

IL TROVATORE

Dramma lirico in quattro atti



TRUBADURUL

Dramă în patru acte

Musica / Muzica:

Giuseppe Verdi

Libretto / Versurile:

Salvadore Cammarano

Edizione bilingue / Ediție bilingvă

Traducere în limba română și cuvânt-înainte:

Anamaria Milonean



PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

IL TROVATORE

Dramma lirico in quattro atti



TRUBADURUL

Dramă în patru acte

*Publicarea acestui volum a fost finanțată
prin Fondul de Dezvoltare al Universității Babeș-Bolyai 2025.*

IL TROVATORE

Dramma lirico in quattro atti



TRUBADURUL

Dramă în patru acte

Musica / Muzica:

Giuseppe Verdi

Libretto / Versurile:

Salvadore Cammarano

EDIZIONE BILINGUE / EDIȚIE BILINGVĂ

Traducere în limba română și cuvânt-înainte:

Anamaria Milonean

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2025

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. Elena Pîrvu

Lect. univ. dr. Diana Todea-Sahlean

ISBN 978-606-37-2819-8

© 2025 Traducătoarea volumului. Toate drepturile rezervate.

Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul traducătoarei, este interzisă și se pedepsește conform legii.

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. B. P. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel.: (+40) 744 687 884
E-mail: editura@ubbcluj.ro
editura.ubbcluj.ro | libraria.ubbcluj.ro

Dedicație

*Distinsei doamne profesoare **Margareta Vârban**,
soprană a Operei Naționale Române
din Cluj-Napoca între anii 1968 și 1995,
cu grațitudine pentru deschiderea drumului
spre fascinanta lume a operei.*

Mulțumiri

*Aduc mulțumiri doamnelor profesoare
Elena Pîrou și **Diana Todea-Sahlean**
pentru amabilitatea de a fi întocmit
referatele științifice ale lucrării.*

*De asemenea, se cuvin mulțumiri
doamnei profesoare **Rodica Baconsky**
și colegii mele **Cornelia Moldovean**
pentru lectura atentă a textului
și pentru valoroasele sugestii.*

Cuvânt-înainte

Trubadurul, o poveste incandescentă

Trubadurul, cea mai iubită dintre creațiile verdiene de la mijlocul secolului al XIX-lea, a cărei premieră a avut loc în data de 19 ianuarie 1853 la Teatrul Apollo din Roma, reușește să atingă coardele sensibile ale publicului prin dramatismul conținutului romantic al narațiunii și prin impetuozitatea melodiei verdiene, ajunsă la maturitate deplină.

Textul operei pleacă de la o piesă romantică a dramaturgului spaniol Antonio García Gutiérrez, *El Trovador*, care se bucură de un imens succes încă de la prima reprezentație (Madrid, 1836), impunându-se, pe linia deschisă de Victor Hugo, prin îndrăzneala de a sfida regulile unităților aristotelice și de a propune o acțiune efervescentă, presărată cu elemente bizare, uneori chiar fantastice. Se pare că piesa ar fi ajuns în mâinile lui Verdi prin intermediul vreunui artist sau compozitor și, în

absența unei traduceri, Giuseppina Strepponi¹ însăși realizează transpunerea textului în limba italiană. Pentru crearea libretului, Verdi se îndreaptă spre poetul napoletan Salvatore² Cammarano, libretistul cel mai apreciat de către compozitor la acea vreme, pe care îl și numește, de altfel, „il vero poeta operistico”³.

Puține librete de operă se caracterizează printr-o valoare literară în sine; textul *Trubadurului* se remarcă, însă, prin prezența unor nuclee verbale bine articulate pentru conturarea unei scene⁴, care nu și-ar fi actualizat, desigur, deplinătatea sensului fără așezarea asupra lor a cadențelor muzicale. Poezia îi datorează muzicii o atitudine de supunere filială, dar, în cazul marilor capodopere, cuvintele contează la fel de mult precum melodia, valoarea produsului

¹ Renumită soprană italiană (din zona Lombardia), care devine, în 1859, a doua soție a lui Giuseppe Verdi.

² Sau *Salvatore*, variantă fonetică a prenumelui libretistului.

³ Faptul că Salvatore Cammarano se află printre compozitorii favoriți ai lui Verdi este remarcat și de Diana Todea-Sahlean în lucrarea *Giuseppe Verdi, regizor de operă?* (2022, 25-26).

⁴ În urma succesului din 1851 cu opera *Rigoletto* (primul titlu al bine-cunoscutei trilogii *Rigoletto-Trubadurul-Traviata*), un spectacol inovator, revoluționar în peisajul operei italiene, Verdi își dorește o operă mai îndrăznească, care să sfideze canoanele epocii. A rămas ca mărturie, în acest sens, epistolarul efervescent dintre compozitor și libretistul Cammarano, un conservator atent la exigențele cenzurii de la acea vreme (cf. Budden 2022, 64-70).

artistic fiind decelabilă tocmai din această suprapunere osmotică definitorie pentru genul operistic⁵. Poetul condensează, într-un punct al acțiunii, sentimente și expresii receptate de intelect, pe care doar compozitorul, cu mijloacele sale (superioare), le poate dilata, conferind deplinătate conținutului lor emoțional, sensul magic al cuvintelor depășind astfel orice graniță temporală, prin deschiderea spre universalitate, spre perenitate⁶.

Textul libretului dezvoltă un fir epic central marcat de confruntarea dintre Contele de Luna și Manrico (Trubadurul), atât pe plan sentimental (triumghiul amoros Conte-Trubadur-Leonora), cât și pe plan politico-social (Contele, în calitate de susținător al monarhiei, iar Manrico, partizan al prințului Urgel, în timpul războiului civil din Spania secolului al XV-lea).

⁵ Tiberiu Soare (2018, 17-18) reiterează importanța libretistului afirmând că, în perioada de înflorire a operei, acesta „era considerat adevăratul poet, cel aflat la sursa lucrării respective, iar compozitorul nu venea decât să transpună muzical ideile regăsite în libret”.

⁶ În acest context, Rino Alessi (2020) subliniază faptul că suprimarea dualismului libretist-compozitor a fost promovată de Richard Wagner, marele compozitor german al secolului al XIX-lea, care își scria singur libretele. Cuvintele, în accepțiunea acestuia, au numai o întâietate temporală asupra muzicii și sugerează o cale pe care doar compozitorul, prin măreția muzicii, o poate duce la împlinire.

Opera nu are uvertură, iar începutul primei părți (sau al primului act) coincide cu enunțarea intrigii: Ferrando, conducătorul oștilor Contelui de Luna, povestește soldaților de la curtea prințesei de Aragon trista și cruda întâmplare a dispariției fratelui Contelui, răpit de țigancă Azucena cu mulți ani în urmă și aruncat în rugul pe care fusese arsă mama ei, acuzată că îmbolnăvise prin farmece copilul din leagăn. Această primă secvență se încheie cu promisiunea de a relua căutarea țigăncii pentru ca moartea copilului să fie răzbunată. Întreaga scenă este dominată de vocea basului Ferrando, a cărei tonalitate este folosită de Verdi ca pretext pentru introducerea, în partea a doua a operei, a personajului dramatic Azucena (cf. Budden 2022, 77).

