

Elina Lahtinen

SAKSANKIELISET EUROVIISUT JA SCHLAGERIT SUOMALAISINA ISKELMINÄ:

Laulujen kääntäminen Pentathlon-kriteerien ja
käännösmenetelmien näkökulmasta

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta
Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriopinnot
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2019

TIIVISTELMÄ

LAHTINEN, ELINA JOSEFIINA: Saksankieliset euroviisut ja schlagerit suomalaisina iskelminä: Laulujen kääntäminen Pentathlon-kriteerien ja käännösmenetelmien näkökulmasta

Pro gradu -tutkielma 70 sivua, liitteet 12 sivua, saksankielinen lyhennelmä 12 sivua

Tampereen yliopisto

Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriopinnot

Saksan kääntämisen ja tulkkauksen opintosuunta

Toukokuu 2019

Musiikin sanotaan olevan universaali kieli, mutta tutkitusti nimenomaan laulumusiikki koskettaa meitä. Ulkomaisia suosittuja lauluja on käännetty suomenkielisiksi iskelmiksi ahkerasti erityisesti 1950–1980-luvuilla, ja monet niistä ovat sopeutuneet Suomen iskelmärepertuaariin niin hyvin, että niiden alkuperä on hämärtynyt. Tässä tutkielmassa tarkastellaan saksalaista alkuperää olevia euroviisuja ja schlagereita sekä niiden suomenkielisiä lauluversioita. Tavoitteena on tutkia, miten Peter Low'n Pentathlon-kriteerit (laulettavuus, rytmi, luonnollisuus, riimi ja merkitys) toteutuvat suomenkielisissä käännösiskelmissä sekä millaisia käännösmenetelmiä niissä on käytetty.

Teoriaosiossa luodaan katsaus laulujen kääntämisen vaiheisiin ja tutkimukseen yleisesti sekä iskelmien ja euroviisujen kontekstissa. Jotta käännöslauluja voidaan arvioida, esittelen laulu-lyriikan kirjoittamisen peruseriaatteet ja laulun kääntämisen kriteerit Low'n mukaan. Käännöstieteellisestä näkökulmasta keskeisimmät teoriat, joihin sanoituksia peilaan, ovat kotouttaminen, manipulaatio ja dynaaminen ekvivalenssi. Käännösmenetelmiä voidaan tutkia paikallisesti säetasolla.

Aineistoksi valikoituivat Saksan euroviisut *Dschinghis Khan* (1979), *Johnny Blue* (1981) ja *Ein bißchen Frieden* (1982), niiden suositut suomenkieliset versiot samoilta vuosilta *Tsingis Khan*, *Johnny Blue* ja *Vain hieman rauhaa*, sekä schlagerit *Lili Marleen* (1939), *Die Gitarre und das Meer* (1959) ja *Was ich dir sagen will* (1967) ja niiden käännösiskelmät *Liisa pien* (1942), *Kitara ja meri* (1960) ja *Rakkauden jälkeen* (1968). Aineiston kappaleita kuunneltiin, nuottikuvia tarkasteltiin ja sanoituksia analysoitiin verraten käännöksiä alkuperäislauluihin.

Tsingis Khan ja *Rakkauden jälkeen* olivat pitkälti manipuloituja ja uudelleen kirjoitettuja lauluja. *Kitara ja meri* puolestaan oli käännetty hyvin uskollisesti alkuperäiselle kappaleelle. Myös *Liisa pien*, *Vain hieman rauhaa* ja *Johnny Blue* osoittautuivat lähdeteksteille uskollisiksi käännöksiksi, vaikkakin niihin oli lisätty kotouttavia elementtejä ja tehty muokkauksia. Käännösmenetelmistä eniten tavattiin transpositiota, transformaatiota, modulointia ja eksplikointia. Kaikki käännetyt kappaleet olivat laulettavia, ja ne oli sujuvasti sovitettu musiikkiin, sillä nuottikuvamuutokset olivat vähäisiä. Pentathlon-kriteerit toteutuivat merkitystä lukuun ottamatta kaikissa hyvin, sillä tekstit olivat helposti laulettavia, riimitettyjä, pääosin luonteivia ja rytmiltään ymmärrettäviä.

Avainsanat: laulujen kääntäminen, Eurovision, euroviisut, schlager, iskelmä, Peter Low, Pentathlon-periaate, käännösmenetelmä

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla.

Sisällys

1 JOHDANTO	1
1.1 TUTKIMUSKYSYMYS JA AINEISTO	2
1.2 TUTKIMUKSEN TAVOITE JA MENETELMÄT.....	3
1.3 TUTKIELMAN RAKENNE.....	4
2 LAULUJEN KÄÄNTÄMINEN JA SEN VAIHEITA	5
2.1 MITÄ LAULUN KÄÄNTÄMINEN TARKOITTAÄ?	5
2.2 KÄÄNNÖSISKELMÄT SUOMESSA	6
2.3 EUROVIISUJEN KÄÄNTÄMINEN	8
2.4 LAULUJEN KÄÄNTÄMISEN TUTKIMUS	10
3 KÄÄNNÖSTIETEELLISET TEORIAT LAULUJEN KÄÄNTÄMISESSÄ.....	12
3.1 KESKEISET KÄÄNNÖSTIETEELLISET TEORIAT	12
3.2 KÄÄNNÖSMENETELMÄT JA -STRATEGIAT	14
3.3 KÄÄNNÖSMENETELMIEN MÄÄRITTELY.....	15
4 LAULULYRIIKAN KIRJOITTAMINEN JA LAULUN KÄÄNTÄMISEN KRITERIT LOW'N MUKAAN....	18
4.1 LAULETTAVUUS JA NUOTTIKUVA	19
4.2 RYTMİ JA LUONNOLLISUUS	21
4.2.1 Tavujen pituus ja kesto	22
4.2.2 Tavujen paino.....	23
4.3 RIIMI.....	24
4.4 MERKITYS	26
5 AINEISTON ESITTELY JA TUTKIMUSMENETELMÄT	29
5.1 TUTKIMUKSEN TAVOITE	29
5.2 TUTKIMUSAINIISTO	29
5.3 TUTKIMUSMENETELMÄT.....	32
6 EUROVIISUT JA SCHLAGERIT SUOMALAIŠINA ISKELMINÄ	34
6.1 EUROVIISUT SUOMENNOKSINEEN	34
6.1.1 Dschinghis Khan – Tsingis Khan.....	34
6.1.2 Johnny Blue – Johnny Blue.....	38
6.1.3 Ein bißchen Frieden – Vain hieman rauhaa.....	41
6.2 SCHLAGERIT SUOMENNOKSINEEN	44
6.2.1 Lili Marleen – Liisa pien.....	45
6.2.2 Die Gitarre und das Meer – Kitara ja meri	51
6.2.3 Was ich dir sagen will – Rakkauden jälkeen.....	54
6.3 YHTEENVETO.....	58
7 JOHTOPÄÄTÖKSET	61
8 LÄHTEET	64
LIITTEET.....	I-XII

Deutsche Kurzfassung

1 JOHDANTO

Musiikkia ei turhaan sanota universaaliksi kieleksi. Instrumentaalimusiikki eli musiikki ilman sanoja todella ylittää kansalliset ja kielelliset rajat, mutta erityisesti laulumusiikki koskettaa meitä (Low 2017, 1). Laulun käsite tarkoittaa nimenomaan musiikkia, joka sisältää ihmisäänen laulamia sanoja. Ihmisääntä voidaan käyttää myös melodiainstrumenttina, mutta silloin ei ole kyse laulusta sen täydessä merkityksessä. (Mts. 4.) Lauluun tarvitaan laulettavia sanoja, jotka kantavat merkityksiä. Laulumusiikki ilmaisee laajasti tunnetta, joka on intensiivinen ja vaikuttava, sekä samalla kertoo tarinoita, kehittelee fiktiivisiä hahmoja, kommentoi tapahtumia, viihdyttää ja parodioi. Verbaaliset elementit eivät tietenkään voi ylittää kielellisiä rajoja yhtä helposti kuin musiikilliset elementit, ja tässä kohtaa saattaa käänös astua kuvaan. (Mts. 2.)

Ulkomaisia suosittuja musiikkikappaleita on käännetty suomenkielisiksi iskelmiksi luonnollisena osana musiikintekemistä vuosikymmenien ajan, vaikka nykyään lauluja käännetään enää harvemmin (Laitinmäki 2015, 17). Ulkomaista populaarimusiikkia kuunnellaan nyt originaaliversioina (Niiniluoto 2007, 549). Aikaisemmilla vuosikymmenillä, erityisesti 1950–1980-luvuilla, lauluja kierrätettiin ahkerasti ja käänöskappaleita syntyi liukuhihnavauhtia. Toivo Kärki hallinnoi Suomen iskelmätuotantoa ja opetti nuoria sanoittajia kuten Vexi Salmea ja Juha ”Junnu” Vainiota lyriikan kirjoittamisen saloihin tiukalla runousopilla (Iskelmä-Suomi 2016). Euroopasta esimerkiksi lukemattomat italialaiset ja ranskalaiset sävelmät on tulkittu suomeksi ja myös Saksan iskusävelmät eli *schlagerit* ovat muuntuneet suomenkielisiksi lauluiksi. Monesti laulut ovat sopeutuneet suomalaiseseen iskelmäkenttään niin hyvin, että niiden alkuperä on hämärtynyt jopa kokonaan (Laitinmäki 2015, 17; Niiniluoto 2007, 535). Siksi voi tuntua yllättävältä, että useat Suomen historian menestyneimmät iskelmähelmet ovat käänöskappaleita.

Laulujen kääntäminen eroaa hyvin paljon muiden tekstien kääntämisestä. Huomioon täytyy ottaa uusien vastaanottajien lisäksi myös erityisesti melodian nuottikuva, eli nuottien rytmit ja kestot, ja sanojen laulettavuus, eli sanojen rytmit ja osuminen nuoteille (Low 2005, 196–197; Steinby 2009, 7:1). Joskus aihe mahdollistaa merkitykseltään sananmukaisen kääntämisen ja joskus teemasta luovutaan täysin ja valitaan uusi, kohdeyleisölle sopiva tarttumapinta. Laulujen kääntämisessä käytössä olevat käänösstrategiat ja -menetelmät vaikuttavat vaihtelevan

suuresti (Low 2005, 189; Savonen 2008, 238), ja siksi ne ovat kiinnostava tutkimuksen kohde. Peter Low'n (2005) Pentathlon-periaatteen mukaan laulujen käännöksiä voidaan arvioida viidellä kriteerillä, jotka ovat laulettavuus, rytmi, luonnollisuus, riimi ja merkitys. Nämä osa-alueet ovat osittain päällekkäisiä ja vaikuttavat toisiinsa, ja kääntäjä joutuu usein tinkimään yksittäisistä kriteereistä parantaakseen kokonaisuutta (Savonen 2008).

1.1 Tutkimuskysymys ja aineisto

Koska käännöskappaleiden suuri rooli suomalaisessa musiikin historiassa on kiistämätön, laulujen kääntämisen ala käännöstieteessä ansaitsee osakseen tutkimusta. Tämä herätti kysymyksen siitä, mitkä suositut Suomen ikivihreät ovat nimenomaan saksalaista tai saksankielistä alkuperää. Huomioni kiinnittyi aluksi *Eurovision Song Contest* -laulukilpailuun (ESC, suom. Eurovision laulukilpailu, Euroviisut), jota on järjestetty vuosittain eri puolilla Eurooppaa jo vuodesta 1956 lähtien (ESC 2015a; Moisio 2003, 15). Saksan edustuskappaleiden listalta kohosi esiin erityisesti kolme laulua, joiden suomalaiset versiot ovat monille hyvin tuttuja. *Dschinghis Khanin*, *Johnny Bluen* ja *Ein bißchen Friedenin* suomenkieliset versiot *Tsingis Khan*, *Johnny Blue* sekä *Vain hieman rauhaa* ovat olleet suosittuja koko kansan iskelmiä Suomessa, ja ne kuuluvat yhä edelleen esittäjiensä keikkaohjelmistoon. Tutkimusaineistoa monipuolistaakseni kokosin siihen lisäksi kolme muuta saksankielistä iskelmää, jotka ovat peräisin euroviisujen kontekstin ulkopuolelta, mutta silti olleet ahkerassa radiosoitossa. Nämä laulut poimin eri vuosikymmeniltä laajentaakseni tutkimuksen aika-aspektia, ja ne ovat *Lili Marleen*, *Die Gitarre und das Meer* sekä *Was ich dir sagen will*, joiden esitetyt suomenkieliset versiot ovat *Liisa pien*, *Kitara ja meri* sekä *Rakkauden jälkeen*.

Vaikka laulujen kääntämistä on tutkittu viime aikoina yhä enemmän (erityisesti Low 2005; 2017; Franzon 2005; 2008; Kaindl 2005; Savonen 2007), iskelmien tai etenkin euroviisujen kääntämistä koskevia tutkimuksia on toistaiseksi tehty vain vähän (esim. Haapaniemi 2017, tutkimuksen pohjana Hectorin käännöskappale). Tutkimukseni tarkoituksena on valaista musiikkitekstien kääntämisen aluetta lisää nimenomaan populaarissa iskelmäkontekstissa 1930-luvulta 1980-luvulle. Tutkin saksankielistä alkuperää olevia lauluja ja niiden suomenkielisiä versioita käännös menetelmien näkökulmasta sekä tarkastelen käännöksiä Low'n (2005) esittämien kriteereiden avulla. Tarkastelen, millaisia käännös menetelmiä laululyyrikoissa on käytetty, miten Pentathlon-periaatteen kriteerit täyttyvät ja miten käytetyt

käännösmenetelmät vaikuttavat kriteereihin ja niiden toteutumiseen. Osoitan myös, millaisia käännösprosessista johtuvia nuottikuvien muutoksia lauluissa esiintyy.

1.2 Tutkimuksen tavoite ja menetelmät

Tavoitteenani on määritellä kunkin kappaleparin (kuusi originaalilaulua ja niiden käännöslaulut) tärkeimmät keskinäiset eroavaisuudet ja yhtäläisyydet sekä sanoitusten että nuottikuvan suhteen ja analysoida lauluteksteissä käytettyjä käännösmenetelmiä. Koska olemassa oleva nuottikuva vaikuttaa ratkaisevasti laulettavien sanoitusten kirjoittamiseen toisella kielellä, käännösratkaisuja ei voi tarkastella ottamatta huomioon musiikillista kehystä (Low 2017, 20). Näin ollen otan huomioon musiikkikappaleen kaikki ulottuvuudet ja arvioin laulutekstien suomennoksia Low'n Pentathlon-periaatteen mukaisesti.

Luon myös yleiskatsauksen käännösten päälinjoihin, eli siihen, missä määrin kappaleet ovat alkuperäistekstille semanttisesti uskollisesti käännettyjä, missä määrin suomalaistettuja (kotoutettuja) tai uudelleen kirjoitettuja. Kiintoisaa on havainnoida myös paljon lauluja tutkineen Johan Franzonin (2008, 376) määrittämiä laulukääntäjän vaihtoehtoja, onko nuottikuvaa jouduttu käännöksen takia muuttamaan, vai onko käännöstä muokattu niin, että nuottikuva pysyy identtisenä. Franzonin (mp.) mukaan laulun kääntäjällä on pohjimmiltaan nämä viisi vaihtoehtoa: sanojen kääntämättä jättäminen, sanojen kääntäminen huomioimatta musiikkia, uusien sanojen kirjoittaminen, musiikin sovittaminen käännökseen, sekä käännöksen sovittaminen musiikkiin.

Sovellan tähän kuvailevaa tutkimusmenetelmää, jossa tarkastelen laulujen kielellisiä elementtejä kääntämisen näkökulmasta, sekä lisäksi arvioin laulukäännöksiä Pentathlon-kriteerien kannalta. Tutkimukseni tarkoituksena on valaista musiikkitekstien kääntämisen aluetta lisää nimenomaan iskelmämusiikin kontekstissa. Oletukseni on, että euroviisuissa teemat ja tarinankulku ovat erikielisissä lauluversioissa lähellä toisiaan ja että tekstin merkittävimmät muutokset selittyvät nuottikuvan ohella kulttuurieroilla ja totunnaisuuksilla. Muissa iskelmissä sisällön muuttuminen saattaa olla yleisempää, sillä niiden ympärillä ei ole euroviisujen kilpailun muodostamaa kontekstia, joka esittäisi käännökselle vaatimuksia, vaan hyvät laulut halutaan napata kotimaan käyttöön. Erytisen kiinnostavaa on, mistä nuottikuvien muutokset johtuvat ja milloin niitä esiintyy. Käännösmenetelmien ja -strategioiden tutkiminen

sekä käännösten arvioiminen kriteerien avulla on jo hyvin laaja alue, joten rajaan tutkimuksen ulkopuolelle muut asiat kuten esimerkiksi kääntäjän näkyvyyden näkökulman.

1.3 Tutkielman rakenne

Tässä tutkielmassa käsittelen ensin laulujen kääntämistä yleisesti ja pohdin, mitä se tarkoittaa. Teen sitten katsauksen Suomen käännösiskelmien vaiheisiin ja avaan hieman Eurovision laulukilpailun kontekstia. Sen jälkeen esittelen alalla tehtyä tutkimusta, jonka jatkumoon oma työni sijoittuu. Kolmannessa luvussa käsittelen tutkimukseni taustalla vaikuttavia käännösteorioita sekä käännös menetelmiä ja -strategioita, joita myös laulujen kääntäjät käyttävät työssään.

Luvussa neljä esittelen laululyriikan kirjoittamisen perusteet, jotka säätelevät laulukäännöksen tekemistä. Näihin perusteisiin kuuluvat tavujen pituuden, keston ja painon käyttäminen oikein suhteessa laulun musiikillisiin raameihin. Samalla käyn läpi laululyriikan tuntemiseen perustuvat laulun kääntämisen Pentathlon-kriteerit, jotka kääntäjän on huomioitava hyvän laulutekstin tuottamiseksi.

Viidennessä luvussa esittelen tarkemmin aineistoni ja tutkimusmenetelmäni. Kuudennessa luvussa käyn läpi esimerkeillä havainnollistaen analyysini tärkeimmät tulokset kustakin lauluparista, eli kunkin laulun lähdetekstin ja käännöksen vertailusta. Erittelen euroviisut ja muut iskelmät, sekä kokoan lopuksi kaikkien tulokset yhteen. Luvussa seitsemän esittelen johtopäätöksiä ja pohdin tutkimukseni tuloksia, sekä tarkastelen työtäni koko alan tutkimuksen kentässä. Lähdeluettelon jälkeen liitteistä löytyvät kaikkien laulujen sanoitukset aina lähdeteksti ja käännös rinnakkain. Loppuun olen laatinut saksankielisen lyhennelmän tutkielmastani.

2 LAULUJEN KÄÄNTÄMINEN JA SEN VAIHEITA

Tässä luvussa käsittelen ensin laulujen kääntämistä yleisesti ja esittelen, mitä laulun kääntäminen tarkoittaa. Teen sen jälkeen katsauksen Suomen käännösiskelmien vaiheisiin ja avaan laulujen kääntämistä Eurovision laulukilpailun kontekstissa. Lopuksi esittelen alalla aiemmin tehtyä tutkimusta, josta jatkan omaa tutkimustyötäni.

2.1 Mitä laulun kääntäminen tarkoittaa?

Laulujen kirjoittaminen itsessään on jo erittäin haastavaa ja luovaa: siihen kuuluu musiikin säveltäminen ja melodiaan sopivan lyriikan kirjoittaminen huomioiden sanojen merkitys, kielioppi, tyyli, riimit ja muut kielelliset elementit (Low 2017, 20). Tilanteeseen syntyy uusi ulottuvuus, kun kääntäjälle tai taiteilijalle annetaan valmis laulu, jonka teksti pitää kääntää toiselle kielelle. Mikäli toimeksiantaja ei määrittele käännösstrategista päälinjaa, sanoittajalla on valta valita monta eri tapaa kääntää laulu. Kääntäjä voi kuunnella kappaaleen musiikillista maailmaa, inspiroitua siitä ja kirjoittaa sanoitukset luovasti samasta teemasta huomioiden samalla kohdekulttuurin vastaanottajat. Hän voi myös vaihtaa aihetta ja kirjoittaa häntä itseään puhuttelevasta teemasta, jolloin kyse on kääntämisen sijasta enemmänkin uudelleen kirjoittamisesta. Laulujen kääntämisen tutkija Peter Low (2017, 5) painottaa, että kyseessä ei ole laulun käännös, jos lähdetekstistä ei ole tuotu mitään verbaalista ainesta uuteen laulutekstiin. Hänen mukaansa silloin ei voida puhua samasta laulusta: olemassa olevaan sävelmään voidaan kirjoittaa uudet sanat, mutta silloin ei ole kyse kääntämisestä tai adaptaatiosta.

Jos taas halutaan tehdä helposti tunnistettava ja suora, tarkasti alkuperäistä vastaava käännöskappale, on alkuteksti ensin käännettävä kohdekielelle, ja sen jälkeen muokattava sopimaan musiikilliseen kehykseen, muun muassa rytmiin ja nuotteihin. Toisen paljon laulujen kääntämistä tutkineen, Johan Franzonin (2008, 376) mukaan laulun kääntäjällä on pohjimmiltaan nämä viisi vaihtoehtoa: sanojen kääntämättä jättäminen, sanojen kääntäminen huomioimatta musiikkia, uusien sanojen kirjoittaminen, musiikin sovittaminen käännökseen, sekä käännöksen sovittaminen musiikkiin. Aina voidaan pohtia sitä, missä määrin sanoittaja kääntää kappaletta ja missä määrin luo uutta, ja ovatko käännökset jonkinlaisia adaptaatioita tai tulkintoja alkuperäisistä lauluista. Franzon (mp.) ratkaisee tämän pohdintaongelman määrittelemällä laulukäännöksen sellaiseksi uudeksi versioksi, jonka musiikki tai sanat tai

laulettava esitys edustavat alkuperäistä laulua – eli jos käännetyn laulun musiikki, sanojen merkitys tai laulettava esitys on sama kuin alkuperäisessä laulussa. Franzonin (2008, 376) mielestä käännöstoimintaa tapahtuu siis, jos edes yksi näistä osa-alueista toteutuu kohdekielisessä versiossa – toisin sanoen hänen mukaansa voidaan puhua käännöslaulusta, vaikkei laulun tekstissä olisi jäljellä mitään lähdetekstistä.

Jotta laulu kuitenkin olisi toimiva, tulisi musiikin ja sanojen tavalla tai toisella toimia yhteen. Mitä tulee laulutekstin käännösstrategioihin, yleensä on suotavaa, että etenkin iskelmällistä laulukappaletta käännettäessä sanoituksia kotoutetaan, jotta kohdekielen kuuntelijan on helpompi ottaa laulu omakseen (Iskelmä-Suomi 2016). Vieraat elementit saattaisivat joissain tapauksissa aiheuttaa sen, että laulu jää kuulijalle etäiseksi eikä hän pysty samaistumaan sen tarinaan. Toisaalta taas eksotiikka antaa ikkunan toisiin maailmoihin kurkistamiseen ja esimerkiksi historiallisten tapahtumien kertaamiseen. ABBA:n *Waterloo* on ainakin Euroopassa kaikilla kielillä ymmärrettävä kappale, koska Napoleonin taistelut muistetaan ja aihe on helppo käsittää. Kotouttavan tai vieraannuttavan strategian lisäksi sanoittaja voi käyttää monenlaisia muita käännös menetelmiä esimerkiksi tulevan laulun käyttötarkoituksen mukaan.

2.2 Käännösiskelmät Suomessa

Pohjimmiltaan laululyriikkaa voidaan pitää runotekstinä, jossa täytyy huomioida ympäröivä musiikki. Laulunkääntämisen pohjaksi on tutustuttava laululyriikan kirjoittamiseen (Salo 2006), mikä pitää sisällään myös runokääntämisen erityispiirteitä, kuten riimin ja säkeiden mitat. Tältä pohjalta toimi myös yksi musiikin historiamme johtohahmoista, Toivo Kärki (1915–1992), joka antoi sanoittajaoppilailleen ensimmäiseksi käteen runousopin kirjan. Hänen oppilaistaan muodostui maamme tuotteliaimmat laulukirjoittajat. (Iskelmä-Suomi 2016.)

