

Osman & Pooja



Oskar C.

POSA

**LIEDER • VIOLIN SONATA
STRING QUARTET**

Edwin Fardini baritone
Juliette Journaux piano
Eva Zavaro violin
Simon Dechambre cello

Quatuor Métamorphoses
Mathilde Potier violin
Pierre Liscia-Beaurenaut violin
Jean-Baptiste Souchon-Graziani viola
Madeleine Douçot cello

voilà!

TRACKLIST

1	Albumblatt pour piano (date inconnue) <i>Album Leaf for piano</i>	5'05
	Sonate pour violon et piano, op. 7 (1901) <i>Violin Sonata</i>	
2	I. Allegro moderato, ma molto appassionato	10'36
3	II. Andante maestoso	7'17
4	III. Allegro molto	9'15
5	Andante pour violoncelle et piano ré mineur (1902) <i>Andante for Cello and Piano in D minor</i>	6'40
	Quatuor à cordes en fa, op. 18 (1948) <i>String Quartet in F</i>	
6	I. Allegro moderato	10'16
7	II. Canzonetta dorica con Variazioni	9'35
8	III. Intermezzo giocoso	6'15
9	IV. Fuga capricciosa	9'11

Quatre Lieder, op. 1 sur des poèmes de Ricarda Huch (≈ 1897)

Four Lieder on Poems by Ricarda Huch

10	1. Heimweh	3'53
11	2. Heimkehr	3'58
12	3. Du	1'27
13	4. Ende	3'15

Quatre Lieder, op. 2 (≈ 1898)

Four Lieder

14	2. Das Blatt im Buche (Anastasius Grün)	2'25
15	4. Irmelin Rose (Jens Peter Jacobsen)	4'22

Cinq Lieder, op. 3 sur des poèmes de Detlev von Liliencron (≈ 1898)

Five Lieder on Poems by Detlev von Liliencron

16	1. "Du hast mich aber lange warten lassen"	1'58
17	2. Tiefe Sehnsucht	1'56
18	3. Goldammer	2'09
19	4. In einer grossen Stadt	3'45
20	5. Der Handkuss	3'59

Quatre Lieder, op. 4 sur des poèmes de Richard Dehmel (≈ 1898)

Four Lieder on Poems by Richard Dehmel

21	1. Menschenthorheit	2'14
22	2. Sehnsucht	1'39
23	4. Beschwichtigung	4'54

Cinq Lieder, op. 6 sur des poèmes de Detlev von Liliencron (≈ 1900)

Five Lieder on Poems by Detlev von Liliencron

- | | | |
|-----------|-------------------------------|------|
| 24 | 3. "Und ich war fern" | 5'34 |
| 25 | 5. Die gelbe Blume Eifersucht | 2'43 |

Soldatenlieder, op. 8 sur des poèmes de Detlev von Liliencron (1902)

Soldatenlieder on Poems by Detlev von Liliencron

- | | | |
|-----------|-----------------------------|------|
| 26 | 1. Tod in Ähren | 3'57 |
| 27 | 2. Kleine Ballade | 1'38 |
| 28 | 3. Erwartung | 3'10 |
| 29 | 4. In Erinnerung | 3'42 |
| 30 | 5. Mit Trommeln und Pfeifen | 2'01 |

Quatre chants, op. 10 sur des poèmes de Detlev von Liliencron (1911)

Four Songs on Poems by Detlev von Liliencron

- | | | |
|-----------|-------------|------|
| 31 | 3. Unwetter | 3'23 |
|-----------|-------------|------|

Huit poèmes de Theodor Storm, op. 11 (1908)

Eight Poems by Theodor Storm

- | | | |
|-----------|----------------------------------|------|
| 32 | 2. Schliesse mir dir Augen beide | 1'01 |
|-----------|----------------------------------|------|

Cinq poèmes de Theodor Storm, op. 12 (1910)

Five Poems by Theodor Storm

- | | | |
|-----------|--------------|------|
| 33 | 1. Mondlicht | 3'08 |
|-----------|--------------|------|

Français

Introduction	<i>Sur les traces d'Oskar</i>	10
Chronologie		16
Biographie	I. <i>Vienne : premiers pas et fin de siècle</i>	18
	II. <i>Le début de la reconnaissance</i>	20
	III. <i>« Quelque chose de terrible est arrivé »</i>	29
	IV. <i>Coups d'arrêt et coups d'éclat</i>	36
	V. <i>L'association des compositeurs à Vienne</i>	45
	VI. <i>Le concert de 1905</i>	50
	VII. <i>De Vienne à Berlin</i>	59
	VIII. <i>L'apogée à Graz</i>	66
	IX. <i>Mort à Vienne</i>	78
Épilogue	<i>Oubli ou effacement ?</i>	84
Les œuvres	<i>Posa et le lied</i>	93
	<i>Les lieder en détail</i>	98
	<i>La Sonate pour violon et piano</i>	108
	<i>Le Quatuor en fa</i>	113
	<i>Andante, Albumblatt</i>	116
Textes des lieder		122
Memorandum		117
Notes et sources		222
Catalogue des œuvres		229

English

Introduction	<i>On the trail of Oskar</i>	136
Chronology		16
Biography	I. <i>Vienna: first steps and a century's end</i>	143
	II. <i>The start of recognition</i>	145
	III. <i>"Something terrible has happened"</i>	150
	IV. <i>Feats and defeats</i>	154
	V. <i>The Society of Creative Musicians in Vienna</i>	161
	VI. <i>The 1905 Concert</i>	165
	VII. <i>From Vienna to Berlin</i>	172
	VIII. <i>Reaching the Top in Graz</i>	176
	IX. <i>Death in Vienna</i>	183
Epilogue	<i>Forgotten or Erased?</i>	187
The Music of Posa	<i>An Art of Lieder</i>	195
	<i>Exploring the Lieder</i>	199
	<i>Violin Sonata</i>	209
	<i>String Quartet</i>	214
	<i>Andante, Albumblatt</i>	217
Lyrics in english		122
Memorandum		218
References and Notes		222
Catalogue of Works		229

Introduction

Sur les traces d'Oskar

Olivier Lalane

Notre histoire musicale déborde de surprises, bien plus qu'on ne l'imagine. En 2020 mes yeux s'attardèrent, par hasard je dois dire¹, sur l'affiche d'un concert daté du 25 janvier 1905, à l'aube du xx^e siècle. Ce soir-là, dans la prestigieuse grande salle du *Musikverein* à Vienne, on donnait un programme extraordinaire à plusieurs égards. D'abord parce qu'on y jouait exclusivement des nouveautés : trois œuvres modernes et inédites. Ensuite parce que trois chefs d'orchestre se partageaient le podium — chaque compositeur dirigeant lui-même sa création. Et enfin parce que ces trois jeunes musiciens à la baguette s'appelaient **Arnold Schoenberg**, **Alexander von Zemlinsky** et **Oskar C. Posa**.

Allons bon, qui c'est celui-là ? Et comment ses *Soldatenlieder* pour baryton et orchestre se retrouvent-ils coincés ici entre le *Pelleas und Melisande* de **Schoenberg** et *Die Seejungfrau* (La Petite Sirène) de **Zemlinsky**, comme à égalité avec ces deux géants du post-romantisme autrichien ?

Tout averti soit-il, un mélomane croise fréquemment des compositeurs et compositrices méconnus. À ces noms, lus çà et là, ou soufflés dans une recommandation amicale, une bête recherche sur internet suffit en général à redonner corps par une biographie, des images, voire de précieux enregistrements chez des labels téméraires et défricheurs comme CPO, *Timpani*, *Bru Zane*, ou *Naxos*. Mais il est autrement plus rare qu'un artiste digne d'intérêt semble tout à fait absent de l'histoire de la musique, c'est-à-dire qu'en grattant en surface, on ne trouve rien. Ce fut pourtant le cas pour **Posa**.

Pas l'ombre d'un enregistrement, aucune partition disponible, pas de photographie, ni de littérature scientifique — en apparence. J'ai alors fouillé compulsivement tous les dictionnaires et encyclopédies de la musique à portée de main, à la lettre P, entre **Porpora** et **Poulenc**, sans succès. Rien que du silence et de l'oubli. Cet homme avait-il seulement existé ?

Curieux de découvrir cette musique inédite, ainsi que les circonstances ayant permis à ce parfait inconnu de se hisser en haut de l'affiche, j'entrepris — à la faveur d'un délicieux luxe de temps libre pandémique — de pousser plus loin. Une première piste apparut alors, et quelle piste !

En 1996, **Wolfgang Behrens**, aujourd'hui dramaturge en chef à la *Komische Oper* de Berlin, avait consacré à **Posa** un travail universitaire² — le seul existant à ce jour. Après un échange de messages sur *LinkedIn* au travers d'une jungle d'homonymes, une petite déception refroidit mes ardeurs : **Behrens** ne possède pas la copie de sa thèse rédigée avant l'ère internet ; et les quelques partitions en sa possession sont inaccessibles, confinement oblige.

Sans me douter que ce serait le point de départ de quatre années d'enquête, j'envoie les premières bouteilles à la mer auprès d'un grand nombre d'institutions, bibliothèques et universités³. La première bonne surprise vient rapidement du *Nederlands Muziek Instituut*, où se cache une version scannée de la précieuse thèse. On y apprend, grâce au minutieux travail du chercheur, presque tout ce qu'on peut savoir sur **Posa** : qu'il fut un compositeur reconnu de lieder, joués et édités, avant de devenir chef d'orchestre à Vienne et Berlin, puis chef principal de l'Opéra de Graz, le deuxième plus grand opéra d'Autriche, et enfin, professeur dans le plus haut lieu de l'enseignement musical européen — l'Académie de musique et des arts du spectacle de Vienne. Tout prend fin en 1938, quelques jours après l'*Anschluss* : le régime nazi le fait licencier au motif de ses origines juives. Mais la révélation la plus saillante, c'est son rôle-clé dans une certaine association de compositeurs, équivalent musical de la *Sécession*, qu'il fonde en trio en 1904 avec... **Schoenberg** et **Zemlinsky**. Tout s'éclaire donc. Chaque nouvelle information confirme un peu plus l'importance de notre héros dans le paysage musical de son temps. Son effacement n'en devient que plus incompréhensible.

Et sa musique alors ? Quelques semaines passent, les quatre premiers cycles de lieder arrivent sur le piano de **Juliette Journaux**. Dès les premières mesures de *Heimweh*, qui ouvre l'opus n° 1, c'est le choc ! Certes on cherche d'abord à rapprocher ou raccrocher ce style à un nom connu : **Brahms** ? Ou peut-être **Schumann**, tout bien réfléchi ? Ou bien... plutôt **Wagner** dans ces développements perpétuels ? Mais très vite, à l'écoute, chaque lied déploie et impose à l'esprit son propre petit monde. Le langage de **Posa** s'y contorsionne, déroute, emprunte une harmonie sinueuse et quitte le seul champ des influences. Non seulement cette musique est belle, mais elle est surtout singulière, originale, d'une inventivité brûlante. Ce qui frappe immédiatement, c'est la générosité du piano, son caractère quasi-symphonique, sa relation d'égalité — et parfois de domination — avec la voix, et la circulation de la mélodie de l'un à l'autre.

Passé l'étourdissement de la découverte, il faut tout réunir, tout lire ! C'est à la *Wienbibliothek im Rathaus*⁴ que s'ouvre la caverne aux trésors : l'essentiel des manuscrits et des partitions édités y dorment. Au moment de ma prise de contact, les œuvres du compositeur, mort en 1951, ne sont pas encore dans le domaine public. Les scans commandés se retrouvent bloqués. *Quid* des manuscrits inédits, dont un intrigant *Quatuor* à cordes ? Il n'est pas possible d'y avoir accès sans l'accord des ayants droit. Mais quels ayants droit ? Aucune société de droits contactée ne connaît le compositeur, ses anciens éditeurs — rachetés depuis — non plus, et **Posa** n'a pas eu d'enfants. Plongé dans sa généalogie, je découvre une arrière-petite-nièce vivant aux États-Unis qui donne son accord. La situation se débloque. Il faudra poursuivre les recherches jusqu'à mi-2023 pour réunir l'ensemble du corpus.

Ayant déchiffré toutes ces pages, Juliette et moi sommes convaincus que **Posa** n'est pas qu'un épigone ou un petit maître de son temps. Cette musique est trop importante pour qu'on la laisse moisir sous la poussière. Un enregistrement s'impose. Des énergies solaires nous rejoignent : le baryton **Edwin Fardini**, la violoniste **Eva Zavarro**, le violoncelliste **Simon Dechambre**, puis le **Quatuor Métamorphoses**. L'idée initiale d'un récital vocal va se transformer en un double-disque avec la *Sonate* et le *Quatuor* : une retentissante entrée en matière pour conjurer un oubli qu'on peine à expliquer.

En filigrane de la correspondance de **Posa** avec des figures majeures de son siècle, on lit les doutes, la difficulté à vivre de sa musique, les amitiés qui se font ou se défont, on devine sa personnalité réservée et taciturne, et on s'étonne des coups du sort, qui semble s'acharner sur lui.

L'œuvre d'un compositeur, fût-il brillant, ne suffit pas à faire sa gloire, et le bon sens nous suggérerait que si **Posa** était aujourd'hui condamné au purgatoire, ce devait être par manque de notoriété en son temps. La musique meurt si elle n'est pas jouée. Si la sienne n'était guère interprétée de son vivant, comment saurait-elle l'être après sa mort ? L'épluchage savoureux de deux décennies d'archives de presse musicale vint balayer cette hypothèse. À Vienne, Berlin, Amsterdam, Londres, New York, le nom du compositeur a brillé dans d'innombrables concerts⁵, défendu par des interprètes de renom. Et ces récitals ne l'intègrent pas à des florilèges de plume contemporains : **Posa** s'y trouve en regard de **Schumann, Schubert, Brahms, Wolf** ou **Richard Strauss** !

Si nos fouilles archéologiques ont parfois viré à l'obsession, on ne s'est pas lassés du tressaillement d'excitation à chaque mention de **Posa** dans le compte-rendu d'un concert, où la critique, toujours divisée, s'épanche avec ardeur sur une musique jugée « *bizarre, tarabiscotée, extravagante* »⁶, « *décadente* »⁷, ou « *pleine d'esprit* »⁸, « *d'un grand charme* »⁹, « *audacieuse dans ses harmonies* »¹⁰, et « *tout à fait remarquable* »¹¹.

On a vibré tout au long de ces recherches, par-delà les portes closes et les e-mails sans réponse — il y en eut vraiment beaucoup. Les trouvailles exceptionnelles, comme le manuscrit autographe original de *Unwetter*, acheté chez un antiquaire autrichien pour une bouchée de pain, ou une photo signée du compositeur, remportée aux enchères sur *eBay*, ont justifié le volume du présent livret.

Des énigmes demeurent : quelle fut la vie sentimentale du compositeur, intraçable dans ses correspondances ? Une lettre d'un pianiste¹² adressée au musicologue **Heinrich Schenker** en 1902 évoque mystérieusement « *la fiancée de votre ami Posa* ». Cette fiancée serait-elle la

clé de la dispute qui le fâchera définitivement avec **Schenker** ? Quels liens entretint-il avec **Brahms**, dont on a pu lire qu'il fut son professeur¹³, ou qu'il l'aida à trouver un éditeur¹⁴ ? Est-ce bien pendant la Première Guerre mondiale qu'il fut blessé au bras par une balle de fusil¹⁵ ? Comment survécut-il à Vienne après 1938, sans pouvoir partir en exil ? Où est passé le manuscrit perdu de son ultime œuvre, un ambitieux *Praeludium und Fuga fantastica*, op. 19, pour grand orchestre ?

Bien sûr, ce premier enregistrement revêt, avant toute considération artistique, un intérêt documentaire : c'est un témoignage qui manquait sans doute sur la création à Vienne au début du xx^e siècle, et qui enrichit notre compréhension collective de la culture musicale européenne. Mais par-delà cet apport, réhabiliter **Posa** répare une injustice, et soulève des interrogations profondes sur la manière dont l'histoire de la musique est écrite.

On a tôt fait de crier au génie oublié chaque fois que l'on déterre des partitions. **Posa** mérite pourtant toute notre attention car il est manifeste que l'horizon qu'il a tracé, surtout dans le lied, est bien trop singulier pour le reléguer à des notes de bas de page. Serait-on passé à côté d'un authentique maître autrichien ? Ne me le demandez pas si vous voulez un avis objectif ! La véritable réponse viendra des suites de cette publication, et de l'envie d'autres artistes de s'emparer de ce répertoire. On ne ressuscite pas tout seul un compositeur. La séduction immédiate de cette musique — déjà éprouvée auprès du public — et l'enthousiasme des musiciens qui y ont goûté confirment l'urgence de lui redonner une place dans les programmes de concert.

Il reste tant à faire : éditer les partitions pour les rendre accessibles, piquer l'attention de la musicologie, enregistrer l'exubérant *Thème, Variations et Fugue* pour piano, retrouver ce qui a été perdu, et redécouvrir les quelques autres cinquante lieder inédits, dont certains orchestrés... Quelle excitation, bon sang, d'entendre cette musique revenir enfin à la vie !

Je vous souhaite une merveilleuse découverte.

Mittwoch den 25. Jänner 1905, abends halb 8 Uhr

im Großen Musikvereinsaal

II. Orchesterkonzert.

==== Mitwirkend: =====

K. k. Hofopernsänger Dr. Konrad v. Zawilowski. || Das Orchester des Wiener Konzertvereines.

==== Programm: =====

1. Alexander v. Zemlinsky: Die Seejungfrau, Phantasie für Orchester.
Dirigent: Der Komponist.
2. Oskar C. Posa: Fünf Gedichte von Detlev v. Liliencron für eine Baritonstimme mit Orchester.
Tod in Ähren. — Kleine Ballade. — Erwartung. — In Erinnerung. — Mit Trommeln und Pfeifen.
K. k. Hofopernsänger Dr. Konrad v. Zawilowski. — Dirigent: Der Komponist.
3. Arnold Schönberg: Pelleas und Melisande, symphonische Dichtung.
Dirigent: Der Komponist.

Programme du deuxième concert orchestral de l'Association des compositeurs à Vienne
Grande salle du Musikverein, Vienne
25 janvier 1905

Chronologie

1873	Naissance à Vienne
1880–1895	Formation de piano et composition, études de droit à l'Université de Vienne
1898–1900	Premiers lieder créés en concert à Vienne et Amsterdam
1900	Premiers opus publiés chez Simrock
1901	Création ratée de la <i>Sonate pour violon et piano</i> , op. 7 à Heidelberg
1904	Fondation de l'Association des compositeurs à Vienne
1905	Concert orchestral au <i>Musikverein</i> . Création des <i>Soldatenlieder</i> , op. 8
1906–1911	Années berlinoises, chef d'orchestre à la <i>Lortzing-Oper</i> , pédagogue, pianiste
1911–1922	Directeur musical, chef d'orchestre et d'opéra à Graz
1922-1924	Directeur musical de l'opéra d'Aussig en Bavière
1924–1933	Chef d'orchestre invité principal à Graz, pédagogue
1933	Enseignant au Conservatoire de Vienne
1938	<i>Anschluss</i> . Renvoi du Conservatoire en raison de ses origines juives
1948	Composition du <i>Quatuor à cordes en fa</i> , op. 18
1951	Mort à Vienne

BIOGRAPHIE

I. Vienne : premiers pas et fin de siècle

C'est à Vienne que naît **Oskar Carl Posamentir**, le 16 janvier 1873, dans le quartier juif cosmopolite de *Leopoldstadt* — tout comme **Alexander von Zemlinsky** en 1871 et **Arnold Schoenberg** en 1874. Son père **Sigmund Salomon Posamentir**, comptable venu d'un village de Bohême du Sud (Myslkovice, aujourd'hui en République Tchèque), avait épousé l'année précédente **Esther Scheuch**, fille d'un commissaire des comptes de Vienne, où le couple s'était installé.

Le jeune **Oskar** abandonne tôt son patronyme, rattaché au métier de passementier — un artisan tisserand qui fabrique des pompons, rubans, galons, ficelles ou franges de rideau — et c'est sous le nom d'**Oskar C. Posa** que le compositeur signera ses œuvres et apparaîtra sur scène dès le début de sa carrière, jusqu'à l'adopter officiellement à l'Etat Civil en 1911. Ce nom tronqué, qui masquait ses origines juives¹⁶ portait surtout une couleur opératique qui n'a pas pu échapper à ce futur chef lyrique : c'est pendant l'adolescence d'**Oskar** que *Don Carlos* de **Verdi**¹⁷, qui met en scène le personnage du marquis de Posa, idéaliste prêt à sacrifier sa vie pour la liberté et l'amitié, rencontre un succès international.

On sait peu de choses de l'enfance et de l'éducation musicale de **Posa**, qui grandit avec trois petites sœurs : **Charlotte**, **Elsa**, et **Helene**. Il suit des cours de piano à l'école Horak, un établissement privé où il est l'élève de **Józsi Söldner**, lui-même disciple de **Bruckner**. En 1889, à seize ans à peine, il se distingue en jouant en public le *Concerto pour piano n° 1* et la *Sonate* de **Liszt**¹⁸, ainsi que des *Mazurkas* de **Chopin**. La presse salue un « *virtuose très prometteur* »¹⁹. La même année, il obtient à ses examens une première mention à l'unanimité²⁰. Parallèlement, il prend des cours particuliers de piano et de composition auprès d'**Otto Bach**, d'**Ignaz Brüll**

et surtout **Robert Fuchs**, le professeur d'harmonie et de contrepoint d'une génération entière de compositeurs post-romantiques, parmi lesquels **Richard Strauss, Gustav Mahler, Hugo Wolf, Alexander von Zemlinsky, Franz Schreker, Jean Sibelius, Max Steiner** ou encore **Erich Korngold** (excusez du peu !).

Sans jamais entrer au Conservatoire, il suit, après son service militaire²¹, des études de droit à l'Université de Vienne, qui le conduisent à son grand dam vers une carrière juridique : il fait ses débuts au tribunal comme assesseur²². **Posa** rêve d'échapper à cette profession qu'il exècre, et compose à ce moment plusieurs lieder. Son monde est alors sur le point de basculer.

Nous sommes en 1897, et en quelques jours, Vienne va entrer avec trois ans d'avance dans le xx^e siècle artistique²³. Le 3 avril, **Brahms** meurt, et referme ainsi le chapitre du romantisme musical. C'est à la même date que les peintres **Gustav Klimt, Koloman Moser**, l'architecte **Otto Wagner** et une quarantaine d'autres artistes fondent ensemble la *Sécession* pour inventer un nouveau style décoratif dans la peinture, l'architecture et le design, qu'on nommera plus tard *Jugendstil* (Art Nouveau) en opposition au style traditionnel qui dominait alors. Moins d'une semaine s'écoule et, le 8 avril, deux événements achèvent la métamorphose : l'Empereur **François-Joseph I^{er}** nomme **Gustav Mahler** à la tête de la *Hofoper*, le plus prestigieux opéra de la ville, et le politicien conservateur **Karl Lueger** accède officiellement à la mairie de Vienne, devenant ainsi le premier dirigeant antisémite d'une capitale européenne. Comme l'avait fait **Mahler** la même année, **Posa** se convertit au catholicisme²⁴. Il a 24 ans.

II. Le début de la reconnaissance

Le public viennois découvre la musique de **Posa** en février 1898, dans un concert du baryton **Eduard Gärtner** et du violoniste **Fritz Kreisler**, que le compositeur accompagne au piano. Quatre de ses lieder sont créés, entre des extraits du *Winterreise* de **Schubert** et la *Sonate des trilles du Diable* de **Tartini** : *Heimweh*, *Heimkehr*, *Scheiden und Meiden* et *Irmelin Rose*. En décembre, **Gärtner** et **Posa** présentent quatre autres inédits, *Menschenthorheit*, *Du hast mich aber lange warten lassen*, *In einer grossen Stadt* et *Der Handkuss*, qui sont très chaleureusement accueillis. Certains sont même bissés à la demande du public²⁵. Un critique de l'*Arbeiter Zeitung* note²⁶ :

Déjà pleinement moderne par le choix de ses poètes, Richard Dehmel et Detlev von Liliencron, [Posa] prend aussi pour modèle musical les plus modernes de ses contemporains. Il a suffisamment d'idées originales pour pouvoir se présenter dignement comme compositeur, sait l'art de la déclamation et comment rendre l'accompagnement intéressant. Harmoniquement, il est audacieux, mais se trouve peut-être lui-même surpris de la tonalité vers laquelle cette audace l'entraîne.

L'année qui suit va s'avérer déterminante. **Posa** envoie quelques partitions au baryton néerlandais **Johannes Messchaert**²⁷, alors considéré comme le plus grand interprète de lied en Europe. Ses tournées annuelles avec son compatriote pianiste et compositeur **Julius Röntgen**²⁸, connues sous le nom de « soirées **Messchaert-Röntgen**²⁹ » mettent en regard des lieder et des pièces pour piano, et rencontrent un succès public phénoménal.

C'est **Röntgen** qui, le premier, met les doigts sur les partitions. Le coup de foudre musical est instantané. À la fin du printemps 1899, il écrit au compositeur une première lettre pleine

KLEINER MUSIKVEREINSSAAL.

**Mittwoch, 23. Februar, Abends halb 8 Uhr:
Liedera bend**

**Eduard
Gärtner**

unter gef. Mitwirkung der Herren

Fritz Kreisler und Oscar C. Posa.

PROGRAMM:

1. **Schubert**, Aus der „Winterreise“. Gute Nacht. — Die Wetterfahne. — Erstarrung. — Der Lindendbaum. — Die Post. — Auf dem Flusse. — Rückblick. — Die Krähe. — Im Dorfe. — Der stürmische Morgen. — Täuschung. — Der Wegweiser. — Frühlingstraum. — Einsamkeit. — Muth. — Der Leiermann.
2. **Oscar C. Posa**, Heimweh: Heimkehr; Scheiden und Meiden; Irmelin Rose (**Neu**).
3. **Tartini**, Teufelstriller-Sonate. 3154
4. **Brahms**, Auf dem Schiffe; O komme, holde Sommernacht.
Goldmark, Beschwörung; Ström' leise, du Bächlein.
Pacini, Buffo-Arie aus „La schiava di Bagdad“.

Billets à fl. 5, 3, 2, 1.50 und 1.

ALEXANDER ROSÉ, Musikalienhdlg. u. Concertbureau, Kärntnerring 11.

Programme du concert de création des premiers lieder d'Oskar C. Posa, par le baryton Eduard Gärtner

Petite salle du Musikverein, Vienne

23 février 1898

d'enthousiasme. Le 18 juin, c'est une déclaration passionnée que ce grand spécialiste du lied couche sur le papier, après avoir dévoré toutes les œuvres reçues :

Je place vos lieder au rang des meilleurs jamais écrits, et je suis certain qu'il suffit qu'ils soient connus pour que ce jugement soit universellement confirmé. Quel que soit l'angle sous lequel je les considère — en tant que musique pure, comme expression des sentiments, comme adaptation des poèmes — je les trouve en tous points magistraux et remarquables.

Röntgen ne tarit pas d'éloges :

En haut de la liste, il y a Beschwichtigung. C'est pour moi le plus grandiose, à l'horizon le plus large ; on sent vraiment de grandes vagues et à la fin, une authentique apothéose — le mi bémol majeur agit comme une libération ! [...] J'aime particulièrement In einer grossen Stadt. Chaque trait fait mouche — je trouve magnifique la manière dont vous accompagnez les trois strophes et caractérisez ainsi les différentes atmosphères... [...] les deux chansons amusantes, Der Handkuss et Irmelin Rose comptent parmi les plus réussies et sont de véritables pièces à effets, surtout la première ! J'admire la façon dont vous avez trouvé la musique qui convient à ce texte génial... [...] Du hast mich est d'une fraîcheur et d'une légèreté délicieuses, et sonne avec une telle spontanéité, comme si vous aviez simplement secoué un arbre pour en faire tomber le fruit. [...] J'aime encore plus Heimweh et Heimkehr. L'association de la voix et du piano pour ne faire qu'un y est sans doute la plus accomplie... Ces deux-là sont particulièrement riches en subtilités harmoniques et en motifs. Quel plaisir j'y ai pris ! [...] Un mot sur les deux grands morceaux : Die gelbe Blume Eifersucht et Ende. Musicalement, ils me captivent, mais je me demande s'ils ne sont pas trop violents pour le cadre du lied. Celui sur la jalousie est une pièce de théâtre miniature, je suis curieux de voir l'effet qu'il produira, chanté. La couleur criarde est fabuleuse : à la fin, le public aura la chair de poule.

La ferveur de **Röntgen** est contagieuse. **Messchaert**, dont la voix basse se coule parfaitement dans ces lieder, écrit de son côté³⁰ à son ami, le grand musicologue **Heinrich Schenker** : « *Posa est splendide ! Musique, poésie, beauté sonore, maîtrise formelle, tout est de premier ordre !* »

**« Je place vos lieder au rang des
meilleurs jamais écrits, et je suis
certain qu'il suffit qu'ils soient
connus pour que ce jugement soit
universellement confirmé. »**

Julius Röntgen, pianiste et compositeur

Lettre à Oskar C. Posa, 18 juin 1899

*"I rank your Lieder among the greatest ever written, and I am convinced that once they are known,
this judgement will be universally acknowledged."*

Et à l'automne, c'est avec son ami le compositeur norvégien **Edvard Grieg** que **Röntgen** partage sa découverte³¹ :

Il faut que tu découvres les lieder du nouveau compositeur viennois Posa, je les place au-dessus d'Hugo Wolf ; il y a là une musique plus saine et plus authentique...

La maison **Simrock**, éditeur historique de **Brahms**, manifeste alors aussi son intérêt. Son illustre directeur, **Fritz Simrock**³² décide de publier deux cahiers de lieder : l'opus n° 3 et l'opus n° 4, que **Posa** dédie à **Messchaert** et **Röntgen**. Le compositeur, galvanisé, envisage pour la première fois l'écriture d'œuvres instrumentales, et esquisse le plan d'une ambitieuse Sonate pour violon et piano.

C'est donc sous les meilleurs auspices que s'ouvre l'année 1900 : le 2 janvier, **Messchaert** et **Röntgen** présentent six lieder aux Pays-Bas, dans la petite salle du *Concertgebouw* d'Amsterdam. Quinze jours plus tard, à Vienne, **Röntgen** rencontre enfin le compositeur en chair et en os. Il décrit à son épouse³³ : « un homme très sympathique [...] très fin et timide, mais calme, un peu réservé et, semble-t-il, un peu pessimiste. [...] Il est en fait juriste de profession et exerce en tant que tel car il ne veut pas gagner sa vie en donnant des leçons. Il n'a pas encore beaucoup composé et semble travailler lentement. »

Le 26 janvier 1900, **Gärtner** et **Schenker** donnent *In einer grossen Stadt* et *Irmelin Rose* dans la salle *Bösendorfer* de Vienne. À la fin du mois, **Messchaert** et **Röntgen** jouent à leur tour dans la capitale autrichienne un programme **Brahms-Schumann-Schubert-Loewe-Posa**. La popularité dont jouit le duo attire toute la presse musicale dans une salle pleine à craquer. **Röntgen** rapporte³⁴ : « **Posa** a eu beaucoup de succès, trois morceaux ont dû être bissés [...] Il était bien sûr heureux de ses lieder : il est devenu célèbre d'un seul coup. »

Le critique wagnérien **Ludwig Karpath**³⁵ écrit dans le *Neues Wiener Tagblatt*³⁶ :

Il y a deux ans, nous avons découvert dans les concerts d'Eduard Gärtner le compositeur O. Posa [...] jusqu'alors totalement inconnu. Nous avons déjà souligné qu'il était un talent à part entière. Cet hiver, Messchaert a aussi intégré des lieder de Posa à son répertoire, et notre prédiction s'est réalisée : le public s'est enthousiasmé pour les compositions du jeune homme, déconcertantes de prime abord mais pleines de charme. [...] Il faudra garder un œil sur ce Posa.

Dans le Wiener Zeitung³⁷, **Robert Hirschfeld**, impitoyable ennemi de **Gustav Mahler**, se réjouit que le célèbre duo « *encourage ce talent manifeste* ». D'autres sont plus sévères. Ainsi, on lit dans le Deutsche Musik-Zeitung³⁸ que **Posa** « *met habilement à nu les textes et leur psychologie* », mais « *ne parvient pas à dépasser les formules conventionnelles et les mélismes phraséologiques* », et commet « *des manquements au bon goût* ». Pour le Neues Wiener Journal³⁹, son style oscille « *entre Schubert et la modernité* », mais « *la confusion et la grandiloquence* » des lieder empêchent d'en savourer « *les très belles idées* ».

La notoriété de **Posa** est pourtant lancée et ne fera plus que grandir. **Röntgen** restera toute sa vie son meilleur soutien et son plus fidèle ambassadeur. Ils se lieront d'ailleurs d'une amitié fraternelle : outre une correspondance nourrie, les deux compositeurs partageront souvent leurs vacances dans de grandes excursions en montagne, dont **Posa** était fêru.

En février 1900, les lieder font à nouveau une excellente impression⁴⁰ à Amsterdam. **Anton Averkamp**, compositeur et critique musical, écrit⁴¹ :

J'ai pu réécouter [ces lieder] et ma bonne opinion s'est considérablement renforcée. In einer grossen Stadt, Das Blatt im Buche et Du sont absolument superbes. Non seulement le caractère des poèmes est excellemment rendu par l'invention mélodique, mais la prosodie est excellente et l'accompagnement au piano est d'une richesse symphonique digne des meilleurs maîtres de notre temps. [...] Irmelin Rose et Der Handkuss sont des pièces pleines d'esprit et d'humour, légères et gracieuses.

Et lorsqu'à l'automne, **Messchaert** et **Röntgen** offrent à Amsterdam le dernier concert de leur tournée européenne, **Averkamp** est définitivement conquis⁴² :

*Nous avons déjà pu admirer nombre des trésors du beau lyrisme de ce jeune maître viennois ; aujourd'hui c'est surtout **Beschwichtigung** qui a témoigné de son talent si singulier. J'entends encore **Messchaert** chanter "die See rauscht" (les flots grondent) ; j'entends encore **Röntgen** jouer la riche partie de piano, quasi symphonique.*

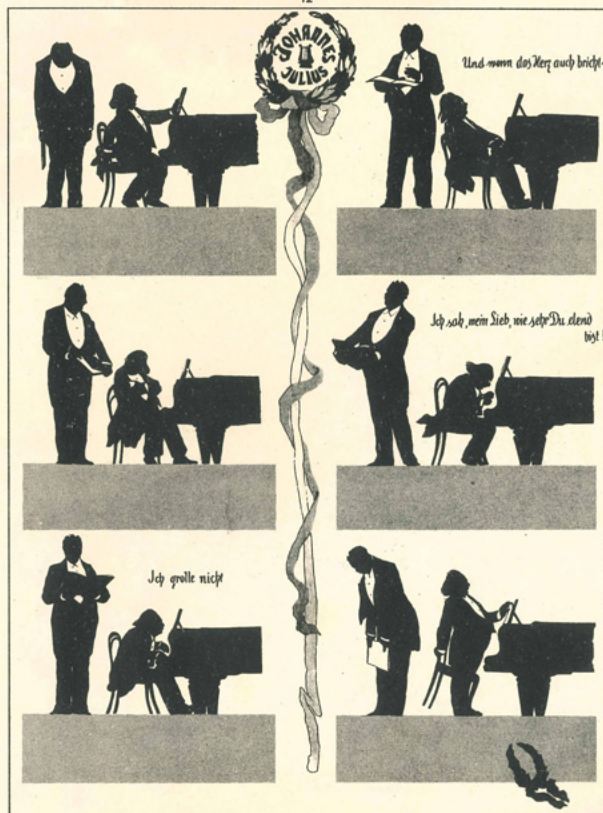
Les lieder opus n° 1 (dédiés à **Gärtner**), n° 2, n° 5 et n° 6 (dédiés à **Messchaert** et **Röntgen**) sont publiés à leur tour. Non seulement **Simrock** en fait la publicité dans la presse⁴³, mais il va surtout offrir à **Posa** un salaire mensuel d'environ 200 marks. Ce soutien financier inespéré sonne comme une délivrance. Au second semestre de 1900, **Posa** touche à son rêve : il peut enfin abandonner son poste au tribunal de district de Vienne pour se dévouer à la musique. La même année paraît l'anthologie *Das deutsche Lied*⁴⁴, dans la collection éditée par le magazine *Die Musik*, sous la supervision de **Richard Strauss**. Dans l'ultime page de l'ouvrage, **Posa** est désigné comme nouvel espoir du lied viennois⁴⁵. Un avenir radieux de compositeur s'ouvre à lui. Le destin va en décider autrement.



Première page de *Das deutsche Lied* d'Hermann Bischoff
Collection *Die Musik*, sous la supervision de Richard Strauss
1900

D^r. OTTO BÖHLER[®] SCHATTENBILDER

12



JOHANNES MESSCHAERT UND JULIUS RÖNTGEN

Johannes Messchaert et Julius Röntgen en récital
Gravure d'Otto Böhler
Autour de 1900

III. « Quelque chose de terrible est arrivé »

L'irrésistible ascension de **Posa** va s'assombrir, tandis que la critique viennoise, divisée par ses audaces musicales, multiplie les piques dans la presse. En février 1901, **Max Kalbeck**, un des critiques les plus influents d'Autriche, note⁴⁶ : « *Le très doué Oskar Posa a un penchant pour le bizarre, le tarabiscoté et l'extravagant.* »

Côté composition, sa première œuvre instrumentale de grande envergure, la *Sonate* pour violon et piano, lui donne du fil à retordre depuis plus d'un an. À distance, ébauche après ébauche, **Röntgen** l'aide et lui suggère certaines coupes. À mesure que la musique prend forme, le pianiste partage son enthousiasme⁴⁷ avec **Schenker**, avant d'écrire au compositeur⁴⁸ : « *C'est une œuvre qui se déploie dans des contrées très éloignées de notre monde.* » Une image extraterrestre qui n'est pas sans rappeler le premier vers du poète **Stefan George** mis en musique par **Schoenberg** dans son *Quatuor à cordes n° 2* : « *Je sens l'air d'une autre planète.* » **Posa** propose la dédicace de sa *Sonate* à **Edvard Grieg**. Le compositeur de *Peer Gynt* l'accepte chaleureusement⁴⁹ :

Je suis extraordinairement heureux que vous me donniez l'occasion de vous exprimer mes remerciements pour vos beaux lieder. Je les trouve profonds, imaginatifs, originaux et, d'un bout à l'autre, d'une valeur exceptionnelle. [...] J'accepte avec une grande joie la dédicace de votre sonate pour violon. Je considère votre aimable intention comme un honneur tout particulier et je suis convaincu à l'avance que je peux m'attendre à quelque chose de vraiment spécial.

En avril 1901, après avoir lu les deux premiers mouvements avec le célèbre violoniste **Bram Eldering**⁵⁰, **Röntgen** est extatique :

**« Le très doué Oskar Posa a
un penchant pour le bizarre, le
tarabiscoté et l'extravagant »**

Max Kalbeck, critique musical

Neues Wiener Tagblatt, 14 février 1901

"The highly gifted Oskar Posa has a penchant for the bizarre, the convoluted and the extravagant."

*Tout sonne parfaitement, le violon est partout audible malgré le riche accompagnement du piano, et les passages tendres sont magiques ! Le contraste [du premier mouvement] avec le début de l'Andante, puissant comme un hymne, est tout à fait magnifique. Le deuxième mouvement est pour moi, musicalement, encore supérieur au premier — il y a là une intensité de sentiment, tant dans le pathétique que dans la tendresse, qui me fait penser au dernier **Beethoven**. Et pourtant, tout est si solide et équilibré dans la relation harmonique qu'on ne perd jamais pied.*

Et dans la lettre suivante⁵¹ :

*Maintenant que j'ai terminé le dernier mouvement de votre sonate, je vous crie victoire ! C'est vraiment une musique qu'il faut apprivoiser. Au début, c'est bien sûr le fabuleux travail sur les motifs et le rythme qui m'intéressait le plus, mais peu à peu, c'est l'aspect purement musical qui s'est imposé, et maintenant je trouve les deux parfaitement à la même hauteur. [...] Il n'y a pas une seule note qui n'ait de signification thématique. De l'art digne de **Bach**.*

L'idée germe alors de créer la *Sonate* pour une occasion spéciale. Tous les ans, l'Association générale de musique allemande⁵², fondée par **Franz Liszt**, organise un grand festival international, et en 1901, c'est à Heidelberg que se tient la 37^e édition. **Eldering** lui-même prend sa plus belle plume⁵³ pour soumettre la partition au directeur du festival **Fritz Steinbach**⁵⁴, qui s'enthousiasme pour l'œuvre, et accepte d'autant plus d'accueillir sa création qu'elle remplace à point nommé une nouvelle sonate qu'aurait dû composer **Röntgen**, celle-ci n'ayant pu être achevée à temps. **Röntgen** et **Eldering** répètent donc assidûment, jouent la *Sonate* en rodage lors d'une soirée privée aux Pays-Bas, et rapportent à **Posa** une franche réussite⁵⁵ : « *le dernier mouvement fait toujours un formidable effet !* » **Röntgen** se dit prêt, et planifie même une excursion au cap Nord avec **Posa** à l'été, au départ d'Heidelberg, dans la foulée du festival.

Tout semble au beau fixe, et le grand jour arrive. Le programme du concert est dense : d'abord le *Quatuor à cordes n° 4*, op. 11 de **Sergueï Taneïev**, puis quatre lieder pour soprano

**« Vos beaux lieder [sont] profonds,
imaginatifs, originaux et, d'un bout à
l'autre, d'une valeur exceptionnelle. »**

Edvard Grieg, compositeur

Lettre à Oskar C. Posa, 29 avril 1901

*"Your beautiful Lieder [are] profound, imaginative, original and,
from one end to the other, of exceptional merit."*

de Ludwig **Thuille**, la *Sonate* pour violon et piano de **Posa**, suivie de quatre lieder pour alto de **Hans Sommer**, et enfin le *Quatuor à cordes* n° 12, op. 127 de **Beethoven**. Mais ce 2 juin 1901, ni **Röntgen**, ni **Eldering** ne paraissent sur la scène. C'est un violoniste de remplacement (« *médiocre* » dicit **Posa**⁵⁶) imposé par **Steinbach** qui joue la *Sonate*, tandis que **Posa** en personne assure la périlleuse partie de piano. Si la possibilité que le compositeur interprète lui-même la sonate avait bien été suggérée — à son initiative — dans sa correspondance avec **Röntgen**, rien ne permet d'établir avec certitude la raison de ce changement de distribution. Les deux musiciens ont-ils pu répéter ensemble en amont du concert, ne serait-ce qu'une fois ? On l'ignore. Ils jouent sur un manuscrit — dont la presse moquera la taille démesurée — et ne sont manifestement pas assez préparés. **Posa** se démène passablement sur le Bechstein de la salle, tandis que le violoniste semble livrer « *une lutte acharnée mais vaine contre — ou plutôt pour — la partie de violon* »⁵⁷.

La création est un naufrage en règle, et ce qui devait être un jour de consécration vire au lynchage. La critique internationale, venue en nombre pour cet événement majeur de la vie musicale, démolit unanimement l'œuvre et son exécution. « *Quelque chose de terrible est arrivé* » — c'est par ces mots que débute le compte-rendu du concert dans *Die Rheinlande*⁵⁸, qui poursuit :

M. [Posa], en compagnie de M. Hoffmann, l'excellent premier violon du Quatuor Bohémien, a joué une sonate pour violon et piano de sa propre composition, tirée d'un manuscrit volumineux. Bien que présentant des traces évidentes de talent, cette sonate, par son manque de syntaxe et de clarté, par ses répétitions les plus pénibles et les plus inutiles, par son incroyable monotonie et son étirement tout à fait anormal, a fait que même l'auditeur le plus patient n'a pas pu réprimer des signes ostensibles de désespoir. Pour couronner le tout, l'exécution de la partie de piano laissait franchement à désirer.

Les critiques s'accordent à relever dans l'œuvre « *sa longueur* »⁵⁹, « *le caractère inexpressif de son contenu* », et iront jusqu'à la qualifier d'anomalie. Ainsi, **Karl Thiessen**⁶⁰ se demande

comment la sonate a pu obtenir la validation du comité artistique, et ajoute⁶¹ : « *Les thèmes des trois mouvements manquent de concision et de signification ; l'inventivité est pauvre, s'épuisant et se perdant à chaque instant. De plus, l'œuvre est informe et interminable.* »

Dans le *Musical Courier*⁶² : « *On ne comprenait pas pourquoi et par qui cet opus manuscrit et anodin en Ut mineur avait été jugé d'une valeur musicale suffisante pour mériter une place dans le programme.* » Même son de cloche, assassin, dans l'*Allgemeine Zeitung*⁶³ : « *À peu près personne n'a compris comment [cette sonate] a pu être intégrée au programme du festival. C'est le pire exemple de dilettantisme vain et d'étalement d'orgueil que j'ai entendu depuis longtemps.* »

Posa subit à 28 ans l'échec le plus cuisant de sa carrière. La violence des attaques de la critique, aggravée par une large exposition médiatique, et le rejet brutal de l'œuvre à laquelle il avait consacré tant de temps et d'efforts ne seront pas sans conséquences sur son avenir de compositeur. Déjà largement en proie au doute, il voit sa confiance en lui durablement brisée. **Röntgen**, absent au concert, rend compte à **Grieg**⁶⁴ : « *Messchaert m'a écrit que la Sonate a été un échec [à Heidelberg]. C'était couru d'avance, l'œuvre est bien trop remarquable pour rencontrer un succès ordinaire.* »

L'histoire aurait-elle été différente si **Eldering** et **Röntgen** avaient assuré la création ? Convaincu d'une injustice, le pianiste prendra sur lui de défendre coûte que coûte cette œuvre qu'il admire. L'été venu, il invite **Posa** à séjourner chez lui, à Amsterdam, puis les deux amis partent en randonnée dans les Dolomites.

**« La Sonate a été un échec
[à Heidelberg]. C'était couru
d'avance, l'œuvre est bien trop
remarquable pour rencontrer un
succès ordinaire. »**

Julius Röntgen, pianiste et compositeur

Lettre à Edvard Grieg, 12 juin 1901

*“The sonata has been a failure [in Heidelberg].
It was foreseeable, the work is much too remarkable to meet with ordinary success.”*

IV. Coups d'arrêt et coups d'éclat

Posa n'a pas le temps de digérer l'humiliation du festival qu'un autre coup dur le frappe : à la fin du mois d'août 1901, le vieux **Simrock** meurt, et c'est son neveu **Hans Simrock** qui prend sa place. Dès lors, à l'exception de la *Sonate*, publiée malgré tout, les nouvelles œuvres que le compositeur soumet lui sont toutes retournées. Pire, le contrat qui lui assurait un revenu mensuel est suspendu sans préavis dès novembre. **Posa** se retrouve sans ressources. C'est probablement à cette période qu'il fait publier des piécettes pour piano⁶⁵ sous le pseudonyme **C. P. Oscar**⁶⁶. Mais sa relation avec l'éditeur finit par se rompre définitivement. Le compositeur résumera sobrement dans son curriculum vitæ⁶⁷ : « *Après le décès du patron, la maison d'édition a pris une direction purement commerciale, et [mon] contrat a été résilié.* »

Parce qu'il ne veut pas revendiquer comme un droit la faveur autrefois accordée par le père **Simrock**, il renonce à intenter un procès — qu'il pensait pouvoir gagner — et doit trouver d'autres sources de revenu. Sa situation financière s'aggrave lourdement, et il envisage de quitter Vienne.

En septembre, il n'est pas retenu au poste de chef d'orchestre qu'il brigait au *Singverein* de Düsseldorf⁶⁸. **Posa** avait auparavant postulé pour devenir chef du *Wiener Concertverein*, mais avait alors été écarté pour des raisons extra-musicales. Il explique⁶⁹ :

Le choix s'est porté sur M. Kirchl⁷⁰ [...] parce qu'il est "farouchement antisémite" et que le Concertverein veut un chef dont les opinions politiques auront une influence favorable sur la fréquentation des concerts.

Plusieurs autres pistes sont envisagées : on propose son nom pour enseigner au *Vogt'sche Konservatorium* de Hambourg, et **Röntgen** le recommande à Boston⁷¹ aux États-Unis. Mais rien n'aboutit.

Pour subsister, il donne de rares leçons de musique, se produit occasionnellement comme pianiste de concert, notamment lors des soirées de musique de chambre du violoniste **Alfred Finger**⁷² et du corniste virtuose **Louis Savart**⁷³ — pour qui il écrira l'*Andante* pour cor et piano. Ces cachets ne suffisent pas pour subvenir à ses besoins.

Au printemps 1902, la *Sonate* va cependant connaître une seconde chance inespérée, à Amsterdam, cette fois interprétée par **Eldering** et **Röntgen**. Et c'est un triomphe ! Le pianiste écrit au compositeur⁷⁴ :

[Ta sonate] a eu un énorme succès ! Le premier mouvement a fait forte impression, le deuxième encore plus, et après le Finale, nous avons eu trois rappels. Franchement, je n'aurais pas cru que l'œuvre ferait un tel effet — elle est bien trop dense pour qu'un public de concert ordinaire puisse la comprendre à la première audition. [...] Mercredi dernier, j'ai invité chez moi les critiques les plus influents et leur ai joué la sonate avec Eldering. L'idée qu'elle soit jugée après une seule écoute m'était insupportable.

La presse internationale rapporte en effet un succès éclatant⁷⁵. Le critique néerlandais **Anton Averkamp** écrit⁷⁶ : « On a déjà présenté ici [*Posa*], comme compositeur de *lieder* très mélodieux, où le piano tient une grande part, donnant parfois une impression symphonique. C'est pourquoi j'attendais beaucoup d'une œuvre purement instrumentale. » Décontenancé après un premier mouvement jugé « raide » et « sans rayon de soleil », le critique déroule son admiration pour la suite de l'œuvre :

Le deuxième mouvement m'a semblé complètement différent. Un thème grandiose s'élève au violon, soutenu par de larges arpèges au piano. Il croît pour atteindre son apogée dans un pathos sublime

*[...] Cet Andante est l'œuvre d'un homme qui a réellement quelque chose à dire. Le troisième mouvement, un Allegro Molto enflammé en rythme ternaire, témoigne aussi d'un grand talent. On y trouve toutes sortes de combinaisons rythmiques très difficiles à exécuter, mais qui ne cessent de captiver et de surprendre l'auditeur. Le deuxième thème est un joyau de beauté mélodique de la plus pure espèce ; **Posa** a été merveilleusement inspiré. Ce que le compositeur fait de son matériau est proprement extraordinaire. Il sait tous les secrets du contrepoint et en use abondamment. L'œuvre est dédiée à **Edvard Grieg**, mais n'a rien en commun avec le compositeur norvégien. En fait, elle n'a rien en commun avec aucun compositeur. **Posa** me semble un talent d'une grande originalité, doté d'immenses capacités. [...] Cette sonate nous donne le droit d'attendre de grandes choses de cet artiste viennois. Nos regards sont braqués sur lui !*

Ce succès tardif n'offre qu'une maigre consolation. Accablé par les difficultés financières, **Posa** s'enfonce dans une longue dépression, qui aggrave sa crise créative. Quelques jours après le concert, il confie à **Röntgen** son abattement⁷⁷ :

J'ai très peu composé, bien que j'aie eu beaucoup de temps. Les idées ne m'ont pas manqué, mais je n'ai pas pu trouver l'énergie pour travailler à cause de la déprime permanente dans laquelle je vis. La joie est absente, car je ne me sens pas libre. [...] Si je ne trouve pas de poste pour l'automne — et que je dois subvenir à mes besoins autrement — la musique, ce sera fini pour moi. Je ne veux pas revivre une année comme celle que je viens de traverser.

Posa nourrit à la même période des griefs envers le monde des concerts viennois, selon lui hostile à l'art véritable et en quête du seul profit. Il cible en particulier le système incarné par **Albert Gutmann**⁷⁸, un impresario très influent :

Je me sens tout à fait exclu de la vie musicale. Ici règne dans tous les domaines une logique commerciale et il faut une sacrée dose de hardiesse pour pénétrer ces cercles fermés. Si j'avais un réseau essentiellement musical, c'est-à-dire si le sens des affaires exigeait de se mettre en bons termes avec moi, tout serait différent. Je n'y ai jamais vu d'intérêt. Tout se résume au système

10849

AN EDVARD GRIEG.

SONATE

für
PIANOFORTE UND VIOLINE
von

OSCAR C. POSA

OP. 7.



Verlag und Eigentum für alle Länder

von
N. SIMROCK IN BERLIN.

London Depot: Alfred Lengnick, 58 Berners Street, W.
Copyright 1901 by N. Simrock, Berlin.



Joseph Joachim-Nachlaß

Page de titre de la Sonate pour violon et piano, op. 7

Éditions Simrock, Berlin

1901

Gutmann. Il faudrait fonder à Vienne un journal musical indépendant, qui chroniquerait les concerts avec objectivité, et polémiquerait vigoureusement contre cette gestion calamiteuse.

La crise se prolonge encore de longs mois, malgré quelques éclaircies ponctuelles, comme la création à Vienne de ses *Bruder Liederlich*, op. 9 en mars 1902, par **Eduard Gärtner** avec **Heinrich Schenker** au piano. Lorsqu'à l'été 1902, **Posa** retrouve **Röntgen** pour une randonnée dans les Alpes valaisannes, il n'a plus un sou en poche : c'est son ami qui lui paie le voyage.

Posa entreprend l'écriture d'une nouvelle œuvre instrumentale, un quatuor à cordes. Mais en novembre 1902, **Röntgen** écrit à sa femme⁷⁹ : « **Posa, plus silencieux que jamais, m'a montré un mouvement de scherzo d'un quatuor, sublime, mais il ne peut se décider à écrire les autres mouvements. Il n'a absolument aucune confiance en lui, il trouve que cela n'en vaut pas la peine** ». L'écriture du quatuor en question n'aboutira jamais.

Pour ne rien arranger, les déboires avec sa *Sonate* continuent. **Alfred Finger** et le compositeur au piano en assurent la création viennoise en janvier 1903. En dépit des applaudissements chaleureux du public, le concert déclenche les foudres de la critique. Pour **Ludwig Karpath**⁸⁰ : « [Cette] sonate est l'une des pires que l'on ait entendues ces derniers temps. [...] Monsieur **Posa** croit-il sincèrement que l'on peut exprimer des sentiments avec un chromatisme sclérosé jusqu'à l'obsession ? Pense-t-il que les cacophonies [...] produites pour elles-mêmes sont stimulantes ? », et par opposition, il juge « *salvatrice* » la « *médiocre* » pièce instrumentale de **Julius Röntgen** qui suit — *Aus Jotunheim*, pour cor et piano — en raison de « *sa tonalité assumée et sa clarté* » et son « *absence d'énigmes* ».

