

# A fordítástudomány és a zenetudomány kapcsolatáról

Sárvári Kinga Fanni, Földvári Miklós

E-mail: [kingafannisarvari@gmail.com](mailto:kingafannisarvari@gmail.com), E-mail: [foldvari.miklos1@gmail.com](mailto:foldvari.miklos1@gmail.com)

**Kivonat:** A tanulmány szerzői a zene és fordítás, illetve a zenetudomány és fordítástudomány kapcsolatát kívánják felvázolni és példákkal is szemléltetni. Javaslatot tesznek a zenei fordítások problémakörének elhelyezésére a fordítástudományon belül, megemlítve a vonatkozó irodalmi, nyelvészeti és szövegtudományi kapcsolódási pontokat. Szó esik továbbá a különböző nyelvi közvetítési célok (szkoposz) elérését szolgáló eltérő fordítói döntésekről és stratégiákról. A vokális művek szövegfordításainak elemzésekor az énekelhetőség mint központi fogalom mellett – tekintettel a zenei fordítások készítőire, felhasználóira, befogadóira és kutatóira – további kulcsfontosságú tényezők (pl. felhasználási mód, befogadók előismeretei, a szöveg elhangzásának ténye és formája stb.) vizsgálata is indokolt lehet. A tanulmány szakirodalmi áttekintése egymásra is reflektáló, olykor pedig akár vitában is álló kutatási nézőpontok és eredmények összefoglalásán túl kiemelt figyelmet fordít a dalok és operák fordítási kérdéseivel foglalkozó tudományos publikációk ismertetésére. E két vokális műfaj különlegesen népszerűnek bizonyul a fordítástudományi kutatásokban, ráadásul formai és terjedelmi szempontból végleteket is képviselnek a hangszerkíséretes énekelt művek kategóriáján belül, ennek köszönhetően pedig a zenei fordítások általános jellemzőin túl a műfajhoz kötött fordítási tulajdonságok és szempontok bemutatására is alkalmasnak bizonyulnak. A szerzők szándéka szerint a tanulmány megállapításai a zenei fordítások iránt érdeklődőknek és a témával foglalkozó szakembereknek is új ismeretekkel és kutatási ötletekkel szolgálhatnak.

**Kulcsszavak:** dalfordítás, énekelhetőség, operafordítás, vokális fordítás, zeneszöveg

## 1. Bevezetés

Tanulmányunk a fordítástudomány és a zenetudomány kapcsolatát vizsgálja interdiszciplináris megközelítésben. Abból indulunk ki, hogy a fordítástudomány a fordítás jelenségének és ezen keresztül forrás- és célnyelvi szövegeknek, illetve

nem fordítás útján keletkezett egyéb szövegeknek, tehát végső soron valamilyen verbális nyelvi anyagnak a vizsgálatán alapul, míg a zenetudomány egy másik jelrendszert, a zenei hangokból felépülő nem verbális „zeneszöveget” (*musikalischer Text, Musik als Text*, a. m. *zenei szöveg, zene mint szöveg*, Rausch 1998: 19, saját fordítás) és a köré szerveződő egyéb tényezőket kutatja. S mivel a két jelrendszer bizonyos helyzetekben közvetlen (esetenként akár új, verbális-nyelvi és zenei összetevőire tisztán már nem szétválasztható módon) kapcsolatba is lép egymással, felmerülhet a kérdés, hogy milyen megállapításokat tehetünk az egyes jelrendszereket középpontba helyező két tudomány egymáshoz fűződő viszonyáról.

A nyelvészetben nagy hagyományai vannak (Buda 1994, Buda és László 1981, Key 1980) a verbális és nonverbális jel- és kódrendszer összevető vizsgálatának. Ennek a nézőpontnak, ha nem is teljes mértékben, de megfeleltethető a zenetudomány két nagy alrendszere, a zeneelmélet és az összhangzattan összefonódása a számok és arányok birodalmával, mivel a zene és a matematika (valamint a fizika) között egyértelműen kimutathatók bizonyos összefüggések és kapcsolatok. Ezen a téren elegendő csak arra utalni, hogy a hangok eleve rezgések, és az ember húros hangszerek esetén a rezgő, rezgésbe hozott húrok, illetve éneklés esetén a hangszalagok által keltett hanghullámokat hallja hangként, számos esetben pedig az ütemszámok és a hangok/motívumok ismétlődése vagy a ritmusképletek között is nyilvánvaló matematikai korrelációk állnak fenn – példát jelentenek erre akár a kánonok és a quodlibetek vagy a Mozart által kidolgozott, híres zenei kockajáték (K. 516f) is –, nem beszélve olyan komplex arányossági, megfeleltetési kérdésekről, mint a fraktálok kimutathatósága a zenében (Moldoványi 2022), illetve a zenében értelmezett aranymetszés (Burghardt 2017) és a zenei számszimbolika (Sándor 2020) problematikái. Feltételezésünk szerint a matematika és a zene kapcsolatrendszeréhez hasonlóan egyfajta összefüggésrendszer létezhet a fordítástudomány és a zenetudomány viszonyában is, melyet a továbbiakban nyelv, fordítás és zene közös metszeteiben kívánunk vizsgálni.

## 2. Nyelvzene / zenenyelv

Antropológiai (Feld és Fox 1994), filozófiai (Adorno 1963/2003) és kognitív pszichológiai (Wagner 2008, Fenk és Fenk-Oczlon 2009) jellegű munkákban visszatérő téma a nyelv és zene kapcsolata, felmerülhet tehát a kérdés, hogy mennyire szoros ez a viszony, illetve elképzelhető-e, hogy e két jelrendszer esetlegesen nem is külön-külön, egymás mellett létező, azaz mellérendelt, hanem alá-fölé rendeltégségi viszonyban lenne egymással. Az ilyen irányú kijelentések lényegében két leegyszerűsített megfogalmazású csoportba sorolhatók be, vagyis

1. a nyelv maga is zeneként értelmezhető (a nyelv a zene alkategóriája, pl. Sprechgesang / beszédszerű éneklés, saját fordítás);
2. a zene tulajdonképpen maga is nyelv (a zene a nyelv alárendelt kategóriája).

Az első felfogás alapján a nyelvi jelrendszer elemei (pl. beszélt szöveg, nem énekelt szavak) pusztán elhangzásukkal zeneiséget képviselnek, hiszen van lüktetésük, mely megfeleltethető akár a ritmika, akár a metrum zenei terminusoknak, de természetes értelmi tagolásuk (frazéálás, Riemann 1983, I: 610–2), sőt, a beszélő szándékát kifejező hanglejtés és intonáció révén dallamvonaluk (melódia, Riemann 1983, II: 513, I: 393–5) is. A második megközelítés a nyelvészet eszköztárával írja le a zene formavilágát úgy, hogy az egyes vizsgált nyelvi/zenei szinteknek megfelelő speciális kutatási részterületek – zeneesztétika, zeneszemiotika, zenei szintaxis (Rausch 1998: 20) – napjainkra maguk is önállósodni látszanak a nyelvészet és zenetudomány határterületén.

