

BODNÁR GÁBOR¹ – HORVÁTH ILDIKÓ²

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Zenei Tanszék¹
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Fordító- és Tolmácsképző Tanszék²
bodnar.gabor@btk.elte.hu, horvath.ildiko@btk.elte.hu

Bodnár Gábor – Horváth Ildikó: Zene és fordítás: a német Lied szövegének fordítási kérdései
Alkalmazott Nyelvtudomány, XVIII. évfolyam, 2018/2. szám
doi:<http://dx.doi.org/10.18460/ANY.2018.2.001>

Zene és fordítás: a német *Lied* szövegének fordítási kérdései

Music and translation is a relatively new field of study in Hungary. The relation of text and music provides exciting research paths for scholars of Translation and Music Studies. This kind of research is inherently interdisciplinary in nature. The present paper presents an overview of research on the subject of translated texts in music advocating a functional approach. It deals with issues such as equivalence, the translatability of text written for music as well as the different requirements for translators working with text for different musical genres. Finally, it attempts to illustrate the dilemmas faced by the translator through the example of the German *Lied* into Hungarian.

1. Bevezető

A fordítás-, illetve zenetudományi szakember által közösen jegyzett írást egy korábbi, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán megrendezett konferencia inspirálta, amely a Zenei Tanszék, valamint a Fordító- és Tolmácsképző Tanszék közös szervezésében zajlott, s amely (a szerzők tudomása szerint) mindmáig egyedülálló kezdeményezést szolgált. A rendezvény ugyanis elsőként tett kísérletet arra, hogy hallgatói átfogó ismereteket szerezhessenek a vokális zeneművek speciális, egyben sok félreértésre, szakmai anomáliára alkalmas részéről, a szövegek fordítási problémáiról – mindkét tudományág nézőpontjából (Bodnár–Horváth, 2018).

Fordítástudományi szempontból a különböző zenei műfajokban énekelt fordított szövegek vizsgálata lehet érdekes. Ebben a kontextusban a szöveg és a zene viszonya igen izgalmas kérdéseket vet föl. Zenei részről az okozhatja a legfőbb gondot, hogy igazából nem a vokális zenét, hanem a különböző vokális műfajokat (opera, operett, musical, műdal, stb.) kell különálló egységként vizsgálni. Ám még ezeken a kategóriákon belül is más-más célok és módszerek szükségesek a legjobb eredmények eléréséhez – amennyiben egyáltalán elérhető optimális vagy annak nevezhető eredmény az adott területen.

Ezek a megállapítások vezettek jelen tanulmányunk megszületéséhez is: azt az álláspontot képviseljük, hogy a különleges problémák egyrészt „egyedi kezelést”, másrészt, ezzel párhuzamosan, interdiszciplináris és/vagy transzdiszciplináris megközelítést igényelnek, mind a zene-szöveg kapcsolata, mind a zene és fordítás funkcionális megközelítése tekintetében.

2. Fordítástudomány és zenetudomány

A fordítástudomány és a zenetudomány kapcsolódási pontját a különböző zenei műfajokban, úgymint opera, operett, musical, műdalok, popzene, népdalok stb. énekelt fordított szövegek vizsgálata adja. A zene és fordítás kutatása során az egyik legnagyobb kihívást az jelenti, hogy az multidiszciplináris megközelítést igényel, hiszen a zenetudomány gyakorlói nem feltétlenül ismerik a fordítástudomány fogalmait, eszközeit; a fordítástudománnyal foglalkozó kutatók pedig jellemzően a szövegre koncentrálnak (Susam-Sarajeva, 2008: 187). Mateo (2001) szerint **interdiszciplináris** kutatásra van szükség, hiszen nyelvi, zenei, technikai, szociokulturális, politikai, történelmi és gazdasági szempontokat is figyelembe kell venni (Mateo, 2001: 32).