À propos du même concert, **Julius Korngold** (le père du compositeur de *Die tote Stadt*) écrit dans la *Neue Freie Presse*⁸¹ : « On connaissait chez **Posa** des lieder au style chargé mais porteurs d'un noyau mélodique naturel. Sa nouvelle sonate s'éloigne radicalement de toute forme de naturel. Comment peut-on prétendre construire un mouvement entier — le premier — avec un motif chromatique aussi minuscule de quatre notes ? Il engendre une impression de monotonie malgré

toute l'agitation de l'accompagnement et en dépit, voire à cause, des changements incessants de l'harmonie. L'Andante maestoso débute de manière prometteuse, à mi-chemin entre un hymne norvégien et une sarabande. La joie est de courte durée ; le violon replonge dans des claudications chromatiques — dolce e grazioso précise le compositeur avec une ironie cruelle. Le Finale s'ouvre par un thème qui, malgré la sophistication de son traitement, sonne sec et dont le rythme syncopé domine presque tout le mouvement. » Korngold termine, presque navré : « Malgré toute son extravagance, Posa maîtrise remarquablement l'art de l'écriture musicale. Si seulement son imagination était aussi flamboyante ! »

Le très conservateur **Eduard Hanslick**, ennemi de **Wolf** et **Bruckner**, anti-wagnérien, relève une très belle interprétation⁸², et situe l'œuvre dans un style *Sturm und Drang* avec « *quelques idées très belles et beaucoup d'autres insignifiantes et trop souvent répétées* ». **Josef Scheu** note pour l'*Arbeiter Zeitung*⁸³ que l'œuvre a été bien accueillie, malgré « *l'étrangeté des séquences dissonantes et la rudesse mélodique* ». Le premier mouvement lui paraît « *légèrement décousu* » tandis que l'*Andante* et le *Finale*, « *un peu trop uniformes* », retiennent néanmoins l'attention grâce à « *de beaux détails* ». Rappelant l'originalité des lieder du compositeur, il nuance : « *pour pouvoir en dire davantage, il faudrait connaître l'œuvre plus en profondeur* ». **Richard von Kralik** reconnaît⁸⁴ quant à lui que le dernier mouvement « *sort de l'ordinaire* ».

Mais en juin 1903, c'est le sursaut. **Posa** est de nouveau invité à faire entendre sa musique au festival de l'Association générale de musique allemande, cette fois-ci à Bâle. On le retrouve en photo, fier et moustachu, dans le programme du prestigieux évènement, aux côtés des plus célèbres compositeurs de l'époque. **Posa** présente deux lieder pour baryton et grand orchestre, sur des poèmes de **Detlev von Liliencron**, qui deviendront les premier et dernier chants des futurs *Soldatenlieder*, op. 8. Ils sont programmés en très bonne place : le 15 juin, pour le grand concert de clôture de cette 39^e édition, juste avant la *Symphonie n° 2 « Résurrection »* de **Gustav Mahler** sous la baguette du maestro lui-même. Quelle consécration ! Hélas, cette fenêtre d'exposition sera un autre rendez-vous manqué. **Posa** n'aura pas l'occasion de rencontrer **Mahler**, pas plus que les autres invités de marque : un changement d'organisation⁸⁵ avance la

création de ses lieder au 12 juin dans un programme orchestral fourre-tout⁸⁶. Faute d'argent pour le voyage, **Posa** ne peut pas assister au concert. Dans la presse, les comptes-rendus du festival font peu de cas de la musique vocale, préférant dissenter sur le répertoire symphonique. On salue toutefois la performance du baryton⁸⁷ : « **Posa peut remercier M. Richard Koennecke [qui] a permis à ces beaux lieder de remporter un franc succès.** » Mais si le public a applaudi à tout rompre, on concède à peine aux lieder qu'ils appartiennent « **au genre très répandu de la musique très décente mais sans empreinte personnelle** »⁸⁸ ou, sans ambages, on les juge carrément « **grossiers** »⁸⁹. Dans une dernière saillie, ils sont relégués à de la musique de cabaret⁹⁰, et on estime qu'ils : « **conviendraient mieux à un spectacle des Onze Bourreaux**⁹¹ » qu'au vénérable festival.

Dans son curriculum vitæ, **Posa** résume cette période de bascule : « **[Je fus] contraint d'embrasser la carrière de chef d'orchestre.** » Les mots choisis sonnent avec la douleur d'un chemin de croix, et rappellent forcément ceux de **Mahler**, qui, ayant dû troquer ses ambitions de compositeur pour une carrière de chef — faute de reconnaissance du milieu musical⁹² — confessait : « **[Sans mon échec au Prix Beethoven] cette maudite carrière opératique m'aurait été épargnée [...] j'étais et suis toujours condamné à l'enfer de la vie théâtrale.** » Chez **Posa**, il y a pourtant une ambivalence dans ce regret : bien qu'il n'ait pas choisi de son plein gré la direction d'orchestre, il s'y appliquera et s'y distinguera bien assez tôt. En 1902, n'écrivait-il pas à **Röntgen**⁹³ : « **Je pense que je serais très performant en tant que chef d'orchestre, car je porte le plus grand amour pour ce que je fais et j'ai une immense envie de travailler** » ?

Le nom de **Posa** continue de tracer son sillon dans le paysage viennois. On lit ainsi après un concert de musique de chambre⁹⁴ : « **Le célèbre compositeur Oskar Posa a joué la partie de piano, garantie d'un succès total.** » Mieux encore, le réseau qui lui faisait encore défaut en 1902 semble se constituer doucement. Outre les artistes qui chantent ses lieder, il se lie d'amitié avec **Heinrich Schenker**, avec qui il joue à quatre mains beaucoup de **Richard Strauss** pour « **lui faire oublier un peu son conservatisme** »⁹⁵, mais croise aussi fréquemment **Fritz Kreisler**, **Moriz Rosenthal**, et d'autres compositeurs de son âge, assoiffés comme lui

de nouveauté en musique. Ainsi, malgré les tempêtes, **Posa** est partout identifié comme l'un des jeunes compositeurs majeurs de Vienne. Au printemps 1904, dans un article du *Neues Wiener Tagblatt*⁹⁶ consacré à **Max Reger**, on peut lire : « *Les représentants de la jeune école néo-allemande à Vienne, à savoir : **Arnold Schoenberg, Alexander von Zemlinsky, Oskar Posa, Theodor Streicher** et d'autres, sont joués dans les villes musicales les plus importantes de l'Empire et y sont appréciés à leur juste valeur.* » Et cette nouvelle génération est justement sur le point de se faire entendre.

« Posa a été merveilleusement inspiré. Ce qu'il fait de son matériau est proprement extraordinaire. [...] La Sonate n'a rien en commun avec aucun compositeur. »

Anton Averkamp, critique musical

De Amsterdammer, 20 avril 1902

“Posa has been wonderfully inspired. What the composer does with his material is truly extraordinary. [...] The Sonata has nothing in common with any composer.”

V. L'association des compositeurs à Vienne

Si Vienne s'enorgueillit toujours en ce début de siècle du titre de capitale de la musique, cette suprématie relève de plus en plus de l'autosuggestion. La ville fait ce qu'elle sait faire : vénérer ses morts, et dédaigner ses vivants. On joue sans relâche les figures tutélaires — **Beethoven, Schubert, Brahms** — mais dans les théâtres comme dans les salles de concert, les nouveaux compositeurs sont marginalisés. Le public, qu'on présume frileux, est soigneusement ménagé. Les organisateurs préfèrent des programmes éprouvés, aisés à vendre et l'attrait pour la modernité se heurte à l'inertie institutionnelle. Le Conservatoire, bastion académique, observe l'avant-garde avec un sourcil levé. Et un homme de la trempe de **Mahler**, seul capable de secouer l'ordre établi — comme il l'a fait à l'Opéra — a déjà quitté en 1901 la direction du Philharmonique après un mandat de moins de trois ans.

Un diagnostic partagé émerge dans les correspondances entre compositeurs : le système est bloqué. Les jeunes créateurs ont bien du mal à être programmés. À l'été 1903, **Schoenberg** — parti enseigner à Berlin — reçoit une lettre de **Zemlinsky**, son ami, ancien professeur et beau-frère⁹⁷, alors en poste au *Theater an der Wien*. **Zemlinsky** peine à faire créer ses œuvres, notamment son poème symphonique *Die Seejungfrau* qu'il vient de composer d'après *La Petite Sirène* de **Hans Christian Andersen**. Le ton de son message est sans appel : il ne faut pas revenir à Vienne, où la situation musicale est « *un champ de ruines* »⁹⁸.

Malgré l'avertissement de **Zemlinsky**, **Schoenberg** regagne Vienne. Les deux amis emménagent dans un immeuble non loin de la *Volksoper* et se consacrent à l'enseignement privé et à l'orchestration d'opérettes pour les éditions *Universal*. **Posa**, qui malgré l'appui de **Röntgen** n'a pas non plus décroché de poste au conservatoire de New York, se retrouve tout

aussi coincé, vivant de leçons et de maigres concerts. Dans ce contexte où tout semble figé, les relations des trois compositeurs s'intensifient. Ils vont forcer le destin. **Posa** et **Schoenberg** se connaissaient déjà en 1901⁹⁹, et se fréquentaient sans doute même auparavant. **Zemlinsky** avait quant à lui, dès 1900, joué en récital la musique de **Posa**¹⁰⁰, et tous deux participaient aux concerts du *Ansorge-Verein*¹⁰¹, dont **Zemlinsky** assurait la direction artistique. Bientôt, tous deux partagent l'affiche¹⁰² de la création des *4 Lieder*, op. 2 de **Schoenberg**.

Une idée va germer dans l'esprit du trio : créer une organisation strictement dédiée à l'exécution de musique nouvelle sous toutes ses formes : musique symphonique, musique de chambre et lied. À ces fins, ils réunissent plusieurs confrères pour la première fois autour d'un dîner le 21 janvier 1904, au restaurant *Hopfner* sur la *Kärntnerstrasse*. Le 23 avril 1904, l'Association des compositeurs à Vienne (*Vereinigung Schaffender Tonkünstler in Wien*) est officiellement fondée. Sa mission : promouvoir les œuvres musicales modernes par le concert.

Si la *Sécession* de **Klimt** est bien le modèle revendiqué — le nom de l'association en trahit l'inspiration directe¹⁰³ — ses membres sont bien plus jeunes que leurs homologues du *Jugendstil* ! Cette avant-garde de compositeurs nourrie de littérature, omniprésente dans les cafés de Vienne, porte sur le dos l'écrasant héritage des deux derniers grands maîtres : **Brahms** qu'on voyait comme successeur naturel de **Beethoven**, et le **Wagner** de *Tristan und Isolde*, qui incline à intensifier les modulations chromatiques, dans une polyphonie de plus en plus complexe, luxuriante de couleurs et de sensualité. Des caractéristiques que pousseront à l'extrême, voire jusqu'à la rupture, les *Gurrelieder* de **Schoenberg** ou les opéras expressionnistes de **Zemlinsky** et **Franz Schreker**.

Le bureau, élu, comprend **Zemlinsky**, président, **Schoenberg**, vice-président, **Posa**, secrétaire, **Erich Wolff**, vice-secrétaire, **Robert Gound**, archiviste et **Josef Venantius von Wöss**, trésorier. **Bruno Walter** figure aussi dans ce premier bureau, avant d'être remplacé. **Mahler**, considéré comme « *le leader spirituel de la jeunesse* »¹⁰⁴ accepte d'être président d'honneur. Ses lieder orchestraux seront créés à l'initiative de l'association.

Le cercle s'étend vite bien au-delà des frontières de Vienne. Parmi les adhérents, on retrouve ainsi des figures telles que **Max Reger, Hans Pfitzner, Max von Schillings, Karl Weigl, Siegmund von Hausegger, Röntgen** et même **Jean Sibelius**.

Posa n'est pas cantonné au poste de secrétaire. Les lettres échangées et protocoles mis en place montrent un fonctionnement égalitaire et collégial au sein de l'association, loin de l'idée largement diffusée par les historiens de la musique d'un **Schoenberg** aux manettes¹⁰⁵. Enfin, le rôle central de **Posa** est réaffirmé par la rédaction du memorandum de l'association, publié dans toutes les gazettes viennoises en mai 1904. Si ce manifeste a longtemps été attribué à **Schoenberg**, il est aujourd'hui établi que son véritable auteur n'est autre que **Posa**¹⁰⁶. Non seulement des pans entiers du texte sont des redites mot pour mot de réflexions partagées dans ses lettres à **Röntgen**, mais **Posa** dissipe toute ambiguïté en lui écrivant au printemps 1904 : *« Je te joins le memorandum que je viens d'écrire pour une toute nouvelle association de compositeurs viennois. »*¹⁰⁷

Dans ce texte (**voir p. 117**) qui résonne toujours aujourd'hui de façon confondante, **Posa** identifie avec sagacité les obstacles majeurs rencontrés par les compositeurs modernes à Vienne, le manque d'intérêt pour leurs œuvres, et la difficulté à les faire entendre. Il réfute l'aversion supposée du public viennois pour la nouveauté, en contradiction avec le riche passé musical de la ville, et dénonce l'influence négative des sociétés de concerts, qui entravent la création et nuisent à la diversité. Il soutient que présenter des œuvres nouvelles comme des bizarreries obligatoires dans des concerts d'œuvres déjà entrées au répertoire est une erreur — ce qui préfigure les réflexions ultérieures de **Pierre Boulez** qui parlera¹⁰⁸ *« d'indésirable actualité »* pour désigner les pièces de musique contemporaine prises *« en sandwich selon une douteuse gastronomie »* au milieu d'œuvres classiques.

L'association fait grand bruit et se retrouve à la Une de la *Neue Freie Presse*¹⁰⁹, dans le fameux *Feuilleton*, la rubrique la plus lue de la presse viennoise, dont **Stefan Zweig** dira dans *Le Monde d'Hier*¹¹⁰ : *« leur oui ou non décidait pour Vienne du succès d'un ouvrage »*.

Dans son *Feuilleton*, **Guido Adler** relaie l'initiative avec bienveillance :

Les promoteurs de ce mouvement ne sont pas encore nommés, le manifeste n'est pas signé. [...] Parmi la majorité des artistes créateurs de Vienne on peut citer : Alexander von Zemlinsky, Josef von Wöss, Karl Weigl, Franz Schmidt, Arnold Schoenberg, Oskar Posa, Gustav Gutheil — des noms ici classés selon l'alphabet sécessionniste ; encore relativement peu connus du grand public, ils gagnent en réputation et en popularité dans les milieux musicaux.

C'est un soutien de poids : en 1898, **Adler**, ancien élève de **Bruckner** avait succédé à **Eduard Hanslick** à la chaire de musicologie de l'Université de Vienne. Sa parole fait autorité. La *Neue Freie Presse* ne mentionnera bientôt plus que « *les trois chefs de file du mouvement, Zemlinsky, Posa et Schoenberg* »¹¹¹.

La parution du memorandum s'accompagne d'un appel aux compositeurs à soumettre des œuvres nouvelles destinées à être programmées par l'association. Fin septembre 1904, 127 compositeurs ont soumis près de 900 œuvres¹¹² ! Dans le détail : 69 pièces orchestrales, 73 œuvres de musique de chambre, 7 œuvres chorales, et 709 lieder.

La première saison s'annonce formidablement ambitieuse : trois concerts orchestraux au *Musikverein*, trois concerts de musique de chambre et lieder dans la *Bösendorfersaal*, et un concert consacré à la création de lieder avec orchestre de **Mahler**. **Alma Mahler**, la femme du compositeur — et ancienne amante de **Zemlinsky** — se met en quête de mécènes pour l'association¹¹³. À l'été 1904, **Richard Strauss** accepte le statut de membre d'honneur¹¹⁴. Le compositeur le plus respecté de ce début de siècle pourrait même venir diriger lui-même sa *Sinfonia Domestica* lors d'un futur concert, si le cachet qu'il demande n'est pas trop faramineux... Et on évoque la venue du prestigieux quatuor **Rosé**¹¹⁵. Vienne est en effervescence : la jeunesse a enfin voix au chapitre !



Satzung
der
Vereinigung schaffender Tonkünstler
in WIEN.

I. Name, Sitz und Zweck.

§ 1. Die Vereinigung ist ein nichtpolitischer Verein, führt den Namen «Vereinigung schaffender Tonkünstler» und hat ihren Sitz in Wien.

§ 2. Zweck der Vereinigung ist:

- a) die Pflege und Förderung der Werke zeitgenössischer Tonkunst im Sinne einer freien Entfaltung der künstlerischen Persönlichkeit,
- b) die Wahrung der künstlerischen und Standesinteressen ihrer Mitglieder.

§ 3. Der sub a) angeführte Zweck wird angestrebt durch Veranstaltung von öffentlichen Aufführungen künstlerisch bedeutender neuer Werke und solcher, welche in Wien bisher nicht die entsprechende Würdigung gefunden haben.

Hierbei sollen in erster Linie österreichische und deutsche Tonsetzer berücksichtigt werden.

Zur Erreichung des sub b) genannten Zweckes wird der Verein Besprechungen und Versammlungen abhalten und mit anderen nicht politischen Vereinen in Verbindung treten.

VI. Le concert de 1905

Le 23 novembre 1904, le premier concert de la *Vereinigung* présente la *Fantaisie Dionysiaque* de **Sigmund von Hausegger** dirigée par **Zemlinsky**, trois lieder orchestraux d'**Hermann Bischoff** dirigés par le compositeur et, après l'entracte, la première viennoise de la *Sinfonia Domestica* de **Richard Strauss**, avec **Mahler** à la baguette.

Le programme du second concert, le 25 juin 1905, a tout d'un geste fondateur : *Pelleas und Melisande* de **Schoenberg**, *La Petite Sirène* de **Zemlinsky** et, au milieu, les cinq *Soldatenlieder* de **Posa**. Trois créations¹¹⁶ mondiales, dirigées par leurs auteurs. Trois œuvres ambitieuses pour grand orchestre, ayant pour point commun d'être nourries d'une forte inspiration littéraire, des mystères murmurés de **Maeterlinck** à la fable aquatique d'**Andersen**, en passant par les visions martiales de **Detlev von Liliencron**. Trois compositeurs trentenaires juifs et viennois, portés par une même volonté de rupture, réunis dans la salle la plus prestigieuse de la capitale de l'Empire austro-hongrois, sanctuaire du canon viennois, pour faire entendre leur propre musique. C'est du jamais vu. Ce concert réalise ainsi une idée centrale de la *Vereinigung* : établir un lien direct entre compositeur et public, sans passer par les filtres asphyxiants du monde musical institutionnel. Plus qu'un concert, c'est donc un manifeste — qui consacre aussi sans équivoque le triumvirat du mouvement.

Le concert est annoncé dans toute la presse dès l'automne 1904. Et **Mahler** assiste en personne aux répétitions, emmitoufflé dans son manteau d'hiver, chapeau de feutre enfoncé sur la tête, partition de *Pelleas* en main, écharpant au passage le second cor anglais qui manque à l'appel¹¹⁷.

Pour **Posa**, l'enjeu est double : cette soirée marque également sa première apparition publique en tant que chef d'orchestre. En septembre 1904, **Zemlinsky** avait rejoint la direction de la toute nouvelle *Volksoper*¹¹⁸, entouré de plusieurs assistants, dont **Posa**. Mais celui-ci était alors assigné à la préparation des chanteurs et du chœur, et n'avait pu diriger qu'en répétition.

Toute la Vienne musicale se presse dans la salle. À vingt heures, le concert s'ouvre sur la vaste fresque symphonique de **Zemlinsky**, d'environ quarante minutes, suivie des cinq *Soldatenlieder* de **Posa** interprétés par le baryton de la *Hofoper*, **Konrad von Zawilowski**, qui reçoivent des applaudissements nourris¹¹⁹. Puis vient *Pelleas und Melisande* de **Schoenberg**, et sa durée — près d'une heure. C'est le véritable objet de la discorde. Aucun scandale de l'ampleur du *Sacre du Printemps* n'est à signaler, mais des spectateurs quittent ostensiblement la salle¹²⁰. Le concert... déconcerte. Dans les dizaines de chroniques qui paraissent, la plupart négatives, les attaques les plus virulentes visent **Schoenberg**, considéré comme le plus radical du trio. Mais dans cette Vienne essentiellement conservatrice, aucun des trois compositeurs n'échappe à la pluie de critiques :

Richard Robert¹²¹ dégainé avec violence, et inventorie les symptômes d'un art en crise :

On ne peut s'empêcher de penser que la complexité ne sert qu'à masquer l'indicible pauvreté de l'invention mélodique. [...] Outre le manque d'idées musicales concises, une autre chose me dégoûte dans ces produits de la plus jeune école de compositeurs : la tendance à la démesure. Partout, on se précipite vers l'extrême. Durée insupportable, utilisation de toutes les ressources sonores, accumulation des dissonances les plus répugnantes. Dans toutes les directions, on tend toujours vers l'excès, qu'il soit justifié ou non.

Dans le détail, qu'a-t-il pensé de **Schoenberg** ? « *On croit entendre les délires d'un fiévreux.* » De **Zemlinsky** ? « *Un langage cultivé qui n'a rien à nous dire.* » De **Posa** ? « *Il en fait trop avec l'orchestre : l'accompagnement des lieder sonne comme un champ de bataille.* » Même le bienveillant **Ludwig Karpath**, qui reconnaît à *Pelleas* quelques éclairs de génie,

ironise¹²² : « Désormais [à Vienne], tout est bon à prendre, même le plus extrême et le plus fou, pourvu qu'il porte le sceau de la nouveauté » et plus loin : « je ne crois pas qu'il soit mathématiquement possible de faire se succéder plus de dissonances que dans cette composition. [...] Nous espérons que **Schoenberg** retrouvera le chemin d'une pratique musicale plus saine. » Pris en flagrant délit de conservatisme, il est soulagé d'entendre dans *La Petite Sirène* que « **Zemlinsky** n'a heureusement pas encore réussi à renier complètement ses origines brahmsiennes. »

Au sujet de *Pelleas*, **Paul Stauber**, futur pourfendeur acharné de **Schoenberg**, fulmine¹²³ : « C'est la plus forte attaque contre la musique qu'on ait pu entendre ces derniers temps. [...] Les lois de la logique musicale sont détruites, la mélodie et l'harmonie réduites en lambeaux. » En conclusion, il préconise d'enfermer Schoenberg dans un asile de fous.

Alma Mahler, qui ne manque pas une occasion de dénigrer l'homme qu'elle avait aimé et admiré, rapporte le soir-même dans son journal¹²⁴ : « J'ai saisi ce qui donnait à **Zemlinsky** cette apparence si étrange : petit, édenté, sans l'ombre d'un menton. [...] Sa musique [non plus] n'a pas de menton ! Des séquences... des altérations enharmoniques... du chromatisme, rien de plus... sans produire aucun effet. Quel dommage ! »

En substance, les critiques consacrent donc leurs lignes à vilipender *Pelleas und Melisande*, et concèdent parfois du bout des lèvres des qualités à **Zemlinsky**. Les *Soldatenlieder* pâtissent de la polémique, et sont même parfois passés sous silence ! Ainsi, **Ludwig Karpath**, après avoir habillé **Schoenberg** pour l'hiver dans un long article, conclut¹²⁵ : « J'ai depuis longtemps dépassé l'espace qui m'est imparti et ne peux donc que constater brièvement que [la fantaisie pour orchestre de **Zemlinsky**] est une composition très agréable [...] et que les cinq lieder pour orchestre d'**Oskar Posa** peuvent être considérés comme des créations pleines d'esprit. » Dans une seconde critique, cette fois pour le *Neues Wiener Tagblatt*¹²⁶, Karpath développe à peine : « **Posa** a fait ses premiers pas avec le lied et y trouve aujourd'hui son épanouissement. Ses nouveaux lieder font aussi bonne impression. L'un d'entre eux, *Mit Trommeln und Pfeifen*, a été particulièrement apprécié. »

Tod in Ähren.

M# 9963/c

(Quintett von Viktor von Ziliakovsky) Oskar C. Posa

Maria langsam und schwer.

2 Flöten
2 Oboen
1 Klarinette
2 Fagotte
Contrabaß
4 Hörner in F
3 Trompeten in F
3 Trombone
Pauken in B, D
2 Hörner (Violoncelli)
Violin I
Violin II
Viola
Viola
Violoncelle
Contrabaß

Maria langsam und schwer.

M# - Inv. 9963

Première page du manuscrit orchestral de *Tod in Ähren*, premier des *Soldatenlieder*, op. 8
Wienbibliothek im Rathaus

Anton Krtsmáry reconnaît aussi dans le *Wiener Allgemeine Zeitung*¹²⁷ que ces lieder sont « *joliment conçus et bien mis en valeur* », mais leur préfère de loin les précédents opus du compositeur, qu'il juge plus accessibles. Il termine par un *mea culpa* : « *j'ai probablement vieilli, tandis que Posa s'est modernisé* ». D'autres déplorent leur « *invention minime* »¹²⁸, quand ailleurs on apprend que les chants ont mérité les applaudissements du public « *grâce à leur originalité et leur fraîcheur* »¹²⁹. Sous la plume de **Max Graf** dans le *Neues Wiener Journal*¹³⁰, on lit :

Oskar Posa est le troisième du groupe. On connaît de lui des lieder, publiés en six cahiers chez Simrock. Des chants de l'école brahmsienne, toujours rigoureusement façonnés sur le plan formel, qui prouvent une remarquable imagination de l'artiste, qui manque peut-être de sensualité, mais pas d'esprit ni de finesse. [...] Parmi ses nouveaux lieder pour orchestre, Kleine Ballade possède un ton de ballade authentique et puissant, tandis que le dernier, Mit Trommeln und Pfeifen, réjouit par sa fraîcheur rythmique.

Egon Komorzynski a aussi des mots chaleureux¹³¹ : « *Les poèmes de Liliencron ont été mis en musique de manière remarquable. [...] Le souffle et la souffrance de la vie de soldat, tous les mystères de ces atmosphères se traduisent fort bien en notes, l'instrumentation est brillante, le traitement du texte fin et juste.* » Si les critiques rapportent en effet le succès du dernier lied, cet accueil enthousiaste et populaire est moqué dans le *Wiener Abendpost*¹³², où **Robert Hirschfeld** remarque que c'est justement le plus accessible du cycle qui a séduit les « *philistins* ». Preuve implacable que le public ne vénère pas les « *prêtres de la sécession musicale* ». Et d'ajouter que les *Soldatenlieder* sont « *assez beaux, mais sans originalité* » et « *puissants, mais mal orchestrés* ». Qu'il nous soit ici permis de relativiser la pertinence de cette ultime remarque : dans ce même article, sous la même plume, on peut lire à propos du *Ich bin der Welt abhanden gekommen* de **Mahler**, créé quelques jours plus tard, que « *les illustrations instrumentales y sont ratées et sombrent dans la banalité* ». Dont acte.

Une partie de la presse musicale s'attaque à l'orchestration des *Soldatenlieder*. **Max Graf** compare les talents de coloriste de **Posa** à des « *traits de pinceau grossiers, sans sensation de*

couleur vivante »¹³³. On lui reproche en premier lieu le recours même à l'orchestre ! Pour **Paul Stauber**¹³⁴ les lieder semblent avoir été écrits au piano, et ne sont pas pensés de manière orchestrale. Même son de cloche pour **Anton Krtsmáry** pour qui « *le caractère militaire, guerrier et chevaleresque a peut-être incité le compositeur à composer [les cinq lieder] pour l'orchestre, ce qui n'était pas nécessaire ; le piano aurait tout aussi bien fait l'affaire.* »¹³⁵

Aussi surprenant que cela puisse paraître, **Posa** fait ici figure de pionnier : en 1905, accompagner un lied avec orchestre tient encore de l'excentricité, bien que **Liszt** ou **Strauss** s'y soient risqués à plusieurs reprises — sans que cette forme ne s'impose tout à fait. Et si l'on pense aux contemporains *Kindertotenlieder* de **Mahler**, à ses *Rückert-Lieder* ou à ses chants tirés du *Knaben Wunderhorn*, n'oublions pas qu'aucun viennois ne les a encore entendus, puisque leur création par l'association a lieu quelques jours plus tard, le 29 janvier — une date si attendue que la répétition générale est exceptionnellement ouverte au public, et le concert doublé le 3 février ! Dans le *Feuilleton* de la *Neue Freie Presse*, **Julius Korngold** trace justement un parallèle entre **Mahler** et **Posa** au sujet du lied avec orchestre¹³⁶ :

Le « lied avec orchestre » n'est pas un genre inédit ; Berlioz l'avait déjà cultivé. Comment ne pas l'envisager de nos jours, alors que l'orchestre se mêle de tout ce qui touche à la musique ? Arraché aux cercles feutrés de la musique de salon, poussé sur des chemins de traverse par la prépondérance croissante de l'accompagnement, le lied moderne semble mûr pour une alliance qui menace d'écraser son âme délicate. Mais, comme souvent, d'heureuses réussites peuvent l'emporter sur toutes les réserves esthétiques de l'académisme. Tout dépend du caractère des poèmes, et du style orchestral : si le chant s'élargit vers la scène, si la situation dramatique rencontre l'élan lyrique, certaines circonstances atténuantes plaident en faveur du recours à l'orchestre. [...] C'est le cas, à l'évidence, pour les poèmes de Liliencron ; et c'est ainsi qu'Oskar C. Posa a pu se risquer à l'utiliser pour ses cinq lieder, et tout particulièrement pour un chant de soldat comme Mit Trommeln und Pfeifen. Il en va de même pour les textes tirés du Knaben Wunderhorn, riches en éléments épiques et dramatiques. En revanche, l'adaptation est moins évidente pour les lieder de Mahler d'après des poèmes de Rückert, dont l'atmosphère intime semble rétive au tumulte des instruments.

Ein Lieder-Abend mit Orchester

29. Jänner 1905, halb 8 Uhr abends, im Kleinen Musikvereinssaale.

Gesänge von **Gustav Mahler**

für eine Singstimme mit Orchester.

Dirigent: **Der Komponist.**

Des Knaben Wunderhorn.

1. a) Der Schildwache Nachtlied.
b) Der Tambourg'sell. — Herr Friedr. Weidemann.
c) Revelge. — Herr Fritz Schrödter.
2. a) Lied des Verfolgten im Turm.
b) Des Antonius von Padua Fischpredigt.
c) Trost im Unglück.
d) Rheinlegendchen. — Herr Anton Moser.
3. a) Verlorne Müß'.
b) Dort oben am Berg.
c) Lob des hohen Verstands. — Frau Marie Zuthell-Schoder.

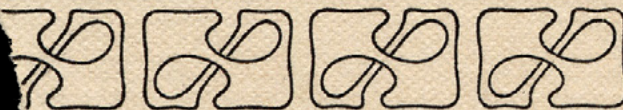
Rückert.

4. Kindertotenlieder.

- a) Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n.
- b) Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen.
- c) Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein.
- d) Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen.
- e) In diesem Wetter, in diesem Braus. — Herr Friedr. Weidemann.

5. a) Ich atmet' einen Linden Duft.

- b) Blicke mir nicht in die Lieder.
- c) Ich bin der Welt abhanden gekommen. — Herr Anton Moser.
- d) Um Mitternacht. — Herr Friedr. Weidemann.



Programme à 20 Heller.

Programme du concert de création des lieder avec orchestre de **Gustav Mahler**
Petite salle du Musikverein, Vienne
29 janvier 1905

Dans le *Wiener Abendpost*, **Robert Hirschfeld** ironise¹³⁷ : « *Posa a dirigé cinq lieder — on dirige maintenant des lieder — sur des poèmes de Liliencron.* » **Ludwig Karpath** glisse aussi dans son compte-rendu¹³⁸ : « *Nous parlerons un autre jour de cette tendance actuelle à confier l'accompagnement des lieder à l'orchestre.* » Rien d'étonnant, donc, à trouver plusieurs papiers jugeant l'œuvre « *trop largement orchestrée* »¹³⁹, indépendamment des qualités réelles de **Posa**, que certains considèrent « *moins doué que ses confrères* »¹⁴⁰ dans le maniement de l'orchestre, quand pour d'autres il mérite « *une mention élogieuse* »¹⁴¹ et fait de l'orchestre « *un usage justifié* »¹⁴² pour peindre les atmosphères de la guerre.

Le compositeur, qui ne lit plus les critiques depuis le traumatisme d'Heidelberg, se fie aux réactions du public pour résumer à **Röntgen**¹⁴³ : « *Mes lieder orchestraux ont fait forte impression. L'orchestre était très bon, bien que je n'aie eu qu'une courte répétition pour des raisons d'économie.* »

Le troisième concert symphonique de l'association, prévu en mars, doit être annulé faute de fonds : il est remplacé par un récital de lieder. Le quatuor **Rosé** ne peut pas être engagé, et plusieurs œuvres annoncées — les quatuors de **Bruno Walter** ou **Max Reger** — se voient déprogrammées. La *Vereinigung*, à peine fondée, ploie sous le poids de son ambition. Malgré les dons, recettes et adhésions, la dissolution, inévitable, est actée à l'automne 1905 après une seule saison de onze concerts. Mais les échos du projet dépassent largement sa brève existence.

Le constat final oscille entre ironie et lucidité. **Paul Stefan**, dans sa chronique *Das Grab in Wien*, résume¹⁴⁴ : « *Il n'a fallu qu'un an [à l'association] pour épuiser ses ressources. Mais cette année ne fut pas perdue.* » L'*Allgemeine Musikzeitung* de Munich relate la dissolution avec un certain sarcasme, mais reconnaît aussi un véritable impact¹⁴⁵ : « *L'association de jeunes musiciens fondée l'an dernier avec grand fracas n'existe plus. Elle s'appelait Vereinigung der Schaffenden [Association des créateurs] — on l'a bientôt surnommée Vereinigung der Abzuschaffenden [Association des indésirables]. Pourtant, à Vienne, l'existence, même éphémère, d'une telle société était nécessaire. Nous étions très en retard et il fallait nous secouer.* »

Pour **Posa**, la mission est remplie. Un déficit financier ne signifie pas un échec idéologique. Et si les concerts n'ont certes pas tous révélé des chefs-d'œuvre, l'association a su imposer des noms encore inconnus du grand public à Vienne. Il résume¹⁴⁶ : « *Les institutions de concerts à Vienne nous ont enfin laissé jouer des œuvres nouvelles. Cette saison a vu plus de nouveautés qu'au cours des dix années précédentes. Et les journaux ont globalement soutenu notre démarche.* »

La *Vereinigung*, malgré sa brièveté, a bel et bien formé un carrefour remarquable de la modernité musicale, à un moment où l'avant-garde ne portait pas le visage unique de **Schoenberg**, mais offrait encore une pluralité de voies — parmi lesquelles celles de **Reger**, **Zemlinsky**, **Pfitzner**, **Strauss**, **Mahler**, ou **Posa**.

VII. De Vienne à Berlin

De nouveaux engagements suivent de près le concert de janvier 1905. « *Le célèbre compositeur sécessioniste viennois Oskar C. Posa* »¹⁴⁷ fait ses premiers pas officiels de chef à la *Volksoper* de Vienne en février, en dirigeant une symphonie de **Haydn**¹⁴⁸.

S'en suit un court mandat de chef d'orchestre au *Stadttheater* de Landshut, en Bavière. À l'instar du jeune **Mahler**, de **Zemlinsky** ou de **Webern**, il est contraint de diriger des opérettes. Cet engagement semble toutefois prendre fin début 1906, ce qui coïncide avec son obtention d'une bourse pour artistes en difficulté de la *Fondation Schwestern Fröhlich*¹⁴⁹ à Vienne — **Schoenberg** en avait lui-même bénéficié deux ans plus tôt.

La même année, **Posa** sollicite auprès de **Mahler** une recommandation¹⁵⁰ pour le poste de directeur du *Singverein* de Vienne. La réponse du maître est défavorable : il a déjà proposé le nom de **Schoenberg**, et n'a jamais eu de retour. Aucun des deux ne sera retenu.

En juin 1906, **Posa** est nommé chef assistant et chef de chœur à la *Lortzing-Oper*¹⁵¹ de Berlin, tout juste installée dans le théâtre *Belle-Alliance* — un bâtiment à colombages centenaire, délabré mais doté d'une acoustique honorable. Le premier chef d'orchestre est **Artur Bodanzky**, que **Posa** regarde d'abord avec dédain, avant d'en reconnaître les qualités musicales — non sans souligner avec ironie son art consommé de se mettre en lumière. Coïncidence drolatique : l'été précédent, **Posa** recevait de **Schoenberg** une carte postale potache¹⁵². Ce dernier s'y représente à l'aquarelle, lors d'une soirée arrosée jusqu'à l'aube, en train de vomir aux côtés de **Zemlinsky**, tandis qu'allongé sur le sol, à demi-mort, on retrouve... **Artur Bodanzky**.



Carte postale à l'aquarelle d'Arnold Schoenberg à Oskar C. Posa
« La vie nocturne chez Hoisen, à Gmunden »
18 août 1905

Bodanzky quittera la *Lortzing-Oper* au bout d'une saison pour Prague puis Mannheim, avant de diriger au *Metropolitan Opera* de New York. **Posa**, de son côté, espère bien percer à Berlin. Il accepte de s'endetter pour s'y établir, misant sur un contrat signé pour trois saisons, assorti d'augmentations annuelles. Tout ne va pas se passer comme prévu.

Car la *Lortzing-Oper* a les yeux plus gros que le ventre. L'orchestre compte quarante musiciens, le chœur cinquante chanteurs — un effectif imposant pour un opéra périphérique — et l'ouverture de saison affiche une témérité démesurée : sept opéras différents programmés en six semaines ! Une lettre de **Posa** à **Schoenberg** laisse poindre la catastrophe¹⁵³ : « *L'affaire du théâtre Lortzing est très incertaine. [Le directeur] perd la tête dix fois par jour et est visiblement très inquiet. [...] [Il] est encore dans l'illusion que l'on pourra donner chaque jour une nouvelle œuvre. [...] Selon lui, chaque ouvrage aura deux répétitions avec orchestre. Il va être surpris !* »

Bientôt, **Posa** grimpe les échelons et dirige des représentations entières : un *Barbier de Séville* de **Rossini** en octobre 1906, mais aussi *Zar und Zimmermann* et *Undine* de **Lortzing**, et le *Freischütz* de **Weber**. La même année, à Berlin, **Posa** supervise d'une main ferme les répétitions¹⁵⁴ de la *Nuit transfigurée*, par le *Holländische Streichquartett*. Dans ses échanges avec **Schoenberg**, il s'enthousiasme aussi pour sa *Kammersymphonie n° 1, op. 9*, qu'il accepte de faire découvrir à l'éditeur **Max Marschalk**. **Schoenberg** lui fait livrer sa réduction pour piano à quatre mains. Après une lecture chaotique avec **Bodanzky**, **Posa** fait une contre-proposition : « *Si l'on veut rendre compréhensibles les caractéristiques essentielles de l'œuvre, jouer la réduction pour piano quatre mains est hors de question. [...] Je comprends parfaitement ce que j'en ai lu jusqu'à présent, et je peux le restituer avec deux mains au piano [...] il me faut juste étudier très attentivement le conducteur d'orchestre [...] ce que je fais volontiers, car je trouve la pièce terriblement intéressante. Les premières pages sonnent de façon remarquable, et sont d'un intérêt musical exceptionnel. Tout est "logique", j'aime énormément cela. [...] L'œuvre a un élan formidable !* »

Cette longue lettre, révélatrice de ses goûts et aptitudes, montre un **Posa** totalement en résonance avec les expérimentations schoenbergiennes. Il en saisit si finement l'architecture

qu'il relève les scories de la partition et propose plusieurs corrections ! La lettre se termine sur des sujets strictement amicaux : évocation de vacances, nouvelles de connaissances communes, salutations à **Zemlinsky** et à **Mathilde Schoenberg**. Leurs échanges, qui se raréfient par la suite, laissent penser que les deux compositeurs se sont peu à peu éloignés, sans rupture explicite.

Du côté de la *Lortzing-Oper*, les ambitions dépassent les moyens financiers, et l'établissement fait faillite au bout d'une saison — écourtée, de surcroît, par d'indispensables travaux de réparation. Son directeur, **Max Garrison**, ne renonce pas pour autant. Il tente une seconde fois l'aventure et nomme **Posa** premier chef d'orchestre pour la saison 1907–1908. Mais cette nouvelle saison s'achève elle aussi prématurément, en mai 1908, sur une nouvelle faillite. Le théâtre accueillera ensuite, pêle-mêle, des combats de lutte féminine (!), deux projets d'opéras populaires tout aussi déficitaires, avant d'être fermé puis démoli pour cause de délabrement. Ces faillites d'établissements culturels, banales en ce début de siècle, témoignent bien de la précarité des artistes, dépendants de la santé financière de leurs employeurs. **Posa** en subira de nouveau les conséquences pour deux projets berlinois avortés : l'un au nouveau théâtre municipal de *Wilmsdorf-Schöneberg*, et l'autre au *Schillertheater* de Charlottenburg, dont il devait prendre la direction musicale¹⁵⁵.

Sa troisième année de contrat envolée, accablé par une dette de 5000 marks, **Posa** se maintient à flot en donnant des leçons privées, et en accompagnant des chanteuses de lied comme **Gerda Margrete Jensen**¹⁵⁶ à Berlin, ou **Helene Wolff-May**¹⁵⁷ à Leipzig.

En parallèle, ses lieder connaissent un succès croissant. Tandis que **Messchaert**, au faite de sa gloire, les chante à travers l'Europe, un autre artiste d'envergure internationale les découvre : **Ludwig Wüllner**¹⁵⁸. Fils du chef **Franz Wüllner** — créateur à la baguette de *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie* de **Wagner** — il mène alors une carrière hors normes, à la fois comme ténor et comme acteur de théâtre. Ses rôles disent assez l'étendue de son registre : il incarne aussi bien le roi Lear chez **Shakespeare** que Tannhäuser et Siegmund chez **Wagner**, le rôle-titre du

I.

Der Wegweiser (W. Mueller) Schubert
Wer nie sein Brod mit Traenen ass (aus Goethe's
 Wilhelm Meister) Schubert
Der Atlas (Heine) Schubert

II.

Liebesbotschaft (Rellstab) Schubert
Das Lied im Gruenen (Reil) Schubert
Freisinn (Goethe) Schubert
Auftraege (L'Egru) Schubert

III.

Three Duets.

Es rauschet das Wasser (Goethe) Brahms
Edward (Herders Volkslieder) Brahms
 Miss Koenen and Dr. Wüllner.

IV.

Auf einer Wanderung (Morike) Hugo Wolf
Der Feuerreiter (Morike) Hugo Wolf
In einer grossen Stadt (Liliencron) Oskar C. Posa
Die gelbe Blume Eifersucht (Liliencron) .. Oskar C. Posa
Der Handkuss (Liliencron) Oskar C. Posa

V.

Zueignung (H. v. Gilm) Richard Strauss
Heimliche Aufforderung (Mackay) Richard Strauss
Fruehlingsfeier (Heine) Richard Strauss
Caecilie (H. Hart) Richard Strauss

Programme d'un récital de **Ludwig Wüllner** et **Coenraad Valentijn Bos**, avec **Tylly Koenen**
Orchestra Hall, Chicago
Reproduit dans le *Musical Courier*, 3 novembre 1909

Dream of Gerontius d'**Elgar**, et c'est lui que **Mahler** choisira pour la création américaine des *Kindertotenlieder*. Son génial accompagnateur, **Coenraad Valentijn Bos**, avait été réclamé par **Brahms** pour créer au piano ses *Quatre chants sérieux*, op. 121 — c'est dire si les concerts du duo étaient scrutés. Réputé pour ses talents inégalés dans le mélodrame¹⁵⁹, **Wüllner** ajoute bientôt à ses récitals **Schubert-Brahms** les lieder les plus sombres de **Posa** (*In einer grossen Stadt, Die gelbe Blume Eifersucht*), mais aussi le polisson *Der Handkuss*, qui devient son bis signature. **Posa** lui dédie les *Bruder Liederlich*, op. 9, dont il termine l'orchestration en 1908.

Grâce à ses champions, la musique de **Posa** résonne à Chicago, Vienne, Berlin, Amsterdam, Munich, San Francisco, Wrocław, La Haye, Utrecht, Leipzig, Brunswick, Minneapolis et New York. En 1909, après un concert **Wüllner** au *Carnegie Hall*, on peut lire dans le *Musical Courier*¹⁶⁰ : « *D'autres pièces de Posa méritent d'être entendues et le seront sans aucun doute, car ce sont d'excellents spécimens du lied germanique moderne.* »

La période est féconde pour le compositeur. En 1909 Il met un point final à son très ambitieux *Thème, Variations et Fugue pour piano*, op. 13, fruit d'une longue gestation — les premières esquisses remontent à 1902 ! Et bien sûr, il compose des recueils de lieder (opus 10, 11, 12, 14), et les *Mädchenlieder*, op. 15 pour **Margareta Loewe**, une jeune soprano formée par **Messchaert**, qu'il avait rencontrée à Berlin. Toutes ces partitions et d'autres plus anciennes — comme les *Soldatenlieder*, op. 8, dédiés à **Wüllner** — trouvent bientôt un nouvel éditeur : **Julius Heinrich Zimmermann**, à Leipzig. Nous sommes en 1911 : **Posa** aura attendu dix ans pour voir à nouveau ses œuvres publiées.

Ces années berlinoises, malgré leur précarité, ont donné à **Posa** l'occasion de diriger un large éventail d'ouvrages lyriques, mais aussi de faire une rencontre décisive : celle du metteur en scène de la *Lortzing-Oper*, **Julius Grevenberg**. Fils de chanteurs lyriques, **Grevenberg** était également un acteur réputé. Par un amusant hasard, il avait incarné à plusieurs reprises à la scène... le marquis de Posa, dans le drame de **Schiller**¹⁶¹. L'amitié qui se noue entre les deux hommes portera vite ses fruits.

Opernhaus

(Stadt-Theater)

Dienstag den 29. August 1911

Eröffnungsvorstellung

Anfang halb 8 Uhr.

Anfang halb 8 Uhr.

Die Zauberflöte

Große Oper in 2 Akten von Schikaneder. Musik von W. A. Mozart.

Spielleitung: Julius Grevenberg.

Musikalische Leitung: Oskar C. Posa.

Sarastro	Henry Butcher
Sprecher	Josef von Manowarda
Tamino, ein Prinz	Rudolf van Schaik
Die Königin der Nacht	Else Hartmann
Pamina, ihre Tochter	Annie von Lukats-Bardo

Programme de La Flûte Enchantée de Mozart, à l'Opéra de Graz

Direction musicale : Oskar C. Posa

29 août 1911

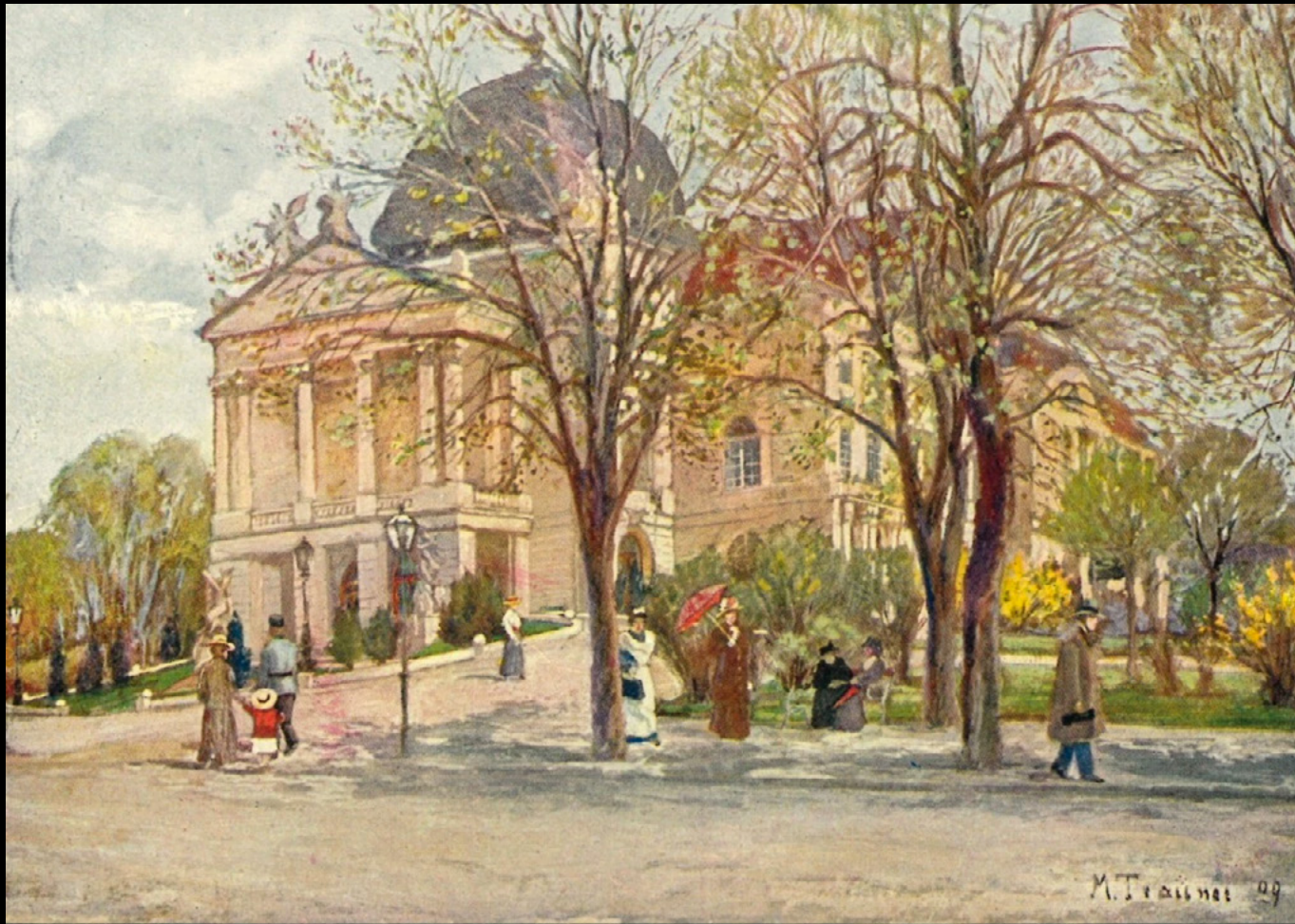
VIII. L'apogée à Graz

En août 1911, **Posa** est invité à l'Opéra de Graz pour diriger *La Flûte enchantée* de Mozart, qui remporte un franc succès. Le tout nouveau directeur de l'institution n'est autre que... **Julius Grevenberg**, qui lui propose le rôle de premier chef d'orchestre et directeur musical, dès la saison 1911–1912.

Cette nomination propulse d'un seul coup la carrière de **Posa**. Pour la première fois, il dispose d'une influence sur la programmation d'une saison lyrique. En septembre 1911, il écrit à **Röntgen**¹⁶² que les habitants de Graz rêvent d'un opéra « *à la hauteur de l'importance de leur ville* ». C'est justement l'ambition de **Grevenberg**, qui aspire à faire du deuxième plus grand opéra d'Autriche — après Vienne — un lieu d'excellence musicale sur le modèle des grandes capitales européennes. Le changement de nom du bâtiment annonce la couleur : le *Stadttheater* est renommé *Opernhaus*.

Quelques semaines avant sa prise de fonction, **Posa** passe à un cheveu d'avoir pour assistant une figure familière : **Anton Webern**. Le cœur du jeune viennois balance entre deux mentors : **Zemlinsky** à Prague, ou **Posa** à Graz. Après avoir consulté **Grevenberg**, **Posa** soumet à **Webern** ses conditions¹⁶³, et insiste lourdement sur la nécessité d'être un excellent pianiste pour prétendre au poste. Sans doute un peu vexé — et découragé par le salaire dérisoire — **Webern** confie à **Schoenberg**¹⁶⁴ qu'il va décliner l'offre, et c'est finalement à Prague qu'il débutera sa carrière de direction.

Outre les nouveaux recrutements et le remplacement de la troupe, **Grevenberg** lance des réformes de grande envergure : le chœur est élargi à 95 chanteurs, l'orchestre renforcé à 70



Carte postale, Opernhaus Graz
1919

musiciens, et le nombre de répétitions est nettement augmenté pour chaque production¹⁶⁵.

Posa contribue activement à cette refonte : il fait sortir pour la première fois l'orchestre de la fosse et inaugure des saisons de concerts symphoniques dans l'enceinte de la prestigieuse *Stephaniensaal*. Sous sa direction, ces concerts offrent au public de Graz une programmation plus riche et audacieuse, tournée vers la modernité. Les premiers programmes incluent, en plus du répertoire classique et romantique, des œuvres de compositeurs contemporains, dont les créations à Graz de la *Symphonie du Nouveau Monde* de **Dvořák**¹⁶⁶ (1911), de la *Cinquième Symphonie* de **Mahler** (1912), du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de **Debussy** (1912) et de *L'Apprenti sorcier* de **Dukas** (1913).

Hélas, les finances de l'Opéra peinent à soutenir le rythme, sans compter que les débuts à la scène de nombreux chanteurs engagés par **Grevenberg** sont jugés peu convaincants. En février 1913, l'institution est déclarée en faillite et toute l'équipe est remerciée. **Posa**, libéré de son contrat à la fin de la saison 1912–1913, retourne pour un an à Berlin, où il officie probablement comme pianiste accompagnateur et professeur de musique. Cependant, il constate au moment de son départ¹⁶⁷, avec une assurance qu'on ne lui connaissait pas : « *Tout le monde s'accorde à dire que des représentations comme les miennes n'avaient encore jamais eu lieu à Graz.* »

Ces deux années de mandat à Graz représentent pour lui un accomplissement artistique majeur. Il a pu acquérir une expérience inestimable dans la direction d'orchestre, et se frotter au grand répertoire lyrique, en dirigeant notamment le *Ring* et *Tristan und Isolde* de **Wagner**. Et sa direction n'est pas passée pas inaperçue. Malgré son licenciement, **Posa** multiplie les allers-retours entre Berlin et Graz, invité à diriger. Dans une carte postale de janvier 1914¹⁶⁸, **Webern** apprend à **Schoenberg** que **Posa** va présenter au public styrien la première partie de ses *Gurrelieder* avec piano, et quelques jours plus tard sa *Kammersymphonie*. Au printemps 1914, la presse l'encense et espère son retour prochain¹⁶⁹ :

Vereinigte städtische Bühnen in Graz.

Montag, 10. April 1916, halb 8 Uhr abends:

Stephanien-Saal

**6. Sinfonie-
KONZERT**

des verstärkten städtischen Opern-Orchesters.

Dirigent: Oskar C. Posa.

VORTRAGS-ORDNUNG:

1. **W. A. Mozart:** Sinfonie, D-dur (Köch. Verz. 385).
2. **Vit. Novak:** Serenade Nr. 36. (Erste Aufführung in Graz).
3. **Gustav Mahler:** Lieder mit Orchester.
4. **Franz Schubert:** Ouvertüre „Zauberharte“.

Preise der Plätze: Kronen 4.—, 3.—, 2.—, Krone 1.50 und 1.—.

Kartenausgabe in der Buch- und Musikalienhandlung Hippolyt
Böhm, Joanneumring Nr. 12, Fernsprecher 3329.

Affiche d'un concert symphonique **Mozart–Novák–Mahler–Schubert** à la *Stephaniensaal* de Graz

Direction musicale : **Oskar C. Posa**

10 avril 1916

En entrant dans la vie musicale de Graz, Posa a réveillé, voire embrasé l'intérêt du public pour les concerts symphoniques. [...] Il a su, tout en se dévouant à la musique, insuffler la volonté du compositeur à chaque musicien de l'orchestre pour nous faire découvrir des chefs-d'œuvre internationaux dans des interprétations exaltantes.

À l'automne 1914, il pose ses valises à Graz pour de bon : on le rappelle à l'Opéra en tant que chef d'orchestre principal¹⁷⁰. Pour son retour au pupitre, il reçoit un hommage appuyé du public¹⁷¹ après une représentation triomphale de *Lohengrin*. En octobre la presse rapporte¹⁷² :

Les abonnements pour la saison symphonique sont ouverts depuis hier. Ces concerts sont à nouveau dirigés par Oskar C. Posa. Il est réjouissant de constater que la demande de billets est si forte. La personnalité artistique du chef, l'orchestre qui a fait ses preuves et la qualité des programmes sont autant de raisons de cette attractivité.

