



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
INST FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER

ÖVERSÄTTARPROGRAMMET

## **Att översätta ett libretto**

Två svenska översättningar av Giacomo Puccinis opera *La Bohème*

**Maria Forssman**

Examensarbete för masternivå  
VT 2013

Handledare: Ulla Åkerström  
Examinator: Ingmar Söhrman

## Sammandrag

I den här uppsatsen undersöks några av de svårigheter som översättningen av ett libretto, dvs. texten till en opera, innebär. Till skillnad från vid t.ex. litterär översättning och poesiöversättning begränsas översättarens valmöjligheter av källtextens bindning till och samspel med musiken. Den första av de två frågeställningar som jag försöker besvara i undersökningen är: Vilka lösningar väljer två olika översättare i sina respektive översättningar av samma originallibretto från italienska till svenska, vilka är tillkomna vid olika tidpunkter? Den andra frågeställningen är: Hur kan översättare mer generellt förhålla sig till ett originallibrettos semantiska innehåll, form och förbindelse till musik, vid översättning från målspråk till källspråk?

Som material används det italienska librettot till Giacomo Puccinis opera *La Bohème*, skrivet av Luigi Illica och Giuseppe Giacosa 1896, och två svenska översättningar. Den första av dessa är gjord 1901 av Sven Nyblom och den andra 1960 av Bo Setterlind.

Måltexterna jämförs med källtexten utifrån aspekterna semantiskt innehåll, rim, antalet stavelser i varje versrad, betoningmönster och de betydelsebärande ordens placering inom versraden. Denna analys visar att översättarna, med en genomgående anpassning till antalet stavelser i källtextens versrader, främst tar hänsyn till källtextens bindning till musiken, medan de lägger mindre vikt vid källtextens semantiska innehåll på ordnivå. I fråga om källtextens rim varierar översättarnas arbetssätt. I Nybloms översättning finns det ofta nya rim som ersätter rimmen i källtexten, medan Setterlinds översättning i vissa fall innehåller nya rim och i vissa fall saknar rim eller har andra typer av ljudupprepningar, som t.ex. alliterationer. Analysen visar även att översättarna producerar sina måltexter med hänsyn till källtextens betoningmönster och placering av betydelser på bestämda platser i musiken.

**Nyckelord:** La Bohème, libretto, översättning, ordval, rim, betoning, stavelse

## Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b> .....	1
1.1 Bakgrund, syfte och frågeställningar.....	1
1.2 Material och metod.....	2
<b>2. Teoretisk bakgrund</b> .....	4
2.1 Italiensk och svensk verslära.....	4
2.2 Föreningen mellan text och musik i opera.....	6
2.3 Översättning av metriskt och musikaliskt bunden text.....	8
<b>3. Text och musik i Giacomo Puccinis <i>La Bohème</i></b> .....	14
<b>4. Sven Nybloms och Bo Setterlinds översättningar</b> .....	17
<b>5. Resultat och analys</b> .....	18
5.1 Semantiska översättningsaspekter.....	18
5.1.1 <i>Che gelida manina</i> .....	18
5.2 Rim.....	27
5.2.1 <i>Sì mi chiamano Mimì</i> .....	28
5.2.2 <i>Sono andati?</i> .....	32
5.2.3 <i>Mimì è una civetta</i> .....	34
5.3 Betoningsmönster.....	35
<b>6. Sammanfattning och slutsats</b> .....	41
<b>Material- och litteraturförteckning</b> .....	45
<b>Bilaga 1: <i>Che gelida manina</i></b> .....	48
<b>Bilaga 2: <i>Sì mi chiamano Mimì</i></b> .....	51
<b>Bilaga 3: <i>Mimì è una civetta</i></b> .....	54

## 1. Inledning

I den här uppsatsen undersöker jag översättning av den specifika texttypen *libretto* (som ordagrant översatt från italienska betyder 'liten bok'). Ett libretto utgör den text som sjungs och reciteras i en opera. Samtidigt som denna typ av text har ett visst semantiskt innehåll och en viss form är den musikaliskt bunden, vilket enligt librettoöversättaren Ronnie Apter och musikvetaren Marianne Tråvén ställer särskilda krav på översättningen av den (Apter 1985:309, Tråvén 1999:58–59).

Översättning av opera är ett förhållandevis outforskat område inom översättningsvetenskapen. Det finns dock enstaka såväl musikvetenskapliga som översättningsvetenskapliga studier i vilka man undersöker de särskilda problem som översättningen av ett libretto innebär. Den här studien är främst en översättningsvetenskaplig undersökning i vilken två svenska översättningar av det italienska originallibrettot till operan *La Bohème* kommer att analyseras.

### 1.1 Bakgrund, syfte och frågeställningar

*Opera* (som översatt från italienska betyder 'arbete, verk') är en konstform i vilken flera uttrycksmedel kombineras och synkroniseras. Den innehåller både akustiska medier som sång, orkestermusik och dialog och visuella medier som skådespel och scenografi (Gorlée 1997:236).

Det finns olika typer av moment i en opera. En opera innehåller t.ex. scener mellan två eller flera rollfigurer vilka för handlingen framåt. Dialogen i scenerna kan sjungas eller reciteras där det senare påminner om tal. Traditionellt innehåller en opera även solostycken eller *arior*. En aria består vanligen av en sång med en tydlig melodi och fungerar som en utvidgning utanför den pågående handlingen. Arian ger utrymme åt en enskild rollfigur att visa sin karaktär och sina innersta känslor. Melodiska stycken kan även sjungas av två rollfigurer samtidigt i en *duett* eller av många rollfigurer samtidigt i en *ensemble*.

Om man ser till librettot, dvs. texten, och musiken i en opera, står dessa i ett särskilt förhållande till varandra. Musiken är komponerad i samspel med librettot och textuella faktorer som fraslängd, betoning och

semantiskt innehåll beaktas. Strukturen i librettot kan liknas vid bunden lyrik på så sätt att det traditionellt är uppbyggt av versrader och *strofer*. En strof består av ett visst antal versrader som bildar en enhet. Stroferna har en bestämd *metrisk* form, dvs. en bestämd rytm, och de kan innehålla rim eller vara skrivna på fri vers. Dessa fasta enheter (stroferna) i librettot motsvaras av fasta enheter i musiken, vilket ställer speciella krav på en översättning. Vid översättningen av ett libretto ska texten översättas till ett annat språk men partituret, det vill säga musiken, förbli oförändrat (Gorlée 1997:236).

Syftet med uppsatsen är således att undersöka några av de svårigheter som en översättare av ett libretto konfronteras med. För min undersökning har jag formulerat två frågeställningar:

- Vilka lösningar väljer två olika översättare i sina respektive översättningar av samma originallibretto från italienska till svenska, vilka är tillkomna vid två olika tidpunkter?
- Hur kan översättare mer generellt förhålla sig till ett originallibrettos semantiska innehåll, form och förbindelse till musik, vid översättning från källspråk till målspråk?

Dessa två frågeställningar har ett starkt samband vilket gör att det inte alltid går att knyta ett visst resultat till endast den ena av dem.

## 1.2 Material och metod

I den här undersökningen utgår jag från analysen av ett italienskt libretto och två svenska översättningar. Källtexten i fråga är Luigi Illicas och Giuseppe Giacosas libretto till Giacomo Puccinis opera *La Bohème* från 1896 (Puccini 1998), och måltexterna är Sven Nybloms och Bo Setterlinds översättningar från 1901 respektive 1960. Jag studerar den andra upplagan av Nybloms översättning från 1911, eftersom denna var den mest tillgängliga<sup>1</sup>. Som material används även klaverutdrag (Puccini 2000) och ljudinspelningar (Puccini 1999) av hela den italienska originaloperan samt ljud- och videospelningar av de svenska översättningarna (ljudfiler och videofil från SMDB). Ljudinspelningarna gäller ariorna ”Che gelida manina” och ”Sì mi chamano Mimi” ur Nybloms översättning och videospelningen hela Setterlinds översättning.

---

<sup>1</sup> Eftersom jag inte har kunnat läsa Nybloms originalupplaga från 1901 är det svårt att avgöra om upplagan från 1911 är en oförändrad upplaga eller en omarbetning.

Endast kortare partier ur källtexten och måltexterna jämförs för att förhållandet mellan dessa ska kunna studeras mer i detalj. Dessa partier är valda med tanke på att de lyfter fram en viss eller vissa översättningsaspekter. I jämförelsen undersöks källtexten och måltexterna utifrån aspekterna semantiskt innehåll, rim, antalet stavelser i varje versrad, betoningsmönster och de betydelsebärande ordens placering inom den aktuella versraden.

## 2. Teoretisk bakgrund

Som teoretisk bakgrund till undersökningen används italiensk och svensk verslära, teorier om förhållandet mellan texten och musiken i en opera och tidigare forskning om svårigheterna vid översättning av libretto. En tidigare studie av librettoöversättning som används är Tråvén's avhandling *Don Giovanni – Don Juan: Om översättning av musikaliskt bunden text* (1999). En annan viktig utgångspunkt för undersökningen är Gorré's artikel "Intercode Translation: Words and Music in Opera" (1997). I denna analyserar Gorré bl.a. valda delar ur librettot till Wagners *Ringens* och tre engelska översättningar, men det är framförallt de inledande teorierna om opera och översättning mellan olika teckensystem som används i undersökningen. Som bakgrund till undersökningen används dessutom begrepp och teorier inom poesiöversättning och litterär översättning.

### 2.1 Italiensk och svensk verslära

Operor från 1800-talet har vanligtvis ett libretto skrivet på olika typer av vers, som är ordnad i strofer med regelbunden betoning och rim (Apter 1985:309). Det finns olika typer av versmått, vilka ofta har en koppling till ett visst språkområde. I den stavelseräknande versen, kallad *syllabisk* vers, utgör ett fixerat antal stavelser i varje versrad den huvudsakliga regelbundenheten. Den *franska alexandrin* är ett exempel på denna typ av vers. Den *accentuerande* versen utmärks av ett mönster i växlingen mellan betonade och obetonade stavelser. Denna typ har varit viktig i de germanska språken sedan 1600-talet. Den *kvantiterande* versen bygger på växlingar mellan långa och korta stavelser. Antik latinsk och grekisk vers bygger på dessa prosodiska företeelser (Malmström 1974:1–3).

Det italienska verssystemet bygger på både antalet stavelser och betoningen av orden (Elwert 1976:1). Versraderna innehåller ett bestämt antal stavelser och en fast betoning i versslutet. Betoningen kan antingen ligga över den andra, den tredje eller den första stavelsen från slutet. Ord som har betoningen på den andra stavelsen från slutet kallas *parole piane*. Dessa är de vanligaste orden i italienskan. Ord med betoningen

på den tredje stavelsen från slutet kallas *parole sdrucchiole* och de med betoningen på den första stavelsen från slutet *parole tronche* (Elwert 1976:4, Tråvén 1999:77).

Antalet stavelser i en versrad kan enligt den italienska versläran räknas på olika sätt, vilket beror på ett par fenomen. *Sinalèfe* innebär att två intilliggande vokaler tillhörande två olika ord räknas som en stavelse. Detta är det vanliga sättet att räkna stavelser om ett ord som slutar på vokal följs av ett ord som börjar på vokal. Om de två intilliggande vokalerna tillhörande två olika ord istället räknas som två olika stavelser, kallas detta fenomen *dialéfe*. Det senare fenomenet kan inträffa om t.ex. den ena av vokalerna är betonad (Elwert 1976:21–24, Tråvén 1999:78). Exempel (1) nedan är en versrad som upprepas i Mimis aria i akt I i *La Bohème*. Den tillagda understrykningen visar hur två av versradens stavelser kan räknas som en:

- (1) ...i fior ch'io fac-cio, ahi-mè (6 stavelser)  
       1 2 3 4 5 6  
       i fior ch'io fac-cio ahi-mè... (7 stavelser)  
       1 2 3 4 5 6 7  
       (Puccini 1998:130)

I italiensk vers består versraderna oftast av ett ojämnt antal stavelser. De vanligaste formerna i den italienska versen är *endecasillabo* och *settenario*, vilka består av elva respektive sju stavelser. *Endecasillabo* är den äldsta formen och har använts i många betydelsefulla poetiska verk som t.ex. Dante Alighieris *Commedia* (Den gudomliga komedin).

I en *endecasillabo* finns en fast betoning på den tionde stavelsen samt en rörlig betoning som ofta faller på den fjärde eller sjätte stavelsen. I en *settenario* finns en fast betoning på den sjätte stavelsen och därutöver även en betoning på någon av de fyra första stavelserna. I räkningen av stavelser utgår man från att det sista ordet i versraden är ett *parola piana*, dvs. att betoningen i sista ordet ligger på den näst sista stavelsen. Om versraden istället avslutas med ett *parola sdrucchiola* eller *parola tronca*, kan det därför, t.ex. i en *endecasillabo*, i själva verket följa fler eller färre än en stavelse efter den sista betonade stavelsen. På så sätt kan en *quinario*, med fem stavelser, och en *settenario* (sju stavelser) bilda en *endecasillabo* (elva stavelser) tillsammans (Tråvén 1999:79).

Även om det finns exempel på svensk poesi från 1600-talet som bygger på antalet stavelser, är svensk vers framförallt accentuerande. Exempelvis bygger den *svenska alexandrinen*, i motsats till den franska som är syllabisk, på växlingar mellan betonade och obetonade stavelser. Varje versrad består av sex *jamber*, där en jamb är en enhet bestående



av en obetonad stavelse följd av en betonad (NEO). Heldner (2008) menar att det finns likheter mellan svenskans och italienskans prosodi sett till accentens placering över ord och satser. Till detta kan kopplas att rytmen i italiensk vers grundas på både antalet stavelser och en växling mellan betonade och obetonade stavelser (Heldner 2008:95–96).

Vidare innehåller vers ofta rim, vilka kan ha flera funktioner. Ett rim som står vid versradens slut, kallat *radslutrim*, markerar t.ex. var versraden slutar och det kan även samordna versraderna i strofer, dvs. enheter, genom ett visst rimmönster. Denna funktion, som syftar till versmåttet, kallas *metrisk funktion*. Rimmen har även en slags klanglig-semantisk funktion på så sätt att upprepningen av ett ljud skapar en musikalisk effekt. De rimmade orden lyfts fram och deras semantiska koppling, t.ex. likhet eller olikhet, belyses (Malmström 1974:29).

Enligt Tråvén (1999:90–91) är verben i italienskan en stor källa till rimbinationer. Exempelvis kan de flesta verb med infinitivändelsen *-are* rimmjas med varandra. På så sätt finns det i italienskan en stor möjlighet att ställa innehållsord i rimposition, vilket är svårare i svenskan. Både i svenskan och italienskan, liksom i många andra språk, delas rimmen in i manliga och kvinnliga rim. De tidigare är enstaviga, t.ex. *vår – slår*, och de senare tvåstaviga, t.ex. *tiden – siden*. I italienska är de kvinnliga rimmen vanligast. I slutet av en fras har de en avrundande effekt i jämförelse med de manliga rimmen, som ger en tydligare avslutning eller *kadens* i musikaliska termer.

Tråvén menar att rimmen i ett libretto har tre olika funktioner: en *semantisk*, en *rytmisk* och en *eufonisk*. Med den semantiska funktionen menar hon att ”rimmet förbinder semantiskt de rimmade orden”. Den rytmiska funktionen ”förstärker slutverkan och betonar stigande eller fallande versslut”. Slutligen innebär den eufoniska funktionen att klangbilden, eller ljudbilden, har en funktion i sig (Tråvén 1999:88–89). Man kan även tala om en klanglig aspekt på hela librettot vilken kommer att förklaras närmre i avsnitt 2.3 nedan.

## 2.2 Föreningen mellan text och musik i opera

För att öka förståelsen av vad översättning av opera innebär måste samspelet mellan texten, librettot, och musiken studeras. Som nämndes ovan skriver Gorlée (1997) om översättning av opera. Enligt henne råder det delade meningar bland forskare om hur föreningen mellan verbalt språk (*verbal discourse*) och musikaliskt språk (*musical discourse*) ser ut i sång. De två synsätten *logocentrism* och *musicocentrism* represent-

erar två motpoler. Det tidigare placerar ordens betydelse i centrum och förknippas med uttrycket "prima le parole e poi la musica" ('först orden och sedan musiken'). Det senare sätter istället musikens roll i fokus och förknippas med uttrycket "prima la musica e poi le parole" ('först musiken och sedan orden') (Gorlée 1997:237).

