

Las canciones de Shakespeare en las traducciones alemanas de A. W. Schlegel.

ÁNGEL LUIS PUJANTE
MIGUEL ÁNGEL CENTENERO
Universidad de Murcia

ABSTRACT

The translations of the songs in Shakespeare's plays tend to ignore the demands of their musical dimension. The German translations by August Wilhelm Schlegel are an exception, as they combine a high degree of semantic fidelity to the text with a perfect adjustment to the original tunes. Surprisingly enough, it seems that Schlegel did not know these tunes. However, the almost perfect synchronising of the metrical (syllabic) stresses in his translated songs with the stressed musical beats can be easily accounted for if we assume that Schlegel read the lines rhythmically.

1

Los estudiosos de la traducción literaria pueden encontrar un caso muy instructivo en la obra de Saniuel Beckett. Siendo su lengua el inglés, Beckett escribía y publicaba inicialmente en francés y después se traducía él mismo a su idioma. Si cotejamos *En attendant Godot* con *Waiting for Godot*, observamos que el texto inglés imita al francés de manera diversa, pero muy especialmente en la estructura de los enunciados: disponiendo original y traducción en oraciones paralelas, podemos observar una fiel reproducción de los grupos sintácticos del original, con duración, pausas y ritmos muy semejantes, cuando no idénticos. La concisión del estilo de Beckett se amolda bien al género dramático, y su ajustada traducción, que recuerda las prácticas del doblaje, es fiel a la naturaleza teatral de un texto que opera contra el reloj de la representación. Pero, además, hay un caso en que tal fidelidad se

manifiesta plenamente: nos referimos a la canción con que comienza el segundo acto. Veamos el original francés, seguido de su versión inglesa:

Un chien vint dans l'office
Et prit une andouillette.
Alors à coup de louche
Le chef le mit en miettes.

Les autres chiens ce voyant
Vite vite l'ensevelirent
Au pied d'une croix en bois blanc
Où le passant pouvait lire:
Un chien vint dans l'office'...

A dog came in the kitchen
And stole a crust of bread.
Then cook up with a ladle
and beat him till he was dead.
Then all the dogs came running
And dug the dog a tomb
And wrote upon the tombstone
For the eyes of dogs to come:
A dog came in the kitchen²...

Si atendemos a los elementos de la narración, observamos que hay alguna diferencia de cobertura semántica («kitchen» no es exactamente «office») y aun de referente («andouillette» no es «crust of bread»), pero el relato se reproduce con fidelidad, así como el tono de *nursery rhyme* que tan bien se ajusta al absurdo general de la obra. En cuanto a su estructura y versificación, Beckett se atiene rigurosamente a la del original francés: se reproduce la rima, y las naturales diferencias de acentuación (especialmente en casos como «office»/«kitchen») no afectan al ritmo ni a la métrica'. Beckett logra, pues, un poema equivalente de idéntica estructura y versificación y casi idéntico mensaje que se puede cantar con la misma melodía del original, cualquiera que ésta sea, sin que haya que hacer ajustes textuales. Los resultados se hacen aún más visibles cuando pasamos a la versión castellana del poema:

1 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, 1952, págs. 00-00. Tanto aquí como al citar las versiones inglesa y española hemos prescindido de las acotaciones intermedias y los versos repetidos.

2 Saniuel Beckett, *Waiting for Godot*, London, 1956, pág. 57.

3 Desde un punto de vista musical, ambas versiones encajan en un compás binario (simple o de subdivisión ternaria), comienzan sus versos anacrúticamente (antes del primer acento métrico) y trasladan a la estructura melódica la regularidad estructural del texto (2+2+2+2 compases por estrofa).

Un perro fue a la despensa
y cogió una salchicha,
pero a golpes de cucharón
el cocinero lo hizo trizas.
Al verlo los demás perros
pronto pronto lo enterraron
al pie de una cruz de madera
donde el caminante podía leer:
Un perro fue a la despensa⁴...