Ce second mandat sera renouvelé jusqu'à l'été 1920. Il apparaît ainsi à la baguette pour près de 300 représentations, avec un répertoire dominé par **Wagner**¹⁷³, **Kienzi**¹⁷⁴, **Mozart**¹⁷⁵ et **Richard Strauss**¹⁷⁶. On note quelques rares opéras en français : *Les Huguenots* de **Meyerbeer** (1912), *Fra Diavolo* de **Auber** (1914), mais aussi deux dates d'*Une Tragédie Florentine* de son ancien camarade **Zemlinsky** (1917) et nombre d'ouvrages de compositeurs aujourd'hui peu représentés comme **Hans Pfitzner**, **Julius Bittner** ou **Max von Oberleithner**. Entre 1911 et 1919, en plus du grand répertoire, **Posa** dirige 14 des 22 nouveaux opéras donnés en création à Graz, dont *Le Chevalier à la Rose* et *Feuersnot* de **Richard Strauss**, et *La Fanciulla del West* de **Puccini**.

Dans la fosse d'orchestre, **Posa** prend sous son aile dès 1917 un tout jeune répétiteur du nom de **Karl Böhm**. Ce dernier raconte dans son autobiographie¹⁷⁷ une anecdote croustillante. Dans une représentation de *L'Or du Rhin* en 1918, **Böhm**, en fosse, pose une brique sur la note de pédalier qu'il doit tenir à l'orgue pendant le *Prélude*, pour flirter en toute tranquillité avec une fille du ballet... mais il oublie de retirer la brique à l'entrée des Filles du Rhin ! Il se souvient :

*Lorsque j'ai entendu cela, j'ai bondi sur l'orgue à une vitesse record et, bien que trop tard, j'ai libéré le mi bémol de la brique. J'ai ensuite pris la poudre d'escampette, sinon j'aurais eu droit à une bonne correction de la part de **Posa** — à juste titre !*

Böhm ajoute que **Posa** était un chef « *renommé* » au moment où il prend la direction de l'opéra de Graz. Et s'il se remémore que sa direction « *manquait un peu de raffinement* », il témoigne surtout de son admiration pour son mentor, et du rôle-clé qu'il a joué pour lui faire apprivoiser *Ariane à Naxos*, œuvre qui révélera au futur grand chef son goût pour la musique de **Richard Strauss** :

*Lorsque je me remémore aujourd'hui les répétitions fascinantes et si fructueuses des personnages de la commedia dell'arte, de la Naïade, de la Dryade et de l'Echo — j'ai fait avec cet exceptionnel musicien qu'était le kapellmeister **Oskar Posa** une analyse thématique et harmonique de tous ces passages — je ne saurais dire combien cette étude approfondie de l'œuvre m'a profité.*

Durant son second mandat, **Posa** fait évoluer la programmation symphonique avec un esprit d'ouverture vivifiant. S'il profite aussi de sa position pour faire entendre sa musique, notamment ses *Soldatenlieder* dans les premiers mois de la Première Guerre mondiale¹⁷⁸, il introduit surtout à Graz nombre d'œuvres jamais entendues, comme des extraits de *Messidor* d'**Alfred Bruneau** et du *Martyre de saint Sébastien* de **Debussy** (1914), *Mock Morris* de **Percy Grainger** (1914), les *Variations et fugue sur un thème de Hiller* de **Max Reger** (1915), deux mouvements de la *Sixième Symphonie* de **Mahler** (1918), la *Deuxième Symphonie* de **Franz Schmidt** (1919), ou encore *La Nuit transfigurée* de **Schoenberg** dans sa version orchestrale (1920).

On dispose de peu de témoignages directs sur les qualités de **Posa** en tant que chef d'orchestre, hormis les lauriers prévisibles que lui tresse après chaque concert la gazette de Graz, comme en 1914, où on loue sa direction « *géniale* »¹⁷⁹. En 1915, dans le *Grazer Stars*¹⁸⁰, un album de caricatures des célébrités de la ville, il est représenté avec une silhouette très imposante,

O. C. der Gewaltige.



Oskar C. Posa

Caricature d'Oskar C. Posa, par Alfred Karl

Grazer Stars

1915

au front monumental et aux sourcils froncés, l'air bougon, affublé du surnom « *O. C. der Gewaltige* », littéralement *l'Impressionnant*, ou le Puissant, clin d'œil à son règne sur la vie musicale de la ville.

C'est sous sa baguette que le très jeune **Luigi Dallapiccola**¹⁸¹ découvre sa vocation de compositeur, en assistant à une représentation d'un opéra de **Wagner** — sa famille était alors exilée à Graz, après l'arrestation de son père activiste en 1917.

Dans ses mémoires, il écrit¹⁸² : « *Combien de fois me suis-je surpris à penser avec tendresse à la faim, au froid et à l'exil à Graz ! Faim, froid, exil — soit ! Mais il y avait l'Opéra, et Oskar C. Posa qui dirigeait Don Giovanni, Fidelio, Tristan, la Tétralogie, et les concerts symphoniques.* » Et même si « *l'orchestre de Graz ne pouvait pas se mesurer à l'actuel Philharmonique de Berlin* », et qu'en conséquence **Posa** ne pouvait être comparé à **Furtwängler**, il confesse : « *Jamais je n'ai suivi la baguette d'un chef d'orchestre comme je l'ai fait en 1917 et 1918, en retenant mon souffle.* » Quelques années après la mort de **Posa**, **Dallapiccola** confiera¹⁸³ que s'il le rencontrait dans l'au-delà, il le saluerait comme **Dante Alighieri** salue son ancien maître dans la *Divine Comédie*¹⁸⁴ : « *Vous m'avez appris comment l'homme devient éternel.* »

En 1919, après une saison marquée par l'oratorio *Les Saisons* de **Haydn** à la *Stephaniensaal* au mois d'avril, la presse locale rend un hommage vibrant à son chef¹⁸⁵ :

Ce que les concerts du Gewandhaus représentent pour Leipzig, les concerts symphoniques de notre orchestre d'opéra l'ont été pour nous, et de même qu'à Leipzig, Mendelssohn, par sa personnalité de chef, a porté les concerts du Gewandhaus aux sommets qu'ils occupent encore aujourd'hui, la chronique musicale de Graz se doit de rendre hommage à Oskar C. Posa, qui nous a ouvert le royaume des symphonies et des œuvres orchestrales modernes comme personne auparavant. Malgré les turbulences de la guerre, Posa a surmonté les difficultés avec son énergie de fer.

En 1920, il dirige l'opéra *Schahrazade* de **Bernhard Sekles**, unique création de la saison, qui ne

**« Jamais je n'ai suivi la baguette
d'un chef d'orchestre comme je l'ai
fait [avec Posa] en 1917 et 1918,
en retenant mon souffle. »**

Luigi Dallapiccola, compositeur

Parole e musica, 1980

*"I have never followed the baton of a conductor as I did [that of Posa] in 1917 and 1918,
holding my breath."*

rencontre pas le succès. Cet échec a-t-il précipité la fin de son engagement ? Il coïncide en tout cas avec son départ du podium de l'Opéra de Graz. Son successeur ne sera autre que **Clemens Krauss**. Dans l'année qui suit, **Posa** travaille comme professeur particulier. Il organise bientôt des conférences publiques populaires¹⁸⁶ sur la musique, abordant des thèmes variés tels que *Le rôle du basson et de la contrebasse*¹⁸⁷ ou *L'instrumentation*¹⁸⁸.

La musique de **Posa** résonne aussi dans la ville autrichienne. En 1921 un concert entier lui est consacré¹⁸⁹ dans la *Konzertsaal*, avec une vingtaine de lieder chantés par la soprano **Olga Braco**, dont *Das Blatt im Buch*, *Sehnsucht* et *Mondlicht*.

En 1922, une nouvelle nomination fait de **Posa** le chef de l'Opéra d'Aussig en Bohême (aujourd'hui Ústí nad Labem, une ville d'environ 100 000 âmes en République Tchèque). Là-bas, avec un orchestre élargi de 80 musiciens, il dirige le répertoire italien et allemand, mais aussi des concerts symphoniques. Ce sera l'unique occasion pour **Röntgen** de jouer sous la direction de son ami, dans le *Concerto pour piano n° 4* de **Beethoven**¹⁹⁰. Mais **Posa** n'envisage ce poste à Aussig qu'en tant qu'étape provisoire : il espère bientôt accéder à la direction d'un grand théâtre allemand ou autrichien, une fois stoppée l'inflation galopante qui frappe alors les deux pays. De fait, aussitôt la situation économique améliorée, **Posa** quitte Aussig, où **Josef Krips** prendra sa place.

C'est cependant à Graz qu'il retourne en 1924, pour y poursuivre une carrière de pédagogue. Pour la première fois depuis près de quinze ans, cette stabilité reconquise loin des vicissitudes de la vie théâtrale l'autorise à se replonger corps et âme dans la composition. C'est ainsi qu'en 1925, il écrit son opus 16, un cycle de cinq lieder pour baryton et grand orchestre sur des poèmes de **Conrad Ferdinand Meyer**, **Christian Morgenstern** et **Gottfried Keller**. L'effectif est le plus large jamais utilisé par **Posa** : à l'orchestre symphonique classique vient s'ajouter une triple section de bois, complétée ponctuellement par une quatrième clarinette, un quatrième basson, un hautbois d'amour, deux harpes, un célesta, un tamtam et, même un orgue pour l'épilogue orchestral du dernier lied !

On ne sait hélas presque rien de la vie personnelle de **Posa** pendant ces années, encore moins de ses amitiés ou de sa vie sentimentale. On sait cependant qu'il se passionne pour la photographie¹⁹¹ : en 1928, il apparaît comme membre de l'association des photographes d'art de la ville de Graz¹⁹², et remporte même un prix honorifique à un concours de photo animalière¹⁹³ !

Lorsqu'en 1930, il vise l'obtention d'un doctorat en musicologie, l'administration régionale de Styrie commande un rapport à l'écrivain et critique musical **Ernst Décsey**. Celui-ci conclut¹⁹⁴ :

Oskar C. Posa, que j'ai beaucoup entendu à Graz, tant à l'opéra qu'en concert, est un musicien doté de facultés exceptionnelles [...] au dévouement presque religieux au service de son art.

En 1931, **Posa** reçoit le titre de « *Professor* » — une distinction honorifique — et à l'été, il est engagé comme chef d'orchestre invité permanent¹⁹⁵ à Graz pour l'opéra et les concerts symphoniques. En parallèle, il enseigne le contrepoint et la théorie musicale au Conservatoire de l'Association musicale de Styrie.

On trouve trace de quelques œuvres qu'il dirige pendant cette dernière période : le *Praeludium et fugue* BWV 552 de **Bach** arrangé par **Schoenberg**, les *Variations sur un chant hussard* de **Franz Schmidt**, le *Boléro* de Ravel, *Pastorale d'Été* et *Pacific 231* d'**Honegger**, les *Hymnes à Hölderlin* de **Strauss**, le *Pelleas und Melisande* de **Schoenberg**, les *Variations et fugue sur un thème de Mozart* de **Reger**, et la *Septième Symphonie* de **Mahler**. Le 7 février 1931, il fait son grand retour à l'Opéra en dirigeant *Zar und Zimmermann* de **Lortzing**. En janvier 1932 l'Association musicale de Styrie fait à nouveau entendre ses lieder en concert¹⁹⁶. Au mois de juin, il dirige *La Fiancée Vendue* de **Smetana**; ce sera sa dernière apparition au pupitre de l'Opéra, avant un gala de nouvel an le 31 décembre 1933. C'est l'ultime invitation de **Posa** à Graz — et sans doute son dernier voyage dans la ville à qui il a dédié tant d'années.

IX. Mort à Vienne

Posa bénéficiait semble-t-il de la protection d'**Anton Rintelen**, une personnalité trouble, deux fois gouverneur de la Styrie entre 1916 et 1933. Dans ses travaux sur le compositeur, **Wolfgang Behrens** suggère que **Rintelen**, ministre fédéral autrichien de l'Éducation en 1933¹⁹⁷, aurait usé de son influence pour faire obtenir à « son » chef d'orchestre, qu'il avait bien connu à Graz, un poste sur mesure à Vienne, au Conservatoire, alors appelé l'Académie Nationale de musique et des arts du spectacle. De fait, **Posa** y enseigne dès 1933 l'étude des rôles d'opéra, en tant que chef de chant. L'année suivante, cet obscur protecteur se trouve impliqué au plus haut niveau dans le putsch de juillet 1934, fomenté par les nazis autrichiens pour accélérer l'annexion de l'Autriche au Reich. Il est tout simplement question que **Rintelen** prenne la place du chancelier autrichien, **Engelbert Dollfuss** ! Malgré l'assassinat de ce dernier, le coup d'état échoue et **Rintelen** tente de se suicider d'une balle dans la poitrine. Sauvé in extremis par une transfusion de sang — ironie du sort — d'un juif autrichien, il est jugé pour haute trahison, et condamné à la prison à vie. Il sera amnistié un mois avant l'*Anschluss*.

Le 11 mars 1938, les troupes d'**Hitler** annexent l'Autriche à l'Allemagne nazie. Quatre jours plus tard, le 15 mars, **Alfred Orel** est nommé directeur par intérim du Conservatoire de Vienne. Musicologue brucknérien, nationaliste convaincu, il est chargé de mettre au pas l'institution en conformité avec les principes du Reich : évincer les professeurs juifs ou jugés politiquement indésirables.

Dans les jours qui suivent, **Posa** est convoqué. Sommé de justifier ses origines, il présente son acte de baptême catholique daté de 1897, soit à l'âge de vingt-quatre ans. L'irrégularité frappe

Orel, qui l'interroge sur cette conversion tardive. Maladroitement, **Posa** plaide une erreur de graphie sur l'acte : il faut lire 1879 et non 1897. Pour **Orel**, la ficelle est trop grosse, et il va s'appliquer à démonter sa défense avec un zèle de détective, comme on peut le lire dans son rapport au ministère de l'Education¹⁹⁸ :

*Je lui fis alors observer que [la date de 1879] correspondrait à un baptême à l'âge de six ans, et que la date de 1897 était très probablement correcte, puisque son parrain mentionné était le conseiller financier Dr **Karl Dorrek**, futur directeur général de la régie des tabacs, qui n'était en aucun cas déjà conseiller financier en 1879.*

Posa peine à justifier les lacunes de sa mémoire : il dit avoir eu une enfance sans confession, ne pas se souvenir d'avoir reçu un enseignement religieux à l'école, et ne peut fournir aucun autre document. **Orel** conclut de façon lapidaire : « *Je pense pouvoir qualifier cette déclaration de **Posa** de tentative de dissimulation de ses origines juives.* »

Cinq jours plus tard, le 7 avril, **Posa** est suspendu de ses fonctions d'enseignant. Son licenciement définitif est prononcé le 1^{er} juin. À compter de ce jour, sa musique ne sera plus jamais jouée¹⁹⁹. Le compositeur demeure à Vienne sans emploi, sans revenu, et sans les moyens de quitter le pays. Il entre en exil intérieur au domicile familial de la *Damböckgasse*, dans le 6^e arrondissement de Vienne, avec ses sœurs **Charlotte** et **Helene**. Sa troisième sœur, **Elsa**, sera bientôt déportée avec son mari **Ernst Khuner** au camp de concentration de Theresienstadt²⁰⁰ — dont ils réchapperont.

À partir de 1939, le régime nazi confie au musicologue **Herbert Gerigk** la rédaction d'un *Lexique des juifs dans la musique*²⁰¹, un dictionnaire répertoriant musiciens, compositeurs, chefs d'orchestre, chanteurs et musicologues considérés comme juifs selon les critères raciaux nazis. Conçu pour institutionnaliser leur exclusion de la vie musicale, l'ouvrage interdit l'exécution de leurs œuvres et alimente la propagande antisémite. Il devient rapidement un instrument de persécution, utilisé dans les conservatoires, les maisons d'opéra, les orchestres

Bury

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
Reichsleitung

Verwaltungsbau der NSDAP.
München, Arcisstraße 10
Telefon: München 33
Telefon: Ostvorstadt: 5700 - Fernvorstadt: 51031
Postfach: München 23310



Zentralorgan der Partei:
„**Deutscher Beobachter**“
Verlag: München, Thierschstraße 41 - Telefon: 22131
Berlin, Zimmerstraße 68 - Telefon: 110022
Schiffplatz: München, Schellingstr. 30, Telefon: 20001
Berlin, Zimmerstraße 68 - Telefon: 110022

Der Reichsorganisationsleiter

Beleg: Bv/ND - 4106
Dienststelle: Hauptabteilung
- Amt Lehrwesen -
Ihr Beleg: Hauptabteilung Schulungspraktische
- Schrifttumsauswertung -
Gegenstand

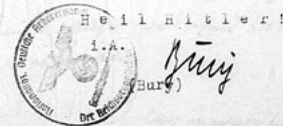
München 33, den 11.1.1941
Telefon: 507621

Vorwort oder in einem Anhang eigens gen
Posa, Oskar C. Kapellmeister, Komponist,
ke) lebt lange in Graz. Fischer, Wilhelm

Ihr Verlagswerk:

"Lexikon der Juden in der Musik"
v. Dr. Stengel u. Dr. Gerlek

ist von uns durchgesehen worden, und wir können Ihnen mitteilen, dass das genannte Buch uns für den Satz- und Freischaltungsleiter wichtig erscheint. Ausgesprochen verwendbar ist z.B. Spalte 66-68 der Abschnitt über Goldmann Curt, in dem die 30 Pseudonymen der Juden angeführt werden und vor allem die erweiternde Wandlungsfähigkeit des Geschäftsmannes. Gehen die bei Eichenauer bzw. im Handbuch von Pritsch genannten Musikwissenschaftler Pfordten und Carlitz nun klarer, weil sie bei Stengel-Gerlek nicht genannt sind? Die im Schmiedschneider oder in Fachschriften zu unrecht Verdächtigten sollten im Vorwort oder in einem Anhang eigens genannt werden. Es fehlen: Posa, Oskar C. Kapellmeister, Komponist, (zum Teil gedruckte Werke) lebt lange in Graz. Fischer, Wilhelm, Musikwissenschaftler, Wien, Innsbruck, Flessch, Ella, Opernsängerin, Graz, Wien. Harriet Henders, Opernsängerin, Graz, Prag. Ernster Desse, Bass, Opernsänger Graz, Budapest. Neben vielen unbedeutenden. Als Nachschlagewerk ist das vorliegende Buch unentbehrlich und wird deshalb einem weiteren Leserkreis empfohlen werden.



Ordre du NSDAP d'ajouter Oskar C. Posa au Lexique des juifs dans la musique
Lettre de Bury à l'éditeur Bernhard Hahnefeld
11 janvier 1941

et jusque dans la presse spécialisée. Contre toute attente, **Posa** ne figure pas dans la première édition parue en 1940 — une absence pour le moins inexplicable compte tenu de sa carrière. Le 11 janvier 1941, une lettre signée²⁰² d'un certain **Bury**, membre du bureau central de formation idéologique du parti nazi, est adressée à l'éditeur du dictionnaire. Le courrier pointe plusieurs oublis à corriger de toute urgence. **Bury** cible directement **Posa**, décrit comme « *Chef d'orchestre, compositeur (en partie publié), ayant longtemps vécu à Graz* ». Quelques mois plus tard, son nom est effectivement ajouté dans la seconde édition. Cette inscription officielle parmi les personnalités indésirables scelle définitivement son éviction de la vie musicale.

En septembre 1945, quatre mois après la capitulation, dans un climat encore marqué par la désorganisation administrative, l'occupation alliée et les premiers efforts de dénazification, le nouveau directeur de l'Académie de musique et des arts du spectacle de Vienne, **Karl Kobald**, soumet au ministère une demande de réintégration²⁰³ de **Posa** « *à titre de réparation* ». Une demande toutefois formulée sans grande insistance, **Kobald** soulignant surtout le grand âge du compositeur — il a alors 72 ans. Cette demande n'aboutira pas.

Posa se remet tardivement à la composition en 1947. De cette période naîtront trois dernières œuvres, jamais éditées : *Edward* et *Ein Lied Chastelards*, deux lieder pour baryton et petit orchestre, le *Quatuor à cordes*, op. 18, et son unique grande œuvre symphonique pour orchestre, à ce jour perdue, un *Praeludium und Fuga fantastica*, op. 19.

Ses ressources financières épuisées, **Posa** n'est même plus en mesure de régler sa cotisation à l'AKM²⁰⁴, la société autrichienne de gestion des droits d'auteur, ce qui le prive de toute possibilité de percevoir des droits ou de solliciter le fonds de secours. En 1950, un dossier des autorités viennoises qui envisage l'attribution d'une pension exceptionnelle au compositeur confirme²⁰⁵ :

[Depuis son licenciement], sa situation semble s'être de plus en plus détériorée, de sorte qu'il vit maintenant dans la plus grande misère.

Outre cette immense pauvreté, on ne sait à peu près rien de ses dernières années. Une anecdote rapportée par sa famille éloignée mentionne deux perroquets de compagnie présents à la fin de sa vie, qui pourraient avoir causé sa mort par psittacose, une fièvre aviaire avec complications pneumoniques. **Posa** meurt le 15 mars 1951, dans l'anonymat le plus total. Entre son décès et ses obsèques, Vienne se réveille *in extremis*. On se souvient soudainement de sa notoriété passée. En reconnaissance de sa contribution à la vie musicale de la ville, on lui attribue une tombe d'honneur²⁰⁶ au *Zentralfriedhof*, le cimetière central de Vienne où reposent **Beethoven, Schubert, Brahms, Wolf, Zemlinsky** ou **Schoenberg**. Ses partitions et manuscrits rejoignent les étagères la Bibliothèque de Vienne, installée à l'Hôtel de Ville.

Au printemps 2024, de passage dans la capitale autrichienne, **Juliette Journaux** et moi sommes allés fleurir la tombe de **Posa**. Même en connaissant son emplacement²⁰⁷ et en cherchant minutieusement, nous sommes passés devant plusieurs fois sans la trouver. Pour cause : au lieu d'une pierre tombale, on ne trouve plus qu'une minuscule stèle, à moitié recouverte de lierre. Une fois nettoyée, on y déchiffre à grand-peine : « **Prof. Oskar Posa, Komponist** ». S'il fut un musicien complet de son temps, figure de proue de la jeunesse musicale à Vienne en 1900, pianiste virtuose, pédagogue et grand chef d'orchestre, il est pour l'éternité un compositeur. Juste derrière la stèle, enfoncés dans la terre, les lourds débris d'une pierre tombale sculptée ont subi l'érosion des années, on n'y devine plus aucun nom. Impossible d'en apprendre davantage. Devant la stèle, à la place du soubassement détruit, un immense et sinueux érable a planté ses racines.



PROF. OSKAR POUSA
KOMPONIST
16. 6. 1873 - 13. 3. 1951

Épilogue

Oubli ou effacement ?

Sur le programme²⁰⁸ du concert du 25 janvier 1905, le nom et l'œuvre d'**Oskar Posa** se trouvent barrés par la pliure du papier. Au regard de son destin, cette rature symbolique est d'une ironie cruelle. Ce document est exposé en vitrine dans la collection permanente du *Leopold Museum* à Vienne. Chaque année, près de 400 000 visiteurs passent devant cette vitrine sans prêter attention à ce nom inconnu. Le silence de l'Histoire est tenace.

Quel mauvais diable s'est penché sur le berceau de **Posa** ? On l'a vu, sa vie est jalonnée de revers, de rendez-vous manqués et d'accidents de parcours. Dès la mort prématurée de son éditeur, les coups du sort s'enchaînent : création ratée de la *Sonate* à Heidelberg, postes manqués, émigrations avortées, dissolution prématurée de l'association des compositeurs, faillites des institutions qu'il dirige à Berlin puis à Graz. Ajoutons son renvoi du Conservatoire de Vienne, et les persécutions nazies. La mort elle-même n'interrompt pas la série noire : les archives de l'Opéra de Graz ont disparu, et sa tombe a été détruite ! Et lorsqu'en septembre 2023, pour la première fois, sa musique a de nouveau résonné en public à l'Abbaye de Royaumont, une corde du piano a cassé dans les premières mesures de *Beschwichtigung*. Vous parlez d'une malédiction ! La malchance suffit-elle à expliquer l'oubli de **Posa** ? Difficile d'y croire.

Le symptôme le plus flagrant de sa disparition est sans conteste son absence des dictionnaires de la musique, là même où foisonnent les plumitifs et les figures épigonales. Les 29 tomes du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) — référence extensive de la musicologie internationale — ne lui consacrent pas une ligne. Plus troublante anomalie, les lexiques qui le mentionnaient²⁰⁹ dans la première moitié du xx^e siècle l'ont fait disparaître de leurs rééditions ultérieures (c'est notamment le cas du *Musiklexikon*²¹⁰ de **Riemann**).

Cette *damnatio memoriae* est-elle le fruit d'un effacement intentionnel ? Il est évident que la disgrâce de **Posa**, prononcée par le pouvoir antisémite, laissait peu de chances à sa mémoire. Il aura fallu attendre plus de 70 ans après sa disparition pour que sa musique reparaisse — preuve de l'efficacité redoutable de la politique culturelle nazie, survivant au Reich.

L'antisémitisme dont il est victime s'exprime dès 1904. Dans une lettre²¹¹ adressée au compositeur **Conrad Ansoerge, Wilhelm von Wymetal**, président du *Ansoerge-Verein*, s'indigne que **Posa** — alors pianiste de l'association — ait osé critiquer l'inspiration harmonique d'**Ansoerge** lui-même ! Il écrit : *« Dire que je suis obligé de laisser un homme comme Posa accompagner la Waldseligkeit²¹² [...] Ce sont tous²¹³ des Juifs à l'esprit juif négatif, décadent et corrosif, incapables d'aimer la profondeur simple et claire. Faire une alliance avec ces gens-là, non ! »* Vers 1910, **Posa** fait l'objet d'une enquête raciale confidentielle²¹⁴. Il est fiché comme *« compositeur suspecté d'être juif »* et dont *« la filiation doit être vérifiée »*. En 1938, à Graz, le compositeur **Roderich von Mojsisovics**²¹⁵ — directeur de l'Association musicale de Styrie et antisémite notoire — écrit au ministère de l'Éducation du Reich²¹⁶ pour dénoncer *« le traitement de faveur »* qu'accordait la presse locale au *« Kapellmeister juif O. C. Posa (Posamentir) »*. Deux ans plus tard, le même **Mojsisovics** distille de nouveau sa haine dans un article publié dans *Die Musik*, truffé de thèses raciales²¹⁷ : *« Toute expression artistique est une manifestation du sang dont elle est issue [...] C'est dans la musique, qui ne peut rien dissimuler, que l'ascendance du créateur se révèle de manière indiscutable »*. Sans le nommer, il évoque un cas qui correspond trait pour trait à **Posa**, jusqu'à son initiale :

O. est né en Haute-Autriche [sic] ; il a travaillé pendant des décennies à Graz. Son père, juif de Bohême, était un haut fonctionnaire, sa mère viennoise est issue d'un mélange ; il présente tous les signes distinctifs de l'influence juive, mais est considéré par les milieux influents comme un "maître éminemment autrichien" [...] Où faut-il donc classer O. ? Dans les juifs de souche, bien sûr !

Enfin, le licenciement de **Posa** du Conservatoire de Vienne après l'*Anschluss* suivi de son inscription dans la seconde édition du *Lexique des juifs dans la musique* — sur demande

explicite du NSDAP — achève le tableau des persécutions. Paradoxe amer, son oubli dans la première édition du lexique, largement diffusée, a possiblement retardé sa réhabilitation par les musicologues, ou par les inépuisables défenseurs des mémoires oubliées tels que les chefs **James Conlon**²¹⁸, **Amaury du Closel**²¹⁹ ou le producteur **Michael Haas**²²⁰. Il serait cependant insuffisant de considérer ces persécutions comme seule raison de son oubli. Le déclin de sa notoriété était amorcé avant son licenciement. En 1932, même si l'on programme encore des lieder de **Posa** au *Konzerthaus* de Vienne (ou à Graz), **Ludwig Karpath** conjugue déjà sa gloire au passé. Dans un article rétrospectif sur la *Vereinigung*, il en mentionne les trois créateurs²²¹ : « **Arnold Schoenberg, le musicien le plus radical de cette saga, Alexander von Zemlinsky, qui vient de fêter son soixantième anniversaire et Oskar C. Posa, l'auteur de très beaux lieder qui étaient alors beaucoup chantés** ».

À la lumière des éléments biographiques à notre disposition, deux autres causes structurelles de l'oubli de **Posa** apparaissent : son répertoire et son isolement. Il faut commencer par évoquer la nature de son répertoire, qui cumule trois défauts pour la postérité : son ultra-spécialisation, sa concision marquée, et sa complexité.

C'est par le lied que **Posa** s'est imposé ; et c'est peut-être ce même choix qui l'a condamné à l'oubli. Car le lied, en tant que forme, est tombé rapidement en désuétude, perçu comme le marqueur d'un monde disparu, rendu plus lointain encore par les deux guerres mondiales. Et à l'exception notable d'**Hugo Wolf**, il est rare qu'un compositeur soit passé à la postérité en composant essentiellement des lieder au tournant du siècle. De nombreux maîtres du genre, très célèbres à l'époque — **Robert Gund, Conrad Ansoerge, Theodor Streicher, August Stradal** — nous sont aujourd'hui totalement inconnus. On sait combien les conflits ont englouti de musique, et comment les esthétiques nées de ces traumatismes ont réduit au silence des pans entiers de répertoires soudain jugés obsolètes. Et l'ombre portée des derniers géants, **Mahler et Schoenberg** — eux-mêmes négligés pendant des décennies — a laissé peu de place aux voix intermédiaires. Mais chanterait-on aujourd'hui les lieder de **Mahler** si l'on n'avait pas d'abord redécouvert l'immense symphoniste qu'il était ? Et *quid* de ceux de

Richard Strauss, s'il n'avait composé ni opéra ni poème symphonique ? **Posa**, lui, ne s'est jamais frotté à ces deux genres incontournables de son temps. La disparition de son ultime et unique partition symphonique, le *Prélude et Fugue fantastique* pour grand orchestre, nous prive de savoir s'il a buté sur les grandes formes, s'il a manqué de temps, de confiance, d'ambition ou de moyens, ou s'il a sciemment reconnu le lied comme moyen privilégié de son expression.

Comme chez beaucoup de musiciens, une carrière peut en étouffer une autre. **Posa** chef d'orchestre n'a laissé presque aucun espace à **Posa** compositeur, qui se plaint dès ses débuts à Berlin de son manque de temps libre²²². Il fait publier 70 lieder entre 1899 et 1914, mais cesse presque entièrement d'écrire à partir de 1911, lorsqu'il prend ses fonctions à Graz. Il ne recommencera à composer — sporadiquement — qu'en 1925, sans plus jamais publier ses œuvres. La virulence des critiques à son encontre, qui le pousse très tôt à ne plus lire la presse²²³, aura sans doute aussi bridé ses élans créateurs. Le résultat est un catalogue restreint, dont la rareté des nouveautés a pu jouer contre lui.

Par ailleurs, même si elle s'impose aujourd'hui avec naturel à l'écoute, la musique de **Posa** se révèle redoutablement exigeante sur le plan technique — une difficulté maintes fois relevée, notamment par **Julius Röntgen**, mais aussi par **Edvard Grieg**. Dans une lettre au compositeur, ce dernier pointe avec ironie²²⁴ : « *Je regrette seulement que vous engagiez presque toujours [dans vos lieder] un pianiste d'exception pour la partie de piano. J'espère qu'à l'avenir vous penserez aussi un peu à nous, simples mortels.* » Cette complexité d'exécution a sans doute privé **Posa** d'un plus grand succès commercial de ses partitions, car celles-ci se prêtaient peu à la pratique amateur, et donc à une large dissémination.

Complexe, cette musique l'est aussi par sa modernité. Les critiques de l'époque suffisent à balayer l'argument paresseux d'un compositeur trop tiède ou manquant d'audace. Les lieder de **Posa** sont, dès ses débuts, considérés exigeants, déroutants, parfois rebutants. Même chez ses partisans, on évoque une inspiration tourmentée, difficile à apprivoiser. En 1909, à Berlin, quand **Johannes Messchaert** programme huit de ses lieder dans un même concert, il

essuie les premières huées de sa carrière. La presse accuse **Posa** d'appartenir à « *l'école la plus moderne* » et de rechercher « *l'originalité à tout prix, ce qui finit par heurter douloureusement l'auditeur* »²²⁵. En 1910, un journal catholique néerlandais parle d'une musique « *décadente* »²²⁶. En 1911 à Munich, un critique juge ses lieder inédits « *plus étranges qu'attrayants* »²²⁷. Et quand en 1917, à Berlin, **Alfred Bortz** assiste à un récital mêlant **Mahler**, **Schoenberg** et **Posa**²²⁸, il souligne que ces trois compositeurs posent « *un défi* » au public, et salue la performance de la chanteuse **Milly Hagemann**, capable de traverser « *les passages les plus épineux et dissonants de cette poésie moderne* ». À Stuttgart en 1920, le couperet tombe²²⁹ : « *Au programme, deux lieder d'Oskar Posa. Un seul aurait suffi, et ç'aurait quand même été trop.* »

Une carrière musicale ne se bâtit pas sur le seul talent, mais aussi sur les alliances, les soutiens et les fidélités. Le cas de **Posa** est criant : sans relais pour défendre ses œuvres, sa musique s'est peu à peu éteinte. Mort sans femme, sans enfants, sans disciples, il n'a eu aucun héritier affectif, biologique ou artistique pour reprendre le flambeau. À l'inverse d'un **Hugo Wolf** — dont il partage quelques obsessions harmoniques et poétiques — **Posa** était tout sauf mondain. Solitaire et mélancolique, il n'a jamais vraiment cultivé son réseau en dehors de la brève parenthèse de l'association des compositeurs à Vienne.

Dans le monde de la musique, l'isolement ne pardonne pas. Le sien s'enracinait sans doute dans une personnalité difficile : taiseux, en retrait du monde, **Posa** a souvent été décrit comme taciturne, à la fois intransigeant et enclin à de profondes phases de découragement. En 1904, **Schoenberg** s'inquiète de son silence dans une lettre²³⁰ : « *Pourquoi ne donnez-vous pas de nouvelles ?* ». Dans une autre, il l'encourage à écrire, le soutient en le qualifiant d'« *homme de volonté* »²³¹ — comme s'il fallait le convaincre de ne pas renoncer. En 1906, **Posa** lui affirme que **Rainer Simons**, le directeur de la *Volksoper* de Vienne, ne le réembauchera sûrement pas : « *Il ne peut pas me supporter* »²³². Dans les colonnes de l'*Alpenland* en 1920²³³, **Benno Ertler** le décrit comme un « *génial et intransigeant chef d'orchestre qui, en raison de son caractère inflexible, n'apparaît malheureusement que trop rarement au pupitre* ».

Posa oscillait entre une fierté tranchante et un profond manque de confiance. Là où d'autres ont su construire leur propre légende pour défendre leur musique, il est demeuré en retrait. Son premier éditeur, **Simrock**, lui reprochait d'ailleurs son manque d'implication dans la diffusion de ses œuvres²³⁴.

Ses amitiés furent souvent écourtées. Avec **Schoenberg**, la relation semble s'étioler peu à peu : s'ils partagent des concerts et des projets jusqu'en 1906, **Posa** disparaît ensuite totalement des écrits du maître. Aucune mention, aucun souvenir. Comme s'il avait glissé hors du cadre. Avec **Schenker**, la rupture est plus brutale. Tout s'interrompt à la suite d'une brouille dont **Posa** ne révélera jamais la cause²³⁵. **Schenker**, théoricien et pédagogue influent, disposait d'un réseau redoutablement structuré dans le monde musical. Cette rupture consommée a-t-elle scellé sa mise à l'écart durable ?

En 1916, après le dernier récital du duo **Messchaert-Röntgen**, **Posa** perd ses plus précieux ambassadeurs. **Messchaert**, qui faisait chanter ses lieder à ses élèves, meurt en 1922. **Röntgen** le suit en 1932. Lorsqu'il revient s'installer à Vienne en 1933, **Posa** est seul, et l'arrivée du régime nazi achève d'éteindre la fragile ferveur bâtie par ses interprètes, y compris chez leurs disciples.

Il semble que le tempérament de **Posa** n'ait pas fléchi et se soit même durci après son bannissement de la vie musicale. En 1950, tandis que le compositeur vit dans la plus grande pauvreté, un rapport examinant sa situation en vue d'une possible allocation dresse le portrait d'un homme qui ne veut plus collaborer avec l'administration²³⁶ :

Le sort de Posa est injuste, même s'il en porte peut-être une part de responsabilité : c'était un homme au caractère difficile, intransigeant, qui ne facilitait pas toujours la tâche de ceux qui auraient voulu prendre sa défense — y compris ses amis. Il laissait systématiquement sans réponse toute demande le concernant — ce qui en dit long sur le peu de cas qu'il faisait des questions personnelles.

En l'absence de descendance ou d'amitiés qui lui auraient survécu, il faut se tourner vers la génération qui a pu suivre son enseignement. À ce jour, seuls quelques élèves de **Posa** ont été identifiés : les compositeurs **Waldemar Bloch**²³⁷ et **Walther Klein**²³⁸, **Fritz Lindemann**²³⁹, célèbre pianiste accompagnateur, le chef et violoniste **Franklin Milton Weber**²⁴⁰, le baryton **Franz Otto**²⁴¹, et la violoniste américaine **Helen Teschner Tas**²⁴², sans qu'aucun d'eux participe activement à transmettre son héritage musical.

Le cas **Posa** n'est pas seulement révélateur de la fragilité des trajectoires artistiques. Il nous interroge aussi sur l'architecture même des récits qui construisent notre histoire musicale. Une œuvre, même marquante, ne pèse pas lourd sans un écosystème capable d'en faire un mythe : éditeurs, critiques, amis, mécènes, interprètes, et continuateurs. Rouvrir le dossier **Posa** ne consiste pas seulement à faire réentendre une musique qui le mérite. C'est aussi un geste critique pour desserrer l'étau d'une modernité à un seul visage, linéaire, orientée vers un seul nom et un seul récit.

Dans ses travaux de recherche, **Wolfgang Behrens** résume la perspective nouvelle qu'offre la réhabilitation de **Posa** pour l'histoire de la musique : un changement de focale qui déplace les lignes, du centre vers les marges, de la figure centrale vers la périphérie active, du héros vers le collectif. **Posa** n'est pas une figure épigonale de la création musicale viennoise au tournant du siècle, il en est l'un des acteurs principaux : une incarnation parfaite du musicien de son temps, à la recherche d'une musique nouvelle.

Dans le vacarme des récits dominants, il est temps de faire entendre sa voix.

**« Toute la force expressive
de la musique résulte de
l'harmonie. »**

Oskar C. Posa

Lettre à Julius Röntgen, 7 juillet 1899

“Every expressive effect in music occurs on the harmonic level.”

LES ŒUVRES

Les œuvres

Posa et le lied

Posa s'est presque exclusivement consacré au lied. C'est le genre qui lui a valu sa notoriété, ses plus grands succès, et où son langage s'est exprimé avec le plus d'originalité. Parmi ses quinze opus numérotés publiés entre 1899 et 1914, treize sont des recueils de lieder, sans compter les pièces manuscrites inédites qui augmentent ce nombre. On dénombre au total près de 80 lieder de sa plume. Ce corpus, modeste face aux quelque 600 de **Schubert** ou 300 de **Hugo Wolf**, se prête pourtant sans rougir au jeu des comparaisons : c'est plus que les mélodies de **Debussy** (64), les lieder de **Zemlinsky** (60) ou même de **Mahler** (environ 50) à qui l'on ne fera pas de procès en avarice. Et un compositeur comme **Duparc**, dont les 17 mélodies sont devenues des piliers du répertoire vocal, montre qu'une œuvre restreinte peut égaler, en importance, bien des catalogues plus fournis.

Bien que sa carrière de chef d'orchestre l'ait plongé pendant plus de trente ans dans l'univers orchestral et lyrique, **Posa** n'a jamais — à rebours de ses contemporains — exploré les formes spectaculaires de l'opéra ou du poème symphonique. Le cadre plus intime du lied lui a permis au contraire d'affiner son langage et de trouver un terrain d'expression privilégié. L'influence de son expérience symphonique transparaîtra dans plusieurs lieder, écrits directement pour orchestre ou adaptés par la suite.

Dans les lieder de **Posa**, l'une des singularités les plus frappantes tient à la place du piano, qui renverse l'équilibre habituel du genre. Loin de se cantonner au rôle d'accompagnateur, l'instrument impose sa présence, voire sa domination. Ce déséquilibre assumé frappe les auditeurs de l'époque, encore attachés à l'esthétique héritée des salons viennois. En 1900, le critique **Edouard de Hartog** note ainsi, après un concert **Messchaert-Röntgen** à La Haye²⁴³ :

[Messchaert] nous a fait connaître un nouveau compositeur, Oskar Posa, de grand mérite, mais dont les lieder sont plutôt des compositions pour piano, accompagnées par le chanteur, que des lieder avec accompagnement de piano.

Cette prééminence du clavier ne surprend pas chez un compositeur qui fut d'abord un pianiste virtuose, jouant à seize ans la *Sonate* et le *Concerto n° 1* de **Liszt**. Le piano fut logiquement son outil naturel de composition, mais peut-être aussi un cadre dont il parvint difficilement à se libérer. Cet aveu transparaît en creux lorsqu'il écrit à **Schoenberg** en 1906²⁴⁴ : « *Sois heureux qu'en composition, ta conception soit totalement indépendante du piano — c'est l'une de tes grandes forces.* »

De ce lien au piano naît une écriture très expressive : **Posa** excelle à donner une couleur aux sentiments humains, notamment par un langage harmonique très original. Dès 1899, il formule le noyau de sa pensée musicale²⁴⁵ : « *Toute la force expressive de la musique résulte de l'harmonie.* » **Ludwig Karpath** relève cette singularité stylistique en 1900²⁴⁶ :

L'art de Posa réside principalement dans la caractérisation, dans l'utilisation de modulations audacieuses mais pas agressives, plutôt séduisantes [...] Ses idées ne sont peut-être pas toujours originales, mais même ce qu'il emprunte à d'autres est marqué de son esprit. La couleur douloureuse, nostalgique et mélancolique constitue l'aspect le plus remarquable de son art.

Dans le contexte viennois de 1900, où **Brahms** et **Wagner** semblent incarner deux univers inconciliables, **Posa** ne choisit pas : il assimile et fusionne les deux esthétiques. De cette hybridation jaillit une écriture dense, sans remplissage : chaque note, chaque accord, porte une tension précise. Cette concentration extrême confère à ses œuvres une immédiateté rare. En 1901, le critique néerlandais **Anton Averkamp** remarque²⁴⁷ : « *ce qui est particulièrement frappant dans le talent de Posa, c'est sa capacité à traduire une grande variété d'états d'âme* ». Ses lieder déploient ainsi une palette extensive de sentiments, parfois avec une emphase toute théâtrale, où cohabitent des ambiances soigneusement dépeintes. Comment ne pas

être frappé par la finesse expressive avec laquelle il restitue les scintillements nocturnes de *Mondlicht*, le tréssaillement amoureux de *Du hast mich aber lange warten lassen*, la noirceur de thriller de *Die Gelbe Blume Eifersucht*, l'agonie du soldat dans *Tod in Ähren*, la nostalgie du passé de *Das Blatt im Buche*, ou encore l'écrasante solitude urbaine de *In einer grossen Stadt*.

Cette musique tourmentée connaît la violence du monde et ses horreurs, mais semble croire encore à sa possible beauté. Faut-il y voir un trait générationnel ? C'est en tout cas ce que suggère le virulent anti-mahlérien **Robert Hirschfeld** à propos des compositeurs de la *Vereinigung*²⁴⁸ : « *Que ces jeunes artistes se tourmentent ! Ils ne capturent pas, comme Brahms ou Hugo Wolf, une atmosphère générale [...] non, chaque mot est peint musicalement et orné de touches de couleur, les textes se fondent dans des harmonies confuses.* » En cultivant ce sens aigu des couleurs, en condensant tout un univers dramatique dans des formes brèves, et en épousant au plus près la substance poétique des textes qu'il met en musique, **Posa** bâtit chaque lied comme un monde en soi — une sorte d'opéra miniature.

L'originalité de **Posa** tient aussi aux poètes qu'il choisit. Grand lecteur, à la sensibilité affûtée, il puise dans des textes d'auteurs peu conventionnels, souvent caractérisés par une tonalité sombre, introspective. À Vienne, il s'attache d'abord aux figures marquantes du *Jugendstil* littéraire comme **Ricarda Huch** ou **Richard Dehmel**, et surtout à **Detlev von Liliencron**, dont le lyrisme cru assume une âpreté inédite. Plus tard, il se tourne vers des figures plus traditionnelles — **Conrad Ferdinand Meyer** et son élégance tragique, **Theodor Storm** et sa mélancolie crépusculaire.

Le choix de ces textes témoigne de sa volonté de faire résonner le lied avec la littérature de son temps. **Hermann Bischoff** le souligne dès 1900 dans son ouvrage *Das deutsche Lied*²⁴⁹ : « *Les programmes de certains récitals modernes sont des anthologies de poésie contemporaine, souvent du goût le plus exquis [...] le niveau général est considérablement plus élevé qu'il y a une quinzaine d'années.* » Ce lien fort entre musique et littérature trouve une consécration en 1912, lorsque **Richard Dehmel** lui-même choisit des lieder de **Posa**, aux côtés de ceux de **Schoenberg**,

Strauss et **Reger**, pour illustrer une conférence sur les affinités entre poésie et musique²⁵⁰ — un adoubement qui atteste de sa place dans les sphères culturelles et artistiques de son temps.

Le nom de **Posa** s'est installé dans le répertoire du lied durant trois décennies, sa présence dans les programmes aux côtés des grands maîtres passant presque pour banale. En 1912, dans un article qui consacre **Johannes Messchaert** comme le « *maître du lied* », on peut ainsi lire²⁵¹ : « *Ses récitals sont, dans toute l'Europe, salués comme le sommet de l'art vocal [...] Il "recrée" les lieder de Beethoven, Schubert, Schumann et Brahms avec autant de conviction que ceux de Mahler, Strauss ou Posa* ».

Outre les fidèles **Messchaert** et **Ludwig Wüllner**, sa musique a été chantée par toute une génération de *Liedersänger* tant masculins que féminins : **Eduard Gärtner**, **Adolph Fuchs**, **Franz Steiner**, **Margarete Loewe**, **Leon Rains**, **Leila S. Hölterhoff**, **Julius von Raatz-Brockmann**, **Johanna Zegers-de Beyl**, **Paul Reimers**, **Olga Braco**, **Gertrude Hepp** ou **Cornelis Kalkman**.

« [Messchaert] nous a fait connaître un nouveau compositeur, Oskar Posa, de grand mérite, mais dont les lieder sont plutôt des compositions pour piano, accompagnées par le chanteur, que des lieder avec accompagnement de piano. »

Eduard de Hartog, critique musical

Le Guide Musical, 4 novembre 1900

“[Messchaert] introduced us to a new composer, Oskar Posa, of great merit, but whose Lieder are more like piano compositions accompanied by a singer than Lieder with piano accompaniment.”

Les œuvres

Les lieder en détail

Dès son premier opus, **Posa** donne le ton : une écriture raffinée, intensément expressive, où la nostalgie n'est pas synonyme de langueur, mais plutôt de matière vive. Ces quatre lieder sur des poèmes de **Ricarda Huch** (op. 1) constituent un petit cycle en soi, que l'on peut lire comme une trajectoire de la perte au renoncement, en passant par la tentative avortée de retour et l'illusion d'un apaisement. Il est frappant que ce premier geste musical montre déjà une fusion si avancée des langages de **Brahms** — comment ne pas y penser dès les premières mesures ? — et **Wagner** dans les grands développements. Tout le style de **Posa** est déjà là : un piano particulièrement dense, choyé par des préludes et postludes généreux, un chromatisme teinté d'inquiétude et d'étrangeté, des changements de climat soudains au sein d'un même lied, un goût prononcé pour la théâtralité, et surtout une grande palette polyphonique.

Le premier lied, **Heimweh** (op. 1 n° 1), instaure d'emblée un vertige intérieur, d'où naît un motif entêtant confié d'abord au piano, repris au chant sur les mots « *mein fernes, fernes Vaterhaus* » (ma lointaine, lointaine maison paternelle), puis réentendu au cœur du morceau sur le vers « *O mein Vaterhaus* » (Ô, maison paternelle).

Ce motif, sombre, lentement balancé, ressurgit dans **Heimkehr** (op. 1 n° 2), sur le même mot — comme une signature thématique. Si ce lied semble d'abord plus lumineux, presque bucolique, par son mouvement souple et ses harmonies plus claires, c'est pour mieux laisser place à la nostalgie, d'abord dans le rappel musical évoqué ci-dessus, puis dans la désillusion de la dernière strophe : la maison familiale est toujours là, mais figée, silencieuse, indifférente. Le retour n'est qu'un mirage.

Le troisième lied, *Du* (op. 1 n° 3), court et murmuré — chanté *mezza voce* — est une sorte d'interlude, un souvenir de tendresse, une parenthèse presque enfantine. Pourtant, le manque est encore au centre du propos, porté par une ligne vocale fragilisée par l'absence.

Enfin, *Ende* (op. 1 n° 4) survient comme un cataclysme. C'est sans doute l'un des moments les plus saisissants de tout le corpus de **Posa**. Le piano y explose d'emblée fortissimo, avec une énergie tellurique et orchestrale : à plusieurs reprises **Posa** convoque une fanfare funèbre, notée *quasi tromboni*. Les accords se disloquent, les registres s'entrechoquent : la partie de piano ne se contente pas d'accompagner, elle propulse, fracture, et dévore presque le chant. Le poème, vision hallucinée de la perte, trouve ici un équivalent musical d'une intensité rare : structure heurtée, ruptures dynamiques, silences suspendus ponctués de points d'orgue, crescendos étouffés, tout concourt à faire de ce lied une scène dramatique à part entière. La voix, elle aussi, est poussée à ses extrêmes, culminant en un *fortissimo* à l'évocation du firmament (« *Gestirne Sitz* »). L'amour meurt comme une flamme soufflée par la tempête. Tout retombe : le cycle se referme sur une image d'anéantissement et de mort.

Tiré d'un poème d'**Anastasius Grün**, *Das Blatt im Buche* (op. 2 n° 2) déploie, malgré une économie de moyens étonnante, une polyphonie qui fait de la ligne vocale une voix parmi les autres. L'émotion — celle d'une vieille femme retrouvant une feuille séchée dans un livre — n'est jamais soulignée : elle affleure dans les replis d'une écriture feutrée.

Le contraste est total avec *Irmelin Rose* (op. 2 n° 4) où **Posa** déploie une facette de son art qui rencontrera un vif succès auprès du public : l'humour. Le poème du Danois **Jens Peter Jacobsen** — mis en musique à la même époque par **Zemlinsky** — mêle légende de cour, galanterie chevaleresque et ironie. La princesse Irmeline, « *au cœur d'acier* », renvoie tous ses soupirants avec une mauvaise foi malicieuse. Le charme du morceau tient autant à sa légèreté qu'à la fausse naïveté de son refrain, à la manière de certains *Knaben Wunderhorn* mahlériens.

Dans son troisième opus, **Posa** pioche dans la poésie de **Detlev von Liliencron**. Tout l'empressement amoureux de l'irrésistible *Du hast mich aber lange warten lassen* (op. 3 n° 1) tient dans un seul geste musical, lancé dès les premières mesures : un motif unique, obstiné, hypnotique. **Posa** ne raconte pas une histoire, mais capte un moment de désir impatient à l'orée du jour. Ce qui frappe, c'est le traitement rythmique : le piano martèle une pulsation binaire, dans un mouvement perpétuel, tandis que la ligne vocale semble glisser en ternaire, avec un léger décalage sur les temps forts. Cette instabilité donne l'impression d'un temps musical à la fois étiré et tendu vers l'avant, tandis que d'audacieuses modulations transforment l'attente en élan. Les répétitions — « *Komm bald, komm bald* » (Viens vite, viens vite); « *Geschwind, geschwind* » (Hâte-toi, hâte-toi) — rappellent le *Ständchen* de **Strauss** « *Mach auf, mach auf* » (Ouvre-moi, ouvre-moi). Le lied se termine dans un triomphe libérateur — le soleil s'élève, l'alouette prend son vol.

Sous son apparent minimalisme, le court *Tiefe Sehnsucht* (op. 3 n° 2) s'appuie sur une polyphonie très complexe, rendue trouble par les décalages rythmiques de la partie de piano. Le *pianissimo* demandé à la reprise du mot « *Gruss* » (salut) crée un effet très touchant. Ce même poème inspirera aussi le jeune **Alban Berg** en 1905.

Sur le texte de **Goldammer** (op. 3 n° 3) évoquant un petit oiseau jaune et brun dont le chant ravive une blessure — la perte de l'être aimé — **Posa** construit deux strophes contrastées : la première en ré majeur, suspendue dans une forme de quiétude mélancolique, et la seconde, sombre et grave, dans la tonalité homonyme (ré mineur). Le souvenir tendre est brutalement recouvert par l'irréversibilité du deuil, comme dans l'enchaînement des deux derniers lieder du cycle *Frauenliebe und Leben* de **Schumann**.

In einer grossen Stadt (op. 3 n° 4) rejoint la famille des lieder hantés par les motifs circulaires du rouet ou de la vielle à roue, où la musique tourne sur elle-même de façon lancinante. Trois strophes différemment caractérisées, un motif obsessionnel, une thématique implacable : dans une grande ville, un homme croise dans la foule un regard, puis un cercueil,

et enfin son propre cercueil. Solitude, indifférence du monde, sentiment d'inadaptation, anonymat : le texte touche à une forme d'aliénation urbaine d'une modernité saisissante. Le piano imite la rengaine de l'orgue de barbarie dans une mélodie mélancolique elle-même circulaire, construite en marche harmonique, dont le motif pourrait avoir été emprunté au *Die Männer sind méchant!* des *Refrainlieder* de **Schubert**. Ce lied, très apprécié par **Messchaert** et **Wüllner**, fut l'un des plus joués du vivant de **Posa**. À sa création à Amsterdam, **Anton Averkamp** avait admiré le contraste glaçant entre la plainte « *Der Orgeldreher dreht sein Lied* » (Le joueur d'orgue de barbarie tourne sa chanson) et la ritournelle qui suit au piano²⁵².

Der Handkuss (op. 3 n° 5) fut sans conteste le véritable « tube » de **Posa**, chouchou du public, immanquable parenthèse légère des très sérieux récitals de **Wüllner**, et systématiquement réclamé en *bis*, parfois trois fois de suite²⁵³. Son ironie jubilatoire, ses vers vifs au style télégraphique, ses mots empruntés au français et à l'anglais, son accompagnement très imagé au piano — imitant les soubresauts du carrosse d'une femme mariée qui rend visite au Tsar pour des raisons bien peu diplomatiques — et ses nombreux effets d'humour dans un esprit typiquement viennois provoqueront les rires des spectateurs, du *Musikverein* au *Carnegie Hall*.

Menschenthorheit (op. 4 n° 1) s'inscrit dans la veine du jeune **Hugo Wolf** ou du premier **Zemlinsky**, avec une écriture chromatique et un piano aux reflets liquides. La naïade, figure classique de l'imaginaire romantique, n'est pas une séductrice meurtrière, mais un miroir : elle ne sait ni aimer ni haïr, c'est l'homme qui projette dans son regard le vertige de sa propre âme. **Posa** fait chanter à deux reprises la strophe centrale, comme si l'homme effrayé, *poco tremando mit leisem Grauen* (en tremblant un peu, avec une peur sourde), devait y regarder à deux fois. C'est un écho formel à la répétition du verbe, dans « *du schaust und schaust* » (tu regardes, et regardes), point culminant d'un passage *forte* halluciné. Piano et voix suivent deux chemins mélodiques parallèles, figurant la naïade et l'homme. On retrouvera ce matériau aquatique et obscur dans une variation du *Thème, Variations et Fugue* pour piano, op. 13.