Suomesta löytyy ja on aina löytynyt paljon tuotteliaita sanoittajia, niin satunnaisia taiteilijoita kuin liukuhihnatahdilla työskenteleviä runoilijoita. Yleensä laulutekstien kääntäjät olivat juuri päätoimisia sanoittajia. Suomen tunnetuimpia iskelmä sanoittajia ja laulutekstien kääntäjiä ovat esimerkiksi Saukki (Sauvo Puhtila), Juha (Junnu) Vainio, Reino Helismaa, Kerttu Mustonen, Kaisu Liuhala, Raul Reiman, Chrisse Johansson, Juice Leskinen ja Pertti Reponen. Heidän joukkoonsa kuuluvat myös edelleen kirjoittavat Vexi Salmi, Jukka Virtanen ja Kari Tuomisaari. Monet muusikot ja levyttävät artistit saattoivat myös kääntää laulutekstejä itselleen tai toisille,

kuten Hector (Heikki Harma), Jukka Kuoppamäki, Kari Tapio, Virve Rosti, Petri Laaksonen ja Olli Lindholm. (Niiniluoto 2007, 536–546; Iskelmä-Suomi 2006.)

Musiikin kieli on universaali ja siksi hyviä kappaleita kannattaa kierrättää. Toimiva melodia ja mukaansa tempaava musiikki napataan oman maan markkinoille sanoittamalla laulu uudelleen kotimaan kielellä. Kun kansallinen iskelmätähti tulkitsee kappaleen levyille, on laulusta tullut uuden yleisön omaisuutta. Viime vuosisadan lopulle saakka tämä on ollut ihan tavallinen käytäntö musiikkibisneksessä, ja lauluja lainailtiin joskus häikäilemättömästi sen kummempia kysymättä ja tekijänoikeuskorvauksia maksamatta (Iskelmä-Suomi 2016). Se oli mahdollista ennen globalisaatiota. Myöhemmin, 2000-luvun taitteessa, käännösten ajateltiin vähentävän alkuperäiskappaleiden myyntiä, laadunvarmistusta tehostettiin ja käänno-oikeuksien saaminen vaikeutui (Laitinmäki 2015, 17).

Ennen maailmamme kokonaisvaltaista yhteyttä, internetiä, sosiaalista mediaa, sähköisiä järjestelmiä ja kaupallisia radiokanavia, maat elivät enemmän omissa oloissaan ja käännoiskelmät kukoistivat (Niiniluoto 2007, 549). Vieraiden kielten taito ei ollut vielä niin vankkaa, joten maailmanmusiikin tuominen kotimaahan vaati yleensä kääntämistä ja uudelleen sanoittamista. Suosituinta oli kotimainen iskelmä, mutta suomalaisten alkuperäiskappaleiden tarjonta ei millään riittänyt vastaamaan kysyntään, ja myös siksi käännoiskelmien osuus kasvoi huomattavasti (Laitinmäki 2015, 16). 1960-luvulla ulkomainen rocki rantautui Suomeen ja monet nuorisobändit esiintyivät englanniksi, mutta valtaosa kuunteli suomenkielistä musiikkia ja haluaa edelleenkin kuulla populaarimusiikkia omalla äidinkielellään (Niiniluoto 2007, 535). Jopa Beatlesia (esim. *Yesterday* → *Eilinen*) ja Elvistä (esim. *Always on my Mind* → *Olet aina mielessäin* ja *Love Me Tender* → *Tunne hellin, voimakkain*) käännettiin. Mielenkiintoista on, että myös useat alkuperäisiksi luulemamme hitit eivät ole nekään originaaliversioita: Elviksen *Surrender* oli alun perin italialainen laulu *Torna a Sorrento* (Low 2017, 9).

Käännoismusiikki oli aivan luonnollista, ja se sulautui joukkoon niin, ettei suuri yleisö välttämättä edes tiennyt laulujen olevan tuontituotteita (Niiniluoto 2007, 535; Laitinmäki 2015, 17). Iskelmiä on napattu Suomeen niin englanninkielisistä maista kuin slaavilaiskulttuureista ja Keski-Euroopan romaanisista kielistä. Dannyn *Kesäkatu* (*Summer in the City*, suom. Juha Vainio), Kirkan *Hetki lyö* (*Beat the Clock*, suom. Pertti Reponen), Pepe Willbergin *Rööperiin* (The Beatlesin *Penny Lane*, suom. Juha Vainio), Paula Koivuniemen *Aikuinen nainen*

(italialainen *Maledetta primavera*, suom. Kaisu Liuhala), ja slaavilauluista esimerkkinä Päivi Paunun esittämä *Oi niitä aikoja* (venäläinen iskelmä *Dorogoi dlinnoju*, suom. Reino Bäckman), mm. Katri Helenan levyttämä *Miljoona ruusua* (latvialaisesta iskelmästä *Dāvāja Māriņa*, suom. Vera Telenius) ovat kaikki merkittävää suomalaista musiikkiperintöä ja silti – käänösiskelmiä.

2.3 Euroviisujen kääntäminen

Yksi Euroopan suurimmista ja näkyvimmistä sävellys- ja laulukilpailuista on populaari Eurovision laulukilpailu (*Eurovision Song Contest*, lyhenne ESC). Tähän kohtaan täytyy huomauttaa, että euroviisujen kääntämisestä puhuttaessa lähetyksen tekstityskäännökset ovat täysin erillinen seikka. Euroviisukappaleet saatetaan kääntää tekstityksiksi ruutuun, jotta kilpailun katselija voi jo kotisohvalla ymmärtää, mitä vieraskielisessä kappaleessa lauletaan (Siitonen 2014). Tällainen tekstitys noudattaa kuitenkin ruututekstittämisen periaatteita ja tilarajoitteita, eikä sillä ole juurikaan tekemistä laulujen kääntämisen kanssa. Ruututekstissä on mahdollista ottaa huomioon runokääntämisen periaatteet, mutta ei äänellistä audiokuvaa. Kuten Low (2005, 192) loogisesti toteaa, laulun kääntämisessä on kuitenkin kyse laulun tekemisestä toisella kielellä, jolloin käännöksen on oltava laulettavissa alkuperäisen kappaleen nuottikuvan mukaisesti.

Euroviisujen käännökset olivat hyvin yleisiä ja suosittuja etenkin ennen vuotta 1999, johon asti osallistujamaiden tuli esittää kilpailukappale jollakin oman maansa virallisella kielellä (ESC 2015a; Moisio 2003, 16). Tässä säännössä tehtiin poikkeus muutamana vuonna 1970-luvulla, jolloin maat saivat valita itse kilpailukappaleensa kielen (esim. ABBA:n *Waterloo* 1974). Sitten lopullisen laulukielen vapauttamisen jälkeen kappaleet on usein sanoitettu jo alun perin englanniksi, jolloin ne vastaavat heti tuoreeltaan popmusiikin valtavirtaa ja tavoittavat ihmisiä maailman radioaalloilla muutenkin kuin kilpailun puitteissa. Nykyään suosittua on myös sekoittaa kilpailulauluun englantia ja maan kansalliskieltä, mikä tuo esitykseen eksotiikkaa.

Euroviisujen kääntäminen alkoi heti kilpailun perustamisen jälkeen vuodesta 1956 lähtien. Kilpailuun lähetetyt kappaleet olivat huolellisesti tehtyjä ja alkuaikojen osallistujamaiden vähyyden vuoksi oli kätevää kääntää lähes kaikki laulut. Niistä tuli helposti suosittuja uusissa kotimaissaan. Monelle iskelmää kuulleelle tuttuja lauluja ovat muun muassa Carolan hitti

Penkki, puu ja puistotie (Monacon euroviisu *Un banc, une arbre, une rue*), Tapani Kansan *Säästä suukkosi vain* (Iso-Britannian euroviisu *Save your kisses for me*), Katri Helenan *Nuoruus on seikkailu* (Luxemburgin *Tu te reconnaîtras*) sekä *Lintu ja lapsi* (Ranskan *L'oiseau et l'enfant*), Anneli Sarin *Liian nuori rakkauteen* (Italian euroviisu *Non ho l'età*), Meiju Suvaksen *Muukalainen* (Ruotsin viisu *Främling*), Ami Aspelundin *Kuin teatterissa* (Saksan *Theater*) ja Olavi Virran *Taivaan sinessä* (Italian euroviisu *Volare*) (Käännetyt viisuhelmet 2005).

Kun vieraskielinen euroviisukappale käännetään omalle kielelle, voisi ajatella, että laulun on tärkeää olla merkitykseltään uskollinen alkuperäistekstille. Euroviisuihin tehdyt kappaleet nimittäin pyrkivät usein kertomaan esimerkiksi jotakin esittävän maan kulttuurista tai historiasta, ne ottavat kantaa poliittisiin tai ympäristöllisiin kysymyksiin, tai edustavat vähemmistöjä. Tällöin on tärkeää olla vääristämättä tai muuttamatta alkutekstin sanomaa ja pyrkiä kääntämään laulut funktioltaan mahdollisimman tarkasti. Kyseessä on myös arvioitu kilpailukappale, joten esittäjämaalla voisi ajatella olevan oikeus vaatia täsmällistä käännoästä ja musiikin muuttumattomuutta. Näin ollen voisin tutkimukseni hypoteesissa olettaa, että euroviisujen kohdalla käännoäskappale olisi lähdetekstille uskollisempi kuin muissa iskelmissä.

Laulujen teemat pysyvät käännoäksissä usein osittain samoina kuin alkuperäisissä (Niiniluoto 2007, Laitinmäki 2015), mutta on olemassa joitakin tapauksia (kuten kilpailutilanne tai lauluntekijän vaatimus), joissa on tärkeää, että käännoäskappale on mahdollisimman uskollinen alkuperäiselle kappaleelle. Lauluissa erityisen huomionarvoista on musiikillinen vastaavuus, eli melodian, rytmin ja harmonian säilyttäminen, jonka jälkeen voidaan keskittyä semanttiseen vastaavuuteen. Monenlaisiin kilpailuihin sävellettävät laulut ovat tästä hyvä esimerkki. Laulukilpailuun lähetetään uudet sävelletyt kappaleet, ja siellä ne asetetaan tietynlaiseen paremmuusjärjestykseen (esimerkiksi yleisöäänillä tai asiantuntijatuomariston valitsemana), jonka jälkeen niitä suosionsa mukaan soitetaan ympäri maailmaa. Kun näitä lauluja käännetään muille kielille, muodostuu tavallista suurempi velvollisuus välittää kappale uudelle yleisölle mahdollisimman samanlaisena kuin se kilpailuun tehtiin. Näin ihmiset muualla saisivat kokea laulun samalla tavoin sen funktion mukaan, joka laululla alun perin oli.

Toisin kuin hypoteesini euroviisujen käännoäksistä, ainakin muiden iskelmien suhteen laulutekstien kääntäminen on ollut vapaampaa, kuten Laitinmäkikin (2015) katsauksessaan toteaa – esimerkkinä vaikkapa Irina Milanin Paula Koivuniemelle tekstittämä *Viesti ei perille*

mee italoiskelmästä *Dieci ragazze per me*. Lähdetekstin sisällön ja käännöksen uskollisuuden sijaan kyse on todennäköisesti enemmän uudelleen kirjoittamisesta. Pääasia on, että iskelmän sanoitus istuu laulettaviin nuotteihin ja on luonteva (Low 2017, 79–81; Savonen 2008, 239).

2.4 Laulujen kääntämisen tutkimus

Laulutekstien kääntämistä on tutkittu ylipäätään melko vähän, mutta 2000-luvulla jo enemmän. Nykyään kiinnostus sitä kohtaan kasvaa koko ajan, sillä jo muutaman viime vuodenkin aikana on laulujen kääntämisestä tehty useita tutkimuksia. Tutkimus on aiemmin 1900-luvun puolella ja 2000-luvun alussa keskittynyt enimmäkseen oopperalibrettojen kääntämiseen (mm. Apter 1985; Gorrée 1996) ja taidelaulujen kääntämiseen (Low 2003 ja 2005; Mannila 2005; Rodda 1981). Populaarin laululyriikan kääntämistä on puolestaan tutkittu vähemmän. Uusimpia ja ansioituneimpia laulukääntämisen tutkimuksia ovat suorittaneet esimerkiksi Hewitt (2000), Franzon (2005; 2008), Kaindl (2005), Rauhalampi (2006), Savonen (2007; 2008) ja juuri Low (myös 2008; 2013 ja 2017). Elokuvamusiikin alalla käännösstrategioita on tutkinut Leisnering (2014). Tuoreimman popmusiikin kääntämisen tutkimuksen tunnetason näkökulmasta Turkin ja Kreikan välisissä suhteissa on julkaissut Susam-Saraeva (2015).

Tampereen yliopiston pro gradu -tutkielmissa taas on pohdittu venäläisten laulujen suomeksi kääntämistä (Niemi 2008) sekä suomalaisen rocklyriikan kääntämistä saksaksi (Herrera Guevara 2006). Lauluihin liittyvää käännöstieteellistä tutkimusta on tehty myös laulukäännöksistä ruututeksteissä (Hyttinen 2007 ja Myllymäki 2014), musikaali- ja teatterikäntämisestä (Hakola 2007) ja euroviisujen tekstityksistä tv-lähetyksessä (Siitonen 2014). Tässä kohtaa huomasi itsekkin erinäisiä aukkoja populaarien laulukäännösten tutkimuksessa. Sittemmin muutkin tutkielmien kirjoittajat ovat kiinnostuneet aiheesta, ja laululyriikkaa on tutkittu materiaalien muotojen ja merkityssisällön toisintumisen näkökulmasta *Suomi-neito*- ja *American Pie* -lauluissa (Haapaniemi 2017), Kuoppala (2018) on tutkinut Disneyn laululyriikoita suomen, venäjän ja englannin kieliversioissa ja Iitola (2017) analysoinut Disneyn *Frozen*-elokuvan sekä dubattuja että tekstitettyjä laululyriikoita. Tutkimuksissa on todettu, että tekstitettyjen laululyriikoiden merkitys on lähempänä lähdetekstiä kuin dubattujen käännösten, sillä laulettavien käännösten on ensisijaisesti sovittava musiikkiin, jolloin merkityksen säilyttämisestä tingitään (esim. Kuoppala 2018 ja Iitola 2017).

Kolme viimeksi mainittua ovat hyödyntäneet tutkimuksissaan Low'n (2003; 2017) Pentathlon-periaatetta, mikä kertoo myös jaottelun erinomaisesta käyttökelpoisuudesta laulujen kääntämisen tutkimuksessa. Savonen (2007) ensimmäisenä pureutui Bob Dylanin lyriikkaan ja kiinnitti tutkimuksessaan huomiota erityisesti laulettavuuteen ja riimeihin. Muutoin huomaamme, että taidemusiikin ohella erityisesti elokuvamusiikki, dubbaus ja tekstittäminen ovat kiinnostaneet tutkijoita. Laulettavien laulutekstien kääntämisessä riittäisi vielä paljon tutkittavaa etenkin populaarimusiikin saralla, sillä esimerkiksi vanhaa iskelmämusiikkia ja sen käännöksiä ei ole tutkittu vielä kattavasti. Erityisesti laulukäännösten kokonaisvaltainen tarkastelu niin tekstin laulettavuuden kuin käännösmenetelmien suhteen kaipaisi vielä valoa. Myös musiikkigenrejä ja käänöslaulujen originaalikieliä on runsaasti, joten käänösstrategiat saattavat vaihdella kunkin kielen ja kulttuurin mukaan.

Oleennaista laulutekstien tutkimisessa on kuitenkin sekä käänöstieteellinen, kielellinen ja musiikillinen asiantuntemus, ja tätä kokonaisuutta haluan nyt tutkimuksessani hyödyntää. Joissain tyyllilajeissa tietoa vaaditaan jopa syvällisemmin kuin toisissa: esimerkiksi etenkin ooppera- tai dubbauskäännöksissä äänteiden laatu on tärkeä tekijä niiden sijoittamisessa nuottikuvaan, eli ääneen korkeuteen ja keston (Kaindl 1999, 259), tai hahmon suun liikkeisiin kuvaruudulla (Iitola 2017, 21). Hyvin korkeaan ääneen on sijoitettava helposti äännettävä vokaali tai dubattavan hahmon suun liikkeeseen ääntöpaikaltaan oikein sijoittuva äänne. Populaarimusiikissa, johon iskelmäme ja euroviisumme kuuluvat, tämän tyyppiset ongelmakohdat eivät ole niin massiivisia lähinnä kappaleiden suhteellisen suppean äänialan vuoksi, mutta laululyriikan peruseriaatteita laulettavan kielen sujuvuudesta niissä on kuitenkin noudatettava.

3 KÄÄNNÖSTIETEELLISET TEORIAM LAULUJEN KÄÄNTÄMISESSÄ

Tässä luvussa käsittelen käänntöstieteellisiä näkökulmia, joiden avulla analysoin aineistoani. Laulujen kääntämiseen pätevät keskeiset käänntöstieteelliset käsitykset ja teoriam antavat pohjan, josta käsin aineistossa käytettyjä käänntösmenetelmiä ja -strategioita voidaan tarkastella. Ensiksi käyn läpi tämän tutkimuksen keskeisen käänntösteoreettisen pohjan, sen jälkeen erottelen käänntösmenetelmät ja -strategiat toisistaan, ja lopuksi määrittelen yleisimmät ja perustavanlaatuisimmat käänntösmenetelmät.

3.1 Keskeiset käänntöstieteelliset teoriam

Yleisesti ottaen kääntäjälle on hyödyllisintä määrittää laulutekstit eli laululyriikat tekstikategorialtaan ekspressiivisiksi teksteiksi Reissin (2001) jaottelun mukaan ja erottaa ne informatiivisista teksteistä sekä operatiivisista teksteistä (Low 2017, 20). Tämä kategorisointi keskittää huomion siihen, miten lauluteksti ilmaisee tekijänsä inspiraatiota sen sijaan, että paneuduttaisiin siihen, mitä informaatiota laulu välittää. Ilmaisun kirjo on monivivahteinen ja sen lisäksi voidaan pohtia, mitä laulu yrittää saada kuulijansa tekemään. Halutaanko heitä naurattaa, itkettää vai esimerkiksi saada rentoutumaan? (Mts. 21.) Näiden ajatusten perusteella pohdin, mitä käänntöstieteellisiä teoriamta voisin laulutekstien tutkimuksessa hyödyntää.

Keskeisiä käänntöstieteellisiä käsityksiä ja teoriamta, joihin tutkittavia sanoituksia peilaan, ovat kotouttaminen (Venuti 1995), manipulaatio (Lefevere 1992) ja dynaaminen ekvivalenssi (Nida 1982). Kotouttamisen (ja sitä kautta myös vieraannuttamisen) käsitteen on tehnyt tunnetuksi Venuti (1995). Sujuva käänntös kertoo aina kotouttamisesta ja luo illuusion, että teksti olisi luonnollinen eikä käänntetty (mts. 5). Silloin lähdetekstiä tuodaan kohdekielisen kulttuurin arvoja lähelle, jolloin tekstin kirjoittaja tuodaan kotimaaperälle sen sijaan, että ”lukija lähetettäisiin ulkomaille” (mts. 20). Kulttuurisidonnaisiin elementteihin törmää yhtä lailla lauluteksteissä helposti: niitä ovat paikkojen ja ihmisten nimet, luonto ja eläimet, ruoat ja juomat, tapahtumat ja ajanvietteet, uskonnolliset termit, mitat ja rahayksiköt ja niin edelleen (Low 2017, 70). Low (mts. 71) ei kannata alkuperäisten nimien kotouttamista, mutta muistuttaa myös laululyriikoiden kotouttamistarpeesta siinä määrin, että teksti täyttää luonnollisuuden kriteerin.

Lefeveren (1992, 9) mukaan kääntäminen on luonnollisesti ilmeisin ja tunnistettavin uudelleen kirjoittamisen muoto (manipulaatio). Käännöksessä lähdeteksti kirjoitetaan uudelleen, sillä se kirjoitetaan toisella kielellä. Lefevere (1992, VII) sanoo uudelleenkirjoittamisen puolestaan olevan aina manipulaatiota, koska uudelleenkirjoittaminen tavoitteestaan riippumatta heijastelee tiettyä ideologiaa tai poetiikkaa, ja siten manipuloi kirjallisuutta toimimaan tietyllä tavalla tietyssä ympäristössä.

Dynaamisen vastaavuuden tavoitteena on, että käännös tekee vastaanottajiinsa saman vaikutuksen kuin lähdeteksti omiin vastaanottajiinsa (Nida 1982, 22). Kulttuurisen ja historiallisen taustan erojen vuoksi käännöksen vastaanottajan reaktio ei voi koskaan olla identtinen lähdetekstin vastaanottajan reaktion kanssa, mutta vastaavuuden tulisi olla mahdollisimman suuri, jotta käännös täyttää tarkoituksensa (Nida 1982, 24). Dynaamiseen ekvivalenssiin kuuluu olennaisesti, että ymmärtämisen lisäksi kohdekieliset vastaanottajat tuntevat, mitä viestissä ilmaistaan (mts. 25). Tunne on kuitenkin tärkeä piirre laululiryikan syvimmissä olemuksessa, jossa ekspressiivinen teksti kanavoi tunteita (Low 2017, 25). Merkityksen ja tunteiden huomioiminen on siis tärkeää käännöksessä, jonka vastaanottajan reaktio on pääosassa. Tämä tuntuisi sopivan hyvin myös laulujen kääntämisen tarkasteluun, sillä laulun tarkoitus on ensisijaisesti vedota kuulijan tunteisiin ja kertoa tälle jotakin tunteiden kautta.

Reaktioiden lisäksi vastaavuutta voidaan etsiä muodosta (muodollisen ekvivalenssin käsite Nida 1982), josta esimerkkeinä käyvät runomitta tai laulun nuottokuva. Käyttääkö käännösteksti riimejä tai runomittaa alkuperäisen tekstin tapaan, tai onko käännöksen tavujen määrä sama kuin lähdetekstissä niin, että sanat istahtavat samoille nuoteille samassa rytmissä kuin alkuperäisessä laulussa? Käännöstä voidaan tarkastella tietenkin myös merkityksen kannalta, eli tutkia lähde- ja kohdetekstin semanttista ekvivalenssia. Kertooko käännöslaulu saman tarinan kuin alkuperäislaulu? Kuvataanko kohdetekstissä samat asiat kuin lähdetekstissä, onko aihepiiri säilytetty vai onko käännöslaulun teksti täysin uusi ja keksitty kokonaisuus? Joka tapauksessa käännöstekstin toimivuuteen vaikuttavat kaikki ne normit ja konventiot, jotka ohjaavat tekstien tuottamista kohdekulttuurissa, ja kääntäjän tavoitteena on mukautua näihin normeihin. Sen vuoksi tekstiä muokataan eri tavoin, jotta se ei tuntuisi vastaanottajasta vieraalta. (Leppihalme 2007, 367.)

Tässä tutkielmassa pohdin, kuinka paljon kääntäjä on muuttanut tekstiä suomalaiseen kulttuurikehykseen sopivaksi (kotouttaminen), muulla tavoin tehnyt merkittäviä muutoksia sanomaan (manipulaatio) tai keskittynyt kuulijassa synnyttävän reaktion vastaavuuteen (dynaaminen ekvivalenssi). Missä määrin laululyriikkaa tulisi kotouttaa, eli vähentää tekstin vieraita elementtejä, tuoda tekstiä lähemmäs kohdeyleisöä korvaamalla vieraat yksityiskohdat kohdekulttuurin yksityiskohdilla, muuntaa kulttuurisia viittauksia tai muokata kulttuurisidonnaisia elementtejä (Low 2017, 70)? Myös muodollinen ekvivalenssi liittyy läheisesti laulujen kääntämiseen, koska muodon sanoitukselle antaa ympärillä oleva musiikki, eikä näin ollen sanoitusta voi kirjoittaa ajattelematta sen muotoa. Muodon vastaavuus kulkee tutkimuksessa mukana nuottikuvan antamissa raameissa, joihin lyriikan on muun muassa pituudeltaan ja painotuksiltaan sovittava. Nämä käännettieteelliset näkökulmat toimivat pohjana käännettömenetelmien ja -strategioiden analysoinnissa, ja siten ne määrittelevät myös laulujen kääntämisen kriteereiden toteutumista.

3.2 Käännettömenetelmät ja -strategiat

Käännettösteoreettiset näkökulmat auttavat muun muassa hahmottamaan käännöksen ominaisuuksia suhteessa lähdetekstin ominaisuuksiin, joiden mukaan kääntäjä valitsee erilaisia käännösmenetelmiä. Käännettöstrategioita, -menetelmiä ja -tapoja on nimitetty ristiin (Leppihalme 2007, 365), ja ne ovat olennaisesti kytköksissä käännösteorioihin koko käännöksen päälinjaa valittaessa. Tässä työssä käsittelen käännösmenetelmiä ensisijaisesti Schreiberin (1999) ja lisäksi Leppihalmeen (2007) määrittelyjen mukaisesti. Leppihalme (mts. 366) tosin puhuu menetelmiä tarkoittaessaan *strategioista*, vaikka suomenkielinen käsite *käännösmenetelmä* kuvaa paremmin kääntäjän paikallista toimintaa strategian viitatessa kääntämisen yleiseen peruslinjaan. Tämän vuoksi käytän itse termiä *käännösmenetelmä* tässä yhteydessä, kääntäjän paikallisista valinnoista puhuttaessa.

