

...med andre ord

”10 stadier i oversettelse av sangtekst”

Oversettelse av Stevie Wonder og Stephen Sondheim til norsk.

Masteroppgave
Kari Iveland

...med andre ord

”10 stadier i oversettelse av sangtekst”

Oversettelse av Stevie Wonder og
Stephen Sondheim til norsk.

Master i utøving med teoretisk fordypning
ved Norges musikkhøgskole

Av Kari Iveland



**Norges
musikkhøgskole**
Norwegian Academy
of Music

TAKK...

Takk til lysene i livet mitt: Isak og Tobias. Uten deres betingelsesløse støtte, oppmuntring og tro på meg, ville jeg aldri våget meg tilbake på skolebenken etter 30 år som utøver. Oppgaven hadde heller ikke blitt noe av uten datakyndig hjelp fra Tobias, hans tålmodighet og positive og konstruktive tilbakemeldinger. Oppgaven hadde heller ikke vært som den er uten Isak som med sitt grundige blikk ga tydelige endringsforslag og uvurderlige kommentarer i innspurten. Hilsen lykkelig mor til to fantastiske sønner.

Takk til Elin Rosseland, min inspirerende og begavede hovedveileder i sang, Uten hennes lojalitet og støtte hadde jeg lagt ned arbeidet veldig tidlig i prosessen.

Takk til mine kjære venner; Stephen Brandt-Hansen som har sunget mine oversettelser av Stephen Sondheim og kommet med verdifulle tilbakemeldinger underveis, og Gry Stålsett og Elisabeth Moberg som hentet meg inn i innspurten gjennom gode samtaler og kloke innspill.

Takk til Håvar Bendiksen, Håkon Iversen, Birger Mistereggen og Frode Østang Mangen som var med i studio og lot meg prøve ut ulike ord og fraser. Takk til Leif Johansen for tro på prosjektet. Takk til Tom S. Lund for lange timer med gitar og sang og Stevie Wonder. Første gang som studenter en gang tidlig på 80-tallet og nå: Wonder med norske tekster.

Takk til familie, venner, sangelever og kollegaer som har oppmuntret meg underveis og lyttet med interesse og tålmodighet til mine lange og inngående utredninger.

Takk til Gjertrud Pedersen for kloke råd, hovedveileder for masteroppgaven Erlend Hovland, og øvrige lærere, medstudenter og veiledere ved Norges Musikkhøyskole.

INNHOLDSFORTEGNELSE

SAMMENDRAG AV OPPGAVEN	5
1. FORORD	6
... med andre ord.....	6
2. INTRODUKSJON	7
ORDENES VERDEN, POESI.....	7
PROBLEMSTILLING.....	9
<i>Innholdet i oppgaven</i>	9
HVORFOR ER DENNE STUDIEN VIKTIG?.....	10
<i>Inspirasjon til metoden ”10 stadier i oversettelse av sangtekst”</i>	11
3. FINNE EN NY VERDEN I TEKSTENS VERDEN	13
MØTET MED TEKSTEN.....	14
UTTRYKKE SEG GJENNOM SPRÅK OG I SAMTALEN.....	15
SPRÅKET FRIGJØR OG BEGRENSER.....	17
SPRÅK - ALDRI OG ALLTID PRESIST.....	18
HVA ER TILLATT? HVA KAN TÅLES?.....	19
4. ISCENESETTELSEN	21
VERDEN SOM EN SCENE, LIVET SOM EN OPPTREDEN.....	22
... GREAT DECIEVERS.....	23
NÅR MYTEN OM ARTISTEN BLIR SANNERE ENN ARTISTEN.....	23
5. OVERSETTELSENS HENSIKT OG UTFORDRINGER	26
OVERSATTE POPSANGER I NORGE.....	26
HVORFOR SYNGER VI PÅ ENGELSK?.....	28
OVERSETTELSE AV POESI.....	29
OVERSETTELSE AV SANGTEKST.....	29
FREMFORELSENS BETYDNING FOR OVERSETTELSE SARBEID.....	31
6. OVERSETTEREN SOM SKAPER OG PROBLEMLØSER	33
I DET KREATIVE ROMMET TIL OVERSETTEREN.....	34
Å MISTE SEG SELV.....	35
7. UTARBEIDELSE AV ”10 STADIER I OVERSETTELSE AV SANGTEKST”	37
ROBERT BLYS ÅTTE STADIER.....	37
BAKGRUNN FOR METODE FOR OVERSETTELSE AV SANGTEKSTER.....	39
8. GJENNOMGANG AV ”10 STADIER I OVERSETTELSE AV SANGTEKST”	40
OVERSETTELSE I 10 STADIER AV ”SUPERSTITION” - STEVIE WONDER.....	58
9. REFLEKSJON	68
10. KONKLUSJON	73
ETTERORD... ETTER ORDET.....	75
11. BIBLIOGRAFI	76
12. APPENDIX I (ANNOTERT MED STORE ROMERTALL)	
”10 STADIER I OVERSETTELSE AV SANGTEKST”.....	
13. APPENDIX II (ANNOTERT MED SMÅ ROMERTALL)	

SAMMENDRAG AV OPPGAVEN

Denne masteroppgaven er en del av en utøvende master og inneholder en analytisk og en praktisk del. Formålet er å finne en metode, et verktøy, for oversettelse av sangtekst, og å identifisere faktorer i språket som må tas hensyn til i oversettelse. Samlet viser den ulike språklige egenskaper som er med på å prege arbeidet med oversettelser av sangtekster. Med utgangspunkt i teorier om tolkning av tekst, koder og språk, oversettelsesteori og eksisterende studier innenfor oversettelse av poesi og sangtekst, utvikler jeg en metode kalt ”10 stadier i oversettelse av sangtekst”. I tillegg til en teoretisk innfallsvinkel til oversettelse inkluderer også metoden erfaringen fra å synge en sang som et vesentlig element i ferdigstillingen av en ny tekst. Metoden er et anvendbart verktøy for oversettelser innenfor alle musikkjangre og ivaretar innhold, sangbarhet og musikalske kvaliteter gjennom foreslåtte systematiske steg.

Videre i oppgaven anvendes denne metoden for å oversette sanger av Stevie Wonder og Stephen Sondheim. Oppgaven gir eksempler på oversettelser basert på metoden og refleksjoner rundt prosessen gjennom anvendt teori og erfart praksis. Dette er en utøverbasert studie der min kunstneriske stemme, musikkfaglig bakgrunn samt erfaring som artist, frilanssanger, låtskriver, tekstforfatter, pedagog og oversetter av sangtekster former oppgavens tekst, konklusjon og resultater. Kortfattet har arbeidet bekreftet oversettelse av sangtekster som en sammensatt oppgave innenfor et tverrfaglig felt. Samlet har dette ledet til konklusjonen at en innsikt i ulike teoretiske innfallsvinklinger kan sammen med utøvererfaring, tekstlig og vokalt, gi økt kompetanse og inspirasjon til et oversettelsesarbeid.

1. FORORD

Mitt første møte med norsk poesi var i 1972. Vi hadde flyttet hjem til Norge året før og min mor hadde fått jobb som lærer i ungdomsskolen og fikk en bok i julegave av klasse 8 B på Bøler skole. På side tre, etter hilsenen fra klassen sammen med navnetrekk og en karikaturtegning av mor, sto tittelen, uten store bokstaver og punktum: lyrikkboken norske dikt fra bjerregaard til mehren i utvalg ved ivar havnevik den norske bokklubben. Omslaget var tegnet av Finn Graff og viste to åpne øyne, nese og munn, som i et kvinneansikt, men her omgitt av grønt bladverk over stammen på et tre. Frodig, rotfestet og nysgjerrig. Jeg var 10 år og forsvant inn i bokens verden, misunnelig på mor som var eier av 421 sider breddfulle av ord satt sammen til små vers, bilder og fragmenter. Linjer som inviterte meg inn i et stort univers. Enkle ord, mønster, koder, uforståelige setninger, viste meg en verden mystisk, åpen, mørk og lys, alt på samme tid. I dag står boken langt fremme i min bokhylle. En arvet skatt.

Lyder, ord, farger og musikk, smak og lukt fester hendelser i livet til hukommelsen, og senere kan vi i gjenkjennelsen fremkalle situasjoner og stemninger som levende øyeblikk. Sanger jeg lærte som 12-åring vekker minner og emosjoner og avdekker nye dimensjoner når jeg går dypere inn i teksten og musikken. Mitt voksne hode og hjerte hører det annerledes nå, enn som tidlig ungdom. Avstand i tid mellom da den ble skrevet og i dag gir mulighet til annen tolkning av mening gjennom tilbakeblikket. Jeg vet mer nå enn jeg gjorde da, derfor er meningen endret. Samfunnet er annerledes nå enn da, derfor treffer budskapet annerledes.

... med andre ord

En opptreden må erfares. Den skjer i øyeblikket på samme måte som sandslott vi bygger på stranden i visshet om at tidevannet snart vil hviske det ut. Oppdagelsen av det uforklarlige som oppstår, som ikke kan beregnes, nedtegnes eller analyseres og beskrives med ord. For utøveren kan gleden av det å skape i øyeblikket være nok. Et skaperverk som kan festes til filmrull eller lydspor, men som aldri kan gjenskapes på samme måte som utøverens og publikums første opplevelse av verket. Hver gang utøveren fremfører samme verk vil det være nytt og unikt på grunn av sin plassering i tiden. Denne opplevelsen, mange betegner som magisk og uforklarlig, kan vi oppleve i skapelsen av verk når vi sitter alene ved pianoet og i en opptreden. Det som driver oss til å synge de samme sangene, kveld etter kveld, uten at det oppleves som repetisjon. Som også lokker oss tilbake til å danne nye melodiske variasjoner av de samme 12 tonene og beskrive levd liv og oppdagelser på nye måter; ”...Med andre ord”

2. INTRODUKSJON

Denne masteroppgaven tar for seg oversetting av sangtekster. I musikkens verden oversettes det mindre enn i andre deler av kunsten, som litterære eller dramatiske verk, og arbeidet er en kompleks prosess. Når teksten er ment å bli sunget kan man se hvordan lyden av ord påvirker den musikalske intensjonen, hvordan den endres gjennom bruk av ord og hvordan musikk både gir begrensinger, men også muligheter til formuleringer og historiefortelling.

Inspirasjon til oppgave og problemstilling.

Jeg har tidligere oversatt sanger til norsk fra engelsk på oppdrag fra utøvere, uten at det har vært på grunn av deres manglende forståelse for originalspråket. De har i stedet gitt uttrykk for at de føler at å synge på norsk harmoniserer bedre med den de er. Å oversette en sangtekst og samtidig ta vare på de melodiske føringene og musikalske betingelsene slik at verket og opphavsmannens intensjoner blir ivaretatt, er utfordrende og det er få metoder og lite teori å finne innenfor dette problemfeltet som er anvendelige. Denne oppgaven har derfor gitt meg en mulighet til å studere hvilke faktorer som inngår i oversettelse av sangtekster og på denne måten tilføre kunnskap og teori bygging slik at feltet får større oppmerksomhet og samtidig kan bidra til videre utvikling av gode oversettelser.

Ordenes verden, poesi, sanger og sangtekster har vært en lidenskap i livet mitt. Som barn i Øst -Pakistan (Bangladesh) var jeg omgitt av musikk fra ulike tradisjoner, snakket flere språk flytende og følte tilhørighet til flere kulturer og sang bengalske, indiske, engelske og norske sanger om hverandre. Å kunne tolke og forstå språklige og non-verbale koder, ritualer og tradisjon, og å oversette mellom språk og kulturer, har derfor vært grunnleggende verktøy i mitt liv. Senere har jeg gjennom musikkutdannelse i USA og gjennom yrket mitt som frilans sanger, korist, låtskriver, tekstforfatter og pedagog, vekslet mellom musikalske sjangere og fremføringspraksis, hovedsakelig innenfor jazz, pop, rock og vise.

Som styremedlem og leder av Tekstforfatterfondet (2007-2012) ble jeg stadig oppmerksom på viktigheten å alltid lytte til sangteksten fremført i vurderingen av tekstens kvalitet. En av hovedoppgavene til Tekstforfatterfondet er å fordele kollektive midler til sangtekstforfattere etter søknad. Søknadene skal inneholde teksteksempler og vervet gir et godt innblikk i variasjoner og kvaliteter i norske opphavsværk. Ganske ofte kunne vi ved første gjennomlesning av sangtekstene få inntrykk av de ikke holdt kvalitetskravene vi la til grunn for tildeling av stipend, men like ofte endret denne oppfatningen seg når vi spilte av lydspor. I

samspill med musikk, sangere og utøvere, fikk teksten en annen funksjon og fremsto enkelte ganger som brilliant. I all tekst som er forent med musikk er nettopp også den ordløse og tonale dramaturgien som er med på å utvide poesien verden og skape nye landskap i møte med utøver og lytter. Sangere og musikere har på sin side muligheter til å legge til en dimensjon som ikke musikken eller teksten klarer alene, slik at fremførelsen viser separate kunstneriske uttrykk i en samhandling. Verket oppleves som en enhet og som et fullkomment verk der musikken og teksten i kombinasjon er det som gir utøveren og lytteren mening.

Når vi hører en sang hører vi sangeren, musikerne, musikken og teksten. Sammen skaper de en opptreden som danner en opplevelse i oss. Når oversetteren møter en sangtekst er det fremførelsen hun hører før hun studerer teksten nærmere. Forståelsen vil være påvirket av flere faktorer forkunnskap om sangen, låtskriveren og artisten samt iscenesettelsen, den musikalske og tekstlige fortellingen og eget stemningsleie. Å isolere teksten fra dens verden er derfor å behandle den utenfor den sammenhengen den var ment å være en del av. For at sangen skal fremstå som et helt verk skal oversetteren derfor behandle og bearbeide kildeteksten med respekt for verkets egenart, funksjon og samlede uttrykk. Oversetteren kan i denne prosessen, gjennom lesning og så i videreføringen til et nytt språk, gi teksten mer mening, annen mening eller motsatt mening enn forfatteren. Vi tolker verket i lys av oss selv, vårt eget referansesystem. På denne måten ser vi at sangtekstforfatteren kommer til syne i teksten, men hvikes også ut i tilegnelsen, der vår opplevelse av oss selv i den verdenen teksten åpner, gjennom vår forståelse, fortolkning og forklaring, blir det som til slutt forenes i bevisstheten. Prosessen med å oversette sier på denne måten noe om hvordan vi ser oss selv, vår kunnskap om verden i dag og med hvilket blikk vi ser fortid og fremtid. Det sier også noe om at måten vi kommuniserer gjennom språk kan legitimere makt. Derfor kan det være nødvendig å ha god kjennskap til det opprinnelige utgangspunktet for sangen og være bevisst på hvordan vi som oversetter preger bearbeidelsen. Fortolkning, forståelse og forklaring er i konstant bevegelse og som oversetter tilegner vi oss stadig ny og annen kunnskap om oss selv og den virkeligheten vi til enhver tid orienterer oss ut fra, der kunnskap om forfatter, komponist og utøver vil være med på å flytte senteret i opplevelsen av en fortelling. En innsikt som er viktig å ha med og ta hensyn til i oversettelsesprosessen.

Problemstilling

Hvordan kan oversetteren ivareta sangens innhold, sangbarhet og musikalske kvaliteter?

Hvordan kan dette struktureres og danne grunnlag for en anvendbar metode?

Formålet med problemstillingen

Formålet med problemstillingen og oppgaven er *for det første* å avdekke og forklare ulike faktorer oversetteren må ta hensyn til i forståelse og bearbeidelse av en sangtekst. *For det andre* er formålet å utvikle en metode som kan brukes som et verktøy til oversettelse av sangtekster uavhengig av sjanger og fremføringsform.

Innholdet i oppgaven

Denne masteroppgaven er del av en utøvende master som beskriver og dokumenterer arbeid med oversettelser av sanger, gjennom en analytisk og en kunstnerisk innfallsvinkel. Den presenterer en metode for oversettelse kalt "10 stadier i oversettelse av sangtekst" (vedlagt i Appendix I) etter å ha gjennomgått bakenforliggende teori. Generelt vil den teoretiske delen av masteroppgaven være i liten grad basert på subjektiv erfaring. Videre vil en utøvende del gjennomgå oversettelser av utvalgte sanger. I Appendix II er flere oversettelser vedlagt. Den utøvende delen vil ta utgangspunkt i eget kunstnerisk uttrykk, sanglig og tekstlig. Studien veksler mellom en teoretisk og personlig vinkling, fordi nettopp denne vekslingen er kjernen i oversettelsesprosessen gjennomgått i denne oppgaven. Valget av sanger av Stevie Wonder og Stephen Sondheim er tatt fra hjertet. Valg av område, oversettelser av sangtekster, er motivert ut fra et ønske om å bidra til et felt som er lite studert.

Oppgavens struktur

I kapittel 2 er deler av min bakgrunn, oppgavens problemstilling og min motivasjon presentert. Dette er også fundamentet for produktet i oppgaven; metoden "10 stadier i oversettelse av sangtekst" (vedlagt i Appendix I). Videre vil de neste kapitlene i hovedsak forklare bakgrunnen for de ulike stadiene i metoden. Kapittel 3 har en kort gjennomgang av teorier om hvordan vi forstår og tolker tekst, og hvordan vi koder lyder med mening og danner språk; koblet til stadium 1a, 2, 4, 7a og c og 8b i metoden. Kapittel 4 behandler iscenesettelsen av en sang og hvordan nonverbale koder påvirker oversetterens opplevelse av et verk; bakgrunn for stadium 3, 8. og observasjon før og etter oversettelsen. I kapittel 5 vil bakgrunnen for stadiene som fokuserer på musikalske og rytmiske elementer, rim og

sangbarhet bli gjennomgått; 1b, 7b, d og e, 8a, 9 og 10. Kapittelet vil også gi en kort beskrivelse av begrunnelser og tradisjon for bruk av det engelske språket i rytmisk musikk, oversatte sangers plass i norsk populærmusikk og på hvilke måter oversettelse av poesi skiller seg fra oversettelse av ord lenket til musikk. *Kapittel 6* ser på oversetterens oppgave og mulige tilnærminger til arbeidet som sammen med *kapittel 7*, danner grunnlag for stadium 1b, 2, 5, 6, 8 og 10. *Kapittel 7* gjennomgår en metode for oversettelse av poesi og videre metoden ”10 stadier i oversettelser av sangtekster” og hvordan denne er brukt i oversettelsene inkludert i denne oppgaven. *Kapittel 8* gjennomgår de enkelte stadiene i metoden gjennom eksempler fra oversettelser og refleksjon. Til slutt vil *kapittel 9 og 10* oppsummere arbeidet og svare på problemstillingen i lys av erfaringene gjort gjennom oppgaven.

Appendix I (Store romertall) inneholder metoden ”10 stadier i oversettelse av sangtekst”, samt en forklaring av begrep brukt i denne. *Appendix II* (henvist til ved små romertall) inneholder flere oversettelser av Wonders og Sondheims sangtekster.

Enkelte av sangene til Stevie Wonder er spilt inn med norsk tekst. Kan sendes etter forespørsel til kari.iveland@gmail.com

Hvorfor er denne studien viktig?

Der tidligere studier har hovedvekt på rent tekstlig oversettelse, er denne studien fokusert også på den utøvende delen. Sanger skiller seg fra poesi og annen tekst fordi fremføringen er en stor del av produktet og det som er unikt med denne studien er at den inkluderer erfaringen av å synge den oversatte teksten. Fra møtet med originalverket, gjennom oversettelsesprosess til innstudering og utøving av sanger med bearbejdet tekst, frem til etter fremførelsen. Oppgaven vil beskrive utarbejdelsen av metoden ”10 stadier i oversettelse av sangtekst” og ved å gjennomgå bakgrunn for metoden forklare ulike sider av oversettelsesprosessen som inkluderer teoretisk tverrfaglig kompetanse innenfor tekstforståelse, språk, musikk, dramaturgi, oversettelse og stemmebruk samt en evne til kreativitet og utøving, både vokalt og tekstlig. En inngående kjennskap til alle nevnte felt er antakeligvis hverken mulig eller nødvendig. Ved å introdusere en metode, basert på teoretiske og analytiske innfallsvinklinger og erfaring som utøver, både som sangpoet, oversetter og sanger, vil oppgaven vise kompleksiteten i oversettelser av sanger og bidra med et anvendbart verktøy til arbeidet.

Inspirasjon til metoden "10 stadier i oversettelse av sangtekst"

Den opprinnelige tanken i dette prosjektet var å bruke en metode for oversettelsesarbeid basert på studier og tidligere praksis i utarbeidelsen av nye tekster. Det har imidlertid vært utfordrende å finne gode studier og litteratur som omhandler oversettelser/oversettelses teorier og/eller metoder innenfor sangpoesi. Sebnem Susam-Sarajeva forklarer i *The translator: Translation and Music* (Susam-Sarajeva, 2008, p. 189) at den begrensede interessen for feltet kan ha med å gjøre at musikalsk materiale så langt har falt utenfor den tradisjonelle oppfatningen av oversettelsesteori. Susam-Sarajeva sier videre at det er uklare grenser mellom "oversettelse", "gjendiktning", "versjonering" og "omskrivning", og at det i ikke-kanonisert musikk, som folk og rock, kan være hensiktsløst å fokusere på hvor oversettelse går over i friere gjendiktning (Susam-Sarajeva, 2008, p. 189). Hun poengterer allikevel at dette synet ikke deles av alle innenfor det akademiske feltet, som Peter Low, gjengitt i (Susam-Sarajeva, 2008, p. 189). Peter Low mener eksempelvis at "fri" oversettelse, der ordene er tilpasset det musikalske, men ikke beholder mening, selvsagt kan fungere musikalsk, men at denne type praksis ikke hører hjemme i diskusjonen om oversettelser. Susam-Sarajeva hevder derimot at nettopp det å åpne for et bredere perspektiv innenfor oversettelser av musikk, kan være det som er fascinerende for forskere innenfor feltet. Utfordringen er imidlertid at denne type studier krever en tverrfaglig tilnærming. Selv om Susam-Sarajeva peker på hvordan friere språk åpner nye muligheter for teksten, vil en slik holdning gjøre det utfordrende å vurdere hvor gjendiktning går over i fri diktning og å skille mellom hva som er oversetterens og hva som er den opprinnelige sangskaperens intensjon. En tekst er vurdert som 50% av et totalt verk i TONO¹ og en betydelig endring eller bearbeidelse av halvparten av et åndsverk, musikalsk eller tekstlig, er problematisk både opphavsrettslig og etisk. Det er derfor rimelig å tenke at denne diskusjonen hører hjemme under den generelle diskusjonen om vern av åndsverk og ikke kun handler om oversettelsesproblematikk.

Poesi fremført, lest eller sunget, gir publikum enda en dimensjon gjennom iscenesettelsen, men teksten er ikke avhengig av fremføringen for å oppleves i sin opprinnelige form. En sangtekst er derimot skrevet for å bli sunget og vil oppfattes annerledes tolket musikalsk enn som skrevet tekst. Vi kan si at sangen oppstår først i fremførelsen, og i oversettelser av sang og i sangtekstforfatting generelt, er det først gjennom å synge teksten vi finner optimalt valg av ord. Et overordnet mål i oversettelsesarbeid av tekster til musikk, vil derfor være å ivareta

¹ TONO forvalter og beskytter rettigheter av opphavsrettslig art på vegne av rettighetshavere i musikkverk og innkasserer vederlag ved kringkasting og annen offentlig fremføring av musikk. <https://www.tono.no>

verkets ulike kvaliteter slik at det fortsatt oppleves som en enhet, selv når ordene er skrevet i et annet språk. Om dette i det hele tatt kan gjøres gjennom en oversettelse vil alltid være et emne til diskusjon og i det litterære og musikalske landskapet finnes sterke meninger om hvorvidt enkelte stilarter og tradisjoner bør beholdes i sin originale, språklige form, eller egner seg til oversettelse.

Inspirasjon til valg av sanger

Stevie Wonder er en toneangivende artist og en inspirasjon for utøvere på tvers av sjangere. Stephen Sondheim er av mange regnet som en ledende skaper av musikkteater i nyere tid og hans bidrag til fornyelsen av musikalformen er vel anerkjent. Sondheim og Wonder er begge opphavsmenn som har stor betydning for sitt felt og for meg. At Stephen Sondheim og Stevie Wonder tilhører ulike sjangere gjør at betingelsene for oversettelsesprosessen er ulik og utvider feltet som undersøkes. Sondheims sceniske arbeid er som regel oversatt på norske teaterscener, mens Stevie Wonder er i hovedsak fremført på originalspråket. Det er derfor også interessant å undersøke hvorfor vi ofte velger å skrive og synge rytmisk populærmusikk på engelsk og å se om Wonders sanger har kvaliteter som gjøre dem særlig utfordrende å oversette.

Sangtekstene er hentet fra Stevie Wonders album:

Music Of My Mind, (1972). Tamla.

Fulfillingness' First Finale. (1974). Tamla,

Hotter Than July. (1980). Motown

Innervisions. (1973). Tamla

Journey Through The Secret Life Of Plants. (1979). Tamla

Signed Sealed & Delivered. (1970). Tamla Motown

Songs In The Key Of Life. (1976). Tamla

Talking Book. (1973). Tamla Motown

In Square Circle (1985). Motown

Stephen Sondheims sangtekster er hentet fra bøker og innspillinger:

"Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954-1981)" (Sondheim, 2010) og *"Look, I Made a Hat: Collected Lyrics"* (1981-2011) (Sondheim, 2011). Sceneoppsetning av "Finishing the Hat" med Mandy Patinkin som George Seurat (1986) (Sondheim, Youtube.com). "Send in the Clowns" med Barbra Streisand, (Sondheim, 1985) og fremført av Judi Dench, 2010 (Sondheim, 2010).

3. FINNE EN NY VERDEN I TEKSTENS VERDEN

Oversetterens arbeid begynner med det første møtet med sangen, i fremførelsen av musikk og tekst. Det neste stadiet er møtet med sangteksten skrevet. Dette kapitlet vil gi en kort gjennomgang av teorier om tekstforståelse, hvordan vi bruker språket og hvordan eget virkelighetsbilde viser seg i oss i møte med ordene og danner mening.

”No man is an island,
Entire of itself,
Every man is a piece of the continent,
A part of the main.
If a clod be washed away by the sea,
Europe is the less.
As well as if a promontory were.
As well as if a manor of thy friend's
Or of thine own were:
Any man's death diminishes me,
Because I am involved in mankind,
And therefore never send to know for whom the bell tolls;
It tolls for thee”
- John Donne, 1624

I diktet ”No man is an island” gir John Donne et poetisk uttrykk for at mennesket er en del av en større sammenheng. Språket har endret seg siden 1624 og enkelte av uttrykkene og setningsoppbyggingen er annerledes enn det vi nå opplever som naturlig setningsklang, men selv om vi ikke forstår hvert ord, er budskapet tydelig. Allerede i den første linjen forteller Donne hva han vil si: ”No man is an island” - *Intet menneske er en øy* og senere: ”Any man's death diminishes me, Because I am involved in mankind” - *Ethvert menneskes død gjør meg mindre fordi jeg er en del av menneskeheten*. Uavhengig av tid og diskurs er metaforen ”No man is an island” et evig bilde. Det er kunstens og poesiens styrke, makt og også unike plass.

Møtet med teksten

En forfatter kan bruke ordene til å skape en virkelighet som ikke eksisterer for andre og etablere en verden på en slik måte at leseren gjenkjenner den som en virkelig verden i verket og introdusere leseren, ikke bare for en ny virkelighet, men også for en ny opplevelse av seg selv.

En sang oppstår i fremførelsen av teksten sammen med musikk og er oversetterens første møte med sangteksten. Når vi begynner prosessen med å oversette er det ordene som møter oss gjennom kildeteksten. Poeten og oversetteren Robert Bly sier at det allerede etter første stadium i hans metode på åtte stadier, den bokstavelige oversettelsen, er nødvendig å finne budskapet i diktet før man går videre. (Bly, 1986, p. 16).