2.1 A zene és a szöveg viszonya

Ebben a kontextusban a szöveg és a zene viszonya igen izgalmas kérdéseket vet föl. Az operafordítások esetében a fordítás termékei a librettó, az énekelt szöveg vagy a kétnyelvű feliratok (subtitles) és felüliratok (surtitles) (Weaver, 2010). Mateo (2014) szintén a fordított operaszövegekkel kapcsolatban vizsgálja, hogy vajon a zene vagy a szöveg a fontosabb a mű élvezhetősége szempontjából. Rávilágít arra, hogy két különböző rendszer találkozik. A zenéé, amely alapvetően affektív, érzelmi rendszer; és a nyelv, amely a dolgok megnevezésére, ironia és kétértelműség átadására alkalmas intellektuális mód. A szöveghez a zene egy plusz dimenziót ad hozzá, olyan mondanivalót közvetít, amelyet a szereplők nem tudnak, vagy nem akarnak kimondani. Mateo továbbá megállapítja, hogy a „szöveg és zene kapcsolata problémás, [...] funkciójuk nem különül el egyértelműen” (Mateo, 2014: 327, saját fordítás).

Mindennek a fordítástudományi relevanciája abból következik, hogy a jelentés alapja nem csupán a szöveg. Az opera **multidimenziós** művészet, amelyet a nyelv, a zene és az előadásmód szemiotikai komplexitása jellemez. Mindez olyan jelentést generál, amelyet nem lehet figyelmen kívül hagyni a fordítói döntéshozatal folyamata során (Mateo, 2014: 328). Gorrée (1997) szerint mindez igaz a *Liedekre*, oratóriumokra, kantátákra, valamint a zenés komédia, a népzene és popzene esetében is (Gorrée, 1997: 237).

A fordítástudományi szakirodalomban továbbá visszatérő kérdés, hogy szükséges-e, érdemes-e egyáltalán fordítani a műdalokat, dalműveket. Gorrée (1997) szerint az operafordítás mellett és ellen szóló érveket már több mint másfél évszázada hallunk. Azonban arra kérdésre, hogy vajon az opera a fordítás során veszít-e esztétikai funkcióból, még nem született válasz. Sokan gondolják úgy, hogy nincs is rá szükség, mivel a fordított (és az eredeti) szöveg az éneklés általi torzítások miatt gyakran érthetetlen. Az elméleti nehézségek ellenére a gyakorlatban hivatásos librettófordítók igenis fordítanak operákat. Az ő feladatuk, hogy az opera forrásnyelvi szövegét énekelhető és előadható célnyelvi szövegre fordítsák le (Gorrée, 1997: 244). Mint minden fordított szöveg esetében, itt is a

minőség a döntő érv. Ahogy Gorrée fogalmaz, a jól lefordított librettó emeli az operaelőadás színvonalát (Gorrée, 1997: 265).

2.2 A zene és fordítás funkcionális megközelítése

A zene és fordítás témakörében mára már a korábbi normatív hozzáállást felváltotta a **funkcionális megközelítés**, mely Reiss–Vermeer (1984) szkoposz-elméletén alapszik. Ennek megfelelően a fordított szöveget úgy kell létrehozni, hogy a célnyelvi kultúrában be tudja tölteni azt a célt, amellyel a forrásnyelvi szöveget létrehozták. A zene és fordítás témájában a közelmúltban készült tanulmányok olyan kérdésekre keresik a választ, hogy a fordított szöveget ki énekli majd, ki fogja hallgatni, CD-én, TV-ben, vagy élőben adják majd elő, hányszor lesz a közönségnek alkalma meghallgatni stb. (Susam–Sarajeva, 2008: 191).

Ezt a funkcionális megközelítést alkalmazza Franzon (2008), amikor a dalfordítók fordítási stratégiáit vizsgálja. Szerinte az énekelhetőség érdekében a fordítók előtt öt lehetőség áll: nem fordítják le a dalszöveget, a zene figyelmen kívül hagyásával fordítják le a dalszöveget, új dalszöveget írnak, a zenét hozzáigazítják a fordításhoz, a fordítást igazítják hozzá a zenéhez. A gyakorlatban ezek a stratégiák gyakran keverednek (Franzon, 2008).