Aunque la traducción del relato es correcta, faltan aquí los elementos que harían del texto una canción equivalente: sólo hay rima en la primera estrofa, la métrica es irregular y, desde luego, no existe un compás único que mantenga la simetría del discurso melódico. Tal como está no podría ser cantada en una representación teatral usando la melodía original y, si fuera a utilizarse a tal fin, precisaría de ajustes verbales o musicales.

II

Sirvan las líneas precedentes para ilustrar *grosso modo* las dificultades de traducción de los poemas para el canto y las operaciones que entraña su solución. Si tomamos como ejemplo la canción de Beckett, veremos que las canciones de Shakespeare no siempre han salido bien libradas en sus traducciones. O se las ha traducido pragmáticamente sin preocuparse por su molde o, cuando aparecen como poemas en la lengua receptora no se atienden exactamente a la métrica ni al ritmo de los versos ingleses. En consecuencia, no pueden cantarse con la melodía original, lo que, en el caso de una representación, priva al público de esta importante experiencia. Sin embargo, hay excepciones: en las lenguas occidentales destacan las traducciones alemanas de August Wilhelm Schlegel, de las que nos ocupamos en estas páginas. No obstante, antes de entrar en el tema concreto del artículo convendrá hacer un paréntesis aclaratorio desde una perspectiva estrictamente musical.

En efecto, si abandonamos por un momento el punto de vista lingüístico-literario, veremos que la historia de la música de los dos o tres últimos siglos ofrece innumerables ejemplos de melodías cantadas en distintos idiomas. El «Aleluya» del *Mesías* de Händel, traducido relativamente pronto a las principales lenguas europeas, constituye todo un paradigma. Limitándonos al siglo XX, los registros sonoros de música operística han preservado desde sus primeros años gran número de fragmentos cantados en idiomas distintos del original, sobre todo fragmentos en italiano de óperas francesas o alemanas, sin olvidar algún caso de óperas italianas cantadas en alemán⁵.

4 Saniuel Beckett, *Esperando a Godot*, trad. Ana M^a Moix, Barcelona, 1982, pp. 73-74.

5 Valgan, entre otros, los siguientes ejemplos: en 1903 Francesco Tamagno graba «Figli miei v'arrestate» (originalmente «Arrêtez, ô mes frères»), de la ópera *Samson et Dalila* de Saint-Saens; en mayo

Por otro lado, y aunque hoy es menos frecuente interpretar ópera en traducción, el mercado está lleno de partituras de estudio bilingües (y hasta trilingües), con texto original y versión en el idioma del país de publicación. Las ediciones Peters, por ejemplo, incluyen casi siempre una traducción al alemán, las Ricordi estiman preceptivo el italiano, y las Kalmus o Schirmer hacen lo propio con el inglés. Desde Monteverdi hasta Wagner, casi todas las grandes obras de componente vocal están publicadas en varios idiomas".

La traducción es también frecuente en canciones tradicionales o en aquellas que han alcanzado cierta popularidad internacional: «Ah, vous dirais-je, Maman», canción francesa utilizada por Mozart en sus variaciones para piano KV 300e (265), se convierte, según dónde, en «Campanita del lugar», «Twinkle, twinkle, little star» o «Morgen kommt der Weihnachtsmann»; «Frère Jacques» en «Fray Campana» o «Lego Diego»; «Happy birthday to you» en «Cumpleaños feliz», «Que los cumplas feliz» o «Zum Geburtstag viel Glück», etc. Semejante suerte corren «White Christmas», «Jingle bells» y no pocas canciones *pop* hasta mediados de los años setenta (véanse las versiones españolas de «Judy on disguise», «O, Carol», «O, Mummy blue», «Help», «Love story», etc.).

La naturalidad con que se acepta la traducción en la historia musical tiene su explicación. En *Lieder*, óperas, oratorios y cualesquiera otras obras vocales *compuestas*, lo prioritario es la música: la melodía no puede alterarse y a ella se supeditan las palabras, aun cuando el texto sea de extraordinaria calidad. Si bien se mira, no se trata de un criterio gratuito: la música es accesible *en la formulación original del autor* (que no es verbal y, por tanto, no requiere traducción) y, en última instancia, es la seña de identidad por la que el público reconoce la obra cantada. Desde un punto de vista lingüístico, la traducción de la letra de un *Lied* o de un libreto de ópera puede exigir cuantas modificaciones léxico-semánticas sean necesarias para que las palabras encajen en los compases y se ajusten al ritmo y a la melodía. En un texto teatral traducido para la representación que contenga alguna melodía se puede obviar esta dificultad encargando una melodía distinta de la original; en una ópera que vaya a cantarse en otra lengua los problemas pueden requerir un cambio de traductor.