Vi leser en tekst. Den treffer noe i oss og noe våkner. Vi responderer og reagerer. Som oversettere bearbeider vi den og leverer den tilbake ut i verden. Våre lesebriller er hva som har hendt i vårt liv. Minner, erfaringer, opplevelser som fargelegger og skaper vårt eget, unike tolkningsunivers. Hvordan vet vi så at vi oppfatter forfatterens budskap? "Since men cannot be aware of everything, their words, speech and writing can mean something that they themselves did not intend to say or write" - Chladesius (gjengitt i Gadamer, 2013, p. 190). Poeten vil altså aldri vite med sikkerhet at hun blir forstått ut fra hennes opprinnelige tanke fordi leseren vil tolke inn sitt eget referanseunivers, tidsånden/diskurs.

Paul Ricœur tar for seg to grunnleggende holdninger i analyse av tekst; forklare og fortolke, som har utgangspunkt i Dithleys definisjon hentet fra naturvitenskapen og åndsvitenskapen. Ricœur begynner med å kalle tekst "enhver ytring som er fastholdt i skrift" og retter deretter spørsmålet mot hva som blir holdt fast og at dette alltid må ha vært fysisk eller mentalt uttalt først. Språk er en realisering av en ytringshendelse og skrift fastholdt tale, der skriften tar talens plass. Når en ytring blir nedtegnet bevares den altså for ettertiden og gjøres tilgjengelig for leseren (Ricœur, 2001, p. 59). Ricœur viser videre til ulikhetene mellom samtale og lesing og at tale-lytte/skrive-lese ikke vil være det samme som en dialog: snakke-svare. Forfatter og leser har ikke en dialog fordi forfatteren ikke er tilstede i lesingen og leseren ikke til stede i skrivingen. Paul Ricœur skisserer deretter to mulige holdninger som leser; behandle en tekst uten verden og uten forfatter, forklare den ut fra struktur eller fullføre den som en levende kommunikasjon (Ricœur, 2001, p. 67).

I og med at forfatteren er fraværende kan man gjennom en strukturell analyse åpne for dypere forståelse av teksten. Dette vil til slutt lede til en tilegnelse, fortolkning, der den hermeneutiske buen, forklaring og forståelse, møter leserens selvforståelse og kontekst.

”Fortelleren er bare vist med tegnene på at det fortelles” (Ricœur, 2001, p. 71). Tekstens interne struktur består av relasjoner mellom forskjeller på ulike nivå som kan forstås som referanser til verden. Dette tilhører brukerne av fortellingen og bekrefter at forklaring ikke lenger er lånt av naturvitenskap, men stammer fra språket.

Overføring av små enheter til store som kommer etter som fortelling og eventyr. Fortellingen som helhet skal settes inn i en fortellende kommunikasjon og lesingen består av å kjede en ny diskurs sammen med tekstens diskurs. Fortolkningen er utfallet av dette. Tekstens fortolkning fullbyrdes i selvfortolkningen. Subjektet forstår seg selv bedre eller annerledes. ”Gjøre eget noe som før var fremmed” (Ricœur, 2001, p. 74). Den indre dialogen i mottakeren, hva som intuitivt oppstår og hva det rasjonelle velger, følger restriksjoner på språk, hvordan vi ønsker å fremstå, hvordan vi vil bli forstått. Sangtekstforfatterens hensikt kan derfor bli avledet av utøveren eller lytterens ønske om å skape mening, en innsikt som er betydningsfull å ha med i oversettelsesarbeidet.

En sang skaper musikalske assosiasjoner i lytteren og mange mennesker sier de aldri lytter til en sangtekst, men hører en låt som en totalopplevelse. ”In music, it is not essential for listeners or performers to understand the creator’s intended syntax or even the intended meaning, as long as they can find a syntax and their own meaning in the music” - John Blacking (gjengitt av Susam-Sarajeva, 2008, p. 193). En sang kan altså oppleves som en berikelse selv der skaper, utøver og mottaker har ulike oppfattelse av mening.

Uttrykke seg gjennom språk og i samtalen

Det er naturlig for mennesket å finne en måte å uttrykke seg og det er naturlig for mennesket å kommunisere med andre mennesker. At kommunikasjonsformen er blitt ord som produseres av stemmebånd, er ifølge blant andre språkforsker W. D. Withney tilfeldig eller et resultat av bekvemmelighet (convenience) (som beskrevet i Saussure, 1918, p. 2). Withney mente at mennesket like gjerne kunne utviklet et språk fra gestikulering, som et substitutt for språk skapt av lyder produsert av strupen. Saussure beskriver dette som et standpunkt som ikke er særlig sannsynlig, men konkluderer i likhet med Withney, at fokuset ikke bør ligge i *hva* vi enes om å benytte som språk, men at språket vi bruker er en avtale/kontrakt, en konvensjon

(Saussure, 1918, p. 3). Begge mente altså at hvordan vi velger å uttrykke oss, med stemme eller tegn, er sekundært, og det vesentlige og interessante er *at* vi konstruerer et språk og skaper et system av spesifikke tegn som vi bruker for å kommunisere mening.

I en samtale etableres en felles verden. Mennesker veksler mellom å lytte og uttrykke seg og vil forsøke å skape forståelse hos hverandre gjennom å etablere en virkelighet begge opplever som "noe som er eller finnes". Vi ønsker å bli akseptert og bygge relasjon med andre individer. For å unngå å stå utenfor tilpasser vi handling og tankesett slik at vi kan være en del av et felleskap. Innenfor de ulike gruppene er der etablerte mønster og lover for hva som er tillatt og hvilke konsekvenser som rammer om man bryter disse. Slik er vi alle påvirket av hverandre og kan ikke eksistere uten en verden vi definerer oss selv inn i og som definerer oss. Selv om vi ønsker å stå utenfor, bo på et avsidesliggende sted og ikke ha menneskelig kontakt, definerer vi hvem vi er for oss selv og andre.

Når vi hører et fremmed språk klarer vi ikke å gjenkjenne lydmønsteret og oppfatter ikke budskapet, og det er ikke kun språklyden som er annerledes, men direkte oversatt kan også ordene ha en annen betydning. Når vi studerer handlingen; å uttrykke seg gjennom språk skapt av stemmen, vil vi derfor kunne skille ut to prosesser; en fysiologisk og en psykologisk. Lydbølger og lydmønster danner ord og betydning. Når lydbølgene produseres av en stemme og danner et mønster, kaller vi det tale. Dette kan øret identifisere uten at språket er identifisert og gir mening. Hjernen gjenkjenner strukturen i lydbølgene som deler kjedet sammen. Denne kjeden danner mening i mottakeren og vi vet det er det et språk. Individet bestemmer hvordan og hva det vil uttrykke, men mønsteret som blir brukt, ordbilder og grammatiske system, er skapt ut fra et felleskap med andre individer. Saussure sier at ved å differensiere mellom språk som et fenomen og tale som et annet, differensierer vi samtidig mellom hva som er sosialt og hva som er kollektivt og hva som er essensielt fra det som er nyttig og mer eller mindre tilfeldig (Saussure, 1918, p. 6). Språket er i seg selv ikke en funksjon av den som snakker. Språket er som produkt passivt registrert i individet og oppstår kun som mening i mottakeren gjennom et aktivt valg.

For at språk, nonverbale tegn, symboler og koder skal vekke ønsket inntrykk hos mottaker, må den som ønsker å uttrykke noe være bevisst hvilken kunnskap som ligger skjult i samfunnet eller i en gruppe mennesker. Dette er en forutsetning for at man trigger ønsket assosiasjon, oppfatning, eller en mening. I "*Linguistics And Translation*" forklarer Saussures "*the sign*" (koden) som todelt, *the signifier* (det som kodes) og *the signified* (det som er

kodet) (Anderman, 2007, p. 45). Det ene er en opplevelse av den fysiske lyden skapt når man sier et ord, det andre er konseptet forbundet med ordet. Å kalle noen gammel vil være en fornærmelse for mange i Norge, men oppleves som en hedersbetegnelse i India. Å riste på hodet er et uttrykk for ”nei” på norsk, mens en bengal beveger hodet fra side til side for å kommunisere et ”ja”. Forståelsen av tegnene er altså også sosialt betinget, noe en oversetter må være oppmerksom på.

Språket frigjør og begrenser

Sangen er som talen, en individuell, vilje og intelligensstyrt handling, som viser hvordan individet bruker språkets koder for å uttrykke mening. Fysiske og psykiske mekanismer, teknikk og evne, gjør det mulig for individet å utnytte kombinasjonene mellom ordene. Ordene vi sier kan virke tilsynelatende ufarlig og betydningsløs, men sammenhengen hvor ytringen finner sted kan tilføre mening slik at ytringen kan oppleves både skremmende og provoserende. ”Psychoanalysis has already shown us that speech is not merely the medium which manifests -or disassembles- desire; it is also the object of desire” (Foucault, 1982, p. 8). Talen er altså målet i seg selv og ikke *kun* et middel for å uttrykke seg. Han sier at historikere har påstått at talen ikke kun er beskrivelsen og definisjonen av konflikter og middel til systematisert/strukturert dominans, men i seg selv objektet for menneskets konflikter. Språket og forståelsen av språket er derfor avhengig av egen og samfunnets diskurs.

Kunnskap om virkeligheten blir sosialt konstruert gjennom språket i diskursiv praksis. Mennesket ser naturlige strukturer i samfunnet, i samtalen og i det som oppfattes som sant og tenker ut fra sin tid og virkelighet, at disse strukturene er uttrykk for noe uforanderlig og universelt. Hva er tillatt, hva er ikke tillatt, hvilke sider av meg som menneske, mine tanker og handlinger kan tåles og hva blir ikke tålt.

Tidens diskurs oppleves naturlig i ens egen tid, men sosiale praksiser varierer i historien og mellom samfunn. Å påvirke definisjonen av hva som er betydningsfullt, klokt og produktivt og hva som er etisk og moralsk korrekt, gir makt. Kunnskap legitimerer makt og makt legitimerer kunnskap som utøves i samfunnsdiskurser, utdanning, kunst og kultur. Tekst endrer på denne måten mening i mottakeren ut fra diskurs, tegn og koder, etablert innenfor en gruppe, et faglig område, et samfunn eller en tid. Gjennom historien har definisjonen av menneskelig galskap ofte vært når individet ikke er en del av samfunnets etablerte diskurs. ”...a man was mad if his speech could not be said to form part of the common discourse of

men” (Foucault, 1982, p. 11). Utsagn blir forkastet og regnet som verdiløse. I ettertid når diskursen er endret, basert på ny eller annen informasjon, kan nettopp utsagn fra en ”gal mann” i fortiden, bli forstått som genial og betraktet som en mann ”forut for sin tid”. Slik vil mennesket endre ytringer for å tilpasse seg samfunnet og bli akseptert eller risikere å stå utenfor.

I arbeid med sangtekster må oversetteren ta hensyn til den aktuelle samtiden og diskursen da sangen ble skrevet og på denne måten er språk både frigjørende og begrensende. Gjennom språket sier vi hva vi tenker om oss selv i en virkelighet som igjen sier noe om virkeligheten vi befinner oss i, som igjen påvirker hva vi tenker. Vi definerer hvem vi er og hvem vi ikke er ut fra indre forståelse og forklaring.

Språk - aldri og alltid presist

De fysiske betingelsene, produksjon av lyd strukturert som språk og formidlingen fra den som uttrykker lyd, er det vi hører. Vi kan ikke separere det fysiske organet som produserer stemme fra hva vi hører og vi kan ikke separere det vi hører fra den som sier det, heller ikke likestille språket med hva vi hører. ”Language has an individual aspect and a sosial aspect” (Saussure, 1918, p. 2). Språket har både et individuelt og et sosialt aspekt og er et system som er etablert så mennesket kan ytre seg. Ordene har en kode, en betydning og mening i seg selv, men å forholde seg bokstavelig til tekst og å se ordene uten en verden, er umulig for mennesket. På samme måte som det er umulig for oss å forholde oss til en sangtekst uten samtidig å ta inn sangens verden. Eget behov for forståelse av virkeligheten fører til at tanken umiddelbart begynner å prosessere enhver hendelse for å skape gjenkjennelse. For at vi skal kunne forstå hva vi ser vil umiddelbart hjernen søke referanser i hukommelsen. Av den grunn er det ikke mulig å se et ord, et bilde, en hendelse, et ansikt, uten at det assosieres med en tidligere kobling eller opplevelse som igjen skaper en følelse. På samme måte vil det å oppleve en følelse føre til at tanken umiddelbart forsøker å tolke den basert på erfaring. En årsak gir en virkning som gir mening i egen virkelighet. Ordene alene vil ikke allikevel ikke romme erfaringen i sin helhet for en selv eller gjengitt til andre. Selv der beskrivelsen er dekkende for den som forteller, er det ikke alltid tilstrekkelig for at mottaker skal kunne forstå. Vi kan derfor si at språk er aldri presist, men også alltid presist, fordi det snakker sant om den som snakker og om sin begrensning når det ikke strekker til.

Mennesket har egenskapen til å endre og løse opp den opprinnelige oppfatningen og tolke selve virkningen som en hendelse og dermed plassere senteret for hendelsen annerledes. Dette kan vi se eksempler på i historien, der sanger som "You'll never walk alone" fra Broadway musikalen "Carousel" av Rogers and Hammerstein (1945), ble etablert som fotballhymne for den engelske klubben Liverpool tidlig på 60-tallet. Teksten formidler et budskap om å ikke gi opp når det stormer og livet er tungt, men fortsette å gå og vite at vi aldri er alene. Sangen sier noe til oss om hvordan vi kan holde fast i håpet når vi har det strevsomt, men den gir også trøst og oppmuntring til supportere av et fotballag. Den er også blitt en hymne brukt i tragedier som har rammet både spillere og supportere av andre engelske klubber. Dette viser hvordan vi forklarer et budskap inn i vår tid og vår verden, og lar ordene beskrive tilstanden vi befinner oss i, selv om utgangspunktet for teksten opprinnelig var en annen. Virkeligheten dannes i altså i hvert menneske ut fra tiden vi lever i og samfunnet vi orienterer oss etter. Vi møter oss selv og observerer vårt samspill med verden og opplever og uttrykker den menneskelige erfaringen. Hvordan vi bruker språket og koder det med mening er derfor alltid presist i fortellingen om hvem vi er i øyeblikket, men språkets evne til å ta inn i seg ny mening og endres, gjør at det aldri er presist i et universelt perspektiv.

Hva er tillatt? Hva kan tåles?

Oversetteren beveger seg i et mellomrom mellom forfatter og mottaker. Etterhvert som teksten åpenbarer seg for oversetteren forstår hun stadig mer og i motsetning til en samtale mellom to personer, foregår denne prosessen kun mellom mottaker og tekst. Forståelsen av teksten oppstår i oversetteren gjennom hennes indre dialog i hennes diskurs. Hva hun tillater og utelater. Hva som er forbudt og akseptert ut fra hennes syn på virkeligheten, den indre og ytre verden, fra hennes ståsted.

Vi kan generelt si at i *utarbeidelsen* av tekst lenket til musikk er skaperen suveren og kan formidle budskap og innhold gjennom ulike fortellergrep som metaforer, språklige koder og retoriske grep. I *opplevelsen* av tekst lenket til musikk, vil arrangement og melodiføring påvirke forståelsen av sangen, forskjønne eller skape motstand i og gjennom utøveren som medskaper. Sangen presenterer derfor mange ulike muligheter for tolkning og blir sann først i møte med en som opplever den. Sangens mening vil derfor oppstå ulikt i ulike individ. Den treffer og skaper gjenkjennelse og forstås på forskjellige nivå av oppmerksomhet. "The layers in music correspond to similar layers of awareness in people. Something in the one resonates with something in the other" (Varkøy & Westbye, 2014, p. 174). Når vi skriver sanger

beskriver det vi ser og erfarer og blir det vi ser og erfarer gjennom det vi beskriver. Når språket er begrenset, eller fraværende i en form vi kan forstå, kan vi endre det språket definerer til det vi forstår eller vi kan utvikle språket. I et intervju i forbindelse med utgivelsen av albumet "Hotter than July" (1980) uttrykker Stevie Wonder sin takknemlighet overfor sin egen stjernestatus som han beskriver som et verktøy til å formidle egne følelser og erfaringer fra møter med andre mennesker. "You must remember that an artist basically paints a picture, as so do musical artist, paint musical pictures, sound pictures of experiences that they've had and those experiences of life of other people" (Kerr & Wonder, 2014).

4. ISCENESETTELSEN

I alle fremførelser av dramatikk og musikk vil nonverbale og nonmusikalske tegn være med på å plassere verk inn i en kontekst. Konteksten skaper forventning og tolkning hos lytteren og vi opplever raskt noe som fremmed og vanskeligere tilgjengelig hvis konteksten er fjernere fra vår i kultur og musikalske referanser. For å forklare grunnleggende prinsipper i teaterets bruk av nonverbale koder kan vi si at tegn kan være ikoniske, indeksielle eller symbolske. "A sign can be an *icon*, an *index* or a *symbol*." - Mary Snell-Hornby. Hun beskriver koder (signs) som *ikoniske* tegn, som bruk kostymer, *indeksielle* tegn, som bruk av røyk for å indikere brann, og *symbolske* tegn, som bruk av fargen sort for å indikere sorg. (Snell-Hornby, 2007, p. 108). Forståelsen av de ikoniske tegnene forutsetter at mottakeren selv evner å tolke det han/hun ser inn i en kontekst, de indeksielle tegnene forutsetter publikums evne til å resonnerer, og symbolske tegn vil kun fungere der mottakerne har samme, kulturelle erfaring som skaperen. Kodene formidlet gjennom iscenesettelsen av en musikalsk fremføring kan være: *Ikoniske* tegn: kostymer, navn, innpakning. *Indeksielle* tegn: instrumentasjon, språk generelt lydbilde. *Symbolske* tegn: emosjonell stemning formidlet gjennom stemmebruk, artisteri.

De visuelle og auditive inntrykkene plasserer det vi hører og ser inn i en kategori, inn i en verden, før vi lytter til teksten og definerer språket. Det likner på noe vi kjenner fra før. Lys, rekvisitter, scene, artister og kostymer danner opptredenens verden. Det musikalske arrangementet, melodi og stemmekvalitet treffer oss før vi fanger tekstens budskap. Dermed skapes det allerede før vi oppfatter det første ordet en forventning om sangen. Mottakeren blir en ufrivillig eller frivillig bærer av historien i all dens rom for tolkning. På denne måten kan også iscenesettelsen endre opplevelsen av innholdet uten at sangen er endret musikalsk eller tekstlig. I forbindelse med utdelingen av Prøysenprisen 2014 på Det Norske teateret, fremførte Terje Strømdal "Trassvisa hennes Tora" (M: Egil Monn Iversen, T: Alf Prøysen) i en versjon som ble kommentert i Aftenposten: "Også "Trassvisa hennes Tora" har vært gjennom en transformasjon i jubileumsåret. Fremført av en stillferdig Terje Strømdahl åpner innholdet seg på nytt og peker rett mot smerten og gamle tabuer i kjærlighet mellom menn" (Økland, 2014). Dette er et eksempel på hvordan bruk av nonverbale koder i en iscenesettelse der sangen settes i en ny sammenheng teksten får ny mening.

Verden som en scene, livet som en opptreden

Å spille en karakter som er annerledes enn den vi er kan endre måten vi betrakter oss selv. I ”method acting”, en teknikk brukt i teater, går skuespilleren inn i rollefiguren så langt det lar seg gjøre for å kjenne hva som driver, motiverer og oppstår i karakteren de skal portrettere. Skuespilleren *blir* den han skal være i stykket. Leonardo di Caprio dykket ned i islagt elv og spiste rått bisonkjøtt mens han filmet ”The Revenant”. Ann Hathaway barberte hodet og sulteforet seg selv i 13 dager før hun begynte filmingen av ”Les Miserables” for å ikke måtte bruke spesialeffekter eller rekvisitter. I et intervju med Vogue Magazine beskriver hun erfaringen: ”It was definitely a break with reality, but I think that's who Fantine is anyway. [...] I was in such a state of deprivation - physical and emotional. When I got home, I couldn't react to the chaos of the world without being overwhelmed. It took me weeks till I felt like myself again” (Green, 2012). Enkelte forfattere går gjennom liknende prosesser i arbeidet med en bok eller et manuskript. De skaper nye landskap, nye karakterer og lever seg inn i tanker og handlinger til romanfigurene. Innlevelsen begrenses til, og skapes av, forfatterens fantasi og fysiske opplevelser eller ”lånte” erfaringer kan skape nye emosjoner i forfatteren og overføres til karakteren. Oversetteren møter den poetiske teksten og tolkningen uten å alltid ha kunnskap om hvilke forarbeidelser forfatteren gjorde, og behøver heller ikke selv gå gjennom liknende prosesser for å kunne bearbeide innholdet. Avhengig av verkets funksjon, litterært, dramatisk eller musikalsk, vil det ofte være nødvendig å undersøke bakgrunnen for teksten, særlig der det er en del av en større dramaturgi. Oversetteren står som utøveren i et slags mellomrom mellom verket i sin originale form og publikum og selv når opphavsmannen ikke er tilstede, er verket fullkomment slik mottakeren møter det. I bearbeidelsen og fremføringen er det derfor både en lovmessig regulering (Åndsverkloven, 2005, §2)² og en etisk vurdering vi må ta hensyn til som omhandler hvordan vi respekterer hverandres verk og hvordan opphavsmannen ønsker at andre skal behandle egne verk.

Bearbeidelser er et komplisert spørsmål, for på samme tid som verket skal ivaretas etter gjeldende retningslinjer, ønsker vi som opphavsmenn at musikken vi skaper skal brukes. I all bruk, uavhengig av sjanger og fremføringspraksis, vil det ligge elementer av medskapning som endrer musikalsk og tekstlig mening og struktur. Ikke kun gjennom endring av ord, men også ved bruk av nonverbale koder og ulike iscenesettelser.

² § 2. Opphavsretten gir innen de grenser som er angitt i denne lov, enerett til å råde over åndsverket ved å fremstille varig eller midlertidig eksemplarer av det og ved å gjøre det tilgjengelig for almenheten, i opprinnelig eller endret skikkelse, i oversettelse eller bearbeidelse, i annen litteratur- eller kunstform eller i annen teknikk.

... Great deceivers

En utøver preger sangen med sin forståelse og sitt uttrykk slik at sangen alltid endres gjennom artisten og i møte med publikum, men artisten kan også finne sin egenart gjennom fremførelsen. Stephen Sondheim forklarer populariteten til sangen "Send in the clowns", som han selv ikke regner blant sine beste verk, med at det tidligere var sangens kvaliteter som gjorde den kjent, men etter det han referer til som pop-revolusjonen, mener han å se at det er artister og band som skaper en "hit" (Sondheim, 2011, p. 278).

Vi som skaper musikk og tekst, og vi som lytter, ønsker at sangene skal leve videre og brukes. Artisten gjør "sangen til sin egen" og tolker den inn i sin verden. Vi ser og hører den unge, norske artisten Aurora Aksnes synge en låt av David Bowie og blir rørt til tårer av at Stevie Wonder synger "Fragile" sammen med låtskriveren, Sting. Sangeren Eva Cassidy har på samme måte udødeliggjort sin særegne tolkning av "Somewhere over the rainbow" og forbindes i så sterk grad med denne at andre sangere tolker Cassidys tolkning på sine konserter. Aksnes, Wonder og Cassidy har ikke selv satt toner og ord til disse låtene, men lytteren opplever fremføringen like autentisk som originalfremførelsen. Noen ganger kan en tolkning på denne måten tillegge en ekstra dimensjon som ikke var i den opprinnelige. Tilhøreren forventer, blir skuffet og overrasket, eller får alle forventninger innfridd. Kritikere radbrekker en utgivelse "folket" elsker, mens en gruppe fans kan tilbe en artist få kjenner slektskap til. "... Great deceivers are so entrancing as performers that they convince themselves of the truth of what they perform. Filolog og filosof Friedrich Nietzsche (Schechner, 2013, p. 215). Kun når utøveren er overbevist og sikker i troen på den virkeligheten de befinner seg i under fremførelsen, har de evnen til å trekke andre inn i deres magiske sirkel. Når skuespilleren gestalter en rollekarakter må han tro på seg selv som den personen han skal portrettere. Han vet han "spiller", men glemmer at han "spiller". Som publikum har vi en avtale med det som skjer på scenen. Vi glemmer også at de "spiller" og tror på den verdenen de viser oss. I møte med andres verden, gjennom lek, musikk og ord, møter vi vår egen og derfor er det som dannes i hver enkelt unikt. Noe vi tar vare på og som er med oss videre. Både som utøvere og publikum

Når myten om artisten blir sannere enn artisten

Da Madonna slo igjennom med "Like a Virgin" i 1984, var det en tid da musikkvideoer hadde en betydningsfull funksjon i å introdusere sanger for publikum, særlig gjennom kanalen MTV. Å ha en komplett "pakke" var essensielt. Madonna slo igjennom med et brak. Klær,

sminke, dans, tekst og totale opptreden, preget den samlede opplevelsen av henne og av sangen, og ga verden lyst på mer. Hun har vært i stadig endring og selv om hun i hele karrieren har fortsatt å provosere ved å spille på fordommer, utfordre symbolbruk og våre projeksjoner, blir hun spilt på riksdekkende radiokanaler og diskoteker og er fremdeles en toneangivende skikkelse i motebildet. Noen ganger kan imidlertid myten overskygge utøveren og artisten kan oppleve stor avstand og konflikt mellom den skapte figuren og det opprinnelige uttrykket. Artistkarakteren vokser seg større i forstillingen hos publikum enn det som var intensjonen. Et eksempel på dette er Davis Bowies ”Ziggy Stardust”. I 1972 ga Bowie ut ”The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars” og skapte artistpersonaen ”Ziggy Stardust”; en omniseksuell rockestjerne sendt til jorden som et sendebud fra rommet. Karakteren begynte imidlertid å ”leve sitt eget liv” og grensene mellom personen og artisten Bowie og ”Ziggy” ble uklare. ”...people didn’t want to interview David Bowie, they wanted to interview Ziggy. It became... odd. He was kind of always in character, you know...”, uttaler Mick ‘Woody’ Woodmansey, trommeslager for Bowie, ” One minute he was David Bowie, then he was this big star. He’d become Ziggy, and it was having an effect on him.” (Howards, 2016). Bowie sier selv at han så seg selv om en skuespiller. Bowie trodde på rollefiguren og på rollen, men han kjente etterhvert hvordan presset på ham økte. Allerede året etter introduseringen av Ziggy annonserte Bowie på en konsert på Hammersmith Odeon sommeren 1973 at det var karakterens siste opptreden. Han uttalte senere at han i utgangspunktet var Ziggy kun på scenen; ”At first, I just assumed that character onstage... Then everybody started to treat me as they treated Ziggy: as though I were the Next Big Thing, as though I moved masses of people. I became convinced I was a messiah. Very scary. I woke up fairly quickly” (Light, 2016).

Bowies erfaring illustrerer hvordan det kan virke å være uendelige muligheter for å tillegge og endre mening både for utøveren, oversetteren og lytteren i fremførelsen. Man kan si at dramaturgien i en tekst er fortellingens ulike elementer sammenkjedet i en orden. På samme måte er dramaturgien i en fremførelse opptredenens ulike elementer sammenkjedet.

”Møtet med teksten”, s 18, siterer Ricœur som sier at ”Fortelleren er bare vist med tegnene på at det fortelles” (Ricœur, 2001, p. 71) og gjennom iscenesettelsen, beskrevet s. 21, utvider vi fortellingen ved å plassere sangen i en kontekst. Som forfatteren gjør gjennom teksten alene, inviterer vi tilhøreren inn i et ukjent landskap der det fremmede kan bli naturlig og der fragmenter av virkeligheten blir betydningsfulle og en imaginær verden beskrives som mer

virkelig enn den fysiske. I dette møte mellom skaper, utøver, produkt og mottaker kan vi få ny selvforståelse og se verden, og se oss selv i verden, annerledes.

Forutsetningen for en forståelse i mottakeren er at fortellingen må være logisk innenfor sin egen virkelighetsbeskrivelse. Fordi publikum har et eget ønske om å skape mening kan imidlertid forståelsen dreie bort fra forfatterens eller artistens intensjon, som med Bowies "Ziggy Stardust". Skaperen av musikken og iscenesettelsen kan dermed risikere å bli en fremmed i sin egen iscenesettels, noe som bekrefter at sangens verden oppstår i mottakerens forståelse.

