

## PREVOĐENJE OPERA I MJUZIKLA

Andrea Šrut

### Sažetak

*Rad se bavi prevođenjem opera i mjuzikla. Jedan od ciljeva je istraživanje teorije o prevođenju tekstova povezanih s glazbom, što pripada zasebnoj disciplini unutar znanosti o prevođenju. Neke od općih teorija iz područja znanosti o prevođenju mogu se primijeniti i na ovo specijalizirano područje, što je u radu i prikazano. Također je predstavljen i petboj Petera Lova (2005) sastavljen od pet grana – pjevnost, smisao, prirodnost, ritam i rima – koje zahtijevaju međusobnu ravnotežu.*

*Kada je riječ o glazbenom prevođenju sa švedskog, engleskog i njemačkog jezika na hrvatski, naveden je niz mogućih prevoditeljskih problema, a sukladno tome i njihovih rješenja. Osim toga, pažnja se pridaje i samom procesu prevođenja glazbenog teksta, pri čemu se prevoditelj mora fokusirati kako na jezičnu, tako i na glazbenu dimenziju. Zatim su predstavljeni opera i mjuzikl te glazbeno-prevoditeljska praksa koja se uz njih veže. Naposljetku, slijedi analiza glazbenih prijevoda. Za analizu opernih komada korišteni su prijevodi s njemačkog, dok je kod mjuzikla riječ o prijevodima s engleskog jezika na hrvatski. Prilikom analize uspoređuju se izvornik i prijevod s ciljem pronalaženja elemenata navedenih u granama Lovovog petoboja.*

### 1. Uvod

Poznato je da prevođenje ponekad može biti izrazito kompleksan proces, budući da postoji više faktora koji utječu na prevoditeljev konačan izbor. Kada je riječ o prevođenju uglazbljenih tekstova u svrhu izvođenja, odnosno pjevanja na ciljnom jeziku, nema sumnje u to da će proces prevođenja biti znatno zahtjevniji. Ovaj se rad bavi prevođenjem glazbenih tekstova, što je vrsta prevođenja koja se može svrstati u zasebno područje istraživanja unutar znanosti o prevođenju, pri čemu je fokus na prevođenju mjuzikla i opera. Izuzev uobičajenih jezičnih i izvanjezičnih značajki, prilikom prevođenja glazbenih tekstova prisutne su i

specifične izvanjezične značajke, kao što su primjerice ritam, mjera, boja i melodija, koje svakako utječu na prevoditeljevu odluku. Razumljivo je da su uglazbljeni tekstovi u velikoj mjeri ovisni o samoj glazbi, zbog čega će se izvornik i prijevod uvelike razlikovati.

Cilj je ovoga rada prikazati razne načine na koje se glazbeni tekst može prevesti te u kojoj su mjeri pojedini faktori presudni prilikom prevođenja. Rad je nastao prevođenjem i prilagodbom diplomskog rada na Katedri za skandinavistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu, no i na temelju kompetencija stečenih na studiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, što je omogućilo da se tema stručno sagleda iz obje perspektive – jezične i glazbene. U radu se daje povijesni pregled prevođenja tekstova povezanih s glazbom. Nakon toga, predstavljeni su neki od pristupa i teorija o prevođenju glazbenih tekstova, kao i općih teorija znanosti o prevođenju koje se mogu primijeniti i na područje prevođenja glazbenih tekstova. Primjeri na koje se referira u radu pretežito su iz njemačkog i engleskog jezika, kao i analizirana glazbena djela.

## **2. Povijest prevođenja glazbenih tekstova**

Prevođenje glazbenih tekstova, glazbeno prevođenje ili prepjevavanje (engleski: *vocal translation, song translation*) bilježi dugu povijest, no kao zasebno područje unutar znanosti o prevođenju počinje se detaljnije istraživati tek potkraj prošloga stoljeća. Prema Gorlée (2005: 7), prevođenje glazbenih tekstova opisano je kao prevođenje glazbeno-poetskih obrazaca, oblika i umijeća. Prilikom izvođenja pjesme (opera, opereta, mjuzikl, narodna pjesma, pop-pjesma), ove komponente čine glazbeno-jezični sklad.

Prvi tragovi glazbenog prevođenja potječu iz ranog kršćanstva, a riječ je o pjevanju u crkvi pojedinih dijelova Biblije. Crkveni je jezik u to vrijeme bio isključivo latinski, ali s obzirom na to da je sama Biblija bila prevedena, možemo govoriti o počecima glazbenog prevođenja. Važno je napomenuti da ovdje nije bila riječ o pravom, već o govorenom pjevanju. Iako je glazba u Crkvi imala svojevrsnu estetsku ulogu, ona se izvodila prvobitno u svrhu veličanja Boga (Gorlée 2005: 17).

U petnaestom stoljeću praksa prevođenja glazbenih tekstova postaje sve učestalija. Martin Luther, začetnik protestantske reformacije, zalagao se za upotrebu materinjeg jezika u Crkvi. Na taj se način htio odmaknuti od

tradicionalnih katoličkih normi koje su značile prevlast latinskog jezika te se time približiti narodu. Shodno tome, predlagao je da se postojeći glazbeni tekstovi na latinskom jeziku prevedu na njemački kako bi se mogle pisati nove himne i psalmi (Gorlée 2005: 26). Važno je napomenuti kako se nije radilo isključivo o prevođenju, nego i o parafraziranju. Parafraziranje se također naziva i variranjem, zato što je riječ o varijacijama glazbeno-stilskih detalja (Gorlée 2005: 31). Protestantska crkva pružala je puno više slobode, zbog čega su parafraze i prijevodi s vremenom sve više dobivali na važnosti, što je imalo utjecaja na mnoge druge crkvene i kršćanske sfere (Gorlée 2005: 27).

Mnogi lingvisti pisali su o prevođenju glazbenih tekstova na temelju povijesti prevođenja psalama i himni. Jedan je od njih Eugene Nida, autor teorije prevođenja koja se temelji na pojmovima formalnog i dinamičkog ekvivalenta. Kada je riječ o prevođenju glazbenog teksta, nema sumnje u to da se radi o dinamičkom ekvivalentu. U svojoj knjizi *Toward a Science of Translation* (1964), Nida također piše o svojevrsnim ograničenjima koja se tiču glazbenog prevođenja. Napominje da prevođenje glazbenog teksta, zbog prisustva same glazbe, nije toliko slobodno kao što je slučaj kod poezije, te stavlja naglasak na iduće stavke: određena duljina svake pojedine fraze s jednakim brojem slogova, opažanje rasprostranjenosti slogova (naglašeni slogovi ili dugi vokali moraju se podudarati s naglašenim notama u glazbi), rima (po potrebi), te vokali prikladne kvalitete na pojedinim istaknutim ili vrlo dugim notnim vrijednostima<sup>1</sup> (Nida 1964: 177, vlastiti prijevod s engleskog). Iako Gorlée (2005: 33) smatra da su navedene preporuke zastarjele navodi da su ipak od koristi ako želimo skrenuti pozornost na probleme koji se prilikom prevođenja pojavljuju.

Za pomnije razumijevanje dimenzija kojima glazbeni tekst pripada, od velike su važnosti Roman Jakobson i njegova klasifikacija prijevoda s obzirom na semiotički sustav teksta. Radi se o tri kategorije – unutarjezično (intralingvalno), međujezično (interlingvalno) i intersemiotičko prevođenje – koje autor opisuje u svom poznatom eseju „On linguistic aspects of translation“ (1959). Unutarjezično (intralingvalno) prevođenje ili preoblikovanje, na engleskom *rewording*, interpretacija je jezičnih znakova unutar jednog jezičnog sustava. Neki od

---

<sup>1</sup> (1) a fixed length for each phrase, with precisely the right number of syllables, (2) the observance of syllabic prominence (the accepted vowels or long syllables must match correspondingly emphasized notes in the music), (3) rhyme, where required, and (4) vowels with appropriate quality for certain emphatic or greatly lengthened notes. (Nida 1964: 177)

primjera unutarjezičnog prevođenja su sažetak, parafraza, definicija ili objašnjenje. Međujezično (interlingvalno) prevođenje (engleski: *translation proper*) označava prijevod u pravom smislu riječi, odnosno prijevod koji se odvija između dva jezična sustava. *Transmutation* ili intersemiotičko prevođenje tip je prevođenja kod kojega se jezični znak prevodi izvanjezičnim ili obrnuto (Jakobson 1959: 233). Jedan od primjera intersemiotičkog prevođenja je *Also sprach Zarathustra*, simfonijska pjesma Richarda Straussa temeljena na istoimenoj knjizi Friedricha Nietzschea. Glazbeno prevođenje može se svrstati i u drugu i u treću kategoriju. Budući da je riječ o prijevodu s jednog jezika na drugi, možemo govoriti o međujezičnom prevođenju, no isto tako prisutne su i izvanjezične komponente koje prevoditelj prenosi iz izvornog u ciljni glazbeni tekst. Naime, radi se o glazbi, ali također se ne smiju zanemariti scena i ples kao sastavni elementi glazbeno-scenskih vrsta.

Kao što je navedeno, neophodna je međuovisnost teksta i glazbe u pjesmi. Kada je riječ o prevođenju glazbenog teksta, jedna je stvar sigurna – glazba je gospodarica riječi. Drugim riječima, glazba ima značajan utjecaj na gotovu svaku prevoditeljevu odluku. Ali, postavlja se pitanje: U kojoj mjeri glazba utječe na tekst? U zajedništvu glazbe i teksta ipak jedan element mora imati prednost, što Gorlée (2005: 8) naziva logocentrizmom i muzikocentrizmom. U logocentrističkom pristupu prednost se daje tekstu, što Gorlée naziva *prima le parole e poi la musica*. S druge strane, u muzikocentrizmu (*prima la musica e poi le parole*) prednost ima glazba (Gorlée 2005: 8).

