

Lehet-e *Lied* a dal, ha nem német szöveggel éneklik? – Esettanulmány a vokális ekvivalencia vizsgálatáról német– oroszl viszonylatban

SÁRVÁRI KINGA FANNI

ELTE BTK, Nyelvtudományi Doktori Iskola, Fordítástudományi Doktori Program

Abstrakt: Die Studie beschäftigt sich mit dem Themenbereich der Liedübersetzung, wobei der Schwerpunkt auf das spezielle Gebiet des deutschen *Liedes* gesetzt wird. Die Fragestellungen, ob und wie eine gelungene Liedübersetzung geschaffen werden kann, werden unter Berücksichtigung der Skopostheorie sowie anerkannter Liedübersetzungsmodelle von Franzon und Low beantwortet. Anschließend wird von der Autorin ein selbst entwickeltes Modell zur Analyse von Liedübersetzungen mit Zusammenfassung dessen wichtigster Elemente und Anwendungsmöglichkeiten mit Hilfe einer kleinen Fallstudie dargestellt.

Schlüsselwörter: Liedübersetzung, Text-Musik-Kohäsion, Übersetzungsanalyse, vokale Äquivalenz

1. Bevezető gondolatok

Komplex műfajként a klasszikus műdal nem csupán az irodalom- és zene-tudomány, hanem rendszerint több nyelven való megjelenésének és előad-hatóságának köszönhetően a nyelvészeti fordítástudomány (különösen annak audiovizuális fordítással foglalkozó részterülete) érdeklődésére is számot tarthat, mely kijelentés érvényét gazdag szakirodalmi előzmények is alátámasztják (Graham 1989, Low 2003, 2005, 2008, 2013, 2017, Gorlée 2005, Franzon 2008, Bodnár 2015, Bodnár&Horváth 2018, Földvári&Sárvári 2022). A kultúrafogyasztó közönségen kívül legközvetlenebbül a dalfordítások készítőit és előadóit, tehát jellemzően műfordítókat és zenészeket, elsősorban énekeseket és hangszeres kísérlőket érinti a problémakör, mely összetettsége révén mindannyiuk számára speciális kihívást jelent. Gondoljunk csak a számtalan döntési helyzetre, mellyel munkája közben egy dalfordító, illetve repertoárja bővítésekor vagy koncertre készüléskor egy dalénekes szembesül: Milyen célból készül a fordítás? Ki az előadás célközönsége? A forrásnyelvi dalszöveg tartalmi (lexikai és poétikai) elemeihez vagy az eredeti megzenésített verzió formai (hangzásbeli és énekelhetőségi) adottságaihoz igazodjon inkább a célnyelvi változat? E számos megválaszolandó kérdésre nem létezik egyszavas, de még csak teljesen egyértelmű válasz sem, viszont sejthető belőlük, hogy a dalfordítás általában több szinten megvalósítandó mérlegelés során kiértelt kompromisszumok terepe, ahol gyakran egymásnak gyökeresen ellentmondó tényezőket kell kibékíteni egymással.

Jelen tanulmány e tényezők feltárásán túl a gyakorlatban is alkalmazható tanácsokkal kíván szolgálni azok számára, akik a dalfordításokban valamilyen módon érintettként szeretnének eligazodni a fordításkészítési, -elemzési, -kritikai és -választási szempontok rengetegében. Az ennek szellemében felvázolt

elmélet gyakorlati alkalmazási lehetőségeit egy Goethe szövegére komponált Liszt-dal, a *Mignons Lied* kvalitatív vizsgálata szemlélteti.

1.1. A kutatási részterület problémafelvetései

A dal műfajára jellemző, hogy a zeneszerzők általában egy már létező, olykor korábban mások által már meg is zenésített vers szövegét veszik alapul, és annak vagy eredeti, vagy fordított szövegét zenésítik meg. A felhasznált szöveg a komponista belátása szerint lehet a vers változatlan alakja is (esetlegesen ismétlésekkel), de gyakran előfordul az is, hogy csupán egy-két versszakot vesz át a zeneköltő, a többi strófát pedig elhagyja.

A rendkívüli gazdagságú dalirodalomban szép számmal találunk példát olyan esetekre is (főleg kevésbé ismert költők verseinek megzenésítésekor), amikor egy versszöveg a megzenésítést, azaz a dallá válást követően tesz szert korábban nem tapasztalt népszerűsége, így keletkezési helyétől távolabb is megjelenik különböző kottakiadásokban, melyekben a helyi közönség és az egyéb felhasználók igényeinek megfelelően az eredeti, idegen nyelven közölt dalszövegnek a megfelelő fordítását, illetve fordításait is közreadják. És bár nem vonhatjuk kétségbe, hogy e kiadói gyakorlatot alapvetően jó szándék vezérli, sajnos meg kell állapítanunk, hogy a dalfordítás összetett feladata a mai napig olyan kihívás elé állítja mind a hivatásos, mind a műkedvelő műfordítókat, melynek azok az esetek többségében csak erős kompromisszumokkal, gyakran pedig egyáltalán nem tudnak megfelelni. Ez felveti azt a kérdést, hogy van-e értelme ilyen körülmények között a dalok fordításának, illetve lehetséges-e egyáltalán olyan dalfordításokat készíteni, melyek az eredetivel egyenrangúnak tekinthetők akár a szövegminőség, akár a tartalom, akár szöveg és zene összefonódása szempontjából.

1.2. Szöveg és zene kapcsolata, forrás- és célnyelv viszonya a többnyelvűség keretei között

A fenti kérdések megválaszolásához több irányban is folytatnunk kell a gondolatmenetet. Egyrészt feltételezzük, hogy egy tetszőleges nyelven írott eredeti dalszöveg mindig jobban illeszkedik a rá komponált zenei anyagra, mint a már elkészült dal utólagos szövegfordításai. De ez vajon tényleg így van-e? Egyáltalán milyen mérhető összetevői vannak ennek a bizonyos „illeszkedésnek”? Az énekelhetőség kritériumán kívül beletartozhatnak-e lexikai és poétikai szempontok is?

