
Un viento frío

Luis Gago
3 diciembre, 2014



Thomas Mann fue bautizado en la Marienkirche de Lübeck, la ciudad donde había nacido cinco días antes, el 11 de junio de 1875. En esa misma iglesia había ejercido como organista dos siglos antes Dieterich Buxtehude, uno de los más grandes compositores del Barroco alemán, y hasta allí había peregrinado (a pie, según la probablemente legendaria versión familiar) desde Arnstadt en 1705 Johann Sebastian Bach para oír tocar e improvisar al maestro y, quizá, para comprobar también *in situ* las posibilidades reales de convertirse en su sucesor. En nada puede extrañar, por tanto, que, criado en el seno de una familia de la alta burguesía, con una madre «extraordinariamente musical»¹ al decir de su propio hijo, e interesado como estuvo siempre por la cultura de su país, Mann fuera durante toda su vida un verdadero apasionado de la música, protagonista casi absoluta de una de sus grandes novelas, *Doktor Faustus* (1947), y definida por él mismo en *Die Entstehung des Doktor Faustus*, el ensayo en que cuenta la génesis de la obra, como «la más alemana de las artes»².

Subtitulada «La vida del compositor alemán Adrian Leverkühn contada por un amigo», no es con seguridad la novela más lograda de Mann, pero sí, sin ningún género de duda, la más musical. Fue redactada en sus aspectos más técnicos con el asesoramiento de Theodor Adorno, exiliado por entonces también en Estados Unidos y a punto de publicar su *Filosofía de la nueva música*, a pesar de lo cual Mann no tardó en recibir una furiosa invectiva de Arnold Schönberg, otro desterrado en California. En una carta dirigida al director de *The Saturday Review of Literature*, y publicada el 1 de enero de 1949, acusó públicamente al escritor (antes de haber leído la novela) de caracterizar su técnica dodecafónica como una empresa diabólica y de vulnerar la propiedad intelectual de su invento más polémico, el dodecafonismo:

En su novela *Doktor Faustus*, Thomas Mann se ha aprovechado de mi propiedad literaria. Ha producido un compositor ficticio como el héroe de su libro; y lo ha convertido en creador de lo que se llama erróneamente mi sistema dodecafónico, que yo llamo método de componer con 12 tonos. Ha hecho esto sin mi permiso e incluso sin mi conocimiento. En otras palabras, lo

tomó prestado en ausencia del propietario [...]. Leverkühn es presentado de principio a fin como un loco. Tengo 74 años y no estoy loco y nunca he contraído la enfermedad [sífilis] de la que proviene esta locura. Considero todo esto un insulto³.

Mann, al que Schönberg tilda de tener, consumado el atropello de que lo acusa, «el horrible aspecto de un pirata», se tomó el asunto con filosofía, contestó amablemente al compositor, al que hasta entonces le unía una relación cordial, e hizo incluir a partir de entonces una mención en todas las futuras reediciones del libro en la que reconocía, no sin ironía, que el método de composición que se describe en el capítulo 22 de la novela y que se atribuye a su ficticio compositor es, en realidad, «la propiedad intelectual» («das geistige Eigentum») de Arnold Schönberg.

Al calor de las representaciones en el Teatro Real de *Death in Venice*, la extraordinaria ópera de Benjamin Britten que pronto visitará también esta sección, la Fundación Juan March ha tenido el acierto de programar un pequeño ciclo de tres conciertos (además de dos conferencias sobre el escritor impartidas por la germanista Rosa Sala) titulado *El universo musical de Thomas Mann*. La palabra «universo» no es descabellada ni, menos aún, exagerada, porque la música impregna realmente la casi totalidad de la producción literaria de Mann, desde su relato o, según su propia denominación, «burlesca» *Tristan* (1903), de título ya suficientemente revelador, hasta la citada *Doktor Faustus* (1947). De hecho, todos los textos de las lecturas complementarias del segundo concierto (a cargo del actor José María Pou) están extraídos de esta última novela, mientras que *Tristan* hará también una aparición puntual en el tercero a modo de prólogo literario de, cómo no, sendas transcripciones pianísticas del Preludio inicial y el *Liebestod* final de *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner.