### 3. Specifični aspekti prevođenja pjesama

Područje unutar znanosti o prevođenju koje se bavi prevođenjem glazbenih tekstova relativno je novo. Naime, prevoditelji su se spomenutim područjem počeli intenzivnije baviti tek posljednjih 15-20 godina, dok se prije toga radilo samo o pojedinim prijedlozima i „pravilima“ kojih bi se bilo dobro držati prilikom prevođenja. Iako postoji više pristupa koji se tiču prevođenja glazbenih tekstova, fokus rada pretežito je na petoboju Petera Lova (engleski: *The Pentathlon Approach*), jer je izrazito jasno strukturiran te vrlo detaljno objašnjen.

Prevođenje pjesama može se povezati s funkcionalističkim teorijama prevođenja. Kada se pojedina pjesma prevodi, važno je fokusirati se na ciljni tekst te njegovu funkciju. Prvenstveno Hans J. Vermeer, ali i Katharina Reiss,

Christiane Nord i Justa Holz-Mänttari (prema Munday 2008: 72) govore o *skoposu* (grč. cilj, svrha). Pojam je uveo Vermeer sedamdesetih godina prošlog stoljeća te ga podobno opisao u knjizi *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, koju je napisao s Katharinom Reiss. Teorija skoposa u središte stavlja cilj i svrhu prevođenja, koji su presudni prilikom odabira metoda i strategija tijekom procesa prevođenja (Munday 2008: 79). Isto tako, Katharina Reiss piše o tekstovima različitih funkcija. Naime, radi se o informativnim, ekspresivnim i operativnim tekstovima. U informativnim tekstovima glavnu ulogu ima sadržaj informacije koja se želi prenijeti (primjerice priručnik, naputak ili upute), dok je u ekspresivnim tekstovima uglavnom riječ o kreativnosti autora i estetici koja bi trebala imati isti učinak na čitatelja u izvornom i ciljnom tekstu. Cilj operativnih tekstova je uvjeravanje i nagovaranje primatelja teksta, odnosno čitatelja. U tipologiji Katharine Reiss postoji i četvrta kategorija, a nju čine takozvani „audiomedijalni“ (multimedijalni) tekstovi. Ovdje se kao primjer navode film te vizualna i audio reklama (Munday 2008: 73), a u kategoriju spadaju i glazbeno-scenske vrste – opera i mjuzikl. Unatoč tome što se Vermeer pretežito koncentrira na informativne tekstove, smatra da se teorija skoposa može primijeniti i na ekspresivne tekstove, što uključuje glazbene tekstove (Low 2005: 186).

Prije samog navođenja kriterija, zahtjeva i hijerarhije u prevođenju pjesama, važno je spomenuti i relevantnost jezičnih i izvanjezičnih faktora. Roberto Mayoral, Dorothy Kelly i Natividad Gallardo (1988) pišu o kategorijama unutar takozvanog „ograničenog“ prevođenja. Naime, smatraju da svako prevođenje teksta u kombinaciji s drugim komunikacijskim sredstvom, primjerice slikom ili glazbom, čini proces prevođenja kompleksnijim upravo na temelju ograničenja do kojih dolazi (Mayoral et al 1988: 356). Autori su napravili podjelu na pet različitih kategorija ograničenja, a prevođenje glazbenih tekstova ulazi u čak četiri od ukupnih pet, što pokazuje razinu kompleksnosti ove vrste prevođenja. Kategorije u koje prevođenje pjesama ulazi su usklađenost sadržaja (*content synchrony*), prostorna usklađenost (*spatial synchrony*), vremenska usklađenost (*synchrony of time*) i govoreni jezik (*spoken language*) (Mayoral et al 1988: 364). Također, autori ističu da prevoditelj ne može kvalitetno obaviti svoj posao bez razumijevanja jezičnih i izvanjezičnih elemenata teksta te njihove međusobne povezanosti (Mayoral et al 1988: 363).

### 3.1 *Petoboj Petera Lowa*

Jedan od najrazrađenijih pristupa prevođenju glazbenih tekstova je petoboj Petera Lowa, originalnog naziva *The Pentathlon Approach*. Koncept je predstavljen u njegovom eseju „The Pentatholon Approach to Translating Song”, koji je objavljen u časopisu *Song and Significance* urednice Dinde L. Gorlée (2005: 185-212). Low u eseju predstavlja pet kriterija – pjevnost, smisao, prirodnost, ritam, rima<sup>2</sup> – koje zatim hijerarhijski organizira. Autor tvrdi da prevođenje pjesama ima vrlo jasan cilj, a to je proizvodnja novog glazbenog teksta koji se publici može otpjevati. Kako bi u tome uspio, prevoditelj mora postići optimalnu ravnotežu između pet navedenih kriterija (Low 2005: 185). Švedski skladatelj Jonas Forssell u svojoj se doktorskoj radnji između ostaloga bavi i Lowovim petobojem, kojeg potanko opisuje i razjašnjava te nudi brojne primjere iz svijeta glazbe (Forssell 2015: 82-94). Važno je skrenuti pažnju na to da su kriteriji skloni preklapanju u brojnim aspektima (Forssell 2015: 82).

#### 3.1.1 Pjevnost

Prvi kriterij – pjevnost – nešto je teže definirati, zato što se djelomično radi o subjektivnom poimanju toga je li nešto dovoljno ili nedovoljno pjevno. Međutim, aspekt pjevnosti ima dvije dimenzije: eufonijsku i prozodijsku (Forssell 2015: 82).

Eufonijska se dimenzija odnosi na milozvučnost, koja je povezana s uporabom pogodnog zvuka i boje na određenim visinama ili notama duljeg trajanja (Dürr i Nida, navedeni u Forssell 2015: 83). Na visokim tonovima, koji su česti u opernim arijama, neke je vokale znatno lakše pjevati, dok neki pak ne zvuče naročito dobro te bi ih se trebalo izbjegavati. Zbog toga se određeni glazbeni prevoditelji zalažu za zadržavanje istih vokala u izvornom tekstu i prijevodu koliko god je moguće. Autor smatra da to zahtijeva preveliku količinu nepotrebne energije, posebice ako se u obzir uzme činjenica da se radi tek o prvoj grani od ukupnih pet (Forssell 2015: 83).

Druga, prozodijska dimenzija odnosi se na jezičnu intonaciju, dinamiku i ritam. Može se reći da je ova dimenzija, za razliku od prethodne, puno razumljivija, jer se radi o pravilnim i nepravilnim naglascima, čega moraju biti

---

<sup>2</sup> Singability, sense, naturalness, rhythm, rhyme (Low 2005).

svjesni i skladatelj prilikom skladanja i prevoditelj prilikom prevođenja. Koliko je naglasak pravilan ne ovisi isključivo o naglašenim i nenaglašenim slogovima teksta, nego i o melodijskoj liniji. Nepravilni naglasci događaju se i najiskusnijim skladateljima, a kamoli tek onima koji taj glazbeni tekst prevode (Forssell 2015: 84). Tijekom prevođenja glazbenog teksta s izvornog na ciljni jezik može doći do nepredviđenih problema, koje Forssell naziva „zamkama“ (2015: 84). Jedna od zamki je promjenjivi naglasak koji postoji u talijanskom jeziku, koji je svakako najučestaliji jezik u opernom svijetu. Naime, određene riječi imaju mogućnost promjene mjesta naglasaka ovisno o situaciji, zbog čega postoje dijelovi libreta gdje se određene riječi više puta ponavljaju, ali svaki puta s različitim naglaskom. Primjerice, Erik Lindegren piše o operi *Don Giovanni* gdje se pojavljuje trosložna riječ koja može pravilno biti naglašena na prvom, drugom ili trećem slogu (Lindegren, navedeno u Forssell 2015: 84).

Dodatni problem koji se javlja tijekom prevođenja s jednog jezika na drugi su različiti naglasci istih imena. Primjer ovoga problema je poznata opera *Carmen*, u kojoj je Carmen glavni lik, zbog čega se njezino ime vrlo često spominje u libretu. Njezino ime nosi naglasak na prvom slogu u skoro svim jezicima osim u francuskom, gdje je naglasak na drugom slogu. Ova okolnost zasigurno može stvoriti značajan problem, ako uzmemo u obzir da je originalni jezik opere upravo francuski. Još jedan primjer je *Boris Godunov*, opera Modesta Musorgskog, gdje se i ime i prezime protagonista opere, Borisa Godunova, izgovaraju na zadnjem slogu u originalnom jeziku – ruskom – što kod određenih jezika nije slučaj (Forssell 2015: 84). Primjerice, u hrvatskom je naglasak na predzadnjem slogu i u imenu i u prezimenu.

### 3.1.2 Smisao

Drugi kriterij petoboja je smisao, što Forssell opisuje kao „smisao i razum, ali i teatralnost“<sup>3</sup> (Forssell 2015: 85, vl. prijevod sa švedskog). Kao i kod uobičajenog prevođenja, postavlja se pitanje koliko se u sadržaj teksta može intervenirati, a da se pritom zadrži smisao.

U nekim je prijevodima opernih libreta uobičajena promjena imena likova, kako bi prijevod zvučao bolje ili kako bi prevoditelju bilo lakše napisati rimu. Na primjer, ime Mozartove opere *Don Giovanni* koristi se u gotovo svim prijevodima,

<sup>3</sup> „Mening och förnuft, men också – teatralitet“ (Forssell 2015: 85)

dok se u španjolskom prijevodu upotrebljava naziv *Don Juan*. Sličan primjer je i *Guillaume Tell*, opera Gioacchina Rossinija izvorno napisana na francuskom jeziku. Umjesto *Guillaume* koristi se ime *Wilhelm* (zemlje njemačkog govornog područja, skandinavske zemlje), *Guglielmo* (Italija) ili *William* (zemlje engleskog govornog područja) (Forssell 2015: 86).

