Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1984)

Heft: 2

Rubrik: Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Konzepte statt Stars

Frankfurt Feste

Die «Frankfurt Feste», die die «Alte Oper Frankfurt» seit ihrer spektakulären Wiedereröffnung im Jahre 1981 mit Mahlers 8. Symphonie unter der Leitung von Michael Gielen alljährlich veranstaltet, haben in diesen wenigen Jahren ein unverkennbares Profil gewonnen, das sich vorteilhaft von dem vergleichbarer und zumeist sehr renommierter Festwochen abhebt. Die verantwortlichen Programmplaner wussten, dass es wenig sinnvoll ist, lediglich die «berühmten» Solisten und Orchester mit ihren standardisierten, zumeist von der Schallplattenindustrie diktierten Reiseprogrammen nun auch nach Frankfurt zu holen; vielmehr nutzten sie die durch das prunkvoll restaurierte Gebäude geschürte Neugier eines ausserordentlich heterogenen Publikums (in Frankfurt gab es seit Kriegsende keinen vernünftigen Konzertsaal) und akzentuierten bereits im ersten Jahr in einem ganz ungewöhnlichen Ausmass die Neue Musik: Cage, Reich, Xenakis, Kagel, Boulez. Hans Werner Henze dirigierte seine «Voices», Karlheinz Stockhausen gestaltete einen Abend mit eigenen Werken aus den fünfziger Jahren. Denkt man an die Aufführung der «Kontakte» (1959/60) zurück, so fragt man sich vergeblich, welche Werke der «Postmoderne» einem Vergleich mit solch einer – gegenwärtig vielgeschmähten – seriellen Arbeit standhalten können. An «Emotionalität», «Ausdruckswillen», «Nachvollziehbarkeit» usf. steht dieses epochale Werk keinesfalls hinter Arbeiten wie dem 2. Streichquartett von Manfred Trojahn oder den Nietzsche-Fragmenten «umhergetrieben, aufgewirbelt» für Mezzosopran, Bassbariton, gemischten Chor und Flöten von Wolfgang Rihm zurück, die auf demselben Fest uraufgeführt wurden.

Seit 1982 bemühen sich die Veranstalter um die notwendige thematische Konzentration. In jenem Jahr zeigte man unter dem Titel «Grenzgänge – Grenzspiele» Rekonstruktionen von Kandinskys «Der gelbe Klang» und Schlemmers «Das triadische Ballett» (mit der Musik von Hans-Joachim Hespos), liess Alvin Curran und Josef Anton Riedl abendfüllende «raumszenische Klangereignisse» (Curran) realisieren, führte neue Arbeiten aus dem Bereich Film/Musik auf und präsentierte in mehreren Konzerten Werke von Joseph Haydn und Charles Ives.

«Im Wandel» lautete das Motto der Feste 1983: Man brachte Werke, die in irgendeinem sinnvollen Zusammenhang mit den Themen des Wagnerschen musikdramatischen Werkes stehen, initiierte eine Konzertreihe, die ausschliesslich von Nachwuchskünstlern bestritten wurde und stellte Weberns Gesamtwerk vor.

Intellektuell und programmatisch versprach das diesjährige «Frankfurt Fest» an Intensität und Verbindlichkeit noch zu gewinnen. Es sollten gesellschaftliche Grundstimmungen in der BRD aufgegriffen werden, für die Begriffe wie Endlichkeit, Vergänglichkeit, Erschöpfung der natürlichen Ressourcen, Todessehnsucht einstehen; doch kulturpolitische Ereignisse und Ungeschicklichkeiten, die ein trübes «Kulturleben» grell ausleuchteten, drängten sich in allen Medien so sehr in den Vordergrund, dass darüber die Thematik der Feste verdrängt wurde. Der Generalmanager der Alten Oper, Ulrich Schwab, projektierte die Uraufführung des bereits 1975 entstandenen Fassbinder-Stückes «Der Müll, die Stadt und der Tod» (Fassbinder hatte verfügt, dass dieses Stück über die Verquickung von Bodenspekulation, Stadtverwaltung und jüdischen Immobilienhändlern im Frankfurt der fünfziger und sechziger Jahre nur in Frankfurt uraufgeführt werden dürfte). Der Aufsichtsrat der Alten Oper blockierte dieses Projekt mit dem Hinweis auf antisemitische Tendenzen; Schwab floh mit dem massiven Zensur-Vorwurf in die Öffentlichkeit – und wurde fristlos entlassen.