La música, sin embargo, tiene también una presencia muy significativa en *Los Buddenbrook*, el prodigio narrativo publicado por un Mann de tan solo veintiséis años y que, a la postre, acabaría reportándole el premio Nobel de Literatura. Mann muestra una atracción indisimulada por dos personajes: Gerda Arnoldsén, la mujer de Thomas Buddenbrook, y el pequeño Hanno, el hijo de ambos. Tras la prematura muerte de este a los dieciséis años, ella abandona Lübeck al final de la novela para volver a su Ámsterdam natal. Pero antes Mann se ha recreado en su belleza, en su exotismo y en su musicalidad, tres cualidades que, no por casualidad, adornaban también a Julia, la madre brasileña del escritor:

Gerda, que avanzó por la alfombra de color claro con paso desenvuelto y orgulloso, era alta y exuberante. Su espesa cabellera de un pelirrojo oscuro, sus ojos castaños muy juntos, rodeados por una suave sombra azulada, sus dientes grandes y brillantes, que mostraba cuando reía, su nariz recta y firme y su boca bellamente dibujada conferían a aquella joven de veintisiete años una belleza elegante, exótica, cautivadora y enigmática. Su rostro era blanco mate y su expresión un tanto arrogante; sin embargo, se inclinó ante la consulesa cuando ésta tomó su cabeza con ambas manos para besar con íntimo cariño su frente inmaculada como la nieve.

Como confiesa su propio marido, el senador Thomas Buddenbrook, «con Gerda no se puede aplicar el mismo baremo que con el resto de la gente. Tiene espíritu de artista, es una criatura muy especial, enigmática y cautivadora». Y este fascinante personaje le sirve también a Mann para convertirla en

portavoz de sus propias ideas estéticas, sobre todo en el pasaje en que se contraponen la música tradicional (la defendida por Edmund Pfühl, el organista ficticio de la Marienkirche) y la música progresista (la que encarna por encima de todos Richard Wagner, que ya había asomado, como presagiaba su propio título, en su relato *Tristan*). «Gerda Buddenbrook era una apasionada de la música contemporánea», como lo fue siempre Mann, y tras una feroz arremetida antiwagneriana de Pfühl («Yo esto no lo toco, mi querida señora; seré su más devoto servidor, pero ¡esto no lo toco! Esto no es música... Hágame caso, por Dios, que siempre me he creído en disposición de decir que entiendo un poco de música. ¡Esto es el caos! ¡Es demagogia, blasfemia y desvarío! ¡Esto es como humareda perfumada de la que salen relámpagos! ¡Es el fin de toda moral en el arte! ¡No pienso tocarlo!»), Gerda intenta hacerle entrar en razón:

Pfühl –le decía–, sea usted sensato y tómese el asunto con calma. La manera inusual en que este compositor hace uso de la armonía le confunde a usted... Claro, en comparación con él, Beethoven le resulta pulcro, transparente y natural. Pero tenga usted en cuenta que también Beethoven escandalizaba a sus contemporáneos, formados en un estilo más conservador..., y el propio Bach, ¡por Dios, cuántas veces no le echaron en cara su falta de consonancia y de claridad! Habla usted de moral, pero, ¿qué es lo que entiende por moral en el arte? Si no me equivoco, es lo contrario de cualquier forma de hedonismo, ¿no es cierto? Bien, pues eso es lo que tenemos aquí. Igual que en Bach. Pero de un modo más grandioso, más consciente, más profundo que en Bach. Créame, Pfühl, ¡esta música está mucho más cerca de lo que piensa de esos ideales que usted defiende!

Es curioso, porque su pasión ambivalente por Richard Wagner (confesó a un amigo que podía escribir una cosa sobre él un día y otra completamente diferente al día siguiente), que le hizo visitar Bayreuth en una sola ocasión, en 1909, le reportaría al propio Mann un gran número de sinsabores, sobre todo desde que el régimen nazi la convirtió en su patrimonio casi exclusivo. Tras su magistral, pero no sólo lisonjero, discurso pronunciado con motivo del cincuentenario de la muerte del compositor, los wagnerianos políticamente reaccionarios, encabezados por su antaño amigo Hans Pfitzner y el director de orquesta Hans Knappertsbusch, urdieron una brutal campaña en su contra «en nombre de Múnich, la propia ciudad de Richard Wagner» por haber difamado públicamente al compositor, «el gran genio musical alemán». Y fue sobre todo este ensañamiento el que le hizo acelerar su decisión de abandonar definitivamente Alemania, en la que tampoco decidió instalarse tras regresar de su exilio estadounidense en 1952. Mann pasaría muchas horas de sus últimos años tocando al piano en su casa suiza de Kilchberg pasajes de sus obras musicales predilectas, entre las que *Tristan und Isolde* seguía ocupando un lugar prioritario.

