



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Masterproef Vertalen
Frans-Spaans

Beschrijvend vertaamodel voor lyrics translation Mapping van de micro- en macrostrategieën voor de vertaling van populaire liedteksten in de literatuur

Bart Wijffels

Promotor: Dr. I. Schrijver
Assessor: mevr. I. Magnus

Universiteit Antwerpen

Academiejaar 2016-2017

PLAGIAATVERKLARING

Ondergetekende, Bart Wijffels, student Nederlands-Frans-Spaans in de opleiding Master in het Vertalen, verklaart dat deze masterproef volledig oorspronkelijk is en uitsluitend door hemzelf is geschreven. Bij alle informatie en ideeën ontleend aan andere bronnen, heeft ondergetekende expliciet en in detail verwezen naar de vindplaatsen.

Antwerpen, 25 juli 2017

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Bart Wijffels', with a stylized, cursive script.

Bart Wijffels

VORMKENMERKEN MASTERPROEF

Deze masterproef telt 35069 woorden tekst in het totaal, waarvan 24982 eigen woorden (exclusief citaten, referenties, bijlagen, figuren, tabellen, voetnoten en bibliografie).

SAMENVATTING

Het vertalen van populaire muziek, of *lyrics translation* (LT), is een complexe vertaalopdracht waarvan het vertaalproces bepaald wordt door een groot aantal zeer uiteenlopende parameters, spelers en verwachtingen. Het resultaat moet niet enkel een vertaling zijn, maar moet ook een popsong opleveren die raakt en werkt. Deze vorm van multimodale vertaling kende de laatste twintig jaar een toenemende academische aandacht.

Het doel van dit onderzoek is om een beter inzicht te verwerven in de parameters die het vertaalproces en de vertaalstrategieën beïnvloeden voor LT. Met het oog op kennisstructurering van de verspreide inzichten in dit onderzoeksdomein worden in deze studie de krijtlijnen getekend van een beschrijvend vertaalmodel voor zowel vertaler als onderzoeker. Hiervoor is de volgende onderzoeksvraag opgesteld: Welk vertaalmodel voor LT kan worden beschreven aan de hand van de in de literatuur geformuleerde micro- en macrostrategieën? Een vertaalmodel wordt in deze studie opgevat als een overzichtskaart voor de vragen, strategieën en tools uit zowel bestaand als toekomstig onderzoek.

Om een antwoord te kunnen bieden op de onderzoeksvraag, is er op basis van een literatuuronderzoek gezocht naar elementen voor het structureren van de reeds beschreven strategieën voor LT, op zowel micro- als macroniveau. Daarvoor werd te werk gegaan in vier stappen, met als eerste stap het afbakenen van de terminologie die nodig is voor het beschrijven van LT. Als tweede stap wordt een selectie van bronnen gepresenteerd die zowel vertaalstrategieën leveren als bouwstenen voor een vertaalmodel. In een volgende stap werd een analyse gemaakt van het microniveau van LT. Als vierde stap werden zowel micro- als macroniveau geïntegreerd in een beschrijvend vertaalmodel voor LT.

Op microniveau leidde de analyse tot het inzicht dat populaire liedteksten een communicatieve uiting zijn, die bestaat uit vier componenten: de verbale, muzikale, scenische en synchronische component. De te vertalen tekst is deel van een multimodaal en plurisemiotisch geheel: de tekstcomponent is niet enkel gebonden aan de begeleidende muzikale component, maar ook aan tal van scenische aspecten die te maken hebben met uitvoering, verspreiding en/of verkoop van de song. Onder de synchronische component

worden de aspecten beschreven die juist liggen in componentoverschrijdende wisselwerkingen tussen tekst, muziek en uitvoering. Mapping van de 79 strategieën die het literatuuronderzoek opleverde, toonde aan dat het merendeel hiervan onder te brengen is op microniveau.

Voor de beschrijving van een vertaalmodel voor LT op zowel micro- als macroniveau werden aanknopingspunten gevonden bij het analysemodel voor LT van García Jiménez (2013) en het model voor AVT van Chaume (2012) zoals uitgebreid door Bosseaux (2015). Voor meer inzicht in het ruimere vertaalproces van LT werden enkele bijkomende analyses geformuleerd rond vertaalskopos, vormen van equivalentie en actoren betrokken bij het proces. Bij wijze van synthese worden tot slot de inzichten op beide niveaus geïntegreerd in een descriptief vertaalmodel voor LT.

RESUMEN

La traducción de música popular, o *lyrics translation* (LT) es una tarea compleja cuyo proceso de traducción es determinado por una gran cantidad de parámetros, participantes y expectativas muy diferentes. El resultado no solo debe ser una traducción, sino también debe ser una canción pop que conmueve y que tiene un efecto. En los últimos veinte años, esta forma de traducción multimodal va teniendo más atención académica.

La meta de esta investigación es obtener una mejor comprensión de los parámetros que influyen el proceso de traducción y las estrategias de traducción para LT. Con el fin de la estructuración de los conocimientos de las comprensiones dispersadas en este campo de investigación, en este estudio se intenta esbozar un modelo de traducción descriptivo, tanto para el traductor como para el investigador. De ahí la pregunta de investigación: ¿Qué modelo de traducción para LT se puede describir con las microestrategias y macroestrategias que son formuladas por la literatura? En esta investigación, un modelo de traducción se entiende como un mapa general de las preguntas, las estrategias y los tools tanto de investigación existente que de investigación futura.

Para poder responder a la pregunta de investigación, se buscó, basado en una investigación bibliográfica, elementos para estructurar las estrategias en micronivel y macronivel para LT. Se emprendieron cuatro pasos. El primer paso fue limitar la terminología que fuera necesaria para describir LT. Como segundo paso se presenta una selección de fuentes, que nos proporcionan estrategias de traducción y elementos para un modelo de traducción. En el paso siguiente se analizó el micronivel de LT. En el cuarto paso se integran el micronivel y macronivel en un modelo de traducción descriptivo para LT.

En el micronivel este análisis lleva a la comprensión que letras populares son una manifestación comunicativa, que consiste en cuatro componentes: el verbal, el musical, el escénico y el sincrónico. La letra a traducir forma parte de un conjunto multimodal y plurisemiótico. El componente textual no solo depende del componente musical que lo acompaña, sino también a muchos aspectos escénicos. Estos tienen que ver con la interpretación, la difusión y/o la venta de la canción. Bajo el componente sincrónico se describen los aspectos que están en las interacciones que exceden los componentes entre

letra, música y interpretación. La inventarización de los 77 estrategias que nos entregó la investigación bibliográfica mostró que la mayoría de estas son del micronivel.

Para una descripción de un modelo de traducción de LT en el micronivel y macronivel encontramos puntas de referencia en el modelo de análisis de LT de García Jiménez (2013) y el modelo de AVT de Chaume (2012) y Bosseaux (2015). Para obtener una mayor comprensión del proceso de traducción amplio de LT formulamos algunos análisis adicionales de skopos de traducción, formas de equivalencia y actores involucrados en el proceso. Como modo de síntesis integramos las comprensiones de ambos niveles en un modelo de traducción descriptivo de LT.

Er zijn zo momenten in het leven dat een aantal zaken vreemdsoortig gelijklopen. In je vrije tijd schrijf je liedjes en voor je studies werk je aan een masterproef over het vertalen van liedteksten. Tot daaraantoe. Maar op een mooie dag ben je op bezoek bij je Belgo-Ecuadoriaanse neefjes en komt er plots een gesprekje op gang nadat je een proefopnametje liet horen van je laatste nieuwe hit in wording – of niet. Voor je het weet, gaat het over hoe Spaans, Frans en Nederlands zo anders zijn en hoe ze vinden dat de liedjes ook typisch en sprekend zijn voor de respectieve talen. Mijn petekindje, Nikolaas, zei zomaar en heel zelfzeker: “Als je liedjes maakt in het Nederlands, dan moet je eerst de tekst maken en daarna het liedje eraan aanpassen. In het Spaans kun je veel gemakkelijker een tekst maken die op een melodie past”¹. Zomaar. Heel serieus. Hij schreef, vermoed ik, nog nooit een liedje, maar had een sterk aanvoelen. En zei daarmee spontaan iets wat, weliswaar anders geformuleerd, ook ongeveer in een wetenschappelijk artikel aan bod zou kunnen komen. Of over hoe taaleigenheid of idioom een liedtekst en mogelijks de vertaling ervan kan sturen – of bemoeilijken?

Deze masterproef vormde een dankbare gelegenheid om me in het kader van mijn studies te kunnen verdiepen in een onderwerp dat me zo na aan het hart ligt: het was bijzonder boeiend om mijn passie voor *songwriting* te kunnen combineren met het grasduinen in academische beschouwingen over de vele aspecten van muziek, vertaling en artistieke expressie.

¹ No Niko, no es literalmente lo que dijiste, pero trato de aproximar y explicar a la profe nuestros pensamientos de verdad a veces difíciles de entender.

INHOUDSOPGAVE

Samenvatting	3
Resumen	5
Dankwoord	7
Woord vooraf.....	8
Lijst afkortingen	12
Lijst figuren	13
Lijst tabellen.....	15
1. Inleiding	16
2. Lyrics translation: afbakening en terminologie.....	19
2.1. afbakening van het onderzoeksdomein	19
2.1.1. Van music translation naar vocal translation en lyrics translation	19
2.1.2. Genre- en tekstkenmerken van lyrics translation	22
2.1.2.1. Lyrics translation en de noties van tekstgenre en vertaalgenre... ..	23
2.1.2.2. Lyrics translation en de notie van muziekgenre	25
2.1.2.3. Lyrics translation en teksttypologie.....	28
2.1.3. Het complexe communicatieproces van lyrics translation.....	31
2.2. Terminologische afbakening: vertaalstrategie, -proces en -model	33
2.2.1. Vertaalstrategieën	33
2.2.1.1. Vertaalstrategieën en lyrics translation	33
2.2.1.2. Micro- en macrostrategieën.....	38
2.2.2. Vertaalproces	40
2.2.3. De term <i>vertaalmiddel</i> in de literatuur	42
3. Lyrics translation: een literatuuronderzoek.....	44
3.1. Groeiende maar versnipperde aandacht voor LT in de literatuur	45
3.2. Strategieën voor LT in de literatuur.....	47
3.2.1. Strangways (1921) – 6 vertaalstrategieën	48
3.2.2. Drinker (1952) – 6 vertaalstrategieën	49
3.2.3. Nida (1964) – 4 vertaalstrategieën	50
3.2.4. Dyer-Bennet (1979) – 4 vertaalstrategieën	50
3.2.5. Kelly (1993) – 7 vertaalstrategieën.....	51
3.2.6. Low (2005) – 5 strategieën van het pentatlonprincipe	52
3.2.7. Franzon (2005/2010) – 8 strategieën	52

3.2.8.	Kaindl/Tagg (2005) – 7 parameters voor muziekanalyse	55
3.2.9.	Cortés (2005) – 7 strategieën voor rijmvertaling	55
3.2.10.	Kálabová (2006) – 9 parameters voor vertaalevaluatie	56
3.2.11.	Bindervoet en Henkes (2009) – 4 strategieën	57
3.2.12.	Åkerström (2010) – 8 parameters voor tekstmanipulatie	58
3.2.13.	Chaume (2012) – vier poëtische ritmes en strategieën	59
3.3.	Modellen en bouwstenen voor de beschrijving van LT	61
3.3.1.	De notie van vertaalmodel in de literatuur over LT	61
3.3.2.	Het analysemodel van García Jiménez: intrinsieke en extrinsieke parameters	63
3.3.3.	Het analysemodel van Chaume/Bosseaux: intern en extern niveau van AVT	65
4.	Microstrategieën voor lyrics translation	71
4.1.	Het microniveau van LT: vier componenten	71
4.1.1.	De drie componenten van tekst, muziek en uitvoering	71
4.1.2.	Populaire muziek als interactie en wisselwerking	73
4.1.2.1.	Populaire muziek als mediasysteem	74
4.1.2.2.	Populaire muziek als polysysteem	76
4.1.2.3.	Populaire muziek als people pleaser	76
4.1.3.	Synchronie: wisselwerking als vierde component	78
4.1.4.	Enkele praktische voorbeelden van synchronie	79
4.2.	Mapping van vertaalstrategieën op microniveau volgens de vier componenten van LT	82
4.2.1.	Verbale component van LT – 39 strategieën	84
4.2.1.1.	Stilistische equivalentie – 27 strategieën	85
4.2.1.2.	Semantische equivalentie – 9 strategieën	88
4.2.2.	Muzikale component van LT – 17 strategieën	89
4.2.3.	Scenische component – 14 strategieën	92
4.2.4.	Synchronische component van LT – 6 strategieën	93
5.	Model voor het micro- en macroniveau van LT	96
5.1.	Het macroniveau van LT: enkele bijkomende analyses	96
5.1.1.	Analyse van de fasen van het vertaalproces	97
5.1.2.	Analyse van de functie van de DT	99
5.1.3.	Analyse van de gewenste equivalentie tussen BT en DT	103
5.1.4.	Analyse van de actoren betrokken bij vertaling en uitvoering	108
5.2.	Bouwstenen voor een model voor LT op micro- en macroniveau	113

Conclusie	120
Bibliografische referenties	122
Bijlagen.....	130
Bijlage 1 – Thematische lijst: 79 vertaalstrategieën voor LT.....	131
Bijlage 2 – Tabel vertaaladviezen uit Wijffels (2013)	137
Bijlage 3 – Steekproef groeiende aandacht voor LT	140
Bijlage 4 – De conceptual maps van van Doorslaer	141
Bijlage 5 – Overzicht van vertaaltools voor LT (12).....	144
Bijlage 6 – Beschrijvend vertaalmodel voor LT	145

LIJST AFKORTINGEN

AV	audiovisueel
AVT	audiovisuele vertaling
BT	brontekst
DT	doeltekst
DTS	<i>Descriptive Translation Studies</i> , term gelanceerd door Toury (1995)
LT	<i>lyrics translation</i> (vertaling van liedteksten van populaire muziek)
MLT	<i>Music-Linked Translation</i> , term voorgesteld door Golomb (2005)
SFG	<i>systemic functional grammar</i> , term voorgesteld door Halliday (1985)
ST	<i>source text</i>
TS	<i>Translation Studies</i>
TT	<i>target text</i>

LIJST FIGUREN

<i>Figuur 1.</i> Typische structuur van een popsong.	27
<i>Figuur 2.</i> Communicatieproces van een lied in vertaling	32
<i>Figuur 3.</i> Het vertaalmodel van Nida in vijf stadia. Aangepast overgenomen uit Nida en Taber (1969, p. 484).....	42
<i>Figuur 4.</i> Vertaalmodel als product van een theorie. Aangepast overgenomen Bell (1991, p. 24).....	42
<i>Figuur 5.</i> Functional Consequences of Match between Lyrics and Music. Overgenomen uit Franzon (2008, p. 390)	54
<i>Figuur 6.</i> Liedvertaling als proces van de- en hercodering.....	72
<i>Figuur 7.</i> Pop performers' narrative activity. (Sibilla, 2003, p. 845).....	75
<i>Figuur 8.</i> De plaatsen van synchronie: wisselwerking tussen de drie componenten van populaire muziek.	79
<i>Figuur 9.</i> De componenten van LT op microniveau.....	82
<i>Figuur 10.</i> Thematische structuur voor mapping van strategieën voor LT volgens de vier componenten op microniveau.....	84
<i>Figuur 11.</i> Hierarchy of aspects of song translation. Overgenomen uit Kalábová (2006, p. 32).....	94
<i>Figuur 12.</i> Factoren die het vertaalproces beïnvloeden bij censuur of externe sturing. Overgenomen uit Camus-Camus (2015)	112
<i>Figuur 13.</i> Beschrijvend vertaalmodel voor LT.....	115
<i>Figuur 14.</i> Het vertaalproces van LT op macroniveau.....	117
<i>Figuur 15.</i> Schematische voorstelling van het vertaalproces voor LT op micro- en macroniveau.	117
<i>Figuur 16.</i> Tableau récapitulatif - contraintes et stratégies pour la traduction des chansons. Overgenomen uit Wijffels (2013, pp. 42-43).....	140
<i>Figuur 17.</i> Basic transfer map. Overgenomen uit Gambier en van Doorslaer (2009, p. 36).	141
<i>Figuur 18.</i> Details of translation strategies. Overgenomen uit Gambier en van Doorslaer (2009, p. 36).....	142

<i>Figuur 19.</i> Detail of procedures (in translation). Overgenomen uit Gambier en van Doorslaer (2009, p. 36).	143
---	-----

LIJST TABELLEN

<i>Tabel 1.</i> Versies en vertalingen van 2 verzen uit The House of The Rising Sun. Overgenomen uit Azar (2011, p. 18).....	80
<i>Tabel 2.</i> Mapping van vertaalstrategieën volgens de vier componenten van LT.....	83
<i>Tabel 3.</i> Prioriteit stilistische equivalentie	85
<i>Tabel 4.</i> Prioriteit poëtische equivalentie.	85
<i>Tabel 5.</i> Prioriteit aspect naturalness.....	86
<i>Tabel 6.</i> Prioriteit aspect rijm	87
<i>Tabel 7.</i> Prioriteit overige prosodische elementen.	88
<i>Tabel 8.</i> Prioriteit semantische equivalentie.....	88
<i>Tabel 9.</i> Prioriteit muzikale aspecten	89
<i>Tabel 10.</i> Prioriteit van zingbaarheid als prominent scenisch aspect	92
<i>Tabel 11.</i> Prioriteit aspecten van synchronie.	93

1. INLEIDING

Het vertalen van liedteksten kan zelfs voor de doorgewinterde vertaler een heikele onderneming vormen door de gordiaanse knoop van tekstuele en extratekstuele elementen. Naast de voor vertalers vertrouwde evenwichtsoefening van trouw omzetten van bron- naar doeltekst, dient bij muziekvertaling rekening gehouden te worden met betekenselementen in zowel tekst als muziek en met hun onderlinge verband. Specifiek bij populaire muziek spelen bijkomende elementen mee, zoals uitvoering, distributie of andere commerciële aspecten. Een vertaalde popsong beoogt naast voldoende semantische of stilistische equivalentie namelijk ook een specifiek effect: ze moet een publiek raken en/of scoren in de hitparade.

Voor de vertaler of onderzoeker is het geen sinecure om een weg te vinden in de toenemende literatuur. Door de academische aandacht van de laatste twintig jaren is muziekvertaling uitgegroeid tot een productief en groeiend onderzoeksdomein in TS (Apter & Herman, 2016, p. 3). Voor de vertaler betekent het echter eerder een veelheid aan versnipperde ideeën en visies dan een bron van groeiend wetenschappelijk en helder inzicht. Voorgaand literatuuronderzoek (Wijffels, 2013) suggereerde de mogelijke winst gelegen in structureren en integreren van kennis in dit domein. Eveneens werd in genoemd onderzoek een hoge graad van academische recyclage gesignaleerd, waarbij enkele bronnen van voornamelijk prescriptieve aard, zoals bijvoorbeeld Drinker (1950), Kelly (1993), of Low (2005b), veelvuldig worden overgenomen en opnieuw toegepast. De nood aan helderheid in het onderzoek rond LT kadert in een tendens die over het algemeen merkbaar is in TS: auteurs als Mayoral (2001, p. 69) en Marco (2009, p. 66) stellen de graad van wetenschappelijkheid en terminologische duidelijkheid van de discipline in vraag. Van Doorslaer (2014) beschrijft in dit kader het belang van structurering van de steeds groeiende kennis binnen *Translation Studies* als basis voor fundamenteel en wetenschappelijk onderzoek:

One of the main differences between the older (often prescriptive) translation reflection and recent TS discourse is the systematic structuring of knowledge in the latter. Whereas personal or so-called idiosyncratic theories were/are usually based on personal observation and introspection, a scholarly approach requires a systematic engagement with the existing theoretical work. . . . In a discipline that is

not so young anymore, any scholar's attempt to gain complete knowledge of all approaches, trends and influences has become an illusion. As a result, the structuring of the existing knowledge is a prerequisite for scholarly dealings with a growing amount of materials. (2014, p. 22)

De *Map of Translation Studies* van Holmes (1972) – en Toury's interpretatie (1995) hiervan – zijn ongetwijfeld de vroegste en meest bekende voorbeelden van een dergelijke kennisstructurering. Van Doorslaer (2009) knoopt hier opnieuw bij aan en publiceert een reeks *conceptual maps*² om bestaande inzichten overzichtelijker samen te brengen, waarbij hij de *Translation Studies Bibliography* gebruikt als tool voor repertoriëren van concepten en termen. De voornaamste drijfveer voor huidig onderzoek komt voort uit de vaststelling dat ook voor het subdomein van muziekvertaling een dergelijke *knowledge mapping* evenals een striktere terminologische afbakening relevant zijn voor zowel de vertaler als vertaalwetenschapper. Voor de vertaler kan een overzichtskaart de weg helpen vinden naar reeds geformuleerde concrete vertaalstrategieën en praktische tools. Voor de onderzoeker kan het inzicht bieden in zowel bevindingen als hiaten in de literatuur en een genuanceerder kader bieden om bij te dragen aan voortschrijdende inzichten.

Deze masterproef stelt zich daarom tot doel een beter inzicht te verwerven in de parameters die zowel vertaalproces als -strategieën bepalen voor *lyrics translation* (LT), om vervolgens via mapping te komen tot een beschrijvend vertaalmodel. De studie wil een aanzet zijn tot een overzichtsstructuur van het vertaalproces bij LT, die zich ook leent tot latere uitbreiding met en integratie van inzichten die buiten de scope van dit werk vallen. Het huidige literatuuronderzoek actualiseert eerdergenoemd onderzoek van Wijffels (2013) door toevoeging van de sindsdien verschenen relevante bronnen. De focus ligt nu echter op het selecteren van bronnen die strategieën en bouwstenen leveren voor de structurering en beschrijving van het vertaalproces voor LT.

Hiervoor werd de volgende onderzoeksvraag geformuleerd als vertrekpunt: welk vertaalmodel voor LT kan worden beschreven aan de hand van de in de literatuur geformuleerde micro- en macrostrategieën? Een vertaalmodel wordt in deze studie

² Zie bijlage 4 voor enkele conceptual maps van van Doorslaer (2009).

opgevat als een open en descriptieve overzichtskaart voor het vertaalproces en de vertaalstrategieën uit zowel bestaand als toekomstig onderzoek.

Na afbakening, in hoofdstuk 2, van het domein van LT en de terminologie nodig voor de beschrijving van het vertaalproces, worden in hoofdstuk 3 de resultaten van het literatuuronderzoek gepresenteerd. Als eerste deelvraag wordt in hoofdstuk 4 vervolgens onderzocht welke indeling mogelijk is op het microniveau: welke aspecten inherent aan populaire muziek en komen aan bod als microstrategieën in de literatuur? De tekst maakt deel uit van een ruimere multimodale context en is niet enkel gebonden aan muziek, maar ook aan tal van aspecten die te maken hebben met uitvoering, verspreiding of verkoop van de song. Als tweede deelvraag wordt in hoofdstuk 5 onderzocht welke bronnen aanknopingspunten bieden voor mapping van het ruimere vertaalproces voor LT – dat zowel micro- als macrostrategieën omvat. In 5.1 worden enkele bijkomende analyses voorgesteld voor een uitdieping van het macroniveau. Tot slot wordt in 5.2 aan de hand van bestaande modellen in de literatuur een vertaalmodel voorgesteld voor de beschrijving van LT.

2. LYRICS TRANSLATION: AFBAKENING EN TERMINOLOGIE

In dit hoofdstuk wordt een kader geformuleerd voor het beschrijven van LT. In 2.1 wordt het subdomein van LT afgetekend binnen de ruime context van TS en gesitueerd naast andere vormen van muziekvertaling. Hiervoor worden zowel de tekstenkenmerken als het communicatieproces voor populaire muziek geanalyseerd. In 2.2 wordt een terminologisch kader opgesteld om de noties van vertaalstrategie, -proces en -model werkbaar af te bakenen voor het beschrijven van LT in hoofdstukken 4 en 5.

2.1. AFBAKENING VAN HET ONDERZOEKSDOMEIN

Vertaalstrategieën in TS worden veelal geformuleerd in relatie tot kenmerken inherent aan de brontekst of, ruimer gesteld, in de context van specifieke teksttypes of genrekenmerken. Muziekvertaling kan vele verschillende vormen aannemen en de vertaling van populaire liedteksten betekent een focus op slechts een deelverzameling van die kenmerken. In dit hoofdstuk worden de contouren afgetekend van LT als subdomein van de vertaalwetenschap en worden enkele kenmerken van LT nader toegelicht.

In 2.2.1 wordt eerst de term *lyrics translation* gesitueerd binnen TS en vervolgens worden in 2.2.2 de noties van tekstgenre en vertaalgenre bekeken in dit specifieke kader. De notie van populaire muziek als muziekgenre wordt in 2.2.3 nader besproken omwille van het voor *lyrics translation* relevante populaire en commerciële kader waarin de vertaler opereert. In 2.2.4 wordt dan besproken hoe deze hybride mengvorm tussen muziek- en tekstgenre zich verhoudt tot bestaande teksttypologieën in TS. Het resultaat is dat LT beschouwd kan worden als een complex communicatieproces, zoals wordt toegelicht in 2.2.5.

2.1.1. VAN MUSIC TRANSLATION NAAR VOCAL TRANSLATION EN LYRICS TRANSLATION

Voor muziekvertaling als onderzoeksobject zijn in de literatuur verscheidene termen in omloop. Hoewel ze soms als synoniemen worden gehanteerd, dekken ze echter niet allemaal volledig dezelfde lading. De verschillen liggen in opinieverschillen van auteurs, maar ook in verschillen in soorten bronteksten waarbij muziek en tekst samengaan. De literatuur rond muziekvertaling behandelt dan ook een rist aan themata, gaande van de

vertaling van (sub)genres als gezongen poëzie, opera, musicals, *Kunstlieder*, popmuziek, chanson, rapmuziek, schlagers, folkmuziek, kinderliedjes, kerstliedjes, liedjes uit films en series. Ook aspecten als mediatoegankelijkheid en onder- en boventiteling van musicals of opera behoren tot hetzelfde domein³.

De meeste frequente term is die van *music translation* (bijvoorbeeld Cotes Ramal, 2005; Human & Niekerk, 2010; Mateo, 2012 of Bosseaux, 2011), wanneer de te vertalen tekst deel is van een ondeelbare eenheid, samen met – onder meer – een muzikale component. Deze open formulering tracht doelbewust weg te blijven van speculaties rond het relatieve belang van de ene of andere deelcomponent, in de literatuur benoemd als musicocentrisme versus logocentrisme⁴: voor sommigen primeert de muzikale component te allen tijde, anderen vinden dat vooral juist de tekst de ‘waarde’ van een liedje bepaalt. Logocentrisme vindt traditioneel de meeste navolging bij auteurs die muziekvertaling vereenzelvigen met of ‘verheffen’ tot de vertaling van poëzie of literatuur.

Liederen zijn slechts een deelverzameling van de mogelijke verbanden tussen tekst en muziek die in de literatuur beschreven worden. Onder deze koepelterm van muziekvertaling vallen bijvoorbeeld ook amateurvertalingen en de vertaling van gedichten of toneelteksten die pas in een later stadium op muziek werden gezet. Muziekvertalingen kunnen ook een aanvulling zijn op het origineel, zoals een documentaire vertaling voor een programmaboekje van een opera of musical. Ook worden er teksten vertaald voor strikt schriftelijke overlevering, die niet bedoeld zijn om te zingen of horen, maar geïnspireerd zijn op een muziekstuk. In dezelfde zin zijn boventiteling van opera of ondertiteling van filmmuziek en musicals een geschreven supplement bij een ander medium. Al deze voorbeelden zijn een vorm van vertaling van muziekgebonden teksten.

Music-linked translation (MLT) is een term die aanvankelijk door Golomb (2005, p. 124) werd voorgesteld als koepelterm, ter vervanging van *music translation*. Hoewel de

³ Enkele bronnen voor genoemde topics zijn voor Lieder: Low (2003b), opera: Weaver (2010), musicals: Jin (2015) voor theater of Jaime (1983) voor het filmgenre, chansons: Tinker (2005), rapmuziek: Tervo (2014), folkmuziek: Washbourne (2013), liedjes uit Disneyfilms: Loureiro-Porto (2002), boventiteling van opera: De Wolfe (2001) en Low (2002), mediatoegankelijkheid: Orero & Matamala (2007), liedjes in audiodescriptie: Igareda (2012), ondertiteling van muziek voor doven of slechthorenden: Neves (2010).

⁴ Zie Golomb (2005, p. 121-142) voor een nadere toelichting bij dit begrippenpaar.

term in enkele artikels ook in die hoedanigheid werd opgevat, zoals door Low (2008), Smola (2011), Tajvidi (2011) en Mateo (2012), lijkt MLT later vooral te worden geassocieerd met een musicocentristische interpretatie van liedvertaling. Golomb ging inderdaad eerder uit van de muziek als onveranderlijk en beperkend gegeven, waaraan de verbale component ondergeschikt moet zijn (Tajvidi, 2011, p. 4). Het gebruik van MLT in de literatuur is al bij al marginaal vergeleken met de andere hier besproken termen.

Als specialisatie binnen het onderzoeksdomein van muziekvertaling gebruiken auteurs als Bosseaux (2008), Desblache (2006), Cintrão (2009) en Gorlée (2005) de term *vocal translation* voor het beschrijven van de prototypische casus van zingbare vertalingen. De term wordt gebruikt door auteurs die inzoomen op de vertaalcontext van liederen die een zingbare en uitvoerbare doeltekst vragen. Een tekst die gezongen en voor een publiek gebracht dient te worden stelt andere of bijkomende eisen aan de vertaling. De term *singability*⁵ staat centraal in het onderzoek hierrond (Wijffels, 2013, p. 24).

In de literatuur van de laatste tien jaar valt een nieuwe trend op te tekenen in de toenemende academische aandacht voor muziekvertaling. Binnen het deelgebied van *vocal translation* handelt een significant gedeelte over wat benoemd wordt als *lyrics translation* (LT), namelijk over de vertaling van *popsong lyrics*. De term werd voor het eerst specifiek toegepast door de Luna (1994) en wordt steeds vaker overgenomen. Dit nauwere onderzoeksdomein, de vertaling van populaire liedteksten, maakt intussen van ongeveer de helft van de artikels rond muziekvertaling het onderwerp uit (zie 3.1).

Deze masterproef handelt over het vertalen van liedteksten van recente en populaire genres en bestudeert de literatuur rond zowel *music translation*, *vocal translation* als *lyrics translation*, op zoek naar strategieën toepasbaar op LT. Wanneer in dit werk een andere term dan *lyrics translation* wordt gehanteerd, dan is dit ofwel omwille van het anachronistische karakter van deze term ten opzichte van de op dat punt geciteerde bron, ofwel uit zorg voor een accurate weergave van de scope van het geciteerde werk. Omwille van de frequentie van voorkomen zal geregeld in verkorte vorm naar *lyrics translation* worden verwezen als LT.

⁵ Voor preciezere situering van de termen *singability* en *performability*, zie respectievelijk Wijffels (2013, p. 24), Hörmanseder (2001, p. 162) of Kaindl (1999, p. 260) en Snell-Hornby (2007, pp. 109-111).

2.1.2. GENRE- EN TEKSTKENMERKEN VAN LYRICS TRANSLATION

De notie van tekstgenre of -type kan de vertaler helpen bij het maken van strategische vertaalkeuzes. Zo zijn er strategieën beschreven voor de vertaling van bijvoorbeeld romans, poëzie, of theater en zijn er specifiekere richtlijnen te vinden voor de vertaling van bijvoorbeeld wetteksten, literaire of informatieve teksten. Zoals Gambier schrijft beschikken we zo over

references on how to translate literary texts, plays, operas, poetry, songs, children's books, comics, advertising, audiovisual screenplays, political speeches, legal documents, etc. Authors then list different "strategies" to cope with specific features of a genre. (Gambier, 2010, p. 412)

In TS wordt frequent de link gelegd tussen de determinatie van een brontekst tegen de achtergrond van een genre of teksttype en specifieke vertaalstrategieën. Marco signaleert in verband met het evalueren van vertaalstrategieën dat "[t]ranslation techniques are neither good or bad in themselves, but are used in response to a number of constraints, such as genre membership of the source text, translation type, etc." (2009, p. 69).

Doorheen de geschiedenis zijn er traditioneel twee systemen van tekstclassificatie: volgens (communicatief) doel of volgens teksttype (Wen, 2004, p. 2). De noties van genre en teksttype lopen, afhankelijk van de bron, door elkaar en worden soms als synoniemen gehanteerd. Zo formuleren Hatim en Mason (1990, p. 140, geciteerd door Wen, 2004, p. 2) teksttypen als "a conceptual framework which enables us to classify texts in terms of communicative intentions serving an overall rhetorical purpose". In recentere artikels en werken die zich toespitsen op het thema – zoals bijvoorbeeld *Text Typology and Translation* (Trosborg, 1997) – wordt teksttype in de ruimste acceptie gezien als koepelterm waaronder ook de notie van genre valt. Toch bespreken we hier eerst in 2.1.2.1 en 2.1.2.2 de notie van genre en vervolgens in 2.1.2.3 die van teksttype en wel om twee redenen. Ten eerste speelt in het kader van liedteksten als multimodale⁶ brontekst de notie van genre niet enkel op tekstueel maar ook op muzikaal vlak. Ten tweede lijkt het

⁶ Dit zijn teksten die zich bedienen van meerdere kanalen en codesystemen, zie 2.1.2.3.

nuttig de notie van teksttype te handhaven om *lyrics* als multimodale teksten te situeren ten opzichte van de teksttypologie van Reiß (1971) en Snell-Hornby (2006)⁷.

2.1.2.1. LYRICS TRANSLATION EN DE NOTIES VAN TEKSTGENRE EN VERTAALGENRE

Genreanalyse, zo stelt Wen, helpt de vertaler bewuster om te springen met het feit dat voor verschillende genres verschillende stappen vereist zijn bij het structureren van de doeltekst:

Genre analysis before the translation work can help the translators to keep in mind of the macrostructure of both the source text and target text, to be aware of the context of situation which helps to form the target text and to notice the role played by the "generic structure" when they begin to construct the target text. With the generic features of the target text in mind, the translator can organize its structure and select the appropriate words and expressions in a more efficient and effective manner. (Wen, 2004, p. 4)

Voor *lyrics translation* is de notie van genre echter niet onproblematisch: verschillende auteurs associëren *song lyrics* met verschillende genres voor het formuleren van concrete strategieën. De visie van liedvertaling als vorm van literaire vertaling, zoals bijvoorbeeld bij Newmark (2004, p. 8), is veruit de oudste en wijdst verspreide en heeft tot op heden invloed op vertaaladviezen.

Voor Kaross (2014, p. 54) zijn liedteksten een poëtisch subgenre en zij gaat net als vele auteurs te rade bij de strategieën die in TS werden geformuleerd voor poëzievertaling: Strangways (1921), Drinker (1950), Dyer-Bennet (1979), Hewitt (2000), Cintrão (2006 en 2009), Olkkonnen (2008) en Hussein (2009) zijn maar enkele oude en recente voorbeelden van dergelijke auteurs. Enkele typisch poëtische stijlkenmerken van popmuziek zijn versvormen, rijm, alliteratie, metaforen, woordspelingen en herhaling.

Anderen, zoals Alkalay-Gut, verzetten zich juist tegen deze visie omdat liedteksten “are assumed to have no intrinsic literary or artistic value, nor any relationship to the canon of . . . poetry” (2000, p. 34, geciteerd door Kaross, 2014, p. 54). Ook Frith zet zich af tegen de klassieke vereenzelviging van poëzie en liedteksten omdat hij hierin een reductie

⁷ Zie 2.1.2.3 voor de teksttypen van beide auteurs.

ziet die een ontkenning is van wat hij het multimodale karakter noemt: songs zijn in hun meest typische vorm niet enkel tekst en muziek, maar tevens “an act of artistic performance” (Frith, 2009, p. 90). Frith integreert met dit onderscheid een derde betekenisdragende component van *non-verbal texts* in de analyse van liedteksten (Kaross, 2014, p. 54). Zijn analyse is dat het zinvoller is songs te benaderen als theater dan als poëzie:

[S]ongs are more like plays than poems; songs’ words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character. . . . It’s not just what they sing, but the way they sing it that determines what a singer means to us and how we are placed, as an audience, in relationship to them (...) it is the sound of the voice, not the words sung, which suggests what a singer really means. (Frith, 2009, p. 90)

In de vertaalwetenschap vindt deze benadering van liedteksten als vorm van drama of *performable text* bijval bij Snell-Hornby (2007, p. 113) en García Jiménez (2013, p. 153).

Turpin (2010) omschrijft liederen als “a universal genre of language . . . [which] offers a rich field for investigations into meaning” (p. 14), waarin “musical and linguistic meanings intertwine” (Patel, 2008, p. 342). De studie en vertaling van liederen kan volgens de auteur inzicht bieden in de prosodie en werking van de taal:

[and teach us] how particular cultures use language to create song, how language and music interact, how songs convey meaning, the sorts of meanings they convey, their intended audience and how knowledge of songs can further our understanding of linguistic prosody. (Turpin, 2010, p. 14)

Mateo noemt – in het verlengde hiervan – *song translation* een vertaalgenre op zich en onderscheidt in *The Handbook of Translation Studies* (2010) hierin de volgende subgenres: “folk songs, . . . German lieder, choral works by classical composers, religious hymns, French chanson, pop songs, children’s songs and poems set to music” (p. 120).

Auteurs als Kaindl (2005b), Franzon (2005 en 2008) en García Jiménez (2013) formuleren tal van extra-tekstuele aspecten voor het typeren van *lyrics translation*, en daarmee evenveel tegenargumenten voor het gelijkschakelen van liedvertaling met enig ander teksttype of vertaalgenre. Socioculturele en economische aspecten van popmuziek

zijn voor Kaindl (2005b, p. 253) bepalend voor het formuleren van strategieën voor de vertaling ervan. De auteur stelt enkele vragen voor een situering van LT in een ruimere context: Wie bestelt de vertaling? Welk succes kende het lied in de broncontext? Welke zijn de invloeden van marktwerking, publiek, doelcultuur op de vereiste vertaalskopos? Welke zijn de beperkingen voor de vertaler ingegeven door uitvoerder, drager of medium?

Het zijn maar enkele vragen die aangeven dat de visie op *lyrics translation* als louter tekstvertaling een te reducerende visie zou zijn als basis voor een werkbaar vertaalmodel voor popmuziek. Deze in de literatuur rond LT vaak te lezen reductie is niet ongewoon gezien de scholing van de onderzoekers als (toegepaste) linguïsten, maar geeft des te meer het belang van interdisciplinariteit en kruisbestuiving aan in dit onderzoeksgebied. Deze masterproef tracht vertaalstrategieën voor *lyrics translation* binnen een ruimere context te plaatsen dan die van loutere tekstmanipulatie.

2.1.2.2. LYRICS TRANSLATION EN DE NOTIE VAN MUZIEKGENRE

Voor de vertaler kan het van nut zijn om de liedtekst niet enkel te bestuderen als tekst – en dus te kaderen binnen een tekstgenre – maar als deel van een muziekstuk: de context van specifieke genre- en stijkenmerken van die muziek kan zowel oplossingen als belangrijke beperkingen met zich meebrengen. *Lyrics translation* is als vertaalsituatie niet los te koppelen van de artistieke maar ook sociale en economische context van populaire muziek. Popmuziek vertoont zowel gemeenschappelijke als onderscheidende kenmerken ten opzichte van andere muziekgenres in vertaling.

De afbakening van het muziekgenre is een controversieel onderwerp en een objectieve begrenzing van typerende kenmerken is geen sinecure. Het ontbreekt bovendien aan bronnen die LT concreet afbakenen ten opzichte van andere vormen van lied- en muziekvertaling. Hoewel er vele opvattingen en persoonlijke appreciaties zijn rond het label popmuziek, is de meest open en algemene definitie wellicht ook de meest bruikbare en onderscheidt ze populaire muziek als genre in contrast met de genres van klassieke muziek en volksmuziek. *The new Harvard Dictionary of Music* reikt enkele onderscheidende kenmerken aan in de definitie van *popular music*:

Mass-disseminated music of recent centuries. The 18th and 19th centuries saw the development, chiefly in Europe and America, of a genre distinct from both folk and classical or art music. It differed from the former in being composed and notated

and in developing a musical style not distinctive of a certain region or ethnic group. Though many early pieces of popular music shared general features with classical music of the day, they were briefer and simpler, making fewer demands on both performer and listener. (Randel en Apel, 1986, p. 95)

Populaire muziek wordt dus verbonden met de noties van massaverspreiding, van etnisch of regionaal ongebonden stijlenmerken en met kortere en eenvoudigere muziekcomposities.

Suisman (2009, p. 49) noemt naast eenvoud ook vertrouwdheid als voornaamste strategie die in handboeken voor *songwriting* wordt voorgeschreven. Concreet speelt volgens Suisman het makkelijk meezingbare en memoriseerbare karakter van een liedtekst, in interactie met muziek die kenmerkend repetitief en melodisch is, een belangrijke rol in de commerciële efficiëntie van songs. Ook Booth en Kuhn (1990, p. 437) verwijzen hiernaar als elementair kenmerk van popmuziek als maatschappelijk gegeven, naast de noodzakelijke achterliggende economische structuur en verspreidingswijze van dit muziekgenre. Populaire muziek neemt volgens de auteurs deel aan een ander circuit of polysysteem van de maatschappij dan kunstmuziek of volksmuziek. Ze noemen dit de ruimere socio-economische inbedding van het genre, iets wat volgens de auteurs te vaak gereduceerd wordt tot het commerciële aspect van vraag en aanbod.

Frith (2001, pp. 95-96) typeert popmuziek als muziek die tot stand komt "as a matter of enterprise not art" en ontworpen is "to appeal to everyone". Hij meent ook dat popmuziek een puur commerciële ambitie heeft en een professioneel ontworpen en verpakt product is (p. 96). Hij wil daarmee het romantische beeld bijsturen van muziek als louter artistieke en individuele creatie, maar geeft ook belangrijke implicaties aan voor de totstandkoming ervan. McIntyre (2008, p. 40) signaleert in dit verband dat de muziekindustrie achter hedendaagse popmuziek deze mythes van het creatieve individu cultiveert "despite the evidence of the collaborative nature of record making or live performance".

Zonder een debat ten gronde te voeren rond de (in)compatibiliteit tussen individueel-artistieke en commercieel-professionele creatie, kan wel gesteld worden dat popmuziek, in haar meest prototypische vorm, een aantal vormkenmerken impliceert. Door de distributie op radio en televisie is er een gangbare beperking qua tijdsduur per

nummer: popliedjes zijn meestal vrij kort. Ook hebben de meeste popsongs een typische structuur met meerdere coupletten en herhaald refrein, naast vaste elementen als intro, outro of coda en muzikale brug, zoals weergegeven in Figuur 1. Vanzelfsprekend zijn er zeer veel variaties binnen dit bij uitstek vrije muziekgenre, maar er is zeker een typische of efficiënte structuur te onderscheiden die optimaal inspeelt op de genoemde kenmerken van tijdsduur, eenvoud, repetitie en vertrouwdheid.