Másrészt bonyolítja a kérdésfelvetést az a tény is, hogy a zeneszerzők – különösen, ha maguk is több nyelvet ismernek – anyanyelvükön kívül más eredeti nyelveken írott versekre vagy prózai művekre is komponálhatnak vokális műveket, ezért a fordítástudományban általánosan elfogadott forrás- és célnyelv fogalmait is érdemes árnyaltabban kezelnünk. Egy-egy szerzői életművön belül elképzelhető, hogy míg egyes művek esetében a komponista anyanyelve egybeesik a megzenésített mű eredeti szövegének nyelvével (azaz forrás-

nyelvnek tekinthető), addig más daraboknál a szerzőhöz már fordításban jutnak el a szövegek, így a célnyelvi változat lesz számára a kiindulási alap, ez viszont forrásnyelvként értékelhető akkor, ha ezt a megzenésített változatot később más nyelvekre is lefordítják egy-egy többnyelvű kottakiadás kedvéért.

Példaként álljon itt két eset az előbbi eshetőségek érzékeltetésére: amennyiben mondjuk Heinrich Heine valamely németül íródott versére egy szintén német anyanyelvű zeneszerző dalt komponál, melyet később Londonban a német eredeti szöveg mellett angol fordítással is kiadnak, a német ebben az esetben egyértelműen forrásnyelvnek, az angol pedig célnyelvnek tekinthető. Azonban ha ugyanez a zeneszerző egy eredetileg franciául íródott vers német fordítását is alapul veheti a komponáláskor, akkor két eset fordulhat elő: 1. ha nem ismeri vagy nem érti a francia eredeti szöveget, akkor a megkomponált dal vizsgálatakor azt kell feltételeznünk, hogy a megzenésített mű forrásnyelve a német, mivel a megzenésítés nem a francia eredeti, hanem a németre fordított szövegen alapul; 2. ha a zeneszerző számára – akár külső segítséggel – hozzáférhető az eredeti francia szöveg kiejtése és jelentése, akkor nagy valószínűséggel mégis erre a szövegre komponál, így a francia lesz a forrásnyelv, a kottakiadásban pedig minden bizonnyal ez a szöveg is szerepelni fog a német és esetleges egyéb fordítások mellett.

Egy még ismertebb példát említve köztudott az is, hogy a német anyanyelvű Mozart operalibrettóinak többsége olaszul íródott, azonban a *Varázsfuvola* eredeti szövege német, egyházi műveit pedig latin nyelvre komponálta a szerző. Ha a három vagy több nyelv használata nem is tekinthető mindennapinak, azért a latin és az anyanyelv kettősenek alkalmazása számos, vokális műveket komponáló szerző számára magától értetődő volt, és az is a mai napig.

Az előbbieken kifejtett gondolatok alapján belátható, hogy a dalfordítások problematikája a költők és zeneszerzők többnyelvűségével kapcsolatos kérdéseket is felvethet például azáltal, hogy az egyes művek forrás- és célnyelveinek megállapításakor alaposabb vizsgálatra ösztönöz.

2. A dalfordítások helye a fordítástudományi kutatásokban

A dalfordítások létjogosultságáról az érintettek körén belül lényegében örök vita zajlik.

2.1. A nem-fordítás mint fordítói stratégia

Számos, vokális műveket kizárólag eredeti nyelven előadó zenész mellett a zene- és fordítástudomány képviselői között is találunk olyanokat (Bodnár&Horváth 2018), akik szerint például magyar–német viszonylatban arra a kérdésre, hogy „érdemes-e a magyar nyelvű fordítást az éneklés során erőltetni”, a válasz „egyértelműen nem” (Bodnár&Horváth 2018: 8). Tapasztalataik alapján a fordított dalszövegekben rendszerint lényegtelen momentumok emelkednek ki (akár zenei eszközökkel is nyomatékosítva), 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 közlőnivalók 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 eredményezheti, ezek átvételét pedig károsnak tartják, legyen szó akár pedagógiai, akár előadói célokról.

Természetesen amennyiben kitágítjuk a fordítás fogalmát, úgy a dalszövegek *nem-lefordítását* is tekinthetjük egyfajta fordítói stratégiának, ahogy azt Franzon (2008) is teszi. Ebben az esetben természetesen énekelhető „fordítás” (azaz *nem-fordítás*) készül, amennyiben a dal eredeti szövege is énekelhető változatban maradt fent.

2.2. Nyers- és énekelhető fordítások

Franzon felosztásában további négy lehetőség áll a dalfordító előtt: a zene figyelmen kívül hagyásával fordítja le a dalszöveget, azaz nyersfordítást készít; új, énekelhető dalszöveget ír (itt ismét a fordítás fogalmának kitágításával találkozunk); a zenét igazítja hozzá a fordításhoz, hogy a dal a fordított szöveg változtatása nélkül váljon énekelhetővé; a fordítást igazítja hozzá a zenéhez annak érdekében, hogy utóbbi módosítása nélkül kapjon (ha kell, kompromisszumos szövegű) énekelhető célnyelvi verziót.

Természetesen az egyes fordítói stratégiák a gyakorlatban egymással keveredve is előfordulnak (eddig tapasztalataink alapján inkább ez és nem pedig éles elkülönülésük a jellemző), amit véleményünk szerint a bevezető gondolatok között már említett kompromisszumkészség és az összhatás javítása érdekében változtatott, az adott fordítási probléma megoldásához legjobban illeszkedő módszerek használata indokol. Amennyiben pedig tovább árnyaljuk és tágítjuk a fordítás mint művelet fogalmát, könnyen eljuthatunk a fordítás és átdolgozás közti határvonalat elmosó, azokat inkább egy skála különböző pontjain elhelyezkedő (újra)alkotói stratégiákként értelmező megközelítésekhez is. Ezek közé tartozik Peter Low (2005) elmélete is, aki pontozásos kritériumrendszerében nem tesz különbséget átdolgozás és fordítás között, mely jelenségek közül a magasabb pontszámmal rendelkezőkben szerinte túlnyomóan fordítási, az alacsonyabb pontszámmal bírókban pedig nagyrészt adaptációs, azaz átdolgozási karakterisztika érvényesül. Az elemzésből Low azonban nem zár ki eleve bizonyos, gyengébbnek tartott fordított műveket, hanem az általa alkalmazott fordításelemzés összpontszámai segítségével bizonyítja az egyes fordítási változatok között megfigyelhető minőségbeli különbségeket. Bodnár és Horváth (2018) kvalitatív megállapításait tehát Low (2005) kvantitatív elemzési módszerével kiegészítve számszerűsíthető eredményeket kaphatunk a dalszöveg-fordítások minőségéről. Ezen árnyaltabb elemzési eljárás részleteit a

továbbiakban jelen dolgozat módszertani információkat is magában foglaló negyedik fejezete tartalmazza.