În cea de-a doua scenă a primei părți, Leonora, dama de onoare a prințesei de Aragon, își mărturisește, în fața doamnei sale de companie, Ines, iubirea pentru trubadurul Manrico, în cadrul uneia dintre cele mai lirice arii din întreaga creație verdiană (*Tacea la notte placida/Noaptea tăcea liniștită*). A treia secvență, desfășurată în grădina palatului, sub razele lunii, îi introduce în scenă pe cei doi rivali. În timp ce Contele așteaptă apariția Leonorei, Trubadurul își cântă dragostea sub balconul femeii iubite, cu o arie plină de inflexiuni romantice, într-un cadru exotic, nocturn. Leonora coboară și, derutată de umbrele

noptii, se aruncă în brațele Contelui. Tulburat, Manrico își dezvăluie identitatea, între cei doi declanșându-se un duel pe care Leonora încearcă în zadar să îl potolească.

Partea a doua, denumită *Gitana* (sau *Țiganka*), este dominată de personajul feminin Azucena, fiica răzbunătoare a celei ce fusese arsă pe rug din porunca tatălui Contelui de Luna. Pe fundalul unei scene dintr-o zi obișnuită a unei șetre de țigani, pe versantul unui munte din Biscaya, Azucena proiectează rememorarea halucinantă, de un dramatism feroce, a arderii pe rug a mamei sale (aria *Stride la vampa/Trosnește focul*). Aceasta continuă, după plecarea țiganilor, cu o nouă evocare, făcută doar în prezența lui Manrico (*Condotta ell'era nei ceppi/Dusă era, în butuci*), o descriere realistă cutremurătoare, ce își găsește liantul tematic și muzical în aria lui Ferrando din prima parte a operei.

Al doilea nucleu tematic al acestei părți se conturează în jurul intenției Leonorei de a îmbrăca haina monahală, într-o mănăstire din apropierea fortăreței Castellor, indusă în eroare de vestea morții lui Manrico pe câmpul de bătălie. În ciuda insistențelor Azucenei, la primirea acestei vești, Manrico pleacă spre mănăstire, unde se află deja, cu intenția de a o răpi pe Leonora, și Contele de Luna. Celebra arie a Contelui, *Il balen del suo sorriso/Al său*

chip, în strălucire, încântă prin conținutul ei poetic ce revine în operă ca un ecou al ariei Leonorei din prima parte. Când femeia râvnită apare, însoțită de un grup de călugărițe, în scenă pătrund cei doi pretendenți și se declanșează un duel. Iese învingător Trubadurul, care o ia cu sine pe Leonora.

Partea a treia este dedicată, după cum subliniază și titlul, fiului țigăncii, Manrico, personaj care pendulează între dragostea pentru Leonora și afecțiunea pentru mama sa. În primul tablou, ce ilustrează, la început, pregătirea soldaților conduși de Contele de Luna pentru asaltul asupra cetății Castelli⁷, apare Azucena, prinsă în tabăra militară de către gărzile Contelui și adusă în fața acestuia. În urma unui interogatoriu bine ticluit, bănuielile lui Ferrando se adevăresc și se descoperă că Azucena este cea care îl răpise pe fratele Contelui, dar și mama lui Manrico.

Al doilea tablou, desfășurat în ajunul nunții Leonorei și a lui Manrico, este dominat de două dintre cele mai cunoscute arii pentru tenor din opera verdiană. Prima dintre acestea (*A sì, ben mio/Ah, da, iubito*) – o efuziune lirică de o mare profunzime, prin care Trubadurul își exprimă dragostea puternică pentru Leonora – este construită în contrast cu aria

⁷ Tonalitatea acestui fragment (corul soldaților) preanunță intrarea în scenă a Azucenei (cf. Budden 2022, 101).

aproape contiguă *Di quella pira/Rugul ce-aprinde* – un text de un dramatism eroic debordant, ce redă puternicul sentiment de atașament filial față de Azucena, despre a cărei iminentă ardere pe rug este înștiințat printr-un mesager.

În ultima parte a operei, *Supliciu*, îl regăsim pe Trubadur, care nu reușise să își elibereze mama și este întemnițat, alături de ea, în castelul Aljafería, urmând ca amândoi să își găsească sfârșitul a doua zi, în zori. Ruiz, omul de încredere al Trubadurului, o conduce pe Leonora, în plină noapte, spre temnița din turnul castelului. Complementară ariei Leonorei din prima parte (zglobie, plină de speranță și de bucurie), aria turnului (*D'amor sull'ali roseel/Cu-amor pe aripi purpurii*) reliefează, printr-un lirism sfâșietor, disperarea din zborul unor aripi acum frânte, nesigure de puterea lor de a-l salva pe Manrico. În scenă apare Conte, iar Leonora îl imploră să îl elibereze pe Trubadur în schimbul propriei ființe. Ea luase, însă, hotărârea de a se otrăvi mai înainte, sorbind veninul ascuns în inelul purtat pe mâna dreaptă. Conte acceptă și Leonora îi cere permisiunea de a-i da ea însăși lui Manrico vestea eliberării. În așteptarea execuției, Trubadurul încearcă să își liniștească mama, îngrozită de ideea unei arderi pe rug. Leonora sosește pentru a-l anunța că este liber și trebuie să se salveze. Când descoperă

că ea nu-l va urma, Manrico refuză să fugă, convins că femeia iubită îl trădase pentru a-i obține libertatea. Conte intră în închisoare pe ascuns, ascultă conversația celor doi și își dă seama că fusese înșelat de Leonora, care moare în brațele Trubadurului. Astfel, ordonă imediat ca acesta să fie executat. Când Azucena se trezește și vede cele întâmplate, îi dezvăluie Contelui tragicul adevăr: Manrico era fratele tău.

Caractere și valori simbolice

Structura simetrică a nucleelor narative permite concentrarea flăcării emoționale și conturarea unor arhetipuri caracteriale și vocale prezentate contrastiv, procedeu romantic prin excelență. Leonora, soprană lirică, întruchipează iubirea diafană, transcendentală, redată prin fraze lungi, articulate. La polul opus se află Azucena, o mezzosoprană dramatică al cărei parcurs narativ se construiește pe anamneza unor orori retrăite, reliefate prin fraze scurte, ritmate, adesea repetate obsesiv, ce transpun setea de răzbunare (într-o tonalitate mai joasă) sau atașamentul față de Manrico (într-o tonalitate mai ridicată).

Pendulând între iubirea pentru Leonora și dragostea filială pentru Azucena (materializată scenic inclusiv prin alunecarea personajului dintr-un

tablou în altul, în partea a treia a operei), Manrico este simbolul bărbatului plin de virtuți, puternic, curajos, loial – caracter conturat, din nou, în contrast cu rolul baritonului De Luna, a cărui obsesie amoroasă pentru Leonora duce adesea la pierderea cumpătului și a rațiunii, dezechilibru ce culminează, în final, cu porunca uciderii propriului frate.

Prin temele abordate, *Trubadurul* se așază în panopia textelor romantice ale secolului al XIX-lea care readuc în prim-plan aspecte medievale și creștine ce deschid cititorului sau spectatorului poarta spre o nouă formă de *catharsis*. Evenimentele constituie pretexte istorico-culturale menite să reliefeze curajul și virtuțile personajelor (sau absența acestora), cu rol în educarea morală și civică a publicului. În același timp, faptele narate sunt construite în jurul conceptului de adevăr istoric (crearea unui fundal istorico-geografic reprezentat de episoade consemnate de cronică – în cazul *Trubadurului*, războiului civil din Spania secolului al XV-lea) sau de adevăr individual (pasiunile și zbuciumul personajelor), cu o înclinație ubicuă spre tragism. După cum Verdi însuși mărturisea într-o scrisoare trimisă lui De Sanctis (*apud* Budden 2022, 69), cea mai mare parte a dramei se coagulează în jurul unui singur cuvânt: *răzbunare (vendetta)* –

răzbunarea Azucenei, răzbunarea Contelui de Luna, care conduc spre un deznodământ tragic.

