

Traduction: Marie-Françoise de Mécès



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [bhallis@chandos.net](mailto:bhallis@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

**Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D Concert Grand Piano (serial no. 592 087) courtesy of Potton Hall  
Piano technician: Iain Kilpatrick, Cambridge Pianoforte

**Recording producer** Jonathan Cooper  
**Sound engineer** Jonathan Cooper  
**Editor** Jonathan Cooper  
**A & R administrator** Sue Shortridge  
**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk: 6 – 8 September 2022  
**Front cover** Photograph of the performers by Fabio Gianardi  
**Design and typesetting** Cass Cassidy  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
© 2023 Chandos Records Ltd  
© 2023 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20179

## Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

### Piano Quartets

#### Quartet, KV 478 (1785) 30:12

in G minor · in g-Moll · en sol mineur  
for Piano, Violin, Viola, and Cello

- |   |                         |       |
|---|-------------------------|-------|
| 1 | Allegro                 | 15:12 |
| 2 | Andante                 | 7:15  |
| 3 | Rondo. Allegro moderato | 7:45  |

#### Quartet, KV 493 (1786) 37:56

in E flat major · in Es-Dur · en mi bémol majeur  
for Piano, Violin, Viola, and Cello

- |   |            |       |
|---|------------|-------|
| 4 | Allegro    | 15:30 |
| 5 | Larghetto  | 13:10 |
| 6 | Allegretto | 9:14  |

**TT 68:18**

Francesca Dego violin  
Timothy Ridout viola  
Laura van der Heijden cello  
Federico Colli piano

MOZART: PIANO QUARTETS – Dego / Ridout / van der Heijden / Colli

CHANDOS  
CHAN 20179

MOZART: PIANO QUARTETS – Dego / Ridout / van der Heijden / Colli

CHANDOS  
CHAN 20179