En el caso de las canciones de tradición popular hay menos rigidez. Por de pronto, no se exige en ellas el compromiso absoluto e inexcusable con el autor de la música (habitualmente desconocido). Además, la existencia de variantes locales es casi una condición de la naturaleza de tales canciones, por lo que su retoque por razones de traducción podría considerarse como una ampliación deliberada del

de 1932 y después en octubre de 1951 Aureliano Pertile y Mario del Mónaco, respectivamente, registran «Il fior che avevi a me tu dato» [«La fleur que tu m'avais jetée»] de la *Carmen* de Bizet. Ni el mismo Wagner escapa a la traducción italiana: Aureliano Pertile transforma «Nun sei bedankt, mein lieber Schwann!», de *Lohengrin*, en «Mercè, mercè, cigno gentil» (febrero de 1928), y Maria Callas tiene grabada en este idioma «La muerte de Isolda» (octubre de 1957). Por su parte, Fritz Wunderlich da respuesta a estos y otros casos similares cantando en alemán óperas como *Il harhiere di Siviglia* o *La hohemc*.

6 En determinados casos se llega a prescindir del texto original: las ediciones Schirmer de *Yevgeny Onegin* y *La duma de picas* [*Pikovaya duma*], de Chaikovsky, publican únicamente la letra inglesa, y Peters ha editado *Don Carlo*, de Verdi, con texto sólo en alemán.

número de versiones. En todo caso, los ajustes no deben modificar los elementos esenciales de la estructura rítmico-melódica de la canción, ni eliminar o incluir rasgos superficiales que afecten a la percepción global que el oyente tiene de ella.

Teniendo en cuenta el condicionante musical, no debe extrañar que el contenido de estas obras vocales tienda a traducirse con bastante libertad. Como hemos dicho, la dependencia de la letra respecto de factores musicales ineludibles puede dar origen a versiones que se aparten del mensaje original, con consecuencias quizá negativas para el contenido. Además, la circunstancia del trabajo por encargo y los plazos de entrega a que se ven sometidos los traductores «musicales» añaden aún más riesgos a los que ya presenta su difícil labor.

III

En el teatro de Shakespeare las canciones no son un mero elemento decorativo, sino que cumplen una importante función dramática⁷. A través de ellas se revelan personajes y se resaltan situaciones. Al descubrir o destacar sentimientos o estados de ánimo, el contenido de la letra es decisivo, pero aun así las canciones no cumplirían plenamente su función sin el concurso de una melodía adecuada. Afortunadamente, se han podido conservar o identificar bastantes de las melodías con que se cantaban originalmente estas canciones, y decimos afortunadamente porque en general, tanto las de autor conocido como las anónimas, son de gran calidad musical o, por lo menos, muy apropiadas a su función dramática. En los países de habla inglesa, y especialmente en su mundo teatral, muchas de estas canciones son bien conocidas y se las canta en las representaciones. Es cierto que a veces algunas compañías prefieren encargar una nueva partitura a un compositor contemporáneo, pero esta medida suele ser desaprobada por un público que se sorprende al no oír la música esperada y comprobar que la nueva no la supera: sustituir la melodía original de la «Willow Song» en *Othello*, la de «When that I was and a little tiny boy» en *Twelfth Night [Nochede Reyes]* o la de «It was a lover and his lass» en *As You Like It [Como gustéis]* es un riesgo que se suele pagar caro. Por todo ello, el que algún traductor como August Wilhelm Schlegel haya podido traducirlas de modo que puedan cantarse con la música original es un mérito considerable.