Aceste sentimente elementare, chiar primitive uneori, sunt redată simplu, clar, concis; liniile melodice ample pornesc de la mici celule ritmice care se autopropagă, determinând un dinamism textual ce reliefează ingeniozitatea și libertatea de creație a lui Verdi în perioada maturității sale artistice.

Dincolo de funcțiile textuale prefigurate inițial, dependente de coordonatele spațio-temporale ale momentului apariției unei opere, actualizarea în diacronie a valențelor sale cathartice este facilitată de universalitatea valorilor și a sentimentelor evidențiate, care, alături de calitățile estetice ale textului în sine, constituie fundamentul punerii repetate în scenă a marilor capodopere de-a lungul anilor.

Despre traducerea libretelor

Pe lângă variabilitatea scenografică și regizorală a spectacolelor, decelabilă în principal din exigența adecvării la un context istorico-social și din alegerile mai mult sau mai puțin îndrăznețe ale regizorilor, în anumite teatre lirice s-a impus inclusiv necesitatea utilizării unor traduceri ale libretelor originale, în special pe scenele naționale unde această direcție

reprezenta o tradiție sau acolo unde o cerea, la un moment dat, regimul politic.

Tradiția italiană a pretins, astfel, în trecut, ca operele lirice străine să fie prezentate în limba națională, plecând atât de la considerentul că opera s-a născut și a avut cei mai de seamă reprezentanți tocmai în Italia (unde au evoluat și cele mai talentate companii teatrale), cât și de la faptul că limba italiană, prin caracteristicile sale fonetice, se pretează cel mai bine exigențelor canto-ului, fiind, de altfel, și limba universală a muzicii. Prin urmare, repertoriul operei lirice de proveniență străină (franceză și germană, în principal) a fost tradus în italiană aproape în totalitate⁸, în unele cazuri existând multiple retraduceri ale aceluiași libret (cf. Alessi 2020).

Pe de altă parte, în Europa, adoptarea traducerii de librete la o scară amplă, cu precădere în secolele al XIX-lea și al XX-lea, se datorează inclusiv mișcărilor de revigorare națională și deschiderii acestui gen muzical spre un public mai vast și, prin

⁸ Teatrele de operă din Anglia și din Statele Unite, în schimb, s-au opus tradiției europene de a propune librete traduse. Traducătorii Auden și Kallman (1948), cu toate că se declară susținători ai acestei direcții, consideră că adoptarea unor librete traduse este indispensabilă în cazul producțiilor radiofonice sau televizate, unde inclusiv tipologia receptorilor (un public mai puțin avizat) o impune.

urmare, nevoii de adaptare la contexte politice și socioculturale particulare.

Studiile de traductologie din domeniul muzical (mai dezvoltate, din nou, în ariile culturale unde traducerea libretelor a cunoscut o amplă înflorire) s-au focalizat, până acum câteva decenii, aproape exclusiv pe conceptele de *echivalență semantică* și de *fidelitate* față de textul original. Cercetările mai recente s-au îndreptat însă spre raporturile culturale dintre diferitele topografii, metodologia privilegiind concepte precum *adecvoarea*, *acceptabilitatea*, *transferul cultural* sau *localizarea* (cf. Giannini 2015, 256-259).

În cazul textului unui libret, atingerea acestor obiective se dovedește totuși insuficientă dacă nu se ține cont, pe de altă parte, de dimensiunea scenică a spectacolului de operă. Prin urmare, stabilirea contextului de utilizare și a funcțiilor pe care textul dorește să le actualizeze trebuie să constituie prima etapă a procesului de traducere.

Astfel, alegerea traducătorului poate pleca de la două premise principale: textul tradus va fi cântat pe scenă sau va fi propus publicului ca text scris (cât mai fidel textului original), sub forma supratitrării (în sălile de spectacol) sau ca broșură/carte imprimată.

În cazul folosirii textului tradus în spectacol, pe scenă, prioritatea este acordată muzicalității versurilor, ritmului și cadenței (cantabilității), uneori în defavoarea fidelității față de textul-sursă. Traducătorul, în colaborare cu interpreții de operă și

cu dirijorul, ar trebui să aleagă varianta textuală cea mai potrivită pentru păstrarea timpilor muzicali, a intonației, a metricii, a unor sunete indispensabile în anumite structuri (cum ar fi potrivirea dintre vocalele deschise și notele lungi), sacrificând mai mult sau mai puțin conținutul textului original.

Cu toate că în țara noastră, până la căderea comunismului, spectacolele de operă erau interpretate în limba română, este dificil să găsim astăzi variante tipărite ale traducerii libretelor. Textele în limba română circulau, într-un mod asemănător transmiterii textelor orale, prin variante scrise de mână direct pe partituri, care adesea conțin, în funcție de posesor, doar părțile anumitor roluri. Este vorba, aici, de traduceri libere, aproximative, care își permit, cu o mai mare sau mai mică libertate, sacrificarea sensului textual original pentru a salva aspectele ce țin de cantabilitatea acestuia.

În cazul în care textul tradus este propus publicului ca supratitrare sau ca text tipărit, intervine, din nou, necesitatea unor delimitări. Dacă traducerea este destinată supratitrării, textul trebuie să îndeplinească funcții diferite de cele pe care le vizează lectura clasică: concizie, claritate și respectarea inclusiv a unei dimensiuni grafice a versului, exigențe specifice oricărei forme de titrare în textele audiovizuale. Consecințele acestor constrângeri vor viza, în principal, diminuarea valorii literare a textului și a impactului emoțional

asupra spectatorului. În mod reductiv, se vor transmite mesajele esențiale, neglijându-se unele aspecte ce țin de valoarea poetică a libretului, care, deși nu este omniprezentă în peisajul acestei categorii textuale, este recunoscută în cazul unor libretiști de seamă, printre care se numără, după cum subliniam mai sus, și Salvatore Cammarano.

Traducerea publicată, care se adresează unui public iubitor atât de muzică, cât și de poezie, se confruntă cu provocări sporite, fiind obligată să aspire, dincolo de fidelitatea semantică, spre păstrarea valorilor literare ale textului, dublată de o atenție deosebită față de aspectele fonetice și metrice ale versurilor. Mai mult, traducătorul de libret trebuie să opteze nu doar pentru o prozodie care să fie cât mai apropiată de originalul textului scris, ci și pentru cadențe care să se plieze cât mai natural pe linia melodică a textului interpretat.

Traducătorul este obligat, astfel, să accepte un lung șir de negocieri cu textul-sursă, al căror conținut este strâns legat de funcționalitatea prefigurată a textului-țintă. Dacă traducerea se adresează unui public mai puțin cunoscător al conținutului muzical al operei și al legăturii inextricabile dintre textul verbal și muzică (așa cum a fost gândit inițial de compozitor și de libretist), traducătorul se va întreba constant în ce măsură, în încercarea de a reda fidel sensul textual (într-un limbaj cotidian, accesibil), poate face concesii în privința nivelului sonor al

versurilor, sacrificând rime, cadențe sau dimensiuni metrice. Desigur, o traducere liberă, adaptată și simplificată, reușește să exprime mai ușor conținutul textului, dar vitregește latura literar-artistică și bogăția de sensuri ivită din conlucrarea cuvântului cu muzica, adică din ceea ce reprezintă tocmai specificitatea operei.

