



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

**Operasångaren och språket –  
översättning och originalspråk som verktyg för rollgestaltning och för  
att öppna operans världar för en ny publik**



Frida Hagman

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i opera

Vårterminen 2015

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i opera  
15 högskolepoäng  
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet  
Vårterminen 2016

Författare: Frida Hagman

Arbetets titel: Operasångaren och språket – översättningar och originalspråk som verktyg för rollgestaltning och för att öppna operans världar för en ny publik

Handledare: *Sven Kristersson*

Examinator: *Anders Wiklund*

## ABSTRACT

De flesta operorna på repertoaren är skrivna på andra språk än svenska. Tyska, franska och italienska är de vanliga originalspråken, och operasångare har ofta stor kunskap i, och erfarenhet av att sjunga på dessa språk. För publiken kan det emellertid verka exkluderande om operor framförs på ett språk som vi som sångare inte kan förvänta oss att den ska förstå, i synnerhet om vi inte heller vid ett sådant tillfälle erbjuder någon form av översättning, till exempel genom textmaskin.

I detta arbete beskriver jag och diskuterar språkets funktion i min rollgestaltning av karaktären Zerbinetta i prologen till Richard Strauss och Hugo von Hofmannsthal's *Ariadne auf Naxos*. Prologen ingick i föreställningen *Håll käften och sjung!*, som var operakandidaterna vid Högskolan för scen och musiks slutproduktion hösten 2015. Här reflekterar jag kring för- och nackdelar med operaöversättning ur en sångares perspektiv. En slutsats av denna undersökning är att en noggrann analys, både av betydelser, klangfärg och historiska referenser hos operans originalspråk, liksom hos översättningen är helt central både för sångarens instuderingsprocess och hennes upplevda kontakt med publiken. Arbetet väcker nya frågor som kräver ytterligare undersökning kring hur sångaren hanterar instuderingsprocess och framträdande på originalspråk respektive i översättning.

Nyckelord: Språk, operaöversättning, rolltolkning, instudering

# Innehållsförteckning

|  |           |
|--|-----------|
| 1. INLEDNING.....  | 5         |
| <b>1.1. BAKGRUND .....</b>   | <b>6</b>  |
| <b>1.2 SYFTE.....</b>  | <b>7</b>  |
| <b>1.3 FRÅGESTÄLLNINGAR.....</b>   | <b>7</b>  |
| <b>1.4 METOD.....</b>  | <b>7</b>  |
| 2. PROCESSBESKRIVNING.....   | 9         |
| <b>2.1 ARIADNE AUF NAXOS.....</b>  | <b>9</b>  |
| <b>2.2 EGEN FÖRBEREDELSE OCH INSPIRATION.....</b>                            | <b>10</b> |
| <b>2.3 FÖRSTA REPETITIONEN .....</b>   | <b>12</b> |
| <b>2.4 SPRÅKBYTE OCH FORTSATTA REPETITIONER MED ENSEMBLE.....</b>            | <b>13</b> |
| <b>2.5 KROCK MELLAN SPRÅK OCH SAMMANHANG .....</b>                           | <b>15</b> |
| <b>2.6 REPETITION MED ORKESTER OCH ÖVERSÄTTNING AV DET EGNA SPRÅKET.....</b> | <b>18</b> |
| <b>2.7 FÖRESTÄLLNINGAR OCH PUBLIKKONTAKT.....</b>                            | <b>21</b> |
| 3. DISKUSSION.....   | 22        |
| <b>3.1 SKILLNAD PÅ OPERA OCH OPERA .....</b>                                 | <b>26</b> |
| <b>3.2 SÅ, OPERA ÖVERSATT ELLER INTE?.....</b>                               | <b>26</b> |
| 4. BIBLIOGRAFI.....  | 28        |



## 1. Inledning

Jag brinner för mitt framtida yrke. Jag älskar opera och vill att alla ska förstå vad det är som är så fantastiskt med denna gamla, vackra, konservativa konstform. När jag började sjunga klassisk musik kunde jag ingenting. Jag talade varken tyska, franska eller italienska eftersom jag gång på gång valt spanska som språk under grundskola och gymnasium. Jag hade inte någon som helst tanke på att jag i framtiden skulle kunna komma att behöva något av dessa andra språk i mitt yrke. Jag ville helst av allt sjunga pop och musikal men hur jag än gjorde, så hamnade jag alltid med noter på något klassiskt stycke i mina händer. Till sist valde jag att ge denna genre, som jag hade så mycket fördomar om, en ärlig chans. Det dröjde inte länge innan jag var fast. Jag kunde fortfarande ingenting om klassisk musik men blev förälskad i ljuden, känslorna och alla fantastiska melodier. Jag fascinerades inte minst av upplevelsen av sångare som tycktes vara i full kontroll över sin röst: vartenda ord och varenda ton tycktes ha en speciell betydelse. Jag skaffade CD-skivor som jag lät gå om och om igen och satt på mitt rum och memorerade alla arior och sånger utan att förstå vad jag sjöng om. Jag behövde inte förstå orden, sångarna och deras tolkningar av musiken räckte för att jag tyckte att jag skulle förstå essensen av vad det handlade om. När jag lyssnade på den här musiken försvann allt annat, och jag kunde inte göra annat än att lyssna och försöka sjunga med. Detta upptog nästan all min lediga tid och jag älskade dessa stunder som blev så viktiga för mig. Så började min resa, min väg mot att bli operasångerska.

Men alla som inte vill, kan eller orkar ta sig den tiden, alla som känner att det räcker med den underhållning de kan få genom radio, TV och alla andra medier som erbjuder ett konstant och aldrig sinande utbud av lättillgänglig musik – hur sprider vi operan till dem? Jag har ju också varit en av dem och vet att det kan tyckas konstigt att man ska börja lyssna på musik vars text är på ett språk man inte förstår.

Översättningar har använts genom århundradena för att sprida musikaliska verk, litteratur och pjäser. Även inom operagenren har man använt översättningar som ett verktyg när man velat nå ny publik över språkgränserna. Idag är det dock vanligt att opera framförs på originalspråk oavsett vilket land man befinner sig i, och det är främst på operahus man har

möjlighet att erbjuda publiken översättning genom textmaskin. Just språket används ofta som ett argument för att opera är en svåråtkomlig och gammalmodig konstform. Vi som utövare av operagenren måste kämpa lite hårdare än andra för att nå ut till ny publik, för att motverka fördomar om att det är svårt att förstå handlingen i en opera eller att man måste vara på ett visst sätt eller komma från en viss bakgrund för att få vara med i det kulturella finrum som kommit att kallas opera.

