LA TRADUCCION DEL LIBRETO

LUIS GABRIEL JURETSCHKE

Universidad Complutense de Madrid

Cuando hablamos de libreto, nos referimos a un texto que ha sido concebido para servir de base a una composición, ya sea ésta una ópera o un oratorio. Existe la costumbre de proporcionar al público una traducción cuando la lengua de éste no es la misma que aquella en la que se canta la obra. Pero el deseo de acercar una obra a un público que desconoce la lengua original, ha propiciado el que se canten estas obras en otras lenguas. El primer ejemplo de esto es, probablemente, la traducción italiana de la ópera *Armide* de Lully, cantada en Roma en 1690 (*Cfr.* Grove, vol. 13, p. 616). Esta práctica se extendió enormemente en el siglo XIX, cuando con el auge de los grandes teatros nacionales de ópera se tradujeron a múltiples idiomas prácticamente todas las obras de repertorio. Aun hoy en día es una costumbre muy difundida en Alemania, Austria, Hungría, Turquía, Rusia, etcétera.

En España, esta costumbre de traducir no ha tenido mucho arraigo. Al principio del siglo XIX existía un decreto que prohibía a los extranjeros actuar en los escenarios españoles, y por eso las obras se oían traducidas al castellano. Pero con la derogación de este decreto en 1821, se impuso la influencia italiana: se contrataron compañías de ópera italianas, y todo se cantaba en italiano (*Cfr.* Gómez Amat, p. 105). Los compositores españoles componían óperas con libretos en italiano. Incluso se dio el caso de que óperas en español tuvieran que ser traducidas al italiano para poder ser cantadas en el Teatro Real. Esto pasó, por ejemplo, con la ópera de Emilio Serrano *Giovanna la Pazza (Juana la Loca)* y con las de Tomás Bretón *Los amantes de Teruel* y *La Dolores* (*Cfr.* Subirá p. 171 y p. 179 y s., donde cita esta traducción de E. Golsiciani). Los versos de la famosa jota sonaron así en italiano:

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Luis GABRIEL JURETSCHKE. La traducción del libreto

Centro Virtual Cervantes

Si a Calatayud tu vai,	Si vas a Calatayud
domanda pur di Dolores.	pregunta por la Dolores,
Bella ragazza com'essa	que es una chica muy guapa
non nega mai un favore.	y amiga de hacer favores.

Como anécdota, me gustaría mencionar que la primera representación que se hizo en el Teatro Real de *Parsifal* de Wagner, en 1914, fue cantada en alemán, francés e italiano a la vez, según la nacionalidad del cantante (*Cfr.* Gómez de la Serna, p. 53 y s). Hoy en día, sin embargo, en España se canta siempre en la lengua original.

La traducción de un libreto, y en general de cualquier texto al que se le haya puesto música, presenta unos problemas específicos que conviene tener en cuenta. Antes de nada, es necesario distinguir dos tipos fundamentales de traducciones, que ya he mencionado al principio. El primer tipo de traducción está destinado a ser leído. Generalmente, aparecen impresos juntos texto original y traducción en páginas opuestas, facilitando la comparación. Las dificultades que pueden darse son las mismas que aparecen al traducir cualquier otro texto dramático o poético.

Sin embargo, muy otra es la situación cuando se tiene que traducir un texto para ser cantado. Empecemos por cotejar los cuatro primeros versos de la siguiente versión del «Himno a la alegría», de Schiller, que aparece en el último movimiento de la novena sinfonía de Beethoven, con el original alemán (*Cfr.* Programa de mano del Concierto de los días 9 y 10 de junio de 1988, por la Orquesta de RTV. Traducción: José Luis Cerezo):

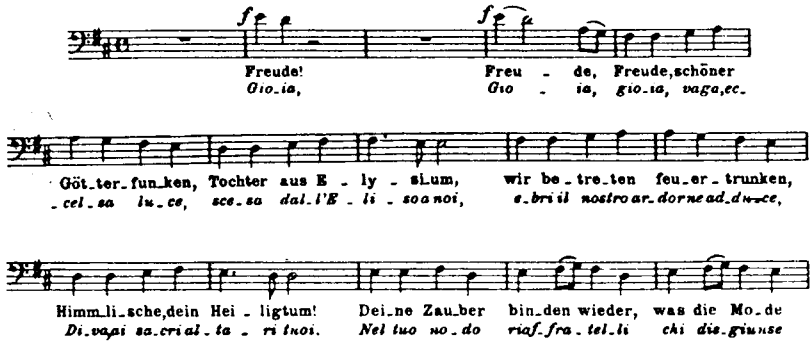
Freude, schöner Götterfunken,	Chispa divina, Alegría,
Tochter aus Elysium,	En el Elíseo nacida.
Wir betreten feuertrunken,	Ebrios de júbilo entramos
Himmlische, dein Heiligtum.	Celestial, en tu santuario.