U prevođenju opernog teksta također može doći do sukoba između izvorne i ciljane kulture. Forssell kao primjer navodi operu *Maria Stuarda* skladatelja Gaetana Donizettija i libretista Giuseppea Bardarija. Radnja se temelji na stvarnom događaju, ali ne postoje čvrsti dokazi o tome što se točno dogodilo. Ukratko, radnja se odvija u 16. stoljeću, a glavni likovi, Marija i Elizabeta, međusobno se bore za engleski tron. U britanskoj se povijesnoj verziji na Elizabetu gleda kao na jednu od najvažnijih vladarica, dok je Marija izdajica zemlje. S druge strane, postoji i katolička, odnosno talijanska verzija, u kojoj je Marija heroina, a Elizabeta tek njezina rođakinja koja je nezasluženo preuzela tron. U ovoj je situaciji jasno da osoba koja prevodi operu s talijanskog na engleski jezik stoji u vrlo nezgodnoj poziciji (Forssell 2015: 87, 88). Apter i Herman, iskusni operni prevoditelji, ovaj problem između dviju kultura nazivaju semiotičkim sukobom (*semiotic collision*). Štoviše, objavili su raspravu u kojoj se bave problematikom prevođenja opere *Maria Stuarda* na engleski, u kojoj naglašavaju da prevoditelj tijekom procesa prevođenja konstantno mora odabirati koje sukobljene elemente će naglasiti, a koje promijeniti ili sakriti (navedeno u Forssell 2015: 88).

Johan Franzon (navedeno u Forssell 2015: 90), profesor Sveučilišta u Helsinkiju koji se također bavi prevođenjem glazbenih tekstova, u svojim radovima navodi moguće strategije prevođenja kulturoloških pojmova kod prevođenja glazbenih tekstova. S jedne strane, moguće je zadržati element izvorne kulture, odnosno prevođenjem pojma zadržati njegovo izvorno značenje, ili se prijevodom kulturološki prilagoditi ciljnoj publici. Također, pojam se može generalizirati uporabom općenitijeg pojma ili se pojasniti dodatnim objašnjenjima (Forssell 2015: 90).

### 3.1.3 Prirodnost





Treći kriterij je prirodnost, što se u ovom kontekstu odnosi na izbor i red riječi. Kao što pojam daje naslutiti, radi se o tome da prijevod glazbenog teksta naposljetku treba zvučati prirodno. Red riječi treba biti što pravilniji kako bi glazbena linija zvučala prirodno. Što se tiče izbora riječi, Forssell navodi nekoliko primjera pogrešnog izbora koji se često javlja u švedskom jeziku. Naime, dvosložne riječi (*bara, inte*) prevoditelji često zamijene njihovim jednosložnim varijantama (*blott, ej*) koje nose isto značenje, ali su zastarjele. Na prvi se pogled ovo može činiti kao vješto i praktično rješenje prevoditeljskog problema (u slučaju glazbenog prevođenja: ušteda slogova), ali Forssell (2015: 90) upozorava da takvo nešto na sceni ne zvuči dobro. Međutim, autor navodi da je ponekad, u posebnim slučajevima, poželjno koristiti neprirodne elemente kako bi se postigao svojevrsni efekt „nedodirljivosti“ (Forssell 2015: 90), što se više odnosi na opere, nego na mjuzikle.

#### 3.1.4 Ritam

Četvrti kriterij petoboja je ritam, kojeg Apter (navedeno u Forssell 2015: 90) smatra najvećim prevoditeljskim problemom. U idealnoj situaciji izvorni i ciljni tekst imaju jednak broj slogova s naglascima na istim mjestima. Vjerojatnost da se to ostvari ovisi o brojnim faktorima, ali za određene probleme pri prevođenju postoje jednostavna rješenja. Kao što je već napomenuto, pjevnost (u što ulaze i pravilni naglasci) je najvažnija grana što znači da su svi drugi elementi manje presudni. Zbog toga nije problem ako je ponegdje u ciljnom tekstu veći ili manji broj slogova nego u izvorniku. U slučaju da je prevoditelju u ciljnom tekstu potrebno više slogova, to može učiniti tako da dužu notnu vrijednost podijeli na dva dijela (npr. polovinka – dvije četvrtinke), a isto vrijedi i za obrnutu situaciju (npr. dvije četvrtinke na istoj tonskoj visini – jedna polovinka). Ako se prevoditelj odluči za promjenu ritma (npr. četvrtinka i četvrtinska pauza – dvije četvrtinke), mora biti svjestan da osim melodijske linije postoji i harmonijska, zbog čega je prilikom prevođenja izrazito važno slušati što orkestar svira, a ne oslanjati se isključivo na melodiju.

Kada je riječ o ritamskom odstupanju, u glazbenoj je literaturi moguće pronaći razlike između jedne te iste opere originalno napisane na dva jezika. Primjerice, Jacques Offenbach, skladatelj njemačkog porijekla koji je većinu život proveo u Parizu, imao je običaj pisati sve svoje operete u njemačkoj i francuskoj verziji. Ritamska odstupanja između Offenbachovih dviju jezičnih verzija vrlo su

velika (Forssell 2015: 91). Tijekom prevođenja moguće je, u određenim situacijama, varirati broj slogova bez potrebe za gramatičkim odstupanjima. Jedan od načina je elizija, koja se definira kao izostavljanje samoglasnika ili sloga radi lakšeg izgovora, što se može pronaći u primjerice engleskom ili francuskom jeziku. Drugim riječima, zbog elizije je moguće proizvesti dvije varijante iste skupine riječi (*I am – I'm, I can not – I can't, je te aime – je t'aime*) (Forssell 2015: 91). Drugi način je kontrakcija riječi, što je vrlo često u njemačkom (*von dem – vom, auf das – aufs, an dem – am*). U švedskom jeziku mogućnosti su nešto manje, ali svakako mogu biti od koristi (npr. *inte några – inga*).

### 3.1.5 Rima

Na posljednjem mjestu Lowovog petoboja nalazi se rima. Pisanje rime može se činiti kao jednostavan i zanimljiv zadatak za prevoditelja, što je daleko od istine. Kao prvo, jezici se razlikuju u broju riječi koje se rimuju. Primjerice, Apter i Herman (navedeno u Forssell 2015: 93) navode kako je talijanski jezik vrlo bogat rimom, za razliku od germanskih. Prilikom prevođenja glazbenog teksta potrebno je imati na umu jezične i izvanjezične značajke. Pri tome se ne misli isključivo na ispravno značenje, nego i na postavljanje tog značenja na odgovarajući notni tekst. Budući da je riječ o kompleksnom procesu, nije iznenađujuće što je rima najmanje važan element. Drugim riječima, prevoditelj je već postigao uspjeh samim time što glazba i tekst odgovaraju jedan drugome (Apter 1985: 309). Prema Apteru (1985: 309), ako se u izvornom tekstu nalazi unakrsna rima (*abab*), prihvatljivo je upotrijebiti isprekidanu (*abcb*) u prijevodu. S druge strane, ako je riječ o parnoj rimi (*aa bb*), preporučljivo je da se prevoditelj drži strukture i u ciljnome tekstu. Izuzev prave rime, prevoditelj može iskoristiti i nepravu rimu u slučaju da ne uspijeva pronaći riječi koje se u potpunosti rimuju. Naime, autor navodi četiri kategorije takve vrste rime: *off-rhyme (line-time)*, *weak rhyme (major-squalor)*, *half rhyme (kitty-pitted)* i *consonant rhyme (slat-slit)* (Apter 1985: 309). Forssell (2015: 94) također ukazuje na činjenicu da rima nije od tolike važnosti te da je „dobra ideja biti malo slobodniji s rimom”<sup>4</sup>.

## 4. Glazbeno prevođenje u praksi

<sup>4</sup> „[Ä]r det [...] en god idé att vara lite liberalare med rimmen” (Forssell 2015: 94).

Prevođenje glazbenog teksta ili prepjevavanje dugotrajan je i kompleksan proces koji „nerijetko rezultira manjkavim, a katkada i promašenim prepjevnim rješenjima“ (Muhamedagić 2009: 14). Kada je riječ o glazbenom prevođenju na hrvatski jezik, postavlja se pitanje „što učiniti kada uz prijevod, pa potom i prepjev, konačni uradak diktira zadana glazbena forma? Kako biti jasan, vjeran, autorov, ali i svoj (čitaj: naš), unutar napisane uloge i njene zadanosti, pak unutar ritma i glazbene linije...?“ (Mujičić 2009: 25).