Pe de altă parte, dacă traducerea își propune să salveze într-o măsură cât mai mare această mirifică relație dintre textul verbal și partitură, o va face uneori în detrimentul naturalității limbii, optând, din necesitatea de a păstra virtuțile muzicale ale libretului, pentru un limbaj ușor arhaic (poate regional, pe alocuri), cu un elevat potențial literar, dar forțând limba-țintă (prin rime rare, inversiuni și sintagme inedite), ceea ce ar putea determina o reacție de neacceptare din partea unui public de secol XXI, a cărui principală miză în procesul de receptare a sensului textual este rapiditatea și facilitatea.

Cu o reverență adâncă în fața virtuților melodico-textuale ale operei *Trubadurul*, am optat, într-o primă abordare a traducerii, pentru a doua dintre direcțiile indicate anterior, propunând o traducere fidelă nu doar conținutului verbal al originalului, ci și, sau primordial, dimensiunii muzicale⁹. Rezultatul demersului s-a concretizat într-o

⁹ Traducerea libretului *Trubadurului* a fost publicată în numerele 5 (actul I), 6 (actul II), 7 (actul III) și 10 (actul IV) din

variantă textuală greoaie pe alocuri, plină de inversiuni și de licențe poetice, adecvată mai degrabă unui public restrâns, format din specialiști ai domeniului (interpreți de operă sau studenți la școlile de profil, iubitori de poezie), cărora le poate facilita accesul la conținutul semantic al libretului în timpul unei audiții sau chiar al interpretării, sub rezerva că nu reprezintă, totuși, o variantă întrutotul cantabilă¹⁰.

A doua versiune a traducerii, pe care o propunem aici, s-a născut printr-un proces de scuturare progresivă și repetată de unele „podoabe excentrice” ale lexicului și ale sintaxei limbii române. Aducem, spre exemplificare, trei variante succesive ale câtorva versuri din prima arie a lui Ferrando: (1) *Gitană-abstractă, bătrână-ntunecată! / Întindea plasa de vrajă-ncărcată; / Și spre copil, cu chipul aspru, / Ochii-ndrepta, de-un roș sinistru!...*; (2) *Țigancă abstractă, babă-nnorată! / Întindea plasa de vrajă-ncărcată; / Și-așa spre copil, cu chipul aspru, / Ochii îndrepta, de-un roș sinistru!...*; (3) *Țiganca ticăloasă, baba-ntunecată! / Peste leagăn țese o mreajă fermecată; / Și astfel, spre copil, cu aspra-i față, / Cu ai săi ochi de foc, blestem îndreaptă!... O simplă privire comparativă relevă succesiunea de*

2024 ale revistei timișorene *Orizzonti culturali italo-romeni*, prin amabilitatea coordonatoarei și distinsei colege Afrodită Cionchin, căreia îi aduc mulțumiri și pe această cale.

¹⁰ După cum subliniam mai sus, pentru un astfel de obiectiv este necesară colaborarea dintre traducători, interpreți, dirijori sau chiar regizori ai spectacolelor de operă.

opțiuni, în diferitele etapele ale actului traducerii, la nivel semnatic, sintactic și fonetic. Astfel, un cuvânt livresc, cu conotații culturale, precum *gitana*¹¹, este substituit de prozaicul *țiganca*, iar cuvântul *bătrâna* este înlocuit (pentru a reda duritatea descrierii personajului) cu peiorativul *baba*. Pe de altă parte, cu toate că, la nivel fonetico-ritmic, o variantă precum *Întindea plasa de vrajă-ncărcată* respecta mai îndeaproape cadența versului original, am propus, în cele din urmă, varianta mai clară, mai accesibilă: *Peste leagăn țese o mreajă fermecată*. Respectând valențele muzicale ale originalului, alegerea inițială a structurii (mai literare) *de-un roș sinistru* a fost făcută și din dorința de a crea rima rezonantă a două silabe ce conțin consoana vibrantă *r* (*aspru-sinistru*). Varianta finală, în schimb, dincolo de inversiunea pe care o propune în raport cu originalul, optează, din considerente ce țin, din nou, de receptarea mai facilă a textului, pentru rima imperfectă *față-îndreaptă*.

Din această reductivă exemplificare reiese cu ușurință imperiozitatea căutării, dincolo de conținutul cuvintelor, a semnificațiilor născute la răspântia dintre muzicalitatea versurilor și cadențele portativului, respectând atât intenția textului original, cât și exigențele prefigurate de publicul destinatar.

O direcție bine conturată a studiilor de traductologie din a doua jumătate a secolului al

¹¹ *Gitana*: (livr.) țigancă din Spania. (DEX 2021, 479)

XX-lea a pus accentul pe distincția dintre traducerea orientată spre textul-sursă sau *source oriented translation* (păstrarea culorii locale și a semnificațiilor originare) și traducerea orientată spre textul-țintă sau *target oriented translation* (funcționalitatea și adecvarea la contextul de receptare), insistând adesea asupra raportului dintre arhaicitatea și modernitatea unei traduceri. Desigur, traducerea unui libret de operă din secolul al XIX-lea implică permanenta interogare asupra raportului dintre aceste aspecte, însă considerăm important de subliniat faptul că traducătorul ar trebui să opteze pentru eliminarea unor dihotomii seci și să tindă spre îmbinarea echilibrată a elementelor arhaice și moderne. Cititorul pătrunde astfel în atmosfera textului și a culturii de origine¹² prin facilitare și nu prin excesiva simplificare a limbajului, iar identificarea soluțiilor potrivite implică mereu o negociere punctuală, contextuală, ținând cont de coerența textuală de ansamblu.

Orice traducere presupune, prin faptul că înglobează procesul interpretativ, o poziționare critică în raport cu textul-sursă, chiar dacă aceasta rămâne în fundal, strecurată printre rânduri. În cazul adaptării, însă, atitudinea critică devine vizibilă, atât

¹² Plecând de aici, am optat, spre exemplu, pentru păstrarea în traducere a apelativului *signore*, cuvânt pe care, de altfel, îl regăsim în dicționarul limbii române, ca împrumut din limba italiană.

la nivelul alegerilor lingvistice, cât și la nivelul justificărilor pe care traducătorul le introduce în paratexte, din nevoia de a-și explica propriile alegeri.

Dacă, în general, procesul de traducere poate fi definit prin ceea ce Umberto Eco (în ampla sa lucrare din 2003, sugestiv intitulată *A spune cam același lucru*) numea *negociere* permanentă – un act ce trebuie să țină cont de întreaga ereditate a textului-sursă (exigențele textului în sine, figura autorului empiric, cultura ca fundal semiotic) și, mai apoi, de așteptările cititorilor și de cultura în care textul-țintă va fi inserat –, traducerea unui libret de operă cunoaște niveluri suplimentare de negociere, subtile și multiplu articulate, decelabile din specificul acestui timp de text. Dincolo de sensul cuvintelor și al frazelor, valorile muzicale ale textului verbal (cadențele, rimele, dimensiunile versurilor) își cer dreptul de a răzbate peste granițele limbii originale, pentru a se reconstitui, în textul tradus, în unități de sens superioare, caracteristice acestei forme sincretice de comunicare.