Resulta obvio que mientras que la poesía alemana se compone toda ella de troqueos (–́ ∪), la traducción española presenta sobre todo dáctilos (–́ ∪ ∪). Si además comprobamos cómo está escrita la música de este fragmento, veremos que Beethoven ha escogido un compás de $\frac{4}{4}$ y que a cada sílaba le corresponde una negra. Precisamente este compás de $\frac{4}{4}$ resulta de la unión de dos ritmos binarios que se componen cada uno de ellos de una parte fuerte y de otra débil; por lo tanto, es evidente que el ritmo de las palabras alemanas y el de la música coinciden perfectamente (dos compases por verso).

En cambio, el ritmo de la versión española, ofrecida en un programa de mano y no pensada para ser cantada, no se pliega en absoluto al ritmo de la música. Habría que introducir diferentes modificaciones rítmicas, cosa que desvirtuaría el tema principal; por esto mismo no puede servir para ser cantada.

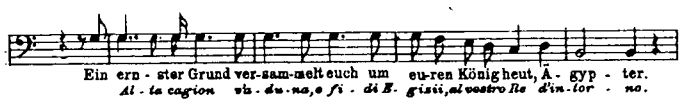
Este ejemplo deja ya claro uno de los problemas que hay que tener en cuenta: acentos prosódicos y acentos musicales, así como el número de sílabas, deben coincidir. La versión italiana que reproduzco a continuación sí que se pliega bien al ritmo musical (*Cfr.* Beethoven, p. 185 y s.):

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Luis GABRIEL JURETSCHKE. La traducción del libreto
Centro Virtual Cervantes

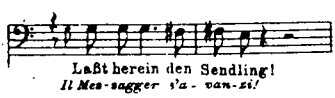


En determinados casos, cuando se trata de recitativos o de partes declamadas, el hecho de que la traducción tenga un número diferente de sílabas que el original puede ser subsanado fácilmente haciendo ligeros cambios rítmicos en la partitura, siempre que no alteren la esencia original de la música (hay que hacer hincapié en que cuando se trata de algo temático o de un giro característico no cabe modificar nada). Se pueden distinguir tres casos fundamentales:

1. Consiste en añadir o suprimir una anacrusa (por anacrusa se entiende en música una o varias notas que preceden a un ictus inicial o apoyo rítmico). Esta circunstancia se puede dar cuando el texto original comienza con una o varias sílabas no acentuadas y la traducción con una sílaba tónica, o cuando se presenta el caso contrario. A continuación se ve cómo se ha añadido una corchea en parte débil para cantar la palabra *ein;* en italiano, sin embargo, se empieza al comienzo del compás con una sílaba tónica *alta* (*Cfr.* Verdi, p. 23):



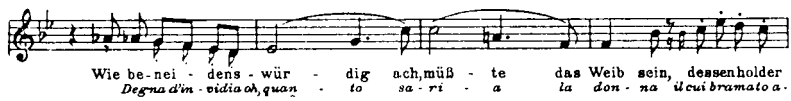
El siguiente ejemplo presenta el caso contrario. El texto italiano comienza con un artículo, obviamente una sílaba no acentuada, a la que musicalmente corresponde una corchea en fracción de parte débil. La versión alemana empieza con una palabra tónica, un imperativo. No hay problema en suprimir esa primera corchea de la versión italiana (*Cfr.* Verdi, p. 24):



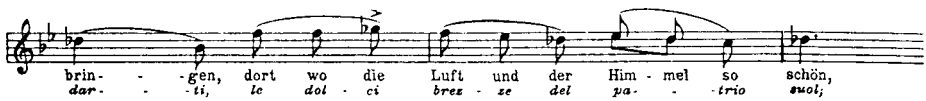
2. Aparte de esto, existe la posibilidad de distribuir una sílaba de la versión traducida en dos sonidos de la melodía, y también cabe hacer lo contrario, es decir, si en el original una sílaba abarcaba dos notas, es posible distribuir dos sílabas en estas dos notas al cantar la traducción.