Kääntämisessä eteen tulee erilaisia ongelmia, ja kääntäjä valitsee sellaisen toimintatavan, jolla kukin tapaus hänen mielestään parhaiten ratkeaa (Leppihalme 2007, 365). Tutkijat erottavat yleensä koko tekstiä koskevan yleisen strategian eli peruslinjan, joka vaikuttaa kaikkiin myöhempisiin ratkaisuihin, sekä paikalliset menetelmät, joiden avulla ratkaistaan tekstin sisällä esiintyviä yksittäisiä käännösongelmia (Leppihalme mts. 366). Myös Schreiber (1999, 151) korostaa näiden kahden asian eroa. Käännettömetodi, tai kääntämisen strategia, liittyy

kokonaiseen tekstiin ja riippuu tekstityypistä ja käännöksen funktiosta. Käännösmenetelmät puolestaan ovat kääntämistekniikoita, liittyvät pienempiin tekstikatelmiin ja ovat riippuvaisia koko tekstin käännösstrategiasta ja kieliparista. (Schreiber 1999, 151.)

Peruslinjana (strategiana) voi täten olla vaikkapa kotouttava (vastaavasti vieraannuttava) kääntäminen tai dynaamiseen ekvivalenssiin pyrkiminen. Käännöksen vastaanottajien reaktioiden lisäksi vastaavuutta voidaan etsiä tietysti merkityksestä, eli semantiikasta, mutta myös muodosta. Esimerkiksi runon suomentajan täytyy aluksi tietää, tuleeko suomennoksesta vapaa- vai runomittainen (strategia), ja sen jälkeen hän voi miettiä runon rytmiä, säkeiden sanavalintoja ja kielikuvien kääntämistä (menetelmä) (Leppihalme 2007, 366). Laulutekstin kääntämisessä tuotoksen olemus itsessään antaa jo monia selkeitä raameja käännökselle, kuten esimerkiksi tavujen määrän, rytmit ja usein myös loppuriimit. Lisäksi on hyvä muistaa, että kääntäminen ei ole pelkästään kielellinen, vaan myös kulttuurinen muutos (Schreiber 1993, 20).

3.3 Käännösmenetelmien määrittely

Paikalliset käännösmenetelmät puolestaan auttavat kääntäjää ratkaisemaan yksittäisiä paikallisesti ilmeneviä käännösongelmia. Leppihalme on määritellyt usean potentiaalisen kaunokirjallisessa kääntämisessä käytettävän paikallismenetelmän, jotka voidaan tiivistää neljään vaihtoehtoon: säilytä, muuta, lisää, poista (Leppihalme 2007, 368).

Schreiber (1999, 152) luettelee myös osaltaan tarkasti erilaisia menetelmiä ja jakaa ne eri tasoihin, kuten leksikaalisiin, kieliopillisiin ja semanttisiin menetelmiin, joihin myös Schäffner (2004, 487) jaottelussaan viittaa. Käännösmenetelmiä voivat yleisesti ottaen olla esimerkiksi käännöslaina, lauserakenteelliset ja -opilliset muutokset, sanasanainen käännös, transpositio, transformaatio, modulaatio, eksplikointi ja implikointi, laajennus ja pelkistäminen, mutaatio ja erilaiset paratekstit, kuten vaikkapa huomautukset (Schreiber 1999, 152). Lisäksi Schreiber (mts. 153) mainitsee käännösmenetelmiksi korjaukset ja adaptaation. Korjaamisella hän tarkoittaa selkeiden erheiden ja kirjoitusvirheiden oikaisemista, esimerkiksi väärin mittayksiköiden muuttaminen oikeiksi. Adaptaatiolla hän tarkoittaa puolestaan tekstin sovittamista kohdekulttuuriin tapauskohtaisesti esimerkiksi asiateksteissä. Lisäämisen ja lyhentämisen Schreiber laskee kuuluvan muokkaamisen menetelmiksi, jossa informaation määrää voidaan tarkoituksellisesti muuttaa tarpeen mukaan, esimerkiksi jos kyseessä on tiivistelmä tai lastenkirja. (Mp.)

Etenkin kieliopilliset muutokset ovat suomi–saksa-kieliparissa usein välttämättömiä, koska eri kieliryhmiin kuuluvat kielet rakentuvat eri tavoin. Schreiber (1999, 152) laskee käännösmenetelmiksi leksikaaliset muutokset kuten korvaamisen, kun leksikaalinen elementti korvataan kohdekielen elementillä, samoin lauserakenteellisen muutoksen, kun muutos tapahtuu sananmuodostuksen tasolla. Lisäksi kieliopillisiin muutoksiin hän lukee permutaation, jossa konstituenttien eli lausekkeiden järjestys muuttuu. Näin käy esimerkiksi saksan kaksiosiaisten predikaattien jakautuessa kahdelle paikalle lauseessa: Ich *habe* das Buch *gelesen* → Minä *olen lukenut* kirjan. Samoin laajennus ja pelkistäminen liittyvät mekaanisesti sanamäärään, esimerkiksi, kun futuuri voidaan ilmaista eri tavoin eri kielillä, jolloin sen myötä lausekkeen sanamäärä muuttuu. (Schreiber 1999, 152.) Keskityn tässä tutkielmassa kuitenkin ilmeisiin menetelmiin, joiden voidaan olettaa tulevan myös vastaan aineistossa ja joiden voidaan ajatella olevan eniten kääntäjän ratkaisuisia riippuvaisia. Ei siis ole tarkoituksenmukaista hakea aineistosta sellaisia muutoksia, jotka johtuvat kieliopin ja kielen rakenteellisista vaatimuksista.

Lauserakenteellisista ja -opillisista muutoksista ilmeisimpiä ovat transpositio ja transformaatio. **Transpositiolla** tarkoitetaan sanaluokan vaihdosta, esimerkiksi jos substantiivirakenne korvataan verbillä, kuten: *Entscheidung treffen* → *päättää*. Tämä voi olla mahdollista myös toisin päin: *tehdä päätös* → *sich entscheiden*, joten rakenteen valinta on kirjoittajasta kiinni. **Transformaatio** puolestaan tarkoittaa syntaktisen rakenteen muutosta, esimerkiksi sivulause voidaan korvata partisiippirakenteella tai toisin päin, kuten: *eine Brandung, die den Fels umspült* [aallokko, jota kallio syleilee] → *kalliota syleilevä aallokko*. (Schreiber 1999, 152; esimerkit omiani.)

Semanttisista käännösmenetelmistä **modulaatio** kertoo jonkinlaisesta perspektiivin muutoksesta. Se voi tulla esiin esimerkiksi sanojen merkitysten tai koko ilmaisun negation kautta (kuten: *hyvä* → *nicht schlecht*). **Eksplikoimalla** voidaan käännöksessä selittää jotakin asiaa esimerkiksi ilmaisemalla se tarkemmin, kuten lähdetekstissä *die Vögel* → suomen-noksessa *pääskyt*. Tekstiä **implisiittistämällä** ilmaisu taas tuodaan yleisemmälle ja epätarkemmalle tasolle, kuten kasarmilta myöhästymisen kontekstissa: *Es kann drei Tage kosten* [Voi maksaa kolme päivää] → *Vois tulla kallis retki*). **Mutaatio**, kuten lisäys, poisto tai muu merkittävä muutos, kertoo isosta muutoksesta: siinä esimerkiksi tekstin denotatiivinen sisältö voidaan korvata toisella sisällöllä. Tämä on yleistä idiomaattisissa sanonnoissa, mutta sitä saattavat vaatia myös perinteisen runouden riimit. (Schreiber 1999, 152; esimerkit omiani.)

Tässä tutkielmassa en siis käy läpi kaikkia käännösmenetelmiä, vaan otan analyysiosiossa esille vain kääntämisen päälinjat ja ne käännösmenetelmät, joita havaitseen selkeimmin aineistossa.

TAULUKKO 1.

Kääntäjän valinnoista riippuvaisimmat käännösmenetelmät, käännösmenetelmien jaottelu Schreiberin mukaan (Schreiber 1999, 152)

Käännösmenetelmä	Selitys	Esimerkki
transpositio	sanaluokan vaihdos	substantiivirakenteen korvaaminen verbillä
transformaatio	syntaktisen rakenteen muutos	sivulauseen korvaaminen partisiippirakenteella
modulaatio	perspektiivin muutos	negaatio
eksplikointi	asian selittäminen ilmaisemalla se alkuperäistä tarkemmin	maan nimi → kaupungin nimi
implikointi	ilmaisun tuominen alkuperäistä yleisemmälle ja epätarkemmalle tasolle	nisäkäslaji → eläin
mutaatio	merkittävä muutos	lisäys tai poisto, ilmaisun denotatiivisen sisällön vaihtaminen toiseen, idiomaattiset sanonnat

4 LAULULYRIIKAN KIRJOITTAMINEN JA LAULUN KÄÄNTÄMISEN KRITTEERIT LOW’N MUKAAN

Low’n (2005; 2008; 2013; 2017), tunnetun laulujen kääntämisen tutkijan, Pentathlon-periaatteen mukaan laulujen käännöksiä voidaan arvioida viidellä kriteerillä, jotka ovat:

- laulettavuus
- rytmi
- luonnollisuus
- riimi
- merkitys.

Nämä viisi osa-aluetta ovat osittain päällekkäisiä ja vaikuttavat toisiinsa, ja kääntäjä joutuu usein tinkimään yksittäisistä kriteereistä parantaakseen kokonaisuutta (Savonen 2008, 238). Koska siis laulujen kääntämisessä käytössä olevat käännösmenetelmät vaikuttavat aiempien tutkimusten perusteella vaihtelevan suuresti (mts.; Low 2005, 189), ja nuottikuvaa joudutaan usein muuttamaan kohdekieltä tukevaksi, ne ovat kiinnostava tutkimuksen kohde. Tässä tutkimuksessa keskityn tarkastelemaan laulutekstejä Low’n kriteerien sekä käytettyjen käännösmenetelmien näkökulmasta.

Jotta laulujen kääntämistä voisi tarkastella kriteereiden valossa tai ylipäätään analysoida, on tiedettävä laululyriikan kirjoittamisen säännöt. Salo (2006) kuvailee *Kahlekuningaslaji – Laululyriikan käsikirjassaan* laululyriikan omaksi kirjoittamisen lajikseen, vaikka se on lähellä runojen sepittämistä. Perinteinen runous on pitänyt arvossa laulullisuutta, rytmillisyyttä ja soinnikkuutta, joita useimmiten myös lauluteksteissä tavoitellaan (tai niitä taikka niiden puutetta ainakin käytetään tehokeinona). Näitä asioita voidaan säädellä esimerkiksi riimeillä, konsonantti- ja vokaalisoinnuilla, äänneiden pituuksilla, tavujen määrällä ja painolla, toistolla ja rakenteilla. (Salo 2006, 42.)

Vaikka runokin voi siis olla rytmistä ja äännteellisesti melodista, se kalpenee kuitenkin laulutekstin rinnalla, joka yhdistetään musiikkiin (Salo 2006, 36). Laululyriikassa musiikin sävelet tuovat sanojen äännteille aivan omanlaisensa melodian, ja nuottien kestot rytmittävät sanoja ja lausumia eli säkeitä. Säe on sanojen lisäksi juuri laulutekstin peruselementti (Salo 2006, 93). Se tarkoittaa jaksoa, joka kirjoitettuna on sommiteltu yhdelle riville. Kaksi tai

useampi säe muodostavat yhden kokonaisuuden, säkeistön. Ihanne on, että yhdessä säkeessä tulee sanottua yksi ajatus, ja säkeistö muodostaa yhden osan laulun tarinasta. Kertosäkeistö on laulun osa, joka toistetaan kahdesti tai useamman kerran laulun aikana. Säkeistöt noudattavat samaa melodiaa, jolloin eri säkeistöissä eri sanat lauletaan samaan musiikkiin – päinvastoin läpisävelletyissä laulussa joka fraasilla on oma melodia (Low 2017, 14).

Ensimmäiset kolme kriteeriä, laulettavuus, rytmi ja luonnollisuus, kuuluvat kaikki tiiviisti yhteen, ja juuri niissä lauluteksti sitoutuu ympäröivään musiikkiin. Tavujen asettelu nuotteihin luo lauluun rytmiiän ja oikean rytmiiän kautta sanat ovat puolestaan laulettavia ja ymmärrettäviä. Kun näiden lisäksi teksti soljuu nuottien mukana noudattaen kielen konventioita, täytyy myös luonnollisuuden kriteeri. Seuraavaksi käsittelen kaikkia osa-alueita tarkemmin ja käyn läpi tavujen asettelun merkityksen näiden kriteerien toteutumisessa.

4.1 Laulettavuus ja nuottikuva

Keskeisiä termejä tutkimuksessani ovat etenkin laulun erityispiirteet nuottikuva ja tekstin laulettavuus. Nuottikuvalla tarkoitetaan nuotein piirrettyä kuvausta, joka kertoo kappaleen sävelkulun, rytmin ja sointuharmonian, eli musiikin paperilla (Low 2005, 196–197; Steinby 2009, 7:1). Nuottikuvan käsite on tarpeellinen, jotta voidaan arvioida sanoitusta erityisesti nuottien määrien, niiden keston ja sitä kautta rytmin suhteen. Laulettavuus tarkoittaa ensisijaisesti sitä, että laulutekstin on oltava laulettavaksi sopivaa, eli tavujen määrä on täsmäittävä nuottien määrään siten, että teksti on mahdollista laulaa melodian mukaan laulettavan kielen normien asettamalla tavalla (Low 2017, 79–81).

Laulettavuus on ensimmäinen Low'n asettamista kriteereistä. Sitä arvioidaan sen mukaan, miten kohdeteksti soveltuu foneettisesti sopivaksi laulaa – huomioiden fyysiset ehdot eli laulamiseen tarvittavat elimet, kuten suu, äänihuulet ja keuhkot (Low 2017, 79). Ääntämisen täytyy osoitetuilla nuoteilla olla toteutettavissa oikein kielen vaatimalla tavalla. Low (2017, 81) tarkoittaa laulettavuuden kriteerillä ääntämisen suhteellista helppoutta, eli että teksti on mahdollista laulaa artikulaation, hengityksen, dynamiikan ja resonanssin edellyttämällä tavalla. Tätä kriteeriä pystyvätkin parhaiten arvioimaan ammattilaulajat ja laulunopettajat.

Laulettavuutta voidaan pitää tärkeimpänä ja välttämättömänä ehtona, jotta laulukäännöksestä tulee onnistunut (Low 2005, 192; Savonen 2008, 239). Kun siis laulua lähdetään kääntämään,

ratkaiseva tieto kääntäjälle on se, tuleeko tekstistä laulettava vai ei. Kun tekstistä tehdään laulettava, sanojen on äänteellisesti sovittava nuottien aika-arvoihin. (Franzon 2008, 374.) Tällä tarkoitetaan ennen muuta tavujen ja etenkin vokaalien pituuksia ja sitä kautta ymmärrettävyyttä, mutta myös artikulatorisia seikkoja. Kaindlin (1999, 259) mukaan juuri vokaalinmuodostuksen variaatiot vaikuttavat ratkaisevasti laulettavan tekstin muodostamiseen. Näin ollen vokaalien artikulaatio on ensimmäinen kriteeri laulettavuuden onnistumiseksi, ja siinä on otettava huomioon ääntämispaikan lisäksi vokaalin väljyys ja pyöreys sekä sointiväri (Kaindl 1999, 259). Erilaatuiset vokaalit sopivat siis eri korkeuksille laulettaviksi sekä niiden muodostamisen helppouden (vaikeustason) että niiden ominaisen sointivärin vuoksi (esimerkiksi etu- ja takavokaalit). Klassisesti koulutetut laulajat käyttävät puhtaita, resonoivia italialaisia vokaaleja, joita kohti kaikki äänteet pyöristetään niin paljon kuin mahdollista, kuitenkin säilyttäen sanojen merkityksen (Low 2017, 84).

Toiseksi laulettavuuden kriteeriksi Kaindl (1999, 259) mainitsee ymmärrettävyyden ohella konsonanttien muodostuksen. Konsonantit tosin muodostetaan ilmavirtaa eri tavoin estämällä, joten ne esiintyvät tekstissä sointivärin sijaan omina sointipainauksinaan. Kovat konsonantit kuten klusiilit katkaisevat ilmavirran yhtäkkisesti, ja siksi ne voivat laulettaessa aiheuttaa hankaluuksia tavun lopussa (Low 2017, 84). Joskus kuitenkin tällaisia tavun äkkinäisiä sulkuja voidaan käyttää tahallisesti tehokeinona, jolloin ne luovat lauluun tiettyjä, töksähteleviä rytmejä (mtp). Joissakin kielissä tällaiset konsonanttiin päättyvät tavut ovat yleisiä tai sitten niitä voidaan käyttää rytmisinä elementteinä, kuten esimerkiksi rap- tai hiphop-musiikissa. Soinnilliset konsonantit puolestaan päästävät lävitseen hieman ilmaa, jolloin niiden ääntämiseen on mahdollista tuottaa sävel.

Kolmanneksi Kaindl (1999, 260) nostaa esiin hengittämisen kriteerin, joka yksinkertaisesti tarkoittaa, että laulettavan tekstin on oltava mahdollista laulaa oikean mittaisina fraaseina niin, että ilmaa riittää eheän tekstikokonaisuuden tuottamiseen jokaisella uloshengitysjaksolla. Tässä tutkimuksessa puhutaan fraasista nimenomaan musiikillisena terminä: sillä tarkoitetaan tekstillisesti säettä, mutta *fraasi*-sanalla puolestaan haluan toisinaan korostaa säkeen laullista ominaisuutta (Kielitoimiston sanakirja, s. v. *fraasi*).

4.2 Rytmi ja luonnollisuus

Kielen ja melodian lisäksi laulussa kiteytyvät sointuharmoniasta välittyvät tunnelmat, rytmi, kielen merkitys ja muoto sekä esitys. Rytmi liittyy läheisesti laulettavuuteen ja nuottikuvaan, sillä näitä tutkitaan nimenomaan tavujen ja nuottien suhteita vertailemalla. Juuri tavujen ja nuottien suhteista syntyy sekä musiikin että tekstin rytmi. Rytmi on siis nuotintettu musiikkiin, jolloin tavujen määrät ja painot ovat avainasemassa (Low 2005, 196–197). Niiden suhteet nuottien määriin ja aika-arvoihin ratkaisevat, miten laulettu teksti rytmittyy, kuinka luontevaa sen laulaminen on, sekä kuinka ymmärrettävää ja luontevan kuuloista kieltä se on.

Luonnollisuus voi näkyä esimerkiksi sanajärjestyksessä tai rekisterin käytössä (Low 2005, 195). Myöhemmässä julkaisussaan Low (2017, 66) painottaa luonnollisuuden näkyvän erityisesti onnistuneissa riimeissä ja sanajärjestyksessä, jolloin teksti on luonteva ja ymmärrettävä taitavasti nuoteille asetettuna. Historia tuntee kömpelöitä riimittelijöitä, joiden epämääräiset sanoitukset saattoivat sisältää epäkonventionaalista ääntämistä, sopimatonta slangia tai naurettavia sanajärjestyksiä – he priorisoivat riimit ja unohtivat luonnollisuuden kriteerin (Low 2017, 65). Kun sanasto, sanamuodot, kielenkäyttö ja niiden kautta rekisteri ovat luontevia kyseisessä kontekstissa, teksti tuntuu luonnolliselta. Suomen kielessä sanajärjestys on suhteellisen vapaa (Heikkilä 2011), mikä antaa laulun kääntäjälle runsaasti vaihtoehtoja sommitella sanoja säkeisiin.

Toisaalta agglutinoivan kielemme pitkät sanat ovat haastavia sanojen painon yhdistämisessä nuottien painoihin. Lyhyitä yksitavuisia täytesanoja on rajallisesti (esim. *ja, vaan, siis, niin*), ja näitä käytetäänkin käännösiskelmissä runsaasti. Esimerkiksi indoeurooppalaisten kielten artikkelit ja prepositiot antavat paljon yksitavuisia materiaalia, ja vaikkapa englanti onkin melko sujuva sanoituskieli lyhyiden sanojen määrän ja ilmaisuvoiman ansiosta (Low 2017, 65). Toisaalta muissa kielissä kuin suomessa epäkonventionaalinen sanajärjestys saattaisi vieraannuttaa kuulijan nopeasti tekstistä, jolloin siitä ei voida kevyin perustein tinkiä.

Iso tekijä luonnollisuuden toteutumisessa on kuitenkin myös laulettavuuden ja rytmin kriteerien onnistuminen. Kun luontevan sanajärjestyksen ja sisällön lisäksi teksti on rytmisesti laulettavaa ja ymmärrettävää, koko lauluteksti on silloin myös luonteva ja siten helposti kuunneltava. Yleisön on helppo ottaa laulu omakseen ja samaistua siihen. Onhan kääntäjän velvollisuus

yleensä esittää käänös niin, että se vaikuttaisi alun perin kohdekielellä kirjoitetulta – ja laulujen kohdalla tämä on erityisen tärkeää, sillä tekstin on viestittävä nopeasti ja tehokkaasti musiikin kuuntelun aikana (Low 2017, 67). Seuraavaksi käyn läpi tavujen asetelun merkityksen tässä musiikillisessa ja rytmisessä kokonaisuudessa.

4.2.1 Tavujen pituus ja kesto

Laulutekstissä lyriikan on oltava sulavassa sopuinnussa ympäröivän musiikin kanssa, mikä luo laululyriikalle omat rajoituksensa ja haasteensa. Kirjoitetun runon kieli voi vaihdella vapaasti, mutta laulussa on yleensä 2–4 osaa, jotka melodialtaan toistuvat suunnilleen samanlaisina (Salo 2006, 42). Laululyriikon on osattava runoilla annettujen raamien puitteissa ottaen huomioon tavujen ja sävelten määrät ja kestot (nuottien aika-arvot). Nimenomaan näillä ominaisuuksilla yhdessä tavujen ja nuottien painon kanssa vaikutetaan laulutekstin rytmiin, luonnollisuuteen ja laulettavuuteen.

Salon (2006, 152) mukaan laululyriikassa mittasääntöjä on kolme:

1. Säkeen sävelten ja tavujen lukumäärän on oltava pääsääntöisesti sama.
2. Sävelen kesto ja sitä vastaavan tavun laajuus eivät saa poiketa liiaksi toisistaan.
3. Painollisten tavujen on sijoitettava painollisille sävelille.

Yhtä tavua voidaan siis venyttää soimaan useiden sävelten ajan, mutta samalle nuotille ei voi asettaa kahta tavua. Siinä tapauksessa nuotti puolittuu automaattisesti tavujen rajalta, jolloin syntyy yhden nuotin tilalle kaksi nuottia. Siksi sävelten ja tavujen lukumäärän on oltava pääsääntöisesti sama. (Salo 2006, 153.)



kokonuotti



puolinuotti



neljäsosanuotti



kahdeksasosanuotti

Kuva 1. Nuottien suhteelliset aika-arvot. Tavanomaisimmat nuotit järjestyksessä vasemmalta oikealle pisimmästä lyhimpään. (Low 2017, 83.)

Suomen kielen tavut voidaan jakaa lyhyisiin, keskipitkiin ja pitkiin tavuihin. Laululyriikassa pyritään luonnollisesti osumaan pitkillä tavuilla pitkiin säveliin ja lyhyillä lyhyisiin säveliin. Näin säkeet pysyvät helposti ymmärrettävässä muodossa laulettuina. Jos esimerkiksi lyhyt tavu sijoitettaisiin pitkälle sävelelle, lyhyen vokaalin venyminen pitkäksi saattaa aiheuttaa merkityksen muutoksen (vrt. tu-li, tuu-li). Myös jos tavu päättyy soimattomaan konsonanttiin, tavun venyttäminen lauletaessa voi olla ongelmallista (esim. rak-kaus). Konsonantin lausumisen aikanahan ilmavirta estyy, jolloin ääni ei voi soida. Suomen kielelle tyypillistä soimatonta konsonanttia äännettäessä pitkään melodian tuottaminen samanaikaisesti ei onnistu. (Salo 2006, 156.)