Dificultatea actului de traducere este pe măsură și orice traducător care încearcă să transpună acest hățiș de sensuri și de simboluri cunoaște momente de derută, uneori fiind aproape încredințat că irosește timpul într-o activitate de a cărei reușită nu poate fi convins. Dar, așa cum afirmau Auden și Kallman (1948), dincolo de succesul sau de falimentul unei astfel de întreprinderi, doar faptul în sine de a încerca

îi poate dezvălui traducătorului aspecte ale limbii materne greu de intuit în orice alt context. Aceasta, deoarece numai în cadrul procesului de traducere devenim conștienți de idiosincraziile și de limitele propriei limbi, de adecvarea unor lexeme și a sonorității acestora, menținându-ne trează atenția asupra imperiozității păstrării inalterate a valorii fiecărui element în parte, întrucât alegerea unor cuvinte formate din anumite vocale și consoane nu poate constitui un obiectiv în sine, fără a ține cont de semnificația și de coerența textuală de ansamblu.

Într-un capitol al lucrării menționate anterior, Eco (2003, 195) insistă asupra posibilelor semnificații ale conceptului de traducere ca *punct de vărsare*, propus de Montanari (2000) drept substitut pentru englezescul *target-oriented*. Un fluviu se varsă într-o mare sau într-un ocean printr-un estuar sau printr-o deltă. Când textul-sursă pătrunde în marea culturii de destinație sub forma unui estuar, își lărgeste albia, îmbogățindu-se prin contopirea cu apele noii culturi. Când textul original se revarsă în cultura de destinație printr-o deltă, el se bifurcă în mai multe traduceri, fiecare dintre ele reducându-i debitul, dar creând, împreună, un teritoriu fecund de sensuri care se întretaie.

Traducerile se înscriu, în general, nu doar într-un context specific ariei culturale de destinație (în sincronie), ci și într-un șir de repetate încercări (în diacronie), adică retraducerile, indispensabile în

virtutea schimbărilor socioculturale și lingvistice ce marchează diferitele etape istorice.

Precum majoritatea traducerilor, transpunerea în limba română a libretului *Trubadurului* pe care o propunem aici constituie unul dintre brațele prin care conținutul textului original se revarsă în marea de reverberații a culturii noastre, o transpunere conștientă de faptul că alegerea (negocierea), la orice răspântie a sensurilor, a implicat pierderi și compensații, încercări smerite de a reda pluralitatea de semnificații pe care opera, această categorie semiotică aparține, le dezvăluie prin conlucrarea mirabilă dintre cuvânt și muzică. *Fidelitatea* față de textul-sursă înseamnă, pentru un traducător, apropierea de sensul profund al textului, prin căutarea, în fiecare moment, a soluției celei mai potrivite, ivită dintr-o interpretare pasionată, adecvată și plină de respect.

Dincolo de neajunsurile pe care o traducere, ca text derivat, le poate presupune, ne-am bucura ca versurile în limba română ale *Trubadurului* să fi păstrat, în palimpsest, tocmai imensa reverență, onestitate și pietate față de perenitatea unor valori.

Anamaria Milonean

IL TROVATORE

Dramma lirico in quattro atti



Musica: **Giuseppe Verdi**

Libretto: **Salvadore Cammarano**

PERSONAGGI:

Il Conte di Luna (<i>baritono</i>)	Ines (<i>soprano</i>)
Leonora (<i>soprano</i>)	Ruiz (<i>tenore</i>)
Azucena (<i>mezzosoprano</i>)	Un vecchio zingaro (<i>basso</i>)
Manrico (<i>tenore</i>)	Un messo (<i>tenore</i>)
Ferrando (<i>basso</i>)	

Compagne di Leonora e religiose,
famigliari del Conte, uomini d'arme, zingari e zingare

L'avvenimento ha luogo parte in Biscaglia, parte in Aragona.

Epoca dell'azione: il principio del secolo XV.

(Il subbietto è tolto da un dramma
di Antonio García Gutiérrez che porta lo stesso titolo.)

TRUBADURUL

Dramă în patru acte



Muzica: **Giuseppe Verdi**
Versurile: **Salvadore Cammarano**

PERSONAJE:

Contele de Luna (<i>bariton</i>)	Ines (<i>soprană</i>)
Leonora (<i>soprană</i>)	Ruiz (<i>tenor</i>)
Azucena (<i>mezzosoprană</i>)	Un țigan bătrân (<i>bas</i>)
Manrico (<i>tenor</i>)	Un mesager (<i>tenor</i>)
Ferrando (<i>bas</i>)	

Prietene ale Leonorei și călugărițe,
sua Contelui, soldați, țigani și țigănci

Întâmplarea se petrece parțial în Biscaya, parțial, în Aragon.

Epoca: începutul secolului al XV-lea.

(După drama cu același titlu
a lui Antonio García Gutiérrez.)

PARTE PRIMA



IL DUELLO

PARTEA ÎNTÂI



DUELUL

Scena I

Atrio nel palazzo dell'Aliaferia: porta da un lato, che mette agli appartamenti del Conte di Luna. Ferrando e molti famigliari del Conte, che giacciono presso la porta; alcuni uomini d'arme passeggiano in fondo.

Ferrando, famigliari e armigeri

FERRANDO

(parla ai famigliari vicini ad assopirsi)

All'erta! all'erta! Il Conte
N'è d'uopo attender vigilando; ed egli
Talor, presso i veroni
Della sua cara, intere
Passa le notti.

FAMIGLIARI

Gelosia le fiere
Serpi gli avventa in petto.

FERRANDO

Nel Trovator, che dai giardini move
Notturmo il canto, d'un rivale a dritto
Ei teme.

Scena I

Curtea interioară a palatului Aljafería: într-o parte, o ușă ce duce spre apartamentele Contelui de Luna.

Ferrando și suita Contelui stau așezați lângă ușă; câțiva soldați se plimbă în fundal.

Ferrando, cei din suită și soldații

FERRANDO

(celor din jur, aflați pe punctul de a ațipi)

Alarmă! alarmă! Contele
Ar trebui s-aștepte treaz; iar dânsul,
Adesea, lângă balconul
Iubitei sale, nopțile-
-ntregi le petrece.

SUITA

Gelozia-i strecoară
În piept al șerpilor venin.

FERRANDO

De Trubadur, ce din grădină-nalță
Nocturnu-i cântec, ca de-un rival, pe drept,
Se teme.

FAMIGLIARI

Dalle gravi
Palpebre il sonno a discacciar, la vera
Storia ci narra di Garzia, germano
Al nostro Conte.

FERRANDO

La dirò: venite intorno a me.

ARMIGERI

(accostandosi pur essi)

Noi pure...

FAMIGLIARI

Udite, udite.

(accostandosi)

FERRANDO

Di due figli vivea padre beato...
Il buon Conte di Luna;
Fida nutrice del secondo nato...
Dormia presso la cuna.
Sul romper dell'aurora un bel mattino
Ella dischiude i rai;
E chi trova d'accanto a quel bambino?

CORO

Chi?... Favella... Chi? chi mai?

SUITA

Din pleoapele
Grele ca somnul să-l alungi,
Povestea lui Garzia tu ne-o spune,
Al Contelui frate.

FERRANDO

V-o spun, sigur: veniți în jurul meu.

SOLDAȚII

(apropiindu-se și ei)

Venim și noi...

SUITA

Haideți să ascultăm.

(apropiindu-se)

FERRANDO

Cu-ai săi doi fii trăia ferice tatăl,
Bunul Conte de Luna;
Fidelă, doica celui din urmă fiu
Lângă leagăn se-odihnea.
Când se iviră zorii, într-o zi,
Ea ochii și-i deschise;
Și pe cine lângă copil găsi?

CORUL

Cine?... Spune... Cine-o fi?

FERRANDO

Abbietta zingara, fosca vegliarda!
Cingeva i simboli di maliarda;
E sul fanciullo, con viso arcigno,
L'occhio affiggea torvo, sanguigno!...
D'orror compresa, è la nutrice...
Acuto un grido all'aura scioglie;
Ed ecco, in meno che labbro il dice,
I servi accorrono in quelle soglie;
E fra minaccie, urli, percosse
La rea discacciano ch'entrarvi osò.

CORO

Giusto quei petti sdegno commosse;
L'insana vecchia lo provocò.

FERRANDO

Asserì che tirar del fanciullino
L'oroscopo volea...
Bugiarda!... Lenta febbre del meschino
La salute struggea!
Coverto di pallor, languido, affranto
Ei tremava la sera.
Il dì traeva in lamentevol pianto...
Ammaliato egli era!

(il coro inorridisce)

La fatucchiera perseguitata
Fu presa e al rogo fu condannata;

FERRANDO

Țiganca ticăloasă, baba-ntunecată!
Peste leagăn țese o mreajă fermecată;
Și astfel, spre copil, cu aspra-i față,
Cu ai săi ochi de foc, blestem îndreaptă!...
De spaimă doica este cuprinsă...
Un țipăt ascuțit spre cer înalță;
Mai iute decât ai crede, însă,
Slugile sar și-ndată o înhață;
Și cu-amenințări, urlete, palme,
Deoparte o dau; cum cuteză?

CORUL

Pe toți mânia atunci îi cuprinse;
Nebuna însăși o zgândări.

FERRANDO

Le spuse că voia ca-ndată soarta
Copilului să afle...
Minciună!... o fierbințeală cruntă
Viața lui o stingea!
Lânced și palid, copilul suferea;
Tremura, bietul, seara,
Și-n plâns neîncetat zilele își ducea...
Sigur vrăjit era!

(corul se înspăimântă)

Urmărită apoi și prinsă a fost țiganca,
Pe rug să ardă a fost condamnată;

Ma rimaneva la maledetta
Figlia, ministra di ria vendetta!...
Compì quest'empia nefando eccesso!...
Sparve il fanciullo, e... si rinvenne
Mal spenta brace nel sito istesso
Ov'arsa un giorno la strega venne...
E d'un bambino... ahimè!... l'ossame
Bruciato a mezzo, fumante ancor!

CORO

Ah scellerata! oh donna infame!
Del par m'investe odio ed orror!

FAMIGLIARI E ARMIGERI

E il padre?...

FERRANDO

Brevi e tristi giorni visse;
Pure ignoto del cor presentimento
Gli diceva che spento
Non era il figlio; ed, a morir vicino,
Bramò che il signor nostro a lui giurasse
Di non cessar le indagini... Ah! fur vane!

ARMIGERI

E di colei non s'ebbe
Contezza mai?

În urma-i a rămas, însă, o fiică,
Și răzbunarea ei tare cumplită!...
Făcu nebuna un lucru de nespus!...
Pruncul dispăru... și-apoi aflară,
Acolo unde-n jarul cel nestins
Maștera arsă într-o zi plecă,
Ale unui prunc... o, vai..., oscioare,
Aproape arse, dar fumegând!

CORUL

Ah, ticăloasa! femeie infamă!
Ură și-oroare iar mă cuprind!

SUITA ȘI SOLDAȚII

Iar tatăl?...

FERRANDO

Scurte și triste zile duse;
Totuși, o presimțire adâncă
Îi zicea adesea că stins
Nu-i era fiul; și, pe-al său pat de moarte,
Dori ca domnul nostru să îi jure
Că va spori căutarea... Ah! În zadar!

SOLDAȚII

Despre fiică n-avură
Știință-n veac?

FERRANDO

Nulla contezza.
Oh! dato mi fosse
Rintracciarla un dì!

FAMIGLIARI

Ma ravvisarla potresti?

FERRANDO

Calcolando gli anni trascorsi... lo potrei.

ARMIGERI

Sarebbe tempo presso la madre
All'inferno spedirla.

FERRANDO

All'inferno?... È credenza che dimori
Ancor nel mondo l'anima perduta
Dell'empia strega, e quando il cielo è nero
In varie forme altrui si mostri.

CORO

(con terrore)

È vero!

ARMIGERI

Sull'orlo dei tetti alcun l'ha veduta!

FERRANDO

Nimic n-aflară.
Hărăzit de mi-ar fi
Să dau de ea-ntr-o zi!

SUITA

Să ți-o-amintești ai putea?

FERRANDO

Socotind anii trecuți, da... aș putea.

SOLDAȚII

Ar fi chiar timpul lângă-a ei mamă,
În infern, s-o aruncăm.

FERRANDO

În infern?... Chiar se crede că petrece
Încă-n lume sufletul rătăcit
Al crudei babe și, când cerul e negru,
Sub felurite chipuri se arată.

CORUL

(cu spaimă)

E drept, da!

SOLDAȚII

Pe-o coamă de casă ea a fost văzută!

In upupa o strige talora si muta!

FAMIGLIARI

In corvo tal'altra; più spesso in civetta!

Sull'alba fuggente al par di saetta!

FERRANDO

Morì di paura un servo del conte,

Che avea della zingara percossa la fronte!

(tutti si pingono di superstizioso terrore)

ARMIGERI

(come un lamento)

Ah!... ah!... morì! Ah!...

FERRANDO

Apparve a costui d'un gufo in sembianza,

Nell'alta quiete di tacita stanza!...

Con l'occhio lucente guardava... guardava,

Il cielo attristando d'un urlo feral!

Allor mezzanotte appunto suonava...

(una campana suona improvvisamente a distesa mezzanotte)

TUTTI

Ah! sia maledetta la strega infernal!

(si ode un tamburo; i famigliari corrono verso la porta, gli uomini d'arme accorrono in fondo)

În bufniță-ori pupăză ades se strămută!

SUITA

Sau în corb uneori; ba chiar în cucuvea!

În zori, ca săgeata, prin văzduh trecea!

FERRANDO

Și muri de frică un serv de la curte,

Ce chiar străpunsese a țigăncii frunte!

(toți se cutremură de o frică superstițioasă)

SOLDAȚII

(ca o tânguială)

Ah!... ah!... Muri! Ah!...

FERRANDO

Chiar îi apăru cu de buhă-arătare,

În liniștea-naltă din a lui încăpere!...

Cu ochi ca de sticlă îl privea... și-l privea,

Un urlat de moarte cerul înnegrea!

Cu dangăt lugubru miez de noapte bătea...

(un clopot bate pe neașteptate miezul nopții)

TOȚI

Ah! Blestemată fie-acea babă drăcească!