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Luis GABRIEL JURETSCHKE. La traducción del libreto
Centro Virtual Cervantes

En este ejemplo se observa cómo a cada sílaba de *Degna d'invidia* le corresponde una nota. En alemán, sin tener ahora en cuenta que se ha añadido una corchea al principio, las sílabas *-nei-* y *-dens-* de *Wie beneidenswürdig* se cantan en dos notas cada una (*Cfr.* Verdi, p. 12):

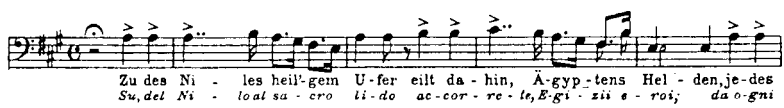


El siguiente ejemplo muestra cómo la sílaba *pa-* de *patrio* se canta en dos notas, mientras que en el texto alemán la palabra *Himmel* cubre ambas notas (*Cfr.* Verdi, p. 8):

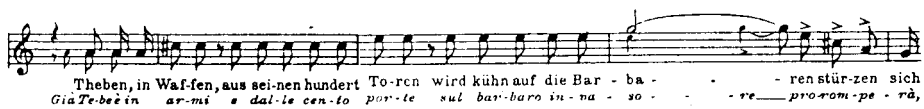


3. Cabe también la posibilidad de unir dos notas en una sola de mayor valor, o por el contrario, dividir una nota en dos de menor valor.

En el ejemplo que sigue se aprecia cómo la última blanca se desdobla en dos negras para dar cabida a la palabra *Helden* (*Cfr.* Verdi, p. 30):



En el ejemplo que está a continuación vemos cómo se han fundido dos notas en una sola para que la traducción se acople (*Cfr.* Verdi, p. 26):



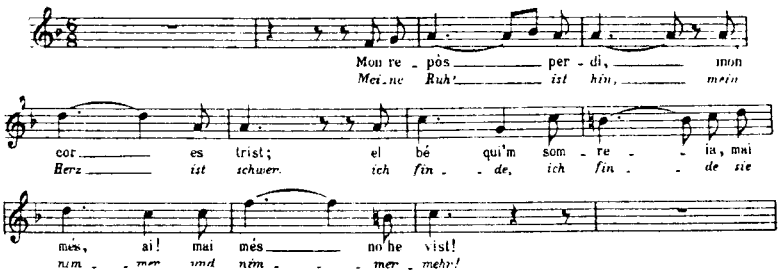
Por supuesto, hace falta una buena preparación musical para poder juzgar cuándo un cambio de estos que hemos visto puede ser la solución a un problema y cuándo, sin embargo, representa una distorsión de la música.

Todo lo expuesto hasta ahora no basta para asegurar una buena traducción. Hay que tener en cuenta que esta música cantada ha sido inspirada por el texto del libreto y que ha nacido plegándose y fundiéndose con las palabras, hasta formar un todo de gran cohesión. Por ello, las unidades semánticas (por ejemplo, artículo-adjetivo-sustantivo o un complemento preposicional) se van a corresponder con células rítmicas, los versos con frases o semifrases

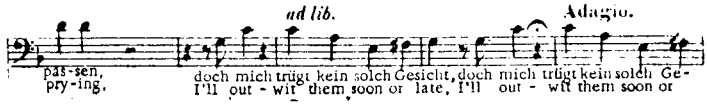
II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Luis GABRIEL JURETSCHKE. La traducción del libreto
Centro Virtual Cervantes

musicales, las comas y los puntos coincidirán con finales de frase o respiraciones para el cantante. La traducción debe tener todo esto en cuenta. Para conseguirlo, conviene que las palabras más importantes aparezcan en la traducción en el mismo sitio que en el original (*Cfr.* Creuzburg).