Mindkét kiindulási nézőpont közös alapvetése azonban, hogy nyelv, szöveg és zene viszonyulnak egymáshoz, ez a viszony pedig különböző intenzitású lehet. A klasszikus zenei műfajokon belül példaként említhetjük az operákon és oratóriumokon belüli recitativókban és áriákban különböző intenzitással megvalósuló szöveg-zene kapcsolatot, hiszen míg előbbieket esetében – különösen a recitativo secco-ra jellemzően (Riemann 1983, III: 192–4, 346) – a zenei kíséret inkább „csak” támasza, aláfestője a recitált és nagyobb mennyiségű verbális tartalmat is elbíró dallamnak, addig utóbbiaknál nemcsak a zenekari kíséret van szervezesebben összekomponálva az általában kevesebb szóból álló szövegre írott dallammal, de maga a vokális anyag is kidolgozottabb, díszítettebb, kisebb verbális kötöttségű (ha úgy tetszik: „zeneszerűbb” vagy instrumentálisabb jellegű) az előbbinél. Megjegyezzük, hogy a konkrét példa esetében az éneklendő, illetve recitálendő szöveg mennyisége alapvetően meghatározza a kompozíció zenei anyagának tartalmi és formai jellemzőit is, e ponton pedig a szövegtudományt is érdemes bevonni nyelvi-zenei vizsgálatunkba, annál is inkább, mert a már említett zeneesztétika, zeneszemiotika és zenei szintaxis tulajdonképpen a textológia eredményeit felhasználva közelíti meg (leginkább, de nem kizárólag) a vokális zeneműveket, de a szöveggel nem rendelkező, tisztán hangszeres művek elemzésekor is élni tud a szövegtudományból kölcsönzött s e határterületi kutatások során interdiszciplinárisá vált szakkifejezések használatával – l. pl. a kohézió- és koherenciafogalom elterjedését a szöveg- és zenetudományban is – (Dahlhaus 1975, Bodnár 2015, Bozsik 2015), ami az egyes tudományterületek terminológiai egységesülését és szorosabb együttműködését is magával hozhatja.

A zene és a nyelvészet, illetve a szövegtudomány kapcsolata mellett meg kell említenünk az irodalom jelentőségét is: a műnemi tagolódás mintájára alakult ki két, megkerülhetetlen jelentőségű vokális műfajként a beszélt-énekelte zenedráma, az opera, a tisztán énekelt zenei líra pedig a dal műfajában honosodott meg. A két műfaj eltérő szövegkezelése eltérő zenei megvalósulással és fordításaik esetében más-más tényezők előtérbe kerülésével jár, ennek megfelelően a fordítástudományi kutatásokban egyre jobban előtérbe kerülve külön kutatási irányok is létrejöttek vizsgálatukra. A különbségek részletezése előtt azonban érdemesnek tartjuk az opera- és dalfordítások, illetve általánosságban a vokális zeneművek fordításakor jelentkező közös jellemzők feltárását e speciális kutatási (rész)terület vázlatos szakirodalmi áttekintésével.

### 3. Szakirodalmi áttekintés

A vokális zeneművek fordításának problémaköre többek között azért tekinthető speciális témának, mert a terület egyaránt besorolható az audiovizuális és az irodalmi műfordítás alkategóriájába is, azoknak egy különleges metszetét képezve.

#### 3.1. Zene és szkoposz

Erősen formacentrikus és multimodális (Snell-Hornby 2006: 84) szöveges zeneművekről vagy megzenésített szövegekről lévén szó, a szakirodalmi előzményeket illetően a kutatási terület a szkoposzelmélet (Vermeer 1978) megalkotásáig visszavezethetően csaknem fél évszázados múltra tekinthet vissza. Az elméletből következő felosztás szerint (Vermeer 1989) az adott forrásnyelvi (így akár vokális) művek szövegei esetében is a fordítási folyamat célja, nevezetesen a fordítási módszer és stratégiát is meghatározó szkoposz segít eldönteni, hogy fordításra, parafrazeálásra vagy teljes újraserkesztésre van-e szükség.

A zeneművek (dalok, musicalek, operettek, operák stb.) szövegei a Vermeer-féle szkoposzelmélettel „kéz a kézben” járó, mind a fordításhoz magához, mind a fordítás megítéléséhez, értékeléséhez elengedhetetlen Reiss-féle szövegtipológia (Reiss 1971) alapján az audio-mediális szövegtípusba, illetve a szerző későbbi meghatározása szerint a multimediális típusba tartoznak, amely a másik három alaptípus – informatív (tartalomközpontú), operatív (felhívásközpontú) és expresszív (formaközpontú) – „hipertípusának” nevezhető (Reiss és Vermeer 1984). Reiss szerint az ilyen szövegek esetén választandó fordítási módszernek a célnyelvi hallgatóban ugyanazt a hatást kell keltenie, mint amit az eredeti keltett a forrásnyelvi hallgatóban, ami akár még nagyobb eltérést jelenthet az eredeti tartalomtól és formától, mint az apellatív, felhívásközpontú szövegek (pl. reklámok) esetében. Ahogy Vermeer (2000) fogalmaz: a fordítás problémáját a forrásnyelvi kultúrában a szöveg megszületésének időpontjában megjelenő forma és értelem, illetve a célnyelvi kultúrában a fordítás időpontjában kifejezésre jutó forma és értelem közötti egyensúly megtalálása jelenti – ezt nevezi Vermeer kultúra- és címzettközpontú, azaz szkoposzközpontú fordításnak. Azaz a fordításnak elsősorban a címzettet és a befogadó kultúrát kell szem előtt tartania, annak minden aspektusával együtt.

#### 3.2. Kutatási irányok és terminológiai gazdagság

A zenei fordítások kutatása összetett feladat elé állítja az érdeklődőket, mivel a nyelvészeti és zenei szempontok együttes vizsgálata feltételezi a témával foglalkozó szakemberek jártasságát mindkét szakterületen belül, illetve az egyes jelrendszerek (a szöveg és a zenei anyag) jelei és jelkapcsolataik közötti (szöveg-zene) párhuzamok meglétét és így azok egybevetetőségét is. A fordítástudomány figyelmé az ezredforduló után fordult inkább a szöveggel rendelkező zeneművek fordításának problémaköre felé, a téma pedig – többek között multidiszciplináris jelle-

ge miatt – azóta is kimeríthetetlen kutatási teret biztosít több tudományterület képviselője számára.

A téma iránti élénkülő kutatási kedvet, továbbá a lehetséges vizsgálati részterületek és módszerek növekvő számát jelzi az a tény is, hogy a *The Translator* című folyóirat 2008-ban különszámot (Susam-Sarajeva 2008) szentelt a zene és fordítás kapcsolatának, melyben szerteágazó kutatási eredmények közzlése valósult meg. A Susam-Sarajeva szerkesztette kötetben előkerült a szerzőség, eredetiség, kódváltás és kétnyelvűség kérdése, de az interlingvális vs. interszemiotikus fordítás, sőt a fordítás és nem-fordítás problematikája is felmerült, mint ahogy olvashatók voltak az egyes műfajokról, tehát opera-, dal- és musicalfordításokról szóló tanulmányok is, valamint a zenei fordítások kutatói számára gazdag és releváns bibliográfiát is összeállítottak.

Jellemző a zenei fordítások formálódó kutatási területének helyzetére a terminológiai sokszínűség, esetenként fogalmi ellentmondásosság is, melyekkel a lehetséges kutatási alterületek osztályozási kísérleteit szemlélve találkozhatunk. Agnetta például a különböző zenei szövegeket zenével kísért vagy zenei kíséretű/zene-kíséretes szövegeknek (*musikbegleitete Texte*, Agnetta 2019: 505) nevezi, Golomb viszont ezek kapcsán zenei kapcsolódású szövegek fordítását (*music-linked translation*, Golomb 2005) említi. A megzenésített szövegekre történő hasonló hivatkozásokban felismerni véljük zene és szöveg fentebb bemutatott árnyalt viszonyrendszerének (a recitativókban, áriákban, dalokban eltérően megjelenő) különböző interpretálását is.