Virkkunen (2004) szerint az operák feliratozásánál (surtitles) két különböző fordítói stratégia lehetséges: az egyik a librettóra, a másik pedig az előadásmódra összpontosít. Felmerül a kérdés, hogy vajon nem ez utóbbit szükséges-e elsősorban szem előtt tartani a fordítás készítésekor, hiszen az előadás dinamikája megőrzése érdekében nem csak szövegelemzésre, hanem az előadás folyamatos elemzésére is szükség van (Virkkunen, 2004).

Mateo (2001) Spanyolországban az operafordítások hiányának okára keresi a választ. Spanyolországban az operákat jellemzően eredeti nyelven adják elő, míg az idegen nyelven írt musicalszövegeket lefordítják spanyolra. Ennek okát Mateo a két műfaj közönsége közötti különbségre vezeti vissza. Az opera ugyanis egy olyan külföldi termék, amelyet elit közönségnek, a musical pedig olyan, amely a nagyközönségnek szól. Az, hogy az operákat nem fordítják le spanyolra, nemcsak fordítástechnikai kérdés, hanem elsősorban a célkontextusban jellemző normák által meghatározott, szociológiai jellegű probléma (Mateo, 2001).

Jiménez (2017) a dalfordítás és az audiovizuális fordítás közötti hasonlóság, a fordítói stratégiák közötti párhuzamokat próbálja feltárni, és megállapítja, hogy a zenei produkciók fordítása különleges fordítási típus, amely során a fordító alkalmazhat ugyan az audiovizuális fordítás során is alkalmazott stratégiákat, de a végén mindig olyanokat alkalmaz, amelyek csak erre a fordítási műfajra jellemzők. A zenei produkciók fordítása során alkalmazott fordítói stratégiák a vers- és drámafordítók által alkalmazottakéinak a keveréke. Jiménez szerint a multidiszciplináris megközelítés az, ami olyan különlegesség teszi a zenei produkciók fordítását. Két példán mutatja be, hogy a filmek vagy TV-sorozatok

számára fordított dalok esetében különböző stratégiákat alkalmaztak a fordításkor. Amikor a dalokat szinkronizálták **szövegközpontú** (logocentric), amikor feliratozták vagy nem fordítottak, **zeneközpontú** (musicocentric) megközelítés volt a jellemző (Jiménez, 2017).

2.3 Az ekvivalencia elve

A zene és fordítás témakörében a fordítástudomány a forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg viszonya felől közelíti meg a műdalok és a dalművek fordításának kérdéskörét. E tekintetben az ekvivalencia elve az, amely mentén érdemes elindulni. A forrásnyelvi és célnyelvi szöveg ekvivalenciájának kérdése az egyik első olyan kérdéskör, amellyel a fordítástudomány foglalkozott. Az ekvivalencia fogalma igen összetett (Kenny, 1998; Klaudy, 1999; Millán–Bartrina, 2013), és nem mást jelent, mint a forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg egyenértékűségét, melyet Klaudy (1999) alapján többféle módon lehet megközelíteni. Ezek közül nem mindegyiket soroljuk fel, a jelen cél a komplexitás bemutatása, problémaorientált megközelítése a kérdésnek. Catford (1965) formális megfelelést ért rajta; Kade (1968) teljes, fakultatív, hozzávetőleges és non-ekvivalenciát, Jäger (1975) kommunikatív és funkcionális ekvivalenciát különböztet meg; Nida (1964) pedig a formális és dinamikus ekvivalencia elveit említi. Számunkra ez utóbbi tűnik a megfelelő megközelítésnek, hiszen a forrásnyelvi és célnyelvi szöveg **dinamikus egyenértékűsége** nem más, mint „azonos hatást keltő, azonos reakciót kiváltó fordítás”. Erre egy gyakran idézett példa a bibliafordítások közül az *Isten báránya* (*Lamb of God*), amit olyan célközönségnek, aki nem ismeri a bárányt, pl. az eszkimóknak, nem báránnyal, hanem fókával (*Seal of God*) kell fordítani (Klaudy, 1999: 93).