Sång är vanligen sedd som en musikgenre snarare än en litterär genre och texten som sjungs är sällan avsedd att existera vid sidan av musiken. Inom forskningen har många pekat på musikens dominans över texten i sång men utan att helt förneka textens betydelse. Bland andra musikvetaren Francesco Orlando ser texten och musiken som två olika språkssystem (*sets of signs*). Han menar att det verbala språket förs in i det musikaliska språket och påverkar hur musiken uppfattas. I motsatt riktning påverkar även det musikaliska uttrycket tolkningen av ordens betydelse (citerad i Gorlée 1997:238).

Orlandos uppfattning om olika typer av språkliga system bygger till viss del på tankar som introducerades av Roman Jakobson. För att kunna tala om översättning mellan olika språk och mellan olika typer av språkliga system är Jakobsons indelning i tre olika sätt att tolka ett språkligt tecken (*verbal sign*) användbar:

- 1) Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.
  - 2) Interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of signs of some other language.
  - 3) Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems.
- (Jakobson 1989:55, kursiv stil i originalet)

Översättning mellan två olika verbala språk, Jakobsons *translation proper*, är det som begreppet översättning vanligtvis syftar på. Jakobsons *intersemiotic translation* syftar istället på det fall där tecken i ett verbalt språk tolkas med hjälp av tecken i ett icke-verbalt språk. Begreppet *semiotics*, *semiotik* på svenska, avser läran om tecken eller teckensystem. Medan den förstnämnda typen av översättning berör överföringen av librettot till ett annat språk, handlar den sistnämnda typen om librettots relation till musiken, vilket en översättare även behöver ta hänsyn till. Exempel som Jakobson ger på intersemiotisk översättning är t.ex. omtolkningen av en roman i form av en film eller omtolkningen av en dikt i form av musik.

För att kunna säga att musik är ett språk i samma mening som det verbala språket, och att en tolkning mellan dessa språk är möjlig, bör även musiken bestå av ett system med tecken. Bland forskare skiljer sig

däremot åsikterna angående i vilken mån musik kan ses som ett sådant system. Exempelvis Beneviste (1985) hävdar att musikens mest grundläggande enhet, noten, inte kan uttrycka en betydelse utanför skalan i vilken den ingår. Det innebär i sin tur att musikens enheter inte kan formas om till enheter i verbalt språk (1985:236–237). Jakobson menar ändå att delar av strukturen i t.ex. ett litterärt verk behålls när detta omformas i ett annat semiotiskt system. Enligt Gorlée refererar Beneviste (1985) till det vardagliga språket och inte det konstnärliga språk som ett libretto består av (Gorlée 1997:240–241). Gorlée menar att librettot och musiken har en gemensam nämnare, nämligen den poetiska funktion som Jakobson (1960) talar om. Han anser att poesi innehåller musikaliska element, t.ex. ljudstruktur (*sound texture*), metriskt mönster (*metrical pattern*) och rimstruktur, vilka utgör en förbindelse mellan ljud och betydelse. På så sätt kan dessa element, vilka ofta finns i texten i en opera, få en förlängning i musiken. Gorlée menar att denna förlängning är en typ av intersemiotisk översättning (Gorlée 1997:242–243).

Gorlée fortsätter att peka på nivåer i det verbala språket som har motsvarigheter i musiken. Exempelvis Donington (1992) menar att orden till viss del försvagas av musiken i opera men att de framförallt kan förstärkas genom musikens förmåga att uttrycka känslor på ett direkt sätt (1992:10). Gorléés åsikt är därmed att den konnotativa sidan av ordens, ordmönstrens (*word patterns*) och meningarnas betydelse, går att uttrycka genom t.ex. musikens toner, intonation eller melodi. Det innebär att denna konnotativa sida framträder dubbelt, i både text och musik. Med andra ord kan det verbala språkets konnotativa, men inte denotativa, betydelser ”översättas” till musik. I motsatt riktning bör även de känslvärden som t.ex. en viss melodi tillskrivs kunna uttryckas genom det verbala språket.

Med hjälp av Jakobson (1960) och Donington (1992) underbygger Gorlée uppfattningen att ord, ordmönster och meningar i librettot kan bytas ut mot andra sådana utan att det musikalisk poetiska intrycket (*musico-poetic effect*) ändras i sin helhet. Hon menar att detta även möjliggör översättning av opera mellan olika språk (1997:243–244).

### 2.3 Översättning av metriskt och musikaliskt bunden text

I avsnittet ”Poetisk översättning” skriver Tråvén (1999:35–36) om olika översättningsstrategier för att översätta en poetisk text. Hon räknar upp sju olika typer av strategier, formulerade av André Lefevere, vilka alla

tar hänsyn till olika aspekter av källtexten. Målet med den *fonetiska översättningen* är att bevara källtextens ljudbild. Den *ordagranna översättningen* innebär en strävan efter att bevara källtextens semantiska innehåll på ordnivå. Med den *metriska översättningen* försöker översättaren föra över källtextens metriska mönster och med *prosa-översättningen* gör han eller hon istället om formen till prosa. *Rimmad översättning* innebär en strävan efter att bevara både källtextens rimstruktur och metriska mönster, medan *blankversöversättning* innebär att rimstrukturen görs om till blankvers (orimmat versmått). Den sista av Lefeveres strategier är *interpretation*, vilken innebär att översättaren försöker föra över källtextens substans samtidigt som han eller hon förhåller sig fritt till formen.

Att lägga vikten vid en aspekt av källtexten sker ofta på bekostnad av textens helhet. Form och semantiskt innehåll står t.ex. ofta i motsättning till varandra. Bevarandet av formen i den metriska och rimmade översättningen sker exempelvis ofta på bekostnad av det semantiska innehållet, medan prosa- och blankversöversättningen innebär den motsatta problematiken (Tråvén 1999:35–36).

Vad gäller förbindelsen mellan text och musik refererar Tråvén bl.a. till Claes Wittings artikel "Om kongruens mellan text och musik i sång" (1979). Baserat på likheter i terminologin mellan fonetik och musik menar Witting att intonation och stavelseernas längd i text har likheter med melodi respektive notvärde i musik. Det första paret, intonation och melodi, har att göra med *tonal kongruens* mellan text och musik. Det andra paret, stavelselängd och notvärde har med *rytmisk kongruens* att göra.

Tråvén medger att terminologin inte alltid överensstämmer betydelsemässigt mellan fonetik och musik vad gäller begrepp som accent, betoning och intonation. Däremot ligger termen *accent* nära termen *betoning* inom båda områdena. Inom musiken innebär accent och betoning att en not är framhävd på något sätt, t.ex. genom tonstyrka. Inom fonetiken talar man ofta om betoning på en nivå som inte berör ett mindre ljudsegment än stavelsen. Vad gäller betoningen delar svenskan och italienskan egenskapen att denna kan röra sig fritt på ordnivå, vilket innebär att skillnaden mellan betonad och obetonad stavelse kan vara betydelseskiljande. Betoningen kan även ligga på fras- och satsnivå. Oftast faller huvudbetoningen på innehållsord som substantiv, verb och adjektiv, medan funktionsord som artiklar, pronomen, hjälpverb och prepositioner får en svagare betoning (Tråvén 1999:47–50). Därför kan det låta konstigt om huvudbetoningen i en talad eller sjungen fras faller på den senare typen av ord.

Wittings tonala respektive rytmiska kongruens utgör samband mellan text och musik som spelar en roll vid översättningen av ett libretto från ett språk till ett annat. Om intonationen i originaltexten har en tydlig melodisk motsvarighet i musiken, bör det vara av vikt att uppnå en måltext med en liknande intonation. Likaså bör det vara viktigt att ge måltexten ett accentmönster som bevarar det rytmiska sambandet mellan stavelselängd och notlängd i originaltexten, om detta samband är tydligt.

Tråvén visar på en skillnad mellan översättning av musikaliska texter och litterära texter vad gäller arbetsmetod och målsättning. Om orden i den tidigare typen av text har en särskild plats i musiken, strävar översättarna ofta efter att bevara denna placering. Då utgör små översättningsenheter som stavelser ett viktigt verktyg. Med andra ord sätter denna arbetsmetod musiken i centrum. Hon jämför sedan denna metod bl.a. med Jiri Levýs (1969) kriterier för en god översättning av teaterpjäser och litterär text. Den senare sätter trogenheten mot originaltexten i fokus vad gäller form, innehåll och författarens intentioner (Tråvén 1999:58–59). För att förklara varför översättare av musikalisk text ofta har en annan målsättning än de litterära översättarna, citerar Tråvén fyra av Nida formulerade begränsningar som översättarna av musikalisk text måste förhålla sig till:

- **Varje musikalisk fras** har en bestämd längd som motsvaras av ett visst antal stavelser i originaltexten.
- **Språkrytm och versrytm** motsvaras ofta av musikalisk rytm och meter. Accentuerade vokaler eller långa stavelser motsvaras ofta av liknande företeelser i musiken.
- **Rim** har ofta även en musikaliskt formskapande funktion, förutom sin textligt formskapande.
- **Vokaler** i originalet som har en musikalisk/teknisk funktion bör behållas i översättningen. Vanligen gäller det stavelser som faller på emfatiska, långa eller höga toner liksom delvis koloraturer (Tråvén 1999:59).

Generellt sett har lite forskning gjorts om översättning av libretto och vilka specifika svårigheter som den typen av översättning innebär. De ovanstående begränsningarna för översättningen av tonsatt poetisk text (*poetry set to music*) beskrevs däremot redan av Nida (1964) och citeras även av Gorré (1997:245). Senare beskrivningar av översättning av opera och sångtext har bl.a. gjorts av Apter (1985). Hon menar att librettoöversättaren oftast är bunden till att översätta originaltexten stavelse för stavelse, betoning för betoning och kvantitet för kvantitet. Detta har att göra med att det prosodiska mönstret överensstämmer med

musiken (jämför med *rytmisk kongruens* ovan). Enligt Apter måste även rätt betydelse placeras på rätt ställe i musiken. Detta resonemang kan kopplas till Donington (1992) och Gorlée (1997), vilka båda menar att ordens konnotationer kan förstärkas i musiken. Sist men inte minst måste ordvalen göras med tanke på talapparatusens begränsningar, vilken utgör den viktiga faktorn *sjungbarhet*. Det som räknas i slutändan är enligt Apter att orden ska passa musiken så att dessa två delar förstärker varandra.

I artikeln går hon även in på att många libretton till operor som framförs idag är skrivna på något slags versmått med rim. Ibland tonsätter kompositörerna stroforna på ett sätt som förstärker just texten, men de kan även välja att "tona ner" den. När hon och hennes kollega översätter ett libretto med rim försöker de behålla rimmen i engelskan. Om en annan rimstruktur än originalets däremot passar bättre i musiken, tillåter de sig att ändra denna (Apter 1985:309).

När Tråvén (1999) undersöker sex olika svenska översättningar av librettot till Mozarts opera *Don Giovanni* och jämför dessa med det italienska originalet, utgår hon från ett antal klangliga och ett antal semantiska och stilistiska aspekter. Ett antal av dessa förklaras kortfattat nedan.

Den klangliga aspekten på texten har att göra med dess välljud, *eufoni*. Tråvén delar in denna aspekt i olika fonetiska och prosodiska aspekter. Medan fonetiska företeelser berör enskilda små språkliga segment har de prosodiska att göra med förhållandet mellan språkliga segment. En stavelse är en typ av ljudenheter med en vokal eller diftong som kärna runt vilken konsonanter kan byggas på. I librettot har varje stavelse en bindning till musiken som översättaren måste förhålla sig till. Librettots klangbild påverkas av stavelsernas fördelning, gruppering och individuella klangbilder (Tråvén 1999:227–228).

Exempel på prosodiska företeelser är rytm, intonation, betoning och kvantitet. Rytm bygger på stavelsernas längd i förhållande till varandra över tid, intonation på variationer i tonhöjd, dvs. frekvens, betoning på skillnader i tryckstyrka och kvantitet på stavelselängd. Kvantiteten har en betydelseskiljande funktion. I svenskan kan t.ex. vokalers längd inom ett ord vara betydelseskiljande medan det är konsonanternas längd som är betydelseskiljande i italienskan. I en musikaliskt bunden text som ett libretto finns det en oftast en kongruens mellan textens och musikens kvantitet, dvs. mellan stavelselängd och notlängd. För att klangbilden i ett libretto ska bevaras vid översättning måste därför originallibrettots kvantitetsmönster följas. Vidare har betoningsmönster och intonation i en musikaliskt bunden text vanligen ett samband med t.ex. rytm och

melodi i musiken. Detta samband är framträdande i recitativ, där musiken försöker följa det talade språkets accent och intonation. Det innebär i sin tur att målspråkets accenter och intonation spelar en roll i översättningsarbetet (Tråvén 1999:240–241).

Till de klangliga aspekterna hör även rim. Om någon av de tidigare tre nämnda funktionerna (se semantisk, rytmisk och eufonisk funktion i avsnitt 2.1 ovan) hos rimmen är särskilt framträdande i librettot, bör översättaren sträva efter att bevara dessa.

Som nämndes ovan har Tråvén även analyserat de svenska översättningarna av Mozarts *Don Giovanni* utifrån ett antal semantiska och stilistiska aspekter. De aspekter som har en koppling till den sceniska och visuella kontexten tas inte upp här, eftersom den här studien inte går in på det teatrala uttrycksmedlet i en opera.

Några av de semantiska och stilistiska aspekter som Tråvén utgår från är val bland synonymer, karakterisering av rollfigurer och semantisk täthet. Hon menar att möjligheten att välja bland synonymer är viktig vid översättning av musikaliskt bunden text och olika rimscheman (1999:299). Ur översättningssynpunkt har ordvalen även en stilistisk påverkan. Enligt Levý (1998) sker ofta en förskjutning mellan originalet och översättningen i tre olika slags riktningar när det gäller ordval. Den första gäller mellan allmänna och specifika benämningar. Om översättaren väljer ett allmänt begrepp, där originalet har ett mer konkret och åskådliggörande begrepp, ger detta läsaren en svagare föreställning än vad originalet gör. Den andra förskjutningen sker mellan stilistiskt neutrala och känslomässigt färgade benämningar. Levý menar att det finns en tendens att känslomässigt färgade uttryck i originalet förlorar denna kvalitet genom att de återges med neutrala ord i översättningen. I motsatt riktning finns det även en tendens att förstärkande och förstärkande ord uppmärksammas och förstärks ytterligare i översättningen. Den sista förskjutningen gäller mellan upprepning och variation av språkliga uttryck. Medan en underanvändning av synonymer för ett visst språkligt uttryck ger ett stereotypt intryck kan en överanvändning av synonymer ta bort den eventuella funktion som en upprepning har (Levý 1998:156–164).

Tråvén menar vidare att ordvalen har en betydelse för hur en viss rollfigur framstår. Det kan t.ex. röra sig om ordvalet i rollfigurernas egna yttringar i librettot eller rollfigurernas beskrivningar av varandra (1999:306–307).

Slutligen beskriver Tråvén semantisk täthet som ”mängden semantiskt innehåll som kan överföras från ett språk till ett annat med bibehållen språklängd”. Vid översättningen av musikaliskt bundna text-

er finns det i allra högsta grad en svårighet att förmedla samma mängd semantiskt innehåll som källtexten, eftersom den musikaliska textens (noterna) längd redan är förutbestämd (Tråvén 1999:350–351).



### 3. Text och musik i Giacomo Puccinis *La Bohème*

Operan *La Bohème* hade premiär på Teatro Regio i Turin 1896. Den växte fram genom samarbetet mellan kompositören Giacomo Puccini och librettisterna Luigi Illica och Giuseppe Giacosa. Puccini, född 1858 i Lucca i regionen Toscana och död 1924 i Bryssel, hade tidigare arbetat med Illica i samband med operan *Manon Lescaut*, men det här var första gången som han samarbetade med både Illica och Giacosa. Efter *La Bohème* skulle kompositören och librettisterna slutföra ytterligare två berömda operor tillsammans, nämligen *Tosca* (1900) och *Madame Butterfly* (1904).

Illica, född 1857 och död 1919 i Castell'Arquato i regionen Emilia-Romagna, var en idérik dramaturg som skrev flera prosaverk och ett stort antal libretton. Giacosa, född 1847 och död 1909 i Colleretto Parella i regionen Piemonte, var en poet och dramaturg som skrev alltifrån skådespel på vers som utspelade sig i medeltida miljöer till komedier i realismens anda. Medan Illica skickligt byggde upp strukturen i ett drama ägnade Giacosa sig gärna åt det mer detaljerade arbetet att bygga upp verser och poetisk elegans (Girardi 2000:100).