Kirjoittaja voi joskus määritellä tavunrajan myös itse. Tämä on mahdollista tiettyjen diftongien ja vokaaliyhtymien kohdalla, jotka esiintyvät kauempana sanassa. Erityisesti y- ja u-loppuiset vokaalien yhtymät voidaan hahmottaa kahdella tavalla: sana voidaan tavuttaa muodostamalla kahteen eri tavuun jakautuva vokaaliyhtymä, kuten *rak-ka-ut-ta*, tai samaan tavuun jäävä diftongi, kuten *rak-kaut-ta* (Kotus 2011). Tämä antaa laululyriikan kirjoittajalle hieman joustovaraa, kun sanoja sovitetaan nuotteihin.

Low'n (2017, 101) mielestä tavumäärän täsmääminen nuottien määrään ei loppujen lopuksi ole ehdoton. Jos fraasiin on lisättävä tavu, paras paikka sille on melisma, eli kohta, jossa yksi tavu on jakautunut laulettavaksi usean nuotin aikana. Jos taas fraasista on vähennettävä tavu, se on parasta poistaa kahdennetun nuotin kohdalta. (Mp.) Näin siis ylimääräinen tavu sulautuu jo olemassa olevaan melodiaan, eikä muuta sitä millään tavalla, ja samoin tavun poisto ei muuta melodiasäveltä. Jälkimmäisessä tapauksessa rytmi muuttuu sen verran, että puuttuvan nuotin kohdalle jää joko taukoa, tai kuten Low (mp.) esittää, silloin kaksi samankorkuista nuottia yhdistetään kaarella, kun niiden aikana lauletaan vain yksi tavu. Tällöin käytännössä nuotin aika-arvo pitenee.

4.2.2 Tavujen paino

Tekstin ymmärrettävyyden, rytmin ja luonnollisuuden kannalta on tärkeää myös sijoittaa painolliset tavut painollisille sävelille. Suomen kielessä pääpaino on aina sanan ensimmäisellä tavulla, ja sivupaino toistuu sanan kolmannella tavulla. Yhdyssanan jälkimmäisen osan ensimmäinen tavu aloittaa tietysti aina uuden painotuksen. Salo (2006, 158) ei pidä niin

vaarallisena sivupainollisen tavun eksymistä painottomalle sävelelle, mutta painoton tavu painollisen sävelen kohdalla kuulostaa usein tökeröltä: vrt. minunma kuuni (Aki Sirkesalon kappaleesta *Seksuaalista häirintää*), jossa painollisella sävelellä lauletaan ensimmäisen tavun (-ma) sijasta sanan painoton toinen tavu -kuu. Tällainen painottomien tavujen painottaminen voi tietenkin toimia tehokeinona ja luoda haluttua eksotiikkaa tai illuusiota tietystä genrestä (esimerkiksi reggae, rap, hip-hop, afrobeat).

Jopa Low (2017, 98) huomioi suomen kielen ensimmäisen tavun sanapainon, joka saattaa aiheuttaa hankaluuksia. Englannissa puolestaan on monen tyyppisiä sanapainoja riippuen esimerkiksi sanan alkuperästä, ja paino voi olla eri puolilla sanaa. Sanan ulkomuoto ja tavujen määrä voi siis olla sama eri kielissä (esimerkiksi englanti ja ranska), mutta paino olla eri tavulla, jolloin kääntäjän on keksittävä ratkaisu laulukäännöstä tehdessään (mp). Low (mp.) huomauttaa myös, että laulettavassa käännöksessä ei voi lisätä välimerkkejä, vaan musiikki asettaa ”välimerkit” ja tauotukset, joihin käännös sopeutetaan.

Laululyriikan kirjoittajan on siis huomioitava monenlaisia asioita tekstiä ja musiikkia yhteen punoessaan. Kun laulutekstiä käännetään, kääntäjän on pystyttävä täyttämään käännöksellään myös kaikki laululyriikan vaatimukset. Tämän haasteen edessä kääntäjä joutuu turvautumaan usein monenlaisiin kompromisseihin ja adaptaatiopäätöksiin, jotta käännetyistä laulusta tulisi itsenäisesti toimiva ja luonteva.

4.3 Riimi

Riimi puolestaan tarkoittaa sanojen äänneiden sointuisuutta. Ilmiössä samankaltaiset äänneet toistuvat hallitusti. Keskenään riimitettäviä sanoja kutsutaan riimisanoiksi, ja riimipari tarkoittaa kahta toisiinsa liittyvää riimisanaa. Perinteisesti iskelmätekstityksessä se tarkoittaa puhtaita loppusointuja, mutta käsite on laajentunut tarkoittamaan muunkinlaista äänneiden toistuvuutta. Riimi voi siis esiintyä sanojen ja säkeiden eri osissa. (Salo 2006, 168.) Riimi on laulujen vahva ominaispiirre, sillä useissa kielissä laululyriikat on riimitelty, vaikka kielen runot eivät olisikaan (Low 2017, 35). Riimi esiintyy samanlaisissa äänneaiheissa säkeiden tai fraasien lopussa, erityisesti vokaaleissa (mts. 103). Riimit kuullaan ja huomataan, sekä riimit auttavat sanoitusten muistamisessa.

Riimejä voidaan synnyttää tekstiin, tavallisesti säkeiden loppuun, mahdollisuuksien tai valinnan mukaan. Usea peräkkäin esiintyvä samanlainen äänne esimerkiksi peräkkäisten säkeiden tai joka toisen säkeen lopulla luo lauluun riimit. Suomen kielessä sanan ulkoasu vastaa lähes täydellisesti sanan ääntöasua, poikkeuksena *nk-* ja *äng-*äänteet (kuten: *kenkä*, *kengät*, *magneetti*). Näin ollen silmin näkemämme sanan kirjoitusasussa nähtävä riimi on aina myös äänteellisesti eli ääneen lausuttuna riimi. Näin ei ole kaikkien kielten kohdalla, kuten vaikkapa englannissa. Joskus sanan kirjoitusasu on identtinen, vaikka äänneasu ei ole, kuten verbin eri aikamuodot: *read* (presens) ja *read* (imperfekti). Toisaalta joskus kirjoitusasussa riimi ei ole selvästi näkyvissä, mutta äännettäessä sanojen riimin tunnistaa: *thyme* ja *time*. Nimenomaan samalla tavalla ääntyvät, mutta eri merkitystä kantavat sanat eli homofonit kohdetekstissä voivat hämätä, johtaa väärään tulkintaan tai epähaluttuihin assosiaatioihin (Low 2017, 64).

Rikkautta suomen kielen riimittelyyn tuovat taivuttaminen, sijamuodot ja erilaiset liitteet. Kekseliäs riimittely eri sanaluokkien sanojen välillä on mahdollista suurilta osin juuri agglutinoivan kieleemme, eli taivutuksen ja päätteiden avulla. Näin ollen riimejä ei tarvitse kehittää pelkästään perinteisesti saman sanaluokan sanoista, kuten ranta – santa -tyyppiset sanaparit, vaan myös eri sanaluokkien ja taivutettujen sanojen välillä saadaan mielenkiintoisia riimejä. Tällaisia esiintyy monien nykyaikaisten suomalaisten lauluntekijöiden kappaleissa, kuten Maija Vilkkumaa tuotannosta muutaman esimerkin poimien: pakkomielle – moottoritielle, myöhemmin – emmin, ulkopuolisin – kuolisin, viini – unelmiini (laulusta *Lissu ja mä*, Haarma 2015). Toisaalta rakenteensa takia kieleemme sanat ovat pitkiä, ja näin ollen haastavia asettaa laulettaviin nuotteihin – toisin kuin tiivis englanti, jossa on runsaasti yksitavuisia ekspressiivisiä verbejä ja muita pikkusanoja, jotka ovat hyvin ilmaisukykyisiä (Low 2017, 65).

Riimit voidaan jaotella eri ryhmiin yhteisen äänneaineksen mukaan. Puhtaissa riimeissä sointuosa on identtinen ja alkaa riimisanon painolliselta tavulta, sekä sointuvokaalia edeltävä konsonantti ei saa olla riimiparissa sama. Riimit voivat olla muun muassa tavuriimejä, puolisanariimejä tai sanariimejä, pitkiä tai lyhyitä riimejä. Epäpuhtaissa riimeissä näitä sääntöjä rikotaan, ja riimit voivat olla esimerkiksi vajaita (pieni äänne-ero) tai painottomia, joissa sointu alkaa painottomasta tavusta. (Salo 2006, 169–172.) Yleinen riimin vaatimus siis on, että riimisanon täytyy päättyä samaan foneemiin, joko vokaali-konsonantti- tai konsonantti-

vokaali-yhdistelmään. Lisäksi riimin täytyy alkaa tavulta, jolla on riimisanoina sama paino (Low 2017, 105.) Edellä mainitsemani Maija Vilkkumaan sanoittamat riimit eivät suinkaan kaikki ole perinteisiä, puhtaita riimejä, mutta ne ovat tyypillisiä etenkin rock- ja rap-lyriikoissa (Salo 2006, 167; Ollikainen 2014, 19).

Low (2017, 103) pitää rytmiä joka tapauksessa riimiä tärkeämpänä. Riimin voi jättää pois, kun taas kaikilla lauluilla on aina rytmi. Laulun kääntäjän tulisikin aina miettiä, tarvitseeko kohdetekstin olla riimitelty. Tuleeko siitä muistettavampi, sointuisampi tai tarttuvampi kuin ilman riimejä? (Mp.) Jos taas sanat valitaan lähinnä riimien perusteella, merkitys kärsii vääjäämättä. Pentathlon-periaatteen muistaminen tässä auttaa kääntäjää: kokonaisuus on tärkein. Low (2017, 104) muistuttaa: jos riimejä halutaan, niitä on hyvä kuitenkin käyttää joustavasti. Riimejä ei esimerkiksi tarvitse olla yhtä paljon kuin lähdetekstissä, kaikkien säkeiden ei tarvitse sisältää riimipareja, tai niiden ei tarvitse olla puhtaita tai täydellisiä riimejä. Joskus yksi riimipari säkeistön lopulla riittää, ja yksinkertaisimmillaan riimi voi muodostua samasta viimeisestä vokaali- tai konsonanttiäänteestä (mts. 105). Epäpuhtaat riimit ovat hyvä vaihtoehto merkityksen säilyttämiseksi sekä myös kliseiden välttämiseksi (mp.)

4.4 Merkitys

Merkitys tarkoittaa tässä semanttisia piirteitä, joista voidaan erottaa tekstin tarkoitus, sisältö ja aikomus (Low 2017, 26). Laulun merkitys säilytetään parhaiten, kun tekstistä ei jätetä mitään pois, siitä ei muuteta mitään, eikä siihen lisätä mitään (mts. 87). Low'n (mts. 26) mukaan nämä piirteet eivät kuitenkaan ole niin tärkeitä laulettavan lyriikan kääntämisessä, mutta tunnustaa silti kohdetekstin välittävän verbaalisen merkityksen. Merkityksen voi pyrkiä säilyttämään halutussa määrin, kuten aiemmin luvussa 2.1 oli puhetta. Merkityksen säilyttämistä lauluissa edellytetään erityisesti silloin, kun lähdeteksti on huomattavan arvostettu – ehkä runollisen laadukkuutensa vuoksi tai alkuperäislaulun vankan arvostuksen takia (Low 2017, 26). Kääntäjän on joka tapauksessa ymmärrettävä lähdeteksti ja tunnistettava kulttuuriset seikat ja viittaukset, mitä tietoa niiden taakse kätkeytyy, sanojen entiset ja nykyiset merkitykset, monitulkintaisuudet – sekä erotettava, millä yksityiskohdilla on merkitystä (mts. 27).

Informatiivisen tekstin kääntämisessä merkityksen muuttuminen olisi huomattava virhe, mutta ekspressiivisen laulettavan lyriikan kääntämisessä on otettava huomioon kaikki Pentathlon-

kriteerit. Näin ollen kääntäjän on laajennettava synonyymien käsitettä ja käytettävä rinnakkaiskäsitteitä – tehtävä sananvalintoja esimerkiksi riimin tai nuottien antaman tavumäärän vuoksi. (Low 2017, 87.) Jos merkityksen säilyttämisen kriteeri ei täyty käännöksessä – olkoonkin se strateginen valinta tai kompetenssin puute – kohdetekstiä tulisi paremminkin nimittää adaptaatioksi kuin käännökseksi (mts. 88). Low (mts. 116) määrittelee adaptaation kohdetekstiksi, jonka lähdetekstin kaikkia alkuperäisiä merkityksiä ei ole siirretty, vaikka ne olisi hyvin voitu siirtää. Jos taas kohdeteksti on alkuperäiseen melodiaan laulettavaksi sopiva, mutta se ei sisällä lähdetekstin merkitystä millään semanttisella tasolla, Low'n mukaan lauluteksti ei silloin ole myöskään adaptaatio (mts. 117).

Susam-Saraeva (2015) on tutkinut laulujen kääntämistä erityisesti tunnetason näkökulmasta. Hän pohtii, että joskus kuulijan on mahdollista samaistua voimakkaasti lauluun ymmärtämättä lyriikkaa kunnolla (2015, 44). Voi jopa käydä niin, että kuulija tuntee vieraantuvansa tutusta kappaleesta, kun saa tietää, mitä laulun sanoitukset todella tarkoittavat (mts. 45). Sosiologi DeNora (2000, 7) on huomannut, että musiikillista kokemusta kuvaillaan yleisimmin siirtymiseksi paikasta toiseen: musiikin erityislaatuiset ominaispiirteet kuten rytmi, liike, harmonia ja tyyli voivat edustaa paikkaa, jossa haluttaisiin olla tai jonne haluttaisiin mennä – emotionaalisesti tai fyysisesti. Musiikki todellakin parhaimmillaan vie mukanaan. Kääntämättä jättäminen on monella tapaa myös aivan perusteltu ratkaisu laulun kääntämiseen, jolloin laulu jää ennalleen (Franzon (2008, 376).

Toisaalta ymmärrämme, että sanojen merkityksellä on väliä. Kun ymmärrämme, mitä kuulemamme sanat merkitsevät, se voi vaikuttaa meihin monella tavalla. Laululyriikat voivat saada meitä pohtimaan yhteiskunnallisia asioita, omaa elämäämme, tarinoita tai muita kulttuureja. Laululyriikan kirjoittaja saattaa haluta kertoa tarinoita, kuvailla tunteita, herättää ajattelemaan tai jopa pyrkiä vaikuttamaan kuulijaan. Laulun kieli ei ole objektiivinen, ja se sisältää usein draamaa (Low 2017, 26). Eckstein (2010, 32) on vakuuttunut, että tietyssä kontekstissa laululyriikka myös *saa jotakin aikaan*, eikä vain *tarkoita* jotakin. Se toteutuu seremonioissa tai rituaalisessa kontekstissa, mutta Ecksteinin mukaan myös live-tilanteessa, jossa musiikin esittäjä ja kuulija ovat samassa tilassa. Hän silti myöntää, että musiikin kieli voi puhutella kuulijaa monin tavoin (mts. 73).

Tätä selittää puolestaan Blacking (2004, 10): Musiikista voi nauttia myös, vaikka laulukirjoittajan tarkoittama merkitys eroaisi esittäjän tai kuulijan tulkinnasta. He voivat löytää musiikista oman syntaksinsa ja merkityksensä siitä huolimatta. Musiikissa ei siis hänen mukaansa ole oleellista, että musiikin käyttäjä tulkitsee kuulemansa laulukirjoittajan tarkoittamalla tavalla. Näiden laululyriikan kirjoittamisen ja laulukääntämisen peruseriaatteiden valossa siirrymme nyt tarkastelemaan tutkimukseni sisältöä.

5 AINEISTON ESITTELY JA TUTKIMUSMENETELMÄT

Tässä luvussa kertaan tutkimukseni tavoitteet, esittelen valitsemani aineiston ja käyn läpi käyttämäni tutkimusmenetelmät.

5.1 Tutkimuksen tavoite

Saksankielisistä musiikkikappaleista valitsin kolme euroviisua, jotka ovat tunnettuja Saksan euroviisuhistoriassa ja joiden suomenkieliset laulettu versiot ovat olleet menestyksekkäitä maassamme, sekä kolme muuta tunnettua saksankielistä iskelmää tunnettuine suomalaisine versioineen. Tarkoitukseni on määritellä kunkin lauluparin, lähdetekstien ja käännösten, tärkeimmät keskinäiset eroavaisuudet ja yhtäläisyydet sekä sanoitusten että nuottikuvan suhteen ja analysoida lauluteksteissä käytettyjä käännösmenetelmiä. Koska olemassa oleva nuottikuva vaikuttaa ratkaisevasti laulettavien sanoitusten kirjoittamiseen toisella kielellä, käännösratkaisuja ei voi tarkastella ottamatta huomioon musiikillista kehystä (Low 2017, 20). Näin ollen otan huomioon musiikkikappaleen kaikki ulottuvuudet ja arvioin laulutekstien suomennoksia Low'n Pentathlon-periaatteen mukaisesti.

Luon myös yleiskatsauksen käännösten päälinjoihin, eli siihen, missä määrin kappaleet ovat alkuperäistekstille semanttisesti uskollisesti käännettyjä, missä määrin suomalaistettuja (kotoutettuja) tai uudelleen kirjoitettuja. Kiintoisaa on havainnoida myös Franzonin (2008, 376) määrittämiä kääntäjän linjoja siitä, onko nuottikuvaa jouduttu käännöksen takia muuttamaan, vai onko käännöstä muokattu niin, että nuottikuva pysyy identtisenä.

5.2 Tutkimusaineisto

Suomen suosituimmat euroviisujen käännöskappaleet sijoittuvat juuri käännösiskelmien kultaisille vuosikymmenille ennen kilpailun kieliuudistusta 1999. Italialaisia, ranskalaisia, espanjalaisia ja saksalaisia euroviisuja käännettiin suomalaisiksi viisuhelmiksi. Valitsin aineistooni lauluja sen perusteella, minkä kappaleiden suomalaiset versiot ovat olleet tunnettuja maassamme, ja jotka ovat menestyneet hyvin myös kotimaassaan. Valitsemiani suosittuja käännösiskelmiä ovat *Tsingis Khan*, *Johnny Blue* ja *Vain hieman rauhaa*, jotka on suomennettu samoina vuosina Saksan euroviisuista *Dschinghis Khan* (1979), *Johnny Blue* (1981) ja *Ein bißchen Frieden* (1982). Kaksi ensimmäistä ovat sijoittuneet kisan kärkeen, ja viimeisin on

voittanut Eurovision laulukilpailun. Lisäksi muista saksankielisistä schlagereista olen valinnut tarkasteluun aikaisempien vuosikymmenien laulut *Lili Marleen* (1939), *Die Gitarre und das Meer* (1959) ja *Was ich dir sagen will* (1967), joiden esitetyt suomennokset ovat *Liisa pien* (1942), *Kitara ja meri* (1960) ja *Rakkauden jälkeen* (1968).

Valitsemani euroviisuiskelmät kuuluvat samalla myös Saksan menestyneimpiin euroviisuihin, ja mielenkiintoista kyllä, säveltäjä ja sanoittaja on jokaisessa sama. Ralph Siegel ja Bernd Meinunger ovat molemmat tuottaneet runsaasti lauluja Eurovision laulukilpailuun koko sen historian aikana: Siegel on osallistunut kilpailuun 23 sävellyksellä (Wikipedia.de 2015) ja Meinunger 18 tekstillä (Meinungerin kotisivut s. d.).

TAULUKKO 2.

Tutkimusaineiston I osa, euroviisut (Suomen äänitearkisto s. d.; ESC 2015b)

Laulun nimi	Vuosi	Tekijät	Esittäjä	Sija Eurovision laulukilpailussa
Dschinghis Khan	1979	säv. Ralph Siegel, san. Bernd Meinunger	Dschinghis Khan	4. sija
Tsingis Khan	1979	suom. san. Juha Vainio	Frederik	-
Johnny Blue	1981	säv. Ralph Siegel, san. Bernd Meinunger	Lena Valaitis	2. sija
Johnny Blue	1981	suom. san. Kaisu Liuhala	Katri Helena	-
Ein bißchen Frieden	1982	säv. Ralph Siegel, san. Bernd Meinunger	Nicole	1. sija
Vain hieman rauhaa	1982	suom. san. Raul Reiman	Katri Helena	-

Taulukossa 2 on nähtävillä ensimmäisen osan tutkimusaineistosta vanhimmasta kappaleesta uusimpaan. Lauluista annetaan tiedot tekijöistä, esittäjästä sekä sijoittumisesta Eurovision laulukilpailussa. Huomionarvoista on, että jokaisen kappaleen käänös on levytetty samana vuonna kuin ensiesitetty alkuperäinen kilpailukappale. *Dschinghis Khanin* esitti samanniminen yhtye, ja Frederik lauloi *Tsingis Khanin* suomalaisille heti samana vuonna 1979. Laulussa on yli 1000 sanoitusta tehneen suomalaisen laulunkirjoittajan, Juha Vainion, sanat. Lena Valaitis lauloi *Johnny Bluen*, jonka Katri Helena esitti suomeksi vuonna 1981. Suomenkieliset sanat ovat ehkä vähemmän tunnetun, mutta myös paljon sanoituksia tekevän Kaisu Liuhalan käsialaa.

Viimeinen ja voittoisin Siegelin ja Meinungerin kilpailukappale on *Ein bißchen Frieden*, jonka Eurovision laulukilpailussa tulkitsi Nicole. Katri Helena levytti laulun suomeksi nimellä *Vain hieman rauhaa* vuonna 1982. Sen sanat ovat tuotteliaan, vaikka jo 36-vuotiaana menehtyneen iskelmäsanottaja Raul Reimanin.

Tutkimuksen syventämiseksi aineistoon tarvittiin lisää iskelmäkappaleita tunnetuimpien viisujen rinnalle. Euroviisujen konteksti ei tarjonnut enää juurikaan koko kansan tuntemia käännöksiä saksankielisistä kappaleista eri aikakausilta, ja laajempaa otantaa varten aineistoon etsittiin muita tunnettuja saksankielisiä käänösiskelmiä. 1990-luvulta lähtien lauluja käännettiin yhä vähemmän, joten aineistoa laajennettiin taaksepäin, aikaisemmille vuosikymmenille. Tutkittaviksi kappaleiksi päätyi ensinnäkin toisen maailmansodan aikainen, Lale Andersenin tunnetuksi tekemä *Lili Marleen* (1939), jonka tunnetuimmat käänössanat ovat Vuokon (nimen takana on sanoittaja Kerttu Mustonen). Kappaleen lauloi suomeksi ensimmäisenä Georg Malmstén (1942). Seuraava tunnettu laulu poimittiin 50-luvun lopulta: itävaltalaisen Freddy Quinnin esittämän kappaleen *Die Gitarre und das Meer* (1959) levytti suomeksi ensimmäisenä Laila Halme nimellä *Kitara ja meri* (1960). Lisäksi joukkoon oli otettava edelleen iskelmäpiireissä suosittu 60-luvun helmi, Carolan suomeksi tulkitsema *Rakkauden jälkeen* (1968), jonka alkuperäisversion *Was ich dir sagen will* (1967) takana on Itävallan iskelmälegenda Udo Jürgens.

TAULUKKO 3.

Tutkimusaineiston II osa, schlagerit (Suomen äänitearkisto s. d.; Volksliederarchiv s. d.)

Laulun nimi	Vuosi	Tekijät	Esittäjä
Lili Marleen	1939	säv. Norbert Schultze, san. Hans Leip	Lale Andersen
Liisa pien	1942	suom. san. Vuokko (oik. Kerttu Mustonen)	Georg Malmstén
Die Gitarre und das Meer	1959	säv. Lotar Olias, san. Aldo von Pinelli	Freddy Quinn
Kitara ja meri	1960	suom. san. Saukki (oik. Sauvo Puhtila)	Laila Halme
Was ich dir sagen will	1967	säv. Udo Jürgens (oik. Jürgen Udo Bockelmann), san. Joachim Fuchsberger	Udo Jürgens
Rakkaiden jälkeen	1968	suom. san. Kari Tuomisaari	Carola (Standertskjöld)

Yllä olevassa taulukossa 3 on esitetty tutkimusaineiston loppuosa, eli iskelmien alkuperäiskappaleet käännöksineen varhaisimmasta uusimpaan. Levytysvuoden lisäksi laulujen tiedoista kerrotaan säveltäjän, sanoittajan ja suomenkielisen sanoittajan eli kääntäjän nimi, sekä kunkin kappaleen tunnetuin esittäjä. *Lili Marleen* oli alun perin saksalaisen Hans Leipin rakkausruno vuodelta 1915, joka sävellettiin myöhemmin vuonna 1937 (Lindfors 2011; Wikipedia.de 2016a). Palveluksessa olevat sotilaat ottivat laulun nopeasti omakseen, ja ehtipä valtion sensuurikin kieltää laulun soittamisen muutamaan kertaan (mp.). Sanat lauluun *Die Gitarre und das Meer* on kirjoittanut italialainen Aldo Pinelli, joka loi musiikkiuransa Saksassa (Wikipedia.de 2016b). Tämän iskelmän käänsi suomeksi sanoittaja Saukki (oik. Sauvo Puhtila). Udo Jürgensin sävellykseen on Joachim Fuchsberger kirjoittanut lyriikan *Was ich dir sagen will*, ja Carolan esittämän kuuluisan käänösiskelmän suomenkieliset sanat *Rakkaiden jälkeen* on tehnyt Kari Tuomisaari.