Az ekvivalencia elve a gyakorlatban még összetettebb kérdésnek bizonyul, mint az elméletben. Vannak olyan fordításkutatók, akik egyenesen ellenzik, tagadják az ekvivalencia elvét (Toury, 1980; Snell-Horby, 1988). Mindenesetre megállapítható, hogy a forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg egyenértékűségének elve a gyakorlatban gyakran sérül a nyelvi közvetítés során. A (tökéletlen) nemzetközi angolról való tolmácsolás során a tolmácsokkal szemben alapvető elvárás, hogy nyelvi, kulturális és kommunikációs tekintetben is ekvivalens szöveget alkossanak a célnyelven. Ha azonban szigorúan ragaszkodnának az ekvivalenciához, erős akcentussal, olykor érthetetlen kiejtéssel, nyelvtanilag hibás mondatok használatával, illetve szókészletük korlátozásával kellene beszélniük (Horváth, 2015). Heltai (1999) minimális fordításnak nevezi, amikor gyorsan, nagy mennyiségű szöveget kell a fordítónak átültetni a forrásnyelvről a célnyelvre. Ilyenkor gyakran a minőség sérülése mellett nem teljes, hanem minimális fordítást végez, a szöveg főbb elemeinek és mondanivalójának megőrzésével. Tortoriello (2016) az operaszövegek feliratozását a fordításon belül a műfordításhoz hasonlítja, az ekvivalencia elve helyett pedig a hűség (faithfulness) elvét emeli ki.

3. A német *Lied* szövegének fordítási kérdései

Másik példa lehet a műdalok, ezen belül is, elsősorban, a külön kategóriát alkotó, német nyelvű *Lied* fordítása (Bodnár, 2016). Mindezekről eddig csak kevés szó esett a fordítástudományi irodalomban – de a zenetudomány ugyanilyen nagyvonalúsággal kezeli a jelenséget. Az efféle fordítási feladatok legnagyobb nehézségét így összegzi Fodor Géza, színház- és drámaesztéta, egy dalciklus előadásának koncertélménye kapcsán:

[Az adott dalciklus fordításának] nem az a legnagyobb baja, hogy nem tud felnőni [a szöveget alkotó] versek költőiségéhez vagy hogy – szükségképpen – nem felel meg az eredeti prozódiónak, hanem hogy a megkomponált szöveg „sokszólamúságával” és a költői gondolat szabatoságával marad adós – ugyancsak szükségképpen (Fodor, 1985: 31).

Vagyis nem az a legfőbb gond, hogy a szöveg irodalmi szempontokból vagy nyelvtanilag rossz, hanem az, hogy a fordítás sem a zene és vers együttes hatását, sem a dalok költői mondanivalóját nem képes visszaadni. A probléma lényege azonban a „szükségképpen” szóban rejlik. Az operaénekes és a dalénekes számára ugyanis döntően eltérő feladatot jelent az idő érzékeltetése: egy dalban néhány perc alatt kell megjeleníteni azt a világot (térbelit és/vagy érzésbelit), amire áriában – illetve egész estét betöltő színpadi műben – hasonlíthatatlanul több idő áll rendelkezésre, nem beszélve a szerepformálás további lehetőségeiről. Ezek megoldására a fordító (különösen a ma is gyakran használt, a 20. század elején készült dalfordítások alkotója) úgynevezett „pattern”-eket alkalmaz, amelyek többnyire saját lelkivilága, szövegi élményei és a korszellem kívánalmi alapján jönnek létre – ide értendő a versektől és olvasmányoktól kezdve minden ilyen típusú szöveg, tehát akár a nóták, slágerek vagy reklámok sablonjai is.