C'est sans doute dans *Beschwichtigung* (op. 4 n° 4), véritable chef d'œuvre, que l'art de **Posa** atteint son sommet. Dans ce lied grandiose, il n'est plus question d'un cadre de salon : tout concourt à une ampleur opératique, du piano traité comme un orchestre à la forme déployée en trois strophes indépendantes, unies par le leitmotiv mélodique « *Die See rauscht* » (Les flots grondent). **Dehmel** montre un homme seul sur une plage, tentant de relativiser sa douleur amoureuse en la confrontant à l'ordre éternel de la nature. Au moment de son écriture, le poète, déjà marié, vit un amour impossible pour **Ida Coblenz**, épouse du Consul **Auerbach**. *Beschwichtigung* naît de cette tension. Il évoque les amants d'hier, leurs jeux, leurs passions, leurs angoisses, toutes déjà effacées par le ressac. Dès l'ouverture, une montée en puissance progressive évoque le prélude de *L'Or du Rhin*, avec des vagues successives au piano, des balayages proches de l'*Élégie*, op. 3, de **Rachmaninoff**, puis le grondement de la mer tout entier contenu dans le mot *rauscht* au long « r » roulé. **Posa** éclaire brillamment les images poétiques, comme dans le vers « *und sind erglüht und sind erbleicht* » (s'embrasant de désir avant de blêmir), où la dernière syllabe s'assombrit soudain par une descente d'octave, au moment où les amants pâlisent. Le titre promet un apaisement, qui survient dans la troisième strophe. Mais cet apaisement coïncide avec l'anéantissement de toute chose. Quand le monde sera glacé, stérile, mort, alors seulement la douleur cessera. La mer continue de gronder, indifférente. Le coup de génie de **Posa** est de prendre à contrepied nos attentes. Plutôt que de traduire cette désolation ultime par une musique dénudée ou résignée, il transforme cet hiver du monde en un sommet incandescent. C'est un élan vers l'infini, une forme d'extase lumineuse, comme si l'idée même de la mort ouvrait une brèche vers la transfiguration. Le piano s'élève, la ligne vocale se dilate, l'harmonie s'irise de chromatismes éblouissants : c'est une *Liebestod* miniature, où la mort n'est pas une fin mais un passage. **Posa** aimait ce lied, qu'il avait programmé pour l'un de ses derniers concerts, dans le cadre du Festival organisé par l'Association des musiciens styriens à Graz en 1931²⁵⁴.

Trois rêves successifs viennent hanter *Und ich war fern* (op. 6 n° 3). L'amant, loin de sa bien-aimée, imagine trois actes d'un drame inexorable : maladie, mort, enterrement. Chaque strophe commence sur une même formule — (Un rêve m'a tiré de mon sommeil, entourant

de fleurs noires mon lit) — et déroule un nouveau cauchemar, de plus en plus oppressant. La forme est rigoureusement strophique, mais la musique creuse la différence : le piano porte l'évolution dramatique, depuis la simple angoisse jusqu'à la sidération du deuil. Une marche funèbre émerge, les cloches résonnent, et le dernier « *Und ich war fern* » (Et j'étais loin) retentit comme une condamnation.

Die gelbe Blume Eifersucht (op. 6 n° 5) s'ouvre sur un glaçant « *Was war das?* » (Qu'est-ce que c'était ?) et s'achève à coups de poignard dans le cœur. Totalement unique en son genre, ce lied à la frontière du mélodrame était un des favoris de **Wüllner**. Rarement la jalousie aura été mise en musique avec pareille violence : alternant fantasmes et accès de haine, l'amant trompé épie, rumine, insulte, et rêve de vengeance. Le piano, haletant, imite les pas feutrés du guetteur, mais surtout l'impatience fébrile, l'adrénaline du crime prémédité. L'écriture est extrême : dissonances, tessiture tendue, cris, exclamations, quasiment *Sprechgesang*. On entre dans une modernité brutale, aux frontières du théâtre et de la folie. **Röntgen** craignait que le public n'en soit choqué. À raison ! La presse rapporte²⁵⁵ après un concert en Allemagne en 1912, où il est chanté par le baryton **Leon Rains**, avec **Roland Bocquet** au piano : « *[Posa] est un compositeur avant-gardiste et absolument moderne qui rejette tout ce qui pourrait adoucir son réalisme. Il n'y a pratiquement aucune trace de mélodie dans son œuvre. Il écrit des harmonies absconses [...] et recherche des effets sinistres et extravagants. Die Gelbe Blume Eifersucht m'a tout simplement rebuté.* »

La musique des *Soldatenlieder* (op. 8) est d'une grande noirceur, à l'image des poèmes de **Detlev von Liliencron** : visions sinistres, obsessions morbides sans éclaircie, sinon quelques poussées d'exaltation guerrière, elles-mêmes trempées dans une violence proche du délire. Un critique au concert de création en 1905 jugeait d'ailleurs²⁵⁶ « *inquiétant* » le choix même de ces poèmes comme matière à lieder : « *Depuis Hugo Wolf, le mot d'ordre des jeunes maîtres est de ne plus mettre en musique que le malheur de l'humanité, le bonheur étant abandonné, hélas remplacé par des dissonances douloureuses.* »

Lui-même soldat, **Liliencron** a combattu dans trois guerres, et ses vers portent les traces d'une expérience vécue et rugueuse, loin des fantasmes patriotiques de salon. Sa poésie mêle le lyrisme symboliste à des images d'un réalisme cru, traversées de pessimisme. C'est sans doute l'ambiguïté de cette voix poétique qui a séduit **Posa** et l'a amené à concevoir les *Soldatenlieder* comme un véritable cycle — chose rare dans son œuvre²⁵⁷ — avec une progression dramatique et un agencement tonal soigneusement pensé. À l'exception des *Mädchenlieder*, op. 15, c'est d'ailleurs le seul recueil à porter un titre. L'oscillation des poèmes entre lamentation et exaltation guerrière laisse deviner que **Posa** n'entendait aucunement écrire une œuvre belliciste : la guerre est présentée comme un drame total, tant humain qu'absurde. Deux versions publiées de l'œuvre existent, l'une avec piano, l'autre pour grand orchestre.

Tod in Ähren (op. 8 n° 1), annonce la couleur avec une écriture pianistique d'une puissance écrasante, dans une veine qui n'est pas sans rappeler les *Knaben Wunderhorn* militaires de **Mahler**. Les premières mesures installent une procession funèbre inquiétante, avant que la voix n'entre forte pour décrire l'agonie d'un soldat blessé. Le poème au titre caustique — « *Tod in Ehren* » (la mort au champ d'honneur) devient « *Tod in Ähren* » (la mort dans le champ de blé) — a aussi inspiré **Zemlinsky** à la même époque²⁵⁸, mais la différence de traitement des deux compositeurs est frappante. Là où **Zemlinsky** nimbe le dernier rêve du soldat d'une harmonie délicieuse où l'on voudrait se lover, **Posa** en fait une plainte suffocante. Le critique **Paul Stauber**, qui considèrerait ce lied comme le plus réussi des cinq, était frappé par son réalisme²⁵⁹ : « *aux mots "ein letzter Traum, ein letztes Bild" (un dernier rêve, une dernière image), on voit littéralement le soldat mourant.* »

Kleine Ballade (op. 8 n° 2), le plus court lied du cycle, feint l'héroïsme militaire : l'écriture est très cadentielle, plus que dans toute autre œuvre de **Posa**. Le traitement musical lourd, même grotesque, et l'outrance de cette « petite ballade » sanguinaire — d'autant plus prégnante dans la version orchestrale avec le recours au tuba — crée un contraste sordide avec la violence des mots. Le texte regorge d'images d'une violence épouvantable, déclamées par une voix à la rythmique hachée, traitée de façon plus instrumentale qu'humaine : le soldat massacre son

ennemi jusqu'à lui faire sortir des flammes par les yeux, et essuie sa lame ensanglantée sur la crinière de son cheval. C'est par ce prisme de la pure exaltation du sentiment guerrier que le poème de **Liliencron** sera relu par les nazis : il figure dans l'anthologie de textes réunis en décembre 1943 dans l'almanach²⁶⁰ envoyé en cadeau de Noël aux soldats allemands sur le front, et était enseigné dans les jeunesses hitlériennes. La *Kleine Ballade* a aussi des airs de délire pré-mortem, comme celui de *Fieber*²⁶¹ de **Franz Lehár**, où les hallucinations d'un soldat fiévreux lui font entendre une marche militaire. Certains motifs rappellent le **Brahms** des mouvements *Allegro* des sonates pour piano n° 1 et 2.

Erwartung (op. 8 n° 3) est une ballade de désolation. Une femme attend sur un balcon le retour de son mari, parti pour une guerre sanglante. Mais l'aurore ne ramène que son cadavre. La musique épouse cette trajectoire tragique par une écriture pianistique imagée, qui adopte des textures orchestrales (appel de cors ou de trompettes, effets d'appel lointain), et joue constamment sur les contrastes de matière : accords abrupts, polyphonie sèche, ou au contraire flux continu. La ligne de chant, particulièrement tortueuse, renforce la tension du texte, jusqu'aux pleurs contenus dans le dernier mot du vers final : « *Sie fanden ihn tot in der Heide* » (Ils l'ont trouvé mort dans la lande).

In Erinnerung (op. 8 n° 4) est le plus désespéré du cycle. Lente lamentation, il baigne dans une atmosphère d'angoisse sourde, avec une écriture musicale moderne qui évoque parfois certaines songs de **Britten**. Le piano, décalé d'une note par rapport au chant, instaure dès l'entrée un trouble rythmique persistant qui désoriente l'écoute et renforce le sentiment de malaise. La strophe centrale illustre un massacre qui culmine dans le *fortississimo* du piano seul. Le poème, fragmentaire et elliptique, mêle une succession de visions traumatiques — cris, feu, soif, mort et vautours. Douleur et souvenir ne font plus qu'un.

Mit Trommeln und Pfeifen (op. 8 n° 5) déconcerte de prime abord, tant il semble proposer une idéalisation fanatique de la vie de soldat. Il s'agit en fait, comme dans *Die Grenadiere* de Schumann (sur un texte de **Heine**), de peindre la fascination qu'exercent la guerre et le

Kaiser sur les soldats. C'est le cas de celui du poème, âgé, gêné par sa jambe de bois — peut-être le vestige d'une blessure de guerre. Sur une variation de fanfare militaire — du même acabit que le *Finale* de la *Première Symphonie* « Titan » ou le lied *Revelge* de **Mahler** — **Posa** fait entendre de manière figuraliste une marche triomphale, avec cuivres et tambours. Chacune des quatre strophes sonne avec une texture distincte, avant une coda vertigineuse au piano, au cri de « *Hoch Kaiser und Heer!* » (Vive l'Empereur et l'armée !), sur des mesures irrégulières. L'amputation des dernières notes du thème vient troubler l'équilibre et ajouter de l'ambiguïté au texte. Le critique **Theodor Helm** avait relevé²⁶², dès la création en 1905, une ressemblance frappante avec le lied *Die Trommel gerühret*, extrait de la musique de scène d'*Egmont*, de **Beethoven**. Très applaudi par le public, ce dernier lied des *Soldatenlieder* suscitait l'adhésion générale. Un critique, pourtant rebuté par *Die Gelbe Blume Eifersucht* en 1912, louait celui-ci²⁶³ : « *Le rythme, la déclamation, tout s'entrechoque, s'éperonne, en marche et en mesure !* »

Par ses fulgurances harmoniques, sa difficulté pianistique et sa progression dramatique, *Unwetter* (op. 10 n° 3) est l'un des lieder les plus impressionnants de **Posa**. Le piano laisse éclater le tumulte d'une tempête, ses bourrasques, son tonnerre, sa pluie drue. Ce chaos sonore se mue dans la seconde strophe en une grande ligne lyrique, ample et extatique. La peur de la tempête agit comme un révélateur de l'amour, et après que la belle s'est blottie dans les bras de son protecteur, la ligne supérieure du piano se tuile avec celle du chant, formant un flux indistinct, comme les deux amants enlacés.

Dans *Schliesse mir die Augen beide* (op. 11 n° 2), poème que Berg mettra aussi en musique en 1907 puis en 1925, à deux étapes esthétiques radicalement différentes, **Posa** renoue en une courte page avec ses attaches sensibles au romantisme hérité de **Schumann** et **Brahms**, dans un geste plus éloigné des avant-gardes. L'apparente simplicité de la ligne vocale fait presque oublier les raffinements d'un piano qui épouse toute la dimension érotique du poème.

Enfin, *Mondlicht* (op. 12 n° 1) est une merveille. Dans ce clair de lune onirique et sensuel, la nature ouvre ses calices pour embaumer la nuit (!). L'écriture est baignée de réminiscences

wagnériennes — les mesures finales sont même un écho direct de la mort d'Isolde. Ici, le chromatisme ne sert pas seulement à moduler, mais plutôt à modeler et faire frissonner la lumière nocturne. Autre singularité frappante, **Posa** choisit de ne pas superposer la voix au piano, mais de l'y enchâsser. La ligne de chant, placée à l'intérieur même du tissu harmonique, ne domine pas, elle respire avec lui. Malgré cette densité, et l'harmonie sinueuse, la douceur du lied ne se trouve jamais altérée, notamment grâce à la transparence de la matière sonore, sertie de couleurs scintillantes dans le registre aigu. Cette modernité étrange et hypnotique, n'a pas échappé au compositeur **Wilhelm Kienzl**. Sur son exemplaire de la partition, il note sur la première page²⁶⁴ : « *Ici, des nouveautés dans la musique* » et sur la suivante « *Harmonie nouvelle, mais tout à fait ressentie, non fabriquée !* »

Les œuvres

La Sonate pour violon et piano

La *Sonate pour violon et piano*, op. 7 fut souvent incomprise du vivant de **Posa**, et subit les attaques féroces des critiques. Pourtant, sa haute valeur intrinsèque et son originalité ne font aucun doute : on s'en convainc facilement en la réécoutant, ou en se penchant sur la partition pour tenter d'en décrypter le code.

Ce que rejettent les critiques en dénonçant des répétitions superflues ou de la monotonie, c'est en réalité l'audace de cette *Sonate*, et son principe architectural. **Posa** bâtit chaque mouvement à partir d'une matrice musicale faite de thèmes courts voire de simples cellules, qu'il réemploie et transforme jusqu'à un quasi-épuisement des possibilités harmoniques. En découvrant l'œuvre, ou sans prêter attention à ces transformations incessantes, certains auditeurs ont pu ressentir un sentiment de surplace et se décourager. Le premier mouvement en particulier a ainsi braqué tous les critiques du début du XX^e siècle par sa frénésie obsessionnelle. Même le critique néerlandais **Averkamp** — pourtant admirateur de l'œuvre — s'y avouera « *submergé* » par l'enchaînement des motifs et le flot de sons débité par les deux instruments²⁶⁵. À la création de la *Sonate* en 1901, **Chostakovitch** n'est pas encore né, et aucune paire d'oreilles n'a encore assimilé les ostinatos motoriques qu'il imaginera, à l'instar de **Mosolov** ou **Stravinsky**.

L'autre reproche récurrent concerne les longueurs initiales de la pièce, que **Röntgen** lui-même avait signalées à **Grieg** en mars 1901²⁶⁶ : « *J'ai reçu de Posa une sonate pour violon très importante. [...] Grande et authentique invention partout, mais... tout est trop long !* » Outre les recommandations de coupes de **Röntgen**, suivies par **Posa**, l'édition **Simrock** suggèrera un petit ossia pour raccourcir le second mouvement.

Dans le présent enregistrement, des coupes supplémentaires ont été appliquées dans le premier²⁶⁷ et le deuxième²⁶⁸ mouvement, sur proposition des interprètes.

De la plume de **Posa**, on lira dans le memorandum écrit pour l'Association des compositeurs à Vienne, trois ans après l'échec de la création de sa *Sonate* : « *la première impression d'une œuvre nouvelle ne permet pas de tirer une conclusion infaillible quant à son importance artistique [et] certaines créations de leur temps, rejetées ou ridiculisées à leur première exécution, peuvent provoquer un revirement complet de leur appréciation lorsqu'on les connaît mieux.* »

La *Sonate* déploie une richesse rare, qui mérite d'être apprivoisée. D'abord, on s'émerveille de la science de l'harmonie de **Posa**, et de son art de la relance ininterrompue : toute cette musique est en évolution permanente ! Les développements sont pensés comme autant de métaphores de ce qui précède, et les parcimonieux rappels thématiques entre mouvements se distinguent par leur subtilité. Mais au-delà d'une approche intellectuelle, l'œuvre dégage une puissance phénoménale par l'engagement périlleux demandé aux interprètes, et l'intensité appelée par les indications de nuances et tempi. Les liaisons dangereuses entre les deux instruments, aussi souvent en lutte qu'en dialogue, achèvent de démarquer l'œuvre. Enfin, et surtout, la *Sonate* offre des vertiges de beauté, d'abord dans les refuges de douceur du second thème lyrique du premier mouvement, puis dans l'élégie où n'a plus qu'à se couler le tendre choral du second mouvement, et enfin dans les couleurs changeantes des reprises du deuxième thème du *Finale*, nimbé d'une lumière de fin du monde.

Le **premier mouvement** s'ouvre par des accords menaçants au piano. L'introduction mystérieuse du violon expose un premier thème constitué de deux motifs de quatre notes, chacun formé de deux intervalles de seconde. Cette cellule en apparence simpliste va édifier tout le mouvement. La scansion ininterrompue de ces deux petits motifs et la surprenante énergie de l'*Allegro*, impulsée par des *sforzandi* et *fortissimi*, instaurent une tension immédiate. Le même thème s'étire ensuite en une plainte déchirante au violon *poco largo*, avant le surgissement d'un deuxième thème *dolce ed espressivo*. Cet élan lyrique et tendre, interrompu

par une première interrogation au piano, peine ensuite à se relancer, stoppé net, avant de disparaître. Les hésitations lugubres qui suivent, indiquées *tranquillo*, développent dans toutes les directions les motifs initiaux. Un crescendo sensationnel débouche sur un épisode *feroce et martellato* oppressant, bientôt lui-même écrasé par un climax libérateur. Succédant aux intervalles extrêmes d'un violon qui se débat, le second thème éclate à pleine intensité au-dessus des accords de piano *agitato*. Le climat apaisé qui suit est vite rattrapé par une même lutte d'animal en cage cherchant à s'échapper. Le mouvement s'achève par un dernier rappel du thème lyrique, qui s'éteint *perdendosi*.

Le **second mouvement** est plus énigmatique encore. Cet *Andante maestoso* impose au pianiste un défi de taille : dès la première mesure, il doit scander sur chaque temps des arpèges *quasi harpa* démesurément larges, de neuf à dix notes. Sur ce tapis harmonique mouvant s'élève un chant élégiaque au violon, aux accents hymniques. Suivant une trajectoire en arche, il s'éteint pour laisser place à un choral doux et recueilli, joué par le piano seul. Le chant du violon brille encore en majesté, légèrement modifié, avant que ne résonne à nouveau le choral, augmenté par quelques mesures d'un rythme berceur. C'est un violon hésitant qui reprend la parole pour égrainer un motif de trois notes, en forme de question, aussitôt imité par le piano. La question s'amplifie, devient pressante, et le thème reparaît, plus sombre, avant de se dissiper à nouveau. Au lieu d'un retour du choral, le thème est joué en sourdine, embrumé, puis l'épisode interrogatif refait surface avec un violon plus tendu. Les instruments échangent leurs répliques, et l'intensité croissante fait vaciller le piano dans un passage surréaliste et incroyablement moderne : en décalant peu à peu les basses sur les temps faibles²⁶⁹ et en ajoutant des appoggiatures dans la progression chromatique de la main droite, **Posa** crée un effet d'étrangeté cauchemardesque. Le violon tente bien une envolée, mais les puissants accords percussifs du piano le clouent au sol. Un ultime choral, un lointain souvenir d'interrogation, et une dernière perte d'équilibre au piano précèdent le retour au calme. Le mouvement se referme dans une paix presque irréaliste.

Le **dernier mouvement** — pensé par le compositeur « *comme une fusion de Scherzo et de Finale* »²⁷⁰ — est une course effrénée qui s'appuie sur une idée rythmique présentée dès la première mesure. Par décalages successifs entre le violon et le piano, ce rythme sec et nerveux va structurer tout le mouvement, noté *Allegro molto*. Après deux expositions entrecoupées de *pizzicati*, les instruments échouent tous deux à se relancer. Ils buttent de plus en plus intensément (*molto crescendo*) sur les premières notes du motif, comme un moteur qui hoquète, pour finalement exploser en déluge de croches au violon, tandis que l'idée rythmique principale est martelée au piano en accords *fortissimo*. Le rythme se resserre.

Quatre mesures de piano seul, puis les *pizzicati* à nu du violon, nous arrachent au tumulte pour glisser vers un second thème sublime, *dolce armonioso e tranquillo*, lui-même une métamorphose du motif initial. Cette envolée aux parfums Straussiens prend bientôt un tour plus sombre, heurté, inquiétant. La musique avance par à-coups, avec une énergie fébrile. Le piano veut impulser une autre direction, contredite sans relâche par l'éternel ostinato rythmique. Cette idée va finalement s'imposer, et, surprise : c'est en fait le thème obsessionnel du premier mouvement qui fait un retour retentissant ! Il s'échange d'un instrument à l'autre avec une grande nervosité, mêlé au rythme-moteur du mouvement. Une sorte de course-poursuite s'amorce.

Un silence suspendu laisse croire au retour du second thème, qui n'arrive pas. À la place, c'est un déferlement de notes détachées au piano qui précipite la musique dans un tourbillon frénétique. Peu à peu, les accents transforment l'obsession en plaisanterie à la légèreté trompeuse (épisode noté *scherzando*, puis *grazioso*). Un nouveau pont musical mène à des *pizzicati* du violon qui glissent naturellement vers le second thème, entonné cette fois sur un mode incantatoire : le violon et la main droite du piano survolent un tapis de battements d'accords hypnotiques.

Alternativement, les deux instruments amorcent des montées chromatiques qui gagnent en intensité en se croisant. Cette grande poussée atteint le pic de sa puissance avec les trilles *grandioso* du violon. Après une brève respiration, l'épuisante cavalcade reprend, imperturbable. Mais tandis qu'aucune issue ne semble possible, le thème réapparaît avec une tendresse et une vulnérabilité inédite. Cette parenthèse de délicatesse prend bientôt fin, et la violence rugit

de plus belle, jusqu'au retour féroce du thème obsessionnel du premier mouvement. Après ce paroxysme de tension, alors que tout semble prêt à sombrer, un grand rayon de soleil perce enfin les nuages quand le second thème éclate cette fois, majestueux, en do majeur. Sa noblesse noie l'auditeur dans une lumière qui culmine au violon sur un do suraigu, avant d'être balayée.

Une coda indiquée *Presto* achève l'ultime transformation du matériau introductif du mouvement en remplaçant son rythme initial par un redoutable déferlement de croches jouées *staccato*. La péroraison rassemble tous les motifs entendus, et chaque note précipite l'œuvre vers sa fin inéluctable, marquée par trois accords lourds et graves.

Ainsi se referme la **Sonate**, fascinante et déroutante, défi à l'écoute tout autant que récompense de l'audace de ceux qui s'y aventurent, pour qui l'impatience cède peu à peu à l'évidence d'une œuvre-maîtresse.

La grande difficulté d'exécution aura probablement été le frein principal au bon accueil de la **Sonate**. Sa « *complexité accrue* » constituant pour les auditeurs et interprètes un « *obstacle à la réceptivité* », pour citer le memorandum de **Posa**. Est-ce un hasard si après l'unique succès remporté par l'œuvre, à Amsterdam en 1902, la presse rapporte que le jeu de **Röntgen** et **Eldering** était « *techniquement proche de la perfection* », et que « *leur dévouement et leur enthousiasme ont produit une impression d'élévation* », comme s'ils « *accomplissaient une mission de la plus haute importance* »²⁷¹ ? La partie de piano, particulièrement fournie, requiert une endurance surhumaine. Après ce concert, **Röntgen**, pourtant musicien aguerri, fait observer que l'usage de la pédale s'avère quasi-impossible dans le troisième mouvement, et confesse à **Posa**²⁷² : « *[La Sonate] a un défaut : sa difficulté d'exécution, surtout pour le pianiste. Je ne me souviens pas d'avoir déjà eu autant de mal à jouer une œuvre de musique de chambre.* » Prenant conscience de l'importance capitale de l'interprétation, le compositeur admet²⁷³ : « *[La création ratée] à Heidelberg a prouvé que l'œuvre ne résistait pas à une exécution médiocre.* »

En plus des créations évoquées à Heidelberg, Amsterdam et Vienne, l'œuvre sera jouée à Leipzig (1902), reprise à Amsterdam (1909) et à Berlin (1913) avant de sombrer dans l'oubli.

Les œuvres

Le Quatuor en fa

L'existence du *Quatuor à cordes en fa*, op. 18 est une énigme. Qu'est ce qui a poussé **Posa** à s'attaquer à cette forme au crépuscule de ses jours — il a alors 75 ans — tandis qu'il avait été définitivement banni de la vie musicale ? Par le passé, le compositeur ne s'était frotté qu'une seule fois à l'écriture de quatuor, vers 1902, mais, découragé, n'avait pu poursuivre au-delà d'un seul mouvement, que **Röntgen** jugeait pourtant sublime²⁷⁴.

Deux manuscrits différents du *Quatuor* datant de 1948 — assez fautifs dans le détail — sont conservés à la Bibliothèque de Vienne, à l'Hôtel de Ville. On ne trouve aucune trace d'une exécution en concert privé ou public, mais les parties séparées ont bien été copiées. Sous une tendance à l'emphase et au-delà des effets qu'il faut dompter — beaucoup de ralenti, *fortississimi*, etc. — les pages dévoilent des thèmes expressifs et inspirés, des développements harmoniques audacieux, et une clarté de la forme qui attestent une vraie maîtrise d'écriture. C'est un langage plutôt brahmsien qui saute aux oreilles, suggérant la résistance de **Posa** aux courants les plus radicaux du modernisme, bien que ce revirement stylistique tranche avec les derniers lieder publiés en 1911 — ces derniers jouant de façon plus ambiguë avec la tonalité. Le *Quatuor* est traversé tout du long par une veine profondément nostalgique et jette un ultime regard vers la Vienne disparue de 1900. En quelque sorte, on peut l'entendre comme une synthèse musicale de cette courte époque de fertilité exceptionnelle, et comme le fruit anachronique de ses influences. L'œuvre n'est cependant pas avare en invention, ni en surprises.

Le **premier mouvement**, au parfum vénéneux, présente une certaine parenté de couleur harmonique avec la *Nuit transfigurée* de **Schoenberg**. De forme sonate, il s'ouvre sur un premier thème ample et urgent exposé à l'alto, suivi d'un second thème tranquille et mélancolique qui s'éteint *strascinando* (en traînant des pieds) pour être mieux bousculé par un *tempo animato* assené par tout le quatuor. Passé le tumulte, puis l'accalmie, un petit motif moqueur de huit notes se promène d'un pupitre à l'autre, échafaudant un pont qui amène au passage le plus surprenant du développement : un solo déchirant du premier violon qui se détache *quasi improvisando*, à la manière d'une cadence, en filigrane du premier thème. Après un pic d'intensité en double cordes sur la réexposition, le *fortissimo* devient *fortississimo*. Le retour du second thème et une brève coda concluent le mouvement dans une grande sérénité.

Le **second mouvement**, un thème et variations intitulé *Canzonetta dorica con Variazioni*, fait entendre une mélodie populaire en mode dorien, traitée en canon, dont l'allure modale et l'élan mélodique semblent inspirés du folklore irlandais — on retrouve la seconde moitié du thème, note pour note, dans la bande originale du film *Far and Away* de **Ron Howard**, composée par **John Williams**. Ce thème n'est pas tout à fait inédit dans l'œuvre de **Posa** : il figurait déjà dans un lied antérieur, *Ein Tag geht aus* (op. 14 n° 5), créant ainsi un lien discret entre ce quatuor tardif et son répertoire vocal. La première variation densifie le thème initial par un flot de double-croches, lui donnant une vibration intérieure, à la façon d'un *perpetuum mobile*. Vient ensuite une seconde variation nerveuse, où le premier violon et le violoncelle se livrent à un échange *impetuoso*, d'abord sur fond de trémolos (violon II et alto), puis dans une série d'accents verticaux percussifs. Ce climat tendu cède à une respiration plus lyrique : les deux mêmes instruments reprennent la parole *cantando con entusiasmo*, avec un lyrisme chaleureux qui prépare la troisième variation, une sorte de gigue, vive et dansante, par-dessus laquelle le violoncelle entonne le thème. Enfin, la quatrième variation, en mode majeur, fait figure de coda lumineuse. Ce goût pour l'antique et les archaïsmes stylisés — mode dorien, canon, danse, variations sur un thème populaire — avait retrouvé un éclat inattendu, entre 1900 et la Grande Guerre, dans la Vienne où **Posa** avait forgé son langage.

Le **troisième mouvement**, un *Intermezzo giocoso*, s'ouvre sur des accords qui ne sont pas sans rappeler **Dvořák**, avant de dérouler une série d'épisodes au caractère changeant, tous empreints d'un esprit de danse légère. Une brève réminiscence sombre du thème du premier mouvement affleure, s'efface *morendo*, puis laisse place à un véritable *movimento di valse*. L'hommage à Vienne devient alors plus explicite encore : au sommet de ce passage tournoyant, **Posa** glisse, comme un souvenir intact, une citation littérale de la célèbre valse *Frühlingsstimmen*²⁷⁵ (Voix du printemps) de **Johann Strauss II**. Les dernières mesures s'emballent dans un *prestissimo* tourbillonnant jusqu'à un éclat d'accords *tutta forza* des quatre instrumentistes.

Le **Finale** est introduit par un *Molto largo* pesant *alla Bruckner* ou **Mahler**, ou peut-être plus simplement **Beethoven**, puis par l'exposition d'un thème *cantabile* majestueux, avant le déploiement de la fugue indiquée *capricciosa*. L'écriture en révèle toute la complexité : **Posa** y exploite avec maîtrise les ressources de son sujet, renversements, augmentations, imbrications, sans cependant tutoyer les sommets vertigineux de la *Fugue* de son opus 13. Le thème *cantabile* circule entre les voix, finit par se mêler au tissu fugué, et conduit l'œuvre à une fin mi-héroïque, mi-abrupte. Pas de grande péroraison, pas d'éclat final, juste une impression de retrait. Comme si la musique s'arrêtait sans avoir tout dit — comme son auteur.

S'il pourrait porter le sous-titre de *Souvenirs de Vienne*, le **Quatuor** occupe une place tout à fait à part dans le catalogue de **Posa** : à la fois très abouti formellement, profondément habité par les fantômes du passé, et teinté en creux d'un sentiment d'inachevé, il résonne à la fois comme un adieu et un testament.

Les œuvres

Andante, Albumblatt

L'*Andante pour cor et piano* fut créé avant 1902. D'un seul tenant, l'œuvre qui n'existe que sous forme manuscrite a été jouée plusieurs fois par le corniste moravo-autrichien **Louis Savart**, qui en fut probablement le dédicataire. **Posa** a lui-même réalisé une transcription pour violoncelle de la partie de cor. L'écriture est en lignée directe avec **Brahms**. On y entend des capacités analogues dans le développement thématique, par ajout d'arpèges au piano, réharmonisation, et un usage très typique de l'hémiole après l'épisode central, dans la reprise du premier thème, indiquée *misterioso*.

Jamais édité non plus, l'*Albumblatt* (Feuille d'album) pour piano seul, probablement composé avant 1900, est pensé comme une œuvrette d'apparence simple. Noté *Allegretto con intimo sentimento*, il présente un thème mélancolique dont les six premières notes pourraient ouvrir *La Reine de Cœur*²⁷⁶ de **Francis Poulenc** soixante ans plus tard, et qui emprunte peut-être à **Schumann** une cellule des *Études en forme de canon*²⁷⁷, ou de la dernière des *Kinderszenen*. La partie centrale, d'inspiration franchement chopinienne, ose un chromatisme plus poussé et ouvre un épisode au climat cotonneux comme un demi-sommeil, qui multiplie les contrechants, avant un retour réaffirmé du thème qui s'éteint en s'éloignant. Dans l'ensemble, le morceau s'inscrit dans l'esprit typique de la feuille d'album romantique, comme ont pu continuer à en écrire tardivement sous différents titres **Fuchs**, **Grieg**, **Zemlinsky**, ou même **Schoenberg** (on pense particulièrement l'*Andantino des Trois pièces pour piano*²⁷⁸). Beaucoup de grands noms convoqués pour une pièce charmante dénuée de prétention, mais qui donne déjà à entendre tout le goût de **Posa** pour la polyphonie.

Memorandum de l'Association des compositeurs à Vienne

Rédigé par **Posa** pour la fondation de la *Vereinigung Schaffender Tonkünstler in Wien* — 1904

Dans la vie musicale de Vienne, les œuvres des compositeurs contemporains, en particulier viennois, sont bien peu considérées. La plupart du temps, les nouvelles œuvres ne sont entendues à Vienne qu'après avoir circulé dans de nombreuses villes musicales d'Allemagne, plus ou moins grandes, et sont d'ordinaire accueillies ici avec peu d'enthousiasme, voire avec réticence.

Ce phénomène contraste de manière flagrante avec le passé musical exemplaire de Vienne, et s'expliquerait par une aversion, apparemment insurmontable, du public pour la nouveauté. On dit que Vienne n'est pas un terrain propice aux créations, et ceux qui l'affirment semblent avoir raison à première vue, si l'on fait abstraction de l'opérette, domaine dans lequel notre ville donne sans aucun doute le ton. Mais la nouveauté a toujours dû surmonter une résistance plus forte et plus passionnée dans la musique que dans les autres domaines. Presque toutes les œuvres aujourd'hui universellement reconnues, et plus encore celles qui doivent être considérées comme des jalons pour l'évolution de la musique, ont été accueillies avec froideur, ou même avec rejet, et jugées disgracieuses, confuses, incohérentes, au temps où elles étaient nouvelles. Il suffit de penser à l'*Eroica* de **Beethoven**, à la *Neuvième Symphonie*, aux derniers *Quatuors*, aux œuvres de **Bach**, de **Wagner**, de **Brahms** !

Il ne s'agit pas d'affirmer que toutes les œuvres accueillies avec indifférence ou aversion sont d'un intérêt primordial pour leur époque. Mais une œuvre n'a nul besoin d'être la *Neuvième*

Symphonie pour être incomprise, et l'exemple de la *Neuvième Symphonie* prouve que la première impression d'une œuvre nouvelle ne permet pas de tirer une conclusion infaillible quant à son importance artistique, et que certaines créations de leur temps, rejetées ou ridiculisées à leur première exécution, peuvent provoquer un revirement complet de leur appréciation lorsqu'on les connaît mieux.

Tout effet musical se fonde sur une relation intérieure entre l'œuvre et l'auditeur, où les qualités de l'œuvre, mais aussi celles de l'auditeur jouent un rôle décisif. Tout comme l'œuvre doit satisfaire les exigences que l'on peut attendre d'une œuvre d'art, la capacité de pensée et de sensibilité musicale de l'auditeur doit pouvoir répondre aux exigences de l'œuvre. Si l'on souhaite que le public tisse un lien avec la musique du présent, il doit d'abord se familiariser avec ses particularités, tout comme la familiarité avec la musique des grands classiques a créé un rapport entre le public et ces œuvres. Mais une petite partie du public, parfaitement inculte, dont l'horizon musical ne peut à ce jour comprendre que la musique de divertissement, trouve encore aujourd'hui la musique des grands classiques ennuyeuse.

Tout progrès, toute évolution va du simple au complexe. Et c'est précisément l'évolution récente de la musique, avec sa complexité accrue et sa concentration harmonique et mélodique, qui augmente encore les difficultés et résistances contre lesquels la nouveauté en musique a toujours dû lutter. Pour surmonter ces obstacles multipliés à la réceptivité, il faut de nombreuses exécutions de premier ordre, et répétées, des exécutions qui exigent une préparation extraordinairement précise et strictement conforme aux intentions du compositeur.

Mais cela sera impossible tant que les œuvres nouvelles n'apparaîtront qu'ici ou là dans les programmes des sociétés de concerts existantes, comme des curiosités ou des monstruosité. C'est pourquoi il faut un lieu artistique qui s'occupe exclusivement de la création, un lieu permanent pour les nouveautés.

Ce n'est que par des représentations régulières d'œuvres nouvelles qu'on appréciera si l'intérêt pour la musique de notre temps peut s'éveiller et se maintenir dans les cercles musicaux. Il faut déterminer si le public viennois s'intéressera à des œuvres restées totalement inconnues chez nous, ou mises de côté après une seule représentation, et si, à l'instar du public des villes musicales d'Allemagne, il les appréciera peut-être.

Jusqu'à présent cependant, d'autres facteurs externes se sont opposés à une culture soutenue de la musique moderne à Vienne. En musique, contrairement aux arts plastiques, l'artiste créateur a besoin de la médiation de l'artiste interprète pour s'adresser à son public. Il est compréhensible qu'en constituant leurs programmes, les artistes interprètes et associations d'artistes privilégient d'abord leur propre intérêt artistique et matériel, et qu'ils choisissent en premier lieu des œuvres à l'effet éprouvé, et déjà devenues chères au public. En cas de choix de nouveautés, ce choix est guidé par leur propre discernement, leur capacité de jugement et — ce n'est pas peu dire — leur bon vouloir.

Les possibilités d'exécution de la musique moderne se trouvent enfin restreintes par les agences et sociétés de concerts, situées usuellement entre l'artiste interprète et le public, et qui exercent, en vue de leurs propres avantages financiers, une influence aussi large que possible sur le choix des programmes et s'efforcent d'exclure tout ce qui ne leur semble pas garantir un succès de billetterie. Ces derniers facteurs nuisent particulièrement au libre développement de la vie musicale à Vienne et ont même déjà provoqué, en présentant des programmes sempiternellement identiques, un affaiblissement général de l'intérêt pour la musique.

Afin d'éliminer ces obstacles extérieurs au libre développement des forces musicales créatrices, les personnes les plus proches de la musique, à savoir les compositeurs, ne doivent pas rester durablement exclus de la vie musicale proprement dite. Il faut qu'ils dépassent leur relation distante avec le public et s'efforcent de créer avec lui un lien direct et artistiquement bénéfique, comme les artistes visuels ont réussi à le faire depuis longtemps. Et de même

qu'aucun artiste n'aurait pu s'émanciper seul des marchands d'art, les compositeurs ont besoin d'une union, d'une action commune de tous.

La majorité des compositeurs de Vienne a donc décidé de former une association visant à créer un lien direct entre eux et le public, à préparer un lieu de culture permanent pour la musique nouvelle à Vienne, et à tenir le public informé de l'actualité de la création musicale.

L'association s'efforcera d'atteindre ces objectifs en organisant des représentations publiques d'œuvres nouvelles de grande importance et d'œuvres qui, selon elle, n'ont pas encore été suffisamment appréciées à Vienne. Les artistes autrichiens et allemands seront considérés en priorité.

Pour choisir les œuvres qui seront jouées, aucune « tendance » ne sera privilégiée. Considérant que la valeur artistique d'une œuvre n'est pas liée à son appartenance à un quelconque style, il s'agira aussi bien d'interpréter une œuvre de l'école classique que de l'école néo-allemande, du courant apollinien comme du courant dionysiaque, dans la mesure où une personnalité artistique puissante s'exprime en elle de manière formellement irréprochable.

Toutefois, le public ne devra pas juger en premier lieu les œuvres en fonction de leur discours plus ou moins agréable, mais uniquement d'après le degré de la personnalité artistique qui s'y exprimera, et la qualité de la performance.

LIEDER TEXTS



Heimweh, op. 1 Nr. 1
Ricarda Huch

Woran denk' ich, wenn es Abend wird?
An mein fernes, fernes Vaterhaus.
Hab' im dichten Walde mich verirrt,
Finde all mein Lebtag nicht heraus.
O mein Vaterhaus
Im fernen Vaterland,
Fluch dem Armen, der sich von dir schied!
Jede Blume welkt
In seiner kranken Hand,
Jeden Freund verscheucht sein düstres Lied.



Heimkehr, op. 1 Nr. 2
Ricarda Huch

Ja, ich kam zurück,
O mein Vaterland,
Ließ ich Pracht und Glück,
Auch am fremden Strand.

Nimmer hielt's mich mehr,
Gab mein Hab und Gut
Um die Wiederkehr,
Und des Herzens Blut.

O du Pfad von einst,
Blätterschmuck bestreut,
Wie vertraut du scheinst,
Wie vor Jahren, heut!

Da — mein Herz erschrickt —
Wo im Sturmgebräus
Manch ein Ast geknickt,
Liegt mein Vaterhaus.
Steht so ernst und still,
Sieht mich forschend an;
Ob es mahnen will,
Wie die Zeit verrann?



Homesickness, op. 1 No. 1
Ricarda Huch

Of what do I think when evening falls?
The distant distant house where I was born.
I have lost my way in the thick forest
And shall never find my way out.
O house where I was born
In my distant native land,
A curse upon the poor wretch who has left you!
Every flower wilts
In his feeble hand,
His dismal song frightens every friend away.



Returning home, op. 1 No. 2
Ricarda Huch

Yes, I have returned home,
O my native land,
Left splendour and fortune
Too on foreign shores.

They could no longer detain me,
I sacrificed all my possessions
To return home,
And my heart's blood.

O path of yesteryear,
Strewn with pretty leaves,
How familiar you now seem,
As you did years ago.

There—my heart beats with fear—
Where amid the raging storm
Many a bough has snapped,
Stands the house where I was born.
Stands there so grave and silent,
Stares at me with searching gaze;
Does it wish to remind me
How time has fled?



Nostalgie, op. 1 n° 1
Ricarda Huch

À quoi songé-je quand le soir tombe ?
À ma lointaine, lointaine maison paternelle.
Je me suis perdu dans la forêt épaisse,
de mon vivant, je n'en trouverai jamais la sortie.
Ô, maison paternelle,
dans le pays lointain qu'est ma patrie,
maudit soit le pauvre homme qui a souhaité te quitter !
Chaque fleur se fane
dans sa main malade,
son chant lugubre fait fuir tous les amis.



Retour à la maison, op. 1 n° 2
Ricarda Huch

Oui, je suis revenu,
ô ma patrie !
Même si j'ai dû laisser splendeurs et bonheurs
sur des rivages étrangers.

Plus rien ne m'a retenu,
j'ai donné tout ce que j'avais
pour pouvoir y retourner
versant jusqu'au sang de mon cœur.

Ô toi, chemin que j'empruntais jadis,
paré de feuillages,
comme tu me sembles familier, aujourd'hui,
comme c'était le cas des années auparavant !

Là — mon cœur s'effraie —
où, dans le fracas de la tempête
plus d'une branche s'est brisée,
c'est là que se trouve la maison de mon père.
Celle-ci s'y tient, grave et silencieuse,
me regardant d'un air inquisiteur ;
je me demande si elle cherche à me rappeler
combien le temps s'est vite écoulé ?

Unser Kinderspiel
Hat hier einst gelärmt,
Nach der Hoffnung Ziel
Uns're Brust geschwärmt.

Wer lässt heut mich ein?
Beut mir Hand und Kuss? —
Auf den Flur von Stein
Fällt mein Tränenguss.



Du, op. 1 Nr. 3
Ricarda Huch

Seit du mir ferne bist,
Hab' ich nur Leid,
Weiß ich, was Sehnsucht ist
Und freudenlose Zeit.

Ich hab' an dich gedacht
Ohn' Unterlass
Und weine jede Nacht
Nach dir mein Kissen nass.

Und schließt mein Auge zu
Des Schlafes Band,
So wahn' ich, das tust du,
Mit deiner weichen Hand.



Ende, op. 1 Nr. 4
Ricarda Huch

Es kam ein Sturm bei Nacht
Und blies die Flamme meiner Liebe aus.
Zur trüben Totenwacht
Sitz' ich allein im dunklen, kalten Haus.

Wie herrlich sie gelobt!
Entzündet hatte sie des Himmels Blitz.
Aufschlag sie goldigrot
Und reckte sich zu der Gestirne Sitz.

Here is where we once
Noisily played our games,
And our breast once swelled
With hope for the future.

Who will now let me in?
Kiss me and shake my hand?
My tears fall
On the floor of the stone-flagged hall.



You, op. 1 No. 3
Ricarda Huch

Since you are far from me,
I feel only pain
And know what longing is
And joyless days.

I have thought of you
Without respite
And moistened my pillow every night
With tears.

And when slumber
Closes my eyes,
I imagine it is you
With your gentle hand.



The end, op. 1 No. 4
Ricarda Huch

A storm broke loose at night
And extinguished the flame of my love.
I sit alone in the cold dark house
And hold my sad and lonely vigil.

How splendidly our love blazed,
Ignited by heaven's lightning flashes!
It flared golden and red
And soared up to the firmament.

Nos jeux d'enfant
ici ont résonné bruyamment au temps jadis,
cherchant à atteindre le but de l'espoir,
nos cœurs se sont enflammés.

Qui me laisse entrer aujourd'hui,
qui me tend la main et m'embrasse ?
Sur le sol de pierres
je verse mes larmes.



Toi, op. 1 n° 3
Ricarda Huch

Depuis que tu es loin de moi,
tout m'est peine et affliction,
je sais ce qu'est la nostalgie
et le temps qui passe, sans joie.

J'ai pensé à toi
sans relâche
et chaque nuit, pensant à toi,
je mouille mon oreiller de mes larmes.

Et quand mes yeux rattachent
le bandeau du sommeil,
j'ai à tort l'impression que c'est toi qui le fais,
de ta main si douce.



Fin, op. 1 n° 4
Ricarda Huch

Une tempête arriva pendant la nuit
et son souffle éteignit la flamme de mon amour.
À cette triste veillée funèbre,
je suis seul dans la maison sombre et froide.

Comme la flamme était belle !
L'éclair du ciel l'avait allumée.
Elle s'est ouverte en rouge doré
et s'est étirée vers le siège des astres !

Ein Sturmwind kam bei Nacht
Und blies und löschte mir den edlen Schein.
Ich halte Totenwacht:
Bald werde ich auch ruhn und Asche sein.



Das Blatt im Buche, op. 2 Nr. 2
Anastasius Grün

Ich hab' eine alte Muhme,
Die ein altes Büchlein hat,
Es liegt in dem alten Buche
Ein welkes, dürres Blatt.

So welk sind wohl auch die Hände,
Die einst im Lenz ihr's gepfückt.
Was mag doch die Alte haben?
Sie weint, so oft sie's erblickt.



Irmelin Rose, op. 2 Nr. 4
Jens Peter Jacobsen

Seht, es war einmal ein König,
Dem die Schätze reich gediehn,
Und der beste, der ihm eigen,
Hieß mit Namen Irmelin.
Irmelin Rose,
Irmelin Sonne,
Irmelin alles, was schön war!

Schier von jedem Ritterhelme
Wehte ihrer Farben Schein,
Und mit jedem Reim der Sprache
Klang ihr Name überein:
Irmelin Rose,
Irmelin Sonne,
Irmelin alles, was schön war!

Freier kamen scharenweise
Herzogen zum Palast,
Und zu zärtlichen Gebärden

A tempest rose overnight
And blew and extinguished the noble glow.
I hold my vigil:
Soon I too will be ashes and at peace



Pressed leaf in a book, op. 2 No. 2
Anastasius Grün

I have an old aunt
Who has an old book,
In the old book there lies
A dry and withered leaf.

Just as withered are the hands
That one spring picked the leaf for her.
But what is wrong with the old woman?
She weeps whenever she looks at it.



Irmelin Rose, op. 2 No. 4
Jens Peter Jacobsen

Behold, there was once a king
Who possessed rich treasures,
And his best possession
Bore the name of Irmelin.
Irmelin Rose,
Irmelin Sun,
Irmelin, everything beautiful.

From every knight's helmet
Her colours fluttered,
And with every rhyme in the language
Her name chimed:
Irmelin Rose,
Irmelin Sun,
Irmelin, everything beautiful.

Throngs of suitors came,
Drawn to the palace,
And with gentle gestures

Un vent de tempête vint la nuit.
Il souffla et éteignit ce noble éclat.
Je veille les morts :
bientôt, je reposerai aussi, réduit en cendres.



La feuille dans le livre, op. 2 n° 2
Anastasius Grün

J'ai une parente âgée
qui possède un vieux livre.
Dans ce vieux livre se trouve
une feuille d'arbre, sèche et flétrie.

Les mains de la vieille sont elles aussi flétries,
ces mains qui, jadis, au printemps, l'ont cueillie.
Qu'est-ce qu'elle a, la vieille ?
Elle pleure, à chaque fois qu'elle la voit.



Irmelin Rose, op. 2 n° 4
Jens Peter Jacobsen

Regardez, il était une fois un roi
qui était riche, doté de moult trésors.
Le plus beau de ces trésors
portait le nom d'Irmelin.
Irmelin rose,
Irmelin soleil,
Irmelin tout ce qui est beau.

Presque tous les casques des chevaliers reflétaient
l'éclat de leurs couleurs,
et avec chaque rime de la langue,
le nom d'Irmelin était en harmonie :
Irmelin rose,
Irmelin soleil,
Irmelin tout ce qui est beau.

Les prétendants vinrent en nombre
attirés par le palais.
Accompagnant leurs gestes tendres,

Klang ihr Schmeicheln ohne Rast:
Irmelin Rose,
Irmelin Sonne,
Irmelin alles, was schön ist.

Doch Prinzessin Stahlherz jagte
All die Freier schnippisch fort,
Fand an jedem was zu tadeln,
Hier die Haltung, da das Wort.
Irmelin Rose,
Irmelin Sonne,
Irmelin alles, was schön ist.



„Du hast mich aber lange warten lassen“, op. 3 Nr. 1
Detlev von Liliencron

Es lauscht der Wald.
Komm bald, komm bald,
Eh noch verschallt im Lärm des neuen Tages
Der Quelle Murmeln, und verhallt.

Geschwind, geschwind,
Mein süßes Kind,
Eh noch im Wind die Schauer tiefer Stille
Verzogen und verfliegen sind.

Durch Wipfel bricht
Das Morgenlicht.
O, länger nicht, mein holdes kleines Mädchen,
Lass nun mich warten, länger nicht.

Die Sonne siegt,
Allendlich schmiegt
Und lachend wiegt sie sich in meinen Armen.
Zum Himmel auf die Lerche fliegt.



Their ceaseless flattery sounded:
Irmelin Rose,
Irmelin Sun,
Irmelin, everything beautiful.

But the steely-hearted princess chased
All her suitors impertinently away,
Found some fault in all of them:
Here his bearing, there his language.
Irmelin Rose,
Irmelin Sun,
Irmelin, everything beautiful.



„But you kept me waiting so long“, op. 3 No. 1
Detlev von Liliencron

The forest hearkens.
Come soon, come soon,
Before the murmuring fountain fades
In the clamour of the new day.

Make haste, make haste,
My sweet child,
Before the shudder of deep silence
Disperses and disappears.

Morning light
Breaks through the tree-tops.
O my darling little girl,
Do not keep me waiting longer!

The sun triumphs
At long last
She is cradled in my arms and laughs.
The lark flies up to heaven.



leurs flatteries résonnaient sans cesse :
Irmelin rose,
Irmelin soleil,
Irmelin tout ce qui est beau.

Mais la princesse au cœur d'acier, hargneuse, chassa
tous les prétendants,
car elle trouvait à chacun quelque chose à redire :
à l'un son attitude, à l'autre ses paroles.
Irmelin rose,
Irmelin soleil,
Irmelin tout ce qui est beau.



« Tu m'as fait attendre bien longtemps », op. 3 n° 1
Detlev von Liliencron

La forêt est tout ouïe.
Viens vite, viens vite,
avant que dans le vacarme du jour nouveau
les murmures de la source ne s'éteignent, pour toujours.

Hâte-toi, hâte-toi,
ma douce enfant,
avant que le vent n'ait fait tomber les frissons d'un profond silence,
et que ceux-ci s'estompent et s'évanouissent.

À travers les cimes des arbres,
la lumière du matin se fraie un chemin.
Ô, ma chère enfant, ne me fais donc pas
attendre plus longtemps encore !

Le soleil triomphe.
Finalement, la mignonne se blottit
et se balance en riant dans mes bras.
L'alouette s'envole vers le ciel.



Tiefe Sehnsucht, op. 3 Nr. 2
Detlev von Liliencron

Maienkätzchen, erster Gruß,
Ich breche dich und stecke dich
An meinen alten Hut.

Maienkätzchen, erster Gruß,
Einst brach ich dich und steckte dich
Der Liebsten an den Hut.



Goldammer, op. 3 Nr. 3
Detlev von Liliencron

Kleiner Vogel, Gelb und Braun
Mustert dein Gefieder.
Immer klingt aus jedem Zaun
Mir dein Liedchen nieder:
Nimmer nimmer nimmer nimmer mehr.

Kleiner Vogel, Glück und Traum
Floh wie deine Flügel.
Bringt ein wenig Glück und Traum
Noch im Flug dein Flügel?
Nimmer nimmer nimmer nimmer mehr.



In einer großen Stadt, op. 3 Nr. 4
Detlev von Liliencron

Es treibt vorüber mir im Meer der Stadt
Bald der, bald jener, einer nach dem andern.
Ein Blick ins Auge, und vorüber schon.
Der Orgeldreher dreht sein Lied.

Es tropft vorüber mir im Meer des Nichts
Bald der, bald jener, einer nach dem andern.
Ein Blick auf seinen Sarg, vorüber schon.
Der Orgeldreher dreht sein Lied.

Deep longing, op. 3 No. 2
Detlev von Liliencron

May catkins, first greeting,
I pick you and pin you
On my old hat.

May catkins, first greeting,
Once I picked and pinned you
On my sweetheart's hat.



Yellowhammer, op. 3 No. 3
Detlev von Liliencron

Little bird, yellow and brown,
Stares at your plumage.
Your little song sounds endlessly
From every hedge:
Never, never, never, never again.

Little bird, happiness and dreams
Fled like your wings.
Will your wings bring back
A little happiness and dreams?
Never, never, never, never again.



In a large city, op. 3 No. 4
Detlev von Liliencron

This man or that man or one after the other
Drifts past me in this city sea.
A single look into my eyes—and it's already gone.
The organ-grinder plays his song.

This man or that man or one after the other
Drips past me in this sea of nothingness.
A single look at his coffin—it's already gone.
The organ-grinder plays his song.

Profonde langueur, op. 3 n° 2
Detlev von Liliencron

Chaton de saule, au mois de mai, un premier salut,
je te cueille et je t'accroche
à mon vieux chapeau.

Chaton de mai, un premier salut,
je te cueillis jadis et je t'accrochai
au chapeau de ma bien-aimée.



Bruant jaune, op. 3 n° 3
Detlev von Liliencron

Petit oiseau, jaune et brunâtre
se présente ton plumage.
De chaque clôture, toujours,
ta petite chanson me parvient :
jamais, jamais, jamais, jamais plus.

Petit oiseau, le bonheur et le rêve
se sont envolés comme tes ailes.
Un peu de bonheur et de rêve :
tes ailes, sauront-elles les apporter encore ?
Jamais, jamais, jamais, jamais plus.



Dans une grande ville, op. 3 n° 4
Detlev von Liliencron

Dans l'océan de la ville, je vois passer
Tantôt celui-ci, tantôt celui-là, l'un après l'autre.
À peine un regard adressé, ils sont déjà passés.
Le joueur d'orgue de barbarie tourne sa chanson.

Tels des gouttes, traversent devant moi dans l'océan du néant
tantôt celui-ci, tantôt celui-là, l'un après l'autre.
Un regard sur son cercueil, et que déjà, ils sont passés.
Le joueur d'orgue de barbarie tourne sa chanson.