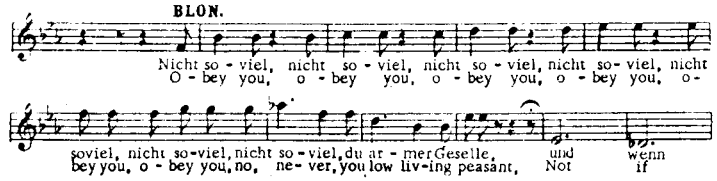
Una buena muestra de todo esto último es la canción de Schubert sobre un poema de Goethe *Gretchen am Spinnrade* y su versión catalana (*Cfr.* Schubert, p. 7). Cada verso se corresponde con una semifrase de dos compases (la tercera es de tres compases), cosa que la traducción respeta, y las palabras *repòs* y *cor* aparecen en el mismo sitio que *Ruh* y *Herz:*



En el siguiente ejemplo, sacado de *El rapto del serrallo* de Mozart (*Cfr.* Mozart, p. 24), el verbo *outwit* de la versión inglesa queda dividido por un silencio. Mientras que en alemán las palabras *doch mich* ya aportan un cierto sentido que se complementa con lo que sigue después del silencio, en la versión inglesa no ocurre lo mismo: *I'll out-* por sí solo carece de todo significado y resulta ridículo.

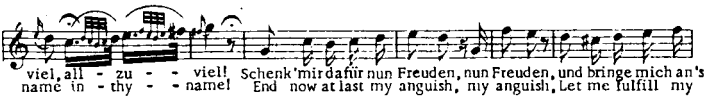


En otra escena de esta misma ópera, cuando el sirviente Osmin le exige a Blondine que le jure obediencia, ésta se niega en rotundo. Mozart repite muchas veces esta negación manteniendo un mismo esquema rítmico. La traducción inglesa, poco afortunada en este caso, repite las palabras *obey you,* la negación no aparece hasta más tarde. Esta disposición de las palabras transmite realmente el sentido contrario al que se pretende (*Cfr.* Mozart, p. 64):

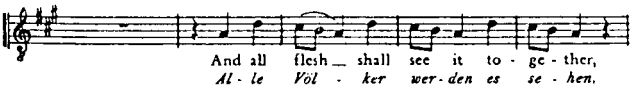


II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Luis GABRIEL JURETSCHKE. La traducción del libreto
Centro Virtual Cervantes

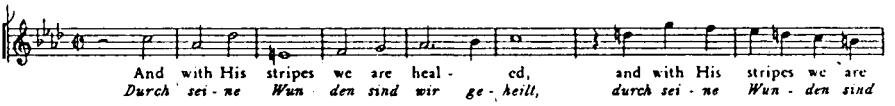
Algo parecido ocurre en otra aria de esta ópera (*Cfr.* Mozart, p. 7). El hecho de traducir y de repetir la palabra *anguish* cuando el original habla de alegría resulta cuanto menos desconcertante:



En el siguiente ejemplo de *El Mesías* de Händel, se puede apreciar cómo una misma célula melódico-rítmica se repite tres veces y cómo el original inglés se adapta a esa estructura. En la traducción alemana, la palabra *Völker* está a caballo entre la primera y segunda célula, no respeta, por lo tanto, la estructura musical. Además, la sílaba *-ker* resulta acentuada indebidamente por el hecho de coincidir con el principio de una de esas células rítmicas *(Cfr.* Händel, DVfM, p. 16):



El tema de fuga que sigue, también de *El Mesías,* resulta interesante, pues podemos apreciar cómo al intervalo de séptima disminuida, que se forma entre la tercera y cuarta nota, y que Händel ha introducido para simbolizar el dolor, le corresponden las palabras *stripes* y *Wunden,* que son las que describen ese dolor. En este punto, la traducción ha acertado totalmente *(op. cit.,* p. 105):

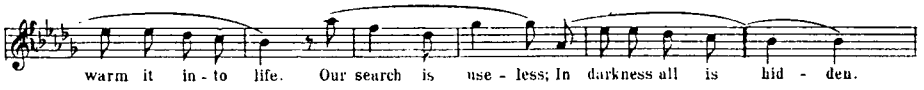


Hasta aquí no hemos tenido en cuenta al cantante, aunque, evidentemente, él va a ser el primero que se va a ver afectado por la traducción. Ciertas sílabas con varias consonantes juntas requieren más tiempo para ser pronunciadas y pueden crear dificultades cuando recaen sobre notas cortas. En un pasaje de *El rapto del serrallo,* Mozart repite rápidamente y bastantes veces la palabra *schnüren* creando una especie de trabalenguas. En la traducción desaparece esta dificultad (*Cfr.* Mozart, p. 147).