A dal műfajára jellemző lényegi tömörítést-sűrítést ugyanis nem tudja másképpen megoldani, mint intenzív és erőteljes, ám, sajnos, legtöbbször hervasztóan közhelyszerű fordulatokkal (talán ahhoz hasonlóan, mikor egy plakátkészítő kap a megszokottnál lényegesen kisebb felületet, ahol ugyanúgy fel kell hívnia a figyelmet a termékre, mint egy óriásposzteren). Ilyen „pattern”-ek lehetnek – például a Fodor által is vizsgált műben, Schumann *Dichterliebe* című dalciklusának közkezen forgó fordításában – többek között az alábbiak:

A rózsá, sőt, az „illatos rózsá”, amely, életerős gyomnövényként, gyakran furakszik az előtérbe, elfoglalván minden más, akár allegorikusan értelmezett virág életterét. A rózsá és illatának említése ugyanis rögtön előhívja a hallgatóban az említett konzerv-érzelmeket, ellentétben azzal, ha, hűen az eredeti szöveghez, a különféle egyéb (a magyar prozodiához kevésbé alkalmazkodó) virágfajtáról, netán a virágok összességéről esne szó. Álljon itt néhány példa az adott műből a leírtak érzékeltetésére. Németül: „und wüssten’s die Blumen, die kleinen – es flüstern und sprechen die Blumen”; magyarul: „ha tudná az illatos rózsá – míg

suttog az illatos rózsa”. Vagy: „wo bunte Blüten blühen, illetve: „hol rózsa leng a szélben”.

A rózsa fordítói „madárpárja” a gerle, amely, a hozzá kapcsolódó szentimentális érzet, s nem utolsósorban a szövegekbe történő kedvező beilleszthetősége okán, a költők által idézett különböző szárnyasok (pacsirta, csalogány vagy általában a madarak) helyettesítésében jól alkalmazható – cserébe viszont a vers és a zene közlendőjét meghamisítja. (Például, „als alle Vögel sangen”: „a gerle búgott halkán”).

A cselekmény rendszeres éjbe vagy estébe helyezése szintén sokat árthat a vers és a belőle fakadó zene intim hangulatának, mivel az éjszaka emlegetése felhozza ugyan a befogadóban az ahhoz kapcsolódó romantikus közhelyeket, ám egyúttal el is torzíthatja a vers – és, ami jelen esetben még fontosabb, az abból születő *Lied* – alaphangulatát. Lásd: „im wunderschönen Monat Mai – [da hab’ ich Ihr gestanden] mein Sehnen und Verlangen”, valamint: „oly bűvös május este volt – [majd vallomásra nyílt fel] az éjben lázas ajkam”.

Természetesen igazságtalanság lenne az összes – jelen esetben kizárólagosan negatív – példát egyetlen alkotásra és annak magyar fordítására koncentrálni, hiszen a vizsgált jelenség nem „fordítófüggő”, inkább a *Zeitgeist* (e téren azóta sem igazán múló) hatása. Mindezt legjobban *A dal mesterei* című, napjainkban is igen gyakran használt gyűjteményben megjelent művekben lehet érzékelni és érzékeltetni (Ádám, 1994–1995). Az 1956-ban elindított nyolcrészes kiadvány első kötetének bevezetőjében a művek válogatásáról, rendszerezéséről szóló bekezdéseket követően vetődnek fel a fordítások, amelyek fő célja, a közreadó szerint, az idejekorán megszerzett repertoárismeret. A két terület természetesen nem függ össze, ám az akkoriban preferált oktatási elvek szerint a pedagógusok kizárólag a magyar nyelvű éneklést tekinthették helyénvalónak. A sorozat elindítása tehát sajátos válasz volt az elvek ütközéséből fakadó paradoxonra: meg kell ismernünk ugyan az idegen nyelvű dalokat, azonban csak magyarul szabad énekelnünk. Ám az igazsághoz tartozik az is (bár ez nem az akkori fordítók „felmentését” jelenti), hogy a máig ható anomáliáért nem csak az akkori felfogás tehető felelőssé: a tendencia már a 20. század elejétől kezdve uralkodóvá vált, így a jelzett kiadvány is egy korábbi példatárra, az úgynevezett „Sík-Szabados”-ra hivatkozik, sőt, áttemel abból dalfordításokat (Szabados, 1912–1923). Fontos különbség viszont, hogy az utóbbi gyűjteményben a dalok szövegei kizárólag magyar nyelven jelennek meg, míg *A dal mesterei*ben az eredeti és a magyar nyelvű verzió egyaránt szerepel, ezért a közvetlen összehasonlítás lehetősége is adott.