### 3.3. A zenei fordítások csoportosítása felhasználásuk módja szerint

A terminológiai gazdagság és esetleges következetlenségek oka részben abban is keresendő, hogy szöveggel rendelkező vokális zeneművek fordításainak címzettjei a fordításkutatókon kívül más célcsoportok is lehetnek, például énekes és hangszeres előadóművészek, karnagyok, karmesterek, zongorakísérők, zenepedagógusok és természetesen a hangversenyeket látogató, zenei és nyelvi ismereteit tekintve homogénnek korántsem mondható közönség is.

Az eltérő felhasználói igényeket figyelembe véve könnyen belátható, hogy – a szkoposzelmélettel összhangban – a fordítás célja alapjaiban határozza meg a (mű)fordítói attitűdöt, illetve a fordítás eredményeképpen készült célnyelvi szövegek tulajdonságait is. Nem mindegy ugyanis, hogy valamely vokális zenemű szövegfordításának

1. csupán a befogadó/előadó megértését kell elősegítenie, azaz nem hangzik el,
2. vagy közvetlenül előadási célokat kell szolgálnia, tehát elhangzik.

### 3.3.1. Zeneművek nem előadásra szánt fordításai

Az előbbi pontban szereplő első esetben elegendő lehet az akár szó szerinti nyers- vagy munkafordítás, melyből a hüen visszaadott lexikai jelentés mellett az is kiderül, hogy a zeneileg fontos (hangsúlyos, dallami csúcs- és mélypontokon, zárlatban előforduló) helyekre eső szavak pontosan mit jelentenek, így a forrásnyelvi szöveget nem értő előadó megtanulhatja, a koncert műsorfüzetét lapozgató befogadó pedig értelmezheti a számára ismeretlen nyelven íródott eredeti szöveget, a második esetben azonban a célnyelvi produktumnak a mű előadási körülményeiből adódó egyéb különleges szempontoknak (pl. énekelhetőségi követelményeknek) is meg kell felelnie. Mindezen tényezők figyelembevételével talán nem túlzás azt állítanunk, hogy a zeneművek fordítása esetén a fordítástudományban a kezdetektől fogva központi szerepet játszó, ugyanakkor számos vitát és újítást magával hozó ekvivalenciafogalomra is érdemes úgy tekintenünk, mint olyan terminusra, melynek újragondolt definiálása a kutatási részterület jellegzetességeinek tükrében indokolt lehet.

A művek értelmezését és előadását lehetővé tevő, fentebb leírt kétféle fordítási hozzáállás és végeredmény mellett fontosnak tartunk megemlíteni egy közötte, harmadik megoldást, a jellemzően operaszínpadok szövegkivetítőin, esetenként több nyelven párhuzamosan megjelenő feliratozást (*surtitling*) is. Eredeti nyelvű előadások alkalmával a librettók fordításai nem hangzanak el, azokat a közönség kizárólag olvasás útján fogadja be, amennyiben szüksége van rá, ezért az énekelhetőség szempontjai itt kevésbé vagy egyáltalán nem érvényesülnek, de a kivetítő mérete már befolyásoló tényező lehet. Amennyiben ugyanis szeretnénk az énekelve hallott eredeti és a feliratként látott fordítás viszonylagos szinkronját megtartani, érdemes a fordításban elkerülni a túlságosan hosszú, ezért csak elválasztva vagy egymás után időbeli eltolódással megjelenő sorokat és szavakat. Mivel ettől eltekintve az operák feliratozása sok hasonlóságot mutat a nem előadásra, hanem kizárólag olvasásra szánt, ezért a valódi műfordításokban elképzelhetetlen nyersfordítási megoldásokkal, a továbbiakban a lényegesen összetettebb fordítói kihívást jelentő, egyben magasabb művészi értéket képviselő, énekelhető fordításokkal foglalkozó szakirodalmi megállapításokra szorítkozunk.

### 3.3.2. Zeneművek előadásra szánt fordításai

A zeneművek előadásra szánt fordításaira a szakirodalomban több helyütt énekelhető fordításokként hivatkoznak (Low 2003, Bozsik 2015). Nem véletlenül, hiszen a lefordított szövegű zenedarabok esetén alapvető kérdés, hogy a célnyelven is előadható-e az adott vokális mű anélkül, hogy lényeges változtatásokat kellene eszközölni az eredetileg forrásnyelvi anyagra komponált zenei faktúrán. Amennyiben ez lehetséges, és a célnyelvi előadás kivitelezése csupán elhanyagolható jelentőségű kompromisszumokat kíván meg az előadóktól, mint amilyen pl. a célnyelvi szöveg szótagszámához, lüktetéséhez, esetleg hangsúlyviszonyaihoz igazo-

dó ritmika alkalmazása, akkor valóban éneklésre szánt vagy énekelhető fordításokról beszélhetünk. Az ilyen fordítások már említett összetettsége okán előadhatóságuk kritériumaival számos fordításkutató foglalkozott és foglalkozik is napjainkig, legyen szó akár dal-, akár operafordításokról.

A fordítástudomány „atyja”, Eugene Nida korszakos művében négy olyan megszorító körülményt emelt ki, amelyre a dalok fordítóinak figyelemmel kell lenniük: 1. a frázisok hossza, pontosan megfelelő szótagszámmal, 2. a hangsúlyos magánhangzóknak a zenei hangsúlyokra kell esniük, 3. rímelés, ahol szükséges, 4. megfelelő magánhangzók választása bizonyos hangsúlyos vagy hosszan elnyújtott hangokhoz (Nida 1964: 177). Rögtön az első pontot, a szótagszámokat illetően megjegyzendő, hogy a szótagszám énekelt szövegek esetében például hajlítással, a szó „széthúzásával”, a magánhangzó megnyújtásával viszonylag rugalmasan igazítható az eredeti szöveghez, és nem kell feltétlenül mereven, szigorúan megegyeznie a forrásnyelvben és a célnyelvben (Apter-Herman 2016: 27). Ahogyan Kvam is megállapítja a Grieg-műdalok fordításának elemzésekor: a melizmatikus (egy szótagra több hang esik) és a szillabikus (egy szótagra egy hang jut) szótagelosztás alkalmazása, illetve az ezek közötti váltás az átültetés során fontos fordításstratégiai eszköz a melodikus invariancia megőrzése érdekében (Kvam 2021: 265).

Nida kezdetleges, nem teljes körű kritériumrendszeréhez képest Peter Low közel fél évszázaddal később mind darabszámban, mind tartalmában némileg eltérő ismérveket azonosított. Low, aki a szkoposzelmélet felől közelítve jutott el végül az énekelhető, illetve előadásra szánt fordított dalok vizsgálatáig (Low 2003), úgynevezett ’pentatlon-elvének’ ismertetésekor úgy fogalmaz, hogy az énekelhető dalfordítások készítése azért összetett feladat, mert a célnyelvi szövegnek kompatibilisnek kell lennie a már a fordítás előtt is meglévő, tehát eleve adott zenével, ennek érdekében a fordító feladata pedig az, hogy megfontoltan egyensúlyozzon az énekelhetőség, értelem, természetesség, rím és ritmus öt kritériuma között (Low 2005). E szempontokat Low azonban nem tartja egyenrangúaknak, és óva int attól, hogy az egyes tulajdonságok fontosságát önmagukban tekintve abszolutizáljuk, mivel egyik-másik tökéletes megvalósulása helyett sokkal inkább az egyes tényezők között megvalósítható kompromisszumokat tartja fontosnak. Azaz minél több elem figyelembevételével születnek meg a fordító kompromisszumos döntései, annál nagyobb a mozgástere a választás szabadságának köszönhetően, és annál jobb esélyei vannak a lehető legtöbb szempontból sikeresnek tekinthető célnyelvi szöveg megalkotására, ugyanis több kritériumnak (legalább részben) megfelelően könnyebben elkerülhetők a nagy fordítási veszteségek.