Iz vlastitog glazbenog i prevoditeljskog iskustva, analize prijevoda glazbenih tekstova (5. poglavlje) te razgovora s glazbenim prevoditeljima u Hrvatskoj (potpoglavlja 4.1 i 4.2), stekla sam opću sliku mogućih problema, a shodno tome i njihovih rješenja, koji se javljaju pri prevođenju glazbenih tekstova. Iako sam analizirala prijevode s njemačkog i engleskog jezika, iz vlastitog iskustva, ali i uz pomoć analize, navodim najčešće situacije koje se javljaju pri prevođenju sa švedskog. Kao i kod prevođenja teksta koji nije vezan uz glazbu, javljaju se situacije poput prevođenja pasivne forme aktivnom, izostavljanje osobne zamjenice i slično. Kada je riječ o glazbenom tekstu prevedenom na hrvatski jezik, najčešće gramatičko odstupanje skraćeni je oblik infinitiva, što je posljedica toga što hrvatski infinitivi uglavnom imaju veći broj slogova nego njihovi švedski ekvivalenti. Kada je riječ o jezičnom stilu, u hrvatskim je prijevodima česta inverzija, odnosno zamjena mjesta imenice i pridjeva. Osim toga, nerijetko se upotrebljava aorist, što može biti od koristi u slučaju da prevoditelj želi smanjiti broj slogova. Još jedan način za uštedu slogova su skraćene verzije riječi poput *il(i)*, *al(i)*, *tad(a)*, *sad(a)* i *s(a)*. Također, u hrvatskim je prijevodima čest slučaj korištenja određenih riječi koje ne nose posebno značenje u kontekstu, već su vjerojatno napisane kako bi prevoditelj imao dovoljan broj slogova ili kako bi bilo lakše napisati rimu. Radi se o riječima poput *sad*, *tu*, *ma* i *svi*. Budući da u švedskom jeziku nije gramatički vidljivo, prilikom prevođenja na hrvatski jezik izuzetno je bitno imati na umu tko izvodi pjesmu – pjevač ili pjevačica – kako bi pridjevi i glagoli bili napisani u pravilnoj formi.

#### 4.1 Koraci u procesu prevođenja

Proces prevođenja glazbenog teksta zahtijeva mnogo vremena. Uključuje *brainstorming*, brojne izmjene te metodu pokušaja i pogreške, odnosno često brisanje i ponovno pisanje, ali je prije svega riječ o postizanju ravnoteže između

pet Lowovih kriterija. Drugim riječima, radi se o konstantnom donošenju odluka oko toga što će se zadržati, a što ukloniti te u kojoj mjeri. Osim toga, teže je prevoditi glazbeni tekst sa švedskog, engleskog ili njemačkog na hrvatski, nego primjerice sa švedskog na engleski, gdje je riječ o dva germanska jezika.<sup>5</sup> Prije samog prevođenja, potrebno je proučiti sadržaj, likove te mjesto i vrijeme radnje čitave opere ili mjuzikla koji se prevodi. Bez obzira na to prevodi li se samo dio ili čitavo djelo, za svaku je pjesmu – npr. ariju, recitativ ili song – potrebno proučiti u kojem trenutku se izvodi te koji je njezin sadržajni kontekst, odnosno što se točno prije njezinog izvođenja dogodilo. Zatim je pjesmu ili djelo koje se prevodi potrebno poslušati (ili već otprije poznavati) kako bi se stekao opći dojam o tome kako zvuči, tko ju pjeva (ansambl, solist, solistica), o čemu se radi, koliko su kompleksne harmonija i melodija, i slično. Također, potrebno je poznavati rad autora teksta – libretista – kao i skladatelja glazbe. Tek nakon poduzimanja navedenih koraka, prevoditelj je u stanju razaznati koji su elementi pjesme više, a koji manje bitni. Drugim riječima, prevoditelj može ustvrditi koja je funkcija pjesme. Osim toga, u obzir se mora uzeti i publika, odnosno pretpostavljeni profil prosječnog gledatelja glazbeno-scenskog djela koje se prevodi. U ovoj je fazi također dobro obratiti pažnju na pojavu kulturoloških pojmova te preventivno razmisliti kojom metodom bi ih bilo optimalno prevesti. Kao što je navedeno, proces prevođenja kreativan je, ali i dugotrajan proces koji se svodi na izbor segmenata koji će biti „žrtvovani“ za dobrobit nečega drugog (primjerice, bolje rime ili ljepšeg zvuka). Nakon svake napisane verzije, preporučljivo je prevedene stihove otpjevati, kako bi sigurnost u pjevnost i prirodnost glazbenog teksta bila veća. Osim što je od velike važnosti pratiti glazbenu liniju, nije na odmet fokusirati se na zvučnost i logiku ciljnog jezika. Prilikom prevođenja važno je obratiti pažnju i na jezični stil izvornog jezika te shodno tome u prijevodu koristiti prikladan rječnik. Uza sve to, prevoditelj ne smije zaboraviti na takozvane „tehničke“ propozicije prijevoda, kao što su jednak broj slogova, naglasci i struktura rime.

#### 4.2 *Prevođenje opere*

Opera kao grana umjetnosti razvila se tijekom 17. stoljeća u Italiji. Jednom od najvažnijih opera iz tog razdoblja smatra se *Orfej* Claudija Monteverdija. Tada se

<sup>5</sup> „Zadaci su lakši i kad je predložak-original na jeziku bliskijem i srodnijem onomu na koji se prevodi“ (Mujičić 2009: 25)

koristio naziv *favola in musica*, dok je naziv *opera* uveden tek pedesetak godina kasnije (Desblanche 2007: 157). Sve do polovine 18. stoljeća libretisti (tada nazivani pjesnicima) su imali važniju ulogu od skladatelja, što znači da je tekst imao prevlast nad glazbom. Kada je riječ o prevođenju libreta, do polovice 19. stoljeća bilo je uobičajeno da libretisti prilagođavaju i posuđuju tekstove drugih autora koji su bili napisani na drugom jeziku. Tako su se u Engleskoj strani tekstovi prilagođavali kako bi istovremeno odgovarali glazbi, ali i publici. U Francuskoj je pjevanje na materinjem jeziku bilo uobičajena praksa. U ovom je slučaju riječ bila isključivo o francuskom jeziku, budući da se strane skladatelje nije naročito preferiralo (Desblanche 2007: 156, 157). Klaus Kaindl (navedeno u Desblanche 2007: 157, 158) navodi da su u Njemačkoj prosvjetiteljske ideje imale vrlo snažan utjecaj na prevođenje libreta. Pažnja se pridavala sadržaju, jasnoći i glazbenim značajkama u tolikoj mjeri da se određeni dijelovi opera nisu niti prevodili.

Skladateljima opera s vremenom se počeo pridavati sve veći značaj, što je značilo da su postupno imali sve veću kontrolu nad tekstom. Često su surađivali s libretistima ili čak sami pisali tekst. Na taj su način kvaliteta glazbe i teksta podignuti na veću razinu. Jezik opere koji je u glazbenom svijetu kroz povijest prevladavao nedvojbeno je talijanski, ali je također bilo uobičajeno pisati opere na francuskom, njemačkom i engleskom jeziku. Praksa prevođenja opera s talijanskog na njemački jezik započela je već sredinom 17., a na engleski početkom 18. stoljeća (Desblanche 2007: 159).

Izuzev već spomenutog načina prevođenja i izvođenja na novom jeziku, postoje i druge tehnike prevođenja opera koje nisu predmet istraživanja rada, ali vrijedne su spomena. Jedan od načina prevođenja je podslovljavanje (eng. *subtitling*), što uključuje emitiranje opere na TV ekranu ili u kinu. Slično tome, u kazalištu ili opernoj kući koristi se tehnika nadslovljavanja (eng. *surtitling* ili *supertitling*). Oba oblika prevođenja razvila su se u drugoj polovici 20. stoljeća, s time da su podslovi inspirirali pojavu nadslova (Orero i Matamala 2007: 3). Nadslovljavanje u kazalištu može biti međujezično (interlingvalno), što publici omogućuje da operu slušaju na originalnom jeziku, a radnju prate pomoću nadslova na jeziku kojeg razumiju. Isto tako, nadslovi mogu biti i unutarjezični (intralingvalni), čime se olakšava razumijevanje radnje koju je u obliku pjesme, posebice operne arije, ponekad teško razumjeti.

O povijesti prevođenja opera u Hrvatskoj nisu dostupni službeni pisani izvori, stoga su sve navedene informacije prikupljene putem intervjua s Maurom Filippi, profesoricom talijanskog jezika na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Osim što se bavi podučavanjem jezika za glazbenike, Filippi također djeluje i kao jezični trener za pjevače te kao prevoditelj opera s talijanskog jezika na hrvatski.

Prva opera prevedena i izvedena na hrvatskom jeziku bila je *Trubadur* Giuseppea Verdija, a premijera je održana 1873. godine. U tom razdoblju, a posebice tijekom 20. stoljeća, uporaba materinjeg jezika igrala je veliku društvenu ulogu, zbog čega je prevođenje opera na hrvatski jezik bila uobičajena praksa sve do 1980-ih godina. Važno je napomenuti da je svako veće kazalište u Hrvatskoj imalo svoju zasebnu verziju prijevoda jedne te iste opere, a situacija nije bila nimalo drugačija niti u ostalim zemljama bivše Jugoslavije. Iz tog je razloga moguće pronaći dobre, prihvatljive, ali i vrlo loše prijevode. Dio prevedenih opera objavljen je te se dan danas mogu pronaći u knjižnici, no uglavnom je riječ o prijevodima koji se nisu izvodili. Verzije koje su se izvodile, dakle one bolje, većinom se nisu objavljivale. Ono što ostaje najveća zagonetka su prevoditelji. Osim što su nerijetko bili anonimni, također se ne zna koja je bila njihova primarna funkcija, odnosno je li prevoditelj prvenstveno bio dramaturg, pjevač, dirigent ili netko četvrti. Međutim, za svaku se izvedbu često pisala nova, poboljšana varijanta, iz čega se može zaključiti da je u pitanju vrlo vjerojatno timski rad. Od 1980-ih godina, opere se u Hrvatskoj najčešće izvode na izvornom jeziku. Iako postoje, rijetki su slučajevi prevođenja i izvođenja na hrvatskom jeziku, a jedan od razloga je taj što je pjevačima lakše i prirodnije pjevati na originalnom jeziku. Iako nema informacija o provedenim istraživanjima, Filippi vjeruje da hrvatska publika preferira izvođenje opere na originalnom jeziku uz pomoć nadslova.