Idag har vi som kulturkonsumenter oerhörda möjligheter att få tag på precis den sortens underhållning vi vill ha, precis när vi vill ha den. Oändligt många former av kultur finns nära till hands och i en så stor mängd och bredd att kraven blir väldigt stora på oss utövare om vi vill sticka ut och nå fram genom allt annat som erbjuds. Det finns en del faktorer som kan göra opera lite mer svårtillgänglig för den breda allmänheten. För att nämna några av dessa faktorer: ålderdomliga teman som gör att de kan kännas omoderna och svåra att förstå, en ljudbild som allmänheten inte längre är van vid, många fördomar om hur man ska vara som utövare och även som åhörare av opera - att man behöver besitta viss kunskap eller vara och se ut på ett visst sätt för att platsa på ett operahus. Men i detta arbete vill jag rikta fokus mot det som jag som sångerska upplever som den kanske största muren mellan mig och min publik, nämligen språket.

## ***1.1 Bakgrund***

I förberedelserna till vår sista produktion som operastudenter på Högskolan för Scen och Musik ställdes jag och mina klasskamrater inför ett val. Två korta enaktsoperor skulle framföras: ”*Prima la musica e poi le parole*” av Antonio Salieri med italienska som originalspråk och prologen ur ”*Ariadne auf Naxos*” av Richard Strauss med tyska som originalspråk. Textmaskin fanns inte att tillgå och många i publiken, visste vi, hade ingen förhandskunskap, varken om opera som genre eller om operorna som vi skulle framföra. Skulle vi välja att göra operorna på sina respektive originalspråk, med konsekvensen att publiken inte skulle kunna förstå oss, eller sjunga verken översatta till svenska? Min första tanke var att vi självklart skulle propsa på att använda oss av översättningar, så att publiken lätt skulle kunna hänga med i handlingen. I fallet med *Ariadne auf Naxos* var det enkelt: i

noterna vi fick stod den svenska översättningen jämte den tyska texten. Med den andra operan var det svårare: den skulle ha sverigepremiär i och med vår första föreställning och det fanns ännu ingen översättning. Efter en del påtryckningar från oss studenter anlätades en översättare och operan ”Prima la musica e poi le parole” fick sin svenska text.

Men när det slutligen stod klart att vi skulle sjunga våra operor översatta till svenska, kändes det plötsligt inte som ett lika självklart val för min del. Det tycktes svårt och tråkigt att lämna den fantastiska, tyska Straussvärld som jag börjat bekanta mig med. Från skolans sida hade man nämligen beslutat att vi först skulle göra en instudering av verken på originalspråk, innan vi började sjunga på svenska.

## **1.2 Syfte**

I den här studien vill jag redogöra för några för- och nackdelar med originalspråk kontra översättningar utifrån min egen upplevelse av arbetet med *Ariadne auf Naxos* på svenska. Fokus kommer huvudsakligen att ligga på min process i vår produktion och jag kommer att diskutera kring huruvida användandet av en översättning kan hjälpa eller stjälpa oss som sångare i olika konkreta konstnärliga valsituationer.

## **1.3 Frågeställningar**

Hur kan jag på ett bra sätt ta mig an ett översatt verk för att göra texten begriplig och naturlig att sjunga?

Vilka vinster kan man göra ifråga om kommunikation med publik genom att sjunga opera översatt till det egna språket?

## **1.4 Metod**

Jag har, för att sätta ord på och för att reda ut mina egna tankar kring språkets betydelse och vikten av att känna att jag kan nå publiken genom rollkaraktärens ord, valt att diskutera kring de olika fakta och åsikter som finns i ämnet. Jag har valt att reflektera över min egen rollinstudering av Zerbinetta i *Ariadne auf Naxos* som jag studerat in på både

originalspråket tyska och sedan i svensk översättning inför vår slutproduktion.

För att beskriva mina tankar kring detta ämne så ska jag dela med mig av mina arbetsanteckningar från produktionstiden. Utifrån dessa anteckningar kommer jag reflektera över olika aspekter som man kan utgå ifrån när man diskuterar översättningarnas för- och nackdelar. Jag kommer att peka på olika problem jag själv stötte på under produktionen, i fråga om språk och text, men också diskutera och belysa åsikter och tankar kring hur man kan ta sig an en översatt text för att få den att kännas naturlig att sjunga och dessutom mer personligt värdeladdad.

Till min hjälp har jag även använt Jonas Forsells *Textens transfigurationer*, en avhandling som behandlar just ämnet operaöversättning och som sammanfattar fakta, tankar och åsikter kring detta. Jag har använt Forsells avhandling som ett slags bollplank för mina egna tankar, men även när jag sökt uppslag om andras tankar och åsikter kring frågan om översättningar inom operakonsten.



## 2. Processbeskrivning

### 2.1 *Ariadne auf Naxos*

Verket vi arbetat med skulle alltså framföras i en svensk översättning, men operan skulle, som tidigare nämnts, inledningsvis studeras in på originalspråket tyska. *Ariadne auf Naxos* är en enaktsopera skriven av Richard Strauss år 1912 med libretto av Hugo von Hofmannstahl<sup>1</sup>. Deras samarbete resulterade i ett flertal operor som flitigt spelats på världens operahus genom åren.

*Ariadne auf Naxos* bygger på den antika myten om Ariadne, men har en betydligt mer komplicerad handling än så. Operan inleds med en prolog där vi får följa med bakom scenen och beskåda förberedelserna inför uruppförandet av operan *Ariadne auf Naxos*.

Kompositören och hans lärare är ytterst noga med att allt ska gå enligt planerna, så att operan, detta djupa mästerverk som ska spegla allt mänskligt lidande, kommer till sin fulla rätt. Något som överraskar de båda är att även ett sång- och danssällskap kommer att underhålla under kvällen – samtidigt, på samma scen. Detta stör kompositören som är rädd att deras närvaro och framträdande ska förstöra för publikens upplevelse av hans djupsinniga opera. Efter många turer blir det ändå till slut så, att beställaren av aftonens underhållning beslutar att operan och danssällskapets nummer ska uppföras samtidigt. Kompositörens lidande är stort eftersom han anser detta vara ett vansinnigt påhitt, danssällskapet däremot, med sångerskan Zerbinetta i spetsen, är van vid att improvisera och vid att allt kan hända på scenen. Hon försöker därför med ett glatt humör lösa situationen på bästa möjliga sätt. Zerbinettas musik kräver vokal snabbhet och en lätthet för höga toner hos sångerskan. Hon har koloraturer som sträcker sig från högt till lågt och har på sina ställen partier som nästan kräver ett slags talsång. För att sångarens textning ska höras över hennes långa intervallsprång och långa partier i hög tessitura krävs det av sångaren att man gör ett gediget arbete med uttal och artikulation.

Hennes motspelare Kompositören och Primadonnan, som senare är den karaktär som ska

---

<sup>1</sup> Clive Griffin, *need to know? - Opera*. (Collins, Focus publishing 2007) s. 141

gestalta själva Ariadne när operan till slut tar sin början, har däremot långa linjer och inga koloraturer. Deras partier kräver, liksom Zerbinettas, att sångarna har stor vokal medvetenhet för att publiken ska kunna uppfatta texten.

Jag tolkar skillnaderna i deras tonspråk som Strauss sätt att visa på karaktärernas olika personligheter och drivkrafter. Zerbinetta försöker alltid lätta upp stämningen och förklarar att man inte ska ta saker på så stort allvar, men hon möts av stort motstånd hos kompositören som vill att publiken ska förstå det fruktansvärda som hans kära Ariadne står inför. Precis så låter också deras respektive musik.