Es schwimmt ein Leichenzug im Meer der Stadt,
Querweg die Menschen, einer nach dem andern.
Ein Blick auf meinen Sarg, vorüber schon.
Der Orgeldreher dreht sein Lied.



Der Handkuss, op. 3 Nr. 5
Detlev von Liliencron

Viere lang,
Zum Empfang,
Vorne Jean,
Elegant,
Fährt meine süße Lady.

Schilderhaus,
Wache raus.
Schlossportal,
Und im Saal
Steht meine süße Lady.

Hofmarschall,
Pagenwall.
Sehr graziös,
Merveillös
Knickst meine süße Lady.

Königin,
Hoher Sinn.
Deren Hand,
Int'essant,
Küsst meine süße Lady.

Viere lang,
Vom Empfang,
Vorne Jean,
Elegant,
Kommt meine süße Lady.

Nun wie war's
Heut bei Czars?
Ach, ich bin
Noch ganz hin,
Haucht meine süße Lady.

A funeral procession in this city sea floats
Through a crowd of people, one after the other.
A single look at my coffin—it's already gone.
The organ-grinder plays his song.



Kissing the hand, op. 3 No. 5
Detlev von Liliencron

In a coach and four
To the reception,
Driven by coachman Jean,
Elegantly
My sweet lady drives along.

Sentry-box,
Guard on duty,
Castle gate,
And in the hall
There stands my sweet lady.

Master of ceremonies,
Lines of pages,
Most graciously,
Wondrously
My sweet lady curtsies.

The Queen,
The noble Queen
Is kissed on the hand,
How interesting,
By my sweet lady.

In a coach and four,
From the reception,
Driven by coachman Jean,
Elegantly
My sweet lady returns.

Tell me—how was it
Today at the Czars?
Ah! I'm still
Quite transported,
My sweet lady gasps.

Un cortège funèbre nage dans l'océan de la ville,
les gens se croisent, l'un après l'autre.
Un regard sur mon cercueil, et que déjà, ils sont passés.
Le joueur d'orgue de barbarie tourne sa chanson.



Le baise-main, op. 3 n° 5
Detlev von Liliencron

Dans une calèche à quatre chevaux,
Jean installé devant,
à la réception,
élégante,
ma charmante lady se rend.

Une guérite,
la sentinelle à l'extérieur.
Le portail du château,
et dans la salle,
ma charmante lady se tient debout.

Le maréchal de la cour,
entouré de moults pages.
Très gracieuse,
merveilleuse,
ma charmante lady fait la révérence.

La reine,
à l'esprit noble,
dont la main,
intéressante,
est baisée par ma charmante lady.

Dans une calèche à quatre chevaux,
Jean installé devant,
depuis la réception,
élégante,
ma charmante lady revient.

Alors, comment cela s'est-il passé
aujourd'hui chez les Tsar ?
Ô, je suis
encore toute retournée,
souffle ma charmante lady.

Nach und nach,
Allgemach,
Ihren Mann
Wieder dann
Kennt meine süße Lady.



Menschenthorheit, op. 4 Nr. 1
Richard Dehmel

Die Nixe in der stillen Flut,
sie weiß nicht, dass der Tod
aus ihrem wasserdunklen Blick
den Erdensöhnen droht.

Sie kann nicht lieben, hassen nicht:
du Menschenkind allein
schaust in das rätseltiefe Auge
die eigne Seele hinein.

Da schwillt und quillt entgegen dir
verdoppelt Glück und Weh;
du schaust und schaust, vergehst, versinkst, —
verwundert rauscht die See.



Sehnsucht, op. 4 Nr. 2
Richard Dehmel

In meiner Liebsten Garten
die lange schwarze Nacht
wollt' ich wohl gerne warten,
bis dass sie mir aufgemacht.

Viel weiße Lilien blühen um
tieftiefen Brunnens Schlund;
drin funkeln die gold'nen Sterne,
drin glänzt der silberne Mond.

Und wie in den Brunnen schauen
die lieben Sterne hinein,
ist mir ins Herze gefallen

Little by little,
Gradually,
My sweet lady
Gets to know
Her husband again.



Human folly, op. 4 No. 1
Richard Dehmel

The water-sprite in the silent lake
Is not aware that her water-dark gaze
Threatens mortals
With death

She can neither love nor hate:
You alone, you human creature,
Immerse your own soul
Into her deeply mysterious eyes.

Whereupon your happiness and sorrow
Will surge and swell with twice the power;
You gaze and gaze, you fade, you sink —
The sea murmurs in amazement.



Longing, op. 4 No. 2
Richard Dehmel

In my beloved's garden
Throughout the long dark night,
I was happy to wait
For her to let me in.

Many white lilies bloom
Round the deep deep gaping well;
The golden stars glitter there,
The silver moon gleams there.

And just as the dear stars
Gaze into the well,
So your shining eyes

Peu à peu,
petit à petit,
à nouveau,
c'est son époux
que reconnaît ma charmante lady.



Folie humaine, op. 4 n° 1
Richard Dehmel

La naïade dans les flots tranquilles
ne sait pas que la mort contenue
dans son regard sombre comme de l'eau
menace les fils de la terre.

Elle ne sait aimer ni haïr :
toi seul, l'humain,
par ton regard, tu projettes dans l'œil à la profondeur énigmatique
ta propre âme.

C'est là qu'enflent et se répandent vers toi
le bonheur et la peine, ensemble ;
tu regardes et regardes, tu t'évanouis, tu t'enfonces —
alors que la mer gronde d'étonnement.



Langueur, op. 4 n° 2
Richard Dehmel

Dans le jardin de ma bien-aimée,
pendant la longue nuit noire,
je voudrais bien attendre
jusqu'à ce qu'elle m'ouvre la porte.

Moult lys blancs fleurissent autour
du gouffre de la fontaine très profonde ;
les étoiles d'or y scintillent,
la lune d'argent y brille.

Et comme dans le puits
ces chères étoiles jettent leur regard,
il est tombé dans mon cœur

Deiner lieben Augen Schein.

Die Sterne an dem Himmel,
die stehen gar so fern;
in meiner Liebsten Garten,
da stünd' ich gar so gern.



Beschwichtigung, op. 4 Nr. 3
Richard Dehmel

Die Nacht wird kühl; mein Schatten kriecht
im Sand am Rand des Ozeans.
Der Mond vergießt sein fremdes Licht
und nimmt den Sternen ihren Glanz.
Die See rauscht.

Was quäl' ich mich! Hier trieb vielleicht
schon manches Paar sein loses Spiel,
und sind erglüht und sind erbleicht,
und sprachen dann vom Tode viel.
Die See rauscht.

Wenn alles Land gefroren ist,
wenn übers eingeschneite Feld
die Sonne ihren Glanz ergießt,
dann wird dir fremd sein, was dich quält.
Die See rauscht.



„Und ich war fern“, op. 6 Nr. 3
Detlev von Liliencron

Es hat mich ein Traum aus dem Schläfe geweckt
Und schwarze Blumen ums Bett mir gesteckt.
Ich sah dich krank und im Fieber liegen,
Und sah deine Lieben sich über dich biegen.
Du riefst meinen Namen, und ob ich nicht käme
Und dich wie sonst in die Arme nähme.
Im Zimmer suchte dein Auge nach mir,
Und suchte voll Liebe: ach, wärst du hier!
Und ich war fern.

Have penetrated my heart.

The stars in the firmament
Twinkle so far away,
I would so love to be standing
In my beloved's garden.



Beschwichtigung, op. 4 No. 3
Richard Dehmel

The night grows cool; my shadow steals
Along the sand on the ocean's shore.
The moon sheds its strange light
And robs the stars of their glow.
The sea murmurs.

Why torment myself! Here perhaps have many a couple
Played out their wanton game
And have glowed with passion and grown pale
And spoken much of death.
The sea murmurs.

When all the land is frozen over,
When upon the snow-bound field
The sun sheds its glow,
Then you will not know what torments you.
The sea murmurs.



"And I was far distant", op. 6 No. 3
Detlev von Liliencron

A dream awoke me from sleep
And placed black flowers about my bed.
I saw you ill and feverish
And saw your loved ones bend over you.
You called my name, called me to come
And take you as usual in my arms.
Your eyes sought mine in the room,
And sought, filled with love: ah, if only you were here!
And I was far distant.

l'éclat de tes chers yeux.

Les étoiles dans le ciel,
elles sont si lointaines ;
c'est dans le jardin de ma bien-aimée
que j'aimerais tant me trouver.



Beschwichtigung, op. 4 n° 3
Richard Dehmel

La nuit se rafraîchit ; mon ombre rampe
dans le sable au bord de l'océan.
La lune répand sa lumière impénétrable
et enlève aux étoiles leur éclat.
Les flots grondent.

Ce que je me tourmente ! Ici, peut-être,
maint couple s'est déjà prêté à des jeux frivoles,
s'embrasant de désir avant de blêmir,
et parlant beaucoup de la mort.
Les flots grondent.

Quand la terre entière sera gelée,
lorsque, sur les champs enneigés,
le soleil répandra son éclat,
alors tu seras étranger à ce qui te tourmente.
Les flots grondent.



« Et j'étais loin », op. 6 n° 3
Detlev von Liliencron

Un rêve m'a tiré de mon sommeil,
entourant de fleurs noires mon lit.
Je t'ai vu malade et fiévreuse,
et j'ai vu tes proches se pencher sur toi.
Tu m'appelais par mon nom, et tu me demandais si je ne viendrais pas
pour te prendre dans mes bras comme d'habitude.
Dans la chambre, ton regard me cherchait,
me cherchait amoureuxment : Ah ! si seulement tu étais ici !
Et j'étais loin.

Und wieder hat mich ein Traum geweckt
Und schwarze Blumen ums Bett mir gesteckt.
Du lagst ohne Sprache, umringt von den Deinen,
Ich hörte sie schluchzen, ich sah sie weinen.
Es tastet nach mir deine Hand auf der Decke,
Dass ich sie noch einmal mit Küssen bedecke.
O Liebster, o Liebster, zum Abschied die Hand!
Auf Halbmast fielen die Fahnen im Land.
Und ich war fern.

Und wieder hat mich ein Traum erschreckt,
Und schwarze Blumen ums Bett mir gesteckt.
Im Saale standen erloschene Kerzen;
Ach, wär' ich gestorben an deinem Herzen!
Ich sah deinen Sarg und hörte die Glocken,
Ich fühlte meine Pulse stocken.
Es folgte im Zuge die ganze Welt,
Aus Liebe, aus Liebe zu dir gesellt.
Und ich war fern.



Die gelbe Blume Eifersucht, op. 6 Nr. 5
Detlev von Liliencron

Was war das? drückt er ihr heimlich die Hand,
Als gestern Abend er neben ihr stand?
Der Hund, der Hund!
Heut' sah sie den ganzen Tag hinaus:
Wann wird er kommen?
Und als er um die Ecke bog,
Das Rot ihr in die Schläfen flog.
Das soll dir nicht frommen,
Du Hund, du Hund!

Heut' Abend, ich lauschte, in heimlicher Stund,
Er küsste sie zärtlich auf Augen und Mund,
Der Hund, der Hund!
Nun lauer und schleich ich im Säulengang
Auf Katzenpfoten:
Meinen Dolch betast ich wohl hundertmal:
In die Brust ihn dir brech ich für alle die Qual,
Als Liebesboten,
Du Hund, du Hund!



And once again a dream awoke me
And placed black flowers about my bed.
You lay without speaking, surrounded by your family,
I heard them sob, I saw them weep.
Your hand felt for mine on the blanket
That I might cover it again with kisses.
O dearest one, O dearest one: give me your hand in farewell!
Flags throughout the land flew at half-mast.
And I was far distant.

And once again a dream frightened me
And placed black flowers about my bed.
The candles in the room were extinguished:
Ah! if only I had died against your heart.
I saw your coffin and heard the bells,
I felt my heart-beat falter.
The whole world followed your procession,
Out of love, out of love to you.
And I was far distant.



The yellow flower of jealousy, op. 6 No. 5
Detlev von Liliencron

What was that? Did he furtively press her hand
When standing by her last evening?
The bastard, the bastard!
Today she looked for him all day long:
When will he come?
And when he rounded the corner,
She reddened all over her face.
You'll pay for this,
You bastard, you bastard!

This evening I eavesdropped in secret!
He kissed her tenderly on eyes and mouth,
The bastard, the bastard!
I now lie in wait along the colonnade,
Like a prowling cat:
I touch my dagger a hundred times,
I'll stab you to the heart with it for all the torment,
As a messenger of love,
You bastard, you bastard!



Et un autre rêve m'a réveillé,
entourant de fleurs noires mon lit.
Tu étais couchée, sans voix, entourée des tiens,
je les entendais sangloter, je les voyais pleurer.
Me cherchant, ta main tâtait sur la couverture,
afin que je la couvre encore une fois de baisers.
Ô mon amour, ô mon amour, ma main en guise d'adieu !
Les drapeaux du pays étaient en berne.
Et j'étais loin.

Et un autre rêve m'a effrayé,
entourant de fleurs noires mon lit.
Dans la salle, il y avait des bougies éteintes :
Ah, si j'avais trépassé sur ton cœur !
J'ai vu ton cercueil et j'ai entendu les cloches,
je sentis mon pouls s'arrêter.
Le monde entier te suivait dans le cortège,
par amour, par amour de toi.
Et j'étais loin.



La jaune fleur jalousie, op. 6 n° 5
Detlev von Liliencron

Qu'est-ce que c'était ? Lui a-t-il serré la main en cachette,
quand il se tenait à côté d'elle, hier soir ?
L'espèce de chien !
Aujourd'hui, elle a scruté du regard les dehors toute la journée :
quand viendra-t-il ?
Et quand il tourna au coin de la rue,
rapidement, le vermillon lui monta aux tempes.
Que cela ne te serve à rien,
à toi, espèce de chien !

Ce soir, je l'épiais, en secret !
Il l'embrassa tendrement sur les yeux et la bouche,
ô l'espèce de chien !!
Maintenant, je suis aux aguets et je me faufile sous la tonnelle,
à pattes de velours.
Il se peut que j'éprouve cent fois mon poignard,
pour l'enfoncer dans ta poitrine, pour tous les tourments causés,
en guise de messenger d'amour,
ô toi, espèce de chien !



Tod in Ähren, op. 8 Nr. 1
Detlev von Liliencron

Im Weizenfeld, in Korn und Mohn,
Liegt ein Soldat, unaufgefunden,
Zwei Tage schon, zwei Nächte schon,
Mit schweren Wunden, unverbunden,

Durstüberquält und fieberwild,
im Todeskampf den Kopf erhoben.
Ein letzter Traum, ein letztes Bild;
Sein brechend Auge schlägt nach oben.

Die Sense rauscht im Ährenfeld,
Er sieht sein Dorf im Arbeitsfrieden,
Ade, Ade, du Heimatwelt —
Und beugt das Haupt, und ist verschieden.



Kleine Ballade, op. 8 Nr. 2
Detlev von Liliencron

Hoch weht mein Busch, hell klirrt mein Schild
Im Wolkenbruch der Feindesklingen.
Die malen kein Madonnenbild
Und tönen nicht wie Harfensingen.

Und in den Staub der letzte Schelm,
Der mich vom Sattel wollte stechen!
Ich schlug ihm Feuer aus dem Helm
Und sah ihn tot zusammenbrechen.

Ihr wolltet stören meinen Herd?
Ich zeigte euch die Mannessehne!
Und lachend trockne ich mein Schwert
An meines Rosses schwarzer Mähne.



Death in the cornfield, op. 8 No. 1
Detlev von Liliencron

In the wheatfield, amid corn and poppies,
Lies a soldier, undiscovered,
For two days now, for two nights,
With severe wounds, untended.

Raging with thirst and wild with fever,
He has in his death throes raised his head.
A last dream, a last image;
He turns his dying eyes upwards.

The scythe swishes in the cornfield,
He sees his village of peaceful labourers,
Farewell, farewell, my mother country,
And he bows his head and is no more.



A little ballad, op. 8 No. 2
Detlev von Liliencron

My plume flutters above me, my shield rings loud
In the cloudburst of enemy swords.
They paint no Madonna
And do not sound like harps.

Into the dust with the last rogue
Who tried to unsaddle me with his sword!
I struck his helmet so that sparks flew,
And saw him fall dead in a heap.

You wished to disturb my domestic peace?
I showed you my virile strength!
And with a laugh I dry my sword
On the black mane of my horse.



Mort parmi les blés, op. 8 n° 1
Detlev von Liliencron

Dans le champ de blé, parmi les épis et les coquelicots,
un soldat gît, pas encore découvert,
depuis deux jours, deux nuits déjà,
avec de graves blessures, sans bandages.

Torturé par la soif et rendu fou par la fièvre,
dans l'agonie, la tête relevée.
Un dernier rêve, une dernière image,
ses yeux mourrants se tournent vers le ciel.

La faux bruit dans le champ d'épis de froment,
le soldat aperçoit son village, dans la trêve du travail
Adieu, adieu, terre natale —
il penche la tête, il a rendu l'âme.



Petite ballade, op. 8 n° 2
Detlev von Liliencron

Mon panache flotte haut au vent, mon bouclier cliquette clairement
sous le déluge des lames ennemies.
Celles-ci ne dessinent pas de madone
et ne résonnent pas comme le chant d'une harpe.

Et que le dernier des vauriens morde la poussière,
lui qui voulait me désarçonner, me passant l'épée à travers le corps !
Je l'ai frappé jusqu'à faire jaillir des flammes de son casque
et je l'ai vu s'écrouler, raide mort.

Vous vouliez troubler mon foyer ?
Je vous ai prouvé ce qu'est la force d'un homme !
Et, riant, je sèche mon épée
à la crinière noire de mon cheval.



Erwartung, op. 8 Nr. 3
Detlev von Liliencron

Auf Turm und Tor und Mauerkranz,
Auf rauschende dunkle Tannen
Fällt Flammenschein und Lichtertanz
Von Fackeln und aus Pfannen.

Ein Weib steht an des Söllers Rand,
Es nimmt der Wind ihre Rede:
Mein Trauter zog ins Niederland,
Er zog in die blutige Fehde.

Und hört sie nicht Zinken und Siegesgeschrei,
Sieht seinen Helm sie nicht blinken?
Im Wald nur singt auf der Wiese die Fei,
Ein Stern tät niedersinken.
Der Morgen graut, die Welt ist leer,
Die Welt ist voll Herzeleide.
Wen tragen auf langen Spießsen sie her? —
Sie fanden ihn tot in der Heide.



In Erinnerung, op. 8 Nr. 4
Detlev von Liliencron

Wilde Rosen überschlugen
Tiefer Wunden rotes Blut.
Windverwehte Klänge trugen
Siegesmarsch und Siegesglut.

Nacht. Entsetzen überspülte
Dorf und Dach in Lärm und Glut.
„Wasser!“ Und die Hand zerwühlte
Gras und Staub in Dursteswut.

Morgen. Gräbergraber. Grüfte.
Manch ein letzter Atemzug.
Weither, witternd, durch die Lüfte,
Braust und graust ein Geierflug.



Anticipation, op. 8 No. 3
Detlev von Liliencron

Flames flicker and lights dance
From torches and cauldrons
Onto towers and gates and battlements,
Onto rustling dark pine-trees.

A woman stands on the balcony's edge,
Her words vanish in the wind:
My beloved went to the Netherlands,
He entered the bloody fray.

And can she not hear cornets and victory cries,
Can she not see his helmet flicker?
There's only a fairy singing in the field,
A star was falling from the sky.
Day dawns, the world is void,
The world is full of heartache.
Whom do they bear on long pikestuffs?
They found him dead on the moor.



In memoriam, op. 8 No. 4
Detlev von Liliencron

Wild roses tumble over
The red blood of deep wounds.
Sounds of victory marches and victory ardour
Could be heard on the wind.

Night. Horror washed over
Villages and roofs in clamour and embers.
‘Water!’ And a hand clutched
At grass and dust in a rage of thirst.

Morning. Gravediggers. Tombs.
Death-throes aplenty.
From afar come vultures, sensing prey,
Pursuing their loud and grisly path.



Attente, op. 8 n° 3
Detlev von Liliencron

L'éclat des flambeaux et la danse des lampions à parapet
éclairent la tour,
la porte et les murailles d'enceinte
tout comme les sapins qui bruissent dans l'obscurité.

Une femme se tient au bord du balcon,
le vent emporte ses paroles :
« Mon époux est parti aux Pays-Bas,
il est parti pour une guerre sanglante. »

Et n'entend-elle pas les cornets et les clameurs de victoire,
ne voit-elle pas briller son casque ?
Dans la forêt, la fée chante dans un pré,
Une étoile commence à décliner.
L'aube se lève, le monde est vide,
le monde est plein de peines de cœur.
Qui amènent-ils sur de longues piques ? —
Ils l'ont trouvé mort dans la lande.



In memoriam, op. 8 n° 4
Detlev von Liliencron

Des roses sauvages couvrèrent
le sang rouge jaillissant de profondes blessures.
Les sons emportés par le vent transportaient
la marche triomphale et l'exaltation de la victoire.

La nuit. La terreur submergea
le village et ses foyers, dans le bruit et les braises.
« De l'eau ! » Et la main fouillait à fond
les herbes et la poussière dans la furie de la soif.

Le matin. Des fossoyeurs. Des caveaux.
Le dernier souffle pour certains.
Une cohorte de vautours, telle une menace, continue à fendre les airs,
passant en trombe, et semant l'épouvante.



Mit Trommeln und Pfeifen, op. 8 Nr. 5
Detlev von Liliencron

Mit Trommeln und Pfeifen bin ich oft marschiert,
Neben Trommeln und Pfeifen hab' ich oft präsentiert,
Vor Trommeln und Pfeifen bin ich oft avanciert
In den Feind, hurrah!

Die Trommeln und Pfeifen wohl hör' ich nicht mehr,
Und Trommeln und Pfeifen, rückten sie her,
Hinter Trommeln und Pfeifen stelte zu schwer
Mein Holzbein, o weh!

Wenn Trommeln und Pfeifen mir kämen in Sicht,
Gegen Trommeln und Pfeifen mein Ohr hielt ich dicht,
Die Trommeln und Pfeifen ertrüg' ich nicht,
Mir bräche das Herz.

Und Trommeln und Pfeifen, das war mein Klang;
Und Trommeln und Pfeifen, Soldatengesang,
Ihr Trommeln und Pfeifen, mein Leben lang
Hoch Kaiser und Heer!



Unwetter, op. 10 Nr. 3
Detlev von Liliencron

Der Sturm presst trotzig an die Fensterscheiben
Die rauhe Stirn; tiefschwarze Wolken treiben
Wie Fetzen einer Riesentrauerfahne,
Und schnell, wie Bilder ziehn im Fieberwahne.

Wie Rettung suchend, zog, von Angst befangen,
In meine Arme dich ein heiß Verlangen.
Wie hold das war! Ein Blättchen, sturmgetrieben,
Flog mir ans Herz; dort ist es auch geblieben.



With fife and drum, op. 8 No. 5
Detlev von Liliencron

With fife and drum I've often marched,
Beside fife and drum I've often presented arms,
In front of fife and drum I've often advanced
Against the foe, hurrah!

Fife and drum I can hear no more,
And fife and drum, were they to appear,
Behind fife and drum my peg-leg would stomp
Too heavily, alas!

Were fife and drum now to approach,
Against fife and drum I'd stop my ears,
Fife and drum—I could not bear them,
They would break my heart.

And fife and drum, they were my sound;
And fife and drum were a soldier's song.
O fife and drum, for as long as I live
Long live Emperor and army!



Stormy weather, op. 10 No. 3
Detlev von Liliencron

The storm defiantly batters its rugged brow
Against the window-panes; jet-black clouds scud
Like shreds of a flag at half-mast,
And quickly vanish, like images we see when delirious.

How ardent desire drew you, full of fear
And seeking safety, into my arms!
How wonderful that was! A little leaf, storm-driven,
Flew against my breast; and there it has remained.



With fife and drum, op. 8 n° 5
Detlev von Liliencron

C'est avec fifres et tambours que j'ai souvent défilé,
me tenant à côté des fifres et tambours, j'ai souvent présenté les armes,
devançant les fifres et tambours, j'ai souvent marché
vers l'ennemi, hurra !

Je n'entends plus fifres ni tambours,
et derrière les fifres et tambours, s'ils s'approchaient,
je marcherais trop lourdement
avec ma jambe de bois, hélas !

Si les fifres et tambours venaient à ma vue,
je boucherais mes oreilles devant eux,
car je ne pourrais supporter le son des fifres et tambours,
mon cœur se briserait.

Car les fifres et tambours, c'était ma musique,
les fifres et tambours, c'était le chant des soldats,
oh les fifres et tambours, ma vie durant !
Vivent l'empereur et l'armée !



Tempête, op. 10 n° 3
Detlev von Liliencron

Obstinément, la tempête presse contre les vitres
son front rugueux ; des nuages d'un noir profond dérivent
comme des lambeaux d'un immense drapeau en berne,
et rapidement, tels des images, ils se déplacent dans un délire fiévreux.

Comme si tu cherchais à te sauver, prise par la peur,
un désir ardent t'attira dans mes bras.
Comme c'était charmant ! Une petite feuille, poussée par la tempête,
s'est envolée vers mon cœur ; c'est là aussi qu'elle est restée.



Schließe mir die Augen beide, op. 11 Nr. 2
Theodor Storm

Schließe mir die Augen beide
Mit den lieben Händen zu!
Geht doch alles, was ich leide,
unter deiner Hand zur Ruh'.

Und wie leise sich der Schmerz
Well' um Welle schlafen leget,
Wie der letzte Schlag sich reget,
Füllest du mein ganzes Herz.



Mondlicht, op. 12 Nr. 1
Theodor Storm

Wie liegt im Mondenlichte
Begraben nun die Welt;
Wie selig ist der Friede,
Der sie umfassen hält!

Die Winde müssen schweigen,
So sanft ist dieser Schein;
Sie säuseln nur und weben,
Und schlafen endlich ein.

Und was in Tagesgluten
Zur Blüte nicht erwacht,
Es öffnet seine Kelche
Und duftet in die Nacht.

Wie bin ich solchen Friedens
Seit lange nicht gewohnt!
Sei du in meinem Leben
Der liebevolle Mond.

Close both my eyes, op. 11 No. 2
Theodor Storm

Close both my eyes
With your dear hands!
For all my suffering is soothed
Beneath your hands.

While wave after wave of anguish
Gently ebbs away,
And while the last pang quivers,
You fill my entire heart.



Moonlight, op. 12 No. 1
Theodor Storm

How the world now lies buried
In the moonlight;
How blissful is the peace
That embraces the world!

The winds must fall silent,
So gentle is this glow;
They can only weave and murmur
And finally fall asleep.

And what in the day's heat
Does not waken and blossom,
Now opens up its chalice
And sheds scent upon the night.

For long now I've been unused
To such peace!
May you now in my life
Be the loving moon.

Translations © by Richard Stokes, author of *The Book of Lieder* (Faber, 2005) and *The Complete Songs of Hugo Wolf* (Faber, 2021)

Ferme mes deux yeux, op. 11 n° 2
Theodor Storm

Ferme mes deux yeux
de tes mains aimantes !
Tout ce que j'endure
se trouve apaisé, sous tes mains.

Et comme la douleur se calme
pour s'endormir, vague après vague,
quand le dernier coup est donné,
tu remplis tout mon cœur.



Clair de lune, op. 12 n°1
Theodor Storm

Comme le monde repose
maintenant au clair de lune ;
et ce qu'elle est bienheureuse,
la paix qui l'étreint !

Les vents sont appelés à se taire,
cette lueur étant si douce ;
ils murmurent et s'agitent,
s'endormant enfin.

Et tout ce qui, dans la chaleur du jour,
ne s'éveilla pas à la floraison,
ouvre ses calices
pour embaumer la nuit.

Je n'ai pas connu une telle paix
depuis si longtemps !
Que toi, tu sois dans ma vie
la lune me comblant d'amour.

Traductions © par Hilla Maria Heintz



Photographie signée d'Oskar C. Posa
Studio Spalke & Kluge, Graz
Autour de 1911

Introduction

On the trail of Oskar

Olivier Lalane

Our musical history is full of unexpected discoveries—far more than one would believe. In 2020, quite by chance¹, my eyes fell upon the poster for a concert held on 25 January 1905 at the dawn of the 20th century. That evening, in the prestigious great hall of the *Musikverein* in Vienna, a programme was given that was extraordinary in several respects. First, because only new works were played: three modern, unpublished works. Secondly, because three conductors shared the podium—each composer himself conducting the premiere of his own work. And, finally, because these three young baton-wielding musicians were named **Arnold Schönberg**, **Alexander von Zemlinsky** and **Oskar C. Posa**.

So all right, who is that? And how come his *Soldatenlieder* for baritone and orchestra are squeezed in between **Schönberg's** *Pelleas und Melisande* and **Zemlinsky's** *Die Seejungfrau* (The Little Mermaid), as though on an equal footing with these two giants of Austrian post-Romanticism?

As well-informed as he might be, a music lover frequently comes across little-known composers. For these names, encountered here and there or whispered in friendly recommendation, a quick online search usually turns up a biography, images, even precious recordings from daring and groundbreaking labels such as *CPO*, *Timpani*, *Bru Zane* or *Naxos*. Yet it is on a different scale of rarity that an artist worthy of interest seems utterly absent from music history: scratch the surface, and nothing emerges. This was the case for **Posa**. No trace of a recording, no available score, no photograph, no scientific literature—apparently.

I furiously searched all the dictionaries and encyclopaedias I had to hand, at the letter P, between **Porpora** and **Poulenc**, without success. Nothing but silence and oblivion. Had he even existed?

Curious to discover this unheard-of (and unheard) music, as well as the circumstances that enabled this perfect stranger to rise to the top of the bill, I undertook, thanks to a delightful luxury of free time, to dig a little deeper. And then a first trail appeared, and what a trail!

In 1996, **Wolfgang Behrens**, today Chief Dramaturg of the *Komische Oper Berlin*, had devoted a university thesis² to **Posa**—still the only one to this day. After an exchange of messages on *LinkedIn* through a jungle of homonyms, a small disappointment calmed my ardour: **Behrens** did not have a copy of this thesis prepared before the digital age, and the few scores he owned became unreachable during the pandemic.

Little did I know this would be the start of four years of research when I sent my first messages in bottles to institutions, libraries and universities³. The first good surprise came quickly. The *Nederlands Muziek Instituut* held a scanned copy of the precious thesis in its archives. In it, thanks to the work of **Behrens**, one could learn almost all there is to know about **Posa**: that he was a recognised composer of Lieder, performed and published, before becoming a conductor in Vienna and Berlin, then principal conductor of Austria's second-largest opera house, that of Graz, and finally, a teacher at the highest level of European music education—the Academy of Music and Performing Arts of Vienna. This all ended in 1938, when, a few days after the *Anschluss*, the Nazi regime fired him on account of his Jewish origins. Yet the most striking revelation was his key role in a certain Society of Creative Musicians in Vienna—the musical equivalent of the *Secession*—which he founded in 1904 in a trio with... **Schönberg** and **Zemlinsky**: and so all became clear. Every piece of information confirmed the importance of Posa in the musical landscape of his time, making his erasure all the more baffling.

So what about his music? A few weeks later, the first four cycles of Lieder sent by **Behrens** landed on **Juliette Journaux's** piano. From the first bars of *Heimweh*, which opens opus 1, it was a shock! To be honest, at first, one instinctively tries to relate it to a known name: **Brahms**? Or perhaps **Schumann**, upon reflection? Or well... more like **Wagner** with these perpetual developments? Yet very quickly, to the ear, each Lied unfolds and imposes its own little world: the language of **Posa** twists, turns, borrows sinuous harmonies and quickly moves beyond mere influences. Not only is this music beautiful, it is above all singular, original, fiercely inventive. What immediately strikes one is the ample scope of the piano, its quasi-symphonic character, on an equal footing with the voice, and the circulation of the melody from one to the other.

Once the shock of discovery had passed, it was time to bring everything together, to read everything! It is at the *Wienbibliothek im Rathaus*⁴ that the treasure cave was discovered: the greater part of the manuscripts and the published scores were lying dormant there. When I first made contact, **Posa's** compositions had not yet entered the public domain—since he died in 1951. The scans I ordered were blocked. What about the unpublished manuscripts, which include an intriguing string quartet? It was not possible to have access to it without the permission of the copyright holders. Yet which copyright holders? None of the performing rights societies I contacted was aware of **Posa**—nor were his former publishers, now bought out—and he did not have any children. As I delved into his genealogy, I discovered a great-grandniece in the United States who gave her permission, and the situation was unlocked. I would have to continue my research until mid-2023 in order to unite the whole of the corpus.

Having deciphered all those pages, we were convinced that **Posa** was not just a follower or minor master of his time. This music was too important to be left to rot beneath the dust. A recording was needed. From amongst the radiant energies we gathered came the baritone Edwin Fardini, the violinist Eva Zavaro, the cellist Simon Dechambre, then the Quatuor Métamorphoses. The initial idea of a vocal recital transformed into a double-disc with the *Sonata* and the *Quartet*. A resounding debut to redress a long overdue omission.

Underlying **Posa's** correspondence with the major figures of his century, one can sense his doubts, the difficulty of making a living from his art, the friendships made and unmade, one can guess his reserved, taciturn personality, and one is astonished by the blows that fate seemed to rain down upon him.

The work of a composer, however brilliant he may be, is not enough to ensure his glory, and common sense suggested that if **Posa** was now consigned to purgatory, it must have been for lack of recognition in his own time. Music dies if it is not performed. And if his was scarcely played during his lifetime, how could it be after his death? Yet, combing through two fascinating decades of music press archives swept away that hypothesis. In Vienna, Berlin, Amsterdam, London, New York, the composer's name shone in countless concerts⁵, championed by renowned performers. And not as part of some patchwork of contemporary nobodies, but in the company of **Schumann, Schubert, Brahms, Wolf** or **Richard Strauss!**

If our archeological digging in this past has at times veered towards the obsessive, we have never tired of the quiver of excitement at each mention of **Posa** in the report of a concert, where the journalists, ever-divided, fervently commented on music deemed "*bizarre, convoluted, extravagant*"⁶, "*decadent*"⁷, or "*full of spirit*"⁸, "*of great charm*"⁹, "*bold in its harmonies*"¹⁰, "*utterly remarkable*"¹¹.

We thrilled throughout this research, overcoming the closed doors and unanswered emails (of which there were a lot). The quantity of exceptional finds, such as the original autograph manuscript of *Unwetter*—purchased from an Austrian antique dealer for a mere pittance—or a miraculous winning bid on *eBay* for a signed photograph of the composer may well account for the extent of this booklet.

Of the enigmas that remain in the life of the composer: what was his love life like, untraceable in his letters? A letter from a pianist¹² addressed to musicologist **Heinrich Schenker** in 1902 mysteriously makes mention of "*your friend Posa's fiancée.*" Could this fiancée be the key to

the argument that led to the definitive break with **Schenker**? What ties had he maintained with **Brahms**, of whom one can read that he was his teacher¹³ or that he helped him find a publisher¹⁴? Was he really wounded in the arm by a rifle bullet¹⁵ during the First World War? How did he survive in Vienna after 1938 without being able to go into exile? Where is the lost manuscript of his final and most ambitious work, a *Praeludium und Fuga fantastica*, op. 19, for large orchestra?

Obviously, this first recording has, before any artistic consideration, documentary interest: it is a missing piece of evidence about the creative musical scene in Vienna at the beginning of the 20th century, one that enriches our collective understanding of European musical culture. Yet more than this, rehabilitating **Posa** makes up for an injustice, and raises profound questions about the way music history is written.

It is too easy to hail a forgotten genius every time scores are unearthed. **Posa**, however, deserves our full attention as it is clear that the horizon he traced out, especially regarding the Lied, is much too singular to be relegated to a footnote. Have we overlooked an Austrian master? Do not ask me if you want an objective opinion! The true response will come in the wake of this release, and from the desire of other artists to explore this repertory. The immediate charm of this music, already felt by the public, and the fervent enthusiasm of musicians (beginning with the performers united here!) are more than encouraging for his rediscovery and his return to the concert scene. A composer's work is not resuscitated by just one person.

There is so much more to do: publish the scores, prepare musicological articles, record the exuberant *Theme, variations and fugue* for solo piano, find what has been lost, and rediscover the fifty or so still unpublished Lieder for all vocal ranges, some with orchestra... How exciting, my goodness, to finally hear this music come back to life!

I wish you a wonderful journey of discovery.

Vereinigung schaffender



Tonkünstler in Wien.

Mittwoch den 25. Jänner 1905, abends halb 8 Uhr

im Großen Musikvereinssaale

II. Orchesterkonzert.

Mitwirkend:

K. k. Hofopernsänger Dr. Konrad v. Zawalowski. | Das Orchester des Wiener Konzertvereines.

Programm:

- Alexander v. Zemlinsky: Die Seejungfrau**, Phantasie für Orchester.
Dirigent: Der Komponist.
- Oskar C. Posa: Fünf Gedichte** von Dellev v. Lillienron für eine Baritonstimme mit Orchester.
Tod in Ähren. — Kleine Ballade. — Erwartung. — Die Erinnerung. — Altes Trömmeln und Pfeifen.
K. k. Hofopernsänger Dr. Konrad v. Zawalowski. — Dirigent: Der Komponist.
- Arnold Schönberg: Pelleas und Melisande**, symphonische Dichtung.
Dirigent: Der Komponist.

Ein Lieder-Abend mit Orchester

29. Jänner 1905, halb 8 Uhr abends, im Kleinen Musikvereinssaale.

Gedänge von **Gustav Mahler**
für eine Singstimme mit Orchester.
Dirigent: Der Komponist.

Das Knabenwunderhorn.

1. a) Der Schilfwald im Herbst.
b) Der Carthagen's Wall. — Herr Friedr. Weidemann.
c) Revue. — Herr Fritz Schröder.
2. a) Lied des Verfluchten im Carn.
b) Der Reiter von Paris. Fiedler's Orgel.
c) Crast im Saalhof.
d) Rhapsodie. — Herr Anton Moser.
3. a) Veronesi Mars.
b) Dort oben am Berg.
c) Lob des hohen Vortrags. — Frau Marie Salkell-Schöder.

Rückert.

Kindertotenlieder.

- a) Das Vögel die Saat so hell aufjauch'n.
b) Das sah' ich wohl, warum so dankte ich.
c) Wenn dein Mütterlein tritt zur Citr bereit.
d) O du Ges' ich, sie sind nur ausgegangen.
e) Du stercst Mutter, in diesem Haus. — Herr Friedr. Weidemann.
3. a) Ich schau' einem Haden Duft.
b) Blicke mir nicht in die Lieder.
c) Du bist der Welt abhanden gekommen. — Herr Anton Moser.
d) Ein Mitternachts. — Herr Friedr. Weidemann.

III. Kammermusik u. Lieder-Abend

20. Februar 1905, halb 8 Uhr abends, im Saale Bösendorfer.

1. Max Reger: Streichquartett D moll.
2. Theodor Streicher: Sonate.
3. Bruno Walter: Klavierquintett F# moll.

III. Orchesterkonzert

11. März 1905, halb 8 Uhr abends, im Großen Musikvereinssaale.

1. Josef V. v. Weber: Sonata E-dur für Orchester.
2. Hans Pfitzner: Gedänge mit Orchester.
3. Franz Duhitzky: a) Baden, b) Märchen.
c) Sinfonie (Missa) für Orchester.
4. Richard Strauss: Friedensfeier und Schlußsinfonie aus "Jähren".

Programme à 20 Heller.

Programme du deuxième concert orchestral de l'Association des compositeurs à Vienne
Grande salle du Musikverein, Vienne
25 janvier 1905

BIOGRAPHY

I. Vienna: first steps and a century's end

Oskar Carl Posamentir was born on 16 January 1873 in the cosmopolitan Jewish quarter of *Leopoldstadt* in Vienna, just like **Alexander von Zemlinsky** in 1871 and **Arnold Schönberg** in 1874. His father, **Sigmund Salomon Posamentir**, an accountant from a village in southern Bohemia (Myslkovice, now in the Czech Republic), had married **Esther Scheuch** the year before—a daughter of a statutory auditor in Vienna, where the couple had settled.

The young **Oskar** soon abandoned his family name, associated as it was with the trade of trimming—a professional weaver who made pompons, ribbons, braids, twine, curtain fringes, etc.—and it is under the name of **Oskar C. Posa** that the composer would sign his works and present himself publicly from the start of his career, adopting it officially in his civil status in 1911. This shortened name, which perhaps masked his Jewish origins¹⁶, possessed above all an operatic colour which could not have escaped the notice of this future opera conductor: it was during **Oskar's** adolescence that Verdi's *Don Carlos*¹⁷, which includes the character of the Marquis of Posa, met with international success.

Little is known about **Posa's** childhood and early musical education, except that he grew up with three younger sisters: **Charlotte**, **Elsa**, and **Helene**. He studied piano at the Horak School, a private institution where his teacher was **Józsi Söldner**, a disciple of **Bruckner**. In 1889, at just sixteen years old, he stood out as one of the school's most brilliant students, performing **Liszt's** *First Piano Concerto*, the *Sonata in B minor*¹⁸, and several of **Chopin's** *Mazurkas* in public. The press hailed him as a “*highly promising virtuoso*”¹⁹ and he received top honours unanimously in his final examinations²⁰. In those years, he also took private lessons in piano and composition with **Otto Bach**, **Ignaz Brüll**, and **Robert Fuchs**—the harmony and

counterpoint teacher of an entire generation of post-Romantic composers, including **Richard Strauss, Gustav Mahler, Hugo Wolf, Alexander von Zemlinsky, Franz Schreker, Jean Sibelius, Max Steiner, and Erich Korngold** (no less!).

Without ever entering the Conservatory, and after his military service²¹, he studied law at the University of Vienna which led him, much to his displeasure, towards a legal career, and he made his debut at the tribunal as an assessor²². **Posa** dreamt of escaping this profession, which he detested, and around this time he composed several *Lieder*. Everything was about to shift dramatically.

It is 1897, and in just a few days, Vienna—three years ahead of the calendar—would step into the 20th century of the arts²³. On 3 April, **Brahms** died, thus closing the chapter of musical Romanticism. It was at this same date that the painters **Gustav Klimt, Koloman Moser**, the architect **Otto Wagner** and some 40 artists came together to found the *Secession* and invent a new decorative style in painting, architecture and design, later called *Jugendstil* ('Youth Style' or 'Art Nouveau') in opposition to the traditional style which then predominated. Less than a week went by and, on 8 April, two events completed the metamorphosis: **Emperor Franz Josef I** appointed **Gustav Mahler** as head of the *Hofoper*, the city's most prestigious opera house, and the conservative **Karl Lueger** officially acceded to the City Hall of Vienna, thus becoming the first antisemitic leader of a European capital. **Posa** converted to Catholicism²⁴, as had **Mahler** in that same year. He was 24 years old.

II. The start of recognition

The Viennese public discovered **Posa** in February 1898, at a concert given by the baritone **Eduard Gärtner** and the violinist **Fritz Kreisler**, whom he accompanied on the piano. Four Lieder were premiered as part of a programme featuring selections from **Schubert's** *Winterreise* and **Tartini's** *Devil's Trill Sonata: Heimweh, Heimkehr, Scheiden und Meiden* and *Irmelin Rose*. In December, **Gärtner** and **Posa** presented four other unpublished works, *Menschenthorheit*, "Du hast mich aber lange warten lassen", *In einer grossen Stadt* and *Der Handkuss*, and these were very warmly received. Some were even encoored at the audience's request²⁵. A critic in the *Arbeiter Zeitung* noted²⁶:

Already thoroughly modern in the choice of his poets, Dehmel and Liliencron, [Posa] takes his most modern contemporaries as a musical model. [He] has enough original ideas to be able to present himself with dignity as a composer, he knows the art of declamation and how to make the accompaniment interesting. He shows real harmonic audacity, yet perhaps finds himself surprised by the tonality towards which this boldness leads him.

The following year proved to be decisive. **Posa** sent several scores to the Dutch singer **Johannes Messchaert**²⁷, then considered the greatest performer of Lied of his time. His annual tours with his compatriot, the pianist and composer **Julius Röntgen**²⁸, known as 'Messchaert-Röntgen Evenings'²⁹ featured Lieder and solo piano pieces, and they met with phenomenal success throughout Europe.

It was **Röntgen** who first set eyes on the scores sent by **Posa**. He fell instantly under the spell of the music. At the end of spring 1899 he wrote to the composer a first letter full of enthusiasm.

On 18 June, this great Lied specialist penned a passionate declaration after having devoured all the works he had received:

I rank your Lieder among the greatest ever written, and I am convinced that once they are known, this judgement will be universally acknowledged. Under whichever angle I consider them—as pure music, as expression of feelings, as adaptation of the poems—I find them in all respects masterly and remarkable.

We reproduce here a long extract of this letter, in which **Röntgen** outlines his enthusiasm:

At the top of the list there is 'Beschwichtigung'. It is for me the most grandiose, its horizon the widest; one really feels the great waves and at the end, an authentic apotheosis—the E flat major has the effect of a liberation! [...] In particular I like 'In einer grossen Stadt'. Every feature hits the mark—I find magnificent the way you accompany the three strophes and thus characterise the different atmospheres... [...] The two humorous songs, 'Der Handkuss' and 'Irmelin Rose' are among the most successful and are truly effective pieces, especially the first! I admire the way you found music suitable for this brilliant text... [...] 'Du hast mich' is delightfully fresh and light, and sounds with such spontaneity, as if you had simply shaken a tree to make it drop fruit. [...] I like even more 'Heimweh' and 'Heimkehr'. The blending of the voice and the piano as one is no doubt most successful in these two Lieder... The latter two are in particular rich in harmonic subtleties and motivic writing. What pleasure I took in them! [...] A word on the two big pieces: 'Die gelbe Blume Eifersucht' and 'Ende'. Musically they captivate me, yet I wonder if they are not too violent for the framework of the Lied. The one about jealousy is a piece of miniature theatre, I am curious to see what effect it will have when sung. The garish colour is fabulous: at the end, the public will have goose bumps.

Röntgen's fervour was contagious. **Messchaert**, whose baritone voice perfectly suited these Lieder, for his part wrote to pianist and musicologist **Heinrich Schenker**: "**Posa is splendid! Music, poetry, beauty of sound, formal mastery, everything is of the first order!**"³⁰

And in the autumn, it was with his friend the composer **Edvard Grieg** that **Röntgen** shared his discovery³¹: *“You have to discover the Lieder of Posa, the new Viennese composer, I place him above Hugo Wolf; the music here is more wholesome and more authentic...”*

Simrock, the historic publisher of **Brahms**, then also expressed interest. Its illustrious director, **Fritz Simrock**³² decided on the publication of two volumes of Lieder: the opus No. 3 and opus No. 4, that **Posa** dedicated to **Messchaert** and **Röntgen**. The galvanised composer considered for the first time composing instrumental works, and sketched out a plan for an ambitious *Sonata* for violin and piano.

It was thus under the best possible omens that the year 1900 opened: on 2 January, **Messchaert** and **Röntgen** presented six Lieder in the Netherlands, in the small hall of the *Concertgebouw* in Amsterdam. Fifteen days later, in Vienna, **Röntgen** finally met the composer in person. He described to his wife³³: *“a very pleasant man [...] very slim and timid, yet calm, somewhat reserved and, it seems, a bit of a pessimist. [...] He is in fact a lawyer by profession and practises as such as he does not want to give lessons to earn a living. He has not yet composed a lot and seems to work slowly.”*

On 26 January **Gärtner** and **Schenker** performed *In einer grossen Stadt* and *Irmelin Rose* in the *Bösendorfer Hall* in Vienna. At the end of the month, **Messchaert** and **Röntgen** also performed in the Austrian capital a programme of **Brahms–Schumann–Schubert–Loewe–Posa**. The duo’s popularity attracted the entire music press to a packed house. **Röntgen** reported³⁴: *“Posa had a great success, three pieces had to be encored [...] He was of course happy with his Lieder: he has become famous overnight.”*

The Wagnerian **Ludwig Karpath**³⁵ reported in the *Neues Wiener Tagblatt*³⁶: *“Two years ago we discovered in the concerts of Eduard Gärtner the composer O. Posa [...] until then totally unknown. We had already emphasised that he was a unique talent. This winter Messchaert also took Posa’s Lieder into his repertory, and our prediction has come true: the public is*

enthusiastic for the compositions of the young man, unsettling at first yet full of charm [...] We must keep an eye on this Posa."

In the *Wiener Zeitung*³⁷, **Robert Hirschfeld** was delighted that **Messchaert** as well as **Gärtner** "*encourage this obvious talent.*" Others were more severe. It was written, for example, in the *Deutsche Musik-Zeitung*³⁸ that **Posa** "*habitually lays bare the texts and their psychology*", yet "*does not manage to go beyond the conventional formulæ and the melismatic phrasings*", and commits "*faults in good taste.*" For the *Neues Wiener Journal*³⁹, his style oscillates "*between Schubert and modernity*", yet "*the confusion and the grandiloquence*" of the Lieder prevent one from savouring "*their very beautiful ideas.*"

Posa's reputation was, however, launched and it would only grow. **Röntgen** would for the rest of his life be **Posa's** best support and most faithful ambassador. He also formed a fraternal friendship with him: apart from a bulky correspondence, the two composers would often share their holidays—in long excursions in the mountains, something **Posa** was keenly interested in.

In February 1900, the Lieder again made an excellent impression in Amsterdam⁴⁰. **Anton Averkamp**, composer and critic, wrote⁴¹:

I have been able to listen once more to [the Lieder of Oskar Posa] and my good opinion has been considerably reinforced. In einer grossen Stadt, Das Blatt im Buche and Du are absolutely superb. Not only the character of the poems is excellently rendered by the melodic invention, but the declamation is excellent and the piano accompaniment is of a symphonic richness worthy of the finest masters of our time. [...] Irmelin Rose and Der Handkuss are pieces full of wit and humour, light and graceful.

And when, in the autumn, **Messchaert** and **Röntgen** gave in Amsterdam the final concert of their European tour, **Averkamp** was definitively won over⁴²:

*We have already been able to admire a number of the treasures of beautiful lyricism of this young Viennese master; today it is above all Beschwichtigung which has displayed his so personal talent. I can still hear **Messchaert** sing 'die See rauscht' (the sea murmurs); I can still hear **Röntgen** playing the rich piano part, quasi-symphonic throughout.*

The Lieder opus No. 1 (dedicated to **Gärtner**), No. 2, No. 5 and No. 6 (dedicated to **Messchaert** and **Röntgen**) were in turn published. Not only **Simrock** advertised them in the press⁴³, but he above all allocated a monthly salary of about 200 marks to **Posa**. This unhoped-for financial support was a blessing. In the second semester of 1900 **Posa**'s dream came true: he was at last able to abandon his legal career and devote himself to music. In that same year appeared the anthology *Das deutsche Lied*⁴⁴, in the collection published by the magazine *Die Musik*, under the supervision of **Richard Strauss**. On the final page of the work, **Posa** is designated as a new hope of the Viennese Lied⁴⁵. A radiant future as a composer opened up to him. Destiny would decide otherwise.

III. “Something terrible has happened”

The irresistible rise of the composer was to become clouded over, while the Viennese press was divided over his musical boldness, multiplying its barbs. In February 1901 **Max Kalbeck**, one of Austria’s most influential critics, noted⁴⁶: *“The highly gifted Oskar Posa has a penchant for the bizarre, the convoluted and the extravagant.”*

As regarded his composing, his first large-scale instrumental work, the *Sonata for violin and piano*, had been giving him a hard time for over a year. At a distance, sketch by sketch, **Julius Röntgen** helped him and suggested certain cuts. As the music took shape, the pianist shared his enthusiasm⁴⁷ with **Heinrich Schenker**, before writing to the composer⁴⁸: *“It is a work which evolves in regions very distant from our world.”* The extraterrestrial image puts one in mind of the first line of the poet **Stefan George** set to music by **Schönberg** in his *String Quartet No. 2*: *“I feel air from another planet.”* **Posa** proposed the dedication of his *Sonata* to **Edvard Grieg**. The composer of *Peer Gynt* warmly accepted⁴⁹:

I am extraordinarily happy that you give me the opportunity of expressing my thanks for your beautiful Lieder. I find them profound, imaginative, original and, from one end to the other, of exceptional merit. [...] I accept with great joy the dedication of your Violin Sonata. I consider your kind intention a very special honour and I am convinced in advance that I can expect something truly special. Please accept my cordial thanks, my admiration and my respect.

In April 1901, after reading the first two movements with the famous violinist **Bram Eldering**⁵⁰, **Röntgen** was ecstatic:

*Everything sounds perfect, the violin is audible everywhere in spite of the rich piano accompaniment, and the tender passages are magical! The contrast [of the first movement] with the opening of the Andante, as powerful as a hymn, is absolutely magnificent. The second movement is for me, musically, superior even to the first—there is in it an intensity of feeling, as much in poignancy as in tenderness, which makes me think of late **Beethoven**. And yet everything is so solid and balanced in the harmonic relationship that one never loses one's bearings.*

And in his following letter⁵¹:

*Now that I have completed the last movement of your sonata, I proclaim your victory! It is truly music that has to be tamed. At first, it was of course the fantastic motivic and rhythmic writing that interested me most. Yet little by little, it is the purely musical aspect that imposed itself, and now I find the two quite at the same high level. [...] There is not a single note that is without thematic significance. This is art worthy of **Bach**.*

The idea then emerged of giving the first performance of the *Sonata* at a special occasion. Every year the General German Music Association⁵², founded by **Franz Liszt**, organised a great international festival, and in 1901, it was in Heidelberg that the 37th festival was held. **Eldering** himself took his finest pen⁵³ to submit the score to the festival's director, **Fritz Steinbach**⁵⁴, who enthusiastically agreed to host its premiere, all the more readily as it replaced a new sonata that **Röntgen** was supposed to be presenting but which was not ready in time. **Röntgen** and **Eldering** rehearsed assiduously, honed the *Sonata* by playing it at a private soirée in the Netherlands, and reported their unequivocal success to **Posa**⁵⁵: *"the last movement always has a formidable effect!"* **Röntgen** declared himself ready, and even scheduled a summer excursion to North Cape with **Posa**, departing from Heidelberg right after the festival.

All seemed set for success, and the great day arrived. The programme was dense: first the *String Quartet No. 4, op. 11* by **Sergey Taneyev**, then four *Lieder* for soprano by **Ludwig**

Thuille, **Posa**'s *Violin Sonata*, followed by four Lieder for alto by **Hans Sommer**, and lastly **Beethoven**'s *String Quartet No. 12*, op. 127. Yet on this 2 June 1901 neither **Röntgen** nor **Eldering** appeared on the concert platform. It was a “*mediocre*” (in **Posa**'s own words) stand-in violinist⁵⁶ imposed by **Steinbach** who played the *Sonata*, while **Posa** himself undertook the perilous piano part. Although the possibility of the composer himself performing the sonata—at his own suggestion—had clearly been mentioned in the correspondence with **Röntgen**, nothing allows us to determine with certainty the reason for the change in casting.

Were the two musicians able to rehearse together before the concert, if only once? It is unknown. They played from a manuscript —its ungainly size would be mocked by the press— and they were manifestly not well enough prepared. **Posa** seemed to be grappling with the hall's Bechstein as best he could, while the violinist “*fought a fierce but unsuccessful battle with or rather for the violin part.*”⁵⁷

The first performance was an utter fiasco, and what should have been a day of consecration turned into a lynching. The international press, who came in large numbers for this major event in musical life, unanimously demolished the work—and its performance. “*Something terrible has happened.*” It is with these words that the report of the concert opened in *Die Rheinlande*, going on to state⁵⁸:

Mr [Posa], in the company of Mr Hoffmann, the excellent first violin of the Bohemian Quartet, played a sonata for violin and piano of his own composition, performed from a voluminous manuscript. Although showing evident traces of talent, this sonata, with its lack of syntax and of clarity, with its most dreadful and most pointless repetitions, with its incredible monotony and its utterly abnormal sprawl, meant that even the most patient listener began to show obvious signs of despair. To cap it all, the execution of the piano part frankly left much to be desired.