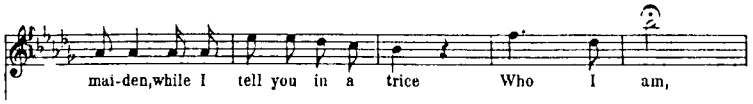
Mayores problemas se le crean al cantante cuando coinciden notas agudas con la vocal *u,* que cierra mucho la boca y dificulta por eso la colocación de la voz, con el consiguiente riesgo de desafinaciones. Si comparamos la versión inglesa del aria de Rodolfo en el primer acto de *La Bohème* de Puccini con el original italiano, observamos que a las palabras *cercar che giova* con predominio de vocales anteriores abiertas y semiabiertas *a* y *e,* corresponde *our search is*

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Luis GABRIEL JURETSCHKE. La traducción del libreto
Centro Virtual Cervantes

useless con el diptongo cerrante */au/* y la vocal posterior cerrada larga */u:/* en las notas más agudas. Indudablemente, tanto el diptongo como la vocal */u:/* dificultarían el canto de ese pasaje (*Cfr.* Puccini, versión inglesa, p. 47; texto italiano p. 89).



Unos cuantos compases más adelante se repite la misma melodía con las palabras *chi son, chi son.* Desgraciadamente, en la versión inglesa se ha suprimido la primera nota de esta semifrase porque la traducción *who I am* sólo consta de tres sílabas. En este caso habría que rechazar tal modificación, pues altera sensiblemente un elemento importante de la obra (*Cfr.* Puccini, versión inglesa, p. 44; texto italiano, p. 90).



Llegamos ahora a otro punto importante de nuestro análisis. Los condicionamientos a los que somete la música a la traducción hacen que ésta se convierta más bien en una adaptación. El resultado musical es más importante que la fidelidad al original, siempre y cuando se respete el sentido general y sólo se cambien pequeños detalles.

En la quinta escena, acto primero de *Aida* (*Cfr.* Verdi, p. 27 y ss) el coro interviene repitiendo insistentemente la palabra *guerra* de forma muy incisiva. El traductor propone *auf denn,* lo cual resulta totalmente inexacto e inexpresivo. El problema es que una traducción de acuerdo con el original, como podría ser *zum Kampfe* o *Krieg* (tres sílabas y una, respectivamente) obligaría a alterar el ritmo originario y el pasaje perdería su carácter rotundo y decidido. Una alternativa para *auf denn* puede ser el infinitivo *kämpfen;* está más cerca de *guerra* en su significado y mantiene la misma acentuación. Sin embargo, tampoco es una traducción totalmente satisfactoria, pues normalmente nadie se expresaría en alemán utilizando sólo un infinitivo.

El siguiente trozo del aria de Rodolfo, en el primer acto de *La Bohème,* puede parecer una adaptación tan libre que no guarda ninguna relación con el original: *Talor del mio forziere ruban tutti i gioielli due ladri: gli occhi belli.* La versión inglesa dice: *Bright eyes as yours believe me, steal my priceless jewels in Fancy's storehouse cherish'd.* Sin embargo, si leemos la frase con cuidado dentro del contexto en que aparece, comprobaremos que el *forziere* («cofre») del que habla el original es una cosa imaginaria. El traductor lo ha expresado con *in Fancy's storehouse cherish'd* una versión libre, ciertamente, pero no arbitraria (*Cfr.* Puccini, versión inglesa, p. 49; texto italiano, p. 93 y s).

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Luis GABRIEL JURETSCHKE. La traducción del libreto
Centro Virtual Cervantes

El siguiente ejemplo, sacado de *El rapto del serrallo* (Cfr. Mozart, p. 101) es una especie de canción tabernaria en honor a Baco, de poca relevancia en el desarrollo de la acción. Poco importa la libertad de la traducción, siempre que se respete el sentido jocoso del original. *Vivat Bachus! Bachus lebe! Bachus war ein braver Mann. — Long live Bacchus! Bacchus conquers, Bacchus is the one to please.* Tampoco molesta la siguiente versión, un tanto libre, de estas palabras de *El rapto del serrallo* porque respetan el sentido total o general de la acción. Se trata aquí de dos amantes que se encuentran por fin después de muchas vicisitudes. *Dich an meine Brust zu drücken nach so vieler Tage Leid. — So to clasp my only treasure, after endless days apart (Cfr.* Mozart, p. 111).