U sklopu intervjua Filippi navodi da prilikom prevođenja nastoji koristiti standardni jezik, iako je u originalu jezik često arhaičan. Ponekad koristi arhaizme ili aorist ako se uklapaju u kontekst, ali smatra da to nije presudno. Također, naglašava od kolike je važnosti da se prijevod može lako otpjevati, posebice kada je riječ o dugim notnim vrijednostima. Kada je riječ o rimi, prevoditeljica se ne drži strukture. Kao razlog navodi činjenicu da postoji previše drugih elemenata važnijih od same rime, a i rokovi za prijevode vrlo su kratki. Također je važno naglasiti da je Filippi profesorica jezika (talijanski i španjolski),

ali i glazbenica (srednja glazbena škola), što je dokaz da su poznavanje jezika i glazbe podjednako bitni kako bi se proizveo prijevod visoke kvalitete.

#### 4.3 *Prevođenje mjuzikla*

Mjuzikl se u svom ranom obliku, kao opereta ili drugi glazbeno-scenski oblik zabavnog karaktera, razvio sredinom 19. stoljeća na Broadwayu. Sve do sredine 20. stoljeća, spomenuti oblici uvozili su se prvenstveno iz Njemačke, Austrije i Francuske. U tom su periodu bili česti prijevodi, ali i prilagodbe opereta. Sveučilišni profesor DJ Keiser svoju je doktorsku radnju (2013) napisao upravo na temu mjuzikla i statistike vezane uz glazbeno-scenska djela na Broadwayu od 1850. do 2009. godine. Istraživanje prikazuje udio djela u tri različite kategorije: mjuzikli koji su se pjevali na izvornom jeziku, mjuzikli koji su se izvodili u prijevodu, te prevedeni mjuzikli prilagođeni ciljnoj, američkoj kulturi. Keiser navodi da je velik broj djela koja se uopće nisu prevodila. Također, postoje i djela koja su originalno bila pisana na francuskom jeziku, ali su izvedena na njemačkom. Rezultati istraživanja značajni su jer ukazuju na to da unutar Broadwayskog mjuzikla, kojeg većina smatra vrlo „američkim“, postoji velik broj prevedenih i prilagođenih djela (Keiser 2013: 3, 4).

Ono po čemu se mjuzikl značajno razlikuje od prijašnjih glazbeno-scenskih vrsta je novi vokalni stil. Osim toga, mjuzikl je najčešće povezan s popularnom kulturom te se, shodno tome, temelji na popularnoj glazbi. Golebiowski (navedeno u Merz 2014: 17) navodi četiri vrste glazbe koje se mogu pronaći u mjuziklu: uvertira, baletna glazba, song i pozadinska glazba. Za razliku od opere, više nisu prisutne arije bogate kromatikom i disonancama, već je riječ o melodijski jednostavnim songovima. Glazba u mjuziklu može imati obilježja popularne glazbe, ali i klasičnih glazbenih oblika (gregorijanski koral, simfonijska glazba), elektronske glazbe ili folklora (Bielacki, u Merz 2014: 17). Prisustvo folklorne glazbe utječe na prevoditeljevu odluku. Drugim riječima, ako prevoditelj želi glazbeni tekst prilagoditi ciljnoj kulturi, treba obratiti pažnju ukoliko orkestar izvodi određene folklorne motive koji pripadaju izvornoj, ali ne i ciljnoj kulturi. U svakom slučaju, ovo je još jedan primjer toga da prevoditelj u svakom trenutku treba biti svjestan čitave glazbe, a ne samo melodijske linije koju pjevač izvodi. Osim glazbe, također je važno uzeti u obzir i scenski pokret, koji u mjuziklu ima puno veći značaj za radnju nego što je to slučaj kod opere. Ples ili pokret

ponekad mogu opisati situaciju bolje nego song ili govoreni dijalog, zbog čega su ponekad prisutne scene bez govora ili pjesme (Golebiowski, u Merz 2014: 18).

U Hrvatskoj je uobičajeno izvođenje mjuzikla na hrvatskom jeziku, a prevoditelja specijaliziranih za taj žanr vrlo je malo. Jedan od njih je Dražen Bratulić, prevoditelj popularnog mjuzikla *Mamma mia!* temeljenog na pjesmama pop-grupe ABBA. Cilj intervjua s Bratulićem bio je dobiti uvid u kompleksnost prevođenja pjesama na hrvatski jezik te vidjeti s kojim se izazovima prilikom prevođenja susreo. Bratulić je započeo studij engleskog i francuskog na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, nakon čega se predomislio i upisao studij glume. Budući da je dobar pjevač, postepeno je ušao u svijet mjuzikla, a zatim se, spletom okolnosti, počeo baviti i glazbenim prevođenjem. Navodi da mu je to omogućilo da poveže tri stvari koje najviše voli: jezik, glumu i glazbu.

Proces prevođenja mjuzikla autor opisuje kao poprilično zamršen. Kao prvo, ističe problem vrste stiha karakteristične za izvorni jezik (kao primjer navodi jampski pentametar u engleskom jeziku), što ne mora biti slučaj u ciljnome jeziku. Samim time već je izazov prevoditi glazbeni tekst s engleskog na hrvatski jezik. Zbog toga je prilikom prevođenja potrebno jako puno riječi mijenjati, premještati, izbacivati i dodavati. Također, engleski jezik ima puno više jednosložnih riječi nego hrvatski, što uzrokuje čestu pojavu jednih te istih riječi u hrvatskom prijevodu. Kada je riječ o procesu prevođenja mjuzikla *Mamma mia!*, Bratulić navodi da je surađivao s dirigentom koji mu je povremeno davao naputke. Ono što je u prijevodu zadržano je glazbena struktura, koja se nimalo nije promijenila. Osim toga, prevoditelj je zadržao i uzorak rime u čitavom mjuziklu.

Jezični stil koji Bratulić koristi u prijevodima svakodnevni je jezik jer smatra da je mjuzikl preslika svakodnevice. Drugim riječima, važno je imati na umu da se radi o kazalištu koji je imitacija stvarnosti. Zbog toga bi bilo izrazito čudno prevesti song bez ijednog gramatičkog odstupanja koje se pojavljuje u govorenom jeziku. Isto tako, smatra da je svrha prevođenja mjuzikla dobiti modernu poeziju koja zvuči prirodno, odnosno da se ni u jednom trenutku ne može razaznati da se radi o prijevodu. Naposljetku je bitno da sve zvuči tečno te da funkcionira kao cjelina. Prema njegovom mišljenju, rijetko tko je sposoban kvalitetno prevesti mjuzikl s engleskog na hrvatski jezik, zato što je vrlo teško razumjeti složenost tog procesa te vladati svim problemima.



## 5. Analiza glazbenih prijevoda

Prvi primjer prijevoda glazbenog teksta je arija *Sad ide k njoj* (*Da geht es hin*) iz opere *Kavalir s ružom* (*Der Rosenkavalier*). Opera je napisana početkom 20. stoljeća, a skladao ju je Richard Strauss na tekst Huga von Hofmannsthala. Radnja se odvija u Beču za vrijeme vladavine Marije Terezije. Ariju izvodi Maršalka u dijelu radnje u kojem se gleda u ogledalo i razmišlja o svojim godinama te kako će jednog dana ostarjeti. Libreto je na hrvatski preveo M.N. (iz knjižnice Muzičke akademije u Zagrebu, nepoznato puno ime i godina prijevoda).

Primjer 1.

Original: njemački

Prijevod: hrvatski

**R. Strauss: Der Rosenkavalir**  
**Da geht er hin**

1 Da geht er hin,  
2 der aufgeblasene, schlechte **Kerl**  
3 und kriegt das hübsche, junge Ding  
4 und einen **Binkel Geld** dazu,  
5 als müßt's so sein.  
6 Und bildet sich noch ein,  
7 daß er's ist, der sich was vergibt.  
8 Was **erzürn'** ich **mich** denn?  
9 ist doch der Lauf der Welt.  
10 Kann noch auch an ein **Mädel** erinnern,  
11 die frisch aus dem **Kloster**  
12 ist in den heiligen Ehestand  
13 **kommandiert** word'n.  
14 Wo ist die jetzt?  
15 Ja, such dir den **Schnee**,  
16 vom vergangenen Jahr  
17 Das sag' ich so:  
18 Aber wie kann das **wirklich** sein,  
19 daß ich **die kleine Resi** war  
20 und daß ich auch einmal  
21 **die alte Frau** sein werd!  
22 Die alte Frau, die alte Marschallin!  
23 „**Siegst es, da geht's, die alte Fürstin Resi!**“  
24 Wie kann denn das geschehen?  
25 Wie macht denn das **der liebe Gott**?  
26 Wo ich doch immer **die gleiche** bin.  
27 Und wenn er's schon so machen muß,  
28 warum lasst er mich denn zuschau'n dabei,  
29 mit gar so klarem Sinn?  
30 Warum **versteckt** er's nicht vor mir?  
31 Das alles ist **geheim**, so viel **geheim**.  
32 Und man ist dazu da, daß man's **erträgt**.  
33 Und, in dem „Wie“  
34 da liegt der ganze Unterschied.