2.3. A kompromisszumrendszer mint komplex dalfordítási taxonómia

Peter Low (2005) fordításelemző rendszere szintén a kompromisszum mint kulcszó köré szerveződik, s a dalfordítási szakirodalomban megkerülhetetlen ún. *pentatlon elvek* leírásaként vált ismertté. Low, aki gyakorló dalfordítóként a szkoposzelmélet (Reiß&Vermeer 1984) felől közelítve jutott el végül az énekelhető, illetve előadásra szánt fordított dalok vizsgálatáig, rendszere ismertetésekor a célnyelvi szöveg és a forrásnyelvi szövegre írott zenei anyag szükségszerű kompatibilitását tartja szem előtt. Ennek megvalósulására szerinte akkor van esély, ha a fordító képes megfontoltan egyensúlyozni az énekelhetőség, értelem, természetesség, rím és ritmus öt, egymással korántsem egyenrangú és önmagukban véve nem abszolutizálható fontosságú kritériuma között. Tökéletesen megvalósuló rímelésű, ugyanakkor énekelhetetlen metrumú és lexikai elemeiben, illetve hangulati tartalmában az eredeti soroktól nagyban elütő szöveg helyett sokkal inkább az egyes tényezők között megvalósítható kompromisszumokat és az általuk kijelölt „köztes” fordítási eredményt tartja sikerültebbnek. Azaz minél több elem figyelembevételével születnek meg a fordító több szempont között egyensúlyozó döntései, annál nagyobb a mozgástere a választás szabadságának köszönhetően, s annál jobb esélyei vannak „a szempontok átlagát” tekintve a forrásnyelvi verzióval lehető legtöbb tulajdonságában ekvivalensnek mondható célnyelvi szöveg megalkotására, ugyanis szélesebb kritériumskálának (legalább részben) megfelelve a nagyon feltűnő és/vagy fájó fordítási veszteségek is könnyebben elkerülhetők lehetnek.

Felmerülhet bennünk a kérdés, hogy a *pentatlon elveket* alkotó öt tényező milyen alszempontokat is takar pontosabban, illetve hogy mi alapján lettek éppen ezek a kategóriák a rendszer építőkövei. E dilemma jogosságát érzékeltethetik például az énekelhetőséggel kapcsolatba hozható jelenségek, melyekkel a dalfordítók sajnos jellemzően nincsenek annyira tisztában, mint maguk a vokális művek előadói. Bozsik (2015) idesorolja a szöveg zenében megvalósuló ritmusát a szöveg normál beszédritmus szerinti lüktetéséhez képest, a magán- és mássalhangzók használatát (különös tekintettel a *h* hangzó előfordulására, valamint egymást követő szóvégi és szóeleji hangzók vizsgálatára), továbbá a magánhangzók megválasztását a hangmagasság tükrében. Véleményünk szerint a felsorolt kihívások mindegyikének meglehet a helye a low-i pentatlon elvek rendszerében is, azonban ehhez egyértelmű és jól körülhatárolt módon kell megadni az alapfogalmak jelentését. Nem mindegy ugyanis, hogy természetesség alatt lexikai-szintaktikai, tehát a verbalitás keretei között vizsgálható tartalmi, vagy éppenséggel akusztikai-fonológiai, azaz adott esetben az énekelhetőséget befolyásoló formai természetességet értünk. Megfelelő elkülönítés és definíciók nélkül a szempontrendszer egyes elemei könnyen önmagukat ismétlő modellé duzzadhatnak.

3. A *Lied* és a német nyelv kapcsolata

A tanulmány címében feltett kérdés megválaszolásakor érdemes röviden kitérnünk a szándékosan német eredeti terminussal leírt műfaj, a *Lied* különleges helyzetére is. Úgy véljük, egyszerűen *dal*-ként hivatkozva a *Liedre* nem egyszerű fordítási művelet, hanem pontatlan fogalomhasználat eredményével van dolgunk, ugyanis a dal gyűjtőfogalomként a magyarban zenei értelemben jelenthet népdalt, műdalt, sőt gyakran inkább népies műdalként emlegetett nótát is, nem beszélve az ún. könnyűzenei műfajokban használatos számtalan előfordulási lehetőségéről, ráadásul műfajelméleti kontextusban használja az irodalomtudomány is. Utóbbi helyzet szintén a gyűjtőfogalmi státuszt erősíti, hiszen összetételekben (csatadal, bordal, helyzetdal stb.) egymástól nagyon eltérő altípusokat fog egybe a közös utótag alkalmazása – mindezt természetesen zene nélkül.

A *Lied* esetében azonban bár gazdag, a többi vokális csoporttól meglehetősen könnyen elkülöníthető műfajról van szó. A nemzetközi szakirodalom azt a jellegzetesen német, a romantika korában virágkorát élő hangszerkíséretes daltípust sorolja ide, melynek kialakulása már a bécsi klasszika kora előtt is évszázados múltra tekintett vissza, és művelői az azt követő csúcskorszak után még a XX. századba átnyúlóan is tudtak maradandót alkotni.

A nemzeti karaktert magukon viselő műdalokkal természetesen más népeknél is találkozhatunk (gondoljunk csak az olasz canzonék, a francia sanzonok vagy az orosz románcok színes világára), azonban mindezek közül egyértelműen a *Lied* határozta meg a hosszú XIX. század olasz operákon túli vokális zenei köznyelvét, ami a német muzsika barokktól uralkodónak mondható hódító internacionalizmusa fényében nem is különösebben meglepő. Jól jellemzi a helyzetet az *Orosz bárka* című Szokurov-film francia diplomatájának ironikus elszólása a láthatatlan társszereplőként vele társalgó operatőrrel folytatott egyik velős párbeszédében (Szokurov 2002: 40.15–40.35):

- *A zene mindenesetre jó volt. Ki a szerző?*

- *Glinka.*

- *Glinka. Német.*

- *Orosz.*

- *Nem-nem, német. Az összes zeneszerző német.*

- *Persze, minden zeneszerző német.*

Az idézett jelenet szimbolikus jellegéből természetesen nem következik a *Lied*nek mint műfajnak egyeduralma a klasszikus dalirodalomban, ugyanakkor el kell ismernünk, hogy a német eredeti szövegekre írott dalok különleges helyet foglalnak el a zenetörténetben. A tanulmány második fejezetében írottak alapján felmerülhet bennünk a gyanú, hogy amennyiben a művek fordított szöveggel hangzanak el, valami a legnemesebb fordítói szándék ellenére is elveszhet autentikus jellegükből. A tanulmány negyedik fejezete fordításelemző eset-tanulmány keretében vizsgálja nyelvi és zenei szempontú megközelítéssel a

forrás- és célnyelvi szövegekkel énekelhető *Lied* komplex szövetét az elkerülhetetlen veszteségek és azok esetleges kompenzációs lehetőségei tükrében.