Las traducciones de Shakespeare son una parte importante de la amplia labor literaria, crítica y filológica de A.W. Schlegel. Traductor y comentarista de Dante y Calderón, Schlegel emprendió el ambicioso proyecto de traducir al alemán las obras de Shakespeare en colaboración con Ludwig Tieck, como él escritor y crítico. Entre 1797 y 1801, Schlegel tradujo dieciséis obras de Shakespeare y, por último, en 1810 emprendió la de *Richard III*⁸. Desde luego, éstas no son ni pueden ser per-

7 Ver, entre otros, F.W. Sternfeld. *Music in Shakespearean Tragedy*, London, 1963. y su *Songs from Shakespeare's Tragedies*, London, 1964, págs. v-vii.

8 Que no llegó a concluir. La traducción fue terminada por Wolf Baudissin y Dorothea Tieck, hija de Ludwig Tieck. Ver Margaret E. Atkinson, *August Wilhelm Schlegel as a Translator of Shakespeare. A comparison of three plays with the original*, Oxford, 1958, pág. 7 y nota 5.

fectas ni definitivas: Él mismo sabía que, junto al original de Shakespeare, sus versiones no podían ser más que «un eco de sus palabras» [«ein Echo seiner Worte nur»⁹]. Otros traductores han tratado de aportar o destacar aspectos de Shakespeare que, en su opinión, no se reproducen suficientemente en las versiones de Schlegel. Sin embargo, como muestra M. E. Atkinson¹⁰, ninguno de ellos poseía esa mezcla decisiva de erudición y talento poético que distingue a las de Schlegel y que las han convertido en canónicas en los países de habla alemana. Para mejor apreciar la magnitud de la tarea de Schlegel como traductor de Shakespeare hay que partir del alto nivel de exigencia que se impuso a sí mismo. Aunque no dejó ningún libro o tratado en que expusiera sistemáticamente sus ideas y métodos, Schlegel compuso dos breves trabajos de los que se han podido deducir determinados principios de traducción perfectamente coherentes'. A efectos del presente artículo nos centraremos en dos de ellos.

Consciente de la unidad inseparable de expresión y contenido en la obra literaria, Schlegel se propuso reproducir los esquemas poéticos de Shakespeare con «fidelidad formal» o «fidelidad por antonomasia» [«formale Treue» o «Treue schlechthin»¹²]. Por lo pronto, sus traducciones se atienen a la métrica y al ritmo originales: el verso blanco de Shakespeare se vierte en verso blanco alemán y, cuando ocasionalmente Shakespeare emplea la rima, Schlegel traduce los versos rimados como tales. No hará falta insistir en que la aplicación de este principio a sus traducciones se orientaba a un fin práctico: el de producir «las mismas o semejantes impresiones» que el original [«...dass dieselben oder ähnliche Eindrücke ... hervorgebracht werden»¹³].

Sin embargo, Schlegel también era consciente de que los efectos dinámicos que buscaba no eran posibles ateniéndose exclusivamente a procedimientos formales. De hecho, estos efectos sólo son operativos si responden a los usos de la lengua receptora. Schlegel sabía que tenía que traer a Shakespeare a la lengua del lector, es decir, «alemanizarlo». El principio de fidelidad formal había que complementarlo con el de fluidez [«Leichtigkeit»¹⁴], de tal modo que la versión alemana fuese una verdadera reescritura y se leyese con la naturalidad de un texto poético escrito directamente en esa lengua. En realidad, el ideal de Schlegel era el de toda traduc-

9 A. W. Schlegel, *Sämtliche Werke*, ed. E. Böcking, Leipzig, 1846-47, i, pág. 295. Cit. en M.E. Atkinson. *op. cit.*, pág. 8.

10 *Op. cit.*, págs. 51-67. Ver también Dagmar Scheu y M^a Carmen Garrido, *El Shakespeare de A.W. Schlegel y las revisiones de F. Gundolf: estudio comparativo*, Universidad de Murcia, 1989 [tesis de licenciatura no publicada].

11 En sus *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters y Über Shakespeare's Romeo und Julia*, en *Horen*, de Schiller, 1796 y 1797. Cit. en Paul Gebhardt, *A.W. Schlegels Shakespeare Übersetzungen*, Berlin, 1974, pág. 84.