El siguiente ejemplo, sacado de *El rapto del serrallo,* no puede ser considerado un modelo de fidelidad al original. Habría que intentar encontrar una versión mejor (*Cfr.* Mozart, p. 151). *Belmont! Du stirbst meinetwegen, ich nur zog dich ins Verderben... — Belmont! 'tis for me you suffer, you and love are all I cherish.*

Comparemos dos traducciones alemanas de *El Mesías* del siguiente recitativo inglés: *Behold, a virgin shall conceive and bear a son...* La versión de Chrysander dice *(Cfr.* Händel, Ernst Eulenburg, p. 51): *Denn siehe! Der Verheissene des Herrn erscheint auf Erden...* La versión de Ameln es así (*Cfr.* Händel, DVfM, p. 39): *Denn sieh, eine Jungfrau wird gebär'n den Menschensohn...* La segunda traducción es, desde luego, preferible, porque se ciñe más al texto original y además no necesita alterar el ritmo.

Otro ejemplo de *El Mesías.* El original dice así: *The lamb of God, that taketh away the sin of the world.* Chrysander traduce *(Cfr.* Händel, Ernst Eulenburg, p. 127): *Das Gotteslamm, es trägt in Geduld die Sünde der Welt.* Ameln escribe con mayor fidelidad al original *(Cfr.* Händel, DVfM, p. 94): *Das Gotteslamm, es träget hinweg die Sünde der Welt.*

Por último, otro ejemplo de *Aida: Ritorna vincitor.* Schanz traduce *Kehr' im Triumphgesang* (Verdi: *Aida*, Milán: Ricordi, trad. alemana de Julius Schanz). Soldan, cuya edición sigue la traducción de Schanz, aunque corrigiéndola en algunos puntos, propone: *Als Sieger kehre heim!* (*Cfr.* Verdi, p. 46). La segunda versión es preferible tanto a nivel rítmico como por su exactitud.

Indudablemente, toda traducción o adaptación de un libreto para ser cantado supone sacrificar, en mayor o menor medida, la íntima unión existente entre texto y música y, por tanto, la expresión que de ella resulta. Por esto hay tanta gente que rechaza tales traducciones. Otros las defienden, argumentando que hacen que la obra sea accesible a un público más numeroso y menos preparado, pero igualmente amante de la música. Hoy en día han surgido otras alternativas: en televisión las óperas se transmiten subtituladas; en ciertos teatros europeos se proyecta la traducción simultáneamente. Pero tampoco satisface esta solución a todos, pues hay quien sostiene que tales recursos distraen la atención del espectador. La discusión sobre la conveniencia o no conveniencia de la traducción cantada continuará probablemente bastante tiempo aún.

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Luis GABRIEL JURETSCHKE. La traducción del libreto
Centro Virtual Cervantes

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Beethoven, L. v. : *Sinfonía n.º 9 in Re min, op. 125*, trad. G. F. Trampus, Ricordi.

Creuzburg, H.: «Zur Frage: Opernübersetzung», en *Die Musik*, XXVII/5, 1934/5, pp. 356 y ss.

Gómez Amat, C.: *Historia de la música española*, vol. 5, siglo XIX, Madrid: Alianza Editorial, 1984.

Gómez de la Serna, G.: *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, ²1975.

Händel, G.: *The Messiah*, ed. John Tobin, trad. K. Ameln, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

Idem: *Der Messias*, trad. F. Chrysander, Leipzig: Ernst Eulenburg.

Mozart, W. A.: *Abduction from the Seraglio*, Nueva York: Edwin F. Kalmus.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, Londres: Macmillan, 1980.

Puccini, G.: *La Bohème*, libreto de G. Giacosa y L. Illica, Opera full score series Ricordi.

Idem: The Bohemians, versión inglesa W. Grist y P. Pinkerton, Londres: G. Ricordi.

Schubert, F.: *Cançoner Selecte*, vol. 2, trad. Joaquim Pena, Barcelona: Vidal Llimona y Boceta, 1908.

Subirá, J.: *Variadas versiones de libretos operísticos*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.

Verdi, G: *Aida*, trad. alemana de J. Schanz, versión para piano de K. Soldan, Leipzig: Edition Peters.

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Luis GABRIEL JURETSCHKE. La traducción del libreto

Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes