

**Sångbarheten i texter översatta  
från finska på C. Vreeswijks album**  
*En spjutkastares visor*

Tommi Rantamäki  
Avhandling pro gradu  
Nordiska språk  
Examensprogrammet för språkinlärning och språkundervisning  
Humanistiska fakulteten  
Åbo universitet  
December 2019

*The originality of this thesis has been checked in accordance with the University of Turku quality assurance system using the Turnitin OriginalityCheck service.*

ÅBO UNIVERSITET

Institutionen för språk- och översättningsvetenskap/ Humanistiska fakulteten

RANTAMÄKI, TOMMI: Sångbarheten i texter översatta från finska på C. Vreeswijks album *En spjutkastares visor*

Avhandling pro gradu, 44 s., 11 s. bilagor.

Nordiska språk, Examensprogrammet för språkinläring och språkundervisning

December 2019

-----

Syftet med avhandlingen har varit att redogöra för prosodiska, poetiska och semantiska motsvarigheter i sångtexter översatta av Cornelis Vreeswijk på albumet *En spjutkastares visor*. Dessa tre motsvarigheter bör förverkligas i en enhetlig översatt sångtext vars viktigaste funktion, dvs. skopos, är *sångbarhet*.

Materialet i avhandlingen består av 24 texter: 12 ursprungliga finska versioner och 12 svenska översättningar. Källtextmaterialet består av tolv finska visor skrivna av olika lyriker och låtskrivare. Cornelis Vreeswijk har översatt alla måltexterna med stöd av en råöversättning av varje låt.

Den teoretiska referensramen som styr min analys anknyter till en funktionell syn på sångöversättning. Funktionaliteten hos en sångtext kan undersökas genom att man fäster uppmärksamhet vid texternas prosodiska, poetiska och semantiska egenskaper. I min avhandling har jag analyserat den prosodiska motsvarigheten med en metod som Greenall (2015) kallar för *rytmisk ekvivalens*. Den rytmiska ekvivalensen har jag granskat genom att räkna antalet stavelser och observerat hur de fördelar sig i takt med musiken i käll- och måltexterna. I den poetiska analysen har jag räknat antalet rim i bägge käll- och måltexterna och jämfört hur rimmen placerar sig i rimschemat i båda språken. Den semantiska motsvarigheten har jag analyserat med den metod som kallas för *textapproximering* och ursprungligen används i Franzons (2009) doktorsavhandling. I den semantiska analysen har jag analyserat varje fras i samtliga måltexter genom att kontrastera dem med motsvarande fraser i källtexten. Fraserna har jag därefter indelat i tre kategorier enligt deras semantiska funktion.

Resultat av den prosodiska analysen visar att även om han har bevarat antalet stavelser i sina texter, har Vreeswijk i relativt hög grad ändrat källtexternas rytm i sina översättningar. Den poetiska analysen åskådliggör tendensen för Vreeswijk att i stor utsträckning bevara antalet rim och det ursprungliga rimschemat i måltexterna. Den semantiska analysen visar att de översatta texterna i hög grad är semantiskt jämförbara med deras motsvarande källtexter. På grundval av min analys är det möjligt att säga att sångbarheten på albumet *En spjutkastares visor* förverkligas i relativt hög grad.

Nyckelord: Sångöversättning, skopos-teori, sångbarhet, semantik, prosodi

# Innehåll

Abstract

1	Inledning .....	7
1.1	Syfte.....	8
1.2	Material.....	9
1.3	Metod.....	11
1.3.1	Prosodisk nivå, rytmisk ekvivalens .....	11
1.3.2	Poetisk nivå.....	13
1.3.3	Semantisk nivå, textapproximering .....	14
1.4	Avhandlingens disposition .....	14
2	Teoretiska utgångspunkter .....	16
2.1	Skoposteorier .....	17
2.2	Lows Pentathlon Princip.....	17
2.3	Franzons översättningsstrategier .....	18
2.3.1	Modell 1.....	18
2.3.2	Modell 2.....	19
2.3.3	Sångbarhet .....	20
3	Analys .....	22
3.1	Prosodisk motsvarighet, rytmisk ekvivalens .....	22
3.1.1	Ekvivalens i stavelseantal (SNE).....	22
3.1.2	Ekvivalens i stavelsedistribution (SDE) .....	25
3.2	Poetisk motsvarighet .....	28
3.2.1	Antalet rim.....	28
3.2.2	Rimschema .....	29
3.3	Semantisk motsvarighet.....	33
3.3.1	Kvalitativ analys av <i>Den blåa drömmen</i> .....	34
3.3.2	Kvantitativ semantisk analys av materialet .....	38

4	Sammanfattning och diskussion.....	40
5	Litteratur.....	43
	Bilagor.....	45
	Bilaga 1.....	45
	Bilaga 2.....	46
	Bilaga 3.....	47
	Bilaga 4.....	48
	Bilaga 5.....	49
	Lyhennelmä.....	50
	<b>Figurer</b>	
	Figur 1 SDE på rad 1 & 2 på <i>Farfars halmhatt</i> .....	26
	Figur 2 SDE på rad 5 & 6 på <i>Farfars halmhatt</i> .....	26
	Figur 3 SDE på versrad 25 & 26 på <i>Nog finns det här i världen att sjunga</i> .....	27
	Figur 4 Indelning av de semantiska kategorierna på albumnivå. ....	39
	<b>Tabeller</b>	
	Tabell 1 Sångtitlarna, källtextens författare och det ursprungliga utgivningsåret. 10	
	Tabell 2 Funktionella konsekvenser av prosodisk, poetisk och semantisk-reflexiv motsvarighet mellan musik och sångtext (Franzon 2008: 390).....	21
	Tabell 3 Antal stavelser på albumet <i>En spjutkastares visor</i> .....	23
	Tabell 4 Antal rim på albumet <i>En spjutkastares visor</i> .....	29
	Tabell 5 Antal och andel parafraaser, metafraser och tillägg på albumet <i>En spjutkastares visor</i> .....	38

# 1 Inledning

Min avhandling hör till ämnesområdet översättningsstudier, med närmare fokus på sångöversättning. Det ingår vissa friheter i översättning av sångtexter i jämförelse med översättning av sakprosa eller skönlitteratur. Dessa friheter gäller främst innehållet i sångtexter, dvs. det som en musiker vill förmedla verbalt till lyssnaren. Som Ingo (1991: 254) konstaterar är överföringen av betydelseinnehållet i normala fall översättarens huvuduppgift. Vid sångöversättning kan översättaren dock antingen respektera vad sångförfattaren har skrivit ”eller välja att i stället göra det hela till en slagkraftig sång på sitt eget språk.” (Franzon 2010:51) Även om den verbala informationen sålunda kan förändras vid översättningsprocessen, måste översättaren dock fästa uppmärksamhet vid en del andra komponenter som binder hen att följa källtexten, närmare bestämt, det ursprungliga verket. Detta gäller dels rim, stavelselängd och ordbetoning som är viktiga begrepp inom all poesi- och lyriköversättning, dels melodin som styr ordvalet i måltex- ten vid sångöversättning. Frågan om huruvida översättning av sångtexter alls ska räknas som en del av översättningsvetenskapen har diskuterats bland forskare, eftersom *adaptation* eller *ersättande text* i åtskilliga fall lämpar sig bättre än översättning. (Low 2013: 231) Nyckeltermen som styr min avhandling är *sångbarhet* och hur det förverkligas i mitt material.

Min pro gradu-avhandling utgör en fortsättning på min kandidatuppsats, vars syfte var att redogöra för semantiska motsvarigheter i sångtexter på albumet *En spjutkastares visor* av Cornelis Vreeswijk och jämföra dem med de ursprungliga finska versionerna. Jag vill tacka Kaj Borgs utmärkt handledning i proseminariet vilken har skapat grunden för denna magisteravhandling i vilket jag utforskar både innehållsliga och strukturella faktorer på albumet *En spjutkastares visor*. De strukturella faktorerna är stavelseantal, rytm och rim. Med innehållet åsyftar jag de tankar och budskap som framställs i källtexten och hur de förändras vid översättningsprocessen. Källtextmaterialet består av tolv finska visor skrivna av olika lyriker och låtskrivare, såsom Reino Helismaa, Georg Malmsten och Larin-Kyösti. Namnet på Vreeswijks album syftar på Tapio Rautavaara,

olympisk mästare i spjutkastning som har gjort största delen av de på albumet inkluderade sångerna kända. Cornelis Vreeswijk har skrivit alla svenska texterna med stöd av en råöversättning av varje låt. Även om Vreeswijk har använt råöversättningar som stöd i sitt arbete är han dock nämnd som den ende översättaren i all information gällande albumet. Låtarna på albumet presenteras i tabell 1 i avsnitt 1.2.

## 1.1 Syfte

Syftet med min avhandling är att redogöra för prosodiska, poetiska och semantiska motsvarigheter i sångtexter översatta av C. Vreeswijk och jämföra dem med de ursprungliga finska versionerna. Dessa tre motsvarigheter ingår i begreppet sångbarhet som översättaren måste beakta för att frambringa en koherent och konsekvent sångtext. Prosodin analyseras genom en analys av texternas *rytmiska ekvivalens* (Greenall 2015) dvs. antal stavelser i texten och fördelningen av dem i takt med musiken. De poetiska dragen utforskas genom en analys av rimschemat och antalet rim i både mål- och källtexter. *Parafras*, *metafras* och *tillägg* är de begrepp som styr den semantiska jämförelsen mellan den ursprungliga sångtexten och dess översättning. Parafras är en omformulering med obetydlig semantisk förändring, metafras är en ordagrann översättning och tillägg är något nytt som inte förekommer i källtexten. Med hjälp av dessa tre semantiska kategorier är det möjligt att dela in texterna i tre huvudgrupper och få fram om måltextern tankemässigt överensstämmer med den finska versionen. Härigenom är det vidare möjligt att utreda om texterna följer de ursprungliga versionerna tankemässigt, eller om de semantiskt avviker från källtexterna.

Det bör påpekas att syftet inte är att granska måltexternas kvalitet dvs. att bedöma den prosodiska, poetiska och tankemässiga likheten jämfört med sångtexterna i original, utan att ta reda på de översättningsstrategier som Vreeswijk har tillgodogjort sig. De konkreta forskningsfrågorna som styr min avhandling är följande:

- Till vilken grad motsvarar käll- och måltexterna varandra prosodiskt, poetiskt och semantiskt?

- Vilka översättningsstrategier har används vid översättningen?
- Hur förverkligas sångbarheten i måltexterna?

Dessa frågor besvaras i min analysdel (kapitel 3) och diskuteras vidare i kapitel 4 av avhandlingen.

## 1.2 Material

I detta avsnitt presenterar jag kortfattat mitt primärmaterial samt ger information om hur albumet *En spjutkastares visor såg dagens ljus*. Primärmaterialiet består av 24 texter: de 12 ursprungliga finska versionerna och deras motsvarande svenska översättningar. Alla de finska texterna och fem av de översatta versionerna fanns tillgängliga i skriftlig form, men sju av måltexterna har jag skrivit ned på gehör från inspelningarna med hjälp av mina studiekamrater och släktingar. De finska texterna är skrivna av åtta olika textförfattare och härstammar tidsmässigt från åren 1903–1969. Vreeswijks versioner är alla från år 1980. Till min analys har jag valt med de finska versionerna som Rautavaara har gjort sin egen inspelning av. Av de övriga sångerna (4 st.) har jag valt med den version som var mest känd före *En spjutkastares visor* spelades in.

Pauli Virta, som Cornelis Vreeswijk lärt känna via sin manager Roland Ferneborg, gjorde Vreeswijk bekant med finländskt melodimaterial (Widén 1988:12). *En spjutkastares visor* spelades in 1980 i Helsingfors, samtidigt som Cornelis och hans band var på turné i Finland. Oscar Hedlund (2000: 239) skriver i sin bok om Cornelis hur han några veckor innan resan till Finland fick en råöversättning av varenda sång som han sedan överförde till ”Cornelisspråket”. Cornelis kunde inte finska och det finns ingen uppgift om vem som hade gjort råöversättningarna. En försiktig gissning kunde vara Virta, som hade bott i Sverige länge och som också var beställare av och producent för albumet. Owe Gustavsson som spelar bas på albumet berättar i Hedlunds bok om hur den första inspelnings-sessionen med hans egna ord ”gick på kryckor” och varken stämde med musiken eller texten i originallåtarna. Cornelis var tvungen att skriva om



varenda sång på albumet som enligt Gustavsson trots allt blev alldeles oerhört bra (Hedlund 2000: 239). Albumet sägs vara en av Vreeswijks bästa men minst kända skivor.

**Tabell 1** Sångtitlarna, källtextens författare och det ursprungliga utgivningsåret

Sång:	Original:	Textförfattare:	År:
Farfars halmhatt	Isoisän olkihattu	Tapio Rautavaara	1951
Den ståndaktige gossens jenka	Totisen pojan jenka	Georg Malmsten	1950
Den gråtande flöjten	Itkevä Huilu	Larin-Kyösti	1903
Konstas fina vals	Konstan parempi valssi	Jukka Virtanen	1969
Stopets spår	Tuopin jäljet	Reino Helismaa	1963
Kalle Tappinens samba	Kohtalokas samba	Georg Malmsten	1950
Nog finns det här i världen att sjunga	Lauluni aiheet	Reino Helismaa	1952
Solgnuttan och trollet	Päivänsäde ja menninkäinen	Reino Helismaa	1949
Gå på du vandringsman	Reppu ja reissumies	Reino Helismaa	1951
Halta Eriksson	Ontuva Eriksson	Oiva Paloheimo	1951
Luffaren och katten	Reissumies ja kissa	Reino Helismaa	1949
Den blåa drömmen	Sininen uni	Martti Haavio	1952

De flesta av de ursprungliga sångerna är inspelade på 1950-talet vilket innebär att populärmusiken fram till dess albumet spelades in hade genomgått förändringar som påverkade både de musikaliska och textuella omständigheterna. Det finns också olika versioner av de flesta inkluderade finska visorna som kan ha inverkat på arrangemanget av de svenska sångerna. Arrangemanget inverkar också på vilket sätt kan texten bearbetas i takt med musiken, vilket gör att sångerna på albumet En spjutkastares visor i någon mån

avviker från t.ex. Rautavaaras versioner på finska. Vreeswijks stilkänsla och frasering<sup>1</sup> som han är mycket känd för beskrivs vidare i hans biografi. Basisten Gustavsson konstaterar i biografien om Vreeswijk att han ”hänger på beatet” – han är ömsom före grundrytmen och ömsom efter men alltid exakt (Hedlund 2000: 238). Vreeswijks personliga uttrycksätt illustreras med några konkreta exempel i avsnitt 3.1.2 där den prosodiska motsvarigheten analyseras.

## 1.3 Metod

Metoden som jag tillämpar i min analys är till stor del inspirerad av Santeri Kinnunens (2016) avhandling pro gradu om sångtexter översatta av Heikki ”Hector” Harma. Kinnunen har i sin analys använt sig av Annjo K. Greenalls (2015) begrepp *rytmisk ekvivalens (RE)*, Heikki Salos (2007) redogörelse av rim och rimschema samt Johan Franzons (2009) begrepp *textapproximering*. Såsom i Kinnunens och Franzons avhandlingar, fokuserar min analys också på tre nivåer, prosodiska, poetiska och semantiska, som i samverkan borde förverkligas i en enhetlig sångbar text. Jag återkommer till sångbarhet i avsnitt 2.3.3.

### 1.3.1 Prosodisk nivå, rytmisk ekvivalens

Prosodi kan indelas i intonation, dynamik och rytm. Greenall (2016) delar in prosodiska egenskaper i sånglyrik i två dimensioner, text och uppförandet, som dessutom vidare kan delas in i två mindre enheter. Denna metod som är upplagd speciellt för analys av

---

<sup>1</sup> Indelning av ett yttrande i fonetiska fraser (Svensk ordbok utgiven av Svenska Akademien 2009: 830)

inspelad populärmusik möjliggör en beskrivning av den rytmiska ekvivalensen (RE) mellan källtexten och dess översättning.

Textdimensionen består av följande komponenter:

1. **Ekvivalens i stavelseantal (SNE)** – antalet stavelser i en versrad i måltexten överensstämmer med antalet stavelser i motsvarande raden i källtexten
2. Ekvivalens i betoning (SPE) – metriskt mönster (versfot och -antal) i måltexten överensstämmer med den i källtexten

I uppförandedimensionen ingår följande:

1. **Ekvivalens i stavelsedistribution (SDE)** – stavelserna i en versrad placerar sig i samma takt med musiken i både käll- och måltexten
2. Ekvivalens i distribution av betoning (STDE) – betonade och obetonade stavelser i versraden placerar sig i samma takt med musiken i både käll- och måltexten (Greenall 2016: 227, min översättning)

De ovannämnda kategorierna fungerar hierarkiskt. För att uppnå fullständig ekvivalens i stavelsedistribution (SDE), måste fullständig ekvivalens i stavelseantal (SNE) och betoning (SPE) uppfyllas först. Fullständig rytmisk ekvivalens (RE) således förutsätter att alla fyra kategorier uppfylls. Det är dock mycket sällsynt att en måltext uppnår fullständig RE och enligt Greenall (2016: 227) är det viktigt att notera även den partiell förverkligande av SDE och STDE.

I min prosodiska analys håller jag mig till Kinnunens metod och koncentrerar mig på de två egenskaper som är markerade med fetstil ovan dvs. ekvivalens i stavelseantal (SNE) och ekvivalens i stavelsedistribution (SDE). Inom ramen för min avhandling är det inte möjligt att fästa uppmärksamhet vid versfötter och betoning i materialet. Analys av betoning (SPE och STDE) är motiverad i Greenalls (2016) analys som behandlar rytmisk ekvivalens i fyra olika germanska språken, men fungerar inte lika bra vid analys av svenska och finska.

Franzon (2009) har också analyserat intonation i sin avhandling men jag har avgränsat min analys till de rytmiska egenskaper som gäller antalet stavelser och deras placering i takt med musiken. I avsnitt 3.1.1 analyserar jag ekvivalens i stavelseantal (SNE) kvantitativt för att få en grov helhetsbild av antalet stavelser på albumnivå. Ekvivalens i stavelsedistribution (SDE) analyseras i 3.1.2 med en fokus på vad Vreeswijk har varit ute efter med sina lösningar och vilka de prosodiska strategier är som han har använt sig av i översättningsprocessen.

### 1.3.2 Poetisk nivå

På den poetiska nivån koncentrerar jag mig på antalet rim och på sångernas rimschema. Rimmets viktigaste uppgift är att hålla samman versraderna och utgöra språklig utsmyckning. Som stöd för min analys tillämpar jag Salos (2006: 163-195) förklaring av vad som räknas som rim och vilka funktioner rimschemat har i en sångtext. Enligt Salo (2006: 168) är rim en företeelse där likadana ljud mellan två eller fler ord upprepas på ett kontrollerat sätt. Rimschemat åsyftar till rimstrukturen på versnivå; en vers vars rimschema är a, a, a, a, består av fyra versrader som alla sluter på samma rim. I min analys fäster jag uppmärksamhet vid antalet slutrim på versraderna i samtliga texter vilket ger mig en uppfattning om i vilket utsträckning rimschemana i käll- och måltexterna motsvarar varandra.

Det finns rena och orena rim som vidare kan indelas i mindre enheter såsom äkta rim, mosaikrim, dubbelrim, vokalrim, osv. Rimpåret *kläder-fjäder* är ett exempel på ett rent rim. Det rena rimmet är till sin karaktär ett strängt effektmedel, och äldre schlagerförfattare anser att det är det enda riktiga rimmet som finns (Salo 2006: 169). Eftersom de flesta av de ursprungliga finska sångerna i mitt material är från 50-talet, finns det således en stark tendens att rimparen i källmaterialet till stor del består av rena rim. Ingo (2011: 267) delar vidare in slutrimmet i manligt, kvinnligt eller löpande rim, beroende stavelseantal. I min analys räknar jag emellertid med alla slags slutrim, oberoende av deras typ.

### 1.3.3 Semantisk nivå, textapproximering

Den semantiska nivån analyseras på ett liknande sätt som de två ovannämnda nivåerna men avsnitt 3.3 börjar med den kvalitativa analysen. Där fokuserar jag på en av sångtexterna och presenterar några typiska fall som analysen har frambringat. Den kvantitativa analysen gör jag för att få en grov helhetsbild av vilka semantiska metoder, dvs. *metafras*, *parafras* och *tillägg*, som använts vid översättningsprocessen. Ju fler tillägg, desto mer olik blir översättningen i jämförelse med den ursprungliga texten. Denna metod som kallas *textapproximering* härstammar från Franzons (2009) doktorsavhandling och bygger på att varje fras i samtliga måltexter analyseras genom att de kontrasteras med motsvarande fras i källtexten.

Textapproximering är ursprungligen avsedd för översättning av musikalier som alltid framförs tillsammans med manuskriptet för respektive verk. Vid populärmusik är det inte lika viktigt att hålla sig till den ursprungliga texten eftersom popsången inte behöver tjäna t.ex. en intrig på samma sätt som ett teaterstycke. Därför min metod något förenklad i jämförelse med den i Franzons avhandling och ligger närmare till metoden som Kinnunen (2017) har tillgodogjort sig i sin avhandling.

## 1.4 Avhandlingens disposition

I kapitel 2 presenterar jag de teoretiska utgångspunkterna som jag stödjer min analys på och relaterar analysen till tidigare forskning. I teoridelen redogör jag för några alternativa sätt som sånglyrik kan översättas på och diskuterar vilka teorier som bäst kan tillämpas på mitt material. I denna del presenterar jag mitt sekundärmaterial och diskuterar de faktorer som måste beaktas vid sångöversättning. Populärmusik är en egen genre inom sångöversättning och med egna konventioner som avviker från t.ex. operamusik.

I kapitel 3 presenterar jag analysen av mitt primärmaterial. Jag inleder med att diskutera det konkreta arbetssättet, dvs. hur jag har genomfört analysen av var och en av texterna samt ger exempel på olika prosodiska, poetiska och semantiska drag och hur de konkretiseras i några utvalda texter. I avsnitt 3.1 analyseras den prosodiska motsvarig-

heten mellan käll- och måltext genom analys av rytmisk ekvivalens indelad i de två mindre enheter som introducerades i 1.3.1 ovan. I avsnitt 3.2 redogör jag för den poetiska motsvarigheten genom en jämförelse av antalet rim och versrader i förhållande till rimschemat. Avsnitt 3.3 presenterar resultaten från den semantiska analysen.

Kapitel fyra sammanfattar studien och diskuterar resultaten från analysen. I detta kapitel jämför jag mina resultat med resultat från tidigare forskning och evaluerar hur lämpliga eller olämpliga de valda metoderna har varit. Till sist diskuterar jag om det vore möjligt att vidare undersöka översättningsstrategier i Vreeswijks sånger genom en analys av övriga sångtexter översatta av honom.

## 2 Teoretiska utgångspunkter

De första översatta sångtexterna kan dateras till 1600-talet när den italienska libretton av Aurelio Aureli för operan *Erismena* översattes till engelska (Apter & Herman 2016: 4). Översättning av operamusik har undersökts av t.ex. Sigmund Spaeth redan i början av 1900-talet, men översättningsforskningen i populärmusik kom i gång först kring 1957 när Else Haupt gjorde sin undersökning av stilistiska och lingvistiska drag i tyska schlager-texter (Kaindl 2005: 237). Både opera- och populärmusik har sina egna konventioner som måste beaktas vid översättning, men oberoende av musikstilen verkar den viktigaste vara att förmedla den grundfunktion, dvs. *skopos* (Vermeer & Reiss 1986) som källtexten har. Jag återkommer till skoposteorin i avsnitt 2.1.

Sångtexter jämförs ofta med lyrik och poesi men det finns också skillnader mellan dessa genrer. Fastän dikt kan deklameras är den skrivna versionen ett färdigt verk, i motsats till sångtexter som alltid slutligen förverkligas i sjungen form. Därför är en av de viktigaste egenskaperna i en sångtext ses vara sångbarhet, som inkluderar ett antal drag som inte förekommer i skrivna texter. Peter Low (2005) som har skrivit om sångbarhet i en skopos-teoretisk synvinkel har gjort en indelning som kallas *The Pentathlon Principle* med fem kategorier som kan tillämpas på sångöversättning. Kategorierna och Lows teoretiska infallsvinklar presenteras i avsnitt 2.2.

Johan Franzon (2008: 375) konstaterar att sångbarhet oftast inte bara har betydelsen 'lätt att sjunga', utan innebär att en text ska framstå som ändamålsenlig i den angivna funktionen, vilket klart anknyter till skopos-teorin. Han delar in sångbarheten i tre olika nivåer som jag koncentrerar mig på i min analys i del 3: prosodisk, poetisk och semantisk-reflexiv. Franzon definierar vidare det flertydiga begreppet sångbar som en "musikal-verbal" tolkning av en text till musik som omfattar alla de ovannämnda nivåerna. Franzons teoretiska infallsvinkel behandlas närmare i avsnitt 2.3.

John Drydens översättningsteori från 1680 bygger på en tredelning av texter i metafras, parafras och imitation. Dessa kategorier kommer till användning också i Lows och Franzons undersökningar och de presenteras närmare i avsnitt 3.3 i min avhandling.

## 2.1 Skoposteori

Hans Vermeer och Katharina Reiss representerar klassiska funktionalister inom översättningsvetenskapen. Enligt Vermeer och Reiss (1986: 58) är det viktigare att uppnå syftet för en översättning än att utföra översättningsarbetet på ett bestämt sätt. I studier av sånglyriksöversättning är det särskilt lämpligt att börja med ett funktionellt perspektiv, dvs. med textens syfte. I Vermeers teori styr översättningens syfte, dess *skopos*, den metod som översättaren bör använda för att producera en koherent måltext. Skoposteorin bygger på följande sex regler (Munday 2008:80):

1. Ett translatum (måltext) bestäms av dess skopos.
  2. En måltext är ett informationserbjudande i en målkultur och ett målspråk relaterat till ett informationserbjudande i en källkultur och ett källspråk.
  3. En måltext initierar inte ett reversibelt informationserbjudande.
  4. En måltext måste vara inbördes koherent.
  5. En måltext måste vara koherent med källtexten.
  6. De fem ovanstående reglerna är hierarkiskt ordnade och skoposregeln är den dominerande.
- (översatt av Bengtsson 2009:3-4)

Skopos för en sångtext kan definieras på flera olika sätt men primärfunktionen för en sångtext är sångbarhet. Ur ett rent skoposteoretiskt perspektiv kan en sångtext bli en helt annan text om den tjänar musiken och frambringar en enhetlig sång.

## 2.2 Lows Pentathlon Princip

Peter Low har forskat i sångöversättning från ett skoposteoretiskt perspektiv med sångbarhet som grundläggande syfte. Enligt hans Pentathlon-princip, består en sångbar översättning av fem egenskaper – *sångbarhet*, *betydelse*, *naturalighet*, *rytm* och *rim* (Low 2013: 192). Medan betydelse och semantisk exakthet är av största vikt vid informativa texter, har sångöversättning sina restriktioner som kräver en viss manipulering av den



semantiska precisionen. Stavelseräkande är en av de orsaker som tvingar översättaren att semantiskt omformulera texten för att kunna inpassa fraser på givna platser. Även om detta kunde leda till att grundtanken i en sång förändras är betydelsen ändå den viktigaste komponenten vid Pentathlon-principen. Low (2013: 194) konstaterar att det finns sånger utan semantisk motsvarighet med det ursprungliga verket, men att man i dylika fall inte kan tala om interlingval översättning. Pentathlon-principen kan ses som ett verktyg för dem som översätter sångtexter och har också varit en populär teoretisk referensram i många pro gradu-avhandlingar som behandlar sånglyrik (t.ex. Oksanen 2013, Kinnunen 2017).

## 2.3 Franzons översättningsstrategier

Johan Franzon definierar sånger som verk med musik och text där det ena är bunden till den andra - eller båda till varandra för att konstruera en sångbar enhet (Franzon 2008: 376). Tonvikt läggs på översättningens funktionalitet i enlighet med skopos-teorin, och såsom vid Lows Pentathlon-principen är sångbarhet den viktigaste funktionen i Franzons teori. Franzon presenterar två alternativa modeller för hur en sångbar översättning kan formuleras och vilka s.k. omskrivnings- och ersättningsstrategier som kan tillämpas i översättningsprocessen. Dessa modeller presenteras i följande avsnitten.

### 2.3.1 Modell 1

Den första av Franzons modell består av tre strategier som bör behandlas som ett kontinuum i stället för en sträng kategorisering (Franzon 2001: 35):

1. Skapandet av en ny text (*re-creation*)
2. Förmedling av *krokar*<sup>2</sup> (*hook adaptation*)
3. Översättning som är trogen mot källtexten (*reverent translation*)

---

<sup>2</sup> En *krok* är ett begrepp inom populärmusik som hänvisar till en given faktor som skiljer en sång från andra sånger – kroken kan vara musikalisk eller verbal (Franzon 2001: 34)

Vid tillämpning av den första strategin skrivs en hel ny text till existerande musik. Vissa likheter med den ursprungliga texten kan dock förekomma. I punkt två försöker översättaren förmedla de verbala krokar som upprepas i källtexten. Den sista åtgärden strävar efter att måltexten ska förmedla källtextens innehåll och funktion. En trogen översättning innehåller emellertid alltid vissa ändringar som följd av rytm- och kulturskillnader mellan käll- och måltexter. (Franzon, 2001: 36-41)

### 2.3.2 Modell 2

I sin artikel *Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance* (2008) presenterar Franzon en mera omfattande indelning med fem strategialternativ. Tanken med indelningen är att översättaren måste välja om hen håller sig trogen till antingen textförfattaren eller tonsättaren. Såsom vid den första modellen utesluter kategorierna inte varandra, utan olika alternativ utnyttjas parallellt:

1. Att inte översätta sångtexten;
2. Att översätta en sångtext utan att beakta musiken;
3. Att skapa en ny sångtext till existerande musik utan relation till källtexten;
4. Att översätta sångtext så att musiken adapteras till texten – upp till en grad där en ny komposition är nödvändig;
5. Att adaptera översättningen till musiken.

(Franzon 2008: 376-, min översättning.)

Alternativ 1 används ofta i tv-program och filmer där originalmusiken spelas upp, men lyriken kan inte översättas på ett lämpligt sätt vid tv-textning. Följande strategi är lämplig om textens verbala information är viktig att förstå, medan musiken oväsentlig. De tre sista kategorier, som kan ses som en uppdatering till modell 1, lämpar sig bäst när skopos för måltexten är sångbarhet. Franzon delar även vidare in sångbarhet i tre nivåer som presenteras i detalj i följande avsnitt.

### 2.3.3 Sångbarhet

Franzon (2010: 53) konstaterar följande om sångbarhet:

Eftersom måltexterna är sångtexter behöver de vara sångbara. Om den som ska använda måltexten uppfattar den som osångbar är den också oanvändbar, alltså dysfunktionell. Då har översättaren inte utfört uppdraget, eller så blir måltexten bara liggande osjungen.

Enligt Franzon består musiken från en lyrikers perspektiv av tre egenskaper: melodi, harmonisk struktur och uttryckande av betydelse, stämning eller handling. De funktionella konsekvenserna vid prosodisk, poetisk och semantisk-reflexiv motsvarighet presenteras i tabell 2. Tabellen ska läsa vertikalt och horisontellt på följande sätt t.ex: ”I en sångbar text uppfylls prosodisk motsvarighet genom att man iakttar musikens melodi som kan uppträda i texten som stavelseantal.”

Prosodisk motsvarighet realiseras i melodin av universella egenskaper som finns i tal men aktualiseras också vid sjungande: intonation, rytm och betoning samt fonetisk lämplighet som innebär att vokaler och konsonanter är lätta att artikulera. Poetisk motsvarighet gäller drag som väcker lyssnarens intresse genom en harmonisk sångstruktur och lyriska medel. (Franzon 2008: 390-391) Semantisk-reflexiv motsvarighet är slutligen det som meddelar textens budskap till åhöraren. I denna studie kommer jag emellertid begränsa analysen till de semantiska egenskaper som förekommer i skriven text, dvs. till det som författaren säger – i stället för hur det sägs.

Det är möjligt att översätta sångtexter med fokus på bara en eller två av de ovan nämnda nivåerna, men vill man skapa ett enhetligt och trovärdigt verk måste alla tre nivåerna beaktas. Franzons modell har likheter med Lows Pentathlon-metod (se avsnitt 2.2), men har i tidigare studier av populärmusik visat sig vara lämpligare tack vare sin flexibilitet och deskriptivitet (bl.a. Kinnunen 2017). Lows metod innehåller nästan samma element som Franzons modell, men som Low (2017: 80) konstaterar själv, passar principen bättre som ett verktyg vid själva översättningsarbetet än vid undersökning av översatta sångtexter.

**Tabell 2** Funktionella konsekvenser av prosodisk, poetisk och semantisk-reflexiv motsvarighet mellan musik och sångtext (Franzon 2008: 390)

I en sångbar text uppfylls	genom att man iakttar musikens	som kan uppträda i texten som:
<b>1. Prosodisk motsvarighet</b>	<i>Melodi:</i> nedskrivna noter formar förståelig lyrik som låter naturlig när sjungen	stavelseantal; rytm; intonation; betoning; lätt sjungbara ljud
<b>2. Poetisk motsvarighet</b>	<i>Struktur:</i> musiken framförd, texten attraherar lyssnares uppmärksamhet och framkallar en poetisk effekt	rim; fördelning av fraser/rader/verser; parallell och kontrast; positionering av nyckelord
<b>3. Semantisk-reflexiv motsvarighet</b>	<i>Uttryckssätt:</i> musiken uppfattat som betydelsefull; sångtexten reflekterar eller förklarar musikens budskap	berättelsen som sagt; stämningen förmedlat; person(er); skildring; metaforer

## 3 Analys

Som jag konstaterade i avsnitt 1.3 om studiens metod, har jag delat in analysdelen i tre huvudaspekter enligt Franzons indelning av sångbarhet. Avsnitt 3.1 redogör för prosodiska egenskaper med hänvisning till rytmisk ekvivalens (RE). Avsnitt 3.2 visar hur Vreeswijks texter beaktar de poetiska dragen i källtexterna. Det sista avsnittet (3.3) diskuterar semantisk motsvarighet och hur trogna måltexterna är semantiskt jämfört med de motsvarande finska versionerna.

### 3.1 Prosodisk motsvarighet, rytmisk ekvivalens

Detta avsnitt är indelat i två underavsnitt. Först analyserar jag antalet stavelser på albumnivå och ger några exempel på hur ekvivalens i stavelseantal (SNE) förverkligas i några valda texter. I avsnitt 3.1.2 redogör jag för ekvivalensen i stavelsedistribution (SDE) och ger några exempel på hur Vreeswijk har gjort rättvisa åt de finska sångerna med sin egen personliga stil.

#### 3.1.1 Ekvivalens i stavelseantal (SNE)

I tabell 3 presenteras antalet stavelser i måltexterna (MTS) och källtexterna (KTS) samt deras relationstal (MT/KT) med två decimaler. Relationstalet visar hur stavelsetrogna måltexterna är jämfört med källtexterna. Ju närmare siffran ”1” relationstalet är, desto mer identiskt är antalet stavelser i mål- och källtext. Jag har räknat stavelser som de har sjungits i inspelningarna eftersom det i svenskan finns det t.ex. förkortningar som förekommer bara i sjungen form. Eftersom det finns flera varianter av de finska sångerna med olika antal stavelser har jag valt att i analysen undersöka de versionerna som Rautavaara har gjort en egen inspelning av. Vid de övriga sångerna (4 st.) har jag valt den version som var mest känd innan albumet *En spjutkastares visor* spelades in.

**Tabell 3** Antal stavelser på albumet *En spjutkastares visor*

Måltext (MT)	MTS	KTS	MT/KT
Farfars halmhatt	483	445	1,09
Nog finns det här i världen att sjunga	395	380	1,04
Kalle Tappinens samba	510	495	1,03
Gå på du vandringsman	308	299	1,03
Halta Eriksson	414	403	1,03
Stopets spår	390	383	1,02
Solgnuttan och trollet	285	282	1,01
Den ståndaktige gossens jenka	547	547	1
Konstas fina vals	340	337	1
Den gråtande flöjten	300	301	1
Den blåa drömmen	242	250	0,97
Luffaren och katten	355	376	0,94
<b>Total:</b>	<b>4569</b>	<b>4498</b>	<b>1,02</b>

Som framgår av kolumnen MT/KT finns det en svag tendens till att Vreeswijk i någon mån har ökat antalet stavelser i merparten (7/12) av sångerna. Skillnaderna i antalet stavelser är dock minimala, eftersom nästan varje sång (10 st.) placerar sig mellan 0,95–1,05. Av detta kan dra slutsatsen att Vreeswijk till största delen har bevarat antalet stavelser i sina texter på svenska. Samma tendens framkom också i Kinnunens (2017) analys av Hectors översättningar från engelska till finska.

Det finns bara en sång i mitt material vid vilken antalet stavelser är exakt det samma i käll- och måltexten. Även om denna sång *Den ståndaktige gossens jenka* som helhet har samma stavelseantal som motsvarande originalversion, finns det bara 18 versrader av totalt 48 i texten med samma antal stavelser, dvs. versrader i vilka en fullständig SNE uppfylls. Eftersom en fullständig rytmisk ekvivalens förutsätter fullständig SNE, finns det inga översättningar i mitt material som uppfyller detta krav.

Måltexten *Solgnuttan och trollet* innehåller 24 versrader av totalt 30 med samma antal stavelser som i originalet. Den är den stavelsemässigt trognaste sången i hela

materialet. I Barbara Helsingius översättning *Solstrålen och trollet* från år 1986 uppfylls fullständig SNE på varje versrad. I mitt material finns det emellertid bara fyra texter med över 50 % likvärdighet på versradsnivå. Även om Vreeswijk har bevarat antalet stavelser på sångnivå, har han sålunda i hög grad ändrat stavelseantalet på frasnivå.

*Farfars halmhatt* (Bilaga 1) innehåller mest tilläggsstavelser på albumnivå jämfört med dess motsvarande finska text *Isoisän olkihattu*. Tilläggen har möjligtvis orsakats att översättningen uppvisar det minsta antalet versrader med ekvivalent stavelseantal (6/32). Exemplet nedan visar antalet stavelser i den första versen i bägge versionerna. Inom parenteserna har jag markerat antalet stavelser (+) som Vreeswijk har tillagt i jämförelse med dem som förekommer i källtexten.

(1a)

*Isoisän olkihattu*

Mä tässä kerran ullakolle yksin kapusin (14)  
 Ja sattumalta vanhan kaapin siellä aukaisin (14)  
 Mä sitä pengoin mitä lienen oikein etsinyt (14)  
 Niin löysin vanhan olkihatun siitä kerron nyt (14)  
 Sen pölystä kun puhdistin ja sitä kääntelin (14)  
 Ja ullakolle vanhan arkun päälle istahdin (14)  
 En aikaa tiedä miten kauan siinä viivähdin (14)  
 Kun isoisän tarinaa mä hiljaa muistelin (14)

(1b)

*Farfars Halmhatt*

Jag gjorde en tur på vinden en dag bland spindelväv och damm (16, +2)  
 Bland bråten jag såg ett gammalt skåp som jag varsamt grävde fram (16, +2)  
 Jag gjorde ett fynd i skåpet minsann vrakgods från tidens hav (16, +2)  
 Där fann jag mig en halmhatt som jag gjorde en visa av (15, +1)  
 Jag putsade den jag gnuggade den jag lyfte den upp mot skyn (17, +3)  
 Och sakta växte det bilder framför mitt hjärtas innersta syn (17, +3)  
 Länge jag satt på vinden och diktade mig en sång (14)  
 Som handlade om en halmhatt som min farfar bar en gång (15, +1)

I den första versen av *Isoisän olkihattu* finns det 14 stavelser på varje versrad i Rauta-vaaras version medan det motsvarande antalet i måltexten varierar mellan 14 och 17 stavelser. På versnivå har Vreeswijk sålunda tillagt totalt 14 stavelser. I avsnitt 3.1.2 nedan redogör jag närmare för hur de extrastavelserna har fogats in i måltexten i takt med musiken.

### 3.1.2 Ekvivalens i stavelседistribution (SDE)

I detta avsnitt redogör jag för på vilket sätt stavelserna fördelar sig i takt med musiken i versionerna på finska respektive svenska språken. Som jag tidigare har konstaterat, var Vreeswijk känd för sin egen stil och frasering, vilket framkommer i exemplen nedan.

Jag inleder analysen med sången *Farfars halmhatt* vars antal stavelser diskuterades i föregående avsnitt. Liksom Greenall och Kinnunen, presenterar jag bara några verser från sångerna och väljer de som är mest betecknande för sin kategori. I figur 1 nedan har jag delat in stavelserna som de förekommer i takt med musiken på båda språken. Jag har simplificerat Greenalls (2015) framställningssätt så att det bättre passar mitt eget behov. De lodrätt röda linjerna markerar taktgränser, X markerar fjärdedelar och ° markerar trioler.<sup>3</sup> De röda pilarna markerar ställen dit Vreeswijk har placerat de tillagda stavelserna.

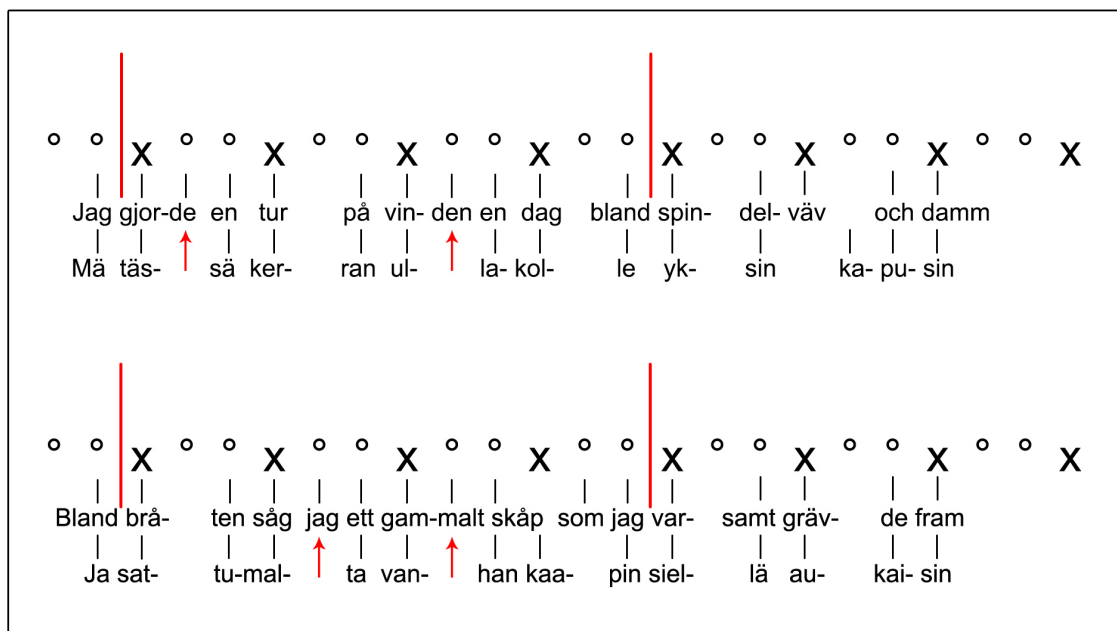
Figur 1 visar hur tilläggsstavelserna *-de* och *-väv* på första rad samt *jag*, *-malt* och *som* på andra raden alla placerar sig precis på triolslagen. Arrangemanget på sångerna på finska respektive på svenska avviker lite grann från varandra, vilket tydligast hörs i det snabbare tempot i Vreeswijks version. Trots att tempot och antalet stavelser har ökat känns framställningen ändå inte alls hastig.

Ett identiskt förfaringssätt visas i figur 2 nedan. Vid de tre ”ensamma” svarta lodstrecken på bägge raderna finns det inte ett motsvarande par i den finska versionen. Här har Vreeswijk tillagt hela tre stavelser per versrad som alla också här delar in i triolslagen och ger sången en livlig sväng.

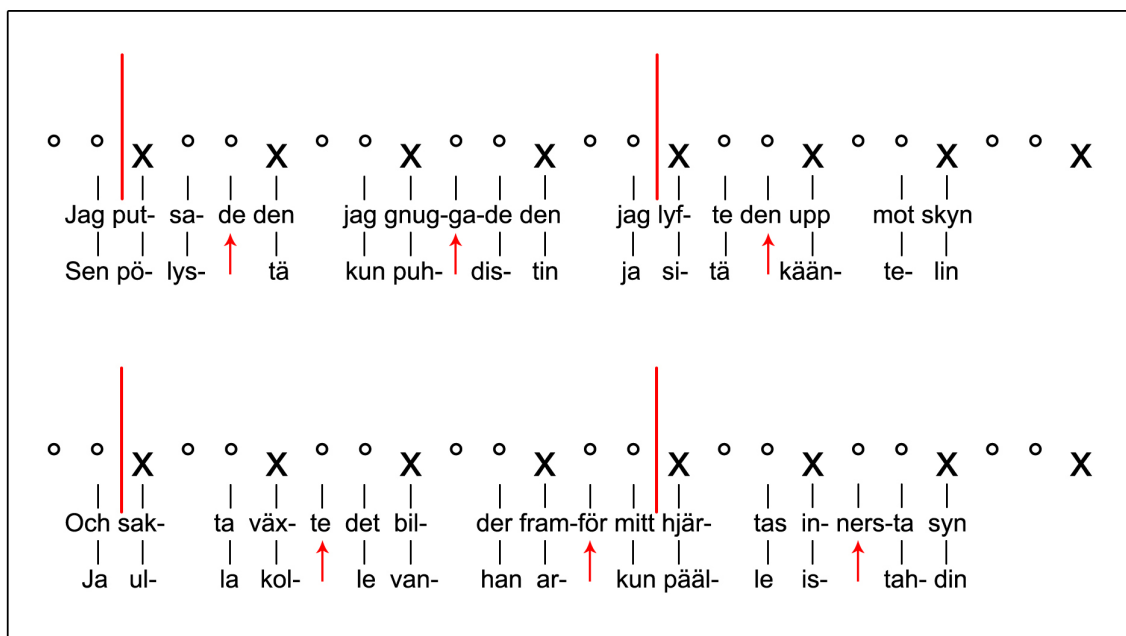
---

<sup>3</sup> Fjärdedelsnoterna som har delats in i tredjedelar





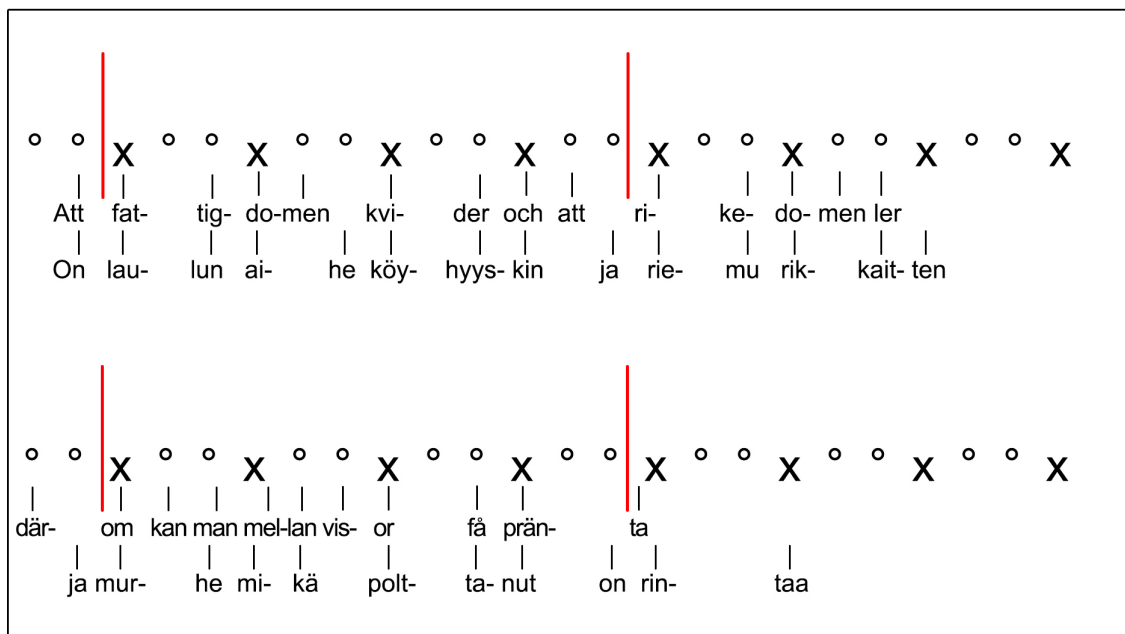
**Figur 1** SDE på rad 1 & 2 på *Farfars halmhatt*



**Figur 2** SDE på rad 5 & 6 på *Farfars halmhatt*

Även om stavelserna i exemplen ovan är indelade lika i takt med musiken, finns det andra sånger i materialet som ännu bättre avspeglar Vreeswijks unika uttryckssätt. Som

ett exempel på detta har jag valt sången *Nog finns det här i världen att sjunga* (Bilaga 2). Som figur 3 nedan visar är ekvivalens i stavelseantal (SNE) i textavsnittet fullständig medan SDE uppvisar tydliga skillnader.



**Figur 3** SDE på versrad 25 & 26 på *Nog finns det här i världen att sjunga*

Figur 3 illustrerar hur stavelserna i Vreeswijks version indelas i takt med musiken. Versrad 25 bevarar en partiell SDE med 11/14 (~79 %) stavelser i motsvarande taktslag som i originalet. Rad 26 visar en friare tolkning där stavelserna inte indelas i takt med triolslagen som i det första exemplet. Versraden bevarar inte ens en partiell SDE med 5/11 (~45 %) parallella stavelser trots att radens fullständiga SNE skulle möjliggöra en fullständig SDE. Samma tendens syns också i de följande versraderna av sången. Som en följd av detta låter Vreeswijks version mer avspänd jämfört med Rautavaaras original vars stil är mycket mer formell.

I detta avsnitt har jag redogjort för rytmisk ekvivalens (RE) och hur prosodiska egenskaper har inverkat på de översättningsstrategier Vreeswijk har använt sig av. ”Att tolka Cornelis kräver mera att lyssna in vad som står mellan noterna än att stirra sig blind på notraderna, att tolka honom ”korrekt” låter bara konstigt.” konstaterar Hedlund (2000: 238). Att försöka transkribera Vreeswijks uttrycksätt som på detta sätt velar fram och tillbaka i ”otakt” med musiken kan vara jobbigt. Även om ekvivalensen i stavelse-

distribution i vissa exempel är under 50 % hos Vreeswijk, betyder det inte att andelen behöver vara lika låg om någon annan artist spelade in texten. Som illustrerats i figur 3, finns det en möjlighet att nå ett högre antal SDE på grund av identiskt stavelseantal, Vreeswijks frasering har emellertid haft en stor inverkan på förverkligandet av den rytmiska ekvivalensen.

## 3.2 Poetisk motsvarighet

Jag övergår nu till att diskutera följande dimension av motsvarighet i Franzons modell. Jag inleder avsnittet med en kvantitativ redogörelse av antalet rim på albumnivå i käll- och måltexterna. Den poetiska analysen fortsätter efter det med en analys av rimscheman med några konkreta exempel på de ändringar som förekommer i de översatta texterna.

### 3.2.1 Antalet rim

I tabell 4 nedan presenteras antalet rim i måltexter (MT RIM) och källtexter (KT RIM) samt deras inbördes relationstal (MTR/KTR) med en decimal. Relationstalen visar måltexternas rimtrogenhet: ju närmare "1" talet är i kolumnen MTR/KTR, desto mer identiskt är antalet rim i käll- och måltext text. Som jag konstaterade i avsnitt 1.3.2 har jag räknat med alla slutrim oberoende av typ. Jag har inte räknat med upprepade ord som rim. Som Kinnunen (2017) visar jag ändå ett exempel då upprepningen har haft rimmets funktion.

Av tabell 4 framgår att Vreeswijk har bevarat antalet rim i majoriteteten av sångerna och sålunda använt bevarande av rim som en översättningsstrategi. Enligt Kinnunen (2017) kan relationstal som avviker från värdet 1 med 0,2 anses avspegla en signifikant skillnad. *Kalle Tappinens samba* är den enda sång i materialet där antalet rim är signifikant högre med totalt åtta rim vars placering enligt rimschemat granskas närmare i följande avsnitt. *Konstas fina vals* innehåller åtta uteslutna rim och i följande avsnitt används det som ett exempel på en måltext med klart färre antalet rim jämfört med motsvarande finska version.

**Tabell 4** Antal rim på albumet *En spjutkastares visor*

Måltext (MT)	MT RIM	KT RIM	MTR/KTR
Kalle Tappinens samba	52	44	1,2
Stopets spår	31	30	1
Solgnuttan och trollet	28	27	1
Farfars halmhatt	32	32	1
Nog finns det här i världen att sjunga	28	28	1
Gå på du vandringsman	28	28	1
Den ståndaktige gossens jenka	26	26	1
Den blåa drömmen	16	16	1
Halta Eriksson	40	41	1
Luffaren och katten	30	32	0,9
Den gråtande flöjten	10	13	0,8
Konstas fina vals	32	40	0,8
<b>Total:</b>	<b>353</b>	<b>357</b>	<b>1</b>

### 3.2.2 Rimschema

Rimschemats huvudfunktion är att fästa åhörarens uppmärksamhet, underlätta efterföljandet av texten och skapa överraskningar. En vers består av versrader som i regel slutar på ett rim och därigenom bildar ett rimschema. (Salo 2006: 182-183.)

Det finns sju översättningar i materialet med ett identiskt rimschema som i originalet och tre texter som avviker från motsvarande källtext med bara en versrad. Eftersom rimschemana i översättningarna till stor del överensstämmer med de finska texterna, fokuserar jag här på de två särfall som mest avviker från de ursprungliga versionerna. Först behandlas fallet *Kohtalokas samba/Kalle Tappinens samba* (Bilaga 3).

(2a)

Niin viattomasti **aivan**, (a)  
 hän palkaks työn ja **vaivan** (a)  
 Noin illansuussa ravintolaan lähti istumaan. (b)  
 Vain grogin päätti **ottaa**, (c)  
 niin se on aivan **totta**, (c)  
 Mut kuinka sattuikaan hän joutui tanssikapakkaan (b)

(2b)

Helt utan biavs**ikter**, (a)  
 som lön för gjorda **plikter** (a)  
 Gick han på restaurang en kväll ty kvällen den var **hans** (b)  
 En liten whiskyp**inne** (c)  
 det bad han om där**inne** (c)  
 Men vad han inte visste var: i afton är det **dans!** (b)

Rimmen är markerade med fetstil och versradens beteckningar i parentes. Den första versen (2a-b) visar ett identiskt schema (a, a, b, c, c, b) i bägge texterna.

(3a)

Oi **caramba**, (a)  
 silloin **samba** (a)  
 Oli muotitanssi rytmikäs ja uusi. (b)  
 Uuden **hurman**, (c)  
 melkein **surman** (c)  
 Toi se meidän Kalle Tappiselle aivan yllättäin. (d)

(3b)

Aj **caramba**, (a)  
 skrek man **samba!** (a)  
 Samba hette årets modedans och sensuell var **den** (b)  
 Lätt att **lära**, (c)  
 men det var **nära** (c)  
 Att det innebur ett slut för vår Kalle Tappinen (b)

Textavsnittet i 3a-b visar den första refrängen i sången *Kohtalokas samba/Kalle Tappinens samba* och illustrerar de första två tillfogade rimmen i Vreeswijks text. Schemat i den finska refrängen är a, a, b, c, c, d, medan samma schema som i första versen: a, a, b, c, c, b kvarstår i det svenska textavsnittet. Vreeswijk bevarar här samma schema igenom hela sången medan texten i den finska varierar schemat i refränger mellan två olika

rimscheman: a, a, b, c, c, d och a, a, a, b, b, c. Även om Vreeswijk har tillagt åtta rim i sin version, har det samtidigt skapats konsekvens och koherens i texten.

*Konstas fina vals* (Bilaga 4) innehåller det minsta antalet motsvarande rim i materialet. Dessutom uppvisar sången på svenska ett mycket avvikande rimschema i jämförelse med motsvarande finska text, *Konstan parempi valssi*. Det finns bara en kort brygga<sup>4</sup> i Vreeswijks text där rimschemat överensstämmer med det i originalet. Det första textexemplet nedan, 4a-4b, visar den andra versen i sången och belyser samtidigt hur Vreeswijk har använt upprepning som strategi för att bevara rimschemat i versen.

(4a)

Värähteli viulun **kielet** (a)  
 tajusi taituruuden toiset pelimannit (b)  
 valssi valtasi **mielet** (a)  
 totteli peli taiteilijaa (c)  
 Pullisteli pihtipielet (a)  
 tulipa kaustisille tutut sekä krannit (b)  
 kansa huuteli **viel et** (a)  
 kai aio lopettaa (c)

(4b)

När han började **brumma** (a)  
 Så att sorger och bekymmer flög sin **kos** (b)  
 Blev dem andra spelmän **stumma** (a)  
 Dom förstod att han var en virtuos (b)  
 Dörrarna sprang upp i Kaustby (c)  
 Grannar och bekanta blev varandras **vän** (d)  
 Folket ropade i Kaustby (c)  
 inte ska du sluta **än** (d)

---

<sup>4</sup> En brygga är en kompositionsdel mellan vers och refräng i populärmusik

Det ursprungliga schemat a, b, a, c, a, b, a, c har Vreeswijk ändrat till a, b, a, b, c, d, c, d. Det understrukna upprepade ordet *Kaustby* har rimmets funktion men räknas inte som ett rim. I materialet finns det flera sånger där upprepning förekommer i både käll- och måltexten, men exemplet ovan är det enda fallet där upprepning finns bara i måltexten. Följande textavsnitt, 5a-b, illustrerar hur rimschemana vidare avviker från varandra i den sista versen.

(5a)

Konsta yhä soitta**en** (a)

lisäsikin reson**anssia** (b)

häjyt halusivat **tanssia** (b)

ja uhon unohtivat taannois**en** (a)

yö se meni valssat**en** (a)

kaikki väki ilak**oi** (c)

moni sydän ihan **suli** (d) hyvä olo **tuli** (d)

valssi kun **soi** (c)

(5b)

Konsta satte takten och (a)

bredde ut resonans**erna** (b)

Det bliva åter far till dans**erna** (b)

Tattaren glömde bort sin kniv (c)

natten flög sin kos (d)

månen sken som en ny kastr**ull** (e)

många hjärtan satts i brand den natten blått det var (f)

för fiolens sk**ull** (e)

Exemplet visar hur måltextens rimschema a, b, b, c, d, e, f, e, avviker en hel del från det ursprungliga schemat a, b, b, a, a, c, (d), d, c. Det förekommer också ett rim i mitten av en versrad i källtexten (fi. moni sydän ihan **suli**) som binder samman schemat för att det inte skulle kvarstå några orimmade versrader i texten. I Vreeswijks text finns det däremot totalt fyra versrader utan ett rimmade par. Som Salo (2006: 183) konstaterar kan

ändringar i rimschemat fungera som ett effektmedel men ett rimschema som splittras mot slutet av sången kan även uppfattas som inkompetens hos sångtextförfattaren. I jämförelse med andra sånger i materialet utgör Konstas fina vals ett klart undantag gällande rimschemat.

I detta avsnitt har jag redogjort för de poetiska dragen som förekommer i mitt material och på vilket sätt de svenska texterna avviker från de motsvarande finska originaltexterna. Vreeswijk har i hög grad bevarat antalet rim i de svenska texterna och i de flesta av sångerna har han också hållit sig till det ursprungliga rimschemat. Analysen visar sålunda att Vreeswijks översättningsstrategi har varit att följa källtexternas rimstruktur i de svenska texterna för att skapa en enhetlig och trogen översättning.

### 3.3 Semantisk motsvarighet

I detta avsnitt analyserar jag den tredje och sista nivån i Franzons modell. Den semantiska analysen av sångtexterna har jag genomfört med hjälp av John Drydens klassiska tredelning av fraser i *parafras*, *metafras* och *imitation* (1975 [1680]: 68). Parafraser består av olika slags omformuleringar med obetydlig semantisk förändring i jämförelse med originalet. Metafraser är ordagranna översättningar där grundidén i motsvarande källfras förblir oförändrad. Imitationer är slutligen fria omskrivningar med en semantisk förändring i källtexten, men i enlighet med Franzons modell använder jag begreppet *tillägg* i stället för *imitation*. (Ingo (2007:123) använder också begreppet *tillägg*).

Franzon har skapat termen *textapproximering* som bygger på Drydens indelning och metoden har senare använts av t.ex. och Oksanen (2013) och Kinnunen (2017) i deras pro gradu-avhandlingar. Med utgångspunkt i textapproximering har jag analyserat varje fras i samtliga måltexter genom att kontrastera den med motsvarande fras i källtexten. Fraserna har jag sedan delat in i en av de ovannämnda kategorierna (parafras, metafras, tillägg). Syftet har varit att på detta vis försöka ta reda på i hur hög grad käll- och måltexterna motsvarar varandra semantiskt, och vilka semantiskt baserade översättningsstrategier som använts vid översättningen.



Jag inleder den semantiska analysen med att analysera en av sångtexterna närmare. Jag redogör för de olika översättningsstrategier och ger exempel på varje kategori samt belyser sannolika orsaker bakom den valda strategin. Efter den detaljerade kvalitativ analysen av den valda sångtexten, presenterar jag resultaten från en kvantitativ analys av alla sångtexter på albumet i avsnitt 3.3.2. Den kvantitativa analysen gör det möjligt att få en helhetsbild av i vilken utsträckning albumet *En spjutkastares visor* följer de ursprungliga finska versionerna semantiskt.

### 3.3.1 Kvalitativ analys av *Den blåa drömmen*

Gränsdragningen emellan metafras, parafras och tillägg är ibland svår, och en semantisk analys innebär alltid en subjektiv tolkning av den som utför analysen. Jag valde ut sången *Den blåa drömmen* (Bilaga 5) för min närmare kvalitativa analys på grund av dess lämpliga längd, och pga. att fördelningen av olika översättningskategorier i den är jämnast i hela materialet: 14 parafraser, 10 metafraser och 13 tillägg. Den information som förekommer i mål/källtexten är markerad med fetstil. Metafraserna är dessutom understruckna och tilläggen är skrivna med vanligt stil. Utdrag (6) visar titeln och fem första rader av den första versen.

(6)

1 <u>Sininen uni</u>	<u>Den blåa drömmen (M)</u>
2 <u>Joka ilta kun lamppu sammuu</u>	<u>Varje kväll när lampan slocknar (M)</u>
3 <u>ja saapuu oikea yö</u>	<u>Och natten ska falla på (P)</u>
4 <u>Niin nukkumatti</u> nousee	<u>Så knackar (P) Jon Blund (P) på dörren (M)</u>
5 <u>Ja ovehen hiljaa lyö</u>	<u>Så tyst (M) och</u> så försiktig så (T)

Namnet på sången – *Den blåa drömmen* – representerar kategorin metafras. Av detta kan man genast anta att innehållet i översättningen sannolikt rör sig inom samma ämnesområden som i originalet. *Varje kväll när lampan slocknar* (rad 2) följer originalet ordagrant med identisk syntax. Parafrasen *Och natten ska falla på* (rad 3) introducerar ett slutrim som avviker från finskans diftong *yö* och som senare kopplas samman med tillägget *så försiktig så*. Här har översät-

taren varit tvungen att iaktta den fonetiska skillnaden mellan de två språken och gjort en omskrivning för att skapa koherens. Andra översättningsmetoder i detta avsnitt är omflyttning och uteslutning. *Så knackar och på dörren* (rad 4) har översättaren flyttat upp en rad i jämförelse med originalet. Ordet *nousee* 'stiger' i originalet är struket och är det enda ord som inte har en motsvarighet i måltexten i detta textavsnitt.

(7)

**1 On sillä uniset tossut**

2 Ja niillä se sipsuttaa

**3 Se hiipii ovesta sisään**

4 Ja hyppää kaapin taa

**5 Ja sillä on uninen lakki**

6 Ja sininen uninen vyö

7 Ja unista jäätelön palaa

8 Se pienillä hampailla syö

**Han tassar in genom dörren (M)**

**I sina sömniga skor (M)**

Och sätter sig fint vid sängen (T)

I rummet där du bor (T)

**Han har en så sömnig mössa (M)**

Den är full med sömnig sand (T)

Han ger dig en sömnig kaka (T)

Med sin sömniga hand (T)

En snabb blick på de fetstilta sekvenserna i utdrag (7) avslöjar att antalet tillägg är relativt högt. Fraserna *Han tassar in genom dörren* och *i sina sömniga skor* (rad 1-2) har Vreeswijk omflyttat och kombinerat till en egen vers. Tillägget *I rummet där du bor* (rad 4) följer rimmet på *skor* och även om frasen *Och sätter sig fint vid sängen* (rad 3) också är ett tillägg, förblir temat i sången i hög grad oförändrat – rummet som en miljö består. Tilläggen *Han ger dig en sömnig kaka* (rad 7) håller sig i viss mån trogen mot tanken i originalet, eftersom en ”sömnig matvara” beskrivs i bägge texterna.

(8)

1 **Ja sillä on sininen auto**2 **Ja se auto hyrrää näin**3 **Surrur surrur ja lähtee**

4 Unen sinistä maata päin

5 **Ja pieni sateenvarjo**

6 on aivan kallellaan

7 **ja sinistä unien kirjaa**8 **se kantaa kainalossaan**9 **ja unien sinimaahan**10 se lapset autolla vie11 **surrur surrur ja sinne**

12 on sininen uninen tie

**Hans bil är blå (M)** – kan du se den – (T)**Nu åker den snart förbi (P)****Surrur surrur säger bilen (P)**

Mig kan du få åka i (T)

**Nu spanner han opp paraplyet (P)**

Och sätter sin mössa på (T)

**Vad bär han inunder armen? (P)****Jo, en drömbok som är blå (P)****Och mot drömmars land åker bilen (P)**

Med en sömnig fart (T)

**Surrur surrur säger bilen (P)**

Nu somnar vi nog rätt snart (T)

I utdrag (8) ser man ett upprepat mönster av tillägg på ställen där det behövs ett rimmande par. Det enda tillägget i avsnittet som inte har ett rimpar är frasen *kan du se den* (rad 1). Här har Vreeswijk använt tillägg för att få ihop tillräckligt med stavelser i frasen, eftersom metafrasen *Hans bil är blå* (rad 1) omfattar endast fyra stavelser i jämförelse med den motsvarande finska frasen med nio stavelser. *Och sätter sin mössa på* (rad 6) är ett exempel på upprepning som en översättningsstrategi. *Mössan* som nämnts tidigare (se rad 5 i utdrag 7) passar väl in i det övergripande temat i sången. *Surrur surrur säger bilen* (rad 11) är ett exempel på upprepning på frasnivå. Antalet parafraaser är generellt högt i textavsnittet och i dem har Vreeswijk använt huvudord som *bilen är blå*, *drömbok* och *drömmars land* som ökar graden av semantisk motsvarighet. Han har också ändrat på påståendesatsen *se kantaa kainalossaan* på finska till frågesatsen *Vad bär han inunder armen* på svenska (rad 7), som blir besvarad i följande fras: *Jo, en drömbok som är blå* (rad 8). Denna strategi har möjliggjort att så mycket som möjligt av det ursprungliga materialet har kunnat bibehållas med endast en liten förändring på syntaktisk nivå. Utdrag (9) visar ett avsnitt där Vreeswijks text avviker ännu mer från originaltexten.

(9)

1 **Ja siellä on kultainen metsä**2 **Ja metsässä kultainen puu**3 **Ja unien sininen lintu**

4 Ja linnulla kultainen suu

5 **Ja se unien sininen lintu**6 **Se lapsia tuudittaa**7 **Se laulaa unisen laulun**8 **Lalalallallallallaa****Och där ser du gyllene träden (P)****Som växer i drömmarnas skog (P)****Och drömmarnas blåa fågel (M)**

Jo – honom känner du nog (T)

Kryp ned under fågelns vingar(T)

**Somna in fint och bra (P)****Hör, fågeln sjunger en visa (P)****Lalalallallallallaa (M)**

Den annorlunda framställningen i Vreeswijks version i utdrag (9) kan också ses som en översättningsstrategi. Igenom hela sången skriver han direkt till en *du*-person och inkluderar sig själv också som upplevare i stället för att inta ett generaliserande tredjepersonsperspektiv som i originalet. Exempel på detta syns på rad 12 i utdrag (8) i tillägget *Nu somnar vi nog rätt snart*, på rad 1 och 4 i utdrag (9) i fraserna *Och där ser du gyllene träden*, *Jo – honom känner du nog* och på rad 5 och 7 i utdrag (9) när textens jag uppmanar mottagaren att göra något i fraserna *Kryp ned under fågelns vingar* och *Hör, fågeln sjunger en visa*.

I detta avsnitt har jag presenterat de mest centrala semantiska översättningsstrategierna i sången *Den blåa drömmen* och gett exempel på hur kategorierna parafra, metafras och tillägg förekommer i den svenska versionen av sången. Jag har också kort berört olika semantiska roller som mottagare och upplevare, som i någon mån också har inverkat på översättarens beslut under processen. Som jag har visat tidigare i avsnitten 3.2 och 3.1 påverkar antalet stavelser och rimtvånget ordvalet i översättningen vilket i *Den blåa drömmen* har också haft en inverkan på den semantiska nivån. Med utgångspunkt i denne kvalitativa analys, ska jag nu gå vidare till att visa en kvantitativ helhetsbild av semantisk motsvarighet i hela albumet.

### 3.3.2 Kvantitativ semantisk analys av materialet

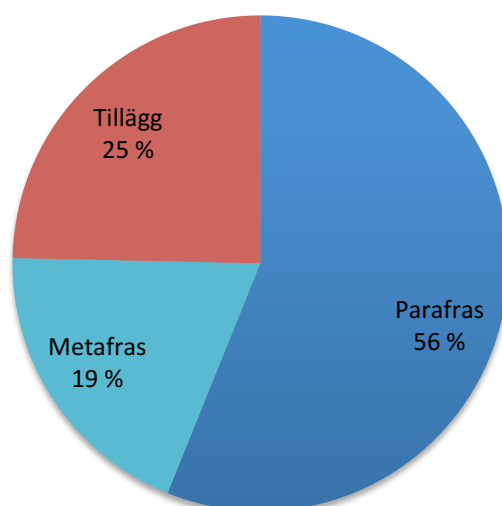
En kvantitativ översikt av parafraser, metafraser och tillägg på albumet *En spjutkastares visor* presenteras i tabell 5. I tabellen har jag listat varje sång och angivit antalet och andelen parafraser, metafraser och tillägg som förekommer i respektive text. Resultaten har tagits fram via analys av det slag som presenteras i avsnitt 3.3.1.

**Tabell 5** Antal och andel parafraser, metafraser och tillägg på albumet *En spjutkastares visor*

Sång	Parafra	Metafras	Tillägg
	f (%)	f (%)	f (%)
Farfars halmhatt	22 (64,7)	7 (20,6)	5 (14,7)
Den ståndaktige gossens jenka	24 (48,0)	19 (38,0)	7 (14,0)
Den gråtande flöjten	18 (66,7)	8 (29,6)	1 (3,7)
Konstas fina vals	22 (62,9)	4 (11,4)	9 (25,7)
Stopets spår	23 (74,2)	2 (6,5)	6 (19,3)
Kalle Tappinens samba	28 (66,7)	8 (19,0)	6 (14,3)
Nog finns det här i världen att sjunga	18 (56,3)	1 (3,1)	13 (40,6)
Solgnuttan och trollet	18 (47,4)	2 (5,2)	18 (47,4)
Gå på du vandringsman	18 (56,3)	1 (3,1)	13 (40,6)
Halta Eriksson	34 (68,0)	4 (8,0)	12 (24,0)
Luffaren och katten	9 (25,7)	19 (54,3)	7 (20,0)
Den blåa drömmen	14 (37,8)	10 (27,1)	13 (35,1)
<b>Total:</b>	<b>248 (56,0)</b>	<b>85 (19,2)</b>	<b>110 (24,8)</b>

En snabb överblick visar att andelen parafraser är den högsta i hela materialet (56,0%). Det finns bara två sånger där antalet parafraser inte dominerar: *Luffaren och katten*, med metafraser i majoritet, och *Solgnuttan och trollet* med identiskt antal tillägg och parafraser. Utifrån en semantisk synvinkel är det mest intressant att fästa uppmärksamhet vid antalet tillägg, eftersom denna kategori visar i vilken utsträckning översättningen har förändrats i jämförelse med originalet. Andelen tillägg är mindre än 50 % i varje sång,

vilket innebär att troheten mot källtextens innehåll på albumnivå är hög. Fördelningen över de tre semantiska kategorierna på albumnivå illustreras också i figur 4. Sångtitlarna på albumet är med några få undantag metafraser. *Gå på du vandringsman* och *Nog finns det här i världen att sjunga* har ett tillägg som titel och andel tillägg i själva texterna är relativt hög i båda fallen. *Solgnuttan och trollet* innehåller mest tillägg i hela materialet (47,4%), men temat på sången och den allmänna stämningen motsvarar i hög grad den som finns i originalet.



**Figur 4** Indelning av de semantiska kategorierna på albumnivå

Figur 4 visar hur Vreeswijk har i viss mån bevarat 75 % av det ursprungliga materialet i sina översättningar. Andelen är ännu högre i vissa sånger vilket kan utläsas av tabell 5 ovan. Bara tre sånger i hela materialet innehåller över 40 % tillägg. Sammanfattningsvis är det därmed möjligt att dra slutsatsen att albumet *En spjutkastares visor* i hög grad är semantisk trogen mot de ursprungliga sångtexterna. Det finns inget klart kriterium för hur mycket av det ursprungliga materialet som bör bevaras för att en översättning ska kunna sägas vara trogen med originalet. I ljuset som kommit fram i kan man dra en försiktig slutsats om att andelen tillägg ska vara mer än 50 % innan trogenheten mot källtexten börjar minska.

## 4 Sammanfattning och diskussion

I detta kapitel diskuterar jag resultaten från min analys och jämför dem med andra studier. Jag kommer att reflektera kring begreppet sångbarhet och redogöra för till vilken utsträckning sångbarheten förverkligas i de översatta texterna jag analyserat. Till slut ger jag också föreslag till fortsatta studier om hur metodiken som jag tillämpat skulle kunna användas vidare på annat material översatt av Cornelis Vreeswijk.

Den prosodiska analysen av rytmisk ekvivalens (RE) visade att även om översättningsstrategin till stor utsträckning varit att bevara antalet stavelser på sångnivå, finns det många skillnader mellan käll- och måltexterna på frasnivå. Skillnaderna kom mest tydligt fram i analysen av ekvivalens i stavelsedistribution (SDE) där flera versrader i Vreeswijks versioner avviker från deras motsvarande rader i originalsångerna. Även om ekvivalens i stavelseantal (SNE) förverkligas i flera versrader av måltexterna, har ekvivalens i stavelsedistribution förändrats i hög grad tack vare Vreeswijks unika uttrycksätt.

Greenall (2015) och Kinnunen (2017) kommer fram till i någon mån avvikande resultat. Greenalls analys av tre nordiska textförfattares översättningar av engelska popsånger påvisar en tendens där den fullständiga rytmiska ekvivalens förverkligas då och då. I Kinnunens material finns bara en översättning som uppnår fullständig RE. Vreeswijks frasering förefaller vara orsaken till varför det inte finns en enda sång med fullständig RE i mitt material. Med tanke på förverkligandet av sångbarheten kan detta tolkas som negativt även om måltexterna som sådana skulle kunna uppvisa ett högre korrelationsförhållande av SDE. Framställningssättet i Vreeswijks versioner förefaller dock ha sänkt den prosodiska motsvarigheten.

Den poetiska analysen visade att det finns klar tendens hos Vreeswijk strategi att bevara antalet rim och rimschemat såsom de förekommer i källtexterna. I analysdelen presenterade jag de två särfall som avviker från det övriga materialet. Med hänsyn till sångbarheten är *Konstas fina vals* den enda sången i materialet vars poetiska motsvarighet i vissa avseenden kan ifrågasättas. Det andra exemplet *Kalle Tappinens samba* inne-

håller åtta tillfogade rim jämfört med dess finska motsvarighet *Kohtalokas samba* men bevarar ändå mycket konsekvent rimschemat.

Den semantiska analysen visade att Vreeswijk i största delen av måltexterna har parafraiserat de ursprungliga texterna och således frambringat en koherent text med sina egna ord. Denna strategi kan ses som den mest betydelsefulla vid sångöversättning då avsikten är att på ett smidigt sätt i måltexten återge så mycket som möjligt av det ursprungliga innehållet. Resultaten överensstämmer med resultaten i Kinnunens (2017) avhandling där parafrasering också var den mest använda översättningsstrategin. Metafraser är den minst använda översättningsstrategin i mitt material vilket kan betingas av det språkliga avståndet mellan svenska och finska. Om språken uppvisar större fonetisk och ortografisk släktskap än finska och svenska, kan det vara lättare att skapa en ordagrann översättning. I Franzons (2009) doktorsavhandling om överförandet av musikalen *My fair lady* till nordiska språk är antalet metafraser det högsta i analysen. Enligt Franzon (2009: 199) utgör ordagrann översättning normalt 40 – 60 % och tillägg 20 – 40 % vid översättning mellan engelska och nordiska språk. Andelen tillägg i min analys motsvarar dessa siffror, men bara 19 % av fallen i mitt material hörde till kategorin ordagrann översättning. Antalet tillägg är dock relativt lågt på *En spjutkastares visor* och från ett rent semantiskt trogenhetsperspektiv kan det ses som en positiv omständighet, även om syftet med analysen inte varit att bedöma kvaliteten på översättningarna. Den semantisk-reflexiva nivån på albumet visade också att innehållet i måltexterna i hög grad är jämförbart med det i de finska texterna.

Syftet på min avhandling har varit att redogöra för prosodiska, poetiska och semantiska motsvarigheterna i Vreeswijks översättningar och jämföra dem med de ursprungliga finska versionerna. Som det kom fram i min analys är de poetiska och semantiska motsvarigheterna i måltexterna i stor utsträckning jämförbara med dem i källtexterna. Den prosodiska analysen visade att Vreeswijks frasering och sätt att sjunga har en stor inverkan på hur ekvivalensen förverkligas på denna nivå. De enskilda översättningsstrategierna som Vreeswijk använt sig av kom också fram i analysdelen. På grundval av min analys är det möjligt att konstatera att sångbarheten i texterna på albumet *En spjutkastares visor* förverkligas i relativt hög grad även om Vreeswijk inte håller sig slaviskt till rytmen i de ursprungliga sångerna.



I min avhandling har jag besvarat de ställda forskningsfrågorna och fått fram adekvata resultat via min analys. Med tanke på fortsatta studier och för att få en mer djupare bild av Vreeswijks översättningsstrategier och -tendenser skulle det vara belysande att redogöra för sångbarheten på albumet *Cornelis sjunger Victor Jara*. Detta album innehåller översättningar och tolkningar av sånger skrivna av den chilenska sångaren Victor Jara som mördades av militärjuntan i Chile år 1973. Vreeswijk har själv kommenterat albumet på ett sätt som avslöjar något om hans syn på översättning av sångtexter, åtminstone det ifrågavarande albumet: "Texterna på min Victor Jara -platta skulle inte vara 'riktigt' översatta. Jag gör som jag vill ändå. Det borde alla som håller på med det här göra." (Widén 1988: 11)

## 5 Litteratur

### Primärkällor:

- Engström, Bengt Olof & Cederlöf, Egil, 1982: Vi gör musik – Visbok för högstadiet och gymnasiet, Stockholm & Helsingfors: Ehrlinförlagen & Musik Fazer
- Fazer, 1969: Toivelauluja: iskelmien aarreaitta, Helsingfors: Fazer
- Fennica Gehrman, 2005: Oskar Merikannon kauneimmat laulut, Helsingfors: Fennica Gehrman
- Henriksson, Raimo (red.), 1988: Laula kanssamme: 150 kaikkien aikojen suosituinta laulua, Helsingfors: Valitut palat – Reader's digest AB
- Leskelä, Ari (red.), 2002 [1992]: Tapio Rautavaara, Reissumiehen taival: Lauluja, Helsingfors: F-kustannus
- Scandia kustannus, 1983: Tunnetuimmat suomalaiset jenkat ja polkat, Helsingfors: Scandia
- Vreeswijk, Cornelis 1980: En spjutkastares visor, Rondo, ROLP 44, Finland

### Litteratur:

- Apter, Ronnie & Herman, Mark, 2016: Translating for Singing – The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics, London & New York: Bloomsbury.
- Bengtsson, Jennie 2009: Tillämpning av teori vid översättning, Christiane Nords analysmodell applicerad på en spansk medicinsk text, Göteborgs Universitet
- Dryden, John 1975 [1680]: From "Preface" to Ovid's Epistles, I Steiner, T.R., English Translation Theory, 1650–1800, Assen & Amsterdam: Van Corgum. s. 68–72
- Franzon, Johan 2001: Pseudotranslation of Popular Songs? I: Mission, vision, strategies, and values: a celebration of translator training and translation studies in Kouvola, Helsingfors Universitet.
- Franzon, Johan, 2008: Choices in Song Translation, I: The Translator 14:2. Manchester: Jerome publishing. s. 373-399
- Franzon, Johan, 2009: My Fair Lady på skandinaviska: en studie i funktionell sångöversättning, Doktorsavhandling, Institutionen för översättningsvetenskap, Helsingfors Universitet.
- Franzon, Johan, 2010: Sångöversättning – någonstans mellan respekt och slagkraft, I: Kiasm Vol 1, Helsingfors: Helsingfors universitet. s. 49–63
- Greenall, Annjo K, 2015: Textsetting in translation: Rhythmical (non-)equivalence in the works of three Scandinavian "singer-translators", I: Text and Tune: On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse, Bern: Peter Lang. s. 226–239
- Hedlund, Oscar, 2000: Cornelis: Scener ur en äventyrarens liv, Stockholm: Bonnier.
- Ingo, Rune, 2007: Konsten att översätta, upplaga 1:4. Malmö: Holmbergs.
- Ingo, Rune, 1991: Från källspråk till målspråk. Introduktion i översättningsvetenskap. Lund: Studentlitteratur.

- Kaindl, Klaus, 2005: *The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image, I: Song and significance: virtues and vices of vocal translation*, *Approaches to translation studies*, Amsterdam & New York: Rodopi.
- Kinnunen, Santeri, 2017: ”Saapuaksein aina takas maahan mämmin” Käännösstrategioita ja -tendenssejä Hectorin käännöslaulutuotannossa. Pro gradu-avhandling, Helsingfors universitet.
- Low, Peter, 2005: *The pentathlon approach to translating songs, I: Song and significance: virtues and vices of vocal translation*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Low, Peter, 2013: *When Songs Cross Language Borders, I: The Translator*, 19:2. s. 229-244.
- Low, Peter, 2017: *Translating Song: Lyrics and Texts*, Abingdon & New York: Routledge.
- Munday, Jeremy, 2008: *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, 2nd edition, Oxford: Routledge.
- Oksanen, Rita, 2013: *What Did I Do It For? A comparative study of musical song translation*. Pro gradu-avhandling, Helsingfors universitet.
- Reiss, Katharina & Vermeer, Hans J., 1986 [1984]: *Mitä kääntäminen on. Teoriaa ja käytäntöä*. Helsingfors: Gaudeamus.
- Salo, Heikki, 2006: *Kahlekuningaslaji*, Helsingfors: Like.
- Svensk ordbok utgiven av Svenska Akademien (SO), 2009, första upplagan, första tryckningen, Lombarda: Rotolito.
- Widén, Klas, 1988: *Cornelis Vreeswijk : en förteckning över hans produktion med kort biografi*, Stockholm: Stockholms universitet, musikvetenskapliga institutionen.

# Bilagor

## Bilaga 1

### *Isoisän olkihattu*

Mä tässä kerran ullakolle yksin kapusin  
Ja sattumalta vanhan kaapin siellä aukaisin  
Mä sitä pengoin mitä lienen oikein etsinyt  
Niin löysin vanhan olkihatun siitä kerron nyt

Sen pölystä kun puhdistin ja sitä kääntelin  
Ja ullakolle vanhan arkun päälle istahdin  
En aikaa tiedä miten kauan siinä viivähdin  
Kun isoisän tarinaa mä hiljaa muistelin

Ol' kerran pieni hattukauppa sivukadulla  
Niin pientä kauppaa nykyään et löydä todella  
Ja siihen puotiin isoisä kerran piipahti  
Hän kauan etsi olkihatun viimein valitsi

Vaan valinta se tuskin siinä aikaa vienyt ois  
Kas syy on toinen hennonnut  
ei millään mennä pois  
Kun kerran katsoi myyjättären silmiin sinisiin  
Jo kaikki hatut ostanut hän kohta olis niin

Näin kului aikaa sinisilmäin vuoksi tosiaan  
Nyt romanssi niin kaunis  
kohta puhkes kukkimaan  
Ja joka päivä iltasin kun kello tuli kuus  
Nähtiin eräs herrasmies ja olkihattu uus

Odottavan sulkemista pienen myymälän  
Ja kahden nuoren kulkevan luo puiston hämärän  
Ei kauniimmin tää satu pieni päätyä nyt voi  
Kun kera syksyn lehtien hääkellot heille soi

Näin kuvat kulki muistoissani hämys ullakon  
Ja mietin kuinka kaunis sentään ihmiselo on  
Vaan miten vähän jääkään  
meistä muistoks tulevain  
Kuin isoisän tarinasta olkihattu vain

Mutt ehkä ajan tomun alta joku toinenkin  
Joskus pienen muiston löytää niin kuin minäkin  
Näin isoisän olkihattu sai mun laulamaan  
Ja vanhan kaapin kätköihin sen laitoin uudestaan

T. Rautavaara

### *Farfars Halmhatt*

Jag gjorde en tur på vinden en dag bland spindelväv och damm  
Bland bråten jag såg ett gammalt skåp som jag varsamt grävde fram  
Jag gjorde ett fynd i skåpet minsann vrakgods från tidens hav.  
Där fann jag mig en halmhatt som jag gjorde en visa av

Jag putsade den och jag gnuggade den ja luftade den mot skyn  
Och sakta växte det bilder framför mitt hjärtas innersta syn  
Länge jag satt på vinden och diktade mig en sång  
Som handlade om en halmhatt som min farfar bar en gång

Det var en gång på farfars tid en liten affär, en bod  
nu är den länge nedlagd men då var kommersen god  
Där slank min farfar in en dag och såg sig länge kring  
Och fastnade före en halmhatt ibland tusen andra ting

Men frågar du mig varför han blev kvar så länge där  
Så svarar jag han gjorde ett fynd i denna lilla affär

Visst köpte han sig en halmhatt som han frånvarande tog på  
Men då hade han redan drunknat för gott i ett par ögon blå

Och tiden gick fast ingen vet varthän den går någonstans  
Tack vare dessa ögon blå  
blomstrade romans  
På slaget sex var eftermiddag utanför vår affär  
Såg farfar med sin halmhatt och det syntes att han var i kär

Så slog hon igen butiken och tog hans arm till stöd  
Och vandrade hem till parken i aftonens dunkla glöd  
Och vill jag sluta visan min så gjorde jag väl det nu  
Hon som hade så blåa ögon blev min farfars fru

Så rörde det sig gamla minnen bland bråten ja rörde i  
Hur märklig är att leva och hur underligt det kan bli  
Hur lite vi lämnar efter oss  
för dem som stannar kvar  
I farfars fall en halmhatt som han en sommar bar

Men ändå händer det då och då att små ting kryper fram  
Som lyser lång väg av minnen under ett lager damm  
Min farfars gamla halmhatt jag fann i ett skåp en gång  
Jag lade den tillbaka igen och diktade mig en sång

C.Vreeswijk

## Bilaga 2

### *Lauluni aiheet*

Mä mistä laulun aiheet saan niin moni tiedustaa  
Kun kuljen laulun tietä huoletonta  
On helppo käydä vastaamaan kun kiertää maailmaa  
Ja elänyt on vuotta kyllin monta

Laulun löytää ja ilmi sen tuoda voi  
Jos sen etsijän laulajaks Luoja loi  
Ei lopu aiheet milloinkaan, jos esille ne saa  
Niin paljon on aihetta lauluun

Sen aiheen antaa pakkanen ja polte auringon  
Sen kertoilla voi helle sekä halla  
Se tuiketta on tähtien ja kuohu aallokon  
Sen maantie laulaa jalkojeni alla

Se on tuimassa tuiskussa tunturin  
Joka jäätä lyö hiihtäjän kasvoihin  
Se kuun on hohde hopeinen tai laine vallaton  
Niin paljon on aihetta lauluun

On laulu katse rakkaimman ja herkkä ystävyys  
Se suudelma on kauneimmalle suulle  
On hehku posken polttavan ja aitan hämäryys  
Ja se, mi usein kerrottu on kuulle

Se on laulu, kun rakkaus valloittaa  
Se on aihe, kun orvoksi jäädä saa  
Tuo kevät laulun riemuisan mut surullisen syys  
Niin paljon on aihetta lauluun

On laulun aihe köyhyyskin ja riemu rikkaitten  
Ja murhe, mikä polttanut on rintaa  
Tuo laulun ilo räiskyvin tai jälki kyynelten  
Se myöskin, mikä onnemme on hintaa

Lyhyt matka on köyhästä rikkaaseen  
Lyhyt taival on riemusta murheeseen  
On aihe lapsi pienoinen ja sauva vanhuksen  
Niin paljon on aihetta lauluun

R.Helismaa

### *Nog finns det här i världen att sjunga*

Ifall ni frågar mig där jag sjungande går på:  
Varifrån kommer alla dina sånger?  
Då svarar jag helt enkelt: Ja, det händer bara så,  
när man har sett sig kring världen några gånger.

För sånger kan man sjunga när som helst och hur man vill,  
om vår Herre har bestämt att man duger därtill.  
Jag har hatten full med sånger och dom sjunger jag väl då,  
nog finns det här i världen att sjunga.

Och när solen gassar på eller frosten är hård,  
ja, då sjunger man om köld eller hetta.  
Från stjärnorna och havet kan man få ett fint ackord,  
så man går och gör en visa där om detta.

Fullmånen över fjällen, skidlöparen på språng,  
av en ensam man i spåret kan man göra en sång,  
om stormarna som far över slott och fattig gård,  
nog finns det här i världen att sjunga.

Man sjunger om kamrater eller om kärestan sin,  
ja, en sång om läppar så röda.  
Om doftande hö, om blossande kind,  
om kärlek som får månen att glöda.

När man är kär, då hör man sånger överallt,  
och blir man övergivet, då hjärtat känns det kallt.  
Då sjunger man om sorgen och får ro i sitt sinn,  
ja, nog finns det här i världen att sjunga.

Att fattigdomen kvider och att rikedomens ler,  
därom kan man mellan visor få pränta.  
Man kan gråta så man tror, att man aldrig skrattar mer,  
tiden läker alla sår - bara vänta.

Från fattigdom till rikedom är vägen ganska kort,  
för glömmer man bort penningen är vi alla samma sort.  
En gammal gumma skrattar och ett spenabarn ler,  
nog finns det här i världen att sjunga.

C. Vreeswijk

## Bilaga 3

### *Kohtalokas samba*

Niin viattomasti aivan, hän palkaks työn ja vaivan  
Noin illansuussa ravintolaan lähti istumaan.  
Vain grogin päätti ottaa, niin se on aivan totta,  
Mut kuinka sattuikaan hän joutui tanssikapakkaan

Oi caramba, silloin samba  
Oli muotitanssi rytmikäs ja uusi.  
Uuden hurman, melkein surman  
Toi se meidän Kalle Tappiselle aivan yllättäin.

Jo grogi oli juotu ja toinen pöytään tuotu,  
Kun hänen luokseen leijaa tyttö nuori hurmaavin.  
"On nimeni Tamara, Se oisko suuri vaara,  
jos lähtisit sä ukko-kulta kanssain tanssihin.

Oi caramba, nyt soi samba,  
Tanssi tuo, se on kuin meitä varten luotu.  
Nouse veikko, vanha peikko,  
Tahdon näyttää sulle oivan samban ensiaskeleet."

"Mut kuulehan Tamara, on eukko mulla Saara,  
Hän tuonut ompii mulle kaksitoista tenavaa,  
Ja se ei oikein passaa, Ett' ukko täällä hassaa,  
Mä tunnen kuinka omatunto alkaa kolkuttaa."

"Oi caramba, tanssi sambaa",  
Sanoi hänelle silloin hurmaava Tamara.  
"Murhees heitä, eihän meitä  
Paha Susi-Hukka vielä ole pannut poskeensa.

Nyt kaikenlaiset viinit ja muutkin juomat fiinit  
Ne Kalle Tappisen sai kohta riemutunnelmaan.  
Hän näki vain Tamaran, Jo häipyi muisto Saaran,  
Ja kaikki kaksitoista lasta jäivät unholaan.

"Hei caramba, soita samba  
Kyllä tämä poika kaikki viulut maksaa.  
Malja sulle, malja mulle,  
Vaikka menis sitten viimeisetkin siemenperunat."

Mut saapui uusi aamu ja kalpeena kuin haamu  
Nyt hotellissa yksin istuu Kalle Tappinen.  
Hän kepulisti jaksoi ne viulut vasta maksoi,  
Kas poissa oli lompakko ja myöskin tyttönen.

"Oi caramba, kallis samba",  
Noituu Tappinen ja itseksensä tuumii:  
"Kyllä varmaan Saaran armaan  
Kanssa Säkijärven polkka oisi tullut halvemmaks."

G. Malmsten

### *Kalle Tappinens samba*

Helt utan biavsikter, som lön för gjorda plikter  
Gick han på restaurang en kväll ty kvällen den var hans  
En liten whiskypinne det bad han om därinne  
Men vad han inte visste var: i afton är det dans!

Aj caramba, skrek man samba!  
Samba hette årets modedans och sensuell var den  
Lätt att lära, men det var så nära  
Att det innebur ett slut för vår Kalle Tappinen

När groggen var nedgjuten och Kalle fast besluten  
Att ta en till, stod plötsligt en ung skönhet vid hans stol:  
– Kalla mig för Tamara, hur skulle det nu vara  
ifall du tjusa Kalle bjuder upp en blyg viol

Aj caramba, det här är samba  
Och den rytmen är så klippt och skuren bara för oss två  
Kasta masken, du gamla rasken,  
Låt oss sväva bort tillsammans, säg vad väntar vi på?

– Nej hör mig nu Tamara, min gumma, alltså Sara  
är mor till våra elva barn och nu är det nog så,  
jag sitter hållre stilla, hon skulle knappast gilla  
att gubben hennes struttar kring, det måste du förstå

Aj caramba, gör det samba  
Sa Tamara, lätt upphetsad och med en förförisk min  
Varför tveka, låt oss leka,  
Inte slår dom ju ihjäl oss om vi dricker lite vin

Buteljer börja klinga, vaktmästaren börjar springa  
Och ner i Kalle Tappinen rann vinet i en ström  
Han såg bara Tamara, Sara hon fick vara  
Och alla elva ungarna gled bort som i en dröm

Aj caramba, mera samba!  
Här är jag och jag betalar vad det kostar vill jag tro  
Drick och njut va! Inget prut va  
Om jag så får lov att sälja ut min allra sista ko

När morgondagen grydde, vem satt och grät och gnydde  
Jo det var Kalle Tappinen bakfull på ett hotell  
Han fick först betala festen, Tamara hon tog resten  
Och då var någon herdestund ej längre aktuell

Aj caramba, dyr som samba  
Anser faktiskt Kalle Tappinen och får så en ide:  
– Jag och Sara kann ju klara  
oss på Säkijärven polkka, det får räcka med det!

C. Vreeswijk

## Bilaga 4

### *Konstan parempi valssi*

Konstan konsti oli oiva  
Kokosi soitollansa väen lauantaina  
Konsta kun taituroiva  
Valssia pelas viululla vaan

Sävel kaunis oli soiva  
Kotona aivan tehty eihän toki laina  
Siinä mies musisoiva  
Päästeli parastaan

Värähteli viulun kielet  
tajusi taituruuden toiset pelimannit  
valssi valtasi mielet  
totteli peli taiteilijaa

Pullisteli pihtipielet  
tulipa Kaustisille tutut sekä krannit  
kansa huuteli viel et  
kai aio lopettaa

Hän lintujen laulua kun poikasena kuunteli  
teeman tuosta rakenteli siinä kesätuuli huminoi  
Hän peipposen piipitystä jylhemmäksi muunteli jou-  
sen alla peli eli uusi valssi kun soi

Aamuyöstä aikanaan  
joku huusi jotta tultihin  
panenko mä pari multihin  
ja kaikki oli ihan kauhuissaan

Vaimoväki tuosta vaan  
varotteli että sois  
vielä huomennakin peli  
hyvä veli pane viulusi pois

Konsta yhä soittaen lisäsikin resonanssia  
häjyt halusivat tanssia  
ja uhon unohtivat taannoisen  
yö se meni valssaten kaikki väki ilakoi  
moni sydän ihan suli hyvä olo tuli valssi kun soi

J.Virtanen

### *Konstas fina vals*

Konsta vad han kunde spela  
varenda lördag blev det trängsel där han var  
valsen rann ut Konstas fela  
som om det var vatten ur en reservoar

Bara egna melodier  
Ingenting till låns och ingenting i pant  
Inga hårklyverier  
Konsta han var en musikant

När han började brumma  
Så att sorger och bekymmer flög sin kos  
Blev dem andra spelmän stumma  
Dom förstod att han var en virtuos

Dörrarna sprang upp i Kaustby  
Grannar och bekanta blev varandras vän  
Folket ropade i Kaustby  
inte ska du sluta än

Han lärde sig fåglalåt som pojke på sommarängarna  
Lyssnade på vindarna dom gjorde han en liten visa för  
Han gjorde om lärkans drill passande för strängarna  
Alltså låtar låter bättre bara när han Konsta sin stråke för

Fram på morgonkvisten  
Hör man plötsligt dessa grymma orden  
Jag ska lägga dig i jorden  
Alla stod som förstenade

Kvinnofolken så sa sakteligen  
Inte skulle göra det  
Här ska dansas ända tills i morgon bitti  
Där så mycket du vet

Konsta satte takten och bredde ut resonanserna  
Det bliva åter far till danserna  
Tattaren glömde bort sin kniv  
natten flög sin kos månen sken som en ny kastrull  
många hjärtan satts i brand den natt det var för fiolens skull

C.Vreeswijk

## Bilaga 5

### *Sininen uni*

Joka ilta kun lamppu sammuu  
 Ja saapuu oikea yö  
 Niin nukkumatti nousee  
 Ja ovehen hiljaa lyö  
 On sillä uniset tossut  
 Ja niillä se sipsuttaa  
 Se hiipii ovesta sisään  
 Ja hyppää kaapin taa

Ja sillä on uninen lakki  
 Ja sininen uninen vyö  
 Ja unista jäätelön palaa  
 Se pienillä hampailla syö  
 Ja sillä on sininen auto  
 Ja sillä se auto hyrrää näin  
 Surrur surrur ja lähtee  
 Unen sinistä maata päin

Ja pieni sateenvarjo  
 on aivan kallellaan  
 ja sinistä unien kirjaa  
 se kantaa kainalossaan  
 ja unien sinimaahan  
 se lapset autolla vie  
 surrur surrur ja sinne  
 on sininen uninen tie

Ja siellä on kultainen metsä  
 Ja metsässä kultainen puu  
 Ja unien sininen lintu  
 Ja linnulla kultainen suu  
 Ja se unien sininen lintu  
 Se lapsia tuudittaa  
 Se laulaa unisen laulun  
 lalalallallallallaa

P.Mustapää

### *Den blåa drömmen*

Varje kväll när lampan slocknar  
 Och natten ska falla på  
 Så knackar Jon Blund på dörren  
 Så tyst och så försiktig så  
 Han tassar in genom dörren  
 I sina sömniga skor  
 Och sätter sig fint vid sängen  
 I rummet där du bor

Han har en så sömnig mössa  
 Den är full med sömnig sand  
 Han ger dig en sömnig kaka  
 Men sin sömniga hand  
 Hans bil är blå kan – du se den –  
 Nu åker den snart förbi  
 Surrur surrur säger bilen  
 Mig kan du få åka i

Nu spänner han opp paraplyet  
 Och sätter sin mössa på  
 Vad bär han inunder armen?  
 Jo, en drömbok som är blå  
 Och mot drömmars land åker bilen  
 Med en sömnig fart  
 Surrur surrur säger bilen  
 Nu somnar vi nog rätt snart

Och där ser du gyllene träden  
 Som växer i drömmarnas skog  
 Och drömmarnas blåa fågel  
 Jo – honom känner du nog  
 Kryp ned under fågelns vingar  
 Somna in fint och bra  
 Hör, fågelns sjunger en visa  
 lalalallallallallaa

C.Vreeswijk



## Lyhennelmä

### *Tutkimuksen tavoite ja tutkimuskysymykset*

Tutkimukseni käsittelee laulujen kääntämistä prosodisesta, poeettisesta sekä semanttis-refleksiivisestä näkökulmasta. Tutkimuksen ensisijaisena tavoitteena on selvittää miten *laulettavuus* toteutuu Cornelis Vreeswijkin kääntämissä teksteissä albumilla *En spjutkastares visor*. Alkuperäiset suomalaiset tekstit ovat mm. Reino Helismaan, Georg Malmstenin sekä Larin-Kyöstin kirjoittamia, jotka Tapio Rautavaara on tehnyt tunnetuksi omien laulujensa kautta. Vreeswijk on kääntänyt kaikki laulut ruotsiksi hyödyntäen raakakäännöksiä, joiden tekijästä ei ole varmaa tutkimustietoa. Tutkimuksessa pyritään myös selvittämään niitä käännösstrategioita, joita Vreeswijk on käännösprosessissaan hyödyntänyt saadakseen aikaan mahdollisimman koherentin ruotsinkielisen sanoituksen. Konkreettiset tutkimuskysymykseni jotka ohjaavat tutkimustani ovat seuraavat:

- Missä määrin lähde- ja kohdetekstit vastaavat toisiaan prosodisella, poeettisella sekä semanttisella tasolla?
- Mitä käännösstrategioita Vreeswijk on hyödyntänyt käännösprosessissaan?
- Miten laulettavuus toteutuu ruotsinkielisissä kohdeteksteissä?

Tarkoitukseni ei ole arvioida käännösten laatua, vaan laulettavuutta tarkastelemalla ruotsinkielisten käännösten sekä alkuperäistekstien prosodista, poeettista sekä semanttista vastaavuutta. *Laulettavuus*-käsitettä valaisen lyhyesti seuraavassa osiossa, jossa käsittelen tutkimukseeni liittyvää teoriataustaa. Tämän jälkeen käyn läpi ne menetelmät, joita olen analyysissäni hyödyntänyt. Lopuksi esittelen oman analyysini tuloksen sekä vertaan sitä aikaisempaan laulutekstien kääntämisen tutkimukseen.

### *Teoreettinen kehys*

Laulujen kääntämisen tutkimuksen alkuaika voidaan sijoittaa 1600-luvulle jolloin italialaisen *Erismena* oopperan libretto käännettiin englanniksi (Apter & Herman 2016: 4). Mm. Sigmund Spaeth on tutkinut oopperatekstien kääntämistä jo 1900-luvun alussa,

mutta ensimmäiset populaarimusiikkia koskevat käännöstutkimukset ovat Else Hauptin saksalaisia schlagertekstejä koskevat tutkimukset vuodelta 1954. (Kaindl 2005: 237.) Vaikka populaari- sekä oopperatekstien kääntämisessä on molemmissa omat konventionsa, voidaan kummassakin musiikin lajityypissä kuitenkin käännöksen tärkeimpänä funktiona pitää sen tarkoitusta eli *skoposta*. Musiikkikappaleen sanoituksen skopoksena voidaan pitää sen laulettavuutta. Tärkeimpänä teoreettisena kehyksenä omassa tutkimuksessani on Johan Franzonin (2008) näkemys laulettavuudesta, joka jakautuu kolmeen pääkategoriaan. Franzonin teorian mukaan teksti voidaan jakaa prosodisen, poeettisen sekä semanttis-refleksiivisen vastaavuuden mukaan tasoihin, jotka yhdessä muodostavat laulettavan kokonaisuuden.

Prosodista vastaavuutta voidaan tarkastella tutkimalla tekstin tavumäärää, rytmia, intonaatiota, painoa ja sitä kuinka helposti laulettavia äänteitä teksti sisältää. Poeettista vastaavuutta ilmentävät tekstin riimikaava, säkeiden jaksottuminen ja avainsanojen sijainti. Semanttis-refleksiivistä vastaavuutta tutkittaessa huomio kiinnitetään tekstin merkityksiin sekä siihen mitä tekstillä halutaan viestittää. Tutkin näitä kolmea tasoa vastaavanlaisella metodilla, jota Kinnunen (2017) hyödynsi omassa tutkimuksessaan selvittäessään niitä käännösstrategioita, joita Hector on omassa käännöstuotannossaan hyödyntänyt.

### *Menetelmät*

Selvitän Vreeswijkin käännösten prosodista vastaavuutta hyödyntämällä Greenallin (2015) rytmisen ekvivalenssin (RE) käsitettä. Olen kuitenkin rajannut Greenallin metodista pois painon ja painojakauman ekvivalenssin, koska tutkielmani rajoissa ei näitä ole mahdollista tutkia. Olen myös rajannut oman analyysini ulkopuolelle intonaation sekä helppojen äänteiden tutkimisen, jotka molemmat huomioidaan Franzonin (2009) väitöskirjassa. Sen sijaan keskityn Kinnusen tavoin tavumäärän ekvivalenssiin (TE) sekä tavujakauman ekvivalenssiin (TJE) joita tutkimalla muodostan kuvan käännöksien prosodisesta vastaavuudesta. Tavumäärän ekvivalenssia olen tarkastellut laskemalla sekä lähde- että kohdetekstien tavumäärät ja kiinnittänyt huomioni niihin kohtiin, joissa käännöksen tavumäärä poikkeaa lähdetekstin tavumäärästä. Tämän jälkeen olen tarkastellut tavujakauman ekvivalenssia vertaamalla lähde ja kohdetekstin tavujen jakautumista

musiikillisille iskuille. Mikäli käännöstä voitaisiin pitää rytmisesti täysin ekvivalenttina, tulisi TE:n ensin toteutua fraasitasolla sataprosenttisesti, joka mahdollistaisi täydellisen TJE:n toteutumisen. Rytmisesti täysin ekvivalenttia käännöstä voidaan varsinkin suomen ja ruotsin kielen välillä pitää verrattain harvinaisena tapauksena.

Poettisen vastaavuuden teoreettisen kehityksen muodostaa Heikki Salon määritelmä riimistä ja sen tehtävistä sekä riimikaavan merkityksestä laulun sanoituksessa. Analyysissäni olen laskenut kunkin lähde- sekä kohdetekstin riimien määrän ja verrannut mikäli tämä lukumäärä poikkeaa käännösten ja alkuperäistekstien välillä. Olen myös tarkastellut millä tavoin riimikaava on käännöksissä muuttunut tai säilynyt suhteessa sitä vastaavaan alkuperäistekstin riimikaavaan.

Semanttis-refleksiivistä tasoa olen tarkastellut soveltamalla Johan Franzonin kehittämää tekstuaalista likiarvomentelmää (textapproximering), joka pohjautuu Drydenin (1975 [1680]: 68) kolmijakoon, jossa käännöksestä voidaan erotella *parafraasit*, *metafraasit* sekä *lisäykset*. Parafraasissa alkuperäistekstin merkityssisältö välitetään vaihtoehtoisella ilmaisulla. Metafraasi on sanatarkka käännös, jolloin myös tekstin merkityssisältö säilyy muuttumattomana. Lisäys ilmaisee merkityksiä, joita ei lähdetekstissä esiinny lainkaan. Analyysissäni olen verrannut jokaista käännöstä fraasi kerrallaan sitä vastaavaan lähdetekstiin ja jakanut fraasit yhteen edellä mainituista semanttisista kategorioista. Tällä tavoin olen pystynyt kvalitatiivisen analyysin perusteella osoittamaan koko levyn sanoitusten semanttis-refleksiivisen vastaavuuden kvantitatiivisesti.

### *Analyysi*

Prosodisen vastaavuuden analyysi jakautui tavumäärän ekvivalenssin (TE) sekä tavuja-kauman ekvivalenssin (TJE) tarkasteluun. TE:n analyysi osoitti, että valtaosassa (7/12) käännöksistä Vreeswijk on jossain määrin lisännyt tavujen määrää. Tämä määrä ei kuitenkaan ollut tilastollisesti merkittävä, joten Vreeswijkin käännösstrategiana kappaletasolla voidaan sanoa olleen tavumäärän säilyttäminen. Fraasitasolla tavumäärän ekvivalenssi kuitenkin vaihteli suuresti käännösten ja lähdetekstien välillä. Yksikään kohdeteksti ei saavuttanut täydellistä tavumäärän ekvivalenssia, joka olisi vaatinut käännöksen fraasien tavumäärän vastaavan lähdetekstin tavumäärää koko kappaleen pituudelta. Vaikka osassa kappaleista TE kuitenkin toteutui osittain, oli silti jo prosodisen vastaa-

vuuden ensimmäisen analyysin perusteella mahdollista sanoa, ettei kyseiseltä albumilta löytynyt yhtäkään rytmisesti täysin ekvivalenttia käännöstä.

Tavujakauman ekvivalenssin (TJE) analyysi osoitti, että vaikka tavumäärä monissa fraaseissa olikin ekvivalentti, jakautui tavut käännöksissä kuitenkin eri musiikillisille iskuille suhteessa alkuperäiseen kappaleeseen. Suurimpana syynä tähän voidaan pitää Vreeswijkin fraseerausta ja omintakeista laulutyyliä, joka Owe Gustavssonin mukaan on vuoroin pohjarytmistä jäljessä ja vuoroin sen edellä (Hedlund 2000: 238). Vaikka monet fraasit Vreeswijkin versioissa eivät osuneet samoille musiikilliselle iskuille kuin alkuperäisissä kappaleissa, olisi käännökset jonkun muun tulkitsemana kuitenkin mahdollistaneet korkeamman tavujakauman ekvivalenssin tason.

Poettisen vastaavuuden analyysi osoitti Vreeswijkin säilyttäneen alkuperäistekstien riimimäärän suurimmassa osassa käännöksistä. Sama tendenssi esiintyi myös riimikaavojen tarkastelussa, jonka perusteella on mahdollista sanoa Vreeswijkin käännösstrategiana olleen alkuperäistekstien riimirakenteen säilyttäminen. *Konstan parempi valssi* (*Konstas fina vals*) voidaan nähdä poikkeuksena sen riimimäärän poikkeavuuden (kahdeksan riimiä vähemmän suhteessa alkuperäistekstiin) sekä riimikaavan loppua kohti muuttuvan rakenteensa vuoksi. Salon (2006: 183) mukaan muutos riimikaavassa voi toimia tehokeinona, mutta loppua kohti levähtävä riimikaava saattaa antaa tekstistä velton kuvan.

Semanttis-refleksiivisen tason analyysin tulos osoitti albumitasolla Vreeswijkin parafraseeranneen suurinta osaa (56 %) alkuperäistekstien fraaseista. Kappaletasolla esiintyi vain kaksi käännöstä, joissa enemmistö fraaseista kuului muuhun kuin parafrasi-kategoriaan. Koko materiaalin fraaseista 19 % oli sanatarkkoja käännöksiä ja 25 % lisäyksiä. Koska 75 % alkuperäistekstien sisällöstä oli säilynyt käännöksissä, voidaan todeta Vreeswijkin käännösstrategiana olleen alkuperäistekstien semanttisen sisällön säilyttäminen.

Seuraavassa osiossa vertaan omaa tutkimustulostani aiempaan laululyyriikan tutkimukseen sekä pohdin millä tavoin analyysini tulos vastasi tutkimuskysymyksiini.

### *Pohdinta*

Vaikka prosodisen analyysin tulos osoitti Vreeswijkin kappaletasolla säilyttäneen suurimman osan alkuperäiskappaleiden tavuista, oli teksteissä fraasitasolla havaittavissa kuitenkin suurta vaihtelua lähde- ja kohdetekstien välillä. Varsinkin tavujakauman ekvivalenssin (TJE) analyysi osoitti eroavuuksia käännöksissä. Tämä on heikentänyt myös käännösten ja alkuperäistekstien prosodista vastaavuutta. Greenallin (2015) tutkimustulos englanninkielisten laulutekstien kääntämisestä ruotsiksi, norjaksi ja tanskaksi poikkeaa omastani suhteellisen paljon. Greenallin analyysissä useat tekstit saavuttivat täydellisen rytmisen ekvivalenssin, kun taas omasta aineistostani ei yksikään teksti yltänyt täydelliseen vastaavuuteen. Tämän voidaan nähdä liittyvän em. pohjoismaisten kielten ja englannin kielisukulaisuuteen sekä toisaalta myös suomen ja ruotsin väliseen kielelliseen etäisyyteen. Kinnusen (2017) analyysissä yksi Hectorin kääntämistä lauluteksteistä saavutti täydellisen rytmisen ekvivalenssin.

Poettinen analyysi osoitti Vreeswijkin enimmäkseen säilyttäneen alkuperäistekstien riimimäärän sekä –kaavan, jonka vuoksi poettinen vastaavuus toteutui materiaalisani suurissa määrin. Samankaltainen tendenssi tuli ilmi myös semanttis-refleksiivisen vastaavuuden analyysissä, jonka perusteella Vreeswijk oli säilyttänyt suurimman osan alkuperäistekstien merkitysisällöstä. Semanttisen analyysini tulos vastaa Kinnusen analyysiä, jossa parafraaseeraus oli semanttisista kategorioista myös käytetyin. Franzonin (2009) väitöskirjatutkimus *My fair lady* –musikaalin ruotsin-, norjan- ja tanskankielisistä käännöksistä osoittaa hieman poikkeavan tuloksen. Franzonin materiaalissa metafraasi oli käytetyin semanttinen kategoria ja Franzonin (2009: 199) mukaan sanatarkan kääntämisen osuus englannin ja pohjoismaisten kielten välillä on yleensä n. 40-60 %. Omassa materiaalissani metafraasien osuus oli pienin, joka saattaa johtua suomen- ja ruotsinkielisten sanojen välisistä foneettisesta ja typografisesta eroista.

Edellä olen selvittänyt missä määrin materiaalini käännökset ja alkuperäistekstit vastaavat toisiaan prosodisella, poettisella ja semanttisella tasolla. Analyysissäni olen myös selvittänyt ne käännösstrategiat joita Vreeswijk on hyödyntänyt tuottaakseen eheän ja laulettavan käännöstekstin. Analyysini perusteella on mahdollista sanoa laulettavuuden toteutuvan albumilla *En spjutkastares visor* melko suurissa määrin, vaikka

Vreeswijk ei tulkinnoissaan ole orjallisesti noudattanutkaan alkuperäislaulujen rytmii-  
kaa.