4. Példa a *Lied* színeváltozására a szövegfordításban

Az alábbi fejezet egy Goethe-versre komponált Liszt-dal, a *Mignons Lied* német eredetijének és oroszra fordított énekelhető változatának nyomtatott kiadásban megjelent verzióit veti össze egymással. Megjegyezzük, hogy a költő és zeneszerző anyanyelve egyaránt a forrásnyelvi német volt, a célnyelvi orosz egyikük sem beszélte. A két nyelv mindegyike fejlett ragozási rendszerrel rendelkezik, és bár hangzásukban különösen a keménység és lágyság tekintetében erőteljesen eltérnek egymástól, hangsúlyviszonyaik lényegesen szabadabbak a magyarénál, melyben a mindig szókezdő szóhangsúly zeneileg gyakran hangsúlytalan helyre kerülése rendkívül megnehezíti az érthető, ugyanakkor lüktetésében is természetesnek ható célnyelvi szöveget alkotni kívánó dalfordító dolgát.

A mű három különböző megzenésített változata ismert: az első csak kéziratban maradt fenn németül, míg a második és harmadik nyomtatásban is megjelent (előbbi az eredeti mellett angol és orosz, utóbbi orosz fordításban). Liszt számos dalának fiatalkori verzióit átdolgozta évekkel az elsőt követően, mert nem volt elégedett az eredeti, idősebb korában túlságosan „szabadosnak” gondolt szövegkezelésével. Mielőtt azonban részletesen bemutatnánk, mely változtatásokkal jutott közelebb a kívánatosnak tartott összhatáshoz, az 1. számú ábrán felvázoljuk, mely tényezőkre lehetett többé-kevésbé tekintettel a komponista az eredeti szöveg megzenésítésekor.

megzenésítendő szöveg: általában vers	
FORMA	TARTALOM
strófaszerkezet	értelem
sorok szótagszáma	hangulat
hangsúlyviszonyok	költői eszközök
hangzóhasználat	gondolati ív
rím	felépítés
metrum	stílus
az elkészült zenei anyag és az eredeti szöveg kapcsolata	
ÉNEKELHETŐSÉG	SZÖVEG–ZENE KOHÉZIÓ
ritmika	szöveg és zenei anyag szerves egysége
hangmagasság és ejtendő hangzók	lexikai és zenei kohéziós váz illeszkedése

1. ábra. Dalok megzenésítésekor szerepet játszó tényezők

Látható, hogy táblázat felső része a nem megzenésített versek elemzéskor is figyelembe veendő formai (hangzásbeli) és tartalmi (lexikai-poétikai) elemeket sorolja fel, míg alsó soraiban a kifejezetten a lírai művek megzenésítésekor a fentiekben túlmenően jelentőssé váló összetett énekelhetőségi és ún. szöveg–

zene kohéziós szempontok kerülnek elő. Eddig azonban csak szöveg és zene bonyolult, azonban még egy nyelvi rendszeren belül kirajzolódó kapcsolatát vázoltuk fel. A többnyelvűség és így a fordítás felé elmozdulva láthatjuk viszont, hogy az ábra a többnyelvűség keretein belül is értelmezhető úgy, hogy a formai és tartalmi elemek alatt most nem a verbális és zenei rétegek közötti kapcsolatot keressük (tehát például, hogy hogyan támogatja a zenei anyag a szavak lexikai jelentését és a mű hangulatvilágát, erősíti a költői eszközök és a nyelvi fokozás hatásait), hanem hogy milyen viszonyok jönnek létre a forrás- és célnyelvi szövegek formai és tartalmi elemei között. Ez esetben a táblázat forma és tartalom oszlopaiban felsorolt összetevők zenei vetület nélkül vizsgálандók, akár egy klasszikus műfordítás-elemzés során. Az alsó sorok ugyanakkor az eredeti és fordított szövegű dal megzenésítésével létrejött új viszonyrendszereket hasonlítják össze egymással a külön az eredeti és fordított szövegű műben is értelmezhető énekelhetőségi és szöveg–zene kohéziós kapcsolatok minőségi egybevetésével. A 2. számú ábra ezt a felfogást tükrözi.

lefordítandó szöveg: általában vers	
FORMA	TARTALOM
strófaszerkezet	értelem
sorok szótagszáma	hangulat
hangsúlyviszonyok	költői eszközök
hangzóhasználat	gondolati ív
rím	felépítés
metrum	stílus
az elkészült fordítás és a zenei anyag kapcsolata	
ÉNEKELHETŐSÉG	SZÖVEG–ZENE KOHÉZIÓ
ritmika	szöveg és zenei anyag szerves egysége
hangmagasság és ejtendő hangzók	lexikai és zenei kohéziós váz illeszkedése

2. ábra. Dalok lefordításakor szerepet játszó tényezők

A két táblázat együttese sejteti, milyen sok szempont mentén végezhető a dal-fordítások elemzése, hiszen elkülönül bennük egy verbális (nyelvi, lexikai) és zenei (hangzással és zenei formavilággal is kapcsolatos) réteg, melyek elkülönült vizsgálatát azonban az egyes rétegek közötti kölcsönhatások elemzése egészíti ki. Tehát vizsgálható önmagában az eredeti szöveg és fordítása is lexikai elemzéssel, sőt a megzenésített mű zenei anyagáról mindkét szöveget leválasztva egy ún. zenei kohéziós váz is megalkotható, melyet a lexikai kohéziós vázzal összevetve megállapítások tehetők például a kettő illeszkedéséről vagy éppenséggel annak hiányos voltáról is. (A zenei kohéziós vázat alkotó elemeket a táblázat jelen formájában csak részben tartalmazza, mert egyelőre nem szerepelnek benne például a hangszeres kíséretben előforduló harmóniak és szünetek kiváltotta hatások. Ezek részletes vizsgálata az akár egy lépéssé is összevonható 9–11.

sorokban lehet esedékes.) Hasonlóképp vizsgálható szöveg és zenei anyag szerves egysége külön az eredeti, majd a fordított szövegű verzióban is, és az így nyert észrevételek ezt követően a különböző nyelvű változatok egymás mellé helyezésével rajzolhatnak ki egyezéseket vagy a nyelvi közvetítés során megbicsakló kevésbé harmonikus szöveg–zene találkozási pontokat.