5. OVERSETTELSENS HENSIKT OG UTFORDRINGER

Musikk krysser landegrensene og vi lytter til engelskspråklig pop, rock, soul og jazz, gjennom fremføringer på originalspråket, i cover-versjoner eller i opprinnelig form. Norske dramatikere, som Henrik Ibsen og Jon Fosse, kjennes derimot gjennom oversettelser utenfor Norge og her vokser vi opp med oversettelser av Astrid Lindgrens historier, ”Jungelboken” av Rudyard Kipling, og leser Haruki Murakami og Virginia Woolf. I artikkelen ”Litteraturhistorien overser oversettelser” gir forlagssjef Leif Høggaugs begrunnelser for at oversatt litteratur bør innlemmes i den norske litteraturhistorien. Høggaug mener at vi gjennom oversatte tekster kan utvide språket og forestillingsevnen, ord og uttrykk må finnes opp, noe som gir oss nye måter å tenke på (Guttormsen, 2014).

Ifølge filosof og oversetter Walter Benjamin er det tradisjonelle konseptet i diskusjoner om oversettelser forholdet mellom trofasthet og frihet (”fidelity and license”), trofasthet til budskapet i kildeteksten og friheten til ordene (Benjamin, 2012, p. 259). Han fortsetter med å si at: ”Fidelity in the translation of individual words can almost never fully reproduce the sense they have in the original...”. Å gjøre litteratur, poesi og musikk tilgjengelig for andre kulturer er en viktig årsak til oversettelse, og selv om risikoen for omskriving og endret mening er til stede kan det, som Høggaug poengterte, berike språket og gi muligheter til andre forestillinger i mottakeren (Guttormsen, 2014).

Oversatte popsanger i Norge

I Norge har vi lang tradisjon med å bruke oversatte pop-sanger. 1971 kom albumet ”Treff” som den første platen i Treff-serien og er sagt å skulle være et norsk alternativ til den internasjonale populærmusikken. Det skulle klinge like bra som musikken fra utlandet, men synges av norske artister på norsk. Konseptet var basert på nettopp utenlandske hits, men oversatt til norsk av sangtekstforfattere, i hovedsak Arne Bendiksen, og fremført av Inger Lise Rypdal, Gro Anita Schøn, Dag Spantell, Stein Ingebritsen med flere. Det ble totalt gitt ut 21 plater i Treff-serien som var populær i Norge gjennom hele 70-tallet. Om nyutgivelsen i 2008, ”Hits fra 70-tallet: De beste fra Treff-serien”, sier anmelder i VG: ”Dag Spantells ”Beatles” må sies å være en kitschklassiker. Ellers er disse ofte stive, usikre ikke-tolkningene av utenlandske hits mest av interesse for folk med et usunt nostalgioppheng”, og triller terningen til 3 (Nilsen, 2008).

På tross av samfunnsmessige og språklige endringer mellom skapelsen av kildetekst og måltekst, som anmelderen i VG opplever som ”ikke-tolkninger”, sier Walter Benjamin at poetens ord overlever i sitt eget språk, mens selv de beste oversettelsene er skapt i utviklingen av sitt språk og derfor stagnerer med det nye språkets fornyelse (Benjamin, 2012, p. 256). Oversettelsen oppstår i tilbakeblikket og som oversetter vil det derfor være nødvendig å kjenne til diskurs da og nå slik at vi kan formidle budskapet i dagens språk og samtidig bevare budskapet i det originale verket.

At oversettelser av sanger til norsk kan fungere på lik linje med et originalt verk er det flere eksempler på. Enkelte ganger kan den bearbejdede versjonen få et større og lengre liv enn i sin opprinnelige form. ”Barn av regnbuen” med Lillebjørn Nilsen, utgitt i samme tiår som ”Treff- serien”, er et eksempel på en sang som er blitt en del av vår ”norske sangbok”. Få vet at den er opprinnelig skrevet av Pete Seeger, ”My Rainbow race” (1967), og oversatt og utgitt av Nilsen. Sangen oppleves for de fleste norske lyttere som et originalt verk og på tross av at den ble oversatt i 1973 har den tålt språklige og historiske endringer. Dette ble bekreftet da 40000 mennesker møtte opp på Youngstorget og sang sammen med Lillebjørn Nilsen i forbindelse med rettsaken etter terrorangrepet i Norge 22.juli, 2011. ”Barn av regnbuen” fremsto som symbol på felleskap og samhold i kampen mot angrep på det vi holder som grunnleggende verdier i det norske samfunnet.

I 2004 listet Bjørn Hammershaug de 25 beste oversatte norske coverlåtene (Hammershaug, 2014). En oversettelse som vanligvis også krediteres den norske utøveren, er Finn Kalviks ”En tur rundt i byen” (1971). Hammershaug forteller at Ralph McTells originalversjon ”Streets of London” (1969), først ble en hit i England tre år etter at Kalvik ga den ut på norsk i Norge. Hammerhaug fremhever flere oversettelser blant annet Anne Grethe Preus sin bearbejdelse av Dylans ”To make you feel my love”, ”Fylt av min kjærlichkeit” som ”Enkelt, ærbødig og vakkert gjort, og oversatt med en kunstners skarpe blick: ”Når regnet blåser i fjeset ditt/Og all verden fersker ditt mareritt/Kunne jeg holdt deg til du var blitt/Fylt av min kjærlichkeit...”. De parodiske oversettelsene har også eksistert, som for eksempel ”Bette Davis’ Eyes” (1981), gjendiktet til ”Ivar Medås øyne” av Prima Vera (1981). Denne utgivelsen endte i en erstatningssak der Medås skal ha blitt tilkjent erstatning. Slike utgivelser er nærmest utenkelige i dag på grunn av tidligere nevnte opphavsrettslige lover, men eksisterer fremdeles i humorshow, teaterscener og revyer. Det er også ulik praksis og holdning blant låtskrivere slik at tillatelser fremdeles gis, selv om innhold og ordlyd i målteksten er betydelig endret i forhold til kildeteksten.

Hvorfor synger vi på engelsk?

At artister som ønsker å markere seg utenfor Norge velger å synge på engelsk er naturlig, men selv blant de som har sitt hovedvirke i det norske markedet er det mange som velger engelsk som sitt musikalske språk. I en artikkel i Språknytt, "Hvorfor synger vi på engelsk?", skriver Tarald Lie om hva som motiverer norske sangere til å synge på engelsk (Lie, 2004). Etter å ha fulgt med i mediedebatten rundt dette spørsmålet, og gjennom intervju med flere aktører innen norsk musikk, fant han noen stikkord som sentrale i begrunnelsen for valg av språk: tradisjon, ambisjon, språkets natur, emosjon og globalisering. Påvirkningen fra den engelsktalende ungdomskulturen er sterk og viser seg i språk, livsstil, mote og musikk.

Inspirasjonskildene til norske utøvere innenfor rytmisk musikk har over flere tiår kommet fra amerikanske og engelske band. Norske artister og låtskrivere opplever det engelske språket som stemningsskapende og som et gjenkjennende element i skapelsen av sin egen musikk. Det engelske språket er et verdensspråk for populærmusikken og en følge av globaliseringen av samfunnet. Artistens drøm om å vende seg utover, ut av Norge, og forsøke å nå en internasjonal annerkjennelse vil selvsagt også være en faktor i valg av engelsk. I språknyttartikkelen peker Lie også på en mangel på forbilder innenfor popmusikk på norsk. Sanger på norsk forbindes ofte med folkemusikk og viser, samt sceniske produksjoner som revy og teater. Lie refererer blant andre til Morten Harket som sier at når man hører låter på engelsk og ikke forstår hele teksten, har man allikevel en fonetisk opplevelse som representerer den kulturen og musikken man identifiserer seg med: "Hvis man skjønner innholdet i teksten, kan det stenge for at man skjønner hvorfor den er fengende fonetisk, fordi man da fokuserer på innholdet i teksten" (sitert i Lie, 2004). I intervjuene gir flere sangere også uttrykk for at det er lettere å uttrykke følelser på engelsk og at ordene klinger bedre. Tekstforfattere på sin side poengterer at det er flere ord å velge mellom, flere tilgjengelige klisjeer og ordene er mer vokalbasert på engelsk enn på norsk. Det finnes derimot argumenter for å ikke bruke engelsk, men morsmål. Forfatteren Håvard Rem begrunner hvorfor han skriver på norsk slik: "Diktene er hovedsakelig uten fast metrikk, og de er mye mer komplekse språklig sett, mens jeg i sangtekstene søker det motsatte: enkelhet, klarhet, renhet, og det føler jeg at jeg kan beherske på engelsk" (sitert i Lie, 2004).

Øversettelse av poesi

Noen ser på teksten som et uttrykk for hvem forfatteren er, mens andre mener at en tekst skal betraktes uavhengig og kun for det den er og ikke som et uttrykk for forfatterens sjel. Uansett holdning er det teksten som møter øversetteren, forfatteren er ikke lenger tilstede. Det er meningen i teksten som bør være målet i forståelsen, slik at nye ord ikke oppleves som forringing, men noe som utvider forståelsen av verket. Hvordan skal øversetteren tilnærme seg poesien og poeten? Benjamin skriver at kunst ikke tar hensyn til mottaker: "Art, in the same way, posits man's physical and spiritual existence, but in none of its works is it concerned with his attentiveness. No poem is intended for the reader, no picture for the beholder, no symphony for the audience" (Benjamin, 2012, p. 253). Øversetterens oppgave med å bearbeide sangtekster og poesi er derfor annerledes enn forfatterens. Øversetteren skriver for leseren, og for å bli forstått av samtiden, mens originalen er et kunstnerisk uttrykk, fri for hensyn. Som øversetter betrakter vi teksten i lys av tiden etter opprinnelsen og derfor vil øversettelsen alltid ta inn i seg tolkningen.

Øversettelse av sangtekst

I sanger har en låtskriver og artist muligheter til å legge til en dimensjon som ikke musikken klarer alene, men som to separate fullstendige kunstneriske uttrykk i en samhandling der formidleren som utøver er suveren. Sammen kan ord og tekst oppleves som en ny enhet, et verk der musikken og teksten i kombinasjon er det som gir lytteren mening. Det er først når temaer og fraser kjedes sammen, når historien er fortalt gjennom ordene og tonene i samme øyeblikk, at vi hører hele den musikalske fortellingen.

Dr. Tajvidi og Maziar Pedrami sier at "music linked translation" (øversettelser lenket til musikk) i hovedsak legger vekt på det musikalske aspektet, de nonverbale og kodene som finnes i sangteksten, og mener derfor at den semantiske betydningen ikke er like prioritert (Pedrami, 2011, p. 4).

En veksling av vektlegging mellom det sangbare, semantikk og funksjon må til for å få ny versjon til å fremstå som et fullstendig verk. "When choosing words, the translator must be semantically flexible and pay great attention to rhythm and rhyme in order to get a natural sound to the song" (Low, 2005, p. 195).

I oversettelse av sang har det tradisjonelle utgangspunktet vært å beholde antall stavelser og lengde på frasen. Betonte vokaler og stavelser må tilpasses betonte toner i musikken, samme rim og bruk av vokaler tilpasset tonelengde og formidlet emosjon. Judi Palmer, som her henviser spesielt til liberettister, mener at antall stavelser må korrespondere med originalen. Et tillegg eller fratrekk av stavelse er ansett som dårlig praksis, fordi det endrer flere medium (Low, 2017, p. 196). Low utfordrer imidlertid dette synet med å si at selv om dette er en regel, avhenger det av plassering av stavelsen. Det kan også ligge tilsvarende variasjoner i originalen der samme musikalske frase repeteres med ulike ord, som i ulike vers, noe som viser at denne type variasjon allerede er ”akseptert” og integrert i kildesangen.

Musicco og logos

Innenfor musikkfeltet er der stilarter der lyden av ordene vektlegges i større grad enn semantikk. Peter Low understreker i sin innledning at hver sang må vurderes uavhengig. I enkelte stilarter og hos noen låtskrivere som Michael Jackson og Justin Bieber, kan det være at tekstens innhold vektlegges cirka førti prosent av verket i forhold til den prosodiske kvaliteten (Low, 2017, p. 10). Han introdusere begrepet musikk-styrt, ”Musicco-centric” (fra latin: musicus) som betegnelse på musikk der det musikalske ser ut til å veie tyngst og logos-styrt, ”logocentric”, (fra Gresk: logos) i sanger som er innholdsstyrt. Eksempler på type verk som generelt er logocentric er *narrative* sanger der teksten har en tydelig, ord-styrt handling, *komiske* sanger *musikkdramatiske* sanger som formidler dialog eller monolog og *protestsanger*, en sjanger vi kjenner som protest-viser. Rap kan også ofte sees som logos-styrte sanger selv om teksten her også har en rytmisk funksjon slik at det er liten hensikt i å vektlegge en av delene som det som veier tyngst.

Sangbarhet og fokus på tekst

Når sanger bearbeides til et nytt språk kan sterkt fokus på teksten og forståelsen av innholdet enkelte ganger påvirke sangtekstens sanglige kvaliteter. I sin studie kaller Dinda L. Gorrée oversettelse av sang for ”Vocal translation” (Gorrée, 2016, p. 587) noe som nettopp understreker den store forskjellen i hvordan vi møter sangtekst i forhold til andre typer skrift gjennom en vokal fremførelse. Hun sier også at siden *vokal* oversettelse primært bør tilpasses og skapes i forhold til musikkens språk og innhold, er denne typen oversettelser tydelig annerledes enn annet oversettelsesarbeid. ”Vocal translation has the strictest complex of cultural problems, including the special anatomy of the human voice as well as involving the time and melody of the verse lines” (Gorrée. 2016, s. 612). Fra et liknende perspektiv

beskriver Peter Low i ”*Translating songs*” arbeidet med å produsere en sangbar oversettelse som en femkamp (pentathlon). Han beskriver det som en sjonglering (”juggling act”) der femkampen er en metafor brukt for å illustrere hvordan fem ulike disipliner må hver for seg utføres optimalt, for å til sammen nå et mål, et ferdig produkt (Low, 2017, p. 79).

I kapittelet ”Singable translations: like a pentathlon” tar Low også med strupens funksjonelle posisjon i produksjon av vokaler som en betingelse for å sikre sangbarhet (Low, 2017, p. 85). Klangens høyde og lengden på vokaler og diftonger påvirker strupens, leppenes, kjevens og tungens posisjon. Dette varierer selvsagt ut fra utøverens anatomi og stemmeregister, men også mellom ulike sjangre. Læren og undervisningen om stemmebruk har utviklet seg. Der det før var vanlig at stemmelæreren sang og eleven etterliknet har man nå kunnskap basert på forskning. Etter at det blant annet ble mulig å filme stemmebåndene til en som synger, er gamle myter knyttet til stemmens funksjoner avskaffet. De moderne metodene for stemmebruk er basert på empiri og ikke *kun* på pedagogens observasjoner og erfaring og gir derfor god innsikt i stemmens forutsetninger for å skape lyd.

Fremførelsens betydning for oversettelsesarbeid

Som nevnt er den store forskjellen mellom sangtekster og annen skrift at teksten er en del av et totalt verk som også fremstår som et verk i seg selv, men som kun kan oppleves i sin fullendte form gjennom fremførelsen.

Vi bruker ofte det engelske begrepet ”performance” for å beskrive noe iscenesatt, som står i motsetning til hverdagsliv og noe tilfeldig og fritt. Det er en opptreden vi opplever på teater, konsert, i barns lek, skuespill, når vi imiterer noen eller til og med i sosial omgang der vi kan tenke at en person later som om de er en annen gjennom å forstørre og forminske sider av seg selv. Men gjennom å studere nøyere sosiale interaksjoner mellom mennesker, vil vi se at vi alltid kan beskrives å være i en performativ tilstand. Vi iscenesetter den vi ønsker å være av ulike årsaker, mer eller mindre bevisst overfor oss selv og andre.

En opptreden/utøving/handling kan derfor være *det* vi gjør i *alt* vi gjør, hvordan vi iscenesetter *hvem* vi er for oss selv og kommuniserer det til andre gjennom ytring og aktivitet. Vi oppstår i interaksjon med mennesker, med kulturen og virkeligheten, med kunst, objekter og spill og i interaksjonen med oss selv. Vi endres og søker nye opplevelser, men selv om en aktivitet kan se ut som et engangstilfelle, som en samtale, en tur i skogen eller en musikalsk improvisasjon, og vi tenker det er noe som skjer i øyeblikket som ikke har skjedd tidligere, er

det alltid konstruert ut fra innlært aktivitet. Det er som et utsnitt av kjent aktivitet som er satt sammen, tilpasset nye omstendigheter. "Their oneness is a function of context, reception, and the countless ways bits of behavior can be organized. Performed and displayed" (Schechner, 2013, p. 29). En aktivitet basert på tidligere aktivitet danner en hendelse gjennom en iscenesettelse og likner på tidligere hendelser, men er unik på grunn av sin plassering i tid³.

³ Performance studies undersøker aktivitet, hendelse og oppførsel, ikke objekter eller ting. I "Performance studies: an introduction" (2013) beskriver Richard Schechner ulike former for performance bl a i sin figur "Fan" (s.18) der han setter opp seremonier/riter, sjamainsme, tilblivelse av kriser og løsning av kriser, performance i hverdagsliv (kjønn, kultur, sosial klasse osv) /sport/underholdning, spill/lek (play), skapelsesprosses av kunst og ritualer.

6. OVERSETTEREN SOM SKAPER OG PROBLEMLØSER

Oversettelse er en skapende aktivitet som samtidig retter seg inn mot et problem som skal løses. Utfordringen er definert, men innenfor rammene for utfordringen er det rom for skapende, kunstnerisk aktivitet. Er det derfor mulig å skille oversettelsen fra fri, skapende kunst som også kan sies at beveger seg innenfor definerte rammer hvor kunstneren repeterer lært aktivitet i nye konstellasjoner og ”løser” en oppgave?

”Ingenting oppstår ut av ingenting”, sies det, og for en kunstner kan opplevelsen av skapelsesprosessen fortone seg nettopp som om noe oppstår i tomhet. Jazzmusikere beskriver fri improvisasjon, forfattere forteller om romanfigurer som ”lever sitt eget liv”, og billedkunstnere beskriver hvordan bildet oppsto av seg selv ut av et tomt lerret. Men ingenting er aldri ingenting. Tomhet er fylt med fravær. Ut fra dette skaper kunstneren kunst med sitt eget uttrykk, egne ferdigheter og blikk. Oppgaven som skal løses, kan være spesifikk, som en oversettelse av en tekst eller musikk til et dikt, eller oppstå i kunstneren i omdannelsen av en indre verden til en ytre, der indre landskap ut av fri fantasi blir til ord på et ark.

Å møte en tekst uten tolkning, uten bevisst eller ubevisst gjenkjennelse og behov for forståelse, er umulig ut fra hva vi kjenner som den menneskelige natur. Et oversettelsesarbeid skaper på samme måte en indre dialog i oversetteren. Ved å bli introdusert for en annens verk, møter en egne opplevelser og blir kjent med seg selv på ny måte. Andre metaforer enn det som tilhører eget ordlandskap skaper noe nytt der teksten møter oversetteren også fordi ordenes betydning oppstår i diskurs som er i stadig endring i tid, kultur og språk. Tekstens budskap kan derfor endres gjennom meningen som oppstår i oversetteren. Den opprinnelige teksten er skrevet i et annet språk, i en annen tid og i et annet samfunn der de politiske og kulturelle omstendighetene kan være totalt annerledes enn virkeligheten til oversetteren som ikke har samme utgangspunkt, fordi mellom kildeteksten og målteksten ligger en avstand i refleksjon og tolkning. Alt oversetteren gjør er basert på at han vet mer enn forfatteren visste da han skrev teksten.

”...language is the system or code ('le code de la langue') which allows the realization of the individual messages” (Heath, 1977, p. 7). Vi uttrykker mening ikke ord. I oversettelser må vi derfor se hele strukturen for å oppfatte budskapet. Det er ikke ordene alene, men den strukturelle grammatiske sammenkjedingen som skaper mening. Utfordringen i oversettelse av sang er at man kan ikke kun kan gripe fatt i meningen uttrykt gjennom språket, men også

legge til rette for at lydmønstre og lyd som skal produseres gjennom stemmen er fysisk mulig. Hvis budskapet kun skulle uttrykkes gjennom tale, er vi fri til å tilpasse og systematisere strukturen i ytringen. Dette er ikke tilfelle i sangtekster som også tjener de musikalske strukturene og de fysiske, vokale, betingelsene. Rytmikken i en setning er sammen med grammatiske mønster og valg av ord, det øret oppfatter. Når betoningen og rytmikken endres vil meningen endres. Når musikalske og språklige temaer og fraser kjedes sammen kommer det narrative innholdet og dramaturgien til syne og vi hører hele fortellingen. Den er altså først fullkommen når hendelsen er fortalt gjennom ordene og tonene i samme øyeblikk. Rytmikk, harmoni, repetisjon og ord skaper mening i utøveren og i mottakeren der opphavsmann, tekstforfatter og komponist ikke lenger er tilstede. Deres opprinnelige intensjon kan være ukjent, men gjennom tolkningen som ligger i fremførelsen, blir verket tilgjengeliggjort for utøveren og så lytteren, på samme måte som leseren forholder seg til tekst, fremført eller lest. Utøveren kan formidle følelser som lytteren hører som håp, smerte, sorg og lengsel uten å gjenkjenne fortellingen eller forstå ordene. I de tilfeller lytteren ikke forstår språket kan vedkommende allikevel oppleve en mening sangeren preger inn i overleveringen.

I det kreative rommet til oversetteren

I det kreative rommet mellom en sang og oversetteren er der en bevegelse; inn og ut av aktivitet og refleksjon. I aktiviteten kan vi både som mottaker og utøver glemme oss selv og glemme at vi glemmer oss selv. Som sanger kan det beskrives som at ”sangen synger deg” og du synger sangen. Grensene viskes ut. Som lytter kan musikken fylle tilværelsen på en slik måte at vi er hensatt i et annet univers. Dagliglivet forsvinner i bakgrunnen og den nye verdenen oppleves mer virkelig. Som oversetter kan kildeteksten ta deg med inn i ukjente landskap og ord, bilder og begreper blir til i møte mellom eget poetisk språk og teksten.

Inn i leken og tilbake til refleksjonen. Fra den frie tolkningen av budskapet slik oversetteren opplever det, til refleksjonen. Det kreative rommet blir som en linse vi ser gjennom, som stadig er i endring fordi den forandres ut fra ny erfaring, ny aktivitet og refleksjon. Vi prosesserer ny erfaring og går tilbake inn i aktiviteten med en ny forståelse. Vi opplever deler og fragmenter og setter disse inn i en større sammenheng og skaper en helhet. Med ny forståelse av sammenhengen fragmentene er en del av går vi inn i ny aktivitet.

Heidegger forbinder kunst og sannhet. En prosess eller hendelse som oppstår *i* verden og det som er beskrevet *om* verden avsløres i samme øyeblikk. ”Heidegger connects art with truth, arguing that the essence of the artwork is not its ‘representational’ character, but rather its capacity to allow the disclosure of a world” (Malpas, 2016). Gadamer fortsatte tankegangen med å si at kunst er, uansett symbolsk karakter eller natur, der verden og vår eksistens i verden viser seg samtidig som en helhet. Kunsten tar oss *ut av* tiden og plasserer oss samtidig *i* tiden gjennom kunstneren og mottakerens evne til abstrakt tanke, at mennesket kan forestille seg to virkeligheter i samme øyeblikk som begge er sanne.

Å miste seg selv

Øyeblikket skapelsen av musikk og ord og utøving oppstår i oss, i kunstneren, kan beskrives på mange måter. En opplevelse av væren. En fullkommen helhet. Uten betraktning. Uten dom. Der egoet oppløses og skille mellom toner, ord, individ, vilje og oppmerksomhet er flytende. Denne tilstanden er det kunstneren, utøveren og mennesket søker i og gjennom kunst. ”Players in flow may be aware of their actions, but not of the awareness itself” (Schechner, 2013, p. 97). Tilstanden er beskrevet som ”flow”, flyt, og er noe vi kan oppleve blant annet gjennom spill/lek, ritualer og skapende aktivitet. I Gadamer’s definisjon av play, sier han: ”...Our question concerning the nature of play itself cannot, therefore, find an answer if we look for it in the player’s subjective reflection” (Gadamer, 2013, p. 107). Derfor har spillet/lekens natur en eksistens utenfor det opplevde hos den enkelte. Rammene for spill/lek må være tydelige og gjentakende og det må være bevegelse inn og ut av spillet. Det samme er i kunstnerisk, skapende aktivitet. Kun da kan vi miste oss selv i øyeblikket, i en tilstand vi ikke kan nå i søken etter tilstanden i seg selv, men der det udefinerte øyeblikket nettopp er målet. ”Jeg leter etter de fine øyeblikkene. De du ikke finner hvis du leter” sier skuespiller Bjørn Sundquist i forestillingen ”Et hælvettes liv”. De fine øyeblikkene som ikke kan letes frem, beregnes eller læres, men krever en åpenhet for det ukjente og mot til å våge seg forbi egen sårbarhet, ensomhet, redsel og risiko for avvisning. Når vi er i den tilstanden av å miste oss selv er det som en fusjon av natur og eksistens. Kun væren.

I leken og gjennom kunstnerisk aktivitet kan vi også bli kjent med og bruke sider av oss selv som vi ellers ikke tillater. Gjennom å spille en rolle, kan skuespilleren tillate seg egenskaper som ellers ikke er tillatt. På scenen kan artisten motta hyllest og oppmerksomhet som ellers er uoppnåelig. Gjennom romanfigurene kan forfatteren leve et liv langt fra egen hverdag, og som oversetter kan det originale verket åpne kreative rom og gi tilgang til ny forståelse.

Møtet med egne, utforskede sider, eller møtet med det vi ikke tillater i oss selv, kan være skremmende eller befriende og åpenbare noe i oss vi ikke ellers har tilgang til. En spenning, en flukt eller en frigjøring av skjult potensiale eller begjær. Et møte med oss selv som kan oppleves mer sann enn den vi ellers tillater oss selv å være.

I utøvelsen av musikk og drama, snakker vi om en tillitt til materialet og medspillere. Kun da kan vi oppnå de magiske øyeblikkene og miste oss selv i aktiviteten, der skillet mellom seg selv og rollefiguren, instrumentet eller sangen opphører. For å oppnå tillit til leken og den kunstneriske aktiviteten, må rammene være tydelige slik at den enkelte utøver er trygg nok til å våge å hengi seg og stole på hendelsen og det som oppstår.

7. UTARBEIDELSE AV "10 STADIER I OVERSETTELSE AV SANGTEKST"

METODEN "10 STADIER I OVERSETTELSE AV SANGTEKST" ER VEDLAGT I APPENDIX I

I utarbeidelsen av metoden har det vært nødvendig med en forståelse av språk og oversettelse, som beskrevet over. Det har også vært nødvendig å ta i bruk begrep og modeller fra språkvitenskapen, oversettelsesteorier innenfor poesien og funn i utgitte studier fra arbeid med bearbeidelse av sangtekster. Som sangtekstforfatter og oversetter bør man ha kunnskap om ulike faktorer som skal tas hensyn til, særlig om materialet skal tilpasses et dramatisk verk eller er et oppdrag for en sanger. En helhetlig fortolkning forutsetter at oversetteren kjenner de melodiske fraseringer, stemmeleie, musikalske arrangement og sangens eventuelle funksjon og plassering i musikkdramatiske verk der musikken kan fremstå som en ekstra dimensjon til sangtekster. I sammenhenger der ordene ikke strekker til, eller ikke er nødvendige, kan dramatiske scener og budskap underbygges eller kontrasteres av musikken.

Robert Bly åtte stadier

Som oversetter vil man søke det opprinnelige som er fortalt og se hvordan det kan videreformidles uten at oversetter tillegger mer eller annen mening og dermed overskygge forfatterens hensikt. I innledningen til "The eight stages stages of translation", skriver Robert Bly at han ikke vil beskrive teorier om oversettelse, men prøve å svare på spørsmålet om hvordan det er å oversette: "What is it like to translate?" (Bly, 1986, p. 13). Blys bok viser deretter arbeidet med en oversettelse av et dikt fra Rilkes "Sonnets to Orpheus", som han ikke hadde særlig kjennskap til på forhånd, og forklarer åtte stadier av oversettelse av poesi, her kort gjengitt i mine ord:

- 1) Oversett direkte. Ord for ord. Metafrase.
- 2) Forklar metaforer, budskap og begrep.
- 3) Gjendikt den direkte oversettelsen og sikre at innhold og budskap er bevart.
- 4) Gjendikt siste oversettelse til naturlig språk.
- 5) Gå gjennom oversettelsen og sikre at stemningen (dramaturgien) er lik som originalen.
- 6) Lytt etter lyden av ordene og klangen, som åpne vokaler, i originalen og sammenlikn med oversettelsen.
- 7) Sammenlikn mening og stemning i målteksten med kildeteksten sammen med en som har kildepråk som morsmål.