Mivel Low maga is foglalkozik dalfordításokkal, ezért számos, más dalfordítók számára hasznos gyakorlati tanácsot is megfogalmaz későbbi munkáiban. Drinker (1950) és Kelly (1993) nyomán – pentatlon-elvét továbbfejlesztve – hangsúlyozza a rugalmasság fontosságát annak érdekében, hogy a dalfordításokban megvalósulhasson a már Richard Wagner „összművészeti” zenedrámáiban (‘Gesamtkunstwerk’, l. pl. Gorlée 1997) is célul kitűzött idea, nevezetesen a zenei és verbális szintek egységes, kerek egészé történő összeolvadása. Az említett teoretikusokra

hivatkozva Low a dalfordításokban szerepet kapó tényezők közül a következőket emeli ki: megőrzendő hangok, ritmus, zenei frazeálás, énekelhetőség, a szöveg megfelelése a zenei anyagnak, idiomatikus természetesség, zenei és szöveg szempontból fontos rímek használata, az eredeti jelentés szellemiségének és lényegének reprodukálása, stílus, hangzás, sőt ide sorolja a tervezett előadást hallgató célközönséget is annak feltételezett elvárásaival együtt. Természetesen ez az osztályozás nem egzakt abból a szempontból, hogy az egyes kategóriák között számos átfedés lehetséges (például a ritmus és az énekelhetőség szorosan kapcsolódik a természetesség követelményéhez), ezért úgy véli, hogy a már ismertetett pentatlon-elv egyes elemei összességükben lefedik mindezen tényezőket, viszont a dalok és fordításaik árnyaltabb elemzéséhez javasolja az egyes elemekhez rendeltlen egyfajta értékelési pontrendszer bevezetését.

Low pontrendszerének lényege, hogy a pentatlon-elv egyes összetevőinek érvényesülését, azaz megvalósulási fokát egy 1-től 10-ig terjedő skálán értékeli, mely folyamatban pontlevonást és pluszpontok adását is elképzelhetőnek tartja. Mivel a műfordításoknál nehezen elképzelhető, hogy mind az öt faktor tekintetében „tökéletes” fordítás szülessen, ezért már az elképzelt ideális esetben elérhető 50 pontból 40 megszerzése is kivételesen jól sikerültnek minősítheti a fordítást. Az egyes tényezők közötti egyensúlyozással pedig nagyobb esély van magasabb összpontszám elérésére, mintha egy tényezőre koncentrálna abból esetleg maximális pontszámot érne el a fordító azon az áron, hogy amiatt a többi kritérium sérül, és végeredményben alacsonyabb összpontszámot hoz egy kiegyensúlyozatlan vagy akár torzultnak is értékelhető fordítás. Egyúttal utal arra, hogy a fordításkritikában a legerősebb érvnek azt tekinti, ha a kritikus az esetlegesen adott gyenge pontszámok mellett létező, jobban sikerült fordításokkal is alá tudja támasztani véleményét. Pontlevonásait megvizsgálva látható, mely tényezők befolyásolták a pontozást az egyes kategóriákon belüli értékeléskor.

Igy például az énekelhetőségen belül fontos, hogy egy-egy frázis (dalok esetében verssor) nyílt vagy zárt szótagra végződik-e, illetve hogy zárt mássalhangzók keretezik-e a magánhangzókat. A természetességnél Low figyelembe veszi a szórendet, valamint az esetleges archaikus szavak, kifejezések, elavult szerkezetek meglétét. A ritmus tekintetében lényeges, hogy az egyes zenei hangokra énekelt magánhangzók hossza megegyezzen az éneklendő hangokéval, továbbá hogy hangsúlytalan szavakra vagy könnyű szótagokra ne essen hangsúlyos, így torzító hatású zenei hang. Az értelem vizsgálatakor Low a lexikai egyezéseket és eltéréseket veszi górcső alá, a rímek értékelésekor pedig a sorokon belül egyesével pontozza az egyes rímpárokat (tehát az összképletből külön kiemelve az egyes rímeket), a kapott pontok összegéhez pluszpontot ad az egybecsengésekért, az eredményt hárommal elosztva kapott átlagértéket pedig a rím kategóriájában releváns összesítésnek tekinti.

Az énekelhetőség esetében a fordítónak tehát nemcsak a szótagok elhelyezkedésére, az optimálisan énekelhető magánhangzókra vagy a zenei (és szöveg-) frázisok hosszára kell odafigyelnie, hanem az érthetőségre, sőt adott esetben akár konkrét énekesek, előadók preferenciáira is (Kvam 2021: 277).



Az énekelhetőség kritériumához tartozó további tényezőket tár fel fordítástudományi doktori disszertációjában Bozsik (2015) is, aki operák fordítását alapul véve tesz fontos megállapításokat az énekelhetőség, illetve a tágabban értelmezett szöveg-zene illeszkedés mibenlétét illetően. Vizsgálatában Bozsik énekelhetőségi és lexikai kohéziós elemzést különít el egymástól. Az énekelhetőségről szóló részben feltárt vizsgálendő tényezők közé a következőket sorolja: a szöveg zenében megvalósuló ritmusa a szöveg normál beszédritmus szerinti lüktetéséhez képest, magán- és mássalhangzók használata (a *h* hangzó előfordulása, egymást követő szóvégi és szó eleji hangzók vizsgálata), valamint magánhangzó-használat a hangmagasság tükrében. Véleményünk szerint ezek a tényezők besorolhatók Low pentaton-elvei közé, amennyiben a zenei és beszédritmus Bozsik által javasolt elemzése megfelel Low 'ritmus' kategóriabeli pontozásának, a hangzóhasználat hangzókörnyezetben és a hangmagasság függvényében elvégzett bozsiki vizsgálata pedig a low-i 'énekelhetőség' kritériumrendszerébe kerül. A 'természetesség' Low-nál főleg lexiko-grammatikai szinten értelmezendő, Bozsik viszont egyértelműen az énekelhetőség feltételének tekinti, akárcsak a ritmust. Amit pedig Low 'értelem'-nek nevez, az Bozsiknál a dolgozat lexikai elemzést bemutató részéhez kapcsolódik, melyben Hoey (1991) ismétlésmodelljét finomítva tárja fel az ismétléskapcsolatokat a vizsgált szövegek makropropozícióinak megállapítása és összehasonlítása céljából. E négy közösnek tekintett tényező kiegészül Low-nál a 'rím' kategóriájával, melyet Bozsik külön nem vizsgál. Ennek oka egyrészt az lehet, hogy az általa kiemelt operarészletben rímek lényegében csak az olasz eredetiben figyelhetők meg (ott sem minden sor végén), a magyar fordításokból szinte teljesen hiányoznak, másrészt viszont az is indokolja a rímek hiányát, hogy az opera műfajának kötetlenebb szövegkezelése inkább a prózai színházéhoz áll közel, míg a dalok esetében a rímek szerepe a versekhez hasonlóan alapvető jelentőségű, a lírai művek „zenei” hangzásának egyik fontos alkotóeleme. Más kérdés, hogy a megzenésített változatok fordításakor is ugyanannyira kell-e törekedni a meglétükre, mint megzenésítés nélküli esetben. Low szerint nem (Low 2008), mivel a 'pentaton-elv' többi tényezője kiegyenlítheti a dalfordítás során keletkezett rímbeli veszteségeket, mindenesetre külön tényezőként szerepelteti kritériumrendszerében.