Many critics pointed out⁵⁹ “*the length of the work*”, “*the inexpressive character of its contents*”, and went so far as to describe it as an anomaly. Thus, **Karl Thiessen**⁶⁰ wondered how the

work had come to be accepted by the artistic committee, and added⁶¹: *“The themes of the three movements lack concision and significance; the invention is weak, wavering and repeatedly losing its direction. In addition, the work is formless and never-ending.”*

In the *Musical Courier*⁶²: *“We did not understand why and by whom this insignificant manuscript opus in C minor had been judged of sufficient musical value to merit a place in the programme.”* Same killer message in the *Allgemeine Zeitung*⁶³: *“Almost no-one understood how [this sonata] could have been included in the festival’s programme. It is the worst example of vacuous amateurism and pretentiousness that I have heard in a long time.”*

Posa suffered, at the age of 28, the most resounding failure of his entire career. The violence of the critics’ attacks, the wide media exposure, and the brutal rejection of the work to which he had devoted so much time and effort would not be without effect on his future as a composer. Already greatly in the grip of doubt, he saw his self-confidence profoundly shattered. **Röntgen** reported to **Grieg**⁶⁴: *“Messchaert has written to say the sonata has been a failure [in Heidelberg]. It was foreseeable, the work is much too remarkable to meet with ordinary success.”*

Would the story have been different if **Eldering** and **Röntgen** had assured the first performance? Convinced of an injustice, the pianist took it upon himself to defend the work he admired at all costs. That summer he invited **Posa** to his home in Amsterdam, then the friends left for a hike in the Dolomites.

IV. Feats and defeats

Posa did not have the time to absorb the humiliation of the festival before another harsh blow struck him: in late summer 1901, the elder **Simrock** died and was replaced by his nephew **Hans Simrock**. From then on, with the exception of the *Sonata*, which was published nonetheless, the new works the composer sent him were all returned. Worse, the contract that assured him a monthly income was suspended outright from November 1901. **Posa** found himself without any resources. It was probably at this period that he published some short pieces for piano⁶⁵ under the pseudonym **C. P. Oscar**⁶⁶. Yet his relationship with the publisher ended in complete rupture. The composer would sum this up in his curriculum vitae⁶⁷: *“After the director’s death, the publishing house took a purely commercial direction, and [my] contract was terminated.”*

Since he did not want to claim as a right the favour formerly granted to him by **Simrock** senior, he gave up the idea of initiating a lawsuit—one he was confident he could win—and had to find other sources of income. His financial situation worsened considerably and he thought of leaving Vienna.

In September he was not accepted for the position of conductor that he had been seeking with the *Singverein* in Düsseldorf⁶⁸. **Posa** had already applied to become conductor of the *Wiener Concertverein*, yet he had been put aside for extra-musical reasons⁶⁹:

The choice was for M. Kirchl⁷⁰ [...] because he is ‘fiercely antisemitic’ and the Concertverein wants a conductor whose political opinions would positively influence attendance.

Several other leads were considered: his name was proposed for teaching at the *Vogt'sche Konservatorium* in Hamburg, and **Röntgen** recommended him for a position⁷¹ in Boston, USA. Yet nothing succeeded.

In order to survive he gave infrequent music lessons, appeared occasionally as a concert pianist, notably for the chamber music evenings of the violinist **Alfred Finger**⁷² and of the virtuoso horn player **Louis Savart**⁷³—for whom he would write an *Andante* for horn and piano. These fees were not enough to cover his needs.

In the spring of 1902, however, the *Sonata* was unexpectedly given a second chance in Amsterdam, this time performed by **Eldering** and **Röntgen**. Against all expectations, it was a triumph! The pianist wrote to the composer⁷⁴:

[Your Sonata] was an enormous success! The first movement made a strong impression, the second even more so, and after the Finale, we had three curtain calls. Frankly, I would not have believed the work would have had such an effect—it is far too dense for an ordinary concert audience to grasp on a first listen. [...] Last Wednesday, I invited over to my place the most influential critics and, with Eldering, we played the sonata for them. I couldn't bear the thought of it being judged after just one hearing.

The international press did indeed report a dazzling success⁷⁵. The Dutch critic **Anton Averkamp** wrote⁷⁶: “[*Posa*] has already been presented here as a composer of very melodious *Lieder*, in which the piano part holds a major role, at times giving a symphonic impression. That is why I was expecting a lot from a purely instrumental work.” After a few reservations about the first movement that was “stiff” and “without sunlight”, the critic revealed his admiration for the rest of the work:

The second movement seemed to me completely different. A grandiose theme arises on the violin, sustained by broad arpeggios on the piano. It grows and reaches its peak with sweeping pathos

[...] This Andante is the work of a man who really has something to say. The third movement, a passionate Allegro Molto in ternary rhythm, also bears witness to a great talent. In it one finds all sorts of rhythmic combinations that are very difficult to perform, yet which never cease to captivate and surprise the listener. The second theme is a gem of melodic beauty of the purest kind; Posa has been wonderfully inspired. What the composer does with his material is truly extraordinary. He knows all the secrets of counterpoint and uses them abundantly. The work is dedicated to Edvard Grieg, yet has nothing in common with the Norwegian composer. In fact, it has nothing in common with any composer. Posa seems to me to be a talent of great originality, gifted with immense capacities. [...] This sonata gives us the right to expect other great things from this Viennese artist. Our gaze is fixed on him!

This late success was but meagre consolation. Wracked by financial difficulties, **Posa** fell into a deep and long depression, which worsened his creative crisis. He wrote to Röntgen about his dejection a few days later⁷⁷:

I have composed very little, even though I have had a lot of time. I have not lacked ideas, but I have not found the energy for work because of the permanent depression I live in. Joy is absent, as I do not feel free. [...] If I do not find a position for the autumn—and I have to satisfy my needs in some other way—I'll be done with music. I do not want to live through another year like the one I have just been through.

At this same time **Posa** developed grievances towards the world of Viennese concerts, believing it to be hostile to true art and only chasing profit. In particular he directed his ire towards the system embodied by **Albert Gutmann**, a highly influential impresario⁷⁸:

*I feel completely excluded from musical life. There reigns here in all domains a logic of commerce and you need a hefty dose of boldness to penetrate these closed circles. If I had an essentially musical network, in other words if business sense required getting on good terms with me, it would be very different. I have never seen any interest in that. It all goes back to the **Gutmann** system.*

An independent musical review should be founded in Vienna which would chronicle the concerts with objectivity, and would wage a polemic against this calamitous management.

The crisis continued for many long months, despite a few occasional bright spots, like the first performance in Vienna of his *Bruder Liederlich*, op. 9 in March 1902, by **Eduard Gärtner** with **Heinrich Schenker** at the piano. When in the summer of 1902 he joined **Röntgen** again for a hike in the Alps near Valais, he no longer had a penny in his pocket: it was his friend who paid for his trip.

Posa undertook the composition of a new instrumental work, a string quartet. But in November 1902, Röntgen wrote to his wife⁷⁹: *“Posa, more silent than ever, showed me a scherzo movement of a quartet, sublime, yet he cannot bring himself to write the other movements. He has absolutely no confidence in himself, he finds that it is not worth it.”* The composition of the quartet in question was never finished.

To make matters no better, the setbacks with his *Sonata* continued. In spite of the public’s warm applause, the first Viennese performance of the work in 1903 by **Alfred Finger** with the composer at the piano unleashed the critics’ fury. According to **Ludwig Karpath**⁸⁰: *“[This] sonata is one of the worst we have heard in recent times. [...] Does Mr Posa sincerely believe one can express feelings with a chromaticism that is sclerotic to the point of obsession? Does he think that the cacophonies [...] produced for their own sake are stimulating?”*, and by contrast, he considered **Röntgen**’s “mediocre” instrumental piece that followed—*Aus Jotunheim*, for horn and piano—to be a “saving grace” on account of “its evident tonality and its clarity” and the “absence of enigmas.”

Of the same concert **Julius Korngold** (the father of the composer of *Die Tote Stadt*) wrote in the *Neue Freie Presse*⁸¹: *“We were familiar with Posa’s Lieder, whose fussy style nonetheless contained a core of natural melodiousness. The new sonata is a radical departure from any kind of naturalness. How can one claim to construct a whole movement—the first—on such a minuscule,*

four-note chromatic figure? It created an impression of monotony despite all the agitation of the accompaniment and despite, indeed because of, the incessant changes of harmony. The Andante maestoso starts in a promising manner, half-way between a Norwegian hymn and a saraband. The joy is short-lived; the violin plunges once more into chromatic limping—*dolce e grazioso* as the composer indicates with cruel irony. The Finale opens with a theme that, despite the sophistication of its treatment, sounds dry, and its syncopated rhythm dominates almost the whole of the movement.” **Korngold** concludes, almost apologetically: “In spite of all his extravagance, **Posa** masters very well the art of writing music. If only his inventiveness were as flamboyant!”

The very conservative **Eduard Hanslick**, an enemy of **Hugo Wolf** and **Anton Bruckner**, and an anti-Wagnerian, who reported a very fine performance⁸², placed the work in a *Sturm und Drang* style with “a few very beautiful ideas and many others of insignificance that were repeated too often.”

Josef Scheu of the *Arbeiter Zeitung*⁸³ noted that the work was well received, despite “the strangeness of the dissonant sequences and the melodic roughness.” He found the first movement “slightly disjointed”, while the Andante and the Finale, “rather too uniform”, nonetheless managed to draw attention owing to “some beautiful details.” Having already hailed the originality of the composer's *Lieder*, he moderated his previous comments: “in order to say more, one would have to know the work in greater depth.” **Richard von Kralik**, for his part, recognised⁸⁴ that the last movement “stood out from the ordinary.”

Yet June 1903 brought a jolt. **Posa** was invited, again, to have his music performed at the festival of the General German Music Association, this time in Basel. He could be seen, proud and wearing a moustache, in a photograph in the programme of the prestigious event, alongside some of the most famous composers of the time. **Posa** presented two *Lieder* for baritone and large orchestra, to poems by **Detlev von Liliencron**, which were to become the first and last songs of the future *Soldatenlieder*, op. 8. They were programmed in a very good position: on the 15 June, in the grand concert closing this 39th edition, just before the

Symphony No. 2 'Resurrection' by **Gustav Mahler**, conducted by the maestro himself! What a consecration! Alas, this window of opportunity was another missed occasion. **Posa** did not get to meet **Mahler**, nor any of the other distinguished guests: a change of plan⁸⁵ brought the first performance of his Lieder forward to 12 June in a hotchpotch orchestral programme⁸⁶, and, most likely for lack of money, **Posa** was not able to attend the concert. In the press, the articles devoted only a few lines to his Lieder, focusing instead on the symphonic repertoire. Still, the baritone did receive praise for his performance⁸⁷: "**Posa can thank Mr Richard Koennecke [who] has enabled these beautiful Lieder to meet with clear success**". Yet although the public applauded very enthusiastically, it was grudgingly recognised that the Lieder belonged "**to the widespread genre of very decent music which yet has no personal imprint**"⁸⁸ or, quite plainly, they were bluntly labelled "**coarse**"⁸⁹. They were also relegated to cabaret music⁹⁰: some thought they were "**more suited to a performance by the Elf Scharfrichter**⁹¹ (**the Eleven Executioners**)" than to the venerable festival.

In his curriculum vitae, **Posa** summed up this turbulent period: "**[I was] forced to take on the career of a conductor.**" The words chosen resonate with the pain of having to bear a cross, and necessarily recall those of **Mahler**, who also had to trade his ambition of being a composer for a career as a conductor following the absence of recognition from the musical world⁹²: "**[without my failure with the Beethoven Prize] I would have been spared this wretched operatic career [...] I was and still am always condemned to the hell of a theatrical life.**" **Posa's** own regret, however, carries a certain ambivalence: although he had not chosen orchestral conducting, he applied himself to it and rapidly distinguished himself in it. In 1902 he had already written to **Röntgen**⁹³: "**I think I would be very successful as a conductor, as I hold the greatest love for what I do and I have an immense desire to work.**"

The name of **Posa** was nonetheless establishing itself in the Viennese landscape. A review after a chamber concert pointed out that⁹⁴: "**The fact that the celebrated composer Oskar Posa played the piano part ensured total success.**" Better still, the network he had lacked in 1902 was gradually beginning to take shape: besides the singers who championed his Lieder, he struck

up a friendship with **Heinrich Schenker**, playing a great deal of **Richard Strauss's** music for piano four hands with him in order to *“make him forget his conservatism somewhat”*⁹⁵. He also frequently met **Fritz Kreisler**, **Moriz Rosenthal**, and especially composers of his own age, sharing his hunger for musical innovation. And so, in spite of the tempests, **Posa** was clearly identified as one of the major young composers in Vienna. In an article of the *Neues Wiener Tagblatt*⁹⁶ devoted to **Max Reger** in the spring of 1904, one can read: *“The representatives of the young neo-German school in Vienna, in other words: **Arnold Schönberg, Alexander von Zemlinsky, Oskar Posa, Theodor Streicher** and others, are played in the most important musical cities of the Empire and are there appreciated at their rightful value.”* And these young composers were just on the verge of making themselves heard.

V. The Society of Creative Musicians in Vienna

While Vienna continues to tout itself as the “capital of music” in the early years of the century, this enduring claim to supremacy increasingly borders on self-deception. The city does what it does best: venerating the dead and dismissing the living. The iconic figures are performed relentlessly—**Beethoven, Schubert, Brahms**—yet in theatres as in concert halls, new composers are marginalised. The public, supposedly overcautious, is carefully coddled. Organisers prefer tried and tested programmes, easy to sell, while any appetite for modernity is stifled by institutional inertia. The Conservatory, the academic bastion, looks at the avant-garde with a raised eyebrow. And a man of the calibre of **Mahler**, the only one capable of upsetting the established order—as he already did at the opera—left in 1901 his position as conductor of the Philharmonic after a mandate of less than three years.

A shared diagnosis emerges from various correspondences between composers: the system is blocked. Young creators have real difficulties in getting their music programmed. In the summer of 1903 **Schönberg**, who had left for a teaching post in Berlin, received a letter from **Zemlinsky**, his friend, former teacher and brother-in-law⁹⁷, then holding a position at the *Theater an der Wien*. **Zemlinsky** was struggling to have his works performed, notably his symphonic poem *Die Seejungfrau* which he had just composed based on *The Little Mermaid* by **Hans Christian Andersen**. The tone of his letter is unequivocal: **Schönberg** is strongly advised against returning to Vienna, as the situation there regarding music is “*a field of ruins*”⁹⁸.

Despite the warning, **Schönberg** returned to Vienna. The two brothers-in-law moved into a building not far from the *Volksoper*, where **Zemlinsky** would soon be employed. They devoted themselves to private teaching and the orchestration of operettas for *Universal Edition*.

Posa, who had not obtained a position with the New York Conservatory despite the support of **Röntgen**, found himself in just as tight a situation, living off lessons and poorly paid concerts. In this context, where everything seemed static, the relationship between the three composers intensified. They would force the hand of destiny. **Posa** and **Schönberg** were acquainted by 1901⁹⁹, having no doubt seen each other earlier. **Zemlinsky** had, already in 1900, played **Posa**'s music in recital¹⁰⁰, and the two of them collaborated for the concerts of the **Conrad Ansoerge Society**¹⁰¹, of which **Zemlinsky** was the artistic director. Soon both were sharing the bill for the first performance of **Schönberg**'s *Four Lieder*, op. 2¹⁰².

An idea was to take root in their minds: creating an organisation strictly dedicated to the performance of new music in all its forms: symphonic music, chamber music and Lied. To this end, they brought several colleagues together for the first time for a dinner on 21 January 1904, at the restaurant *Hopfner* on the *Kärntnerstrasse*. On 23 April 1904, the Society of Creative Musicians in Vienna (*Vereinigung Schaffender Tonkünstler in Wien*) was officially founded. Its mission was to promote modern musical works by organising concerts.

If the *Secession* of **Klimt** and others was indeed the proclaimed model—the name of the association revealed its direct inspiration¹⁰³—its members were much younger than their counterparts of the *Jugendstil*! This avant-garde of composers nurtured by the literature ever-present in the cafés of Vienna carried on its back the crushing heritage of the last two grand masters: **Brahms** who was seen as the natural successor to Beethoven, and the **Wagner** of *Tristan und Isolde*, who tended to intensify chromatic modulations in a polyphony of ever greater complexity, with a luxuriance of colours and sensuality, characteristics that would be pushed to extremes, indeed towards rupture, as in the *Gurrelieder* of **Schönberg** or the expressionist operas of **Zemlinsky** and **Schreker**.

The committee, elected, consisted of **Zemlinsky**, president, **Schönberg**, vice-president, **Posa**, secretary, **Erich J. Wolff**, vice-secretary, **Robert Gound**, archivist and **Josef Venantius von Wöss**, treasurer. **Bruno Walter** also appeared in this first committee before apparently

being replaced. **Mahler**, considered as the “*spiritual youth leader*”¹⁰⁴, accepted the honorary presidency. The association would soon premiere his orchestral *Lieder*. The circle quickly extended well beyond the boundaries of Vienna. Among its adherents can be found such figures as **Max Reger**, **Hans Pfitzner**, **Max von Schillings**, **Karl Weigl**, **Siegmond von Hausegger**, **Julius Röntgen** and even **Jean Sibelius**.

Posa did not limit himself to the position of secretary. The letters exchanged and the protocols set up show an egalitarian and collegial structure within the association—far from the common image of **Schönberg** firmly at the helm¹⁰⁵. Lastly, the central role of **Posa** was confirmed by the drafting of the association’s memorandum, published in all the Viennese newspapers. If this memorandum was for a long time wrongly attributed to **Schönberg**, it is now clearly established that its true author was none other than **Posa**¹⁰⁶. Not only are whole sections of the text word-for-word echoes of reflections shared in his correspondence with **Röntgen**, but **Posa** cleared up any ambiguity in a letter of March 1904: “*I attach for you the memorandum I have just written for a totally new association of Viennese composers.*”¹⁰⁷

In this text (*see page 245*) which still resonates strikingly today, **Posa** highlights the major obstacles encountered by modern composers in Vienna, the lack of interest in their works, and the difficulty in getting them heard. He refuted the supposed aversion of the Viennese public for novelty, in contradiction with the rich musical past of the city, and denounced the negative influence of concert societies, which hindered first performances and harmed diversity. He maintained that presenting new works as obligatory oddities in the middle of concerts of established repertoire was an error—a reflection that prefigures the later ideas of **Pierre Boulez** who spoke¹⁰⁸ of “*undesirable actuality*” to designate pieces of contemporary music placed “*in a sandwich of doubtful gastronomy*” in the middle of classical works.

The initiative captured the headline in the *Neue Freie Presse*¹⁰⁹, in the famous *Feuilleton*—the most influential section of the Viennese press, about which **Stefan Zweig** would later remark in *The World of Yesterday*¹¹⁰: “*a writer’s ‘yes or no’ decided the success of a work, a play, a book.*”

In his *Feuilleton*, **Guido Adler** greeted the initiative with goodwill:

The promoters of this movement have not yet been appointed, the manifesto is not yet signed [...] Among the 'majority of the creative artists of Vienna' may be mentioned: Alexander von Zemlinsky, Josef von Wöss, Karl Weigl, Franz Schmidt, Arnold Schönberg, Oskar Posa, Gustav Gutheil—the names are classified here according to the Secessionist alphabet; still relatively little known to the general public, they grow in reputation and popularity in musical circles.

This is powerful support: ever since 1898, **Adler** had been **Eduard Hanslick**'s successor in the chair of musicology at the University of Vienna. His word carried authority. The *Neue Freie Presse* was soon to mention solely¹¹¹ “*the three leaders of the movement, Zemlinsky, Posa and Schönberg.*”

The appearance of the memorandum was accompanied by a call for composers to submit new works intended to be programmed by the association. By late September 1904, 127 composers had submitted some 900 works! More precisely¹¹²: 69 orchestral pieces, 73 works of chamber music, 7 choral works and 709 Lieder were sent.

The first season of the association promised to be formidably ambitious: it consisted in three orchestral concerts at the *Musikverein*, three concerts of chamber music and Lieder in the *Bösendorfersaal*, and a concert devoted to the first performance of **Mahler**'s orchestral Lieder. **Alma Mahler**, the composer's wife and former lover of **Zemlinsky**, embarked on a search for finding patrons for the association¹¹³. In the summer of 1904 **Richard Strauss** agreed to become an honorary member of the association¹¹⁴. The most respected composer of his time might even come to conduct his *Sinfonia Domestica* in person for some future concert, if his fee was not too astronomical... and there was also talk of inviting the prestigious **Rosé Quartet**¹¹⁵. Vienna was in a state of ferment: youth at last would make its voice heard!

VI. The 1905 Concert

On 23 November 1904, the first concert of the *Vereinigung* presented the *Dionysische Phantasie* by **Siegmund von Hausegger** conducted by **Zemlinsky**, three orchestral Lieder by **Hermann Bischoff** conducted by the composer, and, after the interval, the Viennese premiere of the *Sinfonia Domestica* by **Richard Strauss**, with **Mahler** conducting.

The programme of the second concert, on 25 June 1905, carried the weight of a founding act: *Pelleas und Melisande* by **Schönberg**, *Die Seejungfrau* by **Zemlinsky** and, between them, the 5 *Soldatenlieder* by **Posa**—three world premieres¹¹⁶, conducted by their composers. Three ambitious works for large orchestra were put together, all drawing on strong literary sources, from the murmured mysteries of **Maeterlinck** to the aquatic fable of **Andersen**, via the martial visions of **Liliencron**. Three composers in their thirties, Jewish and Viennese, driven by the same desire for rupture, were together in the most prestigious concert hall of the capital of the Austro-Hungarian Empire to make their music heard. It was unprecedented. This concert thus brought to life a central idea of the *Vereinigung*: establishing a direct connection between composers and audience, without going through the asphyxiating filters of the institutional musical world. In this *Musikverein*, a sanctuary for the Viennese model, these young men imposed their presence, carried by a common faith in the future of their art. More than a concert, it was a manifesto—and also an unequivocal way of designating this trio as the emblematic figures of the young association.

The concert was announced in all the newspapers in the autumn of 1904. And **Mahler** came in person to attend the rehearsals, wrapped up in a winter coat, a felt hat jammed onto his head, a score of *Pelleas* in his hands, sniping about the second English horn who hadn't shown up¹¹⁷.

For **Posa** the stakes were double: this evening also marked his first public appearance as an orchestral conductor. In September 1904 **Zemlinsky** had joined the direction of the brand new *Volksoper*¹¹⁸, surrounded by several assistants, including **Posa**, who had then been assigned the task of preparing the singers and the chorus, and had only been able to conduct during rehearsals.

As might be expected, the entire Viennese press was in attendance. At 8 pm the concert opened with **Zemlinsky's** *Die Seejungfrau*, a vast symphonic fresco lasting some 40 minutes, followed by **Posa's** 5 *Soldatenlieder* performed by a baritone from the *Hofoper*, **Konrad von Zawilowski**. The *Lieder* were warmly greeted and received sustained applause¹¹⁹. Then came *Pelleas und Melisande* by Schönberg, a piece lasting nearly an hour, the real source of controversy. There was no scandal on the scale of *The Rite of Spring*, yet some spectators made a point of leaving the hall¹²⁰. The concert... was disconcerting. Over the days that followed, dozens of reviews appeared: most were negative, even caustic in a Vienna that remained essentially conservative. Though the most virulent attacks were aimed at **Schönberg**, considered to be the most radical of the trio, none of the three composers escaped the flurry of critiques: everyone was hauled over the coals.

Richard Robert launched a forceful attack¹²¹, and made an inventory of the symptoms of an art in crisis:

One cannot but think that complexity serves only to mask the unspeakable poverty of melodic invention. [...] Apart from the lack of concise musical ideas, one other thing disgusts me in these products of the youngest school of composers: the tendency to excess. Everywhere one rushes to the extreme. An unbearable duration, the use of all sound resources, the accumulation of the most repellent dissonances. In all directions, there is always a tendency to excess, whether it be justified or not.

Getting to details, what did he think of **Schönberg**? “It sounds like the ravings of a fevered mind.” Of **Zemlinsky**? “A cultivated language that has nothing to say to us”. Of **Posa**? “He goes

*overboard with the orchestra: the accompaniment of the Lieder sounds like a battlefield.” Even the ever-gracious **Ludwig Karpath**, who acknowledged some flashes of genius in *Pelleas und Melisande*, mockingly wrote¹²² “from now on [in Vienna], everything is up for grabs, even the most extreme and the most insane, provided it bears the seal of novelty”, and later: “I do not believe it is arithmetically possible to create a succession of more dissonances than in this composition [...] We hope that **Schönberg** returns to the path of a healthier musical practice.” Caught in the act of conservatism, he is relieved to hear in *Die Seejungfrau* that “**Zemlinsky** has fortunately not yet completely rejected his Brahmsian origins.”*

On the subject of *Pelleas*, **Paul Stauber**, a future relentless scourge of **Schönberg**, fulminated¹²³: “It is the strongest attack on music we’ve heard in recent times. [...] The laws of musical logic have been destroyed, melody and harmony ripped to shreds.” In conclusion he recommended committing **Schönberg** to an insane asylum.

Alma Mahler, who did not miss an opportunity to denigrate **Zemlinsky**, whom she had once loved and admired, noted in her journal that very evening¹²⁴: “I have grasped what gave **Zemlinsky** such a strange appearance: small, toothless, without the shadow of a chin... [...] His music does not have a chin [either]! Some sequences... some enharmonic changes... some chromaticism, nothing more... without producing any effect. What a pity! His talent exceeds his imagination.”

In essence, the critics devoted their lines to vilifying *Pelleas und Melisande*, before conceding a few qualities to **Zemlinsky**. The *Soldatenlieder* consequently suffered from the polemics, but were at times not even mentioned at all! For example, **Ludwig Karpath**, after tearing **Schönberg** apart in a lengthy article, concludes¹²⁵: “largely exceeded the space allotted to me and thus can only briefly state that the fantasia for orchestra in three movements by **Zemlinsky**, after **Andersen**, is a very pleasant composition [...] and that the five *Lieder* for orchestra by **Oskar Posa** can be regarded as highly spirited pieces.” In a second critical notice, this time for the *Neues Wiener Tagblatt*, **Karpath** added¹²⁶: “**Posa** made his first steps with the Lied, and today it is there

that his artistry fully comes into bloom. His new Lieder also made a good impression. One of them, Mit Trommeln und Pfeifen, stood out as the most warmly received."

Anton Krtsmáry also recognised, in the *Wiener Allgemeine Zeitung*¹²⁷, that these five Lieder were "*well crafted and effectively showcased*", yet he generally preferred **Posa's** first works, judging them to be more accessible. His conclusion is revealing: "*I have probably aged, whereas Posa has modernised himself.*" Others deplored their "*minimal inventiveness*"¹²⁸, whereas elsewhere in the press¹²⁹, the songs were said to deserve the applause of the public "*thanks to their original and refreshing character.*" From the pen of **Max Graf** in the *Neues Wiener Journal*, one can read¹³⁰:

Oskar Posa is the third of the group. We know him for his Lieder, published in six volumes by Simrock. Songs of the Brahmsian school, always rigorously fashioned with regard to form, which prove the remarkable imagination of the artist, who perhaps lacks sensuality, yet not spirit and refinement. [...] Among his new Lieder for orchestra Kleine Ballade has the character of an authentic and powerful ballad, while the last, Mit Trommeln und Pfeifen, delights with its rhythmic freshness.

Egon Komorzynski also had some warm words¹³¹: "*the poems of Liliencron have been set to music in a remarkable manner [...] The vitality and suffering of the soldier's life, all the mysteries of these atmospheres are well conveyed in the notes, the instrumentation is brilliant, the treatment of the text subtle and appropriate.*"

Several critics did indeed report the success of the final Lied. This popular acclaim is even mocked in the *Wiener Abendpost*, where **Robert Hirschfeld** remarked¹³² that it was precisely the least modern Lied in the cycle that seduced the "*philistines*", yet another proof that the public did not venerate the "*priests of the musical secession*". He added that the *Soldatenlieder* were "*quite fine, yet without originality*" and "*powerful, yet badly orchestrated*". It may be worth putting his last point into perspective: in this same article, from the same pen, one can read of

Ich bin der Welt abhanden gekommen by **Mahler**, heard for the first time in Vienna a few days later, that *“the instrumental illustrations in it are botched and lapse into banality.”* Enough said!

It is true that part of the musical press took aim at the orchestration of the *Soldatenlieder*. **Max Graf** compared **Posa**’s talents as a colourist with *“rough brush strokes, but no feeling of living colour.”*¹³³ Of all things, it was the mere use of an orchestra that drew the most criticism. **For Paul Stauber** the *Lieder* seemed to have been written at the piano¹³⁴, and were not conceived in an orchestral manner. **Anton Krtsmáry** felt the same: *“the military, warlike and chivalrous character perhaps incited the composer to compose [the five *Lieder*] for orchestra, which was unnecessary—the piano could have done just as well.”*¹³⁵

As surprising as it may seem, **Posa** stands out as a pioneer: in 1905, accompanying a *Lied* with the orchestra was still seen as an eccentricity, even though **Liszt** or **Strauss** had ventured into this field several times—without the form ever truly taking hold. And if one thinks of the contemporary *Kindertotenlieder* of **Mahler**, of his *Rückert-Lieder* or his songs from *Der Knaben Wunderhorn*, let’s not forget that no Viennese listener had heard them yet, since their premiere by the association would take place just a few days later, on 29 January—a date so eagerly awaited that the final rehearsal was exceptionally opened to the public, and the concert repeated on 3 February! In the *Feuilleton* of the *Neue Freie Presse*, **Julius Korngold** drew a direct comparison between **Mahler** and **Posa** on the subject of the *Lied* with orchestra¹³⁶:

The “Lied with orchestra” is not a novel genre; Berlioz had already cultivated it. How can one not consider it in our day, when the orchestra encroaches on everything that touches music? Torn from the hushed circles of salon music, and driven onto side-tracks by the growing dominance of the accompaniment, the modern Lied seems ripe for an alliance that threatens to crush its delicate soul. Yet, as often, some happy successes can overcome even the objections raised by aesthetic academicism. All depends on the character of the poetic texts, and above all on the chosen orchestral style: where the song reaches out to the stage, where the dramatic situation encounters the lyrical momentum, certain attenuating circumstances plead in favour of recourse

to the orchestra. [...] It is the case, quite clearly, for the poems of **Detlev von Liliencron**; and that is why **Oskar C. Posa** could risk using the orchestra for his five *Lieder*, and in particular for a soldier's song like *Mit Trommeln und Pfeifen*. The same is true for a series of texts taken from *Des Knaben Wunderhorn*, rich in epic and dramatic elements. By contrast, the adaptation is less straightforward for **Mahler's Lieder** on **Rückert's** poems, as their intimate lyrical atmosphere seems ill suited to the tumult of the instruments.

In the *Wiener Abendpost*, **Robert Hirschfeld** wryly remarked¹³⁷: “**Posa** conducted five *Lieder*—*Lieder* are nowadays conducted—to poems of **Liliencron**.” **Ludwig Karpath** also added a side remark in his review of the concert¹³⁸: “*We shall speak another day of this current tendency to entrust the accompaniment of Lieder to the orchestra.*” It is no surprise, therefore, to find several papers judging the work “*over-orchestrated*”¹³⁹, regardless of **Posa's** genuine qualities. Some considered him “*less gifted than his colleagues*”¹⁴⁰ in dealing with the orchestra, while others felt he deserved “*a laudatory mention*”¹⁴¹ and had made a “*justified use*”¹⁴² of the orchestral forces to convey the atmosphere of war.

Posa, who since the Heidelberg fiasco claimed he no longer read critiques, relied on the public's reaction when writing to **Röntgen**¹⁴³:

My orchestral Lieder have made a strong impression. The orchestra was very good, although I only had a short rehearsal for economic reasons.

The third symphony concert of the association, planned for March, had to be cancelled for lack of funds: it was replaced by a *Lieder* recital. The **Rosé** Quartet could not be hired, and several works that had been announced—the quartets of **Bruno Walter** and **Max Reger**—were taken off the programme. The *Vereinigung*, barely founded, buckled under the weight of its ambition. Despite donations, ticket sales, and membership revenues, the inevitable dissolution took effect in the autumn of 1905 after a single season of eleven concerts.

Nonetheless, the ambition and the fallout from the project greatly outlasted its brief existence. The final verdict hovered between irony and lucidity. **Paul Stefan**, in his column *Das Grab in Wien*, summarised the situation¹⁴⁴: *“It only took one year [for the association] to drain its resources. Yet this year was not lost.”* The *Allgemeine Musikzeitung* of Munich reported with a touch of sarcasm¹⁴⁵—though highlighting: *“The association of young musicians founded last year with a big hubbub no longer exists. It was called Vereinigung der Schaffenden [Association of creators]—it was soon called Vereinigung der Abzuschaffenden [Association of the undesirables]. However, in Vienna, the existence, even ephemeral, of such a society was necessary. We were significantly behind and we had to be shaken”*.

For **Posa**, the goal had been fulfilled. The failure was financial, not ideological. And while not every concert may have unveiled a masterpiece, the association succeeded in establishing names still unknown to the general public in Vienna. He summed up¹⁴⁶: *“The concert institutions in Vienna have at last let us play new works. This season has seen more premieres than in the course of the past ten years. And the newspapers have on the whole supported our undertaking.”*

The association represented a remarkable crossroads of modernity, several years before **Schönberg** emerged as the sole tutelary figure of the avant-garde—when he was still just one name among others, one possible path, alongside **Reger, Zemlinsky, Pfitzner, Strauss, Mahler** and **Posa**.

VII. From Vienna to Berlin

New engagements closely followed the concert of January 1905. “*The celebrated Viennese secessionist composer Oskar C. Posa*”¹⁴⁷ made his official debut as conductor at the *Volksoper* of Vienna in February, with a performance of a **Haydn** symphony¹⁴⁸.

He then undertook a brief tenure as conductor at the *Stadttheater* of Landshut, in Bavaria. This reflects how, like the young **Mahler**, **Zemlinsky** and **Webern**, he was obliged to conduct operettas. His engagement supposedly ended in early 1906, which coincided with his receipt of a grant for struggling artists from the *Schwestern Fröhlich* Foundation in Vienna¹⁴⁹—**Schönberg** had also benefited from this two years earlier.

That same year **Posa** asked **Mahler** for a recommendation¹⁵⁰ for the position of director of the *Singverein* of Vienna. The master’s reply was unfavourable: he had already proposed the name of **Schönberg**—and had received no response. Neither of the two were selected.

In June 1906 **Posa** was appointed assistant conductor and chorus master at the *Lortzing-Oper* of Berlin¹⁵¹, recently set up in the *Belle-Alliance* Theatre, a half-timbered building, dilapidated but acoustically decent. The first conductor was **Artur Bodanzky**, whom **Posa** regarded at first with disdain, before recognising his musical qualities—though not without ironically emphasising his consummate talent for stealing the spotlight. It turned out to be a humorous coincidence: the previous summer, **Posa** received from **Schönberg** a mischievous postcard¹⁵². The latter portrayed himself in watercolours at an evening of drinking until dawn, vomiting next to **Zemlinsky**, while **Artur Bodanzky** lay on the floor, half dead.

Bodanzky left the *Lortzing-Oper* after one season for Prague and then Mannheim, before conducting at the New York *Metropolitan Opera*. **Posa**, for his part, fervently hoped to make it in Berlin. He agreed to go into debt in order to establish himself there, placing his confidence in a three-season contract that included annual raises. Things did not go as planned.

The *Lortzing-Oper* bit off more than it could chew. The orchestra consisted of some 40 musicians, the chorus 50 singers—very large numbers for a minor opera house—and the season opening showed an unbridled recklessness: seven different operas programmed over six weeks! A letter from **Posa** to **Schönberg** already hinted at looming disaster¹⁵³: *“The Lortzing theatre business is highly uncertain. [The director] loses his mind ten times a day and is visibly very unsettled. [...] [He] is still under the illusion that we can give a new work every day. [...] According to him, each work will have two rehearsals with orchestra. He is in for a surprise!”*

Soon **Posa** was making progress and conducting complete performances: a *Barber of Seville* in October 1906, but also *Zar und Zimmermann* and *Undine* by **Lortzing**, and **Weber**'s *Der Freischütz*. In that same year, in Berlin, **Posa** supervised with an iron hand the rehearsals¹⁵⁴ of *Verklärte Nacht* by the *Holländische Streichquartett*. In his exchanges with **Schönberg** he also showed his enthusiasm for the *Chamber Symphony No. 1*, op. 9, which he agreed to present to the publisher **Max Marschalk**. **Schönberg** sent him his piano four-hands reduction. After a chaotic reading with **Bodanzky**, **Posa** made a counter-offer: *“If you want to make the essential characteristics of the work comprehensible, playing the reduction for piano four hands is fully out of the question. [...] I perfectly understand what I have read of it until now and I can reconstruct it with two hands on the piano [...] I just have to study the orchestral score very closely [...] which I will do gladly, as I find the piece fascinating. The first pages have a remarkable sound, they are of exceptional musical interest. Everything is ‘logical’, I love that. [...] The work has formidable drive!”*

This long letter, revealing his tastes and aptitudes, shows that **Posa** was fully in tune with **Schönberg**'s experiments. He grasped the architecture with such remarkable subtlety that he spotted some flaws in the score and proposed several corrections! The letter ends on strictly

friendly subjects: remembering holidays, news of common acquaintances, greetings to **Zemlinsky** and **Mathilde Schönberg**. Their exchanges, less and less frequent subsequently, make one think that the two composers are gradually distancing themselves from one another, without an explicit break.

As for the *Lortzing-Oper*, the financial resources did not match the ambitions, and the establishment went bankrupt after one season—shortened, moreover, by essential repair work. Its director, **Max Garrison**, did not give up, however. He ventured into a second season in 1907–1908, entrusting **Posa** with the position of principal conductor. But this new season also ended prematurely, in May 1908, with another bankruptcy. The theatre was then the venue, higgledy-piggledy, for female wrestling bouts (!), two equally unprofitable popular opera projects, before being closed and then demolished for its state of decay. These bankruptcies of cultural institutions, common enough in the early years of the century, bore witness to the precariousness of the artists, dependent as they were on the financial health of their employers. **Posa** once more suffered the consequences of two aborted projects in Berlin: one at the new municipal theatre of *Wilmsdorf-Schöneberg*, and the other at the *Schillertheater* in Charlottenburg, where he was supposed to take over the musical direction¹⁵⁵.

With his third contract year gone, crippled with a debt of 5000 marks, he managed to stay afloat by giving private lessons, and by accompanying Lieder singers such as **Gerda Margrete Jensen**¹⁵⁶ in Berlin, and **Helene Wolff-May**¹⁵⁷ in Leipzig.

Meanwhile, **Posa**'s Lieder were enjoying growing success. While **Messchaert**, at the height of his fame, was singing them throughout Europe, another artist of international renown discovered him: **Ludwig Wüllner**¹⁵⁸. Son of **Franz Wüllner**, who had conducted the first performances of **Wagner's** *Das Rheingold* and *Die Walküre*, he was then in the midst of an outstanding career both as tenor and as stage actor. His roles give a clear sense of the breadth of his repertory. He portrayed **Shakespeare's** *King Lear*, and sang **Wagner's** *Tannhäuser* and *Siegfried*, as well as the tenor role in **Elgar's** *Dream of Gerontius*. He was also the singer

chosen by **Mahler** for the first American performance of the *Kindertotenlieder*. His brilliant accompanist, **Coenraad Valentijn Bos**, had been chosen by **Brahms** for the premiere with the piano of his *Four Serious Songs*, op. 121—a telling sign of how much attention their concerts attracted at the time. Well known for his unequalled talents in melodrama¹⁵⁹, **Wüllner** soon added to his **Schubert–Brahms** recitals **Posa**'s darkest Lieder (*In einer grossen Stadt, Die gelbe Blume Eifersucht*), but also the racy *Der Handkuss*, which became his signature for encores. **Posa** dedicated to him his *Bruder Liederlich*, op. 9, completing the orchestration in 1908.

Thanks to his champions, the music of **Posa** resounded in Chicago, Vienna, Berlin, Amsterdam, Munich, San Francisco, Wrocław, The Hague, Utrecht, Leipzig, Brunswick, Minneapolis and New York. In 1909, after a **Wüllner** concert at *Carnegie Hall*, one can read in the *Musical Courier*¹⁶⁰: “*Other pieces of Posa deserve to be heard and they will be without a doubt, for they are excellent examples of the modern German Lied.*”

The period was a fertile one for **Posa**. In 1909 he put the finishing touches to his ambitious *Theme, Variations and Fugue for piano*, op. 13, the result of a long period of gestation—the first sketches date back to 1902! And of course, he composed collections of Lieder (opp. 10, 11, 12, 14), and the *Mädchenlieder*, op. 15, for **Margareta Loewe**, a young soprano trained by **Messchaert**, whom he had met in Berlin. All these scores and others from earlier—such as the *Soldatenlieder*, op. 8, dedicated to **Wüllner**—soon found a new publisher: **Julius Heinrich Zimmermann**, in Leipzig. It was 1911: **Posa** had waited ten years to see his works published again.

These Berlin years, in spite of the uncertainties, had enabled **Posa** to conduct a great number of works, and also led to a decisive encounter: that with stage director **Julius Grevenberg**. The son of opera singers, **Grevenberg** was also an acknowledged actor. Through an amusing turn of fate, he had played on several occasions... the Marquis of Posa, in **Schiller's** drama¹⁶¹. The friendship that was forged between the two men was quickly to bear fruit.

VIII. Reaching the Top in Graz

In August 1911, **Posa** was invited to the Graz Opera to conduct Mozart's *Die Zauberflöte*, which met with great success. The brand-new director of the institution was none other than **Julius Grevenberg**, who offered him the position of principal conductor and music director for the 1911–1912 season.

This nomination gave a sudden lift to **Posa's** career. For the first time he would have a say in the programming and organisation of a season. In September 1911 he wrote to **Röntgen** that the inhabitants of Graz dreamed of an opera house “*worthy of their city's importance*”¹⁶². This was precisely **Grevenberg's** ambition: to turn Austria's second-largest opera house—after Vienna—into a place of musical excellence, modeled on the great European capitals. The building's name change set the tone: the *Stadttheater* was renamed the *Opernhaus*.

A few weeks before he took office **Posa** was a hair's breadth away from hiring a familiar figure as his assistant conductor: **Anton Webern**. The young Viennese conductor wavered between two mentors: **Zemlinsky** in Prague and **Posa** in Graz. After consulting with **Grevenberg**, **Posa** sent **Webern** his terms¹⁶³, somewhat heavy-handedly insisting on the essential requirement of being an excellent pianist. Likely a bit put out—and discouraged by the derisory salary—**Webern** confided in a letter to **Schönberg**¹⁶⁴ that he was going to decline **Posa's** offer, and in the end it was in Prague, alongside **Zemlinsky**, that he began his conducting career.

Alongside the new recruits, **Grevenberg** replaced the entire troupe of singers and launched wide-ranging reforms: the chorus was expanded to 95 singers, the orchestra was brought up to 70 players, and the number of rehearsals for each production was significantly increased¹⁶⁵.

Posa contributed actively to this overhaul: for the first time he moved the orchestra out of the pit and launched symphony concert seasons within the prestigious *Stephaniensaal*. Under his direction these concerts offered the public of Graz more adventurous programmes, increasingly focused on modern music. The first programmes featured, alongside classical and romantic repertoire, music by contemporary composers, with the Graz premieres of **Dvořák's** 'New World' Symphony¹⁶⁶ (1911), **Mahler's** Fifth Symphony (1912), **Debussy's** *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1912) and **Dukas's** *L'Apprenti sorcier* (1913).

Alas, the Opera's finances could not sustain the pace, not to mention the fact that the debuts of numerous singers hired by **Grevenberg** were widely regarded as underwhelming. The institution went bankrupt in February 1913, and the whole team was sacked. **Posa**, free of his contract by the end of the 1912–1913 season, returned for a year to Berlin, where he probably worked as a piano accompanist and music teacher. However, at the time of his departure, he stated that, with an assurance uncharacteristic of him¹⁶⁷: *“Everyone agrees that performances like mine had never been heard in Graz before.”*

Indeed, these two years of his mandate in Graz represented for **Posa** a major artistic achievement. He had been able to acquire invaluable experience in orchestral conducting, and tackled the great operatic repertoire by conducting, notably, **Wagner's** *Ring* and *Tristan und Isolde*. And it should be said that his conducting did not go unnoticed. Despite his dismissal, **Posa** kept travelling back and forth between Berlin and Graz in order to conduct. In a postcard dated January 1914¹⁶⁸, **Webern** informed **Schönberg** that **Posa** was going to present to the Styrian public the first part of his *Gurrelieder* with piano and a few days later his *Kammersymphonie*. In the spring of 1914, the press praised him to the skies and hoped for his early return¹⁶⁹: *“in joining the musical life of Graz, Posa has awoken, even ignited, the public's interest in symphony concerts. [...] With tireless devotion to music, he managed to infuse the composer's will into each musician of the orchestra allowing us to discover international masterpieces through exhilarating performances”*.

In the autumn of 1914, he returned to Graz for good: he was called back to the Opera as principal conductor¹⁷⁰. For his return to the rostrum, he received a glowing tribute from the public¹⁷¹ after a triumphant performance of *Lohengrin*. In October, the press reported¹⁷²:

Subscriptions for the symphonic season opened yesterday. These concerts are once again under the baton of Oskar C. Posa. It is heartening to see that the demand for tickets is so strong. The artistic personality of the conductor, the proven quality of the orchestra and the excellence of the programmes are so many reasons for this appeal.

This second mandate would be renewed until the summer of 1920. He thus appeared as a conductor for nearly 300 performances, with a repertoire dominated by **Wagner**¹⁷³, **Kienzl**¹⁷⁴, **Mozart**¹⁷⁵ and **Richard Strauss**¹⁷⁶. Among the works he conducted were a few French operas, including **Meyerbeer's** *Les Huguenots* (1912) and **Auber's** *Fra Diavolo* (1914), as well as two performances of *Eine florentinische Tragödie* by his former colleague **Zemlinsky** (1917) along with a number of works by now largely neglected composers: **Hans Pfitzner**, **Julius Bittner** and **Max von Oberleithner**. Between 1911 and 1919, in addition to the standard repertoire, **Posa** conducted 14 of the 22 new operas premiered in Graz, including **Richard Strauss's** *Der Rosenkavalier* and *Feuersnot* and **Puccini's** *La Fanciulla del West*.

In the orchestra pit **Posa** took under his wing from 1917 a very young assistant by name **Karl Böhm**. This latter recounts in his autobiography a juicy anecdote¹⁷⁷. During a performance of *Das Rheingold* in 1918, **Böhm**, in the pit, placed a brick on the organ pedal note he was supposed to hold during the *Prelude*, so he could quietly flirt with a girl in the ballet troupe... yet he forgot to remove it for the entrance of the Rhinemaidens! He wrote:

When I heard that, I leapt back to the organ at record speed and, although too late, I freed the E flat from the brick. Then I made a run for it—otherwise, I'd have gotten a well-deserved scolding from Posa!

Böhm makes clear that **Posa** was a “*well-known*” conductor when he took over the direction of Graz Opera, and though he describes his conducting as “*somewhat lacking in refinement*”, he expresses above all his admiration for his mentor and the crucial role he played in getting him acquainted with *Ariadne auf Naxos*, a work that would spark the future conductor’s taste for the music of **Richard Strauss**:

When I remember today the fascinating and such productive rehearsals of the characters of the commedia dell’arte, of the Naiad, the Dryad and Echo—I made with this exceptional musician who was Kapellmeister Oskar Posa a thematic and harmonic analysis of all these passages—I cannot say how much this detailed study of the work proved immensely valuable to me.

During his second mandate, **Posa** continued to develop the symphonic programming in a spirit of remarkable openness. If he also took advantage of his position to have his own music played, notably his *Soldatenlieder* in the first months of the First World War¹⁷⁸, he above all introduced several works previously unheard in Graz, for example, extracts from *Messidor* by **Alfred Bruneau** and from **Debussy’s** *Martyre de Saint Sébastien* (1914), *Mock Morris* by **Percy Grainger** (1914), **Max Reger’s** *Variations and Fugue on a Theme by Hiller* (1915), two movements of **Mahler’s** *Sixth Symphony* (1918), the *Second Symphony* by **Franz Schmidt** (1919), and **Schönberg’s** *Verklärte Nacht* in its orchestral version (1920).

We have few direct accounts of **Posa’s** qualities as a conductor, apart from the laurels he was accorded after every concert by the press of Graz, as in 1914, when his conducting was hailed as “*brilliant*”¹⁷⁹. In 1915, in the *Grazer Stars*¹⁸⁰, an album of caricatures featuring Graz celebrities, he was portrayed with a highly imposing silhouette, a monumental forehead and with furrowed eyebrows, looking somewhat grumpy, carrying the nickname ‘*O. C. der Gewaltige*’, literally the *Impressive* or the *Powerful*, a nod to his absolute reign over the city’s musical life.

Under his baton, the very young **Luigi Dallapiccola**¹⁸¹—whose family was then under house arrest in Graz following the arrest of his activist father in 1917—discovered his vocation as a

composer, while attending a performance of a **Wagner** opera. In his memoirs he wrote¹⁸²: *“How many times did I surprise myself thinking tenderly of the hunger, the cold and the exile in Graz! Hunger, cold, exile—yes indeed! Yet there was the opera, and Oskar C. Posa who was conducting Don Giovanni, Fidelio, Tristan, the Tetralogy, and the symphony concerts.”* And even if *“the orchestra of Graz could not hold its own against today’s Berlin Philharmonic”* and therefore **Posa** could not be compared with **Furtwängler**, he added: *“I have never followed the baton of a conductor as I did [that of Posa] in 1917 and 1918, holding my breath.”* A few years after the death of **Posa**, **Dallapiccola** disclosed¹⁸³ that if they met in the afterlife, he would salute him as **Dante Alighieri** salutes his former master in the *Divine Comedy*¹⁸⁴: *“You taught me how man becomes eternal.”*

In 1919, after a season marked by **Haydn**’s oratorio *The Seasons* in the *Stephaniensaal* in April, the local press paid a ringing homage to the conductor¹⁸⁵:

What the concerts of the Gewandhaus represent for Leipzig, the symphony concerts of our opera orchestra did for us, and just as in Leipzig, Mendelssohn, through his personality as a conductor, took the concerts of the Gewandhaus to the summits they still occupy today, the music journal of Graz has a duty to honour Oskar C. Posa, who has opened the world of symphonies and modern orchestral music to us like no one before. Despite the upsets of the war, Posa has overcome the difficulties with his iron energy.

In 1920, he conducted *Schahrazade* by **Bernhard Sekles**, the only premiere of the season, which failed to make an impression. Did this failure precipitate the end of his engagement? It coincided in any case with his departure from the podium of Graz Opera. His successor would be none other than **Clemens Krauss**.

In the following year **Posa** worked as a private teacher. He also gave popular public lectures on music¹⁸⁶, on topics such as *The Role of the Bassoon and the Double Bass*¹⁸⁷, or *Instrumentation*¹⁸⁸.

Posa's music continued to resonate in the Austrian city. In 1921 a whole concert was devoted to him¹⁸⁹ and people could hear in the *Konzertsaal* some twenty Lieder sung by the soprano **Olga Braco**, including *Das Blatt im Buch*, *Sehnsucht* and *Mondlicht*.

In 1922 a new nomination made **Posa** the conductor of the opera of Aussig in Bohemia (today Ústí nad Labem, a city of around 100,000 souls in the Czech Republic). There, with an orchestra expanded to 80, he conducted the Italian and German repertoires, and also conducted symphonic concerts. This was to be the only occasion for **Röntgen** to perform with and under the baton of his friend, in **Beethoven's Fourth Piano Concerto**¹⁹⁰. For **Posa**, however, this position in Aussig was only a transitory step on the way to taking the direction of a leading German or Austrian theatre, once the galloping inflation afflicting both countries had ended. In fact, as soon as the economic situation improved, **Posa** left Aussig, where **Josef Krips** would take his place.

It was, however, to Graz that he returned in 1924, in order to pursue a career as pedagogue. For the first time in nearly fifteen years this reconquered stability far from the vicissitudes of theatrical life allowed him to plunge himself wholeheartedly into composition. And so it was that in 1925, he wrote his opus 16, a cycle of five Lieder for baritone and orchestra setting poems by **Conrad Ferdinand Meyer**, **Christian Morgenstern** and **Gottfried Keller**. This work called for the largest orchestral forces **Posa** ever used: to the classical symphony orchestra was added a triple woodwind section, completed on occasion by a fourth clarinet, a fourth bassoon, an oboe d'amore, two harps, a celesta, a tam-tam and even an organ for the orchestral epilogue of the last Lied!

Unfortunately, we know almost nothing about **Posa's** personal life during these years, still less of his friendships or his romantic attachments. It is known, however, that he had a passion for photography¹⁹¹: in 1928, he was listed as a member of Graz's Fine Art Photography association¹⁹², and he even won a prize in an animal photography competition¹⁹³!

In 1930, when **Posa** considered applying for a doctorate in musicology, the regional administration of Styria commissioned a report by the writer and music critic **Ernst Décsey** which concluded¹⁹⁴:

As I recall, Oskar C. Posa, whom I heard many times in Graz, both in the Opera and in concerts, is a musician gifted with exceptional capabilities, as much in the study of works as in the rigour with which he commits himself to respecting a composer's intentions. This almost religious devotion to the service of music is based on great mastery of the scores, a strong talent as an organiser and, lastly, a vast general culture.

In 1931, **Posa** received the honorary title of “Professor”, and during the summer, he was appointed permanent guest conductor in Graz¹⁹⁵, overseeing both opera performances and symphonic concerts. In parallel he taught counterpoint and music theory at the Conservatory of the Musical Association of Styria.

Records show that during this period, he conducted a few notable works: the *Prelude and fugue* BWV 552 by **Bach** arranged by **Schönberg**, the *Variations on a Hussar song* by **Franz Schmidt**, **Ravel's** *Boléro*, *Pastorale d'Été* and *Pacific 231* by **Honegger**, the *Hölderlin Hymnen* by **Strauss**, *Pelleas und Melisande* by **Schönberg**, the *Variations and fugue on a theme of Mozart* by **Reger**, and **Mahler's** *Seventh Symphony*. On 7 February 1931 he made his grand return to opera by conducting *Zar und Zimmermann* of **Albert Lortzing**. In January 1932 the Musical Association of Styria once more had his *Lieder* performed in concert¹⁹⁶. In June he conducted **Smetana's** *The Bartered Bride*; this was to be his final appearance on the opera podium, before a New Year's Eve gala on 31 December 1933, which would be **Posa's** last invitation to Graz—and probably his last trip to the city to which he had devoted so many years.

IX. Death in Vienna

Posa seems to have benefited from the protection of **Anton Rintelen**, a shady figure, twice governor of Styria between 1916 and 1933. In his work on the composer, **Wolfgang Behrens** suggests that **Rintelen**, Austrian federal minister of Education in 1933¹⁹⁷, used his influence to obtain for 'his' conductor, whom he had known well in Graz, a tailor-made position at the Vienna Conservatory, then called the Academy of Music and Performing Arts. Indeed, from 1933, **Posa** taught operatic role preparation as a vocal coach. The following year, this dubious protector was implicated at the highest level in the putsch of July 1934, instigated by Austrian Nazis in order to speed up the annexation of Austria by the Reich. The idea was quite simple that **Rintelen** should take the place of the Austrian Chancellor, **Engelbert Dollfuss**! Despite the Chancellor's assassination, the coup failed, and **Rintelen** attempted suicide by shooting himself in the chest. Saved in extremis by a blood transfusion from an Austrian Jew (an irony of fate!), he was prosecuted for high treason, and sentenced to life imprisonment. He was amnestied a month before the *Anschluss*.