- 8) Gå gjennom tidligere versjoner fra de første stadiene. Noe kan være uttrykt bedre i skisser vi har forkastet underveis.

Blys første punkt handler om det første møtet med teksten som skal oversettes. Uten å tenke språk eller mening skal oversetteren finne dekkende ord i målspråket. I denne fasen mener Bly at man kan avdekke vesentlige utfordringer i forståelsen av teksten. Han konkluderer avsnittet med å si at før man går videre til neste steg må oversetteren forholde seg til meningen; hva diktet betyr (Bly, 1986, p. 15). I Blys andre punkt vil han at oversetteren skal gjenfortelle teksten og gjengi budskapet. "At the end of this stage the translator should ask himself whether the feelings as well as the concepts are within his world. If they are not, he should stop" (Bly, 1986, p. 21).

Han sier selv at han har forlatt flere oversettelser etter dette punktet. Hvis oversetteren fortsetter videre bør han nå gå tilbake til den bokstavelige oversettelsen fra første steg og gjendikte teksten med mening og budskap funnet gjennom det andre steget. I det fjerde steget skal oversettelsen omsettes til daglig språk etter idéen om at poetiske verk burde oversettes hvert tyvende år, i takt med endringene i dagligspråket. Bly mener at vi på denne måten bevarer energien vi trenger for å holde diktet levende. I det femte steget vender Bly øret innover. Han går fra å lytte til dagligspråket til å lytte til følelsene som formidles i diktet og forsøke å fange tonen, balansen mellom mørke og lys, det alvorlige og det lette. Det sjette punktet har fokus på lyden av ord, rytmen og mellomrommene i originalen og å forsøke å gjenskape dette i oversettelsen. I det syvende steget skal oversetteren be om tilbakemelding fra en som har kildespråket som sitt morsmål. En hjelp det kan være nyttig å trekke inn allerede i første steg, og så i syvende, for å se om vedkommende finner mangler som har oppstått underveis. I det siste, åttende, steget skal oversetteren gå gjennom alle tidligere versjoner, justere språk og rytmikk, og ferdigstille et siste utkast.

Modellen til Bly viser hvordan forståelsen av en poetisk tekst danner utgangspunkt for et oversettelsesarbeid. Et dikt kan også tonesettes og dermed oppleves i samspill med musikk og stemme, men i forståelsen av en tekst som er skapt for å synges er det flere stadier enn de Bly nevner som bør inngå i oversettelsesarbeidet. Sangteksten, selv om den også fungerer som et fullstendig verk i skrevet form, bør alltid betraktes som en del av et større verk som kun kan vises gjennom en sunget fremførelse. Oversettelse av sangtekster vil også kreve, i tillegg til naturlig språk, en balansert vektlegging av det originale verkets form, rytmikk, melodisk frasering og innhold, men også formidlingsform og sangbarhet

Bakgrunn for metode for oversettelse av sangtekster

Robert Blys modell gir, som nevnt, god innsikt i stadiene i en oversettelse av poetiske tekster. Fordi en sangtekst har andre egenskaper som skal tas hensyn til har jeg utviklet en metode bestående av 10 stadier. Denne modellen vil alltid måtte vurderes ut ifra type kildetekst og dens utfordringer og muligheter, og derfor må ikke stadiene følges kronologisk. Sangene inkludert i denne oppgaven viser nettopp hvordan de ulike tekstene har krevd varierende fokus på hvert stadium. Metoden er derfor heller et hjelpemiddel om man står fast i arbeidet og som en måte å sikre at ulike versjoner og formuleringer er utprøvd og de sanglige kvalitetene er ivarettatt.

Enkelte ganger oppstår en oversettelse intuitivt, mens andre ganger oppleves det som en umulig oppgave. Eksemplene inkludert viser derfor tilfeller der jeg som oversetter velger å ikke fortsette av ulike årsaker forklart i metoden. Dette bekrefter Blys kommentarer til sin prosess om at man ofte vet om dette er et arbeid som lar seg gjøre i et av de første møtene med en tekst.

I gjennomlyttingen av sangene har jeg valgt å følge en hovedmelodi, slik jeg hører den presentert, og notere rom for melismer og variasjoner i ulike vers. Fraseringene er betinget ut ifra føringer i melodiske fraser, lyden av ord og relevant informasjon om utgangspunktet for sangteksten, som i Stephen Sondheims utgivelser gjennom hans bøker *"Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954-1981)"* (Sondheim, 2010) og *"Look, I Made a Hat: Collected Lyrics (1981-2011)"* (Sondheim, 2011). I Stevie Wonders sanger har jeg valgt å holde meg til versjonen fra hans egne utgivelser. I Stephen Sondheims sanger har jeg lyttet til konsertopptak av Judi Dench og Barbra Streisands innspilling av "Send in the Clowns", og sceneopptak av "Finishing the Hat" med Mandy Patinkin som George Seurat.

8. GJENNOMGANG AV "10 STADIER I OVERSETTELSE AV SANGTEKST"

Dette kapitlet vil behandle stadiene i metoden gjengitt i Appendix I og vise bakgrunn og eksempler fra utvalgte tekster. Ulike sangtekster byr på ulike utfordringer og derfor har enkelte stadier større eller mindre relevans i forhold til hver tekst. Det kan allikevel være nyttig å gå gjennom alle stadiene, enten kronologisk underveis, veksle mellom punktene eller bruke metoden som et verktøy i etterarbeidet for å undersøke om alle hensyn er tatt.

Før oversettelsen: noter pre-eksisterende kunnskap om sangen, låtskriver/tekstforfatter, artist og eventuelt fremførelse.

Før jeg begynner å oversette lytter jeg til sangen, men allerede før jeg lytter, merker jeg meg hva jeg forventer å høre. Hvis det er en sang av Bob Dylan, forestiller jeg meg lyden av stemmen hans, hans måte å frasere på og selv når jeg kun leser tekstene, synger han for mitt indre øre. Når jeg skal begynne å oversette fortsetter hans karakteristiske måte å fremføre sangen på å lede ordene mine og legge føringer for hvordan jeg hører for meg teksten jeg skriver. Av den grunn er det nyttig å ta tid til å kjenne etter i forkant og minne meg selv på at det ikke er Bob Dylan som skal synges min oversettelse, men at sangteksten bør legges til rette for ulike sangere og tolkningsmuligheter. I oversettelse av musikkdramatiske verk er denne informasjonen vesentlig fordi rollekarakteren også er vist gjennom språk og stemmekvalitet. Komponister og librettister skriver til en karakter og plasserer sangen i fortellingen. Enkelte ganger skal rollen portretteres av en kjent skuespiller eller sanger og tilpasses personens vokale egenskaper, som dermed vil være med på å til kan derfor være med i å definere sangen, også i fremtidige oppsetninger.

1. Lytt. Les. Finn hovedtema og stemning.

Hvis sangen ikke er et oppdrag, men oversetteren har mulighet til å velge, kan det være allerede her avgjørelsen tas om å ikke fortsette arbeidet.

I denne oppgaven kunne jeg velge sangene jeg ønsket å oversette, i motsetning til når oversettelsesarbeidet er et oppdrag, som deler av et større verk eller oppsetninger, eller for en artist. Noen ganger forsto jeg allerede på det første stadiet om jeg skulle fortsette oversettelsen eller ikke. Enten fordi jeg ikke fant gode måter å gjenfortelle temaet på og

samtidig ivareta stemningen og de musikalske betingelsene, eller fordi jeg trengte mer tid enn jeg hadde til rådighet.

a) Gjenfortell tekstens innhold, kort, med egne ord.

Før jeg begynte å oversette "Send in the clowns" av Stephen Sondheim, kjente jeg den dramaturgiske plasseringen for sangen og leste Sondheims egne ord om arbeidsprosessen og hans bakgrunn for tittelen. Begrepet "Send in the clowns" viser til et grep brukt i teateret når publikums respons på det som skjer på scenen er tam og forestillingen trenger en distraksjon. "Send in the clowns": "få publikum engasjert; bruk humor, få frem latter". "As I think of it now, the song could have been called 'Send In the Fools,'.... I knew I was writing a song in which Desirée is saying, aren't we foolish, or aren't we fools? Well, a synonym for fools is clowns."- Sondheim (Gussow, 2003)

b) Oversett utkast til hovedlinje, som omkved eller refreng, til sangbart språk.

Det første jeg undersøker i oversettelsen av "Send in the Clowns" er hvordan dette kan uttrykkes på norsk. "Ta inn klovnene" som er det naturlige og brukte begrepet, passer ikke inn i den melodiske frasen så jeg forsøker: "Klovner kom inn" og "send inn en klovn". Ordet "klovn" er en gjenkjennende og betydningen er tydelig; En som får oss til å le, eller letter på stemningen. Setningen må imidlertid tåle repetisjon flere steder og i tillegg passe med sangens struktur; betoning, rim, rytmikk og naturlig språk. "Send inn en klovn" fremstår først som det åpenbare valget, men gir en utfordring i sammensetningen av ordene, "send inn", i forhold til den melodiske frasen. På norsk uttales ikke d-en i ordet send, noe som fører til for stor likhet mellom send og inn. Frasen skal synges sammenhengende, men på norsk er det nødvendig med en liten pause mellom send og inn for å skille mellom ordene slik at ikke frasen lyder: "Senninn en klovn". Etter gjennomsynging valgte jeg av den grunn "Ta inn en klovn" som gi et naturlig lydskille mellom første og andre ord i setningen, a-i: Ta-inn.

2. Oversett bokstavelig. Ord for ord. Metafrase.

Ved å gjengi ord for ord, setning for setning kan vi se hvordan rekkefølgen av frasene er av betydning for den narrative historien. Det er også her det poetiske språket i kildeteksten viser seg og metaforer og ordbilder avdekkes. På albumet "Journey through The secret life of plants" (Wonder, 1979) har Stevie Wonder en sang som heter "Flower Power". Dette er en sang jeg har sunget mye og hadde et sterkt ønske om å ta med i prosjektet. Da jeg begynte å jobbe med den kjente jeg bakgrunnen for musikken som var skrevet til en film, "The Secret life of plants"⁴, basert på en bok med samme navn. Teksten har et poetisk språk, noe som kom ekstra tydelig frem da jeg skulle oversette ord for ord.

Pan is my name	Pan er navnet mitt
I live outside the door	Jeg bor utenfor døren din
I have to keep the score of things around you	Jeg må notere/telle/holde oversikt over ting (det som finnes) omkring deg
Fire and air,	ild og luft
Earth water I prepare	jord, vann, gjør jeg klart
I am the piper	Jeg er fløyteblåseren
at the gates of dawning	I portene til soloppgang ⁵

Formuleringene og metaforene lot seg ikke oversette med de begrepene jeg fant i norske oversettelser. Jeg kunne heller ikke finne nye, norske beskrivelser som ivaretok den musikalske oppbygningen og sangbarheten jeg ønsket. Sangen ble derfor lagt til side inntil videre.

3. Lytt til utvalgt versjon av sangen. Noter fremtredende elementer som stemning, repetisjoner, arrangement, form, vendepunkt og hvordan fremføring, tekst og musikk sammen forsterker eller kontrasterer budskap.

Da vi gikk på barneskolen lærte jeg forskjellen på dur og moll med å lytte til stemningen; moll er "trist" og dur er "glad". Sanger med lett og lystig innhold hadde tonefølge som

⁴ <http://topdocumentaryfilms.com/the-secret-life-of-plants/>

⁵ De siste linjene i originalen har referanser til "The Piper at the gates of Dawn" fra barneboken "The Wind in the Willows" av Kenneth Grahame, på norsk: "Det suser i sivet"

illustrerte dette, mens de med trist budskap var skrevet i moll. At mange av vuggesangene var mollstemte, var derfor med på å gjøre inngangen min til nattesøvnen litt trist i stedet for betryggende. Særlig der teksten i tillegg handlet om en trollmor som binder ungene sine i halen. Selv har jeg også fått tilbakemeldinger på hvordan jeg kan skrive "triste" tekster til fine melodier; blant annet da jeg ga ut min første plate, "Vektløs", der Hilde Heltberg tonesatte mine sangtekster. Vi har altså ofte en forventning om at musikk og tekst skal være bærere av samme stemning. I intervjuer kan vi imidlertid lese at Stevie Wonder tenker noe annerledes og mener at i stedet for å være formanende i det musikalske uttrykket, der han har formanende tekster som i "You haven't done nothing" (Wonder, Fulfillingness' First Finale, 1974), lager Wonder sanger som er dansbare og som har større sjanse for å bli spilt. Så kan lytterne hygge seg til sangen på dansegulvet og forhåpentligvis lytte til teksten og tenke over hva den forsøker å si.

Wonder tar også i bruk nonverbale koder i "You haven't done nothing", som sender et kraftfullt budskap som forstås tydelig av de som har kjennskap til miljøet i og rundt Motown og utgangspunktet for teksten. Uten denne innsikten oppleves dette derimot som et rent musikalsk valg som mot slutten av sangen der vi hører Wonder si: "Jackson 5, sing along again say Doo doo wop," og Jackson brødrene synger sammen med ham ut låten.

4. Noter språk, som slang eller dialekt, og språklige virkemidler som prosodi, retorikk, poesi, metaforer og rim.

Slang eller dialekt:

I bearbeidelse av kildeteksten til målspråket vil det variere mellom ulike oversetteres versjon av samme sang. Franzon viser i sin studie ulike valg tatt av den norsk, svenske og danske oversetteren i oversettelser av "My fair Lady". Her spiller selvsagt forskjellene mellom språkene inn, men også der hvor svensk, norsk og danske, er sammenfallende, er der gjort ulike valg som i Ex5:6 (Franzon, 2009, p. 202).

Engelsk kildetekst:	Just you wait, 'enry 'iggins, just you wait!
Dansk:	Bare vent, Henry Higgins, bare vent!
Norsk:	Du ska' schvi, Henry Higgins, du ska' schvi!
Svensk:	Vänta ni, Henry Higgins, vänta ni!

Den danske oversettelsen er den som ligger nærmest betydningen av kildeteksten og kunne vært brukt på norsk og svensk. Det som Franzon imidlertid påpeker er at de engelske, språklige funksjonene forsvinner i alle tre oversettelser fordi den tause *h*-en i navnet Henry Higgins, ('enry 'iggins) er en gjengivelse av cockney-dialekten til hovedpersonen, Eliza. Dette er ikke mulig å overføre til skandinavisk språk, men det kan være årsaken til at Andre Bjerke har referanser til Oslos østkant med å skrive uttrykket i snakket form og tillegge karakteren karakteristiske språklige trekk der bokstaven "s" er uttalt "sch" og l-en er utelatt i skal. For nordmenn er det en kode som stedfester rolle- karakteren på samme måte som cockney dialekten gjør i Storbritannia. Denne meningen ville ikke Bjerke oppnådd ved å bruke en ordrett oversettelse, som den danske; Bare vent! Gjennom kodene i språket viser Bjerke den sosiale plasseringen av karakteren Eliza, og velger dette fremfor å gjengi den semantiske betydningen. Han omskriving har allikevel ikke tilført en meningsendring som den påvirker den narrative fortellingen i sangen eller teaterstykket.

Prosodi- prosodisk tilpasning i sangene i studien:

I arbeidet med sangene til Stevie Wonder på norsk ba jeg om tilbakemeldinger underveis fra medmusikere og sanglærere på hvordan de ulike versjonene av mine oversettelser fungerte sunget. De kom med innspill som var nyttige i å forstå hvordan sangen fremsto sammenliknet med originalen og som eget verk. "It aint no use", s. vii *Appendix II*, repeterer "bye, bye..." i omkvedet. En kommentar og en bekreftelse på fortellingen i versene om at et forhold er over og at det er på tide å gå hver sin vei. Det tok lang tid å oversette teksten, mye fordi det var vanskelig å løse denne linjen. På norsk sier vi "Hade", "adjø" eller "farvel", noe som gir en annen klang og jeg fikk det ikke til å fungere godt melodisk og rytmisk. Å gjenta et av disse ordene opplevdes ubalansert fordi ordet i seg selv tiltrekker for mye oppmerksomhet. I første runde med innspilling fikk jeg et forslag om å synge alle de tre norske ordene etter hverandre og på denne måten ta bort fokuset på det ene ordet og samtidig leke med begrepene. Den amerikanske teknikeren Leif Johansen reagerte imidlertid umiddelbart negativt på løsningen.. Han mente at lyden og repetisjonen av ordet "bye- bye" burde prioriteres fremfor ordet direkte oversatt og foreslo "hei, hei..." som et alternativ. Budskapet var allerede formidlet gjennom resten av teksten og denne endringen forstyrret ikke og dreide heller ikke fortellingen bort fra originalhistorien. Ved gjennomsynging opplevdes en nynnende, mer meditativ, repetering av "hei" som et bedre musikalsk valg og at mindre vekt på mening og mer på klangen i denne sammenhengen, var mer i samsvar med originalen.

Retorikk i sangtekster:

Det sies at mennesket har gitt historiefortelling tonefølge fra tidenes morgen. I sin artikkel, "Music a Rhetoric" beskriver Jonathan L. Friedman, hvordan overtalelseskunsten med røtter i tidlige sivilisasjoner, viser at koblingen mellom tale og musikk ofte egner seg bedre i undervisning enn talen alene (Friedmann, 2012). Det en gir mulighet til å kombinere konseptuelt og emosjonelt innhold og i motsetning til tale, og budskapet kan overleveres uten å avsløre hensikt. Friedmann sier videre at effekten av musikalsk retorikk ligger mindre i musikken alene, men i intensjonen og overbevisning i komponisten og den som fremfører. Det retoriske potensialet er til stede i all musikk. I tale-sangen til en predikant, et barokkstykke eller i en blues. Uavhengig av sjanger og utøver har musikk en unik evne til å trenge gjennom og vinne over tanke og sjel. Vi føler det utøveren føler og tror på det utøveren tror på. Vi blir selv til utøveren og det er nesten umulig å unngå å bli beveget i den retningen stykket ønsker å lede oss (Friedmann, 2012). Gjennom musikkhistorien kan man se hvordan musikk, med og uten tekst, har blitt brukt som propaganda, uten at komposisjonen har blitt skapt for nettopp dette. Grunnlaget for retorikk er en felles diskurs eller et felles virkelighetsbilde og konteksten musikken har vært fremført i, har tillagt musikken mening for tilhørere og verket og kan i ettertid forbindes med denne betydningen og ikke opphavsmannens intensjon.

I populærmusikken finner vi også eksempler på bruk av retorikk for å fremme politisk budskap. Artist, språk; dialekt, slang eller poesi, og stemningen i formidlingen, er alle elementer som sammen former verket. Når sangteksten skal bearbeides kan den miste sin intensjonelle mening, noe som kan bero på avstand i tid slik at meningen er endret også i kildepråket, men også på kulturelle ulikheter.

Stephen Sondheim skriver om sitt arbeid med sangteksten til "Maria" fra "West Side Story" om utfordringen med å skrive en kjærlighetssang for to personer som nettopp har møttes og som tilhørte grupper som hadde et rivaliserende forhold til hverandre i New York. Tony var egentlig ment å være en polsk/katolsk gutt for å illustrere ulikheten fra puertoricanerne (Sondheim, 2010, p. 20). Når Tony synger sangen vet han ikke vet noe om jenta bortsett fra hva hun heter og at hun er puertoricaner. Sondheim skriver at valget av navnet, "Maria", var tatt ut fra føringer i melodien, men også i samsvar med religiøse referanser som forsterkes i en annen linje; "Say it soft and it's almost like praying". I oversettelser i den kristne delen av verden vil navnet Maria, vekke like assosiasjoner. Det vil derimot være interessant å se hvordan dette løses og tolkes i deler av verden uten samme religiøse og kulturelle historie.

Det er ikke sikkert navnet Maria gir assosiasjoner utover det klanglige og oversettelsesarbeidet vil kreve god kjennskap til både kilde og målspråk, diskurs og retorikk for å ivareta budskapet.

Poesi:

I oversettelsen av "All in love is fair" (Wonder, Innervations, 1973), s. xi *Appendix II*, valgte jeg å legge vekt på innhold. Uttrykket, "All is fair in love and war" er på norsk: "I krig og kjærlighet er alt tillatt". Fordi begge uttrykkene er brukt i både kilde- og målspråk, ønsket jeg å beholde assosiasjonen ved å gjengi ordene jeg opplever både som sangbare og gjenkjennbare.

All is fair in love - alt er rettferdig/lov i kjærlighet

Den norske setningen er ikke mulig å få til å passe inn i første melodiske frase samtidig som forståelsen min av sangen beveget seg inn i et tydelig poetisk landskap. Jeg ønsket å ivareta begrepet og stemningen i meg og valgte "Alt er tillatt her... i kjærlighetens dans" der ordet *love* (kjærlighet) videreføres fra første frase. På denne måten mener jeg å ha ivaretatt begrepet og samtidig forfattet en tekst som viser min egen poetiske penn.

All is fair in love

Alt er tillatt her

Love's a crazy game

I kjærlighetens dans

Metaforer:

I oversettelsesarbeidet kan metaforer noen ganger fortone seg som en begrensning mer enn en berikelse og er alltid avhengig av diskurs. I sangen "Finishing the hat", s. xvi *Appendix II*, av Stephen Sondheim, refererer han ikke til hatten som et hodeplagg, men som en metafor for en kreativt univers kunstneren trer inn i: "...entering the world of the hat". Kunstneren er i en tilstand som ikke er det virkelige liv, men som oppleves mer virkelig i øyeblikket, enn det som skjer i den fysiske verden. To verdener han veksler mellom der begge virkelighetene er like sanne.

"Finishing the hat"; "...a song about the creation of beauty, and about the too often romanticized loneliness of artists. But if you look and listen carefully to the lyrics, it's doubtful that either of those things is really what this song is about. We're sucked in by the poetic lyrics, the soaring melody, just as George is sucked in by the seductive world of his obsession, but there is more going on here" (Miller, 1999). For å forstå metaforen kan vi anta

at det forutsetter at alle som lytter har erfart samme tilstanden. Eller at Sondheims bruk av ordet ”hat” har fremkommet på samme måte i tidligere sanger slik at det er en etablert tolkning. Stephen Sondheim sier dette om bruken av ordet: ” ...Surely some graduate student in Musical Theatre, looking for an obscure subject to write about, will seize on ” The use of Headgear in Sondheim’s lyrics” and conjure up insightful theories for my persistent attraction to the word, but I can save him the trouble: it’s the jaunty tone and the ease in rhyming that attract me- two sound reasons” (Sondheim, 2011, p. 30). Ifølge ham er altså ikke ” hat” et etablert bilde på den verdenen kunstneren skaper. Allikevel er metaforen forståelig også for et publikum som ikke har bestått utelukkende av kunstnere. Sondheims bruk av metaforen viser hvordan en poet kan invitere oss inn i en fremmed verden og gjøre det ukjente kjent. I løpet av noen linjer har han evnet å skape en verden gjennom fortelling, ord og toner, lytteren aksepterer. Selv om forutsetningen for den skapte virkeligheten er abstrakt og totalt fremmed sammenliknet med den erfarte verdenen mottakeren eller lever og orienterer seg ut fra.

Fordi jeg hadde mulighet til å lese tankene til Sondheim rundt dette tenkte jeg, etter mange forsøk på å finne et annet ord eller bilde som kunne erstatte ”hatt” på norsk, at ”kan Sondheim, så kan jeg!” Noe overmodig muligens, men ut fra tilbakemeldingene fra sangeren Stephen Brandt-Hansen som er kjent med originalen og arbeid med musikkteater, fungerer denne oversettelsen av metaforen. Å skape nye ord og uttrykk på norsk, kan på denne måten oppstå i oversettelser.

Rim: ”Summer soft” av Stevie Wonder, *s. viii Appendix II*, har en lett stemning i begynnelsen av sangen, fremført i falsett og akkompagnert av piano. Endeordene i de første tre versene avsluttes med konsonant, som innbyr til kortere fraser, og rimer i de tre første linjene, men endrer i siste. I oversettelsen beholdt jeg strukturen så langt det lot seg gjøre, men brukte åpne vokaler i første vers. Like viktig som enderim er ordenes forhold til hverandre og i den engelske teksten var det smidige overganger fra et ord til det andre, noe jeg ønsket å gjenskape.

Da jeg spilte inn sangene kjente jeg at det andre verset fungerte ekstra godt, med tanke på nettopp dette noe som beror på bruk av bokstavrim, ordlikhet og enderim som i denne setningen: Morgenregn... trommer lett på ruten uten å gi tegn. Bokstavrim på ”t”, enderim på ”egn” og ordlikheten mellom ”ruten” og ”uten” og disse to ordenes plassering rytmisk, gjorde at det uanstrengte uttrykket ble forsterket.

5. Finn tilsvarende språklige virkemidler, bilder og begrep i målspråk, eller skap nye.

Når avgjørelsen om å oversette et verk er tatt vil slektskapet mellom språkene bli tydeliggjort, som vist i forrige avsnitt. Hvilke begrep som er brukt hvordan, og om det samlet lar seg overføre. Ikke kun på grunn av manglende, tilsvarende begreper i målspråket, men utfra avstand i tidens diskurs fra oversettelsestidspunktet og da teksten ble skrevet. En sangtekst, skrevet i 1966, som skal fremføres i 2017, vil kunne støte på en del utfordringer fordi språket er i stadig utvikling og språklige uttrykk og begrep kan være enten utdatert eller forkastet. Dette kan vi se tydelig i linjer hentet fra Hasse og Tages svenske tekst "Men tiden går"; en fri bearbeidelse av "As time goes by", H. Hupfeld⁶, : "...Tyskar som aldrig gjorde någe' bra. Negrer som bara stod och sa godda' [...] och ryssar va' så stygga, mot stackars FBI.... En guling va' en guling, en elak liten fuling. På honom sköt dom prick".

I den svenske teksten er det brukt ord for å beskrive mennesker og politiske strømninger som både er uaktuelle i dag og som oppleves rasistiske. For å fremføre denne teksten nå må det gjøres endringer og utfordringen vil ligge i å finne dekkende begrep i dagens språk og allikevel ivareta originalen. Som vist her vil alt oversettelsesarbeid foregå ut fra et annet historisk perspektiv enn originalteksten og det er sjelden vi hører oversatte sanger som ikke allerede har hatt et liv i sin originale form, men som får et "nytt" liv på norsk. Vi kan blant annet se flere eksempler på dette i populærmusikk, gjennom Håvard Rems gjendiktninger av Leonard Cohen og Bob Dylan og Terje Mosnes "Fru Johnsen" av "Harper valley P.T.A" - Tom. T. Hall.

6. Oversett nytt utkast med naturlig setningsklang. Parafrase.

I sangtekster innenfor populærmusikken ønsker vi et poetisk språk som ligger nært dagligtale og det kan derfor være nyttig å følge med i endringene i målspråket. Strukturen i sangtekster fra 1950s populærmusikk, er ikke den samme i dag. Dette gjelder for eksempel plasseringen av eiendomspronomen, noe som alltid er en utfordring i oversettelser. Foranstillinger av possessivet har en høytidelig klang i norsk språk. Og så lenge possessivet i seg selv skal vektlegges, er det vanlig å sette dette etter substantivet eller uttrykket det skal stå til. Det vil imidlertid brukes annerledes der selve possessivet er det vesentlige poenget i ytringen: "Dette

⁶ "As time goes by" ble gjort kjent gjennom filmen "Casablanca" fra 1942. <https://www.youtube.com/watch?v=d22CiKMPpaY>. Den svenske bearbeidelsen "Men tiden går", her sunget av Monica Zetterlund: <https://open.spotify.com/track/7CtXZdWovbEMbLwldjwJtB>

er *min* bok”; ”*jeg*” vil understreke at boken tilhører *meg* og *ingen andre*, kontra; ”dette er *boken* min” der selve boken er det ”*jeg*” ønsker å vise til og ikke hvem som *eier* den. I talen er denne nyanseringen mulig, mens det i ren skrift vil dette bero på uttrykket sett ut fra sammenhengen og den gjennomgående strukturen i språket, som i Et Dukkehjem av Henrik Ibsen fra 1879 (Universitet i Oslo, 2016):

NORA

Tænk, min mand er bleven direktør i Aktiebanken!