Librettot till *La Bohème* är baserat på Henri Murgers franska roman *Scènes de la bohème* (1851), som ursprungligen publicerades som en följetong i tidningen *Le Corsaire* åren 1845–1849 (Groos & Parker 1986:55). Den handlar om konstnärers liv i Paris, vilkas livsstil framställs som en fas i livet som tar slut precis som ungdomen. Det var ett omfattande arbete för Illica och Giacosa att anpassa romanen med flera olika händelser och rollfigurer till en handling som passade en opera. Librettot, uppdelat i fyra akter eller *quadri*, 'tavlor, scener', har många likheter med den litterära källan samtidigt som det är en fri tolkning. Nedan följer en kortfattad beskrivning av de fyra akterna:

**Akt I** utspelar sig en vinter i Paris runt 1830 i vindsrummet där de unga fattiga konstnärerna Rodolphe, Marcel, Colline och Schaunard bor. När de andra går ut och Rodolphe blir kvar ensam i rummet får han besök av sin dittills okända granne Mimi som behöver eld till sitt ljus. De två berättar om sig själva i ariorna "Che gelida manina" och "Mi chiamano Mimi" och bekänner sina känslor för varandra.

**Akt II** utspelar sig på julafton vid en livlig plats i *Quartier latin*. Rodolphe presenterar Mimi för resten av vännerna där de sitter vid ett bord utanför det överfulla *Café Momus*. Marcel återförenas med en tidigare flickvän, Musette.

**Akt III** utspelar sig i februari i utkanten av staden i *Barrière d'Enfer* vid en taverna där Marcel och Musette bor sedan en tid tillbaka. Rodolphe har försökt undvika Mimi på grund av att han inte klarar av att se henne bli svagare och svagare i sin tuberkulos. Mimi letar rätt på Rodolphe vid tavernan, och de två bestämmer sig för att vänta till våren med att ta avsked från varandra. Marcel och Musette går skilda vägar.

**Akt IV** utspelar sig återigen i vindsrummet i Paris. Det har blivit vår och Musette kommer med Mimi som är döende. Rodolphe, Marcel, Colline, Schaunard och Musette samlas kring Mimi för att bistå med den hjälp de kan. Mimi blir ensam med Rodolphe och uttrycker sina djupa känslor för honom i sin sista aria "Sono andati?".

Akt I och IV återger mycket av romanens innehåll, som mötet mellan Rodolphe och Mimi och Mimis död, medan akt II och III knappt verkar ha någon förankring i den (Groos & Parker 1986:58–59)<sup>2</sup>.

Librettot till *La Bohème* utmärkte sig jämfört med tidigare libretton i den italienska operahistorien på så sätt att texten framstod som en del av Puccinis flytande musikaliska språk istället för att utgöra en separat litterär enhet. Ett libretto var ofta ordnat i versrader med ett bestämt antal stavelser och strofer med regelbundna betoningar och rim. Puccinis libretton däremot var fulla av oregelbundna verser som förläggaren Giulio Ricordi och Giacosa skämtsamt döpte till "illicasillabi", efter Illicas sätt att skriva vers (Groos & Parker 1986:63–64). Puccini baserade sina första musikaliska idéer på skissen av dramat, men till skillnad från andra kompositörer bad han ofta sina librettister att ändra versmåttet så att det passade hans musikaliska idéer. För honom var framförallt ljudbilden av ett visst tema viktig (Girardi 2000:101). Puccini, Illica och Giacosa arbetade enligt ett särskilt schema:

1. anpassning av dramat	Illica, Puccini
2. musikaliska utkast	Puccini
3. versen skrivs	Giacosa
4. komposition och orkestrering	Puccini
5. ändringar i dramat	Illica, Puccini
6. ändringar i poesin	Giacosa, Illica, Puccini
7. ändringar i musiken	Puccini (Girardi 2000:100-101)

<sup>2</sup> I den här uppsatsen används rollfigurernas franska namn från Murgers roman, vilka är de som Sven Nyblom och Bo Setterlind använder i sina svenska översättningar av *La Bohème*. I titlar till arior står namnen däremot i sina italienska originalformer.

*La Bohème* utmärkte sig även musikaliskt i förhållande till tidigare operor. Den är inte en opera med den traditionella indelningen i arior, duetter och ensembler. Den kan istället liknas vid ett musikaliskt kontinuum, som är format efter varje temas dramatiska utveckling. Genom att olika teman ackompanjeras av melodier som i flera fall har likheter med varandra förenas alla rollfigurer och händelser under ett gemensamt musikaliskt "bohème-tema" (Girardi 2000:119). Både Rodolphes och Mimis arior i akt I är en slags känslomässiga expansioner inom operan, men genom att låta rollfigurernas sång ofta få en samtalsston ger Puccini intrycket av att handlingen fortsätter framåt även här (Girardi 2000:125).

## 4. Sven Nybloms och Bo Setterlinds översättningar

Sven Nyblom, född 1868 och död 1931, var operasångare och librettoöversättare. Hans översättning av *La Bohème* hade premiär på Kungliga Operan 1901. Därefter gjorde Kungliga Operan en nyuppsättning 1931. Det finns två upplagor av hans översättning, utkomna 1901 och 1911. Nyblom har gjort många andra svenska librettoöversättningar och bland dem översättningen av Puccinis *Tosca*, *Madame Butterfly* och triptyken *Manteln (Il tabarro)*, *Syster Angelica*, (*Suor Angelica*) och *Gianni Schicchi* (Iggander, personlig kommunikation, 2013-05-13).

Det finns uppenbara språkliga egenheter i Nybloms översättning av *La Bohème* som kan knytas till tiden då den skrevs. Exempelvis används konsonanterna <hv>, <f> och <fv>, för att beteckna v-ljudet i ord som *hvad*, *haf* och *lefver*. Vad gäller tilltalet varierar detta från ett artigt tilltalspronomen, *ni*, till ett mer förtroligt, *du*, precis som i källtexten. I ljudinspelningar av ariorna ”Che gelida manina” och ”Sì mi chiamano Mimì” beställda från Svensk mediedatabas har vissa ändringar gjorts i jämförelse med librettoupplagan från 1911 (ljudfiler från SMDB).

Bo Setterlind, född 1923 i Växjö och död 1991 i Strängnäs, var författare och poet. Han skrev ett stort antal dikter varav ”Månvagga” (1948) var den första som publicerades och ”Den inre himlen” (1993) den sista. Setterlind skrev även ett tiotal psalmer, vilka i likhet med ett libretto är metriska och strofiska texter som sjungs (*Litteraturhandboken*, NEO). Hans översättning av *La Bohème* uppfördes på Kungliga Operan 1960 första gången och därefter åren 1974, 1981 och 2001 (Iggander, personlig kommunikation, 2013-05-13).

Setterlinds översättning utmärks av den genomgående användningen av det artiga tilltalspronomenet *Ni*, vilket är värt att notera med tanke på att tilltalet i källtexten varierar mellan artigt och förtroligt.

## 5. Resultat och analys

I det här kapitlet redovisar jag analysen av utvalda partier i den italienska källtexten och de motsvarande partierna i de båda svenska måltexterna utifrån ett antal olika översättningsaspekter. I avsnitt 5.1 behandlar jag semantiska översättningsaspekter, i avsnitt 5.2 rim och i avsnitt 5.3 betoningmönster.

### 5.1 Semantiska översättningsaspekter

I den här delen av analysen belyses egenheter hos källtexten på den semantiska nivån, varefter deras motsvarigheter i måltexterna undersöks. De egenheter som undersöks är ordval, bildspråk, beskrivning av rollfigurer och i viss mån dessa egenheters relation till metrisk form och musikalisk bindning som rim och stavelseantal. Hänsyn tas även till de förskjutningar mellan original och översättning som Levý (1998) uppmärksammar. Nedan analyseras exempel ur Rodolphes aria ”Che gelida manina”, vilken har ett viktigt semantiskt innehåll och är en av de mest kända ariorna i *La Bohème*.

#### 5.1.1 Che gelida manina

”Che gelida manina”, ’vilken kall liten hand’, är Rodolphes första längre aria i operan. I den berättar han för Mimi vem han är och vad han gör och ger uttryck för en slags livsfilosofi. Före arian har Rodolphe fått besök i sitt vindsrum av sin ditintills okända granne Mimi. Hon ber om eld till sitt ljus men på vägen ut släcks det igen. När även Rodolphes ljus släcks, avsiktligt av honom själv, upptäcker Mimi att hon har tappat sin nyckel någonstans i rummet.

Arian består av 34 versrader, vilka har delats in i olika stycken utifrån de teman som kan urskiljas. I de exempel som ges ur arian följs källtexten ((a)) av motsvarande versrader i Nybloms ((b)) respektive Setterlinds ((c)) måltexter. De ord och uttryck som ägnas särskild uppmärksamhet i analysen är markerade med fet stil. En semantisk

översättning ges vid sidan av källtexten och denna översättning ges i kursiv stil. Antalet stavelser i varje versrad angivs även för att visa hur översättarna rättar sig efter en av de musikaliska begränsningarna. För att återigen referera till Tråvéns citering av Nida (1964) har ”varje musikalisk fras [...] en bestämd längd som motsvaras av ett visst antal stavelser i originaltexten” (Tråvén 1999:59).

Exempel (2), versraderna 1–2, handlar om när Rodolphe nuddar vid Mimis hand i sökandet efter nyckeln på golvet:

(2)

- |   |   |                                 |
|---|---|---------------------------------|
| (a) Che <b>gelida manina</b>              | 7 | <i>Vilken kall liten hand</i>   |
| Se la lasci <b>riscaldar.</b>             | 7 | <i>Låt mig värma den åt er.</i> |
| (Puccini 1998:126)                        |   |                                 |
| (b) Så <b>kall</b> ni är om <b>handen</b> | 7 |                                 |
| låt mig <b>värma</b> den i min!           | 7 |                                 |
| (Puccini 1901:24)                         |   |                                 |
| (c) Så <b>kall</b> Ni är om <b>handen</b> | 7 |                                 |
| får jag <b>värma</b> den i min...         | 7 |                                 |
| (Puccini 1960:38)                         |   |                                 |

I det här exemplet ligger båda måltexterna nära källtextens semantiska innehåll. Det framgår att Mimis hand är kall och att Rodolphe vill värma den. Setterlind gör i stort sett samma översättningsval som Nyblom, förutom att han byter ut uttrycket *låt mig* mot *får jag*. Båda dessa uttryck ligger nära källtextens uppmaning *se la lasci riscaldar*, ’låt mig värma den åt er’, betydelsemässigt. Översättarna har inga rim att ta hänsyn till i dessa versrader, vilket gör att de kan välja bland ett större antal synonymer när de översätter. Anpassningen till källtextens stavelseantal och betoningsmönster påverkar däremot ordvalet. Exempelvis återger varken Nyblom eller Setterlind betydelsen av källtextens diminutivform *manina*, ’liten hand’ i den första versraden. I det här fallet skulle en semantiskt trogen översättning med bibehållen placering i versraden bidra till att den sista betoningen hamnar på den första stavelsen från slutet (*hand*) istället för på den andra stavelsen från slutet (*handen*). Detta skulle ändra källtextens ursprungliga betoningsmönster. Båda måltexterna behåller källtextens exakta stavelseantal.

Exempel (3), versraderna 3–8, innehåller bl.a. de två centrala substantiven *buio*, ’mörker’ och *luna*, ’måne’. Rodolphe förklarar för Mimi att de inte kommer att hitta något, dvs. nyckeln, i mörkret men riktar sedan ett hopp till månen som lyser upp natten:

(3)

- |                                  |   |                                      |
|----------------------------------|---|--------------------------------------|
| (a) Cercar che giova?            | 5 | <i>Vad tjänar det till att leta?</i> |
| Al <b>buio</b> non si trova.     | 7 | <i>Man hittar inget i mörkret.</i>   |
| Ma per fortuna                   | 5 | <i>Men som tur är</i>                |
| è una notte di <b>luna</b> ,     | 6 | <i>är det en månbelyst natt</i>      |
| e qui la <b>luna</b>             | 5 | <i>och månen</i>                     |
| l'abbiamo vicina.                | 6 | <i>är nära oss här.</i>              |
| (Puccini 1998:126)               |   |                                      |
|                                  |   |                                      |
| (b) Ack ja! Besinna              | 5 |                                      |
| här intet står att finna!        | 7 |                                      |
| Se <b>vintermånen</b>            | 5 |                                      |
| sitt silfver utbreder,           | 6 |                                      |
| och här i höjden                 | 5 |                                      |
| är man <b>månen</b> så nära.     | 7 |                                      |
| (Puccini 1901:24–25)             |   |                                      |
|                                  |   |                                      |
| (c) Vi nyckeln finner,           | 5 |                                      |
| i <b>mörkret</b> den sig gömmer. | 7 |                                      |
| Och till Er ära                  | 5 |                                      |
| står <b>månen</b> och lyser.     | 6 |                                      |
| Ja, denna <b>måne</b>            | 5 |                                      |
| skall finna Er nyckel.           | 6 |                                      |
| (Puccini 1960:38)                |   |                                      |

I detta exempel är det Nybloms översättning som ligger närmare källtextens semantiska innehåll än Setterlinds. Däremot återger Nyblom substantivet *luna*, 'måne', i versraden *è una notte di luna* med det mer specifika uttrycket *vintermånen*. Utifrån Levý (1998:157–161) ger detta specifika uttryck mottagaren en tydligare föreställning än vad källtexten gör. Även om Setterlinds översättning har ett friare semantiskt förhållande till källtexten är det endast hans översättning som har en motsvarighet till källtextens *buio*, 'mörker'. Det är viktigt för att behålla motsatsförhållandet mellan betydelseerna 'mörkret' och 'månen' i källtexten. I övrigt är Setterlinds översättning mer explicitgörande än källtexten i ett par avseenden. Exempelvis nämns *nyckeln* som Rodolphe och Mimi letar efter, medan den annars är underförstådd genom handlingen. Dessutom explicitgörs att nyckeln ska hittas med hjälp av månen, medan källtexten endast uttrycker att det är tur att månen lyser och att månen är nära.

I exempel (3) rimmar källtextens fyra första versrader enligt schemat aabb. Genom det andra rimparet, *fortuna*, 'tur', och *luna*, 'måne', förknippas månen med tur. Ingen av måltexterna har ett rim som har en liknande semantisk funktion. Däremot återger båda översättningarna

källtextens upprepning av *månen*, vilket kan ha både en semantisk och eufonisk funktion i källtexten. Vad gäller stavelserna i det här exemplet följer båda översättarna källtextens stavelseantal, så när som på en stavelse i sista versraden för Nybloms del.

Av beskrivningar i librettot framgår det att Mimi försöker dra tillbaka sin hand från Rodolphe precis före nästa stycke av arian, versraderna 9–12. Rodolphe ber då Mimi att vänta och lyssna när han berättar kort för henne vem han är. I exempel (4), versraderna 13–15, svarar han på sina egna retoriska frågor: vem han är, vad han gör och hur han lever:

(4)

- |   |   |                                      |
|---|---|--------------------------------------|
| (a) <b>Chi son? Chi son?</b> Sono un poeta.   | 9 | <i>Vem jag är? Jag är poet.</i>      |
| Che cosa faccio? <b>Scrivo.</b>               | 7 | <i>Vad jag gör? Jag skriver.</i>     |
| E come vivo? <b>Vivo!</b>                     | 7 | <i>Och hur jag lever? Jag lever!</i> |
| (Puccini 1998:126)                            |   |                                      |
| (b) <b>Mitt namn? Mitt kall?</b> Jag är poet! | 8 |                                      |
| Hvad är mitt yrke? <b>Jag skrifver!</b>       | 8 |                                      |
| Och hur jag lefver? <b>Jag lefver!</b>        | 8 |                                      |
| (Puccini 1901:25)                             |   |                                      |
| (c) <b>Ack, vem? Ack, vem?</b> Jag är Poeten. | 9 |                                      |
| Och vad jag skriver? <b>Skriver!</b>          | 7 |                                      |
| Och hur jag lever? <b>Lever!</b>              | 7 |                                      |
| (Puccini 1960:38–39)                          |   |                                      |

Det här exemplet illustrerar ett parti som är centralt för hela operan *La Bohème*. Även om Rodolphe inte berättar ingående om sig själv, han nämner inte ens sitt namn, säger han att han är *poet*. Av svaren på hans egna frågor framgår att hans syssla inte har några mål utöver att bara vara. På så sätt likställer han konsten med livet och ger uttryck för talesättet *l'art pour l'art* (Groos & Parker 1986:71). I denna del av arian riktas fokus inte så mycket vid en enskild rollfigurs karaktär som vid figuren *poetens* eller *bohemens* karaktär.