Muchas escenas de *La montaña mágica* (1924) giran en torno a la música. Desde muy pronto sabemos que su protagonista, Hans Castorp, «amaba la música con todo su corazón porque le producía el mismo efecto que la *porter* del desayuno –es decir, una tranquilidad que invitaba a la somnolencia–, escuchaba con satisfacción, con la cabeza inclinada hacia un lado, la boca abierta y los ojos un poco enrojecidos». El gramófono, un invento de la época, ha llegado al sanatorio de Berghof, donde Castorp (un «reine Tor», un «necio puro» como Parsifal, al decir del propio Mann) escucha sus discos preferidos. Y cuando le pregunta a uno de sus mentores, el humanista Lodovico Settembrini, si le gusta la música, este se expresa en su respuesta:

Si me la imponen, no. No según el calendario; no cuando huele a farmacia y me la prescriben con receta médica. [...] Sí, soy amante de la música, lo cual no significa que la aprecie particularmente, tal y como aprecio y amo, por ejemplo, la palabra, el vehículo del espíritu, el instrumento, el resplandeciente arado del progreso... La música... es lo no articulado, lo equívoco, lo irresponsable, lo indiferente. Tal vez quieran objetar que puede ser clara. Pero la naturaleza también, al igual que un simple arroyuelo puede ser claro, ¿y de qué nos sirve eso? No es la claridad verdadera, es una claridad ilusoria que no nos dice nada y no compromete a nada, una claridad sin consecuencias y, por tanto, peligrosa, puesto que nos seduce y nos amansa... Concedan ustedes esa magnanimidad a la música. Bien..., así inflamará nuestros afectos. ¡Pero lo importante es poder inflamar nuestra razón! La música parece ser el movimiento mismo, pero a pesar de eso, sospecho en ella un atisbo de estatismo. Déjeme llevar mi tesis hasta el extremo. Siento hacia la música una antipatía de índole política.

Esto lo escribe Mann mucho antes de la burda politización de Wagner y de que él mismo se viera obligado a sentir quizás este mismo tipo de antipatía, remachada poco después por Settembrini: «El opio es cosa del diablo, pues provoca el embotamiento de la razón, el estancamiento, el ocio, la pasividad... Les aseguro que la música encierra algo sospechoso. Sostengo que es de una naturaleza ambigua. Y no es ir demasiado lejos si la califico de políticamente sospechosa».

En el primer concierto de este ciclo de la Fundación Juan March no se leyó, sin embargo, ningún pasaje estrictamente musical de *La montaña mágica*, sino la declaración de amor de Hans Castorp a Clavdia Chauchat con que se cierra el quinto capítulo de la novela, escrito mayoritariamente en francés en el original. Lo leyó pausada y admirablemente, lanzando al desgaire al suelo cada uno de los folios según iba dando cuenta de ellos, José Luis Gómez, de espaldas al público y sentado en un lateral del escenario, iluminado por una pequeña lámpara. Fue una pena que los aplausos interrumpieran lo que hubiera sido mucho más deseable y emocionante: una transición silenciosa y sin solución de continuidad entre el último acorde de la primera música que escuchamos, el colosal *Dichterliebe* de Robert Schumann, y la efusión amorosa del joven Castorp. El librito editado con motivo del ciclo no explica el porqué de la elección precisamente de *Dichterliebe*, amén de la evidente concomitancia amorosa de las canciones y la declaración de Castorp. Sabemos, sin embargo, por Ludwig Ewers, un periodista amigo de la familia, que Julia Mann «deleitaba a sus hijos, y también a los amigos de sus hijos, cuando les cantaba el *Dichterliebe* de Schumann-Heine»⁴. Y tras su muerte, en su *Bild der Mutter*, Thomas recordaba con emoción que «mi madre tenía una voz pequeña, pero sumamente agradable y dulce, y cantaba de un modo artístico que excluía, naturalmente, tanto lo sentimental como lo teatral»⁵.