FRU LINDE

Din mand? Å hvilket held –!

Her kan man tenke at det er possessivet som skal vektlegges. Det er *min* eller *din* mann, men samtidig, ut fra et språk vi regner som ”gammeldags” i staving og struktur, kan det hende vi i dag vil si *mannen min* eller *mannen din*.

FRU LINDE

Min moder leved endnu; og hun var sengeliggende og hjælpeløs.

En uttalelse som dette, viser nettopp datidens og Ibsens språk, som i dag oppleves høytidelig, og derfor gjengir vi som regel en samtale mellom to mennesker annerledes i dag.

I sangtekster der en vektlegging av ord også må følge melodiske og rytmiske betingelser kan denne formen for nyansering i betoning av ord, være utfordrende. Tidligere hadde man større frihet i bearbeidelse av innhold og ble ofte inkludert som rettighetshaver i verket i ny form med opp mot 20% opphavsandel. Etter nevnte endring i internasjonale retningslinjer, og gjennom Åndsverkloven⁷, er oversetteren nå pålagt å søke godkjenning for bruk av ny tekst. En oversettelse er en bearbeidelse og det er opp til rettighetshaverne å vurdere om en slik tillatelse skal gis. Dette fører til ulik praksis mellom de enkelte sangtekstforfatterne, hvorvidt de er positive til denne type endringer eller ikke. Det er også meget sjeldent oversetteren får en andel av verket og derfor blir denne type arbeid honorert som oppdrag i motsetning til tidligere da man kunne basere seg på fremtidige inntekter ved bruk av sangen.

Når språket i sangtekstene ligger nært dagligtale der possessivet kommer etter substantivet gir dette også liten mulighet for variasjon i enderim. Et eksempel for utgangspunkt til tonesetting av en sangtekst kan være: ”Kom ta min hånd, ned min gate, gjennom min by, Kom, la oss gå til mitt hus”.

⁷ Nedfelt i Åndsverkloven §4, 01.10.2015

Eller; ”Kom, ta hånden min, ned gaten min, gjennom byen min. Kom, la oss gå til huset mitt”. Fortsettelsen av teksten i versjonen der eiendomspronomenet er etter substantivet, vil følge denne strukturen og valg av ord som skal rime med oppramsing og endeord, er begrenset. Variasjon i språket må ta hensyn til melodiske og rytmiske betingelser, men samtidig alltid gjøres for å holde teksten levende og variert.

En alternativ linje kan være; Kom, ta hånden min, ned min gate, gjennom byen. Kom, la oss gå til huset mitt. Eiendomspronomen utelates og plasseringen varieres. Dette er imidlertid avhengig av prosodi, melodiføring og betoning.

7. Sammenlikn kildetekst og siste måltekst med fokus på:

Mening:

I ”You haven’t done nothing” (Wonder, 1974) er det allerede før arbeidet med oversettelsen begynner, lett å se hvordan det er mulig å dreie budskapet inn i tidens utfordringer og på denne måten dreie meningen i den opprinnelige teksten. Ricœurs ene alternativ som sitert tidligere; behandle en tekst uten verden og uten forfatter (Ricœur, 2001, p. 67) fremstår som uoppnåelig. Det kan være at denne holdningen uansett ikke er mulig i arbeid med sangtekster fordi en sang, som nevnt, må lyttes til fremført. Det er derfor kun det andre alternativet; å behandle teksten som en levende kommunikasjon, som er hensiktsmessig. Før jeg lytter til ”You haven’t done nothing” noterer jeg min forkunnskap om ham og albumet. Da sangen ble skrevet var Wonder del av The Black Power Movement som ga uttrykk for frustrasjon over presidenten i USA, Richard Nixon (1969-1974). En kandidat de tidligere hadde støttet i kampen om presidentkandidatur, men som de nå mente sviktet den svarte befolkningen i landet.

We are amazed but not amused
By all the things you say that you'll do
Though much concerned but not involved
With decisions that are made by you

”Vi reagerer med overraskelse, men ikke positivt, på det du sier du skal gjøre.

Selv om det berører oss er vi ikke involvert i avgjørelsene som er tatt av deg”

But we are sick and tired of hearing your song
Telling how you are gonna change right from wrong
'Cause if you really want to hear our views
”You haven't done nothing”!

”Vi er trøtte og lei av å høre ”din sang” om å endre det som er feil til noe som er riktig. For hvis du virkelig vil høre hva vi mener så er det at du ikke har gjort noe/oppnådd noe- ikke gjort det du lover”

Sangbarhet:

Når vi lytter til Stevie Wonders utgivelser kan vi høre at han stadig bryter med sin egen sangstil. Han tar utgangspunkt i den enkelte sangs egenart, budskap og hans musikalske ønsker. Derfor varierer han stemmeklang og karakteristikk i fremførelsen mellom de ulike sangene. I så måte kan vi si at han tenker som en låtskriver som skriver med utgangspunkt i sangens funksjon eller budskap, som til ulike stemmekvaliteter og karakterer. Selv om Wonder behersker et uvanlig stort register og kan portrettere ulike uttrykkene, skaper stemmen hans en umiddelbar gjenkjennelse på tross av variasjonene. ”The grain of the voice is not indescribable (nothing is indescribable), but I don’t think it can be defined scientifically, because it implies a certain erotic relationship between the voice and the listener. One can therefore describe the grain of the voice, but only through metaphors” (Barthes, 2009, p. 184) I forsøk på å definere en stemme, er det vanskelig å finne dekkende begrep og som Roland Barthes sier kommer språket til kort når det skal beskrive musikk (Barthes, 1977, p. 179). Vi har kun en mengde adjektiv å velge mellom og hvordan kan adjektiv beskrive hvordan en stemme klinger? Når vi beskriver en matrett kan vi si den er salt søtt, sur eller bitter, men det er sammensetningen av tekstur og smak, lukt og estetikk, som gir den totale opplevelsen. I forståelsen av den menneskelige stemmen er der imidlertid også et stort og vesentlig tillegg å ta hensyn til: *det følger et menneske med*. Selv om karakteristikkene likner en annen, husker vi stemmene til et menneske vi kjenner. Den er i sin natur unik og forbundet med denne, ene personen I opplevelsen av sang er det et menneske som gjennom stemmen bærer sangen og kan forskjønne eller provosere, med en evne til å nå inn i det innerste hjertet. Selv når vi ikke forstår ordene eller bryr oss om musikken, kan en sanger vekke emosjoner i oss og denne opplevelsen er subjektiv. Erfaringen kan deles med andre, men er samtidig ubeskrivelig.

Språk:

Hovedpersonen i ”Send in the clowns”, forteller om seg selv på en scene, der ”du” flyter omkring, men ”jeg” står fast. Det er en selvironisk tone i teksten der uttrykket: ”Send inn the clowns” - send klovnene inn- blir et bilde på at ”forestillingen”, forholdet, er stagnert. Hun tar skylden. Det hele er en farse. Hun har mistet timingen og etterlyser klovnene for å få publikum distraheret og engasjert. I første linje i oversettelsen har jeg valgt å bruke en mer

muntlig form; ”Er d’ikke flott? – ”Isn’t it rich?” Dette fungerer godt sagt og sunget og virker naturlig og selv om jeg er usikker på om det ivaretar det poetiske språket på en tilfredsstillende måte, er det ut fra å synge teksten, det mest hensiktsmessige valg av ord.

Rim:

I sangen ”Superstition” (Wonder, Talking Book, 1973) er første linje ”Very superstitious” gjennomgående. Ordet ”superstitious” har det tre s-er; i begynnelsen, midten og slutten av ordet, i tillegg til at den ene kombinasjonen ”ti”: superstitious uttales med s: ”superstishius”. Dette gir ordet en egen klang som ikke er mulig å erstatte med et norsk ord med samme mening. Det kan da være et alternativ å la ordet være engelsk, eller ofre lyden av ordet og fokusere på mening og rytmikk. ”Superstition ain’t the way” i slutten av refrenget har samme utfordring med selve ordet ”Superstition” unntatt siste bokstav, ”Overtro er ikke løsningen” er et alternativ, men resten av setningen har ikke samme antall stavelser og mister også åpen vokalen i enden av setningen som er karakteristisk i fremføringen, som et rop.

Betoning:

I arbeidet med ”You haven't done nothing” (Wonder, 1974) tok det lang tid å finne en god hovedlinje på norsk. Jeg gikk derfor gjennom første del av sangen og laget en rask oversettelse for å se om det var andre linjer som kunne gi noen hint, eller inspirerte en ny formulering.

Vi undrer og forundrer oss
Av alt du sier du skal få til
Er engasjert, men ikke involvert
for alt må bli som du vil

Men vi er trøtte av ditt gamle refreng
Hvordan du skal rette opp alt igjen
For hvis du virkelig vil høre oss
Du har aldri gjort no’n ting

Musikken er insisterende, groovy, og jeg begynner umiddelbart å forestille meg omstendighetene. Jo mer jeg hører desto mer forsterkes bildet. Måten Wonder uttrykker seg på gir inntrykk av et sinne; ”not involved”, ”sick and tired” og ikke minst i siste linje: ”You haven't done nothing!”. Sangen er energisk, rytmisk blues-aktig og frasene blir uttrykt med

intensitet i stemmekvalitet, styrke og diksjon. Jeg ønsket å beholde *-ing* lyden til slutt fordi lyden av ordet gjør det lett å dreie tonen oppover vokalt i enden av frasen. Noe som støtter den insisterende, malende, stemningen i sangen. Den linjen jeg fant som beste alternativ var: ”Du har aldri gjort no’n ting”. Språket føles imidlertid konstruert og ikke naturlig eller musikalsk. I tillegg har setningen en ekstra stavelse plassert et sted som kan være forstyrrende for betoningen av frasen: Du har aldri gjort no’n ting - ”You haven't done nothing”. Dette samlet gjorde at jeg la sangteksten til side i dette prosjektet.

8. Oversett siste versjon av måltekst tilbake til kildepråk uten å ta hensyn til sangens struktur, kun innhold. Sammenlikn oversatt måltekst og kildetekst med fokus på:

a) Trofasthet mot kildesangens musikk.

På albumene til Stevie Wonder er det stor sannsynlighet for at musikerne som danner grunnbesetningen, der Wonder spiller flere av instrumentene, forholder seg til materialet gjennom gehør eller akkordskjema. Musikalske og tekstlige valg oppleves intuitive, ikke notert, men formidlet gjennom utøving. Det sies at også Wonder selv forklarer trommeriffet han ønsker for trommeslageren og på denne måten legger føringer for hvordan det skal låte. Meldosike variasjoner i melodi og mellom vers i tillegg til bruk av improvisasjon gir en frihet i oversettelsen. Det gir oversetter og utøver en frihet, men krever en forståelse for tradisjon, fremføringspraksis og innsikt i eget uttrykk. Både som utøver og oversetter. Som *oversetter* av Wonders verk ønsker jeg å bevare innhold og musikalske fraser, og samtidig oppnå sangbarhet og videreføre strukturen i kilesangen inn i ny versjon. På samme tid vil jeg som *sanger* ha rom for tolkning.

I ”Overjoyed” (Wonder, 1985), s. *xii-xiv Appendix II*, ville jeg se om jeg kunne finne en måte å beholde ordet i åpningslinjene, ”over.” som jeg opplever som et sterkt gjenkjennende og musikalsk element. Dette førte til at jeg endret innholdet noe i begrepene for å tilpasse struktur en i sangen. ”Over time” - ”Over tid”, ”Over dream” - ”Over oss”, ”Over hearts” - ”Over håp”. I siste linje, og til tittelen på sangen, fant jeg derimot ikke gode alternativ og endret ”Overjoyed, over loved, over me” til ”Frydefull, over oss, over meg”. I tredje linje i verset ønsket jeg også å beholde ordlyden ”Though you never knew you were my reason” i setningens siste del - ”Selv om du ikke vet du er prinsen”. Da jeg begynte å synge, merket jeg imidlertid at fordi s-en i reason er stemt, krever det en justering i det norske ordet, ”prinsen”. På engelsk kan s-en synges, og holdes og frasen er uten brudd, mens i det norske ordet

”mister” tonen og ordet får en annen plassering i den melodiske frasen. Denne justeringen ble jeg først klar over da jeg sang, men valgte allikevel å beholde ordet fordi det ivaretok de øvrige betingelsene for sangteksten og endringene vokalt ikke var av stor betydning for sangen.

Å synge er i hovedsak er en erfaring ikke alltid finnes dekkende ord for å beskrive. En erfaring som også varierer mellom de enkelte sangerne. Det jeg imidlertid merker meg er at lyden av ord, setningsklang og rytmisk plassering tydeliggjør generelle likheter og ulikheter mellom kildetekst og måltekst som påvirker sangbarhet og formidling og store forskjeller mellom original og bearbeidet versjon kan dreie det samlede inntrykket og virke forstyrrende, både for utøver og mottaker.

b) Trofasthet mot kildesangens innhold.

”You haven’t done nothing” av Stevie Wonder kan relateres til politiske figurer i dag og hvilken jobb som ”ikke er gjort” og hvilke løfter som ”ikke er holdt” av hvem.

*We are amazed but not amused
By all the things you say that you'll do
Though much concerned but not involved
With decisions that are made by you
But we are sick and tired of hearing your song
Telling how you are gonna change right from wrong
'Cause if you really want to hear our views
”You haven't done nothing”!*

Hvis Wonder hadde navngitt president Nixon i teksten som sangen opprinnelig retter seg mot, ville han risikere å miste lyttere som var uenige med ham politisk og stå i fare for å ikke bli spilt på radio. I tillegg vil han ”feste sangen fast” i tiden. Ved å ikke navngi åpner han for at sangen kan forstås i nyere tid og illustrere dagens, politiske klima i USA i 2017. Innholdet i sangteksten er den samme, men forståelsen er endret i diskurs.

c) Trofasthet mot kildesangens funksjon (I hovedsak Musikkdramatiske verk).

I musikkteater er det alltid nødvendig å kjenne historien, dramaturgien og plasseringen av sangene, sangens funksjon (Franzon, 2009, p. 214), før oversettelsesarbeidet begynner. Stephen Sondheim's musikal "A little night music", (1973), er basert på Ingmar Bergmans film, "Sommernattens leende" fra 1955. Den mest kjente sangen fra denne musikalen er "Send in the clowns" som tidligere nevnt, er en ballade sunget av Desirée, En middelaldrende, falmende skuespiller. Desirée har nettopp truffet igjen Fredrik som hun hadde et forhold til 20 år tidligere. På et tidspunkt da hun ikke ønsket å binde seg til en mann, men som hun innser nå at er mannen hun vil ha. Denne gangen er det imidlertid Fredrik som avviser fordi han nettopp har giftet seg med en yngre kvinne. "Send in the clowns" er innspilt av Barbara Streisand, Judy Dench, Frank Sinatra, Cher, Sarah Vaughan, for å nevne noen, og vant Grammy for årets beste sang i 1976. I boken "*Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954-1981)*" beskriver Sondheim rollekarakteren og skuespilleren som skulle spille Desirée og hvorfor han på grunn av hennes stemmekvalitet, valgte korte, spørrende tekstfraser og en melodi som holder seg innenfor et relativt lite register: "Her chief limitation was an inability to sustain a note; the breathiness that I loved was ironically her liability as a singer. The solution was to write short and breathy phrases for her, which suggested to me that they should be questions rather than statements" (Sondheim, 2010, p. 278). Sondheim uttaler at han fremdeles oppfatter det som et mysterium at sangen fikk suksess og at så mange sangere har ønsket å spille den inn, men konkluderer med at det er ingen som kan forutse hvilken sang som blir populær.

Barbra Streisand ønsket å spille inn "Send in the clowns" og tok kontakt med Sondheim fordi hun savnet en dramaturgisk forbindelse i teksten mellom de to siste sekvensene (Sondheim, 2010, p. 278). I manuset er det scenehenvisning der Streisand akkurat der; (Fredrik apologizes ruefully and leaves), mellom de to siste omkvedene (chorus)⁸ "...Quick, send in the clowns. Don't bother, they're here" og åpningslinjen av siste sekvens: "Isn't it rich, isn't it queer, Losing my timing this late, In my career? And where are the clowns? There ought to be clowns. Well maybe next year." Scenehenvisningen forteller at det her foregår et dramatisk skifte som sangteksten ikke beskriver og som Streisand oppdaget. En artist som ifølge Sondheim, gransker sangtekster nøye og uten å se Fredriks unnskyldning til Desirée og at han så forlater scenen, ser hun bruddet i dramaturgien. Streisand ønsket at Sondheim skulle skrive

⁸ Sondheim referer til første sekvens av sangen; "Isn't it rich, are we a pair..." som "chorus", det mest gjenkjennelige temaet som repeteres fire ganger i originalen (Sondheim 2010, p.277).

noe som kunne dekke dette mellomrommet, noe han selv sier han gjorde med glede fordi han opplevde forespørselen som gjennomtenkt og logisk og ikke som uttrykk for en stjernenykke.

Nytt vers-chorus:

What a surprise,
Who could foresee?
I'd come to feel about you
What you felt about me?
Why only now when I see
That you've drifted away?
What a surprise...
What a cliché...

I tillegg til teksten skrevet til Barbara Streisand, er det åpne vokaler i enden av frasene i motsetning til i resten av sangen (Sondheim, 1985). I arbeidet med den opprinnelige teksten ville Sondheim ta hensyn til stemmekvaliteten til skuespilleren, men siden han nå skriver for en sanger med et stort register og tekniske kvaliteter, kan legge til rette for lengre, melodiske fraser. I min oversettelse har jeg valgt å inkludere dette ekstra leddet og også beholde den øvrige strukturen i teksten, s. xvii Appendix II.

9. Sammenlikn med tidligere versjoner av oversettelse og utarbeid en skisse hvor de foregående stadiene er inkludert. Lytt til det indre øret. Si og syng ordene høyt i riktig tempo. Sammenlikn sangbarheten i måltekst og kildetekst.

Arbeid med performance, kreativitet og stemmebruk innebærer å tenke seg til det som ikke er synlig og som ikke har "to streker under svarene". Vi kan visualisere aktivitet og hendelser som ligger foran oss, men vi må skal leve og erfare for å nå dypere erkjennelse og dermed endre atferdsmønster. Det er ikke mulig å lære å svømme i ørkenen. Kroppslig kontakt med vann er nødvendig. Det er derfor viktig å skille mellom opplevelsen av *handlingen* "å synge" og *aktiviteten* sang. Den ene er en definisjon av handlingen, mens den andre er subjektiv og beskriver hvordan det oppleves og er som et vitnesbyrd. I øyeblikk av skapelsen av musikk og ord og utøving opplever jeg derimot nettopp at grensene mellom de to forsvinner. Samlet er det en opplevelse av væren. En fullkommen helhet. Uten betraktning. Uten dom. Det er denne tilstanden jeg søker i det skapende. Dette søker mennesket i utøvelsen av kunst. I musisering

og musikalske øyeblikk. Ide og aktivitet som ett, uten hensikt, der det udefinerte øyeblikket er målet i seg selv.

10. Syng sangen til akkompagnementet som skal brukes, eller hvis oversetteren ikke selv skal bruke sangen, be om tilbakemelding fra utøver/artist etter gjennomsynging. Utarbeid en siste versjon basert på innspill og eventuell ny informasjon om låtskriver eller verk som er relevant å ta hensyn til. Ferdigstill.

I det siste stadiet i oversettelsen av "Superstition" ble det tydelig for meg, både som oversetter og sanger, at versjonen fortsatt ikke var klar for fremføring. Ordene "står i veien" for musikken og for budskapet. Muligens vil jeg aldri lykkes i å bearbeide teksten, eller det kan være at den kan hentes frem og jobbes videre med senere.

Erfaringen med denne sangen viser at selv om alle kriteriene er oppfylt vil de siste stadiene i metoden avdekke mangler. Kan hende skyldes det i denne sammenhengen manglende kvaliteter som oversetter, eller det kan være at for å få det til må endringene være betydelige slik at man nærmer seg en tolkning basert på imitasjon. Det vil utfordre både de etiske og rettighetsbevarende prinsippene og man risikerer å ikke bli godkjent.

Etter ferdigstillelsen kan det kan det være nyttig å lese gjennom notatene fra pre-eksisterende kunnskap om sangen, låtskriver/tekstforfatter, artist og fremførelse, og undersøke eventuelle endringer i forståelsen av sangen etter oversettelsesarbeidet.

Samtlige tekster jeg jobber med, endres i min forståelse etter hvert som jeg avdekker nye lag av mening og særlig gjennom å synge sangen, både med original tekst og oversatt. I innøvingen kjenner jeg hvordan ordene "synger" tonene og melodiføringene videreføres fra den opprinnelige versjonen. Jeg kjenner også at endringer av betoning, ulik bruk av vokaler og konsonanter kan føre til at de melodiske frasene endres og kortes ned.

Før jeg begynte oversettelsen noterte jeg min kunnskap om sangen og hvordan det kan legge føringer den nye sangteksten. Etter at sangen er ferdig kan det være nyttig og lærerikt å undersøke om denne forforståelsen er forandret, enten om sangen er del av en større fortelling eller gjennom å selv synge den nye teksten.

Øversettelse i 10 stadier av "SUPERSTITION" - Stevie Wonder

Før øversettelsen: noter pre-eksisterende kunnskap om sangen, låtskriver/tekstforfatter, artist og eventuelt fremførelse.

Da Stevie Wonder jobbet med albumet "Talking Book" (1972) uttrykte han bekymring for samtiden og de politiske strømingene: "but we have serious problems that have to be dealt with. Nixon is cutting off all these programs and holding back funds. Who do you think it's hurting? The black man. We have always been the last to get and the first to have it taken away" (Werner, 2004, p. 170). "Anti-war" og hippiebevegelsen i USA var etter manges oppfatning sporet av og "The Black Power movement" hadde begynt å miste kraft. Medlemmer var drept, fengslet og mange kjente frontfigurer stilte seg spørsmålet om konserter, innsamlinger og liknende kampanjer hadde hatt noen effekt.

1. Lytt. Les. Finn hovedtema og stemning.

a) Gjenfortell tekstens innhold, kort, med egne ord.

"Me" (Jeg), avsender, snakker til "you", deg eller dere, i en formanende tone om at overtro ikke gir mening til det du ikke forstår. Når du tror på noe du ikke forstår vil du lide under det. Det vonde som skjer kan ikke forklares med overtro. I første lytting og gjennomgang av teksten oppfattet jeg budskapet som en advarsel mot å ty til overtro som forklaring på hendelser. "Når man tror på noe man ikke forstår, vil man lide (for det). Overtro er ikke løsningen" - "When you believe in things that you don't understand, Then you suffer, Superstition ain't the way". Budskapet og den musikalske fremføringen satt umiddelbart "tonen" i tolkningen.

b) Øversett utkast til hovedlinje, som omkved eller refreng, til sangbart språk.

En gjennomgangs, gjenkjennende frase eller linje, "hook-line", "hook" eller "key phrase", kan støttes av musikk, melodi og arrangement og er ofte et repeterende element. "Very superstitious" er et oppslag som gjentas i begynnelsen av linjene i verset, etterfulgt av ulike metaforer og ordtak og er derfor en "key phrase". Konklusjonen i enden av refreng (chorus) "Superstition ain't the way" er også en "key phrase" og jeg vil se på de to i sammenheng for å finne betydning og utkast til en norsk setning. Direkte øversatt er "Superstition ain't the way" - "Overtro er ikke løsningen", og "Very Superstitious" - "Veldig overtroisk".

Ved å bruke "Veldig overtroisk" mister det andre ordet i ytringen innsatsen med en konsonant, s, og den generelle lyden av ordet er annerledes. Det kan være mulig å se på "Overtro er ingen vei" som et alternativ, avhengig av utviklingen av teksten for øvrig. Men for at dette skal fungere må både overtro og overtroisk benyttes og knyttes opp mot hverandre, selv om ordet "overtroisk" oppfyller mening og rytmikk, men ikke sangbarhet.

2. Oversett bokstavelig. Ord for ord. Metafrase.

Very superstitious, writings on the wall,	Veldig overtroisk- skrift på veggen
Very superstitious, ladders bout' to fall,	Veldig overtroisk- stiger holder på å falle
Thirteen month old baby,	Tretten måneder gammelt barn-
broke the lookin' glass	knuste speilet
Seven years of bad luck,	Syv års ulykke-
the good things in your past	det gode er lagt bak deg
When you believe in things	Når du (man) tror på noe
that you don't understand,	du ikke forstår
Then you suffer,	Da lider du
Superstition ain't the way	Overtro er ikke løsningen

Direkte oversettelse viser her strukturen i kildeteksten og tydelig hvor kildepråk og målpråk er ulikt organisert. Det gir meg også et innblikk i mulige tolkninger.

3. Lytt til utvalgt versjon av sangen. Noter fremtredende elementer som stemning, repetisjoner, arrangement, form, vendepunkt og hvordan fremføring, tekst og musikk sammen forsterker eller kontrasterer budskap.

"Very superstitious" repeteres i begynnelsen av verselinjene, totalt 5 ganger i sangen og er den mest gjenkjennbare og den første linjen man hører. Sangen er fremført rytmisk drivende, insisterende og tema og tekstlinjer repeteres med "Very Superstitious" og "Superstition ain't the way" som fremtredende melodiske og tekstlige karakteristisk, gjenkjennbart tema.

4. Noter språk, som slang eller dialekt, og språklige virkemidler som prosodi, retorikk, poesi, metaforer og rim.

Teksten er bygget opp av ordtak som ramses opp i verset. Det er parrim; *wall-fall*, *glass-past*, *hands-can*, *strong-song* og bokstavrim f.eks i 4. linje, 2. Vers: "You don't wanna save me, sad is my song". Bruken av ordtak i denne teksten fremstår som et retorisk virkemiddel som sammen med gjentakelser, det rytmisk drivende arrangementet og en insisterende fortellerstemme, oppleves formanende. Den kan derfor vekke assosiasjoner til dommedagsprofetier, noe teksten selv advarer mot. Sangen er også dansbar og har en tydelig "hookline" som et tekstlig og melodisk, gjentakende tema.

5. Finn tilsvarende språklige virkemidler, bilder og begrep i målspråk, eller skap nye.

Et språklig virkemiddel brukt i flere av Stevie Wonder sanger er allusjon; et skjult sitat eller en hentydning til en annen kjent tekst eller hendelse. I denne teksten referer han til "writings on the wall" - "Skriften på veggen"; et varsel om at noe ondt skal skje, som opprinnelig kommer fra Bibelen. Han henviser også til ordtak vi kjenner igjen på norsk: Å gå under en stige betyr ulykke, knuser du speilet følger syv års ulykke, osv. De advarer mot aktivitet som kan føre til ulykke eller viser til observasjoner som varsler katastrofe. Uforklarlige, vonde hendelser i livet som mange forklarer ut fra overtro og bygger en "tro" og ritualer gjennom magisk tenkning. I refrengene advarer han så mot denne tankegangen; når man tror noe man ikke forstår, vil man lide (for det). Overtro er ikke løsningen.

Metaforer som ordtak brukt som retorisk grep, er også karakteristisk i teksten og i den direkte oversettelsen var det lett å se tilsvarende ordtak etablert i det norske språket. Den samlede forståelsen av teksten er at observatøren, den som kommer med ytringen, betrakter skriften på veggen og stiger som holder på å falle og oppfatter det alarmerende, fordi det er fenomener som er kjent for å varsle ulykke. Overtro.