På det semantiska planet ligger båda måltexterna nära källtexten i exempel (4), vilket är förstäligt med tanke på att dessa rader har ett viktigt semantiskt innehåll. I källtextens första versrad kan Rodolphes första retoriska fråga *Chi son?*, 'vem är jag?' återges med så få som två stavelser. Det beror på att italienskans verbformer anger person och att verbens ändelser enligt litterär tradition kan förkortas (*sono*, 'jag är' blir *son*). Nyblom och Setterlind använder olika lösningar för att formulera en motsvarighet som endast innehåller två stavelser. Nyblom använder frågan *Mitt namn?*, och istället för att upprepa samma fråga för han in



en till: *Mitt kall?*. Å ena sidan förs två nya betydelser in, 'namn' och 'kall', å andra sidan befinner de sig inom källtextens semantiska område. Setterlind använder en interjektion och formulerar frågan *Ack, vem?*, vilken kan förstås tack vare de föregående versraderna. Interjektionen *ack* tillhör ett något högre register och ger ofta uttryck för sinnesrörelse i form av vemod (*Norstedts svenska ordbok* 2004). Denna versrad är bunden till musik med en stark sinnesrörelse, vilket gör att översättningen fungerar väl med det som musiken uttrycker. Det är däremot troligt att interjektionens konnotation är svagare idag än på 1960-talet när Setterlind gjorde översättningen.

Rodolphes svar på sin egen fråga i den första versraden i exempel (4) är att han är poet, *un poeta*. Vad gäller detta svar utmärker sig Setterlinds översättning. Till skillnad från i källtexten och i Nybloms översättning står substantivet i bestämd form och med stor begynnelsebokstav, *Poeten*. Den första skillnaden bidrar till att versraden utökas med en stavelse så att både antalet stavelser och den sista betoningen överensstämmer med källtexten. Båda ändringarna tillsammans gör att denna poet framstår som en känd figur, vilket fungerar väl i *La Bohème* där *konstnären* eller *bohemerna* är en central figur.

I källtextens följande två versrader besvarar Rodolphe sina retoriska frågor "vad han gör" och "hur han lever" med verben *Scrivo*, 'jag skriver', och *Vivo*, 'jag lever'. Dessa har olika typer av motsvarigheter i de båda måltexterna. Som nämndes ovan anger de italienska verben till skillnad från de svenska även person. Nyblom sätter ut subjektet *jag* före verben *skrifver* och *lefver* i sin översättning, medan Setterlind låter dem stå utan subjekt. Som svar på frågor kan dessa verb stå utan subjekt även i svenskan. På detta sätt får Setterlind versrader som innehåller lika många stavelser som källtexten.

I de följande versraderna, 16–21, berättar Rodolphe om sin lyckliga fattigdom, *povertà mia lieta*, i vilken han lever som en herre som är så rik på dikter och sånger om kärlek att han kan slösa med dem. Tidigare i handlingen har han t.ex. eldat upp ett verk för att få värme i vindrummet. Han säger att han har en miljonärs själ när det kommer till drömmar och luftslott. Detta bildspråk får sin fortsättning i exempel (5), versraderna 22–28 nedan, i vilket han berättar att han blir bestulen på sin rikedom, dvs. sina dikter, drömmar och luftslott (Groos & Parker 1986:71):

(5)

- |                                       |   |  |
|---------------------------------------|---|--|
| (a) Talor dal mio forziere            | 7 | <i>Då och då stjal två tjuvar</i>        |
| <b>ruban</b> tutti i <b>gioelli</b>   | 7 | <i>– de vackra ögonen –</i>              |
| <b>due ladri: gli occhi belli.</b>    | 7 | <i>alla juveler från mitt kassaskåp.</i> |
| V'entrar con voi pur ora,             | 7 | <i>De kom in med er precis nu</i>        |
| ed i miei <b>sogni</b> usati          | 7 | <i>och mina bekanta drömmar</i>          |
| e i bei sogni miei                    | 7 | <i>och mina kära drömmar</i>             |
| tosto <b>si dileguar!</b>             | 6 | <i>gick upp i rök med ens!</i>           |
| (Puccini 1998:128)                    |   |  |
| <br>                                  |   |  |
| (b) – Helt nyss en kvinna smög hit in | 8 |  |
| med <b>två ögon som lyste,</b>        | 7 |  |
| och med en mun som myste. –           | 7 |  |
| Den längtan som förgör mig,           | 7 |  |
| hvad jag sökt och saknat – –          | 7 |  |
| allt inom mig har vaknat,             | 7 |  |
| ty du mitt <b>hjärta stal!</b> –      | 6 |  |
| (Puccini 1901:25)                     |   |  |
| <br>                                  |   |  |
| (c) Men nu har <b>tvenne ögon</b> mig | 8 |  |
| från mitt <b>luftslott</b> förjagat   | 7 |  |
| och <b>drömmen uppenbarat.</b>        | 7 |  |
| Och jag är kvar på jorden.            | 7 |  |
| Men fastän fattig vorden              | 7 |  |
| intet jag har förlorat,               | 7 |  |
| intet, ty Ni är här.                  | 6 |  |
| (Puccini 1960:39)                     |   |  |

Både Nyblom och Setterlind ändrar bildspråket en del jämfört med källtexten i detta exempel. De använder t.ex. inte substantivet *juveler* eller något liknande uttryck som metafor för dikter, drömmar och luftslott likt i källtexten, eller *tjuvar* som metafor för vackra ögon: *ruban tutti i gioelli / due ladri: gli occhi belli*, 'två tjuvar – de vackra ögonen – stjal alla juveler'. I Nybloms översättning *stal* Mimi istället Rodolphes *hjärta*. På så sätt fungerar Rodolphes *hjärta* som en omskrivning för juvelerna, *i gioielli*, i källtexten. Ordvalet annonserar även nästa stycke av arian där betydelsen 'hjärta' är närvarande genom verbet *accorare*, 'träffa i hjärtat, smärta'. Vidare får Nyblom med ögonen som nämns i källtexten, *två ögon som lyste*, men de beskrivs alltså inte som tjuvar.

Setterlind fångar mycket av källtextens bildspråk med ett nyskapande bildspråk. I denna har de vackra ögonen, *tvenne ögon*, jagat bort Rodolphe bort från sitt *luftslott* och "täckt av", *uppenbarat*, hans dröm. På så sätt framkommer ändå hans förlust av drömmarna och luftslotten och att ett ögonpar ligger bakom den. Dessutom finns det en semantisk

koppling mellan Setterlinds användning av adjektivet *fattig* (i versraden *Men fastän fattig vorden*) och förlusten av drömmarna, eftersom dessa först gjorde honom till miljonär (se versraderna 16–21 i Bilaga 1). Vidare uttrycker Setterlinds bildspråk även det som kommer i de sista fyra versraderna i exempel (5), nämligen att Rodolphes drömmar, *sogni*, gick upp i rök, *si dileguar*, i samma stund som Mimi med sina vackra ögon kom in till honom. Även i Nybloms översättning kan versraden *allt inom mig har vaknat* ses som en omskrivning av att Rodolphes drömmar försvann.

I exempel (5) bildar endast orden *gioielli* och *belli* ett radslutrim. Däremot bildar orden *forziere* och *ora* radslutrim med versrader utanför detta exempel. Resten av versraderna i exemplet, de tre sista, är orimmade. De första två av dessa innehåller å andra sidan ett inrim, *miei – bei*, och en upprepning av *sogni*, 'drömmar'. Den sista versraden utmärker sig inte bara för att den är orimmad utan också för att den slutar med ett ord (*si dileguar*) som har betoningen på den första stavelsen från slutet, dvs. ett *parola tronca* (se avsnitt 2.1 ovan). Eftersom nästan alla andra versrader i arian avslutas med ett ord som har betoningen på andra stavelsen från slutet, *parola piana*, skapar ett *parola tronca* en rytmisk effekt. I avsnitt 5.2 behandlas rim som översättningsaspekt mer ingående.

Förhållandet mellan källtextens och måltexternas semantiska innehåll påverkas ofta av översättarnas användning av rim (se avsnitt 2.3 ovan). I detta exempel har båda översättningarna radslutrim. Nyblom använder rimparen *lyste – myste* samt *saknat – vaknat*. Vad gäller det första rimparet har verbet *mysa* enligt SAOB använts sedan 1600-talet bl.a. med betydelsen 'småle' (SAOB). Nybloms beskrivning av en *kvinn.../ med två ögon som lyst / och med en mun som myste* har en semantisk koppling till frasen *gli occhi belli*, 'de vackra ögonen', och beskrivningen av Mimis inträde i Rodolphes rum i källtexten. I övrigt står denna beskrivning i ett relativt fritt förhållande till källtextens semantiska innehåll. Det framstår därför som om återgivningen av källtextens metriska form, rimmen, har prioriterats framför återgivningen av dess semantiska innehåll. Det andra rimparet ingår i versraderna *hvad jag sökt och saknat / allt inom mig har vaknat*. Dessa rader har en starkare semantisk koppling till källtexten på så sätt att den andra av dem kan knytas till att Rodolphes drömmar försvann. I det här fallet har målttextens rim inte ökat de semantiska skillnaderna mellan källtexten och målttexten lika mycket som i det tidigare.

Setterlinds radslutrim i exempel (5) består av rimparen *förjagat – uppenbarat* samt *jorden – vorden*. Versraderna som det första rimparet

ingår i, *från mitt luftslott förjagat / och drömmen uppenbarat*, återger mycket av källtextens bildspråk, vilket har nämnts ovan. På så sätt har Setterlind både tagit hänsyn till källtextens metriska form och semantiska innehåll samtidigt. Även versraderna som det andra rimparet ingår i, *Och jag är kvar på jorden. / Men fastän fattig vorden*, har en semantisk koppling till förlusten av drömmarna som Rodolphe berättar om i källtexten: först till stölden av dem (*ruban tutti i gioielli*, 'de stjal alla juveler') och sedan till deras försvinnande (*tosto si dileguar!*, 'de gick upp i rök med ens!') i samband med Mimis inträde i Rodolphes rum. Återigen kombinerar Setterlind användningen av rim med en trogenhet mot källtextens semantiska innehåll. Däremot upprepar Setterlinds översättning samma tema utan den variation som bl.a. källtextens bildspråk bidrar till. Denna typ av utarmning kan kopplas till att semantisk täthet utgör en särskild svårighet vid översättning av musikaliskt bunden text (se avsnitt 2.3 ovan).

Varken Nyblom eller Setterlind upprepar substantivet *drömmar* där *sogni* upprepas i källtexten. Upprepningen säger något om Rodolphes inställning till det han berättar. Den förstärker den närhet som han berättar att han har till sina drömmar. Däremot upprepar Setterlind pronomenet *intet* i de två sista versraderna. Den upprepningen förtydligar istället det som Rodolphe utropar i nästa stycke av källtexten, nämligen att förlusten av hans drömmar inte sårar honom, eftersom de har ersatts av något annat.

Båda översättarna följer källtextens betoningensmönster på så sätt att den sista betoningen i den sista versraden ligger på den sista stavelsen, på *stal* respektive *här*. Slutligen följer både Nyblom och Setterlind källtextens stavelseantal i varje versrad i exempel (5), så när som på den första versraden. Utvidgningen med en stavelse, från 7 till 8, kan förklaras med att den näst sista stavelsen i källtexten, *forziere*, i själva verket har värdet av två taktslag i musiken.

I exempel (6), versraderna 29–31, utropar Rodolphe att Mimis inträde i hans liv har bytt ut hans drömmar mot ett hopp:

(6)

(a) Ma il furto <b>non m'accora</b>	7	<i>Men stölden smärtar mig inte</i>
poichè, poichè v'ha preso stanza	9	<i>eftersom deras plats intagits av</i>
la <b>speranza!</b>	4	<i>hoppet!</i>
(Puccini 1998:128)		

- (b) Så vet, att jag tillhör dig! 7  
 Först nu mina **drömmar** har stannat 9  
 min **längtan** du **besannat!** 7  
 (Puccini 1901:25)
- (c) Jag kan ej mer begära, 7  
 ty Ni som jag **saknat** i **drömmen** 9  
 kommer mig **så nära.** 6  
 (Puccini 1960:39)

Detta parti av arian har en tyngd både vad gäller det poetiska innehållet och Rodolphes känslouttryck. Likaså når musiken sin lyriska höjdpunkt (Girardi 2000:125). Verbet *accorare*, 'träffa i hjärtat, smärta', och substantivet *speranza*, 'hopp', har starka känslvärden, och bildspråket som används är poetiskt. Rodolphe förklarar att stölden av hans juveler, dvs. hans drömmar, inte smärtar honom. Anledningen är att deras tomrum har fyllts av ett hopp. I dessa versrader framstår *hoppet* som något som har en förankring i verkligheten till skillnad från *drömmarna*. *Hoppets* semantiska förbindelse till *verkligheten* förstärks av rimmet mellan *stanza*, 'rum, plats', och *speranza*, 'hopp'. Den som har ingjutit detta hopp i Rodolphe är Mimi.

Nybloms översättning innehåller även starka känslouttryck och har poetisk tyngd. I den första versraden tillkännager Rodolphe att han har ett starkt band till Mimi: *Så vet att jag tillhör dig!*. I Nybloms översättning använder Rodolphe däremot ett direkt tilltal till skillnad från i källtexten. Dessutom övergår Nyblom till de personliga pronomenen *dig* och *du* i detta exempel, från att tidigare ha använt ett artigt tilltal, vilket ökar Rodolphes närhet till Mimi. För att göra en koppling till Levýs beskrivning av förskjutningen mellan stilistiskt neutrala och känslomässigt färgade ord (1998:161–162), kan man säga att Nyblom förstärker eller uttrycker känslvärdena i källtexten tydligare. Vidare har de två följande versraderna i Nybloms översättning ett poetiskt innehåll. Genom dem framgår att Mimi har fått Rodolphe att sluta drömma genom att göra hans dröm, eller längtan, verklig. Detta samband förstärks dessutom av att versraderna rimmar genom orden *stannat* och *besannat*.

I jämförelse med Nyblom väljer Setterlind inte lika framträdande stilistiska medel för att förmedla Rodolphes känslouttryck i exempel (5). Han använder t.ex. inga utropstecken. I översättningen framgår ändå det poetiska budskap som Rodolphe riktar till Mimi i källtexten. Den första versraden, *Jag kan ej mer begära*, uttrycker i sin helhet ett känslvärde, men den innehåller inga enskilda ord med starka konnotationer i likhet med källtextens *accorare*. Vad gäller det poetiska budskapet finns det i

de följande versraderna en semantisk laddning mellan å ena sidan verbet *saknat* och substantivet *drömmen* och å andra sidan adjektivet *nära*. Genom dessa motpoler framgår, precis som i källtexten, de två lagren dröm och verklighet och Mimis utbyte av Rodolphes dröm mot verklighet. Adverbet *så* ökar dessutom graden av adjektivet *nära* samtidigt som det på ett effektivt sätt säger något om Rodolphes känslor. I det här fallet har källtextens uttrycksfulla värden inte förstärks i översättningen vilket annars är en vanlig tendens enligt Levý (1998:162).

Om Nybloms och Setterlinds översättningar i dessa exempel beskrivs med hjälp av Lefeveres olika typer av översättningsstrategier, så är det endast i exempel (2) och (4) som översättarna ligger nära källtextens semantiska innehåll på ordnivå (*ordagrann översättning*). De andra exemplen visar att det innebär en svårighet för översättarna att producera måltexter som ligger nära källtexten semantiskt på ordnivå när de behöver ta hänsyn till begränsningar som stavelseantal, versradens slutbetoning och rim.