Lo mejor de la versión que escuchamos de *Dichterliebe* fue la colosal parte pianística de Julius Drake, al que conocemos bien por sus numerosas visitas a Madrid en compañía de Ian Bostridge. Varios de sus epílogos en solitario (al final de «Im Rhein, im heiligen Strome», alargando los puntillos hasta el límite de lo posible; de «Und wüßten's die Blumen, die kleinen», marcando suavemente las octavas de la mano izquierda; de «Au salten Märchen winkt es», tocando los acordes con la levedad justa; o de «Am leuchtenden Sommermorgen», la música que reescuchamos de forma mágica después de la última canción del ciclo) fueron magistrales, al igual que el carácter anticipatorio del texto posterior del que supo imbuir a varias de sus introducciones, sobre todo las de «Im wunderschönen Monat Mai»

y «Hör' ich das Liedchen klingen»: pequeñísimas pinceladas pobladas de presagios. El suyo fue, en general, un piano siempre presente, atento, riquísimo en variedad tímbrica y, por encima de todo, poético. Günter Haumer es un joven cantante austríaco, aún en línea ascendente, que demostró comprender muy bien la obra y que hizo gala de multitud de detalles extraordinariamente musicales, como el clímax rotundo, y casi amedrentador, de «Ich grolle nicht», o la dulzura y el *legato* de la media voz en «Am leuchtenden Sommermorgen». Su principal carencia parece ser que no acaba de transmitir a su voz –en general algo rígida– la emoción que sin duda siente y que el oyente percibe semiescondida o, mejor, semitapada por esa misma rigidez. Cuando la expresión vocal gane en ductilidad, en fluidez, en flexibilidad, sus interpretaciones crecerán sin duda muchos enteros, porque su dicción –un permanente caballo de batalla de los liederistas– es excelente, al igual que su afinación y su empatía con los estímulos que le llegan de una parte pianística tocada, como fue el caso, de modo inmejorable.

Tras la lectura de José Luis Gómez y un pequeño descanso, el recital no volvió a planear a la misma altura. Ni Drake ni Haumer exhibieron el mismo nivel de concentración en el arranque de la segunda parte, que se abrió con varias canciones citadas –o aludidas indirectamente– en el capítulo noveno de *Doktor Faustus*, una novela, por cierto, que está pidiendo a gritos una nueva traducción al castellano, firmada a ser posible por Isabel García Adánez, cuyas recientes y magistrales versiones de *Los Buddenbrook*, *La montaña mágica* y *Las confesiones del estafador Felix Krull* (publicadas en los tres casos por Edhasa; todas las citas de las dos primeras incluidas en este texto están tomadas de ahí y su fidelidad y calidad son tales que hacen innecesario citar en nota el original alemán) han cambiado por completo las tres novelas para los lectores en español, que ahora sí podrán disfrutar con fidelidad y pulso literario durante muchos años de toda la inmensa riqueza estilística de Mann. La tantas veces reeditada de Eugenio Xammar de *Doktor Faustus* es, por el contrario, un dechado de inexactitudes musicales y de pintoresca imaginación. La segunda canción que interpretaron Haumer y Drake fue *Der Wegweiser* (El mojón), la vigésima estación de ese vía crucis espiritual que es *Winterreise* (Viaje de invierno). Xammar convierte, por ejemplo, los versos «Habe ja doch nichts begangen, / Daß ich Menschen sollte scheun» («Si bien no he hecho nada / por lo que deba rehuir a los hombres») en «Nada cometí por cierto que me condene al destierro», o, peor aún, «Welch ein törichtes Verlangen / Treibt mich in die Wu?stenei'n?» («¿Qué estúpida ansia me empuja / hacia estos parajes desolados?») en «¿Por qué, entonces, el deseo de perderme en el desierto?» No acabó de funcionar el díptico que formó este Lied con *Der Wanderer an den Mond*, también de Schubert, ambas transportadas a Fa menor, pero el vuelo volvió a remontar con otra canción aislada procedente de un ciclo más amplio (el *Liederkreis op. 39*), y también citada en el mismo pasaje de *Doktor Faustus*, «Mondnacht», donde se retomó el alto clima poético y musical de *Dichterliebe*. Hubiera sido, quizás, una elección aún más pertinente otra canción del mismo ciclo, «Zwielicht», que Mann eligió un año antes de su vida en una entrevista radiofónica como una de sus predilectas, calificando la música de Schumann para el poema de Eichendorff de «genial» («Schumanns genialer Vertonung»).