(se aud câteva bătăi de tobă; suita se îndreaptă spre ușă; soldații fug spre fundal)

Scena II

Giardini del palazzo: sulla destra, marmorea scalinata che mette agli appartamenti. La notte è inoltrata; dense nubi coprono la luna.

Leonora ed Ines

INES

Che più t'arresti?... l'ora è tarda; vieni.
Di te la regal donna
Chiese, l'udisti.

LEONORA

Un'altra notte ancora
Senza vederlo!

INES

Perigliosa fiamma
Tu nutri!... Oh come, dove
La primiera favilla
In te s'apprese?

LEONORA

Ne' tornei. V'apparve
Bruno le vesti ed il cimier, lo scudo

Scena II

*Scări ale palatului: în dreapta, scări de marmură
ce duc spre încăperi. Noaptea e târzie; nori deși
acoperă luna.*

Leonora și Ines

INES

De ce te oprești?... târziu e; vino.
De tine-a noastră doamnă
A-ntrebat, aflat-ai?

LEONORA

Încă o noapte, iată,
Fără să-l văd!

INES

Flacăra de temut
Tu simți, da!... O, cum și unde
Acea primă scânteie
În tin' se-aprinse?

LEONORA

La turniruri. Apăru
În zale brune, negru coif, cu scutul

Bruno e di stemma ignudo,
Sconosciuto guerrier, che dell'agone
Gli onori ottenne... Al vincitor sul crine
Il serto io posi... Civil guerra intanto
Arse... Nol vidi più!... come d'aurato
Sogno fuggente immago! Ed era volta
Lunga stagion... ma poi...

INES

Che avvenne?...

LEONORA

Ascolta.
Tacea la notte placida
e bella in ciel sereno;
La luna il viso argenteo
Mostrava lieto e pieno...
Quando suonar per l'aere,
Infino allor sì muto,
Dolci s'udiro e flebili
Gli accordi d'un liuto,
E versi melanconici
Un trovator cantò.
Versi di prece ed umile,
Qual d'uom che prega Iddio;
In quella ripeteasi
Un nome... il nome mio!...
Corsi al veron sollecita...
Egli era, egli era desso!...

Brun, și fără de blazon,
Soldat necunoscut ce-n încheștare
Onoruri obținu... Pe fruntea-nvingătoare
Coroana o pusei ... Război civil de-atunci
Porni... Nu-l mai văzui!... Ca vis de aur pleci,
Imagine fugară! De-atunci trecut-a
Multă vreme... și-apoi...

INES

Ce a fost?...

LEONORA

Ascultă.
Noaptea tăcea liniștită,
Cu cerul ei senin;
De argint obrazul lunii
Ferice-apărea și plin...
Când, răsunând prin noapte,
Ce fusese până-atunci mută,
Dulci se-auzeau și suave
Acorduri de lăută,
Și versuri melancolice
Un trubadur cânta.
Versuri umile și implorări,
Ca de-om ce-n rugă geme;
În cântec repeta mereu
Un nume... chiar al meu nume!...
Eu, spre balcon, pasul grăbii...
El era, el doar, negreșit!...

Gioia provai che agli angeli
Solo è provar concesso!...
Al core, al guardo estatico
La terra un ciel sembrò.

INES

Quanto narrasti di turbamento
M'ha piena l'alma!... Io temo...

LEONORA

Invano!...

INES

Dubbio, ma triste presentimento
In me risveglia quest'uomo arcano!...
Tenta obliarlo...

LEONORA

Che dici!... Oh basti!...

INES

Cedi al consiglio dell'amistà.
Cedi.

LEONORA

Obbliarlo! Ah, tu parlasti
Detto, che intendere l'alma non sa.
Di tale amor, che dirsi

Extaz simții cum doar în ceruri
Unui înger i-e hărăzit!...
Atunci inimii, privirii,
Pământu-un cer păru.

INES

Astă poveste tulburătoare
Sufletu-mi umple!... Mă tem chiar...

LEONORA

Zadarnic!...

INES

Ciudat, dar o tristă presimțire
Trezește-n mine acest om prea tainic!...
Uită-l, încearcă...

LEONORA

Ce spui tu!... De ajuns!...

INES

Ascultă-al meu sfat, din prietenie dat.
Uită-l!

LEONORA

Pe el să-l uit! Ah, tu-acum ai rostit
Un cuvânt ce inima nu poate accepta.
De-acest amor să spună

Mal può dalla parola,
D'amor che intendo io sola,
Il cor s'inebriò. Il mio destino compiersi
Non può che a lui dappresso...
S'io non vivrò per esso,
Per esso io morirò!

INES

(da sé)

Non debba mai pentirsi
Chi tanto un giorno amò!

(ascendono agli appartamenti)

De rău ce gură ar vrea?
De-o iubire ce-i numai a mea,
Inima-mi se topi. Al meu destin se va-mplini
Doar lângă el într-o zi...
Pentru el de nu voi mai trăi,
Pentru el eu voi muri!

INES

(aparte)

(Sperăm că nu se va căi
Cine-așa mult iubi!)

(urcă spre încăperi)

Scena III

Leonora, Manrico e il Conte

CONTE

Tace la notte!... Immersa
Nel sonno, è certo, la regal signora...
Ma veglia la sua dama!...
Oh Leonora!
Tu desta sei... mel dice
Da quel verone tremolante un raggio
Della notturna lampa...
Ah!... l'amorosa fiamma
M'arde ogni fibra!
Ch'io ti vegga è d'uopo...
Che tu m'intenda...
Vengo... A noi supremo
È tal momento.

*(cieco d'amore avvisi verso la gradinata; si arresta,
sentendo il liuto)*

Il Trovator!... Io fremo!...

MANRICO

Deserto sulla terra,
Col rio destino in guerra,
È sola speme un cor

Scena III

Leonora, Manrico și Contele

CONTELE

Mută e noaptea!... Căzută
În somn e, sigur, a noastră doamnă...
Dar o veghează dama!...
O, Leonora!
Tu trează ești... mi-o spune
Acel balcon cu raza tremurândă
A lămpii ce-i de veghe...
O, flacăra iubirii
Mi-arde orice fibră!
Trebuie să te văd...
Să mă înțelegi...
Sosesc... Moment suprem ne
E această clipă...

*(orbit de iubire se îndreaptă spre scări; auzind acorduri
de lăută, se oprește)*

Un trubadur!... Cum tremur!...

MANRICO

Singur într-o lume cruntă,
Cu o soartă crudă în luptă,
Mai am un singur dor,

Al Trovator!

CONTE

Oh detti!... Io fremo!

MANRICO

Ma s'ei quel cor possiede,
Bello di casta fede,
È d'ogni re maggior
Il Trovator!

CONTE

Oh detti! Oh gelosia!...
Non m'inganno...
Ella scende!

(il Conte si avvolge nel suo mantello)

Un suflet iubitor!

CONTELE

Ce vorbe!... Cum tremur!

MANRICO

Dar cu o inimă aprinsă,
Plină de-așa credință,
Decât un rege-i mai pur
Ăst Trubadur!

CONTELE

Ce vorbe! Ce gelozie!...
Nu mă înșel...
Ea coboară!

(Contele se înfășoară în mantie)

Scena IV

Leonora e il Conte

LEONORA

(correndo verso il Conte)

Anima mia!

CONTE

(Che far?)

LEONORA

Più dell'usato

È tarda l'ora; io ne contai gl'istanti

Co' palpiti del core!...

Alfin ti guida

Pietoso amor tra queste braccia...