Figuur 1. Typische structuur van een popsong.

Een bijkomend kenmerk dat de aandacht verdient van de vertaler van popmuziek, is het concept dat in de literatuur *the hook* wordt genoemd. Het is dat ene onderscheidende element dat de luisteraar vangt en dat maakt dat een song blijft hangen of verkoopt (McLucas, 2011, p. 76). Burns (1987) omschrijft het begrip als volgt:

What is a 'hook'? . . . '[T]hat part of a song, sometimes the title or key lyric line, that keeps recurring' (Delson & Hurst 1980, p. 58). According to songwriters Al Kasha and Joel Hirschhorn, hooks are 'the foundation of commercial songwriting, particularly hit-single writing'. Hooks may involve repetition of 'one note or a series of notes... [or of] a lyric phrase, full lines or an entire verse'. The hook is 'what you're selling'. Though a hook can be something as insubstantial as a 'sound' (such as da doo ron ron), '[i]deally [it] should contain one or more of the following: (a) a driving, danceable rhythm; (b) a melody that stays in people's minds; (c) a lyric that furthers the dramatic action, or defines a person or place' (Kasha & Hirschhorn 1979, pp. 28-29). (Burns, 1987, p. 1)

Samengevat zijn er voor de vertaler bij LT een aantal belangrijke kenmerken die de tekst of vertaalsituatie erft van het populaire muziekgenre. Het risico van de visie op *lyrics* als literaire of poëtische tekst is dat de tekst een onaantastbaar heilig huisje wordt. De vertaler moet oog blijven hebben voor de genoemde commerciële vereisten, voor het collaboratieve karakter van popmuziek, voor de interactie met muzikanten of voor aspecten van uitvoerbaarheid voor een publiek. Zelfs Bob Dylan – die in 2016 voor zijn

oeuvre de Nobelprijs Literatuur ontving – wijst er in zijn *acceptance speech*⁸ op dat niets mag afleiden van wat voor hem de essentie is van popsongs:

[Songs] can mean a lot of different things. If a song moves you, that's all that's important. I don't have to know what a song means. I've written all kinds of things into my songs. . . . Our songs are alive in the land of the living. But songs are unlike literature. They're meant to be sung, not read. (Nobel Media AB, 2017)

2.1.2.3. LYRICS TRANSLATION EN TEKSTTYPOLOGIE

Populaire liedteksten zijn niet eenvoudig te klasseren en ze combineren kenmerken van verschillende teksttypes. Gezien in TS vaak een link gelegd wordt tussen teksttype en vertaalstrategieën, is het voor de vertaler van songteksten nuttig om de brontekst te vergelijken met de verschillende teksttypes die in de literatuur beschreven worden.

Reiß (1971) brengt teksten op muziek aanvankelijk thuis onder de noemer van ‘audiomediale teksten’, maar stelde later (1995) voor om dit type teksten het nieuwe label ‘multimediale varianten’ te geven. Voor haar oorspronkelijke teksttypologie liet Reiß (1971, pp. 160-170) zich inspireren door de drie communicatieve functies van taaluitingen, zoals onderscheiden door Bühler (1934, p. 28) in zijn Organonmodel: de representatieve (Darstellung), de vocatieve (Appell) en de expressieve functie (Ausdruck). Hij benoemt daarmee de belangrijkste doelen die een zender kan hebben bij het uiten van een talige boodschap. In de teksttypologie van Reiß levert dit aanvankelijk een drieledige classificatie op van informatieve, operatieve en expressieve teksten. Bij het eerste, informatieve, type ligt voor de zender/vertaler de nadruk op de inhoud bij het zoeken naar equivalentie. Bij operatieve teksten bekommert de zender zich in de eerste plaats om het reproduceren van het beroep dat het origineel doet op de lezer/ontvanger. Bij expressieve teksten, ten slotte, stelt de zender een meer formele equivalentie voorop, in die zin dat hij oog heeft voor de esthetisch-artistieke ordening en overlevering van de boodschap. Reiß vond in de drieledige typologie van Bühler echter geen volledige beschrijving van de werkelijkheid en voegde een vierde type tekst toe: de audiomediale tekst. Onder deze noemer vallen voor Reiß teksten die qua functie behoren tot een van de drie genoemde types maar vergezeld gaan van een auditieve of visuele component (1971, pp. 160-170). Liedteksten zijn voor

⁸ Voor de video en schriftelijke neerslag van Dylan's *Nobel Prize Lecture*, zie: <https://goo.gl/GCJvkt>.

haar dus expressieve teksten die omwille van de non-verbale component onder audiomediale teksten vallen. De auteur hernoemt, zoals gezegd, dit teksttype later zelf tot multimediale tekstvarianten en vermeldt expliciet als voorbeeld liedjes en “musikalische Bühnenwerke”: muzikale teksten voor scenische uitvoering (1995, p. 87).

De term audiomedial komt in TS ook terug bij Snell-Hornby (2006, p. 85) in een poging klaarheid te scheppen in de nieuwe terminologie die zich opdringt om complexe nieuwe paradigmata te beschrijven. Snell-Hornby contrasteert volgende teksttypes in de beschrijving van bronteksten die een beroep doen op meerdere codes (tekensystemen), media (kanalen voor overdracht of verspreiding) of modi (presentatievormen):

Multimedial texts (in English usually audiovisual) are conveyed by technical and/or electronic media involving both sight and sound (e.g. material for film or television, sub-/surtitling).

Audiomedial texts are those written to be spoken, hence reach their ultimate recipient by means of the human voice and not from the printed page (e.g. political speeches, academic papers).

Multimodal texts involve different modes of verbal and nonverbal expression, comprising both sight and sound, as in drama and opera.

Multisemiotic texts use different graphic sign systems, verbal and non-verbal (e.g. comics or print advertisements). (Snell-Hornby, 2006, p. 85)

De genoemde teksttypes staan niet noodzakelijk tegenover elkaar: eenzelfde tekst kan beantwoorden aan meer dan een profiel. Snell-Hornby vult audiomedial anders in dan Reiß en reserveert de term voor teksten die van bij het begin bedoeld zijn om luidop voorgedragen te worden voor een publiek – iets wat in zekere zin ook toepasbaar is op liedteksten.

In het concrete kader van *lyrics translation* worden verschillende van deze termen in verband gebracht met popsongs. Bij Franzon (2008, p. 375) komt de term van audiomediale tekst terug als koepel waaronder liedteksten zijn onder te brengen. Low zelf benoemt, verwijzend naar de terminologie van Reiß, liedteksten in eerste instantie als expressieve teksten. Deze interpretatie helpt volgens hem de vertaler om beter te focussen, niet op de informatie die een song op zijn toehoorders overbrengt, maar “on

how it expresses the inspiration of the creator(s). This approach aligns song-lyrics with personal expression of other kinds – poems, diaries, personal letters – in which the focus is not on the raw content” (2017, p. 25). Audiomediaal lijkt echter, zeker in de acceptie van Snell-Hornby, als term een accuratere beschrijving te bieden voor wat Low (2017, p. 22) beschrijft als de mondelinge tekstkenmerken van popsongs. Hij waarschuwt dat liedteksten ontwikkeld zijn om ‘van mond naar oor te reizen’ en van bij de creatie geschreven worden “with a view to sounding good, sounding effective and sometimes sounding beautiful” (p. 22). Low benadrukt dat de liedvertaler niet mag vergeten dat “[w]hat you may see on paper is only a written transcript of the song-lyric. . . . essentially a readable ‘score’ intended for an oral performance” (Low, 2017, p. 21). García Jiménez stelt dat er in TS meerdere koepeltermen zijn waaronder LT kan worden ondergebracht:

- . . . subordinate translation y constrained translation . . . , como términos generales.
- . . . AVT, audiovisual translation, . . . , que también se emplea como término general, ya que en ella se recogen los dos canales por los que se transmite la información no verbal en estos tipos de textos. Sin embargo, los orígenes de este término están relacionados con uno de los subtipos de la traducción subordinada, que es la traducción de productos cinematográficos, [y] televisivos . . . junto con sus tres modalidades: el subtitulado, el doblaje y el voice over.
- . . . multimedia, multimedial, multidimensional or multimodal translation . . . que es la más usada en los últimos años, . . . por su capacidad para abarcar todos los subtipos de traducción subordinada, incluyendo aquellos que han surgido con la llegada de las nuevas tecnologías y medios de comunicación. (García Jiménez, 2013, p. 77)

Er worden dus verschillende teksttypes uit het overzicht van Snell-Hornby in verband gebracht met LT, die elk opportuniteiten bieden voor nuttige inzichten voor de vertaler. Zo zijn er zeer veel raakvlakken tussen LT en AVT⁹ en was AVT sinds de eeuwwisseling een zeer productief onderwerp in de literatuur (Remael, 2010, p. 12). De analysemodellen voor audiovisuele materialen van Chaume en Bosseaux kunnen

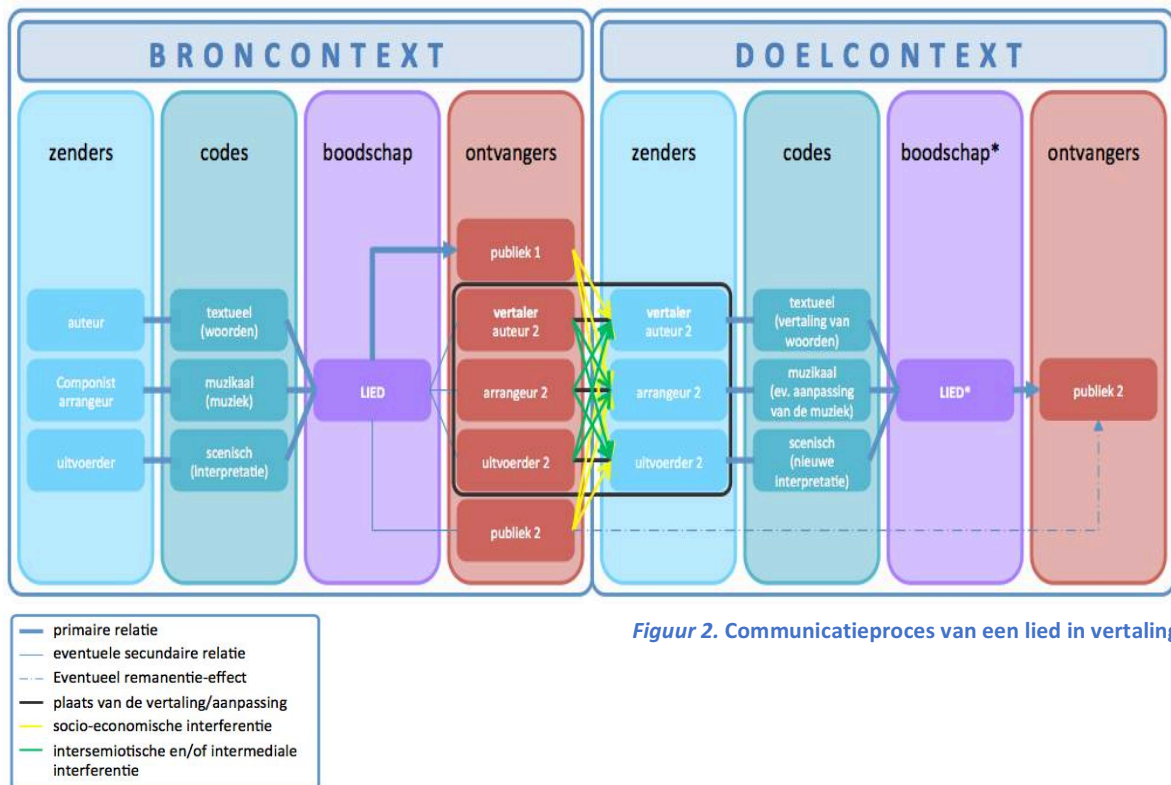
⁹ García Jiménez verdedigde in zijn doctoraatsthesis (2013, pp. 84-85) LT als een (onderbelichte) vorm van AVT en een artikel in *Babel* (aanvaard, in druk) licht zijn visie toe op de relatie tussen beide takken van *multimodal translation*.

bijvoorbeeld inspiratie bieden voor een model voor LT, zoals beschreven in 3.3. De stijgende aandacht voor *multimodal semiotics* biedt ook uitwegen om LT los te maken van de beperkende traditie om vertaling in eerste instantie monomodaal – met het accent op de verbale component – te beschrijven (Kaindl, 2012, p. 257). Het is dan ook een gouden kans om LT te laten inspireren door de groeiende aandacht voor multimodale vertaling, waarvoor de specifieke uitdagingen voor de linguïst en vertaler zodanig zijn, dat een evolutie naar eigen concepten en methodologieën wenselijk en nodig is (Kaindl, 2012, p. 264).

Samengevat is het belangrijk om voor ogen te houden dat het bij LT gaat om een ‘tekst’ of boodschap die zich van meerdere tekensystemen en kanalen bedient en vaak meerdere presentatievormen kent (radio, optredens, dvd’s). Deze mix van elementen is niet voor elke popsong dezelfde en sommige termen kunnen al dan niet gelijktijdig en in meerdere of mindere mate van toepassing zijn op een enkel nummer. In 2.1.5 wordt de complexe communicatievorm beschreven die bijgevolg inherent is aan populaire muziek.

2.1.3. HET COMPLEXE COMMUNICATIEPROCES VAN LYRICS TRANSLATION

De beschreven mix van elementen maakt een popsong als boodschap een complexe vorm van communicatie. Tekst, muziek en uitvoering weven samen een plurisemiotische en multimodale boodschap die wordt overgebracht van een of meerdere zenders naar de ontvangers. Een analyse van dit communicatieproces in zowel bron- als doelcultuur kan inzicht bieden in de plaats die de liedtekst heeft in het kluwen van interacties tussen de verschillende actoren, kanalen en tekensystemen (zie Figuur 2).



Figuur 2. Communicatieproces van een lied in vertaling.

In de broncontext onderscheiden we als zenders de auteur, componist en uitvoerder. Deze rollen kunnen door drie verschillende personen ingevuld worden, maar ook geheel of gedeeltelijk samenvallen. De singer-songwriter is het prototypische voorbeeld waarbij de rollen samenvallen en de auteur-componist ook de zanger is. In de doelcontext kunnen er zich verschillende variaties voordoen op deze setting. Naast de auteur van het origineel komt de vertaler te staan. De oorspronkelijke muziek kan door de handen van een nieuwe arrangeur passeren. De uitvoering kan gebeuren door een of meerdere zangers, in combinatie met een of meerdere musici. Theoretisch is het niet uitgesloten dat de vertaler met een aangepaste uitvoering of begeleiding rekening moet houden. Eventueel vraagt dit samenwerking in het kader van een pluridisciplinair team.

In Figuur 2 is de nuance opgenomen dat ook de vertaler zelf beschouwd kan worden als ontvanger van het oorspronkelijke lied. Het doelpubliek kan ook gezien worden als ontvanger van zowel het origineel als de vertaling ervan. In dit geval kan de vertaling van een popsong beschouwd worden als een vorm van *vulnerable translation*, zoals beschreven door Díaz-Cintas en Remael (2014, p. 57): een vertaling die blootgesteld is aan directe beoordeling door het publiek dat de vertaling tegenover het origineel kan plaatsen. Wijffels (2013, p. 31) noemt dit het remanentie-effect bij liedvertaling (in het schema weergegeven met een stippellijn): het in de geest van de luisteraar nazinderende verwachtingspatroon door kennis van een eerder gekende versie – in casu het origineel.

Ook intersemiotische interferenties, kruisbestuivingen tussen de tekensystemen van tekst, muziek en uitvoering zijn in Figuur 2 aangegeven met groene pijlen. De gele pijlen geven eventuele socio-economische interferenties weer: mogelijk sturende elementen of invloeden op het vertaalproces van bron- of doelpubliek of van eerder commerciële of artistieke keuzes rond uitvoering, bestelling, markt of winstoogmerk. Het commerciële succes van een nummer in de broncontext kan bijvoorbeeld de aanleiding tot vertaling zijn. Een specifieke artiest kan een nummer in zijn of haar repertoire opnemen om bijvoorbeeld een specifiek doelpubliek te bereiken dat met de eigen nummers minder bereikbaar is.

2.2. TERMINOLOGISCHE AFBAKENING: VERTAALSTRATEGIE, -PROCES EN -MODEL

In wat volgt worden de termen vertaalstrategie, vertaalproces en vertaalmodel nader gesitueerd en geoperationaliseerd in het specifieke kader van deze masterproef. Een voor een zijn het termen die niet eenduidig gedefinieerd zijn in TS. Marco (2009, p. 66) signaleert de relatief jeugdige staat van TS en de onvoorspelbaarheid van menselijk gedrag – en bij uitstek vertalen – als de twee voornaamste factoren van een relatief hoge theoretische divergentie en terminologische onenigheid bij vertaalwetenschappers. Voor Mayoral Asensio (geciteerd door Marco, 2009, p. 66) ligt hierin een belangrijk struikelblok om TS toe te laten de volgens hem tot op heden lage graad van maturiteit en wetenschappelijkheid te ontgroeien. Er is in TS volgens Mayoral Asensio echter geen consensus "para la elaboración ni siquiera del metalenguaje inicial que permita lanzar la disciplina desde una base científica. Esto es una muestra más de la escasa cientificidad de nuestra disciplina" (2001, p. 69). Zonder enige exhaustiviteit te ambiëren trachten we in dit hoofdstuk toch de terminologische basis te verstevigen voor de kennismapping in de volgende hoofdstukken.

2.2.1. VERTAALSTRATEGIEËN

2.2.1.1. VERTAALSTRATEGIEËN EN LYRICS TRANSLATION

Hoewel het gaat om een kernbegrip in TS, wordt de term vertaalstrategie niet eenduidig gehanteerd in de literatuur (Sun, 2012). Zoals Tian (2014, p. 107) beschrijft, is wat door de

ene auteur benoemd wordt als strategie (Lefevere, 1975; Chesterman, 1997/2005; Venuti, 1998), voor een andere auteur een *shift* (Catford, 1965; Leuven-Zwart, 1989/1990), *technique* (Nida, 1964; Nida & Taber, 1969; Newmark, 1982; Fawcett, 1997; Molina & Albir, 2002), *procedé* (Vinay & Darbelnet, 1958; Newmark, 1988), *methode* (Schleiermacher, 2006), of *tactic* (Gambier, 2010)¹⁰. Zowel Chesterman (2005), Marco (2009) als Tian (2014) signaleren dit gebrek aan conceptuele en terminologische consensus in TS die zich ook rond vertaalstrategieën laat voelen. In de woorden van Marco (2009, p. 72): “we are at a dead end and . . . terminological variation in this respect is impossible to sort out”. Een volledig overzicht past bijgevolg dan ook niet in het kader van dit werk, en in wat volgt worden slechts enkele voorbeelden weergegeven van uiteenlopende conceptuele invullingen en termen voor wat algemeen beschreven kan worden als ‘stappen die een vertaler – bewust of onbewust – onderneemt om een BT naar DT om te zetten’.

Voor Lörscher (1991) behoort tekstmanipulatie tot een van de vijf vereisten om van een vertaalstrategie te kunnen spreken: een strategie moet voor de auteur

1. doelgericht zijn,
2. over een vertaalprobleem handelen,
3. een gecoördineerd beslissingsproces [inhouden],
4. [een] mogelijk bewust [proces zijn] en
5. tekstmanipulatie met zich meebrengen.

(Lörscher, 1991, geciteerd door Sun, 2012 – eigen vertaling)

Krings definieert vertaalstrategieën als “potentieel bewuste plannen voor het aanpakken van vertaalproblemen” (1986, p. 268 – eigen vertaling). Venuti (1998, p. 240) hanteert de term op een meer globaal niveau van de tekst: hij situeert vertaalstrategieën in het kader van de beschrijving van de basistaken van de vertaler, zoals de tekstkeuze en ontwikkeling van een methode voor de vertaling ervan.

Chestermans (1997) invulling van vertaalstrategie loopt aanvankelijk gelijk met deze van Lörscher (1991) maar de auteur formuleert later– als aanzet tot het voor hem

¹⁰ Tian (2014, p. 107) vermeldt in het kader van wat hij, verwijzend naar Chesterman (2005) en Pym (2011) “a conceptual or terminological mess” noemt, als gedeeltelijk synoniem gebruikte termen ook nog: “‘mode’ (MacFarlane, 1953), ‘form’ (Holmes, 1988), ‘trajection’ (Malone, 1988), ‘solution’ (Zabalbeascoa, 2000; Pym, 2011)”.

nog ontbrekende “conceptual spadework” (2005, p. 19) in TS – een theoretisch framework waarin vertaalstrategie in contrast staat met de termen *method*, *technique* en *shift* (p. 26). Marco (2009, p. 71) vat de terminologie van Chesterman (2015) zo samen: “To sum up, method is global and strategy, technique and shift are local; strategy and technique concern the process, whereas shift concerns the product; and strategy implies problem-solving, whereas technique deals with routine matters”.

Zowel bij Lörscher (1991), Chesterman (2005), Marco (2009) en Gambier (2010) komt de kerngedachte terug van vertaalstrategieën als *problem-solving solutions*¹¹. Sinds de psycholinguïstische en linguïstische *turns* in de vertaalwetenschap doken veelvuldig publicaties op over strategieën die zich buigen over specifieke vertaalproblemen en hun link met teksttypes, -genres of -kenmerken (Gambier, 2010, p. 412). Gambier signaleert, zoals reeds geciteerd in 2.1.2, het verband tussen teksttypes en strategieën. Hoewel het aantal, de aard en de benaming van die strategieën variëren, levert dit volgens de auteur in de meeste gevallen vijf tot zeven strategieën op, maar zien we “rarely the same labels between authors or the same definition for a given label” (Gambier, 2010, p. 412).

Newmark suggereert de termen vertaalmethode en vertaalprocedure als alternatief begrippenpaar voor beslissingen op verschillende niveaus van het vertalen. Voor strategieën op tekstniveau, wat Venuti (1998) strategieën noemt, stelt Newmark (1988, p. 8) vertaalmethode voor als term. Voor beslissingen op zinsniveau en op niveau van kleinere taaleenheden stelt Newmark het begrip vertaalprocedure voor (zoals geciteerd in Orduari, 2007). Delisle, Lee-Jahnke en Cormier omschrijven vertaalprocedures dan weer veel algemener als “methodes die vertalers toepassen om een equivalentie te bereiken met het oog op overdracht van betekenis van bron– naar doelttekst” (1999, p. 199, eigen vertaling). Vinay en Darbelnet (2000, p. 128) formuleerden, in een van de vroegste theoretische analyses hieromtrent, een taxonomie van wat ook zij vertaalprocedures noemen. Hoewel ook fel bekritiseerd, genoot volgens Marco (2009, p. 69) hun mapping van de term ruime navolging bij auteurs als Vázquez Ayora (1977), García Yebra (1982) en Newmark (1988). De classificatie onderscheidt twee hoofdstrategieën, onderverdeeld in zeven procedures: de letterlijke vertaalstrategie of *direct translation*, met

¹¹ Ook het in TS centrale concept vertaalprobleem (Toury, 2010, p. 244) is niet zonder controverse en in die zin helpt het ‘probleemoplossende’ karakter niet om de term vertaalstrategieën duidelijker af te bakenen.

als procedures ontlening, calque en letterlijk vertalen, en de vrije vertaalstrategie of *oblique translation*, met de procedures transpositie, modulatie, equivalentie en adaptatie (Sun, 2012, pp. 2-3).

Voor het in kaart brengen van de vele invalshoeken en inzichten binnen de vertaalwetenschap, ontwikkelde van Doorslaer (2007) in het kader van het online repertorium van de *Translation Studies Bibliography*, enkele nieuwe *conceptual maps* (Munday, 2016, p. 22). Onderdeel daarvan is de *basic transfer map* (van Doorslaer, 2007, pp. 226-227) met bijbehorende detailkaarten van de in de literatuur beschreven vertaalstrategieën – in de brede zin van de term. Van Doorslaer hanteert de opdeling in strategieën en procedures, zoals door Munday (2016, p. 23) beschreven: “a strategy is the overall orientation of a translated text . . . while a procedure is a specific technique used at a given point in a tekst”¹². De term *techniques* wordt door van Doorslaer (2009, p. 37) in een zeer specifieke acceptie gehanteerd, naast strategie en procedure: *techniques* zijn voor hem ingrepen door tolken die equivalent zijn met de ingrepen die hij bij vertalers vertaalprocedures noemt.

Een werkbare definitie

Algemeen stelt Pym (2011, pp. 92-93) dat een vertaalstrategie beter gezien kan worden als een actie die een duidelijk doel tracht te bewerkstelligen waarbij a) er geen zekerheid is over het welslagen (“that is, it is not a mechanistic application of a rule”) en b) er werkbare alternatieve acties mogelijk zijn (“that is, other ways of aiming to achieve the same or similar purpose”). Toch mag duidelijk zijn dat, samengevat, er in de literatuur divergerende interpretaties zijn die strategieën beschrijven in hun hoedanigheid als a) bewuste (al dan niet voorgeschreven) versus onbewuste of automatische stappen, b) lokale (of microtekstuele) versus globale (of macrotekstuele) ingrepen of nog c) tekstuele versus extratekstuele beslissingen (Gambier, 2010, pp. 416-417).

Een concretere definitie die enige houvast kan bieden is te lezen bij Marco (2009), die in zijn artikel duidelijkheid probeert te scheppen voor het terminologische “dead end”. Hij wil de veelheid aan termen herleiden tot twee concepten: een term voor de

¹² Zowel de detailkaart voor strategieën als de detailkaart voor procedures komen in 5.1.1 nog aan bod en zijn uit volledigheid opgenomen in bijlage 4.

verschillende relaties die te onderscheiden vallen tussen BT en DT en een term voor de cognitieve probleemoplossende stappen van de vertaler. Voor het eerste concept, “the various kinds of relationship observable between source text segments and target text segments” suggereert hij de term *technique* of *solution-type*, met elk hun (tegen)argumenten. Dit concept, door Marco “clearly the preferred term among English-speaking translation scholars” genoemd, wordt overigens in TS door menig auteur – zoals Chesterman (2005) – beschreven als *shift*. Gezien ook dit tweede concept door sommige auteurs wordt beschreven als vertaalstrategie, is *shift* zo hiervan een van de meest frequente synoniemen.

Voor het tweede concept, “the cognitive routes which lead to problem-solving and are concerned, therefore, with the translation process”, stelt Marco voor:

There is a broad consensus, I think, on the use of the term ‘strategy’ to refer to this concept. Strategies could be conscious or automatized; and it would be an important step if the term were used to refer to this concept *only*[.] (Marco, 2009, pp. 72-23)

Het is deze laatste definitie van vertaalstrategie die we in deze masterproef zullen hanteren: probleemoplossende beslissingen – bewust, gestuurd of in zekere mate automatisch – die verband houden met het vertaalproces.

Strategieën voor LT in de literatuur

Ook wanneer het gaat over vertaalstrategieën voor LT is er sprake van terminologische variatie in de literatuur: tal van auteurs formuleren lijsten met adviezen of strategieën voor het vertalen van liedteksten, maar haast elke auteur hanteert hiervoor een eigen term. Bij wijze van voorbeeld volgt hier een greep uit de labels die in dit domein gebruikt worden voor wat in het kader van deze masterproef als vertaalstrategieën beschouwd kan worden. Strangways (1921, p. 211) vat zijn visie op LT samen in zes *points*. Drinker (1952, p. 226) en Kalábová (2006) beschrijven “requisites”. Nida (1964, p. 177) formuleert vier “restrictions” voor de liedvertaler. Dyer-Bennet (1979, geciteerd door Emmons, 1979, p. 292) geeft vier “guidelines”. Kelly (1993, p. 92 in Low, 2008, p. 4) formuleert zijn “advice” in zeven stappen voor liedvertaling. Dezelfde term, vier adviezen, vinden we bij Bindervoet en Henkes (2009, pp. 33-35). Low (2005b, p. 191) formuleert vijf “criteria” om tegen elkaar af te wegen bij liedvertaling in wat hij zijn pentatlonprincipe noemt. Åkerström (2010)

onderzoekt 10 “features or translation strategies” (p. 4) van het vertaalproces voor LT. García Jiménez (2013, p. 153) beschrijft een analysemodel voor LT met twee groepen van “parámetros” met respectievelijk drie en twee “aspectos”.

2.2.1.2. MICRO- EN MACROSTRATEGIEËN

Het hanteren van een ruime definitie voor strategie biedt als voordeel dat het de nood aan conceptuele veelheid (shifts, procedures, techniques, methodes...) inperkt, maar opent als koepelterm de weg naar het onderscheiden van verschillende soorten strategieën. Een belangrijk onderscheid dat vele bronnen hanteren is dat tussen *lokale* en *globale* vertaalstrategieën (zie bijv. Bell, 1998, p. 188): strategieën die spelen op de verschillende niveaus van het vertalen. Dit onderscheid sluit aan bij de link die Marco inbouwt in zijn definitie met het ruimere vertaalproces¹³.

Bell maakt het onderscheid tussen globale strategieën die handelen op tekstniveau en lokale strategieën die spelen op het niveau van tekstsegmenten (1998, p. 188). Toch wordt het onderscheid veelal nog ruimer ingevuld tot een onderscheid tussen oplossingen voor algemene en oplossingen voor specifieke vertaalproblemen. Voor Jääskeläinen (1993) zijn globale strategieën “the translator's general principles and preferred modes of action” en lokale strategieën “specific activities in relation to the translator's problem-solving and decision-making” (p. 116). Gambier (2010, p. 416) verduidelijkt dat globale strategieën gedicteerd worden door preliminary norms¹⁴, die ook vorm krijgen in de *translation brief*:

How does the client want the translation event to be? What would be the general nature of the appropriate relation between ST and TT? Decisions at that level take into account economic, cultural, political, ideological, linguistic factors and technical constraints. The choice is on a spectrum between non-translation and

¹³ Gezien de focus van deze masterproef – het beschrijven van een vertaalmodel voor LT op de verschillende niveaus van het vertaalproces – gaat 2.2.2 verder in op de notie van vertaalproces en 2.2.3 op die van vertaalmodel.

¹⁴ Gambier verwijst hier naar het concept van Toury (1995, p. 85): “Preliminary norms have to do with two main sets of considerations which are often interconnected: those regarding the existence and actual nature of a definite translation policy, and those related to the directness of translation.” In 2.1.3 worden de operationele en preliminaire normen van Toury verder besproken.

complete rewriting, or between full and summarized translation, or between literal and free translation, or between adequacy (source-oriented) and acceptability (target-oriented), fluency (domesticating) and exoticism (foreignizing), and between formal and dynamic equivalence. Gambier (2010, p. 416)

Lokale strategieën worden voor Gambier (2010, p. 416) ingegeven door het volgen van operationele normen die, zoals Toury (1995, p. 58) beschrijft, het concrete aspect van tekstproductie bij het vertalen beïnvloeden: de opmaak van de tekst, de verdeling van de informatie, de concrete formulering. Toch meldt Gambier dat naast “in-text solutions” als explicitering, toevoeging en weglating, ook sommige “out-of-text solutions” onder de noemer van lokale strategieën vallen (2010, p. 416). Hoewel deze aspecten niet beslist worden door de vertaler maar door de besteller – of andere actoren – noemt hij bijvoorbeeld “writing a translator’s foreword, adding headings, footnotes or a glossary” ook lokale strategieën (p. 416).

Beide niveaus beïnvloeden elkaar onderling: beslissingen op het socio-culturele, historische en economische macroniveau beïnvloeden het microniveau van tekstuele en cognitieve beslissingen van de vertaler. Gambier geeft in dit verband het concrete voorbeeld van liedvertaling om de relatie tussen beide niveaus op verschillende momenten van het vertaalproces te illustreren:

For example, songs in a broadcast musical are not translated, or only the lyrics are translated, or new words are allowed, or the lyrics are translated and the score is adapted. Usually, the decision is taken by the film producer. After such a global decision, the translator will cope in a certain way with rhymes, wordplays, culture-bound elements, proper names, etc. (Gambier, 2010, p. 416)

In verband met de eerder geschetste terminologische verwarring suggereert Gambier overigens de term *strategy* te reserveren voor het macroniveau. Voor de bewuste of onbewuste beslissingen op microniveau die, naar zijn zeggen, enkel de vertaler aanbelangen, suggereert hij het gebruik van de term *tactics* (Gambier, 2010, p. 412-418). Deze herinterpretatie van de termen lijkt echter geen ruime navolging te genieten in de literatuur.

In het kader van dit werk wordt de term *vertaalstrategie* gehanteerd als overkoepelende term voor het in kaart brengen van de verschillende probleemoplossende

beslissingen op de verschillende niveaus en momenten van het vertaalproces van LT: globaal en lokaal, bewust en onbewust, tekstueel en extratekstueel. De termen *macrostrategieën* en *microstrategieën* worden gebruikt voor het onderscheiden van strategieën die van toepassing zijn op respectievelijk het macroniveau van aspecten die het vertaalproces extern beïnvloeden en het microniveau van aspecten inherent aan het bronproduct die de vertaling beïnvloeden.

Macrostrategieën beschrijven in deze masterproef dan aspecten die het niveau van het *translation proper* of tekstmanipulatie overstijgen en betrekking hebben op globale historische, economische of socioculturele processen die spelen en het vertaalproces sturen. Het is het niveau van invloeden die extern zijn aan de brontekst zelf of verband houden met vereisten ingegeven door de verschillende socio-economische actoren. Microstrategieën beschrijven in dit perspectief dan de beslissingen die te maken hebben met de concrete tekstproductie, zowel op het niveau van de volledige tekst als van kleinere tekstsegmenten, en gedreven worden door aspecten inherent aan het bronmateriaal – in casu populaire liedteksten.

2.2.2. VERTAALPROCES

De term vertaalproces dient voor sommige auteurs gesitueerd te worden op het microniveau van tekstmanipulatie en voor anderen beschrijft het juist het proces op macroniveau dat tot dit microniveau leidt. Traditioneel wordt met vertaalproces meestal gerefereerd aan het cognitieve proces in het hoofd van de vertaler en de daaruit volgende effectieve keuzes die tot het concrete vertaalproduct leiden. Ook een referentiewerk als *Routledge Companion to Translation Studies* (2009) definieert de term in die zin en onderscheidt de twee basisprocessen, te weten dat van tekstbegrip, of *comprehension*, en dat van het opnieuw uitdrukken van de oorspronkelijke boodschap of *re-expression* (pp. 235-236). Ook Wilss (1982) ziet het vertaalproces als een intern denkproces, maar eerder gelinkt aan het te vertalen teksttype dan ingegeven door het individu. Hij contrasteert zo de term vertaalproces met de concrete stappen van de vertaler, de vertaalprocedures:

The translation process describes how translation functions as an integral communicative event. The translation procedure, on the other hand, is the concrete realization of the translation process. In other words, it is the actual

mechanics that sets the process in motion to yield the translation product. (Wilss, 1982, geciteerd door Darwish, 2008, p. 139)

Toch wordt de term ook gehanteerd om te spreken over een ruimer perspectief van invloeden extern aan de tekst en vertaler (Darwish, 2008, p. 139). Sager, vanuit een industriële en professionele invalshoek, formuleert in die zin het vertaalproces als:

a range of deliberate human activities, which are carried out as a result of instructions received from a third party, and which consist of text production in a target language, based, inter alia, on the modification of a text in a source language to make it appropriate for its intended new purpose. (Sager, 1994, pp. 166-149)

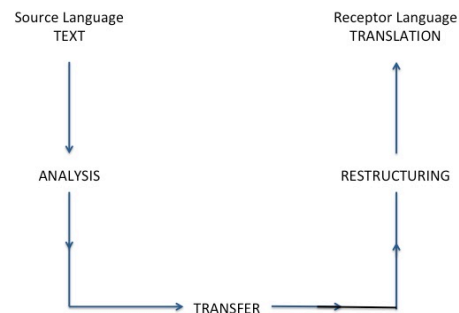
In werkelijkheid is het vertaalproces steeds een dubbel proces, zowel intern als extern, dat de cognitieve processen bij de vertaler verbindt met de externe processen die mee het vertaalresultaat bepalen (Darwish, 2008, p. 139). De vertaler staat in voor het decoderen van een boodschap, vanuit de talige en andere betekenselementen van het bronproduct, naar een abstract conceptueel niveau. Lederer noemt dit de fase van *deverbalization* (2003, p. 115). In een volgende fase, *re-expression* bij Lederer (2003, p. 35) of *recodification* bij Frawley (2000, p. 250), hercodeert de vertaler weer vanuit het conceptniveau naar een tekst op maat van de doelcontext, waarbinnen de vertaalde boodschap geïnterpreteerd zal worden. De vertaler houdt hierbij rekening met de informatie die vervat ligt in de boodschap, maar ook met de socioculturele informatie verbonden aan zowel bron- als doelcontext.

In het kader van LT kan een beter zicht op het vertaalproces, in de bredere acceptie van het woord, de vertaler helpen bij het vinden en selecteren van strategieën. Interdisciplinariteit en rekenschap van socioculturele en andere metatalige aspecten zijn des te meer van tel naarmate er meerdere modi en tekensystemen betrokken zijn bij het te vertalen product. Vertaling is in die context:

a complex dichotomous and cumulative process that involves a host of activities drawing upon other disciplines related to language, writing, linguistics and culture. . . . In the translation process, the translator possesses two sets of parallel linguistic and cultural repertoires. Each repertoire has a subset of components and units with codes and flags embedded in each one of them. (Darwish, 2003, p. 23, 26)

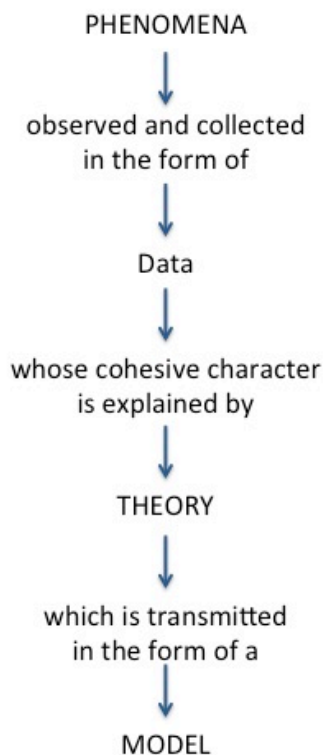
2.2.3. DE TERM VERTAALMODEL IN DE LITERATUUR

Het begrip vertaalmodel kan op verschillende manieren ingevuld worden en is niet eenduidig gedefinieerd in TS. Een vroege interpretatie van de term vinden we in het vertaalmodel van Nida en Taber (1969, p. 484, geciteerd door Bassnet, 1969, p. 25). Het procesmodel onderscheidt de vijf volgende stadia in het vertaalproces: 1) brontekst, 2) de analyse, 3) de transfer, 4) de herstructurering, 5) de vertaling. (zie Figuur 3).



Figuur 3. Het vertaalmodel van Nida in vijf stadia. Aangepast overgenomen uit Nida en Taber (1969, p. 484).

Toury (1995, p. 60) gebruikt de term vertaalmodel voor zijn model van operationele, initiële en preliminaire normen als bepalend kader voor het vertaalproces. Normen zijn aan de ene kant beperkende factoren, maar reiken aan de andere kant oplossingen aan voor het realiseren van adequate of acceptabele vertalingen – in verschillende gradaties. De auteur plaatst operationele normen tegenover initiële en preliminaire normen (1995, p. 58): initiële normen hebben betrekking op de aan het vertalen voorafgaande keuze voor een ‘aanvaardbare’ of ‘adequate’ vertaling, preliminaire normen hebben betrekking op vertaalpolitiek en vertaaltradities. De operationele normen zijn voor Toury de regels waaraan een vertaler zich houdt tijdens het vertalen als *translation proper*.



Figuur 4. Vertaalmodel als product van een theorie. Aangepast overgenomen Bell (1991, p. 24).

Voor Bell (1991, p. 24) is een vertaalmodel (zie Figuur 4) het resultaat van een proces dat vertrekt vanuit een goed onderbouwde vertaaltheorie: een theorie die tracht een

fenomeen te verklaren, aanleiding geeft tot observatiedata die de theorie onderbouwen en ten slotte leidt tot een werkbaar model (As-Safi, 2011, p. 47).

De term vertaalmodel wordt ook toegepast op statistische modellen voor machinevertaling (bijv. Charniak, Knight & Yamada, 2003), modellen voor corporavergelijking (Diab & Finch, 2000) en modellen voor post-factumanalyse en evaluatie van vertalingen (bijv. García Jiménez, 2013).

Tegen het licht van de conceptuele vaagheid rond de term vertaalmodel en de variatie en evolutie van de term doorheen de jaren, biedt Volkova (2014) een aanknopingspunt voor operationalisering in deze masterproef. De auteur onderkent de terminologische ambiguïteit en definieert een aantal werkbare concepten:

We may therefore emphasize two important trends in contemporary translation modelling. First, following the basic distinction between a model that describes the translation process and a model that describes the translator's actions, as discussed elsewhere, we would differentiate between a descriptive (static) translation model and a prescriptive (dynamic) translation model, and hence a model that either explains an "operating principle" or functions as an "operation manual". Second, a translation model may productively function as an applied framework for working out a translation strategy [Gile, 2009, pp. 17-18] and hence as a tool for the translation . . . analysis. (Volkova, 2014, p. 151)

Deze masterproef volgt Volkova in haar onderscheid tussen beschrijvende en normatieve modellen. Het in kaart brengen van vertaalproces en vertaalstrategieën voor LT is in dit licht een beschrijvend vertaalmodel. Ook het concept van een model als tool voor analyse komt ter sprake in verband met de theorie van García Jiménez (2013 – zie 3.3).