5.3 Tutkimusmenetelmät

Sovellan tähän kuvailevaa tutkimusmenetelmää, pohdin kääntäjän ratkaisuja ja arvioin laulukäännöksiä Pentathlon-kriteerien kannalta. Analysoin saksan- ja suomenkielisiä lauluversioita ja vertaan kunkin kappaleen lähde- ja kohdetekstejä keskenään. Tämän

yhteydessä tutkin, miten riimit ja merkitys on suomennoksissa säilytetty. Onko dynaamista ekvivalenssia havaittavissa vai näkyykö muodollinen ekvivalenssi selvimmin? Keskityn sanoituksiin nimenomaan laulettavina teksteinä, laululyriikan kääntämisen näkökulmasta, jolloin huomioon otetaan myös sanoituksia ympäröivä nuottikuva.

Pystyäkseeni tutkimaan laulettavuutta kuuntelen alkuperäisten esittäjien versiot kappaleista ja analysoin nuottikuvia, joita vertailen jälleen saksan- ja suomenkielisen kappaleen välillä. Vertaamalla tavujen ja nuottien määrää sekä tavujen pituuksia ja nuottien aika-arvoja keskenään voidaan nähdä, millaisia muutoksia tekstiin tai nuottikuvaan on jouduttu tekemään laulettavuuden mahdollistamiseksi. Nuottikuvien avulla selvitän, miten käännöstekstien laulettavuuden, rytmin ja luonnollisuuden kriteerit täyttyvät Low'n Pentathlon-kriteerien mukaisesti. Niitä varten on muun muassa laskettava säkeiden tavuja, huomioitava sekä nuottien että tavujen painot ja pituudet, ja mahdollisesti pantava merkille myös nuottien sävelkorkeudet suhteessa laulettaviin äänteisiin.

Havainnoin lisäksi aineiston sanoituksissa käytettyjä käännösmenetelmiä. Lähdetekstin ja käännöksen vertailussa huomioin paikallisia, myös kaunokirjallisuudessa käytettyjä käännösmenetelmiä, joita ovat määritelleet esimerkiksi Schreiber (1999) ja Leppihalme (2007) ja jotka kietoutuvat säilyttämisen, muuttamisen, lisäämisen ja poistamisen ympärille (Leppihalme 2007, 368). Panen myös merkille kappaleissa käytetyt yleiset käännöstrategiat, eli päälinjat, joiden mukaan paikallisia käännösratkaisuja on tehty. Esitän laadullisen tutkimukseni ja analyysini tulokset sanallisesti.

6 EUROVIISUT JA SCHLAGERIT SUOMALAISINA ISKELMINÄ

Seuraavassa käyn aineiston läpi laulu kerrallaan kronologisessa järjestyksessä siten, että aloitan euroviisujen kontekstista ja sen jälkeen tutkitaan muut iskelmät. Samalla esittelen analyysini tulokset, eli yleisimmät aineistossa esiintyvät käännös menetelmät ja -strategiat sekä Low'n (2005; 2017) laulujen kääntämisen kriteerien toteutumisen käännöksissä.

6.1 Euroviisut suomennoksineen

Aluksi käyn läpi aineistoni ensimmäisen osan, eli iskelmät Eurovision laulukilpailun kontekstissa.

6.1.1 Dschinghis Khan – Tsingis Khan

<i>Dsching, Dsching, Dschinghis Khan!</i>	<i>Tsing, Tsing, Tsingis Khan!</i>
<i>He, Reiter, ho, Leute, he, Reiter, immer weiter</i>	<i>Kaikkien naapurikansojen alistaja</i>
<i>Dsching, Dsching, Dschinghis Khan!</i>	<i>Tsing, Tsing, Tsingis Khan!</i>
<i>Auf Brüder, sauft Brüder, rauft Brüder, immer wieder</i>	<i>Hirveän miekkansa hilpeä kalistaja</i>
<i>Lasst noch Wodka holen</i>	<i>Sapelia käytti</i>
<i>Denn wir sind Mongolen</i>	<i>Maan kauhulla hän täytti</i>
<i>Und der Teufel kriegt uns früh genug</i>	<i>Elintilaa huusi tullessaan</i>
<i>Und man hört ihn lachen</i>	<i>Sapelia käytti</i>
<i>Immer lauter lachen</i>	<i>Esimerkit näytti</i>
<i>Und er leert den Krug in einem Zug</i>	<i>Hommat niin myös tänään hoidellaan</i>

Alkuperäiskappaleen ja suomenkielisen käännöksen aiheet ovat samoja, mutta joissakin määrin sävy on muutettu, todennäköisesti kotouttamistarkoituksessa (ks. kummatkin sanoitukset liitteessä 1). *Tsingis Khanin* lähdetekstissä kuuluisa valloittaja juopottelee ja rietastelee uhmakkaasti sodan keskellä, kuten esimerkkisäkeistä 1–5 nähdään:

- (1) Auf Brüder, sauft Brüder, rauft Brüder, immer wieder
- (2) Lasst noch Wodka holen
- (3) Und er leert den Krug in einem Zug
- (4) Und jedes Weib, das ihm gefiel
Das nahm er sich in sein Zelt

- (5) Er zeugte sieben Kinder in einer Nacht
Und über seine Feinde hat er nur gelacht

Suomenkielisestä laulusta tämä riettauden näkökulma on jätetty kokonaan pois. Juha Vainion suomenkielisessä tekstissä keskitytään sitä vastoin taisteluhenkkeen, uhmaan ja ylivoimaiseen valtaan, mikä vetoaa paremmin perinteiseen suomalaiseen luonteenlaatuun ja kohottaa sopivasti itsetuntoa.

- (6) Tsing, Tsing, Tsingis Khan!
(7) Kaikkien naapurikansojen alistaja
(8) Aikamme valtiomiehien valistaja
(9) Sapelia käytti
Esimerkit näytti
(10) Hommat niin myös tänään hoidellaan

Kotouttamisen päälinjasta viestii selkeimmin itse päähenkilön nimen suomalaistaminen, sillä historiallisella *Tsingis Khanilla* on suomenkielinen oma vastineensa, jossa nimi on sama, mutta kirjoitusasu kotoutettu. Suomenkielinen tarina myös johdattelee kuulijan täsmällisemmin historian tapahtumien keskelle nimeämällä paikkoja ja ihmisiä: Karakorum ja Peking (esimerkki 11), kiinalaiset (esimerkki 12), Gobin erämaa (esimerkki 13) ja Persia (esimerkki 14). Tästä kertoo koko ensimmäinen säkeistö:

- (11) Hän Karakorumista ajoi Pekingiin orillaan.
(12) Kiinalainen väki joutui paniikkiin torillaan.
(13) Ja erämaassa Gobin hän totesi vain,
tän tappamisen jobin, kun lahjaks sain.
(14) Ja sitten pojat mennään Persiaan!

Kuulija oppii samalla, mitä ”kaikkien naapurikansojen alistaja” Tsingis Khan teki retkillään. Vastaavia erisnimiä ei lähdetekstissä mainita. Siinä paikan paljastaa Tsingis Khanin nimen lisäksi vain yksi kohta, jossa mainitaan Mongolia (esimerkki 15):

- (15) Lasst noch Wodka holen,
denn wir sind Mongolen.

Lähdetekstin ensimmäisessä säkeistössä puolestaan korostuu diktatuuri ja pelko, johtajan valta-asema (esimerkit 16–17) ja juopottelu (esimerkit 18–19), kuten voimme huomata:

- (16) Sie ritten um die Wette mit dem Steppenwind, tausend Mann.
Und einer ritt voran, dem folgten alle blind: Dschinghis Khan.
(17) Sie trugen Angst und Schrecken in jedes Land.
Und weder Blitz noch Donner hielt sie auf!

- (18) Auf Brüder, sauff Brüder, rauff Brüder, immer wieder.
(19) Und er leert den Krug in einem Zug.

Mitä tavumääriin tulee, suomalainen sanoittaja on pysynyt hyvin uskollisena lähdetekstin laulufraasien pituuksille. Vain neljässä säkeessä 21 säkeestä tavumäärä poikkeaa käänöksessä yhdellä tavulla saksankielisestä. Säkeessä 21 tavumäärän olisi saanut kohdilleen lisäämällä tyhjälle kohotahdille vaikkapa *ja*-sanana, joka lähdetekstin säkeessäkin (20) esiintyy:

- (20) Und einer ritt voran, dem folgten alle blind: Dschinghis Khan. (15 tavua)
(21) Kiinalainen väki joutui paniikkiin torillaan. (14 tavua)

Tässä täytesanana käytetty *und* on lisätty säkeeseen todennäköisesti vain symmetrian vuoksi, jotta kaksi ensimmäistä fraasikokonaisuutta olisivat kumpikin 15 tavua. Suomenkielisessä käänöksessä asialle ei ole puolestaan annettu painoa, vaan sanoittaja on halunnut korostaa säkeen alun pitkää tavua *kii*- antamalla sille enemmän aikaa. Tämän nuotin kesto on siis pidempi, kun sen voi aloittaa ajoissa tahdin alusta tai halutessaan etuiskulla kohotahdista eli edellisen taukotahdin puolelta. Ymmärtämisen kannalta on tärkeää, että kuulija pystyy tunnistamaan kaksi *i*-kirjainta. Tämän ratkaisun perusteella rytmi ei ole niin tasaisen hakkaava kuin alkuperäisessä laulufraasissa. Huomioitakoon myös, että laulun esittäjällä on oma valtansa tulkita musiikkia ja asetella sanansa varioiden mihin kohtaan tahtoo.

Toisessa kohdassa, jossa tavumäärä poikkeaa lähde- ja kohdeteksteissä, rytmillinen hakkaavuus on käänöksessä säilytetty. Suomen kielen ylimääräinen tavu on sijoitettu kohotahdille, joka alkuperäisfraasissa on tyhjä (lähdetekstin säe 22). Näin tyhjälle tahdille sijoitettu tavu (*maan*) voi huoletta olla pitkä, koska sille pystyy antamaan aikaa niin paljon kuin tarvitsee (säe 23). Tahdin ensimmäiseltä iskulta, eli seuraavasta tavusta lähtevä fraasi puolestaan koostuu lyhyistä, rytmillisistä tavuista, joissa ei ole pitkiä vokaaleja, joten ne on helppo lausua lyhyesti. Näin suomenkielisen kuulijan vaikutelma rivakasta taistelurytmistä onnistuu pysymään samanlaisena kuin saksankielisissä sanoissa:

- (22) Denn wir sind Mongolen. (6 tavua)
(23) Maan kauhulla hän täytti. (7 tavua)

Uskoisin, että nämä epäkohdat tavujen täsmäämisessä olisi myös voitu välttää, mikäli niin olisi haluttu. Sanoittaja on kuitenkin pannut etusijalle tekstin kertoman historiallisen tarinan, sekä muokannut nuottikuvaa vain siinä määrin, että suomenkieliset sanat ovat ymmärrettäviä tavujen

osuessa oikeille nuoteille. Esimerkiksi säkeen 24 suomennoksessa (25) rytmitystä on jouduttu hieman muuttamaan:

(24) Und weder Blitz noch Donner hielt sie auf! (kaikki tasaisia neljäsosanuotteja)

(25) Ja sitten pojat mennään Persiaan! (lisäksi lyhyitä kahdeksasosanuotteja)

Suomenkielisessä säkeessä 25 *pojat* on muutettu neljäsosanuottia lyhyemmiksi kahdeksasosanuotiksi, jotta lyhyt vokaali ei pitene (vrt. *poo-jaat*), samoin samasta syystä *Persiaan*-sanana *si*-tavu lauletaan lyhyenä kahdeksasosanuottina (vrt. *Per-sii-aan*), ja sitä kompensoiden pitkän vokaalin sisältävä viimeinen tavu *-aan* lauletaan pidempänä.

Teksti toimii laulaessa, ja nuottikuvamuutokset ovat kaiken kaikkiaan hyvin vähäisiä, vaikka toisaalta sanoitusten erilaisuus oli tässä kappaleparissa ilmeistä. Sanoittaja oli valinnut tärkeimmäksi asiaksi säilyttää laulun aiheen ja vaikutelmat sodankäynnistä, ja muutoin kirjoittanut tekstin vapaasti uudelleen.

Tarkasteltaessa näitä kohtia, joissa nuottikuvamuutoksia ilmenee, voidaan siis todeta, että alkutekstiä on muutettu (manipuloitu) niin paljon, että tuotos on aika lailla oma kirjoituksensa. Kuitenkin laulun raamit voivat pakottaa paitsi muuttamaan, myös siirtelemään fraaseja, joten mikä tahansa säe voi löytyä tarkempana käännöksenä jostain toisesta kohdasta. Aiemman esimerkin 23 säe ”Maan kauhulla hän täytti” on peräisin alkuperäisen laulun säkeistön kohdasta ”Sie trugen Angst und Schrecken in jedes Land” (esimerkissä 17), jonka asiasisältö on pieniä muutoksia lukuun ottamatta sama. Samoin alkuperäistekstin viittaus Mongoliaan ”Wir sind Mongolen” (esimerkki 22) on sisällytetty suomenkieliseen versioon paikanilmauksella *Karakorum* (esimerkkisäkeessä 11). Tällä sananvalinnalla suomentaja on myös lisännyt tekstin rytmikkyyttä. Uudelleen kirjoittamisen (muuttamisen) lisäksi varsinaisina käännös menetelminä on siis käytetty säilyttämistä pienin muutoksin sekä eksplikointia.

6.1.2 Johnny Blue – Johnny Blue

<i>Blue, Blue, Blue, Johnny Blue</i>	<i>Blue, Blue, Blue, Johnny Blue</i>
<i>Alle singen deine Lieder</i>	<i>Laulujasi kaikki soittaa</i>
<i>Blue, Blue, Blue, Johnny Blue</i>	<i>Blue, Blue, Blue, Johnny Blue</i>
<i>Und die ganze Welt hört zu</i>	<i>Maailmanne valloittaa</i>
<i>Sie riefen: Blue, Blue, Blue, Johnny Blue</i>	<i>Kun kuului: Blue, Blue, Blue, Johnny Blue</i>
<i>Welche Farbe hat die Sonne?</i>	<i>Mikä väri onkaan taivaan?</i>
<i>Blue, Blue, Blue, Johnny Blue</i>	<i>Blue, Blue, Blue, Johnny Blue</i>
<i>Kinder können grausam sein</i>	<i>Miksi et jo vastaakaan</i>

Johnny Bluen tarina kertoo kiusatusta pojasta, jonka lohtuna on musiikki (ks. molemmat sanoitukset liitteessä 2). Lähdetekstissä pojan elämää kuvaillaan hyvin surullisesti: hän kasvoi ilman ystäviä, eikä kukaan halunnut leikkiä hänen kanssaan – hän istui kotona muiden ollessa ulkona (esimerkki 26). Käännöksessä tunnelma ei ole yhtä synkkä: poika vaikuttaa hieman yksinäiseltä, mutta ei surulliselta – kodin sijaan hän istuu niityllä, hyräilee ja kuuntelee (esimerkki 27).

(26) Er wuchs auf ohne Freunde, denn keiner wollt spielen, mit einem der blind war wie er.
Und er saß meist zu Hause, die Jungen dort draußen.

(27) Oli sokea poika. Hän hyräili hiljaa, ei häirinnyt hämärä yö.
Istui niityllä yksin ja kuunteli viljaa.

Tarinan peruserkitys on sama, mutta käännös on tuotu lähemmäksi kuulijaa sijoittamalla tekstiin runsaasti suomalaisen vetoavia luonnon elementtejä. Ensimmäisestä säkeistöstä (esimerkki 27 yllä) voi jo huomata suomalaistekstin runollisuuden verrattuna alkuperäiseen, mikä välittyy luonnon (*niitty, vilja*) läheisyyden lisäksi säkeiden sisäisistä sanojen alkusoinnuista eli allitteraatiosta: *hyräili hiljaa, häirinnyt hämärä*.

Molemmissa teksteissä toivo kuitenkin löytyy, kun Johnny alkaa ilmaista itseään musiikilla ja hänen musiikkinsa saa yleisöä. Suomenkielisissä käännöksessä tuntuu löytyvän enemmän sävyjä ja värejä, joilla Johnnyn musisointia maalailaan (esimerkki 28), kun taas lähdeteksti tyytyy hillitympään kuvailuun (esimerkki 29).

(28) Pian jo tuhannet tahtoivat
Kuulla nää laulut
Ja tuntea kosketuksen
Sinä väreillä maalasit
Kirkkaimmat taulut
Se meille suo lohdutuksen

(29) Und bald kamen Zehntausend
Zu seinen Konzerten
Denn er schenkte ihnen die Kraft
An die Zukunft zu glauben
Im Dunkel des Lebens
Er hatte es selber geschafft

Tavumäärät menevät erittäin hyvin yksiin. Koko sanoituksessa on 38 rivistä vain viisi säettä, joiden tavumäärä eroaa yhdellä alkuperäisestä. Näissä kohdissa korostuvat saksan prepositiot, jotka katkaisevat sanoja tehokkaasti. Niiden tilalle on sanoittaja usein päättänyt asettaa pitkän tavun, jolloin nuottikuva muuttuu sen kohdalta. Lähdetekstille kuitenkin ollaan semanttisesti melko uskollisia, vaikka esimerkkisäkeen 30 konkreettinen *konserttiin tuleminen* on suomennoksessa vaihdettu *laulujen kuulemiseen* (modulaatio, perspektiivin muutos) ja *kymmenet tuhannet* on vähentynyt tilasyistä *tuhansiksi* (esimerkki 31), kuten seuraavasta nähdään:

(30) Und bald kamen Zehntausend, ___ zu seinen Konzerten. (7 + 6 tavua)

(31) Pian jo tuhannet tahtoivat kuulla nää laulut. (8 + 5 tavua)

Melodisesti symmetrisen kohdan säkeet toisessa säkeistössä vaikuttavat aika erilaisilta, kun vertaa lähdetekstiä ja käännöstä toisiinsa, mutta teema tulevaisuuden toivosta ja valon tuomisesta pimeyteen säilyy (32 ja 33):

(32) An die Zukunft zu glauben, ___ im Dunkel des Lebens. (7 + 6 tavua)

(33) Sinä väreillä maalasit kirkkaimmat taulut. (8 + 5 tavua)

Näissä esimerkeissä 30–33 samalla rivillä olevan säkeen yhteenlaskettu tavumäärä 13 on kummassakin laulutekstissä sama, mutta käsittelen säettä kuitenkin kahtena lausekkeena, koska välissä on alkuperäisessä versiossa laulullinen taukokohta (merkitsin sen tässä pilkulla), jonka ympärillä nuottikuva muuttuu. Suomenkielisessä tekstissä fraasi on yhtenäinen, eikä taukoa ole tarkoitus erottaa (säkeet 31 ja 33), toisin kuin alkuperäisessä laulussa tauot kuullaan selvästi (säkeet 30 ja 32). Käytännössä siis suomenkielisissä kohdissa pilkkua ennen oleva nuotti puolittuu ylimääräisen tavun vuoksi, ja pilkun jälkeisen pitkän tavun nuotti puolestaan

kaksinkertaistuu alkuperäiseen nähden. Lauluversioissa tauon ympärillä olevat nuotit tavuineen oikeastaan vain vaihtavat keskenään paikkaa. Se tietenkin sopii, jotta suomen persoonapäätteet (esimerkissä 31 *tahtoivat*, esimerkissä 33 *maalasit*) mahtuvat hyvin, ja puolestaan pitkät tavut (esimerkissä 31 *kuul-*, esimerkissä 33 *kirk-*) saavat enemmän aikaa.

Mielestäni tässä käännöksessä ei ole tapahtunut niin radikaalia manipulaatiota kuin ensimmäisen laulun käännöksessä. Kyse on ensisijaisesti tarinan kotouttamisesta, jolloin kuulijan eteen on tuotu luontoa ja enemmän kielikuvia värien maalaamisesta musiikin keinoin, mikä on suomalaiselle tuttua. Keskeisenä vieraana elementtinä on säilytetty ainoastaan päähenkilön englanninkielinen nimi *Johnny Blue*. Sanoittaja Kaisu Liuhala on pitänyt hätkähdyttävänkin hyvin kiinni alkuperäistekstin yksityiskohdista, ja luonut toimivan tekstin erittäin vähäisillä nuottikuvan muutoksilla.

Käännösmenetelminä on käytetty ennen kaikkea säilyttämistä ja muuttamista, mikä näkyy sanavalinnoissa ja rakenteiden muutoksissa (transformaatio). Esimerkiksi käsite on saatettu korvata rinnakkaiskäsitteellä (mutaatio), kuten *auringon* väri (esimerkki 34) vs. *taivaan* väri (esimerkki 35):

(34) Welche Farbe hat die Sonne?

(35) Mikä väri onkaan taivaan?

Toisessa kohdassa sama kyseinen alkuperäissäe on muutettu pohtivasta kysymyksestä toteamuslauseeksi, ja *aurinko* (esimerkki 34) on muutettu *sateenkaareksi* (esimerkki 36). Lisäksi värejä ei nähdä, mainittiinhan Johnny sokeaksi, vaan väritkin *kuullaan* (säe 36) ja maalataan *musiikilla* (säe 37):

(36) Kuulen värit sateenkaaren.

(37) Soinnuilla mä maalaan sen.

Jälkimmäinen säe 37 täydentää siis kertosakeen, jossa yhdistetään koko värien kirjo sateenkaareen (säe 36). Alkuperäinen innoittava säe löytyy muualta (esimerkki 38):

(38) Er malte Farben aus Musik

Vertauskuva värien maalaamisesta musiikilla säilyy mukana koko laulun ajan sekä lähde- että kohdetekstissä. Värittämistä on hyödynnetty myös seuraavassa kohdassa (esimerkki 40), jossa lähdetekstin säettä 39 muotoillessa suomenkieliseen tekstiin on jäänyt tilaa:

(39) Seine Lieder, die klangen nach Hoffnung und Freude
und manchmal als ob jemand weint.

(40) Oli surusta laulut ja ilosta moni,
niin väritti hän elämän.

Saksankielinen ilmaus ”laulut, jotka kuulostivat joskus siltä kuin joku itkisi” on implikoitu yksinkertaisesti *surusta kertoviksi lauluiksi*. Seuraavassa kohdassa voidaan huomata muuttamisen yleisistä käännösmenetelmistä sekä transpositiota että transformaatiota. Pronomini *ihm* on korvattu suomennoksessa erisnimellä *Johnny*, ja sivulauseen relatiivirakenne (esimerkki 41) on sisällytetty yksinkertaiseen päälauseeseen (esimerkki 42):

(41) Auf der alten Gitarre, die ihm jemand schenkte. (relatiivilause)

(42) Sai kitaran Johnny. (päälause)

Oheisessa supistuksessa (42) on myös säästetty useita tavuja, jotka on voitu hyödyntää toisen asian ilmaisemisessa. Suomennoksessa on kaiken kaikkiaan tehty reilusti pieniä muutoksia, mutta tarinan merkitys on säilytetty. Kuten esimerkeistä näemme, suuri osa yksityiskohdistakin on pystytty tuomaan suomenkieliseen lauluun, välillä siirtämällä niitä eri säkeistä.

6.1.3 Ein bißchen Frieden – Vain hieman rauhaa

<i>Ein bisschen Frieden, ein bisschen Sonne</i>	<i>Vain hieman rauhaa ja ystävyyttä</i>
<i>Für diese Erde, auf der wir wohnen</i>	<i>Mä tänne toivoisin enkä syyttä</i>
<i>Ein bisschen Frieden, ein bisschen Freude</i>	<i>Vain hieman rauhaa nyt ihmisille</i>
<i>Ein bisschen Wärme, das wünsch ich mir</i>	<i>Jos luoja vois tänne toimittaa</i>
<i>Ein bisschen Frieden, ein bisschen Träumen</i>	<i>Vain hieman rauhaa jos löytyis meiltä</i>
<i>Und dass die Menschen nicht so oft weinen</i>	<i>Niin lapset säästyisi kyyneliltä</i>
<i>Ein bisschen Frieden, ein bisschen Liebe</i>	<i>Vain hieman rauhaa ja rakkautta</i>
<i>Dass ich die Hoffnung nie mehr verlier</i>	<i>Mä toivon sulle ja itsellein</i>

Tämän laulun kääntäjä, sanoittaja Raul Reiman, on tehnyt huolellista työtä kääntäessään lähdetekstin semantiikkaa (ks. molemmat sanoitukset liitteessä 3). Käännösstrateginen päälinja noudattaa melko tarkkaa semanttista vastaavuutta, vaikka tekstirivejä on siirrelty vapaasti niin,

että käänös ei aina osu samaan säekohtaan lähdetekstin säkeen kanssa. Lähde- ja kohdetekstin ensimmäisestä säkeistöstä voidaan tunnistaa toistensa vastineiksi käänösprosessissa säkeet 43 ja 49 (kukka tullessa talven), säkeet 45 ja 48 (hylätty nukke), sekä säkeet 46 ja 47 (tuntuu mun kulkiessain). Lisäksi säkeen 44 jääelementti (”jäinen tuuli”) on tuotu mukaan käänökseen säkeeseen 49.