## 5.2 Rim

Librettot till Puccinis *La Bohème* är till övervägande del skrivet med radslutrim. Rimmen är av olika typer: parrim (aabb), kiastiskt rim (abba) och korsrim (abab) (Malmström (1974:29). Enligt Tråvén (1999) används rimmen i Mozarts *Don Giovanni* bl.a. för att skapa rytm (se avsnitt 2.1 ovan). Genom ett visst mönster bildar de ofta tydliga strofer som t.ex. strofen i exempel (7) med rimmönstret ababb:

- |  |   |
|--|---|
| <p>(7) Giovinette, che fate all'<b>amore</b>,<br/>Non lasciate che passi l'<b>età</b>:<br/>Se nel seno vi bulica il <b>core</b>,<br/>Il rimedio vedetelo <b>quà</b>.<br/>Che piacer, che piacer che <b>sarà</b>!<br/>(Tråvén 1999:286)</p> | <p><i>Unga flickor som skapta för kärlek,<br/>låt inte tiden gå.<br/>Om hjärtat i bröstet brinner,<br/>se botemedlet här.<br/>Vilken fröjd, vilken fröjd det ska bli!</i></p> |
|--|---|

I *La Bohème* är rimstrukturen däremot långt ifrån helt regelbunden. Här alternerar ofta rimmen med upprepningar, inrim och orimmade versrader. Exempelvis kan Mimis aria "Sì mi chiamano Mimì" delas upp i grupper av versrader med rim, grupper av versrader med upprepningar och grupper av versrader utan rim. Som har beskrivits tidigare var det ofta Puccinis vilja att skapa en ljudbild av ett visst tema som bestämde versradernas form (se kapitel 3 ovan). Då ett rimpar eller ett visst rimmönster bryts av med en orimmad versrad, kan detta å andra sidan

skapa en rytmisk kontrast i sig. Om den orimmade versraden dessutom slutar med ett *parola tronca*, medan de rimmade slutar med ett *parola piana*, förstärks kontrasten ytterligare. Detta är en typ av variation som skapar en rytmisk och stilistisk effekt, särskilt i italienskan där ord med betoningen på den andra stavelsen från slutet, *parole piane*, är den vanligaste typen av ord.

Tråvén (1999) anser att rimmen i *Don Giovanni* även har funktionen att belysa den semantiska relationen mellan ord. Malmström (1974) beskriver denna som rimmets funktion i dikt att skapa en ljudklang som framhäver den semantiska relationen mellan rimorden, t.ex. likheten eller motsatsförhållandet mellan ordens betydelser (se avsnitt 2.1 ovan).

Nedan analyseras först ett par exempel ur Mimis första aria i *La Bohème* "Si mi chiamano Mimi" och de båda svenska översättningarna. Exempelen gäller olika typer av rim med den nyss beskrivna semantiska (eller klanglig-semantiska) funktionen. Därefter analyseras arian "Sono andati?", som är Mimis sista i operan, och Rodolphes solostycke "Mimi è una civetta" och översättningarna. I dessa fall riktas uppmärksamheten mot rimmens metrisk funktion, dvs. hur rimmen avslutar versrader och sammanbinder dem. Denna funktion har många likheter med Tråvéns beskrivna rytmiska funktion i Mozarts *Don Giovanni*.

### 5.2.1 Si mi chiamano Mimi

Denna aria är ett svar på Rodolphes tidigare aria "Che gelida manina" och precis som Rodolphe berättar Mimi om sig själv i den. Enligt Groos och Parker (1986:72) liknar arian "Si mi chiamano Mimi", 'ja, de kallar mig Mimi', snarare prosa än vers med en regelbunden strofisk form. Girardi (2000) menar att denna aria är uppdelad i olika melodier som visar olika sidor av Mimi. Med frasen *Sola mi fo*<sup>3</sup>, 'ensam gör jag', inleder hon en melodi som ger uttryck för en lättsam och munter sida av hennes personlighet. När hon däremot sjunger *ma quando vien lo sgelo*, ung. 'men när det börjar töa', längre fram i arian, färgas hennes röst av "en oförglömlig lyrisk impuls" (2000:125–126, min översättning). I versraderna som ackompanjeras av den mer lättsamma och muntra melodin kan rimmen tillskrivas en semantisk funktion, som lyfter fram den semantiska närheten mellan rimorden och även med melodin. Exempel (8) återger versraderna 3–8 i den andra delen av Mimis aria:

<sup>3</sup> Den vanliga böjningen av verbet *fare*, 'göra', i presens första person är *faccio*. Böjningen *fo* som librettisterna Illica och Giacosa använder här är ovanlig (Dardano & Trifone 1997).

(8)

- |     |  |   |   |
|-----|--|---|---|
| (a) | Sola mi fo                                 | 4 | <i>Ensam gör jag</i>                    |
|     | il pranzo da me stessa,                    | 7 | <i>middagen helt själv,</i>             |
|     | non vado sempre a messa,                   | 7 | <i>jag går inte alltid till mässan,</i> |
|     | ma prego assai il Signor.                  | 6 | <i>men ber ofta till Gud.</i>           |
|     | Vivo <b>sola, soletta,</b>                 | 7 | <i>Jag lever ensam, helt ensam,</i>     |
|     | <b>là in una bianca cameretta:</b>         | 9 | <i>där i ett vitt litet rum:</i>        |
|     | (Puccini 1998:130)                         |   |   |
| (b) | – Ensam lever jag                          | 5 |   |
|     | ostörd i min kammar.                       | 6 |   |
|     | Jag hinner ej i mässan,                    | 7 |   |
|     | men ber så fromt till Gud.                 | 6 |   |
|     | Jag är ständigt <b>allena</b>              | 7 |   |
|     | och arbetar in till kvällen <b>senà.</b> – | 9 |   |
|     | (Puccini 1901:26)                          |   |   |
| (c) | Ensam jag går                              | 4 |   |
|     | och njuter mina kvällar                    | 7 |   |
|     | i kyrkan går jag sällan                    | 7 |   |
|     | men ber ibland en bön.                     | 6 |   |
|     | <b>Lever ensam och lycklig,</b>            | 7 |   |
|     | <b>lagar ock maten – helt allena,</b>      | 9 |   |
|     | (Puccini 1960:40)                          |   |   |

I dessa versrader i källtexten är Mimis vardag ett centralt tema, i vilken hon lever och gör saker ensam. Samtidigt framgår genom hennes muntra ton och melodin att det är en vardag som hon inte har några större invändningar mot. Denna inställning kan också sägas stödjas av ett av rimparen i detta exempel, *soletta – cameretta*. Adjektivet *soletta* är en diminutivform av adjektivet *sola*, feminin form av 'ensam', som förstärker det senare och gör det mer expressivt (*Garzanti*). Även det andra ordet i rimmet, substantivet *cameretta*, står i diminutivform. Detta är en diminutivform av substantivet *camera*, 'rum'. Upprepningen av diminutivändelsen *-etta* i rimmet *soletta – cameretta* lyfter fram ett samband mellan att leva ensam och att leva i ett rum. Samtidigt kan ändelsen *-ettola* även lyfta fram en betydelse av nätthet (Sensini 1997:537). Enligt Gorlée (1997) kan denna få en förlängning i Mimis och melodins muntra ton.

Vidare innehåller versraderna i vilket rimmet ingår alliterationer och upprepningar av ljud: stavelsen *so-* återkommer i både *sola* och *soletta*, och stavelsen *-la* i *sola* och *là*, 'där'. Slutligen upprepas stavelsen *-ca-* i *bianca* och i *cameretta*. Dessa alliterationer och ljudupprepningar, som också kan räknas som en form av rim, skapar en utmärkande ljudbild



som har, om inte en tydlig semantisk funktion, en eufonisk funktion (se avsnitt 2.1 ovan).

Vad gäller rimparet *soletta – cameretta* i exempel (8) är det en näst intill omöjlig uppgift för översättarna att överföra det specifika samspel som uppstår mellan ljud och semantiskt innehåll i rimmet i källtexten till måltexterna (Jakobson 1989:59–60). Däremot kan de försöka återskapa dess effekt och även återge någon av dess delar med ett nytt rim. Nyblom är den enda av de svenska översättarna som använder ett helrim i detta exempel. Med versraderna *Jag är ständigt allena / och arbetar intill kvällen sena* upprepar Nyblom i själva verket temat ensamhet som han redan presenterar några rader upp i exemplet och temat arbete som han presenterar i arians första del (se Bilaga 2). Å andra sidan innehåller denna upprepning rimparet *allena – sena* som liksom rimmet i källtexten lyfter fram det större temat ensamhet med en specifik ljudbild. På så sätt återskapar Nybloms översättning mycket av källtexttrimmets effekt och semantiska innehåll. Däremot återger hans rim inte aspekten av nätthet som diminutivändelsen *-etta* i källtexten bidrar till.

Till skillnad från Nyblom använder Setterlind inget rim på den motsvarande platsen för källtextens rim (*soletta – cameretta*). Däremot uttrycker versraderna *Lever ensam och lycklig, / lagar ock maten – helt allena* semantiskt att Mimi lever ensam och att det inte besvärar henne. I källtexten har detta semantiska innehåll även en koppling till rimmet och musiken. Setterlind väljer här även att ta upp temat om att laga sin egen mat, vilket kommer tidigare i källtexten. Medan Setterlind inte använder något helrim, innehåller dessa versrader (7–8) ett antal alliterationer där konsonanten *l* tillsammans med olika vokaler upprepas: *le-*, *ly-* och *la-*. Dessutom finns ytterligare upprepningar av *l* inom orden: *-li-*, *-el-* och *-le-*. På så sätt skapas ändå en typ av ljudbild som förknippas med ett visst semantiskt innehåll.

Nyblom och Setterlind använder olika typer av motsvarigheter till det samspel som finns mellan ljud och semantiskt innehåll i det beskrivna rimmet i källtexten i exempel (8) ovan. Ingen av dem översätter källtextens semantiska innehåll versrad för versrad utan båda kastar om temaordningen. I Nybloms översättning av de rimmade versraderna skapas en fonetisk koppling mellan ensamhet och sen kväll genom ett nytt rim. I Setterlinds översättning skapas en fonetisk koppling mellan bl.a. ett ensamt liv och lycka genom alliterationer och upprepningar av enstaka ljud. Vad gäller dessa versrader behåller båda översättarna källtextens stavelseantal.

Vid den tionde versraden, *ma quando vien lo sgelo*, når Mimi den lyriska vändpunkt i arian som nämndes tidigare. Under de tre följande

versraderna, i vilka hon sjunger om den stundande våren och solen, når arian sin höjdpunkt i intensitet (Groos & Parker 1986:16). Denna del innehåller inte rim men utmärks av sina upprepningar. Exempel (9) visar versraderna 11–13:

(9)

- |  |    |                                    |
|--|----|------------------------------------|
| (a) <b>il primo sole è mio;</b>                      | 7  | <i>den första solen är min;</i>    |
| <b>il primo bacio dell'aprile è mio!</b>             | 12 | <i>april's första kyss är min!</i> |
| <b>il primo sole è mio!</b>                          | 8  | <i>den första solen är min!</i>    |
| (Puccini 1998:130)                                   |    |                                    |
| (b) men morgonrodnadens <b>ljusning,</b>             | 8  |                                    |
| ja, solens första kyss mig tar med <b>berusning.</b> | 12 |                                    |
| Solen är främst min <b>förtjusning!</b>              | 8  |                                    |
| (Puccini 1901:26)                                    |    |                                    |
| (c) <b>Solen</b> förgyller dagen                     | 7  |                                    |
| Himlarnas vår den första kyssen mig skänker.         | 12 |                                    |
| O <b>sol!</b> Den enda, jag älskar!                  | 8  |                                    |
| (Puccini 1960:40)                                    |    |                                    |

I det här exemplet framstår temat om vårens första sol och Mimis närhet till den som väldigt starkt. Det kan knytas till sångens och musikens expressivitet och av upprepningen av temat. Medan källtextens semantiska innehåll förstärks av upprepningar, är det intressant att Nyblom använder rim. Rimorden *ljusning* – *berusning* – *förtjusning* skapar en ljudbild som framhäver en semantisk närhet mellan dessa ord på ett effektivt sätt. Rimmet lyfter fram källtextens ursprungliga tema samtidigt som det tillför en ny effekt.

Setterlind använder endast en upprepning av lexemet *sol* i detta exempel och skapar därmed ingen egentlig effekt genom rim eller form. Hans översättning förhåller sig även relativt fritt till det semantiska innehållet men återger källtextens starka känslovärde. Exempelvis genom den sista versraden *O sol! Den enda, jag älskar!*. Dessutom följer Setterlind källtextens exakta stavelseantal medan Nybloms översättning har en stavelse för mycket i den första versraden. Det kan även tilläggas att i SMDB:s ljudinspelningar av Nybloms översättning har ändringar gjorts i bl.a. detta parti av arian (ljudfil från SMDB). Det beror troligen på att man har behövt ändra betoningsmönstret så att det överensstämmer med källtextens.

### 5.2.2 Sono andati?

Mimis aria "Sono andati?", 'har de gått?', visar en intensivare och mer poetisk och värtalig sida av henne än vad som framkommit tidigare i operan (Groos & Parker 1986:76). Hon sjunger den på sin dödsbädd i operans sista akt. Denna aria utmärker sig även på grund av att den är regelbunden vad gäller versradernas stavelseantal och rimstrukturen, vilket exempel (10) visar:

(10)

- |   |    |   |
|---|----|---|
| (a) Sono andati? Fingevo di <b>dormire</b>            | 11 | <i>Har de gått? Jag låtsades att</i>    |
| perchè volli con te sola <b>restare.</b>              | 11 | <i>sova för att få vara ensam med</i>   |
| Ho tante cose che ti voglio <b>dire..</b>             | 11 | <i>dig. Jag har så mycket jag vill</i>  |
| o una sola ma grande come il <b>mare,</b>             | 11 | <i>säga dig...eller en enda sak men</i> |
| come il mare profonda ed <b>infinita.</b>             | 11 | <i>stor som havet, djup och oändlig</i> |
| <b>Sei il mio amor e tutta la mia vita!</b>           | 10 | <i>som havet. Du är min kärlek och</i>  |
| <b>Sei il mio amore e tutta la mia vita</b>           | 12 | <i>hela mitt liv! Du är min kärlek</i>  |
| (Puccini 1998:276)                                    |    | <i>och hela mitt liv...</i>             |
| <br>  |    |   |
| (b) De äro borta? Jag låtsades att <b>drömma,</b>     | 12 |   |
| här är stilla och tyst som i en <b>graf.</b>          | 10 |   |
| Ack, hvilka tankar i min själ sig <b>gömma,</b>       | 11 |   |
| men en enda är större en ett <b>haf.</b>              | 10 |   |
| Liksom hafvet, det oändliga det djupa...              | 12 |   |
| ... <b>du är</b> mitt allt! Min kärleks varma sommar. | 11 |   |
| <b>du är</b> min kärlek, mitt hela lif, mitt allt!    | 11 |   |
| (Puccini 1901:76)                                     |    |   |
| <br>  |    |   |
| (c) Har de gått nu? Jag låtsades ju sova,             | 11 |   |
| ty jag ville få bli med Er allena.                    | 11 |   |
| Jag har så mycket som jag ville säga,                 | 11 |   |
| all min kärlek har större djup än havet,              | 11 |   |
| och oändlig som havet den förbliver,                  | 11 |   |
| Kärleken, <b>och Er jag alltid älskat.</b>            | 10 |   |
| Ni ger mig kärlek <b>och Er jag alltid älskat.</b>    | 12 |   |
| (Puccini 1960:109)                                    |    |   |

I källtexten har den här arian ett rimmönster med korsrim (abab) som avslutas med ett parrim och en upprepning. Eftersom rimmen bidrar till att ge arian en struktur, kan de tillskrivas en metrisk funktion. I det här fallet binder de ihop arians versrader till en sammanhållen enhet. Även det regelbundna stavelseantalet bidrar till att ge arian en tydlig struktur. Arian består nästan enbart av *endecasillabo*, versrader med elva stavelser och en fast betoning över den tionde stavelsen. De två sista

versraderna, en upprepning, innehåller tio respektive tolv stavelser. Anledningen till att stavelseantalet hos samma mening kan räknas på olika sätt beror på fenomenet *sinalefe* som nämndes tidigare (se avsnitt 2.1 ovan). Dessa två versrader är följaktligen tilldelade olika många taktslag i sångnoterna.