3. LYRICS TRANSLATION: EEN LITERATUURONDERZOEK

Wijffels (2013) signaleerde een aantal vertaaladviezen toepasbaar op de vertaling van chansons, in de rand van zijn onderzoek naar de evolutie en wording van muziekvertaling als onderzoeksdomein in TS (p. 25). Naast verwijzingen naar proza- en poëzievertaling en functionalistische theorieën, van Vermeer en Reiss (1984) of Nord (2010), werd ook een lijst van vertaaladviezen weergegeven die specifiek over liederen handelen. Samenvattend vertaald moet volgens die adviezen de vertaling van een lied:

1. zingbaar zijn,
2. rekening houden met de uitvoerbaarheid (performance),
3. de betekenis/boodschap van het origineel overbrengen,
4. een natuurlijk taalgebruik hanteren,
5. met respect voor de prosodische elementen zijn opgesteld (ritme, metrum, vers...),
6. rijmen waar het origineel rijmt,
7. bij de vertaalkeuzes een evenwicht tussen de verschillende aspecten
8. en criteria respecteren,
9. de oorspronkelijke (tekst)stijl respecteren,
10. de klank(en) van het oorspronkelijke werk reflecteren,
11. op maat van het doelpubliek zijn opgesteld (andere aspecten dan de vertolking),
12. het oorspronkelijke werk respecteren,
13. de effecten van synchronie oproepen of evoceren,
14. de oorspronkelijke melodie en/of muziek respecteren,
15. de “essentie” van het nummer capteren en overbrengen,
16. de emotie van de muziek respecteren,
17. geschreven zijn met oog voor de verstaanbaarheid/ontvangst door het publiek,
18. de mondelinge dimensie van liedjesteksten respecteren,
19. de betekenis opofferen waar nodig ten behoeve van de andere bekommernissen,
20. de muziek aanpassen waar nodig,
21. een poëtisch taalgebruik hanteren,
22. aangenaam om lezen zijn (om uit te nodigen tot effectieve uitvoering van de vertaling).

(Wijffels, 2013, pp. 42-43 – zie ook bijlage 2)

Voorliggende studie vertrekt vanuit een concrete focus op LT en dus de vertaling van populaire muziek. In dit kader werd een nieuw literatuuronderzoek opgesteld met als doel de verzameling en structurering van strategieën voor en inzichten rond LT. Hierbij werden die bronnen geselecteerd die 1) specifiek van nut lijken voor LT en 2) ofwel concrete strategielijsten opleveren, 3) ofwel bouwstenen of kapstokken leveren voor de beschrijving van het vertaalproces. Na een toelichting bij de recente staat van de literatuur

rond LT in 3.1, worden in 3.2 de resultaten weergegeven van een zoektocht naar concrete strategielijsten in de literatuur die toepasbaar zijn voor LT. In 3.3 wordt de selectie weergegeven van bronnen die een basis kunnen vormen voor *knowledge mapping* en inzicht in het vertaalproces van LT.

3.1. GROEIENDE MAAR VERSNIPPERDE AANDACHT VOOR LT IN DE LITERATUUR

Eerdergenoemd literatuuronderzoek (Wijffels, 2013) bracht onder meer aan het licht dat in de voorbije vijftig jaar al heel wat artikels verschenen die handelen over teksten die op een of andere manier gebonden zijn aan een muzikale component. In oorsprong gaan de meeste artikels in dit domein over poëtische teksten die pas later op muziek werden gezet zoals gezongen poëzie, *Lieder*, *Art Songs*, *Recital Songs* en – bij uitstek – opera. Gaandeweg kwam er ook meer aandacht voor vocal translation en lyrics translation – veelal voortbouwend op de vroegste bronnen uit het domein van de musicologie.

Hoewel muziekvertaling in druk een marginaal fenomeen is (Newmark, 2004, p. 8), gaat het bij LT juist over teksten met een relatief grote maatschappelijke en culturele impact (Kaindl, 2005, p. 235) en hebben bijvoorbeeld alleen al de websites met amateurvertalingen van popsongs een steeds groter bereik. Deze laatste krijgen nog weinig academische aandacht (Guerrero, 2014, p. 92), maar genereren een belangrijk volume aan vertalingen en inspanningen van een aanzienlijk aantal – ongeschoolde – vertalers: “estas nuevas prácticas traductorales suponen ya un reto para el futuro de la profesión [de traductor]” (García, 2009, pp. 210-211). Of muziekvertaling, met de sterk groeiende academische aandacht in de loop der jaren, in de literatuur de aandacht krijgt die het verdient, is echter onderwerp van discussie.

Het is anno 2017 echter niet meer mogelijk te spreken over een geringe aandacht voor het thema in de literatuur. Tussen 2005 en 2012 werd muziekvertaling als thema opgenomen in vier referentiewerken of handboeken voor linguïsten en vertalers (zie Wijffels, 2013, p. 17), en er werden de laatste tien jaar verschillende conferenties gehouden op initiatief van universitaire programma’s en internationale samenwerkingen – zowel academisch als daarbuiten (Apter & Herman, 2016, pp. 3-4). Naast de drie symposia tussen 2010 en 2014 over hetzelfde thema vermeld door Apter en Herman (2016, p. 4) en drie thematische nummers van vertaaltijdschriften vermeld door Wijffels (2013, p. 17),

verschenen nog drie referentiewerken: *Music, text and translation* (Minors, 2013), een bundel artikels over *vocal translation*; *Translating for Singing* (Apter & Herman, 2016), een gids voor operavertaling, en *Translating Song* (Low, 2017). Alleen al de drie sleutelfiguren in de literatuur rond muziekvertaling, Franzon (2005, 2008, 2010a, 2010b, 2015 en 2016), Kaindl (1999, 2003a, 2003b, 2005a, 2005b, 2012, 2013) en Low (2001, 2003a, 2003b, 2005a, 2005b, 2008, 2013, 2017), publiceerden samen 21 titels in dit domein, waarvan tien in de laatste tien jaar. Een zoekopdracht volgens dezelfde methode en zoekcriteria als die van Wijffels (2013)¹⁵ leverde 176 artikels op over *vocal translation* (in 2013 waren dit er 69) en 78 daarvan handelen specifiek over *lyrics translation* (in 2013 waren dit er 30). Van die 78 zijn er 45 verschenen sinds 2012. Naast de observatie dat er per jaar steeds meer artikels over LT verschijnen, valt ook op te tekenen dat er een verschuiving is naar steeds meer aandacht voor populaire muziek (zie bijlage 3 voor de steekproef waarop deze bevindingen zijn gebaseerd).

Toch is het opvallend dat zeer veel auteurs zelfs tot op heden muziekvertaling blijven bestempelen als een weinig bestudeerd onderwerp (Hurtado, 2001, p. 92; Gorrée, 2005, p. 7; Kaindl, 2005, p. 235; Low, 2005a, p. 513; Susam-Sarajeva, 2008, p. 188; Cintrão, 2009, p. 814; Griffith, 2009, p. 4; Estévez, 2010, p. 67; Bosseaux, 2011, p. 183; Mateo, 2012, p. 120; García Jiménez, 2013, p. 116; Low, 2017, p. 3). Estévez (2010) meldt een slechts geringe aandacht voor muziekvertaling in de vakliteratuur, die volgens de auteur deels te wijten is aan de over het algemeen bedenkelijke vertaalkwaliteit in LT (p. 67). Bosseaux schrijft in haar overzichtsartikel over liedvertaling voor *The Oxford Handbook of Translation Studies* in 2011 dat “[s]ong translation has received scant attention in translation studies to date, compared to other genres, having received little prominence in major publications in the field” (p. 183). Ook García Jiménez schrijft in 2013 dat TS, op het moment van schrijven, nog geen enkele bijzondere aandacht heeft getoond voor “el vínculo que comparten música y traducción” (p. 116). De auteur zoekt naar een verklaring als hij zegt dat: “[n]o cabe duda de que es una actividad profesional poco reconocida, y que destaca, al mismo tiempo, por ser una tarea altamente complicada” (p. 119). Toch

¹⁵ Dezelfde zoekmotoren en zelfde zoektermen werden gebruikt in 2013 en 2017 (zie bijlage 3 voor meer informatie). Deze zoekresultaten zijn een selectie op zicht van de voor de scope van deze masterproef relevante titels en worden hier niet weergegeven als wetenschappelijk onderzoeksresultaat maar als algemene indruk van de staat en groei van de academische aandacht rond LT.

merkt de auteur dat “en los últimos tiempos los traductólogos comienzan a detenerse en este tipo de traducción” (p.119). In 2016 leiden Apter en Herman in hun monografie over *vocal translation, Translating for Singing*, het thema in als een “topic of increasing interest” (pp. 3-5). Toch noemt Low in 2017 de vertaling van “song-lyrics” in zijn inleiding van *Translating Song* “texts not often discussed in translation literature” (p. 3).

Er is in de literatuur rond muziekvertaling duidelijk sprake van versnippering en recyclage van de academische aandacht: sommige bronnen blijven sinds de musicologie overbelicht en vele andere bronnen blijven onder de radar. De indruk lijkt te blijven bestaan dat er weinig voortgang wordt geboekt en dat weinig onderzoek verricht wordt. Deze analyse van de staat van het onderzoek rond LT ligt aan de basis van de opzet van huidig onderzoek. Teneinde bij te dragen tot meer overzicht in het domein van LT, wordt in dit hoofdstuk een selectie weergegeven van bronnen die kunnen helpen bij *knowledge mapping* rond het vertaalproces en bij het in kaart brengen van vertaalstrategieën voor LT.

3.2. STRATEGIEËN VOOR LT IN DE LITERATUUR

Tegen het licht van de groeiende literatuur rond muziekvertaling, ging de aandacht in de eerste plaats uit naar de artikels die concrete vertaalstrategieën opleveren die toepasbaar zijn op LT. Dit levert een selectie op van dertien bronnen voor in totaal 79 parameters die in aanmerking komen als vertaalstrategieën voor LT in de meest ruime acceptie. Het zijn dertien auteurs die een of meerdere concrete lijsten met strategieën formuleren voor verschillende aspecten van muziekvertaling en die van nut kunnen zijn voor LT en de beschrijving van het vertaalproces van LT. De strategielijsten worden hier in historische volgorde per auteur besproken, volgens datum van publicatie. In bijlage 1 wordt een thematisch overzicht weergegeven van de 79 strategieën, zoals nader toegelicht wordt in 4.2.

Van die 79 strategieën zijn er 52 effectief als strategie geformuleerd, waarvan zeven strategieën van Cortés (2005) specifiek over rijmvertaling gaan en vier strategieën van Chaume (2012) over de analyse van ritmesoorten gaan. Kaindl (2005) formuleert zeven parameters voor muzikale analyse bij LT. Kálabová (2006) en Åkerström (2010) leveren achttien parameters voor de analyse en evaluatie van LT: ze formuleren geen eigen strategieën, maar signaleren het al dan niet voorkomen van *shifts* van BT naar DT.

Met oog op latere integratie in een vertaalmodel voor LT worden hierna eveneens een aantal vertaaltools onderscheiden en gelabeld¹⁶. De vertaaltools zijn sets van strategieën die toepasbaar zijn op een specifieke plaats in het vertaalproces en die voor een concreet vertaalprobleem de vertaler van pas kunnen komen. Ze worden genummerd en met blauw gemarkeerd in de rechterkantlijn voor snelle kruisreferentie vanuit het vertaalmodel in hoofdstuk 5.

3.2.1. STRANGWAYS (1921) – 6 VERTAALSTRATEGIEËN

De eerste strategielijst voor muziekvertaling – nog voor het ontstaan van de TS als discipline – is te situeren in het veld van de musicologie, in een artikel van 1921 van Strangways. Hij vat zijn visie samen in zes aandachtspunten en rangschikt ze volgens prioriteit. Samengevat en vertaald, beschrijft hij de volgende parameters:

1. Een vertaling moet poëtisch zijn of tenminste een vloeiend en interessant rijmschema bieden.
2. De nootlengte mag afwijken van het origineel, gesteld dat de (muzikale) frasering intact blijft. De zanger mag echter nooit voor problemen gesteld worden qua uitvoerbaarheid.
3. Een vertaling moet aan de regels van de kunst voldoen maar is niet altijd te verkiezen boven adaptatie.
4. Rijmen is nodig indien strofe of couplet hierom vraagt, maar ondergeschikt aan het overbrengen van de betekenis.
5. Indien aan genoemde 4 criteria werd voldaan, kan de vertaler voorrang geven aan klanken (door de plaatsing van specifieke klinkers of medeklinkers) die trouw zijn aan het origineel.
6. Als minst belangrijke criterium is het evenwel een voordeel indien de vertaling vlot leest los van de muziek (om aandacht en interesse van zangers te wekken).

(Strangways, 1921, p. 211)

Het hoeft, gezien het tijds kader, niet te verbazen dat Strangways, van alle besproken bronnen hier geciteerd, de meest conservatieve benadering van muziekvertaling formuleert. In de tijd van publicatie werden vooral op muziek gezette gedichten en operalibretto's vertaald en voor Strangways is er dan ook een sterke link tussen muziekvertaling en poëzievertaling. Het valt op dat de auteur semantische equivalentie boven welluidendheid plaatst. Reeds in deze lijst staat de uitvoerbaarheid

¹⁶ Zie bijlage 5 voor een overzicht van de vertaaltools.

door de zanger vermeld als parameter: zingbaarheid zal in de auteurs na Strangways terugkomen als een rode draad voor muziekvertaling. Strangways (1921, p. 211) twijfelt of vertaling wel steeds de juiste strategie is voor muziekvertaling: bij significante afwijking van de oorspronkelijke inhoud suggereert hij de term adaptatie.

3.2.2. DRINKER (1952) – 6 VERTAALSTRATEGIEËN

Dertig jaar later formuleert Drinker (1952) zes vereisten waaraan een adequate vertaling moet voldoen om goed uitvoerbaar te zijn. Hij beschrijft deze vereisten als parameters die met elkaar in competitie treden:

Anyone who undertakes to observe these requisites in translating a song will find at once that in every line some of them conflict with others. One of the most important functions, if not the most important function, of the translator is to exercise his sense of proportion and good taste in resolving these conflicts-to determine which requisite is the least important and must give way to others. Always he must keep on striving to find some words which will come nearer satisfying all six. (1952, p. 226)

De auteur presenteert met zijn set van zes strategieën een meer uitgesproken visie op LT. Hij gaat hierbij verder dan Strangways, die zich enkel uitsprak over tekstuele parameters. Samengevat en vertaald, zijn de zes vereisten voor adequate liedvertaling volgens Drinker:

1. to preserve the notes, rhythm, and phrasing of the music;
2. to be readily singable with the particular music;
3. to be appropriate to the particular music;
4. to be idiomatic and natural English, and not merely translated German, Italian, etc.;
5. to contain rhymes wherever the music or the text calls for them; and
6. to reproduce the spirit and substantially the meaning of the original.

(Drinker, 1952, p. 226)

Drinker spreekt zich specifiek uit over de muzikale component: deze is onveranderbaar in zijn visie. Ook bij Drinker scoort, na Strangways, het aspect van zingbaarheid hoog qua prioriteit. Opvallend is dat Drinker adviseert “to reproduce the spirit . . . of the original” (1952, p. 226) en zo de deur opent voor aspecten die het strikt tekstuele of muzikale overstijgen. Drinker is een belangrijke inspiratiebron voor de theorie

over rijmvertaling in LT van Low (Low, 2001 geciteerd door Coenraats, 2007) en meer nog voor zijn *Pentathlon Principle* (Low, 2005b).

3.2.3. NIDA (1964) – 4 VERTAALSTRATEGIEËN

Daar waar voorgaande bronnen dateren van voor de begindagen van TS als discipline, is Nida (1964) de eerste vertaalwetenschapper die strategieën bespreekt voor muziekvertaling. Hij formuleert vier “severe restrictions . . . the translator . . . who must translate a song-poetry set to music . . . must concern himself with” (1964, p. 177).

In vergelijking met poëzievertaling stelt Nida dat de muziekvertaler over veel minder vrijheden beschikt. Hij beschrijft volgende strategieën als antwoord op de vier restricties die volgens hem worden opgelegd door de bijhorende muziek:

1. Elke zin heeft een vooropgestelde lengte, met exact te matchen aantal lettergrepen.
2. Beklemtoonde klinkers of lange lettergrepen moeten in overeenstemming blijven met de klemtonen in de muziek.
3. Rijm dient te worden gehandhaafd waar nodig.
4. Waar nodig dienen klinkers geplaatst die bij het zingen benadrukt of verlengd kunnen worden.

(Nida, 1964, p. 177 – samenvattend vertaald)

Nida bespreekt muziekvertaling in de marge van zijn werk over algemene vertaaltheorie. De richtlijnen zijn dan ook minder concreet of uitgebreid dan die van Strangways en Drinker: er is geen sprake van aanpassing van muziek, noch over zingbaarheid of andere stijlelementen dan rijm.

3.2.4. DYER-BENNET (1979) – 4 VERTAALSTRATEGIEËN

Dyer-Bennet (1979) beschrijft vier richtlijnen voor het bereiken van een “singable, reasonably accurate, and modestly poetic [translation]”:

1. De doeltekst moet zingbaar zijn, anders verliezen alle andere criteria hun betekenis.
2. De doeltekst moet klinken alsof de muziek erbij gecomponeerd werd, ook al werd die op maat van de brontekst gecomponeerd.
3. Het rijmschema van de oorspronkelijke poëtische tekst dient behouden te worden gezien deze vormgeeft aan de frasering.

4. De vertaler moet zich vrijheden toestaan op vlak van de oorspronkelijke betekenis indien anders niet aan de drie andere criteria kan worden voldaan.

(Dyer-Bennet, 1979, geciteerd door Emmons, 1979, p. 292 – eigen vertaling)

Dyer-Bennet laat meer ruimte voor een vrijere semantische equivalentie, wanneer dit nodig is om te kunnen voldoen aan de criteria van zingbaarheid, van matching met de muzikale component of van behoud van het rijmschema. Dyer-Bennet interpreteert net als Strangways liedteksten als een vorm van poëzie, maar gezien hetzelfde tijds kader past hier dezelfde nuancering dat *vocal translation* in de tijd van het artikel voornamelijk over eminent poëtische bronteksten ging. De parameter van zingbaarheid verwerft in deze lijst qua prioriteit de eerste plaats. Rijm is voor Dyer-Bennet geen onderhandelbaar criterium en moet worden behouden in de vertaling.

3.2.5. KELLY (1993) – 7 VERTAALSTRATEGIEËN

In een set van zeven adviezen voor *vocal translation* formuleert Kelly (1993) een reeks strategieën die enkel de verbale component betreffen:

1. Respecteer de ritmes.
2. Vind en respecteer de betekenis.
3. Respecteer de stijl.
4. Respecteer het rijmschema.
5. Respecteer de klank.
6. Respecteer het oorspronkelijk beoogde luisterpubliek.
7. Respecteer het origineel.

(Kelly, 1993, p. 92 geciteerd door Low, 2008, p. 4 – eigen vertaling)

Voor Kelly zijn alle criteria negotieerbaar: het gaat om een reeks parameters die de vertaler onderling tegen elkaar dient af te wegen (Low, 2008, p. 4). Zelfs over ritme zegt Kelly: “there is no need for slavish observation of original rhythms” (1993, p. 95 in Low, 2008, p. 4). Een strategie als ‘respecteer het origineel’ is echter weinig concreet of werkbaar. Kelly is de eerste auteur die het aspect ‘stijl’ vermeldt, naast ritme, klank, rijm of andere prosodische elementen.

LOW (2005) – 5 STRATEGIEËN VAN HET PENTATLONPRINCIPE

De eerste methode specifiek op maat van *vocal translation* wordt in 2005 geformuleerd door Peter Low. Zijn *Pentathlon Principle*¹⁷ is een pleidooi voor een uitgebalanceerde vertaling. Geïnspireerd door Kelly stelt ook Low dat de vertaler van liedteksten een afweging moet maken tussen een aantal criteria en dat de prioriteiten afhankelijk zijn van het concrete vertaaldoel: “[T]his notion of balancing five different criteria can assist translators both in their overall strategic thinking and also in their microlevel decisions” (2005b, p. 185). Zowel de flexibiliteit en balans in omgang met equivalenties als de functionalistische insteek van Low maken zijn pentatlonprincipe een zeer goed toepasbare en werkbare strategie voor LT. Wijffels (2013, p. 26) signaleert dan ook de ruime navolging en de talrijke voorbeelden van praktische toetsing van de theorie (p. 24). In het vervolg wordt hiernaar verwezen als de ‘vertaaltool van het pentatlonprincipe van Low (2005)’. De vijf te balanceren strategieën op microniveau van Low zijn:

1. Het respecteren van de zingbaarheid
[parameter: *singability*]
2. Het respecteren van de oorspronkelijke betekenis van tekst en muziek
[parameter: *sense*]
3. Een natuurlijke en idiomatische vertaling leveren
[parameter: *naturalness*]
4. Het respecteren van ritme van muziek en tekst
[parameter: *rhythm*]
5. Het respecteren van rijm wanneer mogelijk en wenselijk
[parameter: *rhyme*]

(Low, 2005b, p. 185 – eigen vertaling en samenvatting)

Vertaaltool (1) van het pentatlonprincipe van Low (2005)

3.2.6. FRANZON (2005/2010) – 8 STRATEGIEËN

De verwevenheid van tekst en muziek loopt als een rode draad door de visie van Franzon. Hij reikt de vertaler drie vragen aan voor het onderzoeken van “the coherence of the text with the musical information” (2005, p. 293). In het vervolg wordt hiernaar verwezen als de ‘vertaaltool voor analyse van de coherentie muziek/tekst van Franzon (2005)’:

¹⁷ P. Low (2005b, p. 185) alterneert in zijn artikel zelf de termen *Pentathlon Principle* en *Pentathlon Approach*.

1. Does the text make the music meaningful (in terms of musical expression, arrangement, connotation)?
2. Does the text rhetorically suit the music (in terms of harmonic progression, strophic structure, focus on certain words and phrases)?
3. Do the phrases prosodically fit the music (in terms of intonation, stress, vowel quality)?

(Franzon, 2005, p.293)

Vertaaltool (2) voor analyse van de coherentie muziek/tekst van Franzon (2005)

Franzon (2008) gaat dieper in op het concept van *singability* dan de andere auteurs en hangt zijn globale visie voor LT op rond drie lagen (layers) van zingbaarheid: het onderscheid kan de vertaler helpen bij het kiezen van de juiste strategieën. Hij ziet zingbaarheid als het resultaat van een harmonie of match tussen tekst en muziek en bespreekt per laag de aspecten die hierin een rol spelen: 1) De eerste laag is wat hij de prosodische overeenkomst (match) van tekst en muziek noemt, welke zorgt voor een verstaanbare en natuurlijk klinkende tekst. Het omvat aspecten als matchen met melodie en ritme: het juiste aantal lettergrepen, intonatie, klemtonen en de keuze van klanken die de zingbaarheid bevorderen. 2) De tweede laag is die van de semantisch-reflexieve overeenkomst en heeft betrekking op de betekenis en boodschap die zowel door een zinvolle tekst als door muzikale expressie gedragen worden. 3) De derde laag is die van de poëtische overeenkomst en gaat over het overbrengen van esthetische en expressieve effecten op de toehoorders, met de daarvoor beschikbare hulpmiddelen als bijvoorbeeld rijm, formulering, plaatsing van (sleutel)woorden of accenten (Franzon, 2008, p. 373-399 – eigen vertaling).

Idealiter vindt de vertaler een balans tussen alle genoemde aspecten van zingbaarheid, maar in de praktijk dienen keuzes gemaakt te worden: voor elke *layer* geldt een set van

deelaspecten
vertaler in
dienen
te worden,
weergegeven

A singable lyric achieves	by observing the music's	which may appear in the text as
1. a prosodic match	<i>melody</i> : music as notated, producing lyrics that are comprehensible and sound natural when sung	syllable count; rhythm; intonation, stress; sounds for easy singing
2. a poetic match	<i>structure</i> : music as performed, producing lyrics that attract the audience' attention and achieve poetic effect	rhyme; segmentation of phrases/lines/stanzas; parallelism and contrast; location of key words
3. a semantic-reflexive match	<i>expression</i> : music perceived as meaningful,	the story told, mood conveyed, character(s)

die door de
belang
afgewogen
zoals
in Figuur 5.

Figuur 5. Functional Consequences of Match between Lyrics and Music.
Overgenomen uit Franzon (2008, p. 390)

Vertaaltool (3) voor analyse van de aspecten van zingbaarheid van Franzon (2008)

Voor een *singable translation* dienen de elementen van prosodie, poëtische vorm en betekenis ook in de vertaling verweven te blijven met de muzikale boodschap. Hoewel enigszins abstract van opzet, biedt dit analysemodel van Franzon toch een zeer volledig overzicht dat verschillende aspecten combineert van tekstmanipulatie, zingbaarheid en uitvoerbaarheid. In het vervolg zal hiernaar verwezen worden als de ‘vertaaltool voor analyse van de aspecten van zingbaarheid van Franzon (2008)’.

Om een optimaal vertaalresultaat te bereiken, moet voor Franzon (2010, p. 2) de vertaler vijf doelstellingen bewust tegen elkaar afwegen. Hij onderscheidt hiervoor drie categorieën van strategieën: twee hebben betrekking op de brontekst, twee op de relatie tekst-muziek en de laatste handelt over de doeltekst. Zijn set van vijf strategieën kan voor de vertaler dienen om de doeltekst te evalueren en aan te passen aan de specifieke vertaalnoden. In het vervolg wordt hiernaar verwezen als de ‘tool voor vertaaladequatie van Franzon (2010)’:

- a) strategieën met betrekking tot de brontekst:
 - 1. de boodschap getrouw overbrengen (semantische accuraatheid)
 - 2. de oorspronkelijke stylistische en intertekstuele aspecten overbrengen
- c) strategieën met betrekking tot de doeltekst:
 - 3. een natuurlijk aanvoelende vertaling leveren (naturalness)
- d) strategieën met betrekking tot de band muziek/tekst:

4. de band tussen muziek en tekstuele prosodie reproduceren
5. de poëtisch-retorische vorm respecteren.

(Franzon, 2010, p. 2 – eigen vertaling)

Vertaaltool (4) voor vertaaladequatie van Franzon (2010)

3.2.7. KAINDL/TAGG (2005) – 7 PARAMETERS VOOR MUZIEKANALYSE

Kaindl (2005) bespreekt verschillende aspecten van het communicatieproces dat speelt bij LT en onderstreept het belang van een gedegen analyse van de muzikale component omwille van de verwevenheid van de verschillende tekensystemen. Hij gaat te rade bij Tagg (1982), op zoek naar een methode voor muziekanalyse. Hiervoor bewerkt hij de ‘hermeneutisch-sociologische methode’ van Tagg (1982, pp. 68-70). Deze “checklist of parameters of musical expression”(Kaindl, 2005, pp. 245) onderscheidt zeven muzikale parameters die de vertaler dient te onderscheiden. In het vervolg wordt hiernaar verwezen als de tool ‘checklist voor muzikale component van Kaindl/Tagg (2005)’. In de drastisch vereenvoudigde versie van Kaindl ziet de checklist van Tagg er zo uit:

1. Aspects of time: duration of AO and relation of this to any other simultaneous forms of communication; duration of sections within the AO; pulse, tempo, metre, periodicity; rhythmic texture and motifs.
2. Melodic aspects: register; pitch range; rhythmic motifs; tonal vocabulary; contour; timbre.
3. Orchestration aspects: type and number of voices, instruments, parts; technical aspects of performance; timbre; phrasing; accentuation.
4. Aspects of tonality and texture: tonal centre and type of tonality (if any); harmonic idiom; harmonic rhythm; type of harmonic change; chordal alteration; relationships between voices, parts, instruments; compositional texture and method.
5. Dynamic aspects: levels of sound strength; accentuation; audibility of parts.
6. Acoustical aspects: characteristics of (re-)performance ‘venue’; degree of reverberation; distance between sound source and listener; simultaneous ‘extraneous’ sound.
7. Electromusical and mechanical aspects: panning, filtering, compressing, phasing, distortion, delay, mixing, etc; muting, pizzicato, tongue flutter, etc.

(Kaindl, 2005, pp. 245)

Vertaaltool (5) voor analyse van de muzikale component van Kaindl/Tagg (2005)

3.2.8. CORTÉS (2005) – 7 STRATEGIEËN VOOR RIJMVERTALING

Cortés (2005, p. 79) onderscheidt in haar studie van de musical Grease in vertaling vier strategieën voor het omgaan met rijmvertaling in liedteksten:

1. El mimetismo absoluto,
2. el mimetismo relativo,
3. la alteración silábica por exceso,
4. la alteración silábica por defecto.

(Cortés, 2005, p. 79)

Vertaaltool (6) voor rijmvertaling van Cortés (2005)

Samengevat licht García (2014, p. 19) de theorie van Cortés toe als volgt: (1) Bij absoluut mimetisme wordt het aantal lettergrepen uit de oorspronkelijke tekst volledig gerespecteerd en eveneens de woord- of zinsaccenten – wat vaak bij klassieke muziek wordt toegepast. (2) Bij relatief mimetisme bestaat de techniek erin wel het aantal lettergrepen, maar niet de genoemde accenten te respecteren. (3) Bij vermeerderende syllabische alteratie bestaat de techniek erin niet aan melodie of noten te raken, maar wel het aantal lettergrepen en hun duurtijd aan te passen. (4) Bij verminderende syllabische alteratie ligt de techniek in het verminderen van het aantal lettergrepen ten opzichte van het origineel, door verlenging van noten of door opname van stiltes in de muziek. Bij popmuziek worden voornamelijk de laatste twee technieken vaak toegepast (García, 2014, p. 19). Cortés (2005, p. 79) beschrijft hoe de vertaler voor die twee technieken, syllabische vermeerdering of vermindering, strategisch te werk kan gaan in drie stappen:

1. Modificar la melodía segmentando las notas (Ej.: 1 negra = 2 corcheas = 4 semicorcheas) para poder añadir sílabas en las notas fruto de la segmentación.
2. Añadir notas en los silencios para poder añadir sílabas donde antes no había.
3. Reemplazar las sílabas desdobladas (que duran dos o más notas) por sílabas distintas.

(Cortés, 2005, p. 79)

Vertaaltool (7) voor syllabische variatie van Cortés (2005)

In het vervolg wordt naar de twee bovengenoemde strategielijsten verwezen als de ‘tool voor rijmvertaling’ en ‘tool voor syllabische variatie van Cortés (2005)’.

3.2.9. KÁLABOVÁ (2006) – 9 PARAMETERS VOOR VERTAALEVALUATIE

Kalábová (2006) onderzoekt in haar werk acht vereisten waaraan liedvertalingen van de musicals *Hair* en *Jesus Christ Superstar* moeten voldoen om in de doelcontext goed uitvoerbaar te zijn. Ze analyseerde daarvoor bestaande vertalingen en de studie verschilt hierin van de prescriptieve theorieën als die van bijvoorbeeld Drinker, Kelly of Low. Gezien het gaat om een post-factumanalyse van vertaalparameters formuleert deze auteur zelf geen nieuwe strategieën. Kalábová analyseert in de vertalingen de volgende acht parameters:

1. Faithfulness and the dramatic function
2. Transparency and the cultural aspect of song lyrics
3. Immediate comprehensibility
4. Singability
5. Accentuation and declamation
6. Articulation and phrasing
7. Interaction of the music and the text
8. Rhymes

(Kalábová, 2006, p. 18)

Omwillen van de verwerkbaarheid en vergelijkbaarheid met andere strategieën (in 4.2), wordt in het vervolg parameter 1) opgesplitst in 1A) “faithfulness” en 2B) “the dramatic function”. Zo komt voor deze auteur het aantal te verwerken parameters voor vertaalevaluatie op negen.

3.2.10. BINDERVOET EN HENKES (2009) – 4 STRATEGIEËN

Bindervoet en Henkes (2009) leveren de enige Nederlandstalige strategielijst voor LT. Hun artikel *De ogen en haken van liedjes vertalen* in het tijdschrift *Filter* is geen diepgaand of academisch betoog, maar somt de volgende vier adviezen op:

1. Zing altijd mee met wat je doet, alleen dan merk je of het past.
2. Ga op zoek naar het haakje, de geniale ingeving.
3. Wees niet bang, je moet niet al te voorzichtig zijn.
4. Vergeet niet wat het liedje bijzonder maakt, zoek de reden waarom het geschreven is zoals het geschreven is.

(Bindervoet & Henkes, 2009, pp. 33-35)

De eerste strategie sluit aan bij het in de literatuur over LT alomtegenwoordige criterium van de zingbaarheid: de vertaling mag geen dode letter op papier zijn, maar het resultaat moet een uitvoerbare tekst zijn. Met het ‘haakje’, in de tweede strategie, refereren de auteurs als enige bron aan een evenwel zeer gangbare term in *songwriting*:

het is bij LT belangrijk te onderzoeken of bij het schrijven van de song een dergelijke *hook* werd ingebouwd¹⁸. Er is bijzonder veel geschreven over popmuziek in musicologische tijdschriften en het ontbreekt niet aan theorieën en handboeken rond *songwriting*. Opvallend genoeg wordt er in andere artikels over LT niet verwezen naar bevindingen uit deze zusterdomeinen. De derde strategie van Bindervoet en Henkes is een pleidooi om niet krampachtig vast te houden aan trouw ten opzichte van het origineel. Het mag niet ten koste gaan van het gewenste of beoogde effect van de song, al blijft het artikel vaag over de praktische toepassing hiervan. De vierde strategie raakt een punt aan dat in andere strategieën veelal ontbreekt: wat maakt een specifieke popsong uniek? Wat is de overheersende emotie en *raison d'être* als artistieke expressie? Toegegeven – ook hier is het als weinig omlijnde ‘strategie’ niet direct hanteerbaar of meetbaar. Desondanks sluit het idee aan bij het in 4.1 besproken fenomeen van synchronie als label voor de aspecten die niet te reduceren zijn tot een van de drie andere componenten van de song.

Gezien het belang van een *hook* voor de X-factor en psychologische of commerciële efficiëntie, wordt in het vervolg naar het onderscheiden in BT en transfer naar DT van dit tekstelement verwezen als de vertaaltool ‘identificatie en transfer van de *hook* in popsongs cf. Bindervoet en Henkes (2009) e.a.’, waarvoor bijkomende concrete informatie te vinden is bij Kasha en Hirschhorn (1979), Delson en Hurst (1980), Burns (1987), en McLucas (2011) (zie 2.1.2.2).

Kan er in de BT een *hook* geïdentificeerd worden? Is er een terugkerend element in tekst en/of melodie, van enkele noten tot een vers of melodielijn? Wat maakt het lied een hit, een oorwurm; wat is de vondst of eigenheid die de song doet opvallen of bijblijven? Is er een thema, of een link met een plaats, tijdstip, persoon of uitvoerder die het nummer doen ‘kloppen’? Het zijn maar enkele van elementen aangereikt in de artikels van genoemde auteurs (Kasha en Hirschhorn, 1979, pp. 28-29; Delson en Hurst, 1980, p. 58; Burns, 1987, p. 1; Bindervoet en Henkes, 2009, pp. 33-35; McLucas, 2011, p. 76).

Vertaaltool (8): Identificatie en transfer van de *hook* in popsongs cf. Bindervoet en Henkes (2009) e.a.

3.2.11. ÅKERSTRÖM (2010) – 8 PARAMETERS VOOR TEKSTMANIPULATIE

¹⁸ Zie 2.1.2.2 voor nadere toelichting van de term *hook*.

Åkerström (2010) onderzoekt tien “particular features or translation strategies . . . of the . . . process involved when translating song lyrics” (p. 5). De auteur stelde een corpus samen van Zweedse vertalingen van songs van de hand van Andersson en Ulvaeus. Net als bij Kalábová gaat het dus om een werk van beschrijvende en niet voorschrijvende aard en formuleert de auteur zelf geen strategieën voor LT. Hij onderzocht welke van de volgende vertaalstrategieën voor LT daadwerkelijk werden toegepast in het corpus:

1. woord voor woord vertaling van het origineel
2. toevoeging van woorden
3. weglating van woorden
4. gebruik van metaforen
5. gebruik van rijm
6. herschikking van woorden of lijnen tekst
7. gebruik van parafrasering
8. behoud van [brontaal] woorden in de vertaling

(Åkerström, 2010, p. 5 – eigen vertaling)

Daarnaast vergeleek Åkerström (2010, p. 5) in origineel en vertaling de twee bijkomende parameters van woordaantal en van verhouding lettergrepen/woorden. Het resultaat van het onderzoek is tweeledig. Aan de ene kant stelt Åkerström vast dat er zeer veel verschuivingen en tekstmanipulaties te onderscheiden zijn in de vertalingen. Aan de andere kant concludeert de auteur dat de vertalingen, ondanks verregaande variatie, de geest van de oorspronkelijke songs wel goed overbrengen:

Although the translated song lyrics in this study are quite different from the original source texts, I have found that they truly do their originals justice by being admirably accurate reflections of the original lyricist's intentions. To successfully transcribe senses, feelings, and pictures into a comprehensive text, and matching the text to the dynamics of the music, does indeed require a skilled translator.

(Åkerström, 2010, p. 29)

Een opvallende conclusie van Åkerström (2010, p. 29) is dat ‘vertaling’ voor hem niet de lading dekt van het proces vereist voor LT: het gaat voor hem over ‘adaptatie (zie 5.1).

3.2.12. CHAUME (2012) – VIER POËTISCHE RITMES EN STRATEGIEËN

Chaume (2012) concentreert zich op een aspect dat ontbreekt in de andere strategielijsten: hij ontwikkelt strategieën voor audiovisuele vertaling en specifiek voor het nasynchroniseren van liedjes in vertalingen van animatie- en actiefilms. Naast zijn beschouwingen over de vraag of liedjes in die context überhaupt vertaald moeten worden, formuleert hij hiervoor beknopt enkele vertaalstrategieën. Voor Chaume is de semantische equivalentie steeds ondergeschikt aan de bijhorende muzikale en visuele tekensystemen. De vertaalsituatie in zijn studie is die van filmvertaling, die uitgaat van identiek beeldmateriaal en identieke klankband in de bron- en doelcontext (Reus, 2015, p. 20).

Voortgaande op wat Chaume de vier poëtische ritmes van de klassieke retoriek noemt (2012, p. 103), presenteert de auteur een analyse die de vertaler een genuanceerder en bewuster onderscheid helpt maken in de verschillende vormen van ritme. Voortbouwend op de (in 2.1.1) eerdergenoemde vertaalstrategieën van Nida (Reus, 2015, p. 19), beschrijft Chaume volgende vier soorten van ritme die te onderscheiden zijn in songteksten:

- rhythm of quantity or number of syllables;
- rhythm of intensity or accentual distribution;
- rhythm of tone;
- rhythm of timbre or rhyme. (Chaume, 2012, p. 103)

Op basis van deze analyse formuleert Chaume vier even compacte als praktisch toepasbare strategieën voor LT. Hij stelt dat de vier genoemde ritmes gezien moeten worden als vier opeenvolgende stappen in de analyse van liedteksten, voorafgaand aan het werkelijke proces van vertaling (Reus, 2015, p. 20). De vier strategieën – elk verwijzend naar respectievelijk een van de hogergenoemde ritmesoorten – zijn:

1. First, the number of syllables for each line should be determined.
2. Second, the translator should find the stress pattern of lines and stanzas, which will grant insight into the structure of the song.
3. Third, the rhythm of tone should be copied, involving such aspects as sentence type and register. This type of rhythm is less mandatory than the previous two.
4. Fourth, and least importantly, the rhyme scheme may be copied or a new, similar one may be constructed.

(Chaume, 2012, samenvattend geciteerd door Reus, 2015, p. 19)

Na het doorlopen van deze vier etappes, is het volgens Chaume voor de vertaler nog slechts een kwestie van de hiaten in te vullen in de ruwe structuur, met semantisch corresponderende tekstsegmenten (Reus, 2015, p. 20). In het vervolg wordt hiernaar verwezen als de ‘vertaaltool voor analyse en transfer van de 4 ritmes in songteksten van Chaume (2012)’.

3.3. MODELLEN EN BOUWSTENEN VOOR DE BESCHRIJVING VAN LT

Naast een zoektocht naar concrete vertaalstrategieën voor LT (3.2), was het literatuuronderzoek eveneens gericht op het vinden van kapstokken voor *knowledge mapping* en modellering van de vergaarde informatie over het vertaalproces van LT. In 3.3 wordt de selectie weergegeven van bronnen die bouwstenen kunnen leveren voor een beschrijvend model voor LT op zowel micro- als macroniveau.

3.3.1. DE NOTIE VAN VERTAALMODEL IN DE LITERATUUR OVER LT

Zoals toegelicht in 2.2.3, dekt de term vertaalmodel geen duidelijk omlijnd concept en wordt het in TS gebruikt voor zowel prescriptieve vertaalrichtlijnen als voor analyse- of evaluatiemodellen voor vertalingen. In de specifieke context van LT is het niet anders en komt de term onder verschillende accepties voor.

Reus (2015) bespreekt “four contemporary models of song translation that have garnered attention from the research” (p. 14). Hij noemt Kaindl, Low, Franzon en Chaume als de vier auteurs die deze modellen leveren. Hij noemt als eerste het model van Kaindl (2005) die zijn “performance-related, translation-relevant model” (p. 14) voortbouwt op eerdergenoemde *hermeneutic-semiological method* van Tagg (2000) voor muziekanalyse. Hoewel Kaindl verscheidene aspecten van LT belicht en naast muziekanalyse ook aandacht heeft voor economische en socioculturele elementen die spelen op het macroniveau van LT, kan niet gezegd worden dat de auteur een model formuleert voor LT. Het pentatlonprincipe van Low (2005b) wordt door Reus genoemd als tweede model. Hoewel Low in verschillende artikels¹⁹ een ruim spectrum aan aspecten van muziekvertaling

¹⁹ Zie 3.1 voor een lijst van artikels over muziekvertaling van Peter Low.

behandelt, is het pentatlonprincipe van Low een eerder beperkt model, gezien het zich strikt genomen enkel uitspreekt over lokale aspecten van tekstmanipulatie. Gezien Low het principe voorschrijft van balans te zoeken tussen verschillende vormen van equivalentie en de eerste auteur is die vertaalprioriteiten afweegt tegen vertaalskopos, is het echter begrijpelijk dat het pentatlonprincipe school maakte als vertaalmethode of – per extensie – als vertaalmodel²⁰. Als derde model noemt Reus de theorieën van Franzon en concreet het begrippenpaar *fidelity/format* (Franzon, 2005) en de drie lagen van zingbaarheid (Franzon, 2008). Hoewel bijvoorbeeld ook Jaenen (2013, p. 18-19) de *layers* van Franzon beschrijft als een bruikbaar en concreet vertaalmodel voor *vocal translation*, beantwoordt de theorie niet aan de in 2.2.3 vooropgestelde definitie van vertaalmodel voor deze studie. De keuze van Reus voor Chaume's beperkte concrete richtlijnen voor vertaling van liedjes als vierde vertaalmodel, is niet duidelijk gemotiveerd. Chaume (2012) bespreekt concreet muziekvertaling in de context van de nasynchronisatie van films en baseert zich op Nida (1964) en diens onderscheid tussen de vier ritmes van de klassieke retoriek. Hoewel Chaume zeker inzichten biedt rond AVT en *multimodal translation* en verder in dit hoofdstuk nog aan bod komt, is de auteur tot op heden in het kader van LT nog geen ruim geciteerde bron of leverancier van een concreet vertaalmodel voor LT. De studie van Reus is een praktijktoets: hij gaat na in welke mate de vier modellen geschikt zijn voor het beschrijven van liedvertaling en meer bepaald, in het kader van zijn studie, van nut voor de vertaling van musicallyedjes. Hij onderzoekt of de modellen zowel descriptief en prescriptief aan te wenden zijn en concludeert dat ze alle vier als generalistisch vertaalmodel tekortschieten door hun beperkte scope: de strategieën die hij toetst, van Low en Franzon, handelen voornamelijk over linguïstische en poëtische aspecten, van Kaindl/Tagg zijn enkel de strategieën voor muziekanalyse praktisch toetsbaar en de richtlijnen van Chaume zijn *by design* specifiek van toepassing op filmvertaling (Reus, 2015, p. 54-59).