A modell teljes megértéséhez ezért elengedhetetlen a *szöveg–zene kohézió* csoporton belül bevezetni kívánt két új terminus, a mikroszintű és közvetlenebb formában vizsgálható *szöveg–zene illeszkedés* és a makroszintű *szöveg–zene kohézió* helyes és következetes használata. Bevezetésükkel értelmet nyerhet egy, az eddigi vizsgálataink során jobb híján csak *vokális ekvivalenciaként* körülírt komplex jelentéstartalommal bíró terminus is, mely véleményünk szerint alkalmas az egy dal eredeti és fordított szövegű verziói között megfigyelhető *szöveg–zene illeszkedési és kohéziós viszonyok* megfeleltethetőségi mértékének leírására. Egyszerűbben fogalmazva: minél nagyobb mértékben valósul meg egy megzenésített dal és fordítása között a *vokális ekvivalencia*, objektíven mérhető szempontok alapján esetükben annál jobban sikerült fordításról lehet szó.

Az áttekinthetőség érdekében az általunk bevezetni kívánt dalfordítás-elemzési modell javasoltan egymásra épülő lépéseit a 3. számú ábrán foglaljuk össze.

sorsz.	szöveg nyelve	elemzett anyag	elemzés típusa
1.	forrásnyelv	vers	lexikai kohéziós / makroszint
2.	forrásnyelv	dalszöveg	lexikai kohéziós / makroszint
3.	forrásnyelv	vers és dalszöveg	lexikai kohéziós egybevetés (eltolódások: megzenésítés) / makroszint
4.	célnyelv	versfordítás	lexikai kohéziós / makroszint
5.	célnyelv	dalszöveg	lexikai kohéziós / makroszint
6.	célnyelv	versfordítás és dalszöveg	lexikai kohéziós egybevetés (eltolódások: megzenésítés) / makroszint
7.	forrásnyelv és célnyelv	vers	lexikai kohéziós egybevetés (eltolódások: fordítás) / makroszint
8.	forrásnyelv és célnyelv	dalszöveg	lexikai kohéziós egybevetés (eltolódások: fordítás) / makroszint
9.	(forrásnyelv)	zenei anyag	zenei kohéziós / makroszint
10.	(célnyelv)	zenei anyag	zenei kohéziós / makroszint
11.	(forrásnyelv és célnyelv)	zenei anyag	zenei kohéziós egybevetés (eltolódások: „fordítás”) / makroszint
12.	forrásnyelv	dalszöveg és zenei anyag	lexikai és zenei kohéziós egybevetés (eltolódások: megzenésítés) / makroszint
13.	forrásnyelv	dalszöveg és zenei anyag	szöveg–zene illeszkedés vizsgálata / mikroszint
14.	célnyelv	dalszöveg és zenei anyag	lexikai és zenei kohéziós egybevetés (eltolódások: megzenésítés) / makroszint

15.	célnyelv	dalszöveg és zenei anyag	szöveg–zene illeszkedés vizsgálata / mikroszint
16.	forráshyelv és célnyelv	dalszöveg és zenei anyag	szöveg–zene kohéziós egybevetés (eltolódások: fordítás; lexikai és zenei kohéziós vázak viszonya) / makroszint
17.	forráshyelv és célnyelv	dalszöveg és zenei anyag	szöveg–zene illeszkedés vizsgálata / mikroszint
18.	forráshyelv és célnyelv	dalszöveg és zenei anyag	a vokális ekvivalencia megvalósulási mértékének vizsgálata / összegző értékelés

3. ábra. Egy lehetséges dalfordítás-elemzési modell részletes lépései

A 9–11. sorok speciális helyzetéről már volt szó, hiszen ezekben a nyelvi réteg nélkül fordításról beszélni nem tűnhet megalapozottnak. Ugyanakkor olyan művek esetében, ahol a szöveg fordítása a zenei anyag jelentősebb módosításával is együtt járt, már érdemes lehet önmagában a zeneszöveg eredeti és módosított verziója közti eltérések rögzítése is.

Az első nyolc lépésben az eredeti mű és fordítása, továbbá a megzenesítés során keletkező, jellemzően sok ismétlést (esetlegesen kihagyásokat) tartalmazó eredeti és fordított nyelvű szövegek vizsgálata történik meg a zenei anyagtól függetlenül. (A nyelvi és zenei réteg együttes elemzése a 12–18. sorokban összegyűjtött lépéseken keresztül történik.) A lexikai kohézió szempontjából kulcsfontosságú ismétléskapcsolatok érdemi feltárása előtt, pusztán az eltérések és hasonlóságok számszerűsítésével érdekes eredményeket kaphatunk, melyeket a 4. és 5. ábra szemléltet. (A szövegek lexikai kohéziójában kiemelt szerepet betöltő ismétlések számának meghatározásakor mindegyik szöveg mindegyik szavának az előfordulási számából egyet kivonva megkapjuk az adott szó ismétléseinek számát. Az adatokat a 4. számú ábra tartalmazza.

Szöveg	Eredeti (német)	1. dalverzió (német)	2. dalverzió (német)	3. dalverzió (német)	2. dalverzió (orosz)	3. dalverzió (orosz)
Ismétlések száma	51	161	136	139	107	107

4. ábra. Lexikai kohéziós elemzés során feltárt ismétléskapcsolatok száma

Itt rögtön feltűnik, mennyivel több ismétlést tartalmaznak a dalok az eredeti versszöveghez képest. Gyakoriság alapján az eredeti vers három legfontosabb szava a *kennst*, a *du* és a *dahin* (mindegyik öt ismétléssel), ezekből rajzolódik ki a versszakok ismétlésrendszere egyfajta keretes refrénvariációként. Ehhez képest a dalokban nemcsak több szó fordul elő ismételt az eredeti vershez képest (például a *Kennst du* kérdést követő *das Land*, *das Haus* és *den Berg* vagy további kulcsszavakként a *[mein] Beschützer* és *Geliebter*, illetve az utolsó versszakban szintén felértékelődő *Weg* és *Vater* is), hanem az ismétlések száma is jelentősen megemelkedik. Az 5. számú táblázat az újabb ismétlésekkel kiemelt kulcsszavakat tartalmazza.