## ***2.2 Egen förberedelse och inspiration***

Det första steget i min process var att gå igenom operans handling, librettot och musiken, för att försöka skapa mig en bild av min karaktär och det verk vi skulle sätta upp ett halvår senare. I mina noter samsades tysk och svensk text om utrymmet och notbilden blev därmed svår att tyda. Till att börja med takterade jag och läste långsamt den tyska texten på rytm. Inget av språken var lättare än det andra att placera in i notbilden eftersom originalnoter ibland kompletterats och ersatts för att passa den musikaliska rytmen. Det var ett stort och svårt arbete med att reda ut vilka noter som hörde till vilket språk men metodiskt bearbetade jag hela librettot och det vokala arbetet kunde sedan ta sin början.

Något jag själv anser vara en bra grund i en instuderingsprocess är att inte börja sjunga innan man förstår rytm, melodi och text. Man riskerar annars att sångtekniska frågor avgör hur man instuderar, musicerar och fraserar snarare än att det blir som man på förhand tänkt ut att man vill ha det. Genom ett grundläggande arbete med förståelsen minskar dessutom risken för slarvfel avsevärt. Detta arbete gör också att man skapar sig en relation till verket och kan börja forma sin karaktär.

Självklart måste man därför också göra en noggrann översättning av texten. Nu hade vi i detta fall redan den svenska texten jämte den tyska, men detta var en översättning som var gjord för att passa rytm och musik, inte en översättning av varje enskilt ord.

Språket i synnerhet, anser jag, vara en stor del av jobbet med att skapa en karaktär när man sjunger opera. Vilket språkbruk man har säger en hel del om vem man är som person, vad man har för bakgrund och var man kommer ifrån. Går man igenom sina repliker i syfte att utforska sina karaktärsdrag så kan man möjligen hitta en del värdefulla nycklar på vägen. Man kan dessutom gå igenom de andra rollerna, deras notbild och text, och på så vis få en bild av karaktärernas relationer och eventuella motsättningar. Om man hittar motsatsförhållanden, som i vårt fall mellan Zerbinetta och Kompositören eller mellan Zerbinetta och Prima Donnan, har man ännu fler möjligheter att innan repetitionerna veta vilken replik som riktar sig till vilken karaktär. Sägs det till någon? Om någon? Tolkar jag det som något som sägs på ett sätt som är vänligt, uppmanande eller argt? Allt detta kan ju naturligtvis komma att ändras när arbetet med regissör börjar, men att skapa sig en bild av det stora hela i operan genom att först förstå och sedan memorera är för mig ett sätt att lättare studera in rollen.

För mig är dessutom en riktigt bra sångare duktig på att ta vara på de kvaliteter som just det språket man sjunger på erbjuder. Varje språk har egna, unika egenskaper som man, om man gör sitt arbete noga, kan utnyttja när man lägger grunden till den karaktär man ska gestalta. Som sångare bör man således ha goda kunskaper i det språk man sjunger på. Vi är beroende av att ordagrant förstå vad vi sjunger för att kunna göra en tolkning som kommer så nära kompositörens och librettistens tankar som möjligt. För gestaltningens skull bör vi också ha kunskap om alla de ljud och läten som de olika språken innehåller så att vi kan fånga upp de tankar som kompositören försökt förmedla till oss genom att sätta just det ordet till just den melodin på den rytmen. Med denna kunskap blir det lättare att lyfta sådant som är typiskt och ljudmässigt viktigt för det språk man sjunger på och att utnyttja språkets alla möjligheter. Jag känner att jag själv gör språket, kompositionen och mig själv som sångerska mer rättvisa när jag helt och fullt vet vad jag sjunger och att uttalet verkligen är rätt och riktigt. Har man stor språkkunskap är det också lättare att hitta ställen i librettot som kan vara en lek med ord eller ett onomatopoetiskt ord som man kan göra något av. Att kunna ett språk väl ger även självförtroende och möjlighet att utnyttja det och alla dess färger.

Vi har ett antal verktyg i vår låda när vi ska tolka ett verk och språket är ett av dessa. Slarvar

vi med att översätta eller att i detalj förstå meningen i det vi sjunger eller veta exakt hur det ska uttalas, har vi inte gjort en fullständig interpretation av verket. När vi däremot sjunger ett översatt libretto kan man fråga sig om det är nödvändigt att först läsa in sig på originallibrettot. Min uppfattning, baserat på arbetet med *Ariadne auf Naxos*, är att det är ett bra sätt att skapa sig en uppfattning om karaktärens musik. Många av de repliker och insatser vi har i det översatta librettot är kompromisser och nödlösningar; även om översättaren gjort ett väldigt bra jobb så är det nästintill omöjligt att hitta lösningar för alla meningar i ett libretto.

Även om man lyckats skapa meningar som passar in på det sättet att stavelserna motsvarar rytmen, så kan det finnas betoningar som hamnar snett och frasuppbyggnader som inte känns naturliga. Detta var något som bekymrade mig redan under sommaren då jag satt med själva det grundläggande instuderingsarbetet:

*”Mina förberedelser under sommaren har bestått i att lära mig denna prolog på tyska, även om vi nu ska sjunga på svenska på föreställningarna senare i höst. Tanken är att utforska karaktären Zerbinetta på hennes modersmål och se vad jag kan plocka med mig in i svenskan. Jag har ju vansinnigt stor respekt för Strauss och vill verkligen inte att hans tankar om Zerbinetta ska gå förlorade när jag senare i höst byter språk. En stor del av det jag tycker om med hans musik är just hans sätt att använda språket i kombination med musiken. Allt verkar så väl avvägt och uttänkt. När vi så småningom ska börja sjunga på svenska måste väl en stor del av känslan i fraserna ändras helt?”<sup>2</sup>*

### **2.3 Första repetitionen**

Första repetitionen bestod i att vi sjöng igenom hela verket så gott vi kunde, från pärm till pärm, på tyska. När ensemblen möts för första gången är ett spännande steg i arbetet; hur är min tolkning i förhållande till de andras och stämmer min bild av verket så långt överens med deras? Vi hade alla lagt ner olika mycket tid på egna förberedelser: vissa hade använt de individuella instuderingsstimmar vi har schemalagda i undervisningen till instudering av sina partier i operorna, medan andra gjort detta arbete helt på egen hand. För oss innebar våra första gemensamma repetitioner därför ett första genomdrag med piano. Jag kände mig

---

<sup>2</sup> Anteckning ur min processdagbok från arbetet med produktion och föreställningar av *Ariadne auf Naxos*, 2015

nöjd och trygg med det upplägg jag haft under sommaren och tyckte mig vara väl förberedd inför vad som komma skulle.