Een eerder artikel waarin reeds drie vertaalmodellen voor muziekvertaling werden besproken, is dat van Al-Azzam & Al-Kharabsheh (2011). Op zoek naar modellen

²⁰ Enkele auteurs die het pentatlonprincipe als vertaalmethode toetsten aan de praktijk zijn: Coenraats, 2007; Verseveldt, 2007; Bucur, 2011; Gevaerts, 2011; Hendriks, 2011; Groenen, 2012; Cijnssen, 2013; de Vrij, 2013.

voor de vertaling van Jordaanse folkloristische liederen vergelijken de auteurs strategieën van Low, Kaindl en Franzon. Hun conclusie luidt dat enkel het pentathlonprincipe van Low (2005b) als vertaalmodel op te vatten is:

Accordingly, Low's Pentathlon Approach is probably the only one of the above discussed models that sounds fairly adequate for the purpose of this study. Although it has its own pitfalls, it is in fact the only model that deals with translating lyrics. Tagg's model is more about translating songs, rather than translating lyrics, and therefore is less interesting for this study. It is, however, certainly very useful for practical purposes. Franzon's dichotomy of fidelity and format . . . [is] also very interesting, but can in fact be applied to any type of translation, and thus do not seem to offer much for translating lyrics. (2011, p. 562)

De auteurs maken hier het onderscheid tussen *translating songs* en *translating lyrics* op basis van het feit dat de muziektechnische analyse van Tagg/Kaindl op extratekstuele aspecten betrekking heeft en dat Franzon en Low zich net hoofdzakelijk over de aspecten van intralinguïstische vertaling uitspreken. Het bereik van de pentathlonmethode is te gering om het als vertaalmodel te bespreken: het is een vertaaltool voor het microniveau van LT.

Het huidige literatuuronderzoek levert als concreet model specifiek voor LT als enige bron García Jiménez (2013) op: de auteur formuleert een analysemodel voor het vergelijken en beoordelen van liedvertalingen. Omwille van de perspectieven die het model van García Jiménez biedt als basis voor de beschrijving van het vertaalproces van LT op meerdere niveaus, wordt het verder toegelicht in 2.3.2. Wanneer LT wordt bekeken als vorm van multimodale en audiovisuele vertaling, dan reikt ook het analysemodel van Chaume voor AVT elementen aan die kunnen dienen voor het beschrijven van LT. Het model van Chaume (2012) en de aanvullingen van Bosseaux (2015) worden verder toegelicht in 2.3.3.

3.3.2. HET ANALYSEMODEL VAN GARCÍA JIMÉNEZ: INTRINSIEKE EN EXTRINSIEKE PARAMETERS

In zijn doctoraatsproef van 2013 bestudeert García Jiménez de Spaanse vertalingen van Italiaanse muziek uit de zestiger jaren en formuleert in dat kader een model voor de analyse en vergelijking van liedteksten: “Nuestro modelo pretende tener en consideración

todos los parámetros que influyen en la traducción de una canción, como la música, la letra, la interpretación, los factores comerciales y los factores históricos, sociales y culturales” (p. 33). Hij integreert daarin een aantal concepten en strategieën van Franzon (2008), Low (2003 en 2005b) en Kaindl (2005). Het model vertrekt van een indeling in twee hoofdgroepen van parameters die vertalingen beïnvloeden: a) parameters die intrinsiek zijn aan het te vertalen lied en b) parameters extrinsiek aan het lied. García Jiménez vergelijkt een corpus van verschillende versies en vertalingen met de originele teksten en analyseert welke theorieën en strategieën van genoemde auteurs hierbij toepasbaar zijn. Zijn model ziet er schematisch samengevat als volgt uit:

- a) Parameters intrinsiek aan het lied:
 - 1) De muziek: muzikale aspecten zoals wijzigingen in melodie, instrumentatie, (achtergrond)zang, muziekstijl, sfeer...
 - 2) De liedtekst: tekstuele aspecten zoals wijzigingen in rijm, ritme, zingbaarheid en betekenis.
 - 3) De uitvoering: aspecten van uitvoering en scenische interpretatie, zoals aanpassingen op maat van de uitvoerder(s), stembereik, mise-en-scène en meta-elementen als matching met beeldmateriaal, (dans)bewegingen...
- b) Parameters extrinsiek aan het lied:
 - 4) Commerciële aspecten, zoals het beoogde doelpubliek en de verkoop (en verspreiding) van de vertaalde song.
 - 5) Historische en socioculturele aspecten, zoals maatschappelijke relevantie (of aanleiding tot creatie of vertalen), (eerdere) uitvoerders van het liedje...

(García Jiménez, 2013, pp. 153-155 – eigen vertaling en samenvatting)

García Jiménez past in dit model een aantal van de in 3.2 behandelde strategieën als puzzelstukken ineen. De analyse van muzikale aspecten van Tagg/Kaindl wordt ondergebracht onder 1) en de strategieën van Low's pentatlonmodel komen terug onder 2) de tekstuele aspecten van het model. De socioculturele aspecten onder 5) en commerciële aspecten onder 4) zijn eveneens schatplichtig aan Kaindl. Franzons analyses zijn van invloed op meerdere plaatsen in de theoretische onderbouw van dit model, gezien die auteur bijvoorbeeld aandacht heeft voor verschillende aspecten van zingbaarheid en voor de onderlinge coherentie van tekst en muziek. Toch lijkt García Jiménez voornamelijk voor de aspecten van uitvoering (3) en doelpubliek (4) door Franzon geïnspireerd.

3.3.3. HET ANALYSEMODEL VAN CHAUME/BOSSEAU: INTERN EN EXTERN NIVEAU VAN AVT

Chaume (2012, pp. 161-177) beschrijft een model voor het analyseren van audiovisuele materialen, waarin hij elementen integreert uit de semiotiek en uit Toury's *Descriptive Translation Studies* (1995) en de polysysteemtheorie van Even-Zohar (1990). Een model dat een volledig beeld wil geven van alle betekenisdragende elementen van een audiovisuele tekst, moet volgens Chaume zowel algemene vertaalproblemen als externe factoren in rekening brengen (Romero-Fresco, 2006, p. 139). Onder het eerste luik vallen voor de auteur naast de voor AVT specifieke problemen ook deze die bij elke vorm van vertaling voorkomen en in TS beschreven worden: "linguistic, contextual, pragmatic, cultural, etc., problems" (Chaume, 2004b, p. 16). Onder externe factoren verstaat Chaume "professional issues, historical aspects and communicative and reception issues related to the translation brief", gezien deze factoren "condition, a priori, the different decisions the translation will take through the process" (Chaume, 2012, p. 165).

Chaume beschreef zijn model voor de eerste keer in 2004 (Chaume, 2004a), vervolgens in een artikel later dat jaar (2004b) en in 2012 in een monografie over nasynchronisatie van films. Samengevat ziet Chaume's "integrated model for analysing audiovisual materials" (2012, p. 161) er als volgt uit²¹:

- a) external factors^A
 - 1. professional issues^C,
 - 2. historical aspects^C,
 - 3. reception^B,
 - 4. communication^B,
 - 5. means of exhibition^B,
 - 6. . . . issues related to the translation brief^C
- b) translation problems^A
 - 1. general translation problems^B
 - linguistic problems^B,
 - contextual problems^B,

²¹ Van de hier weergegeven samenvatting van het model van Chaume is de letterlijke formulering gebaseerd op drie artikels: A verwijst naar Chaume (2004a, p. 300), B verwijst naar Chaume (2004b, p. 16) en C verwijst naar Chaume (2012, pp. 161-177).

- pragmatic problems^B,
 - cultural problems^B
2. problems specific to audiovisual translation^C

Voor een verdere analyse en typering van audiovisuele teksten, beschrijft Chaume (2004b, pp. 17-22) AVT als de vertaling van een semiotisch construct waarbij betekeniselementen worden overgebracht via de akoestische en visuele kanalen en door een interactie van tien verschillende codesystemen (Romero-Fresco, 2006, p. 6). Beknopt samengevat onderscheidt Chaume twee kanalen en tien codesystemen (Munday, 2008, pp. 188-189), in het vervolg beschreven als de 'vertaaltool voor analyse van de kanalen en codes bij AVT van Chaume (2004b)':

- a) The acoustic channel:
 1. The linguistic code
 2. Paralinguistic code
 3. The musical code and the special effects code
 4. The sound arrangement code
- b) The visual channel:
 1. Iconographic code
 2. Photographic code
 3. The planning code (types of shots)
 4. Mobility code
 5. Graphic code
 6. Syntactic code (editing)

Vertaaltool (10) voor analyse van de kanalen en codes bij AVT van Chaume (2004b)

Chaume typeert AVT als multimodale en plurisemiotische vertaling en bestudeert specifiek de casus van nasynchronisatie van films. Zoals reeds aan bod kwam in 3.2.2.12, beschrijft de auteur een aantal specifieke strategieën voor de vertaling van liederen in het kader van de nasynchronisatie van films. Chaume levert noch pretendeert echter een analysemodel dat op elke vorm van AVT toepasbaar is.

Bosseaux (2015) bouwt voort op het model van Chaume en tracht op haar beurt wel een analysemodel te formuleren dat ruimer toepasbaar is op audiovisuele teksten. Ook zij vertrekt van de context van nasynchronisatie, maar laat in haar formulering plaats

voor andere teksten waarop een multimodale analyse van nut kan zijn. Zoals Romero-Fresco schrijft, is het analysemodel van Bosseaux

heavily based on Chaume's (2004) model of analysis for AVT, which is complemented here with elements of mise en scène, a linguistic dimension based on systemic functional grammar, a section on music and especially the new focus on voice analysis. . . . Bosseaux referred to the importance of elements such as prosody and intonation or rhythm, pitch and tempo in translation [and] makes an effort to pin down some of these notions by focusing on (and defining) pitch, the pronunciation of vowels and consonants, voice qualities (tension, roughness, breathiness, etc.), location of the voice, tempo, rhythm and volume. (Romero-Fresco, 2017, p. 363)

Voor Bosseaux is het model van Chaume opdeelbaar in aspecten die handelen over het externe en interne niveau van AVT. Voor Chaume is het eerste niveau van belang "for macrotextual analysis, providing a 'solid grounding and a true descriptive methodology' [(2012, p. 170)] in preparation for a microtextual analysis" (Bosseaux, 2015, p. 95). Haar aandacht gaat echter specifiek naar de voor multimodale teksten typische onderlinge verbondenheid van de vijf modi die zij onderscheidt: de gesproken, geschreven en muzikale modi en deze van geluidseffecten en bewegende beelden. Haar pleidooi voor toenadering tussen aangrenzende disciplines (van bijvoorbeeld filmstudies en vertaalwetenschap) is gestoeld op haar overtuiging dat linguïstische analyses voor AVT maar zinvol zijn indien ze tegen de juiste non-verbale context worden geïnterpreteerd (p. 96).

Concreet is haar model een verdere uitwerking van wat zij het interne niveau van Chaume noemt. Voor een nadere microtekstuele analyse, beschrijft Bosseaux vier deelanalyses: een stemanalyse, filmanalyse, tekstanalyse en tenslotte wat kan omschreven worden als een smaakanalyse. Ze benoemt in haar model vier hiermee corresponderende dimensies: de mondelinge, de visuele, de linguïstische en de reflexieve dimensie. Samengevat zijn de aanvullingen van Bosseaux (2015) op het analysemodel voor AVT van Chaume:

- a) Extern niveau van AVT (macrotekstuele analyses)
 - ⇒ Bosseaux verwijst naar de externe factoren voor AVT
 - zoals geformuleerd door Chaume (zie eerder)

- b) Intern niveau van AVT (microtekstuele analyses)
1. Algemene vertaalproblemen (cf. Chaume)
 2. Vertaalproblemen specifiek voor AVT in vier dimensies:
 - Mondelinge dimensie
 - Visuele dimensie
 - Linguïstische dimensie
 - Reflexieve dimensie of ervaringsdimensie

De analyses die Bosseaux verbindt aan de genoemde vier dimensies kunnen ook beschreven worden als volgt²²:

- stemanalyse
- beeldanalyse
- taalanalyse, SFG
- smaakanalyse

Vertaaltool (11) voor microtekstuele analyse van Bosseaux (2015)

De analyse van zowel stem en emotie als van het effect van mondelinge aspecten in de BT is voor Bosseaux een onderbelicht aspect van nasynchronisatie en performance. Ze specificeert als aspecten voor nadere analyse onder meer: de toonhoogte (pitch), specifieke eigenschappen in de uitspraak (vowels and consonants), stemeigenschappen als “tension, roughness, breathiness, pitch register, vibrato and nasality” (Van Leeuwen, geciteerd door Bosseaux, 2015, p. 103) en stemplaatsing.

Voor beeldanalyse en ruimer geformuleerd de aspecten van de visuele dimensie van de audiovisuele boodschap roept Bosseaux op tot interdisciplinariteit om onderzoek rond AVT te laten inspireren door filmstudies. Voor de linguïstische analyse van audiovisuele teksten, bouwt Bosseaux in de eerste plaats voort op de systemisch-functionele grammatica (SFG) en de metafuncties van taal, zoals geformuleerd door Halliday (1994). SFG bekijkt taaluitingen als een interactie tussen betekenis (semantiek), klank (fonologie), lexicon en grammatica (syntax en morfologie). De betekenis ligt volgens de theorie niet enkel in de inhoud maar ook in de vorm en manier van aanbieden. De metatalige aspecten van teksten als interpersoonlijke communicatie en manier om de

²² in het vervolg beschreven als de ‘vertaaltool voor microtekstuele analyse van Bouseaux (2015)’

omgeving te begrijpen en samenhang te creëren, sluiten aan bij Bosseaux's pleidooi voor meer aandacht voor het effect, de ervaring en de persoonlijkheid van audiovisuele teksten in vertaling.

Met het beschrijven van wat kan samengevat worden als een 'smaakanalyse', legt Bosseaux een belangrijke nadruk op wat in 4.1 omschreven wordt als de synchronische component van LT: de ervaring, het ('ongestructureerde') plezier, de effecten die niet terug te brengen zijn tot een van de andere deelcomponenten waaruit audiovisuele teksten zijn opgebouwd. Ze verwijst naar Hennion's invulling van smaak, plezier en effect als een gevolg van reflexieve activiteit bij het publiek, onderhevig aan tal van omgevingsvariabelen, eerder dan als een inherent of objectief kenmerk van een audiovisueel product (2007, p. 4, geciteerd door Bosseaux, 2015, p. 131). Bosseaux stelt dat het publiek van audiovisuele teksten deze in eerste plaats smaakt en ervaart: film, muziek en andere multimodale teksten ontstaan – en worden vertaald – omwille van het effect op een publiek. Film kijken en muziek luisteren zijn activiteiten die plezier opwekken, een ervaring die in meerdere of mindere mate 'gesmaakt' wordt. Bosseaux onderbouwt dit aspect met de 'smaakpragmatiek' van Hennion (2007), die het smaken van muziek, kunst en creatieve uitingen in het algemeen ziet als een reflexieve activiteit die niet enkel in het product ligt maar ook in de interactie met publiek en zijn context. Muziek 'proeven' is voor Hennion:

not simply a matter of a particular piece; it passes through a multitude of mediators (Hennion 1993), beginning with the present – the sound of an instrument, the atmosphere of a hall, the grain of a record, the tone of a voice, the body of a musician -, but also in the duration of a history – scores, repertoire and styles, genres and more or less stable forms -, or for each individual – a past, works heard, moments lost, desires unfulfilled, roads travelled with others, and so on. (2007, p. 7)

Samengevat kunnen de analysemodellen voor AVT van Chaume en Bosseaux in elkaar gepast worden als volgt:

- a) Extern niveau van AVT (macrotekstuele analyses)
 - 1. Professionele aspecten
 - 2. Historische aspecten
 - 3. Aspecten van publicatie, verspreiding en receptie

4. Aanwijzingen in de vertaalopdracht
- b) Intern niveau van AVT (microtekstuele analyses)
 1. Algemene vertaalproblemen (cf. Chaume)
 - Linguïstische vertaalproblemen
 - Contextgebonden vertaalproblemen
 - Pragmatische vertaalproblemen
 - Cultuurspecifieke vertaalproblemen
 2. Vertaalproblemen specifiek voor AVT

Vier dimensies van vertaalproblemen specifiek voor AVT (en vier analyses):

 - Mondelinge dimensie (stemanalyse)
 - Visuele dimensie (filmanalyse)
 - Linguïstische dimensie (tekstanalyse)
 - Reflexieve dimensie of ervaringsdimensie (smaakanalyse)

4. MICROSTRATEGIEËN VOOR LYRICS TRANSLATION

In dit hoofdstuk wordt ingezoomd op het microniveau van LT. In 4.1 worden de verschillende componenten van de multimodale boodschap van populaire muziek ontleed met het oog op een basisstructuur voor mapping van de strategieën voor LT. In 4.2 wordt gekeken welke strategieën uit 3.2 van toepassing zijn op het microniveau en hoe deze ondergebracht kunnen worden onder de voorgestelde structuur.

4.1. HET MICRONIVEAU VAN LT: VIER COMPONENTEN

4.1.1. DE DRIE COMPONENTEN VAN TEKST, MUZIEK EN UITVOERING

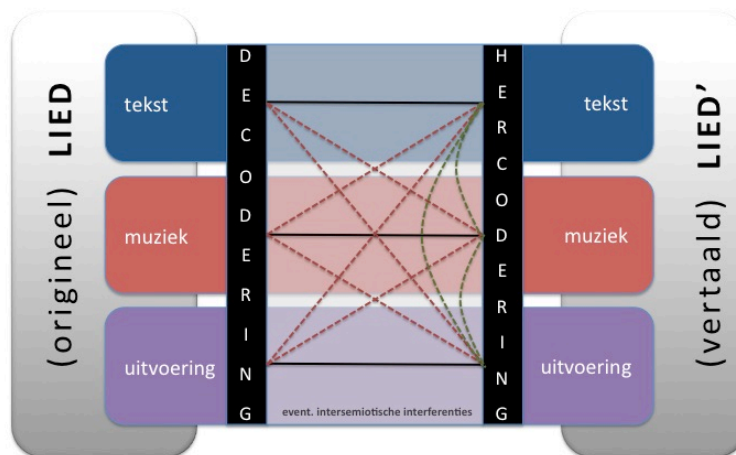
De vertaler van populaire muziek vertrekt van een brontekst die ontstaan is als een persoonlijke en artistieke expressie. Hij krijgt de opdracht een liedtekst te vertalen die niet op zichzelf staat, maar deel is van een uiting die het talige overstijgt: het is zoals eerder beschreven maar een van de drie componenten in een complex communicatieproces. De originele popsong is een plurisemiotische boodschap die, door een of meerdere zenders, via het auditieve en visuele kanaal wordt overgebracht aan de ontvangers: het publiek. Na vertaling functioneert de song in een doelcontext met een nieuwe set van zenders en ontvangers.

De twee eerste componenten in die boodschap zijn die van tekst en muziek, die zich bedienen van respectievelijk de verbale en muzikale code. Beide worden overgedragen via het auditieve kanaal of het gehoor: een songtekst is in de eerste plaats een boodschap die gehoord wordt, niet gelezen. De *song lyrics*, de woorden, vormen de verbale component. De muziek die de zanger begeleidt, de zang die de woorden draagt, maar ook de muzikaliteit vervat in de woorden zelf, vormen samen de muzikale component.

De derde component is die van de uitvoering of scenische interpretatie: alle informatie die vervat ligt in het overbrengen van een nummer. Zowel de uitvoerder(s), de informatiedrager, de presentatie, het optreden, een videoclip... allemaal zijn het elementen die zowel qua klank als beeld betekenselementen kunnen toevoegen aan een popsong. Enkele concrete aspecten verbonden aan de uitvoerder zijn imago of persona van de zanger of groep, of nog het stemtimbre of de specifieke articulatie of frasering.

Artiesten als Lady Gaga of Miley Cyrus maken gretig gebruik van diverse beeldelementen en (shock)effecten om het publiek te bescapen en een specifiek klimaat te creëren rond hun muziek. In wat volgt wordt dit geheel van aspecten beschreven als de scenische code van popmuziek.

Figuur 6 (vertaald overgenomen uit Wijffels, 2013, p. 28) is een schematische voorstelling van het proces van decodering en hercodering dat plaatsvindt bij vertaling van een lied. De vertaler decodeert de betekenissen vervat in tekst, muziek en uitvoering en hercodeert de verbale component tegen de achtergrond van deze informatie.



Figuur 6. Liedvertaling als proces van de- en hercodering.

In het schema wordt de omzetting of overname van informatie binnen eenzelfde tekensysteem voorgesteld door de zwarte lijnen. De stippellijnen geven eventuele transfers of interferenties weer van betekeniselementen tussen de verschillende componenten van een lied. Deze verschuiving of kruisbestuiving tussen codes wordt verder benoemd als intersemiotische interferentie. Indien een vertaler zich bijvoorbeeld laat inspireren door een zacht klinkende muziekpartij in het origineel en ook in de tekst voor zachte klanken kiest, dan is er sprake van intersemiotische transfer. In dit specifiek voorbeeld speelt de beïnvloeding vanuit het origineel, zoals de rode stippellijnen in het schema weergeven. Een dergelijke transfer kan ook plaatsvinden vanuit elementen uit de nieuwe uitvoering van het vertaalde lied. Als de zanger van de vertaalde song een specifieke vertaalkeuze inspireert, dan gaat het bijvoorbeeld om intersemiotische invloed op de tekst vanuit de scenische code in de doelcontext. Deze interferenties tussen de drie componenten van de nieuwe versie van de song worden in het schema door groene stippellijnen weergegeven.

De term ‘interferentie’ suggereert overigens geen negatieve connotatie. Dit spel van componentoverschrijdende kruisbestuiving in een lied kan net een meerwaarde zijn. Zowel de schrijver als de vertaler kunnen dit fenomeen ook bewust bespelen als instrument voor het overbrengen van emotie of informatie. Voor de vertaler kan het bijvoorbeeld een tool zijn om *translation losses* te compenseren. Zo kan de songwriter staccato klinkende muziek aanwenden om de muziek een voortstuwend effect te laten geven als achtergrond voor een eerder weemoedig onderwerp in de lyrics. Of voor een vertaler kan een krachtigere zangstem in de nieuwe uitvoering – die meer aandacht trekt dan een frêle stem in het origineel – een geruststelling zijn als de vertaling qua klankspel minder spitsvondig of spetterend uitdraait dan de oorspronkelijke songtekst.

4.1.2. POPULAIRE MUZIEK ALS INTERACTIE EN WISSELWERKING

De noties van interferentie en transfer zijn geen randfenomeen in het kader van populaire muziek. Tekst, muziek en uitvoering staan niet enkel in creatieve dialoog met elkaar maar ook met de maatschappij. Als een nummer aanslaat bij een publiek, dan is het omdat het zich inschrijft in een context, aanspreekt en inspeelt op dingen die leven in de buitenwereld – of in de leefwereld van het individu. Het populaire muziekgenre is verweven met mode, maatschappij en cultuur en kan daardoor even efemeer als alomtegenwoordig zijn – het gamma gaat van zomerhits naar liedjes als ijkmomenten in het leven van een mens of een tijdperk. Aan de ene kant probeert misschien wel iedereen om een oorwurm als *Despacito* van Luis Fonsi en Daddy Yankee meteen zo snel mogelijk weer uit het geheugen te bannen, aan de andere kant zijn er popsongs die mensen juist koesteren omdat het ooit een belangrijk moment markeerde: van het nummer waarop je je eerste slow danste, of de openingsdans op de dag van je trouw, tot bijvoorbeeld het nummer *The Rising* van Bruce Springsteen – voor vele Amerikanen onlosmakelijk verbonden met de aanslagen van ‘9/11’. Daar waar een oorwurm vaak eerder scoort doordat de muzikale component past bij de klank van het moment, ligt de kracht van de (bij)blijvers vaak juist in een tekstuele component die hem voor mensen betekenisvol maakt. Voor meer inzicht in de interactie en wisselwerking tussen componenten onderling en met het publiek, wordt in wat volgt populaire muziek als mediasysteem (4.1.2.1), polysysteem (4.1.2.2) en *people pleaser* (4.2.1.3) behandeld.

Betekenisdragende elementen in muziek, tekst en presentatie kunnen elkaar versterken, temperen, in vraag stellen of zelfs opheffen. Kaindl (2005b, p. 251) schrijft hierover dat “[t]he key to understanding the mechanisms of such an intersemiotic transfer lies in the analysis of reciprocal dependencies and potential relations between the various elements”. Hij verwijst naar het concept van *synaesthesia* van Goodwin (1993, p. 56) als term voor de onderlinge versmelting en overlapping van muziek, persona en imago van de vertolker maar ook culturele achtergronden bij de videoclip als (product van) muzikale uiting:

Employing the concept of synaesthesia, Goodwin states that the images of music videos are frequently connected to the music in various ways: an iconographic relationship may exist in the form of “personal imagery”, “images associated purely with the music itself”, “visual signifiers deriving from national-popular iconography” and “popular cultural signs associated with music”. (Goodwin, 1993, p. 56)

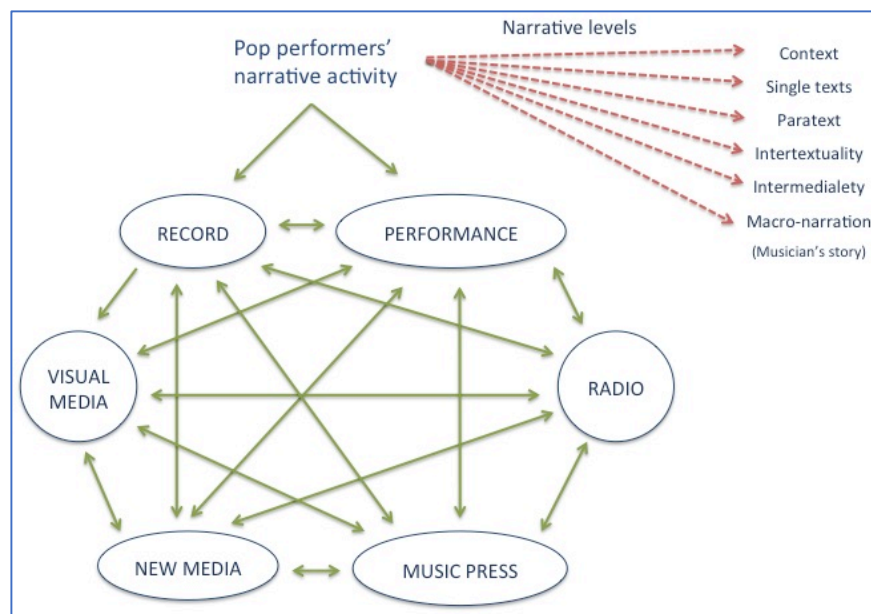
Kaindl (2005b, p. 252) sluit zich aan bij Goodwin en beschrijft populaire muziek als een *narrative*, die zich niet tot een van de tekensystemen beperkt. Op die manier bekeken is een popsong een tafereel dat geschilderd wordt met een palet aan middelen. Zowel de auteur-componist als de vertaler beschikt in die visie over een waaier van signalen en kanalen. Het is deze verbondenheid en ondeelbaarheid, *by design* aanwezig in het bronmateriaal, die de klassieke visie op muziekvertaling als tekstvertaling *in strictu sensu* erg reducerend maakt.

Sibilla (2003) ziet popmuziek, naar analogie met films en romans, als *social narration*. Ze noemt het genre complexer van aard dan monomodale teksten en zelfs andere audiovisuele teksten. Als reden daarvoor noemt ze de bredere mix van betekenisdragende elementen, die popmuziek ook dieper in het maatschappelijke weefsel doen doordringen door middel van:

a great variety of texts that reach an audience through different channels, from the recorded song to public performance, from radio broadcast to music videos and TV programs, from film soundtracks to internet webcasts and file-sharing. (...) In other words, pop music is a powerful narrative tool because a music performer can tell a

story through a great variety of different media. Pop Music is a social experience of sharing of messages structured in a narrative form. (Sibilla, 2003, p. 845).

Sibilla gebruikt de term intermedialiteit voor de gelijktijdige communicatie van eenzelfde boodschap via verschillende media. De videoclip is voor de auteur hiervan het ultieme voorbeeld. Het is voor haar “the most vivid example of this process: a hybrid text that mixes of musical and televisive language to narrate a story related to a song and a performer” (2003, p. 845).



Figuur 7. Pop performers' narrative activity. (Sibilla, 2003, p. 845)

Figuur 7 stelt popmuziek schematisch voor als mediasysteem. De ontrafeling van narratieve elementen in dit mediasysteem levert voor Sibilla zes knooppunten op die met elkaar in verbinding staan. Zo vormt een popsong bijvoorbeeld de aanleiding tot een muziekoptreden, waarna het in de pers wordt beoordeeld. Gelijktijdig of aaneensluitend wordt het uitgezonden via radio of televisie en als een laatste mogelijke stap wordt het uitgebracht op dvd en dergelijke meer (p. 846). Het zijn allemaal voorbeelden van verschillende media of kanalen voor popmuziek. Een muzikale uiting kan vertrekken vanuit een of meerdere knooppunten en zo, als een dominospel, uitrollen naar enkele of alle punten van het netwerk.

Naast de genoemde media onderscheidt Sibilla voor de auteur-componist nog zes niveaus in het proces van storytelling: “context, single texts, paratext, intertextuality, intermediality [and] macro-narration (the musician’s story)” (Sibilla, 2003, p. 846). In het

schema worden ze weergegeven met rode stippellijnen om aan te duiden dat ze inspelen op elk communicatief aspect en knooppunt van popmuziek (Sibilla, 2003, p. 846).

4.1.2.2. POPULAIRE MUZIEK ALS POLYSYSTEEM

Bovenstaande opvattingen van Goodwin, Kaindl en Sibilla gaan de klassieke opdeling in tekst en muziek te buiten en zijn ook meer dan louter aspecten die met de uitvoering te maken hebben. Auteurs als Bosseaux (2011, p. 15), Snell-Hornby (2010, p. 367) en Susam-Sarajeva (2008, p. 188) bepleiten meer aandacht voor de socioculturele context waarbinnen liedjes opereren. De beschrijving van LT vraagt inzichten die de klassieke grenzen van toegepaste linguïstiek en musicologie overschrijden. Dit ligt in lijn met wat Bosseaux beschrijft als “the new turn that audiovisual translation has taken”:

[It] emphasizes multimodal analysis, in which linguistic elements and other codes from the acoustic and visual channels are considered in the study of the translation process (2011, p. 15).

Ze beoogt een analyse van het ruimere maatschappelijke en historische perspectief van popmuziek in bron- en doelcultuur, waarbij de vertaler rekening houdt met elementen, andere dan tekstuele en muzikale, die in een netwerk van onderlinge relaties deel uitmaken van een popcultuur.

Ook Kaindl (2005, p. 241) ziet een breder onderzoek naar de maatschappelijke inbedding van popmuziek als “[the] socio-semiotic foundation for the translation of popular music”. Hij laat zich openlijk inspireren door de polysysteemtheorie van Even-Zohar (1979) en de notie van *mass media production* (Lambert, 1989; Lambert & Delabastita, 1996) in de beschrijving van audiovisuele vertaling (Bosseaux, 2011, p. 15). De auteur ziet popsongs dan als “mediated objects” en plaatst “the process of mediation . . . at the centre of the translation analysis” (Kaindl, 2005, p. 241, geciteerd door Bosseaux, 2011, p. 15).

4.1.2.3. POPULAIRE MUZIEK ALS PEOPLE PLEASER

De ideale vertaling van een popsong als artistiek en commercieel massaproduct is een eindproduct dat in de doelcontext evenzeer ‘raakt’ en ‘werkt’. Een methodologie voor de liedvertaler is in die zin gebaat bij het vangen van de ziel van het oorspronkelijke lied in zijn ruimere communicatieve context – of in het vangen van zieltjes in de doelcontext. Een

opvallende analyse in verband met die ‘ziel’ of eigenheid vinden we bij Estévez en Alberto (2005) in hun concretere toepassing van wat Barthes (1977, p. 182) *pheno-song* en *geno-song* noemde. Voortgaande op Kristeva’s concepten van *pheno-* en *genotext* (1969, p. 224), nuanceerde Barthes dit abstracte begrippenpaar als volgt:

The pheno-song . . . covers all the phenomena, all the features which belong to the structure of the language being sung, the rules of the genre, the coded form of the melisma, the composer’s idiolect, the style of the interpretation: in short, everything in the performance which is in the service of communication, representation, expression, everything which is customary to talk about, which forms the tissue of cultural values . . . The geno-song is the volume of the singing and speaking voice, the space where significations germinate ‘from within language and its very materiality’; it forms a signifying play having nothing to do with communication, representation (of feelings), expression; it is that apex (or that depth) of production where the melody really works at the language – not at what it says, but the voluptuousness of its sound-signifiers, of its letters – where melody explores how the language works and identifies with that work. (Barthes, 1977, p. 182)

Het concept van pheno-lied staat dus voor allerhande aspecten die terug te brengen zijn tot de drie componenten van tekst, muziek en uitvoering. Het geno-lied is het geheel van immateriële aspecten die het pheno-lied overstijgen: de manier van vertolken, het interageren van taal en melodie, het ontastbare maar reële effect van een lied als *people pleaser*.

Estévez en Alberto passen de termen concreet toe op popmuziek. Ze zien de elementen van pheno- en geno-lied als de tweeledigheid van liedjes die vervat ligt in het effect dat ze op de luisteraar hebben. Het publiek wordt volgens de auteurs via de verschillende codes, kanalen en media blootgesteld aan zowel een ‘gestructureerd’ als ‘ongestructureerd plezier’. Het gestructureerde plezier ligt dan in meetbare, aanwijsbare en behapbare aspecten zoals die van de tekstuele of muzikale stijlelementen, of bijvoorbeeld coherentie of semantische aspecten in de boodschap. Duidelijke conventies rond harmonie, grammatica of bijvoorbeeld lexicon bieden hiervoor namelijk een houvast. Deze gestructureerde elementen zijn makkelijker, of minstens objectiever, te vatten en daardoor adequater te vertalen. Het ongestructureerde plezier is voor de auteurs het

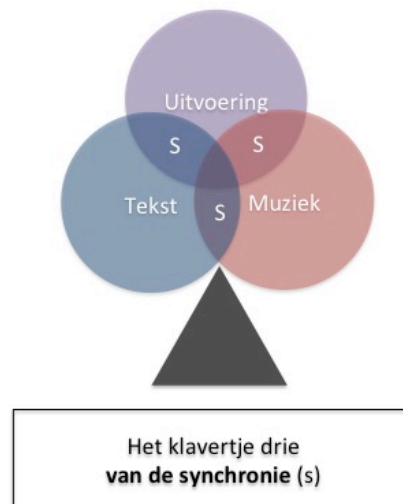
resultaat van de meer persoonlijke, fragiele, efemere, esthetisch-emotionele aspecten van klank, zang, optreden, expressie en dergelijke (Estévez & Alberto, 2005, p. 2).

Bosseaux (2015) wijst erop dat de vertaler van audiovisuele teksten niet mag vergeten dat het vaak om teksten gaat die ontworpen werden om een publiek te vermaken. Ze neemt in haar model voor AVT het aspect van smaak en plezier op als een van de interne aspecten van de BT die de vertaler moeten sturen in zijn of haar vertaling (p. 130-133 – zie ook 3.3.3).

4.1.3. SYNCHRONIE: WISSELWERKING ALS VIERDE COMPONENT

Tal van de in 3.2 geciteerde bronnen komen, van bij het prille begin, uit op dezelfde suggestie dat sleutelementen voor de eigenheid van een werk vervat liggen in de wisselwerking tussen de drie eerdergenoemde componenten van tekst, muziek en uitvoering: Spaeth (1915, p. 294), Calvocoressi (1921, p. 315), Drinker (1950, p. 226), Apter (1985, p. 30), Low (2005b, p. 511), en Kalábová (2006, p. 26) zijn hier maar enkele voorbeelden van. Een adequate liedvertaling overstijgt dus het bewaken van equivalentie in elk van de afzonderlijke componenten. Die equivalentie kan zoals beschreven in 4.1.2 ook liggen in esthetische of emotieve aspecten, of bijvoorbeeld aspecten van receptie of commercieel succes van een lied.

Of hoe het geheel meer is dan de som van de afzonderlijke delen. Deze meerwaarde wordt door Wijffels (2013, p. 27), als vierde component van LT naast muziek, tekst en uitvoering, beschreven als het fenomeen van synchronie. Onwetenschappelijk verwoord is het wellicht net in aspecten van synchronie dat de je-ne-sais-quoi, de ziel of het succes van een popnummer vervat ligt. Een efficiënte liedvertaling beoogt in die visie het mimeren of reproduceren van effect of succes. In Figuur 8 toont het ‘klavertje drie van de synchronie’ (Wijffels, 2013, p. 27) de driedigheid van populaire muziek en visualiseert het tevens de mogelijke plaatsen waar synchronie optreedt.



Figuur 8. De plaatsen van synchronie:
wisselwerking tussen de drie componenten van populaire muziek.

Wijffels (2013, p. 27) ontleent de term synchronie, ingevuld als intermediale en intersemiotische interferentie, aan Mayoral, Kelly en Gallardo (1988): zij beschrijven diezelfde fenomenen als ‘aspects of synchrony’ tussen de verschillende communicatiekanalen. Hurtado Albir (2001, p. 92) schrijft dat muziekvertaling de moeilijkste vorm van *constrained translation* is omwille van de complexiteit inherent aan de multimodaliteit van het genre. De vertaler is gebonden aan allerlei extratekstuele beperkingen en moet volgens Hurtado Albir via de versmelting van linguïstische en muzikale code streven naar “a synchrony between the text and the music”. Gevolg daarvan is voor de auteur de onderschikking van de verbale boodschap aan “the musical rhythm and . . . the tonal groups” (2001, p. 92, geciteerd door Cintrão, 2009, p. 815).

4.1.4. ENKELE PRAKTISCHE VOORBEELDEN VAN SYNCHRONIE

De wisselwerking tussen tekst en muziek is een eerste voorbeeld van hoe synchronie kan optreden. Een luider wordende muzikale begeleiding kan de woorden kracht bijzetten, maar kan ook vereisen dat bij specifieke noten of maten in de muziek woorden geplaatst moeten worden die krachtiger gezongen kunnen worden. Door het plaatsen van open lettergrepen die eindigen op klinkers of bij voorkeur stemhebbende fricatieve medeklinkers, als bijvoorbeeld de ‘v’ of ‘z’, of triklanken zoals de ‘r’, kan de zanger luidere en langere zangklanken plaatsen voor het ondersteunen van de op dat punt gewenste emotie. Occlusieve of plosieve medeklinkers, als ‘p/b’, ‘t/d’ of ‘k/g’, kunnen dan weer een hamerend of ‘hakkend’ effect genereren om de inhoud van de tekst te benadrukken. Een

sprekend voorbeeld is ook het ondersteunen van een droevigere of gevoeliger emotie met een muzikaal effect als vibrato of tremolo. De vertaler kan dan op die specifieke plaats een woord kiezen waarvan de klanken dit effect op die plaats ondersteunen om voor de opdrachtgever of uitvoerder dit samenspel van muziek en tekst te behouden. Een tweede voorbeeld van waar synchronie kan ontstaan ligt in de wisselwerking tussen tekst en uitvoering. Analooq met het vorige voorbeeld, kan het dus van belang zijn te weten hoe de ‘uitvoerder(s)’ van het vertaalde lied het nummer wensen te ‘brengen’. Willen zij de oorspronkelijke keuzes en interferenties behouden of willen zij hier hun eigen persoonlijke toets aan geven? Indien de zanger andere accenten wenst te leggen op de inhoud, kan het van belang zijn dat de vertaler met de beoogde uitvoering rekening houdt. Zo kunnen er op specifieke plaatsen van de tekst woorden worden gekozen die zich tot de ene of andere muzikale expressie lenen en hierin afwijken van de originele accenten. Een klassiek voorbeeld van aanpassing van de tekst aan de uitvoerder, is het veranderen van het genus waaraan gerefereerd wordt in de tekst. Indien bijvoorbeeld de uitvoerder in de doelcontext een man is die verliefdheid ten opzichte van een vrouw wil bezingen en het origineel net de omgekeerde situatie beschrijft, dan wordt meestal voor een aanpassing gekozen. Een frappant voorbeeld van dit procedé is het liedje *The House of The Rising Sun*. Naast een heel aantal Engelse versies, zijn er voor sommige doeltalen ook telkens meerdere vertalingen verschenen. De meest bekende versie is die van The Animals, maar dat was verre van de eerste of meest authentieke. Doordat van het nummer niet helemaal duidelijk is wat de ‘oerversie’ is, speelt er minder dan voor andere liedjes het gevoel van verraad of loyauteit ten opzichte van het origineel. In Tabel 1 zijn vier Engelstalige versies

Tabel 1.

Versies en vertalingen van 2 verzen uit *The House of The Rising Sun*. Overgenomen uit Azar (2011, p. 18).

groep of zanger	vers 3 van 1 ^e couplet	vers 4 van 1 ^e couplet
The Animals	And it's been the ruin of many a poor boy	And God I know I'm one
Ashley	And there many poor a boy to destruction has gone	And me , oh God, are one
Georgia Turner	And It's been the ruin of many poor girl	And me , oh God, am one
Acuff	It's been the ruins of many poor boys	And me , oh Lord, [gruñido]
The Speakers	Y que fue el fracaso de muchos	Lo sé, también fui yo
Los Iracundos	Y da luz a quien, también	Como yo , quiere felicidad
Los Cinco Latinos	'El hogar del sol naciente'	Bendito del señor

en drie Spaanse vertalingen weergegeven van vers 3 en 4 van het eerste couplet. In de derde versie treedt verandering van genus op, in de eerste vertaling kun je eventueel stellen dat het probleem ‘wegvertaald werd’ en in de twee volgende vertalingen werd

vrijer omgesprongen met de inhoud of met de verdeling en schikking van betekenissegmenten over de strofen heen.

Courante aanpassingen als deze kunnen echter verrassende effecten hebben. Het woord 'haar' bevat de heldere [a:], of in fonetische termen de meest open klinker, welke vooraan in de mond wordt uitgesproken. Deze eigenschappen maken het woord makkelijk verlengbaar en zingbaar over verschillende noten heen. Het woord 'hem' kan door een zanger al veel minder als geschikt worden ervaren: de [ɛ] is een meer gesloten klank en wordt meer in het midden van de mond uitgesproken. In het Nederlands is deze e-klank in principe niet zonder meer verlengbaar, gezien de langere e-klank hier als [e:] wordt uitgesproken. Deze verschillende akoestische eigenschappen kunnen dus eventueel de semantiek parten spelen. Ze zijn in dat opzicht minder uitwisselbaar en een mogelijke hinderpaal in aanpassing van het genus.