12 Ver P. Gebhardt, *op. cit.*, pág. 87.

13 Cit. en P. Gebhardt, *op. cit.*, p. 97.

14 Literalmente, «facilidad» o «levedad», que, sin embargo, pueden tener una connotación negativa en español. Gebhardt (pág. 94) interpreta el concepto como «Gefälligkeit, Geschmeidigkeit und Eleganz» (garbo, agilidad y elegancia).

ción que aspire al rango de literaria sin renunciar a reproducir las características formales del texto.

La traducción de las canciones de Shakespeare por parte de Schlegel como poemas cantables supone una aplicación absoluta y sin reservas de los principios mencionados. Antes de entrar finalmente en la cuestión y volviendo ahora a nuestros comentarios anteriores sobre el ajuste entre letra y partitura, no estará de más resumir los procedimientos por los que se suele llevar a efecto la traducción de canciones:

- 1) Reproducción de la rima.
- 2) Mantenimiento, en lo posible, del número de sílabas de cada verso.
- 3) Sincronía de los acentos prosódicos de cada palabra o los acentos principales de grupos de palabras con los tiempos fuertes del compás (aunque, excepcionalmente, es posible eludir este condicionante sin que se resienta el efecto global, ya que así se hace en la lengua original de numerosas canciones. Por ejemplo: ((Quisiera ser tan alta como lá luná...», «Arroyo claró, fuente serena, etc.»).

Por otro lado, se puede suponer que los traductores de canciones escuchan *musicalmente* la letra de la canción que traducen. es decir, atendiendo no sólo al sentido. sino, sobre todo, a su cadencia rítmico-melódica. Desde el punto de vista de la música. la traducción de canciones, por buena que sea, puede exigir ocasionalmente alguna alteración en puntos concretos de la melodía original. Lo más usual es la adición o supresión de notas de paso. con lo que se da cabida a alguna sílaba de más o de menos en la traducción sin que la estructura de la melodía original se vea alterada.

IV

Sobre la traducción de las canciones de Shakespeare en las versiones de Schlegel se ha escrito poco. Atkinson dedica a ellas sólo unas páginas, que, sin embargo, contienen algunos datos de interés. Por lo pronto, Schlegel aprendió su oficio en Johann Gottfried Herder, cuya labor como filósofo, crítico y poeta tanto influyó en el *Sturm und Drang*. Herder había traducido al alemán diversos poemas y canciones populares de diversos países y épocas ajustándose al esquema rítmico del original". Atkinson inicia su breve comentario toniando como ejemplo la canción «Come away, death», que Feste canta en *Twelfth Night*, II.iv, y que Schlegel traduce por una equivalente en alemán manteniendo la rima, el ritmo y la métrica del original. Para mejor apreciar la fidelidad de Schlegel citamos el original y la traducción de la primera estrofa verso por verso:

15 Ver M. E. Atkinson, *op. cit.*, págs. 7 y 39

1. Come away, come away, death,
Komm herbei, komm herbei, Tod!
2. And in sad cypress let me be laid;
Und versenk in Zypressen den Leib.
3. Fly away, fly away, breath;
Laß mich frei, laß mich frei. Not!
4. I am slain by a fair cruel maid.
Mich erschlagt ein holdseliges Weib.
5. My shroud of white, stuck all with yew.
Mit Rosmarin mein Leichenhemd,
6. O prepare it;
O bestellt es!
7. My part of death no one so true
Ob Lieb' ans Herz mir todlich kommt,
8. Did share it.
Treu' halt es^h.