A rímeket illetően Graham is arra mutatott rá korábban (1989: 31), hogy azok jóval kevésbé fontos szerepet játszanak a megzenésített szövegek fordításakor, mint a versek esetében, illetve mint azt a fordítók gondolják, egyrészt mert hosszabb idő telik el a rímelő szavak elhangzása között, másrészt mivel a rímek egybecsengése helyett a zenében az asszonanciát más elemek teremtik meg.

Hasonló módon a klasszikus, sorvégi, sokszor erőltetett rímek ellen foglalt állást a 19. századi nagy zeneszerző, Richard Wagner is; mind szóval, amint az operáról és a drámáról írt, nagyszabású elméleti művében kifejtette (Wagner 1852), mind cselekedettel, amint azt korai operáit követően – különösen a Ring-tetralógiában – meg is valósította. Ezekben a művekben, amelyeknek szövegét is a komponista maga írta, a hagyományos rímeléstartól eltérő, a hangsúlyos szavakon (szógyökökön), valamint mássalhangzók alliterációján és a magánhangzók asszonan-

ciáján alapuló rímrendszert, ‘Stabreim’-eket alkalmazott, kiegészítve e szempontokat a szavak jelentésének denotatív (referenciális) vagy akár konnotatív (asszociatív) „rímelésével”, sőt az ezekhez rendelt zenei hangsúlyokkal, utalásokkal, megfeleltetésekkel is, amivel sűrűn szőtt referenciális hálóként zene és szöveg kivételes szintézisét teremtette meg (Gorlée 1997: 251).

A dal műfajának speciális jellemzője a művek tömörségéből adódik, és sokszor megoldhatatlan helyzetek elé állítja a fordítót. A rendszerint kis terjedelem miatt az egyes zenei- és szövegelemeknek fokozott jelentősége van, hiszen akár egy-egy szó vagy dallami figuráció megváltoztatása arányaiban nagyobb megrázkódtatást okoz az egész mű tekintetében ahhoz képest, mint amit egy nagyobb lélegzetű vokális műben (oratóriumban, operában stb.) jelentene egy ugyanilyen mértékű módosítás. Ehhez a tartalmi, művészi, zenei, lexikai és általában véve esztétikai sűrítettséghez kapcsolódik a dalok fordíthatóságáról, illetve fordíthatatlanságáról szóló örök vita, melynek tekintetében Bodnár (2015), valamint Bodnár és Horváth (2018) kutatásai szolgálhatnak számunkra értékes megállapításokkal. Bodnár (2015: 124) szerint például a dalszöveg-fordítástól általánosságban nem várhatunk el „olyan művészi értéket, mint az eredeti vers, és reálisan a többértelmű szövegek, rejtett utalások megjelenítését sem követelhetjük tőle”, a fordításban hallható dalok befogadását pedig erőteljesen befolyásolja az eredeti (nyelvű) verzió ismerete, melynek hiányában egy-egy jelentéstorzító fordítás eltávolítja a hallgatót a mű eredeti mondanivalójától. A hitelességet Bodnár tehát mindenképpen megkövetelné a dalfordításoktól, ennek hiányát pedig elsősorban olyan „pattern”-ök túlzásba vitt használatában látja, melyeket az adott (mű)fordítói korszellem tesz szinte kötelezővé és egyben sablonossá. A modoros fordítások és az ezeket elváró vélt közönségizlés ördögi köre bezárul azáltal, hogy a publikum rendszeresen hallja ezeket a könnyű énekelhetőség és alacsony szótagszám miatt rendszeresen beillesztett kulcsszavakat, emiatt stílusba illeszkedőknek tekinti azokat, a későbbi fordítók pedig – követendő fordítói hagyománynak vélve e hamis megoldásokat – ismét magától értetődőnek fogják venni a „pattern”-öket, s ezért élni is fognak a használatukkal. Az énekelhetőség önmagában Bodnár szerint azonban nem elég szempont a dalfordítások sikerültségének értékelésekor, szükséges még annak a figyelembevétel is, hogy az elkészült fordítás mennyire tudja visszaadni az eredeti dal atmoszféráját, illeszkedik-e a célnyelv prozódijához, és hasonló irodalmi értékekkel rendelkezik-e. Jelen kutatás szempontjából ezek a tényezők (atmoszféra, prozódia, irodalmi érték) szintén megfeleltethetők a low-i ’pentatlon-elvek’ némelyikének, tehát besorolhatók az ’értelem’, ’ritmus’, ’természetesség’, ’énekelhetőség’ és ’rím’ kategóriáiba.

Bodnár és Horváth (2018) közös tanulmányukban szintén a dalok, a műfajon belül is kiemelten a német Lied fordíthatósági kérdéseivel foglalkoznak. A kutatási terület speciális problematikájának felvázolását követően arra az egyértelmű következtetésre jutnak, hogy német-magyar viszonylatban nem kellene erőltetni a műdalok fordítását, mivel az eddigi tapasztalatok alapján a fordított dalszövegekben rendszerint lényegtelen momentumokat emel ki az új szöveg (akár zenei esz-

közökkel is nyomatékositva), s e bizonytalan, inkább csak sejtetett dolgok az eredetiben előtérbe helyezett (költői és/vagy zenei) képek rovására válnak túlhangsúlyozottá. Ezek az eltolódások végül ahhoz vezetnek, hogy az eredetitől eltérő mondanivalót tartalmazó verssorok keletkeznek, melyekből akár alapvető közölnivalók is kiszorulhattak, a legrosszabb esetekben pedig az eredeti mű közlendője teljes módosítást szenved el, és az egyes sorokon túlmutatóan egész strófák, sőt a költemény maga is új művé alakul, melynek az eredetihez már vajmi kevés köze lesz. A fordítói torzítási folyamat Bodnár és Horváth értelmezésében tehát szélsőséges esetben az eredeti alkotások meghamisított átdolgozásait eredményezhetik, ezeket pedig károsnak tartják, legyen szó akár pedagógiai, akár előadói célokról. Megemlítendő ugyanakkor az átdolgozásokról szólva, hogy Peter Low már ismertetett pontozásos kritériumrendszerében nem tesz különbséget átdolgozás és fordítás között, ezeket inkább a pontozási skála különböző fokain álló jelenségeknek tekinti, melyek közül a magasabb pontszámmal rendelkezőkben túlnyomóan fordítási, az alacsonyabb pontszámmal bírókban pedig nagyobbrészt adaptációs, azaz átdolgozási karakterisztika érvényesül. Az elemzésből azonban nem zár ki eleve bizonyos, gyengébbnek tartott fordított műveket, hanem a 'pentatlon-elemzés' összpontszámai segítségével bizonyítja az egyes fordítási változatok között megfigyelhető minőségbeli különbségeket. Bodnár és Horváth kvalitatív megállapításait tehát Low kvantitatív elemzési módszerével kiegészítve számszerűsíthető eredményeket kaphatunk a dalszöveg-fordítások minőségéről. Ezen árnyaltabb elemzési eljárás lépéseit a továbbiakban nem részletezzük.