**R. Strauss: Kavalir s ružom**  
**Sad ide k njoj**

Sad ide k njoj,  
taj naduri i griješni **svat**,  
i dobit će liepu mladu,  
k tome **novca tovar** cieli  
bez napora.  
Pa umišlja si još  
da žrtvuje pri tom svoju čast.  
Čemu **srđit se** s tim?  
Kad već je takav **sviet**.  
I ja mlade se **djevojke** sjećam,  
što ravno iz **kloštra**  
po **komandi** posta  
ženom nekom drugom.  
A gdje je sad?  
Oj, zalud je tražit  
taj preklanjski **snieg**.  
Baš čudna stvar:  
Je li to može **zbilja** bit?  
Ja bijah **mala Rezika**,  
pak da ću jednom biti  
**stara gospodja**?  
I ja ću svim "maršalkom starom" bit!  
„**Gle, gle, to kneginja je, stara Rezi!**“  
A kako bude to?  
I čim to stvara **dragi Bog**?  
Dok sama uvijek sam **jednaka!**  
Kad već Bog moj me kara s tim,  
Čemu mi daje, da jasno znam  
i bistro shvaćam sve?  
Zar ne može preda mnom **skrit**?  
**Tajnovit** život jest, i **stran** mu tiek,  
a mi smo za to tu, da **snašamo**.  
"Podnosit znat" –  
svoj tajni je u tome ključ.

U hrvatskom su prijevodu zadržani mnogi motivi, odnosno prevedeni su ekvivalentima (npr. stih 4: *Binkel Geld* – *novca tovar*; stih 10: *Mädel* – *djevojka*; stihovi 15 i 16: *Schnee* – *snieg*; stih 21: *die alte Frau* – *stara gospodja*), što je u tekstovima označeno **masnim slovima**. Zbog ključnih riječi koje se nalaze u originalu i prijevodu, tekst se može smatrati smisleno prevedenim, a njegovo

značenje uspješno je preneseno na ciljnu publiku. Generalno govoreći, prijevod je pjevan. Ipak, na pojedinim mjestima naglasci nisu posve pravilni (stihovi 3 i 4: **će-lije-pu-mla-du, nov-ca-to-var-cije-li**). Međutim, budući da su stihovi *lije-, mla-, nov-, to- i cije-* na istoj ili višoj tonskoj visini nego nenaglašeni *-pu, -du, -ca, -var* och *-li*, prevoditeljevo rješenje u potpunosti pogrešno, iako ga ne smatram optimalnim, posebice zato što se riječi nižu jedna za drugom. Kada je riječ o jezičnom stilu, jednak je u oba teksta, a može ga se opisati kao viši stil koji u sebi sadrži starinski rječnik. Također, prijevod zvuči prirodno, a mnogi izrazi tipični za njemački jezik prevedeni su u duhu hrvatskog jezika (stih 9: *ist doch der Lauf der Welt – kad već je takav sviet*). Broj slogova jednak je u gotovo svim stihovima originalnog teksta i njegovog prijevoda. Na mjestima gdje to nije slučaj, prijevod se i dalje može nesmetano otpjevati. Primjerice, na mjestima gdje je veći broj slogova u izvorniku, u prijevodu su povezane kraće notne vrijednosti na istoj tonskoj visini (stih 12: *ist in den heilige Ehestand – po komandi posta*). S druge strane, ako je u izvorniku broj slogova manji, duže notne vrijednosti podijeljene su u dva dijela (stih 7: daß **er's ist** – da **žrtvuje**). Budući da je riječ o slobodnom stihu, arija ne sadrži rimu u originalnom tekstu, a shodno tome niti u prijevodu.

Kao što je uobičajeno za prijevode s germanskih jezika na hrvatski, izostavljena je osobna zamjenica (stih 1: *da geht er hin – sad ide k njoj*, stih 20: *und daß ich auch einmal – pak da ću jednom biti*), konstrukcija s *man* prevodi se prvim licem (stih 32: *und man ist dazu da, daß man's ertragt – a mi smo za to tu, da snašamo*), a prisutna je i inverzija (stih 4: *Binkel Geld – novca tovar*) kako bi tekst zvučao što više poetski.

Primjer 2.

Original: njemački

**C. M. von Weber: Der Freischütz**

**Leise, leise, Fromme Weise!**

1 Wie nahte mir der Schlummer,	A
2 Bevor ich <b>ihn gesehn?</b>	B
3 Ja, <b>Liebe</b> pflegt mit Kummer	A
4 Stets Hand in Hand zu gehn!	B
5 Ob Mond auf seinem Pfad wohl lacht?	C
6 Welch <b>schöne Nacht!</b>	C
7 Leise, leise, Fromme Weise!	A
8 Schwing dich auf zum <b>Stemenkreise</b> .	A
9 Lied, erschalle! Feiernd walle	B
10 Mein Gebet zur <b>Himmelshalle!</b>	B
11 O wie <b>hell</b> die goldnen <b>Sterne</b> ,	A
12 Mit wie reinem Glanz sie glühn!	B

Prijevod: hrvatski

**C. M. von Weber: Strijelac vilenjak**

**Ljubko pjevaj, pjesmo grievaj!**

Ja ne poznah tuge	A
Dok ne <b>vidjeh njeg,</b>	B
Jer kano vierne druge,	A
Jad <b>ljubavlju</b> vodi tek.	B
Za njim u smrt rad bih poč	C
Oh <b>krasna noć!</b>	C
Ljubko pjevaj, pjesmo grievaj,	A
Medj <b>zviezdama</b> pjesmo sjevaj!	A
Milost prosi, žrtvu nosi,	B
Milom bogu na <b>nebesi</b> .	(B)
Kako <b>zviezde</b> milo <b>sjaju</b> , A	
Ko nebeski rajski čar.	B

13 Nur dort in der Berge Ferne	A	Samo u dalekom kraju	A
14 Scheint ein Wetter aufzuziehn.	(B)	Tamno nebo kano gar.	B
15 Dort am Wald auch schwebt ein <b>Heer</b>	C	<b>Oblakah</b> se kupi <b>roj</b> .	C
16 Dunkler <b>Wolken</b> dumpf und schwer.	C	Triesah bit će teški boj.	C
17 Zu dir wende ich die Hände,	A(A)	Otče blagi, otče dragi	A(A)
18 Herr ohn' Anfang und ohn' Ende!	A	Tebe molim za tu noć!	-
19 Vor Gefahren, uns zu wahren	B	Tva milota, tva dobrotā	B
20 Sende deine Engelscharen!	B	Nek pazi nas do života	B
21 Alles pflegt schon längst der Ruh?	A	- ( <i>bez prijevoda</i> )	-
22 Trauter <b>Freund</b> , wo weilest du?	A	Ah <b>dragi</b> kad ćeš doć!	A
23 Ob mein Ohr auch eifrig <b>lauscht</b> ,	B	Tvog glāsa da <b>ćujem</b> zvuk	B
24 Nur der Tannen Wipfel <b>rauscht</b> ;	B	Da neslušam vjetra <b>huk</b> .	B
25 Nur das Birkenlaub im Hain	A	Samo divljih zvierih roj	A
26 Flüstert durch die hehre Stille;	B	Samo noćne kobne sove,	B
27 Nur die Nachtigall und Grille	B	Što po tami plien svoj love	B
28 Scheint der Nachtluft sich zu <b>freun</b> .	A	<b>Vesele</b> se noći toj.	A

*Strijelac vilenjak*, u originalu *Der Freischütz*, njemačka je opera podijeljena u tri čina. Glazbu je napisao Carl Maria von Weber, a libreto Johann Friedrich Kind. Opera je premijerno izvedena u lipnju 1821. godine kao nacionalna opera. Odabrana arija pripada drugom činu u kojem Agata moli Boga za pomoć. Nakon što ga vidi, postaje sretna te počinje pjevati. Operu je na hrvatski preveo Petar Brani (1873).

Arija se sastoji od 28 stihova podijeljenih u šest strofa. U prvoj je strofi nejednak broj slogova između izvornog i ciljnog teksta u čak četiri od ukupnih šest stihova. Međutim, to ne predstavlja problem, jer se strofa može protumačiti kao svojevrsni uvod, što znači da je riječ o govorenom pjevanju. Do ovog zaključka može se doći slušanjem melodije i harmonije orkestra, što je opet izvrstan primjer za to koliko je važno biti svjestan kako čitavo djelo zvuči. U svim preostalim strofama broj slogova jednak je u oba teksta. Prema vlastitom mišljenju, smatram da je tekst preveden vrlo vješto. Dok se izvodi u prijevodu, arija zvuči vrlo prirodno i tečno. Pojedine riječi vrlo su zastarjele, ali u obzir se mora uzeti da se radi o 19. stoljeću. Kao i u prethodnom primjeru, mnogi motivi (označeni **masnim slovima**) zadržani su u prijevodu, kao primjerice *Liebe – ljubavlju* (stihovi 3 i 4), *schöne Nacht – krasna noć* (stih 6), *Sterne – zvijezde* (stih 8) i *freun sich – vesele se* (stih 28). Osim toga, mnogi motivi nisu prevedeni formalnim korespondentima, ali svejedno imaju isti efekt na primatelja. Primjeri za to su *Herr – Otče* (stihovi 17 i 18) i *Freund – dragi* (stih 22).

Za razliku od prvog primjera, ova arija sadrži rиму, a od vrsta se mogu pronaći unakrsna (*abab(cc)*), parna (*aabb*) i obgrljena rima (*abba*). Također je prisutna rima unutar stiha: *Zu dir wende ich die **Hände** – Otče **blagi**, otče*

**dragi** (stih 17). Čitava struktura rime zadržana je u prijevodu (npr. stihovi 11 i 13: *Sterne, ferne – sjaju, kraju*; stihovi 23 i 24: *lauscht, rauscht – zvuk, huk*; stihovi 26 i 27: *Stille, Grille – sove, love*). Na jednome mjestu prevoditelj nije upotrijebio rimu (stihovi 17 i 18: *Hände – Ende, ali dragi – noć*). Kada je riječ o nepravoj rimi, prisutna je u prijevodu (stihovi 9 i 10: *walle – Himmelshalle, ali nosi – nebesi*), ali i u originalu (stihovi 12 i 14: *glühn – aufzuziehn, poboljšano u: čar – gar*).