A semejanza de lo que observamos sobre la canción de Beckett al comienzo de este artículo, Schlegel se ajusta sílaba por sílaba al original y manteniendo casi todos los acentos prosódicos y, aunque se ve obligado a sustituir algunos elementos semánticos por otros próximos, estos cambios no merman la gran fidelidad con que traduce el mensaje y el tono lírico de Shakespeare. Observa Atkinson que Schlegel traducía las canciones desde un punto de vista musical". Ahora bien, la edición de Malone de las obras de Shakespeare¹⁶ con la que trabajaba Schlegel *no contiene las partituras de las canciones*, ni en la época de Schlegel se disponía de las publicaciones y colecciones que permiten conocer estas melodías a los que no las han oído nunca. Pero lo más interesante es que de la canción que acabamos de citar *no se conserva melodía alguna de la época de Shakespeare*. Parece, pues, que el «punto de vista musical» desde el que Schlegel traducía las canciones no incluía el uso de las partituras o, al menos, el conocimiento de oído de las melodías, y que, por tanto, consistía en reproducir los esquemas de ritmo y rima y, como observa Atkinson, hasta la cadencia de las palabras originales". Si es así, no cabe sino concluir que Schlegel poseía no sólo un gran talento poético, sino, además, un desarrollado sentido del ritmo.

A falta de partituras o de cualquier otra referencia que pueda ofrecer pistas sobre la parte musical de las canciones, es razonable suponer que Schlegel solfeaba rítmi-

16 Se cita el original de Shakespeare por la edición de sus *Complete Works* de Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford, 1986, de la que proceden las restantes canciones que se citan. El texto alemán procede de la edición Philip Reclam de esta obra (en alemán *Was Ihr Wollt*), Stuttgart, 1970, pág. 30. Las demás canciones en alemán que se citan proceden de estas ediciones de las traducciones de Schlegel-Tieck.

17 *Op. cit.*, pág. 38.

18 *The Plays and Poems of William Shakespeare*, ed. Edmond Malone, 10 vols., London, 1790.

19 M.E. Atkinson, *op. cit.*, pág. 39.

camente los versos tanto del texto original como de la traducción. Algunos argumentos apoyan directa o indirectamente esta hipótesis. De una parte, la mecánica del procedimiento es muy sencilla: consiste, básicamente, en superponer a cada verso original los patrones rítmicos binario y ternario, con comienzos tético y anacrúsico", y elegir la alternativa que ofrezca mayor número de coincidencias entre los acentos rítmicos y los acentos prosódicos principales de cada grupo de palabras: la traducción ha de ajustar sus acentos prosódicos principales al esquema rítmico de la alternativa elegida.

Por otro lado, la lectura rítmica no se ve afectada por aspectos irrelevantes a los efectos que nos interesan, tales como el *tempo* de la canción, el componente de altura y detalles secundarios de la subdivisión de los tiempos del compás. Esta característica habría permitido a un Schlegel melódicamente «sordo» agrupar con cierta libertad las sílabas entre dos acentos principales y conseguir versiones adecuadas (es decir, adaptables a cualquier melodía con el esquema rítmico al que se atiene la propia traducción).

La mejor prueba de la hipótesis expuesta es la justeza con que encajan las versiones alemanas en las melodías originales, el ingenio con que Schlegel soluciona las dificultades rítmicas planteadas por la prosodia, y la flexibilidad rítmica que exhibe la traducción cuando el texto original admite disposiciones alternativas de la métrica musical. Es improbable que estos resultados puedan conseguirse sin efectuar una lectura rítmica de los textos.

V

Los ejemplos que se ofrecen a continuación confirman el acierto del método de traducción de Schlegel. No insistiremos en su gran fidelidad al sentido y estilo del original, de la que ya hemos hablado y de la cual, como hemos indicado, se han ocupado otros estudios. Destacaremos más bien su componente musical, especialmente su justeza rítmica. En los dos primeros aplicamos versiones de Schlegel a partituras de melodías de la época de Shakespeare. En el tercero ofrecemos un esquema hipotético del modo como Schlegel pudo plantearse la traducción sin conocer la partitura. Por último, el texto alemán del cuarto ejemplo es obra de Wolf Baudissin, quien continuó la traducción de las obras de Shakespeare iniciadas por Schlegel y aplicó a su labor los criterios de éste".

20 El ritmo binario acentúa uno de cada dos pulsos, y el ternario, uno de cada tres. Rítmicamente, el inicio es tético cuando el discurso melódico empieza coincidiendo con el primer acento métrico («TÉNgO una muñeca vestida de azul...»); es anacrúsico si comienza antes del acento métrico («QUISEra ser tan alta como la luna...»).