Az akkori, kortárs fordítók ennek feltehetőleg a tudatában voltak, vagyis munkájukat büszkén vállalták a kritikai nyilvánosság előtt – a verstől való lényegi eltéréseknek, ebből következően, szemlátomást nem tulajdonítottak fontosságot, ettől még szöveghűnek, költőileg kifejezőnek, értelmi és érzelmi hangsúlyok tekintetében is megfelelőnek tartották fordításaikat. Márpedig az érdemi, akár a

mondanivalót alapvetően érintő eltérések nagyon gyakoriak munkáikban, ehhez elegendő szűrőpróbaszerűen válogatni a kötetekből, tehát azt kell feltételeznünk, hogy e generáció előadói és közönsége számára – mivel a sorozat dalszövegeinek túlnyomó többségét a századfordulót követően született, kellő zenei, irodalmi, esetenként műfordítói tapasztalattal rendelkező, nagy műveltségű szakemberek ültették át magyarra – egyéb, a zenei megjelenítésben fontosnak ítélt szempontok háttérbe szoríthatják a következetes tartalmi hitelességet. Mindezek, a teljesség igénye nélküli felsorolásban összefoglalva, egyebek közt az alábbiakat eredményezhették:

1. A fontos és hangsúlyozott mondanivaló helyett lényegtelen momentumok szövegi/zenei kiemelését és nyomatékosítását.

2. Bizonytalan, inkább csak sejtetett dolgok túlhangsúlyozását az alkotók (költő és komponista) által előtérbe helyezett költői/zenei képek rovására. Ennek következtében az eredeti, hiteles hangulatkép adott helyeken szinte teljes egészében eltűnhet, de általánosságban is „csökkentett erősségűvé” válhat.

3. Az eredetitől eltérő mondanivalót tartalmazó verssorok keletkezését, amelyek akár alapvető irodalmi/zenei közölnivalókat is kiszoríthatnak a műből.

4. Szélsőséges esetekben az eredeti közlendő helyenkénti teljes módosítását, tulajdonképpen „új költeményrészlet alkotását”, meghamisítva így a zeneszerző alkotását (hiszen ő az általa ismert vers alapján komponálta dalát).

Am a dalfordítók munkájában mindez kevésbé volt szándékolt. Az efféle jelenségeket előidéző, korábban már említett „pattern”-ek esetében inkább arról lehet/lehetett szó, hogy szemantikai szinten az előadó és a közönsége között – a gyors és könnyű, egyértelműsítő megértetés kedvéért – kialakult egyfajta köztes jelrendszer, amely a hosszas szöveges utasítások helyett a közlekedési táblákra emlékeztető piktogramokkal operál: hiszen mindenki azonnal tudja, mit kell éreznie az illatos rózsa és társai hallatán. A bemutatott példákban így voltaképpen a hallgatóságnak szóló, „intenzitásfokozó” kínálat mutatkozik meg. Mindez azoknál a dalszöveg-fordítóknál, akik egyúttal gyakorló előadók, talán azért erősebb, mert maguk is tapasztalják a sémák hatásosságát – míg másoknál a hatás inkább esztétikai eredetű: az őket hallgatói oldalról ért élmények tapasztalata kristályosodik ki a „plakátplasztikus” szóhasználatban. Ezek a fordulatok viszont allegorikus jelentőségre tesznek szert a dalokban, emellett a szótagszámot is figyelembe vevő kulcsszavak könnyen énekelhetők, ezért „kihallhatók” a zenéből – tehát a többé-kevésbé érthető szövegek világában ilyen szempontból is biztos támpontot jelentenek a hallgatónak.