- (43) Wie eine Blume am Winterbeginn → 49
(44) Und so wie ein Feuer im eisigen Wind → 49
(45) Wie eine Puppe, die keiner mehr mag → 48
(46) Fühl’ ich mich an manchem Tag → 47
- (47) Usein niin tuntuu mun kulkiessain
(48) Kuin hylätty nukke nyt oisin mä vain
(49) Kuin kukka tullessa talven ja jään
Kun pahuutta maailman nään

Siirtelystä huolimatta säkeet on kuitenkin muotoiltu niin, että ne vastaavat tarkasti alkuperäisiä tavumääriä. Vain laulun väliskeosan käänöksen säkeet muodostuvat kahdeksasta tavusta (esimerkki 51), nekin symmetrisesti eli molemmissa fraaseissa on yhtä monta tavua, vaikka alkuperäiset lähdetekstin säkeet koostuvat seitsemästä tavusta (esimerkki 50):

- (50) ___ Sing mit mir ein kleines Lied, ___ dass die Welt in Frieden lebt. (7 + 7 tavua)
(51) Vain hieman rauhaa päälle maan, ja ystävyyttä toivotaan. (8 + 8 tavua)

Käänöksen (51) ylimääräiset tavut *vain* ja *ja* on jälleen sijoitettu kohotahdille, eli ennen varsinaisen tahdin ensimmäisen iskun alkua, josta lähdetekstin fraasit alkavat. Sanoitus olisi varmasti ymmärrettävä ilman näitä pikkusanoja, mutta todennäköisesti sanoittaja on halunnut pysyä johdonmukaisesti samassa muodossa kuin kertosaheen käänöksessä (esimerkki 52). Näin muoto on identtinen myös väliskeosassa 53:

- (52) Vain hieman rauhaa ja ystävyyttä, mä tänne toivoisin enkä syyttä.
(53) Vain hieman rauhaa päälle maan, ja ystävyyttä toivotaan.

Tässä aineistossa oli selkeästi havaittavissa diftongien hyödyntäminen juuri siinä, että sanat osuvat paremmin nuoteille, eikä nuottikuvaa tarvitse muokata. Käänöksessä tavunrajat oli joissakin kohdissa asetettu niin, että suomen kielen sanojen vokaalien yhtymät yhdistyvät diftongeiksi ja osuvat pidempien saksankielisten tavujen kohdille. Näin tapahtuu seuraavassa käänöksessä (55), jossa sanaa *maailman* ei ole tavutettu diftongin kohdalta, joten tavumäärä on sama kuin lähdetekstissä (54):

(54) Fühl ich mich an manchem Tag. (7 tavua)

(55) Kun pahuutta maail-man nään. (7 tavua)

vt. hypoteettiseen tapaukseen: Kun pahuutta maa-il-man nään. (8 tavua)

Samaa ilmiötä on hyödynnetty seuraavassa käännöksessä (esimerkki 57), jossa *kulkiessain* on tavutettu yhteensopivaksi ja samanmittaiseksi *Winterbeginn*-sanan kanssa (esimerkkisäe 56) ja jossa *usein*-sanaa ei ole katkaistu diftongin kohdalta. Näin kaksitavuisen sanan pystyy laulamaan kahden nuotin aikana, ja lähdetekstin ja käännökset tavumäärät täsmäävät:

(56) Wie eine Blume am Winterbeginn. (10 tavua)

(57) U-sein niin tuntuu mun kul-ki-es-sain. (10 tavua)

Eräässä toisessa kohdassa ilmiötä on hyödynnetty toisin päin. Tässä diftongin jakaminen vokaaliyhtymäksi käännöksessä (esimerkki 59) saa tavumäärän venymään oikeaksi, eli samaksi kuin lähdetekstissä (58):

(58) Ein bisschen Frieden, ein bisschen Liebe. (10 tavua)

(59) Vain hieman rauhaa ja rak-ka-ut-ta. (10 tavua)

vt. hypoteettiseen tapaukseen: Vain hieman rauhaa ja rak-kaut-ta. (9 tavua)

Kuten todettu, säkeitä on sommiteltu jonkin verran uudelleen, jotta ne sopivat melodiaan. Ennen kaikkea merkityksen sisältämä ajatus on käännetty tarkasti läpi linjan, ja elementit on säilytetty mahdollisuuksien mukaan täysin tai hieman muuttaen. Esimerkiksi toisen säkeistön ajatus kertoo siitä, miten laulaja on huolissaan kasvavasta maailman murheesta ja siitä, ettei voi vaikuttaa siihen (esimerkki 60). Käännöksessä välitetään ajatus korostamalla toivoa: laulaja toivoo, etteivät ihmiset unohtaisi myös maailman hyviä asioita (esimerkki 61):

(60) Ich weiß, meine Lieder, die ändern nicht viel,
ich bin nur ein Mädchen, das sagt, was es fühlt.

(61) Ei lauluni auttaa kai paljonkaan vois,
mut riittää jos hiukan se toivoa tois.

Tällaisen moduloinnin lisäksi muutoksia on tehty myös eksplikoimalla ja esimerkiksi syntaktisella transformaatiolla. Saksankielisen lähdetekstin kokija havaitsee *linnut* (*Vögel*), ja käännöksen kokijan havainto on eksplikoitu *pääskyiksi*. Lähdetekstin ihmiset (*Menschen*) on puolestaan eksplikoitu käännöksessä *lapsiksi*, joiden ei haluta itkevän. Transformaatio

puolestaan näkyy esimerkiksi nominaalilausekkeen rakenteesta, jossa saksankielinen relatiivilause (säe 62) on ilmaistu suomeksi partisiippirakenteella käännöksessä (säe 63):

(62) eine Puppe, die keiner mehr mag (relatiivilause)

(63) hylätty nukke (partisiippi)

Tästä laulusta voidaan löytää myös tarkkaa sanasanaista kääntämistä jopa nuotin samasta kohdasta, eli käännösvastine (esimerkki 65) myös lauletaan samassa kohdassa kuin sen lähdeteksti (64). Tämä on monesti kielten rakenteiden erilaisuuden vuoksi harvinaista:

(64) Ein bisschen Frieden, ein bisschen Liebe.

(65) Vain hieman rauhaa ja rakkautta.

Säilyttämisen ja muutosten lisäksi käännösmenetelmistä voidaan tunnistaa ainakin yksi täydellinen poisto. Lähdetekstin ”Ich bin nur ein Mädchen, das sagt, was es fühlt” (aiemmassa esimerkissä 60) ei näy kohdetekstissä millään tavalla. Ehkä tyttömyyden korostaminen ei ole sopinut niin hyvin kohdekontekstiin, jossa esittäjän ominaisuuksia ei ole haluttu rajoittaa. Näin laulu kestää myös paremmin aikaa, ja varttunutkin laulaja sopii kappaleen tulkitsijaksi.

6.2 Schlagerit suomennoksineen

Seuraavassa keskityn iskelmiin, jotka ovat peräisin Eurovision laulukilpailun ulkopuolelta. Esittelen edellistä vastaavasti analyysini tärkeimmät tulokset, eli yleisimmät aineistossa esiintyvät käännösmenetelmät ja -strategiat sekä laulujen kääntämisen kriteerien toteutumisen käännöksissä.

6.2.1 Lili Marleen – Liisa pien

<i>Vor der Kaserne, vor dem großen Tor stand eine Laterne und steht sie noch davor so wollen wir uns da wiedersehen bei der Laterne wollen wir stehen wie einst Lili Marleen</i>	<i>Kasarmimme eessä suuri portti on mi illan pimetessä jää lyhdyn valohon Sen eessä jälleen kohdataan ja lyhdyn alla haastellaan kuin ennen Liisa pien'</i>
<i>Unsere beiden Schatten sahen wie einer aus dass wir so lieb uns hatten das sah man gleich daraus und alle Leute sollen es sehen, wenn wir bei der Laterne stehen wie einst Lili Marleen</i>	<i>Huomas kaikki heti, meitä katsoissaan Et' lempi yhteen veti kun yks' jäi varjo vaan Sen nähdä kaikki kyllä saa jos lyhdyn alla rakastaa Sun kanssa Liisa pien'</i>

Lili Marleen on aineiston vanhin laulu. Se on levytetty sota-aikaan 1939, ja silloisesta tietoliikenteen kulusta huolimatta laulu levytettiin suomeksi jo parin vuoden päästä 1942 (ks. molemmat sanoitukset liitteessä 4). Kerttu Mustosen käännös on kaiken kaikkiaan semanttisesti hyvin tarkka, sillä lähes kaikki tapahtumat ja elementit säilytetty sellaisenaan. Itse nimi Lili Marleen viittaa hellitellen saksalaiseen näyttelijä-laulaja Marlene Dietrichiin, 'pikku Marleneen'. Laulun teema sodasta ja sotilaan ikävä tyttöään kohtaan istuu hyvin suomalaisenkin kontekstiin, kun toista maailmansotaa käytiin myös Suomessa Venäjää vastaan. Näin ollen on ollut luontevaa suomentaa tytön nimi sopivaksi, yleiseksi nimeksi. Äänteiden samankaltaisuuden perusteella nimeksi on valikoitunut Liisa (Lili) ja jälkiosa pien kuvaa tyttöä hellitellen pikkuisiksi kuten alkuperäisenkin lähdetekstin nimivalinta. Pelkän nimen muuttamisella laulu sopii täydellisesti suomalaiseen kulttuuriin ja olosuhteisiin, ja syntyneen korsulaulun ulkomaalainen alkuperä hämärtyy.

Suomen kieli käännöksessä on vanhahtavaa: mukana on sanojen murteellisia muotoja *eessä* (edessä), *valohon* (valoon), *katsoissaan* (katsoessaan) sekä lyhennettyjä muotoja *pien'*, *ain'*, *kanssas'*, *yös'*, *siks'*, *yks'*, *et'* sekä *mi'* (mikä). Nämä osaltaan luovat sen aikaista sota-ajan tunnelmaa ja siirtävät tapahtumat aikajanalla kauemmas taakse nykyajan kuulijan korvissa.

Laulussa kertojaminä on sotilas. Puhuttelun kohde on *sinä*, eli Lili Marleen, Liisa pien. Toisinaan *meistä* puhutaan monikon 2. persoonassa, vaikka verbit ovat passiivissa. Laulu kertoo rakastavaisten tapailusta kasarmin ulkopuolella. Tarkan käännöksen huomaa heti ensi säkeistä (lähdeteksti 66 ja käännös 67):

(66) Vor der Kaserne, vor dem großen Tor. (10 tavua)

(67) Kasarmimme eessä suuri portti on. (11 tavua)

Tavumäärässä huomataan kuitenkin heti yhden tavun ero. Nuottikuvassa se näkyy siinä, että lähdetekstin säkeen ensimmäinen nuotti (*vor* esimerkissä 66) on jakautunut kahdeksi nuotiksi (*ka-sar* esimerkissä 67). Myös seuraavassa säkeessä suomenkielinen käännös (69) sisältää yhden tavun lähdetekstin alkuperäistä säettä (68) enemmän:

(68) ___ Stand eine Laterne und steht sie noch davor (12 tavua)

(69) mi' illan pimetessä jää lyhdyn valohon (13 tavua)

Tässä tapauksessa tavun lisääminen on ratkaistu sillä, että ylimääräinen tavu on sijoitettu kohotahdille (*mi*', esimerkki 69). Näin ylimääräinen tavu ei muuta olemassa olevia nuotteja, vaan uusi tavu tekee uuden nuotin säkeen alkuun, edellisen tahdin puolelle, jossa on tyhjää.

Vastaavanlainen tapaus sijaitsee neljännessä säkeistössä, jossa lähdetekstin säkeen (esimerkki 70) alkuun tyhjälle kohotahdille on sijoitettu käännöksen ylimääräinen tavu (*ne*, esimerkki 71):

(70) ___ Alle Abend brennt sie, doch mich vergaß sie lang (12 tavua)

(71) Ne tuntee lyhty siellä, mi' jälleen loistaa yös' (13 tavua)

Koko laulua tarkasteltaessa huomataan, että itse asiassa kaikkien muiden säkeistöjen toinen säe koostuu 13 tavusta, joten kyseiset kaksi saksankielistä lähdetekstin säettä muodostavat kaavaan poikkeuksen 12 tavullaan. Näin onkin niin päin, että suomentaja on noudattanut laulun yleistä säerakennetta ja nuottikuvaa kauttaaltaan.

Kaikissa muissa laulun kolmessa säkeistössä kaikki tavumäärät menevät yksiin lähde- ja kohdeteksteissä. Viimeisessä säkeistössä tosin tämä yleisesti 13 tavun paikka on lyhentynyt 11 tavuun kummassakin laulutekstissä (lähdetekstin esimerkki 72, käännös 73):

(72) Hebt mich wie im Traume, dein verliebter Mund (11 tavua)

(73) Huulillasi väikkyy nimi, rakkahin (11 tavua)

Tässä nuottikuva on saatu pysymään samankaltaisena muihin säkeistöihin nähden niin, että ensinnäkin kohotahdilla olevasta nuottipaikasta on luovuttu, sillä se on kaikista huomaamattomin paikka muutoksille – näin jää jäljelle 12 nuottia. Toisekseen nämä 12 nuottipaikkaa on säilytetty, jolloin melodia ei muutu. Kun 11 tavulle on jätetty laulettavaksi 12 nuottia, tarkoittaa tämä sitä, että yhtä tavua pidennetään niin, että se lauletaan kahden nuotin aikana. Näissä säkeissä alleviivaamani tavut lähdetekstin *-me* (esimerkki 72) ja käännöksen *-kyy* (esimerkki 73) lauletaan kahden eri korkeudella soivan sävelen aikana. Näin nuottikuva ei muutu merkittävästi tavujen lukumäärästä huolimatta.

Laulun pääelementti on lyhty (*die Laterne*), jonka alle kaikki tapahtumat sijoittuvat. Ensimmäisessä säkeistössä kohdataan lyhdyn alla kuin ennen (lähdeteksti 74, käännös 75):

- (74) So wollen wir uns da wiedersehen, bei der Laterne wollen wir stehen
wie einst Lili Marleen
(75) Sen eessä jälleen kohdataan, ja lyhdyn alla haastellaan
kuin ennen Liisa pien

Verbivalinta suomeksi *haastellaan* (75) on mielenkiintoinen saksan *stehen*-verbin (*seisoa*) (74) sijaan. *Haastella* on johdannainen verbistä *haastaa*, joka tarkoittaa Kielitoimiston sanakirjan mukaan murteellista ilmaisua *puhua*; kertoa, jutella, pakista. Suomenkielinen käännös siis hieman tarkentaa toimintaa eli eksplikoi: seisoskelun lisäksi lyhdyn alla todennäköisesti hieman myös jutellaan, eikä *seisoa*-verbi olisi istunut lyhyen keskitavunsa vuoksi melodiaan.

Toisessa säkeistössä kaikki lähdetekstin merkitykset tulevat hyvin toisinnetuiksi käännöksessä. Käännetty säe ei välttämättä ole lähdetekstin alkuperäisen säkeen melodian kohdalla, vaan säkeen sisältämä fraasi on voitu siirtää toiseen kohtaan, jotta tavut osuvat kohdilleen. Tässä yhdistyvät lähdetekstin säkeet 76–80 ja niiden käännökset 81–85:

- (76) Unsere beiden Schatten sah'n wie einer aus → (83)
(77) dass wir so lieb uns hatten → (82)
(78) das sah man gleich daraus → (81)
(79) Und alle Leute sollen es sehen → (84)
(80) wenn wir bei der Laterne stehen → (85)
- (81) Huomas kaikki heti meitä katsoissaan
(82) et' lempi yhteen veti
(83) kun yks jäi varjo vaan
(84) Sen nähdä kaikki kyllä saa
(85) jos lyhdyn alla rakastaa

Rakkaus veti siis konkreettisesti parin yhteen niin, että lyhdyn alla näkyi olevan vain yksi varjo. Viimeistä verbiä on jälleen hieman vahvistettu: saksankielisessä lähdetekstissä puhutaan taas lyhdyn alla *seisomisesta* (säe 80), mikä on nyt käänöksessä suomeksi *rakastamista* (säe 85). Saksankielisessä laulutekstissä ideana varmasti onkin tietynlainen toisteisuus, symmetria sekä merkityksen salaperäisyys: mitä kaikkea lyhdyn alla seisoskelu oikeastaan symboloi ja pitää sisällään. Tekstin kääntäjä on kuitenkin päättänyt, että suomeksi verbin vaihtelu ja suorapuheisuus toimivat paremmin.

Kolmas säkeistö kuvaa hyvästelyn hetken, kun iltahuuto odottaa sotilasta kasarmilla. Takaisin on siis ehdittävä nimenhuutoon, ja viivyttely voi tulla kalliiksi – eli rangaistuksena olisi poistumiskielto kasarmilta. Myöhästymisen hinta, rangaistuksen pituus, on suomennoksessa implikoitu eli tuotu yleiselle tasolle: *Es kann drei Tage kosten* (”Voisi maksaa kolmen päivän [kiinniolon]”) → *Vois tulla kallis retki*. Käänöksestä on jätetty pois yksityiskohta *sie bliesen Zapfenstreich*, jossa kuvataan kutsun puhaltaminen (lähdeteksti esimerkissä 86). Sen sijaan on ollut tärkeää tuoda ilmi ajan juoksu ja määrärajan koittaminen liian nopeasti (käänös 87):

(86) Schon rief der Posten, sie bliesen Zapfenstreich.

(87) Iltahuudon hetki liian pian sai.

Myöskin kolmannen osapuolen puhuttelu ”Kamerad, ich komm ja gleich”, jolla sotilas huikkaa tulevansa pian, on jätetty pois käänöksestä. Lausahdus ei olisi mahtunut suomeksi yhteen säkeeseen – se olisi jäänyt hämäräksi tai vastaavasti pariin säkeeseen venytettynä vienyt liikaa huomiota pois pääasiasta eli rakastavaisten eron hetkestä. Lyriikoiden dialogi pysyy selkeänä, kun sotilas on laulun kertojaminä ja puhuttelee ainoastaan rakastettuaan.

Hyvästelyissä saksan *sagten wir auf Wiedersehen* ’sanoa näkemiin’ on vaihtunut *kuiskaamiseksi*, mikä tuo lisäromantiikkaa kertomukseen. Verbivalintaan on kuitenkin vaikuttanut ensisijaisesti nuottien pituudet. Melodian neljäsosiin istuu paremmin pitkät tavut *kuis-kaan* kuin lyhyet *sa-non*. Molempien tavujen on luontevaa olla pitkä ja päättyä konsonanttiin, jotta sanan lausumisesta tulee soljuva ja ymmärrettävä pitkillä nuoteilla laulettuna. *Sa-* ja *non-*tavut loppuisivat liian lyhyeen ja jäisivät hassusti ilmaan, sillä merkityksen hämärtymiseksi niitä ei ole mahdollista pitkittää (*saa-noon*).

Sotilas lähtisi mielellään tytön mukaan (lähdeteksti esimerkki 88), mikä on suomenkielisessä tarkennettu, jolloin lähteminen kohdistuu *kaupunkiin* (käännös 89):

- (88) gerne würd' ich mit dir gehen,
mit dir, Lili Marleen
(89) tahtoisin mä kaupunkiin,
sun kanssa, Liisa pien

Tämä ei kuitenkaan muuta tapahtumamaailmaa mitenkään, sillä kasarmit sijaitsevat kaupunkien ulkopuolella, ja kotiin lähtiessään tarinan Liisa/Marleen lähtee mitä todennäköisimmin kaupunkiin päin.

Laulun tekstin loppuosa ei ole enää yhtä konkreettinen kuin ensimmäiset säkeistöt. Lyhty tuntee tytön askeleet loistaessaan *iltaisin* (lähdetekstin esimerkki 90), kun taas käännöksessä on käytetty rinnakkaiskäsitettä *yössä* (esimerkki 91):

- (90) Deine Schritte kennt sie, deinen schönen Gang
Aller Abend brennt sie, doch mich vergaß sie lang
(91) Askeleesi tiellä, kauniin käyntis' myös
ne tuntee lyhty siellä, mi' jälleen loistaa yös'

Merkitys on säilynyt kohdassa 91 muuten hyvin: siellä on mukana *askeleet*, *kaunis käynti* sekä lyhdyn loisto iltaisin/öisin. Ainoastaan lähdetekstin lause *doch mich vergaß sie lang* ei ole välittynyt suomennokseen. Lähdetekstissä todetaan siis lyhdyn ”unohtaneen” kertojaminän – mikäli sotilaille sattuisi jotain, kuka silloin seisoi lyhdyn alla Lilin kanssa (esimerkki 92)?

- (92) Und sollte mir ein Leid geschehen
wer wird bei der Laterne stehen
mit dir Lili Marleen

Tämä sodan uhkan pahin vaihtoehto on sanoitettu suomennokseen modulaation kautta. Perspektiivinä on pelko siitä, että kertojaminä ei enää palaa takaisin rintamalta eikä enää seiso lyhdyn alla Liisan kanssa. Lyhdyn alla seisomisen elementti on siis säilytetty, mutta käännöksessä ei pohdita lähdetekstin mukaisesti retorisesti siitä, kuka sitten tulisi tilalle (käännös 93):

- (93) Jos en mä enää palaa lain'
En lyhdyn alla seiso ain'
Sun kanssa Liisa pien

Lopuksi viimeisessä säkeistössä kertoja unelmoi kohtaamisesta jälleen lyhdyn alla Liisan kanssa kuin ennen. Lähdetekstissä kohtaaminen tuntuu todemmalta kuin käännöksessä, vaikkakin konjunktion *wenn* tulkinta saattaa aiheuttaa sävyeroja: *sitten kun*, hypoteettisesti vai todellisuudessa (esimerkki 94)? Voi olla, että tapaaminen tapahtuisi lähdetekstissäkin tuonpuoleisessa. Käännöksessä kuitenkin viitataan selkeästi unelmiin, toiseen todellisuuteen (esimerkki 95):

(94) Wenn sich die späten Nebel drehen
werd' ich bei der Laterne stehen
wie einst, Lili Marleen

(95) Luokses mä unelmissain saan
taas lyhdyn alla kohdataan
kuin ennen, Liisa pien'

Säkeistön luontoelementtejä on lisäksi sommiteltu hieman uudelleen, kuten maininnat *sumusta* (*Nebel*, esimerkki 94) ja *maasta* (*Erde*, esimerkki 96), jotka esiintyvät käännöksessä samassa fraasissa (esimerkki 97). Suomenkieliseen kohdetekstiin on myös lisätty taivaselementti *maan* pariaksi (97), kuten niin usein suomalaisissa sanoituksissa maalailtaan luontokuvia:

(96) Aus dem stillen Raume, aus der Erde Grund
(97) Kaikki sumuun häipyä, maa ja taivaskin

Kokonaisuutena laulun lopetus suomenkielisessä käännöksessä vaikuttaa hyvin lopulliselta. Tämän tunteen tuo puhe maan ja taivaan häipymisestä sumuun (97) ja toteamus, että nimenomaan *unelmissa* jälleen kohdataan (95). Saksan futuuri ”*werd' ich bei der Laterne stehen*” (esimerkissä 94) puolestaan voisi tuoda vaikutelman, että sotilas ehkä ihan oikeastikin saattaisi vielä päästä lyhdyn alle tapaamaan Liliä. Toisaalta unenomaisuus on läsnä myös lähdetekstissä, kuten äskeiset, tilassa liikkuvat säkeet (96) jatkuvat esimerkissä 98:

(98) hebt mich wie im Traume
dein verliebter Mund

Tämän tyyppiset seikat, vivahteet ja varmuusasteet, ovat kuitenkin usein tulkinnanvaraisia ja riippuvat kuulijan korvasta ja tunteesta. Kaiken kaikkiaan *Liisa pien* on semanttisesti melko tarkasti käännetty laulu.