Als Eröffnungsspektakel der Feste konzipierte man ein unterhaltsames Programm, das in einer «Katastrophe» enden sollte, als «Jungfernfahrt der Titanic». Solch eine mutwillig herbeigeführte Katastrophe – worin sie bestehen sollte, war noch ungewiss – erregte das Misstrauen der verantwortungsbewussten Feuerwehr des Hauses, die es mit Hilfe einer öffentlichen Polemik erreichte, an jenem Abend vom Dienst suspendiert zu werden. Die «Jungfernfahrt» geriet zum vollständigen Fiasko, das nur noch vom Zynismus jenes Vorwurfs übertroffen wurde, die Veranstalter hätten das Versprechen der Katastrophe nicht eindrucksvoll genug gehalten. Mit anderen szenisch-musikalischen Arbeiten – einem als Gegenstück zur «Titanic» konzipierten Projekt «Arche» von Harald Weiss, einem von Laien erarbeiteten «Narrenspiel», einem Tanztheaterstück «Moribundi» über das tägliche Absterben von Leben oder dem von Dieter Rexroth dramatisierten «Ackermann aus Böhmen» – konnte man den ursprünglichen Absichten unauffälliger, aber wirkungsvoller nachkommen.

Mehrere Konzerte widmete man Olivier Messiaen (u.a. «Des Canyons aux Etoiles», faszinierend interpretiert vom Basler Sinfonieorchester unter Heinz Holliger) und Aribert Reimann. Die von Gerd Albrecht geleitete makellose Aufführung des «Requiems» (1982) dieses sehr erfolgreichen Komponisten verdeutlichte eher die Bedenken gegen diese allzu souveräne, in einem vordergründigen Sinne «bedeutungsvolle» Komposition. Kagel wiederum konfrontierte in einem Konzert seine «Phonophonie» (1963/64) mit jüngeren Arbeiten wie dem «Chorbuch» (1975/78), dem «Mitternachtsstück» (1980/81) oder «RRRRRRR . . .:» (1981/82). Schien in «Phonophonie» Musik einfür-allemal auf karge Reste reduziert, so hat sich Kagel in den späteren Stücken immer traditionellere Mittel angeeignet, die er freilich geradezu bestürzend anordnet. Doch im «Chorbuch» will er offenbar die Position erobern, die bislang von Komponisten wie J.N. David, H. Distler oder E. Pepping gehalten wurde. Unter den Nachwuchskünstlern beeindruckte vor allem das Frankfurter «Mutare Ensemble» mit der Uraufführung der «Maiennacht» für Violine, Violoncello und Kontrabass (nach einem Gedicht von Huelsenbeck) von Karl-Wieland Kurz (geb. 1961): Ein irrsinnig gestikulierendes, tobendes, stilistisch völlig unabhängiges und persönliches Stück eines jungen Komponisten, dem man bedenkenlos eine grosse Zukunft zutrauen kann.

Giselher Schubert

Disques Schallplatten

Sauber gemacht

Ernst Pfiffner: Ein Hafis-Zyklus / Drei Klavierstücke / Polyhymnia / Notturno / Suite für Violine und Klavier
Annemarie Burkhard, Sopran; Franz Reinmann, Bariton; Ursula Burkhard, Flöte; Herbert Hoever, Violine; Ernest Strauss, Violoncello; Simon Burkhard, Klavier; Walter Feybli, Gitarre; Siegfried Schmid, Pauken.
Adriano ADR 7