21 Las partituras que se ofrecen (y también los esquemas rítmicos) se basan en los materiales elaborados para las traducciones españolas de Shakespeare de Ángel Luis Pujante, publicadas en Espasa Calpe (Colección Austral), Madrid.

1. En «**It was a lover and his lass**» [«Ein Liebster und sein Madel schön»], balada silábica que cantan dos pajes en *As you likr it* (en alemán *Wie es euch gefällt*), V.iii, el carácter bucólico del texto se ve apoyado por una melodía cuyos motivos rítmicos evocan el trote durante el paseo. Aun desconociendo la melodía, puede observarse que la distribución de acentos del texto inglés marca un claro patrón binario. Schlegel se apoya en él para lograr una correspondencia casi acento-por-acento entre la versión alemana y la original.

It was a lo · ver and his l · with a
Ein Liebs · ter und sein Mā · del schön, Mit

4 hey, and a ho. and a hey n m · ny · no. [with a hey.
hei · sa, und ha und juch · hei sa fra · la: [mil hei

7 non · ny, non · ny no] That o'er the green com · das
sa und tra la] Die tā · ten durch das

10 field did pass In spring time. [in spring time. in
Korn · feld fehn Zur Maien · zeit, [zur Maien · zeit, zur

13 spring time] the on · ly pret · ty ring · time, When
Maien · zeit] der lus · ti · gen Paare · zeit, Wann

16 birds do sing hey ding · a · ding · ding [hey ding · a · ding · ding hey
Vö · gel sin · gen tür · li · re · li · rei, [sin · gen li · re · li · rei, sin ·

@ ding · a · ding · ding] Sweet lo · vers love the spnng
gen li · re · li · re] SÜD Lie · be liebt den Mai.

2. «**When that I was and a little tiny boy**» [«Und als ich ein winzig Bübchen war»], cantada por Feste en *Twelfth Night* (en alemán *Was ihr wollt*), III.ii, no permite soluciones tan directas como las de la canción anterior. La partitura que ofrecemos aquí representa la música de una estrofa estándar (comienzo tético). Los textos

pertenecen a la quinta estrofa y falta en ellos el artículo inicial («A great while...» y «Die Welt steht...»): la correcta acentuación obliga a cantar tales artículos como anacrusa (no representada) en la última corchea del último compás de la estrofa anterior. En la partitura, las notas ligadas significan que la segunda figura de la ligadura es innecesaria en uno de los idiomas y que, por tanto, se produce una adaptación rítmica al cambiar de uno a otro.

great while a - go the wald be - gun, With hey.
Welt steht schon ei - ne hüb - sche Weil, Hopp

3 ho, the wind and the rain, But
hei sa, bei Re - gen und Wind! Doch das

that's ist nun all one, our play is done, For the
Stück ist nun aus, und ich wünsch euch viel Heil; lnd daß

7 rain it rai - nelh e ve y day.
es euch künf - tig so ge - fa - llen mag

La adaptación más radical efectuada por Schlegel en esta canción se encuentra en el tercer verso de la tercera estrofa (ajustada en todo lo demás al tipo estándar). Véase el esquema rítmico:

By	Swag	gc	ring	could I	ne	ver	thrive
Da	woll-te	mir	Mü - - Big - gehn	nicht	ge -	deihn	

3. Ofelia, perdido el juicio, canta «**How should I your true love know?**» [«Wie erkenn ich dein Treulich?»] en *Hamlet*, IV.v. La canción responde a un compás cuaternario, es silábica, todos sus versos tienen comienzo anacrúsico (dos corcheas sobre el cuarto tiempo de compás) y su traducción, dejando al margen la adaptación rítmica de «Leichenhemd», no presenta mayor problema hasta la tercera estrofa. Ya en ella, y forzado por la acentuación de su propia versión, el traductor adelanta el comienzo de los versos segundo y tercero hasta la segunda mitad del *tercer* tiempo del compás. Detalles de este tipo son los que mejor apoyan la idea de que Schlegel «solfeaba» los textos.