6.2.2 Die Gitarre und das Meer – Kitara ja meri

<i>Jimmy Brown, das war ein Seemann und das Herz war ihm so schwer Doch es blieben ihm zwei Freunde die Gitarre und das Meer</i>	<i>Jim on nuorin koko laivan sydän täynnä suruaan nainen kavala on aivan Jim vain luottaa kitaraan</i>
<i>Juanita hieß das Mädchen aus der großen fernen Welt Und so nennt er die Gitarre die er in den Armen hält</i>	<i>Juanita oli kaunis tyttö suuren maailman Juanita nimi myöskin nyt on Jimmyn kitaran</i>

Freddy Quinnin *Die Gitarre und das Meer* on jo saksalaisena alkuperäislauluna hyvin eksoottinen, ja vieraannuttavia elementtejä sisältävä eksotiikka on säilytetty myös käännöksessä (ks. molemmat sanoitukset liitteessä 5). Karibialaiset rytmit kehystävät tarinaa, ja viimeistään laulun erisnimet sijoittavat kertomuksen Atlantin merille. Päähenkilö nimetään Jimmy Browniksi, tyttö on Juanita, ja matka kulkee Casablancasta Salvadoriin. Vieraannuttava käännösstrategia on tässä erityisen luonteva, kun alkutekstikin sisältää kuulijoilleen vieraita elementtejä. Suomenkielisessä tekstissä merimies on *Jim* tai *Jimmy* säkeessä olevasta tilasta riippuen, mutta sukunimi on jätetty pois. Tyttö on edelleen *Juanita*. *Casablanca* on säilytetty, sillä Marokon Casablancaan sijoittuva Ingrid Bergmanin ja Humphrey Bogartin tähdittämä klassikkoelokuva on meilläkin hyvin tunnettu. *Salvadoria* ei puolestaan välttämättä osaa sijoittaa Brasiliaan, joten suomenkielisissä tekstissä kuljetaan sointuvasti *Rion rantaan*, joka on meille tuttu.

Suomenkielinen teksti puolestaan kömmähtää hieman, kun *Paulan* nimi mainitaan. Onhan se toki kansainvälinen nimi, vaikkei ehkä espanjankielisissä maissa niinkään, mutta se tuntuu olevan paikallaan vain tarvittavan riimiparin vuoksi: *Paulaa – laulaa*. Lähdetekstissä kerrotaan, että Jimmy ei koskaan halunnut ketään toista tyttöä (kuin Juanitan), mutta elämänsä ei silti ollut tyhjää (esimerkkisäe 99). Mahdollisuus muista seuralaisista kuitenkin haihtuu seuraavissa säkeissä: ”sillä hänelle jäivät kaksi ystävää: kitara ja meri” (säe 100).

(99) Jimmy wollt kein anderes Mädchen,
doch sein Leben war nie leer

- (100) Denn es blieben ihm zwei Freunde:
die Gitarre und das Meer

Käännöksessä asia ei tule samalla tavalla täysin varmaksi ja Paula-hahmo on täysin irrallinen (esimerkit 101 ja 102). Tämä on laulun viimeinen säkeistö, jossa kontekstiin ilmestyy hieman sopimaton Paula, vaikkakin sen mukana saadaan riimipari, joka muodostaa suomalaiseseen luontokuvaan tutun personifikaation: *kitara ja meri laulaa*.

- (101) Vaikka Jim nyt varoo Paulaa,
ilman seuraa ei hän jää
(102) Kitara ja meri laulaa,
kaksi hyvää ystävää.

Muutoin tämän laulun käännös on sisällöltään hyvin uskollinen lähdetekstille. Tarinan avainasiat käydään yksitellen läpi ja edellistä esimerkkiä lukuun ottamatta kaikkien yksityiskohtien funktiot tarinassa ovat samat, vaikka ilmaisussa olisikin hieman eri sävy. Ensimmäisessä säkeistössä esitellään päähenkilö: Jim kuuluu laivan miehistöön ja kantaa sydänsuruja (lähdetekstin esimerkki 103, käännös 105). Kitara ja meri ovat hänen luotettavimmat ystävänsä (lähdeteksti 104), mutta käännöksessä meri ei vielä mahdu säkeeseen ja sydänsurujen syy paljastetaan kovin dramaattisesti – *nainen kavala on aivan* (esimerkki 106).

- (103) Jimmy Brown, das war ein Seemann,
und das Herz war ihm so schwer
(104) Doch es blieben ihm zwei Freunde,
die Gitarre und das Meer

(105) Jim on nuorin koko laivan,
sydän täynnä suruaan
(106) nainen kavala on aivan,
Jim vain luottaa kitaraan.

Lisäyksenä suomennoksessa on myös määritelmä siitä, että Jim on laivan *nuorin* (säe 105). Toisessa säkeistössä kerrotaan, että *Jimmy wollte ein Mädchen lieben* (esimerkki 107), jonka vastineena käännöksessä viitataan naimisiinmenoon (esimerkki 109). Suomentaja on halunnut sillä kuvastaa halua rakastaa, ja suomalaisessa iskelmäperinteessä taas *hääkellot soivat* lukemattomia kertoja – siihen turvaudutaan tässäkin lyriikassa (109):

- (107) Jimmy wollt' ein Mädchen lieben,
doch ein and'rer kam daher
(108) Und als Trost sind ihm geblieben
die Gitarre und das Meer

- (109) Kellot Jimmylle ei soineet,
toinen mies tuon tytön vei
(110) ystävää niin pettää voineet
kitara ja meri ei.

Tässä voidaan nähdä myös tietynlainen modulaatio, eli perspektiivin muutos, kun sananmukaisesti käännös kuuluu: 'Lohduksi hänelle jäivät kitara ja meri' (lähdeteksti 108), ja suomeksi asia kerrotaan negaation kautta: 'kitara ja meri eivät voineet pettää ystävää' (käännös 110).

Kolmannessa säkeistössä paljastetaan tytön henkilöllisyys. *Juanita* oli suuren maailman naisia, ja hänen mukaansa nimettiin myös Jimmyn kitara (lähdeteksti 111 ja käännös 112). Suomenkieliseen käännettyyn säkeeseen ei mahdu yhtä runollista ilmaisua kuin alkuperäisessä 'ja niin hän nimesi kitaransa, jota piteli käsivarsillaan', mutta säkeen sisältö on sama:

- (111) Und so nennt er die Gitarre,
die er in den Armen hält.
(112) Juanita nimi myöskin
nyt on Jimmyn kitaran.

Neljännessä säkeistössä kuvataan merillä matkaamista Atlantin puolin ja toisin, ja erisnimet mainitaan. Lähdetekstissä kaikuu haikeus ja kaipuu: Jimmy sananmukaisesti 'laulaa hiljaa Juanitasta, jonka rakkauden hän menetti' (säe 113). Suomenkielisessä käännösläyriikassa hiljaa laulaminen tulee ilmi Juanitan nimen *kaikuessa laulun sävelin* (käännetty säe 114). Vaikka rakkauden menettämisen mainitseminen ei enää tähän mahdu, kuulija muistaa sen silti alkupuolen tekstistä, ja Jimmyn suuren tuskan voisi ajatella ilmenevän siitä, että kaipaavia lauluja on monia:

- (113) Singt er leise von Juanita,
deren Liebe er verlor.
(114) Kaikuu nimi Juanitan
monen laulun sävelin.

Merimiehen kahdesta hyvästä ystävästä tämä laulu joka tapauksessa kertoo sekä suomeksi että saksaksi. Tässä laulussa myös kaikki tavumäärät täsmäävät, eli suomenkielisessä käännöksessä on joka säkeessä yhtä monta tavua kuin alkuperäisessä saksankielisessä lähdetekstissä, kun kahdeksan ja seitsemän tavun säkeet vuorottelevat koko laulun läpi. Näin ollen nuottikuva ei ole kokenut muutoksia, kun nuottimäärät ovat myöskin samat.

6.2.3 Was ich dir sagen will – Rakkauden jälkeen

<i>Was ich dir sagen will, fällt mir so schwer</i>	<i>Ei väli pöytien lie pitkäkään</i>
<i>Das Blatt Papier vor mir bleibt weiß und leer</i>	<i>vaan pöydän viereisen mä tuskin nään</i>
<i>Ich find' die Worte nicht, doch glaube mir:</i>	<i>Sun kanssa jakaa sen nyt toinen voi</i>
<i>Was ich dir sagen will, sagt mein Klavier</i>	<i>mä yksin kuuntelen, kun kaukaa soi</i>
<i>Was man nicht sagen kann,</i>	<i>Sä olit elänyt</i>
<i>weil man allein nur fühlt</i>	<i>jo mua ennenkin,</i>
<i>Wie eine Brandung, die den Fels umspült</i>	<i>etkä tiennyt kuinka pelkäsin</i>
<i>Die dich erfaßt und mit sich in die Tiefe reißt</i>	<i>Sä että vertaisit mua muihin mutta näin</i>
<i>Ich kann es fühlen, doch nicht sagen,</i>	<i>mä syliin toisen sua työnsin</i>
<i>wie es heißt</i>	<i>sylistäin</i>

Tämä iskelmä on ollut hyvin suosittu sekä Udo Jürgensin alkuperäisesityksenä saksankielisessä maailmassa että suomenkielisenä versiona Carolan esittämänä (ks. molemmat sanoitukset liitteessä 6). Melodialtaan haikea ja kaunis sävelmä vetoaa suomalaisiin, joita viehättävät melankoliset tunnelmat. Tunnelman lisäksi lauluissa on yhteistä kuvaus menetetyistä rakkaudesta, mutta tarina kerrotaan hyvin eri tavalla. Kari Tuomisaaren suomenkielinen sanoitus paljastaa enemmän: taustoihin mennään alkutekstiä syvemmin, jolloin kuulija saa tietää, miten tilanteeseen on päädytty. Alkuperäisversiossa ollaan samassa tilassa, mutta syy ei paljastu sanoituksesta suoraan – taustan voisi kuitenkin päätellä olevan saman tapainen kuin suomenkielisessä kuvailtu kolmiodraama, mutta voi se olla jotain muutakin. Tässä korostuu jälleen kuulijan oma tulkinta.

Vuosikymmenten ajan suosittu muusikko Udo Jürgensin alkuperäisversio kertoo rakkauden menettämisestä ja puhumisen vaikeudesta. Kertojaminä ei saa sanottua rakkaalleen, mitä haluaisi tai mitä haluaisi sanoa. Hän ei saa kirjoitettua, ei puhuttua, mutta yrittää ilmaista itseään pianonsa avulla. Tämä on kaikesta päätellen kuitenkin liian myöhäistä, vahinko on jo tapahtunut ja parisuhteessa etäännytty. Suomenkielinen käännös on poiminut haikeuden ja tuskan ja kertoo avoimesti kolmannesta osapuolesta. Kuulija voi tuntea tuskan, jota kertoja tuntee nähdessään menetetyt rakkautensa ja tämän uuden onnen – kertojaminä miettii menetettyä rakkauttaan ja sitä, kuinka rakastettu tanssii ja on nyt toisen kanssa (esimerkki 115).

- (115) Kun hänet tanssimaan, sä pyydät noin
niin hetkeen seuraavaan mä nähdä voin
sun sanas uskoo hän ja unelmoi
mä tiedän enemmän, nyt teille soi

Lähdetekstin pianon sointi on huomioitu suomennoksessa niin, että se kantautuu haikeana sävelmänä, joka soi tapahtumien taustalla. Tämä elementti on toisteinen kohta laulussa (lähdetekstin säe 116). Saksankielinen säe toistuu aina täsmälleen samanlaisena, mutta suomenkielisessä käännöksessä toisto tulee esiin joka kerta hieman muuntuen (esimerkit 117–120):

- (116) Was ich dir sagen will, sagt mein Klavier.
(117) Mä yksin kuuntelen, kun kaukaa soi.
(118) Mä tiedän enemmän, nyt teille soi.
(119) Nään teidän lähtevän, ja vielä soi.
(120) On tyhjää, pimeää, vain jossain soi.

Sanatasolla lauluissa ei sitten olekaan juuri yhtäläisyyksiä. Saksankielinen sanoitus kuvailee enemmän abstraktiota, tunteita ja mietteitä, kuten seuraavista (toisistaan erillisistä) säkeistä 121–124 huomataan:

- (121) Was ich dir sagen will, fällt mir so schwer
(122) Ich kann es fühlen, doch nicht sagen, wie es heißt
(123) Was man nicht sagen kann, weil man allein nur fühlt
(124) Was ich dir sagen will, sagt mein Klavier

Suomenkielinen lyriikka kuvailee tilannetta konkreettisemmin. Tarina sijoittuu tiettyyn paikkaan: tanssiravintolaan, jossa kertoja näkee rakastettunsa toisen kanssa (tämä tuli ilmi aiemmin esimerkissä 115). Kertoja on jo selvästi jätetty, se on hänelle suoraan sanottu säkeessä 125:

- (125) Niin selvin sanoin sain mä kuulla sen
Nyt että oisin vain se entinen

Kertoja kamppailee tekemiensä virheiden kanssa ja muistelee omaa pelkoaan suhteessa, joka lopulta saattoi kariuttaa sen. Käännöksen kertosäe esittää tämän hyvin (esimerkki 126):

- (126) Sä olit elänyt jo mua ennenkin
etkä tiennyt kuinka pelkäsin
Sä että vertaisit mua muihin, mutta näin
mä syliin toisen sua työnsin sylistäin.

Syyllisyys erosta painaa molempien laulujen kertojaa. Toiminnallaan, pelon ohjaamana ja uskaltamatta puhua, päähenkilö on ajanut rakastetun toisen luokse. Saksankielisessä lähdetekstissä myöskin soimataan itseä siitä, kuinka ei pystynyt puhumaan (esimerkki 128). Tämä puhumattomuus on voinut vaikuttaa eron syihin, taikka viimeistään kertoo nykyhetkestä – siitä, kuinka suhteen tilannetta ei pysty korjaamaan, koska päähenkilö ei pysty ilmaisemaan tunteitaan sanoin. Tästä hankalasta tunteestaan lähdetekstin kertoja laulaa ja soittaa. Lähdetekstin kertosäe ilmaisee kokonaisvaltaista tunnelukkoa aluksi metaforan kautta (127):

- (127) Wie eine Brandung, die den Fels umspült,
die dich erfasst und mit sich in die Tiefe reißt
(128) Ich kann es fühlen, doch nicht sagen, wie es heißt

Lähdetekstin kielikuva on konkreettinen: 'Kuin aallokko, joka sulkee kallion syleilyynsä, kietoo ja repii mukanaan syvyiksiin.' Kertojan tunne on selkeä, mutta sitä ei osaa kuvailla (esimerkki 128). Saksankielisestä lähdetekstin tarinasta ei käy lopullisesti ilmi, onko ero jo tapahtunut vai vasta muotoutumassa (esimerkki 129):

- (129) Was ich dir sagen will, bist du bei mir
ist so unsagbar viel, doch glaube mir

Kertoja vakuuttaa, kuinka sanomattoman paljon merkitsee, että hän on luonaan (129). Yrittääkö hän tässä siis vielä saada rakastettuaan jäämään, vai lähinnä kuvittelee, mitä olisi halunnut rakkaalleen sanoa ennen kuin oli liian myöhäistä? Mielestäni se jää kuulijan tulkinnan varaan. Suomenkielisen käännöksen viimeinen säkeistö kertoo rakkauden ja tarinan lopun selkeästi (esimerkki 130):

- (130) Niin selvin sanoin sain mä kuulla sen
Nyt että oisin vain se entinen
Mä sua ymmärrän, en mitään voi
Nään teidän lähtevän, ja vielä soi.

Tässä laulussa on säilytetty tavumäärät, eli suomenkielisen käännöksen tavumäärät menevät yksiin lähdetekstin tavumäärien kanssa. Jossain kohdissa on hyödynnetty diftongia, jotta tavumäärä sopii nuotteihin. Seuraavissa kohdissa 131–132 diftongi on sisällytetty samaan tavuun, jotta tavun laulaminen sujuvasti yhdellä nuotilla onnistuu:

- (131) niin selvin sa-noin sain mä kuulla sen (10 tavua)

(132) on tyhjää, pimeää, vain jos-sain soi (10 tavua)

Tavumäärän vuoksi nuottikuvaa ei siis ole ollut tarvetta muuttaa. Muutamia pieniä muutoksia voidaan kuitenkin havaita, ja niissä on kyse siitä, että nuotin pituutta ja siten melodian rytmitystä on muutettu. Muutoksen havaitsee esimerkiksi säkeiden 133 ja 134 välillä alleviivaamani tavun kohdalla:

(133) Was ich dir sa-gen will

(134) Mä tiedän e-nemmän

Saksan kielen pitkän vokaalin tavua *-sa* sanassa *sagen* voidaan laulaen venyttää halutun verran mielen mukaan, sillä merkitys ja sanan ymmärrettävyys eivät siitä kärsi (133). Sitä vastoin lyhyt *e*-tavu suomen kielen sanassa *enemmän* ei salli venyttämistä (134, vrt. *ee-nemmän*). Siksi tavun paikalla oleva nuotti täytyy suomenkielisessä lauluversiossa pitää kestoaltaan lyhyenä, jotta suomennoksessa täytyvät luonnollisuuden, ymmärrettävyyden ja rytmin kriteerit. Nuottien pituudet ovat kuitenkin paikoin häilyviä, sillä niiden kestot vaihtelevat toisinaan laulajan tulkinnan mukaan. Olisivathan metronomin tarkkuudella isketyt nuotit ja täsmälleen nuottikuvan mukaiset kestot melko konemaisia ja sieluttomia kirjoitetun musiikin ilmentymiä. Nuotit ovat vain keino kirjoittaa musiikki muistiin – ne toimivat muistiinpanoina ja runkona, jonka päälle musiikki luodaan.

Tässäkin tapauksessa Udo Jürgensin alkuperäisversion erinäiset esitykset eroavat kaikki toisistaan hyvin paljon juuri nuottien kestojen suhteen, eikä niiden perusteella voi edes osoittaa, mitkä ovat alkuperäiset tarkoitetut nuottien pituudet. Eikä sen osoittaminen ole taiteellisessa mielessä edes tarkoituksenmukaista. Yleensä päälinjana sanojen tulkitsemisessä, tavujen ja nuottien hetkittäisessä venyttämässä ja lyhentämisessä on se, että laulajan muuntelusta huolimatta sanojen merkityksen ymmärrettävyys säilyy.

Tästä iskelmästä käy selkeästi ilmi, kuinka suomenkielisessä lauluversiossa ei ole enää kyse käännöksestä. Ei voida enää puhua käännösmenetelmistä, poistoista, lisäyksistä ja merkittävistä muutoksista, modulaatioista ja mutaatioista, kun koko teksti on uutta (Low 2017, 5). Suomenkielinen sanoitus on oma tekstinsä, joka on saanut alkuperäisestä tekstistä teeman, mutta yhtäläisyydet loppuvat oikeastaan siihen. Laulun teksti on uudelleen kirjoitettu oma lyriikkansa.

6.3 Yhteenveto

Satunnaisesti laulujen kuuluisuuden perusteella valittu aineisto osoittautui hyvin monipuoliseksi kuvaukseksi siitä, kuinka monin eri tavoin lauluja voidaan kääntää – tai jättää kääntämättä ja uudelleen sanoittaa. Jo pelkästään kolmen euroviisulaulun ja niiden kolmen käännöksen materiaalin perusteella vahvistuu oletus, kuinka monella eri tapaa lauluja voidaan kääntää. Erilaiset käännösmenetelmät, poistot ja lisäykset, eli uuden luominen näkyvät selkeästi aineistossa. Muutosmenetelmiä, joita aineistossa tavataan eniten, ovat juuri transpositio ja transformaatio, usein myös modulointi ja eksplikointi. Yleistä on säilyttää päämerkitys ja muunnella osia suomalaiselle kuuntelijalle sopivaksi ja lähestyttäväksi. Riittäminen on selkeästi tärkeä osa-alue suomalaisessa laulukirjoittamisessa, sillä kaikissa suomennoksissa on riimit. Riittäminen on myös varmasti ohjannut sananvalintoja ja vaikuttanut tekstin sisältöön, mikä on osaltaan muokannut alkutekstin merkitystä.

Koska nämä laulut on kuitenkin tehty laulettaviksi, on kohdetekstin tekemistä ratkaisevasti ohjannut annettu muoto, eli sanoitusta ympäröivä musiikki (säkeiden nuottikuva, johon sisältyy rytmi). Paikallisia käännösratkaisuja on siis tehty pitäen mielessä, että säkeet sopivat annettuihin nuotteihin ja että ne pystytään laulamaan vaivatta. Joskus nuottikuvaa muutetaan hieman, jotta käännös sopii laulettavaksi ja tekstin ymmärrettävyys säilyy, mutta tämän aineiston kohdalla nuottikuvamuutokset olivat ylipäänsä hyvin vähäisiä. Sen perusteella voisi todeta, että näissä laulukäännöksissä on Franzonin (2008, 376) laulun kääntämisen tavoista eniten noudatettu linjaa, jossa käännös sovitetaan musiikkiin, jolloin myös kohdetekstin tavumäärät menevät mahdollisimman hyvin yksiin lähdetekstin tavujen kanssa. Suomenkielisissä *Tsingis Khanissa* sekä *Rakkauden jälkeen* -laulussa voidaan puhua myös selkeästi uudelleen kirjoittamisesta, minkä Franzon (2008, 376) määrittelee yhdeksi kääntäjän mahdollisuudeksi, mutta siinäkin on käännös sovitettu ensisijaisesti musiikkiin nuottikuvamuutoksia välttämällä.

Olen kuitenkin olettanut, että euroviisujen kohdalla olisi tavallista suurempi paine luoda alkuperäisen kappaleen sisältöä ja ennen kaikkea musiikkia tarkasti vastaava käännös, mistä kertoisivat laulun ja käännöksen semanttinen samankaltaisuus ja vähäiset nuottikuvamuutokset. Kotouttamisstrategia näkyy selkeimmin *Tsingis Khanissa*, sillä siinä alkuperäisen tarinan merkitys on laitettu hyvin pitkälti syrjään ja käännöksen vastaanottajan reaktio kuulemaansa on

todennäköisesti hieman positiivisempi kuin alkuperäisen laulun kuulijoilla. Tämän uudelleenkirjoittamisstrategian vastineeksi *Johnny Bluen* ja *Ein bißchen Friedenin* käännöksissä puolestaan näkyy melko tarkka semanttinen vastaavuus. *Johnny Bluen* suomennoksessa voidaan selkeimmin havaita lisättyjä kotouttavia elementtejä, ja tarina ei ollut sävyltään aivan yhtä onneton kuin lähdeteksti. Dynaamisen ekvivalenssin strategia korostui *Ein bißchen Friedenin* käännöksessä *Vain hieman rauhaa*, joka loi vastaanottajaan hyvin samanlaisen tunteen kuin alkuperäinen kappale kuulijaansa – viisujen tapaan laulussa tiivistyy koko Eurooppaa yhdistävä yhteisöllisyys, yhteinen tavoite, maailmanparannus ja maailmanrauha.

Oletusarvosta poiketen euroviisujen lisäksi myös kilpailun ulkopuolisista, tavallisista iskelmistä paljastui hyvin tarkkaa semanttista vastaavuutta. *Kitara ja meri* -kappaleen sisällön uskollisuus oli jopa yllättävän tarkka. Lähdetekstin tapahtumat ja yksityiskohdat oli käännetty lähes täsmälleen suomenkieliseen sanoitukseen. Samaa linjaa noudatti *Liisa pien*, johon on varmasti eniten vaikuttanut myös kappaleen julkaisuajankohta. Käännös kertoi samanlaisen tarinan kuin lähdeteksti *Lili Marleen* pieniä taiteellisia vapauksia ottaen. Ehkä juuri historiallisen ajankohdan ja viitekehyksen vuoksi *Lili Marleen* tuntui kaikista haastavimmalta tekstiltä tulkita. Iskelmien kohdalla muutoinkin käännösmenetelmien analysointi oli paikoin hyvin vaikeaa, sillä käännösteksti saattoi olla hyvin erilaista verrattuna lähdetekstiin. *Was ich dir sagen will* osoitti tämän ääriesimerkillään hyvin: tarina oli haikeudessaan samantapainen sekä lähde- että kohdetekstissä, mutta näiden sisältö oli silti aivan erilainen. Saksankielinen lähdeteksti nojautui abstraktiin tunteissa kellumiseen, kun taas suomenkielinen lauluteksti *Rakkauden jälkeen* tarjoili konkreettisen tarinan.