Direkte oversettelse:

- | | |
|--|--|
| Very superstitious, writings on the wall: | Det er grunn til å bli veldig overtroisk, det er (observert)skrift på veggen |
| Very superstitious, ladders bout' to fall: | Det er grunn til å bli veldig overtroisk, stiger holder på å falle |

En første bearbejdet oversettelse av hovedlinjen i versene kan være:

1.vers

Very superstitious, writings on the wall

Veldig overtroisk- Veggens skrift er klar

Very superstitious, ladders bout' to fall,

Veldig overtroisk- Stiger faller snart

3.vers

Very superstitious, nothing nothin' more to say,

Veldig overtroisk, alt du får fra meg

Very superstitious, the devil's on his way,

Veldig overtroisk, en djevel er på vei

Hovedlinjen som repeteres: "Very superstitious" er oversatt bokstavelig, en metafrase, til "veldig overtroisk", mens den påfølgende setningen er en parafrase.

Her er antall stavelser og enderim beholdt og de vokale lydene i enderimene er forsøkt holdt så nær som mulig.

6. Oversett nytt utkast med naturlig setningsklang. Parafrase.

Very superstitious, writings on the wall

Veldig overtroisk- veggens skrift er klar

Very superstitious, ladders bout' to fall

Veldig overtroisk- stiger faller snart

Thirteen month old baby,

Tretten mån'ders baby,

broke the lookin' glass

hadde knust et speil

Seven years of bad luck,

syv år fylt med uflaks,

the good things in your past

ligger foran deg

When you believe in things

Når du vil tro på det

that you don't understand

som du ikke forstår

Then you suffer

vil du lide

Superstition ain't the way

Overtro er ingen vei

Et utkast med naturlig setningsklang der enderim og semantikk er beholdt.

7. Sammenlikn kildetekst og siste måltekst med fokus på:

- a) Mening
- b) Sangbarhet
- c) Språk
- d) Rim
- e) Betoning

a) Mening: Målteksten har i hovedtrekk samme innhold og spiller på de samme virkemidlene gjennom bruk av ordtak og en formaning om at overtro ikke er løsningen, men kan skape lidelse i den som velger å følge det tankesettet. Ordet "Superstition" er ikke dekket fullstendig av "Overtro", se punkt 5, men er det nærmeste alternativet.

b) Sangbarhet: Sangbarheten er ikke ivaretatt i målteksten i samme grad som kildeteksten. Dette særlig med gjentakende tema og ordet Superstition, som tidligere nevnt under punkt 1.

c) Språk: Begge tekstene har et dagligspråk, med enkelt oppbygde setninger og mindre poetisk språk.

d) Rim: Jeg vil beholde parrim i versene, men endrer "you" til "du", og ikke "dere" fordi det klinger nærmest betydningen i denne sammenheng. Bokstavrimene var ikke mulig å beholde lik originalen.

e) Betoning: Betoning, rytmiske mønster og melodisk fraserings er beholdt.

8. Oversett siste versjon av måltekst tilbake til kildespråk uten å ta hensyn til sangens struktur, kun innhold. Sammenlikn oversatt måltekst og kildetekst med fokus på:

- a) Trofasthet mot kildesangens musikk.
- b) Trofasthet mot kildesangens innhold.
- c) Trofasthet mot kildesangens funksjon (I hovedsak Musikkdramatiske verk).

a) Trofasthet mot kildesangens musikk.

Kildetekst og måltekst:

Very superstitious, writings on the wall

Very superstitious, ladders 'bout to fall

Thirteen month old baby

Veldig overtroisk, skriften viser klart

Veldig overtroisk- stiger faller snart

Tretten mån'ders baby

Broke the lookin' glass
Seven years of bad luck,
The good things in your past

Hadde knust et speil
Syv år fylt med uflaks
Ligger foran deg

When you believe in things
That you don't understand
Then you suffer

Når du vil tro på det
Som du ikke forstår
Vil du lide

Det er samsvar mellom betoning og melodisk og tekstlig frasering i måltekst og kildetekst

b) Trofasthet mot kildesangens innhold.

Måltekst oversatt:

Veldig overtroisk	Very superstitious	Very superstitious
Veggens skrift er klar	The writing on the wall is clear	Writings on the wall
Veldig overtroisk	Very superstitious	Very superstitious
Stiger faller snart	Ladders will be falling soon	Ladders 'bout to fall
Tretten mån' ders baby	Thirteen month old baby	Thirteen month old baby
Hadde knust et speil	Broke the looking glass	Broke the lookin' glass
Syv år fylt med uflaks,	Seven years of bad luck	Seven years of bad luck
Ligger foran deg	Lies ahead of you	The good things in your past
Når du vil tro på det	When you want to believe in things	When you believe in things
Som du ikke forstår	You don't understand	That you don't understand
Vil du lide	You will suffer	And you suffer
Overtro er ingen vei	Superstition is not the way to go	Superstition ain't the way

Innhold og stemning er generelt godt ivaretatt og samsvarer gjennom hele teksten.

9. Sammenlikn med tidligere versjoner av oversettelse og utarbeid en skisse hvor de foregående stadiene er inkludert. Lytt til det indre øret. Si og syng ordene høyt i riktig tempo. Sammenlikn sangbarheten i målteksten og kildetekst.

Etter å ha gått igjennom tidligere utkast og sunget gjentatte ganger, ønsker jeg en mer naturlig og sangbar første linje: "Veldig overtroisk- skriften viser klart" og tar bort "veggen skrift er klar". Ordet "vegg" er kun viktig i forståelse av hele metaforen: "skriften på veggen"; noe skjær som er overtydelig og advarende. Siden det ikke er mulig å overføre denne metaforen og samtidig ivareta rytme og melodisk frase, velger jeg "skriften" som det meningsbærende ordet. Jeg har to alternativer: "Skriften sier klart" - her skaper jeg noe av bokstavgjentakelsen av "s", som også ligger i originalen i første del av setningen og som understøttes av at s-ene faller på slaget. Det som imidlertid er innvendingen mot "Skriften sier", er at det er lett å assosiere til "Skriften" kun til Bibelen. Selv om uttrykket sies å ha sin opprinnelse der, ønsker jeg ikke å forsterke koblingen. Ved å bruke "viser" i stedet for "sier": "skriften viser klart", mener jeg å oppnå dette. Selv om denne versjonen tar bort første bokstavgjentakelse på "s" er s-en allikevel brukt i ordet "viser", da med "s" på opptakten og ikke på slaget: "Veldig overtroisk- skriften viser klart" og fungerer etterfulgt av "stiger faller snart" der s-ene gjentas og er plassert på slaget.

Jeg forsøker også å endre 4.linje fra "ligger foran deg" til "ligger i din vei". Her er betydningen nærmere kildeteksten og er også tydeligere markert rytmisk fordi hvert ord er enstavelsesord: "in your past" – "i din vei". Dette skaper imidlertid en utfordring i omkvedet, som også har 4.linje som ender på ordet "vei". Derfor er en eventuell bruk av "vei" i verset, avhengig av om jeg klarer å finne en ny endelse på omkvedet.

Very superstitious, writings on the wall
Very superstitious, ladders bout' to fall
Thirteen month old baby,
broke the lookin' glass
Seven years of bad luck,
the good things in your past

Veldig overtroisk- skriften viser klart.
Veldig overtroisk- stiger faller snart
Tretten mån'ders baby,
hadde knust et speil
Syv år fylt med uflaks,
ligger i din vei

When you believe in things
that you don't understand

Når du vil tro på det
som du ikke forstår

Then you suffer
Superstition ain't the way

vil du lide
Overtro er ingen vei

I et tidligere utkast finner jeg erstatning for siste linje i omkvedet og endrer slutten av omkvedet til; "Overtro har ingen svar":

Når du vil tro at alt
Som du aldri forstår
Kan forklares
Overtro har ingen svar

Denne linjen oppleves mer sangbar og selv om oversettelsen av "suffer",- "lide", ikke med, noe som endrer semantikken. Dette føles allikevel mer balansert, selv om konsekvensen av advarselen; "Når du vil tro..." er borte. Ordet "ikke" er også et ord jeg forsøker å unngå i sangtekster fordi den lager et brudd i sanglinjen på grunn av uttalen av bokstavlyden av "k". Ordet "aldri" har derimot klingende konsonanter slik at klangen opprettholdes gjennom hele frasen. I tillegg får jeg en vokalgjentagelse i setningen: Når du vil tro at alt, det du aldri forstår, kan forklares...

Very superstitious, writings on the wall
Very superstitious, ladders bout' to fall
Thirteen month old baby
Broke the lookin' glass
Seven years of bad luck,
The good things in your past

Veldig overtroisk- skriften viser klart.
Veldig overtroisk- stiger faller snart
Tretten mån'ders baby,
Hadde knust et speil
Syv år fylt med uflaks,
Ligger i din vei

When you believe in things
that you don't understand
and you suffer
superstition ain't the way

Når du vil tro at alt
Det du aldri forstår
Kan forklares
Overtro har ingen svar

Det er også et alternativ å utelate den første stavelsen i omkvedet og endre tid i verbet: "_når du tror at alt" og utelate "vil" i setningen. Eller sette inn "For": "For når du tror at alt". Dette gir en mer presis oversettelse og endrer ikke de musikalske frasene i betydelig grad siden betoningen er beholdt.

When you believe in things
that you don't understand
and you suffer
superstition ain't the way

For når du tror at alt
Det du aldri forstår
kan forklares
Overtro har ingen svar

10. Syng sangen til akkompagnementet som skal brukes, eller hvis oversetteren ikke selv skal bruke sangen, be om tilbakemelding fra utøver/artist etter gjennomsynging. Utarbeid en siste versjon basert på innspill og eventuell ny informasjon om låtskriver eller verk som er relevant å ta hensyn til. Ferdigstill.

Etter gjentatt gjennomsynging, både akustisk og til akkompagnement, er det, som tidligere nevnt, fremdeles ikke mulig for meg å bli fortrolig med oversettelsen. Jeg har forsøkt alle ulike varianter av samtlige fraser funnet i de ni foregående stadiene, men kjenner at slik teksten fremstår er dette en sang jeg ikke kommer til å arbeide videre med fordi den logiske og naturlige setningsbygningen, sangbarheten og fortellingen ikke er på plass. Det kan være språket som begrenser, diskurs, vokale betingelser eller møtet med mitt eget poetiske språk og skaperevne.

Dette siste stadiet tydeliggjør på mange måter sangtekstens natur. Musikk, tekst; innhold og lyden av ord, kan være i balanse og originalens egenart og karakteristikk må være beholdt, men det er først i møte med en fremførelse at vi erfarer teksten som en sang.

Etter ferdigstillingen kan det kan det være nyttig å lese gjennom notatene fra pre-eksisterende kunnskap om sangen, låtskriver/tekstforfatter, artist og eventuelt fremførelse, og undersøke eventuelle endringer i forståelsen av sangen etter oversettelsesarbeidet.

”Very superstitious, writings on the wall, Very superstitious, ladders bout' to fall, Thirteen month old baby, broke the lookin' glass Seven years of bad luck, the good things in your past. When you believe in things that you don't understand, Then you suffer, Superstition ain't the way”. Ordtakene brukt i versene er felles for denne type ”overtroiske profetier” på norsk og engelsk: ”Skriften på veggen” er et ordtak fra Bibelen som varsler dom eller nederlag. ”Ikke gå under en stige” sier at å gå under en stige bringer ulykke. ”Å knuse et speil følges av syv års ulykke” er et uttrykk som stammer fra tiden man trodde det var sjelen man så i speilet.

Knuste man speilet knuste også sjelen. "Wonder means every murky word, and the music backs him up; he said he'd built the song around the clavinet "because it's a funky. Dirty, stinky, nasty instrument" - S.Wonder (Werner, 2004, p. 173). Instrumentering og harmonisering skaper assosiasjoner og stemningsbilder. Uavhengig, i kontrast, eller illustrerende. Det kan imidlertid også være at teksten sier vi ikke automatisk skal tro at de skremmende signalene vi oppfatter i tiden, dermed betyr vår undergang og at alt er skjebnestyrt, men at det er *troen* på overtroen og at noe utenfor den menneskelige eksistens er styrer det som skjer, som fører til lidelse

9. REFLEKSJON

Det som skiller denne oppgaven fra andre studier om oversettelse av sangtekster, er at jeg undersøker og inkluderer erfaringen fra å synge sangene med ny tekst, i oversettelsesprosessen. Jeg er både forsker og utøver der jeg forsøke å avdekke egne motivasjoner, valg og preferanser og begrunne disse i en veksling mellom analyse, refleksjon og utøving. Dette gir studien et utvidet perspektiv, men er også begrensende fordi jeg er sanger når jeg oversetter og oversetter når jeg synger. Det har derfor vært nyttig å få tilbakemelding fra andre utøvere underveis på hvordan tekstene fungerer.

I oversettelsesarbeidet har jeg erfart at uansett hvor mye jeg prøver å utelate meg selv og mine projeksjoner, minner og ønsker, er det ikke mulig, men kanskje heller ikke ønskelig. Min inspirasjon og engasjement for temaet, min forståelse av sangteksten og erfaringen fra å synge, er utgangspunktet og drivkraften i arbeidet. Jeg har også forsøkt underveis å avdekke hvordan makt kan legges i det som er skrevet og hvordan mening oppstår i diskurs; Stevie Wonder i USA i 1973 og meg i Norge i 2016. Hva er mitt språk, hva er samtidens diskurs og hvordan det er med på å prege ordene jeg bruker. Ved å foreta en metodisk gjennomgang av kildetekst også oppdaget innhold som ikke var synlig tidligere.

...uten ord

Jeg har kalt oppgaven ”...med andre ord” og i utgangspunktet undersøkte den usagte, første delen av setningen: ”Hva er annerledes når sangen tolkes med andre ord?”. Underveis kom det derimot til enda en begynnelse på setningen: *”Hva oppstår i oss når vi hører en sang og hva er annerledes når sangen tolkes med andre ord?”* For å forstå andre del av utsagnet har det nemlig vært helt nødvendig å se på den første delen; hvilken mening som dannes i meg når jeg hører en sang. Enkelte sanger av Stevie Wonder som jeg opprinnelig ville oversette, som ”Evil”, ”Have a talk with God”, ”I wish” og ”Sir Duke”, valgte jeg bort tidlig. Jeg merket at jeg ikke fant anvendbare ”key-phrases” og at å få til et balansert hensyn til innhold, musikk og sangbarhet ikke lot seg gjøre i løpet av tiden jeg hadde til rådighet. De sangene jeg valgte å spille inn, ble de jeg kjente jeg kunne gjøre til ”mine”, som jeg kunne tolke inn i mitt tekstlige, musikalske og vokale uttrykk. Det er derfor gjort mange valg i forhold til utvelgelsen av sanger som ikke hadde å gjøre med den analytiske delen av oversettelsesproblematikken, men selve erfaringen av å synge. Noe som bekrefter sangtekstens funksjon som en sammensatt hendelse.

Å kommunisere uten ord

I *kapittel 4* gjennomgikk jeg noen teorier om hvordan vi forstår og tolker tekst og hvordan vi bruker språk. Hos en oversetter kan denne kunnskapen bidra til innsikt i forståelse av seg selv, eget syn på verden og hvordan vi tolker andres ord inn i vårt virkelighetsbilde. I bearbeidelsen av en sangtekst vil vår forståelse vises i det vi skriver. Koder ord og symbolene vi bruker gir mening i mottakeren når han eller hun kjenner den språklige eller kulturelle betydningen. Fordi koder trigger kunnskap allerede til stede må de stå i en kontekst slik at lyden av ordet sagt, det som kodes, og det som er kodet, forbindes og settes i en sammenheng. Det er imidlertid ikke ordene kjedet sammen som er den eneste måten vi uttrykker hvem vi er, eller til å samtale med hverandre. Vi kan ikke separere det fysiske organet som produserer stemme fra hva vi hører og vi kan ikke separere det vi hører fra den som sier det. Vi kan heller ikke likestille språket med hva vi hører. Musikken har en struktur og ordene får en mening. Men vi blir også henført av fremførelser på språk vi ikke forstår og berørt av utøvere som produserer lyder med stemmen, uten å ha kodet lydene med mening.

”Den som tier samtykker” er et kjent ordtak. Vi kommuniserer like tydelig med stillhet og bruker fortsatt språket selv om ordene mangler. Som sangere kan vi også eksperimentere med å fjerne ordene og erstatte de med lyder som ikke er kodet med mening og gjennom å ta bort det forventede utfordre oss selv og mottakere til å oppdage søken etter mening. Vi har sett dette blant annet gjennom John Cage sitt stykke *4’33”*⁹ som fremdeles vekker ulike reaksjoner. ”The silence of the piano did not leave the audience in silence. They made their own music by their whispers that grew louder as they wondered what was going on. Some of them got up and walked out. Others shuffled in their seat, anticipating that the pianist would play something” (Collins, 2015). Forståelsen av et verk er en skapende prosess som skjer både i utøver og mottaker, og det er i opplevelsen av kunstverket kunsten skapes. I tilfellet med *4’33”* vekket det frustrasjon, skuffelse, forundring, begeistring; alt i fraværet av det forventede. Språk og kommunikasjon, hva vi sier og hva vi holder tilbake og hvordan vi forstår det som sies, også gjennom det som ikke blir sagt, vil alltid fortelle noe om hvem vi er og om hvem vi ønsker å være i verden. Selv uten ord.

⁹ *4’33”* av John Cage er komponistens mest berømte og kontroversielle stykke. Ved urfremføringen 29. august 1952 i Woodstock, New York, satte pianist David Tudor seg ved pianoet og lukket lokket. Ved slutten av den første satsen åpnet han lokket og gjentok dette før andre og tredje sats. I stedet for musikk fremført var det første inntrykket at publikum hadde opplevd en konsert med taushet. (Collins, 2015)

Å oppdage en verden gjennom musikk

Innledningsvis forteller jeg om mitt møte med norsk poesi gjennom Lyrikkboken. Før dette møtte jeg musikken. Først gjennom barnesanger og tradisjonsmusikk, lek og dans, men min verden endret seg da jeg ble introdusert for ”St Peppers lonely hearts Club Band” med The Beatles. Jeg var 6 år og platen var ny og jeg forelsket meg i ”Fixing a hole” og ”When I’m sixty four”. Jeg satt ved siden av stereoanlegget i timevis og lyttet til albumet om igjen og om igjen og fordi jeg ikke fikk lov til å løfte stiftet på platespilleren, hørte jeg hele A-siden for å komme frem til den ene favoritten og alle sangene på B-siden hver gang jeg ville høre den andre. Albumcoveret, forsidebildet og sort tekst trykket på rødt, kostymene, lyden av musikken i samspill med kjente instrumenter fra tradisjonsmusikken spilt i barndomslandet mitt, Bangladesh. Lukt av ris og krydder, knirking fra takviften, varm luft og kalde sementgulv, skravling fra en pratesyk myna bird i bur på verandaen. Alt dette blir levende i meg bare jeg ser coveret til albumet eller hører en av sangene på radio. Men den totale opplevelsen oppstår kun når jeg hører originalinnspillingen. Det er utallige coverversjoner av sangene, men det er kun det opprinnelige lydbildet som skaper denne gjenkjennelsen i meg.

The Beatles var min *første* og senere ble Stevie Wonder min *største* ”musikk-forelskelse-kjærighet”. Min eldre bror studerte i USA og da han kom tilbake i 1974, hadde han med en bunke LP-er som åpnet dørene inn til en ny, musikalsk verden. Kjærligheten til sangene og kjennskapet til Stevie Wonders bakgrunn er derfor alltid med på å fargelegge min tolkning, min sang og bearbeidelse av det musikalske og semantiske innholdet.

Å tro på hvem du er og det som er

Tidligere siterte jeg Nietzsche som sier at de store bedragerne oppleves betagende som utøvere fordi de overbeviser seg selv om sannheten i det de utøver (Schechner, 2013, p. 215). Fra egen erfaring som korist, artist, låtskriver og pedagog, i tillegg til undersøkelser i forbindelse med masterarbeidet, vil jeg si at betingelsen for det vi kaller en troverdig, helhetlig, fremføring, uavhengig av sjanger, form og rammer, lek, utøving av kunst og performance, er at utøveren tror på den hun er i det som skjer. ”... the work of art has its true being in the fact that it becomes an experience that changes the person who experiences it” (Gadamer, 2013, p. 103). For at en opptreden skal oppleves magisk og invitere lytteren inn i en annen virkelighet beror ikke det nødvendigvis på at utøveren ”mister seg selv”. ”De fine øyeblikkene” er sjeldne og heller ikke en betingelse for at publikum og medspillere skal oppleve fremføringen som fullkommen eller være hensatt i en annen verden. Når vi lytter

eller synger og lever oss inn de dypeste emosjonene i en kjærlighetssang kan vi samtidig observere at en annen del av bevisstheten bekymrer seg over om strykejernet er trukket ut. Dette kan bli til en forstyrrelse i øyeblikket fordi vi ønsker å være hengiven som både lytter og utøver, men denne inn og ut bevegelsen av tilstander vil oppstå. Kanskje den må til for at vi skal kunne lodde bevisstheten tilbake iseg inn i virkeligheten utenfor og ikke fullstendig oppslukes som i en transe. Selv i det altoppslukende er nettopp evnen til å tre ut av det kreative rommet og Sondheims "hat", for så å hentes tilbake til den "virkelige" verden. Vi *tror* på det som skjer på samme tid som at vi er *klar over* at vi tror på noe. Vi har en overbevisning om virkeligheten i en fremføring, men vi vet vi er i en skapt tilværelse og glir inn og ut av betrakterrollen. Både som mottaker og utøver i en performativ tilstand.

Å forstå sangens verden

I *kapittel 5*, "Isenesettelsen", skriver jeg om hvordan nonverbale koder er med på å plassere sangen inn i en kontekst, en verden der lytteren inviteres inn. Mottakeren ser noe som likner på noe de har sett før og setter dette sammen til et bilde av det de ønsker å se. En gruppe ikledd sorte klær, sorte T-skjorter med skrift, tykke sølvlenker, langt hår, skaper en forventning, allerede før vi hører vrent gitarlyd, doble basstrømmer og lav-pitchet vokal der ordene er umulige å separere fra det totale lydbildet, at gruppen er medlemmer i et Metal-band. Enkelte vil også skille det ut som et Death Metal band. Som frilans sanger har jeg hatt ulike oppdrag som å bære kappe og hanekam og være operasyngende, hvite italienerer i "Sesam Stasjon". Jeg har hatt gule strømper og skjult min høygravide mage under blondekappeskjørt som rakk opp til halsen som en av tre høner på "Kvelden før kvelden" på NRK og snublet inn på revyscenen med høy parykk, sammensydd i en glitrende rosa kjole med to kollegaer for å synge "Chain reaction", gjort kjent av "The Supremes". Uansett hva vi ønsker å formidle på en scene eller i en opptreden bruker vi elementer til å skape en forventning i publikum. Vi setter rammene for en avtale som skal overholdes slik at både publikum og utøvere kan løftes ut av hverdagen inn i annen verden en liten stund. Enkelte ganger kan imidlertid publikums forventning overskride det artisten har mulighet til å innfri. Med utgangspunkt i artistens egen fortelling om seg selv kan markedsføring, presse og publikum osv. skape en myte ut fra hvem de ønsker artisten skal være. Personen blir omdannet til et idol og en opphøyd skikkelse til forskjell fra "oss andre" som "vanlige" mennesker. "Most people still want their idols and gods to be shallow, like cheap toys" - David Bowie (Doggett, 2011, p. 145). En forventning som kan vise seg å bli umulig for artisten å håndtere. Tekstforfatter, komponist og artist iscenesetter et univers gjennom sangen og en opptreden og det er som

beskrevet i oppgaven mange ulike faktorer som skaper sangens verden. Når vi oversetter viderefører vi denne fortellingen og egne forestillinger preger hvordan vi leser ordene og tolker sangtekstens budskap inn i vår virkelighetsforståelse.

10. KONKLUSJON

*Hvordan kan oversetteren ivareta sangens innhold, sangbarhet og musikalske kvaliteter?
Hvordan kan dette struktureres og danne grunnlag for en anvendbar metode?*

I denne studien har jeg utviklet og brukt en metode for oversettelsesarbeid som jeg håper kan være et nyttig verktøy og bidra til utvidet kunnskap innenfor feltet; oversettelse av sangtekst.

Som oversetter er jeg i bevegelse *innenfor* og *inn og ut* av tekstens verden; *inn og ut* av en kreativ tilstand. Jeg befinner meg i et kreativt rom og mister meg selv og er ikke klar over at jeg mister meg selv. Hvis utviklingen av teksten kommer intuitivt har jeg derfor ikke alltid stanset opp for å følge de 10 stadiene. Dette er heller ikke nødvendig fordi ulike sanger krever ulikt fokus, som vist underveis i gjennomgangen av metoden. I sangtekstene introdusert i oppgaven er metoden allikevel alltid anvendt. Noen ganger har jeg fulgt stadiene kronologisk, andre ganger som siste ledd i ferdigstillingen eller jeg har vekslet mellom dem, men alle oversettelsene er behandlet i samsvar med modellen.

Arbeidet med oppgaven har også bekreftet at oversettelse av sangtekster befinner seg i et tverrfaglig felt og at en innsikt i de ulike teoretiske innfallsvinklingene kan, sammen med utøvererfaring, tekstlig og vokalt, gi økt kompetanse og inspirasjon til et oversettelsesarbeid.

Metoden ”10 stadier i oversettelse av sangtekst” er ment som et praktisk bidrag til sangpoet og oversetter. Metoden skal tydeliggjøre sider som både begrenser og åpner for andre muligheter i arbeidet med å utvikle tekster til musikk. Om sangene produsert i oppgaven brukes i fremtiden er opp til rettighetshavere, utøvere og publikum.

Etterord... Etter ordet

Jeg avslutter masteroppgaven som jeg begynte, med min første oppdagelse av norsk poesi.

 som et blad i en bok
vender det neste minutt som et blad i en bok
 hendene trette
øynene ser gjennom skygger
vender det neste blad
 ordene går i ett
farvene : høsttrær i tåke
vender det neste blad
 noen har tent et lys
 ordene bærer
 omrisset av et hode
vender det neste blad
 ordene nakne, alene
vender det neste blad
 hendene trette
 ordene går i ett
vender det neste blad
øynene ser gjennom skygger
hendene hviler på neste blad
ordene venter i mørke
 - *Astrid Tollefsen*¹⁰

¹⁰ Fra Lyrikkboken (Havnevik, 1971, p. 343)

11. BIBLIOGRAFI

- Anderman, G. (2007). Linguistics And Translation. In P. Kuhlman, & K. Littau, *A Companion to Translation Studies* (pp. 45-62). Multilingual Matters Ltd.
- Barthes, R. (1977). *Image Music Text*. (S. Heath, Trans.) Fontana Press.
- Barthes, R. (2009). *The grain of the voice* (Interviews 1962-1980 ed.). (L. Coverdale, Trans.) Northwestern University Press.
- Benjamin, W. (2012). The task of a translator. In M. Bullock, & M. W. Jennings, *Selected writings Volume 1, 1913-1926* (pp. 253-263). The Belknap Press of Harvard University press.
- Bly, R. (1986). *The Eight Stages of Translation*. Co-published by Ally Press Rowan Tree Press.
- Chomsky, N. (1986). *Knowledge of Language: Its Nature, Origin, and Use*. New York.
- Collins, C. (2015, 05 15). *cmuse.org*. Retrieved 03 29, 2017, from John Cage 4'33" Music or Silence?: <http://www.cmuse.org/john-cage-433-music-or-silence/>
- Doggett, P. (2011). *The Man Who Sold The World: David Bowie And The 1970s*. Random House.
- Foucault, M. (1982). The order of the Discourse. In R. J. Young (Ed.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. New York .
- Franzon, J. (2009). *My fair Lady på skandinaviska. En studie i funktionell sångöversättning* (Helsinki University Translation Studies Monographs 5 ed.). Helsingfors universitet, Universitetstrykkeriet.
- Friedmann, J. L. (2012, 11 16). *Music as Rhetoric*. Retrieved 03 29, 2017, from THINKING ON MUSIC: <https://thinkingonmusic.wordpress.com/2012/11/16/music-as-rhetoric/>
- Gadamer, H.-G. (2013). *Truth and Method*. (J. Weinsheimer, & D. G. Marshall, Trans.) A&C Black.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Anchor.
- Golomb, H. (2005). Music linked translation and Mozart's operas: Theoretical, Textual and Practical Perspectives. In D. L. Gollée. Rodopi.
- Gollée, D. L. (2016). Intersemioticity and intertextuality: Picaresque and romance in opera. In *Wittgenstein Archives – Sign system studies* (pp. 587-622). University of Bergen.
- Green, A. (2012, 11 12). *Leap of Faith: Anne Hathaway*. Retrieved 03 30, 2017, from Vogue.com: <http://www.vogue.com/article/leap-of-faith-anne-hathaway>
- Gussow, M. (2003, 03 13). *The knives got lost*. Retrieved 03 29, 2017, from theguardian.com: <https://www.theguardian.com/stage/2003/mar/13/theatre.artsfeatures>
- Guttormsen, A. (2014, 01 07). *vl.no*. Retrieved 03 29, 2017, from Litteraturhistorien oversettelser: <http://www.vl.no/litteraturhistorien-overser-oversettelser-1.34208>
- Hammershaug, B. (2014, 09 04). *Fra engelsk til norsk- tidenes 25 beste coverlåter*. Retrieved 03 29, 2017, from magazine.wimp.no: <http://magazine.wimp.no/2014/09/wimp-karer-fra-engelsk-til-norsk-tidenes-25-beste-coverlater-25-11/>
- Havnevik, I. (1971). *Lyrikkboken*. Den Norske Bokklubben.
- Heath, S. (1977). Translator's note. In R. Barthes, *Image Music Text* (pp. 7-11). Fontana Press.