Az igazságos megítélés érdekében tisztázni kell azt is, mit várhatunk egy dalszöveg-fordítástól általában. Nyilvánvalóan nem olyan szintű művészi értéket, mint az eredeti vers, és reálisan a többértelmű szövegek, rejtett utalások megjelenítését sem követelhetjük. A fordító igazából nem plakáttervező, de nem is fotós, aki élethű pontossággal adja vissza a primer élményt, inkább olyan

ihletett természetrajongó, aki az őt megragadó látványt akarja megosztani társaságával. A fordításban hallható dal köztes közeg, mint a tájkép, ami az eredeti táj ismeretétől függően jelent mást és mást a közönségnek – de ez már a befogadó problémája. Hitelességet ellenben mindenképp elvárhatnánk – amit szinte soha nem kapunk meg, mivel a produktum a fordítók azon (hiábavaló) törekvésének következménye, hogy a szöveg jól énekelhető legyen magyarul, s egyúttal a dal és a vers együttes atmoszféráját szintén adja vissza.

4. Összegzés

Kérdés tehát, hogy a műdalok, elsősorban a *Lied* esetében egyáltalán érdemes-e a magyar nyelvű fordítást az éneklés során erőltetni. Véleményünk szerint egyértelműen nem, s ennek tudatosítását nemcsak a fentebb említett gondolatsor erősítheti meg, hanem az a tény is, hogy a dalok ilyen formában történő előadása/népszerűsítése a szakmai élet egyes színterein – már kevésbé a koncertelőadásokon, inkább a szakpedagógiai munka során – jelenleg is zajlik, méghozzá a „bevált” (tehát a „sok sebből vérző”) fordítások alkalmazásával.

Amíg ugyanis a zenetörténészek és az előadó-művészek nagyjából konszenzusként tekinthető véleménye, mely szerint a 20. század elején keletkezett magyar dalszövegek elavultak és egyre kevésbé használatosak, akár biztató is lehetne a jövő szempontjából, a zenei közéletben sok olyan jelenség vehető észre, ami nem igazolja ezt az optimizmust. A régi fordítások, bizony, átszövik az oktatást és a médiát, s a begyakorolt szövegi sztereotípiákat a befogadók akaratlanul is beépítik ismeretanyagukba és értékvilágukba. Ezek felsorolása természetesen bőven meghaladná e tanulmány terjedelmi lehetőségeit, de a bizonyításra elegendő lehet néhány, a gyakorlatban előszeretettel használt kotta, tanmenet, tankönyv, valamint koncertműsor (vagy koncertfelvétel-műsor) tanulmányozása.

Ugyanakkor, mivel a zene és fordítás témája tudományosan viszonylag kevésbé feltárt terület, különösen Magyarországon, számos érdekes kutatási lehetőség kínálkozik az egyéb vokális műveknél. Érdemes lenne feltárni a szövegek fordításának folyamatát, a folyamat szereplőit, a fordítói stratégiákat, a fordítás minőségi kérdéseit. A vokális művek felhasználói körében végzett felmérés többek között hasznos információkat szolgáltathat a fordított szöveg használatáról és hasznosságáról.

Vajon a felhasználók hogyan látják a nyelv, a zene és az előadásmód hármását? És az előadó-művészek? Érdemes lenne tudományos igényű kutatást végezni a különböző fordítási módoknak – felirat, énekelte szöveg, egynyelvű vagy kétnyelvű librettó – a befogadóra gyakorolt hatásáról a befogadóra? Tanulságos lenne megvizsgálni, hogy a különböző fordítási módokban hogyan érvényesül az ekvivalencia elve? Kik fordítanak zenét? Szükséges-e a vokális művek fordításához zenei előképzettség? Szükség van-e képzésre e téren? Műdalok/dalművek fordítójának születni kell, vagy azzá válni is lehet? Ezek

jelenleg megválaszolatlan, de, reményeink szerint, nem megválaszolhatatlan kérdések.