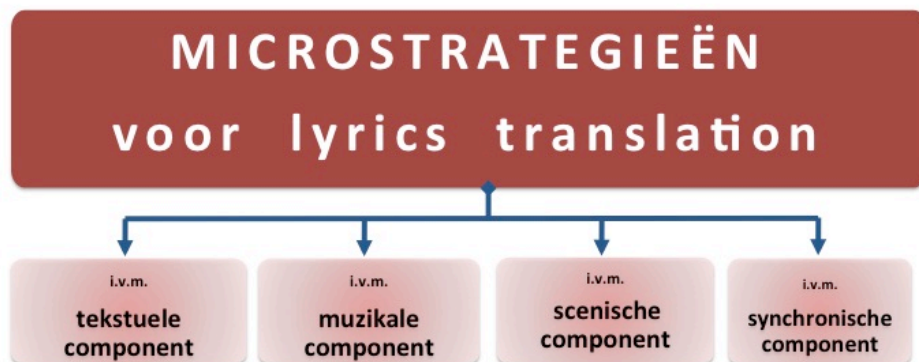
Bij wisselwerking tussen uitvoering en tekst kunnen we ook denken aan hoe bijvoorbeeld het imago van een artiest een verschuiving van stijl of sfeer vragen of inspireren in de doelcontext. Een heavymetalband bijvoorbeeld, zal misschien bij de vertaling van een nummer andere accenten kiezen om de ene of andere thematiek meer in de verf te zetten en beter aan te sluiten bij hun gewoonlijke oeuvre. Met aspecten als het imago, de stijl of het persona van een artiest kan de uitvoering wel degelijk de tekstmanipulaties sturen: een rockzanger met een verder expliciet woordgebruik in zijn repertoire zal mogelijks een andere vertaling wensen dan een Vlaamse charmezanger.

De wisselwerking tussen muziek en uitvoering is een derde voorbeeld van synchronie. Ook tussen deze codesystemen treden beïnvloeding en interferentie op, die zowel origineel als vertaling mee bepalen. Indien er bijvoorbeeld gekozen wordt om met een heel andere instrumentale bezetting het vertaalde nummer te brengen op het podium, dan kan dit invloed hebben op de stijl en sfeer van het nummer. Zo zal een Nederlandstalige reggaeversie van een nummer van Julio Iglesias wellicht baat hebben bij wat meer staccato, waar de notoir romantische zanger vibrato verkiest. Dit kan ingrepen vragen als meer medeklinkers, gesloten lettergrepen of een heel andere woordkeuze. Een heavymetalband kiest voor een andere stijl dan een singer-songwriter of crooner op leeftijd dat wellicht zouden doen en verwacht ook lyrics die hun stijl matchen in klank en zingbaarheid. Verschillen in de klank van de taal, de stem of de instrumenten, of andere elementen in de muziekstijl, kunnen hun reflectie vinden in vertaalkeuzes. Een specifieke

uitvoerende artiest, een andere huisstijl van een groep of zelfs een verschillende plaats in het polysysteem van de doelcultuur, kunnen keuzes van de vertaler in deze of gene richting sturen.

4.2. MAPPING VAN VERTAALSTRATEGIEËN OP MICRONIVEAU VOLGENS DE VIER COMPONENTEN VAN LT

In 3.2 werd een selectie aan bronnen gepresenteerd die vertaalstrategieën leveren voor muziekvertaling en van nut kunnen zijn voor LT of voor de beschrijving van het vertaalproces. Het literatuuronderzoek leverde een lijst van 13 auteurs op en 15 strategielijsten met in het totaal 79 strategieën. Een thematische ordening van de resultaten kan meer inzicht bieden in welke aspecten van het vertaalproces beter of minder goed belicht worden in de literatuur. Bij wijze van *knowledge mapping* werd eerst gekeken op welk niveau van LT de strategieën betrekking hebben. De selectie die van toepassing is op microniveau, werd vervolgens ingedeeld volgens de vier componenten op microniveau zoals deze beschreven zijn in 4.1 en schematisch weergegeven in Figuur 9.



Figuur 9. De componenten van LT op microniveau.

In bijlage 1 wordt het volledige resultaat weergegeven van dit proces van mapping. Bij elke component werd gekeken welke strategie van toepassing was: in het totaal bleken 76 van de 79 strategieën onder te brengen onder een van de vier componenten op microniveau. Slechts 3 strategieën waren ofwel moeilijk te klasseren ofwel niet van toepassing op het microniveau van LT. Anders vertaald blijkt het in 3.2 in 76 van de 79 gevallen om microstrategieën te gaan en zijn er bij de auteurs zeer weinig concrete richtlijnen geformuleerd over LT op macroniveau.

Per component werd gekeken of verdere onderverdeling mogelijk was. Nadere analyse leerde dat er in de strategielijsten een groot aantal convergentiepunten zijn: de aandacht

van de auteurs concentreert zich rond een aantal punten van het vertaalproces en met name rond aspecten van tekstmanipulatie. Na mapping blijkt dat 39 strategieën gaan over de tekstuele component van LT, 17 over de muzikale component, 14 over de scenische component en 6 over de synchronische component. Tabel 2 geeft een overzicht van de resultaten bij een verdere klassering per component en deelaspecten van elke component.

Tabel 2.
Mapping van vertaalstrategieën volgens de vier componenten van LT.

Component op microniveau	Aantal	Deelaspect	Aantal
Tekstuele component	39	Rijm	14
		Betekenis	9
		Ritme	6
		Idiomatisch of natuurlijk taalgebruik	4
		Stijl	3
		Moeilijk te klasseren	3
Muzikale component	17	Aanpassing van de tekst aan de muziek	7
		Muziekanalyse	7
		Muzikaliteit van de taal	2
		Aanpassing van de muziek aan de tekst	1
Scenische component	14	Zingbaarheid	7
		Syllabische variatie voor zingbaarheid	3
		Verstaanbaarheid	2
		Uitvoering of dramatische functie	1
		Aanpassing aan doelpubliek	1
Synchronische component	6	-	6
Niet van toepassing	3	-	3
Totaal	79		79

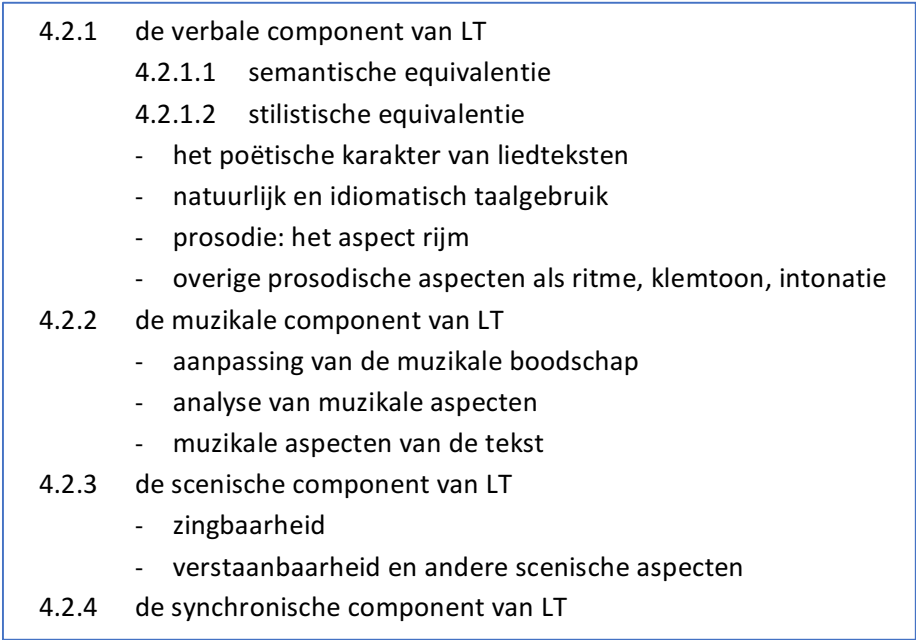
Drie van de in 3.2.2 besproken vertaalstrategieën voor LT waren niet onder te brengen onder 1 van de componenten of niet van toepassing op het microniveau. Het gaat om de volgende drie strategieën of parameters:

1. "Transparency and the cultural aspect of song lyrics" (Kalábová, 2006, p. 18).
2. "Wees niet bang, je moet niet al te voorzichtig zijn" (Bindervoet & Henkes, 2009, pp. 33-35).
3. "If it pretends to translate, it must translate; but an adaptation is sometimes more to the point, or is even imperative, and then the translator should be given complete discretion and be judged by his result" (Strangways, 1921, p. 211).

De eerste strategie is tweeledig geformuleerd en spreekt zich onder meer uit over een aspect op macroniveau van de vertaling (cultureel aspect). De tweede strategie spreekt zich uit over loyaliteit t.o.v. het bronproduct, maar het is niet helemaal duidelijk over welke component of welk deelaspect de auteurs zich uitspreken. De derde strategie gaat eveneens eerder over een keuze op macroniveau, namelijk over de aan de vertaling

voorafgaande keuze voor de macrostrategie van vertaling, adaptatie, of *replacement tekst* (zie 5.1.2.3).

De overige 76 strategieën waren wel te mappen volgens componenten of deelaspecten besproken in 4.1 en zullen in wat volgt worden ingedeeld volgens de indeling in Figuur 10.

- 
- 4.2.1 de verbale component van LT
 - 4.2.1.1 semantische equivalentie
 - 4.2.1.2 stilistische equivalentie
 - het poëtische karakter van liedteksten
 - natuurlijk en idiomatisch taalgebruik
 - prosodie: het aspect rijm
 - overige prosodische aspecten als ritme, klemtoon, intonatie
 - 4.2.2 de muzikale component van LT
 - aanpassing van de muzikale boodschap
 - analyse van muzikale aspecten
 - muzikale aspecten van de tekst
 - 4.2.3 de scenische component van LT
 - zingbaarheid
 - verstaanbaarheid en andere scenische aspecten
 - 4.2.4 de synchronische component van LT

Figuur 10. Thematische structuur voor mapping van strategieën voor LT volgens de vier componenten op microniveau.

4.2.1. VERBALE COMPONENT VAN LT – 39 STRATEGIEËN

Van de 79 microstrategieën voor LT zijn er 39 die zich uitspreken over de verbale component van de vertaling. Daarvan hebben 27 strategieën betrekking op een vorm van stilistische equivalentie: rijm (14), ritme (6), idiomatisch taalgebruik (4), stijl (3). Negen van de strategieën in de tabel hebben betrekking op semantische equivalentie tussen BT en DT. Drie strategieën hebben betrekking op de verbale component maar zijn vormen van klassieke tekstmanipulatie in vertaling die niet onder de eerdergenoemde categorieën vallen. Het gaat om, zoals in 2.2.1 beschreven, shifts van BT naar DT die Åkerström beschrijft in zijn corpusanalyse:

1. “Additions of words” (Åkerström, 2010, p. 5).
2. “Omission of words” (Åkerström, 2010, p. 5).
3. “Reorganization of words and lines of text” (Åkerström, 2010, p. 5).

4.2.1.1. STILISTISCHE EQUIVALENTIE – 27 STRATEGIEËN

De 11 (van 13) auteurs uit 3.2 die stilistische equivalentie bespreken in hun strategielijst zijn: Åkerström, Chaume, Cortés, Drinker, Dyer-Bennet, Franzon, Kálabová, Kelly, Low, Nida en Strangways. Tabel 3 geeft per auteur de prioriteit weer, indien in de strategielijst van

de auteur een prioriteit aangegeven wordt. De 27 microstrategieën (op een totaal van 79) zijn terug te vinden in de lijst in bijlage 1.

De deelaspecten rijm, ritme, idiomatisch taalgebruik en stijl worden hieronder besproken volgens de belangrijkste themata die uit de strategieën naar boven kwamen: het poëtische karakter en de prosodische elementen van LT worden door zeer veel auteurs behandeld. In verband met prosodie, handelt het grootste gedeelte over rijmvertaling. Daarnaast komen ook veel adviezen voor rond idiomatisch taalgebruik.

Het poëtische karakter van liedteksten

In de klassieke visies, zoals die van Dyer-Bennet en Strangways, komt liedvertaling in grote lijnen overeen met het respecteren van een ‘poëtische stijl’. Het overbrengen van stijlelementen als metrum, prosodie en andere ritmische elementen komt bij ongeveer alle auteurs aan bod, maar betekent voor de ene al meer een gelijkstelling tussen liedjes en gedichten dan voor de andere. Strangways (1921, p. 223) raadt zelfs aan de vertaling minstens als poëzie te vermommen: “The translation must be poetry or, if that is out of reach, at least fluent and interesting verse which manages to disguise the fact that it is not an original poem”. Tabel 4 geeft de auteurs weer die poëtisch taalgebruik in de vertaling hebben opgenomen in hun strategielijst, met de respectieve prioriteit die ze eraan toekennen.

Tabel 3.
Prioriteit stilistische equivalentie.

Auteur	prioriteit
Åkerström	2,3,4,5,6,7,8/8
Chaume	1/ 4 2/4 3/4 4/4
Drinker	4/6 5/6 6/6
Dyer-Bennet	2/4 3/4
Franzon	2/5 3/5 4/5 5/5 1/3 3/3
Kálabová	1/8 2/8
Kelly	1/7 3/7 5/7
Low	3/5 4/5 5/5
Nida	1/4 3/4
Strangways	1/6 6/6

Tabel 4.
Prioriteit poëtische equivalentie.

Auteur	prioriteit
Dyer-Bennet	3/4
Franzon	3/5 5/5 3/3
Strangways	1/6

Natuurlijk en idiomatisch taalgebruik

Tabel 5 geeft de auteurs weer die het aspect van *naturalness* opnamen in hun strategielijst, met de respectieve prioriteit die ze eraan toekennen.

Tabel 5.

Prioriteit aspect naturalness.

Auteur	prioriteit
Drinker	4/6
Dyer-Bennet	2/4
Franzon	1/3 3/5
Low	3/5

Naturalness, oftewel een ongekunstelde en idiomatische vertaling, is een vereiste die van bij het begin opduikt in de strategieën. Samengevat komen de adviezen neer op een natuurlijk geformuleerde doeltekst, die soepel op de muziek past en niet aanvoelt alsof het een vertaling is. Strangways (1921, p. 211) formuleerde als eerste het idee dat zowel zanger als luisteraar tijdens het luisteren moeten kunnen vergeten dat het überhaupt om een vertaling gaat. Graham formuleerde in 1989 al dezelfde gedachte: “The singer needs words that may be sung with sincerity” (geciteerd door Low, 2005, p. 192). *Naturelness* is een van de vijf pijlers van het pentatlonprincipe van Low (2005b). Naast Apter (1985, p. 316) en Golomb (2005, p. 124) is het ook voor Nida een prioriteit als eerste van vier vereisten bij muziekvertaling:

One requirement, however, is essential in any lyric, namely, that the words be completely natural. Nothing so completely spoils the charm of a song as awkward words or unnatural grammar. (Nida, 1964, p. 62).

Franzon (2012) ziet hierin niet enkel een plicht ten opzichte van de opdrachtgever of zanger: een eindproduct dat ook echt werkt in de doeltaal is voor hem een essentiële loyaliteit van de vertaler ten opzichte van het doelpubliek:

Song translation can be studied as a clash between three sets of intentions, as the song lyric translator negotiates between three loyalties: to the original composer, the source text lyricist, and the group of target language users – commissioners, performers, directors, publishers, readers, musicians, audiences, et al. The first two demand fidelity, the last group may want something that works.

(Franzon, 2012, p. 1)

Prosodie en het aspect rijm

De noemer van prosodische aspecten verzamelt een reeks stilistische tekstelementen: ritme (tempo, klemtoon en toonhoogte), metrum, rijm, versleer, intonatie of accent (zoals woordaccent of zinsklemtoon).

De meeste auteurs behandelen rijm afzonderlijk van andere prosodische aspecten en over het algemeen wordt het behoud van rijm geadviseerd. Kálabová noemt rijm “the sonic glue” die liedteksten bijeenhoudt:

[T]here is no doubt that rhymes can have an important function in song lyrics, because they provide a means of highlighting the semantic message of the lyrics. That is why rhymes are sometimes called ‘the sonic glue’ – they provide connection between ideas. (Kálabová, 2006, p. 27)

Ook voor Dyer-Bennet (1979) is rijm meer dan een esthetische bonus: het rijmschema van de oorspronkelijke poëtische tekst geeft vorm aan de muzikale frasering moet daarom behouden blijven in vertaling (geciteerd door Emmons, 1979, p. 292). Recentere bronnen adviseren soepel om te gaan met rijm. Low (2008, p. 8) onderscheidt verscheidene gradaties van rijm, zoals halfrijm en klankrijm, die een alternatief kunnen zijn voor altijd volrijm. Hij volgt daarin Apter (1985), die reeds enkele strategieën aanreikte om het leven van de liedvertaler te verlichten: rijm kan vervangen worden door “off-rhyme (line-time), weak rhyme (major-squalor), half rhyme (kitty-pitted) and consonant-rhyme (slat-slit)” (p. 309). Op de vraag of liedvertalingen moeten rijmen, geeft Low als antwoord:

[T]he first answer must be: ‘Not if they are not intended to be sung’. . . . A second answer might be: ‘Not if rhyme is absent from the source text’. . . . A third answer might be: ‘Not if the target language does not use rhyme’. (Low, 2008, pp. 1-2)

Tabel 7 geeft de auteurs weer die rijm in liedvertaling hebben opgenomen in hun strategielijst, met de respectieve prioriteit die ze eraan toekennen. Bijlage 1 geeft een overzicht van de concrete vertaalstrategieën voor rijmvertaling.

Tabel 6.
Prioriteit aspect rijm.

Auteur	prioriteit
Åkerström	5/5
Cortés	1/4 2/4 3/4 4/4
Drinker	5/6
Dyer-Bennet	3/4
Franzon	2/5 5/5
Kálabová	8/8
Kelly	4/7
Low	5/5
Nida	3/4
Strangways	1/6 4/6

Overige prosodische aspecten: ritme, metrum, versvorm, klemtoon...

Bij Drinker (1952) lezen we dat de vertaler “must not only reproduce the ideas of the poet in graceful and intelligible form, but must provide words which conform to the essential rhythmic and emotional flow and changes of the particular music” (p. 228). Daar waar het strikter of lossere omspringen met rijm een kwestie van smaak, stijl of prioriteit kan zijn, ligt het bij ritme anders in de context van LT. In veel gevallen vindt er voor songwriters tijdens

het proces van artistieke creatie een symbiotische wisselwerking plaats: een verwevenheid van tekst en muziek die van bij het ontstaan van een nummer aanwezig is. De vertaler bevindt zich echter steeds in een situatie waarbij hij een tekst moet ontwerpen op maat van de ritmes en accenten van een reeds bestaande muzikale component. De ritmische vereisten, die zowel uitgaan van de taal als van de begeleiding, maken dit aspect bijzonder uitdagend voor de vertaler. Tabel 7 geeft de auteurs weer die strategieën rond ritme en andere prosodische elementen in hun lijst hebben opgenomen, met de respectieve prioriteit die ze eraan toekennen. In bijlage 1 zijn de concrete strategieën terug te vinden rond prosodie.

Tabel 7.
Prioriteit overige prosodische elementen.

Auteur	prioriteit
Chaume	1/4 2/4 3/4 4/4
Drinker	6/6
Franzon	4/5 1/3
Kelly	1/7 5/7
Low	4/5
Nida	1/4

4.2.1.2. SEMANTISCHE EQUIVALENTIE – 9 STRATEGIEËN

De 9 (van 13) auteurs uit 3.2 die semantische equivalentie bespreken in hun strategielijst zijn: Åkerström, Drinker, Dyer-Bennet, Franzon, Kálabová, Kelly, Low, Nida en Strangways. Tabel 8 geeft per auteur de prioriteit weer, indien in de strategielijst van de auteur een prioriteit aangegeven wordt. De 9 microstrategieën uit 3.2 zijn terug te vinden in de lijst in bijlage 1.

Tabel 8. Prioriteit semantische equivalentie.

Auteur	prioriteit
Åkerström	3/8
Drinker	6/6
Dyer-Bennet	4/4
Franzon	1/5 en 2/3
Kálabová	1/8
Kelly	2/7
Low	2/5
Strangways	3/6

Hoewel in de meeste strategielijsten voor LT deze parameter niet de hoogste prioriteit geniet, is een minimale vorm van equivalentie tussen BT en DT een basisvereiste om van vertaling te spreken – hoewel zeker in het kader van LT er uiteenlopende visies zijn over de concrete invulling hiervan (zie 5.1.2 voor enkele visies op de verschillende gradaties en vormen van equivalentie). Dyer-Bennet verwoordt al enige

reserve als hij schrijft dat de vertaler “redelijk accuraat” moet zijn. Hij benadrukt dat “[l]iberties must be taken with the original meaning when the first three requirements [singability, naturalness and rhyme] cannot otherwise be met” (geciteerd door Low, 2005a, p. 190). Drinker (1950, p. 226) stelt dat het doel moet zijn de geest en “substantially the meaning of the original” te reproduceren. De semantische equivalentie moet dus geen voorrang krijgen ten koste van stilistische, esthetische – en mogelijks ook commerciële – aspecten van een liedvertaling. De vertaaltool (1) van het pentatlonprincipe van Low (2005b) helpt de vertaler om het respecteren van betekenis af te wegen tegenover stilistische parameters. Het belang van betekenis boven esthetische en, meer nog, muzikale vorm ligt anders naargelang de auteur een musicocentrische of logocentrische benadering onderschrijft (zie 2.1.1).

Franzon (2008, p. 375) wijst op de noodzaak voor “loyalty to the source text lyricist” en meer bepaald diens intentie bij het schrijven van de oorspronkelijke woorden. De auteur nuanceert evenwel het belang van wat hij “a semantic-reflexive match” noemt (p. 377). Hij waarschuwt dat een semantisch volledig equivalente vertaling nauwelijks zingbaar is op de oorspronkelijke muziek. Omgekeerd betekent elke vorm van zingbare vertaling per definitie dus ook betekenisverlies (p. 388).

4.2.2. MUZIKALE COMPONENT VAN LT – 17 STRATEGIEËN

De 7 (van 13) auteurs uit 3.2 die de muzikale component van LT bespreken in hun strategielijst zijn: Drinker, Franzon, Kaindl/Tagg, Kelly, Low, Nida, Strangways. De specifieke strategieën zijn weergegeven in het overzicht in bijlage 1. Tabel 9 geeft de auteurs weer die muzikale aspecten opnemen in een strategielijst, met de respectieve prioriteit die ze eraan toekennen. De 17 microstrategieën uit 3.2 zijn terug te vinden in de lijst in bijlage 1.

Tabel 9.
Prioriteit muzikale aspecten.

Auteur	prioriteit
Drinker	1/6 3/6
Franzon	4/5
Kaindl/Tagg	1,2,3,4,5,6,7/7
Kelly	5/7
Nida	2/4
Strangways	5/6

De muzikale component omvat bij LT twee luiken: de begeleidende muziek en de muzikaliteit van tekst, stem en taal. Binnen het eerste luik zijn er twee hoofdstrategieën: de oorspronkelijke melodie aanpassen of onveranderd laten, of een logocentrische versus musicocentrische benadering (zie 2.1.1).

Het aanpassen van muziek aan de noden van de vertaling is omstreden in de literatuur rond muziekvertaling. Over het algemeen wordt er in de vroege artikels een rigide lijn aangehouden en wordt uitgegaan van een onveranderde muzikale component – waarbij het in de tijd van schrijven vaak ging om op (klassieke) muziek gezette gedichten of operavertaling. Deze houding is bijvoorbeeld te lezen bij Spaeth (1915), Calvocoressi (1921), Drinker (1952), Nida (1964) en Apter (1989). Het directe gevolg van dit uitgangspunt is dat de beperkingen voor de vertaler daarbij des te groter zijn: de muzikale component krijgt voorrang op de verbale en legt een strak keurslijf op waarbinnen de verbale boodschap moet passen. Apter beschrijft hoe naast melodie en ritme nog andere muzikale aspecten de vertaler uitdagen:

One is constrained also by the physical limitations of the vocal apparatus, the metrical rigors of a rigidly pre-set prosody, and the need to match verbal sense to musical color.” (1985, p. 30)

Toch zijn veranderingen aan de muzikale component niet voor iedereen onbespreekbaar. Strangways, zelfs in 1921 al, zag voor klassieke *Lieder* aanpassingen van bijvoorbeeld nootlengte als een valabele optie, gesteld dat de muzikale frasering er niet onder te lijden had (p. 223). Low beschrijft dat kleine aanpassingen aan de muziek mogelijk moeten zijn indien anders het overbrengen van de verbale boodschap zwaar onder druk komt te staan (2005, p. 190).

Voor popmuziek echter, is het aanpassen van muzikale aspecten een gangbare praktijk: groepen en muzikanten hernemen nummers en passen de muziekpartij qua stijl en ritme *ad lib* aan volgens de noden die de tekstschrijver, zanger, mode of tijdsgeest dicteren. Wijzigingen in melodie, instrumentatie, (achtergrond)zang, muziekstijl, of sfeer zijn voor García Jiménez niet enkel theoretisch maar effectief toegepaste ingrepen:

Musical characteristics (melody, choirs, instrumentation, etc.) must be taken into account, as they may be modified during the translation process carried out by local artists or bands. (García Jiménez, 2013, pp. 153-155)

Zonder de ene of andere component voorrang te geven is het voor Franzon (2010, p. 2) ook bij LT wel essentieel de band tussen muziek en tekstuele prosodie te reproduceren in de DT. Voor Kaindl (2005, p. 245) is hier nog een weg te gaan voor het onderzoek naar hoe de vertaler die relatie tussen muziek en tekst moet analyseren en reproduceren. Hij stelt

daarvoor, zoals in 3.2 beschreven, de muziekanalyse van Tagg (1982, pp. 68-70) voor als tool voor het decoderen van de muzikale component. De vertaler, op zoek naar betekenis-elementen in het origineel, kan zo nog voor enige tekstmanipulatie de muziek ontleden in: “[a]spects of time[, m]elodic aspects[, o]rchestration aspects[,] . . . [a]spects of tonality and texture[, d]ynamic aspects[, a]coustical aspects [and e]lectromusical and mechanical aspects” (Kaindl, 2005, p. 245).

De muzikale component van LT omvat echter meer dan alleen de begeleidende muziek. Als tweede luik van de muzikale component zijn er namelijk de muzikale aspecten die vervat liggen in de taal. Songwriters bespelen de akoestische kwaliteiten van de taal wanneer ze een tekst schrijven: songteksten zijn bestemd voor mondelinge overdracht en uitvoering. De keuze voor het ene of andere synoniem kan bijvoorbeeld ingegeven zijn door een match met een effect of klank in de muziek. Ook de noden van de zanglijn kunnen in origineel of vertaling de ene of andere vertaalkeuze inspireren. Op het moment dat de zanger bijvoorbeeld met veel kracht en emotie een lange aangehouden noot inzet moet op dat punt in de tekst een open en verlengbare klinker geplaatst zijn. Zowel Low (2017, p. 22, p. 25, p. 63, pp. 79-87, pp. 93-107) als Apter en Herman (2016, pp. 222-228) beschrijven een hele reeks uitdagingen en oplossingen rond klinker- en medeklinkerkeuzes in zingbare vertalingen. Spaeth (1915, p. 294) waarschuwt dat in vertaling niet elke taal hiervoor exact dezelfde mogelijkheden biedt: “Finally must be considered the various effects of sound in the foreign languages whose exact imitation is practically impossible”. Voor Low (2017) ligt hierin een belangrijke afweging die gemaakt moet worden door de besteller (zoals bijvoorbeeld de manager of operadirecteur): sommige werken – meer dan andere – bevatten vondsten en klankeffecten die zo verbonden zijn met de BT dat bij vertaling de ziel verloren gaat (pp. 71-75).

4.2.3. SCENISCHE COMPONENT – 14 STRATEGIEËN

De 8 (van 13) bronnen uit 3.2 die dergelijke scenische aspecten van LT bespreken in hun strategielijst zijn: Bindervoet en Henkes, Drinker, Dyer-Bennet, Franzon, Kálabová, Kelly, Low, Nida en Strangways. De specifieke strategieën zijn weergegeven in het overzicht in bijlage 1. Tabel 10 geeft de auteurs weer die zingbaarheid, als meest besproken scenisch aspect, opnemen in een strategielijst, met de respectieve prioriteit die ze eraan toekennen. De 14 microstrategieën uit 3.2 zijn terug te vinden in de lijst in bijlage 1.

Tabel 10.
Prioriteit van zingbaarheid als prominent scenisch aspect.

Auteur	prioriteit
Bindervoet & Henkes	1/4
Drinker	2/6
Dyer-Bennet	1/4
Franzon	1/3 3/3
Kálabová	5/8 6/5 4/8
Low	1/5
Nida	4/4
Strangways	2/6 5/6

De onder 4.2.1.1 besproken semantische equivalentie is in de context van LT niet louter een tekstuele aangelegenheid. De betekenis overbrengen van een multimodaal en plurisemiotisch product als een popsong vraagt een componentoverschrijdende aanpak. Ook betekenisdragende elementen buiten de tekst om dienen door de vertaler in rekening gebracht te worden. Bij populaire muziek ligt de boodschap bijvoorbeeld ook vervat in de visuele aspecten van optredens, accenten of effecten in de muziek, bijhorende mediadragers zoals een cd-hoes, bijgevoegde teksten, illustraties of – niet in het minst – de videoclip. De uitvoering en uitvoerder nemen deel in de ruimere semiotische context van de liedtekst. Popmuziek is in wezen een performance, nauw verweven met het beoogde emotionele of dramatische effect op het publiek – zoals bijvoorbeeld ook theaterteksten dat zijn. Kálabová schrijft in dit verband: “In the case of translation of song lyrics, faithfulness is interconnected with the requirement to adequately render the dramatic message, conveyed through the song lyrics” (2006, p. 18). Omtrent de scenische component worden in het overzicht in bijlage 1 de strategieën verzameld die te maken hebben met aspecten van uitvoering, publicatie, receptie, promotie. De uitvoering betreft alle media, modi en manieren waarop de artiest het vertaalde lied ‘brengt’ aan en voor het nieuwe doelpubliek.

Zingbaarheid is zonder twijfel het scenische aspect dat het vaakst terugkeert in de 13 bronnen. *Singability* is het kernwoord voor de meest prototypische vorm van LT: een vertaling die uitgaat van een onveranderde functie in BT en DT. Low (2006, p. 512) verwijst naar Graham als eerste auteur die de term zingbaarheid toepast op liedvertaling. Voor de auteur is zingbaarheid een equivalent voor de in theatervertaling algemeen aanvaarde

notie “that ‘effectiveness on stage’ is a practical necessity and must receive priority” (Low, 2006, p. 512

Naast zingbaarheid komen er echter zeer weinig andere scenische aspecten aan bod in de voor LT geformuleerde strategieën. Doordat de term met een steeds ruimere acceptie gehanteerd wordt, dekt het wel steeds meer scenische aspecten dan bijvoorbeeld oorspronkelijk bedoeld werd door Graham. Franzon (2008) vult de aanvankelijke interpretatie in als “paying attention to vocalization” (p. 397). Hij ziet de term ook gebruikt als “a practical term to sum up everything that makes words and music function together in a song” (p. 397). Zelf onderscheidt hij drie lagen van zingbaarheid zoals besproken in het kader van de vertaaltool (3) voor analyse van de aspecten van zingbaarheid van Franzon (2008) in 3.2.2.7.

Kálábova (2006, p. 22) bespreekt als scenisch aspect bijvoorbeeld nog de beperkende factor van de korte tijdsperiode waarbinnen een lied als mondelinge boodschap verstaanbaar wordt ‘uitgezonden’. Anders dan bij poëzie heeft de ontvanger voor een lied veel minder mentale verwerkingstijd voor interpretatie van de boodschap. Mede daardoor spelen de extratekstuele betekenselementen sterker mee bij LT dan bij andere teksttypen. Vele auteurs vermelden wel de uitvoerbaarheid van de DT, maar zetten het niet om in concrete strategieën zoals onder meer Kelly (1992/93, p. 92) en García Jiménez (2013, p. 153 – zie ook 3.3.2). Franzon (2008, p. 373). Deze laatste schrijft bijvoorbeeld: “commissioners, performers, directors, publishers, readers, musicians, audiences, et al. . . . may want something that works” (Franzon, 2012, p. 1).

4.2.4. SYNCHRONISCHE COMPONENT VAN LT – 6 STRATEGIEËN

De 4 (van 13) bronnen uit 3.2 die scenische aspecten van LT bespreken in hun strategielijst zijn: Bindervoet en Henkes, Drinker, Franzon, Kálábová. Tabel 11 geeft de auteurs weer die muzikale aspecten opnemen in een strategielijst, met de respectieve prioriteit die ze eraan toekennen. De 6 microstrategieën uit 3.2 zijn ook terug te vinden in bijlage 1.

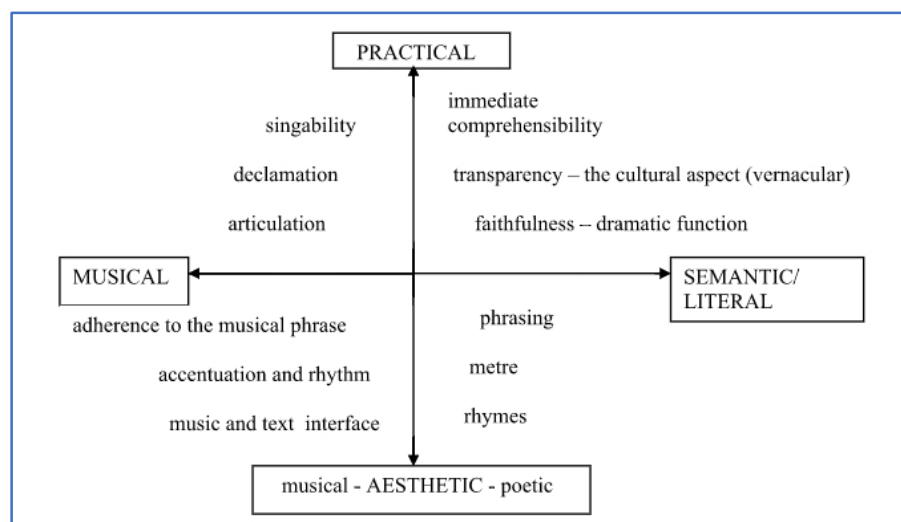
Tabel 11.
Prioriteit aspecten van synchronie.

Auteur	prioriteit
Bindervoet & Henkes	2/4 4/4
Drinker	6/6
Franzon	5/5
Kálábová	7/8

Het is duidelijk dat het beschrijven van vertaalstrategieën voor de synchronische aspecten in LT veel minder aandacht krijgt dan de andere componenten en deelaspecten. De focus

ligt bij de meeste auteurs eerst en vooral op de transfer van tekstinhouden en veel minder op die van de andere componenten. Gezien vertalers en vertaalwetenschappers nog steeds vooral geschoold en/of geoefend zijn als tekstspecialisten is dit geen verrassende vaststelling. De betekeniselementen die niet duidelijk terug te brengen zijn tot een van de deelcomponenten zijn zoals beschreven in 4.1.3 en 4.1.4 ook moeilijker te vatten en te beschrijven. Ook de strategieën die de auteurs formuleren hieromtrent zijn over het algemeen vaag en weinig concreet.

Kalábová bestudeert in haar vergelijking van de verschillende vertalingen van musicallyedjes “[the] interaction of the music and the text” (2006, p. 18). De studie reikt geen concrete strategieën aan, maar de auteur stelt wel een analyse voor van de “hierarchy of aspects of song translation” die ze samenvat in Figuur 11. Aan de hand hiervan kan de vertaler de verschillende aspecten van het bronproduct ontrafelen (p. 32).



Figuur 11. Hierarchy of aspects of song translation. Overgenomen uit Kalábová (2006, p. 32).

Met betrekking tot de coherentie tussen muziek en tekst wijst Franzon op de noodzaak in de vertaling de “band tussen muziek en tekstuele prosodie te reproduceren” (Franzon, 2010, p. 2). In een ander artikel formuleert hij als praktisch hulpmiddel vragen voor die analyse van de coherentie tussen muziek en tekst – in 3.2 beschreven als de vertaaltool voor analyse van de coherentie muziek/tekst van Franzon (2005). Hoewel de drie vragen peilen naar de misschien moeilijk meetbare synchronie die beide componenten overschrijdt, is vooral de derde hier van toepassing: “Does the text make the music meaningful (in terms of musical expression, arrangement, connotation)” (Franzon, 2005, p. 293)? Wanneer Drinker in 1952 “to reproduce the spirit and substantially the meaning of

the original” (p. 226) schrijft als vereiste voor muziekvertaling, dan bedoelt hij in essentie niets anders dan Bindervoet en Henkes die in 2009 schrijven: “Vergeet niet wat het liedje bijzonder maakt, zoek de reden waarom het geschreven is zoals het geschreven is” (p. 35). Van die laatste twee auteurs komt ook nog de zesde strategie die ook onder de synchronische component werd gerekend: “Ga op zoek naar het haakje, de geniale ingeving” (Bindervoet & Henkes, 2009, pp. 33-35). Hoewel niet bijzonder concreet, verwijst de strategie wel naar de voor popmuziek kenmerkende *hook*, zoals besproken in 2.1.2.2 en werd om die reden beschreven als de ‘vertaaltool voor identificatie en overbrengen van de *hook* in popsongs cf. Bindervoet en Henkes (2009) e.a.’ (zie 3.2).

5. MODEL VOOR HET MICRO- EN MACRONIVEAU VAN LT

Op macroniveau leverde het literatuuronderzoek weinig concrete vertaalstrategieën. Van de 79 in 3.2 voorgestelde strategieën handelen er 76 over aspecten op microniveau. Voor het macroniveau blijken pasklare strategieën veel minder evident te formuleren en zijn er in de literatuur niet op dezelfde manier directe kapstokken te vinden voor kennisstructurering. In 5.2 worden enkele analyses voorgesteld voor uitdieping van de beschrijving op macroniveau. In 5.2 wordt vervolgens gekeken hoe op basis van de bronnen in 3.3 een model kan worden voorgesteld voor LT.

5.1. HET MACRONIVEAU VAN LT: ENKELE BIJKOMENDE ANALYSES

Veel vertaalkeuzes op microniveau kunnen maar adequaat gemaakt worden indien voor de vertaler duidelijk is aan welke criteria – vaak op globaal niveau – de vertaling moet voldoen: de vertaler kadert zijn keuzes in de verwachtingen van opdrachtgever en doelpubliek en wordt beïnvloed door de historische, culturele en socio-economische context waarin de liedvertaling moet functioneren. De vertaalopdracht is dan ook, zoals Chaume signaleert (2012, p. 161), een van de elementen die de globale – en lokale – strategieën van de vertaler zullen sturen. Theoretisch is het dus een aspect dat op zowel micro- als macroniveau invloed uitoefent, maar in het vertaalproces is het een element dat het *translation proper* voorafgaat: het behoort tot de preliminaire en determinerende elementen die zich nog voor het eigenlijke vertalen aandienen. Voor professionele vertalers wordt deze informatie doorgaans geformuleerd in de vertaalopdracht of *translation brief*. Nord (1997) omschrijft vertalen zonder duidelijke instructies als zwemmen zonder water (p. 78) en somt volgende vijf sleutelementen op die een vertaalopdracht aan informatie moet bevatten (in het vervolg geciteerd als ‘vertaaltool’ voor analyse van de vertaalopdracht van Nord (1997)):

- the (intended) text function(s)
- the target-text addressee(s)
- the (prospective) time and place of text reception
- the medium over which the text will be transmitted
- the motive for the production or reception of the text (1997, p.60)

Zoals beschreven door Wijffels (2013, pp. 5-11) gebeuren er veel meer vertalingen door andere actoren dan door de professionele vertaler: amateurs, schrijvers, zangers... Een aantal analyses, voorafgaand aan het vertalen, kunnen belangrijke informatie opleveren voor de vertaling – zeker wanneer een duidelijke vertaalopdracht ontbreekt. Een globaal beeld van de context, aanleiding, achtergrond en functie van de vertaling kunnen helpen bij het kiezen van zowel gerichte macrostrategieën als microstrategieën. Enkele vragen en analyses die hierbij kunnen helpen zijn:

- ? Wat houdt de vertaalopdracht precies in? Is er een duidelijke *translation brief*? Zijn de vereisten duidelijk?
- ? Is vertaling de meest adequate strategie, of gaat het om een versie, adaptatie of vervangingstekst?
- ? Wat is de aanleiding voor de vertaling? Wie bestelt de vertaling? Welke zijn de persoonlijke, artistieke en/of commerciële overwegingen om een vertaling te vragen?
- ? Welke functie zal de song vervullen in vertaling? Is deze dezelfde als in de broncontext?
- ? Welke aspecten in de doelcultuur dienen in acht genomen te worden bij het vertalen? Heerst er censuur? Dienen er aan vorm of inhoud aanpassingen te gebeuren om in de doelcontext een equivalent succes of effect te bereiken?
- ? Wie zal de vertaling maken: een vertaler, een songwriter, een zanger...? Welke actoren zijn betrokken bij het vertaalproces? Met wie moet worden samengewerkt?
- ? Wie gaat het vertaalde lied brengen? Op welke manier? Welke eisen stellen de uitvoerder en uitvoering aan de vertaling? Is er equivalentie in de ik-persoon die het lied gaat brengen of zijn er aanpassingen nodig qua gender, toon, woordenschat, beeldspraak...?
- ? Welke eisen stellen productie en verspreiding aan het lied? Welke andere elementen of teksten maken deel uit van het volledige informatieaanbod waarvan de song deel zal uitmaken?

In wat volgt worden enkele bijkomende analyses bekeken voor de beschrijving van het vertaalproces op macroniveau: de fasen van het vertaalproces, de functie van de DT, de equivalentie tussen BT en DT en de actoren betrokken bij het proces.