Primjer 3.

Original: engleski		Prijevod: hrvatski
<b>Mamma mia</b>		<b>Mamma mia</b>
<b>The Winner Takes It All</b>		<b>Jači uzme sve</b>
1 I don't want to talk	A	Ne bih sad o tom
2 About the things we've gone through	B	Što smo mi sve prošli
3 Though it's <b>hurting</b> me	C	Premda sad je kraj
4 Now it's history	C	<b>Bolno</b> još je, znaj
5 I've played all my cards	A	Svi aduti sad
6 And that's what you've done too	B	Već na stol su došli
7 Nothing more to say	C	Donijet' neće spas
8 No more <b>ace</b> to play	C	Neki skriven <b>as</b>
9 The winner takes it all	A	Jer jači uzme sve
10 The loser standing small	A	Tko gubi nema gdje
11 Beside the victory	B	Tek stoji kao plijen
12 That's her <b>destiny</b>	B	To je <b>usud</b> njen
13 I was in your arms	A	<b>Mislila</b> sam ja
14 <b>Thinking</b> I belonged there	B	Mjesto pravo tu je
15 I figured it made sense	C	U zagrljaju tvom
16 Building me a fence	C	Svoj ću gradit' dom
17 Building me a home	A	Mirnu luku, štit
18 Thinking I'd be strong there	B	Zaklon od oluje
19 But I was a fool	C	Baš sam glupa jer
20 Playing by the rules	C	Igrala sam fer
21 The gods may throw a <b>dice</b>	A	Kad <b>kočke</b> baci bog
22 Their minds as cold as ice	A	Za svijeću da ti rog
23 And someone way down here	B	I nekom dolje tu
24 Loses someone dear	B	Pođe sve po zlu
25 The winner takes it all	A	Jer jači uzme sve
26 The <b>loser</b> has to fall	A	Tko <b>gubi</b> nema gdje
27 It's simple and it's plain	B	I što tu mogu ja
28 Why should I complain	B	Prava gubim sva
29 But tell me <b>does she kiss</b>	A	Al' <b>da li ljubi</b> ta
30 Like I used to kiss you?	B	K'o što ja sam znala
31 Does it feel the same	C	Da li čekaš čas
32 When she calls your name?	C	Njen da čuješ glas
33 Somewhere deep inside	A	Kajem se sad ja
34 You must know I miss you	B	Što sam sve ti dala
35 But what can I say	C	Ali niti riječ
36 Rules must be obeyed	C	Nemam prava reć'
37 The judges will decide	A	Kad svoje kaže sud
38 The likes of me abide	A	Ja znam da nemam kud
39 Spectators of the show	B	Jer nitko za moj spas
40 Always staying low	B	Neće dići glas

41 The <b>game</b> is on again	A	Još traje <b>igra</b> ta
42 A lover or a friend	A	Kud vodi, tko to zna
43 A big thing or a small	B	Za ljubav il' bez nje
44 The winner takes it all	B	Jer jači uzme sve
45 I don't want to talk	A	Ne bih sad o tom
46 If it makes you feel <b>sad</b>	B	Previše je <b>tužno</b>
47 And I understand	C	Želiš ipak, znam
48 You've come to shake my <b>hand</b>	C	Još <b>ruku</b> da ti dam
49 I apologize	A	Teško mi je jer
50 If it makes you feel bad	B	Tebi bit će ružno
51 Seeing me so tense	C	Ako vidiš sad
52 No self-confidence	C	Očaj moj i jad
53 But you see... The winner takes it all -		Ali znaš... Da jači uzme sve
54 (...aaaall)	-	(...eeee)
55 The winner takes it all	-	Jer jači uzme sve
56 (...aaaall)	-	(...eeee)
57 The <b>game</b> is on again	A	Još traje <b>igra</b> ta
58 A lover or a friend	A	Kud vodi, tko to zna
59 A big thing or a small	B	Za ljubav il' bez nje
60 The winner takes it all	B	Jer jači uzme sve

Mjuzikl *Mamma mia!* zasigurno je jedan od najpopularnijih mjuzikla, a jedan od razloga je i to što se temelji na pjesmama popularne grupe ABBA iz 70-ih i 80-ih godina prošloga stoljeća. Premijera mjuzikla održana je 1999. godine u Londonu. Nakon velikog uspjeha mjuzikl je preveden na mnoge jezike, između ostaloga i na hrvatski. Autori glazbe su Benny Andersson i Björn Ulvaeus, dok je govorene dijelove napisala Catherine Johnson. Mjuzikl je na hrvatski preveo i prilagodio Dražen Bratulić, što je do tada bio njegov najveći pothvat u prevođenju glazbe. Mjuzikl se od svoje premijere 18. lipnja 2015. pa sve do danas, tri i pol godine kasnije, neprestano izvodi u punim kazalištima diljem Hrvatske.

Za analizu je odabran song *Jači uzme sve (The Winner Takes It All)*, kao reprezentativni primjer uspješno prevedenog songa. Prijevod je nedvojbeno pjevan, a svi naglasci su pravilni i logični. Isti jezični stil zadržan je i u prevedenom tekstu, što ga čini prirodnim. Na gotovo svakom mjestu korišten je skraćeni oblik infinitiva: *donijet'* (7), *gradit'* (16), *reć'* (36). Osim toga, korištene su i pojedine riječi (*sad* (5, 33, 51), *ta* (41,57)) koje u kontekstu ne nose posebno značenje, već su korištene kako bi upotpunile prijevod te ga time učinile pjevnijim ili praktičnijim (pisanje rime).

U izvorniku i originalu broj se slogova podudara u svim stihovima izuzev drugog stiha (*about the things we've gone through – (x)što smo mi sve prošli*). Budući da je kod izostavljenog stiha riječ o predtaktu, nijedan element petoboja

nije narušen. Struktura rime vrlo je jasna: *abcc* u strofi (npr. stihovi 5-8: *cards – too – say – play*, struktura zadržana u prijevodu: *sad – došli – spas – as*) i *aabb* u refrenu (stihovi 9-12: *all – small – victory – destiny*, u ciljnom tekstu: *sve – gdje – plijen – njen*). Prevoditelj se držao strukture u čitavoj pjesmi, a čak je obratio pažnju i na riječi koje se rimuju u dvije različite strofe (stihovi 2 i 6: *though, too – prošli, došli*). U pojedinim dijelovima pjesme autori su upotrijebili nepravu rimu, što je prevoditelj u ciljnom tekstu pretvorio u pravu (stihovi 11 i 12: *victory, destiny – plijen, njen*; stihovi 14 i 18: *there, there – tu je, oluje*, stihovi 41 i 42: *again, friend – ta, zna*).

Značenje i smisao pjesme vješto su preneseni na makro (pjesma u cjelini) i mikro razini (svaki pojedini stih). Većina ključnih riječi i izraza prevedeni su doslovno. Neki od primjera su *ace – as* (8) *destiny – usud* (12), *dice – kocke* (21), *does she kiss – da li ljubi* (29), *game – igra* (41), *sad – tužno* (46) i *hand – ruku* (48). Osim toga, mnoge fraze nisu prevedene formalnim korespondentima, ali i dalje imaju isti učinak na primatelja, kao primjerice *I don't want to talk – ne bih sad o tom* (1), *history – kraj* (3,4), *winner – jači* (9), *home – mirnu luku, štit* (17), *a lover or a friend – za ljubav il' bez nje* (42,43), *no self-confidence – očaj moj i jad* (52), i mnoge druge riječi. Prevođenje riječ-za-riječ javlja se u puno manjoj mjeri nego kod primjera iz opere, ali to nikako nije nedostatak, jer su glavni ciljevi, odnosno kriteriji prema Lowovom petoboju, u potpunosti ispunjeni.

Primjer 4.

Original: engleski

**Aida**

**A Step Too Far**

[AMNERIS]

1 It's so strange he doesn't show me A  
2 More affection that he needs B  
3 Almost formal, too respectful C  
4 Never takes romantic leads B

5 There are times when I imagine A  
6 I'm not always on his mind B  
7 He's not thinking what I'm thinking C  
8 Always half a step behind B  
9 Always half a step behind B

[RADAMES]

10 I'm in every kind of trouble A  
11 Can't you tell? Just look at me B  
12 Half ecstatic, half dejected C  
13 All in all I'm all at sea B

14 Easy terms I thought I wanted A  
15 Fill me now with chilling dread B  
16 You could never know the chaos C  
17 Of a life turned on its head B  
18 Of a life turned on its head B

Prijevod: hrvatski

**Aida**

**Zar pogriješila sam ja**

[AMNERIS]

Svaki put kad on je sa mnom  
Sav je odsutan i stran  
Uvijek hladan, bez vedrine  
Tako udaljen i sam

Zato često sebi kažem  
Da ne ljubi mene on  
I da misli sad na drugu  
Da mi više nije sklon  
Da mi više nije sklon

[RADAMES]

Ko oluja strast me nosi  
Kamo krenut ne znam sam  
Do ekstaze i do pakla  
Vodi bol od sreće tkan

I svih davnih onih snova  
Sad potamnio je sjaj  
Sad mi zvijezda svijetli nova  
Ali slutim skori kraj  
Ali slutim skori kraj

[AIDA]		[AIDA]
19 I am certain that I love him	A	Znam da ljubim njega strasno
20 But a love can be misplaced	B	Iz sve snage srca svog
21 Have I compromised my people?	C	Ali narod svoj sam možda
22 In my passion and my haste?	B	Sada izdala zbog tog
23 I could be his life companion	A	Pobjeć ja bih sa njim mogla
24 Anywhere but where we are	B	Naći spas od ovog zla
25 Am I leader? Am I traitor?	C	Jel to snaga ili slabost,
26 Did I take a step too far?	B	Zar pogriješila sam jaaaa?
27 Did I take a step too far?	B	Zar pogriješila sam jaaaa?