Die vorliegende Platte ist wohl im Zusammenhang mit dem 60. Geburtstag des 1922 in Mosnang geborenen Komponisten Ernst Pfiffner zu sehen. Sie trägt Hommagecharakter, da sie fast ausschliesslich Werke aus den fünfziger Jahren präsentiert. Dabei wird vor allem der kammermusikalische Aspekt im Werk des Organisten, Chordirigenten und Leiters der Akademie für Schul- und Kirchenmusik in Luzern sichtbar. Es handelt sich um Stücke, die – bis auf die Kleine Suite für Klavier von 1951 – in der älteren Ausgabe des Handbuchs «Schweizer Komponisten unserer Zeit» verzeichnet waren, die aber (ausser den Vokalwerken) aus mir unerfindlichen Gründen in der neuen, erweiterten Ausgabe fehlen. Kaum zu glauben, dass Pfiffner nicht mehr zu diesen Werken stehen will, wenn sie nun auf Platte erschienen sind.

Man kann bei der Betrachtung dieser Werke vom Handwerklichen ausgehen und gerät dabei unwillkürlich in die Nähe von Hindemith und dessen Schweizer Entsprechungen. Tatsächlich erweisen sich etliche der Stücke zunächst einmal als «sauber gemacht»; eine klare, wenn auch konventionelle Vorstellung vom Tönen dringt durch.

Pfiffner ist nicht auf der Suche, nicht auf Klangsensibilisierung aus, streut aber auf der andern Seite auch keinen Firlefanz ein. In den besten Momenten ist seine Musik prägnant, ohne dass sie ins Banale verfällt.
Am tiefsten greift der *Hafis-Zyklus* von 1958 nach Gedichten des persischen Lyrikers Muhammed Schamsaddin (um 1330 bis 1389), genannt Hafis. Die Besetzung – Bariton, Klaviertrio und Pauken – verleiht dem Stück Sonorität. Der Ruhe und Langmut, der Sehnsucht und dem Gewicht dieser Texte wird dadurch Rechnung getragen. Wenn auch Wort- und Satzwiederholungen nicht immer zwingend wirken, so ist der Text doch gelungen umgesetzt: da wird nicht gemalt und nichts auf Bedeutung getrimmt.
Als schlechtes Gegenbeispiel mag das 1967/73 entstandene Vokalstück *Polyhymnia* für Sopran, Flöte und Gitarre gelten. «Der Text stammt vom Wiener Dichter, Komponisten, Journalisten und Chansonnier Franz Krieg. Darin wird die Entwicklung der Muse des feierlichen Gesanges, Polyhymnia, von Orpheus bis Strawinsky, in ironisch-witzigen Versen besungen.» (Plattenein führung von Herbert Ulrich.) Ist dieser «kabarettistische» Text selbst schon unsäglich banal (er war es bereits vor anderthalb Jahrzehnten) und nicht einmal als Zeitdokument von Interesse, so ist er erst noch langweilig und witzlos vertont. Wenn das Stück hier als Beispiel für ein pfiffiges, spritziges Komponieren stehen soll, so beweist es nur das Gegenteil; darüber kann auch die an sich aparte Begleitbesetzung nicht hinweghelfen. Die bemühten Anspielungen auf musikalische Stile sind vollends blass.
Die Rückkehr zu den Instrumentalwerken aus den fünfziger Jahren tut da wohl, auch wenn sie kaum den Ausdruck des Hafis-Zyklus erreichen. Einen eigenen Ton findet Pfiffner noch in den *Drei Klavierstücken* von 1955/56. Da merkt man, wie er sich in der Gestaltung Zeit zu lassen und doch bündig zu formulieren versteht. Dass die langsameren Sätze stärker wiegen, ist beim Vergleich mit dem Liedzyklus nicht verwunderlich. Neben dem *Notturno* aus der *Kleinen Klaviersuite* von 1952 sind schliesslich die drei Sätze der 1953 geschriebenen *Suite für Violine und Klavier* zu erwähnen, eines Werks, das sich – vor allem im ersten Satz – klassisch gibt und für das man nun wirklich die blosse Handwerklichkeit bemühen muss. Das greift kaum tiefer, wenn auch im Schlussatz eine gewisse Rauheit im Ton festzustellen ist.
Dass dieser Eindruck zum Teil auch von den – allem Anschein nach – sauberen Interpretationen herrührt, muss beigefügt werden. Sicher lassen sich Aufführungen denken, die den einen oder anderen Punkt – zumal der Instrumentalstücke – anders erscheinen liessen, so dass manches doch etwas mehr Leuchtkraft und Spannung erhielte.