Szöveg:	Eredeti (német)	1. dalverzió (német)	2. dalverzió (német)	3. dalverzió (német)	2. dalverzió (orosz fordítás)	3. dalverzió (orosz fordítás)
Ismételt kulcssza- vak az ismétlés számáva- l	kennst 5	kennst 13	kennst 14	kennst 14	знаешь (знают) 10	знаешь (знают) 10
	du 5	du 14	du 15	du 15	ты 9	ты 9
	dahin 5	dahin 23	dahin 20	dahin 22	туда 24	туда 25
	Land -	Land 1	Land 1	Land 1	край 2	край 2
	Haus -	Haus 1	Haus 1	Haus 1	дом 2	дом 2
	Berg -	Berg 1	Berg 1	Berg 1	гор(ных) 1	гор(ных) 1
	Beschützer -	Beschützer 3	Beschützer 3	Beschützer 3	хранитель 2	хранитель 2
	Gelieb-ter -	Geliebter 3	Geliebter 3	Geliebter 3	любимый 2	любимый 2
	Weg 1	Weg 3	Weg 3	Weg 3	путь 2	путь 2
	Vater -	Vater 4	Vater 3	Vater 3	отец 2	отец 2

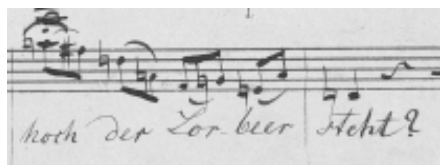
5. ábra. Lexikai kohéziós elemzés során vizsgált kulcsszavak az ismétlések számával

A megzenésített változatokban egyértelmű túlsúllyal szerepel a *dahin* szócska, melynek kiemelésére Liszt számos megoldást nyújt, ezeket a dalok zenei és *szöveg–zene kohéziós* elemzése tárhatja fel részletesen. A szövegelemzés technikai részével kapcsolatban fontos megjegyezni, hogy bár a megismételt mondatok és félmondatok terjedelmesebbé tették a dalokat, mindegyik esetben 24 mondatos terjedelműnek tekintettünk valamennyi szöveget, tehát egy teljes sor megismétlését nem külön mondatnak számított, hanem egynek, mintha az adott mondat kétszer annyi szóból állna. Az egységes mondatszám miatt pedig az ismétlésszámok is gond nélkül összehasonlíthatók. Egyedül az orosz fordításnál válik emiatt valamelyest nehezebbé a számolás, ahol az *o Vater, lass uns gehn!* sor fordítása oroszul hosszabb, ezért a megfelelő helyeken mindig más részét (*родитель мой, отец мой, пойдём мы туда!*) alkalmazza a fordító, hogy összességében mindegyik elemet szerepeltethesse. Az ismétlési sűrűség egységesen 24 mondattal történő számításakor azonban egyértelműen kirajzolódik a kép, miszerint a dalok lexikai kohéziója a megnövekedett ismétlésszám révén erősebb lett, ennek pedig zenei okai vannak.

Jelen tanulmány kereteit a tisztán zenei kohéziós szerkezet felvázolása szétfeszítené, azonban néhány kottapélda segítségével a *szöveg–zene illeszkedési* és *kohéziós* elemzés lehetőségeit bemutatva utalunk néhány

megállapítással arra is. Mivel az általunk használt kották kétnyelvűek, elmondhatjuk, hogy ugyanazon zenei szövegek kerültek mindkét nyomtatásban megjelent verzióban a német forrás- és orosz célnyelvi szöveg mellé, ezért a szöveg nélküli zenei anyagot vizsgáló 9–11. táblázatsorok valójában verzióként egy közös lépésben is egyesíthetők lennének.

A három verzió láncolatából kirajzolódik egyrészt a zeneszerző útkeresése, illetve éresi folyamata is, ugyanakkor eltérő megoldásai rámutatnak azokra a nehézségekre is, melyekkel a szöveg és a zenei anyag megmunkálásakor szembe-sülhetett a szerző a zenei, illetve a szöveg–zene illeszkedés és kohézió megte-remtésén fáradozva. A három változat közül napjainkban a nyomtatásban is megjelent másodikat és harmadikat szokták előadni, az első mellőzésének oka egyfelől, hogy az lényegében a második verzió valamivel nyersebb előképe, ráadásul nehezen, például internetes adatbázisokban elérhető digitalizált kézirat formájában hozzáférhető. Az említett nyersség tetten érhető egyfelől a kíséret helyenként nehézkes (például ugráló kettősfogásokkal és tág fekvésű, egyér-telműen a Liszt óriási kezére méretezett akkordokkal tarkított menetekben megnyilvánuló) és egyhangú voltán is (gondoljunk csak az utolsó versszak *Dahin* kezdetű sorától indulva szinte végig egyeduralkodó, kissé monoton tizenhatod szextolás zongoraszólamra). Másfelől a helyenként előforduló ritmikai túlbonyo-lítottság és a túl magas fekvésben ismételtetett hangok indokolatlanul az énekel-hetőség és természetesség kárára mennek. A túlkomplikált ritmikára hozhatók példaként a *mit dir / armes Kind / Weg / Vater* szavaknál előkerülő átkötéses végű triolák, ráadásul több helyen *i* hangra kell hajlítással több hangot énekelni, amit korántsem egyszerű teljesíteni. Hasonlóképpen nehéz magas fekvése miatt az első versszak negyedik sorában álló *hoch* szótagra egy tiszta kvint felfelé ugrást követően kétvonalas *a''* hangot kitartani (ami nyilván tökéletes összhangban van a szó 'magasan' jelentésével, de embert próbáló feladat, ezért a második és harmadik változatban már énekesbarátabb *fisz''* helyettesíti, ahogyan azt a 6. számú ábra is mutatja).



6. ábra.