Nyblom följer källtextens rimmönster på så sätt att han inleder sin översättning med ett korsrim: *drömma – graf – gömma – haf*. Däremot avslutar han inte arian med ett parrim och en fullständigt upprepad versrad enligt källtextens struktur. De första fyra rimmade versraderna ger ändå arian en relativt tydlig struktur. Det finns däremot en skillnad mellan källtexten och Nybloms översättning vad gäller de rim som används. Medan källtextens rim genomgående består av *parole plane* och är kvinnliga (tvåstaviga), t.ex. *dormire – dire*, använder Nyblom även ett manligt (enstavigt) rim, nämligen *graf – haf*. Musikaliskt sett får detta manliga rim inte samma avrundande effekt vid radslutet som de italienska kvinnliga rimmen (Tråvén 1999:88). Den sista betoningen, som i enlighet med källtextens versmått *endecasillabo* ligger på den tionde stavelsen, hamnar alltså i den andra och fjärde versraden på den första stavelsen från slutet (*graf* respektive *haf*) i Nybloms fall. I källtextens motsvarande versrader ligger den sista betoningen istället på den andra stavelsen från slutet (*dormire* respektive *dire*).

Liksom i exempel (7) återger Setterlind inte rimmen utan gör en blankversöversättning enligt Lefveres beskrivningar av olika typer av poesiöversättning. I exempel (7) använder han däremot ett halvrim (*kvällar – sällan*), alliterationer och upprepningar av ljud. I exempel (8) behåller han upprepningen i slutet av arian: de två sista versraderna avslutas med samma fras, *och Er jag alltid älskat*, på ett liknande sätt som i källtexten. Dessutom följer han källtextens exakta stavelseantal i varje versrad, vilket Nyblom alltså inte gör.

Nybloms och Setterlinds sätt att hantera källtextens rim i exempel (8) kan även ställas i förhållande till det semantiska innehållet. Som nämndes tidigare prioriteras ofta den ena aspekten på bekostnad av den andra. I det här fallet ligger Nybloms översättning med rim totalt sett inte avsevärt längre ifrån källtextens betydelse än vad Setterlinds gör. Vad gäller de tre första versraderna i arian ligger däremot Setterlinds ordval väldigt nära källtextens. I den första versraden är t.ex. hans motsvarighet till verbet *dormire*, 'sova', just *sova*, medan Nyblom använder *drömma* som rimmar med *gömma* i tredje versraden. Vidare återger Setterlinds andra versrad i princip källtextens innehåll ordagrant. Nyblom förhåller sig i det här fallet fritt till källtexten. Substantivet som han avslutar sin andra versrad med, *graf*, rimmar med substantivet *haf* i

fjärde versraden. Det framstår därför som att Nyblom prioriterar den metrisk formen framför det semantiska innehållet i denna versrad. Setterlinds tredje versrad är även den en näst intill ordagrann översättning av källtexten, medan Nyblom snarare förmedlar det semantiska innehållet med en omskrivning. Setterlind placerar dessutom verbet *säga* på den motsvarande platsen för verbet *dire*, 'säga' i källtexten. Även i den följande versraden placerar han substantivet *havet* på platsen för *il mare*, 'havet', i källtexten. På så sätt får dessa ord i Setterlinds översättning betoning precis som de italienska motsvarigheterna i källtexten. I avsnitt 5.3 nedan behandlas denna aspekt mer ingående i en utvald del ur Mimis aria "Si mi chiamano Mimi".

### 5.2.3 Mimi è una civetta

Även i Rodolphes solostycke "Mimi è una civetta", 'Mimi är en flirtig kvinna/kokett', sammanbinder rimen versraderna. Exempel (11) visar detta stycke och de två svenska översättningarna:

(11)

- |   |    |                                      |
|---|----|--------------------------------------|
| (a) Mimi è una <b>civetta</b>                                 | 7  | <i>Mimi är en kokett</i>             |
| che frascheggia con tutti.                                    | 7  | <i>som flirtar med alla</i>          |
| Un <b>moscardino</b> di <b>viscontino</b>                     | 10 | <i>Någon snobbig ung adelsman</i>    |
| le fa l'occhio di <b>triglia</b> .                            | 7  | <i>tittar trånande på henne.</i>     |
| Ella sgonella e scopre la <b>caviglia</b>                     | 12 | <i>Hon lyfter sin kjol och visar</i> |
| con un far promettente e <b>lusinghier</b> ..10               |    | <i>vristen på ett lovande och</i>    |
| (Puccini 1998:226)  |    | <i>uppmuntrande sätt...</i>          |
|   |    |                                      |
| (b) Mimi är ej <b>ärlig</b> .                                 | 6  |                                      |
| Hon har ögon som <b>katten</b> ,                              | 7  |                                      |
| och hon småler så <b>kärlig</b> ,                             | 9  |                                      |
| när en / viss herr greffe tar av <b>hatten</b> .              | 8  |                                      |
| Hon lyfter klädningen så <b>glad</b>                          | 13 |                                      |
| och visar honom, / jämte andra, triumferande sin <b>vad</b> . | 11 |                                      |
| (Puccini 1901:58)   |    |                                      |
|   |    |                                      |
| (c) Mimi jämt mig bedrager,                                   | 7  |                                      |
| och hon flirtar med <b>alla</b> .                             | 7  |                                      |
| Ja, om en fiskögd baron hon <b>ser</b> ,                      | 10 |                                      |
| han / henne lockar att <b>falla</b>                           | 7  |                                      |
| för fagra <b>löften</b> en liten del av <b>höften</b>         | 12 |                                      |
| och en hand och en famn och litet <b>mer</b> ...              | 10 |                                      |
| (Puccini 1960:85)   |    |                                      |

I exempel (11) innehåller källtexten ett rim inom samma versrad, *moscardino – viscontino*, och ett rim mellan två versrader, *triglia – caviglia*. Till skillnad från i arian ”Sono andati?” i exempel (10) ovan, finns det i det här exemplet även rim som binder ihop solostyckets versrader med versraderna i dialogerna som kommer före och efter. Substantivet *poveretta* (’stackare’) i Mimis föregående replik rimmar med *civetta* (som ordagrant översatt betyder ’uggla’) i styckets inledande versrad. Vidare rimmar *lusinghier* (’uppmuntrande’) i styckets sista versrad med adjektivet *sincer* (’ärlig’) i Marcells följande replik (se Bilaga 3). Genom dessa radslutrim knyts alltså Rodolphes solostycke ihop med de andra rollfigurernas dialoger. Det kan även tilläggas att alla ovan beskrivna rim formar parrim (aabb).

I det här exemplet använder både Nyblom och Setterlind rim i sina översättningar men till skillnad från i källtexten bildar rimmen snarare korsrim än källtextens parrim. I Nybloms översättning rimmar orden *ärlig – katten – kärlig – hatten* och i Setterlinds *alla – ser – falla – mer*. Nyblom avslutar därefter med ett parrim, *glad – vad*, vilket ger hans översättning ett rimmönster likt det i arian ”Sono andati?”. I Setterlinds översättning finns istället ett rim inom en versrad, *löften – höften*, likt det i källtexten (*moscardino – viscontino*). Överlag har både Nybloms och Setterlinds rim den metriska funktionen att samordna versraderna i Rodolphes solostycke till en enhet. Däremot har de inte funktionen att sammanbinda det med de närliggande dialogerna på samma sätt som i källtexten.

### 5.3 Betoningsmönster

I det här avsnittet undersöks hur källtextens betoningsmönster återges i de båda svenska översättningarna. Enligt Tråvèn framhävs betoningsmönstret och språkrytmen särskilt i recitativ på olika sätt i musiken. Hon menar att detta kan utgöra en svårighet vid översättning eftersom olika språk ofta har olika språkrytm (1999:264). Avsnittet som undersöks är versraderna 14–16 i Mimis aria ”*Si mi chiamano Mimi*”. Detta stycke är inget recitativ, men det finns vissa betoningar i texten som lyfts fram genom musikaliska faktorer, vilket gör att det bör vara viktigt att bevara källtextens betoningsmönster i översättningarna. Sambandet mellan källtexten och musiken kan liknas vid Wittings rytmiska kongruens. Enligt pianisten Tamara Rosenberg förstärker även Puccini textens betydelse genom musiken (Rosenberg, personlig kommunikation, 2013-08-06). Nedan, i exempel (12), markeras de ord och stavelser som lyfts fram av musikaliska faktorer som tonhöjd, tonlängd och upptakt i dessa

versrader. Dessförinnan visas noterna för sång och piano till detta stycke, vilket börjar med verbet *Germoglia* i källtexten:

The image displays three systems of musical notation for a vocal line (MIMI) and piano accompaniment. The first system shows the vocal line starting with the lyrics "il pri - mo so - - le e mi - - o!..... Ger-". The piano accompaniment is marked *pp* and *a tempo*. The second system begins at measure 74 with the lyrics "- mo - glia in un va - so u - na ro - sa... Fo - glia a foglia la". The piano accompaniment is marked *pp* and *1<sup>o</sup> TEMPO AND.<sup>te</sup> agitando appena*. The third system continues with the lyrics "spi - o! Co - sì gen - til il pro - fu - mo d'un fior!.....". The piano accompaniment is marked *pp* and includes instructions like *allarg.*, *col conta*, and *calmo come prima*. The score includes various performance markings such as *con espressione intensa*, *rall. molto*, *Sostenendo*, and *ten.*

(Puccini 2000:73-74)

(12)

- (a) *Germoglia in un vaso una rosa;* 9 *I en vas slår en ros ut;*  
           2                  5          8  
*foglia a foglia la spio!* 7 *jag följer den blad efter blad!*  
                   3          6  
*Così gentil il profumo d'un fior!* 10 *Doften av en blomma är så*  
                   4          7 8          10 *ljuvlig!*  
 (Puccini 1998:130)
- (b) En **ros** har jag **satt** i mitt **fönster**. 9  
           2                  5          8  
 Jag har **vattnat** den **ärligt**, 7  
                   3          6  
 och nu **doftar** där en **blomma** så **härligt**. 11  
                   4          7 8          10  
 (Puccini 1901:26)
- (c) Och **rosen** i **vasen** får **knoppar**. 9  
           2          5          8  
 Alla **bladen** de **dofta**. 7  
           3          6  
 Hur **ljuvlig är** denna **doft av en ros!** 10  
                   4          7 8          10  
 (Puccini 1960:40)

I den första källtextfrasen, *Germoglia in un vaso una rosa*;, framhävs stavelsen *-mo-* i verbet *germoglia*, 'gror, slår ut, skjuter knoppar', musikaliskt eftersom den ligger på första taktdelen och får en av de längre tonerna, nämligen en fjärdedels not. Även stavelsen *va-* i substantivet *vaso*, 'vas, kärl, kruka', är en fjärdedels not lång och förstärks musikaliskt. Därefter är det stavelsen *ro-* i substantivet *rosa*, 'ros', som lyfts fram på grund av att den ligger på den första taktdelen och är värd en fjärdedels not (Rosenberg, personlig kommunikation, 2013-08-06).

Nybloms första fras behåller källtextens stavelseantal, dvs. elva stavelser. Om musiken inte ändras ligger de musikaliska förstärkningarna över substantivet *ros*, supinumformen *satt* och stavelsen *fön-* i substantivet *fönster*. De är alla innehållsord och framstår därför som naturliga att betona. Semantiskt är den svenska översättningen ingen ordagrann översättning av källtexten men den håller sig inom källtextens semantiska fält, dvs. den handlar om en ros som man kan anta befinner sig i något slags kärl. Nyblom betonar ordet *ros* men placerar det inte på samma plats som dess motsvarighet *rosa* i källtexten. Det kan annars vara viktigt eftersom kompositören kan ha valt att lyfta fram något av ett ords konnotationer just på det stället i musiken.



Även Setterlind använder elva stavelser i den första frasen i enlighet med källtextens stavelseantal. I musiken är det stavelserna *ro-* i substantivet *rosen*, *va-* i substantivet *vasen* och *knopp-* i substantivet *knoppar* som betonas. Liksom i Nybloms översättning är de betonade orden innehållsord som är naturliga att betona även i tal. Dessutom lyckas Setterlind placera ordet *vasen* på platsen för källtextens *vaso*, vilket gör att samma betydelse, 'vas', lyfts fram på samma ställe i musiken. Semantiskt ligger Setterlinds översättning nära källtexten, men ordföljden skiljer sig. Medan källtextfrasen inleds med verbet *germoglia* och avslutas med subjektet *rosa*, inleder Setterlind med subjektet *rosen* och avslutar med verbfrasen *får knoppar*.

I källtextens andra fras, *foglia a foglia la spio!*, framhävs stavelsen *fo-* i andra förekomsten av substantivet *foglia*, 'blad', på grund av upptakt. Därefter betonas framförallt stavelsen *spi-* i verbet *spio*, 'jag observerar, spionerar', på grund av att den är en fjärdedels not lång och ligger på den första takt delen. Även stavelsen *-o* är en fjärdedels not lång, men den blir inte lika förstärkt musikaliskt som den föregående stavelsen (Rosenberg, personlig kommunikation, 2013-08-06).

I Nybloms översättning av den andra källtextfrasen lyfts stavelserna *vat-* i supinumformen *vattnat* och *är-* i adverbet *ärligt* fram av musiken. Källtextens betoningsmönster kan behållas i översättningen, dels på grund av att stavelseantalet överensstämmer, dels på grund av att orden *vattnat* och *ärligt* framstår som naturliga att betona. Återigen har Nybloms översättning ett relativt fritt förhållande till källtexten betydelsemässigt men ligger inom dess semantiska fält (det framgår att Mimi på något sätt ägnar uppmärksamhet åt rosen som stycket handlar om). Eftersom adverbet *ärligt* bildar ett rim med adverbet *härligt* i den följande frasen, är det möjligt att detta är en prioritering av metrisk form som påverkar det semantiska innehållet.

I Setterlinds översättning av den andra källtextfrasen i exempel (12) är det stavelserna *bla-* i substantivet *bladen* och stavelsen *dof-* i verbet *dofta* som är musikaliskt betonade. Även i Setterlinds fall kan källtextens betoningsmönster behållas, eftersom källtextens stavelseantal följs och betoningarna faller naturligt på dessa ord. Vad gäller betydelseernas ursprungliga placering i musiken lyckas Setterlind placera *bladen* på den ursprungliga platsen för substantivet *foglia*, 'blad', i källtexten. I övrigt förhåller han sig semantiskt relativt fritt till källtexten på så sätt att begreppet 'doft', som kommer i den följande versraden i källtexten, annonseras redan här.

Den sista frasen i källtexten, *Così gentil il profumo d'un fior!*, är musikaliskt sett den mest intensiva. Rollfiguren Mimi, som har en

sopranstämma, sjunger frasen med genomgående relativt höga toner samtidigt som hon drar ut på nästan hela stycket. Det senare markeras i noterna med kommentaren *allarg.*, vilket är en förkortning för *allargando*, 'breddande, förstörande'. Den första stavelse som ändå lyfts fram särskilt i musiken är *-til* i adjektivet *gentil*, 'behaglig, fin'. Denna stavelse faller på den första takt delen och är värd en fjärdedels not. Likaså är stavelsen *-fu-* i substantivet *profumo*, 'doft', en fjärdedels not lång och blir framhävd i musiken. Den följande stavelsen *-mo* i samma ord framhävs ännu mer på grund av sin tonhöjd och varaktighet. Denna ton, kallad "tvåstruket a", utgör den högsta tonen som sopranen (Mimi) i *La Bohème* når. Här är den dessutom utdragen vilket markeras med en punkt bredvid noten och kommentaren *ten.*, förkortning för *tenuto*, 'hållen', ovanför. Det sista ordet i frasen, substantivet *fior*, 'blomma', lyfts om möjligt fram ännu mer musikaliskt sett. Detta ord faller på den första takt delen, har en hög ton, kallad "upphöjt g", och dras ut under mer än en halv not. Den föregående stavelsen *d'un*, 'av en', vilken bara är en sextondels not lång, fungerar som en ansats till det avslutande ordet *fior*. Det kan också tilläggas att det endast är den första delen *fi-* i detta ord som ett kort tag får den höga tonen "upphöjt g" varpå den andra delen *-or* får en lägre ton. Ljudbilden kan liknas vid något som brister (Rosenberg, personlig kommunikation, 2013-08-06). Med tanke på att Girardi (2000) menar att Puccini lade vikt vid att göra ljudbilder av olika teman skulle den ovan beskrivna ljudbilden kunna vara Puccinis sätt att uttrycka musikaliskt t.ex. hur en blomma slår ut.