Auf Flügeln des Gesanges, otra cita de *Doktor Faustus*, dio paso al plato fuerte de la segunda parte, los *Vier ernste Gesänge* (*Cuatro cantos graves*, traduce Xammar) de Johannes Brahms. La inspiración se busca aquí en la Biblia, en cuatro de sus textos más hermosos en la histórica traducción alemana de Lutero: tres de ellos giran en torno a la muerte (en 1896, el año en que nacieron estas canciones, a Brahms le quedaban sólo unos meses de vida, estaba viendo morir a su alrededor a muchos de sus

mejores amigos, como Clara Schumann, y él era consciente de que su propio final estaba cerca) y el cuarto es el famoso pasaje de san Pablo en su primera carta a los corintios que ensalza la necesidad imperiosa del amor. Aunque textos, retórica y maneras contrapuntísticas miren al pasado, en Brahms siempre es posible encontrar atisbos de futuro. La tercera canción, con su melodía construida a partir de una sencilla sucesión de intervalos de tercera, es uno de los ejemplos analizados por Arnold Schönberg en su ensayo *Brahms el progresivo* para reivindicar la modernidad intrínseca del hamburgoés. «La sensación de lógica y el poder de inventiva -escribe- que construyen melodías de una fluidez tan natural merecen la admiración de todo amante de la música que espere de la música algo más que dulzura y belleza. [...] Insisto en afirmar que este tercero de los *Vier ernste Gesänge*, “O Tod, O Tod, wie bitter bist du”, me parece el más conmovedor de todo el ciclo [un juicio compartido por Thomas Mann]: a pesar de su perfección, no *debido a ella*». Cuando se las envió a su editor Simrock, aparte de bromear sobre su carácter («son condenadamente serias, pero al mismo tiempo tan impías que la policía podría prohibirlas, de no ser porque todas las palabras se encuentran en la Biblia»⁶), Brahms dejó claro que sólo podían interpretarse con «un bajo con piano», porque sería ridículo esperar que las cantasen «una muchacha o un tenor». Más barítono que bajo, y con algunas notas graves de su registro aún luchando por salir a la luz, Haumer volvió a dejar destellos de gran cantante: en el verso «Da lobte ich die Toten» en la segunda canción (un vertiginoso descenso de octava y media, de un Re a un Sol), en «wie wohl tust du dem Dürftigen» en la tercera, cantado en perfecto *legato*, o el *pianissimo* final de esta misma canción sobre idéntico texto. Drake no rayó a la altura de su inigualable recreación de *Dichterliebe*, pero su parte fue también pródiga en detalles admirables, incluso cuando no tocaba, como ese silencio que pareció eterno (una sola negra en la partitura original) antes de «ist besser als alle beide» en la segunda canción.

Es difícil imaginar cualquier música después de los *Vier ernste Gesänge* de Johannes Brahms, una suerte de encuentro cara a cara con la muerte. Sin embargo, como descolgada del resto, Haumer y Drake cerraron su concierto y su viaje por el universo literario-musical de Thomas Mann con «Der Lindenbaum», la quinta canción del *Winterreise* schubertiano. ¿Por qué? El programa de mano sólo atisbaba levísimamente la respuesta, pero el asunto tiene la suficiente enjundia como para detenerse brevemente en él antes de acabar. Wilhelm Müller y Franz Schubert lograron con este Lied algo nada fácil de conseguir: alumbrar una canción de nuevo cuño que, nada más nacer, se integró con naturalidad en el patrimonio popular alemán, en su *Volksgeist*, como si letra y música hubieran existido desde siempre. Los alemanes la cantan desde entonces como si se tratara de una canción popular, no de una canción culta. «Der Lindenbaum» es una de las piezas que Hans Castorp escucha incansablemente en su gramófono, uno de sus «discos preferidos», como nos recuerda el narrador, que a su vez nos dice:

Aquel *lied* significaba mucho para él, todo un mundo, un mundo que sin duda debía amar, pues de otro modo no se habría sentido atraído por el objeto que lo simboliza. Sabemos muy bien lo que decimos cuando -tal vez de una forma un poco oscura- añadimos que su destino habría sido diferente si su alma no hubiese sido particularmente sensible a los encantos de la esfera sentimental, y, en general, a la actitud espiritual que con tan misterioso fervor resumía aquel *lied*. [...] ¿En qué consistían, pues, los escrúpulos de conciencia de Hans Castorp en relación con la legitimidad de su amor hacia aquel *lied* encantador y hacia el mundo que representaba? ¿Qué mundo se escondía, pues, tras aquel *lied* que, según presentía su conciencia, incitaba a

un amor prohibido?
Era la muerte.