5.1.1. ANALYSE VAN DE FASEN VAN HET VERTAALPROCES

Voor de volgorde van macro- en microniveau werd in de synthese van García Jiménez, Chaume en Bosseaux in 5.1.1 de volgorde van Chaume/Bosseaux overgenomen – met

eerst de beschrijving van macro- en vervolgens microniveau – omwille van de logische volgorde van algemeen (globaal) naar specifiek (lokaal). Bovendien zijn een aantal van de aspecten op macroniveau in het vertaalproces te situeren voorafgaand aan het *translation proper* en zal de vertaler hier ook microstrategieën op afstemmen. Vertaalopdracht, censuur, canon, vertaaltraditie of commerciële doelstellingen zullen zo bijvoorbeeld mee het microniveau bepalen. Dit wil niet zeggen dat het ook niet in omgekeerde zin speelt: sommige aspecten op microniveau zullen ook het macroniveau beïnvloeden. Zo denken we bij wijze van voorbeeld aan muzikale aspecten die misschien verspreiding, verkoop of commercieel succes beïnvloeden. Micro- en macroniveau moeten dus niet geïnterpreteerd worden als een volgorde, maar als een interactie, waarbij een aantal macrostrategieën voorafgaan aan het microniveau, maar een aantal processen die spelen op macroniveau ook betrekking hebben op de fase na het eigenlijke vertalen. Gambier beschrijft zo, verwijzend naar Lörscher (2002), drie fasen in het vertaalproces met elk haar eigen strategieën:

- comprehension strategies before translating, such as organizational strategies, reading strategies, text-analysis strategies, search strategies for terminological mining and information retrieval, consulting experts, etc.;
- production strategies while translating, such as writing up a draft, solving local problems, finalising the TL version, revision strategies and survival strategies;
- after translating: How is the final work presented and distributed, how is the delivery medium selected and how is one paid? (2012, p. 414)

Maar zelfs op microniveau is het belangrijk bewust om te springen met de volgorde van het vertaalproces. Low (2003b) beschrijft bijvoorbeeld drie preliminaire stappen die de vertaler moeten helpen om bewuster globalere tekststrategieën te ontwikkelen voor een beter vertaalresultaat bij *singable translations*:

1. In een eerste stap is het voor Low belangrijk de cruciale delen van een liedtekst te identificeren. Hij wijst op het belang van het refrein en andere delen van de tekst die herhaald worden en raadt aan met deze delen het vertaalproces te starten, gezien deze verzen een (zingbare) vertaling kunnen doen slagen of falen.
2. Ook adviseert Low op voorhand een afweging te maken welke vertaalstrategieën op microniveau voorrang moeten krijgen, geval per geval. Een analyse van de eigenheden en sterktes van een specifieke liedtekst moeten de vertaler een inzicht geven in welke mix van strategieën een lied in vertaling in de verf kunnen zetten.

Bij elke vertaling treedt verlies en winst op, maar een bewuste keuze en soepelheid kunnen maken dat juist de troeven van het origineel niet verloren gaan. Voor deze stap van uit te balanceren vertaalstrategieën op tekstniveau ontwikkelde Low later het pentatlonprincipe.

3. Indien een rijmende vertaling een vereiste is, raadt Low aan om op voorhand de rijmwoorden te lokaliseren, maar strategisch van achter naar voor te vertalen. Op deze manier vermijdt de vertaler dat het rijmproces gaandeweg meer gewrocht of geforceerd overkomt naarmate de tekst vordert. Voor coupletten signaleert hij het belang van het laatste woord als toonzetter voor het rijmpatroon van de voorafgaande verzen.

(samenvattend vertaald en overgenomen uit Low, 2003a, pp. 98-99)

Low adviseert de vertaler dus een dynamische houding waarbij beslissingen op woord- en tekstniveau worden afgetoetst aan globale vertaalkeuzes (zoals in dit citaat de functie of uitvoeringsvereisten van de song). Ook Gambier en Lörscher suggereren preliminaire keuzes en ook later nog een terugkoppeling naar het macroniveau. Het is duidelijk dat een schematische weergave geen recht kan doen aan de dynamiek tussen micro- en macrostrategieën en dat beide niveaus onderling verbonden zijn. Dit geldt ook voor de hiernavolgende analyses rond functie, equivalentiekeuzes en betrokken actoren. In de het model in 5.2 worden daarom de aspecten op macroniveau samengezet, ondanks het feit dat, geval per geval, sommige daarvan in de praktijk in het feitelijke vertaalproces voor of na de tekstvertaling (en het microniveau) plaatsvinden.

5.1.2. ANALYSE VAN DE FUNCTIE VAN DE DT

Ook in de context van LT staan de noties van *skopos* en functionele equivalentie voor de meeste auteurs centraal bij de keuze van de juiste micro- en macrostrategieën (Wijffels, 2013, pp. 21-23): welke functie zal de vertaalde popsong vervullen in de doelcontext?

Nida en Taber (1969, p. 12) introduceerden twee te onderscheiden hoofdstrategieën voor vertaling, die van dynamische en formele equivalentie. Nida herbenoemt deze dynamische equivalentie zelf later als functionele equivalentie (De Waard en Nida, 1986, p. 36). As-Safi signaleert drie elementen die voor dit onderscheid in overweging genomen dienen te worden: (1) de aard en geest van de boodschap, waarbij soms de inhoud en soms de vorm primeert, (2) het doel van de auteur en vertaler en (3) de eventuele aanpassing aan het beoogde doelpubliek (As-Safi, 2011, p. 30). Functionele equivalentie komt neer op kiezen voor een goed leesbare vertaling met respect voor de bedoeling van de tekst. Formele

equivalentie komt dan neer op een woord voor woord vertaling van de inhoud. Semantische equivalentie is voor Nida een basisvoorwaarde om van vertaling te spreken, maar ligt voor een deel ook vervat in het behouden van een equivalente relatie of functie tussen zender en ontvanger (Ordudari, 2008, p. 2).

Een functionalistische benadering van vertaling is, in navolging van de skopostheorie van Vermeer en Reiss (1984), voor Nord (2010, p. 125) ook voor LT een waardevolle insteek. Auteurs als Bosseaux (2012), Low (2005b), Franzon (2005), Kaindl (2005) en García Jiménez (2013) focussen voor LT op een functioneel eindproduct. Als algemene stelregel is de consensus dat bij muziekvertaling een vertaling beoogd wordt die als *covert* (House, 1977), *communicative* (cf Newmark, 1981) of *instrumental* (cf Nord, 1997) kan worden beschouwd²³. Met andere woorden: een vertaling die werkt als songtekst op zich en waarbij respect voor het effect op het publiek primeert op semantische equivalentie of andere beperkende loyauiteiten ten opzichte van origineel of auteur. Bosseaux (2011), Low (2005a) en Franzon (2005) gaan dieper in op die notie van functie in het specifieke kader van LT.

Bosseaux (2011) onderscheidt in haar overzichtsartikel over liedvertaling voor *The Oxford Handbook of Translation Studies* vijf types van vertalingen, volgens de specifieke context en functie: naast vertaling voor boventiteling noemt ze als tweede functie de zingbare vertaling, die ze verder onderverdeelt in vier varianten: opera, musicals, populaire muziek en gedichten op muziek gezet (pp. 186-194).

Low (2005a) beschrijft in *The Elsevier Encyclopedia of Language and Linguistics* onder het lemma *Song Translation* op een andere manier vijf hoofdfuncties die een liedvertaling kan vervullen:

1. To be sung in the target language.
2. To be spoken as an introduction to the original song.
3. To be read in a recital program or a CD insert.
4. To be studied by the singer preparing to perform the song in the source language.

²³ We refereren hier aan de drie respectieve begrippenparen van House (1977), *covert* versus *overt translation*, Newmark (1981), *communicative* versus *semantic translation*, en Nord (1997), *instrumental* versus *documentary translation*, die elk op hun eigen manier de klassieke binaire tegenstelling tussen de globale strategieën van vrije versus letterlijke vertaling invullen en nuanceren.

5. To be displayed as surtitles while the song or opera is being performed, or as subtitles on a videoed performance.

(Low, 2005a, p. 512)

De vertaling kan met andere woorden een aanvulling zijn om het origineel toegankelijker te maken voor een beoogd anderstalig publiek of kan deel uitmaken van recital zonder muziek of bestemd zijn om te lezen in plaats van te beluisteren. Ook documentaire vertalingen voor studie of boven- of ondertiteling zijn functies die Low onderscheidt. In een later werk specificeert Low (2017, p. 14) per functie of vertaalskopos de respectievelijk meest geschikte vertaalstrategieën op tekstniveau: letterlijke vertaling (*gloss translation*) voor studiedoeleinden (4), communicatieve vertaling voor programmaboekjes bij voorstellingen (3), semantische vertaling voor cd-boekjes (3) en samenvattende vertaling (*gist translation*) voor boven- en ondertiteling (2). Met *gloss translation* verwijst Low naar de term zoals beschreven door Nida: een vertaling die zo letterlijk maar betekenisvol als mogelijk de vorm en inhoud van het origineel reproduceert (1964, p. 159). Met *gist translation* verwijst de auteur naar wat Hervey en Higgins beschrijven als een vertaalstijl waarbij de DT een gecondenseerde versie weergeeft van de inhoud van de BT (1992, p. 250). De termen communicatieve en semantische vertaling verwijzen bij Low naar Newmark (1988). “Communicative translation,” zo stelt Newmark, “attempts to render the exact contextual meaning of the original in such a way that both content and language are readily acceptable and comprehensible to the readership” (1988, p. 47). Semantische vertaling als strategie wordt door Low (2017, p. 50), verwijzend naar Newmark, als volgt omschreven:

As he [Newmark, 1988, p. 46] conceives it, semantic translation is generally written at the linguistic level of the original author (not the target audience), though it is not inflexible and “may make small concessions to the readership”. It takes some account of the aesthetics of the source; it allows for “the translator’s intuitive empathy with the original”. (Low, 2017, p. 50)

In *Translating Song* wijdt Low (2017) een hoofdstuk (pp. 40-61) aan de strategieën voor liedvertalingen die bestemd zijn om gesproken of gepubliceerd en gelezen te worden: de auteur bespreekt daarbij een hele reeks functies en implicaties zoals, naast de *skopoi* 2, 3, 4 en 5 uit de eerder geciteerde lijst van Low (2005a), *fansubbing*, officiële vertalingen voor de websites van artiesten en vertalingen ter instructie van anderstalige zangers.

Daarnaast wijdt de auteur twee hoofdstukken aan *singable translations* als vertaalskopos. Voor de strategieën voor deze laatste vertaalfunctie bouwt de auteur voort op zijn eigen pentatlonprincipe (Low, 2005b), zoals reeds besproken in 3.2.2.

Ook bij Franzon (2005) komt de functionalistische benadering duidelijk terug: hij stelt dat de vertaler op zoek moet gaan naar de “functionele eenheden” van de brontekst die van belang zijn om de tekst te kunnen laten functioneren in een “nieuwe communicatieve situatie” (2005, p. 267). Deze eenheden “raise the attention from the textual surface to the level of the intentions of the original author and of the context where it performs a function” (p. 267). Het recept voor wat Franzon (2005, p. 266, geciteerd door Bosseaux, 2011, p. 190) “functional design” noemt, ligt voor de auteur in het afwegen van “fidelity” tegenover “format” ofwel in de “recreation of the ST qualities of rhymes, vowel sounds, semantic, stylistic, or narrative content or a little bit of each”. Het doel voor Franzon is daarbij het creëren van een vertaling die “resembles its ST in respects relevant to its presentation as a staged narrative to music” (Bosseaux, 2011, p. 190). Bosseaux vat die functionele eenheden van Franzon als volgt samen:

The functional units Franzon considers are pronouns, verbal modes, utterances implying emotions or attitudes (interpersonal address), deictic or spatiotemporal references, mentions of props (context), and implied stage activity, including gestures and verbal behaviour (contact, code). In relation to the music, they are the prosodic lines, the structure of similarity and contrast and the perceived impact of the music (pp. 274–5). The translator's role is to negotiate the functional units in creative transposition. (2011, p. 190)

Van de in 3.2.2 voorgestelde bronnen voor vertaalstrategieën, is voor acht van de twaalf auteurs een zingbare vertaling een vereiste. Hoewel meerdere preliminaire keuzes theoretisch mogelijk zijn op macroniveau van liedvertaling, ligt de zingbare vertaling qua functie het dichtst bij de functie van het oorspronkelijke product. De in die zin voor LT prototypische *singable translation* bewaart daarbij ook de equivalentie in functie en intentie van de song, naast een vooropgestelde equivalentie in vorm en betekenis. Low signaleert dat het criterium van een zingbare vertaling eerder de regel is dan uitzondering voor commerciële en populaire muziek. Het publiek voor popsongs als massaproduct verwacht makkelijk te consumeren teksten (Low, 2003a, p. 106). Ook Franzon vertrekt voor LT van een definitie van een popsong waarbij zingbaarheid een grondkenmerk is: “A

song can be defined as a piece of music and lyrics – in which one has been adapted to the other, or both to one another – designed for a singing performance” (2008, p. 376).

5.1.3. ANALYSE VAN DE GEWENSTE EQUIVALENTIE TUSSEN BT EN DT

De functionele analyse van de opdracht, wensen of vereisten kan zoals gezegd de vertaler – of ook de besteller van de vertaling – gidsen in het maken van globale strategieën. In de context van LT kan dit inhouden dat de keuze gemaakt wordt voor een herneming, vertaling, adaptatie. Bij zowel de cover, *reprise*, hommage, vertaling, adaptatie of versie van een nummer bestaat er namelijk een relatie BT/DT en zijn er verschillende gradaties van equivalentie tussen beide teksten. De verschillende opvattingen in deze materie en de semantische vaagheid van termen als adaptatie of versie ten spijt, kunnen ze in de praktijk een manier zijn om mogelijke macrostrategieën te benoemen. De grondvraag is dan: welke globale aanpak is het meest geschikt voor het beoogde resultaat of effect. Met andere woorden: is een vertaling werkelijk wat gevraagd wordt?

Adaptatie versus vertaling?

Over adaptatie is in de context van de vertaalwetenschap al te veel geschreven om beknopt weer te geven in de context van deze studie. Voor Newmark (1988, p. 8) is adaptatie bijvoorbeeld een vertaalmethode, voor Vinay en Darbelnet (2000, p. 128) is het een van de vier procedures die vallen onder wat zij de vrije vertaalstrategie (*oblique translation*) noemen (zie 2.2). Voor andere auteurs (Strangways, 1921, p. 211; Åkerström, 2010, p. 29) staan vertaling en adaptatie lijnrecht tegenover elkaar, waarbij adaptatie een zo hoge graad van aanpassing en vrijheid met zich meebrengt dat het geen vertaling meer kan genoemd worden.

Adaptatie wordt als term vaak gehanteerd in de context van teksten die ‘onvertaalbaar’ worden geacht omwille van een sterke verwevenheid met de broncultuur, een opinie die vaker voorkomt in verband met de vertaling van poëzie, opera of theater. Voor Jakobson is bijvoorbeeld poëzie per definitie onvertaalbaar en is enkel “creative transposition” mogelijk (1959, p. 238).

Voor opera, theater, musical en film kan er in vertaling een verschuiving in genre plaatsvinden: er wordt dan bijvoorbeeld een adaptatie gemaakt van een roman voor

uitvoering in theater of opera. Johnson (1984), in zijn vergelijking van vertalingen en adaptaties gemaakt door Albert Camus, definieert de twee termen als volgt:

Although translation and adaptation operate on similar levels, the degree and nature of mental application vary in each case. Adaptation is a more extensive exercise and it often embraces translation. Adaptation is also a lot more creative than translation and it is more flexible because it gives room for modifications and allows a greater concession for loss of information. However, translation appears to be more taxing and intensive, for it requires greater rigour and fidelity to the original text. Whereas the adapter may choose to narrow the scope of the original work and concentrate on some areas of specific interest, the translator is constrained to reproduce all the information. (Johnson, 1984, p. 425)

In een vergelijking van adaptaties en vertalingen van *Alice in Wonderland*²⁴ naar het Portugees beschrijft ook Amorim (2003) dat voor adaptatie gekozen wordt wanneer er vermeende onvertaalbaarheid is, “due to wordplay, cultural and intertextual references related to the source-tekst” (p. 195), alsook omwille van vereenvoudiging, inkorting, dichterlijke vrijheid en “recreation” of herschrijven tijdens het vertaalproces. De auteur concludeert echter dat er geen duidelijke grenzen zijn te trekken en adaptatie kan volgens hem beschouwd worden als een vertaaltechniek: “adaptation may be what curiously makes a source-text translatable: a technique which could “recreate” new wordplay and situations able to restore parallel, reciprocal meaning effects” (pp. 195-196).

Snell-Hornby (2007, p. 119) stelt dat het terminologisch onderscheid tussen vertaling en adaptatie niet meer van deze tijd is en suggereert, ondanks de grote flexibiliteit die vereist is bij bijvoorbeeld theater- en operavertaling, vertaling als enige term te hanteren. Ze citeert Bassnett en McGuire (1985, p. 93) die het gebruik van alternatieve termen voor vertaling in deze context rondit misleidend noemen:

Because of the multiplicity of factors involved in theatre translation, it has become a commonplace to suggest that it is an impossible task. Translators have frequently tried to fudge issues further, by declaring that they have produced a 'version' or 'adaptation' of a text, or even . . . a 'collage'. None of these terms goes any way

²⁴ Amorim verwijst hiermee naar *Alice's Adventures in Wonderland* (volledige titel), geschreven door Lewis Carroll in 1865.

towards dealing with the issues, since all imply some kind of ideal SL [source language] text towards which translators have the responsibility of being 'faithful'. The distinction between a 'version' of an SL text and an 'adaptation' of that text seems to me to be a complete red herring. It is time the misleading use of these terms were set aside. (Bassnett-McGuire, 1985, p. 93)

Vertaling, adaptatie en vervanging als macrostrategieën voor LT

In de specifieke context van LT is de term vertaling niet zonder controverse onder vertalers en vertaalwetenschappers (cf. Wijffels, 2013, pp. 9-11): ook in dit domein zijn de grenzen tussen vertaling, adaptatie, versie en herschrijven niet eenvoudig te trekken (Susam-Sarajeva, 2008, p. 189). Strangways schreef in 1921 reeds dat als een liedvertaling “pretends to translate, it must translate; but an adaptation is sometimes more to the point, or is even imperative, and then the translator should be given complete discretion and be judged by his result” (p. 211). De beoordeling of iets een cover, vertaling of adaptatie is, kan voor vertaler, publiek of onderzoeker volgens heel andere parameters verlopen. Soms zijn de termen een verdoken waarde- of kwaliteitsoordeel.

De creatie, vertaling en adaptatie van de song *Take this Waltz* van Leonard Cohen zijn een mooi voorbeeld van de soms moeilijk te trekken grenzen in LT. Cohen was een bewonderaar van Federico García Lorca en maakte in 1986 een adaptatie – of vertaling – van diens gedicht *Pequeño vals vienés* (1940): Cohen zette zijn eigen vrije vertaling van het gedicht van García Lorca op muziek voor het album *Poets in New York* (1986), waarvoor veertien songwriters als hommage aan García Lorca 11 gedichten van de schrijver op muziek zetten. Cohen bracht het nummer in een licht gewijzigde versie uit op zijn eigen album *I'm Your Man* van 1988. Om de cirkel rond te maken, bracht Ana Belén in 1998 een versie uit van het nummer van Cohen maar met het oorspronkelijke gedicht van García Lorca als song lyrics. Met haar album *Lorquiana* (1998) wou ze hulde brengen aan García Lorca met een collectie van op muziek gezette gedichten en liedteksten, allemaal teksten van zijn pen. Op deze manier wordt aldus een gedicht als songtekst gebruikt en gecombineerd met een muzikale begeleiding die ontworpen was voor een andere tekst, te weten de vertaling van Cohen (Estévez, 2010, p. 81). Het is duidelijk dat in dit voorbeeld termen als origineel, versie, vertaling en adaptatie de grenzen aftasten van al deze concepten. Het is echter een fenomeen dat bij LT niet ongewoon is, door de hernemingen

die de grenzen van tijdsaders negeren, verspreidingen die landsgrenzen niet voelen en hommages waarin artistieke vrijheden als knipoog of compliment bedoeld zijn.

De vertaling van popsongs is voor Kaindl een voorbeeld van vertaling waarvan de beperkingen en vereisten voor de vertaler dusdanig zijn dat de klassieke grenzen van vertaling veel moeilijker te trekken zijn dan voor andere teksten. De auteur noemt de maatschappelijke dialoog van popmuziek als polysysteem, toegevoegd aan het multimodale en plurisemiotische karakter, als aspecten die maken dat LT een soepele houding vraagt ten opzichte van de klassieke vertaaltermen:

Popular song translations are often produced via numerous intermediate stages and make no clear distinction between translation and operations like adaptation, editing, imitation and so on. . . . [Bahktin's] concepts of "brim/age" and "dialogics" seem to be useful tools for understanding the nature of song translation and doing justice to the hybrid nature of popular music. (Kaindl, 2005, pp. 242-243)

In *When songs cross language borders* (2013) ziet Low het onderscheid tussen vertaling en adaptatie als een opportuniteit om de termen te operationaliseren als labels voor macrostrategieën voor LT:

In the case of song translations, I propose the following distinguishing test: a translation is a T[arget]T[ext] where all significant details of meaning have been transferred, whereas an adaptation is a derivative text where significant details of meaning have not been transferred which easily could have been. (Low, 2013, p. 237)

Een adaptatie zou volgens de auteur dan een vorm van vertaling zijn waarbij ervoor gekozen wordt *shifts*, (tekst)manipulaties en andere aanpassingen door te voeren die niet strikt noodzakelijk zijn om een equivalent eindresultaat te bereiken, maar die bewust doorgevoerd worden om een specifiek doel van de vertaling (of specifieke functie van het vertaalde liedje) te dienen (Low, 2013, p. 237). Hierbij kan bijvoorbeeld gedacht worden aan een vertaling in het kader van een reclamecampagne, van (politieke) satire, of van film- of musicalvertaling. Meestal gaat het hier om vertalingen die een hoge graad van aanpassing vragen door een veranderd tijds kader of door drastisch andere culturele of ethische waarden bij besteller of doelpubliek. Het sleutelement hierin is voor Low de bewuste keuze en de openheid in het vertaalproces: een adaptatie mag niet heimelijk voor

vertaling doorgaan of als dusdanig verspreid of verkocht worden. Indien aan deze voorwaarden voldaan is, kan de term wellicht uit de taboesfeer gehaald worden en dienen als macrostrategie in LT (2013, p. 241). Susam-Sarajeva (2008, p. 189) noemt in dit verband als voorbeelden auteurs als McMichael (2008, p. 213) en Franzon (2008, p. 380) die nog verder gaan: ze suggereren dat ook een volledige vervanging van de tekst in het kader van LT als derde macrostrategie beschreven kan worden. Voor Low gaat dit een stap te ver:

I maintain . . . that although such practices may be mentioned in discussions of translation, they should not be counted as examples of translating, because they are not products of interlingual translating. Since the meaning is completely altered, they give no contact with the original authors, they are non-derivative texts and give no echo of the original lyric or the mind that produced it. (2013, p. 239)

Low stelt de term *replacement tekst* voor, in de plaats van vertaling, voor deze derde globale strategie om duidelijk te maken dat het gaat over de creatie van een nieuwe songtekst: de DT is in deze situatie voor de auteur onvoldoende trouw aan de BT om *stricto sensu* nog van vertaling te spreken. Hij ziet dit proces dan ook eerder als een vorm van *songwriting* dan als vertaling. Susam-Sarajeva (2008) stelt in het kader van LT juist voor om te werken met een soepele visie op vertaling en beschrijft de visie van Low:

The fuzzy boundaries between ‘translation’, ‘adaptation’, ‘version’, ‘rewriting’, etc. and the pervasiveness of covert and unacknowledged translations in music have generally limited research in this area to overt and canonized translation practices, such as those undertaken for the opera. Yet in non-canonized music, such as popular or folk songs, it is often impossible — and in my opinion, undesirable — to pinpoint where translation ends and adaptation begins. (2008, p. 189)

Franzon onderschrijft de visie op adaptatie als een globale vertaalstrategie voor LT. Hij formuleert vijf macrostrategieën waarover de vertaler – theoretisch – kan beschikken wanneer hij aan een liedvertaling begint:

1. Leaving the song untranslated;
2. Translating the lyrics but not taking the music into account;
3. Writing new lyrics to the original music with no overt relation to the original lyrics;
4. Translating the lyrics and adapting the music accordingly – sometimes to the extent that a brand new composition is deemed necessary;
5. Adapting the translation to the original music.

(Franzon, 2008, p. 376)

In een specifieke situatie kan een van deze vijf opties wel of niet beschikbaar zijn en soms is een combinatievorm van genoemde strategieën aangewezen, naar gelang de concrete vereisten die de *translation brief* aan de vertaler voorlegt (Franzon, 2008, p. 377). In essentie is voor de auteur adaptatie zelfs misschien wel de meest adequate of zelfs enig mogelijke macrostrategie voor LT:

The task of translating songs fits badly into a traditional, linguistic definition of translation as “the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent material in another language (SL)” [Catford, 1965, p. 20]. Rather, the task is one of “creative transposition,” to use the term Roman Jakobson [1959, p. 238] chose for the translation of poetry. Another suitable designation would be an adaptation, since the target lyrics must be adapted to the musical line. That word, however, implies that “translation proper” is an alternative method and that a distinction between them can be drawn. In song translation, adaptation may well be the only possible choice. (2005, pp. 264-265)

De auteur stelt dat een letterlijke vertaling, in eerste instantie, het bronproduct is dat, in tweede instantie, geformatteerd moet worden om te voldoen aan de voor LT typische eisen van zingbaarheid en uitvoerbaarheid. Trouw, van enige aard, ten opzichte van de BT onderscheidt voor Franzon een liedvertaling van een volledige herschrijving van de tekst (2005., 266).

5.1.4. ANALYSE VAN DE ACTOREN BETROKKEN BIJ VERTALING EN UITVOERING

De gesuggereerde macrostrategieën tasten voor sommigen de grenzen van vertaling af. Toch is, om het in de termen van Holz-Mänttari (1984) te stellen, zelfs de beslissing om een liedtekst niet te vertalen theoretisch gezien ook een *translational action* (p. 17). Een belangrijke nuance is echter dat deze globale keuzes over het algemeen bij andere actoren liggen dan bij de uiteindelijke vertaler zelf. Gambier geeft als voorbeeld de beslissingen rond de vertaling van liedjes in de context van televisiemusicals: “[they] are not translated, or only the lyrics are translated, or new words are allowed, or the lyrics are translated and the score is adapted. Usually, the decision is taken by the film producer” (2010, p. 416). De commerciële, socioculturele drijfveren en actoren die mee de totstandkoming en bestelling van liedvertalingen bepalen, zijn wat Kaindl beschrijft als de “socio-semiotic

foundation for the translation of popular music” (2005, p. 242). De polysystemische verwevenheid van populaire muziek met de culturele, historische en economische context maakt mee de betekenis en appreciatie van een specifieke songtekst. Kaindl signaleert de noodzaak om een socio-semiotische basis te leggen voor de vertaling van populaire muziek (Kaindl, 2005, p. 411). Bosseaux vat de ambitie van Kaindl kernachtig samen:

[For Kaindl] [t]he translator is a ‘bricoleur’ (Lévi Strauss 1966: 19–21) who combines the various components (music, language, vocal, style, instrumentation, ideology, culture, etc.) of the multiple text and connects them to ‘form a new unified, signifying system’ (Kaindl 2005: 242), blending elements of the source and target cultures. (2011, p. 190)

Verwijzend naar Bakhtin's concept van dialogisme, beschouwt Kaindl popmuziek als zijnde in dialoog met andere (muzikale, verbale en visuele) teksten, genres en stijlen van zowel bron- als doelcultuur (Bosseaux, 2011, p. 190) en analyseert zo bijvoorbeeld, aan de hand van videoclip, de “multiple relationships between images, lyrics and music” (Kaindl, 2005, p. 252).

Voor een idee van de verschillende actoren betrokken bij een commercieel product als popmuziek, kan bijvoorbeeld gekeken worden naar filmvertaling – ook een commercieel en audiovisueel product. Munday (2016, p. 187) citeert Karamitroglou (2000, p. 105) die de noodzaak benadrukt “to consider the range of human agents involved in the process, as well as ‘the catalytic role of the audience’”. Karamitroglou onderscheidt de volgende lijst van elementen in het polysysteem:

- the human agents
 - the products (TTs)
 - the recipients (addressees and customers)
 - the mode (characteristics of audiovisual translation)
 - the institution (critics, distributors, TV channels, etc. which participate in the preparation and making of the film)
 - the market (cinemas, film clubs, etc. which decide the screening of the TTs).
- (Karamitroglou, 2000, p.105)

Onder die menselijke actoren verstaat Karamitroglou voor filmvertaling: “spotters, time-coders, adapters, dubbing director, dubbing actors, sound technicians,

video experts, proof-reading post-editors, translation commissioners, film distributors and finally the translator him/herself” (Karamitroglou, 2000, p. 71). In het kader van LT zijn op dezelfde manier een hele reeks verschillende actoren betrokken. Een aantal daarvan werden reeds vermeld in Figuur 2:

- Auteur
- Componist (originele song)
- Arrangeur 1 (originele song)
- Zanger 1 (broncontext)
- Muzikant(en) 1 (broncontext)
- Publiek 1 (broncontext)
- Vertaler (ook publiek)
- Arrangeur 2 (vertaalde song)
- Zanger 2 (doelcontext)
- Muzikant(en) 2 (doelcontext)
- Publiek 2 (doelcontext)

Daarnaast kan nog gedacht worden aan de platenfirma’s, manager, programmaverantwoordelijken van muziekfestivals en andere evenementen, online streamingdiensten, *booking agents* voor concertzalen, verantwoordelijken voor muziekprogrammatie bij radiozenders, geluidstechnici, sales- en marketingverantwoordelijken, illustratoren, uitgevers, verkooppunten, bestellers van de vertaling... – en wellicht mogen muzes of roadies ook niet in die lijst ontbreken?

Het is in het domein van LT zelfs nog maar de vraag of het zinvol is uit te gaan van het feit dat er een vertaler aanwezig is in de lijst van betrokken actoren. Franzon (2008) waarschuwt voor deze potentiële valkuil voor de beschrijving van LT: “[I]t is usually professionals other than translators that undertake song translation: this is frequently done by singers, songwriters, opera specialists, even playwrights and, very commonly now, fans of the source song on the internet” (p. 374). Niet zelden gaan studies over muziekvertaling inderdaad verkeerdelijk uit van het idee dat songs vertaald worden door mensen die over de vakcompetenties, theoretische achtergrond en strategieën beschikken van een professionele vertaler. In de praktijk gebeuren veel vertalingen in het kader van popmuziek door songwriters, die zelf een nummer vertalen dat ze willen brengen of die door een andere artiest als *native speaker* worden gevraagd een vertaling te maken. Naast

inzichten uit TS kunnen in die context inzichten rond tekstproductie en *songwriting* interessante pistes bieden voor onderzoek en beschrijving van LT. Waar Low (2013) *replacement texts* uitsluit om in aanmerking te komen voor vertaling en “a matter of songwriting rather than translation” (p. 238) noemt, is hij zelf de eerste bron die *songwriting* importeert in LT. Zo beschrijft hij drie opties voor het schrijven van een nieuwe songtekst:

Basically there are three ways of creating songs, three timelines: (a) a composer takes pre-existing words and sets them to music, as is common in classical Lieder, (b) a songwriter composes text and music simultaneously – by zigzagging from one to the other; or (c) a lyricist invents words for a pre-existing tune, a common practice in most cultures. (2013, p. 238)

Naast functionele overwegingen kunnen ook de verschillende actoren een andere vertaling inspireren voor de liedvertaler. Voorafgaand aan de vertaling is het van belang te kiezen tot welke van de actoren de vertaling zich richt en wat de hoofdzakelijke functie of focus wordt. Frutos Domínguez noemt dit verschillende vormen van interpretatie van de BT. Hij onderscheid zeven verschillende mogelijke interpretaties, met elk hun respectieve loyaliteit ten opzichte van actoren, functie of context: Interpretación literal. El sentido propio de los signos musicales.

1. Interpretación subjetiva. La voluntad del compositor.
2. Interpretación historicista. La reconstrucción de cómo se tocó y oyó en la época.
3. Interpretación objetiva. El espíritu y finalidad de las obras.
4. Interpretación libre o libertad interpretativa. La voluntad del intérprete.
5. Interpretación adaptativa. El gusto del público.
6. Interpretación imitativa. La imitación de una versión o criterio interpretativo.

(Frutos Domínguez, 2013, pp. 310-317)

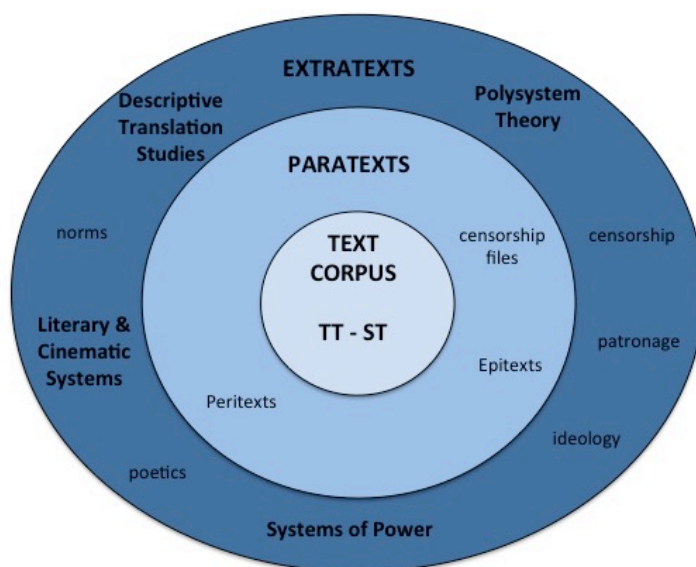
Het onderscheid van Frutos Domínguez is schatplichtig aan Golomb (2005), voor wie in muziekvertaling de focus voor equivalentie kan verschuiven naargelang de betrokken actoren. De Frutos Domínguez vat de theorie van Golomb als volgt samen:

Así, distingue entre un enfoque dirigido al cantante (que primaría las necesidades de la técnica vocal), al analista (reglas compositivas del texto y la música: sintaxis, armonía, métrica...), al autor-compositor (reglas de la retórica músico-literaria), al oyente- espectador (reglas de percepción, necesidades de la audiencia). El sacrificio de unos criterios sobre otros es inevitable, pues resulta imposible conseguir

satisfacer plenamente las expectativas de todos los agentes involucrados en el proceso. (Frutos Domínguez, 2013, p. 141)

Golomb ziet hierbij dus vier strategieën of vier vormen van vertaling: een analist-geörienteerde, zanger-geörienteerde, auteur/componist-geörienteerde en luisteraar-geörienteerde vertaling (Reus, 2015, p. 10).

Geval per geval is het bij beschrijven van het vertaalproces voor LT van belang om een inschatting te maken van de betrokken spelers en krachten die in het spel zijn: het sociale veld is ook in dit domein een kluwen van verschillende krachten die op elkaar inspelen. Zo spreekt Gambier spreekt bijvoorbeeld over de globale strategie die erin bestaat een vorm van identiteit en “power relationship between languages/cultures” te construeren en legitimeren als het gaat om *domesticating* versus *foreignizing translation*. Figuur 12 geeft een overzicht van een aantal factoren die het vertaalproces beïnvloeden in situaties waarbij vormen van censuur, ideologie of controle meespelen.



Figuur 12. Overgenomen uit Camus-Camus (2015).

Of een vertaling van een specifieke song gewenst is of besteld wordt, of deze door een professionele vertaler, amateur of artiest gemaakt wordt, in welke graad van equivalentie, onder welke vorm of in welke stijl- of muziekvariant, sterk of minder sterk aangepast aan de doelcultuur, of de song succes kent in de vertaalde versie, of er censuur speelt, of het doelpubliek ook het origineel kent, of überhaupt geweten is dat er een andere oorspronkelijke versie bestaat... Stuk voor stuk zijn het parameters die buiten de invloed van een vertaler vallen.

5.2. BOUWSTENEN VOOR EEN MODEL VOOR LT OP MICRO- EN MACRONIVEAU

In 3.3 werd weergegeven welke bronnen de zoektocht in de literatuur opleverde aan bouwstenen en modellen voor het beschrijven van aspecten van het vertaalproces van LT die de lokale strategieën en tekstmanipulatie overschrijden. De analysemodellen van García Jiménez (zie 3.3.2) en Chaume/Bosseaux (zie 3.3.3), bieden hiervoor een goede basis – mits enkele aanpassingen op maat van LT.

Het analysemodel van García Jiménez (2013) kan, rekening houdend met de in 2.2 voorgestelde terminologie, een basis vormen voor een beschrijvend model dat onderdak biedt aan parameters op de twee niveaus van micro- en macroperspectief. Het onderscheid van García Jiménez tussen intrinsieke en extrinsieke parameters komt in grote lijnen overeen met het in 2.2.1 geschetste onderscheid tussen het globale en lokale niveau of het micro- en macroniveau. De opdeling intrinsiek/extrinsiek heeft als perspectief de analyse van het bronproduct:

Nuestro modelo de análisis consistiría en dos partes: una dedicada a los factores intrínsecos de la canción, donde se examinarían sus componentes básicos, y otra dedicada a los factores externos de la canción, es decir, a aquellos elementos sociales, culturales, históricos, comerciales, etc. que han colaborado igualmente en su definición y conformación. (García Jiménez, 2013, p. 153)

Onder het microniveau kunnen de vier componenten worden geïntegreerd, zoals beschreven in 4.2. De uitbreiding van de structuur van García Jiménez in drie delen – muziek, tekst en uitvoering – met de vierde component van synchronie biedt een accuratere beschrijving dan de oorspronkelijke structuur. Het macroniveau kan dan de koepel zijn voor de door García Jiménez genoemde extrinsieke parameters, maar kan ook plaats bieden aan bijkomende globale parameters voor LT. Concreet levert dit volgende aanpassing op:

- a) Microniveau van LT: lokale vertaalkeuzes en aspecten intrinsiek aan de BT
 - 1. de verbale component van LT
 - semantische equivalentie
 - stilistische equivalentie
 - het poëtische karakter van liedteksten
 - natuurlijk en idiomatisch taalgebruik
 - prosodie: het aspect rijm
 - prosodische aspecten als ritme, klemtoon, intonatie

2. de muzikale component van LT
 - aanpassing van de muzikale boodschap
 - analyse van muzikale aspecten
 - muzikale aspecten van de tekst
 3. de scenische component van LT
 - zingbaarheid
 4. de synchronische component van LT
- b) Macroniveau van LT: globale vertaalkeuzes en aspecten extrinsiek aan de BT
- Commerciële aspecten
 - Historische en socioculturele aspecten

Ook het in 3.3.3 besproken analysemodel voor AVT van Chaume (2012), uitgebreid door Bosseaux (2015), beschrijft een vertaalproces op twee niveaus: het interne en externe niveau. Er zijn nog andere raakvlakken met het model van García Jiménez en tussen LT en AVT in het algemeen. Zowel Chaume als Bosseaux vertrekken voor hun model vanuit de specifieke context van nasynchronisatie en filmvertaling. De modellen zijn evenwel opgesteld met het oog op een bredere toepasbaarheid op de vertaling van andere teksttypes die zich bedienen van meerdere modi, kanalen of codes. Beide auteurs spreken van een analysemodel voor audiovisuele teksten als multimodale en plurisemiotische teksten, waartoe songteksten gerekend kunnen worden. Bosseaux maakt echter meer openingen naar andere vertaalsituaties en baseert zich behalve op filmvertaling op haar eigen observaties rond muziekvertaling (zoals te lezen in Bosseaux, 2008, 2011 en 2013). Haar invulling van Chaume's model is op sommige punten dus niet toevallig bijzonder toepasbaar op LT. Sommige aspecten van filmvertaling zijn niet direct van toepassing op LT, maar bieden juist een perspectief om met een open vizier te kijken naar betekenselementen die onderbelicht zouden blijven bij de opvatting van LT als 'tekstvertaling met een plus'. Bosseaux bekijkt AVT als een vorm van vertalen waarbij aspecten van performance betrokken zijn en legt zelf de link met muziekvertaling, verwijzend naar een studie van Kaindl (2005) over LT:

The emphasis [in his study] is not only on the 'verbal text' but also on musical structure, instrumentation, and 'vocal presentation' (Kaindl 2005: 250), all of which are elements of performance. . . . In my study, I will consider performance through visual and oral elements, including song lyrics, . . . rhymes and the translation of utterances that reveal emotions or attitudes. (Bosseaux, 2015, p. 129)

De synthese van het model van García Jiménez – met de hierboven reeds voorgestelde integratie van de analyse op microniveau uit 4.2 – en dat van

Chaume/Bosseaux in een enkel model lijkt de geschikte basis te bieden voor een beschrijvend vertaalmodel voor LT:

- a) Macroniveau van LT: globale vertaalkeuzes en aspecten extrinsiek aan de BT
 1. Aspecten vastgelegd in de vertaalopdracht
 2. Professionele aspecten
 3. Historische en socioculturele aspecten
 4. Commerciële aspecten: aspecten van verkoop, publicatie, verspreiding
 5. Overige aspecten op macroniveau...
- b) Microniveau van LT: lokale vertaalkeuzes en aspecten intrinsiek aan de BT
 1. Algemene vertaalproblemen
 - Linguïstische vertaalproblemen
 - Contextgebonden vertaalproblemen
 - Pragmatische vertaalproblemen
 - Cultuurspecifieke vertaalproblemen
 2. Vertaalproblemen specifiek voor LT – stem-, taal-, beeld- en smaakanalyse van de BT en analyse van de boodschap (en de modi, media en tekensystemen waarvan deze zich bedient):
 1. de verbale component van LT (cf. linguïstische dimensie)
 2. de muzikale component van LT
 3. de scenische component van LT (cf. visuele dimensie)
 4. de synchronische component van LT (cf. reflexieve dimensie of ervaringsdimensie)

Figuur 13. Beschrijvend vertaalmodel voor LT op basis van García Jiménez (2013), Chaume (2012) en Bosseaux (2015).