On 11 March 1938, **Hitler**'s troops annexed Austria. Four days later, on 15 March, **Alfred Orel** was appointed interim director of the Vienna Conservatory. A Brucknerian musicologist and ardent nationalist, he was charged with bringing the institution into line with the principles of the Reich: getting rid of Jewish teachers and those deemed politically undesirable.

In the days that followed, **Posa** was summoned. Ordered to justify his origins, he presented his Catholic certificate of baptism dating from 1897, when he was 24 years old. The irregularity struck **Orel**, who raised questions about this late conversion. **Posa** clumsily argued that the certificate contained a clerical mistake: it should be read 1879 and not 1897. For **Orel** the ruse

was too transparent, and he set about dismantling his defence with the zeal of an inquisitor, as can be read in his report to the Ministry of Education¹⁹⁸:

I then pointed out to him that [the date of 1879] would correspond to a baptism at the age of six, and that the date of 1897 was very probably correct, since the godfather mentioned was the financial adviser Dr Karl Dorrek, future general director of the state-owned tobacco company, who was in no way already financial adviser in 1879.

Posa struggled to justify his memory lapses: he said he had had a childhood without confession, that he did not remember having received a religious education at school and could provide no other document. **Orel's** conclusion was succinct:

I think I can qualify this declaration by Posa as an attempt to dissimulate his Jewish origins.

Five days later, on 7 April, **Posa** was suspended from his duties as a teacher. His definitive dismissal was declared on 1 June. From that day on, his music was never performed again¹⁹⁹. The composer remained in Vienna without a job, without an income, and without the means of leaving the city. He began an inner exile at the family home in *Damböckgasse*, in the 6th district of Vienna, with his sisters **Charlotte** and **Helene**. His third sister, **Elsa**, would soon be deported with her husband **Ernst Khuner** to the Theresienstadt concentration camp, which they were to survive²⁰⁰.

From 1939 the Nazi regime entrusted the musicologist **Herbert Gerigk** with compiling a *Lexicon of Jews in Music*²⁰¹, a dictionary listing the musicians, composers, conductors, singers, and musicologists considered to be Jewish according to Nazi racial criteria. Conceived to institutionalise their exclusion from musical life, the book prohibited the performance of their works and fuelled antisemitic propaganda. It rapidly became an instrument of persecution, used in the conservatories, the opera houses, the orchestras and even in the specialised press.

Against all expectations, **Posa** did not appear in the first edition published in 1940—an inexplicable absence to say the least in view of his career. On 11 January 1941, a letter²⁰² signed by a certain **Bury**, member of the Nazi party's Central Office for Ideological Education, was addressed to the publisher of the dictionary. The letter pointed out several errors to be rectified without delay. **Bury** focused directly on **Posa**, described as being "*Conductor, composer (partly published), a long-time resident of Graz*". His name was indeed incorporated into the second edition a few months later. This official inscription among the undesirable personalities definitively sealed his eviction from musical life.

In September 1945, barely four months after the capitulation, in a climate still marked by administrative disorganisation, the allied occupation and the first efforts towards denazification, the new director of the Vienna Academy of Music and Performing Arts, **Karl Kobald**, submitted a request²⁰³ to the Ministry to reintegrate **Posa** "*by way of reparation*". This request was, however, made without particular insistence, **Kobald** above all emphasising the composer's advanced age—he was then 72. This request came to nothing.

Late in life, in 1947, **Posa** returned to composition. From this period came three final and unpublished works: two Lieder for baritone and small orchestra (*Edward* and *Ein Lied Chastelards*), the *String Quartet*, op. 18, and one large-scale symphonic work for orchestra, still lost to this day, a *Praeludium und Fuga fantastica*, op. 19.

Posa's financial resources were so depleted that he could not even afford to pay his subscription to the AKM²⁰⁴—the Austrian copyright society—thereby forfeiting his right to collect royalties or apply for emergency support. A 1950 file from the Viennese authorities considering the allocation of an exceptional pension for the composer confirmed²⁰⁵:

[Since his dismissal], his situation seems to have deteriorated more and more, with the result that he now lives in utter destitution.

Beyond this state of extreme poverty, virtually nothing is known about **Posa's** final years. A peculiar anecdote, passed down by a distant relative, recounts that he lived with two pet parrots, which may have caused his death from psittacosis—an avian disease with severe respiratory complications. **Posa** died on 15 March 1951, in total anonymity. Between his death and his funeral, the city of Vienna suddenly realised what he had once represented. Remembrance of his glorious past came belatedly and, in homage to his memory, he was granted a grave of honour²⁰⁶—more precisely, a perpetual concession—in the *Zentralfriedhof*, the central cemetery of Vienna which includes **Beethoven, Schubert, Brahms, Wolf, Zemlinsky** and **Schönberg**. His scores and manuscripts found their place on the shelves of the Vienna Library, housed in the City Hall.

In the spring of 2024, when passing through the Austrian capital, **Juliette Journaux** and I went to lay flowers on **Posa's** grave. Even though we knew its exact location²⁰⁷ and looked for it with minute care, we went past it several times without finding it. For good reason: instead of a tombstone, we found only a tiny stela, half covered with ivy, where we could with great difficulty make out: “*Prof. Oskar Posa, Komponist*”. If he was a complete musician of his time—a leading figure of Vienna’s musical youth in 1900, a virtuoso pianist, a pedagogue and a major conductor—he is, for eternity, a composer. Right behind the stela, sunk into the ground, the heavy remains of a sculpted tombstone have succumbed to the erosion of the years and no name can be made out. Nothing more can be learned. In front of the stela, where the base has been destroyed, a vast and sinuous maple tree has taken roots.

Epilogue

Forgotten or Erased?

On the programme²⁰⁸ for the 25 January 1905 concert, **Oskar Posa**'s name and work are crossed out by the crease of the paper. In light of his fate, this symbolic erasure is bitterly ironic. The document is now displayed in a glass case as part of the permanent collection at the *Leopold Museum* in Vienna. Every year, nearly 400,000 visitors walk past it without ever noticing the name. The silence of history is deafening.

What evil spirit leaned over **Posa**'s cradle? As we've seen, his life was strewn with setbacks, missed opportunities, and twists of misfortune. From the moment his publisher died prematurely, the blows kept coming: a disastrous premiere of his *Sonata* in Heidelberg, failed job applications, aborted plans to emigrate, the early collapse of the Society of Creative Musicians, and the bankruptcies of the institutions he directed in Berlin and then in Graz. Add to that his dismissal from the Vienna Conservatory and the Nazi persecutions. Not even death brought an end to the streak: the archives of the Graz Opera vanished, and his grave was destroyed! And when, in September 2023, **Posa**'s music was finally performed again in public—for the first time in nearly a century, at the Royaumont Abbey—a piano string snapped in the opening bars of *Beschwichtigung*. Now if that's not a curse... But can bad luck alone explain such oblivion? Hard to believe.

The most visible symptom of his disappearance is, without a doubt, his absence from music dictionaries—those same volumes where minor scribblers and epigones abound. The 29 volumes of the *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001)—the gold standard of global musicology—don't contain a single line about him. Even more troubling is the fact that lexicons which had mentioned him in the early 20th century²⁰⁹

quietly dropped his name in later editions (notably **Riemann's** *Musiklexikon*²¹⁰). Was this *damnatio memoriae* the result of a deliberate erasure? It's clear that the disgrace inflicted on him by antisemitic authorities left little hope for his legacy. It would take more than seventy years after his death for his music to resurface—a stark reminder of how effective Nazi cultural policy remained, long after the Reich itself had collapsed.

The antisemitism directed at **Posa** surfaced as early as 1904. In a letter²¹¹ to **Conrad Ansoerge, Wilhelm von Wymetal**—president of the *Ansoerge-Verein*—expressed outrage that **Posa**, then serving as the association's pianist, had dared to criticize **Ansoerge's** harmonic inspiration. He wrote: *“To think I have to let a man like Posa accompany the Waldseligkeit²¹² [...] They're all Jews²¹³ with that same negative, decadent, corrosive Jewish spirit—incapable of loving simple, lucid depth. An alliance with such people? Never!”*

Around 1910, **Posa** was subjected to a confidential racial inquiry²¹⁴, and officially recorded as a *“composer suspected of being Jewish”* whose *“lineage must be verified.”* In 1938, in Graz, the composer **Roderich von Mojsisovics**²¹⁵—director of the Styrian Music Association and a notorious antisemite—wrote to the Reich Ministry of Education²¹⁶ to denounce what he called the *“preferential treatment”* given by the local press to *“the Jewish Kapellmeister O. C. Posa (Posamentir).”* Two years later, **Mojsisovics** again poured out his hatred in an article in *Die Musik*, filled with racist theories²¹⁷: *“All artistic expression is a manifestation of the blood from which it springs [...] It is in music—which cannot conceal anything—that the ancestry of its creator is revealed with absolute clarity.”* Without naming him directly, he referred to a figure whose profile matched **Posa**, in every detail, down to the initial:

O. was born in Upper Austria [sic]; he worked for decades in Graz. His father, a Bohemian Jew, was a senior official; his Viennese mother came from mixed heritage. He displays every distinctive trait of Jewish influence, yet is still regarded by certain influential circles as a ‘quintessentially Austrian master’ [...] But where should we place O.? Among ethnic Jews, of course!

Finally, **Posa's** dismissal from the Vienna Conservatory following the *Anschluss*, followed by his inclusion in the second edition of the *Lexikon der Juden in der Musik*, at the explicit request of the NSDAP, completed the picture of his persecution. A paradox in itself: his absence from the dictionary's first edition may well have delayed his rehabilitation by musicologists—or by tireless defenders of forgotten legacies such as conductors **James Conlon**²¹⁸, **Amaury du Closel**²¹⁹, or producer **Michael Haas**²²⁰. Still, it would be reductive to see these persecutions as the sole reason for his erasure. His fame had already begun to wane before his dismissal. In 1932, although **Posa's** Lieder were still occasionally performed at the *Konzerthaus* in Vienna (and in Graz), **Ludwig Karpath** was already speaking of him in the past tense. In a retrospective article on the three founders of the *Vereinigung*, he wrote²²¹: *“Arnold Schönberg, the most radical musician of the movement; Alexander von Zemlinsky, who has just celebrated his sixtieth birthday; and Oskar C. Posa, the composer of very beautiful Lieder that were much sung at the time.”*

In light of what we now know about his life, two other structural reasons for **Posa's** oblivion emerge: his repertoire and his isolation. First, his repertoire itself bears three characteristics that worked against its legacy—extreme specialisation, brevity, and complexity.

It was through the Lied that **Posa** made his mark—and perhaps that very choice sealed his fate. As a form, the Lied quickly fell into disuse, perceived as the emblem of a vanished world, made even more remote by the two World Wars. Aside from the notable exception of **Hugo Wolf**, it is rare for a composer to have achieved lasting fame by writing primarily Lieder at the turn of the century. Many masters of the genre—once widely known, like **Robert Gund**, **Conrad Ansoerge**, **Theodor Streicher**, or **August Stradal**—have vanished entirely from our collective memory. We know how much music was swallowed by war, and how the aesthetics born from trauma silenced entire swathes of repertoire suddenly deemed obsolete. The looming shadows of the last great figures—**Mahler** and **Schönberg**, themselves overlooked for decades—left little room for more modest voices. Would **Mahler's** Lieder be sung today if

we hadn't first rediscovered the towering symphonist he was? And what of **Richard Strauss's**, had he never written an opera or a tone poem? **Posa**, for his part, never engaged with either of those defining genres of his era. The disappearance of his final and only symphonic score, the *Praeludium und Fuga fantastica* for large orchestra, leaves us unable to know whether he struggled with large forms, whether he lacked time, confidence, ambition, or means—or whether he deliberately embraced the Lied as the most fitting vehicle for his voice.

As with many musicians, one career may have smothered another. **Posa** the conductor left little room for **Posa** the composer, who was already complaining of a lack of free time during his early years in Berlin²²². He published 70 Lieder between 1899 and 1914, but almost completely stopped composing after 1911, when he took up his post in Graz. He would only return to composition—sporadically—in 1925, without ever publishing another work. The harsh criticism he faced, which led him to stop reading the press early on²²³, likely stifled his creative drive as well. The result is a modest catalogue, and the scarcity of new works may have worked against him.

What now strikes the ear as naturally expressive is, in fact, technically daunting. **Posa's** music is notoriously difficult—a challenge noted many times, notably by **Julius Röntgen**, and by **Edvard Grieg** as well. In a letter to the composer, the latter wrote with a touch of irony²²⁴: *“I only regret that you almost always require a virtuoso pianist for the accompaniment [in your Lieder]. I hope that in the future you'll spare a thought for us mere mortals.”* This level of difficulty likely limited the commercial success of **Posa's** scores: they were ill-suited to amateur performers, and thus to wide dissemination.

This music is also complex in its modernity. Contemporary critics make it hard to support the lazy claim that **Posa** was too mild or lacking in boldness. From the start, his Lieder were described as demanding, disorienting, at times even off-putting. Even his admirers spoke of a tormented inspiration, difficult to tame. In 1909, when **Johannes Messchaert** programmed eight of his Lieder in a single concert in Berlin, he

received the first boos of his career. The press²²⁵ accused **Posa** of belonging to “*the most modern school*” and of seeking “*originality at all costs—to the point of wounding the listener.*” In 1910, a Dutch Catholic journal²²⁶ labelled his music “*decadent.*” A year later, in Munich, a critic²²⁷ found his newly premiered Lieder “*more strange than appealing.*” And in 1917, after attending a recital in Berlin that featured **Mahler, Schönberg** and **Posa, Alfred Bortz** remarked that all three composers posed “*a challenge*”²²⁸ to the audience—and praised singer **Milly Hagemann** for navigating “*the thorniest, most dissonant passages of this modern poetry.*” In Stuttgart, in 1920, the final blow came from a savaging review²²⁹:

Two Lieder by Oskar Posa were on the programme. One would have been enough—and even that was too much.

A musical career depends not only on talent, but also on alliances, support, and loyalties. In **Posa**’s case, the absence of all three is striking: with no one to champion his work, his music gradually faded away. He died with no wife, no children, no disciples—no emotional, biological, or artistic heir to carry the torch. Unlike **Hugo Wolf**—with whom he shared certain harmonic and poetic obsessions—**Posa** was anything but sociable. Reclusive and melancholic, he never truly cultivated a network, apart from the brief interlude of the composers’ association in Vienna.

In the world of music, isolation rarely goes unpunished. In **Posa**’s case, it likely stemmed from a difficult temperament: withdrawn, taciturn, often described as uncompromising and prone to deep discouragement. In 1904, **Schönberg** expressed concern over his silence in a letter²³⁰: “*Why haven’t I heard from you?*” In another²³¹, he urged him to compose, calling him a “*man of will*”—as if trying to keep him from giving up. In 1906, **Posa** wrote²³² that **Rainer Simons**, the director of the Vienna *Volksoper*, was unlikely to rehire him: “*He can’t stand me.*” In the pages of *Alpenland*²³³ in 1920, **Benno Ertler** described him as “*a brilliant and uncompromising conductor who, because of his inflexible character, is unfortunately all too rarely seen on the podium.*”

Posa wavered between sharp pride and deep self-doubt. Where others managed to build their own mythology to promote their music, he remained in the background. His first publisher, **Simrock**, even reproached him for his lack of involvement in spreading his works²³⁴.

His friendships were often short-lived. With **Schönberg**, the relationship appears to have gradually faded: although they shared concerts and projects up to 1906, **Posa** then vanishes entirely from the master's writings. No mention, no recollection. As if he had simply slipped out of frame. With **Schenker**, the break was more abrupt. Everything came to a halt after a falling-out whose cause **Posa** never disclosed²³⁵. **Schenker**, a prominent theorist and pedagogue, had an exceptionally well-established network in the musical world. Could that definitive rupture have sealed **Posa's** long-term exclusion?

In 1916, after the final recital of the **Messchaert-Röntgen** duo, **Posa** lost his most devoted champions. **Messchaert**, who had his students sing **Posa's** Lieder, died in 1922. **Röntgen** followed in 1932.

When **Posa** returned to Vienna in 1933, he was alone—and the rise of the Nazi regime extinguished what little fervour his interpreters had kindled, even among their own students.

It seems that **Posa's** temperament did not soften with time—if anything, it grew more unyielding after his exclusion from musical life. In 1950, as the composer was living in extreme poverty, a report assessing his situation for a potential allowance painted the portrait of a man unwilling to cooperate with the authorities²³⁶:

Posa's fate is unfair, though he may bear part of the responsibility: he was a difficult, uncompromising man who didn't make things easy for those who might have stood up for him—including his friends. He consistently ignored any request concerning him, a telling sign of how little value he placed on personal matters.

In the absence of any descendants or lasting friendships, we must look to the generation that may have studied with him. To date, only a handful of **Posa's** students have been identified: composers **Waldemar Bloch**²³⁷ and **Walther Klein**²³⁸, renowned accompanist **Fritz Lindemann**²³⁹, conductor and violinist **Franklin Milton Weber**²⁴⁰, baritone **Franz Otto**²⁴¹, and American violinist **Helen Teschner Tas**²⁴²—none of whom played an active role in carrying on his musical legacy.

The case of **Posa** reveals more than just the fragility of artistic careers. It also calls into question the very architecture of the narratives that shape our musical history. Even a striking work weighs little without the ecosystem that can turn it into a myth: publishers, critics, friends, patrons, performers, and torchbearers. Reopening the **Posa** file is not just about letting his music be heard again—though it deserves it. It is also a critical gesture: a way of loosening the grip of a one-dimensional modernity, linear and fixated on a single name, a single narrative.

In his research, **Wolfgang Behrens** captures the new perspective that **Posa's** rehabilitation offers to the history of music: a shift in focus that moves the lines—from centre to margin, from the singular figure to the active periphery, from hero to collective. **Posa** is not a mere footnote in Viennese musical creation at the turn of the century — he is one of its key protagonists, a perfect embodiment of the musician of his time in search of a new music.

Against the din of dominant narratives, it is time to let his voice be heard.

**THE
MUSIC
OF POSA**

The Music of Posa

An Art of Lieder

Posa devoted himself almost exclusively to the art of Lieder. It was the genre that brought him recognition, his greatest successes, and where his musical language expressed itself most originally. Of his fifteen published opus numbers between 1899 and 1914, thirteen are song collections, not including the many unpublished manuscripts that further raise the total. In all, nearly 80 Lieder bear his name. Though modest when compared to **Schubert's** 600 or **Hugo Wolf's** 300, the corpus nonetheless invites comparison without embarrassment: it exceeds **Debussy's** 64 songs, **Zemlinsky's** 60, and even **Mahler's** roughly 50—hardly a composer known for restraint. And a composer like **Duparc**, whose 17 *mélodies* have become pillars of the vocal repertoire, shows that a slim *œuvre* can equal in stature many more extensive catalogues.

Although **Posa's** conducting career immersed him for over thirty years in the orchestral and operatic world, he never—unlike most of his contemporaries—explored the more spectacular forms of opera or symphonic poem. The more intimate scale of the Lied instead allowed him to refine his language and find a privileged vehicle for expression. The influence of his symphonic experience nonetheless surfaces in several Lieder, some written directly for orchestra, others later arranged.

One of the most striking features of **Posa's** Lieder lies in the role of the piano, which upends the genre's usual balance. Far from remaining in the background, the instrument asserts its presence—often dominates, even. This deliberate imbalance surprised listeners of the time, still attached to the aesthetics inherited from Viennese salons. In 1900, the critic **Edouard de Hartog** wrote, following a **Messchaert-Röntgen** recital in The Hague²⁴³:

[Messchaert] introduced us to a new composer, Oskar Posa, of great merit, but whose Lieder are more like piano compositions accompanied by a singer than Lieder with piano accompaniment.

This prominence of the keyboard is hardly surprising in a composer who was first and foremost a virtuoso pianist, performing **Liszt's** *Sonata* and *First Concerto* at the age of sixteen. The piano was naturally his primary compositional tool, but perhaps also a framework from which he struggled to break free. This unspoken admission surfaces in a letter he wrote to **Schönberg** in 1906²⁴⁴: *“Be happy that in your conception you are totally independent of the piano. That is one of your strong sides.”*

This bond with the piano gave rise to a highly expressive style: **Posa** excelled at lending emotional color to the human experience, notably through a highly original harmonic language. As early as 1899, he articulated the core of his musical thought²⁴⁵: *“Every expressive effect in music occurs on the harmonic level.”* In 1900, **Ludwig Karpath** noted this stylistic singularity²⁴⁶:

Posa's art lies chiefly in characterisation, in the use of bold but never aggressive modulations—rather, seductive ones [...] His ideas may not always be original, but even what he borrows from others is marked by his own spirit. The painful, nostalgic, and melancholic color is the most striking feature of his art.

In the Vienna of 1900, where **Brahms** and **Wagner** seemed to embody two irreconcilable worlds, **Posa** did not choose: he absorbed and fused both aesthetics. From this hybridisation emerged a dense and taut musical language, with no filler—every note, every chord, bears a precise tension. This extreme concentration gives his works a rare immediacy. In 1901, the Dutch critic **Anton Averkamp** noted²⁴⁷: *“What is particularly striking in Posa's talent is his ability to express a wide range of emotional states.”* His Lieder thus unfold a broad palette of feeling, sometimes with a distinctly theatrical emphasis, where carefully drawn atmospheres coexist. One cannot help but be struck by the expressive finesse with which he

conveys the nocturnal shimmer of *Mondlicht*, the trembling of love in *Du hast mich aber lange warten lassen*, the thriller-like darkness of *Die Gelbe Blume Eifersucht*, the soldier's agony in *Tod in Ähren*, the nostalgia for the past in *Das Blatt im Buche*, or the crushing urban solitude of *In einer grossen Stadt*.

This tormented music knows the violence of the world and its horrors, yet still seems to believe in its possible beauty. Might this be a generational trait? Such, in any case, is the suggestion of the vehemently anti-**Mahler** critic **Robert Hirschfeld**, writing about the composers of the *Vereinigung*²⁴⁸: *“How these young artists torment themselves! They do not capture, like **Brahms** or **Hugo Wolf**, a general atmosphere [...] no, each word is painted musically and adorned with dabs of colour, the texts melt into confused harmonies.”* By cultivating this acute sense of colour, by condensing entire dramatic worlds into short forms, and by closely embracing the poetic substance of the texts he sets to music, **Posa** shapes each Lied as a world unto itself—a kind of miniature opera.

Posa's originality also lies in the poets he chose. An avid reader with a sharp literary sensitivity, he drew from the works of unconventional authors, often marked by a sombre, introspective tone. In Vienna, he first gravitated toward key figures of literary *Jugendstil* such as **Ricarda Huch** and **Richard Dehmel**, and especially **Detlev von Liliencron**, whose brutal, abrasive lyricism embraced a previously unseen rawness. Later, he turned to more traditional voices—**Conrad Ferdinand Meyer** with his tragic elegance, and **Theodor Storm** with his introspective melancholy.

His choice of texts reveals a clear intention to make the Lied a space of resonance with the literature of his time. As early as 1900, **Hermann Bischoff** noted this in his book *Das deutsche Lied*²⁴⁹: *“The programmes of certain modern recitals are anthologies of contemporary poetry, often of the most exquisite taste [...] the general standard is considerably higher than it was fifteen years ago.”* This strong bond between music and literature found its consecration in 1912, when **Richard Dehmel** himself selected **Posa**'s *Lieder*—alongside those of **Schönberg**, **Strauss**,

and **Reger**—to illustrate his lecture on the affinities between poetry and music²⁵⁰. A form of recognition that confirms **Posa**'s place within the cultural and artistic circles of his time.

Posa's name as a composer became established in the Lied repertoire for three decades, his presence in programmes alongside the great masters eventually becoming almost commonplace. In 1912, in an article that hailed **Johannes Messchaert** as the “*master of the Lied*”, we read²⁵¹: “*His recitals are greeted throughout Europe as the pinnacle of vocal art [...] He ‘recreates’ the Lieder of Beethoven, Schubert, Schumann, and Brahms with as much conviction as those of Mahler, Strauss, or Posa.*”

Alongside his faithful interpreters **Messchaert** and **Ludwig Wüllner**, **Posa**'s music was performed by a whole generation of male and female *Liedersänger*: **Eduard Gärtner**, **Adolph Fuchs**, **Franz Steiner**, **Margarete Loewe**, **Leon Rains**, **Leila S. Hölterhoff**, **Julius von Raatz-Brockmann**, **Johanna Zegers-de Beyl**, **Paul Reimers**, **Olga Braco**, **Gertrude Hepp**, and **Cornelis Kalkman**.

The Music of Posa

Exploring the Lieder

From his very first opus, **Posa** sets the tone: a refined, intensely expressive writing, in which nostalgia is not synonymous with languor but rather becomes a form of vital substance. These four Lieder on poems by **Ricarda Huch** (Op. 1) form a small cycle in themselves, which can be read as a trajectory from loss to renunciation, passing through an aborted attempt at return and the illusion of appeasement. It is striking that this initial musical gesture already reveals such an advanced fusion of Brahmsian language—how not to think of him from the very first bars?—with Wagnerian breadth in the larger developments. **Posa**'s entire style is already present: a particularly dense piano part, framed by generous preludes and postludes; chromaticism tinged with unease and strangeness; sudden shifts of mood within a single Lied; a marked taste for theatricality; and above all, a broad polyphonic palette.

The first Lied, *Heimweh* (Op. 1 No. 1), immediately establishes an inner vertigo, from which emerges a haunting motif on the words “*mein fernes, fernes Vaterhaus*” (The distant distant house where I was born), first entrusted to the piano, then taken up by the voice, and heard again at the heart of the piece on the line “*O mein Vaterhaus*” (O house where I was born).

This motif—dark and gently swaying—resurfaces in *Heimkehr* (Op. 1 No. 2), on the same word, like a thematic signature. While this Lied initially seems more luminous, even bucolic, with its flowing movement and clearer harmonies, it ultimately yields to nostalgia—first through the musical recall, then through the disillusionment of the final stanza: the family home is still there, but frozen, silent, indifferent. The return is only a mirage.

The third Lied, *Du* (Op. 1 No. 3), short and whispered—sung *mezza voce*—is a kind of interlude, a tender memory, an almost childlike parenthesis. And yet, absence remains at the heart of the piece, carried by a vocal line made fragile by the absence of the ‘you’ it addresses.

Finally, *Ende* (Op. 1 No. 4) arrives like a cataclysm. It is arguably one of the most striking moments in all of **Posa**’s output. The piano erupts immediately fortissimo, with a telluric, orchestral energy: on several occasions, **Posa** summons a funeral fanfare, marked *quasi tromboni*. Chords break apart, registers clash—the piano does far more than accompany; it drives, fractures, and nearly devours the voice. The poem, a hallucinatory vision of loss, finds here a musical equivalent of rare intensity: fractured structure, dynamic ruptures, suspended silences punctuated by fermatas, stifled crescendos—everything contributes to making this Lied a dramatic scene in its own right. The voice too is pushed to its limits, culminating in a fortissimo at the evocation of the firmament (“*Gestirne Sitz*”). Love dies like a flame extinguished by the storm. All falls silent: the cycle closes on an image of annihilation and death.

Set to a poem by **Anastasio Grün**, *Das Blatt im Buche* (Op. 2 No. 2) unfolds, despite a striking economy of means, a polyphonic texture in which the vocal line becomes one voice among others. The emotion—that of an old woman rediscovering a dried leaf inside a book—is never emphasised: it emerges quietly, within the piece’s hushed textures.

A stark contrast comes with *Irmelin Rose* (Op. 2 No. 4), where Posa unveils a facet of his style that would prove highly appealing to audiences: humour. The poem, by Danish writer **Jens Peter Jacobsen**—also set to music around the same time by **Zemlinsky**—blends courtly legend, chivalrous gallantry and irony. Princess Irmelin, whose “*heart is made of steel*”, turns away every suitor—in bad faith, and quite gleefully so. The charm of the piece lies as much in its lightness as in the mock-naivety of its refrain—not unlike certain *Knaben Wunderhorn* songs by **Mahler**.

In his third opus, **Posa** draws on the poetry of **Detlev von Liliencron**. The whole breathless urgency of the irresistible *Du hast mich aber lange warten lassen* (Op. 3 No. 1) is contained in a musical gesture, launched in the very first bars: a single motif, woven into an obstinate, hypnotic texture. **Posa** doesn't narrate a story, but rather captures a fleeting moment of impatient desire at the break of day. What stands out is the rhythmic treatment: the piano hammers out a binary pulse in perpetual motion, while the vocal line floats above it in a ternary feel, slightly out of phase with the downbeats. This rhythmic instability creates a sense of time that is both stretched and driven forward, while bold modulations turn waiting into momentum. The repeated cries—"Komm bald, komm bald" (Come soon, come soon); "Geschwind, geschwind" (Make haste, make haste)—recall **Strauss's** *Ständchen*: "Mach auf, mach auf" (Open up, open up). The Lied ends in a burst of joyful release—the sun rises, and the lark takes flight.

Beneath its apparent minimalism, the brief *Tiefe Sehnsucht* (Op. 3 No. 2) is built on a highly intricate polyphony, made all the more elusive by the rhythmic displacements in the piano part. The *pianissimo* requested on the reprise of the word "**Gruss**" (greeting) produces a particularly moving effect. The same poem would also inspire the young **Alban Berg** in 1905.

On **Goldammer's** text (Op. 3 No. 3), which tells of a little yellow-and-brown bird whose song reopens a wound—the loss of a loved one—**Posa** constructs two contrasting strophes: the first in D major, suspended in a kind of melancholic calm; the second, darker and deeper, in the parallel key of D minor. The tender memory is suddenly overwhelmed by the irreversibility of grief—much like in the transition between the last two songs of **Schumann's** *Frauenliebe und Leben*.

In einer grossen Stadt (Op. 3 No. 4) belongs to the family of Lieder haunted by circular motifs—the spinning wheel, the hurdy-gurdy—where the music loops back on itself with a hypnotic relentlessness. Here, three differently characterised strophes, a single obsessive motif, and a pitiless theme: in a big city, a man first crosses a gaze, then a coffin, and finally his own. Solitude, the indifference of the crowd, a sense of misfit, anonymity—the text captures an urban alienation of striking modernity. The piano mimics the mechanical tune of a barrel organ with a circular, melancholic melody built on a harmonic sequence. Its motif may have been borrowed from *Die Männer sind méchant!* in **Schubert's Refrainlieder**. This Lied, greatly admired by **Messchaert** and **Wüllner**, was among **Posa's** most frequently performed during his lifetime. At its Amsterdam premiere, **Anton Averkamp** praised the chilling contrast between the lament “*Der Orgeldreher dreht sein Lied*” (The organ-grinder plays his song) and the eerie ritornello that follows in the piano²⁵².

Der Handkuss (Op. 3 No. 5) was undoubtedly **Posa's** greatest “hit”—a crowd favourite and the inevitable light-hearted interlude in **Wüllner's** otherwise serious recital programmes across Europe and the United States. It was so popular it was often demanded as an encore—sometimes up to three times in a row²⁵³. Its exuberant irony, snappy, telegram-style verses peppered with French and English words, its highly illustrative piano part—mimicking the jolts of a married lady's carriage en route to visit the Tsar for reasons that are anything but diplomatic—along with its many comic effects in a quintessentially Viennese spirit, brought laughter from audiences from the *Musikverein* to *Carnegie Hall*.

Menschenthorheit (op. 4 No. 1) belongs to the lineage of early **Hugo Wolf** or the young **Zemlinsky**, with its chromatic writing and a piano texture shimmering like water. The nymph, a classical figure in Romantic fiction and poetry, is no murderous seductress here, but rather a mirror: she knows neither love nor hatred, and it is the man who projects into her gaze the vertigo of his own soul. **Posa** has the central stanza sung twice, as if the frightened man—*poco tremando mit leisem Grauen* (trembling slightly, with a quiet fear)—needed to look twice. This echoes the formal repetition of the line “*du schaust und schaust*” (you gaze and gaze),

the climax of a hallucinated *forte* passage. Piano and voice follow two distinct melodic paths, symbolising the nymph and the man. This aquatic, shadowy material would later resurface in one of the variations of the *Theme, Variations and Fugue for piano*, op. 13.

It is perhaps in *Beschwichtigung* (op. 4 No. 4), a true masterpiece, that **Posa's** art reaches its apex. This magnificent Lied abandons any drawing-room setting: everything points to operatic scale—from the piano, treated as a full orchestra, to the large-scale form structured in three independent stanzas, each bound by the recurring melodic leitmotif “*Die See rauscht*” (The sea murmurs).

Dehmel paints the picture of a man alone on the shore, trying in vain to dilute his sorrow in the immensity of the world. At the time he wrote the poem, the poet—already married—was caught in an impossible love affair with **Ida Coblenz**, wife of Consul **Auerbach**. *Beschwichtigung* is born of that tension. He evokes yesterday's lovers—their games, their passions, their fears—already washed away by the tide.

From the very first bars, a gradual buildup recalls the prelude to *Das Rheingold*, with successive waves in the piano, sweeping gestures reminiscent of **Rachmaninoff's** *Élégie*, op. 3, and the full force of the ocean condensed into the single word *rauscht*, with its long, rolling “r”. **Posa** masterfully illuminates the poem's images—as in the line “*und sind erglüht und sind erbleicht*” (they have glowed with passion and grown pale), where the final syllable suddenly darkens with a descending octave, just as pallor overtakes them. The title promises a kind of appeasement, and indeed it arrives in the third stanza. But it coincides with the annihilation of all things. Only when the world is frozen, barren, and dead will pain cease. The sea continues to roar—indifferent.

Posa's stroke of genius lies in subverting our expectations. Rather than setting this final desolation to sparse or resigned music, he turns the world's winter into something incandescent. It is a surge toward the infinite, a kind of radiant ecstasy—as though the very idea of death opened a breach into transfiguration. The piano rises, the vocal line expands, the harmony shimmers with dazzling chromaticism: this is a miniature *Liebstdod*, where death is not an end, but a passage. **Posa** was fond of this Lied, which he included in one of his last concert programmes, at the

Festival organised by the Styrian Musicians' Association in Graz, in 1931²⁵⁴.

Three successive dreams haunt *Und ich war fern* (op. 6 No. 3). The lover, far from his beloved, imagines three acts of an inexorable tragedy: illness, death, and burial. Each stanza opens with the same formula—"A dream awoke me from sleep and placed black flowers about my bed"—and unfolds a new nightmare, each more oppressive than the last. The form is strictly strophic, yet the music deepens the dramatic contrast: the piano carries the emotional arc, from quiet anxiety to the stunned immobility of mourning. A funeral march emerges, bells toll, and the final "*Und ich war fern*" (And I was far distant) resounds like a final blow.

Die gelbe Blume Eifersucht (op. 6 No. 5) opens with a chilling "*Was war das?*" (What was that?) and ends like a dagger to the heart. Uncompromisingly original, this Lied—teetering on the edge of melodrama—was one of **Wüllner's** favourites. Rarely has jealousy been set to music with such violence: alternating between fantasy and outbursts of rage, the betrayed lover spies, rants, insults, and dreams of revenge. The breathless piano mimics the furtive steps of a stalker—but above all, the feverish impatience, the adrenaline of a premeditated crime. The writing is extreme: dissonances, a stretched tessitura, screams, exclamations, near-*Sprechgesang*. We enter a brutal modernity, verging on both theatre and madness. **Röntgen** feared the public might be shocked—and rightly so! After a 1912 performance in Germany by baritone **Leon Rains** with **Roland Bocquet** at the piano, the press reported²⁵⁵:

[Posa] is an avant-garde and utterly modern composer, who rejects anything that might soften his realism. There is practically no trace of melody in his work. He writes abstruse harmonies [...] and seeks out sinister and extravagant effects. Die Gelbe Blume Eifersucht simply repelled me.

The music of the *Soldatenlieder* (op. 8) is unrelentingly dark, in keeping with the poetry of **Detlev von Liliencron**: grim visions and morbid obsessions, with no hint of light—except for the occasional surge of martial exaltation, itself steeped in a kind of delirious

violence. One critic at the 1905 premiere found the very choice of these poems as material for Lieder “*disturbing*”, adding²⁵⁶: “*Since Hugo Wolf, the motto of young composers has been to set only the sorrows of humanity to music; happiness has been abandoned—sadly replaced by painful dissonances.*”

A soldier himself, **Liliencron** had fought in three wars, and his verses bear the stain of that rough, lived experience—far from the drawing-room fantasies of patriotic verse. It was likely this poetic ambiguity that drew **Posa** to shape the *Soldatenlieder* as a true song cycle—a rare move in his output²⁵⁷—with a dramatic progression and a carefully wrought tonal scheme. With the exception of the *Mädchenlieder*, op. 15, this is the only set to bear a title. The oscillation in the poems between lament and martial exaltation suggests that **Posa** had no intention of glorifying war: it is presented here as a total tragedy—human, absurd, and emotionally intense from start to finish. Two published versions of the work exist: one for piano and voice, the other for full orchestra.

Tod in Ähren (op. 8 No. 1) sets the tone with a crushingly powerful piano writing, in a vein not unlike **Mahler**’s military *Knaben Wunderhorn* settings. The opening bars establish a menacing funeral procession, before the voice enters *fortissimo* to depict the agony of a wounded soldier. The poem’s punning title—from “*Tod in Ehren*” (Death in honour, i.e. on the battlefield) to “*Tod in Ähren*” (Death in the cornfield)—also inspired **Zemlinsky** around the same time²⁵⁸, but the difference in treatment could hardly be starker. While **Zemlinsky** wraps the soldier’s final dream in a lush harmony one could almost sink into, **Posa** turns it into a suffocating lament. For the critic **Paul Stauber**, who considered it the most successful of the five songs, the realism was striking²⁵⁹: “*at the words ‘ein letzter Traum, ein letztes Bild’ (A last dream, a last image), one can literally see the dying soldier.*”

Kleine Ballade (op. 8 No. 2), the shortest song in the cycle, feigns military heroism: the writing is steeped in cadences, more so than in any other of **Posa**’s works. Its heavy-handed, even grotesque musical treatment, and the sheer excess of this blood-soaked “little ballad”—

especially in the orchestral version, with its use of the tuba—create a sordid counterpoint to the horror of the text. The poem overflows with appalling violence, declaimed in jagged rhythms by a voice treated more like a percussive instrument than a human one: the soldier slaughters his enemy until flames shoot from his eyes, then wipes his blood-soaked blade on the mane of his horse. It was through this lens of unbridled martial exaltation that the poem was later appropriated by the Nazis: it was included in a literary almanac²⁶⁰ distributed to German soldiers for the Christmas of 1943, and taught in the Hitler Youth. The *Kleine Ballade* also has the feel of a fevered pre-mortem hallucination, akin to *Fieber*²⁶¹ by **Franz Lehár**, in which a delirious soldier imagines a military march. Some motifs echo **Brahms**, particularly the *Allegro* sections of his *Piano Sonatas* No. 1 and 2.

Erwartung (op. 8 No. 3) is a ballad of desolation. A woman stands on her balcony, waiting for her husband to return from a bloody war—but with the dawn comes only his corpse. The music traces this tragic arc with a richly evocative piano part, adopting orchestral textures (horn and trumpet calls, distant fanfares), and constantly shifting material: sudden chords, brittle counterpoint, or else an unbroken flow. The vocal line, particularly contorted, heightens the text's tension, reaching its peak in the restrained sobs of the final line: "*Sie fanden ihn tot in der Heide*" (They found him dead on the moor).

In Erinnerung (op. 8 No. 4) is the most despairing piece of the cycle. A slow lament steeped in muffled anguish, its modern language at times recalls certain **Britten** songs. The piano, rhythmically displaced by a beat from the voice, establishes from the outset a persistent sense of instability that unsettles the listener and heightens the unease. The central stanza depicts a massacre, culminating in a piano-only *fortississimo*. The poem, fragmentary and elliptical, offers a string of traumatic visions—screams, fire, thirst, death, vultures. Pain and memory merge into one.

Mit Trommeln und Pfeifen (op. 8 No. 5) may seem at first to offer a fanatical idealisation of the soldier's life. But like **Schumann's** *Die Grenadiere* (on a poem by **Heine**), it rather paints

the deep fascination war and the Kaiser hold for soldiers—even for the speaker of the poem, who is old and hobbled by a wooden leg, perhaps the remnant of a previous battle wound. Over a recurring military fanfare—reminiscent of the finale of **Mahler's** *First Symphony* “Titan” or his song *Revelge*—**Posa** constructs a figuralist evocation of a triumphal march, with brass and drums blazing. Each of the four stanzas is given a distinct texture, before the piano unleashes a dizzying coda on the cry “*Hoch Kaiser und Heer!*” (Long live Emperor and army!), set to irregular meters. The truncation of the final notes of the main theme subtly unbalances the whole, casting an ambiguous light on the text. At the première in 1905, critic **Theodor Helm** had already pointed out²⁶² the striking similarity with *Die Trommel gerühret*, a song from **Beethoven's** incidental music for *Egmont*. This last of the *Soldatenlieder* was enthusiastically received by the public. One reviewer—who had been appalled by *Die Gelbe Blume Eifersucht* in 1912—praised it warmly²⁶³: “*Rhythm, declamation—everything collides, spurs forward, marches and measures on!*”

With its harmonic surges, pianistic difficulty and dramatic trajectory, *Unwetter* (op. 10 No. 3) stands as one of **Posa's** most striking Lieder. The piano unleashes the full tumult of a storm—gusts of wind, thunder, pounding rain. In the second stanza, this sonic chaos gives way to a sweeping, ecstatic lyrical line. The fear of the tempest acts as a catalyst for love: once the beloved is in her protector's arms, the piano's upper line overlaps with the voice, forming a seamless flow—like the two lovers entwined.

In *Schliesse mir die Augen beide* (op. 11 No. 2)—a poem **Berg** would also set to music, first in 1907 and again in 1925, at two radically different aesthetic stages—**Posa** reconnects, in this brief piece, with his lyrical roots in the Romanticism of **Schumann** and **Brahms**, stepping away from the avant-garde idiom. The apparent simplicity of the vocal line almost masks the refinements of a piano part that traces the poem's erotic undercurrent with exquisite subtlety.

Finally, *Mondlicht* (op. 12 No. 1) is a marvel. In this dreamy, sensual moonlight, nature opens its calyxes to fill the night with fragrance (!). The writing is suffused with Wagnerian

echoes—the final bars are even a direct allusion to Isolde’s death. Chromaticism here is not merely used to modulate, but rather to shape and shimmer the nocturnal light. Another striking feature: **Posa** chooses not to place the voice above the piano texture, but to enshrine it within. The vocal line, nestled at the very heart of the harmony, does not dominate but breathes with it. Despite the density and sinuous harmony, the song’s tenderness is never compromised—thanks in part to the luminous transparency of the sonority, adorned with sparkling colours in the upper register. This strange, hypnotic modernity did not escape the attention of composer **Wilhelm Kienzl**. On the first page of his score²⁶⁴, he wrote: “*Here, novelties in music*”, and on the next: “*New harmony—but entirely genuine, not fabricated!*”

The Music of Posa

Violin Sonata

The *Sonata for violin and piano*, Op. 7, was often misunderstood during **Posa's** lifetime and met with fierce critical attacks. Yet its intrinsic value and originality are beyond doubt: one is easily convinced of this upon hearing it again, or by studying the score in an attempt to decipher its code.

What the critics dismissed as redundant repetition or monotony was, in truth, the boldness of the *Sonata* itself—and the very principle of its architecture. **Posa** builds each movement from a compact thematic nucleus made of short motifs, or even simple cells, which he reuses and transforms almost to the point of exhausting their harmonic possibilities. When first discovering the work—or without paying close attention to these constant transformations—some listeners may have experienced a sense of stasis and grown discouraged. The first movement in particular alienated nearly every critic of the early 20th century with its obsessive frenzy. Even the Dutch critic **Averkamp**—an admirer of the piece—confessed to feeling “*overwhelmed*” by the rapid succession of motifs and the torrent of sound poured out by the two instruments²⁶⁵. When the *Sonata* premiered in 1901, **Shostakovich** had not yet been born, and no ear had yet fully absorbed the motoric ostinatos he—like **Mosolov** or **Stravinsky**—would later imagine.

Another recurring criticism concerns the excessive length at the beginning of the piece—something **Röntgen** himself had pointed out to **Grieg** in March 1901²⁶⁶: “*I've received a very substantial violin sonata from Posa. [...] The invention is great and genuine throughout, but... everything is too long!*” In addition to the cuts recommended by **Röntgen**, which **Posa** followed, the **Simrock** edition would later suggest a small ossia to shorten the second movement. In

the present recording, further cuts have been made to the first²⁶⁷ and second²⁶⁸ movements, at the suggestion of the performers.

In the memorandum he wrote for the Society of Creative Musicians in Vienna—three years after the failed premiere of his *Sonata—Posa* would remark: “*The first impression of a new work does not allow for a definitive judgement of its artistic value, [and] certain new contemporary works, rejected or ridiculed at their first performance, can provoke a complete revision of their appreciation when they become better known.*”

The *Sonata* unfolds with a rare richness, one that deserves to be gradually embraced. First, one marvels at *Posa*’s command of harmony and his unbroken sense of momentum: this music is in constant evolution. The developments function as reflections of what has come before, and the sparse thematic recalls between movements stand out for their subtlety. But beyond any intellectual approach, the work releases a phenomenal power—through the perilous demands it places on the performers, and the intensity summoned by its dynamic and tempo markings. The dangerous liaisons between the two instruments—as often in conflict as in dialogue—further set the piece apart. And above all, the *Sonata* offers dizzying moments of beauty: first in the sheltered sweetness of the lyrical second theme in the opening movement, then in the elegy that seems to flow naturally into the tender chorale of the second, and finally in the shifting colours of the *Finale*’s second theme, bathed in an end-of-the-world glow.

The **first movement** opens with threatening piano chords and the violin’s mysterious introduction of a first theme, made up of two four-note motifs, each formed by two seconds. This seemingly simple cell becomes the foundation of the entire movement. The uninterrupted repetition of these two short motifs, combined with the surprising energy of the *Allegro*—driven by *sforzandi* and *fortissimi*—creates an immediate tension. The same theme is then stretched into a heartrending lament on the violin *poco largo*, before giving way to a second theme marked *dolce ed espressivo*. This lyrical, tender surge is interrupted by a first question in the piano, then struggles to resume, halted once again, before disappearing altogether.

The gloomy hesitations that follow, marked *tranquillo*, explore the initial motifs in all directions and lead to a sensational crescendo culminating in an oppressive *feroce e martellato* episode—itsself soon crushed by a liberating climax. After the extreme intervals of a violin seemingly struggling for air, the second theme bursts forth with full intensity above *agitato* piano chords. The calmer atmosphere that follows is soon overtaken by the same sense of a caged animal fighting to escape. The movement ends with a final appearance of the lyrical theme, fading away *perdendosi*.

The **second movement** is even more enigmatic. This *Andante maestoso* confronts the pianist with a formidable challenge: from the very first bar, they must articulate, on every beat, extraordinarily wide arpeggios marked *quasi harpa*, spanning nine to ten notes. Over this shifting harmonic backdrop, the violin rises in an elegiac, hymn-like melody. Tracing an arch-shaped path, it fades away, giving way to a gentle, reverent chorale played by the piano alone. The violin's song returns in all its majesty, slightly altered, before the chorale reappears, now extended with a few bars of a lullaby-like rhythm. A hesitant violin resumes, spinning out a three-note motif shaped like a question, immediately echoed by the piano. The question grows, becomes insistent, and the theme re-emerges in darker hues—only to dissolve once again. Instead of the chorale's return, the theme now sounds muted, shrouded in mist, before the questioning motif resurfaces with a tenser violin line. The instruments respond to one another, and the mounting intensity pushes the piano into a surreal, strikingly modern passage: by gradually displacing the bass notes onto the weak beats²⁶⁹ and adding appoggiaturas to the chromatic progression in the right hand, **Posa** creates a nightmarish sense of disorientation. The violin attempts a soaring gesture, but the piano's powerful, percussive chords bring it crashing down. A final chorale, a distant echo of the earlier questioning, and one last unbalanced piano phrase precede the return to calm. The movement closes in an almost unreal peace.

The **final movement**—conceived by the composer “*as a fusion of Scherzo and Finale*”²⁷⁰—is a headlong dash built around a rhythmic idea stated in the very first bar.

This dry, nervous rhythm is subjected to successive rhythmic displacements between violin and piano, shaping the entire *Allegro molto*.

After two expositions, punctuated by *pizzicati*, both instruments fail to regain momentum. They stumble, with increasing intensity (*molto crescendo*), over the opening notes of the motif, like a stuttering engine, before exploding into a torrent of semiquavers in the violin, while the main rhythmic idea is hammered out in *fortissimo* chords in the piano. The pulse tightens. Four bars of piano alone, then the violin's bare *pizzicati* pull us from the turmoil, sliding into a sublime second theme marked *dolce armonioso e tranquillo*—itself a metamorphosis of the initial motif.

This Straussian flight soon takes a darker, more fractured, more unsettling turn. The music advances in fits and starts, with a feverish energy. The piano attempts to lead the music in a different direction, only to be relentlessly contradicted by the ever-present rhythmic ostinato. That idea ultimately prevails, and then—surprise: the obsessive theme from the first movement returns with thunderous force! It darts back and forth between the instruments with mounting nervousness, interwoven with the rhythmic motor of the movement. A kind of chase ensues.

A suspended silence hints at the return of the second theme—but it never comes. Instead, a flurry of detached piano notes plunges the music into a frenetic whirl. Gradually, the rhythmic accents transform the obsession into a deceptively light jest (*scherzando*, then *grazioso*). A new musical bridge leads to *pizzicati* in the violin that glide naturally into the second theme, now presented in an incantatory mode: the violin and the right hand of the piano float above a bed of hypnotic pulsing chords. Taking turns, the two instruments launch into ascending chromatic lines that cross and intensify. This great surge reaches its apex with the violin's grandioso trills.

After a brief breath, the exhausting gallop resumes, unrelenting. And just when there seems to be no way out, the theme reappears—this time with unexpected tenderness and vulnerability. This parenthesis of delicacy is short-lived: violence erupts anew, culminating in the fierce return of the first movement's obsessive theme. At the height of this tension, just as everything seems poised to collapse, a shaft of sunlight finally breaks through the clouds

as the second theme returns—now majestic, in C major. It radiates a noble glow, reaching its climax on the violin's high C before being swept away. A coda marked *Presto* brings about the ultimate transformation of the movement's opening material, replacing its original rhythm with a formidable deluge of *staccato* sixteenth notes. The final peroration gathers all previously heard motifs, and each note hurtles the work toward its inescapable end, sealed by three heavy, low chords.

Thus the *Sonata* comes to a close—both fascinating and disconcerting, a challenge to the ear as much as a reward for those bold enough to venture into it, where impatience gradually gives way to the self-evidence of a masterwork.

The *Sonata*'s great difficulty of execution was likely the main obstacle to its favourable reception. Its "*increased complexity*" posed, for both audiences and performers, an "*obstacle to receptivity*", to quote **Posa**'s memorandum. Is it a coincidence that after the work's only real success—in Amsterdam, in 1902—the press reported²⁷¹ that **Röntgen** and **Eldering**'s performance was "*technically close to perfection*", and that "*their dedication and enthusiasm produced an impression of exaltation*", as if they were "*carrying out a mission of the highest importance*"? The piano part, particularly dense, requires superhuman stamina. After this concert, **Röntgen**—a pianist of the highest calibre—noted that the use of the pedal was virtually impossible in the third movement, and admitted to **Posa**²⁷²: "*[The Sonata] has a flaw: its technical difficulty, especially for the pianist. I can't remember ever struggling so much to play a chamber work.*" Acknowledging the decisive role of interpretation, the composer himself conceded²⁷³: "*The failed premiere in Heidelberg proved that the piece cannot withstand a mediocre performance.*"

Beyond the premieres in Heidelberg, Amsterdam, and Vienna, the work would be performed in Leipzig (1902), revived in Amsterdam (1909), and again in Berlin (1913), before falling into oblivion.

The Music of Posa

String Quartet

The existence of the *String Quartet in F*, Op. 18, remains something of an enigma. What compelled **Posa** to take on this form at the twilight of his life—he was then 75—after having been definitively cast out of musical life? In the past, the composer had only attempted a string quartet once, around 1902, but, discouraged, had not gone beyond a single movement—which **Röntgen** nonetheless considered sublime²⁷⁴.

Two distinct manuscripts of the *Quartet*, both dated 1948—and containing numerous copying errors—are held at the Vienna Library in the City Hall. There is no evidence of a private or public performance, yet the individual parts were indeed copied. Beneath a tendency toward emphasis and effects that must be tempered—many *ritardandi* and *fortississimi*—the pages reveal expressive, inspired themes, bold harmonic developments, and a formal clarity that attest to true compositional mastery. The idiom is distinctly Brahmsian, likely reflecting **Posa**'s resistance to the more radical currents of modernism, though this stylistic shift marks a clear contrast with his last published *Lieder* of 1911—which played more ambiguously with tonality. The *Quartet* is permeated throughout by a deep vein of nostalgia, casting a final glance toward the vanished Vienna of 1900. In a way, it can be heard as a musical synthesis of that brief era of exceptional fertility, and as the anachronistic fruit of its influences. Yet the work is anything but short on invention—or surprises.

The **first movement**, with its venomous perfume, shows a certain harmonic kinship with **Schönberg**'s *Verklärte Nacht*. Cast in sonata form, it opens with a broad and urgent theme presented by the viola, followed by a second, quiet and melancholic theme that fades *strascinando* (dragging its feet), only to be brusquely swept away by a *tempo animato*

hammered out by the full quartet. After the turmoil, then a moment of calm, a mocking little eight-note motif wanders from one instrument to another, building a bridge that leads to the most surprising passage of the development: a searing solo for first violin, emerging *quasi improvisando*, like a cadenza, with the first theme shimmering beneath it. After a peak of intensity in double stops at the recapitulation, the *fortissimo* swells into *fortississimo*. The return of the second theme and a brief coda bring the movement to a close in great serenity.

The **second movement**, a theme and variations titled *Canzonetta dorica con Variazioni*, features a folk-like melody in the Dorian mode, treated in canon. Its modal character and melodic momentum seem inspired by Irish folk music—the second half of the theme, note for note, can be heard in the soundtrack of **Ron Howard's** *Far and Away*, composed by **John Williams**. This theme is not entirely new in **Posa's** output: it already appeared in an earlier Lied, *Ein Tag geht aus* (Op. 14 No. 5), thus creating a subtle link between this late quartet and his vocal repertoire. The first variation thickens the initial theme with a stream of semiquavers, lending it an inner vibration, in the manner of a *perpetuum mobile*. It is followed by a nervous second variation, in which the first violin and the cello engage in an *impetuoso* exchange—first over a background of tremolos (second violin and viola), then in a series of sharp, percussive vertical accents. This tense climate gives way to a more lyrical passage: the same two instruments take up the line again *cantando con entusiasmo*, with a warm lyricism that leads into the third variation—a kind of gigue, lively and dance-like, over which the cello states the theme. Finally, the fourth variation, in the major mode, serves as a luminous coda. This fondness for antiquity and stylised archaisms—Dorian mode, canon, dance, variations on a folk theme—had seen an unexpected resurgence in the Vienna of **Posa's** formative years, between 1900 and the Great War.