- Hegge, P. E. (2016, 05 30). *aftenposten.no*. Retrieved 03 29, 2017, from Språket vårt: prosodi: <http://www.aftenposten.no/kultur/Spraket-vart-Prosodi-605751b.html>
- Howards, T. (2016, 01 11). *Starman!- The story of Bowie's Ziggy Stardust*. Retrieved 03 30, 2017, from <http://www.nme.com/blogs/nme-blogs/star-man-the-story-of-bowies-ziggy-stardust-763290>
- Kerr, W., & Wonder, S. (2014, 09 28). *THROWBACK NEWZ: Stevie Wonder Goes To ABBEY ROAD Studios(RARE BBC FOOTAGE)*. Retrieved 03 29, 2017, from Youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=p0hao96yzds>
- Lie, T. (2004). *Hvorfor synger vi på engelsk?* . Retrieved from Webmråde for språkrådet: <http://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/Publikasjoner/Spraaknytt/Arkivet/2004/1/Hvorfor/>
- Light, A. (2016, 06 16). 'Ziggy Stardust': How Bowie Created the Alter Ego That Changed Rock. Retrieved 03 29, 2017, from [rollingstone.com: http://www.rollingstone.com/music/features/ziggy-stardust-how-bowie-created-the-alter-ego-that-changed-rock-20160616](http://www.rollingstone.com/music/features/ziggy-stardust-how-bowie-created-the-alter-ego-that-changed-rock-20160616)
- Low, P. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. In D. L. Gorlée, *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. (pp. 185-212). Rodopi.
- Low, P. (2017). *Translating Song. Lyrics and Text*. Routledge.
- Malpas, J. (2016, 12 21). *Hans-Georg Gadamer, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2016 Edition)*. (E. N. Zalta (ed.), Editor) Retrieved 03 29, 2017, from <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/gadamer/>
- Miller, S. (1999). *Inside Sunday in the park with George*. Retrieved 03 29, 2017, from [newlinetheatre.com: http://www.newlinetheatre.com/sundaychapter.html](http://www.newlinetheatre.com/sundaychapter.html)
- Nilsen, M. S. (2008, 02 26). *Diverse artister "Hits fra 70-tallet: De beste fra Treff-serien"*. Retrieved 03 30, 2017, from [Vg.no: http://www.vg.no/rampelys/musikk/musikkanmeldelser/diverse-artister-hits-fra-70-tallet-de-beste-fra-treff-serien/a/518322/](http://www.vg.no/rampelys/musikk/musikkanmeldelser/diverse-artister-hits-fra-70-tallet-de-beste-fra-treff-serien/a/518322/)
- Pedrami, M. (2011, 05). *Diferent Approaches in Translating Lyrics*. Retrieved 03 29, 2017, from [academia.edu: https://www.academia.edu/12149500/Different_Approaches_to_Translating_Lyrics](https://www.academia.edu/12149500/Different_Approaches_to_Translating_Lyrics)
- Ricœur, P. (1974). *Metafor og hermeneutik*.
- Ricœur, P. (2001). Hva er en tekst? A forsta og forklare. In S. L. Skorgen (Ed.), *Hermeneutisk lesebok* (E. B. Hagen, Trans., pp. 59-79). Oslo: Spartacus Forlag.
- Saussure, F. d. (1918). In C. i. *Linguistics*. New York.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: an introduction*. Routledge.
- Snell-Hornby, M. (1995). *Translation Studies: An integrated approach*. John Benjamins publishing company.
- Snell-Hornby, M. (2007). Theatre and Opera translation. In P. K. Littau, *A Companion to Translation Studies* (pp. 120-133). MULTILINGUAL MATTERS LTD .
- Sondheim, S. (1985). *On The Broadway Album*. Columbia.
- Sondheim, S. (2010). *Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954-1981)* (Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954-1981) with Attendant Comments, Principles, Heresies, Grudges, Whines and Anecdotes ed.). Alfred A. Knopf.

- Sondheim, S. (2010). *Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954-1981)* (Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954-1981) with Attendant Comments, Principles, Heresies, Grudges, Whines and Anecdotes ed.). Alfred A. Knopf.
- Sondheim, S. (2010). *Youtube.com*. Retrieved 2017, from BBC Proms 2010 - Sondheim at 80 - Send In The Clowns from A Little Night Music: <https://www.youtube.com/watch?v=IeA8AlctmSw>
- Sondheim, S. (2011). *Look, I Made a Hat: Collected Lyrics (1981-2011)* (Look, I Made a Hat: Collected Lyrics (1981-2011) with Attendant Comments, Amplifications, Dogmas, Harangues, Digressions, Anecdotes and Miscellany ed.). Alfred A. Knopf.
- Sondheim, S. (2011). *Youtube.com*. Retrieved 2017, from "Finishing the Hat" - Mandy Patinkin as George Seurat- 1986: <https://www.youtube.com/watch?v=ducG55pfCMQ>
- Susam-Sarajeva, S. (2008). Translation and music. Changing Perspectives, Framework and Significance. In *The translator. Translation and Music* (Special issue. The translator. Translation and Music Volume 14, nr.2 ed., pp. 187-200). St. Jerome Publishing.
- Universitet i Oslo. (2016, 06 24). *Henrik Ibsens skrifter*. Retrieved 03 30, 2017, from Om Et dukkehjem (1879): http://www.ibsen.uio.no/VERK_Du.shtml
- Universitetet i Oslo, Språkrådet. (2017). *ordbok.uib.no*. Retrieved 02 04, 2017, from Nynorskordboka og Bokmålsordboka: http://ordbok.uib.no/info/om_ordbokene_bm.html
- Varkøy, Ø., & Westbye, I. A. (2014). Intensity and Passion: On Musical Experience, Layers of Meaning, and stages. *Indiana University Press*, (2014).
- Werner, C. (2004). *Higher Ground: Stevie Wonder, Aretha Franklin, Curtis Mayfield, and the Rise and Fall of American Soul*. Crown.
- Wonder, S. (1970). Signed Sealed & Delivered. Tamla Motown.
- Wonder, S. (1972). Music Of My Mind. Tamla.
- Wonder, S. (1973). Innervations. Tamla.
- Wonder, S. (1973). Talking Book. Tamla Motown.
- Wonder, S. (1974). Fulfillingness' First Finale. Tamla.
- Wonder, S. (1976). Songs In The Key Of Life. Tamla.
- Wonder, S. (1979). Journey Through The Secret Life Of Plants. Tamla.
- Wonder, S. (1980). Hotter Than July. Motown.
- Wonder, S. (1985). In Square Circle. Motown.
- Økland, I. (2014, 12 28). *Manuell jul med prøysen*. (Aftenposten) Retrieved 3 29, 2017, from aftenposten.no: <http://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/Manuell-jul-med-Proysen-70851b.html>

Appendix I

”10 stadier i oversettelse av sangtekst”

Samt forklaring på noen språklige, poetiske grep og fonetiske tilpasningsformer som egner seg i utviklingen av ny tekst:

- Metafrase
- Imitasjon
- Parafrase
- Stemning
- Metafor
- Diskurs
- Hook lines, key phrase
- Prosodi
- Prosodisk følsomhet, fonetisk tilpasning
- Retorikk

”10 STADIER I OVERSETTELSE AV SANGTEKST”

Før oversettelsen: noter pre-eksisterende kunnskap om sangen, låtskriver/tekstforfatter, artist og eventuelt fremførelse.

Hvis sangen ikke er et oppdrag, men oversetteren har mulighet til å velge, kan det være allerede her avgjørelsen tas om å ikke fortsette arbeidet.

1. Lytt. Les. Finn hovedtema og stemning.
 - a) Gjennfortell tekstens innhold, kort, med egne ord.
Hvem snakker til hvem, på hvilken måte, i hvilke omgivelser, om hva?
 - b) Oversett utkast til hovedlinje, som omkvad eller refreng, til sangbart språk.
Følg intuisjonen. Det som kommer naturlig og kjennes lett å synge til melodien.
2. Oversett bokstavelig. Ord for ord. Metafrase.
Her avdekkes forskjellene mellom poesi og annen tekst, metaforer og språklige grep. Du kan også oppdage en sammenheng eller innhold du ikke var forberedt på.
3. Lytt til utvalgt versjon av sangen. Noter fremtredende elementer som stemning, repetisjoner, arrangement, form, vendepunkt og hvordan fremføring, tekst og musikk sammen forsterker eller kontrasterer budskap.
Dette stadiet viser variasjoner i tolkning og performance mellom ulike artister.
4. Noter språk, som slang eller dialekt, og språklige virkemidler som prosodi, retorikk, poesi, metaforer og rim.
I musikkdramatiske verk kan slang eller dialekt være en måte å beskrive rollekarakter.
5. Finn tilsvarende språklige virkemidler, bilder og begrep i målspråk, eller skap nye.
Selv om begrep kan oversettes eller at tilsvarende finnes i målspråket, kan de ha annen betydning eller forstås annerledes på grunn av avstand i tid og/eller mellom ulike kulturer.
6. Oversett nytt utkast med naturlig setningsklang. Parafrase.
Gå tilbake til punkt 1.b) og prøv ut flere versjoner.
7. Sammenlikn kildetekst og siste måltekst med fokus på:
 - a) Mening
 - b) Sangbarhet
 - c) Språk
 - d) Rim
 - e) Betoning

8. Oversett siste versjon av måltekst tilbake til kildepråk uten å ta hensyn til sangens struktur, kun innhold. Sammenlikn oversatt måltekst og kildetekst¹ med fokus på:
 - a) Trofasthet mot kildesangens musikk.
 - b) Trofasthet mot kildesangens innhold.
 - c) Trofasthet mot kildesangens funksjon (I hovedsak Musikkdramatiske verk).
9. Sammenlikn med tidligere versjoner av oversettelse og utarbeid en skisse hvor de foregående stadiene er inkludert. Lytt til det indre øret. Si og syng ordene høyt i riktig tempo. Sammenlikn sangbarheten i målteksten og kildetekst.
10. Syng sangen til akkompagnementet som skal brukes, eller hvis oversetteren ikke selv skal bruke sangen, be om tilbakemelding fra utøver/artist etter gjennomsynging. Utarbeid en siste versjon basert på innspill og eventuell ny informasjon om låtskriver eller verk som er relevant å ta hensyn til. Ferdigstill.

Etter ferdigstillingen kan det kan det være nyttig å lese gjennom notatene fra pre-eksisterende kunnskap om sangen, låtskriver/tekstforfatter, artist og fremførelse, og undersøke eventuelle endringer i forståelsen av sangen etter oversettelsesarbeidet.

Et steg videre i å lære om seg selv, sitt eget språk og forståelse og gjennom det erfare hvordan vi for å forstå egen innholdstolkning, må kjenne oss selv.

¹ Dette punktet er hentet fra Johan Franzon "My Fair Lady på skandinaviske: En studie i funksjonell sang-oversattning" (s.214)

Når vi snakker om oversettelse av sangtekster og poesi skiller vi vanligvis mellom *gjendiktning* og *oversettelse*. Antakeligvis mener vi at en oversettelse ligger nærmere kildeteksten, mens en gjendiktning tillater en utvidet bruk av eget poetisk språk og åpner for en vid tolkning av budskapet. I denne oppgaven ønsket jeg å presisere dette nærmere ved å bruke ”å oversette” for å beskrive handlingen; *hva* som gjøres, mens: *metafrase*, *parafrase* og *imitasjon*, definerer på *hvilken måte* handlingen utføres.

- **Metafrase:** bokstavelig oversettelse ”ord for ord, linje for linje”.

- **Imitasjon:** oversettelse der oversetteren kun følger enkelte linjer i kildeteksten, men ellers ”dikter fritt”.

- **Parafrase:** bearbeidelse, gjendiktning, slik at hovedlinjene i det originale verket er bevart, men oversatt til naturlig målspåk.

- **Stemming:** All poesi har en stemming (Bly, 1986, p. 30). Robert Bly forteller at den svenske poeten Harry Martinson sier poesi *er* en stemming (Bly, 1986, p. 39) Et dikt kom ikke til ham fra en idé, men markerer et øyeblikk der han er i stand til å fange en stemming. For å kunne gjøre dette som oversetter, mener Bly at oversetteren selv bør være poet. For å gjenkjenne stemmingen (mood) i en fremmeds poesi, bør han ha erfart selv hvordan man skriver ut fra en følelse eller stemming. Dette kan være overførbart til oversettelse av sangtekster, men her også må musikkens stemming være med i opplevelsen av verket. I tillegg til forståelse for sangens natur og tekstens sangbarhet.

- **Metafor:** (gr. 'overføring') ord eller uttrykk som blir brukt i overført betydning. (Universitetet i Oslo, Språkrådet, 2017). For en taler eller forfatter kommer metaforenes språk inn som et viktig poetisk element. Ordbilder har evnen til å forstørre egenskaper og løfte det ut av den mentale, logiske, ostensive definisjonens begrensninger der forfatteren presenterer sin verden. Slik vil også det som er spesielt utfordrende i oversettelsesarbeid være nettopp metaforer og pre-eksisterende kunnskap. Paul Ricoeur sier at forståelsen av metaforer kan være nøkkelen til forståelsen av større litterære verk, men forståelsen av større verk kan på samme måte gi forståelse av metaforene og stiller videre spørsmålet om metaforen er et verk i miniatyr. (Ricoeur, 1974, p. 153) Slik at et dikt, en poetisk tekst er en utvidet metafor.

- **Diskurs:** (lat. 'det å løpe hit og dit'), i samtale: drøfting og i språkvitenskap; en språklig enhet som er større enn en setning eller tekst (Universitetet i Oslo, Språkrådet, 2017).

I diskursen er det en polaritet i mening og referens. Hva som sies og om hva noe sies. Disse to delene av mening dannes i diskurs. I møte med metaforen skaper diskurs, en mening i å tolke ordene og bildet inn i eget virkelighetsbilde. Tekst og metafor, verk og ord, faller inn i denne kategorien. Diskurs oppstår spontant i mottakeren og i møte med språket skapes mening.

- **Hook lines, key phrase:** I framføringen av en sang er det alltid visse elementer som trer tydeligere frem enn andre. Av og til kan det være stemning, tempo, arrangement, andre ganger betyr det vokale uttrykk, stemmekvalitet, omkvad og ”hook lines” mer. Hvis alt er like viktig (significant) vil alt også være like lite viktig; ”Never in a work of art is everything equally significant” (Golomb, 2005, p. 136). Med utgangspunkt i dette sitatet av mener Low at man ikke bør oversette kronologisk og automatisk begynne med første linje. Første steg i møte med sangen bør være å finne hovedlinjen, ”key phrase”, og finne betydning slik at resten av teksten leder opp til denne linjen (Low, 2017, p. 79).

- **Prosodi:** (gr. av *pros* 'til, med' og *ode* 'sang'). Lære om lyders og stavelers lengde, styrke, hørlighet, tonehøyde og lignende (Universitetet i Oslo, Språkrådet, 2017). Per Egil Hegge beskriver prosodi som trykkrytme i et utsagn, hvordan betoning av ulike ord i en ytring gir ulike mening (Hegge, 2016).

- **Prosodisk følsomhet, fonetisk tilpasning:** Vokalvalg og aspirerte og klingende konsonanter, tonelengde, rytmisk plassering og betoning gir enkelte ord og toner større eller mindre tyngde og viktighet. En naturlig prosodi og grammatikk i et naturlig språk, setningsklang, gjør sammen med en prosodisk tilpasning, at meningen er forståelig samtidig som den musikalske fortellingen og sangbarheten er ivaretatt.

- **Retorikk:** talekunst eller veltalenhet. Å overbevise med språklige midler, både muntlige og skriftlige. Sangtekster har vært brukt gjennom historien til å formidle ulike budskap. De kan skildre mellommenneskelige forhold og kompliserte følelser og kan også være politisk motivert, fordekt språklig eller tydelig uttalt. Bruk av koder i språket, uttrykk, metaforer og historiske referanser kan sammen med tonefølge og musikalske arrangement påvirke lytteren emosjonelt og også intellektuelt. I rytmisk musikk finner vi dette fra protestsanger som i motstanden mot Vietnamkrigen på 60-tallet, blues, arbeidersanger og rap til hverdagsskildringer i C&W-sanger, religiøse lovsanger i gospel og i ballader om tapt kjærlighet.

Appendix II

Sangtekster

Enkelte av sangene til Stevie Wonder er spilt inn med norsk tekst.
Sendes etter forespørsel til kari.iveland@gmail.com

- Side ii-v: Visions, *Wonder*, ulike steg i oversettelsen
- Side vi: As, *Wonder*
- Side vii: It ain't no use, *Wonder*
- Side viii: Sommer soft, *Wonder*
- Side ix: Signed, sealed, delivered, *Wonder*
- Side x: They won't go when I go, *Wonder*
- Side xi: All in love is fair, *Wonder*
- Side xii- xiv: Overjoyed, *Wonder*, ulike steg i oversettelsen
- Side xv: You and I, *Wonder*
- Side xvi: Finishing the hat, *Sondheim*
- Side xvii: Send in the Clowns, *Sondheim*

Ulike skisser fra stegene i oversettelsen av

Visions

(Wonder S., Innervisions, 1973)

People hand in hand
Have I lived to see
the milk and honey land?
Where hate's a dream and love
forever stands
Or is this a vision in my mind?

The law was never passed
But somehow all men feel they're
truly free at last
Have we really gone this far
through space and time
Or is this a vision in my mind?

I'm not one who makes believe
I know that leaves are green
They only change to brown when autumn
comes around
I know just what I say
Today's not yesterday
And all things have an ending

But what I'd like to know
Is could a place like this exist so beautiful
Or do we have to find our wings and fly away
To the vision in our mind?

I'm not one who makes believes
I know that leaves are green
They only change to brown when autumn
comes around

I know just what I say
Today's not yesterday
And all things have an ending

But what I'd like to know
Is could a place like this exist so beautiful
Or do we have to take our wings and fly away
To the vision in our minds?

Direkte oversettelse

Mennesker hånd i hånd
Har jeg levd til å se
”melk og honninglandet”
Hvor hatet er en drøm og kjærlighet holder
stand
Eller er det syn/bilder i hodet mitt

Loven var aldri vedtatt
Men allikevel føler alle mennesker at de
Virkelig er fri
Har vi gått så lang
gjennom tid og rom
Eller er det syn/bilder i hodet mitt

Jeg er ikke en som later som/innbiller meg ting
Jeg vet at blader er grønne
De blir først brune når høsten kommer

Jeg vet hva jeg sier
I dag er ikke i går
Og alt har en ende

Men det jeg ville like å vite
Er, kan et sted som dette eksistere så vakkert
Eller må vi finne vingene våre og fly av sted
Til synene/bildene i hodene våre

Visions- Illusjon- nr. 1

Mennesker hånd i hånd
Har jeg sett landet lovet, bare få vet om
Hvor hat er utopi og kjærligheten rår
Eller er det kun en illusjon

Det ingen lov kan gi
At mennesker i sannhet vet at de er fri
Si meg har vi reist så langt i tid og rom
Eller er det kun min illusjon

Jeg later ikke som, naiv
Vet grønne løv er liv
Trær endrer farge først,
når sommer går mot høst
jeg vet hvis noen spør
I dag er ikke før
og alle ting går over

Men det jeg lurere på
Finns det et sted så vakkert, her,
som det jeg så
For ellers må vi fly av sted, langt bortenfor
Til vår egen illusjon

Jeg er ikke helt naiv
jeg ser at vår gir liv
alt endrer farge først,
når sommer går mot høst
Jeg vet hva jeg forstår
I dag er ikke som i går
Alt skal en gang forsvinne

For det jeg lurere på
Finns det et sted så vakkert, her,
som det jeg så
Eller må vi fly av sted, langt utenom
Til vår egen illusjon

Min Visjon versjon 2

Hånd som holder hånd
I et ”melk og honningland” jeg hørte om
Der hat må vike plass for kjærlighetens ord
Eller er det bare min visjon

Det ingen lov vil gi
At endelig er alle mennesker satt fri
Så si meg har vi reist så langt i tid og rom
Eller er det bare min visjon

Lever aldri på en drøm
Jeg vet alt løv er grønt
Det endrer farge først
Når sommer går mot høst
Jeg vet hva jeg forstår
At det som var i går
Som allting, har en ende

Men det jeg lurere på
Finns det et sted så vakkert, her,
som det jeg så
Eller må vi fly av sted, langt utenom
For å finne vår visjon

Lever aldri på en drøm
Jeg vet alt løv er grønt
Det endrer farge først
Når sommer går mot høst
Jeg vet hva jeg forstår
At det som var i går
Som allting, har en ende

Men det jeg lurere på
Finns det et sted så vakkert, her,
som det jeg så
Eller må vi fly av sted, langt utenom
For å finne vår visjon

Min Visjon- før innspilling

Hånd som holder hånd
I et ”melk og honningland” jeg hørte om
Der hat må vike plass for kjærlighetens ord
Eller er det bare min visjon

Det ingen lov vil gi
At endelig er alle mennesker satt fri
Så si meg har vi reist så langt i tid og rom
Eller er det bare min visjon

Lever aldri på en drøm
Jeg vet alt løv er grønt
Det endrer farge først
Når sommer går mot høst
Jeg vet hva jeg forstår
At det som var i går
Som allting, har en ende

Men det jeg lurer på
Finns det et sted så vakkert, her,
som det jeg så
Eller må vi fly av sted, langt utenom
For å finne vår visjon

Lever aldri på en drøm
Jeg vet alt løv er grønt
Det endrer farge først
Når sommer går mot høst
Jeg vet hva jeg forstår
At det som var i går
Som allting, har en ende

Men det jeg lurer på
Finns det et sted så vakkert, her,
som det jeg så
Eller må vi fly av sted, langt utenom
For å finne vår visjon

Etter innspilling

Hånd som holder hånd
I et ”melk og honning-land” jeg hørte om
Der hatet må gi tapt for kjærlighetens bånd
Eller ser jeg min visjon

Det ingen lov kan si
At alle menn og kvinner vet at de er fri
Så si meg har vi reist så langt i tid og rom
Eller ser jeg bare min visjon

Vet at det er ingen drøm
Jeg ser at løv er grønt
Det endrer farge først
Når sommer går mot høst
Jeg svarer når de spør
Om nå og tiden før
Som allting har en ende

Men det jeg lurer på
Finns det et sted så vakkert, her,
som det jeg så
Eller må vi fly av sted, langt utenom
For å finne vår visjon

Vet at det er ingen drøm
Jeg ser at løv er grønt
Det endrer farge først
Når sommer går mot høst
Jeg svarer når de spør
Om nå og tiden før
Som allting har en ende

Men det jeg lurer på
Finns det et sted så vakkert, her,
som det jeg så
Eller må vi fly av sted, langt utenom
For å finne vår visjon

Visions

(Wonder S., Innervisions, 1973)

People hand in hand
Have I lived to see the milk and
honey land?
Where hate's a dream and love
forever stands
Or is this a vision in my mind?

The law was never passed
But somehow all men feel
they're truly free at last
Have we really gone this far
through space and time
Or is this a vision in my mind?

I'm not one who makes believe
I know that leaves are green
They only change to brown
when autumn comes around
I know just what I say
Today's not yesterday
And all things
have an ending

But what I'd like to know
Is could a place like this exist
so beautiful
Or do we have to find our
wings and fly away
To the vision in our mind?

I'm not one who makes believes
I know that leaves are green
They only change to brown
when autumn comes around
I know just what I say
Today's not yesterday
And all things
have an ending

But what I'd like to know
Is could a place like this exist
so beautiful
Or do we have to take our
wings and fly away
To the vision in our minds?

Min visjon

Hånd som holder hånd
I et Melk og Honning-land jeg
hørte om
Der hatet må gi tapt for
kjærlighetens bånd
Eller ser jeg bare min visjon

Det ingen lov kan si
At alle menn og kvinner vet at
de er fri
Så si meg har vi reist så langt i
tid og rom
Eller ser jeg bare min visjon

Vet at det er ingen drøm
Jeg ser at løv er grønt
Det endrer farge først
Når en sommer går mot høst
Jeg svarer når de spør
Om nå og dagen før
Som allting
har en ende

Men det jeg lurer på
Finns det et sted så vakkert, her
som det jeg så
Eller må vi fly av sted
langt utenom
For å finne vår visjon

Vet at det er ingen drøm
Jeg ser at løv er grønt
Det endrer farge først
Når en sommer går mot høst
Jeg svarer når de spør
Om nå og dagen før
Som allting
har en ende

Men det jeg lurer på
Finns det et sted så vakkert, her
som det jeg så
Eller må vi fly av sted
langt utenom
For å finne vår visjon

Direkte oversatt norsk tekst

Hand holding hand
In a milk and honey land
I heard of
Where hate has to give for
Love's bond
Or am I only seeing my vision

What no law can say
That all men and women know
they are free
So tell me have we gone so far
in time and space
Or am I only seeing my vision

I know this is not a dream
I can see that leaves are green
They only change color
When summer turns to fall
I answer when they ask
About now and yesterday
Like all things
have an ending

But I wonder
Is there a place as beautiful
here, like what I saw
Or do we have
to fly far away
To find our vision

I know this is not a dream
I can see that leaves are green
They only change colour
When summer turns to fall
I answer when they ask
About now and yesterday
Like all things
have an ending

But I wonder
Is there a place as beautiful
here, like what I saw
Or do we have
to fly far away
To find our vision

As

(Wonder S., Songs In The Key Of Life,
1976)

As around the sun
the earth knows she's revolving
And the rosebuds know to bloom
in early May
Just as hate knows love's the cure
You can rest your mind assure
That I'll be loving you always

As now can't reveal
the mystery of tomorrow
But in passing will grow
older every day
Just as all is born is new
Do know what I say is true
That I'll be loving you always

Until the rainbow burns the stars out
in the sky
Until the ocean covers every mountain high
Until the dolphin flies and parrots live at sea
Until we dream of life and life becomes
a dream

Did you know that true love
asks for nothing
Her acceptance is the way we pay
Did you know that life has given love a
guarantee - To last through forever
and another day

Just as time knew to move on since the
beginning
And the seasons know exactly
when to change
Just as kindness knows no shame
Know through all your joy and pain
That I'll be loving you always

As today I know I'm living
but tomorrow
Could make me the past
but that I mustn't fear
For I'll know deep in my mind
The love of me I've left behind
Cause I'll be loving you always

Until the day is night and night
becomes the day
Until the trees and seas just up
and fly away
Until the day that 8x8x8 is 4

Som

Som at jorden vet
den dreier seg rundt solen
Og at knopper springer ut
når det er vår
Som at hatet alltid vet
Å vike for hengivenhet
Jeg elsker deg i tusen år

Som i dag vil holde
gåten om i morgen
Men foreldes for
hvert øyeblikk som går
Som i hvert et nyfødt liv
Er det sant det jeg skal si
Jeg elsker deg i tusen år

Stjerner brennes ut av prismer
i det blå
Til oseanet dekker fjell som høye tårn
Til papegøyer svømmer og delfiner flyr
Helt til en drøm er liv og liv et eventyr

Visste du et hjerte
aldri krever
Å bli akseptert er alt vi vil
Visste du at liv gir kjærlighet en garanti
Som varer for evig
og en dag til

Som at tid beveget tid
fra første time
At sesonger skifter
ettersom den går
Godhet kjenner ingen tvil
Så vit at gjennom sorg og smil
Vil elske deg i tusen år

Som at livet kan
forsvinne før i morgen
Er jeg trygg for
det som hender etterpå
For jeg etterlater meg
En evig kjærlighet i deg
Vil elske deg i tusen år

Helt til en dag er natt
og natten er forbi
Til 8-8 ganger 8 blir til ni
Til trær og elver løftes opp
og flyr av sted

It ain't no use

(Wonder S., Fulfillingness'
First Finale, 1974)

There ain't no reason for us
sittin' down
To try to talk our problems
out
'Cause we know the truth
It ain't no use
Each other we must do
without

There ain't no reason tryin' to
force a smile
When pain is really in its
place
'Cause we know the truth
It ain't no use
Let's part before we lose
love's trace

(We've got to say)
Wow oh oh ooh
(Bye bye bye bye bye)
Wow oh oh ooh
(Bye bye bye bye bye)
Wow oh ooh oh ooh wow oh
ooh
Wow oh oh oh ooh

As I look back I'm really
trying to see
Just what it was that made us
spark
'Cause the fire's out
It leaves no doubt,
The flame's not burning in
our hearts

We still are young and both
of us have time
To find our winter love in
spring
Yes we know the truth
It ain't no use,
We're not each other's
everything

Så liten vits

Så liten vits for oss å sitte
ned
Å prøve å få snakket ut

For vi vet fra før
Det er nytteløst
Når våre veier skilles til slutt

Så liten vits å tvinge frem et
smil
I det som gjør så vondt sitt
sted
for vi vet fra før
Det er nytteløst
Når vi kan gå mot ny
kjærlighet

Så vi må si
Hei hei hei
Hei hei hei
....