### 3.3.3. Fordítói stratégiák és döntések a dalfordításokban

Franzon (2008) énekelhetőség helyett a szöveg és a zenei kompozíció közötti muzikális-verbális egység elérését javasolja terminusként, amely a zenével együttműködve segít átadni a szöveg üzenetét a hallgatóság részére. Emellett arra a kérdésre, hogy a fordítónak a szövegíróhoz vagy a zeneszerzőhöz kell-e hűnek lennie, a szkopozelmélet alapján azt a választ adja, hogy a célszöveg által elérni kívánt célnak kellene meghatároznia a fordító döntéseit és választásait. A szerző szerint dalfordítás esetén a fordítónak elméletileg ötféle lehetőség áll rendelkezésére: (1) nem fordítja le a dalt, (2) lefordítja a szöveget, de nem veszi figyelembe a zenét, (3) új szöveget ír a zenéhez az eredeti szöveg figyelembevétel nélkül, (4) lefordítja a szöveget, amelyhez adaptálni szükséges a zenét – akár teljesen új számot kell írni, (5) a fordítást az eredeti zenéhez adaptálja. Franzon szerint az első opció is fordítási tevékenység, abban az értelemben, hogy a fordító eldönti, szükséges-e a fordítás vagy sem. Amennyiben igen, úgy előnyben részesítheti a szöveget (2. opció) vagy a zenét (3. lehetőség), vagy egyfajta kompromisszumot köt az előadás, előadhatóság érdekében a két szempont között (4. és 5. választás).

Ezt követően az énekelhetőséggel kapcsolatban némileg másfelől közelíti meg Gorrée (1997, 2005) négy részre tagolt kategorizálását (fonetikai, prozódiai, költői és szemiotikai), illetve Low (2005) pentatlon-elvét, és komplex táblázatban foglal-

ja össze a szöveg és a zene összefüggését énekelhető fordítás esetén, három réteget a középpontba állítva: a prozódiai (szótagszám, ritmus, intonáció, hangsúly, énekelhető hangok), a költői (rím, szegmentálás, kulcsszavak elhelyezkedése) és a szemantikai illeszkedést (hangulat, leírás, metaforák). A legteljesebb módon akkor valósul meg az énekelhetőség, ha mindhárom réteg szempontjaira sikerül ügyelni, ami sok esetben nem könnyen érhető el, és leggyakrabban a fordító csak az első két réteg kritériumainak tud megfelelni. Franzonek összefoglalásként rámutat arra, mennyi mindentől függ, hogy a fordító a felvázolt öt lehetőség közül melyiket (vagy azok kombinációit) választja, és mennyire kell tekintettel lennie a rendkívül összetett szempontrendszer egyes – számtalan kihívást rejtő – elemeire.

Később (2015) Franzonek az énekelhetőség kérdését tekintve alapvetően a fenti három „réteg” figyelembevételével száll síkra, azonban némileg kiegészítve a korábbi kategóriákat. Ezek alapján megkülönböztet prozódiai-fonetikai illeszkedést, valamint poétikai-retorikai megfelelést, amelyekben felül zenei-szemantikai értékek is akár kulcsfontosságú szerepet játszhatnak, a fordító pedig ezen szintek vagy rétegek szem előtt tartásával és kombinálásával közelítheti meg az eredeti dal összehatásának visszaadását.

### 3.3.4. Operafordítások

Az énekelt művek egyes műfajait tekintve minden kétséget kizáróan az opera minősíthető a legösszetettebbnek, mivel abban úgy mond a műfajok királynőjeként egyrészt rendkívül magas érzelmi hőfokon valósul meg zene és szöveg egysége, másrészt – kivált az előadás megtekintése esetén – a „vizuális dráma” (Gorlée 1997: 236), a színpadkép, a színészi játék, a díszletek, akár az építészeti megoldások, sok esetben a tánc, a koreográfia, a kosztümök és a – szintén legtöbbször drámai – cselekmény mellett a zene, a zenekar és az énekesek előadása olyan komplex, összművészeti hatással van a néző-hallgató befogadóra, mint egyetlen más műfaj esetében sem. Még ha kétségbevonhatatlan is, hogy ebben az összehatásban az opera színpadán a zene játssza a legfontosabb, elsődleges szerepet, igen nagy jelentősége van az – akár irodalmi igényű – szövegkönyvnek, a librettónak mind a cselekmény, mind az egyes áriák tekintetében.

Az opera különleges státusza miatt az operafordításokat illetően Klaus Kaindl külön elméleti keretet dolgozott ki az operaprodukciónak szerteágazó pragmatikai aspektusainak figyelembevételéhez (1997). Elemzésének elején kitér arra a véleménykülönbségre, amely azok között uralkodik, akik szerint az operákat az eredeti zenei és nyelvi összefüggések miatt mindenképpen eredeti nyelven kell előadni, illetve azok között, akik a jobb megértés és átélés érdekében a fordításban történő előadás mellett érvelnek – a két tábor között kibékíthetetlen ellentét feszül. Bár a vita eldöntése szétfeszítené e tanulmány kereteit, tényként leszögezhető, hogy a technikai fejlődésnek köszönhetően az 1980-as évektől jóval inkább, sőt túlnyomórészt az operák eredeti nyelven történő megszólaltatása és a szöveg, a fordítás feliratként való vetítése vált uralkodóvá. Ez – azon túl, hogy az előadást

egy csapásra legalább kétnyelvűvé, többnyelvű feliratok esetében azonban akár multilingválissá is teheti (Mateo 2014: 347), hiszen a hallott szöveg és az olvasott szöveg(ek) nyelve eltér – az operát inkluzívabbá tette, és egyértelműen hozzájárult az operalátogató közönség számának növekedéséhez (Mateo 2007: 178). Az elhangzó, idegen nyelvű szöveget ebben az esetben technikailag vagy a színpad fölött elhelyezett, nagyméretű kivetítőn, mint ahogyan az a magyarországi játszóhelyeken megszokott, vagy – mint a bécsi operaházban – az egyes ülések előtt elhelyezett, kisméretű kijelzőberendezéseken, akár kis táblagépeken jelenítik meg.

Az operák eredeti nyelven történő előadása általánosnak – illetve Spanyolországban kizárólagosnak (Mateo 2001: 33) – nevezhető trendje ellenére azonban a mai napig megszólaltatnak fordításban is operákat (Şerban és Chan 2020). Magyar nyelven adták elő a közelmúltban Donizetti *Szerelmi bájjal* című vígoperáját, és a sok évtizedes (évszázados) előadói hagyománynak megfelelően Mozart *A varázsfuvola* című halhatatlan alkotása szintén magyar nyelven (angol és német feliratozással) hangzik fel napjainkban is. Korántsem állítható azonban, hogy kizárólag valamiféle magyar hagyományról lenne szó, hiszen Mozart híres művét – az eredeti, német nyelvű előadások mellett – angol fordításban szólaltatják meg a New York-i Metropolitan Operában is, illetve kiemelendő ebben a tekintetben a Royal Opera House mellett működő másik operaház Londonban, az English National Opera, ahol kizárólag angol nyelven énekelnek.