I vårt fall stötte vi under detta stadium inte på alltför stora problem. Det är visserligen svår musik som tar tid att ta sig igenom men, nu gick jag och mina klasskamrater lugnt och metodiskt igenom hela verket och identifierade problem, både språkliga och musikaliska. Vi lade dock inte ner alltför mycket tid och möda på att korrigera eventuella felaktigheter i språket eftersom vi alla visste att det inom kort skulle bli nya förutsättningar i och med språkbytet som strax skulle ske.

#### ***2.4 Språkbyte och fortsatta repetitioner med ensemble***

Under de repetitioner som följde ägnade vi mycket tid åt att återigen gå igenom text och rytm för att det skulle bli rätt på svenska. På det stora hela fungerade det bra men i vissa partier, framförallt i recitativ, var det svårt att få språket att flyta. De tyska betoningarna och fraseringarna som vi vant oss vid var svåra att sudda ut ur minnet. Det blev också återigen dags att reda ut vilka noter som hörde till den svenska texten och vilka som bara var ämnade för den tyska.

Den röriga notbilden, som visserligen är vanligt förekommande i översättningar och något vi bör lära oss att leva med, gjorde att detta steg blev ett komplicerat moment i vår inlärningsprocess. Det gick åt mycket tid till detta, tid som jag såklart hellre hade lagt på vokalt arbete. Jag hade ju redan gjort detta arbete med tyskan en gång och nu blev det ett slags repris av samma process. Dock hade jag stor nytta av att ha lärt mig hela verket på originalspråk först, eftersom detta gav mig en mer komplett och riktig bild av hur det "egentligen" skulle vara, förutsatt att man vill komma så nära originalet som möjligt. Vi alla hade nu en bra uppfattning av hur verket lät i sin ursprungsversion och kunde försöka bygga om meningar, så att betoningar hamnade på rätt ställe och byta ut ord som vi inte upplevde som väl fungerande i sammanhanget. Men här är man begränsad i sina möjligheter. Det är oerhört svårt, för att inte säga omöjligt, att göra en översättning som både är helt trogen originaltext, i fråga om betoningar och fraseringar, och samtidigt det språk man vill översätta till. Även om jag anser att musiken har företräde, då det är ett sätt för mig att ha respekt för

kompositörens verk, så måste man behandla språket på ett sätt som gör att det blir begripligt för åhöraren.

I kapitlet ”Opera på originalspråk är vackrast, och något går alltid förlorat vid översättning” i *Textens transfigurationer* har Forsell citerat Burton Raffel:

”There are five categorical statements, all crucially modified by the final sentence:

1. No two languages having the same phonology, it is impossible to re-create the sounds of a work composed in one language in another language.
2. No two languages having the same syntactic structures, it is impossible to re-createthe syntax of a work composed in one language in another language.
3. No two languages having the same vocabulary, it is impossible to re-create the vocabulary of a work composed in one language in another language.
4. No two languages having the same literary history, it is impossible to re-create the literary forms of one culture in the language and literary culture of another.
5. No two languages having the same prosody, it is impossible to re-create the prosody of a literary work composed in one language to another language.

[But] the impossibility of exact re-creation does not prelude the very real possibility of approximation – and it is precisely on approximation that good translation of poetry must be built.”<sup>3</sup>

Man kanske inte kan skapa en översättning som är tillfredställande ur alla aspekter. Men genom gå igenom texten metodiskt från början till slut, både talat och sjunget, kan man identifiera sådant som man upplever som konstigt, onaturligt eller gammalmodigt och komma så nära en bra lösning som möjligt.

Men det är ju inte alls säkert att översättaren och sångaren har samma preferenser. Vid översättning finns också en stor risk att, av kompositör och/eller librettist uttänkta ordlekar, skämt eller associationer går förlorade. Ibland lyckas översättaren få med sådant men ofta försvinner det på vägen mellan språken. Detta kan tyckas vara detaljer i sammanhanget, men jag vill påstå att man på så vis också går miste om lager av nyanser hos

<sup>3</sup> Jonas Forsell, *Textens transfigurationer* (Stockholms konstnärliga högskola 2015), s. 37.

karaktären. I sådana fall kan givetvis sångare, dirigent eller regissör ingripa men detta kräver stor medvetenhet och noggrannhet.

Jag tänker på en fras som Zerbinettas ”Dann ist es doppelschwer, Sie lachen zu machen”, där Strauss har skrivit in en lång koloratur<sup>4</sup> på ordet lachen (skratta). Det kan tolkas som ett skratt, det blir alltså: la-ha-ha-ha-chen. Men på svenska är det svårt att uppfatta att det ska vara ett skratt eftersom ordet på motsvarande plats är ”få”; ”då är det dubbelt svårt, att få-hå-hå-hå dem att skratta”. Här har ju verkligen en lek med ord och text gått förlorad i översättningen. Jag ändrade visserligen inte översättningen för att hitta något som bättre skulle motsvara hur det är på tyska, men vetskapen om att det var en ordlek och ett tänkt skratt på tyska gjorde att jag åtminstone visste att Strauss här ville säga något om karaktärens humör och sätt att säga meningen.

## ***2.5 Krock mellan språk och sammanhang***

Vår regissör, Staffan Aspegren, valde att förlägga handlingen i våra operor till nutid. Att kunna förflytta operor i tiden är i många fall svårt på grund av att handlingen ofta är omodern och bygger på situationer som är svåra att placera och omtolka till modern tid. Men sett till handlingen i våra verk så passade de utmärkt att transportera genom århundradena. Strauss och Hofmannstahls ursprungliga tanke var att operan skulle utspela sig i 1700-talets Wien, men ingenting i handlingen knyter egentligen verket varken till specifik tid eller plats. Språket blir däremot svårare att förflytta till modern tid.

Ett problem gäller tilltalsord. I Sverige gick vi under 60 och 70- talet igenom en reform som innebar ett slopande av formella titlar i nästan alla sammanhang, och idag är det en självklarhet för oss att man duar i de allra flesta situationer och en titel eller ett namn i ett vardagligt sammanhang blir konstigt och förmodligen ganska uppseendeväckande. Den översättning vi använde oss av i vår produktion är inte skriven i nutid och kryllar av "herr" , "fru" och "Ni". Det blir inte trovärdigt med ett sådant språk om man samtidigt vill sätta in

---

<sup>4</sup> Koloratur (av lat *color* färg), virtuos utsmyckning av vokalmusik genom snabba löpningar, vågade språng, ornament och drillar. Wikipedia, s.v ”koloratur” senast uppdaterad 11 februari, 2016 (<https://sv.wikipedia.org/wiki/Koloratur>)

handlingen i ett modernt sammanhang.