Ser meg tilbake,
prøver å forstå
Hva var det mellom oss som
brant
Nå er ilden død
Fins ingen glød
Den flammen som vi kjente
forsvant

Vi to er unge vi kan elske
mer
Som varer gjennom
vinterkaldt
For vi vet fra før
Det er nytteløst
Å tro vi er hverandres
alt

Direkte oversatt norsk tekst

There's no point in us sitting
down
Trying to talk

'Cause we already now
It's no use
When our roads will part
eventually

There's no point in forcing a
smile
In place of what's painful

'Cause we already know
It's no use
When we can move towards
new love

So we must say
Hi, Hi (bye bye- so long)
...

Looking back
Trying to understand
What was burning between
us
No, the fire's out (dead)
There's no spark
The flame we felt
Has disappeared

The to of us are young
We can love more
That lasts through
Winters' cold
'Cause we already know
It's no use
To think we're each other's
everything

Summer soft

(Wonder S., Songs In The Key Of Life,
1976)

Summer soft...
Wakes you with a kiss to start the
morning off
In the midst of herself playing Santa
Claus
She brings gifts through her breeze

Morning rain...
Gently plays her rhythms on your
windowpane
Giving you no clue of when she plans to
change
To bring rain or sunshine

And so you wait to see what she'll do
Is it sun or rain for you
But it breaks your heart in two
When you find it's October
And she's gone
And she's gone
Summer's gone
Taking with her summer's play

Winter wind...
Whispers to you that he wants
to be your friend
But not waiting for your answer he begins
Forcing dangers 'way with his breeze

Morning snow...
Plans to have a winter ball
for you to throw
But just where or when
he never lets you know
If it's snow or clear days you'll find

And so you wait to see what he'll do
Is it sun or snow for you
But it breaks your heart in two
Cause you've been fooled by April
And he's gone
And he's gone
Winter's gone

You find it's October
And she's gone
And she's gone
Summers gone
Taking with her summer's play

Sommer myk

Sommer myk
Vekker deg forsiktig tidlig
morgengry
Mens hun deler sine gaver ut
på ny
Som et kyss fra en bris

Morgenregn
Trommer lett på ruten uten å gi
tegn
Vil det snart bli sommer, vil
hun endre seg
Blir det sol eller yr

Så du er spent på hva du vil få
Solskinn eller regn i år
Men så venter hjertesår
for det har blitt oktober
Hun forsvant
Hun forsvant
Sol forsvant
og tok med seg sommers fryd

Vintervind
Hvisker at han er den nye
vennen din
Uten å ta hensyn vil han slippe inn
Varsler kuldestorm etter bris

Morgensne
Bringer løfter fra en vinter
fylt med lek
Hvor og når forblir
hans egen hemmelighet
Om et vinterhvitt eventyr

Og du er spent på hva du vil få
Himmel skyfri eller grå
Men så venter hjertesår
fra en aprilsnarrhilsen
Han forsvant
Han forsvant
Sne forsvant

Det har blitt oktober
Hun forsvant
Hun forsvant
Sol forsvant
og tok med seg sommers fryd

Direkte oversatt norsk tekst

Summer soft
Wakes you up carefully
Early dawn
While sharing her gifts again

Like a kiss from a breeze

Morning rain
Taps gently on the glass without
giving signs
Will it soon be summer, will she
change
Is it sun or rain

So you are excited to see what you will get
Sunshine or rain this year
But heartbreak awaits
'cause it has become October
she's gone
she's gone
Sun is gone
Taking with her summers joy

Winter wind
Whispers that he is your new friend
Without consideration he wants to
come in
Forecasting cold storm after breeze

Morning snow
Carries promises from a winter
filled with pay
Where and when
remains his secret
About a winter white fairytale

So you are excited to see what you will get
Cloudless skies or grey
But heartbreak awaits
From an April Fool's greeting
He's gone
He's gone
Snow is gone

It has become October
she's gone
she's gone
Sun is gone
Taking with her summers joy

Signed, sealed, delivered

(Wonder S., Signed Sealed & Delivered, 1970)

L.M.Hardaway/ G.Lee/S. Wright

Like a fool I went and stayed too long
Now I'm wondering if your love's still strong
Oo baby, here I am,
Signed, sealed delivered, I'm yours

Then that time I went and said goodbye
Now I'm back and not ashamed to cry
Oo baby, here I am,
Signed, sealed delivered, I'm yours

Here I am baby
you've got the future in your hand
(signed, sealed delivered, I'm yours)

Here I am baby,
you've got the future in your hand
(signed, sealed, delivered, I'm yours)

I've done a lot of foolish things
That I really didn't mean
Hey, hey, yea, yea, didn't I, oh baby

Seen a lot of things in this old world
When I touched them they did nothing, girl
Oo baby, here I am,
signed, sealed delivered, I'm yours, oh I'm yours

Oo-wee babe you set my soul on fire
That's why I know you are my only desire

Oo baby, here I am,
signed, sealed delivered,
I'm yours
Here I am baby
You've got the future in your hand
(signed, sealed delivered, I'm yours)

Here I am baby,
Oh, you've got the future in your hand
(signed, sealed, delivered, I'm yours)

Stemplet. Forseglet.

Som en idiot kom jeg for sent
Så si meg, har du fortsatt kjærlighet
For kjære, her er jeg
Stemplet. Forseglet. Som din

Tenk, den gangen at jeg tok farvel
Nå er jeg tilbake, likevel
Ja kjære, her er jeg
Stemplet. Forseglet- som din

Her er jeg, kjære
Du holder livet mitt i ditt
(Stemplet. Forseglet. Som din)

Her er jeg, kjære
Du holder livet mitt i ditt
(Stemplet. Forseglet. Som din)

Har gjort så mange, dumme ting
Meningsløse, Tankeløse ting
Hey hey hey ikke sant, kjære

Latt meg forføre, ofte, i mitt liv
Men ingenting berørte, egentlig

For kjære, her er jeg
Stemplet. Forseglet- som din

Oooo for du er alt jeg trenger
alt jeg vil ha- vil ikke lete lenger

Oh kjære, her er jeg
Stemplet. Forseglet.
Som din
Her er jeg, kjære
Du holder fremtiden min
(Stemplet. Forseglet. Som din)

Her er jeg, kjære
Du holder fremtiden min
(Stemplet. Forseglet. Som din)

Direkte oversatt norsk tekst

Like an idiot I came too late
So tell me, do you still have any love
'Cause, dear, here I am
Stamped. Sealed. As yours

Imagine the time I said goodbye
Now I'm back, anyway
Yes dear, here I am
Stamped. Sealed. As yours

Here I am, dear
You hold my life in yours
(Stamped. Sealed. As yours)

Here I am dear
You hold my life in yours
(Stamped. Sealed. As yours)

Have done so many foolish things
Meaningless, thoughtless things
Hey, hey, hey, Right dear

Let my self often be deceived in my life
But nothing touched me, really

'Cause, dear, here I am
Stamped. Sealed.
As yours

Oooo 'cause you're all I need
All I want, I don't want to search anymore

'Cause, dear, here I am
Stamped. Sealed.
As yours
'Cause, dear, here I am
You hold my life in yours
(Stamped. Sealed. As yours)

'Cause, dear, here I am
You hold my life in yours
(Stamped. Sealed. As yours)

They won't go when I go

Yvonne Wright/S. Wonder
(Wonder S., Fulfillingness' First
Finale, 1974)

No more lying friends
Wanting tragic ends
Though they do pretend
They won't go when I go

All those bleeding hearts
With sorrows to impart
Were right here from the start
And they won't go when I go

And I'll go where I've longed
To go so long
Away from tears

Gone from painful cries
Away from saddened eyes
Along with him I'll bide
Because they won't go when I go

Big men feeling small
Weak ones standing tall
I will watch them fall
They won't go when I go

And I'll go where I've longed
To go so long
Away from tears

Unclean minds mislead the pure
The innocent will leave for sure
For them there is a resting place
People sinning just for fun

They will never see the sun
For they can never show their faces
There ain't no room for the hopeless
sinner
Who will take more than
he will give
He ain't hardly gonna give

The greed of man will be
Far away from me
And my soul will be free
They won't go when I go

Since my soul conceived
All that I believe
The kingdom I will see
'Cause they won't go when I go

When I go
Where I'll go
No one can keep me
From my destiny.

Ingen går når jeg går

Løgn og utro venn
Vender meg fra dem
Later som om, men
Ingen går når jeg går

Hjertene som blør
Sørger som de gjør
Som kom fra tiden før
Men ingen går når jeg går

Og jeg går, for jeg må
Langt bort, fra sorg
Fra savn og gråt

Langt fra såre skrik
Tårer etter svik
Jeg venter her fordi
Ingen går når jeg går

Store menn blir små
Svake vil bestå
Alle faller nå
For ingen går når jeg går

Og jeg går, for jeg må
Langt bort, fra sorg
Fra savn og gråt

Uren tanke fører vill
Uskyldige snur ryggen til
De har sitt eget hvilested
Og de vil alltid sette strek

Når urett gjøres til en lek
For de som ikke ville innse
At solen aldri mer kan skinne

På en som tar mer enn han vil gi
Han vil gi, vil gi, Han vil gi
Som har ingenting å gi

Grådighet skal bli
Borte fra mitt liv
Og jeg vil være fri
For ingen går når jeg går

Jeg har funnet tro
Sjelen funnet ro
Ser landet jeg skal bo
For ingen går når jeg går

Når jeg går.
Dit jeg går
Ingen, kan ta, meg bort,
fra veien min

Direkte oversatt norsk tekst

Lies and unfaithful friend
Turning away from them
Pretending, but
No one goes when I go

Hearts bleeding
Mourning like they do
Here from times before
But no one goes when I go

And I'm going, cause I have to
Far away from grief
From hurt and tears

Far away from painful cries
Tears from betrayal
I'll wait here because
No one goes when I go

Big men become small
The weak will stand
They are all falling now
Cause no one goes when I go

And I'm going, cause I have to
Far away from grief
From longing and tears

Unclean thoughts mislead
The innocent turn their backs
They have their own resting place
And they will always draw the line

When sin is made into play
For those who wouldn't realize
That the sun will never shine again

On one who takes more than he
will give, he will give
Who has nothing to give

Greed will be
Gone from my life
And I will be free
Cause no one goes when I go

I have found faith
My soul has found peace
I see the land where I shall live
Cause no one goes when I go

When I go
Where I go
No one can take me away
From my destiny (my road)

All in love is fair

(Wonder S., Innervisions, 1973)

All is fair in love
Love's a crazy game
Two people vow to stay
In love as one they say
But all is changed with time
The future no one can see
The road you leave behind
Ahead lies mystery
But all is fair in love
I had to go away
A writer takes his pen
To write the words again
That all in love is fair

All of fate's a chance
It's either good or bad
I tossed my coin to say
In love with me you'd stay
But all in war is so cold
You either win or lose
When all is put away
The losing side I'll play
But all is fair in love
I should never have left your
side
A writer takes his pen
To write the words again
That all in love is fair

A writer takes his pen
To write the words again
That all in love is fair

Alt er tillatt her

Alt er tillatt her
I kjærlighetens dans
To mennesker kan gi
et løfte om å bli
men alt vil endre seg
I dager ingen ser
Du tar en annen vei
Og går mot ukjent sted
men alt er tillatt her
Jeg vet jeg måtte dra
Ord fra poetens penn
Om kjærlighet. Igjen.
Hvor tillatt allting er

Alt er skjebnens spill
Uheldig eller bra
Tilfeldigheten gir
Sitt svar på om du blir
Alt i krig er så kaldt
I vinning eller tap
Når vi kan se forbi
Da taper jeg fordi
Alt er tillatt her
Skulle aldri reist fra deg

Ord fra poetens penn
Om kjærlighet. Igjen.
Hvor tillatt allting er

Ord fra poetens penn
Om kjærlighet. Igjen.
Hvor tillatt allting er

Direkte oversatt norsk tekst

All is allowed here
In love's dance
To people can give
A promise/vow to stay
But everything will change
In days no one sees
You take a different road
Towards the unknown
But all is allowed here
I know I had to go
Words from the poet's pen
About love. Again.
How allowed everything is

Everything is fate's game
Unfortunate or good
Chance gives
It's answer to if you'll stay
All in war is so cold
In winning or losing
When we can look past
I'll lose because
All is allowed here
I should never have left you

Words from the poet's pen
About love. Again.
How allowed everything is

Words from the poet's pen
About love. Again.
How allowed everything is

Overjoyed

(Wonder S., In Square Circle, 1985)

Over time,
I've been building my castle of love
Just for two,
Though you never knew you were my reason
I've gone much too far for you now to say
That I've got to throw my castle away

Over dreams,
I have picked out a perfect come true
Though you never
knew it was of you I've been dreaming
The sandman has come from too far away
For you to say come back some other day

And though you don't believe that they do
They do come true
For did my dreams
Come true when I looked at you
And maybe too, if you would believe
You too might be
Overjoyed, over loved, over me

Over hearts
I have painfully turned every stone
Just to find,
I had found what I've searched to discover
I've come much too far for me now to find
The love that I've sought can never be mine

And though you don't believe that they do
They do come true
For did my dreams
Come true when I looked at you
And maybe too, if you would believe
You too might be
Overjoyed, over loved, over me

And though the odds say improbable
What do they know
For in romance
All true love needs is a chance
And maybe with a chance you will find
You too like I
Overjoyed, over loved, over me

Frydefull

Over tid
Har jeg bygget min kjærlighetsborg
Til oss to
Selv om du ikke vet du er prinsen
Har gått alt for langt for meg gi opp
Og aldri mer se mitt eventyrslott

Over oss
Har jeg drømt meg en endeløs slutt
Selv om du
Ikke vet det er du som er drømmen
For søvnfeen kom hit langveis i fra
Nå er det for sent å be henne dra

Så selv om ikke du tror de kan
Skjer det i blant
Drømmer blir til
Og du er min som ble sann
Så hvis du kunne tro sånn som jeg
Kjenner du deg
Frydefull. Over oss, over meg

Over håp
Har jeg grublet og snudd på hver sten
Og jeg vet.
Jeg har funnet det jeg ville finne
Har kommet for langt for meg nå å se
Du aldri kan bli min virkelighet

Så selv om ikke du tror de kan
Skjer det i blant
Drømmer blir til
Og du er min som ble sann
Så hvis du kunne tro sånn som jeg
Kjenner du deg
Frydefull- Over oss- over meg

Og selv om alle tegn er i mot
Våger jeg tro
Under kan skje
Hvis bare hjertet er med
Og kanskje tar du sjansen med meg
Og blir som jeg
Frydefull. Over oss, over meg

Frydefull

Alternativ 1:

Over tid
Har jeg bygget min kjærlighets borg
Til oss to
Selv om du ikke vet du er prinsen
Har kommet for langt, for meg å gi opp
Og aldri mer se mitt eventyrslott

Over oss
Har jeg pekt ut den perfekte slutt
Selv om du
ikke vet det er du som er drømmen
Men lukkeøye kommer langveisfra
Nå er det umulig for ham å dra

For selv om ikke vi kan forstå
At det kan gå
Drømmer blir til
Som at jeg ser på deg nå
Men kanskje lykken kommer din vei
Og viser seg
Frydefull- Over oss- over meg

Over håp
Har jeg motvillig snudd på hver sten
Og jeg vet
Jeg har funnet det jeg ville finne
Har kommet for langt, for meg å gi slipp
la kjærlighet bli noe jeg aldri fikk

For selv om ikke vi kan forstå
At det kan gå
Drømmer blir til
Som at jeg ser på deg nå
Men kanskje lykken kommer din vei
Og viser seg
Frydefull, over oss, over meg

Og selv om alle tegn er i mot
Våger jeg tro
Under kan skje
Hvis bare hjertet er med
Og kanskje tar du sjansen med meg
Og blir som jeg
Frydefull, over oss, over deg, over deg

Alternativ 2:

Over tid
Har jeg bygget en kjærlighets borg
Til oss to
Visste du det var du var prinsen
Nå er det for sent å høre deg si
At det jeg ser for meg aldri kan bli

Over oss
Har jeg drømt meg en eventyr slutt
Som blir sann
Visste du det var du som var drømmen
For søvnfeen kom hit langveis i fra
Nå er det for sent å be henne dra

Selv om du ikke tror det er sant
Skjer det i blant
Drømmer blir til
Som da jeg så til din kant
For tror du lykken kommer din vei
Finner den deg
Frydefull - over oss - over meg

Over håp
Har jeg grunnet og grublet en stund
Og forstått.
Jeg har funnet min skatt allerede
Nå er det for sent jeg kan ikke snu
I alt det jeg fant, er ingen som du

Selv om du ikke tror det er sant
Skjer det i blant
Drømmer blir til
Som da jeg så til din kant
For tror du lykken kommer din vei
Finner den deg
Frydefull, over oss, over meg

Og selv om alle tegn er i mot
Våger jeg tro
Under kan skje
Hvis bare hjertet er med
Og kanskje tar du sjansen med meg
Og blir som jeg
Frydefull, over oss, over deg, over deg

Overjoyed- S. Wonder

(Wonder S., In Square Circle,
1985)

Over time,
I've been building my castle of love
Just for two,
Though you never knew you were
my reason
I've gone much too far for you now
to say
That I've got to throw my castle
away

Over dreams,
I have picked out a perfect come true
Though you ne-
ver knew it was of you I've been
dreaming
The sandman has come from too far
away
For you to say come back some
other day

And though you don't believe that
they do
They do come true
For did my dreams
Come true when I looked at you
And maybe too, if you would
believe
You too might be
Overjoyed, over loved, over me

Over hearts
I have painfully turned every stone
Just to find,
I had found what I've searched to
discover
I've come much too far for me now
to find
The love that I've sought can never
be mine

And though you don't believe that
they do
They do come true
For did my dreams
Come true when I looked at you
And maybe too, if you would
believe
You too might be
Overjoyed, over loved, over me

And though the odds say improbable
What do they know
For in romance
All true love needs is a chance
And maybe with a chance you will
find
You too like I
Overjoyed, over loved, over you,
over you

Frydefull

Over tid
Har jeg bygget min kjærlighetsborg
Til oss to
Selv om du ikke vet du er prinsen

Har gått alt for langt for meg gi opp
Og aldri mer se mitt eventyrslott

Over oss
Har jeg drømt meg en endeløs slutt
Selv om du
Ikke vet det er du som er drømmen

For søvnfeen kom hit langveis i fra
Nå er det for sent å be henne dra

Så selv om ikke du tror de kan
Skjer det i blant
Drømmer blir til
Og du er min som ble sann
Så hvis du kunne tro sånn som jeg
Kjenner du deg
Frydefull- Over oss- over meg

Over håp
Har jeg grublet og snudd på hver sten
Og jeg vet.
Jeg har funnet det jeg ville finne

Har kommet for langt for meg
nå å se
Du aldri kan bli min virkelighet

Så selv om ikke du tror de kan
Skjer det i blant
Drømmer blir til
Og du er min som ble sann
Så hvis du kunne tro sånn som jeg

Kjenner du deg
Frydefull- Over oss- over meg

Og selv om alle tegn er i mot
Våger jeg tro
Under kan skje
Hvis bare hjertet er med
Og kanskje tar du sjansen
med meg
Og blir som jeg
Frydefull, over oss, over deg,
Frydefull

Direkte oversatt norsk tekst

Over time
I have built my castle of love
For the two of us
Even if you don't know you're the
prince
Have gone much too far for me to
give up
And never see my fairytale castle
again

Over us
I have dreamed an endless ending
Even if you
Don't know that you are the dream

'Cause the Sleep Fairy came here
from far away
it's too late now to ask her to leave

So even if you don't believe they do
It happens sometimes
Dreams come true
And you are mine to come true
So, if you could believe like I do
You will feel
Joy full, over us, over me

Over hope
Have I wondered and turned every
stone
I have found what I wanted to find

Have come much too far for me
now to see
You can never be my reality

So even if you don't believe they do
It happens sometimes
Dreams come true
And you are mine to come true
So, if you could believe like I do

You will feel
Joy full, over us, over me

And even if all signs are against
I dare to believe
Wonders might happen
If only the heart is in (with us/you)
And maybe you will take the chance
with me
And become like I am
Joy full, over us, over you,
Joy full

You and I

(Wonder S., Talking Book, 1973)

Here we are on earth together,
It's you and I
God has made us fall in love, it's true,
I've really found someone like you

Will it say the love you feel for me
will it say
That you will be by my side
To see me through
Until my life is through

Well, in my mind, we can conquer the world,
In love you and I, you and I, you and I

I am glad at least in my life
I found someone
That may not be here forever to see me
through,
But I found strength in you,

I only pray
That I have shown you a brighter day,
Because that's all that I am living for,
You see,
Don't worry what happens to me

Cause' in my mind, you will stay here always,
In love, you and I, you and I,
You and I, you and I
In my mind we can conquer the world
In love, you and I, you and I, you and I

Du og jeg

Her er vi. På samme klode
Er vi to her
Som i et under, har du falt for en som meg
Og jeg har funnet en som deg

Vil den bli, til evig kjærlighet,
Vil den si
At du skal være hos meg
Hele livet ut
Til tiden min tar slutt

For inni meg vet jeg vi tåler alt
Oss to, du og jeg, du og jeg, du og jeg

Glad fordi, jeg får elske noen
I mitt liv
Og når du ikke lenger er i alt som skjer
Men gir meg fortsatt mer

Og alt jeg vil
Er at du så en bedre dag
Bli til
For det gir mening i livet mitt for meg
Så slipp tak i frykten i deg

For dypt inni meg, vet jeg vi alltid er
Oss to, du og jeg,
Du og jeg, du og jeg
Inni meg, vet jeg vi alltid er
Oss to, du og jeg, du og jeg, du og jeg

Finishing the hat

(Sondheim, 2011)

Mademoiselles, you and me, pall,
Second bottle Ah, she looks for me, bonnet flapping,
Yapping, ruff, chicken, pastry

Yes, she looks for me, good
Let her look for me to tell me why she left me
As I always knew she would
I had thought she understood
They have never understood
And no reason that they should
But if anybody could

Finishing the hat
How you have to finish the hat
How you watch the rest of the world,
From a window
While you finish the hat

Mapping out a sky
What it feels like, planning a sky
How it feels when voices that come
Through the window, go
Until they distance and die
Until there's nothing but sky

And how you're always turning back too late
From the grass or the stick
Or the dog or the light
How the kind of woman willing to wait
Not the kind that you want to find waiting
To return you to the night
Dizzy from the height
Coming from the hat, studying the hat

Entering the world of the hat
Reaching through the world of the hat
Like a window
Back to this one from that

Studying a face
Stepping back to look at a face
Leaves a little space in the way like a window
But to see, it's the only way to see

And when the woman that you wanted goes
You can say to yourself, well, I give what I give
But the woman who won't wait for you know
That however you live
There's a part of you always standing by
Mapping out the sky
Finishing a hat, starting on a hat
Finishing a hat, look I made a hat
Where there never was a hat

Skape frem en hatt

Mademoiselles. Du og jeg, venn
Andre flasken. Ah! Hun leter litt.
Kysen flagrer. Gneldrer, ruff, kylling, bakverk

Ja, hun leter litt. Godt!
Snart vil hun fortelle hvorfor hun forlot meg
Alltid visst hun ville gå
Trodde hun var en som så
Det som ingen kan forstå
Ingen grunn til å forstå
Tenkte hun var en av få

Skape frem en hatt
Hvordan du må skape en hatt
Mens du ser på verden et sted,
Fra et vindu
Mens du skaper en hatt

Tegne ut det blå
Hvordan du ser for deg det blå
Mens du hører stemmene
gjennom et vindu, dø
Til de forsvinner og går
Og alt du ser er det blå

Og hvordan du bestandig kommer (for) sent
Fra en tur. Fra en kjepp,
Fra en hund. Fra en dag
Hvordan hun som ville sittet på vent
Aldri er den du håper skal vente
Når du våkner til en natt
Svimmel og litt matt
Tilbake fra en hatt. Tenke ut en hatt

Til en verden inni en hatt
Søke lenger gjennom en hatt,
som et vindu
Ut og inn i en hatt

Lete i et fjes
Ta ett skritt, studere et fjes
Lese det på avstand som gjennom et vindu
For å se. Det er bare da du ser

Og når den kvinnen, du begjærte går
Kan du si til deg selv; "Vel, jeg gir det jeg gir"
Men den kvinnen som vil gå hun forstår
At du lever ditt liv
Mens en del av deg alltid prøver på
Å tegne ut det blå
Skape frem en hatt. Lete frem en hatt
Skape frem en hatt. Se, jeg fant en hatt
Der det aldri var en hatt!

Send in the Clowns

S. Sondheim

(Judi Dench, 2010; Streisand, 1985)

Isn't it rich?
Are we a pair?
Me here at last on the ground,
You in mid-air.
Send in the clowns.

Isn't it bliss?
Don't you approve?
One who keeps tearing around,
One who can't move.
Where are the clowns?
Send in the clowns.

Just when I'd stopped opening doors,
Finally knowing the one that I wanted
was yours,
Making my entrance again with my usual
flair,
Sure of my lines,
No one is there.

Don't you love farce?
My fault I fear.
I thought that you'd want what I want.
Sorry, my dear.
But where are the clowns?
Quick, send in the clowns.
Don't bother, they're here.

What a surprise,
Who could foresee?
I'd come to feel about you
What you felt about me?
Why only now when I see
That you've drifted away?
What a surprise...
What a cliché...

Isn't it rich?
Isn't it queer,
Losing my timing this late
In my career?
And where are the clowns?
There ought to be clowns.
Well, maybe next year.

Ta inn en klovn

Er d'ikke flott?
Er vi som ett?
Strandet her innser jeg nå
Du svever lett
Ta inn en klovn

Er d'ikke fint?
Er du fornøyd?
En svever høyt i det blå
En godt fortøyd
Hvor er en klovn?
Ta inn en klovn

Akkurat da jeg så det klart
Endelig innså jeg at det er deg jeg vil ha
I min sedvanlige stil gjør jeg så min entre
Kan hver replikk
Ingen å se

Farsen er min.
Jeg står for den
Jeg trodde du vil det jeg vil
Unnskyld, min venn,
Men hvor er en klovn
Fort, ta inn en klovn
Vent, her er visst en

Hvem visste det
At sånt kan skje
Jeg skulle føle for deg
Som du en gang beskrev
Men hvorfor først nå når jeg ser
at du driver av sted
Hvem visste det
For en klisje

Er d'ikke flott?
Tenk så naivt
Hvem mister sin presisjon
Så sent i et liv
Så, hvor er de nå.
Ta inn en klovn
Vel... prøv neste år