Az operafordítás, az áriák fordításban történő előadása Magyarországon olyannyira nem ment ki a divatból, hogy az Operettszínház mindössze néhány évvel ezelőtt mutatta be Rossini *A sevillai borbély* című operáját Galambos Attila új, sok esetben tudatosan modernizálásra törekvő, a mai szleng használatától sem visszariadó fordításában, Mozart *A varázsfuvola* című művéhez pedig Varró Dániel készített énekelhető fordítást – a költőtől megszokott módon szellemes, fordulatossá, sokszor kifejezetten beszélt nyelvi vagy akár szleng fordulatokat is tartalmazó szövegű művet 2014-ben a Zeneakadémia Solti György termében adták elő. További fontos bizonyíték arra, hogy az operák anyanyelven történő megszólaltatásának nemcsak létjogosultsága van, de hangsúlyos jelentősége is, sőt kultúrmissziós szerepe is, hogy *A varázsfuvola* „kisiskolás korosztály számára készült változatát”, a *Parázsfuvolácska* című művet Mozart zenéjére Lackfi János költő „friss verses szövegével” énekelve adják elő, megismertetve ezáltal az operát, a komolyzenét és természetesen Mozart és Schikaneder művét magát a legkisebekkel is. Bármennyire elterjedt is tehát az operák eredeti – idegen – nyelven történő előadása (és feliratozása) a mai színpadokon, az operafordítás továbbra is létezik, sőt él és virul.

Klaus Kaindl (1997) tanulmányában az operafordítás két nagy csoportját, az akusztikailag és a vizuálisan érzékelhető fordításokat különíti el, amelyekben belül három-három változatot azonosít. Az első csoportba tartoznak a „klasszikus” énekelhető fordítások mellett egyrészt a valamilyen konkrét rendezői koncepcióhoz készített – például más helyszínre, környezetbe és/vagy korszakba helyezett – fordítások, ahol a fordítónak, illetve akár a dramaturgnak, a rendezőnek vagy a karmesternek a megváltoztatott viszonyokra is tekintettel kell lennie a szövegformálás

során. Másrészt ehhez a csoporthoz sorolhatók még a vegyes nyelvű előadások is, például ha az áriák között hosszabb, prózai szövegrészek szerepelnek – ebben az esetben az énekes számokat eredeti nyelven adják elő, a szöveges betétrészeket pedig fordításban mondják el. Ilyen előadásban láthatta a budapesti közönség nemrég, 2022 januárjában, 114 év óta újra először Donizetti *Az ezred lánya* című vígoperáját, amelyben a franciául felcsendülő áriák közötti prózai szövegrészeket – Kovács András Péter humorista átdolgozásában – a szereplők magyarul adták elő.

Az operafordítások másik nagy csoportját Kaindl felosztásában a vizuálisan érzékelhető fordítások képezik, amelybe – a korábban a kivilágított nézőtér az előadás közben olvasott, kinyomtatott szöveggel szemben – a feliratozás és a jelnyelvi tolmácsolás tartozik, amelyeket értelemszerűen egészen más kívánalmak, elvárások, illetve nehézségek jellemeznek, mint az első csoportba tartozó fordításokat. Kaindl rámutat arra, hogy mindegyik fordítási változat esetében az előadás zenei és színpadi, szcenikai elemei, jelei – eltérő mértékben – hatással vannak a fordításra, ezért az opera műfaji gazdagságából eleve adódó nyelv-, irodalom-, zene- és színháztudományi szempontok mellett az önmagában is interdiszciplináris szemiotika, a jeltudomány aspektusait is figyelembe kell venni az operafordítás során. Érvelése szerint hiába nem vált a szemiotika – amely megpróbál a nyelvi jelek mellett más jelstruktúrákat is kommunikációs jelenségként értelmezni – (egyelőre) a fordítástudomány fősodrába tartozó paradigmává (Stecconi 2007: 17), a multimediális szövegek fordításakor olyan szükségszerű előfeltételt jelent, amelyet a fordító nem hagyhat figyelmen kívül. Ahogyan Agnetta is fogalmaz a librettófordításokról: „az operák olyan – verbális elemeket tartalmazó – esztétikai polyszemiotikus kommunikátumok, amelyeken az interkulturális és interlingvális transzfer nagyszerűen bemutatatható, egyúttal diakrón és szinkrón szempontból is leírható” (Agnetta 2019: 515).

Kaindl kritikával illeti azt a nyelvészeti fogalomkészlet által dominált fordítástudományi megközelítést, amely tisztán előíró, preskriptív szempontokat – például az énekelhetőség kérdéseit, a rímek kezelését, a szavak és a hangok viszonyát – tekinti a jó operafordítás ismérveinek, ahol a megítélés elsődleges mércéjét a forrásszöveg képezi, figyelmen kívül hagyva az előadási helyzetet, amelyhez az adott fordítás készült. Így Vermeer szkoposzelméletéhez hasonlóan a szituatív, célkulturális tényezőket tekinti kulcsfontosságúnak, mivel az előadott operafordítást a közönség soha nem csak az írásban rögzített szövegen keresztül fogadja be, hanem a recepció meghatározó, befolyásoló alkotórésze a konkrét előadási helyzet, a szöveg, a zene és a színpadi megjelenítés egyidejű megvalósulása is.

### 3.3.5. *Pentatlonból hexatlon*

A funkcionálisnak nevezhető, a dalfordítások és más énekelhető fordítások technikai, akár praktikus ismérveit, fogásait vizsgáló megközelítés elsődleges fordítástudományi képviselője, Peter Low sokat idézett pentatlon-elvét, amellyel a (dal)fordító sikeres stratégiáját az öttusázóhoz hasonlíttja, később kiegészítette egy

hatodik ponttal, a színpadi hatékonysággal (Low 2017). Ezzel a Low által kidolgozott pragmatikus szempontrendszer ötvöződik a – különösen Gorlée (1997) és Kaindl (1997) által képviselt – interszemiotikus szemlélettel, a drámai hatással és ennek az előadásra, az előadóra és a befogadóra gyakorolt hatásával, a fordítónak pedig immár „hattusázóként” kell törekednie a különböző megszorítások között az optimális megoldás megtalálására.

#### 4. Záró gondolatok

Jelen tanulmányban a zene és a fordítás, illetve a zenetudomány és a fordítástudomány kapcsolatát igyekeztünk felvázolni és példákkal is szemléltetni. Javaslatot tettünk a zenei fordítások problémakörének elhelyezésére a fordítástudományon belül, megemlítve a vonatkozó irodalmi, nyelvészeti és szövegtudományi kapcsolódási pontokat is. Szó esett a fordítási célok meghatározó jelentőségéről, illetve a különböző célok elérését szolgáló, eltérő fordítói stratégiákról is. Az énekelhetőség mint központi fogalom mellett további kulcsfontosságú tényezőket is felsoroltunk, melyek a zenei fordítások készítői, felhasználói, befogadói és kutatói számára is új információkkal szolgálhatnak akár a problémakör őket érintő részleteiről, akár annak egészéről is. Szakirodalmi áttekintésünkben kiemelt figyelmet fordítottunk a dalok és operák fordítási kérdéseire – részben azért, mert ez a két műfaj különlegesen népszerűnek bizonyul a fordítástudományi kutatásokban, részben viszont azért, mert formai és terjedelmi szempontból két végletet képviselnek a vokális műfajok között, ennek köszönhetően pedig a zenei fordítások általános jellemzőin túl a műfajhoz kötött fordítási tulajdonságok és szempontok bemutatására is alkalmunk nyílt.