The **third movement**, an *Intermezzo giocoso*, opens with chordal writing reminiscent of **Dvořák**, then unfolds a series of episodes with shifting character, all imbued with the spirit of a light dance. A brief, sombre reminiscence of the first movement's theme surfaces, fades away *morendo*, and gives way to a true *movimento di valse*. The homage

to Vienna then becomes even more explicit: at the height of this swirling passage, **Posa** inserts—like an intact memory—a literal quotation of the famed waltz *Frühlingsstimmen* (Voices of Spring)²⁷⁵ by **Johann Strauss II**. The final bars rush into a *prestissimo* whirlwind, culminating in a burst of *tutta forza* chords from all four players.

The *Finale* opens with a *Molto largo pesante* in the manner of **Bruckner** or **Mahler**—or perhaps more simply **Beethoven**—followed by the statement of a majestic *cantabile* theme, which then gives way to the unfolding of a fugue marked *capricciosa*. The writing reveals all its complexity: **Posa** skillfully explores the possibilities of his subject—inversions, augmentations, intricate overlays—though without quite reaching the vertiginous heights of the *Fugue* from his Opus 13. The *cantabile* theme passes through the different voices, eventually intertwining with the fugal texture and leading the work to an ending that is half-heroic, half-abrupt. No climactic gesture, no final flourish—just a sense of withdrawal. As if the music stopped without having said everything—like its author.

The *Quartet*—which could easily be subtitled *Souvenirs of Vienna*—holds a truly singular place in **Posa**'s catalogue: both formally accomplished and deeply haunted by the ghosts of the past, it is also subtly imbued with a sense of incompleteness. It resonates at once as a farewell and a testament.

The Music of Posa

Andante, Albumblatt

The *Andante for horn and piano* was composed before 1902. A single-movement work, it survives only in manuscript form and was performed several times by the Moravian-Austrian horn player **Louis Savart**, who was likely its dedicatee. **Posa** himself arranged the horn part for cello. The writing is in a clear lineage with **Brahms**, revealing similar skills in thematic development through the addition of piano arpeggios, reharmonisation, and a typical use of hemiola after the central episode, in the return of the first theme marked *misterioso*.

Also unpublished, the *Albumblatt* (Album Leaf) for solo piano, probably composed before 1900, was conceived as a seemingly simple miniature. Marked *Allegretto con intimo sentimento*, it introduces a melancholic theme whose first six notes could well open *La Reine de Cœur*²⁷⁶ by **Francis Poulenc**, some sixty years later—and which perhaps borrows from **Schumann** a motif from the *Studies in Canon Form*²⁷⁷, or from the final piece of the *Kinderszenen*. The central section, clearly inspired by **Chopin**, ventures into more daring chromaticism and opens onto an episode with a hazy, half-asleep atmosphere, rich in countermelodies, before the main theme returns and gradually fades away. Overall, the piece fits within the typical spirit of the Romantic album leaf, a genre composers like **Fuchs**, **Grieg**, **Zemlinsky**, and even **Schönberg** (one thinks especially of the *Andantino* from the *Three Piano Pieces*²⁷⁸) continued to explore under various titles. Many illustrious names are evoked by this charming and unpretentious piece, which already reveals **Posa**'s fondness for polyphony.

Memorandum of the Society of Creative Musicians in Vienna

Written by **Posa** for the foundation of the *Vereinigung Schaffender Tonkünstler in Wien*—1904

In the musical life of Vienna, the works of contemporary composers, especially Viennese ones, are given very little consideration. Most of the time new works are only heard in Vienna after performances in numerous more or less large musical cities in Germany and are ordinarily received here with little enthusiasm and even reluctance.

This phenomenon forms a flagrant contrast with Vienna's exemplary musical past, and is to be explained by the public's apparently insurmountable distaste for anything new. It is said that Vienna is not a favourable territory for first performances, and those who maintain this seem at first sight to be correct, if operetta is excepted, a domain in which our city no doubt sets the tone. Yet novelty has always been obliged to overcome a resistance which is stronger and more passionate in music than in other domains. Almost all the works universally recognised today, and even more so those that must be considered landmarks in the evolution of music, have been received with coldness or have even been rejected, and judged to be ugly, confused, incoherent at the time they were new. It suffices to think of **Beethoven's** *Eroica*, his *Ninth Symphony* and late *Quartets*, of the works of **Bach**, of **Wagner**, of **Brahms**!

This does not mean that all the works received with indifference or distaste are of primary interest for their period. Yet a work does not have to be the *Ninth Symphony* to be misunderstood, and the case of the *Ninth Symphony* proves the first impression of a new work does not allow for a definitive judgement of its artistic value, and that certain new contemporary works, rejected or ridiculed at their first performance, can provoke a complete

revision of their appreciation when they become better known.

Every musical effect is based on an inner relationship between the work and the listener, where the qualities of the work, yet also those of the listener play a decisive role. Just as the work must satisfy the demands of what may be expected of a work of art, the listener's capacity for thought and for musical sensitivity must be capable of meeting the demands of the work.

If it is desirable that the public forge a link with contemporary music, it must first of all become familiar with its particularities, just as familiarity with the music of the classical masters forged a relationship between the public and these works. However, a small section of the public, one that is perfectly uncultivated, whose musical horizon can to this day only comprehend the music of entertainment, still today finds the music of the great classics boring.

All progress, all evolution runs from the simple to the complex. And it is precisely the recent evolution of music, with its increasing complexity and its harmonic and melodic concentration, that augments even more the difficulties and obstacles against which newness in music has always had to struggle. In order to overcome these multiple obstacles to reception, many repeated performances of the first order are necessary, performances that require preparation that is extraordinarily precise and that strictly adheres to the composer's intentions.

This, however, is impossible as long as new works make only intermittent appearances in the programmes of current concert societies, as curiosities or monstrosities. This is why there must be an artistic venue that is exclusively devoted to first performances, a permanent home for new works.

It is only through the regular presentation of new works that it will be possible to discern

if interest for contemporary music can be awakened and maintained within musical circles. It must be ascertained whether the Viennese public will interest itself in works that have remained totally unknown to us, or dismiss them after a single performance, and whether, like the public of musical towns in Germany, it will perhaps appreciate them.

Until now, however, other external factors have been opposed to a sustained culture of contemporary music in Vienna. In music, unlike the visual arts, the creative artist needs the mediation of the performing artist in order to address his public. One can understand that, when constructing their programmes, the performing artists and artist associations give priority to their own artistic and material interest, and that they choose first and foremost works of recognised worth, such as have already received public favour. As regards the choice of new works, this choice is guided by their own discernment, their capacity for judgement and—which is no small matter—their good will.

The possibilities for performing modern music, lastly, are restrained by the agents and the concert societies, habitually placed between the performing artist and the public, and which exercise, in view of their own financial advantages, an influence that is as broad as possible concerning the choice of the programmes, seeking to exclude anything that does not seem to them to guarantee ticket sales. In particular, these last factors harm the free development of musical life in Vienna and indeed have already provoked, by presenting unrelentingly identical programmes, a general weakening of interest in music.

In order to eliminate these exterior obstacles to the free development of creative musical forces, the people who are closest to music, i.e. the composers, must not remain for any length of time excluded from musical life properly speaking. They must overcome their distant relationship with the public and force themselves to create with it a direct and artistically beneficial bond, just as visual artists have long managed to do. And just as no artist could have by himself alone become emancipated from the merchants of art, so composers need a union, an action common to all.

The majority of the composers of Vienna have thus decided to form an association aiming to create a direct link between themselves and the public, to prepare a permanent cultural venue for contemporary music in Vienna, and to keep the public informed with up to date news of musical creativity.

The association will strive to reach these objectives by organising public performances of new works of great importance and of works that, in its own opinion, have not yet become sufficiently appreciated in Vienna. Austrian and German artists will have the priority.

In choosing the works to be played, no 'trend' will be favoured. Considering that the artistic value of a work is not linked to any particular style, performances will be given of works of the classical school no less than of the neo-German school, of the Apollonian current as of the Dionysian current, in so far as a powerful artistic personality expresses itself therein in a formally irreproachable manner.

Nonetheless, the public's judgement of a work should not be based primarily on their more or less agreeable contents, but instead solely on the degree of artistic personality that is expressed in it, and by the quality of the performance.

1. En quête d'anciennes affiches de concert pour décorer ma chambre, j'avais récolté sur internet un grand nombre de documents d'archives scannés, à restaurer et imprimer.
2. Wolfgang Behrens, *Der Komponist Oskar C. Posa (1873-1951)*. Thèse, Freie Universität Berlin 1996
3. Les institutions contactées sont recensées à la fin de ces notes.
4. Bibliothèque de Vienne à l'Hôtel de ville
5. J'ai pu recenser plus de cent concerts, sur la base partielle des programmes annoncés ou chroniqués dans la presse autrichienne, allemande, néerlandaise ou américaine. Ce nombre est à réévaluer.
6. *Neues Wiener Tagblatt*, 14 février 1901, p. 2 (Max Kalbeck)
7. *De Tijd*, 10 octobre 1910, p. 3
8. *De avondpost*, n° 7784, 6 octobre 1910, p. 2
9. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 6 octobre 1910, p. 3
10. *Arbeiter Zeitung* n° 357, 28 décembre 1898, p. 7
11. *Neue Freie Presse*, 14 janvier 1912, p. 17
12. Lettre de Moriz Rosenthal à Heinrich Schenker, 14 décembre 1902
13. *The Musical Courier*, 15 avril 1940, p. 17
14. *The Musical Courier*, n° 1543, 20 octobre 1909, p. 22
15. D'après l'un de ses neveux, Ulrich Cunard, dans ses mémoires (inéd.)
16. Son nom de naissance sera plus tard reconvoqué pour le dénigrer, comme en 1938 dans une lettre de l'antisémite Roderich von Mojsisovics adressée au Ministère de l'Education du Troisième Reich.
17. *Don Carlos*, opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, créé en 1867 à Paris, d'après le drame de Friedrich von Schiller
18. *Deutsches Volksblatt*, 8 avril 1889, p. 7
19. *Deutsche Musikzeitung*, 1889, n° 10, p. 75
20. *Neues Wiener Tagblatt*, 9 juillet 1889, p. 6
21. En 1890, il est affecté à l'artillerie de l'armée austro-hongroise au grade de sous-officier de réserve. (*Neue Freie Presse*, 25 décembre 1892, p. 18)
22. Le C.V. de Posa utilise le mot *Gerichtsassessor*, un titre obsolète aujourd'hui qui renvoie au statut de juge ou procureur fraîchement diplômé, pas encore officiellement magistrat.
23. La formule est empruntée à Henry Louis de la Grange dans son *Histoire Musicale De Vienne, vol. 2. De 1848 à Nos Jours*
24. Le baptême a lieu en l'Eglise Notre-Dame des Ecosais (*Unsere Liebe Frau zu den Schotten*), le 30 septembre 1897.
25. *Montags Zeitung*, 26 décembre 1898, p. 2
26. *Arbeiter Zeitung* n° 357, 28 décembre 1898, p. 7
27. Johannes Messchaert (1857-1922), baryton-basse néerlandais, fut l'un des interprètes de lied les plus reconnus de son temps, professeur de renom, et co-fondateur du Conservatoire d'Amsterdam. Mahler, qui admirait son art, l'avait accompagné au piano
28. Julius Röntgen (1855-1932), pianiste néerlandais, co-fondateur puis directeur du Conservatoire d'Amsterdam, fut un compositeur prolifique, auteur de plus de 600 œuvres dont 25 symphonies, des concertos, de la musique de chambre et des œuvres pour piano. Il noua des amitiés avec Brahms, Grieg, Nielsen ou Pablo Casals.
29. Ce compagnonnage musical durera 35 ans, de 1881 à 1916.
30. Lettre de Johannes Messchaert à Heinrich Schenker, 26 juin 1899
31. Lettre de Julius Röntgen à Edvard Grieg, 22 octobre 1899
32. Fritz Simrock (1837-1901) était le petit-fils de Nicolas Simrock, fondateur de la firme qui édita Mozart, Beethoven et Haydn. Il a déplacé le siège des éditions de Bonn à Berlin.
33. Lettre de Julius Röntgen à sa seconde épouse, Abrahamina des Amorie van der Hoeven, 17 janvier 1900
34. Lettre de Julius Röntgen à sa seconde épouse, 29 janvier 1900
35. Ludwig Karpath (1866-1936), critique musical. Il avait chanté, en tant que basse, sous la direction de Mahler à Budapest.
36. *Neues Wiener Tagblatt*, 6 mars 1900, p. 5-6 (Ludwig Karpath)
37. *Wiener Zeitung*, 1^{er} février 1900, p. 12
38. *Deutsche Musik-Zeitung* n° 2, 31 janvier 1900, p. 15-16
39. *Neues Wiener Journal*, 30 janvier 1900, p. 9
40. *Weekblad voor muziek*, 24 février 1900
41. *De Amsterdammer*, 25 février 1900, p. 4 (Anton Averkamp)
42. *De Amsterdammer*, 4 novembre 1900, p. 3 (Anton Averkamp)
43. *Signale für die musikalische Welt*, 10 octobre 1900, p. 16
44. Hermann Bischoff, *Das deutsche Lied*, 1900, p. 115
45. Posa est, avec Robert Gound (1865-1927), le seul viennois cité dans la nouvelle génération des compositeurs de lied.

Notes & sources

- 46.** *Neues Wiener Tagblatt*, 14 février 1901, p. 2 (Max Kalbeck)
- 47.** Lettre de Julius Röntgen à Heinrich Schenker, 18 mars 1901
- 48.** Lettre de Julius Röntgen à Oskar C. Posa, 6 mars 1901
- 49.** Lettre d'Edvard Grieg à Oskar C. Posa, 29 avril 1901
- 50.** Abraham Eldering, dit « Bram » Eldering (1865-1943) était un violoniste néerlandais de renom, premier violon des *Berliner Philharmoniker*, et partenaire de musique de chambre de Brahms.
- 51.** Lettre de Julius Röntgen à Oskar C. Posa, 10 avril 1901
- 52.** *L'Allgemeiner deutscher Musikverein*, fondé à l'initiative de Liszt en 1859, a organisé des festivals chaque année jusqu'à son démantèlement par les nazis en 1937
- 53.** Lettre de Julius Röntgen à Oskar C. Posa, 10 avril 1901
- 54.** Fritz Steinbach (1855-1916), fut successeur de Richard Strauss à la *Hofkapelle* de Meiningen, avant de devenir directeur à la fois du Conservatoire et de l'Orchestre du *Gürzenich* de Cologne.
- 55.** Lettre de Julius Röntgen à Oskar C. Posa, 3 mai 1901
- 56.** Il s'agissait en fait de Karel Hoffmann, le premier violon du Quatuor Bohémien (plus tard appelé Quatuor Tchèque). Rien ne laisse penser qu'il fut réellement un violoniste médiocre !
- 57.** *The Musical Courier*, 26 juin 1901, p. 6
- 58.** *Die Rheinlande*, juillet 1901, p. 37 (Otto Seeling)
- 59.** *Die Musik* (1901-02), 1^{er} trimestre, p. 74
- 60.** Karl Thiessen (1867-1945), pianiste et compositeur allemand
- 61.** *Neue Zeitschrift für Musik*, 19 juin 1901, n° 25, p. 340 (Karl Thiessen)
- 62.** *The Musical Courier*, 26 juin 1901, p. 6
- 63.** *Allgemeine Zeitung*, Munich, 4 juin 1901, p. 14 (non-signé)
- 64.** Lettre de Julius Röntgen à Edvard Grieg, 12 juin 1901
- 65.** Ces pièces, éditées en 1902 et titrées *Fleurs printanières* ; *Mélodie d'amour* ; *Valse Capricieuse* (en français) et *Ländlicher hochzeitstanz* sont à ce jour introuvables.
- 66.** *Catalog of Copyright Entries*, 1930, *Musical Compositions for the Year 1930, New Series*, vol. 25, 3^e partie
- 67.** CV manuscrit d'Oskar C. Posa, *Wienbibliothek im Rathaus*
- 68.** Lettre de Julius Röntgen à Oskar C. Posa, 4 septembre 1901
- 69.** Lettre d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, 2 janvier 1901
- 70.** Adolf Kirchl (1858-1936), était chef de chœur du *Schubertbund* au moment de sa nomination.
- 71.** Lettre de Julius Röntgen à Oskar C. Posa, 3 octobre 1901
- 72.** Alfred Finger (1855-1936), violoniste viennois, fut l'élève de Joseph Joachim, puis membre du Quatuor Winkler, pédagogue et professeur au Conservatoire de Vienne
- 73.** Louis Savart (1871-1923), originaire d'Olomouc, jouissait à Vienne d'une grande réputation de corniste virtuose et de chanteur. Il avait fait partie avec Schoenberg du *Fröhliches Quintett* dans les années 1890.
- 74.** Lettre de Julius Röntgen à Oskar C. Posa, 13 avril 1902
- 75.** *The Monthly Musical Record*, 1^{er} octobre 1902, p. 18
- 76.** *De Amsterdammer*, n° 1295, 20 avril 1902, p.3 (Anton Averkamp)
- 77.** Lettre d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, 20 avril 1902
- 78.** Albert Gutmann (1851-1915) était le principal agent artistique et organisateur de concerts du monde de la musique en Autriche au début du xx^e siècle. On doit à son fils Emil Gutmann, impresario également, le surnom de « Symphonie des Mille » pour la *Huitième* de Mahler, au grand dam du compositeur.
- 79.** Lettre de Julius Röntgen à sa seconde épouse, 9 novembre 1902
- 80.** *Neues Wiener Tagblatt*, 30 janvier 1903, "-rp" (Ludwig Karpath)
- 81.** *Neue Freie Presse*, 5 février 1903, p.2 (Julius Korngold)
- 82.** *Deutsches Volksblatt*, 22 mars 1903, p. 10 "H." (Eduard Hanslick)
- 83.** *Arbeiter Zeitung*, 28 janvier 1903, p. 2 (Josef Scheu)
- 84.** *Vaterland* n° 32, 1^{er} février 1903, p. 9 "K." (Richard von Kralik)
- 85.** *Festschrift der Schweizerischen Musikzeitung und Sängerbund*, 12-15 juin 1903
- 86.** Ce soir-là sont joués une ouverture de Jacques-Dalcroze, des œuvres pour chœur de Hegar, Delius, et Huber, un poème symphonique de Boehe, un concerto pour violon de Pahnke, un mouvement symphonique de Bloch, des lieder de Pringsheim, et le mélodrame *Das Hexenlied* de Schillings !
- 87.** *Neue Zeitschrift für Musik*, 1^{er} juillet 1903, n° 27, p. 383 "-r."
- 88.** *Musikalisches Wochenblatt*, 2 juillet 1903, n° 27, p. 372 (Arthur Seidl)
- 89.** *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 1903, p. 615
- 90.** *Münchener Neueste Nachrichten*, 23 juin 1903, p. 2

Notes & sources

- 91.** *Die Elf Scharfrichter* (Les onze bourreaux), ouvert en 1901, était l'un des premiers cabarets allemands. Il avait été imaginé sur le modèle du Chat Noir de Montmartre, à Paris.
- 92.** Mahler avait présenté *Das Klagende Lied* en 1881 au Prix Beethoven, qui fut rejeté par le jury dont Brahms faisait partie.
- 93.** Lettre d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, 20 avril 1902
- 94.** *Wiener Neustädter Zeitung*, 18 novembre 1903, p. 3
- 95.** Lettre d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, 29 avril 1903
- 96.** *Neues Wiener Tagblatt*, 29 mars 1904, p. 7
- 97.** Schoenberg avait épousé Mathilde Zemlinsky en octobre 1901.
- 98.** Lettre d'Alexander von Zemlinsky à Arnold Schoenberg, 23 juin 1903
- 99.** Dans une lettre adressée à Arnold Schoenberg le 25 octobre 1901, Felix Salten, l'auteur de *Bambi* (!) lui demande l'adresse de Posa. (*Schoenberg's Early Correspondence*, 2016, p.44)
- 100.** Le 1^{er} décembre 1900, Zemlinsky donna avec Eduard Gärtner un récital de compositeurs modernes à la *Bösendorfer-Saal* de Vienne : Posa, Schenker, Zemlinsky, Erich J. Wolff, et Schoenberg.
- 101.** Conrad Ansoerge (1862-1930), pianiste, compositeur et pédagogue, élève de Liszt, professeur à Weimar, Berlin et Prague. Il donna son nom à l'*Ansoerge-Verein* (Vienne, 1903-1911), société consacrée à la promotion des arts contemporains, dont la musique.
- 102.** On ne sait pas avec certitude qui de Zemlinsky ou Posa crée les lieder de Schoenberg, les deux artistes se partageant le piano dans ce concert organisé par l'*Ansoerge-Verein* le 11 février 1904 avec le chanteur Walter Pieau.
- 103.** La *Secession* Viennoise s'était officiellement nommée *Vereinigung bildender Künstler Österreichs*
- 104.** *Neue Freie Presse*, 1^{er} avril 1904, p. 1-3 (Guido Adler)
- 105.** Wolfgang Behrens, *Der Komponist Oskar C. Posa* (1873-1951), p. 21-23
- 106.** Wolfgang Behrens, "... dieses Jahr war nicht verloren". *Die "Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien"* (*Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 2003, p. 249-264)
- 107.** Lettre d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, 18 avril 1904
- 108.** « Il nous importe de présenter à un public qui ne demande qu'à les connaître [...] les œuvres que nous estimons appartenir réellement à notre époque. Mais faut-il adopter pour cela la formule, devenue rituelle, du « concert de musique contemporaine » ? Ou faut-il préférer le procédé qui consiste à appâter avec des œuvres classiques fort connues, et à placer l'indésirable actualité en sandwich selon une douteuse gastronomie ? » (Pierre Boulez, cité par Sarah Barbedette, *Poétique du concert*, 2014, p. 103)
- 109.** *Neue Freie Presse*, 1^{er} avril 1904, p. 1-3
- 110.** Stefan Zweig, *Le Monde d'Hier*, dans le chapitre *Universitas Vitae*
- 111.** *Neue Freie Presse*, 27 janvier 1905, p. 10
- 112.** Walter Pass, *Schönberg und die "Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien"*, *Österreichische Musikalische Zeitung*, XXIX, 1974, p. 298-303
- 113.** Lettre d'Alexander von Zemlinsky à Alma Mahler, printemps 1904, citée dans *Zemlinsky* d'Antony Beaumont, p. 131, p. 496
- 114.** Lettre d' Oskar C. Posa à Arnold Schoenberg, 5 juillet 1904
- 115.** Lettre de Bruno Walter à Oskar C. Posa, 16 octobre 1904
- 116.** Il s'agit bien de la première exécution intégrale des *Soldatenlieder*, puisque seuls deux d'entre eux avaient été créés à Bâle en 1903.
- 117.** Anecdote rapportée par Egon Wellesz dans sa biographie : *Egon Wellesz, Leben und Werk*, 1991, p. 43-44
- 118.** Inauguré en 1898 avec une politique antisémite stricte, le *Kaiserjubiläums-Stadttheater* était devenu, quelques années plus tard sous l'impulsion de Rainer Simons, directeur de théâtre venu de Cologne, la *Volksoper*, opéra populaire pensé sur le modèle de l'Opéra-Comique à Paris. Zemlinsky y est engagé dès la deuxième saison.
- 119.** *Leipziger Tageblatt*, 3 février 1905, p. 2
- 120.** *Deutsches Volksblatt*, 2 février 1905, p. 10
- 121.** *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 20 février 1905, p. 9 (Richard Robert)
- 122.** *Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)*, 30 janvier 1905, p. 9
- 123.** *Montagspresse*, 30 janvier 1905, "Konzerte"
- 124.** Alma Mahler, *Mein Leben*, 1963, p. 38
- 125.** *Signale für die musikalische Welt* n° 17-18, 1^{er} mars 1905, p. 9
- 126.** *Neues Wiener Tagblatt*, 30 janvier 1905, p. 9
- 127.** *Wiener Allgemeine Zeitung*, 2 février 1905, p.3 (Anton Krtsmáry)
- 128.** *Neue musikalische Presse*, 4 février 1905

Notes & sources

- 129.** *Leipziger Neueste Nachrichten*, 5 février 1905 "Aus dem Wiener Musikleben ..."
- 130.** *Neues Wiener Journal*, 8 février 1905, p. 9
- 131.** *Neue Musik-Zeitung*, 1905, p. 201 (Egon v. Komorzynski)
- 132.** *Wiener Abendpost*, 1^{er} février 1905, p. 2 (Robert Hirschfeld)
- 133.** *Neues Wiener Journal*, 8 février 1905, p. 9
- 134.** *Montagspresse*, 30 janvier 1905, "Konzerte"
- 135.** *Wiener Allgemeine Zeitung*, 2 février 1905, p.3 (Anton Krtsmáry)
- 136.** *Neue Freie Presse*, 3 février 1905, p. 2-3
- 137.** *Wiener Abendpost*, 1^{er} février 1905, p. 2 (Robert Hirschfeld)
- 138.** *Neues Wiener Tagblatt*, 30 janvier 1905, p. 9
- 139.** *Neue Zeitschrift für Musik*, 22 février 1905, "Innerhalb zehn Tagen brachte uns die Vereinigung ..."
- 140.** *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 20 février 1905, p. 9
- 141.** *Politik*, 21 février 1905, "Feuilleton. Wiener Briefe"
- 142.** *Musikalisches Wochenblatt*, n° 8, 23 février 1905
- 143.** Lettre d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, Vienne, 11 mai 1905
- 144.** Paul Stefan, *Das Grab in Wien, Eine Chronik 1903-1911*, 1913, p. 38
- 145.** Cité d'après Margret Jestremski, Ernst Hilmar, *Begegnung mit Arnold Schönberg*, catalogue, 1993, p. 60
- 146.** Lettre d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, 11 mai 1905
- 147.** *Pester Lloyd*, 22 avril 1905, p. 3 (Theodor Helm)
- 148.** Notes du *Theaterzettel der Wiener Volksoper*, Collection théâtrale de la Bibliothèque nationale d'Autriche (ÖNB)
- 149.** Fondation viennoise créée par Katharina Fröhlich, héritière du dramaturge autrichien Franz Grillparzer, pour venir en aide aux artistes et écrivains talentueux en difficulté.
- 150.** (HOA, Z. 304/1906), cité dans *Gustav Mahler*, biographie par Henry-Louis de La Grange
- 151.** *Neue Zeitschrift für Musik*, 29 août 1906, n° 34-35, p. 10
- 152.** Carte postale d'Arnold Schoenberg à Oskar C. Posa, 18 août 1905 *Wienbibliothek im Rathaus*
- 153.** Lettre d'Oskar C. Posa à Schoenberg, 14 août 1906
- 154.** Lettre d'Oskar C. Posa à Schoenberg, 1 octobre 1906
- 155.** Lettre d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, 11 décembre 1908
- 156.** *Die Musik*, 1909-1910, 9^e année, vol. 33, p. 192
- 157.** *Neue Zeitschrift für Musik*, 1911, 78^e année, p. 70
- 158.** Ludwig Wüllner (1858-1938) fut l'un des ténors les plus célèbres de son temps, réputé pour son art du lied et sa diction exemplaire. Il fit carrière dans les plus grands théâtres germanophones et à l'international, dédicataire de nombreuses œuvres, il travailla avec Brahms, Mahler, Richard Strauss ou encore Elgar.
- 159.** Wüllner laisse en témoignage au disque un *Das Hexenlied* de Max von Schillings à glacer le sang, enregistré en 1933 au crépuscule de sa vie, à 74 ans. On y devine l'immense diseur qu'il était.
- 160.** *The Musical Courier*, 20 octobre 1909, p. 22
- 161.** *Der Humorist*, 21 mars 1898, p. 4
- 162.** Lettre d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, 12 novembre 1911
- 163.** Lettre d'Oskar C. Posa à Anton Webern, 1^{er} juillet 1911
- 164.** Lettre d'Anton Webern à Arnold Schoenberg, 6 juillet 1911
- 165.** *Die Musik* 11, 1911-1912, p. 181
- 166.** Posa connaissait bien l'œuvre, pour en avoir arrangé en 1900 un mouvement, le *Largo*, pour piano seul (Editions G. Schirmer)
- 167.** Lettre d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, 21 mars 1913
- 168.** Carte postale de Webern à Schoenberg, 14 septembre 1913
- 169.** *Grazer Volksblatt* n° 139, 15 avril 1914, p. 6
- 170.** Son contrat sera renouvelé tous les ans, comme un chef invité. Cependant la programmation nous prouve qu'il est en charge de l'essentiel du grand répertoire de Mozart à Wagner, et des créations.
- 171.** *Grazer Mittagszeitung*, 25 septembre 1914, p. 3
- 172.** *Grazer Mittagszeitung*, 21 octobre 1914, p. 3
- 173.** *Siegfried* (18), *Die Walküre* (15), *Das Rheingold* (14), *Götterdämmerung* (13), *Tristan und Isolde* (12), *Die Meistersinger von Nürnberg* (9), *Lohengrin* (4)
- 174.** Wilhelm Kienzl (1857-1941) jouit alors d'une immense popularité. *Der Kuhreigen*, sera donné 25 fois à Graz entre 1912 et 1915.
- 175.** *La Flûte Enchantée* (15), *Don Giovanni* (7), *L'Enlèvement au Sérail* (5)
- 176.** *Der Rosenkavalier* (9), *Ariadne auf Naxos* (4), *Feuersnot* (3)
- 177.** Karl Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau*, 1968 / *Ma Vie*, 1974
- 178.** Concert du 8 février 1915, dans la *Stephaniensaal*.

Notes & sources

Les *Soldatenlieder* chantés par Adolph Fuchs sont placés entre la *Moldau* de Smetana et *Don Juan* de Richard Strauss.

179. *Grazer Mittagszeitung*, 10 octobre 1914, p. 4

180. *Grazer Stars. Unsere Bühnenlieblinge in der Karikatur von Alfred Karl*, 1915

181. Luigi Dallapiccola (1904–1975), compositeur italien majeur du xx^e siècle, fut l'un des premiers à adopter le dodécaphonisme en Italie, alliant rigueur sérielle et lyrisme expressif ; il enseigna la composition à Florence et influença notamment Luciano Berio.

182. Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*, 1980, p. 287

183. Harald Kaufmann, *Neue Musik in Steiermark*, 1957, p. 12

184. « m'insegnavate come l'uom s'eterna » Dante Alighieri, *Inferno*, canto XV, v. 85, dans *La Divina Commedia*

185. *Grazer Mittags-Zeitung*, 15 octobre 1919, p. 3

186. Les conférences publiques *Urania*, sorte d'université populaire visaient à diffuser le savoir scientifique, artistique et culturel auprès du grand public.

187. *Grazer Tagblatt*, 8 janvier 1922, p. 16

188. *Neue Zeitschrift für Musik*, 8 avril 1922, p. 10

189. *Grazer Mittags-Zeitung*, 15 octobre 1921, p. 2-3

190. Martin Knechtel, *Das Opern- und Konzertleben der deutschsprachigen Bevölkerung in Aussig/Böhmen (1918-1945)*, mémoire de fin d'études, 1993 (non publié), p. 24

191. *Photographische Korrespondenz*, n° 5, mai 1928

192. *Kunstphotographische Vereinigung in Graz*

193. *Photo Sport*, juillet 1929 - La photographie de Posa est intitulée « Têtes de chameaux » (*Kamelköpfe*)

194. Archives d'État d'Autriche (ÖStA), Administration générale (AVA), section Enseignement, dossier 15/2899, pièce n° 7166/33.

195. *Neues Wiener Journal*, 21 août 1931, p. 11

196. *Die Musik*, XXIV/4, janvier 1932, p. 287

197. Rintelen avait déjà occupé ce poste en 1926.

198. Rapport d'Alfred Orel au Ministère de l'Éducation, 2 avril 1938, Archives d'État d'Autriche (ÖStA), Administration générale (AVA), section Enseignement, dossier 15/2901, pièce n° 10868/38.

199. Exception notable : quelques lieder de Posa seront chantés dans deux récitals du ténor Cornelis Kalkman à la radio néerlandaise, après la Seconde Guerre mondiale, le 30 septembre 1946 avec Isja Rossican et 6 octobre 1950 avec Marinus Voorberg.

200. Documents d'emprisonnement, index des fiches du ghetto et camp de *Theresienstadt* (collections.arolsen-archives.org)

201. Théo Stengel, Herbert Gerigk : *Lexikon der Juden in der Musik*, 1940

202. Lettre de Bury à l'éditeur Bernhard Hahnefeld, 11 janvier 1941. *Bundesarchiv*, référence NS15/21, *Hauptstelle Musik* du bureau Rosenberg (Amt Rosenberg)

203. Erwin Strouhal: Oskar C. Posa, dans *Gedenkbuch für die im Nationalsozialismus verfolgten Angehörigen der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*

204. *Autoren, Komponisten und Musikverleger*

205. Dr. Racek, *Akte betreffs der amtlichen Förderungswürdigkeit Posas*, *Wiener Stadtbibliothek*, Collection Biographies, dossier 964/50

206. Plus précisément, on attribue à Posa une concession honorifique à vie au cimetière central (*Widmung von Gräbern in bevorzugter Lage*)

207. Cimetière Central de Vienne, groupe 104, allée 18, n° 13

208. Ce que j'avais d'abord pris pour une affiche s'est avéré être un programme de concert, avec au verso les textes des *Soldatenlieder*.

209. Par exemple le *Bakers Biographical Dictionary of Musicians* (1919), ou le *Salmonsens's Conversation Lexicon*, 2^e éd. (1925)

210. Notamment présent dans le *Riemann Musiklexikon* 11^e tome, 1929 (p. 1416), mais absent plus tard, par exemple dans *Riemann Musik Lexikon* (1975, B. Schott's Söhne) ou le *Musiklexikon Brockhaus-Riemann* (1979, Piper/Schott)

211. Lettre de Wilhelm von Wymetal à Conrad Ansorge, le 19 février 1904

212. *Waldseligkeit*, lied de Conrad Ansorge sur un poème de Dehmel, issu de l'op. 17 (n° 2) publié en 1902

213. Sont cités : Zemlinsky, Schoenberg, Gutheil, Posa, Hoffmann, Violin, Schenker et tous les autres qui ressentent une nouvelle « envie de créer »

214. *Liste des compositeurs suspectés d'être juifs*, compilée par le Dr. Theo Stengel. Catalogue Hofmeister 1909–1913

Notes & sources

- 215.** Roderich Mojsisovics von Mojsv, directeur de l'Association musicale de Styrie (dès 1912), avait adhéré au NSDAP en mai 1933, avant de contribuer à l'*Abécédaire musical des Juifs* de Hans Brückner et Christa Maria Rock en 1935
- 216.** Helmut Brenner, *Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945*
- 217.** *Die Musik*, 32^e année, 1940, p. 373, Roderich von Mojsisovics "Versuch, die verschieden geartete Musikalität der Ostmärker zu erklären"
- 218.** Chef d'orchestre américain né en 1950, James Conlon s'est illustré par son engagement en faveur des compositeurs persécutés par le régime nazi, en particulier Viktor Ullmann, Schulhoff, Korngold et Zemlinsky, dont il a largement contribué à la redécouverte.
- 219.** Chef d'orchestre et compositeur français (1956–2024), Amaury du Closel s'est engagé dès les années 2000 dans la redécouverte des compositeurs persécutés par les nazis, notamment à travers le *Forum Voix Étouffées* qu'il a fondé en 2003. Il publié en 2005 l'essai *Les Voix étouffées du Troisième Reich* (Actes Sud).
- 220.** Producteur discographique, musicologue et historien austro-britannique né en 1954, Michael Haas est le concepteur de la série *Entartete Musik* chez Decca, consacrée aux compositeurs persécutés par le nazisme. Il a co-fondé le centre *Exilarte* à Vienne, dédié à la préservation des œuvres de musiciens exilés ou interdits, et a publié *Forbidden Music* (2013) et *Music of Exile* (2024).
- 221.** *Neues Wiener Journal*, 12 novembre 1932, p. 16
- 222.** Lettre d'Oskar C. Posa à Arnold Schoenberg, 14 août 1906 (*Schoenberg's Early Correspondence*, 2016, p. 339-341)
- 223.** Lettre d'Oskar C. Posa à Arnold Schoenberg, 27 octobre 1906 (*Schoenberg's Early Correspondence*, 2016, p. 358-360)
- 224.** Lettre d'Edvard Grieg à Oskar C. Posa, Copenhague, 29 avril 1901 (collection privée)
- 225.** *Bredasche Courant*, 13 février 1909, p. 2
- 226.** *De Tijd*, 10 octobre 1910, p. 3
- 227.** *Allgemeine Zeitung*, Munich, 20 mai 1911, p. 9 "ltz"
- 228.** *Signale für die musikalische Welt*, 4 avril 1917, p. 10
- 229.** *Württembergischer Zeitung*, 23 octobre 1920, p. 2
- 230.** Lettre d'Arnold Schoenberg à Oskar C. Posa, 27 juillet 1904
- 231.** Lettre d'Arnold Schoenberg à Oskar C. Posa, 13 juillet 1904
- 232.** Lettre d'Oskar C. Posa à Arnold Schoenberg, 27 octobre 1906
- 233.** *Alpenland – Abendblatt*, 13 avril 1920, p.14
- 234.** Lettres d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, 17 mars et 4 avril 1901
- 235.** Lettre d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, 8 août 1904
- 236.** Dr. Racek, *Akte betreffs der amtlichen Förderungswürdigkeit Posas*, Wiener Stadtbibliothek, Collection Biographies, dossier 964/50
- 237.** Wolfgang Suppan, *Steirisches Musiklexikon*, 2^e éd., 2009, p. 51
- 238.** Rudolf Flotzinger, Gernot Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, vol. 2, 1979, p. 469
- 239.** *Schwäbischer Merkur*, 27 mai 1927, p. 3
- 240.** Dr J.T.H. Mize, *The International Who's Who in Music*, 1951, p. 423
- 241.** *Musical America*, 17 décembre 1921, p. 21
- 242.** *The Musical Courier*, 15 avril 1940, p. 17
- 243.** *Le Guide Musical*, 46^e année, n° 44, 4 novembre 1900, p. 16
- 244.** Lettre d'Oskar C. Posa à Arnold Schoenberg, 14 août 1906
- 245.** Lettre d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, 7 juillet 1899
- 246.** *Neues Wiener Tagblatt*, 6 mars 1900, p. 5-6, "-rp" (Ludwig Karpath)
- 247.** *De Amsterdammer*, 4 novembre 1900, p. 3 (Anton Averkamp)
- 248.** *Wiener Abendpost* n° 26, 1^{er} février 1905, p. 2
- 249.** Hermann Bischoff, *Das deutsche Lied*, 1900, p. 115
- 250.** *Münchener neueste Nachrichten, Morgen-Blatt*, 14 janvier 1912, p. 4 ("Richard-Dehmel-Abend" annoncé pour le 25 janvier 1912)
- 251.** *Elseviers Geillustreerd Maandschrift*, vol. 22, p. 300
- 252.** *De Amsterdammer*, 25 février 1900, p. 4
- 253.** *Musical America*, 4 mai 1912, p. 181
- 254.** Avec le chanteur d'opéra Alexander Balaban et Posa au piano (*Tagblatt – Abendausgabe* n° 270, 16 juin 1931, p. 5)
- 255.** *Neuste Nachrichten Braunschweig*, 2 novembre 1911 (cité dans *The Musical Courier*, 28 février 1912, p. 49)
- 256.** *Wochenschrift für Kunst und Musik*, 1^{er} février 1905,
- 257.** Exception faite de l'opus n°1, où on trouve des retours thématiques entre les lieder, la plupart des opus sont des assemblages de lieder indépendants.

Notes & sources

- 258.** Zemlinsky : 4 *Lieder*, op. 8 (composition : 1899 ; édition : 1901)
- 259.** *Montagspresse*, 30 janvier 1905, "Konzerte"
- 260.** "Ein gutes Jahr 1944!", Darmstädter Verlag Darmstadt
- 261.** Franz Lehár : *Aus eiserner Zeit: V. Fieber* (1915)
- 262.** *Pester Lloyd*, 8 février 1905, p. 3
- 263.** *Neuste Nachrichten Braunschweig*, 2 novembre 1911 (cité dans *The Musical Courier*, 28 février 1912, p. 49)
- 264.** Bibliothèque municipale de Vienne, collection musicale, fonds Kienzl, cote I.N. M 32973
- 265.** *De Amsterdamer*, 20 avril 1902, p.3 (Anton Averkamp)
- 266.** Lettre de Julius Röntgen à Edvard Grieg, 14 mars 1901
- 267.** Mesures 50–53 / 56–59 / 163 / 240–243 / 246–249 (soit 17 mesures)
- 268.** Mesures 116–137 / 167–176 (soit 31 mesures)
- 269.** Dans ce passage, le compositeur revient à la tonalité principale en passant par une pédale de dominante à la main gauche. C'est justement dans ces basses que le déséquilibre se fait ressentir car Posa met en place une hémiole : la basse qui suivait jusqu'ici une structure binaire induite par la mesure 3/4, s'organise alors de façon ternaire, tandis que la succession de demi-tons à la main droite se fait en décalage avec la main gauche.
- 270.** Lettre d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, 17 mars 1901
- 271.** *De Amsterdamer*, 20 avril 1902, p.3 (Anton Averkamp)
- 272.** Lettre de Julius Röntgen à Oskar C. Posa, 13 avril 1902
- 273.** Lettre d'Oskar C. Posa à Julius Röntgen, 20 avril 1902
- 274.** Lettre de Julius Röntgen à sa seconde épouse, 9 novembre 1902
- 275.** *Frühlingsstimmen*, op. 410, valse composée en 1883. Les mots chantés sur la citation musicale utilisée sont "O Sang der Nachtigall, holder Klang, ah ja!" (Ô chant du rossignol, son gracieux, ah oui !).
- 276.** Francis Poulenc : *La Courte Paille*, FP 178 (1960)
- 277.** Robert Schumann : 6 *Studien in kanonischer Form*, Op. 56 - 2. *Mit innigem Ausdruck* (1845)
- 278.** Ces trois pièces peu connues de Schoenberg, à ne pas confondre avec l'op. 11, ont été composées en 1894 et publiées à titre posthume en 1968.

Liste des institutions contactées :

Nederlands Muziek Instituut
 Université de Cleveland
 Université du North Texas
 Opéra de Graz
 Wienbibliothek im Rathaus
 Éditions Schott
 Österreichische Nationalbibliothek
 Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek
 Deutsche National Bibliothek
 Universität der Künste Berlin
 Arnold Schoenberg Center
 Zentralbibliothek Zürich
 Bibliothèque La Grange-Fleuret
 Fondation Royaumont
 Steirische Tonkünstlerbund
 Kunstuniversität Graz
 Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung
 Musikverein de Graz
 Forum Culturel autrichien
 Opéra National du Rhin
 Ambassade d'Autriche en France
 Goethe-Institut en France
 Maison Heinrich Heine
 Musée d'art et d'histoire du Judaïsme
 Austro-French Centre for Rapprochement in Europe
 Institut Français d'Autriche
 Société France-Autriche de l'Institut culturel de Graz
 Exilarte Center for banned music
 Ministère de la Culture en France
 Centre National de la Musique
 Fondation Singer-Polignac
 Espace Culturel et Universitaire Juif d'Europe

Notes & sources

Catalogue

Lieder pour voix et piano

Op. 1 : Quatre Lieder (pub. 1899, Berlin, Simrock)

1. *Heimweh* | 2. *Heimkehr* | 3. *Du* | 4. *Ende*

Ricarda Huch

Op. 2 : Quatre Lieder (pub. 1899, Berlin, Simrock)

1. *Scheiden und Meiden* | 2. *Das Blatt im Buche* | 3. *Weberlied* | 4. *Irmelin Rose*

Ludwig Uhland, Anastasius Grün, Carmen Sylva et Jens Peter Jacobsen

Op. 3 : Cinq Lieder (pub. 1899, Berlin, Simrock)

1. *Du hast mich aber lange warten lassen* | 2. *Tiefe Sehnsucht* | 3. *Goldammer* | 4. *In einer großen Stadt* 5. *Der Handkuss*

Detlev von Liliencron

Op. 4 : Quatre Lieder (pub. 1900, Berlin, Simrock)

1. *Menschenthorheit* | 2. *Sehnsucht* | 3. *Narcissen* | 4. *Beschwichtigung*

Richard Dehmel

Op. 5 : Six Lieder (pub. 1900, Berlin, Simrock)

1. *Der letzte Abend* | 2. *Sehnsucht* | 3. *Verstoßen* | 4. *Hast du mich lieb?* | 5. *Lied der Ghawâze* | 6. *Die Mittagsfrau*

Ricarda Huch, Emil Rudolf Osman (n° 5) et Carl Spitteler (n° 6)

Op. 6 : Cinq Lieder (pub. 1900, Berlin, Simrock)

1. *Ich liebe dich* | 2. *Verbotene Liebe* | 3. *Und ich war fern* | 4. *Frühling* | 5. *Die gelbe Blume Eifersucht*

Detlev von Liliencron

Op. 8 : Cinq Soldatenlieder (pub. 1911, Leipzig, Zimmermann)

1. *Tod in Ähren* | 2. *Kleine Ballade* | 3. *Erwartung* | 4. *In Erinnerung* | 5. *Mit Trommeln et Pfeifen*

Detlev von Liliencron

Op. 9 : Bruder Liederlich (pub. 1911, Leipzig, Zimmermann)

Detlev von Liliencron

Op. 10 : Quatre Chants (pub. 1911, Leipzig, Zimmermann)

1. Sehnsucht | 2. Das Kornfeld | 3. Unwetter | 4. Am Waldesausgang

Detlev von Liliencron

Op. 11 : Huit Lieder (pub. 1911, Leipzig, Zimmermann)

1. Elisabeth | 2. Schließe mir die Augen beide | 3. Im Volkston | 4. Bettlerliebe | 5. Abends | 6. Damendienst | 7. Die Lieb' ist wie ein Wiegenlied | 8. Ständchen

Theodor Storm

Op. 12 : Cinq Lieder (pub. 1911, Leipzig, Zimmermann)

1. Mondlicht | 2. Verirrt | 3. Es ist ein Flüstern | 4. Weihnachtslied | 5. Fata Morgana

Theodor Storm

Op. 14 : Huit poèmes (pub. 1914, Leipzig, Zimmermann)

1. Der Schatten Gottes | 2. Frauenbildnis | 3. Frühling | 4. Dissonanz | 5. Ein Tag geht aus | 6. Selige Madonna | 7. Ein Abendlied | 8. Polonaise

Hans Kyser

Op. 15 : Sept Mädchenlieder (pub. 1914, Leipzig, Zimmermann)

1. Mädchenlied I. "Von deinem heissen Kusse." | 2. Mädchengebet | 3. Deine Rosen | 4. Mädchenlied II. "Ach wenn es nun die Mutter wüsst." | 5. Liebesflämmchen | 6. Trutzliedchen des Mädchens | 7. Mir glänzen die Augen

Margarete Bruns, Agnes Miegel, Christian Morgenstern, Paul Remer, Conrad Ferdinand Meyer, Paul Heyse et Gottfried Keller

Op. 16 : Cinq Lieder (Manuscrit)

1. Das heilige Feuer | 2. Das bittere Trünklein | 3. Geübtes Herz | 4. Christus klagt | 5. Alle

Conrad Ferdinand Meyer, Gottfried Keller et Christian Morgenstern

Op. 17 : Deux Lieder (Manuscrit)

1. Edward, Ballade écossaise | 2. Ein Lied Chastelards

Johann Gottfried von Herder et Conrad Ferdinand Meyer

Sans numéro d'opus (Manuscrits)

Bitte sur un poème de Nikolaus Lenau

Lebewohl sur un poème de Ludwig Uhland

Zu spät sur un poème de Detlev von Liliencron

Musique instrumentale

Op. 7 : Sonate pour violon et piano (pub. 1901, Berlin, Simrock)

Op. 13 : Thème, Variations et Fugue pour piano (pub. 1911, Leipzig, Zimmermann)

Op. 18 : Quatuor à cordes en Fa (Manuscrit)

Sans numéro d'opus (Manuscrits)

Albumblatt en sol mineur, pour piano

Andante pour cor et piano en ré mineur (arrangé pour violoncelle et piano)

Quartett-Scherzo

Valse pour piano

Legende pour cor et piano (perdu)

Psaume 130 « Seigneur, écoute ma voix », pour chœur mixte a cappella (fragment)

Œuvres orchestrales et orchestrations

Op. 1 : Quatre Lieder (Manuscrit)

3. Du | 4. Ende

Ricarda Huch

Op. 2 : Quatre Lieder (Manuscrit)

4. Irmelin Rose

Jens Peter Jacobsen

Op. 8 : Cinq Soldatenlieder pour baryton et orchestre (pub. 1911, Leipzig, Zimmermann)
1. *Tod in Ähren* | 2. *Kleine Ballade* | 3. *Erwartung* | 4. *In Erinnerung* | 5. *Mit Trommeln et Pfeifen*
Detlev von Liliencron

Op. 9 : Bruder Liederlich pour baryton et orchestre (pub. 1911, Leipzig, Zimmermann)
Detlev von Liliencron

Op. 16 : Cinq Lieder pour voix medium et orchestre (Manuscrit)
1. *Das heilige Feuer* | 2. *Das bittere Trünklein* | 3. *Geübtes Herz* | 4. *Christus klagt* | 5. *Alle*
Conrad Ferdinand Meyer, Gottfried Keller et Christian Morgenstern

Op. 17 : Deux Lieder pour baryton et petit orchestre (Manuscrit)
1. *Edward, Ballade écossaise* | 2. *Ein Lied Chastelards*
Johann Gottfried von Herder et Conrad Ferdinand Meyer

Op. 19 : Prélude et Fugue fantastique pour grand orchestre, op. 19 (Manuscrit, perdu)

Op. 13 : Thème, Variations et Fugue pour grand orchestre (Manuscrit)

Op. 14 : Huit poèmes (Manuscrit)
8. *Polonaise*
Hans Kyser

Op. 15 : Sept Mädchenlieder (Manuscrit)
7. *Mir glänzen die Augen*
Gottfried Keller

Sans numéro d'opus (Manuscrits)

Valse pour grand orchestre
Accompagnement orchestral sur les « Variations Saint Nepomuk » de Julius Röntgen pour cor et piano



Juliette Journaux © Olivier Lalane



Edwin Fardini © Karl Pouillot



Eva Zavaro © Olivier Lalane



Quatuor Métamorphoses © Athénon

Remerciements

D'abord, il faut remercier le pilier de ce projet, l'indispensable **Juliette Journaux**, qui a déchiffré au piano chaque note écrite par Posa, qui a fini par craquer le code, qui a trouvé les clés de cette musique unique, et qui l'a aussi mieux comprise, aimée, et jouée que quiconque. Cette redécouverte à tes côtés a été l'un des moments les plus heureux de ma vie.

Merci à notre baryton à la voix si généreuse, **Edwin Fardini**, qui défend les lieder avec une intensité à réveiller les morts : c'était ce qu'il fallait ! Tu marches avec brio dans les pas des meilleurs interprètes de Posa au début du XX^e siècle.

Merci à **Eva Zavaro**. Je me souviens que ça a failli ne pas pouvoir se faire, quelle perte ça aurait été ! Je savais que ton feu brahmsien ferait des étincelles dans cette *Sonate* déchaînée. Tu as fait bien plus que la servir : tu l'as révélée.

Merci au **Quatuor Métamorphoses**, qui a relevé le défi de faire naître au monde de la musique testamentaire à partir de vieux manuscrits inédits, qui s'est échangé les notes dans un honnête petit trafic sous le manteau, et a redistribué les accords pour mettre tout le monde d'accord.

Merci à **Simon Dechambre** d'avoir fait l'aller-retour en Allemagne pour graver l'*Andante*. Tes concerts de musique de chambre me soufflent depuis longtemps quel musicien tu es : ça se confirme aussi en solo. Et pardon aux cornistes lésés par le choix d'enregistrer cet arrangement !

Un immense merci à tous les artistes impliqués dans ce projet. Redonner vie à un compositeur oublié ne peut se faire sans interprètes : la redécouverte et la recherche ne suffisent pas, la musique ne vit que si elle est jouée. Vous avez accepté de vous lancer dans une aventure exigeante, avec des œuvres inédites, un répertoire sans références, un label encore inexistant, et un producteur qui faisait ses premiers pas. Votre confiance, votre travail, et votre engagement ont permis à cette musique de revenir à la vie.

Merci à **Maximilien Ciup**, le magicien derrière le son de cet enregistrement, pour ses oreilles, ses idées, sa patience, et son hédonisme. Je sais que nous boirons ensemble d'autres délicieux vins de la Valpolicella.

Ce projet n'aurait pas pu voir le jour sans les travaux de recherche de **Wolfgang Behrens**. Le nombre de pièces qu'il a apportées pour reconstituer le puzzle est inestimable. Posa lui doit beaucoup, et nous aussi.

Mille mercis à **Laurent Amourette**, soutien et ami précieux — et désormais expert mondial de Posa — pour son enthousiasme enflammé, son travail considérable de saisie numérique des manuscrits et partitions, et les périlleuses transpositions d'une poignée de lieder. Merci à **Karolos Zouganelis**, **Volker Haller** et **Anne Le Bozec** pour leurs fructueuses séances de travail et de coaching. J'adresse une pensée reconnaissante aux déchiffreurs de la première heure : **Matthieu Walendzik**, **Eva Gris** et le **Quatuor Hanson**. Merci à **Rémy Louis**, mélomane fou et seule personne en France qui connaissait notre illustre inconnu, de m'avoir procuré une photographie dédicacée du compositeur. Merci à **Jecinci** pour la restauration et la colorisation du portrait de Posa. Merci à mes relecteurs courageux. Et merci à tout mon entourage qui a subi pendant cinq ans mes interminables monologues.

Merci à la **Wienbibliothek im Rathaus** et **Maximilian Zauner** pour leur assistance dans les premières années de recherche et de numérisation des partitions. **Robyn Cunard** et son père **Thomas Cunard**, pour leur aimable permission de consulter les manuscrits inédits. Merci à la **Fondation Royaumont**, partenaire du projet, pour avoir accueilli en 2023 une conférence sur Posa lors du colloque « Vocalités viennoises autour de 1900 » à l'Abbaye de Royaumont, et notre premier concert parisien à la **Bibliothèque musicale La Grange-Fleuret**. Merci à ceux qui y ont cru en premier : l'**ECUJE** et **Sarah Maier**, **Joseph Pernoo**, **Xavier Carrère**, **Hélène Segré**, **Clément Mao-Takacs**, et **Ronan Hallé** de chez **Integral**.

Et enfin, merci à la **Fondation Singer-Polignac** pour l'accueil de l'enregistrement du Quatuor.

A travers sa résidence musicale, créée en 2006, la Fondation Singer-Polignac amplifie son activité de soutien à la musique de chambre. Elle accueille les répétitions des artistes, les aide dans leurs productions et les programme dans sa saison, poursuivant ainsi le mécénat musical que Winnaretta Singer, princesse de Polignac, menait au début du xx^e siècle.



Une production Voilà Records

Direction artistique et éditoriale Olivier Lalane
Direction de l'enregistrement Maximilien Ciup
Prise de son, montage, mastering Maximilien Ciup

Biographie & textes Olivier Lalane
Traduction de la biographie en anglais Jeremy Drake
Traduction des lieder en français Hilla Maria Heintz
Traduction des lieder en anglais Richard Stokes
Autres traductions Voilà Records
Graphisme Olivier Lalane

Enregistré en Allemagne,
à la *Historischer Reitstadel* de Neumarkt du 9 au 15 juin 2023.
Juliette Journaux joue sur un piano *Steinway D* No. 602285, préparé par Christian Niedermeyer.
Eva Zavaro joue le violon *Le Bel Inconnu*, composite de Nicolo Amati et d'Antonio Stradivari.

Enregistrement du *Quatuor* réalisé
dans l'hôtel de la Fondation Singer-Polignac à Paris les 3 et 4 novembre 2023.
Le Quatuor Métamorphoses est en résidence à la fondation depuis 2023.

voilà!

© & © 2025 Voilà Records — une marque déposée de La Réponse

voilà!