*Aida* je mjuzikl Eltona Johna i Tima Ricea iz 2000. godine. Radnja se temelji na istoimenoj operi Giuseppea Verdija, a odvija se u starom Egiptu. Radames, jedan od glavnih protagonista, zaljubljuje se u svoju robinju – nubijsku princezu Aidu. Aida prvenstveno radi za Radamesovu zaručnicu Amneris, s kojom se u međuvremenu i prijatelji. Zbog istovremenog prijateljstva s Amneris i privrženosti koju osjeća prema Radamesu, Aida se osjeća loše. Mjuzikl je u hrvatskom prijevodu premijerno izveden 2005. godine, a njegova autorica je Ivanka Aničić, koja je bila jedna od najboljih glazbenih prevoditeljica u Hrvatskoj. U mnoštvu njezinih izvrsnih prijevoda odabrala sam song *Zar pogriješila sam ja (A Step Too Far)*, tercet Amneris, Radamesa i Aide.

Prijevod ovog songa je primjer koji dokazuje koliko se rječnik može izmijeniti a da se ne izgube značenje i smisao teksta. U ovom je slučaju jasno da je prevoditeljica usmjerila pažnju prvenstveno na pjevnost prijevoda i prirodnost hrvatskoga jezika. Koncentrirala se na ova dva aspekta u tolikoj mjeri da gotovo pa nema riječi koje su prevedene formalnim korespondentima. Međutim, smisao pjesme je apsolutno zadržan u ciljnom jeziku. Osim toga, tekst je preveden izrazito spretno, gdje se vidi da je riječ o iskusnoj prevoditeljici.

Ritam u songu relativno je jednostavan. Što se tiče broja slogova, radi se o stalnoj izmjeni sedmerca (stihovi 2,4,6,8) i osmerca (stihovi 1,3,5,7), što je u ciljnom tekstu i zadržano. Također, svi naglasci u prijevodu su ispravni. Isto tako, struktura rime jednaka je u izvornom i ciljnom tekstu. Pjesma se sastoji od šest strofa, a u svakoj je rima isprekidana (npr. stihovi 5-8: *imagine – mind – thinking – behind, kažem – on – drugu – sklon*). Neprava rima može se pronaći samo na dva mjesta u prijevodu (stihovi 2 i 4: *needs – leeds, ali stran – sam*; stihovi 11 i 13: *me – sea, sam – tkan*). S druge strane, nepravu rimu u originalnom tekstu prevoditeljica je pretvorila u pravu (stihovi 20 i 22: *misplaced – haste, svog – tog*).

## 6. Zaključak

U radu je predstavljena složenost procesa prevođenja glazbenih tekstova, a pažnja je posvećena i neophodnim vještinama koje kvalitetan glazbeni prevoditelj mora posjedovati. Cilj rada bio je istražiti prevođenje opera i mjuzikla u teoriji i praksi. Najprije su predstavljene neke prevoditeljske teorije povezane s glazbenim prevođenjem, a također su spomenute i pojedine opće teorije prevođenja, nakon čega je pronađena njihova poveznica s glazbenim prevođenjem. Nakon toga je detaljno opisan petoboj Petera Lova, odnosno pet kriterija – pjevnost, smisao, prirodnost, ritam i rima – koji zahtijevaju određenu ravnotežu među sobom. Na temelju vlastitog prevoditeljskog i glazbenog iskustva, opisala sam moguće glazbeno-prevoditeljske probleme, kao i korake u procesu glazbenog prevođenja. Predstavljene izazovi i „upute“ za glazbeno prevođenje na hrvatski jezik kasnije su potkrepljeni na temelju intervjua i analize nekoliko primjera glazbenih tekstova i njihovih prijevoda.

Kad je riječ o prevođenju glazbeno-scenskih djela, prvo je predstavljen njihov povijesni razvoj. Osim razvoja mjuzikla i opera kao glazbenih vrsta, rad je usredotočen i na razvoj glazbeno-prevoditeljske prakse, s posebnim naglaskom na situaciju u Hrvatskoj. Zbog nedovoljno pisanih izvora i materijala, a radi vjerodostojnih informacija iz prve ruke, intervjuirala sam dva glazbena prevoditelja – prevoditeljicu opera s talijanskog te prevoditelja mjuzikla s engleskog jezika na hrvatski. Vodeći se kriterijima Lovovog petoboja, naposljetku sam analizirala dvije arije u prijevodu s njemačkog te dva songa u prijevodu s engleskog.

Prevođenje glazbenog teksta veliki je izazov koji zahtijeva stručnost i koncentraciju, ali prije svega kreativnost, što čitav proces svakako čini manje mukotrpnim. Tijekom prevođenja, prevoditelj mora biti koncentriran na nekoliko elemenata istovremeno. Međutim, naposljetku je najvažnije da pjesma u glazbenom i sadržajnom aspektu zvuči smisleno. To je moguće postići jedino ako je ravnoteža između elemenata petoboja optimalna. Iz tog razloga smatram da je nemoguće kvalitetno prevesti glazbeni tekst bez dovoljnog poznavanja glazbe. Drugim riječima, sklad između glazbe i jezika moguće je postići isključivo razumijevanjem obiju dimenzija.



## Primarni izvori

Andersson, Benny i Ulvaeus, Björn. 1999. „The Winner Takes It All“. *Mamma mia!*

[tekst] URL:

<https://www.allmusicals.com/lyrics/mammamia/thewinnertakesital.htm>. Pristup: 27.09.2018.

[glazba] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gbSUrbcuwT8>. Pristup:

27.09.2018.

Aničić, Ivanka. 2005. „Zar pogriješila sam ja“. *Aida*. Zagreb: Kazalište komedija

[prijevod]

Bratulić, Dražen. 2015. „Jači uzme sve“. *Mamma mia!*. Zagreb: Kazalište Komedija

[prijevod]

Bratulić, Dražen. *Osobni intervju*. 08.05.2018.

Filippi, Maura. *Telefonski razgovor*. 09.05.2018.

Hofmannsthal, Hugo von (n.d.). „Der Rosenkavalier: Da geht es hin“. N.M. [prijevod]

*Kavalir s ružom: Sad ide k njoj*. Zagreb: Boranić i Rožmarić, 33-34.

John, Elton i Rice, Timothy. 2000. „A Step Too Far“. *Aida*.

Rice, Timothy. [tekst] URL: <https://www.allmusicals.com/lyrics/aida/steptoofar.htm>.

Pristup: 27.09.2018.

John, Elton. [glazba] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g1t6W2l4rLA>.

Pristup: 27.09.2018.

Kind, Friedrich. 1873. „Der Freischütz: Leise, leise, Fromme Weise!“. Brani, Petar

[prijevod] *Strijelac vilenjak: Ljubko pjevaj, pjesmo grievaj!*. Zagreb: Narodna tiskara doktora Ljudevita Gaja, 30-32.

Weber, Carl Maria von [glazba, original] URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=l5oy6vEHy1c>. Pristup: 27.09.2018.

Strauss, Richard [glazba, original] URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=FT302zBTbok>. Pristup: 27.09.2018.

## Sekundarni izvori

Apter, Ronnie. 1985. „A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English“. *Meta* 30(4): 309-319.

- Desblanche, Lucile. 2007. „Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences”. *Linguistica Antverpiensia* 6: 155-170.
- Forsell, Jonas. 2015. *Textens Transfigurationer*. Doktorska disertacija. Stockholm: Stockholms konstnärliga högskola.
- Gorlée, Dinda L. 2005. „Singing on the Breath of God: Preface to Life and Growth of Translated Hymnody”. U: Gorlée, Dinda L. (ur.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam i New York: Rodopi. 17-102.
- Jakobson, Roman. 1959. „On Linguistic Aspects of Translation”. U: Browner, R. A. (ur.), *On Translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 232-239.
- Keiser, D.J. 2013. *The Evolution of Broadway Musical Entertainment, 1850-2009: Interlingual and Intermedial Interference*. St. Louis, MO: Washington University in St. Louis.
- Low, Peter. 2005. „The Pentathlon Approach to Translating Songs”. U: Gorlée, Dinda L. (ur.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam i New York: Rodopi. 185-212.
- Mayoral, Roberto, Kelly, Dorothy i Gallardo Natividad. 1988. „Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation”. *Meta* 33(3): 356-367.
- Merz, Paulina. 2014. *Difficulties in Translating Musicals*. Diplomski rad. Katowice: University of Silesia
- Muhamedagić, Sead. 2009. „Pjevani tekst i uglazbljena poezija: U potrazi za poetikom prepjeva”. U: Grgić Maroević, Iva i Muhamedagić Sead (ur.), *Pjev i prepjev: Prevođenje uglazbljene poezije*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnih prevodilaca.
- Mujičić, Tahir. 2009. „Neka razmišljanja, prisjećanja, iskustva o prevođenju glazbeno-scenskih djela”. U: Grgić Maroević, Iva i Muhamedagić Sead (ur.), *Pjev i prepjev: Prevođenje uglazbljene poezije*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnih prevodilaca.
- Munday, Jeremy. 2008. *Introducing Translation Studies*. London i New York: Routledge.
- Nida, Eugene. 1964. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Orero, Pilar i Matamala, Anna. 2007. „Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers”. *Perspectives. Studies in Translatology* 15(4): 427-451.