En la hipótesis que estamos manejando, los ritmos a), ternario, y b), binario (que ofrecemos sólo en el primer verso), serían ejemplos de intentos fallidos de lectura rítmica: sus tiempos fuertes no coinciden con los principales acentos prosódicos. Por el contrario, c), ternario, y d), binario, funcionan correctamente y tienen igual validez; la traducción alemana se ajusta indistintamente a uno u otro (véase d) y c) bajo el texto alemán). Es de notar que el discurso rítmico *real* de la canción original (figuras rítmicas sobre el texto inglés) constituye una especie de fusión de c) y d), pues c) se transforma en un ritmo binario adecuado al texto si se juntan en uno los dos pulsos débiles. Las figuras bajo la versión alemana representan su discurso rítmico real.

> = pulso acentuado ‘ = pulso sin acento

[Ver esquema página 105]

4. Esta versión alemana de la célebre «**Willow song**», de *Othello*, IV.iii, se debe a Wolf Baudissin (siguiendo las orientaciones de Ludwig Tieck) y presenta una exacta correspondencia de acentuación con la versión inglesa, por lo que se adapta sin problemas a la melodía original. Se reproduce aquí precisamente por no estar realizada por Schlegel y como muestra del buen resultado conseguido por otros al aplicar sus criterios de traducción.

[Ver partitura página 106]

* * *

En las páginas precedentes hemos apuntado las dos tendencias, generalmente opuestas, que se han venido siguiendo en la traducción de textos cantables: los traductores literarios han traducido fielmente el contenido de la letra sin atender al componente musical, mientras que los traductores «musicales» han traducido los textos con bastante libertad y apartándose con frecuencia del contenido. Tal como hemos intentado mostrar en este artículo, la virtud de las traducciones de las canciones de Shakespeare realizadas por Schlegel es su extraordinaria capacidad para conjugar la fidelidad semántica de su versión con la función musical del texto.

a) > ' ' > ' (')

b) > > > ' >

c) ' > ' > ' ' > ('')

d) > ' > ' > ' > > ('')

4
 White his shroud as the moun--ain
 Sein Lei - chen - hemd weiß wie Schnee zu
 d. snow
 sehn
 ρ

d) > ' > ' > ' > > ('')

c) ' ' > ' > ' ' > ('')

c) > ' ' > ('')

d) > > > ('')

Lar -- ded d. with sweet d. flowers,
 Ge -- ziert mit Blu -- men -- segen
 ρ ρ ρ

d) ('') > ' > > > ('')

c) (>) ' ' > ' ' > > ('')

c) ' ' > > ' ' >

d) > ' > ' > > >

Which be -- wept to the grave did-not
 Das un -- be -- trünt und Grab muß
 ρ ρ ρ

d) ('') > ' > ' > ' > > ('')

c) (>) ' ' > > ' ' > > ('')

d. go
 gehn
 ρ

c) > ' ' > ('')

d) > > > ('')

With d. true -- love d. showers.
 Von Lie -- bes -- regen.
 ρ ρ ρ

d) > ' > > > ('')

c) > > > ('')

The poor soul sal sighing by
 Das Mägd - lein saß sin - gend am

5 sy - ca - more tree Sing all a green
 Fei - gen - baum früh, Singt Wei - de. grü - ne

0 m - llow Ha hand on her bo - som, her
 Wei - de! Die Hand a d dem Bu - sen, das

13 head on her knee, Sing wi - llow, wi - llow, wi - llow [wi - llow]. The
 Haupt auf dem Knie, Singt Wei - de, Wei - de, Wei - de, [Wei - de] Das

17 fresh stream ran by her and mur - mured
 Bäch - lein, es mur - met und stüm - met mit

21 moans Sing wi - llow, wi - llow, m - llow.
 ein; Singt Wei - de. grü - ne Wei - de!

Her salt tears fell from her and sof - tened the
 Heiß rollt ihr die Trän und er weich das Ge-

stones, Sing wi - llow, wi - llow, wi - llow [wi - llow]. Sing all a green
 stein; Singt Wei - de, Wei - de, Wei - de! [Wei - de]. Von Wei - den all

33 wi llow must be my gar - land.
 flecht ich mir nun den Kranz.