Jag skulle i operan gestalta en ung, modern kvinna med många års erfarenhet av ett kringflackande liv som artist. Språket däremot var på vissa ställen ålderdomligt och svårt att kombinera med en sådan karaktär:

*”Jag har alltid tänkt mig Zerbinetta som en kvinna med mycket erfarenhet av livet som artist, som fri och självständig kvinna och med mycket skinn på näsan. Snäll, världsvan och lite kaxig i vissa fall. Här måste jag ju såklart lämna en del utrymme för regissörens tolkning, men jag har svårt att se hur man skulle kunna läsa henne på så många andra sätt. Jag tycker att Strauss skrivit hennes musik på ett kaxigt och ganska raljant sätt, men också absolut med en mjuk och sympatisk sida. Men i översättningen finns ställen där det är oerhört svårt att hitta ett förhållningssätt som funkar mellan karaktär, text och det sammanhang och den tid som regissören valt att lägga handlingen i.*

*Jag tycker att det är bra att vi använder oss av översättning vid just denna produktion med tanke på att en stor del av publiken kommer vara ovan vid opera och vi har inte tillgång till textmaskin. Dock tar det lite emot att ”göra våld” på Strauss/Hofmannstahls fantastiska samarbete och dess resultat.”<sup>5</sup>*

Nästan alla libretti vi som operasångare jobbar med, oavsett om vi sjunger på originalspråk eller en översättning, är gamla och bygger på ett föråldrat språk. Ofta används ord och uttryck som inte känns nutida och som är svåra att sätta in i ett modernt sammanhang. Detta är ju inte lika mycket ett problem om man väljer att gestalta operan i en äldre miljö, i den tid som operan är skriven - sådana gånger accepterar både publik och sångare att texten inte är helt modern eftersom den då passar in i tid och miljö. Men när man väljer att gestalta operan i modern tid så kan det bli problem med att få texter att kännas naturliga i sammanhanget. Jag skulle ju i detta fall gestalta Zerbinetta i nutid, och samtidigt använda ord som ”dumsnut”. Idag är det svårt att säga dumsnut utan att tänka på mössen i Askungen på julafton.

---

<sup>5</sup> Anteckning ur min processdagbok från arbetet med produktion och föreställningar av *Ariadne auf Naxos*, 2015



Men innan man ratar översättningar för att språket känns ålderdomligt ska man ju komma ihåg att inte heller Hofmannstahls ord är skrivna idag. Med största sannolikhet känns också hans tyska språk gammaldags för nutida tyskspråkiga, men har man ett annat modersmål har man inte samma möjlighet att upptäcka eventuellt förlegade uttryck. I vår produktion byttes titlar ut mot delvis påhittade namn, ni blev till du, och för att eliminera risken för associationer till Askungens musvänner, blev dumsnut till dumbom.

Ett steg mot att göra opera mer tillgänglig för allmänheten, om man nu väljer att använda språket som ett verktyg för detta, är att vara mån om att språket är välanpassat till den situation man ska spela. Bara för att vi sjunger på svenska, så betyder det inte per automatik att vi når publiken lättare om vi inte gör oss besväret att ta in vad vi sjunger och hur vi sjunger det. Om anledningen till att vi väljer bort ett originallibretto är att vi vill kommunicera en handling till publiken så måste vi också anpassa språk efter situation. Det blir inte trovärdigt att sjunga om "herr greven", "herr ceremonimästare" eller "mamsellen" om man vill att någon på allvar ska köpa att handlingen utspelar sig i modern tid. Det är svårt att översätta texter, det är ännu svårare när man har en notbild som man måste förhålla sig till. Visst kan man vara fri att ändra notbilden något men här finns en gräns, man bör ju ha som mål att fortfarande kunna höra vilken melodi det grundar sig på.

Även om vi kanske måste acceptera att en översättning alltid kommer ha brister ur någon aspekt kan vi göra oss besväret att förändra och förbättra den efter bästa förmåga, så att vi känner oss trygga och nöjda med hur vi känner att vi kommunicerar den till publiken. För att återkoppla till Strauss och vår slutproduktion insåg jag efterhand att jag, i alltför stor utsträckning, tagit med tyska betoningar och språklinjer in i den svenska översättningen. Att vilja att det ska låta så nära originalet som möjligt är en god intention, men det får inte bli på bekostnad av andraspråket, i det här fallet svenskan. Då blir det återigen svårt för åhöraren att följa med.

I Zerbinettas parti finns en duett med kompositören där hon för första gången i operan berättar om sina innersta tankar och känslor: "Ett ögonblick är lite, en blick är allt. Många tror nog att de förstår mig, men så naiva de är. Här på teatern spelar jag den koketta, vem

vet om mitt hjärta spelar samma roll? Jag verkar lycklig, fast jag är ensam.”<sup>6</sup>

När jag först läste denna replik ur duetten kände jag ingen koppling mellan orden och det som jag tolkade som dess betydelser. Jag tyckte att det kändes fel att säga ”ett ögonblick är lite”, jag skulle snarare säga att ett ögonblick kan vara kort eller långt. Jag gick tillbaka till den tyska texten för att se hur det var på tyska, i den tyska versionen står det: ”Ein Augenblick ist wenig, ein Blick ist viel”, jag funderade på innebörden i det. Till sist ändrade jag till ”Ett ögonblick är inget, en blick är allt”. Där blev det logiskt igen för mig! Ett ögonblick är ingenting, men en blick kan säga allt. Detta kan tyckas vara en liten detalj, men för mig kändes det språkligt bättre och mer korrekt när jag förstod poängen och kunde förmedla denna. Jag kunde stå för det jag tolkade som betydelsen i repliken även om jag fick ändra nyansen i översättningen: ”wenig” är tyska för ”lite”, alltså inte ”inget” som jag istället använde. Men genom denna lilla förändring kändes det som att jag gjort repliken till min egen och jag kunde förstå den när jag sa den, det fanns inte längre en barriär mellan orden och mig.

Jag vill påstå att om målet med att sjunga en översättning är att göra operan och texten begriplig för publiken så måste man alltså göra ett grundligt arbete med att gå igenom översättningen, på precis samma sätt som vi gör när vi själva översätter, för att ord för ord förstå vad det är vi sjunger. Det är först när vi själva verkligen förstår innebörden av ord och text som publiken får en chans att förstå vad vi vill säga och förmedla.

## **2.6 Repetition med orkester och översättning av det egna språket**

*”Måste sätta mig och göra ett betydligt mer noggrant arbete med ’ord för ordöversättning’. Att sjunga på modersmål har många fördelar, man tänker ju att man kan språket så pass bra att man kanske av den anledningen blir lite lat i sitt tolkande och hur man behandlar orden? Jag kommer ibland på mig själv med att innehållsdisponera och betona de svenska meningarna på samma sätt som jag gjorde när jag sjöng på tyska. Kanske borde man analysera och fundera ännu mer över texter på svenska, hur ofta missar jag den egentliga*

---

<sup>6</sup> Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos*, libretto: Hugo von Hofmannstahl. Svensk översättning: Ann-Margret Pettersson. (Boosey & Hawkes, Ltd. 1944).