A *hoch* szótag dallambeli kifejeződése Liszt kéziratában (balra), valamint első (jobbra fent) és második (jobbra lent) nyomtatott kiadásában

Nincs könnyebb helyzetben az énekes az egyébként többször is elhangzó *möcht ich mit / geht unser* szótagjain ismételtetett *fisz*”, valamint az utolsó *Vater* szó első szótagján megkövetelt *a*” hang(ok) megszólaltatásakor sem: ezek a már említett ritmikai figurációkkal és bonyolult hangközugrásokkal kiegészülve semmiképpen nem támogatják az énekelhetőség vagy természetesség kritériumait.

Érdeemes megemlíteni még, hogy az első feldolgozásban Liszt Goethe eredetijéből néhány szót felcserélt (*Marmorbilder / Marmorhallen, mich / dich*). Az első cserét egyértelműen a *-bildert* felváltó *-hallen* lágyabb hangzása indokolhatja, és a jelentésmódosulás nem olyan horderejű (márványképek helyett márványcsarnokok néznek a lírai énre), azonban a 36 alkalommal véghezvitt *mich* → *dich* átírás már valódi nézőpontváltásról árulkodik (igaz, kellemesebb hatást kelt az *n* hangzót követő *d*, mintha *m*-be folyna át). A szöveg szabadabb kezelése egyébként, ahogy említettük, a fiatal dalköltő Liszt szokása volt, későbbi átdolgozásaira egyértelműen az eredeti verssel szemben tanúsított szövegűség lesz a jellemző.

A második változat már egy letisztultabb, érettebb dal összehatását kelti, ugyanakkor egy fontos innováció még hiányzik belőle (bár csírájában már benne van), ez pedig nem más, mint a harmadik verzióban már uralkodó jellegű 6/4-es és 3/2-es ütemmutató, melyet azért néha még ott is 4/4 vált fel. Míg azonban a második változatnál még a 4/4 az egyeduralkodó (itt a nyújtásoknál a hosszú hangok rövidekkel szembeni aránya rendszerint 3:1, ami kicsit szögletesebb a harmadik verzióra jellemzőbb 2:1-nél, utóbbinál ugyanis a rövidebb hangokra is énekelhető kényelmesen és szépen olyan szótag, ami nemcsak rövid magánhangzóból áll, hanem adott esetben mássalhangzót, sőt, akár hosszú magánhangzót is tartalmaz). A 4/4-es alapülkötetés a *Dahin* kezdetű részekben is megmarad, de triolásra vált, így már érezhető benne a szöveg egészére jobban passzoló 6/4, ami azonban csak a harmadik versszak első négy sorában jelenik meg. Az ütemmutatók eltérő karakterét a 7. számú ábrán figyelhetjük meg.



7. ábra. A 4/4-es és 6/4-es (3/2-es) lüktetés jelölése a mű két nyomtatott kiadásában

Összességében mindegyik változat igyekszik követni a költemény egészét jellemző trochaikus lüktetés megtartását, a legkövetkezetesebben azonban ez a harmadik változatban valósul meg, melyről ezenkívül elmondható az is, hogy az ének- és zongoraszólam még szerveesebben összefonódik, mint az első kettőben (itt a zongorakíséretből ugyanis helyenként szólisztikus hangvételűvé lép elő, például amikor az énekes dallami és ritmikai figurációit megelőzi vagy megismétli, illetve változatosabb mind az első, mind a második verzió kíséreténél). Liszt szövegkezelési tehetségére jellemző azonban, hogy a rímmel is összecsengő szavak hangsúlyos szótagjai mind a 4/4-es, mind a 6/4-es verzióban hangsúlyos helyre, tehát ütemegyre vagy ütemközépre esnek. A sorok vagy sorrészek ismétlése nyilvánvalóan a zenei építkezés logikájából fakad, például a versszakok nem ismétlődő részeinek felépítését követi a refrénszerű részek zenei felépítése, és ha ehhez nem elég hosszú a sor (például a *Dahin* esetében), akkor a szerző mindannyiszor ismételni fog egyes szavakat, ahányszor erre csak a zenei lüktetés egységességének fenntartásához szüksége van. Például: az első négy verssor ritmikai és zenei képlete is – rövid (*Kennst du das Land*); – rövid (*wo die Citronen blühen*); – hosszú (*im dunkeln Laub die Goldorangen glühen*); – rövid (*ein sanfter Wind*); – rövid (*vom blauen Himmel weht*); – hosszú (*die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht*), ezt a jellegzetes zenei mondatszerű hármas építkezést (rövid – rövid – hosszú) pedig megtaláljuk az ismétlődő részekben is, így jön létre az első versszak második fele: – rövid (*Kennst du es wohl*); – rövid (*Kennst du es wohl*); – hosszú (*Kennst du es wohl* + „időkitöltő” zongorakíséret; az első verzió második versszakában ugyanakkor csak kétszer szerepel a kérdés). Így azonban a versszak a duplájára duzzad, mivel a *Dahin* kezdetű, sok ismétlést tartalmazó és energikus részek fogják kiegyenlíteni az eddig felépített, melankolikusabb versszak-kezdeteket.

Összefoglalóan azt mondhatjuk, hogy valamilyen mértékű *szöveg–zene kohézió* mindhárom német nyelvű változatban megvalósul, viszont az énekelhetőség és természetesség kritériumai következetesebben érvényesülnek a második és harmadik verzióban, míg a lüktetés és ritmika beszédyszerűsége és az énekszólam szerveesebb részévé váló zongorakíséret alapján e kettő közül is a

harmadik változatnak sikerül teljesebben megvalósítani a Peter Low-i (2005) *pentatlon-elveket*, tehát itt az erősebb a *szöveg–zene illeszkedés és kohézió*.

Az orosz fordításról szólva meg kell említenünk, hogy a második és harmadik énekelt verziót (melyek, mint láttuk, lényeges zenei elemekben különböznek egymástól, ami azonban, két *o* felkiáltástól és egy *dahint*-tól eltekintve az eredeti német szövegekre nem hatott ki) szinte szó szerint ugyanazzal az orosz fordítással adták közre (itt a két dalszöveg között szintén csak egy *o* és egy *myða* a különbség, ami elhanyagolható). Érdekességként jegyezzük meg, hogy orosz szöveggel véleményünk szerint a második, tehát valamivel élesebb ritmikai mintázattal íródott verziót érdemesebb énekelni, ugyanis az orosz nyelvben sokkal erőteljesebb a különbség a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok között, utóbbiak redukált jellege pedig jobban érvényesülhet egy élesebb tizedhatodon, mint például a hármas lüktetésű triolák utolsó, legkönnyedebb hangján. Ezt leszámítva mindkét verzió jól énekelhető, ha eltekintünk a hosszú, olykor még hangsúllyal is kiemelt negyed vagy fél értékű hangokra eső, ajakréses *ы*-t és *у*-t tartalmazó szótagoktól (például: *ты, лимоны, мурм, зреним*), ezeket valamennyivel kellemetlenebb énekelni, de legalább nincsenek elérhetetlen magasságokban.

