

Inhalt

Einleitung	9
1 Aufbau und Konzeption der Arbeit	9
2 Zum Stand der Forschung	13
3 Quellenlage und Archivbestand	20
4 Chronologisches Verzeichnis der Klavierwerke	22

TEIL I

FELDMANS KLAVIERSCHAFFEN

ZWISCHEN 1950 UND 1964	29
1 Entstehungskontext und erster Überblick	31
1.1 Feldmans musikalische Entwicklung bis 1949	31
1.1.1 Frühe Biografie und musikalische Ausbildung	31
1.1.2 Exkurs: Feldmans Jugendwerke für Klavier	38
1.2 Einflussbereiche und biografische Konstellationen um 1950	42
1.2.1 Self-Permission: Die Begegnung mit John Cage	43
1.2.2 Get Rid of the Glue: Die New York School of Music	48
1.2.3 Feldman und die New Yorker Art Community	56
1.2.4 Organized Sound: Edgard Varèse	63
1.3 Einordnung und Gliederung der frühen Klavierwerke	66
2 Konventionelle Notation (1950–56)	72
2.1 Ausgewählte Aspekte zur Ästhetik, Kompositionstechnik und Klangstruktur	72
2.1.1 Non-Relationalität	72
2.1.2 Zu Feldmans Vortragsentwurf »Structure and the Structural Cell« ..	74
2.1.3 Soft as possible	79
2.1.4 Makrostrukturen	83
2.1.5 Korrelationen und Zahlenspiele	94
2.1.6 Mikrostrukturen	96
2.2 »Zeit-Leinwand« und »Strukturcollage«: Zwei frühe Formmodelle ..	100
2.2.1 Vorstellung und Erläuterung der Modelle	100
2.2.2 Modell I: <i>Intermission 1–4</i>	103
2.2.3 Modell II: <i>Intermission 5</i> und <i>Extensions 3</i>	123
2.2.4 Adaption und freie Anverwandlung der Modelle zwischen 1954 und 1956	135

2.3	Klangliche Individualzeichnung und Mikroklanglichkeit in <i>Piano Piece 1955</i> , <i>Piano Piece 1956 A</i> und <i>Piano Piece 1956 B</i>	141
2.3.1	Exkurs: Einige besondere Notations- und Klangphänomene in Feldmans Klavierwerk	141
2.3.2	Diskussion ausgewählter Beispiele aus <i>Piano Piece 1955</i> , <i>1956 A</i> und <i>B</i> . .	149
3	Graph Pieces	156
3.1	Die Graph Notation	156
3.1.1	Entwicklung und Grundlagen	156
3.1.2	Aspekte zur Formvorstellung und Berührungspunkte zur Bildenden Kunst	160
3.2	Analysen und Einzelbeobachtungen zu den Klavierwerken	166
3.2.1	<i>Projection 3</i>	166
3.2.2	<i>Intersection 2</i> und <i>3</i>	170
3.2.3	<i>Intersection +</i>	178
3.3	Zur Rolle des Interpreten	181
3.3.1	Der Interpret als »Co-Komponist«	181
3.3.2	Die Grenzen der Freiheit	182
3.3.3	David Tudors »Sub-Scores«	185
3.4	»Graph Music« versus »Graphic Music« – Die Graph Pieces im Kontext der New York School	188
4	Individuelle Ansätze	192
4.1	<i>Piano Piece 1952</i>	192
4.1.1	Quellenlage und Entstehungskontext	192
4.1.2	<i>Piano Piece 1952</i> als Klangkette und Tonhöhenrelief	196
4.1.3	Déjà-vu-Momente und Bereiche vorübergehender Ordnung	197
4.1.4	Nicht-kategoriales Hören und Aspekte der Zen-Rezeption der New York School	199
4.2	<i>Intermission 6</i>	201
4.2.1	All-Over-Design und Umsetzung der Spielanweisung	201
4.2.2	Die Klangpalette von <i>Intermission 6</i> (»References of Sounds«)	204
4.2.3	Entstehung und Folgerungen aus der Frühfassung des Stückes	205
5	Klavierwerke der »Free-Durational«-Phase (1957–64)	212
5.1	Erster Überblick und Grundlagen	212
5.2	Erste Phase (1957–1962)	216
5.2.1	Exkurs: Die Werke für mehrere Klaviere / Pianisten von 1957 / 58	216
5.2.2	<i>Last Pieces</i> (1959)	223
5.3	Zweite Phase	241

5.3.1	Merkmale und Adaption des Free-Durational-Konzepts in den Klavierwerken von 1963	241
5.3.2	<i>Piano Piece</i> (1964)	245
6	Musik für Tanztheater und Film	257
6.1	Übersicht zum Werkbereich	257
6.2	Dance Music	258
6.2.1	Allgemeine Aspekte	258
6.2.2	<i>Three Dances</i>	261
6.2.3	<i>Variations</i>	262
6.2.4	<i>Nature Pieces</i>	266
6.2.5	<i>Ixion</i>	270
6.3	Filmmusik	272

TEIL II

<i>TRIADIC MEMORIES</i> (1981)	275
--	-----

1	Theoretische Aspekte zu Feldmans Komponieren um 1981: Der Essay »Crippled Symmetry« (1981)	278
1.1	What is symmetrical? – Symmetrie/ Asymmetrie und »Crippled Symmetry«	279
1.2	Why Patterns? – Zur Komposition mit Patterns	283
1.3	Form als »Scale« und »Equilibrium«	287
1.4	»Memory Forms« in der Musik	291
2	Aspekte zur Entstehung, Werkgestalt und Kompositionstechnik	297
2.1	Entstehungshintergrund und Titel	297
2.2	Skizzen und kompositorischer Prozess	305
2.3	Partiturbild und Notation	309
2.3.1	Zur Bedeutung des originalen Notenbilds	309
2.3.2	Taktordnung und Einpassung der Musik in das Taktraster	310
2.3.3	Notational Image – Acoustic Reality	315
2.4	Tempo und Dynamik	319
2.5	Patterns: Typologie, Design, Kompositionstechnik	323
2.5.1	Zur Terminologie	323
2.5.2	Wiederholung – Veränderung	324
2.5.3	Permutation	330
2.5.4	Chromatische Zellen	335
2.6	Das »Gesso« des Pedals	338

3	Detailanalyse	344
3.1	Vorbemerkung und erste Übersicht	344
3.2	Teil 1	346
3.2.1	Sektion 1	346
3.2.2	Sektion 2	354
3.2.3	Sektion 3	358
3.2.4	Sektion 4	363
3.2.5	Sektion 5	367
3.3	Zwischenteil 1	371
3.4	Teil 2	375
3.4.1	Pattern [A] – [H]	376
3.4.2	Pattern [X] und [Y]	389
3.4.3	Material aus Teil 1 und Zwischenteil 1	394
3.4.4	Kürzere Muster / Freie Muster	397
3.5	Zwischenteil 2	401
3.6	Teil 3	403
3.6.1	Sektion 1	404
3.6.2	Sektion 2	408
3.6.3	Sektion 3	413
3.6.4	Sektion 4	418
3.6.5	Sektion 5	421
3.6.6	Sektion 6	423
3.7	Résumé und Ausblick	425
ANHANG		433
1	Unveröffentlichte Quellen	435
2	Musikalien	438
3	Literatur	440
4	Ton- und Filmquellen	451
	Personenregister	452
	Dank	454