Aquí está, por fin, la clave de todo. Para Hans Castorp, «Der Lindenbaum» encarnaba como un perfecto símbolo la tradición alemana, el espíritu alemán. No podemos olvidar, sin embargo, que en la canción de Schubert, el tilo –lugar tradicional de encuentro de los amantes en el imaginario alemán– representa no sólo los hermosos recuerdos del pasado, sino también una clara invitación al suicidio:

Y sus ramas susurraron
como si me llamaran:
«¡Ven aquí, compañero,
aquí hallarás tu reposo!»⁷

En *La montaña mágica*, una *Bildungsroman* clásica, Hans Castorp concluye su formación y alcanza la madurez en el sanatorio de Davos. Al salir decide unirse a las tropas alemanas y, como uno más de «tres mil muchachos enfebrecidos», se enfrenta con su bayoneta al enemigo y Hans «canta sin saberlo, en una excitación embrutecedora, sin pensar en nada, a media voz:

Y grabé en su corteza
el nombre de mi amor...

Ha caído. No, se ha lanzado cuerpo a tierra porque le acechaba un perro infernal, un inmenso obús, un repugnante chorro de fuego salido del abismo». Poco después, «se levanta, se tambalea, avanza cojeando; los pies le pesan por el barro..., inconscientemente canturrea:

Sus ramas murmuraban,
como llamándome...

Y así, en el fragor de la batalla, bajo la lluvia del crepúsculo, lo perdemos de vista». Hans Castorp no ha comprendido el Lied que tanto le fascina y que canta inconscientemente en pleno combate, pero el narrador omnisciente de Mann sí que identifica cuál es el origen de su obsesión. La canción falsamente inocente de Müller y Schubert habla de la seducción de la muerte envuelta bajo la atractiva apariencia de la memoria, la tradición, el descanso y la naturaleza, pero el caminante errabundo de *Winterreise* opta, en cambio, por no dejarse arrastrar por ese señuelo, por seguir su peregrinaje solitario, su camino de introspección. Elige, en suma, continuar viviendo:

El viento frío sopló
y me dio en pleno rostro;
el sombrero voló de mi cabeza,
yo no me di la vuelta⁸.

Gracias a su decisión, a él y a sus oyentes nos aguardan aún diecinueve canciones hasta el desolador, y ambiguo, «Der Leiermann» conclusivo. Hans, convertido aquí en epítome del pueblo alemán, no capta el verdadero mensaje del poema y, embrutecido, actúa impelido por una atracción mórbida y fatal por la muerte. Nada más pertinente, por tanto, que recordar todo esto cuando aquel viento frío,

gélido, se apoderó simbólicamente de los alemanes hace justamente un siglo, en el inicio de la Gran Guerra, aquí simbolizada y casi explicada con la sola ayuda de una modesta y pequeña canción.

1. «außerordentlich musikalisch».

2. «die deutscheste der Künste».

3. «In his novel *Doktor Faustus*, Thomas Mann has taken advantage of my literary property. He has produced a fictitious composer as the hero of system of 12 tones, his book; and he made him the creator of what one erroneously calls my which I call method of composing with 12 tones. He did this without my permission and even without my knowledge. In other words, he borrowed it in the absence of the proprietor [...]. Leverkühn is depicted from beginning to end as a lunatic. I am 74 and I am not insane, and I have never acquired the disease from which this insanity stems. I consider this an insult».

4. «beglückte sie einst ihre Jungens, auch die Freunde ihrer Jungens, wenn sie ihnen die Schumann-Heinesche *Dichterliebe* vorsang».

5. «Meine Mutter hatte eine kleine, aber überaus angenehme und liebliche Stimme, und mit einem künstlerischen Takt, der das Sentimentale so selbstverständlich wie das Theatralische ausschloß, sang sie».

6. «sie sind verflucht ernsthaft, und dabei so gottlos, daß die Polizei sie verbieten könnte – wenn die Worte nicht alle in der Bibel ständen».

7. «Und seine Zweige rauschten, / Als riefen sie mir zu: / Komm' her zu mir, Geselle, / Hier findest du deine Ruh'!»

8. «Die kalten Winde bliesen / Mir grad' in's Angesicht, / Der Hut flog mir vom Kopfe, / Ich wendete mich nicht».