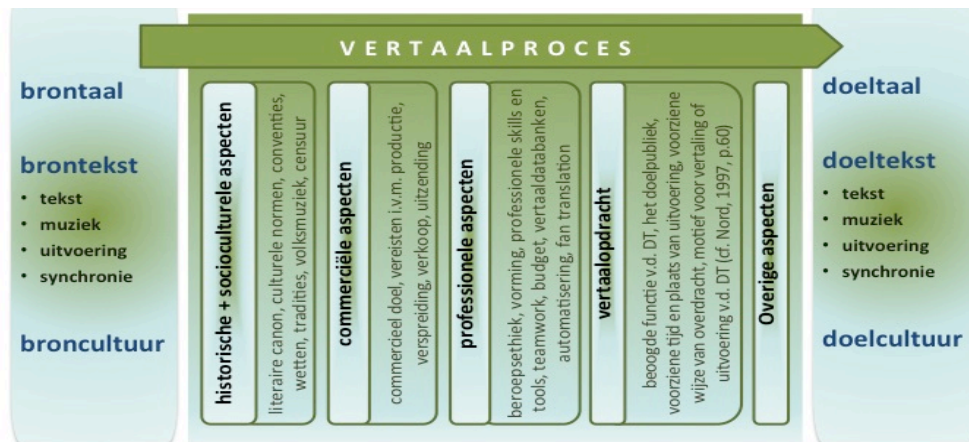
Voor het microniveau werden als eerste luik de “general translation problems” overgenomen die Chaume (2004b, p. 16) vermeldt. Verscheidene auteurs bestuderen inderdaad universele vertaalproblemen waar vanzelfsprekend de vertaler ook bij LT mee te maken krijgt. Herman en Apter (2016) behandelen bijvoorbeeld in het specifieke verband van *vocal translation* in de hoofdstukken “Foreignization and domestication” (pp. 31-56) en “Censorship and taboos” (pp. 101-128) problemen zoals de vertaling van woorden van vreemde afkomst, homofonie, *slang*, humor, neologismen en fenomenen als de censuur van woorden of themata en verschillen in culturele zeden. Ook Low (2017) beschrijft een hele reeks vertaalproblemen die niet typisch zijn voor lyrics, maar ook in het concrete

kader van LT struikelblokken kunnen vormen voor de vertaler. Hij noemt deze de “upstream problems posed by the source tekst” (p. 17) die hij associeert met de problemen die voorkomen bij andere literaire, expressieve, poëtische (p. 20) of orale teksten (p. 21). Hij formuleert zo adviezen voor de vertaling van volgende problemen in liedteksten: taalvariatie (dialect, sociolect, slang, spreektaal) (pp. 27-29), culturele concepten (pp. 29-30), ambiguïteit, archaïsmen (p. 31), eufemismen en indirecte taal (pp. 31-32), vaste uitdrukkingen, gezegden, idioom in vreemde talen (p. 32), onvolledige zinnen, ironie, humor, grappen, woordspelingen (p. 33), metaforen en vergelijkingen, neologismen, herhalingen (p. 34), vulgair en obscene taalgebruik (p. 35). Ook enkele *conceptual maps* van van Doorslaer (2009) kunnen voor dit eerste luik op microniveau inspiratie bieden voor microstrategieën toepasbaar op LT. De overzichtskaart die van Doorslaer “detail of procedures (in translation)” (p. 37) noemt, biedt een synthese van de in de literatuur tot 2009 beschreven microstrategieën op het niveau van tekstmanipulatie in TS (zie bijlage 4). De *conceptual map* “details of translation strategies” (2009, p. 36 – ook in bijlage 4) biedt een overzicht van strategieën op tekstniveau. Vele van de door van Doorslaer beschreven procedures en strategieën – waarvan een aantal hierboven reeds aan bod kwamen – zijn ook van nut voor de vertaler van populaire muziek.

Als tweede luik op microniveau, de vertaalproblemen specifiek voor LT, werd van het model van Chaume/Bosseaux de notie opgenomen van de analyse van de multimodale en plurisemiotische aspecten van de DT voorafgaand aan het vertalen. Gezien de concrete invulling hiervan in het genoemde model specifiekier ontworpen is op maat van filmvertaling, werd hier in de plaats daarvan de analyse van de vier componenten van LT opgenomen zoals reeds voorgesteld in de aanpassing van het model van García Jiménez voor de context van LT. Hieraan toegevoegd kunnen de stemanalyse (voor aspecten van zingbaarheid en klank van de *lyrics* op maat van specifieke uitvoerders), beeldanalyse (voor aspecten van presentatie, illustratie, uitvoering), taalanalyse (inzichten van SFG bij tekstvertaling) en smaakanalyse (voor aspecten van synchronie, esthetiek of commercieel succes) van Bosseaux (zoals beschreven in 3.3.3) interessante inzichten bieden voor LT.

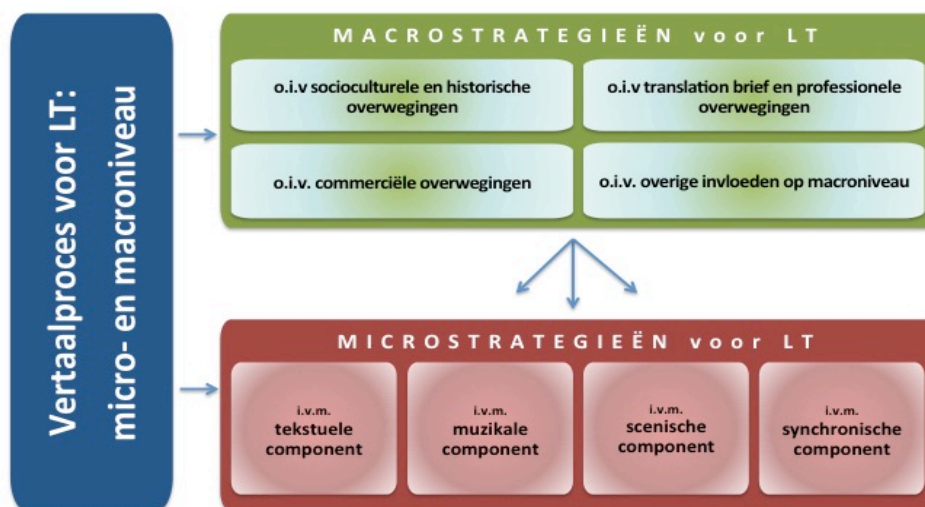
Voor het macroniveau werden de verschillende aspecten van het externe niveau van het model van Chaume/Bosseaux en de aan de song extrinsieke aspecten van García Jiménez samengenomen: aspecten vastgelegd in de vertaalopdracht, professionele aspecten, historische en socioculturele aspecten, commerciële aspecten zoals aspecten

van publicatie, verspreiding en receptie... Figuur 14 is gebaseerd op de *basic transfer map* (2009, p. 36) van van Doorslaer (zie bijlage 4) en toont een synthese van bovengenoemde aspecten van het vertaalproces van LT op macroniveau.



Figuur 14. Het vertaalproces van LT op macroniveau.

Figuur 15 is een weergave van de integratie van de aspecten op microniveau (de componenten van LT zoals beschreven in hoofdstuk 4) en op macroniveau (zoals in Figuur 14) in de beschrijving van het vertaalproces.



Figuur 15. Schematische voorstelling van het vertaalproces voor LT op micro- en macroniveau.

Onder de overige aspecten kunnen de bijkomende analyses uit 5.2 worden gerekend: Gambier noemde (zie 2.2.1.2) op dit niveau reeds de translation brief en economische, culturele, politieke, ideologische of linguïstische factoren en technische beperkingen (2010, p. 416). Figuur 16 is een schematische weergave van het vertaalmodel voor LT, bij wijze van synthese van de masterproef aangevuld met verwijzingen naar vertaaltools, hoofdstukken, strategieën en auteurs²⁵.



Figuur 16. Beschrijvend vertaalmodel voor LT met toevoeging van vertaaltools, hoofdstukken en referenties.

²⁵ Zie bijlage 6 voor een weergave van het vertaalmodel in A3-formaat.

6. CONCLUSIE

Literatuuronderzoek toonde aan dat er de laatste twintig jaar een toenemende aandacht is voor LT. Naast een afbakening van het domein en zijn terminologie werd een analyse gemaakt van de componenten waaruit een popsong als boodschap bestaat. Tekst, muziek en uitvoering staan in dialoog met elkaar en met het publiek: LT is een complexe vorm van multimodale en plurisemiotische vertaling. Op zoek naar bouwstenen voor een model voor LT werd een selectie voorgesteld van 13 bronnen en 79 vertaalstrategieën. Mapping van deze strategieën toonde aan het in 73 van de 79 gaat om microstrategieën. Het macroniveau wordt wel degelijk besproken maar leidde vooralsnog tot veel minder concrete macrostrategieën. De vertaalmodellen van García Jiménez (2013), Chaume (2012) en Bosseaux (2015) leveren een werkbare basis voor een vertaalmodel voor LT waarin micro- en macroniveau worden opgenomen. Op microniveau werd de analyse uit hoofdstuk 4 geïntegreerd voor een accuratere beschrijving van LT: naast de verbale, muzikale en scenische component wordt ook de synchronische component beschreven als koepel voor de componentoverschrijdende aspecten in LT.

Een eerste conclusie uit het proces van knowledge mapping is, zoals beschreven, dat de meeste aandacht tot nog toe uitging naar de lokale vertaalkeuzes op het concrete niveau van tekstmanipulatie. Binnen wat García Jiménez de intrinsieke en Chaume en Bosseaux de interne vertaalaspecten noemen, concentreren 39 strategieën zich op de tekstuele component. Er is nog een lange weg te gaan voor een bredere visie op liedvertaling dan die van tekstvertaling.

Een tweede conclusie is dat ondanks een sterk groeiende aandacht voor LT nog steeds veel onderzoek voortborduurde op dezelfde bronnen en ideeën. Ondanks de vele verruiming van auteurs als Franzon, Kaindl en Bosseaux is er toch nog een traditie die schatplichtig is aan de prescriptieve toon van de musicologen van weleer (als Strangways, Spaeth of Drinker). Gidsen voor muziekvertaling als deze van Apter en Herman (2016) en Low (2017) schrijven toch nog altijd graag voor hoe je ‘goed’ liedjes vertaalt.

Meer inzicht in de reeds beschikbare berg aan inzichten kan helpen om te komen tot meer voortschrijdend inzicht. Voor een evolutie naar echt fundamenteel en experimenteel onderzoek lijkt er nog een lange weg te gaan in dit onderzoeksdomein. Toch

kan ook in LT kwantificeerbaar onderzoek verricht worden en zelfs als het gaat over het effect van liedvertaling op een publiek: Chiashi (2007) onderzocht *het verschil in effect tussen* originele en vertaalde songs op een Japanse toehoorders.

Met een beschrijvend vertaalmodel voor LT hoopt deze masterproef meer overzicht te bieden aan zowel de vertaler als de vertaalwetenschapper en mee de weg te openen voor nieuwe inzichten.

BIBLIOGRAFISCHE REFERENTIES

- Åkerström, J. (2010). *Translating song lyrics: a study of the translation of the three musicals by Benny Andersson and Björn Ulvaeus* [bachelorproef]. Ongepubliceerd manuscript, Sodertorns University, Zweden. Geraadpleegd op 18 februari, 2017 via <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:375140/FULLTEXT02>
- Al-Azzam, B., & Al-Kharabsheh, A. (2011). Jordanian folkloric songs in translation: Mousa's song they have passed by without a company as a case study. *Translators' Journal*, 56(3), 557-578. doi: 10.7202/1008333ar
- Alkalay-Gut, K. (2000). Literary dialogues: rock and Victorian poetry. *Poetics today*, 21(1), 33-60.
- Amorim, L. M. (2003). Translation and adaptation: differences, intercrossings and conflicts in Ana Maria Machado's translation of Alice in Wonderland by Lewis Carroll. *Cadernos de Tradução*, 1(11), 193-209.
- Apter, R. (1985). A peculiar burden: some technical problems of translating opera for performance in English. *Meta: Translators' Journal*, 30(4), 309-319.
- Apter, R. (1989). The impossible takes a little longer: translating opera into English. *Translation Review*, 30(1), 27-37.
- Apter, R., & Herman, M. (2016). *Bloomsbury advances in translation. Translating for singing: the theory, art and craft of translating lyrics*. London: Bloomsbury.
- As-Safi, A. B. (2011). *Translation theories: strategies and basic theoretical issues*. Jordan: Al Manhal.
- Azar, M. (2011). Una que sepamos todos: el cover y la traducción. *Luthor*, 1(3), 14-24.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, trans.). New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text: essays selected and translated by Stephen Heath*. New York: Hill & Wang.
- Barthes, R. (2002). The grain of the voice. In M. Huxley & N. Witts (Red.), *The twentieth century performance reader* (pp. 49-56). London/New York: Routledge.
- Bassnett, S. (2013). *Translation studies*. London/New York: Routledge.
- Bell, R. T. (1991). *Translation and translating: Theory and practice*. New York: Longman.
- Bell, R. T. (1998). Psychological/cognitive approaches. In M. Baker (Red.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (pp. 185-189). London/New York: Routledge.
- Bindervoet, E., & Henkes, R.-J. (2009). De ogen en haken van liedjes vertalen. *Filter*, 16(2), 33-35.
- Booth, G. D., & Kuhn, T. L. (1990). Economic and transmission factors as essential elements in the definition of folk, art, and pop music. *The Musical Quarterly*, 74(3), 411-438.
- Bosseaux, C. (2008). Buffy the vampire slayer: characterization in the musical episode of the TV series. *The Translator*, 14(2), 343-372.
- Bosseaux, C. (2011). The translation of song. In K. Malmkjær, & K. Windle (Red.), *The Oxford handbook of translation studies* (pp. 183-197). Oxford: University Press.
- Bosseaux, C. (2013). Some like it dubbed: translating Marilyn Monroe. In H. J. Minors (Red.), *Music, text and translation* (pp. 81-92). London: Bloomsbury Academic.
- Bosseaux, C. (2015). *New trends in translation studies: Vol. 16. Dubbing, Film and Performance: Uncanny Encounters*. Bern: Peter Lang. doi: 10.3726/978-3-0353-0737-5
- Bühler, K. (1934). *Sprachtheorie*. Oxford: Fischer.
- Burns, G. (1987). A typology of 'hooks' in popular records. *Popular music*, 6(1), 1-20.
- Calvocoressi, M. D. (1921). The practice of song-translation. *Music & Letters*, 2(4), 314-322.
- Camus-Camus, C. (2015). Negotiation, censorship or translation constraints? A case study of duel in the sun. In J.D. Cintas & J. Neves (Red.), *Audiovisual translation: taking stock* (pp. 8-27). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Chapelle, C. (2013). *The encyclopedia of applied linguistics*. Oxford: Wiley-Blackwell.

- Charniak, E., Knight, K., & Yamada, K. (2003, September). Syntax-based language models for statistical machine translation. In *MT summit IX: proceedings of the Ninth Machine translation summit, New Orleans, USA* (pp. 40-46).
- Chaume, F. (1997). Translating non-verbal information in dubbing. In F. Poyatos (Red.), *Benjamins translation library: Vol. 17. Nonverbal communication and translation: new perspectives and challenges in literature, interpretation and the media* (pp. 315-326). Amsterdam: John Benjamins.
- Chaume, F. (1998). Textual constraints and the translator's creativity in dubbing. In A. Beylard-Ozeroff, J. Králová & B. Moser-Mercer (Red.), *Benjamins translation library: Vol. 27. Translators' strategies and creativity* (pp. 15-22). Amsterdam: John Benjamins.
- Chaume, F. (2004a). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra Ediciones.
- Chaume, F. (2004b). Film studies and translation studies: two disciplines at stake in audiovisual translation. *Meta: Translators' Journal*, 49(1), 12-24.
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: dubbing*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of translation: the spread of ideas in translation theory*. Amsterdam: John Benjamins.
- Chesterman, A. (2005). Problems with strategies. In K. Károlyi & Á. Fóris (Red.), *New trends in translation studies: in honour of Kinga Klauy* (pp. 17-28). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Chiaro, D. (2009). Operatic translation. In J. Munday (Red.), *The Routledge companion to translation studies* (pp. 212-213). London/New York: Routledge.
- Chiashi, M. (2007). *Effect of song translation vs. non-native original language performance in Japanese on emotional response of Japanese participants* [masterproef]. Ongepubliceerd manuscript, Florida State University, United States of America. Geraapleegd op 15 april, 2017 via <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A182062>
- Ciantar, P., & Fabri, F. (Red.). (2012). Musical translations across the Mediterranean. *Journal of Mediterranean Studies* 21(2).
- Cintrao, H. P. (2006). Fidelidad y finalidad en traducción subordinada. In S. Bravo Utrera & R. G. López (Red.), *Estudios de traducción: problemas y perspectivas* (pp. 593-606). Gran Canaria: Universidad Las Palmas de Gran Canaria Servicio de Publicaciones.
- Cintrao, H. P. (2009). Translating "Under the sign of invention": Gilberto Gil's song lyric translation. *Meta: Translators' Journal*, 54(4), 813-832.
- Coenraats, W. (2007). *Translating musicals* [masterproef]. Ongepubliceerd manuscript, Universiteit Utrecht, Nederland. Geraapleegd op 15 april, 2017 via [http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2008-0109-200827/scriptie Translating Musicals.doc](http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2008-0109-200827/scriptie%20Translating%20Musicals.doc)
- Cotes Ramal, M.D.M. (2005). Traducción de canciones: Grease. *Puentes*, 6, 77-86.
- Darwish, A. (2003). *The transfer factor: selected essays on translation and cross-cultural communication*. Melbourne: Writescop Publishers.
- Darwish, A. (2008). *Optimality in translation*. Melbourne: Writescop Publishers.
- De Frutos Domínguez, R. (2013). *El debate en torno al canto traducido : análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica : adaptación al castellano de la ópera "Il barbiere di Siviglia" de G. Paisiello* [doctoraatsthesis]. Ongepubliceerd manuscript, Fundación Universitaria Andaluza Inca Garcilaso, Málaga, Spanje.
- de Luna, J. M. F. (1994). A step on the ground of lyrics translation. *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, 4(2), 77-93.
- De Waard, J., & Nida, E. A. (1986). *From one language to another. Functional equivalence in bible translating*. Nashville: Thomas Nelson.
- De Wolfe, L. (2001). Surtitling operas. With examples of translations from German into French and Dutch. In Y. Gambier & H. Gottlieb (Red.), *Benjamins translation library: Vol. 34. (Multi)media translation, concepts, practices and research* (pp. 179-188). Amsterdam: John Benjamins.
- Delisle, J., Lee-Jahnke, H., & Cormier, M. C. (Red.). (1999). *Translation terminology*. Amsterdam: John Benjamins. doi: 10.1075/fit.1

- Delson, D., & Hurst, W. E. (1980). *Delson's dictionary of radio & record industry terms*. Thousand Oaks, California: Bradson Press.
- Diab, M., & Finch, S. (2000). A statistical word-level translation model for comparable corpora. In: *Proceedings of the conference on content-based multimedia information access RIAO*.
- Díaz-Cintas, J., & Remael, A. (2014). *Audiovisual translation: subtitling*. London/New York: Routledge.
- Drinker, H.S. (1950). On translating vocal texts. *The Musical Quarterly*, 36(2), 225-240.
- Dyer-Bennett, R. (1979). *Preface to Schubert, The lovely milleress*. New York: Schirmer.
- Dylan, B. (2017, 5 juni). *Bob Dylan - Nobel lecture*. Geraadpleegd op 15 juni, 2017 via https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/dylan-lecture.html
- Emmons, S. (1979). *The art of the song recital*. New York: Schirmer.
- Estévez, J. A. L. (2005). Una propuesta para el estudio de la traducción de canciones: hacia un refinamiento cualitativo del corpus de estudio. In P. Zabalbeascoa Terran, L. Santamaría Guinot & F. Chaume (Red.), *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Editorial Comares.
- Estévez, J. A. L. (2010). *Las traducciones escritas de letras de canciones: Bob Dylan en España (1971-1999)* [doctoraatsthesis]. Ongepubliceerd manuscript, Universidad de La Laguna, Spanje. Geraadpleegd op 16 januari, 2017 via <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=26216>
- Estévez, L., & Alberto, J. (2005). *Una propuesta para el estudio de la traducción de canciones: hacia un refinamiento cualitativo del corpus de estudio. La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Editorial Comares, SL. Geraadpleegd op 15 december, 2015 via <http://www3.vives.org/pdf/setam/Estevez.PDF>
- Even-Zohar, I. (2005). Polysystem theory (revised). *Papers in culture research*, 38-49.
- Franzon, J. (2005). Musical comedy translation: Fidelity and format in the Scandinavian My Fair Lady. In D.L. Gorlée (Red.), *Approaches to translation studies: Vol. 25. Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 263-298). Amsterdam: Rodopi.
- Franzon, J. (2008). Choices in song translation: singability in print, subtitles and sung performance. *The Translator*, 14(2), 373-399.
- Franzon, J. (2008). Choices in song translation: singability in print, subtitles and sung performance. *The Translator*, 14(2), 373-399. doi: 10.1080/13556509.2008.10799263
- Franzon, J. (2010a). Sångöversättning – någonstans mellan respekt och slagkraft. *Acta Translatologica Helsingiensia*, 1, 49-63.
- Franzon, J. (2010b). Att översätta sånger är att välja bort. *IASS 2010 Proceedings*. Geraadpleegd op 12 januari, 2017 via <http://cts.lub.lu.se/ojs/index.php/IASS2010/article/download/5029/4464>
- Franzon, J. (2012). Three dimensions of singability. Sung and unsung translations of songs in musicals, books and subtitles. *Congress Proceedings of Metrics, Music and Mind Linguistic, Metrical and Cognitive Implications in Sung Verse*, Rome, 23-25 February 2012. Geraadpleegd op 8 maart, 2017 via <https://sungverse.files.wordpress.com/2011/10/franzon1.pdf>
- Franzon, J. F. I. (2015). Three dimensions of singability. An approach to subtitled and sung translations. In T. Proto, P. Canettieri & G. Valenti (Red.), *Text and tune: on the association of music and lyrics in sung verse* (pp. 333-346). Bern: Peter Lang.
- Frawley, W. (2000). Prolegomenon to a theory of translation. In L. Venuti (Red.), *The translation studies reader* (pp. 128-137). London/New York: Routledge.
- Frith, S. (1986). Why do songs have words? *The Sociological Review*, 34(S1), 77-106.
- Frith, S. (1988). *Music for pleasure: essays in the sociology of pop*. London/New York: Routledge.
- Frith, S. (2009) Why do songs have words? *Contemporary Music Review*, 5(1), 77-96.
- Frith, S., Straw, W., & Street, J. (2001). *The Cambridge companion to pop and rock*. Cambridge University Press, 95-105.
- Gambier, Y. (2010). Translation strategies and tactics. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Red.), *Handbook of translation studies* (Vol. 1, pp. 412-418). Amsterdam: John Benjamins.

- Gambier, Y. (2010). Translation strategies and tactics. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Red.), *Handbook of translation studies* (Vol. 1, pp. 412-418). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. doi: 10.1075/hts.1.tra7
- Gambier, Y., & Van Doorslaer, L. (Red.). (2010). *Handbook of translation studies* (Vol. 1). Amsterdam: John Benjamins.
- García Jiménez, G. R. (2013). *La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones* [doctoraatsthesis]. Ongepubliceerd manuscript, Universidad de Málaga, Spanje.
- García Jiménez, G. R. (2017). Song translation and AVT: the same thing? *Babel*, 63(2), 200-213.
- García Paredes, A. (2014). *El teatro musical: ¿traducción o adaptación?* [masterproef]. Ongepubliceerd manuscript, Universidad de Salamanca, Spanje. Geraadpleegd op 4 maart, 2017 via <http://hdl.handle.net/10366/123437>
- García, I. (2009). Beyond translation memory: computers and the professional translator. *The Journal of Specialised Translation*, 12(12), 199-214. Geraadpleegd op 12 maart, 2016 via http://www.jostrans.org/issue12/art_garcia.pdf
- Golomb, H. (2005). Music-linked translation (MLT) and Mozart 's operas: theoretical, textual and practical approaches. In D. L. Gorrée (Red.), *Approaches to translation studies: Vol. 25. Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 121-161). Amsterdam: Rodopi.
- Goodwin, A. (1992). *Dancing in the distraction factory*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Gorrée, D. L. (1997). Intercode translation: Words and music in opera. *Target*, 9(2), 235-270.
- Griffith, H. K. (2009). *En el crescendo de la teoría traductológica: procedimiento para traducir letras musicales populares al inglés* [doctoraatsthesis]. Ongepubliceerd manuscript, Universidad Nacional, San José, Costa Rica. Geraadpleegd op 15 april, 2017 via www.mogap.net/pmt/HeidiGriffith.pdf
- Guerrero, M. J. H. (2014). La traducción de letras de canciones en la web de aficionados 'LyricsTranslate.com'. *Babel*, 60(1), 91-108. doi: 10.1075/babel.60.1.06her
- Halliday, M.A.K. (1985). *An introduction to functional grammar*. London: Edward Arnold.
- Hennion, A. (2007). Pragmatics of taste. In M. D. Jacobs (Red.), *The Blackwell companion to the sociology of culture* (Vol. 12, pp. 131-144). Oxford: Blackwell.
- Hervey, S. G., Hervey, S., & Higgins, I. (1992). *Lehrbuch* (Vol. 1). Hove: Psychology Press.
- Hewitt, E. (2000). A study of pop-song translations. *Perspectives: Studies in Translatology*, 8(3), 187-195.
- Holmes, J. S. (1972/2000). The name and nature of translation studies. In L. Venuti (Red.), *The translation studies reader* (pp. 128-137). London/New York: Routledge.
- Holz-Mänttari, J. (1984). *Translatorisches handeln: Theorie und methode* (pp. 230-251). Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Hörmanseder, F. (2008). *Text und Publikum: Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Human, R. & Van Niekerk, C. (2010). Translation as negotiation: a musical perspective. *Journal for New Generation Sciences*, 8(1), 94-109.
- Hurtado Albir, A. (1996). La traduction : classification et éléments d'analyse. *Meta: Translators' Journal*, 41(3), 366. Geraadpleegd op 10 maart, 2017 via <http://id.erudit.org/iderudit/001867ar>
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- Hurtado Albir, A. & Alves, F. (2009). Translation process. In J. Munday (Red.), *The Routledge companion to translation studies* (pp. 235-236). London/New York: Routledge.
- Husseini, P. (2010, February 17). *Nick Cave's lyrics in official and amateur Czech translations* [masterproef]. Ongepubliceerd manuscript, Masaryk University. Geraadpleegd op 2 januari, 2017 via http://is.muni.cz/th/104902/ff_m/?lang=en
- Igareda, P. (2012). Lyrics against images: music and audio description. In Di Giovanni, E., Orero, P., & Agost, R., *Multidisciplinarity in audiovisual translation. Monographs in Translation and Interpreting*, 4, 233-254.
- Jääskeläinen, R. (1993). Investigating translation strategies. In S. Tirkkonen-Condit & J. Laffling (Red.), *Recent trends in empirical translation research* (pp. 99-120). Joensuu: University of Joensuu.
- Jaime, A. H. (1983). *La traducción de canciones de películas de género musical*. Universitat Autònoma.

- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. *On translation*, 3, 30-39.
- Jin, L. (2015). Musical lyrics translation: the reconstruction of a multimodal textual Gestalt. In *Proceedings of 2015 Youth Academic Forum on Linguistics, Literature, Translation and Culture* (pp. 53-55).
- Johnson, M. (1984). Translation and adaptation. *Meta: Translators' Journal*, 29(4), 421-425.
- Kaindl K. (1999). Musiktheater. In M. Snell-Hornby, H. G. Hönig, P. Kußmaul, & P. A. Schmitt (Red.), *Handbuch Translation* (pp. 258-261). Tübingen: Stauffenburg.
- Kaindl, K. (2003). Ein Schiff wird kommen... Kultur-, Adressaten- und Textspezifik bei der Übersetzung von Populärmusik. In B. Nord & P.A. Schmitt (Red.), *Traducta Navis. Festschrift zum 60. Geburtstag von Christiane Nord* (pp. 83-101). Tübingen: Stauffenburg.
- Kaindl, K. (2005a). Kreativität in der Übersetzung von Populärmusik. *Lebende Sprachen*, 50(3), 119-124.
- Kaindl, K. (2005b). The plurisemiotics of pop song translation: Words, music, voice and image. In D. L. Gorlée (Red.), *Song and Significance: Vol. 25. Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 235-262). Amsterdam: Rodopi.
- Kaindl, K. (2012). Die Übersetzung französischer Chansons: Am Beispiel von Barbara. In M. Fischer & F. Hörner (Red.), *Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg. Deutsch-französische Musiktransfers* (Vol. 57, pp. 207-218). Münster: Waxmann Verlag.
- Kaindl, K. (2012). Multimodality and translation. In C. Millán & F. Bartrina (Red.), *The Routledge handbook of translation studies* (pp. 257-269). London/New York: Routledge.
- Kaindl, K. (2013). From realism to tearjerker and back: the songs of Edith Piaf in German (L. Brodbeck and J. Page, trans.). In H. J. Minors (Red.), *Music, text and translation* (pp. 151-161). London: Bloomsbury Academic.
- Kalábóvá, H. (2006). *Film vs. stage versions of translations of song lyrics in Hair and Jesus Christ Superstar* [masterproef]. Ongepubliceerd manuscript, Masaryk University, Tsjechië. Geraadpleegd op 4 maart, 2017 via http://is.muni.cz/th/52400/ff_m/?lang=en
- Karamitroglou, F. (2000). *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation: The choice between subtitling and revoicing in Greece*. Amsterdam: Rodopi.
- Kaross, L. (2014). *The amateur translation of song lyrics: a study of Morrissey in Brazilian media (1985-2012)* [doctoraatsthesis]. Ongepubliceerd manuscript, University of Manchester, Verenigd Koninkrijk.
- Kasha, A., & Hirschhorn, J. (1979). *If they ask you, you can write a song*. New York: Simon & Schuster.
- Kelly, A. (1993). Translating French song as a language learning activity. *Équivalences*, 22-23, 91-112.
- Kuhiwczak, P., & Littau, K. (2008). *A companion to translation studies*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Lambert, J. (1989). La traduction, les langues et la communication de masse: les ambiguïtés du discours international. *Target*, 1(2), 215-237.
- Lambert, J., & Delabastita, D. (1996). La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels. *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, 33-58.
- Lederer, M. (1994/2003). *Translation: the interpretive model*. [La traduction aujourd'hui: le modèle interprétatif] (N. Larché, Vert.). Manchester & Northampton: St. Jerome Publishing.
- Literair genre. (s.d.). In Wikipedia. Geraadpleegd op 15 november, 2016 via https://nl.wikipedia.org/wiki/Literair_genre
- Lörscher, W. (1991). *Translation performance, translation process, and translation strategies: a psycholinguistic investigation*. Tübingen: G. Narr.
- Lörscher, W. (2002). A model for the analysis of translation processes within a framework of systemic linguistics. *Cadernos de Tradução*, 2(10), 97-112. Geraadpleegd op 12 maart 2017, via www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6146/5704
- Loureiro-Porto, L. (2002). The translation of the songs in Disney's Beauty and the Beast: an example of manipulation. *Miscelânea: a Journal of English and American Studies*, 25, 121-141.
- Low, P. (2001). *Song translation and the question of rhyme*. Ongepubliceerd manuscript, geciteerd in W. Coenraats. (2007).
- Low, P. (2002). Surtitling for opera: a specialised translating task. *Babel*, 48(2), 97-110.
- Low, P. (2003a). Singable translations of songs, *Perspectives*, 11(2), 87-103.

- Low, P. (2003b). Translating poetic songs: an attempt at a functional account of strategies, *Target* 15(1), 95-115.
- Low, P. (2005a). Song translation. In K. Brown (Red.), *The Elsevier Encyclopedia of Language and Linguistics* (pp. 511-514). Oxford: Elsevier.
- Low, P. (2005b). The pentathlon approach to translating songs. In D. L. Gorlée (Red.), *Approaches to translation studies: Vol. 25. Song and significance: virtues and vices of vocal translation* (pp. 185-212). Amsterdam: Rodopi.
- Low, P. (2008). Translating songs that rhyme. *Perspectives*, 16(1-2), 1-20. doi: 10.1080/13670050802364437
- Low, P. (2013). When songs cross language borders: translations, adaptations and 'replacement texts'. *The Translator*, 19(2), 229-244.
- Low, P. (2017). *Translation practices explained. Translating song: lyrics and texts*. London/New York: Routledge.
- Marco, J. (2009). The terminology of translation: epistemological, conceptual and intercultural problems and their social consequences. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Red.), *Benjamins current topics: Vol. 20. The metalanguage of translation* (pp. 65-80). Amsterdam: John Benjamins.
- Mateo, M. (2012). Music and translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Red.), *Handbook of translation studies* (Vol. 3, pp. 115-121). Amsterdam: John Benjamins.
- Mateo, M. (2014). Anglo-American musicals in Spanish theatres. *The Translator*, 14(2), 319-342.
- Mayoral Asensio, R. (2001). *Estudios sobre la traducción: Vol. 8. Aspectos epistemológicos de la traducción*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Mayoral Asensio, R., Kelly, D., & Gallardo, N. (1988). Concept of constrained translation. Non- linguistic perspectives of translation. *Meta: Translators' Journal*, 33(3), 356-367.
- McIntyre, P. (2008). Creativity and cultural production: a study of contemporary Western popular music songwriting. *Creativity Research Journal*, 20(1), 40-52.
- McLucas, A. D. (2011). *The musical ear: oral tradition in the USA*. Burlington, Vermont: Ashgate Publishing.
- McMichael, P. (2014) Translation, authorship and authenticity in Soviet rock songwriting. *Translation Studies*, 14(2), 201-228.
- Meller, L. W. (1996). Lennon & Veloso: parceiros de composição? *Cadernos de tradução*, 1(1), 285-307.
- Millán, C., & Bartrina, F. (Red.). (2012). *The Routledge handbook of translation studies*. London/New York: Routledge.
- Minors, H. J. (2013). Music translating visual arts: Erik Satie's Sports et Divertissements. In H. J. Minors (Red.), *Music, text and translation* (pp. 107-120). London: Bloomsbury Academic.
- Minors, H. J. (Red.) (2013). *Music, text and translation*. London: Bloomsbury Academic.
- Minors, H. J., & Newmark, P. (2013). Art song in translation. In H. J. Minors (Red.), *Music, text and translation* (pp. 59-68). London: Bloomsbury Academic.
- Munday, J. (2009). Issues in translation studies. In J. Munday (Red.), *The Routledge companion to translation studies* (pp. 1-19). London/New York: Routledge.
- Munday, J. (2016). *Introducing translation studies: theories and applications*. London/New York: Routledge.
- Munday, J. (Red.). (2009). *The Routledge companion to translation studies*. London/New York: Routledge.
- Neves, J. (2010). Music to my eyes... Conveying music in subtitling for the deaf and the hard of hearing. In Ł. Bogucki & K. Kredens (Red.), *Perspectives in Audiovisual Translation*. Łódź *Studies in Language*, 20, 123-145. Bern: Peter Lang.
- Neves, J. (2010). Music to my eyes... Conveying music in subtitling for the deaf and the hard of hearing. *Perspectives on Audiovisual Translation*, 20, 123-146.
- Newmark, P. (1988). *Approaches to translation*. Hertfordshire: Prentice Hall.
- Newmark, P. (2004). Non-literary in the light of literary translation. *Journal of Specialised Translation*, 1, 8-13.
- Nida, E. & Taber, C. (1969). *The theory and practice of translation*. Leiden: Brill.
- Nida, E. A. (1964). *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: Brill.

- Nobel Media AB. (2017, 5 juni). Bob Dylan - Nobel lecture. *Nobelprize.org*. Geraadpleegd op 15 juni, 2017 via https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/dylan-lecture.html
- Nooteboom, S. (1999). The prosody of speech: melody and rhythm. In W. J. Hardcastle, J. Laver & F. E. Gibbon (Red.), *The handbook of phonetic sciences* (pp. 640-673). Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons.
- Olkkonen, S. (2008). *Das Übersetzen von Texten der Musikgattung Lied: am Beispiel von zehn Liedern aus dem Zyklus Winterreise von Franz Schubert und deren Übersetzungen* [masterproef]. Ongepubliceerd manuscript, University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Translation Studies, Finland. Geraadpleegd op 10 februari, 2017 via <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe200804251273>
- Oner, S. (2008). Folk songs, translation and the question of (pseudo-)originals. *The Translator*, 14(2), 229-246.
- Ordudari, M. (2007). Translation procedures, strategies and methods. *Translation Journal*, 11(3), 8.
- Ordudari, M. (2008). Good translation: art, craft, or science. *Translation Journal*, 12(1), 1-11.
- Orero, P., & Matamala, A. (2007). Accessible opera: overcoming linguistic and sensorial barriers. *Perspectives: Studies in Translatology*, 15(4), 262-277.
- Patel, A. D. (2008). *Music, language and the brain*. New York: Oxford University Press.
- Peysen, H.F. (1922). Some observations on translation. *The Musical Quarterly*, 8(3), 353-371.
- Pym, A. (2011). Translation research terms: a tentative glossary for moments of perplexity and dispute. In A. Pym (Red.), *Translation Research Projects 3* (pp. 75-110). Tarragona: Intercultural Studies Group. Geraadpleegd op 22 maart, 2017 via https://www.researchgate.net/publication/283363357_Translation_research_terms_A_tentative_glossary_for_moments_of_perplexity_and_dispute
- Randel, D. M., & Apel, W. (1986). *The new Harvard dictionary of music*. Belknap Press. → "Popular Music" by Charles Hamm.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22e editie). Geraadpleegd op 15 september, 2016 via <http://www.rae.es/rae.html>
- Reiß, K. (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen* (Vol. 12). München: M. Hueber.
- Reiß, K. (1995). *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft: Wiener Vorlesungen*. Wenen: Wiener Universitäts-Verlag.
- Reiß, K., & Vermeer, H. J. (2014). *Towards a general theory of translational action: Skopos theory explained*. London/New York: Routledge.
- Remael, A. (2010). Audiovisual translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Red.), *Handbook of translation studies* (Vol. 1, pp. 12-17). Amsterdam: John Benjamins.
- Reus, T. (2015). *Building snowmen across language and music: A comparison of models of song translation in the Dutch and Flemish versions of Disney's Frozen* [masterproef]. Ongepubliceerd manuscript, Leiden University, Nederland. Geraadpleegd op 15 januari, 2017 via <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/34590>
- Romero-Fresco, P. (2006). The Spanish dubbese: a case of (un-) idiomatic 'friends'. *The Journal of Specialised Translation*, 06, 134-151. Geraadpleegd op 16 maart, 2017 via http://www.jostrans.org/issue06/art_romero_fresco.php
- Romero-Fresco, P. (2017). Review: dubbing, film and performance: uncanny encounters.
- Romero-Fresco, P. (2017). Review. Dubbing, film and performance: uncanny encounters. *Translation Studies*, 10(3), 362-364. doi: 10.1080/14781700.2016.1242090
- Sager, J. C. (1994). *Language engineering and translation: consequences of automation* (Vol. 1). Amsterdam: John Benjamins.
- Shuttleworth, M., & Cowie, M. (2014). *Dictionary of translation studies*. London/New York: Routledge.
- Sibilla, G. (2003). Fragments of a musical/narratological practice: Reading pop music as a narrative, musicians as
- Sibilla, G. (2003). Fragments of a musical/narratological practice: reading pop music as a narrative, musicians as characters. In A. Gyde & G. Stahl (Red.), *Practising popular music: 12th Biennial IASPM-International conference Montreal 2003 Proceedings* (pp. 843-853). Montreal: IASPM. Geraadpleegd op 15 februari, 2017 via <http://www.iaspm.net/archive/IASPM03sm.pdf>

- Siitonen, L. M. (2014). *Subtitling the songs in the Eurovision song contest* [masterproef]. Ongepubliceerd manuscript, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland.
- Smola, K. L. (2011). Translator's freedom and the most suitable method in music-linked translation – On the basis of A. Marianowicz's *Fiddler on the Roof* translation. *Anglica-Wratislaviensia*, 49, 107-114.
- Snell-Hornby, M. (2006). *The turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?* (Vol. 66). Amsterdam: John Benjamins.
- Snell-Hornby, M. (2007). Theatre and opera translation. In P. Kuhiwczak & K. Littau (Red.), *A Companion to Translation Studies* (pp. 106-119). Clevedon: Multilingual matters Ltd.
- Spaeth, S. (1915). Translating to music. *The Musical Quarterly* 1(2), 291-298.
- Strangways, A. F. (1921). Song-translation. *Music and Letters*, 2(3), 211-224.
- Suisman, D. (2009). *Selling sounds: the commercial revolution in American music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Sun, S. (2012). Strategies of translation. In C. A. Chapelle (Red.). *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Oxford: Wiley-Blackwell. doi: 10.1002/9781405198431
- Susam-Saraeva, Ş. (2015). *Translation and popular music: transcultural intimacy in Turkish-Greek relations*. Bern: Peter Lang.
- Susam-Saraeva, Ş. (2008a). Translation and music. *The Translator*, 14(2), 187-200.
- Susam-Saraeva, Ş. (Red.). (2008b). Translation and music. A general bibliography. *The Translator*, 14(2), 453-60.
- Szekely, M. D. (2006). Gesture, pulsion, grain: Barthes' musical semiology. *Contemporary Aesthetics*, 4. Geraadpleegd op 12 maart, 2017 via <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0004.005>
- Tagg, P. (1982). Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular music*, 2(1), 37-67.
- Tajvidi, D. (2011). *Different approaches in translating lyrics - an article submitted for the fulfillment of requirements of translation quality assessment course*. Allameh Tabataba'i University. Faculty of Persian Literature and Foreign Languages - Department of English Translation Studies. Geraadpleegd 14 februari, 2017 via https://www.academia.edu/12149500/Different_Approaches_to_Translating_Lyrics
- Tervo, M. (2014). From appropriation to translation: localizing rap music to Finland. *Popular Music and Society*, 37(2), 169-186.
- Tian, C. (2014). On strategy as the pivotal concept in transfer operations. *International Journal of English and Literature*, 5(5), 106-112.
- Tinker, C. (2005). Jacques Brel is alive and well: Anglophone adaptations of French chanson. *French Cultural Studies*, 16, 179-190.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Toury, G. (2010). What's the problem with 'translation problem'? In B. Lewandowska-Tomaszczyk & M. Thelen (Red.), *Łódź studies in language, Vol. 19. Meaning in translation* (pp. 231-252). Frankfurt: Peter Lang GmbH.
- Trosborg, A. (Red.). (1997). *Benjamins translation library: Vol. 26. Text typology and translation*. Amsterdam: John Benjamins. doi: 10.1075/btl.26
- Turpin, M., & Stebbins, T. (2010). The language of song: some recent approaches in description and analysis. *Australian Journal of Linguistics*, 30(1), 1-17.
- van Doorslaer, L. (2009). Risking conceptual maps. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Red.), *Benjamins current topics: Vol. 20. The metalanguage of translation* (pp. 27-44). Amsterdam: John Benjamins.
- van Doorslaer, L. (2014). Knowledge structuring in translation studies. *Innovative Infotechnologies for Science, Business and Education*, 1(16), 22-25.
- Venuti, L. (1998). Strategies of translation. In M. Baker (Red.), *Encyclopedia of translation studies* (pp. 240-244). London/New York: Routledge.
- Venuti, L. (Red.). (2000). *The translation studies reader*. London/New York: Routledge.
- Vinay, J. P., & Darbelnet, J. (2000). A methodology for translation. In L. Venuti (Red.), *The translation studies reader* (pp. 128-137). London/New York: Routledge.