MANRICO

(una voce tra le piante)

Infida!...

(la luna mostrasi dai nugoli, e lascia scorgere una persona, di cui la visiera nasconde il volto)

Scena IV

Leonora și Conte

LEONORA

(fugind spre Conte)

O, sufletul meu!

CONTELE

(Ce fac?)

LEONORA

Târziu e ceasul,
Ca niciodată, clipele-am numărat
Cu-ale inimii bătăi!...
Pios amor te-aduce,
Iată, în aste brațe...

MANRICO

(o voce dinspre arbuști)

Perfido!...

*(luna se arată printre nori și lasă să se vadă un bărbat,
căruia viziera îi ascunde chipul)*

Scena V

Manrico, Leonora e il Conte

LEONORA

Qual voce! Ah! dalle tenebre
Tratta in errore io fui!

*(riconoscendo entrambi, e gettandosi ai piedi di Manrico,
agitatissima)*

A te credei rivolgere
L'accento, e non a lui...
A te, che l'alma mia
Sol chiede, sol desia...
Io t'amo, il giuro, t'amo
D'immenso, eterno amor!

CONTE

Ed osi?

MANRICO

(sollevando Leonora)

(Ah più non bramo!)

CONTE

Avvampo di furor!

Scena V

Manrico, Leonora și Contele

LEONORA

Ce voce! Vai, în aste tenebre,
Amarnic mă înșel!

*(recunoscându-i pe amândoi și aruncându-se la picioarele
lui Manrico, foarte tulburată)*

Spre tine-ale mele vorbe
Credeam că îndrept, nu spre el...
Spre tine, căci inima mea
Te dorește, pe tine te vrea...
Te iubesc, ți-o jur, te iubesc
Cu nesfârșit amor!

CONTELE

Cutezi tu?

MANRICO

(ridicând-o pe Leonora)

(Mai mult nu doresc!)

CONTELE

De furie simt că mor!

Se un vil non sei, discovriti!

LEONORA

(Ohimè!)

CONTE

Palesa il nome...

LEONORA

(piano a Manrico)

Deh, per pietà...

MANRICO

(sollevando la visiera dell'elmo)

Ravvisami, Manrico io son.

CONTE

Tu!... Come!...

Insano! temerario!

D'Urgel seguace, a morte

Proscritto, ardisci volgerti

A queste regie porte?

MANRICO

Che tardi?... Or via, le guardie

Appella, ed il rivale

Al ferro del carnefice

Consegna.

De laș nu ești, arată-te!

LEONORA

(Vai, vai!)

CONTELE

Spune-al tău nume...

LEONORA

(încet, către Manrico)

Fie-ți milă!...

MANRICO

(ridicând viziera coifului)

Privește-mă, Manrico eu sunt.

CONTELE

Tu!... Spune!...

Nebune, temerare!

Al lui Urgel urmaș, la moarte

Condamnat, cutezi să te arăți

L-astă domnească poartă?

MANRICO

Ce aștepți?... Haide, gărzile

Le cheamă și pe-al tău rival

În mâinile călăului

Trimite-l.

CONTE

Il tuo fatale istante
Assai più prossimo
È, dissennato!... Vieni...

LEONORA

Conte!...

CONTE

Al mio sdegno vittima,
È d'uopo ch'io ti sveni...

LEONORA

Oh ciel!... t'arresta!

CONTE

Seguimi...

MANRICO

Andiam...

LEONORA

(Che mai farò?...
Un sol mio grido perdere
Lo puote!) M'odi...

CONTELE

Ultima ta clipă
Tot mai aproape e,
Om fără minte!... Vino...

LEONORA

Conte!...

CONTELE

Cât de mult te disprețuiesc,
Trebuie să te răpun...

LEONORA

Doamne!... te-oprește!

CONTELE

M-urmează...

MANRICO

Haide...

LEONORA

(Ce să mă fac?...
Un țipăt doar și-l duce la
Pierzare!) Ascultă...

CONTE

No!
Di geloso amor sprezzato
Arde in me tremendo il foco!
Il tuo sangue, o sciagurato,
Ad estinguerlo fia poco!

(a Leonora)

Dirgli, o folle, io t'amo, ardisti!...
Ei più vivere non può...
Un accento proferisti
Che a morir lo condannò!

LEONORA

Un istante almen dia loco
Il tuo sdegno alla ragione;
Io, sol io di tanto foco
Son, pur troppo, la cagione!
Piombi, piombi il tuo furore
Sulla rea che t'oltraggiò...
Vibra il ferro in questo core,
Che te amar non vuol né può.

MANRICO

Del superbo vana è l'ira;
Ei cadrà da me trafitto;
Il mortal, che amor t'inspira,
Dall'amor fu reso invito.

(al Conte)

CONTELE

Nu!
Disprețuit de un amor râvnit,
În mine arde un foc cumplit!
Al tău sânge, o, nenorocit,
Să-l vărs iute am pornit!

(către Leonora)

Să-i zici, nebuno, te iubesc, cutezi!...
Eu viața-i voi lua...
Doar un cuvânt de-i adresezi
La moarte-l va condamna!

LEONORA

O clipă a ta socotință
Locul disprețului să-l ia;
Eu, doar eu, l-așa arșiță
Sunt, ce păcat, chiar pricina!
Furia să ți se-ndrepte
Spre cea care te-a-nfruntat...
Iar pumnalul să se-mplânte
În inima ce te-a renegat.

MANRICO

E-n zadar a lui mânie;
De mine va cădea lovit;
Omul ce drag îți e ție
De-amor ne-nvins este croit.

(către Conte)

La tua sorte è già compita...

L'ora ormai per te suonò...

Il suo core e la tua vita

Il destino a me serbò!

*(i due rivali si allontanano con le spade sguainate;
Leonora cade, priva di sentimento)*



A ta soartă-i hotărâtă...

Ceasul ție ți-a bătut...

Inima ei și-a ta viață

Destinul mi le-a dăruit!

(cei doi rivali se îndepărtează cu spadele trase; Leonora cade în nesimțire)



Un fluviu se varsă într-o mare sau într-un ocean printr-un estuar sau printr-o deltă. Când textul-sursă pătrunde în marea culturii de destinație sub forma unui estuar, își lărgeste albia, îmbogățindu-se prin contopirea cu apele noii culturi. Când textul original se revarsă în cultura de destinație printr-o deltă, el se bifurcă în mai multe traduceri, fiecare dintre ele reducându-i debitul, dar creând, împreună, un teritoriu fecund de sensuri care se întretaie.

Traducerile se înscriu, în general, nu doar într-un context specific ariei culturale de destinație (în sincronie), ci și într-un șir de repetate încercări (în diacronie), adică retraducerile, indispensabile în virtutea schimbărilor socioculturale și lingvistice ce marchează diferitele etape istorice.

Precum majoritatea traducerilor, transpunerea în limba română a libretului *Trubadurului* pe care o propunem aici constituie unul dintre brațele prin care conținutul textului original se revarsă în marea de reverberații a culturii noastre, o transpunere conștientă de faptul că alegerea (negocierea), la orice răspântie a sensurilor, a implicat pierderi și compensații, încercări smerite de a reda pluralitatea de semnificații pe care opera, această categorie semiotică aparte, le dezvăluie prin conlucrarea mirabilă dintre cuvânt și muzică.

Anamaria Milonean



ISBN 978-606-37-2819-8