A tanulmány deklaráltan áttekintő jellegéből adódóan nem térhettünk ki egyforma részletességgel valamennyi hivatkozott kutatási előzményre, azonban bízunk benne, hogy a számos, egymásra is reflektáló, olykor pedig éppen vitában álló nézet ismertetésével valamelyest hozzájárulhattunk a zene és a fordítás összetett kapcsolatának áttekinthetőségéhez. Ha a leírtakhoz végezetül hozzátesszük, hogy egyes kutatói attitűdök attól a gondolattól sem zárkoznak el, mely szerint „a zene maga is fordítás” (Desblache 2021: 47), akkor beláthatjuk, hogy a fordítástudomány és a zenetudomány gyümölcsöző kapcsolatának további vizsgálata még számos friss és ösztönző felismeréssel szolgálhat mindannyiunk számára.

## Irodalom

- Adorno, Th. W. 1963. Fragment über Musik und Sprache, in: ders., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt a. M. 9-16. Másodközlés: Adorno, Th. W. 2003. Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren. In: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden – Band 16: Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Berlin: Suhrkamp. 649–664.
- Agnetta, M. 2019. *Ästhetische Polysemiozität und Translation. Glucks Orfeo ed Euridice (1762) im interkulturellen Transfer*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG.
- Apter, R., Herman, M. 2016. *Translating for Singing. The Theory, Art, and Craft of Translating Lyrics*. London: Bloomsbury.
- Bodnár G. 2015. *A Dichterliebe magyarul. A zene és a dalfordítás szövegének kohéziós problémái*. Habilitációs dolgozat. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar.
- Bodnár G., Horváth I. 2018. Zene és fordítás: a német Lied szövegének fordítási kérdései. *Alkalmazott Nyelvtudomány*, XVIII. évfolyam, 2. szám, 1–9.
- Bozsik Gy. 2015. *A lexikai kohézió és az énekelhetőség vizsgálata operaszövegek fordításában*. Doktori disszertáció. Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar.
- Buda B., László J. 1981. *Beszéd a szavak mögött*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont.
- Buda B. 1994. *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*. Budapest: Animula.
- Burghardt, B. 2017. *Az aranymetszés formavilága a természetben és a zenében*. DLA doktori értekezés. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
- Dahlhaus, C. 1975. Fragmente zur musikalischen Hermeneutik. In: Dahlhaus, C. (ed.) *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. 159–172.
- Desblache, L. 2021. Live music and translation: The case of performances involving singing. *The Journal of Specialised Translation* Issue 35. 45–68.
- Drinker, H. 1950. On translating vocal texts. *The Musical Quarterly* Vol. 26. No. 2. 225–240.
- Feld S., Fox A.A. 1994. Music and Language. *Annual Review of Anthropology* Vol. 23. 25–53. <https://www.jstor.org/stable/2156005>
- Fenk, A., Fenk-Oczlon, G. 2009. Some parallels between language and music from a cognitive and evolutionary perspective. *Musicae Scientiae: Special Issue Music and Evolution*. 201–226.
- Franzon, J. 2008. Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *The Translator* Vol. 14. No. 2. 373–400.
- Franzon, J. 2015. Three dimensions of singability. An approach to subtitled and sung translations. In: Proto, T. (ed.) *Text and Tune: On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*. 333–346.
- Golomb, H. 2005. Music-linked translation (MLT) and Mozart's operas: Theoretical, textual and practical approaches. In: Gorlée, D. L. (ed.) *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi. 121–161.
- Gorlée, D. L. 1997. Intercode Translation: Words and Music in Opera. *Target* Vol. 9. No. 2. 235–270.



- Gorlée, D. L. 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- Graham, A. 1989. A New Look at Recital Song Translation. *Translation Review* Vol. 29. No. 1. 31–37.
- Hoey, M. 1991. *Patterns of Lexis in Text*. Oxford: Oxford University Press.
- Kaindl, K. 1997. Die Übersetzung als Inszenierung: Ein interdisziplinärer Rahmen zur Analyse von Opernübersetzung. *Target* Vol. 9. No. 2. 271–288.
- Kelly, A. 1993. Translating French Songs as a Language Learning Activity. *Traduire et interpreter Georges Brassens*: 91–112.
- Key M. R. 1980. The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication. *Contributions to the Sociology of Language* [CSL]. Vol. 25. Berlin: De Gruyter.
- Kvam, S. 2021. Intertextuelle Muster bei der Übersetzung von Kunstliedern? Eine textlinguistische Analyse deutsch-norwegischer Übersetzungen der Lieder von Edvard Grieg. In: Franzon, J., Greenall, A. K., Kvam, S., Parianou, A. (eds) *Song Translation: Lyrics in Contexts*. Berlin: Frank & Timme GmbH.
- Low, P. 2003. Singable Translation of Songs. *Perspectives* Vol. 11. No. 2. 87–103.
- Low, P. 2005. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: Gorlée, D. L. (ed.) *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi. 185–212.
- Low, P. 2008. Translating Songs That Rhyme. *Perspectives* Vol. 16. No. 1–2. 1–20.
- Low, P. 2013. When Songs Cross Language Borders. *The Translator* Vol. 19. No. 2. 229–244. DOI: [10.1080/13556509.2013.10799543](https://doi.org/10.1080/13556509.2013.10799543)
- Low, P. 2017. *Translating Song: Lyrics and Texts*. London/New York: Routledge.
- Mateo, M. 2001. Performing Musical Texts in a Target Language: the Case of Spain. In: *Across Languages and Cultures* Vol. 2. No. 1. 31–50.
- Mateo, M. 2007. Reception, Text and Context in the Study of Opera Surtitles. In: Gambier, Y., Shlesinger, M., Stolze, R. (eds) *Doubts and Directions in Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 169–182.
- Mateo, M. 2014. Multilingualism in Opera Production, Reception and Translation. *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies* Vol. 13. 326–354.
- Moldoványi A. 2022. *Fraktálok a zenében*. Szerzői kézirat (publikálás alatt).
- Nida, E. 1964. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Rausch, A. 1998. Musikwissenschaft als Textlinguistik. In: Danuser, H., Plebuch, T. (eds) *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Freiburg im Breisgau, 27. September bis 1. Oktober 1993. Bd. 2: Freie Referate*. 19–22.
- Reiss, K. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Max Hueber Verlag.
- Reiss, K., Vermeer, H. J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Riemann, H. 1983. *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon*. I–III. kötet. Dahlhaus, C., Eggebrecht, H. H., Boronkay A. (eds.) Budapest: Zeneműkiadó.

- Sándor L. 2020. *Du Fay: Nuper Rosarum Flores. Szellemi áramlatok találkozása a késő-középkor zeneesztétikájában*. Doktori értekezés. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
- Şerban, A., Chan, K. K. Y. (eds) 2020. *Opera in Translation: Unity and diversity*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Snell-Hornby, M. 2006. *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Stecconi, U. 2007. Five Reasons Why Semiotics Is Good for Translation Studies. In: Gambier, Y., Shlesinger, M., Stolze, R. (eds) *Doubts and Directions in Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 15–26.
- Susam-Sarajeva, S. 2008. (ed.) Translation and Music. Changing Perspectives, Frameworks and Significance. Special Issue. *The Translator* Vol. 14 No. 2.
- Vermeer, H. J. 1978. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen* Vol. 23. No. 3. 99–102.
- Vermeer, H. J. 1989. Skopos and Commission in Translational Action. In: Chesterman, A. (ed.) *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab. 173–187.
- Vermeer, H. J. 2000. *Das Übersetzen in Renaissance und Humanismus (15. und 16. Jahrhundert)*. Heidelberg: Textcon.
- Wagner, P. S. 2008. *The Rhythm of Language and Speech: Constraining Factors, Models, Metrics and Applications*. Habilitationsschrift. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.
- Wagner, R. 1852. *Oper und Drama*. Leipzig: J. J. Weber.