Thomas Meyer

L'homme et la machine

Giuseppe G. Englert:
JURALPYROC.../GZ 50
Gerd Zacher, orgue
Perspectives romandes et jurassiennes, Gallo 30-380

De même que *JURALPYROCKILIMALAUCARPATLADIRANDETNAPENNASSO* se lit seulement, «mais ne se prononce pas», de même, la musique de Guiseppe G. Englert ne garde son sens qu'aussi longtemps que l'auditeur accepte qu'elle lui échappe. Le titre JURALPYROC... demande une lecture interne, silencieuse; la musique JURALPYROC... propose une écoute encore plus intérieure, sous la surface, en deça de ce qui ne se prononce pas. Si lire JURALPYROC... c'est écouter JURALPYROC... alors tout s'éclaircit. Une musique qui englobe la totalité dans le détail et qui demande une attention globale, une perception circulaire, semblable à ce «serpent gigantesque qui enserre le globe» dont parle le compositeur lui-même. Conçue pour un synthétiseur numérique (le Synclavier I) et interprétée en public par le compositeur (computer-musician), cette œuvre est assez significative de l'attitude de G. Englert face à la musique éléctro-acoustique.

Computer-musician: Giuseppe G. Englert

Compositeur suisse exilé à Paris depuis 1949 déjà, il fait part du Groupe Art et Informatique de Vincennes (créé en 1969), avec lequel il partage la préférence pour les exécutions publiques et en temps réel d'œuvres pour synthétiseur et ordinateur. Celles-ci découlent d'ailleurs de procédés particuliers, comme l'explique lui-même le compositeur: «Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce ne sont pas des séquences musicales ni des événements sonores que je formule dans mes programmes d'ordinateur; je codifie mes algorythmes de génération, mes critères de décision, ma gamme de priorité pour le cas de conflit, mes options concernant l'étendue (nombre de paramètres) sonore que je veux faire vivre». Et il ajoute: «Le programme, ou plutôt l'ordinateur chargé de mon programme, pourra donc agir de manière autonome pour faire surgir la musique que je souhaite jusqu'au moment, que je dois avoir prévu, où des décisions non-programmables s'imposent.» C'est donc à ce moment-là qu'intervient le computer-musician: cette intrusion extérieure permet une rencontre intéressante entre d'une part une écriture très formalisée et qui tend vers l'automatique et, d'autre part, le jeu de l'interprète qui lui touche à l'irrationnel et à l'accidentel.
C'est également dans cette relation de dualité entre l'homme et la machine que réside l'intérêt de *GZ 50,* pièce pour orgue dédiée à Gerd Zacher à l'occasion de son cinquantième anniversaire. Musique «barbare», comme le dit Englert, qui ne parvient pourtant pas à imposer constamment sa volonté à des éléments musicaux si fortement reliés à la tradition. Si le compositeur n'est pas véritablement vainqueur de son combat contre l'histoire, il l'est par contre, en tant qu'homme, face à cette machine figée qu'est l'orgue: les moment de climax les plus «émouvants» étant ceux où l'instrument semble mettre un genou à terre (modification de la pression du vent) et paraît retrouver une stature plus humaine.

Jacques Demierre

Anspruch nicht eingelöst

Ludwig van Beethoven: Klavierkonzerte Nr. 1–5
Alfred Brendel, Klavier; Chicago Symphony Orchestra; James Levine, Dirigent
Philips 411 189-1 (4 LP)