Összességében jellemző az orosz szövegre, hogy az eredetinel gazdagabb a szókészlete, emiatt a megfelelő német verziókhoz képest érezhetően kevesebb benne az ismétlés (139, illetve 136 helyett mindössze 107). Az ismétléssel kiemelt szavak jórészt megfelelnek az eredetiben találhatóknak (lásd az 5. számú ábra táblázatát), különbség csak a *Land* helyén álló *край* és a *Haus*-nak megfelelő *дом* többszöri szerepeltetésében mutatkozik, illetve az ismétlések számában, de az arányok különben egybeesnek az eredetivel, kivéve a *dahin* ekvivalenseként szereplő *myða*-t, melynek előfordulási gyakorisága egyedülként megelőzi a német szövegekbeli *dahint*. Ennek oka talán abban rejlik, hogy fonológiai adottságai miatt ez a szó különösen alkalmas az adott felfelé ugró motívum megszövegezésére, és sok szerepeltetése kárpótolhat a többi szó kevesebb előfordulásáért. Érdekes lenne megvizsgálni, hogy a lexikai kohézió ismétlésen kívüli elemei (szinonimák, antonimák, valamint a hiponímia és meronímia jelensége) milyen kohéziós eltolódásokat okoznak a szövegben. Itt a terjedelem szűkössége miatt csak a következő figyelemre méltó fordítói megoldásokat említjük: *Goldorangen* → *лимоны, плоды горят*; *Himmel* → *лазурь*; illetve azt a honosító eljárást, amikor a *hoch der Lorbeer steht* tipikusan mediterrán képe helyett az orosz hallgatók számára jobban átérezhető *не знают снежных бурь* sora szerepel. Mindezek elemzéséhez további vizsgálatok végzésére és az eredmények esetleges vizuális ábrázolására is szükség lenne, azonban a *szöveg–zene kohézió és illeszkedés*, valamint a *vokális ekvivalencia* megvalósulási mértékének megállapítása véleményünk szerint enélkül is, a 3. számú ábrában foglalt elemzési lépések következetes véghezvitelével ugyancsak lehetséges.

5. Összegzés

Jelen tanulmány a *Lied* különleges műfajának fordítás- és zenetudományi megközelítésén keresztül kívánt betekintést nyújtani a dalfordítások speciális fordítói kihívást nyújtó világába. A kutatási részterület releváns szakirodalmi tételeinek áttekintését követően szót ejtettünk a német kultúrában gyökerező, ugyanakkor az egyéb nemzeti daltípusoknál több szempontból is egyetemesebb jelentőségűnek mondható *Lied*nek mint az európai zenei örökség egyik univerzális képviselőjének méltán elismert szerepéről a vokális hagyományban. A *nemfordítás*, *újraírás* és *átdolgozás* jelenségeit tematizálva a tágabb értelemben vett fordítás fogalmi keretrendszerében ismertettünk a dalfordítások szempontjából alapvető fontosságúnak tekintett fordításelemző és -értékelő megközelítéseket, melyeket tovább gondolva javaslatot tettünk egy lexikai, zenei és *szöveg–zene illeszkedési*, illetve *kohéziós* elemzést lehetővé tévő komplex fordításelemző modell megalkotására. A javasolt modell gyakorlati alkalmazhatóságát egy Liszt-dal példáján mutattuk be részletes pontozás helyett inkább kitekintő jelleggel, hogy átfogó képet adhassunk az elemzésre érdemesnek tartott szempontok széles tárházáról.

Úgy véljük, a téma kutatásában eddig kapott és a jövőben várt eredmények adalékul szolgálhatnak az audiovizuális fordítások kutatása, a zenetudomány, a vokális előadóművészet, a műfordításkritika, valamint a fordítóképzés és a zenepedagógia speciális részterületei számára is.

Felhasznált irodalom

- 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* 18/2. 1–9.
- Bozsik, Gy. 2015. *A lexikai kohézió és az énekelhetőség vizsgálata operaszövegek fordításában*. Doktori disszertáció. Budapest. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar.
- Földvári, M., Sárvári, K. F. 2022. A fordítástudomány és a zenetudomány kapcsolatáról. *Fordítástudomány* 24/1. 104–121. DOI: 10.35924/fordtud.24.1.7
- Franzon, J. 2008. Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *The Translator* 14/2. 373–400.
- 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* 29/1. 31–37.
- Low, P. 2003. Singable Translation of Songs. *Perspectives* 11/2. 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* 16/1–2. 1–20.
- Low, P. 2013. When Songs Cross Language Borders. *The Translator* 19/2. 229–244. DOI: 10.1080/13556509.2013.10799543
- Low, P. 2017. *Translating Song: Lyrics and Texts*. London/New York. Routledge.

Ajánlott irodalom

- Reiß, K., Vermeer, H. J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen. Max Niemeyer Verlag.

Internetes hivatkozások

- Szokurov, A. 2002. Orosz bárka. <https://www.youtube.com/watch?v=Nv6gztsfq2g> – 2023.02.20.

Források

A Goethe-vers forrása:

- von Goethe, J. W. 1795. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Bd. 2. Frankfurt (Main) u. a. 7-8. (https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/goethe_lehrjahre02_1795?p=13) – 2023.02.20.

dalkiadások:

1. verzió kéziratban [https://imslp.org/wiki/Mignons_Lied,_S.275_\(Liszt,_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Mignons_Lied,_S.275_(Liszt,_Franz)) – 2023.02.20.
- Német–orosz nyelvű kiadás: Ф. Лист. 1981 г. *Песни для голоса с фортепиано в трех томах. Том II*. Составление, редакция и комментарии Я.И. Мильштейна. Москва. «Музыка». № 11268. (2. és 3. verzió: C. 9–16., 122–129.)