*avsikten och tanken med en text för att jag tror att jag förstår-eftersom den ändå är på svenska, jag kan ju svenska..? Hur många svenska sånger som jag sjungit sedan barnsben vet jag egentligen vad de handlar om? ”*

*Ps. Man kan ju också tillägga att Strauss sätt att skriva musik inte alla gånger ger sångaren de bästa av förutsättningar för att texta tydligt, ofta är det ju oerhört svåra passager med stora intervall och mycket text i höga lägen. Kan han själv då ha brytt sig så himla mycket om att språket skulle nå ut till publiken? (Detta senaste skrivs av en frustrerad sångerska som sliter sitt hår på repen för att texta så t y d l i g t som det bara är möjligt i den här musiken...”<sup>7</sup>*

De flesta av alla som vuxit upp i Sverige har väl sjungit Idas sommarvisa. Många av oss kan den, åtminstone ungefär. Men en dag när jag i vuxen ålder sjöng denna visa som följt mig sen barnsben insåg jag att jag inte alls förstår vad jag sjunger i de inledande fraserna. Jag var tvungen att tänka en liten stund för att förstå vad det var någon skulle sätta fart på. Min fras sträckte sig nämligen inte längre än så här: ”Du ska inte tro det blir sommar ifall inte nån sätter fart.” Sedan fortsatte nästa mening: ”På sommarn och gör lite somrigt, för då kommer blommorna snart.” När jag tog bort taktstreck och musikaliska fraseringar så blev det lite tydligare; ”Du ska inte tro det blir sommar ifall inte nån sätter fart på sommarn och gör lite somrigt, för då kommer blommorna snart!”.

Nu är sången skriven på ett sätt som gör att det är svårt att kombinera den textliga frasen med den musikaliska fraseringen och i slutändan uppfatta meningen, och jag menar inte att man ska tänka frasering eller betoning när man sjunger Idas sommarvisa. Jag vill bara ge ett exempel på hur lätt det kan vara att ”missa poängen” när man bara läser ord på rytm istället för att tänka på hela meningen och analysera vilket ord det är som ska vara det viktiga i meningen, vart man vill ha sin betoning. Kanske fortsätter den språkliga frasen bortom det vi upplever som den musikaliska? Som sångare är det vårt jobb att försöka förstå kompositionen till fullo och det gör man bäst genom att gå igenom alla kompositionens komponenter; noter, toner, ord, meningar, fraser, språk etc. Det är lätt att springa förbi betydelsen i det

---

<sup>7</sup> Anteckning ur min processdagbok från arbetet med produktion och föreställningar av *Ariadne auf Naxos*, 2015

vi sjunger om, om vi som sångare inte tar oss tid att analysera och fundera över detta. Gör vi inte det förberedande tolkningsarbetet noga – något jag envisas med att betona – är det lätt att vi missar viktiga nyanser och poänger som kan vara viktiga i kommunikationen med publiken:

*”Några dagar kvar till föreställning. Idag stod jag i övningsrummet och skulle sjunga en bit ur den fantastiska duetten mellan Zerbinetta och kompositören. Efter ungefär 20 takter inser jag att jag återigen står och sjunger på tyska. Det händer lite då och då att jag gör det. Får mig att undra, hoppar jag oftare än jag själv är medveten om mellan språken? Man vill ju inte gärna stå på scenen och inse att man just sjungit en halv aria på tyska.”*<sup>8</sup>

Man kan tydligen vara så inne i det man gör att man inte inser att man inte sjunger på samma språk som sina medspelare. Vid tillfället då det hände drabbades jag i det närmaste av panik. Det var bara dagar kvar till premiär och jag kunde inte själv säga hur länge jag sjungit på tyska. Det hela kändes lite som att jag gått i sömnen och inte varit medveten om vad som hänt. Hade jag nu hittat den stora baksidan med att kunna ett verk på två olika språk? Att i stundens hetta inte kunna vara helt fokuserad på mitt gestaltande utan att eventuellt byta språk mitt i alltihop? Jag funderade också mycket på om det helt enkelt kunde vara så att det fanns ett språk som bättre än svenskan passade till Strauss musik, nämligen tyska. Det var ju mitt stora aber under hela processen: att den svenska texten så ofta kändes som en kompromiss mellan Strauss intention och översättarens möjlighet att göra texten begriplig och i så stor utsträckning som det gick: så lik den tyska texten som möjligt.

Med litet distans kan jag dock se på situationen lite annorlunda. Att vara mer fokuserad på vad man säger, än på hur måste väl anses vara något bra? Man kan och bör ju inte heller bortse från det faktum att tyska var det första språk jag studerade in denna opera på. Det man lär först har en förmåga att bli det starkaste i minnet. En romantisk sida av mig, en sida som också är väldigt förtjust i tanken på att Strauss musik är lämpad för ett speciellt språk, tyska, vill dock hävda att det faktiskt är svårt att sära på Hofmannstahls ord och Strauss

---

<sup>8</sup> Anteckning ur min processdagbok från arbetet med produktion och föreställningar av *Ariadne auf Naxos*, 2015

musik: att de är så väl avvägda för varandra att mycket av det flöde som finns går om intet när man sjunger samma musik på ett annat språk. Men jag förstår också att om man vill göra operan tillgänglig för en bredare publik, så måste man lägga sådana tankar åt sidan. Om man ska framföra musiken i ett sammanhang där det är den musikaliska upplevelsen som ska stå i centrum så kanske man kan ha råd, eller ta sig råd, att riskera att publiken inte förstår varje ord vi sjunger. Men i detta fall var vi ju alla överens om att vi ville sjunga på svenska just för att publiken skulle kunna förstå. Svenska är ett mycket bra sångspråk och det är onödigt att välja bort svenska bara för att översättningarna inte alltid är vad vi önskar om man upplever att vinsten är tillräckligt stor i fråga om publikens språkliga förståelse.

## ***2.7 Föreställningar och publikkontakt***

Slutet på en intensiv repetitionsperiod närmade sig och vi stod inför vårt mål: föreställningar och mötet med publiken. Hur skulle vårt arbete tas emot? Hur skulle jag att uppleva att min karaktär togs emot, och hur skulle jag veta om eller när jag lyckades gestalta den tillfredställande?

Jag vill att publiken ska höra och förstå varje ord jag sjunger. Jag vill att de ska se vad som motiverar mig att göra det jag gör och säga det jag säger. Jag kan givetvis inte påverka eller veta precis vad publiken tänker och tycker, det enda jag kan göra är att ge den ett, från mig, så ärligt och genuint gestaltande som jag är kapabel till. Inte leta efter bekräftelser och reaktioner, utan vara i min roll så gott jag kan. Jag hör publiken och ser att den är där men om jag får inte fokusera på den snarare än på mitt gestaltande och på in repliker.