Als Alfred Brendels Aufnahmen in den sechziger Jahren noch bei der wenig renommierten Firma Vox erschienen, galt er bestenfalls als zweitrangiger Pianist. Seit er bei Philips unter Vertrag ist, haben die Musikkritiker ihr Urteil revidiert. Anschauungsmaterial für diesen Wandel der Einschätzung findet man in den beiden Ausgaben von Joachim Kaisers Buch «Grosse Pianisten in unserer Zeit». In der Erstausgabe von 1965 erteilt Kaiser, der sich für einen Experten in Sachen Klavierspiel hält, herablassende Ratschläge wie «Brendel sollte

einmal aus der Gilels-Aufnahme dieser Sonate herauszuhören versuchen, was alles in dem Trio steckt» oder «Wenn er sich nicht dazu entschliesst, seine Technik mit äusserster Sorgfalt zu kultivieren (...)». Diesen onkelhaften Ton vermeidet Kaiser in der überarbeiteten Fassung von 1972. Im völlig neu geschriebenen Brendel-Abschnitt heisst es nun: «Wer begann je zweitklassig und wurde erstklassig? Manchmal kommt es vor. Alfred Brendels Karriere ist ein Beispiel dafür.»

In der Tat ist es dem Philips-Konzern gelungen, Brendel zum Top-Star aufzubauen. Derzeit ist er gar so hoch im Kurs, dass es rentabel scheint, seiner Gesamtaufnahme der Beethovenschen Klavierkonzerte von 1977 (die bereits seine zweite war) nur sechs Jahre später eine weitere folgen zu lassen. Doch wie soll man den Fans plausibel machen, dass sie sich auch die neue Kassette zulegen müssen? Die Werbung versucht's mit folgenden zwei Argumenten: 1. Es handelt sich um eine Live-Aufnahme; 2. die Interpretation stützt sich auf revidierte Quellen bzw. auf das Studium von Carl Czernys «Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke».

Brendel selbst äussert sich zu diesen zwei Punkten gesprächsweise auf einer Werbeplatte und in Aufsätzen des Beihefts («Zu den Live-Aufnahmen in Chicago» und «Der Notentext und seine Hüter»). Man liest da etwa von der Untat Carl Reineckes, des Herausgebers der alten Gesamtausgabe, «der auch den zweiten Satz des Es-Dur-Konzerts mit seinem Rotstift nicht verschonte: Hier ist ihm das authentische C zum ¢ geraten. Es ist zur schönen Gewohnheit geworden, das Adagio un poco mosso des Es-Dur-Konzerts so feierlich wie möglich vorzutragen. Wieder sind es Czerny und Kullak, die einsam auf das Alla breve hingewiesen haben, Czerny mit dem ausdrücklichen Vermerk ‹Das Adagio darf nicht schleppend gehen›. Immerhin hat Czerny unter den Augen Beethovens im Jahre 1812 die erste Wiener Aufführung des Werkes gespielt.» Im Interview demonstriert Brendel seine revidierte Interpretation dieses Satzes in einem Tempo, das zwar nicht ganz die von Czerny vorgegebenen ♩ = 60 erreicht, aber immerhin die Halben als Metrum spüren lässt. Hört man sich jedoch daraufhin die Aufnahme mit Orchester an, muss man sich von der Werbung betrogen fühlen. James Levine, der Dirigent, beginnt nur wenig schneller als Bernard Haitink in der 1977er-Aufnahme (etwa ♩ = 43 statt 37), und beim Einsatz des Klaviers ist das alte, schleppende Tempo wiederhergestellt. Von einem Alla breve ist es so weit entfernt wie in allen übrigen Aufnahmen, ja, Brendel und Levine brauchen für diesen Satz sogar mehr Zeit als der nicht besonders textkritische Artur Rubinstein in der von Erich Leinsdorf dirigierten Schallplatten-Aufnahme!

Ich gehe deshalb so ausführlich auf dieses Beispiel ein, weil es symptomatisch

Nach den Quellen? Alfred Brendel und James Levine

für die ganze Kassette ist. Von dem in Beiheft und Interview dokumentierten guten Willen Brendels ist in den Aufnahmen leider wenig zu spüren. Wo es darauf ankäme, etwas Neues zu wagen, hält sich Brendel doch lieber an die Gemächlichkeit des Vertrauten als an die Empfehlungen Czernys (ganz zu schweigen von den Vorschlägen Rudolf Kolischs, der aufgrund von Beethovens eigenen Metronomisierungen Tempi errechnet hat, die fast durchwegs noch um einiges schneller sind).