Irodalom

- Ádám J.** (összeáll., 1994–1995) *A dal mesterei I–VIII.* [az utolsó kötetet közreadta: Fekete Mária]. Budapest: Editio Musica (a sorozat kezdőkötetének első megjelenésének éve: 1956).
- Bodnár G.** (2016) *A Dichterliebe – magyarul. A zene és a dalfordítás szövegének kohéziós problémái.* Habilitációs dolgozat.
- Bodnár G. & Horváth I.** (2018) Műfordítás – Műdalok – Dalművek: Az ELTE BTK Zenei Tanszék és a Fordító- és Tolmácsképző Tanszék Konferenciája. *Fordítástudomány* 20 (1): 56–60.
- Catford, J.C.** (1965) *A Linguistic Theory of Translation.* London: Oxford University Press.
- Fodor G.** (1985) A költő szerelme – Simándyval. *Muzsika* 28/11: 30–33. [= Fodor Géza (1998) *Zene és színház.* Budapest: Argumentum Kiadó, MTA Lukács Archívum. 340–349.; illetve: Simándi Péter (2006) *Simándy József újra „megszólal...”* Budapest: „Pro Patria, Pro Musica 1997” Bt. 170–177.]
- Franzon, J.** (2008) Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *The Translator* 14 (2): 373–99.
- Gorlée, D. L.** (1997) Intercode translation: Words and Music in Opera. *Target* 9 (2): 235–270.
- Heltai P.** (1999) Minimális fordítás. *Fordítástudomány* 1 (2): 22–33.
- Horváth I.** (2015) *Bevezetés a tolmácsolás pszichológiájába.* Budapest: ELTE Eötvös Kiadó.
- Jäger, G.** (1975) *Translation und Translationlinguistik.* Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag.
- Jiménez, R. G.** (2017) Song translation and AVT. The same thing? *Babel* 63 (2): 200–213.
- Kade, O.** (1968) Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung. Beiheft II. zur Zeitschrift “Fremdsprachen”. Leipzig: Verlag Enzyklopädie. magyarul: A transláció kommunikációelméleti problémái. In: Bart I., Klaudy K. (szerk.) *A fordítás tudománya. Válogatás a fordításelmélet irodalmából.* Budapest: Tankönyvkiadó. 1986: 102–125.
- Kenny, D.** (1998) Equivalence. In: Baker, M. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies.* London and New York: Routledge. 77–80.
- Klaudy K.** (1999) *Bevezetés a fordítás elméletébe.* Budapest: Scholastica.
- Millán, C. & Bartrina, F.** (2013) *Routledge Handbook of Translation Studies.* London and New York: Routledge.
- Mateo, M.** (2001) Performing Musical Text in a Target Language: the Case of Spain. *Across Languages and Cultures* 2 (1): 31–50.
- Mateo, M.** (2014) Multilingualism in opera production, reception and translation. *Linguistica Antverpiensia. New Series. Themes in Translation Studies.* 13: 326–354.
- Nida, E.** (1964) *Toward a Science of Translating: with special reference to principles and procedures in Bible translating.* Lieden: Brill.
- Reiss, K. & Vermeer, H. J.** (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Snell-Hornby, M.** (1988) *Translation Studies. An Integrated Approach.* Amsterdam: Benjamins.
- Susam-Sarajeva, Ş.** (2008) Translation and Music. Changing Perspectives, Frameworks and Significance. *The Translator* 14 (2): 187–200. Special Issue.
- Szabados B.** (összeáll., 1912–1923) *Műdalok. Sík József elméleti és gyakorlati énekiskolájának kiegészítő része I–VIII.* (összeválogatta, átnézte és magyarázatokkal ellátta Szabados Béla). Budapest: Rozsnyai Kiadó.
- Tortoriello, A.** (2016) <http://www.translatingmusic.com/styled-7/index.html> (utolsó megtekintés 2018. szeptember 14.)
- Toury, G.** (1980) *In Search of a Theory of Translation.* Tel-Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Virkkunen, R.** (2004) The Source Text of Opera Surtitles. *Meta* 49 (1): 89–97.
- Weaver, S.** (2010) Opening eyes to opera. The strategies, challenges and general role of the translator. *Intralinea. Online Translation Journal* (12).