I Nybloms översättning av den sista frasen hamnar källtextens ursprungliga betoningar på stavelserna *-tar* i verbet *doftar*, *blom-* och *-ma* i substantivet *blomma* och *här-* i adverbet *härligt*. Det vore naturligare att *dof-* i *doftar*, frasens tredje stavelse, betonas i Nybloms översättning. Betoningen av *-tar*, frasens fjärde stavelse, innebär en onaturlig betoning av ordet *doftar*. Av den ljudinspelning från SMDB som finns att tillgå av Nybloms översättning (ljudfil från SMDB), har ändringar gjorts i denna fras i arian "Si mi chiamano Mimi". Adverbet *där* har placerats före *doftar* istället för efter, vilket gör att stavelsen *dof-* blir frasens fjärde och kan betonas enligt källtextens betoningsmönster. Nybloms översättning skiljer sig även från källtexten på så sätt att han lägger till en elfte stavelse, *-ligt*, i *härligt*, i slutet. Det innebär att båda stavelserna *här-* och *-ligt* delar på utrymmet som *fior* har ensam i musiken, vilket går bra i det här fallet. Det kan även nämnas att den höga tonen "tvåstruket a", som hamnar på *-ma* i *blomma*, bör vara möjlig att uppnå eftersom den innehåller vokalen /a/ som lämpar sig för höga toner (Apter 1985:315). Semantiskt ligger Nyblom nära källtexten

vad gäller den här frasen. Temat om en blommas behagliga doft finns med och uttrycken *così gentil* ('så behaglig, ljuvlig'), *il profumo* ('doften') och *fior* ('blomma'), har de svenska motsvarigheterna *så härligt*, *doftar* och *blomma*. Frasen skapar även ett sammanhängande semantiskt innehåll tillsammans med de föregående två fraserna i hans översättning.

Setterlind behåller den sista källtextfrasens stavelseantal, tio stavelser. I hans översättning är det verbet *är*, substantivet *doft*, prepositionen *av* och substantivet *ros* som betonas enligt källtextens betoningsmönster och lyfts fram i musiken. I tal vore det möjligen naturligare att betona adjektivet *ljuvlig* istället för verbet *är*, som inte bär mycket betydelse. SMDB:s videoinspelning av ett framförande av *La Bohème* i Setterlinds översättning bekräftar däremot att betoningen av alla ovan nämnda ord fungerar väl (videofil från SMDB). Setterlind lyckas även placera *doft* så att denna betydelse får betoning på samma ställe i musiken som källtextens *profumo*, eller närmare bestämt stavelsen *-fu-*. Den höga tonen "tvåstruket a", som ligger på den följande stavelsen *-mo* i källtexten, bärs upp av prepositionen *av* i Setterlinds översättning. Precis som i Nybloms fall lämpar sig vokalen /a/ för denna höga ton. Semantiskt ligger Setterlinds översättning nära källtexten. Uttrycket *Hur ljuvlig är* är en nära motsvarighet till uttrycket *Così gentil*, 'så behaglig, ljuvlig' och uttrycket *denna doft* till uttrycket *il profumo*, 'doften'. I den avslutande delen har endast betydelsen av *fior*, 'blomma' bytts ut mot 'ros', vilket innebär att den starka och avslutande betoningen faller på en betydelse nära den ursprungliga i Setterlinds översättning.

Trots anpassningen som översättarna gör till källtextens specifika stavelseantal och betoningsmönster i dessa tre versrader ligger både Nybloms och Setterlinds översättning nära källtextens semantiska innehåll. I termer av Levýs förskjutningar (1998) har Nyblom däremot förlagt berättelsen om rosen till en mer specifik plats (*i mitt fönster*) än vad som anges i källtexten. Dessutom är relationerna mellan versraderna och deras innehåll mer explicita. I fråga om specifika uttryck och explicita relationer mellan versraderna håller sig Setterlind närmre källtexten.

## 6. Sammanfattning och slutsats

Syftet med den här uppsatsen är att undersöka några av de svårigheter som en översättare av ett libretto ställs inför. I undersökningen försöker jag besvara två frågeställningar:

- Vilka lösningar väljer två olika översättare i sina respektive översättningar av samma originallibretto från italienska till svenska, vilka är tillkomna vid två olika tidpunkter?
- Hur kan översättare mer generellt förhålla sig till ett originallibrettos semantiska innehåll, form och förbindelse till musik, vid översättning från källspråk till målspråk?

För att besvara de två frågeställningarna analyseras ett antal exempel ur det italienska librettot till Giacomo Puccinis opera *La Bohème* samt deras motsvarigheter i Sven Nybloms och Bo Setterlinds svenska översättningar utifrån aspekterna semantiskt innehåll, rim, antalet stavelser i varje versrad, betoningmönster och de betydelsebärande ordens placering inom versraden. De här aspekterna ägnas olika mycket uppmärksamhet och ställs mot varandra på olika sätt i avsnitten 5.1–5.3. I varje avsnitt undersöks ett eller flera exempel som är utvalda med tanke på att de lyfter fram den översättningsaspekt som står i fokus. Resultaten från undersökningarna kan inte användas för att bedöma översättningarna i helhet eller dra långtgående slutsatser om librettoöversättning i allmänhet. Däremot ger de en antydning om olikheter i Nybloms och Setterlinds översättningsarbete samtidigt som de illustrerar den problematik som en översättare av ett libretto ställs inför. Här nedanför sammanfattas inledningsvis resultaten som berör den första frågeställningen men på grund av sambandet mellan frågeställningarna berörs ibland även den andra frågeställningen.

Analysen av semantiska översättningsaspekter i avsnitt 5.1 visar att de två svenska översättarna stundom ligger nära källtextens ordval och stundom långt ifrån, medan anpassningen till antalet stavelser i källtextens versrader nästan är genomgående. Setterlinds översättning av arian "Che gelida manina" i exempel (4) illustrerar hur källtextens stavelseantal kan följas genom mindre ändringar av ord och uttryck:

ändringen av ett substantiv till bestämd form eller utelämnandet av subjektet i en sats. Vad gäller bildspråket i exempel (5) och (6) ersätter Setterlind källtextens bildspråk i högre grad än Nyblom. Däremot förmedlar båda översättarna, med olika stilistiska medel, textens poetiska innehåll och Rodolphes känslouttryck. När Nyblom ligger långt ifrån källtextens bildspråk och semantiska innehåll i exempel (5), verkar han istället prioritera att ersätta källtextens rim. När Setterlind använder motsvarigheter till källtextens rim, gör han å andra sidan det utan att ligga långt ifrån källtextens semantiska innehåll.

I analysen av rim i avsnitt 5.2 studeras översättningarnas förhållande till rimmens semantiska och metriska funktion i källtexten. Exempel (8), som är ett stycke ur Mimis aria "Si mi chiamano Mimì", visar att både Nyblom och Setterlind använder olika typer av motsvarigheter till ett rim med en semantisk funktion i källtexten. Medan Nyblom använder ett helrim som delvis återger det ursprungliga rimmets betydelser, använder Setterlind framförallt alliterationer som även de bidrar till att återge en del av källtextens semantiska innehåll med en specifik ljudbild. Exempel (9), som är ett avsnitt med ett mycket expressivt musikaliskt uttryck ur samma aria, visar att Nyblom använder rim med en semantisk funktion även om källtexten endast innehåller upprepningar av ord och uttryck. Samspelet mellan betydelser och ljud i Nybloms rim är effektivt, men ljudinspelningar avslöjar däremot att ändringar i texten har behövt göras för att stavelseantal och betoningsmönster ska överensstämma med musiken. I det här exemplet har Setterlind ingen egentlig motsvarighet till källtextens upprepningar, men han följer källtextens stavelseantal och återger semantiskt känslövärde i musiken.

Vidare studeras motsvarigheter till rimmens metriska funktion i Mimis aria "Sono andati?" och Rodolphes solostycke "Mimì è una civetta" i översättningarna. Vad gäller den första arian visar analysen att både Nybloms och Setterlinds översättningar följer källtextens dominerande versmått endecasillabo men att endast Nybloms översättning har en rimstruktur som håller ihop arian. Setterlind följer å andra sidan genomgående de ursprungliga versradernas exakta stavelseantal och slutbetoning och lyckas placera många betydelser på deras ursprungliga plats i musiken. I Rodolphes solostycke återger både Nyblom och Setterlind källtextens rimstruktur i någon form, men till skillnad från i källtexten används inte rimmen i översättningarna för att binda ihop stycket med de intilliggande dialogerna tillhörande rollfigurerna Mimi och Marcel.

I avsnitt 5.3 undersöks ett avsnitt ur Mimis aria "Si mi chiamano Mimì" ur aspekten betoningsmönster, eftersom betoningsmönstret och ordbetydelseerna har ett nära samspel med musiken (Rosenberg,

personlig kommunikation, 2013-08-06). Undersökningen av detta avsnitt, exempel (12), visar tydligare än de föregående exemplen översättningarnas nära bindning till musiken. I enstaka fall finns det utrymme i musiken för att lägga till en stavelse, men i övrigt måste översättningarna följa källtextens stavelseantal och betoningsmönster. När Nybloms översättning inte går att betona enligt det ursprungliga mönstret i exempel (12), görs ändringar i texten så att det blir möjligt, vilket demonstreras av en ljudinspelning från SMDB. På grund av källtextens nära samspel med musiken i detta exempel bör det vara särskilt viktigt att placera betonade ords betydelser på deras ursprungliga plats i musiken. Detta lyckas Setterlind göra i större utsträckning än Nyblom.

Den sammantagna analysen av exempel (2)–(12) i undersökningen ger en antydning om att Nyblom och Setterlind prioriterar olika aspekter hos originallibrettot vid översättningen till svenska. Nyblom verkar prioritera rim och rimstruktur, medan Setterlind verkar prioritera exakthet vad gäller versradernas stavelseantal och slutbetoning och att placera rätt betydelse på rätt plats i musiken.

För att övergå till den andra frågeställningen visar ändå undersökningen överlag att librettots bindning till musiken i form av stavelseantal är den aspekt som översättare av libretto tar störst hänsyn till. Om musikens eventuella framlyftande och förstärkande av vissa stavelser och ord i källtexten ska behållas, måste dessutom det ursprungliga betoningsmönstret kunna realiseras i översättningen. Detta överensstämmer med Tråvén's observation (1999:386) att arbetsmetoderna vid översättning av musikaliskt bunden text tenderar att sätta bindningen till musikens form framför källtextens semantiska aspekter. I undersökningen framkommer just att översättare av libretto kan förhålla sig relativt fritt till originallibrettots semantiska innehåll och bildspråk och att måltexten sällan ligger nära källtexten semantiskt på ordnivå. Samtidigt visar exempel (4) i analysen att Nyblom och Setterlind är mycket trogna gentemot originallibrettots semantiska innehåll när detta är centralt för hela operan. Undersökningen illustrerar även att översättare kan ha olika förhållningssätt gentemot ett originallibretto vad gäller rim och upprepningar. Exempelvis kan de använda olika typer av motsvarigheter till det samspel som finns mellan ljud och semantiskt innehåll i källtextens rim, eller välja att använda rim med semantisk funktion där det inte finns rim i källtexten. Slutligen vad gäller rimmen visar sig det sig att översättares prioritering av rim kan ha påverkan på källtextens semantiska innehåll, bildspråk och bindning till musiken.

De två svenska översättningarna är gjorda med nästan sextio års mellanrum, vilket skulle kunna vara anledningen till en del av de ovan

nämnda skillnaderna mellan dem. I en mer fördjupad undersökning av originallibrettot och dessa översättningar bör därför t.ex. konventioner och normer som berör librettot som texttyp vid de olika tidpunkterna få mer utrymme. Det skulle även vara intressant att fördjupa analysen av de partier ur Setterlinds översättning där han inte bevarar källtextens rim. Syftet med en sådan studie skulle vara att utforska huruvida Setterlind konsekvent använder kompositioner som halvrimer, alliterationer och andra typer av ljudupprepningar för att kunna ta större hänsyn till andra aspekter hos källtexten.

## Material- och litteraturförteckning

### Material

- Ljudfil från SMDB = Svensk mediedatabas. Hjärdis Schymberg, sopran.  
Filnamn: CD07-1180-1181.
- Ljudfil från SMDB = Svensk mediedatabas. Uno Stjernqvist, tenor.  
Filnamn: CD01-1022.
- Puccini, Giacomo 1911. *Bohème: Opera i 4 akter efter Murgers "La vie de bohème" / af G. Giacosa och L. Illica ; svensk öfvers. af Sven Nyblom ; Musik af G. Puccini*. Stockholm: Abr. Hirschs Förlag.
- Puccini, Giacomo 1960. *Bohème: opera i fyra akter / italiensk text av Giuseppe Gicosa och Luigi Illica; musik av Giacomo Puccini; svensk text av Bo Setterlind*. Stockholm: Bonnier.
- Puccini, Giacomo 1988. *Giacomo, Puccini: La Bohème*. Milano: Ricordi.
- Puccini, Giacomo 1999. *Puccini: La Bohème*. London: The Decca Record Company.
- Puccini, Giacomo 2000. *Giacomo Puccini: La Bohème*. Milano: Ricordi.
- Videofil från SMDB = Svensk mediedatabas. Boheme Sveriges radio 1961. Filnamn: T08-0243,ZS\_T08-0243.

### Litteratur

- Apter, Ronnie 1985. A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English. I: *Meta: Translators' Journal* 1985:30:4, s. 309–319.
- Beneviste, Émile 1985. The Semiology of Language. I: Innis, Robert E. (ed.), *Semiotics: An Introductory Anthology*. Bloomington: Indiana University Press, s. 228–246.
- Dardano, Maurizio & Trifone, Pietro 1997. *La nuova grammatica della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.



- Donington, Robert 1992. *Opera and Its Symbols: The Unity of Words, Music, and Staging*. New Haven: Yale University Press.
- Elwert, W. Theodor 1976. *Versificazione italiana dalle origini ai nostril giorni*. Firenze: Le Monnier.
- Garzanti = *Il Grande dizionario Garzanti della lingua italiana*, 1987. Milano: Garzanti.
- Girardi, Michele 2000. *Puccini. His international Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gorlée, Dinda L. 1997. Intercode Translation: Words and Music in Opera. I: *Target* 1997:9:2, s. 235–270.
- Groos, Arthur & Parker, Roger 1986. *Giacomo Puccini: La bohème*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heldner, Christina 2008. *Översättningskritik och estetisk form. Jämförande studier av språk och stil i Dantes Divina Commedia och sju svenska översättningar*. Nora: Nya Doxa.
- Jakobson, Roman 1960. Concluding Statement: Linguistics and Poetics. I: Sebeok, Thomas A. (ed.), *Style in Language*. Cambridge, MA: MIT Press, s. 350–377.
- Jakobson, Roman 1989. On Linguistic Aspects of Translation. I: Chesterman, Andrew (ed.), *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Finn Lectura, s. 53–60.
- Levý, Jiri 1969. *Die literarische Übersetzung*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.
- Levý, Jiri 1998. Litterär stil och ”översättarstil”. I: Kleberg, Lars (red.), *Med andra ord*. Stockholm: Kultur & Natur, s. 156–171.
- Litteraturhandboken*, 1999. Stockholm: Forum.
- Malmström, Sten 1974. *Takt, rytm och rim i svensk vers: avslära*. Stockholm: Esselte studium.
- NEO = *Nationalencyklopedins ordbok*, 1996. Höganäs: Språkdata, Göteborg & Bokförlaget Bra Böcker.
- Nida, Eugene A. 1964. *Toward a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E.J. Brill.
- Norstedts svenska ordbok*, 2004. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- SAOB = *Ordbok över svenska språket utgiven av Svenska Akademien*, 1895–. Lund.
- Sensini, Marcello 1997. *Grammatica della lingua italiana*. Milano: Mondadori.
- Trävén, Marianne 1999. *Don Giovanni – Don Juan: Om översättning av musikaliskt bunden text*. Stockholm: Stockholms universitet.

Witting, Claes 1979. Om kongruens mellan text och musik i sång. I:  
STM 1979:2, s. 5–17.

### **Personlig kommunikation**

Iggander, Helena, Arkivarie vid Kungliga Operan, e-brev, 2013-05-13.  
Rosenberg, Tamara, pianolärare vid Kulturskolan i Enköping,  
telefonsamtal, 2013-08-06.