- Washbourne, K. (2013). Translation, the 'folk process', and socially committed songs of the 1960s. *Mutatis mutandis*, 6(2), 455-476.
- Weaver, S. (2010). Opening doors to opera: the strategies, challenges and general role of the translator. *InTRAlinea*, 10. Geraadpleegd op 10 januari, 2017 via http://www.intralinea.org/archive/article/Opening_doors_to_opera_
- Wen, Z. (2004). Genre analysis and translation of professional discourse. *US-China Foreign Language*, 13, 1-5.
- Wijffels, B. (2013). *Quand la traduction sonne: une traductologie de la chanson. Stratégies et perspectives pour la traduction d'un genre aux contraintes multiples* [bachelorproef]. Ongepubliceerd manuscript, Artesis Hogeschool Antwerpen, Departement Vertalers en Tolken, België.
- Wilson, J. T. S. (2014). "Quizás, quizás, quizás": translators' dilemmas and solutions when translating Spanish songs into English. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 6, 139-151.
- Wilss, W. (Red.). (1981). *Wege der Forschung: Vol. 535. Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

BIJLAGEN

Nummer	Onderwerp	
Bijlage 1	Thematische lijst: 79 vertaalstrategieën voor LT	p. 131
Bijlage 2	Tabel vertaaladviezen uit Wijffels (2013)	p. 137
Bijlage 3	Steekproef groeiende aandacht voor LT	p. 140
Bijlage 4	De conceptual maps van van Doorslaer	p. 141
Bijlage 5	Overzicht van vertaaltools voor LT (12)	p. 144
Bijlage 6	Beschrijvend vertaalmodel voor LT in A3-formaat	p. 145

BIJLAGE 1 – THEMATISCHE LIJST:

79 VERTAALSTRATEGIEËN VOOR LT

Dit overzicht geeft de lijst weer van de 79 vertaalstrategieën voor LT die aan bod komen in de in 3.2.2 voorgestelde selectie aan bronnen. De strategieën zijn thematisch ingedeeld: eerst volgens de component op microniveau waarop ze betrekking hebben en daarbinnen telkens per deelaspect waarover de strategie specifiek handelt.

1. VERBALE COMPONENT – 39 v.d. 79 VERTAALSTRATEGIEËN

Weergave van de 39 vertaalstrategieën uit 3.2.2 die betrekking hebben op de verbale component van de vertaling, thematisch geordend volgens het tekstuele deelaspect waarop ze betrekking hebben (zie 4.2). Rijm, idiomatisch taalgebruik, ritme en stijl werden in 4.2 samengenomen als subgroep rond stilistische equivalentie, naast de tweede subgroep die zich uitspreekt over semantische equivalentie. Drie strategieën die betrekking hebben op de tekst zijn moeilijker te klasseren en werden als restfractie onderaan gegroepeerd.

RIJM – 14

1. “The translation must be poetry or, if that is out of reach, at least fluent and interesting verse which manages to disguise the fact that it is not an original poem” (Strangways, 1921, p. 211).
2. “He must rhyme if the form of the stanza makes rhyme expected; but this is the case less often than might be supposed. If the sense is good, it is wonderful how the sound will take care of itself, when sung” (Strangways, 1921, p. 211).
3. “I suggest six requisites in an adequate English text for a vocal work: . . . [5.] to contain rhymes wherever the music or the text calls for them” (Drinker, 1952, p. 226).
4. “rhyme, where required” (Nida, 1964, p. 180).
5. “The rhyme-scheme of the original poetry must be kept because it gives shape to the phrases” (Dyer-Bennet, 1979, geciteerd door Emmons, 1979, p. 292 – criterium 3 van 4).
6. “Respect the rhymes” (Kelly, 1993, p. 92, geciteerd door Low, 2008, p. 4).
7. “[Rijmvertaling:] el mimetismo absoluto” (Cortés, 2005, p. 79).
8. “[Rijmvertaling:] el mimetismo relativo” (Cortés, 2005, p. 79).
9. “[Rijmvertaling:] la alteración silábica por exceso” (Cortés, 2005, p. 79).
10. “[Rijmvertaling:] la alteración silábica por defecto” (Cortés, 2005, p. 79).
11. “According to [the pentathlon principle] the translator of a song has five events to compete in - five criteria to satisfy - and must aim for the best aggregate . . . (e) Rhyme” (Low, 2003a, p. 92).
12. “Rhymes” (Kalábová, 2006, p. 18).
13. “Use of rhymes” (Åkerström, 2010, p. 5).

14. "Fourth, and least importantly, the rhyme scheme may be copied or a new, similar one may be constructed. After this analysis, translation is a matter of filling the gaps with semantically appropriate linguistic units" (Chaume, 2012, p. 103, samenvattend geciteerd door Reus, 2015, p. 19).

BETEKENIS – 9

1. "Liberties must be taken with the literal meaning when the first three requirements cannot otherwise be met" (Dyer-Bennet, 1979, geciteerd door Emmons, 1979, p. 292 – criterium 4 van 4).
2. "Find and respect the meaning" (Kelly, 1993, p. 92, geciteerd door Low, 2008, p. 4).
3. "Respect the original" (Kelly, 1993, p. 92, geciteerd door Low, 2008, p. 4).
4. "Faithfulness . . ." (Kalábová, 2006, p. 18).
5. Strategieën met betrekking tot de brontekst: de boodschap getrouw overbrengen (semantische accurateheid) (Franzon, 2010, p. 2).
6. "According to [the pentathlon principle] the translator of a song has five events to compete in - five criteria to satisfy - and must aim for the best aggregate . . . (b) Sense" (Low, 2003a, p. 92).
7. "Use of paraphrases" (Åkerström, 2010, p. 5).
8. "Word-for-word translation" (Åkerström, 2010, p. 5).
9. "Use of English words in the translations" (Åkerström, 2010, p. 5).

RITME – 6

1. "Respect the rhythms" (Kelly, 1993, p. 92, geciteerd door Low, 2008, p. 4).
2. "According to [the pentathlon principle] the translator of a song has five events to compete in - five criteria to satisfy - and must aim for the best aggregate . . . (d) Rhythm" (Low, 2003a, p. 92).
3. "a fixed length for each phrase, with precisely the right number of syllables" (Nida, 1964, p. 180).
4. "First, the number of syllables for each line should be determined" (Chaume, 2012, p. 103, samenvattend geciteerd door Reus, 2015, p. 19).
5. "Second, the translator should find the stress pattern of lines and stanzas, which will grant insight into the structure of the song" (Chaume, 2012, p. 103, samenvattend geciteerd door Reus, 2015, p. 19).
6. "Third, the rhythm of tone should be copied, involving such aspects as sentence type and register. This type of rhythm is less mandatory than the previous two" (Chaume, 2012, p. 103, samenvattend geciteerd door Reus, 2015, p. 19).

IDIOMATISCH OF NATUURLIJK TAALGEBRUIK – 4

1. "It is quite unimportant that the translation should, as regards its form, read well on paper, though even that may have its reward in attracting a singer's eye" (Strangways, 1921, p. 211).

2. "I suggest six requisites in an adequate English text for a vocal work: . . . [4.] to be idiomatic and natural English, and not merely translated German, Italian, etc." (Drinker, 1952, p. 226).
3. "According to [the pentathlon principle] the translator of a song has five events to compete in - five criteria to satisfy - and must aim for the best aggregate . . . (c) Naturalness" (Low, 2003a, p. 92).
4. Strategieën met betrekking tot de doelttekst: een natuurlijk aanvoelende vertaling leveren (naturalness) (Franzon, 2010, p. 2).

STIJL – 3

1. "Respect the style" (Kelly, 1993, p. 92, geciteerd door Low, 2008, p. 4).
2. Strategieën met betrekking tot de brontekst: de oorspronkelijke stylistische en intertekstuele aspecten overbrengen (Franzon, 2010, p. 2).
3. "Use of metaphors" (Åkerström, 2010, p. 5).

MOEILIJK TE KLASSEREN – 3

1. "Additions of words" (Åkerström, 2010, p. 5).
2. "Omission of words" (Åkerström, 2010, p. 5).
3. "Reorganization of words and lines of text" (Åkerström, 2010, p. 5).

2. MUZIKALE COMPONENT – 17 v.d. 79 VERTAALSTRATEGIEËN

Weergave van de 17 vertaalstrategieën uit 3.2.2 die betrekking hebben op de muzikale component van de vertaling, thematisch geordend volgens het deelaspect waarop ze betrekking hebben (zie 4.2).

AANPASSING VAN DE TEKST AAN DE MUZIEK – 7

1. "I suggest six requisites in an adequate English text for a vocal work: . . . [1.] to preserve the notes, rhythm, and phrasing of the music" (Drinker, 1952, p. 226).
2. "I suggest six requisites in an adequate English text for a vocal work: . . . [3.] to be appropriate to the particular music" (Drinker, 1952, p. 226).
3. "the observance of syllabic prominence (the accented vowels or long syllables must match correspondingly emphasized notes in the music)" (Nida, 1964, p. 180).
4. "It must sound as though the music had been fitted to it (that is, the new poetic images must be equivalent to the originals and the prosodical arrangement of stresses and accents must match the original music)" (Dyer-Bennet, 1979, geciteerd door Emmons, 1979, p. 292 – criterium 2 van 4).
5. "Do the phrases prosodically fit the music (in terms of intonation, stress, vowel quality)" (Franzon, 2005, p. 293)?
6. "Does the text rhetorically suit the music (in terms of harmonic progression, strophic structure, focus on certain words and phrases)" (Franzon, 2005, p. 293)?

7. Strategieën met betrekking tot de band muziek/tekst: de poëtisch-retorische vorm respecteren (Franzon, 2010, p. 2).

MUZIEKANALYSE – 7

1. “Aspects of time: duration of AO and relation of this to any other simultaneous forms of communication; duration of sections within the AO; pulse, tempo, metre, periodicity; rhythmic texture and motifs” (Kaindl, 2005, pp. 245-245).
2. “Melodic aspects: register; pitch range; rhythmic motifs; tonal vocabulary; contour; timbre” (Kaindl, 2005, pp. 245-245).
3. “Orchestration aspects: type and number of voices, instruments, parts; technical aspects of performance; timbre; phrasing; accentuation” (Kaindl, 2005, pp. 245-245).
4. “Aspects of tonality and texture: tonal centre and type of tonality (if any); harmonic idiom; harmonic rhythm; type of harmonic change; chordal alteration; relationships between voices, parts, instruments; compositional texture and method” (Kaindl, 2005, pp. 245-245).
5. “Dynamic aspects: levels of sound strength; accentuation; audibility of parts” (Kaindl, 2005, pp. 245-245).
6. “Acoustical aspects: characteristics of (re-)performance ‘venue’; degree of reverberation; distance between sound source and listener; simultaneous ‘extraneous’ sound” (Kaindl, 2005, pp. 245-245).
7. “Electromusical and mechanical aspects: panning, filtering, compressing, phasing, distortion, delay, mixing, etc; muting, pizzicato, tongue flutter, etc.” (Kaindl, 2005, pp. 245-245).

MUZIKALITEIT VAN DE TAAL – 2

1. “Vowels and consonants which are appropriate in some way to the sense are, and those which preserve the sounds of the original may be, an advantage to the music of the verse; but this advantage is a luxury to be sought for only when the other conditions have been fulfilled” (Strangways, 1921, p. 211).
2. “Respect the sound” (Kelly, 1993, p. 92 geciteerd door Low, 2008, p. 4).

AANPASSING VAN DE MUZIEK AAN DE TEKST – 1

1. “It may alter the lengths of the composer's notes provided it does not destroy his phrase; but, apart from this, it must never put the singer in any difficulty about his accented note nor propound to him difficult vocal problems” (Strangways, 1921, p. 211).

3. SCENISCHE COMPONENT – 14 v.d. 79 VERTAALSTRATEGIEËN

Weergave van de 14 vertaalstrategieën uit 3.2.2 die betrekking hebben op de scenische component van de vertaling, thematisch geordend volgens het deelaspect waarop ze betrekking hebben (zie 4.2).

ZINGBAARHEID – 7

1. "If not singable above all else, then all other factors are meaningless" (Dyer-Bennet, 1979, geciteerd door Emmons, 1979, p. 292 – criterium 1 van 4).
2. "According to [the pentathlon principle] the translator of a song has five events to compete in - five criteria to satisfy - and must aim for the best aggregate . . . (a) Singability" (Low, 2003a, p. 92).
3. "Singability" (Kalábová, 2006, p. 18).
4. "Articulation and phrasing" (Kalábová, 2006, p. 18).
5. "Zing altijd mee met wat je doet, alleen dan merk je of het past" (Bindervoet & Henkes, 2009, pp. 33-35).
6. "vowels with appropriate quality for certain emphatic or greatly lengthened notes" (Nida, 1964, p. 180).
7. "I suggest six requisites in an adequate English text for a vocal work: . . . [2.] to be readily singable with the particular music" (Drinker, 1952, p. 226).

SYLLABISCHE VARIATIE VOOR ZINGBAARHEID – 3

1. "Modificar la melodía segmentando las notas (Ej.: 1 negra = 2 corcheas = 4 semicorcheas) para poder añadir sílabas en las notas fruto de la segmentación" (Cortés, 2005, p. 79).
2. "Añadir notas en los silencios para poder añadir sílabas donde antes no había" (Cortés, 2005, p. 79).
3. "Reemplazar las sílabas desdobladas (que duran dos o más notas) por sílabas distintas" (Cortés, 2005, p. 79).

VERSTAANBAARHEID – 2

1. "Accentuation and declamation" (Kalábová, 2006, p. 18).
2. "Immediate comprehensibility" (Kalábová, 2006, p. 18).

UITVOERING OF DRAMATISCHE FUNCTIE – 1

1. "[Faithfulness and] the dramatic function" (Kalábová, 2006, p. 18).

AANPASSING AAN DOELPUBLIEK – 1

1. "Respect your choice of intended listeners" (Kelly, 1993, p. 92, geciteerd door Low, 2008, p. 4).

4. SYNCHRONISCHE COMPONENT – 6 v.d. 79 VERTAALSTRATEGIEËN

Weergave van de 6 vertaalstrategieën uit 3.2.2 die betrekking hebben op de synchronische component van de vertaling (zie 4.2). Thematische onderverdeling lijkt in deze lijst niet relevant wegens het kleine aantal strategieën en de geringe onderlinge thematische coherentie of convergentie.

1. Strategieën met betrekking tot de band muziek/tekst: de band tussen muziek en tekstuele prosodie reproduceren (Franzon, 2010, p. 2).

2. "Does the text make the music meaningful (in terms of musical expression, arrangement, connotation)" (Franzon, 2005, p. 293)?
3. "I suggest six requisites in an adequate English text for a vocal work: . . . [6.] to reproduce the spirit and substantially the meaning of the original" (Drinker, 1952, p. 226).
4. "Ga op zoek naar het haakje, de geniale ingeving" (Bindervoet & Henkes, 2009, pp. 33-35).
5. "Vergeet niet wat het liedje bijzonder maakt, zoek de reden waarom het geschreven is zoals het geschreven is" (Bindervoet & Henkes, 2009, pp. 33-35).
6. "Interaction of the music and the text" (Kalábová, 2006, p. 18).

5. MOEILIJK TE KLASSEREN – 3 v.d. 79 VERTAALSTRATEGIEËN

Drie van de in 3.2.2 besproken vertaalstrategieën voor LT, op een totaal aantal van 80, zijn moeilijk te klasseren volgens de in 4.2 voorgestelde indeling van componenten op microniveau.

De eerste strategie is tweeledig geformuleerd en spreekt zich onder meer uit over een aspect op macroniveau van de vertaling (cultureel aspect). De tweede strategie spreekt zich uit over loyaliteit t.o.v. het bronproduct, maar het is niet helemaal duidelijk op welke component of welk deelaspect de auteurs zich uitspreken. De derde strategie gaat eveneens eerder over een keuze op macroniveau, namelijk over de aan de vertaling voorafgaande keuze voor de macrostrategie van vertaling, adaptatie, of *replacement tekst* (zie 5.1.2.3).

1. "Transparency and the cultural aspect of song lyrics" (Kalábová, 2006, p. 18).
2. "Wees niet bang, je moet niet al te voorzichtig zijn" (Bindervoet & Henkes, 2009, pp. 33-35).
3. "If it pretends to translate, it must translate; but an adaptation is sometimes more to the point, or is even imperative, and then the translator should be given complete discretion and be judged by his result" (Strangways, 1921, p. 211).

Totaal: 80 vertaalstrategieën

BIJLAGE 2 – TABEL VERTAALADVIEZEN UIT WIJFFELS (2013)

Uit volledigheid wordt onderstaande tabel uit de bachelorscriptie van Wijffels (2013) integraal overgenomen. Genoemd werk beoogde geen onderzoek naar vertaalstrategieën maar was een studie rond de totstandkoming en evolutie, vanuit de musicologie, van muziekvertaling als subdomein van TS. De tabel is een eenvoudige verzameling van een aantal citaten en adviezen door auteurs geformuleerd i.v.m. muziekvertaling. De inhoud van de tabel werd niet aangepast of gecorrigeerd en fouten in verwijzing en weergave van citaten zijn niet aangepast. Daar waar verwezen wordt naar deze bijlage of waar informatie eruit verwerkt wordt in de tekst werden wel de juiste referenties toegevoegd volgens de APA-norm.

La traduction d'une chanson doit...		Priorité dans la liste personnelle de l'auteur
01	...être « chantable » loyalty to the the group of target language users – commissioners, performers, directors, publishers, readers, musicians, audiences, et al – Franzon 2012 be readily singable with the particular music – Drinker The TT must be singable – otherwise any features it has are meaningless – Dyer-Bennet The ideal is to put into an English mouth singable words – Strangways	1/5 Low PP 2/6 Drinker 1/4 Dyer-Bennet
02	...accommoder l'interprétation (performance) provide words which [...] can be sung [...] easily and audibly – Drinker Formatting is what may transform a useless (literal) lyric translation into a singable and performable one – Franzon in KVe1 266 succeed in making singer and listener forget that there is such a thing [as translation] – Strangways never put the singer in any difficulty about his accented note nor propound to him difficult vocal problems – Strangways il faut respecter "the physical limitations of the vocal apparatus" – Apter 185 the translator must concern himself with vowels with appropriate quality for certain emphatic or greatly lengthened notes - Nida	2/6 Strangways 4/4 Nida
03	...transmettre le sens de l'original (find and respect the meaning – Kelly loyalty to the source text lyricist – Franzon 2012 reproduce the spirit and substantially the meaning of the original – Drinker the TT must be reasonably accurate – Dyer-Bennet words which do not falsify the original – Strangways If it pretends to translate, it must translate - Strangways Last of all comes the question of the actual meaning of the text - Spaeth	2/5 Low PP 2/7 Kelly 6/6 Drinker 4/4 Dyer-Bennet 3/6 Strangways
04	...utiliser un langage naturel loyalty to the the group of target language users – commissioners, performers, directors, publishers, readers, musicians, audiences, et al – Franzon 2012 be idiomatic and natural – Drinker The TT must sound as if the music had been fitted to it – Dyer-Bennet The singer needs words that may be sung with sincerity. - Graham 1989	3/5 Low PP 4/6 Drinker 2/4 Dyer-Bennet
05	...respecter les éléments prosodiques (rythme, mètre, vers...) //respecter le rythme – Low PP loyalty to the source text lyricist – Franzon 2012 preserve the notes, rhythm, and phrasing of the music – Drinker alter the lengths of the composer's notes provided it does not destroy his phrase – Strangways the accented vowels or long syllables must match correspondingly emphasized notes in the music – Nida the translator must concern himself with a fixed length for each phrase, with precisely the right number of syllables, - Nida perfectly versed in all that concerns musical prosody and phrasing – Calvocoressi	4/5 Low PP 1/7 Kelly 1/6 Drinker 2/6 Strangways 2/4 Dyer-Bennet

06	...rimer où rime l'original loyalty to the source text lyricist – Franzon 2012 contain rhymes wherever the music or the text calls for them - Kelly The rhyme-scheme of the original poetry must be kept because it gives shape to the phrases – Dyer-Bennet The technique is that of a poet – Strangways must rhyme if the form of the stanza makes rhyme expected – Strangways the translator must concern himself with rhyme, where required - Nida	5/5 Low PP 4/7 Kelly 5/6 Drinker 4/6 Strangways 3/4 Nida
07	...viser un équilibre entre les (...) stratégies entre 1,2,3,4,5 – Low loyalty to the the group of target language users – commissioners, performers, directors, publishers, readers, musicians, audiences, et al – Franzon 2012 determine which requisite [...] must give way to others – Drinker Do not apply any rigid formula such as 'form always overrules content.' LowK No one can make the ideal translation except in a context, i.e., with a purpose - Strangways	
08	...respecter le style de l'original loyalty to the source text lyricist – Franzon 2012 loyalty to the original composer – Franzon 2012 be appropriate to the particular music - Drinker	3/7 Kelly 3/6 Drinker
09	...respecter le son/la sonorité respect the sound - Kelly loyalty to the source text lyricist – Franzon 2012 loyalty to the original composer – Franzon 2012 "Vowels and consonants which are appropriate [...] to the sense [...] and [...] which preserve the sounds of the original may be [...] an advantage to the music of the verse" – Strangways	5/7 Kelly 5/6 Strangways
10	...s'adapter à son audience (autres aspects que l'interprétation) (respect your choice of intended listeners – Kelly) loyalty to the the group of target language users – commissioners, performers, directors, publishers, readers, musicians, audiences, et al – Franzon 2012	6/7 Kelly
11	...respecter l'original loyalty to the source text lyricist – Franzon 2012 loyalty to the original composer – Franzon 2012	7/7 Kelly
12	...évoquer ou reproduire les effets de « synchrony » loyalty to the source text lyricist – Franzon 2012 loyalty to the original composer – Franzon 2012 il faut respecter "the need to match verbal sense to musical color" – Apter 185 He must constantly ask himself why certain words are peculiarly suited to the musical expression that has been given them, and he must try to produce similar if not identical combinations in his translation – Spaeth When the music, as is often the case, gives a direct imitation of the sense of the words, then the translator's version must be even more carefully chosen. – Spaeth	
13	...respecter la musique ou mélodie originale preserve the notes, rhythm, and phrasing of the music – Drinker Liberties in the matter of musical prosody and phrasing are far more serious than liberties in mere matters of syllabization – Calvocoressi leaves the music exactly as the composer wrote - Calvocoressi	1/6 Drinker
14	...capter « l'essence » de la chanson reproduce the spirit and substantially the meaning of the original – Drinker paying heed both to spirit and to letter - Calvocoressi	6/6 Drinker
15	...respecter l'émotion de la musique provide words which conform to the [...] emotional flow and changes of the particular music - Drinker	
16	...accomoder l'audience /réceptibilité /l'audibilité /l'entente provide words which [...] can be sung [...] audibly – Drinker succeed in making singer and listener forget that there is such a thing [as translation]- Strangways	
17	...respecter dimension de l'oralité de la chanson It is seldom satisfactory to use a translation written merely to be read - Drinker	

18	...sacrifier le sens au profit des autres considerations Liberties must be taken with the original meaning when the first three requirements cannot otherwise be met – Dyer-Bennet	4/4 Dyer-Bennet
19	...adapter la musique alter the lengths of the composer's notes provided it does not destroy his phrase - Strangways Nida	
20	...adopter un langage poétique The TT must be [...] modestly poetic – Dyer-Bennet The technique is that of a poet – Strangways The translation must be poetry or [...] at least fluent and interesting verse which manages to disguise the fact that it is not an original poem. – Strangways Il faut respecter “the metrical rigors of a rigidly pre-set prosody” – Apter 185)	1/6 Strangways
21	...être agréable à lire (pour attirer les interprètes) It is quite unimportant that the translation should, as regards its form, read well on paper, though even that may have its reward in attracting a singer's eye. - Strangways	6/6 Strangways
Voir annexe 3 pour les listes complètes de critères (par auteur) et pour les références bibliographiques.		

p. 131p. 131p. 131p. 131p. 131SEQ *Figuur* \ * *ARABIC* 17. Tableau récapitulatif - contraintes et stratégies pour la traduction des chansons. Overgenomen uit *Quand la traduction sonne: une traductologie de la chanson. Stratégies et perspectives pour la traduction d'un genre aux contraintes multiples* (pp. 42-43), Door B. Wijffels, 2013, Antwerpen: Artesis Hogeschool Antwerpen.

BIJLAGE 3 – STEEKPROEF GROEIENDE AANDACHT VOOR LT

Steekproef: evolutie in academische aandacht voor *vocal* en *lyrics translation*

Zoekopdracht naar artikels over muziekvertaling uitgevoerd op 15 mei 2017 met dezelfde methode en criteria als Wijffels (2013).

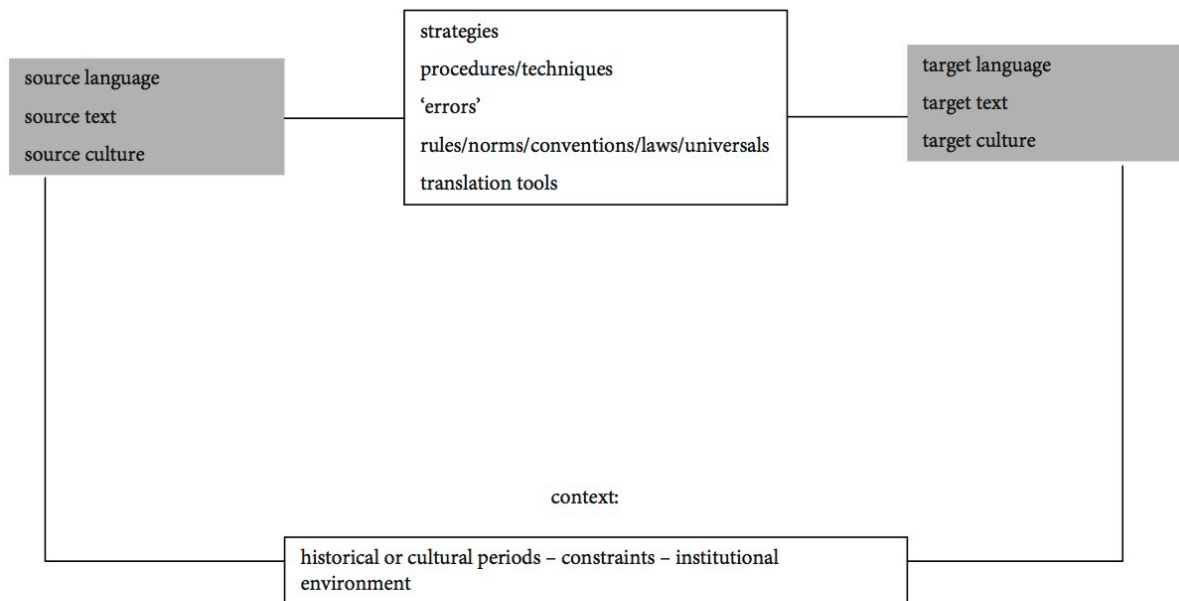
periode waarbinnen de publicaties verschenen	subdomein van muziekvertaling	
	vocal translation	lyrics translation
van 1915 tot en met 1999 (84 jaar)	26	1
van 2000 tot en met 2011 (11 jaar)	80	32
van 2012 tot en met 2017 (5 jaar)	70	45
totaal aantal publicaties	176	78

Toelichtingen

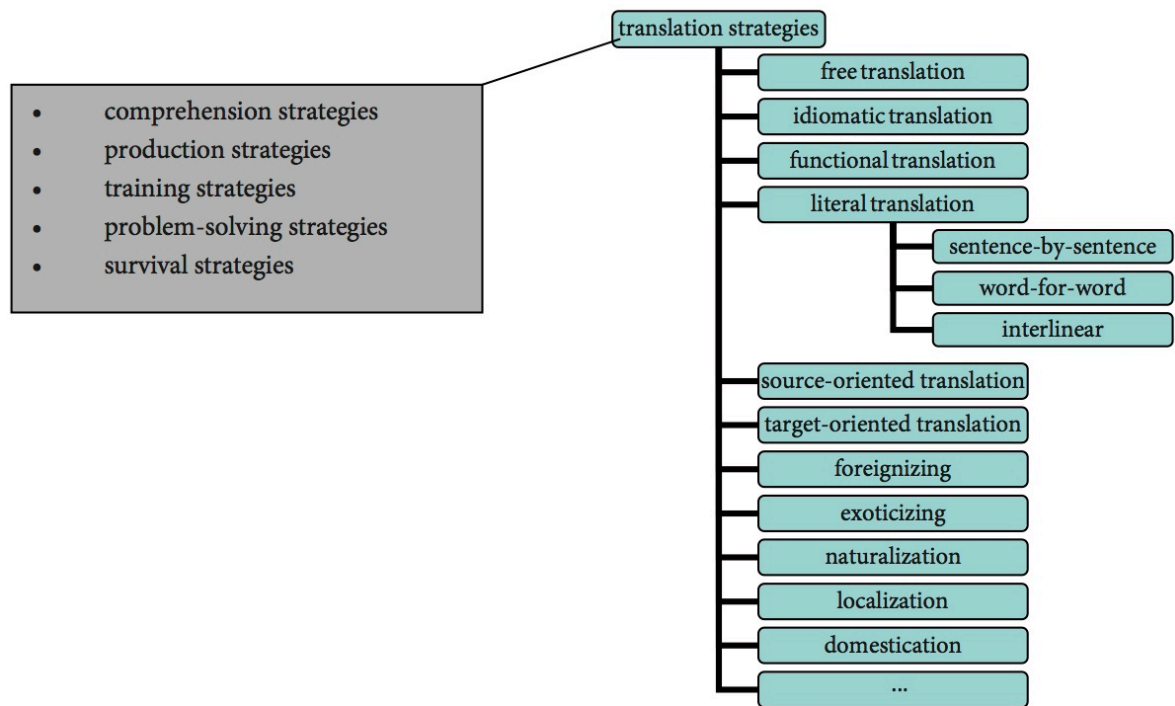
- Deze zoekresultaten zijn een selectie op zicht van de voor de scope van deze masterproef relevante titels en worden hier niet weergegeven als wetenschappelijk onderzoeksresultaat maar als algemene indruk van de staat en groei van de academische aandacht rond LT.

- De methode voor het nemen van deze steekproef was dezelfde in 2017 en in 2013 zowel qua zoektermen als geraadpleegde zoekmotoren. De zoektermen die gebruikt werden voor de zoekopdracht zijn: "lyrics translation", "song translation", "music translation", "vocal translation", "singable translation", "music-linked translation", "traducción" + "canciones", "traducción" + "letras de canciones", "traducción" + "música", "traduction" + "chansons" en "traduction" + "musique". De zoekmotoren die gebruikt werden voor de zoekopdracht: de catalogus van de UAntwerpen bibliotheek (UAntwerpen Discovery Service), EBSCOhost, Google Scholar, Academia.edu, ResearchGate en de thematische bibliografie van Translating Music Project (<http://www.translatingmusic.com/>).

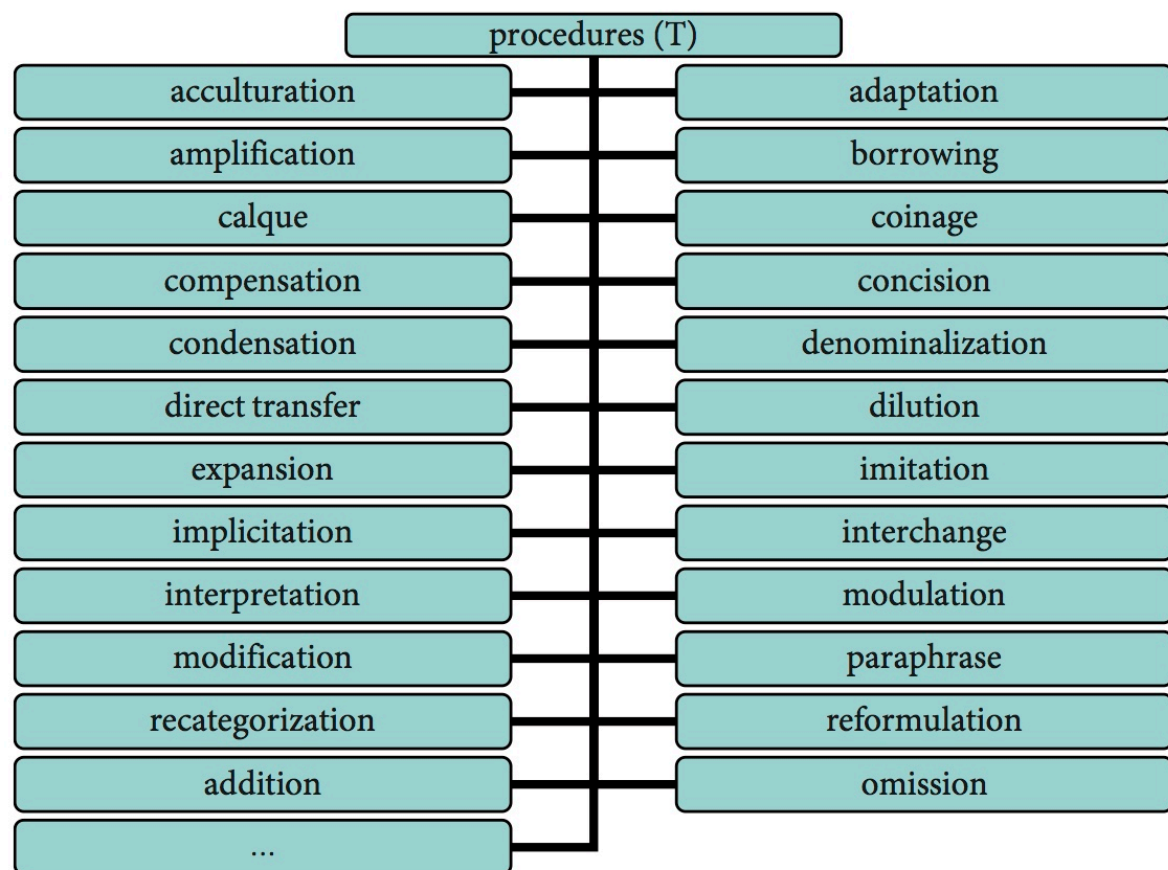
BIJLAGE 4 – DE CONCEPTUAL MAPS VAN VAN DOORSLAER



Figuur 17. Basic transfer map. Overgenomen uit Risking conceptual maps. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Red.). Benjamins current Topics: Vol. 20. The metalanguage of translation (p. 36), door L. van Doorslaer, 2009, Amsterdam: John Benjamins



Figuur 18. Details of translation strategies. Overgenomen uit Risking conceptual maps. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Red.). Benjamins current Topics: Vol. 20. The metalanguage of translation (p. 36), door L. van Doorslaer, 2009, Amsterdam: John Benjamins.



Figuur 19. Detail of procedures (in translation). Overgenomen uit Risking conceptual maps. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Red.). Benjamins current Topics: Vol. 20. The metalanguage of translation (p. 37), door L. van Doorslaer, 2009, Amsterdam: John Benjamins.

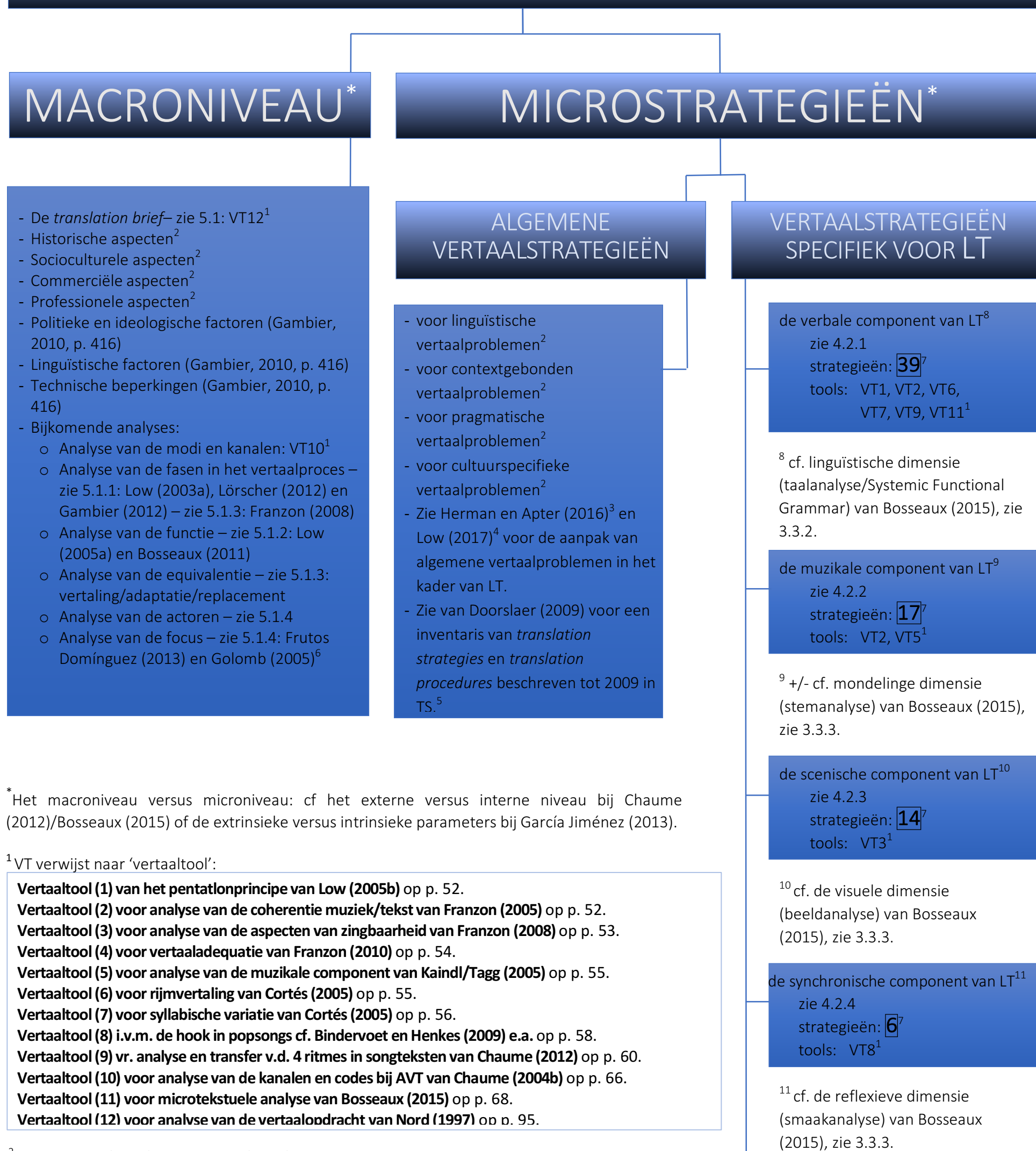
BIJLAGE 5 – OVERZICHT VAN VERTAALTOOLS VOOR LT (12)

Vertaaltool (1) van het pentatlonprincipe van Low (2005)	52
Vertaaltool (2) voor analyse van de coherentie muziek/tekst van Franzon (2005)	53
Vertaaltool (3) voor analyse van de aspecten van zingbaarheid van Franzon (2008)	54
Vertaaltool (4) voor vertaaladequatie van Franzon (2010)	55
Vertaaltool (5) voor analyse van de muzikale component van Kaindl/Tagg (2005)	55
Vertaaltool (6) voor rijmvertaling van Cortés (2005)	56
Vertaaltool (7) voor syllabische variatie van Cortés (2005)	56
Vertaaltool (8): i.v.m. de <i>hook</i> in popsongs cf. Bindervoet en Henkes (2009) e.a.	58
Vertaaltool (9) voor analyse van de 4 ritmes in songteksten van Chaume (2012)	61
Vertaaltool (10) voor analyse van de kanalen en codes bij AVT van Chaume (2004b)	66
Vertaaltool (11) voor microtekstuele analyse van Bosseaux (2015)	68
Vertaaltool (12) voor analyse van de vertaalopdracht van Nord (1997)	96

BIJLAGE 6 – BESCHRIJVEND VERTAALMODEL VOOR LT (A3)

→ Zie volgende pagina voor een weergave in A3-formaat van het vertaalmodel voor LT met verwijzing naar vertaaltools, strategieën en hoofdstukken.

BESCHRIJVEND VERTAALMODEL VOOR LT



* Het macroniveau versus microniveau: cf. het externe versus interne niveau bij Chaume (2012)/Bosseaux (2015) of de extrinsieke versus intrinsieke parameters bij García Jiménez (2013).

¹ VT verwijst naar 'vertaaltool':

- Vertaaltool (1) van het pentatlonprincipe van Low (2005b)** op p. 52.
- Vertaaltool (2) voor analyse van de coherentie muziek/tekst van Franzon (2005)** op p. 52.
- Vertaaltool (3) voor analyse van de aspecten van zingbaarheid van Franzon (2008)** op p. 53.
- Vertaaltool (4) voor vertaaladequatie van Franzon (2010)** op p. 54.
- Vertaaltool (5) voor analyse van de muzikale component van Kaindl/Tagg (2005)** op p. 55.
- Vertaaltool (6) voor rijmvertaling van Cortés (2005)** op p. 55.
- Vertaaltool (7) voor syllabische variatie van Cortés (2005)** op p. 56.
- Vertaaltool (8) i.v.m. de hook in popsongs cf. Bindervoet en Henkes (2009) e.a.** op p. 58.
- Vertaaltool (9) vr. analyse en transfer v.d. 4 ritmes in songteksten van Chaume (2012)** op p. 60.
- Vertaaltool (10) voor analyse van de kanalen en codes bij AVT van Chaume (2004b)** op p. 66.
- Vertaaltool (11) voor microtekstuele analyse van Bosseaux (2015)** op p. 68.
- Vertaaltool (12) voor analyse van de vertaalondracht van Nord (1997)** op p. 95.

² Zie Chaume, (2012) en Bosseaux (2015).

³ Zie Herman en Apter (2016) voor de vertaling van woorden van vreemde afkomst, homofonie, *slang*, humor, neologismen (pp.31-56) en vertaalproblemen i.v.m. censuur, culturele zeden (pp. 101-128).

⁴ Zie Low (2017) voor de vertaling van taalvariatie (dialect, sociolect, slang, spreektaal) (pp. 27-29), culturele concepten (pp. 29-30), ambiguïteit, archaïsmen (p. 31), eufemismen en indirecte taal (pp. 31-32), vaste uitdrukkingen, gezegden, idioom in vreemde talen (p. 32), onvolledige zinnen, ironie, humor, grappen, woordspelingen (p. 33), metaforen en vergelijkingen, neologismen, herhalingen (p. 34), vulgair en obscene taalgebruik (p. 35).

⁵ Zie ook de *conceptual maps* van van Doorslaer (2009): "detail of procedures (in translation)" (p. 37 - zie bijlage 4) voor microstrategieën op het niveau van tekstmanipulatie en "details of" (p. 36 – ook in bijlage 4) voor een overzicht van strategieën op tekstniveau.

⁶ O.a. de analist-geörienteerde, uitvoerder-geörienteerde, auteur-geörienteerde, publiek-geörienteerde, componist-geörienteerde of luisteraar-geörienteerde focus – zie 5.1.4.

⁷ Zie bijlage 1 voor de strategieën per component/deelaspecten en 3.2 voor de strategieën per auteur.