Det var alltså nu jag skulle få veta om allt det arbete jag lagt ner på tolkning av språk, handling och karaktär för flera månader sedan skulle bära frukt. Varje ord hade jag försökt fylla med en ärlig känsla och varje handling jag gjorde på scenen hade ett mål. Jag försökte vara tydlig i mina aktioner så att Zerbinetta skulle bli en trovärdig karaktär:

*”Efter premiär. Glad att vi sjunger på svenska! Glad att publiken kan förstå vad jag sjunger. Även om jag tycker att det är musiken som är fantastisk i detta verk, snarare än handling, och att S och H skrivit på ett sätt som ger varje ord och mening en spänning och*

*en värme så är jag glad att jag kan ge publiken ett sammanhang så att de kan hänga med i den brokiga handlingen. Talade med några av musikerna i orkestern. De tycker det låter konstigt och tillgjort att vi sjunger på svenska. De tycker att det hörs att det är en översättning. Kanske gör det det! Men gör det nåt om vinsten är att publiken får en större upplevelse? Utan publiken blir mitt jobb, i mina ögon, meningslöst. Det är ju den publik som lyssnar på just den här föreställningen som är viktig, i ett annat sammanhang på en annan plats hade tyska kanske varit ett bättre alternativ.*<sup>9</sup>

### **3. Diskussion**

Vilka slutsatser kan jag då dra av denna erfarenhet, har vinsterna med att sjunga en översättning varit tillräckliga för att kunna säga att det varit värt det?

Hade vi valt att sjunga på tyska hade vi sluppit mycket extraarbete med att reda ut plottriga noter, hitta ordval som skulle passat oss bättre, och för min egen del besparat mig funderingar över om jag verkligen sjöng på rätt språk eller om jag omedvetet vandrat över till ett annat. Detta hade helt klart varit en enklare väg att gå att studera in operan på ett språk och hålla sig till detta genom hela processen. Men nu hade vi en annan aspekt att ta i beaktande: vi ville att publiken skulle förstå vad våra operor handlade om. Det var viktigt för mig att kunna visa på att opera inte är en konstform som kräver av publiken att den måste ha en massa förkunskaper och att man ska kunna framföra opera även i sammanhang där det inte finns textmaskiner. Det är min uppfattning, att opera behöver vara så flexibel att man kan sjunga på det språk som förstås av publiken även när det inte är originalspråk, även om detta kan leda till kompromisser med vissa av de musikaliska kvaliteterna. Vår älskade konstform har alltid tålt det och om den ska orka stå stark även i framtiden tror jag att vi måste vi våga använda oss av översättningar i större utsträckning.

Opera är en gammal och ofta traditionsbunden konstform. Som utövare på 2010- talet har vi ett ansvar åt två håll: vi måste dels bevara och föra vidare de traditioner som gör operan till den fantastiska genre den är, men vi ansvarar också för att se till att konstformen utvecklas

---

<sup>9</sup> Anteckning ur min processdagbok från arbetet med produktion och föreställningar av *Ariadne auf Naxos*, 2015

så att den inte kan avfärdas som gammalmodig och omodern. Jag har under arbetets gång frågat mig hur man sett på detta med översättningar genom tiderna. Har kompositörerna själv haft åsikter i frågan? I Forsells *Textens transfigurationer* läser jag:

”Framförallt i det tyska språkområdet sjöng man alltså opera på publikens språk, snarare än tonsättarens eller originallibrettistens. Marianne Tråvén räknar, i sin omfattningsrika och grundliga avhandling där hon analyserar sex olika svenska översättningar av Don Giovanni, till ett 70-tal tyska översättningar av samma opera. Ricordi, det stora Milanobaserade operaförlaget, tryckte i början av 1900- talet klaverutdrag av Verdis och Puccinis operor med enbart tysk text avsedda för den gigantiska tyska marknaden. (...) I Italien har man alltid sjungit opera på italienska, oavsett vilket språk texten till operan ursprungligen skrivits på.<sup>10</sup>

Översättningar är alltså inget nytt inom operagenren, snarare något vi kommit allt längre ifrån, och det är ett argument som kan vara bra att med sig när man diskuterar dess varande eller icke varande. Även om det säkert varierat från land till land och kompositör till kompositör, så är det inte ett nytt påfund. För oss i vår produktion var det en nödvändighet för att göra verket så lättillgängligt som möjligt för så många som möjligt.

Jag talade med några i orkestern efter vår premiär. För dem lät Strauss på svenska konstigt och fel. Jag minns också ett tillfälle då vår tyska dirigent fick syn på mina tyska studieböcker som heter ”*Lieber Deutsch*”, han tittade på boken och sa; ”ja, lieber Deutsch!” och menade att Strauss musik låter bättre på tyska. Jag säger inte emot, jag håller till och med med! När man är van vid att höra ett musikstycke på ett språk, så byter det ofta helt karaktär när det översätts. Jag satt vid ett tillfälle i en jury vid antagningsprov till en folkhögskola när en ung tjej kom in och talade om att hon skulle sjunga Habaneran ur *Carmen* på engelska. Sången blev en helt annan för mig som tidigare bara hört den på original-språket franska och på svenska. På engelska lät sången modern och helt annorlunda. ”L'amour” som Carmen upprepade gånger sjunger under sin berömda refräng blev på engelska ”Oh, love” och tappade därmed sin exotiska klang.

---

<sup>10</sup> Forsell, *Textens transfigurationer*. s. 26

Inför instuderingen av *Ariadne auf Naxos* studerade vi alltså först in verket på tyska och sedan på svenska. Man kan fråga sig vad poängen med ett sådant upplägg skulle kunna vara. Jag för min egen del ser flera olika. Följande tankar kan väl appliceras på de allra flesta operor men jag koncentrerar mig nu på *Ariadne auf Naxos*. Min upplevelse är att Strauss i sitt sätt att komponera gett alla karaktärer i operan ett eget sätt att låta, ett eget sätt att behandla ord och toner. Om man, istället för att utgå från originalet, sjunger en översatt text finns det kanske en risk att vissa karaktärsdrag inte lika tydligt kommer fram? Även om man hittar en välgjord och bra översättning kommer man kanske att missa en del av kompositörens utarbetade tankar och idéer? Med det sagt menar jag inte att man av någon absolut princip aldrig någonsin ska studera in en översättning före eller istället för originalspråket, men hos mig har definitivt fötts en tanke efter detta projekt, nämligen att man bör utforska möjligheterna att hitta drag hos sin karaktär som kan ligga gömda i originalspråket. Kanske kan man hitta nyanser i personligheten som annars hade gått förlorade.

Man kan kanske inte komma undan de svårigheter som man ofta stöter på när man studerar in en översatt opera. Som jag beskrev tidigare i arbetet var de noter vi använde under arbetet var sådana där originalnoterna ibland ersatts och ibland kompletterats med tillagda noter för att passa den svenska översättningen. Det var en rörig notbild som var svår att förstå, så är ofta fallet när man använder översättningar. Det är i sig ingen ursäkt för att inte använda översättningar men det kan vara bra att från början detaljerat gå igenom hur man vill lösa svåra passager och konstigheter innan själva den vokala instuderingen börjar för att det inte ska uppstå förvirring längre fram i arbetet.

Även om det för mig uppstod viss språkförvirring i ett skede av min process, anser jag i efterhand att jag gjorde stora vinster i och med att jag studerat in originallibrettot innan översättningen. När jag i det första skedet gick igenom översättningen noggrant och jämförde med originalet kunde jag hitta betoningar som hamnat på fel plats. Jag kunde på förhand se om fraserna kändes språkligt naturliga och om ordvalen var sådana som jag skulle gjort eller om jag kunde hitta andra som jag upplevde som bättre i förhållande till den karaktär jag från början tyckte Zerbinetta var.