## Bilaga 1: *Che gelida manina*

av L. Illica och G. Giacosa

### Rodolfo

- |  |  |
|--|--|
| 1. Che ge-li-da ma-ni-na,                      | 7 <i>Vilken kall liten hand,</i>             |
| 2. se la la-sci ri-scal-dar.                   | 7 <i>låt mig värma den åt er.</i>            |
| 3. Cer-car che gio-va?                         | 5 <i>Vad tjänar det till att leta?</i>       |
| 4. Al bu-io non si tro-va.                     | 7 <i>Man hittar inget i mörkret.</i>         |
| 5. Ma per for-tu-na                            | 5 <i>Men som tur är</i>                      |
| 6. <u>è u-na</u> not-te di lu-na,              | 6 <i>är det en månbelyst natt</i>            |
| 7. e qui la lu-na                              | 5 <i>och månen</i>                           |
| 8. l'ab-bia-mo vi-ci-na.                       | 6 <i>är nära oss här.</i>                    |
| 9. A-spet-ti si-gno-ri-na,                     | 7 <i>Vänta fröken,</i>                       |
| 10. le di-rò con due pa-ro-le                  | 8 <i>jag ska berätta för er kort</i>         |
| 11. chi son, e che fac-cio,                    | 8 <i>vem jag är, och vad jag gör,</i>        |
| 12. co-me vi-vo. Vuo-le?                       | 6 <i>hur jag lever, vill ni?</i>             |
| 13. Chi son? chi son? So-no <u>un</u> po-e-ta. | 9 <i>Vem jag är? Jag är en poet.</i>         |
| 14. Che co-sa fac-cio? Scri-vo.                | 7 <i>Vad jag gör? Jag skriver.</i>           |
| 15. E co-me vi-vo? Vi-vo.                      | 7 <i>Och hur jag lever? Jag lever.</i>       |
| 16. In po-ver-tà mia lie-ta                    | 7 <i>I min lyckliga fattigdom</i>            |
| 17. scia-lo da gran si-gno-re                  | 7 <i>slösar jag som en herre</i>             |
| 18. ri-me ed in-ni d'a-mo-re.                  | 7 <i>dikter och sånger om kärlek</i>         |
| 19. Per so-gni e per chi-me-re                 | 7 <i>När det kommer till drömmar</i>         |
| 20. e per ca-stel-li <u>in</u> a-ria,          | 7 <i>och luftslott,</i>                      |
| 21. l'a-ni-ma <u>ho</u> mi-li-o-na-ria.        | 7 <i>har jag en miljonärs själ.</i>          |
| 22. Ta-lor dal mio for-zie-re                  | 7 <i>Då och då stjal två tjuvar —</i>        |
| 23. ru-ban tut-ti i gio-iel-li                 | 7 <i>de vackra ögonen — alla juveler</i>     |
| 24. due la-dri: <u>gli oc</u> -chi bel-li.     | 7 <i>från mitt kassaskåp.</i>                |
| 25. V'en-trar con voi pur o-ra,                | 7 <i>De kom in med er precis nu</i>          |
| 26. ed i miei so-gni <u>u</u> -sa-ti           | 7 <i>och mina bekanta drömmar</i>            |
| 27. e i bei so-gni mie-i,                      | 7 <i>och mina kära drömmar</i>               |
| 28. to-sto si di-le-guar!                      | 6 <i>gick upp i rök med ens!</i>             |
| 29. <u>Ma il</u> fur-to non m'ac-co-ra         | 7 <i>Men stölden smärtar mig inte</i>        |
| 30. poi-chè, poi-chè v'ha pre-so stan-za       | 9 <i>eftersom deras plats intagits av</i>    |
| 31. la spe-ran-za!                             | 4 <i>hoppet!</i>                             |
| 32. Or che mi co-no-sce-te                     | 7 <i>Nu när ni känner mig</i>                |
| 33. par-la-te vo-i, deh! par-la-te.            | 7 <i>berätta ni, berätta!</i>                |
| Chi sie-te?                                    | 12 <i>Vem är ni?</i>                         |
| 34. Vi piac-cia dir!                           | 4 <i>Vill ni vara så vänlig och berätta!</i> |

Översättning av S. Nyblom

### Rodolphe

- |   |    |
|---|----|
| 1. Så kall Ni är om han-den,              | 7  |
| 2. låt mig vär-ma den i min!              | 7  |
| 3. Ack ja! Be-sin-na,                     | 5  |
| 4. här in-tet står att fin-na!            | 7  |
| 5. Se vin-ter-må-nen                      | 5  |
| 6. sitt sil-fver ut-bre-der,              | 6  |
| 7. och här i höj-den                      | 5  |
| 8. är man må-nen så nä-ra.                | 7  |
| 9. Jag skall er ej be-svä-ra,             | 7  |
| 10. får jag blott be-rät-ta e-der         | 8  |
| 11. mitt namn, mitt kall, hvad jag är och | 8  |
| 12. hur jag le-fver? Hör mig!             | 6  |
| 13. -- Mitt namn? Mitt kall?Jag är po-et! | 8  |
| 14. -- Hvad är mitt yr-ke?Jag skrifver!   | 8  |
| 15. -- Och hur jag le-fver? Jag le-fver!  | 8  |
| 16. Om kär-lek-en jag dröm-mer,           | 7  |
| 17. när det är mörkt och kallt,           | 6  |
| 18. och be-kym-ren jag glöm-mer,          | 7  |
| 19. när förd på dik-tens vi-ngar          | 7  |
| 20. i rym-den jag mig svi-ngar,           | 7  |
| 21. dröm-mer att jag är mil-lio-när!      | 8  |
| 22. -- Helt nyss en kvin-na smög hit in   | 8  |
| 23. med två ö-gon, som lys-te,            | 7  |
| 24. och med en mun, som mys-te. --        | 7  |
| 25. Den läng-tan som för-gör mig,         | 7  |
| 26. hvad jag har sökt och sak-nat --      | 7  |
| 27. allt in-om mig har vak-nat,           | 7  |
| 28. ty du mitt hjär-ta stal! --           | 6  |
| 29. Så vet, att jag till-hör dig!         | 7  |
| 30. Först nu mi-na dröm-mar har stan-nat, | 9  |
| 31. min läng-tan du be-san-nat!           | 7  |
| 32. Nu, när ni mig kän-ner,               | 6  |
| 33. som vän jag ber...                    |    |
| ack ja! Låt oss bli vän-ner!              | 11 |
| 34. -- För-tälj nu om er?                 | 5  |

Översättning av B. Setterlind

### Rodophe

1.	Så kall ni är om han-den.	7
2.	Får jag vär-ma den i min...	7
3.	Vi nyc-keln fin-ner,	5
4.	i mörk-ret den sig göm-mer.	7
5.	Och till Er ä-ra	5
6.	står må-nen och ly-ser.	6
7.	Ja, den-na må-ne	5
8.	skall fin-na Er nyc-kel.	6
9.	Men låt mig nu för-kla-ra	7
10.	med ett ord vem jag vill va-ra	8
11.	och vem jag är, vad jag dröm-mer	8
12.	om att bli-va. Vill Ni?	6
13.	Ack, vem? Ack, vem! Jag är Po-et-en.	9
14.	Och vad jag skri-ver? Skri-ver!	7
15.	Och hur jag le-ver? Le-ver!	7
16.	I fat-tig-dom jag le-ver	7
17.	ri-ka-re liv än gre-var,	7
18.	rik av sång-er och kär-lek.	7
19.	I dröm-mar och chim-är-er,	7
20.	ja, som so-len i-bland so-lar	8
21.	le-ver jag som en mi-li-o-när!	8
22.	Men nu har tven-ne ö-gon mig	8
23.	från mitt luft-slott för-ja-gat	7
24.	och dröm-men upp-en-ba-rat.	7
25.	Och jag är kvar på jor-den.	7
26.	Men fast-än fat-tig vor-den	7
27.	in-tet jag har för-lo-rat,	7
28.	in-tet, ty Ni är här.	6
29.	Jag kan ej mer be-gä-ra,	7
30.	ty Ni som jag sak-nat i dröm-men	9
31.	kom-mer mig så nä-ra.	6
32.	Nu, när Ni mig lärt kän-na,	7
33.	be-rät-ta, Ni, var-i-från Ni har kom-mit	11
34.	och vem Ni är.	4

## Bilaga 2: *Si mi chiamano Mimì*

av L. Illica och G. Giacosa

### Mimì

Si. Mi chiamano Mimì,  
 ma il mio nome è Lucia.  
 La storia mia  
 è breve: a tela o a seta  
 ricamo in casa e fuori.  
 Son tranquilla e lieta,  
 ed è mio svago  
 far gigli e rose.  
 Mi piaccion quelle cose  
 che han sì dolce malia,  
 che parlano d'amor, di primavera;  
 che parlano di sogni e chimere,  
 quelle cose che han nome poesia.  
 Lei m'intende?

1. Mi chia-ma-no Mi-mì,
2. il per-chè non so.
3. So-la mi fo
4. il pran-zo da me ste-sa,
5. non va-do semp-re a mes-sa,
6. ma pre-go as-sai il Si-gnor.
7. Vi-vo so-la, so-let-ta,
8. là in u-na bian-ca ca-me-ret-ta:
9. guar-do sui tet-ti e in cie-lo,
10. ma quan-do vien lo sge-lo,
11. il pri-mo so-le è mi-o;
12. il pri-mo ba-cio del-l'a-pri-le è mi-o!
13. il pri-mo so-le è mi-o!
14. Ger-mo-glia in un va-so u-na ro-sa;
15. fo-glia a fo-glia la spi-o!
16. Co-sì gen-til il pro-fu-mo d'un fior!
17. Ma i fior ch'io fac-cio, ahi-mè!
18. i fior ch'io fac-cio, ahi-mè,
19. non han-no o-do-re!
20. Alt-ro di me non le sap-rei nar-ra-re:
21. so-no la sua vi-ci-na  
 che la vien fuo-ri d'o-ra  
 a im-por-tu-na-re.

Ja. De kallar mig Mimì,  
 Men mitt namn är Lucia.  
 Min berättelse  
 är kort: hemma och ute  
 broderar jag på linne eller siden.  
 Jag är lugn och lycklig,  
 och mitt nöje är att  
 brodera liljor och rosor.  
 Jag gillar de saker  
 som har sådan ljuv tjusning,  
 som talar om kärlek, om vår;  
 om drömmar och chimärer,  
 de saker som kallas poesi.  
 Förstår ni mig?

- 6 De kallar mig Mimì,
- 5 jag vet inte varför.
- 4 Ensam gör jag
- 7 middagen helt själv,
- 7 jag går inte alltid till mässan,
- 6 men ber ofta till Gud.
- 7 Jag bor ensam, helt ensam,
- 9 där i ett vitt litet rum: jag tittar
- 8 ut över taken och mot himlen,
- 7 men när det börjar töa, är
- 7 den första solen (är) min;
- 12 aprils första kyss är min!
- 8 den första solen är min!
- 9 I en vas slår en ros ut;
- 7 jag följer den blad efter blad!
- 10 Doften av en blomma är så ljuvlig!
- 6 Men ack, de blommor som jag gör!
- 7 ack, de blommor som jag gör,
- 5 har ingen doft!
- 11 Mer om mig kan jag inte berätta  
 för er: Jag är er granne  
 som kommer vid fel tillfälle
- 18 och stör er.

Översättning av S. Nyblom

### Mimi

Jo man kallar mig Mimi,  
 men mitt namn är Lucie.  
 Uti min kammare trång  
 syr jag och sticker i silke dagen lång. –  
 Glädtigt svinner tiden,  
 när silkesrosor man syr i siden.  
 Allt vackert mig behagar:  
 ljus och soliga dagar,  
 och i min lefnads vår  
 mitt hjärta slår.  
 Jag älskar mest musik och fantasi,  
 med ett ord allt, som kallas poesi.  
 Ni förstår mig?

1. Man kal-lar mig Mi-mi,	6
2. men hvar-för, hvar-för?	5
3. – En-sam lef-ver jag	5
4. o-störd i min kam-mar.	6
5. Jag hin-ner ej i mäs-san,	7
6. men be-der fromt till Gud.	6
7. Jag är stän-digt al-le-na	7
8. <u>och ar-be-tar</u> in-till kväl-len se-na. –	9
9. Från mitt fön-ster ser jag blå him-mel.	9
10. Ej ser jag ga-tans vim-mel,	7
11. men mor-gon-rod-na-dens ljus-ning,	7
12. ja, so-lens för-sta kyss mig tar med be-rus-ning.	12
13. So-len är främst min för-tjus-ning!	8
14. En ros har jag satt i mitt fön-ster.	9
15. Jag har vatt-nat den är-ligt,	7
16. och nu dof-tar där en blom-ma så här-ligt.	11
17. – Men dem jag syr i mön-ster,	7
18. ja, sil-kes-ro-sor de kun-na	8
19. ej dof-ta.	4
20. – – – Ej an-nat vet jag om mig be-rät-ta.	10
21. Jag har ej stört er of-ta, blott i dag! Vill ni ur-säk-ta det-ta?	17

Översättning av B. Setterlind

### Mimi

Ja. Man kallar mig Mimi,  
 men mitt namn är Lucia.  
 Vad mer kan jag berätta?  
 Jag brukar blomslingor sy  
 på sidendukar...  
 Där har jag broderat  
 de rosenliljor som evigt blommar.  
 Jag älskar så att leva  
 bland de ting som förtrolla,  
 all kärleks återsken och vårens toner,  
 som drömmar oss kan ge och illusioner  
 i den himmel, som heter Poesien.  
 Då förstår ni?

1. Ni sä-ger väl Mi-mi?	6
2. Säg Mi-mi – jag ber.	5
3. En-sam jag går	4
4. och nju-ter mi-na kväl-lar.	7
5. I kyr-kan går jag säl-lan	7
6. men ber i-bland en bön.	6
7. Le-ver en-sam och lyck-lig,	7
8. la-gar ock ma-ten – helt al-le-na,	9
9. ser öv-er ta-ken mot him-len.	8
10. Vem kan vårt liv för-kla-ra?	7
11. So-len för-gyl-ler da-gen.	7
12. Him-lar-nas vår den för-sta kys-sen mig skän-ker.	12
13. O, sol! Den en-da, jag äls-kar!	8
14. Och ro-sen i va-sen får knop-par.	9
15. Al-la bla-den de dof-ta.	7
16. Hur ljuv-lig är den-na doft av en ros!	10
17. En så-dan doft ej har	6
18. de skö-na blom-ster-par	6
19. som jag bro-de-rar.	5
20. Me-ra om mig för Er jag ej kan be-rät-ta...	11
21. ...än att jag är Er gran-ne se-dan må-nga år men ej ve-lat stö-ra.	18



## Bilaga 3: *Mimi è una civetta*

av L. Illica och G. Giacosa

### Mimi

Or lo fa incollerir! Me poveretta!

### Rodolfo

- |    |   |    |
|----|---|----|
| 1. | Mi-mì è <u>u</u> -na ci-vet-ta                      | 7  |
| 2. | che fra-scheg-gia con tut-ti.                       | 7  |
| 3. | Un mo-scar-di-no di Vi-scon-ti-no                   | 10 |
| 4. | le fa l'oc-chio di tri-glia.                        | 7  |
| 5. | El-la sgon-nel-la e sco-pre la ca-vi-glia           | 12 |
| 6. | con un far pro-met-ten- <u>te</u> e lu-sin-ghier... | 10 |

### Marcello

Lo devo dire? Non mi sembri sincer.

Översättning av S. Nyblom

### Mimi

Nu blir han säkert ond, hvad skall väl hända?

### Rodolphe

- |    |   |    |
|----|---|----|
| 1. | Mi-mi är ej är-lig.                                   | 6  |
| 2. | Hon har ö-gon som kat-ten,                            | 7  |
| 3. | och hon små-ler så kär-lig, när en                    | 9  |
| 4. | viss herr gre-fve tar af hat-ten.                     | 8  |
| 5. | Hon lyf-ter kläd-ning-en så glad<br>och vi-sar ho-nom | 13 |
| 6. | jäm-te an-dra, tri-um-fe-ran-de sin vad.              | 10 |

### Marcel

Det är du jag svär, som ej ärlig är!

Översättning av B. Setterlind

**Mimi**

Nej, han gör honom ont. Vad skall jag göra!

**Rodolphe**

- |    |   |    |
|----|---|----|
| 1. | Mi-mi jämt mig be-dra-ger,                  | 7  |
| 2. | och hon flir-tar med al-la.                 | 7  |
| 3. | Ja, om en fisk-ögd ba-ron hon ser, han      | 10 |
| 4. | hen-ne loc-kar att fal-la                   | 7  |
| 5. | för fa-gra löf-ten en li-ten del av höf-ten | 12 |
| 6. | och en hand och en famn och li-tet mer...   | 10 |

**Marcel**

Men hör min vän. Är det allvar det där?