

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	9
I. <i>Chameleon Virtuosity. Einleitung</i>	11
1. Zur Wahl des Gegenstandes	11
1.1. Die Fragestellung	11
1.2. Musikalische Vielseitigkeit: Stationen eines Künstlerlebens	13
2. Einige theoretische und methodische Vorbemerkungen	18
2.1. Musikalische Entgrenzung – produktionsseitiges Motto, rezeptionsseitige Erwartungshaltung und soziokultureller Kontext	18
2.2. Ästhetische Erfahrung und ästhetisches Urteilen	31
2.3. Zur Wahl von Urteilen als Material	37
2.4. Biographie und Werkanalyse	42
3. Einige charakteristische Kennzeichen Previns	45
3.1. Unbedingtheit als Haltung zur Musik	45
3.2. Leichtigkeit im Umgang mit Musik	48
3.3. Perspektivabhängigkeit der Wahrnehmung seiner Musik	49
II. 1929–1945: Erste Schritte	51
1. Familiärer Hintergrund	51
2. Das Berlin seiner Kindheit	53
3. Zur Beschaffenheit der Quellenlage: Das Beispiel Furtwängler	59
4. Ausbildung in Klassischer Musik in Berlin	66
5. Ausbildung in Klassischer Musik in Paris	69
6. Neue Heimat: Los Angeles	76
7. Ausbildung in Klassischer Musik in Los Angeles	78
8. Erste Spuren im öffentlichen Musikleben	84
9. Das Jahr 1945: Der Anfang einer Karriere	85
III. 1945–1950: Lehrjahre in Hollywood	87
1. Erste Arbeiten im Film	87
2. Ästhetik als Komponist	92
3. Auf dem Weg zum Musicalspezialisten: <i>Three Little Words</i>	98
4. Ausbildung in Hollywood	102
5. Weitere Ausbildung in Klassischer Musik	104
6. Konzerte und Repertoire	110
7. Erste Arbeiten im Jazz	115
8. Das Jahr 1950: Die Einberufung zum Militärdienst	118
IV. 1950–1967: West Coast Jazz und Pierre Monteux	119
1. Das Jahr 1952: Neue Wege	119
2. Die Karriere im West Coast Jazz	121
3. Die Lehrzeit bei Pierre Monteux in San Francisco	141

V.	1953–1967: Filmmusik	147
1.	Filmmusicals als Bearbeiter	147
2.	Status in der Filmmusikgeschichte	150
3.	Filmmusicals mit eigenen Werken	153
4.	Songwriter	156
5.	Einordnung des Filmmusikschaftens	161
VI.	1960–1967: Von der Filmmusik zur Klassischen Musik	167
1.	Beginn der Dirigentenlaufbahn	167
2.	Kammermusiker	170
3.	Letzte Filmarbeiten	174
4.	Spätere Haltung zum Film	178
5.	Zur Kluft zwischen Film- und Kunstmusik um 1970	181
6.	Vergleich zu Leonard Bernstein	182
7.	Zum Wechsel von der Film- zur Kunstmusik	187
8.	Das Timing des Wechsels	191
VII.	1967–1992: Dirigentenjahre	193
1.	Houston	193
2.	Konflikte und Strategien ihrer Bewältigung	195
3.	Haltung zur Kritik	200
4.	Etablierung einer Programmpolitik	208
5.	London	210
6.	Ästhetik als Dirigent	212
7.	Arbeitsweise als Dirigent	215
8.	Kunstmusikschaften in den 1970er und 1980er Jahren	219
9.	Entgrenzung und Dirigieren	221
VIII.	1992–2011: Komponistenjahre	223
1.	Selbstverständnis als Kunstmusikkomponist	223
2.	Bedeutung von Partnerschaften	226
3.	Arbeitsweise als Kunstmusikkomponist	231
4.	<i>A Streetcar Named Desire</i> : Crossover und Eklektizismus	234
5.	<i>Brief Encounter</i> : Das Motiv des Sehnens	253
IX.	<i>A Musician</i> . Resümee	257
1.	Musikalische Vielseitigkeit	257
2.	Künstlerische Identität	258
3.	Entgrenzung	260
4.	Selbstverständnis	261
5.	What does that make him?	263
	Anhang A. Abkürzungsverzeichnis und Notenbeispiele	267
	Anhang B. Werkverzeichnis	279
	Anhang C. Diskographie	295
	Anhang D. Verzeichnis zitierter Literatur und Medien	321
	Anhang E. Register	341