Fördelen med en översättning är att den, förutsatt att regissör och dirigent samtycker, är mer tillåtande för ändringar och anpassningar. När man förflyttar en opera i tid kommer man i de flesta fall att stöta på ord och meningar som inte passar i den tid man befinner sig i. Rätt eller fel, men när vi sjunger på andra språk än vårt eget verkar vi ofta inte vara lika noga med att allt vi sjunger stämmer så bra in i den situation vi försöker gestalta som vi är när vi sjunger på ett språk vi förstår. Kanske tar vi för givet att inte heller publiken förstår att vi gör en avvikelse från librettot i det vi gestaltar på scenen. Sångarnas språkkunskaper är ofta goda men sällan tillräckligt goda för att göra de nödvändiga justeringar som krävs och dessutom tar de flesta av oss inte lika lättvindigt på detta med att ändra i ett original.

Jag upplever att min förståelse för musiken blev större och djupare och när jag i översättningen inte tyckte att texten kändes bra var det lätt för mig att gå tillbaka till den tyska texten och avgöra om översättningen var bra i förhållande till originalet eller om jag faktiskt kunde hitta något annat ord eller något annat sätt att bygga upp fras och mening.

Jag frågade vår studierektor Monica Danielsson varför uppgiften var utformad som den var, att vi skulle göra instuderingen på två språk. Hon svarade:

Så här tänker jag: man bör alltid lära sig en opera på originalspråket först, även om den sedan ska sjungas på svenska. Detta för att få den grundläggande interpretationen av verket så som tonsättaren tänkte då han skrev det. Alltså med framför allt rätt betoningar - både språkligt och musikaliskt. I en svensk översättning blir det alltid en del kompromisser med dels språkmelodin, men ofta också musikaliskt med tillagda/borttagna smånoter, brutna överbindningar med mera. Om man vänder på resonemanget tycker jag också det är viktigt att även om man ska sjunga en opera på tex italienska i en produktion, att man också har en helgjuten översättning (och gärna också sjunga den på kammaren) att tillgå, allt för att få en så djupgående förståelse som möjligt.<sup>11</sup>

När jag jämför Monicas svar och mina tankar som jag skrivit om i detta arbete kan jag se att det sammanfattar och stämmer väldigt väl överens med min upplevelse och erfarenhet av projektet.

---

<sup>11</sup> E-mail den 16 maj 2016.

### **3.1 Skillnad på opera och opera**

Den första operan som skrevs var *Daphne* komponerad av Jacobo Peri 1597<sup>12</sup>. Sedan *Daphne* har det tillkommit en ofantlig mängd operor i olika tider och olika stilar. Det jag skrivit om i denna studie är baserat på arbetet med *Ariadne auf Naxos*. Den andra operan som framfördes under samma kväll ger andra förutsättningar och är i mina ögon inte lika känslig för översättningar, utan kräver snarare att framföras på publikens språk. Antonio Salieris opera *Prima la musica e poi le parole*, är en opera som till stor del består av recitativ. Recitativet följer talets och språkets rytm och är en form av talsång som används för att föra handlingen i operan vidare. Recitativet blandas med arior, det vill säga reflekterande solosånger, som används för att uttrycka känslor och tillstånd.<sup>13</sup> Handlingen framträder tydligt i detta format och det är lätt att förstå vad som händer på scenen förutsatt att regin är tydlig och att sångarna sjunger på ett språk som publiken förstår.

När Strauss skrev sin musik var tiden och idealen helt andra. Strauss använder inte lika tydlig uppdelning av recitativ och aria, det är ofta svårt att plocka ut en aria ur en Strauss-opera. Strauss skrev, förutom sina operor, många symfoniska dikter. En symfonisk dikt är ett verk för orkester som berättar en historia genom musiken, *Don Juan* eller *Also sprach Zarathustra* är två exempel på kända sådana verk. Som jag ser det liknar Strauss operor väldigt mycket hans symfoniska dikter, eller tondikter som han själv kallade dem. I operorna finns visserligen en berättad text men han berättar minst lika mycket genom sin musikaliska gestaltning. Det är av den anledningen som jag upplever att en översättning stör eller ibland till och med förstör för den musikaliska upplevelsen av hans musik. Rösterna behandlas nästan som ett instrument i orkestern och orden som sångaren sjunger är en del av instrumenteringen. Byter man ord blir resultatet av helheten en annan.

### **3.2 Så, opera översatt eller inte?**

När jag har konserter där jag sjunger arior och romanser på tyska, franska eller italienska brukar jag alltid översätta eller åtminstone berätta för publiken vad stycket handlar om. Ibland känns det överflödigt, som att musiken ofta kan tala helt för sig själv. Men ofta

---

<sup>12</sup> Clive Griffin, *Need to know? - Opera*. s. 9

<sup>13</sup> *ibid.* s. 21

kommer tacksamma deltagare ur publiken fram och tackar för att jag tog mig tid att berätta om vad sången som de tyckte var så vacker handlade om. När det bara handlar om ett par sånger eller en aria är det ju inte så svårt att sammanfatta och berätta, men hur gör man om det är ett längre verk eller en hel opera?

Min drivkraft är de stunder då jag tycker mig märka på stämningen i rummet att de känner det jag försöker förmedla att min karaktär känner. Ibland behövs inga ord. Det finns en vokalis, alltså ett stycke utan text, av Sergej Rachmaninov som jag ofta upplever har denna effekt på publiken. Jag skulle kunna säga att folk borde ta sig tid att lyssna på musiken, lyssna på en fin aria och bara njuta av allt det vackra, precis som jag gjorde när jag var 17 år. Men jag varken kan eller vill kräva detta av dem som kommer till mina konserter eller operaföreställningar. Jag vill att alla ska kunna komma precis som man är, med de förutsättningar man har. Vi måste kunna erbjuda publiken förståelse för verket genom texten. Därför tycker jag, trots de motargument som jag redovisat, översättningar kan vara en bra ingång till operans många världar för en ny publik.

## 4. Bibliografi

### Litteratur:

Forsell, Jonas., *Textens transfigurationer*. Doktorsavhandling (Stockholm: Stockholms konstnärliga högskola 2015)

Griffin, Clive, *Need to know? - Opera*. (London: Collins, Focus publishing 2007)

### Websites:

Wikipedia:

”koloratur”, 11 februari, 2016

<https://sv.wikipedia.org/wiki/Koloratur>

### Partitur:

Strauss, Richard., *Ariadne auf Naxos*, libretto av Hugo von Hofmannstahl. Svensk översättning: Ann-Margret Pettersson. (London: Boosey and Hawkes, Ltd, B.& H. 15781)

### Egna anteckningar:

Hagman, Frida., Arbetsdagbok från arbetet med slutproduktion och föreställningar av *Ariadne auf Naxos*

### Bild, titelblad:

Från föreställningen *Håll käften och sjung, del 2: Ariadne på Naxos* - Foto: Emelie Kroon