Brendel übernimmt auch alle zur Gewohnheit gewordenen Tempo*modifikationen*, erweitert sogar deren Arsenal um einige ebenso wenig plausible Exempel. Warum soll etwa bei jeder Ausweichung in eine terzverwandte Tonart das Tempo gedrosselt werden? Betreffs der Durchführung des ersten Satzes von op. 15 argumentiert Brendel, es handle sich um ein eigenes Stück im Stück, als ob nicht das «eigene» durch die neue Tonartebene selbst repräsentiert wäre und andererseits der durchs Hauptmotiv vermittelte Zusammenhang mit den übrigen Teilen ein konstantes Tempo erforderte. Liegt hier einer fragwürdigen Interpretation immerhin ein eigener Gedanke zugrunde, so begnügen sich Brendel und Levine in andern Fällen mit der blinden Reproduktion gängiger Praxis: so etwa in der As-Dur-Episode des Rondos von op. 37, wo sie das Tempo um nicht weniger als 30 ♩ pro Minute senken (von 124 auf 94), und dies trotz Czernys Mahnung, hier nicht zu schleppen. Ebenso seltsam ist es, dass Brendel, der sowohl die alte Kullak-Ausgabe kennt wie auch Einsicht in die Druckfahnen der neuen Henle-Ausgabe hatte, in den Ecksätzen dieses Konzerts nicht auf die von Breitkopf und Peters im Solopart hinzugefügten dynamischen Steigerungen verzichten mag. Auch hier entscheidet er sich für die abgestandene Praxis, gegen die Quellen.

Nichtsdestotrotz übernehmen Journalisten, die sich lieber an die Werbematerialien als an das zu Hörende halten — vermutlich weil sie besser lesen als hören können —, Brendels Selbstdarstellung als kritischer Interpret. Im «Sonntags-Blick» werden aus vermeintlich neuen Interpretationen gar Kreationen des Komponisten: «Beethovens Neue» heisst die Schlagzeile, unter der Jürg Haller behauptet, man lerne einen «entschlackten, teilweise ganz neuen Beethoven» kennen. Doch nicht nur das Boulevard-Blatt betätigt sich da als verlängerter Arm der PR-Abteilung des Philips-Konzerns, auch nd. in der so seriösen «Neuen Zürcher Zeitung» meint: «Die beteiligten Künstler zeigten ein ungewöhnliches Engagement dem Notentext gegenüber» und führt dann aus, die aus der autographen Taktvorzeichnung im langsamen Satz des 5. Konzerts sich ergebende Änderung lasse sich im Spiel hören, was just — siehe oben — nicht der Fall ist.

Auch das andere Werbeargument dürfte ebenso wirkungsvoll wie untriftig sein. Den Live-Eindruck vermitteln in dieser Aufnahme primär gelegentliche Huster sowie der ausgiebige Applaus, der nicht nur am Schluss, sondern auch am Anfang eingespielt ist. Erinnern selbst Konzerte, die nicht aufgenommen werden, öfters an aufgewärmte Konserven, da die Hörerwartung, der sich die Interpreten verpflichtet fühlen, längst durch Schallplatten determiniert ist, so handelt es sich hier vollends um öffentlich vorgenommene Schallplatten-Aufnahmen. Um wie bei Studio-Produktionen verschiedene Takes zur Verfügung zu haben, wurden denn auch gleich zwei Konzertserien aufgezeichnet.

Ein Vergleich dieser Neuaufnahme mit Brendels Studioproduktion von 1977 lässt kaum Unterschiede erkennen, die durch den Live-Charakter bedingt wären. Ausnahme: der 3. Satz des 3. Konzerts. Die Spontan-Lizenzen, die sich der Pianist da gewährt, wirken allerdings ziemlich manieriert, so dass m. E. die unspektakulärere Studio-Aufnahme vorzuziehen ist. Anderes ist in der neuen Aufnahme besser gelungen: etwa die Kopfsätze der ersten beiden Konzerte, die leicht und zügig angegangen werden. Das ändert aber nichts daran, dass diese Neuerscheinung ihren Anspruch bei weitem nicht einlöst.

Christoph Keller