Laulujen kääntämisessä on kuitenkin kyse merkitysten ja tunnelmien välittämisestä, enemmän kuin sanojen kääntämisestä. Tekstejä analysoidessa huomattavaa on myös rivien välissä kulkeva informaatio. Tekstin voi käydä läpi säe säkeeltä, merkitys merkitykseltä ja ilmaisu ilmaisulta, jolloin monenlaisia eroja ja yhtäläisyyksiä huomaa. Sanat ovat erilaisia, mutta ne saattavat kuitenkin ilmaista samaa asiaa eri sävyin. Ilmaisua saattaa olla eri kielessä aivan toinen, mutta merkityksestä välittyy sama tunnelma tai selitys. Joskus sisältö näyttää vertaillen päälle päin hyvin erilaiselta, mutta jostain syystä tarina tuntuu samalta.

Kuulija tulkitsee kuulemansa ja lukija tulkitsee lukemansa. Rivien välissä kulkee tietoa, joka vahvistaa laulun sanomaa. Siellä olemassa oleva tieto pohjautuu enimmäkseen vastaanottajan omaan taustatietoon: oletuksiin, omiin kokemuksiin, yleistietoon, sekä senhetkiseen lukutaitoon: miten vastaanottaja tulkitsee kuulemansa tekstin. Laulujen tekstejä kuunnellessa sanat yhdistyvät musiikkiin, mikä on tutkitusti voimakas vaikutin. Käytössä on tunneäly, ja lyriikan tulkitsemiseen vaikuttavat hetken mielentila, paikka ja aika. Jos jokin kappale on tehnyt ensi kuuntelemalta tietynlaisen vaikutelman, sitä ei välttämättä saa muutettua. Jos musiikin teksti on tuonut mieleen tietyn kuvan ja tunnelman, sitä ei välttämättä osaa jälkeenpäin selittää analysoimalla lyriikkaa. Tätä kaikkea tarkoitan rivien välisellä informaatiolla, joka voi olla suurimmaksi osaksi myös alitajuntamme tuottamaa. Näin ollen laulujen sanojen arviointi merkityksen kriteerin osalta ei ole aina yksiselitteistä.

Tavumäärien, rytmitysten ja näiden kautta nuottikuvien muutosten analysointi on semantiikkaa selkeämpää. Kaikkien laulujen suomenkieliset versiot ovat lähellä alkuperäistä nuottikuvaa lukuun ottamatta pieniä muutoksia, jotka johtuvat laulettavuuden ja luonnollisuuden kriteerien täyttämisestä. Suomenkieliset käännetyt laulutekstit ovat siis helposti laulettavia sekä luonnollisia kussakin kontekstissa – *Liisa pien* -korsulaulussa murteellisen kielen käyttö tuntuu luontevalta, ajan henkeen sopivalta, ja muissa lauluissa yleiskielinen lähestymistapa on luonnollista. Ainoastaan *Kitaran ja meren* käännökseen lisätty *Paula* on epäluonnollinen, yllättävä ja irrallinen elementti, joka tuntuu vaivaannuttavalta ja tarinaan sopimattomalta. Muutoin kaikkien laulujen tekstit ovat kaiken kaikkiaan sujuvia ja laulettaessa ymmärrettäviä, joten voisi sanoa, että tekstien kirjoittaminen on laululyriikan sääntöjen, rytmin ja painotusten mukaisesti onnistunutta.

7 JOHTOPÄÄTÖKSET

Esitettävien laulutekstien kääntäminen on hyvin luovaa toimintaa sekä jopa kirjallisen tekstin kääntämistä haastavampaa, koska tekstin lisäksi täytyy ottaa huomioon sävel ja muut laululyriikan konventiot, jotka yhdistävät sanat musiikkiin (Low 2017, 20; Salo 2006, 36). Käännöslaulua tehtäessä käännetyn tekstin on istuttava laulettavaksi, eikä pelkästään näytettävä hyvältä paperilla, joten laulun kääntäjän täytyy olla pätevä musiikillisessa kielenkäytössä. Sen vuoksi saattaa olla, että laulujen kääntäjät ovat ammatiltaan useammin muusikoita kuin kääntäjiä. Tämä kävi ilmi myös omassa, kolmen alkuperäisviisun (*Dschinghis Khan, Johnny Blue, Ein bißchen Frieden*), niiden käännösviisun (*Tsingis Khan, Johnny Blue, Vain hieman rauhaa*), sekä kolmen muun saksankielisen schlagerin (*Lili Marleen, Die Gitarre und das Meer, Was ich dir sagen will*) ja niiden käännösiskelmien (*Liisa pien, Kitara ja meri, Rakkauden jälkeen*) aineistossani, sillä jokaisen kappaleen suomentaja oli ammatiltaan sanoittaja.

Koska laulujen kääntämistä erityisesti populaarimusiikin alueella ei ole tutkittu vielä kovin paljon, aiheen tutkimusta voidaan pitää relevanttina. Etenkin usea ikivihreä suomenkielinen iskelmä on unohdetulta alkuperältään käännöskappale, monesti Eurovision laulukilpailusta (Euroviisut) poimittu, ja kiinnostuin laulujen kääntämisen tutkimisesta euroviisujen ja muiden iskelmien kontekstissa. Tässä työssä keskityin arvioimaan suomennoksia Low'n (2005; 2017) Pentathlon-periaatteen mukaisesti, analysoimaan nuottikuvia alkuperäis- ja käännöskappaleen välillä, sekä tutkimaan laulujen teksteissä käytettyjä yleisiä käännösstrategialinjoja ja paikallisia käännösmenetelmiä.

Tutkimukseni tulokset voivat täydentää aikaisempia laulujen kääntämisen tutkimuksia etenkin euroviisujen ja muiden iskelmien kääntämisen näkökulmasta. Pienen aineiston vuoksi laajoja johtopäätöksiä ei ole mahdollista muodostaa, mutta tulokseni kertovat monenlaisista käytetyistä käännösmenetelmistä ja siitä, kuinka tarkasti laulujen kääntäjät luovat kohdekielisen tekstin sopivaksi alkuperäiseen musiikkiin ja nuottikuvaan. Huomattavaa oli, että usea aineiston laulu oli myös semanttisesti erittäin tarkka käännös lähdetekstistä, ja silti ne toimivat Pentathlon-kriteereiden valossa hyvin. Myös Low (2005, 189) kertoo, että laulujen kääntämisessä käytetään usein lukemattomia eri käännösmenetelmiä standardimenetelmien lisäksi, esimerkiksi juuri rytmisten ongelmien ratkaisemiseksi. Low (2005, 197) huomauttaa myös, että pieni muutos melodisessa yksityiskohdassa on järkevää silloin, kun esimerkiksi merkitys tai

luonnollinen sanajärjestys sitä vaatii. Tällaisia ratkaisuja oli huomattavissa myös tässä aineistossa. Low'n (2005, 189) mukaan parhailla laulunkääntäjillä onkin kääntäjän työkalupakin lisäksi oltava hallussaan ”temppulaatikko”.

Suppeahkosta aineistosta huolimatta huomattavaa oli myös laulujen kääntämisen strategioiden kirjo. Aineistossa havaittiin hyvinkin tarkkaa kääntämistä, käännettyjen säkeiden uudelleen sommittelua, käytettyjen teemojen soveltamista sekä koko tekstin uudelleen kirjoittamista. Alkuperäislaulusta oli saatettu välittää tunnelma tai teema, tapahtuma-aika tai -paikka, ja sen jälkeen kirjoitettu samaan musiikkiin uudet sanat. Huomionarvoista on, että molempia ääriaitoja esiintyy sekä euroviisujen että kilpailun ulkopuolisten iskelmien joukossa. Alkuperäisenä oletukseni oli, että euroviisujen kontekstissa olisi suurempi paine luoda semanttisesti täsmällinen käänöslaulu kuin tavallisten iskelmien kentässä. Paine saattaa olla todellinen, mutta toteutuksessa ei ollut nähtävillä eroa aineistojen välillä. Niin yksi euroviisu kuin yksi iskelmäkin oli lähdetekstiä huomioimatta uudelleen kirjoitettu, sekä molemmissa aineistossa oli semanttisesti hyvin tarkkaan suomennettuja lauluja.

Laulujen kääntämisen alueella tutkittavaa riittäisi vielä runsaasti, vaikkakin tämä tutkimus osaltaan antaa jonkin verran kaivattuja lisänäkymiä nimenomaan saksa–suomi-kieliparissa sekä pop/iskelmäryriikoiden alalla. Muusikon ammattitaitoani käyttäen oli myös hyödyllistä koota yhteen tähän tutkielmaan tietoa lauluryriikan kirjoittamisesta, musiikin teoriasta, sekä avata Low'n (2005; 2017) Pentathlon-periaatteita suomen kielellä ja liittää ne musiikin viitekehykseen. Luonnollisesti laajempaan tutkimukseen erityisesti saksa–suomi-kieliparissa tarvittaisiin tätä tutkielmaa laajempi aineisto. Lisää perspektiiviä laulukäännösten tutkimukseen voisi tuoda eri musiikkigenrejen käänösten vertailu sekä käänösmenetelmien ja -strategioiden vertailu eri kielipareissa.

Joka tapauksessa tutkimusta varten löytyisi erityisesti käännettyä iskelmä- ja popmusiikin materiaalia runsaasti eri vuosikymmeniltä, niin tunnettuja kuin vähemmän tunnettuja lauluja. Näitä kattavasti analysoimalla voisi saada tuloksia siitä, onko laulujen kääntäminen muuttunut jollakin tavalla aikojen saatossa. Uuden ajan kääntämisen tarkastelu voisi tuoda tietoa siitä, miten nykypäivänä lauluja käännetään. Iskelmämusiikin kääntäminen on nykyään harvinaista, mutta joskus laulujen kääntämistä tarvitaan tai halutaan tehdä yhä edelleen. Tämä näkyy selvimmin teatterialalla, kun vieraskielisiä teoksia tuodaan Suomeen ja suomennetaan

kotiyleisölle. Yksi esimerkki suurteosten kääntämisestä voisi olla vaikkapa ikonisen *Mamma Mia!* -musikaalin (tekijät Benny Andersson ja Björn Ulvaeus) uusi suomenkielinen käännös. ABBA-hittejä yhdistelevä, alun perin englanniksi tehty teatterimusikaali on käännetty useille kielille, ja hiljattain vuonna 2018 musikaali tehtiin ensi kerran suomen kielellä. Kaikki musikaalin kappaleet on suomentanut muusikko Paula Vesala. Lisäksi suosittu Vain elämää -tv-ohjelma esittää muusikoiden versioita toistensa lauluista, ja tässä yhteydessä on kuultu myös heidän itsensä tekemiä uusia laulukäännöksiä (sekä englannista suomeen että suomesta englantiin), joiden levytykset ovat jääneet elämään radiokanaville ja musiikkipalveluihin.

Laulukäännösten arvioinnin (Low 2005; 2017) lisäksi mielenkiintoinen uusi tutkimusnäkökulma olisi myös kääntäjän rooli laulun kääntämisessä. Voisi olla mielekästä tutkia, millainen on kääntäjän näkyvyys laulutekstissä ja millainen on kääntäjän rooli uuden tekstin luojana ja musiikin sanoittajana. Tämän aineiston perusteella vaikuttaa siltä, että sanoittajalla on ainakin käännösten tekemisen aikaan ollut täysi valta laulun kääntämisessä ja uudelleen sanoittamisessa, mutta nykyään lopullinen valta käännöksen hyväksymisessä on esimerkiksi tuottajalla tai levy-yhtiöllä (Laitinmäki 2015, 17). Tämä koskee varmasti eniten yhä edelleen ainakin musikaalien ja elokuva laulujen (kuten Disneyn) käännöksiä. Uskoisin, että monet laulun kääntämisen näkökulmat alkavat pikkuhiljaa näkyä tutkimuksissa, onhan jo pelkästään muutaman viime vuoden aikana tehty useita Pro gradu -tutkielmia ympäri Suomea laulujen kääntämisen aihepiiristä. Mielenkiintoinen aihe kaipaa lisätutkimusta, ja sitä varmasti saamme vähitellen!

8 LÄHTEET

Aineisto

Die Gitarre und das Meer 1959. Esittäjä Freddy Quinn. Kuunneltavissa esim. äänilevyllä: Freddy auf hoher See (1979). Hamburg: Deutsche Grammophon.

Sähköinen hakemisto verkossa:

<https://portal.dnb.de/opac.htm?method=showFullRecord¤tResultId=freddy+and+quinn+sortBy+jhr%2Fsort.ascending%26dnb.dma%26music¤tPosition=76>. [Luettu 22.4.2017.]

Dschinghis Khan 1979. Esittäjä Dschinghis Khan. [Levy-yhtiö tuntematon]

Sähköinen hakemisto verkossa:

<http://www.eurovision.tv/page/history/year/participant-profile/?song=20549>. [Luettu 12.2.2017.]

Ein bißchen Frieden 1982. Esittäjä Nicole. [Levy-yhtiö tuntematon]

Sähköinen hakemisto verkossa:

<http://www.eurovision.tv/page/history/year/participant-profile/?song=21082>. [Luettu 17.1.2017.]

Johnny Blue 1981a. Esittäjä Katri Helena. Kuunneltavissa esim. CD-albumilla: Katri Helena – 16 hittiä (1998). Fazer Finnlevy.

Sähköinen hakemisto verkossa:

<http://www.aanitearkisto.fi/firs2/fi/ulko.php?Id=Johnny+blue>. [Luettu 17.1.2017.]

Johnny Blue 1981b. Esittäjä Valaitis, Lena. [Levy-yhtiö tuntematon]

Sähköinen hakemisto verkossa:

<http://www.eurovision.tv/page/history/year/participant-profile/?song=20581>. [Luettu 14.1.2017.]

Kitara ja meri 1960. Esittäjä Laila Halme. Kuunneltavissa esim. CD-albumilla: Kultainen 60-luku 1, 20 listahittiä vuosilta 1960–1961. Fazer finnlevy 4509-99362-2 (cd).

Sähköinen hakemisto verkossa: <http://www.aanitearkisto.fi/firs2/fi/hakufi.php>. [Luettu 17.1.2017.]

Liisa pien 1942. Esittäjä Georg Malmstén. Äänitetty esim. levyllä: Elämä juoksuhaudoissa. Fazer finnlevy bcd 11 (cd).

Sähköinen hakemisto verkossa: <http://www.aanitearkisto.fi/firs2/fi/hakufi.php>. [Luettu 23.3.2017.]

- Lili Marleen 1939. Esittäjä Lale Andersen. "Lili Marleen", Lied eines jungen Wachpostens (Lili Marleen) / Drei Rote Rosen (Gedenken), 1939, Electrola, EG 6993, Deutschland (10"/Schellack/Single).
Sähköinen hakemisto verkossa: <http://www.songlexikon.de/songs/lilimarleen>.
[Luettu 23.3.2017.]
- Rakkauden jälkeen 1968. Esittäjä Carola Standertskjöld. Kuunneltavissa esim. CD-albumilla: 20 suosikkia – rakkauden jälkeen (1968). Fazer finnlevy 0630-19578-2 (cd).
Sähköinen hakemisto verkossa: <http://www.aanitearkisto.fi/firs2/fi/hakufi.php>.
[Luettu 23.3.2017.]
- Tsingis Khan 1979. Esittäjä Frederik. Kuunneltavissa esim. CD-albumilla: 20 suosikkia – Tsingis Khan (1996). Fazer Finnlevy.
Sähköinen hakemisto verkossa:
<http://www.aanitearkisto.fi/firs2/fi/kappale.php?Id=Tsingis+khan>.
[Luettu 17.1.2017.]
- Vain hieman rauhaa 1982. Esittäjä Katri Helena. Kuunneltavissa esim. CD-albumilla: 20 suosikkia – Anna mulle tähtitaivas (1997). Fazer Finnlevy.
Sähköinen hakemisto verkossa:
<http://www.aanitearkisto.fi/firs2/kappale.php?Id=Vain+hieman+rauhaa>.
[Luettu 22.7.2017.]
- Was ich dir sagen will 1967. Esittäjä Udo Jürgens. Kuunneltavissa esim. CD-albumilla: Was ich dir sagen will (1997). BMG Ariola München GmbH.
Sähköinen hakemisto verkossa: <http://www.udojuergens.de/artikel/was-ich-dir-sagen-will>. [Luettu 23.3.2017.]

Lähteet

- Apter, Ronnie 1985. A peculiar burden: Some technical problems of translating opera for performance in English. *Meta* 30:4. 309–319.
- Blacking, John 2004. Let All the World Hear All the World's Music: Popular Music-Making and Music Education. Teoksessa Frith Simon (toim.), *Popular Music. Volume IV. Music and Identity. Critical Concepts in Media and Cultural Studies Series*. London: Routledge. 7–31.
- DeNora, Tia 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eckstein, Lars 2010. *Reading Song Lyrics*. Amsterdam: Rodopi.
- ESC 2015a = Euroviisujen viralliset kotisivut. Historia. Sähköisenä verkossa: <http://www.eurovision.tv/page/history/by-year/contest?event=314>. [Luettu 19.8.2018.]
- ESC 2015b = Euroviisujen viralliset kotisivut. Osallistujaprofiilit. Sähköisenä verkossa: <http://www.eurovision.tv/page/history/year/participant-profile/>. [Luettu 19.8.2018.]
- Franzon, Johan 2005. Musical comedy translation: Fidelity and format in the Scandinavian *My Fair Lady*. Teoksessa Gorrée, Dinda L. (toim.). 263–297.
- Franzon, Johan 2008. Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. Susam-Sarajeva, Ş. (toim.) *The Translator: Translation and Music*. 14:2. Manchester: St. Jerome Publishing. 373–399.
- Gorrée, Dinda L. 1996. Opera Translation: Charles Peirce translating Richard Wagner. Teoksessa Tarasti, Eero (toim.), *Musical semiotics in growth*. Imatra/Bloomington: Indiana University Press. 407–435.
- Gorrée, Dinda L. (toim.) 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Haapaniemi, Riku 2017. *Materia, muoto ja merkitys: Lähtötekstin materiaalisten muotojen ja merkityssisällön toisintuminen käännytyssä laululyriikassa*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Viestintätieteiden tiedekunta.
- Haarma, Jukka 2015. Biisiarvio. Maija Vilkkumaa: Lissu ja mä. Blogijulkaisu verkossa: <http://haarma.com/2015/05/biisiarvio-maija-vilkkumaa-lissu-ja-ma/>. [Luettu 9.5.2019.]
- Hakola, Marika 2007. *Tekstien tanssi – intertekstuaalisuuden kääntäminen Michael Kunzen musikaalilibretossa Tanz der Vampire*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Kieli- ja käännöstieteiden laitos.

- Heikkilä, Elina 2011. Sanajärjestys jäsentää tekstiä. *Kielikello* 2/2011. Sähköisenä verkossa: <https://www.kielikello.fi/-/sanajarjestys-jasentaa-tekstia>. [Luettu 9.5.2019.]
- Herrera Guevara, Rosa 2006. ”Järki lähtee, ääni jää”. *Soinnutetun rocklyriikan kääntäminen Timo Rautiainen & Trio Niskalaukauksen levyllä Hartes Land*. Pro gradu - tutkielma. Tampereen yliopisto, Kieli- ja käännöstieteiden laitos.
- Hewitt, Elaine 2000. A Study of Pop-Song Translations. *Perspectives: Studies in Translatology*, 8(3). Routledge. 187–195.
- Hyttinen, Leena. 2007. *Oikopolkuja toimiviin laulukäännöksiin ruututeksteissä*. Pro gradu - tutkielma. Tampereen yliopisto, Kieli- ja käännöstieteiden laitos.
- Iitola, Minttu-Maria 2017. ”Let It Go”. *Subtitling and Dubbing Song Lyrics into Finnish in the Animation Film Frozen*. Faculty of Philosophy, University of Vaasa.
- Iskelmä-Suomi* 2016. Dokumentti, jakso *Sininen ja valkoinen*. Yleisradio, Helsinki. Esitetty 11.4.2016, Yle Teema.
- Kaindl, Klaus 1999. Musiktheater. Teoksessa Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (toim.), *Handbuch Translation*. Stauffenburg Verlag, Tübingen. 258–261.
- Kaindl, Klaus 2005. The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. Teoksessa Gorlée, Dinda L. (toim.). 234–62.
- Kotus 2011 = Kotimaisten kielten keskus. Kotuksen kotisivut sähköisenä verkossa: http://www.kotus.fi/kielenhuolto/suomen_kielen_huolto/ohjeita_ja_suosituksia/laistaa_ohjeita/tavutus. [Luettu 30.1.2017.]
- Kuoppala, Katri 2018. *Rumba tämän käyrän kyllä nostattaa – Disneyn animaatioelokuvien laululyriikoiden vertailua viisiotteluperiaatteen pohjalta*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Viestintätieteiden tiedekunta.
- Käännetyt viisuhelmet 2005. Kaikkien aikojen parhaat euroviisukäännöshitit, 2 CD-albumi. Warner. Sähköinen hakemisto verkossa: <http://www.jvvv.net/cd/comp/kaannetyt.html>. [Luettu 4.4.2019.]
- Laitinmäki, Klaus 2015. ”Viesti ei perille mee” – käännösiskelmän ihanuus ja nurjuus. *Kääntäjä* 3/2015, 16–17.
- Lefevere, André 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Lontoo & New York: Routledge.
- Leisnering, Conny 2014. Filmmusik - translatorische Relevanz und Übersetzungsstrategien. *Lebende Sprachen* Nov2014, 59:2. 209–240.
- Leppihalme, Ritva 2007. Kääntäjän strategiat. Teoksessa Riikonen, H. K.; Kovala, Urpo; Kujamäki, Pekka; Paloposki, Outi (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 365–375.

- Lindfors, Jukka 2011. Lili Marleenin tarina. Nettiartikkeli, Yle. Sähköisenä verkossa:
<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/lili-marleenin-tarina>. [Luettu 4.4.2019.]
- Low, Peter 2003. Translating Poetic Song: An Attempt at a Functional Account of Strategies. *Target* 15:11. 92–110.
- Low, Peter 2005. The Pentathlon Approach to Translating Songs. Teoksessa Gorlée, Dinda L. (toim.). 185–212.
- Low, Peter 2008. Translating Songs that Rhyme. *Perspectives: Studies in Translatology* 16(1–2). Routledge. 1–20.
- Low, Peter 2013. When Songs Cross Language Borders: Translations, Adaptations and 'Replacement Texts'. *The Translator* 19(2). 229–244.
- Low, Peter 2017. Translating Song: Lyrics and Texts. London & New York: Routledge.
- Mannila, Tuuli Elina 2005. Kuunteleva kääntäjä. Teoksessa Yli-Jokipii, Hilikka (toim.), *Kielen matkassa multimediaan*. Helsinki: Helsingin yliopisto, käännöstieteen laitos. 179–199.
- Meinunger, Bernd s. d. Taiteilijan kotisivut sähköisenä verkossa:
<http://www.bernd-meinunger.com/>. [Luettu 14.1.2017]
- Moisio, Tapani 2003. *Eurovision laulukilpailu yhteiskunnallisena indikaattorina*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, musiikintutkimuksen laitos.
- Myllymäki, Tanja 2014. ”Sanat nää kertokoot” – laulujen tekstittäminen musikaalielokuvassa *Moulin Rouge*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö.
- Nida, Eugene 1982. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Alankomaat.
- Niiniluoto, Maarit 2007. Käännösiskelmät – osa suomalaisten kansallista identiteettiä. Teoksessa Riikonen, H.K., Kovala, Urpo, Kujamäki, Pekka & Paloposki, Outi (toim.) *Suomennoskirjallisuuden historia 1*. Gummerus kirjapaino Oy, Jyväskylä. 535–549.
- Niemelä, Satu 2008. *Laulutekstien kääntäminen – kaksitoista suomeksi käännettyä venäläistä laulua*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, kieli- ja käännöstieteiden laitos.
- Ollikainen, Markus 2014. *Sanoitusprosessi laulaja-lauluntekijän näkökulmasta*. Opinnäytetyö. Tampereen ammattikorkeakoulu.
- Rauhalammi, Milja 2006. *Translating singable lyrics for songs: With specific focus on Finnish translations of songs by Leonard Cohen*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, käännöstieteen laitos.

- Reiss, Katharina 2001. *Translation Criticism, Potential and Limitations*. St Jerome, Manchester.
- Rodda, Anne E. 1981. Translating for music: The German art song. Teoksessa Rose, Marilyn Gaddis (toim.), *Translation Spectrum*. Albany: State University of New York Press. 147–160.
- Salo, Heikki 2006. *Kahlekuningaslaji – Lauluyriikan käsikirja*. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Savonen, Karri 2007. *Skipping reels of rhyme: An analysis of five translations of Bob Dylan's songs into Finnish*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, käännöstieteen laitos.
- Savonen, Karri 2008. Bob Dylanin laulujen suomennosten vertailu. Teoksessa Helin, Irmeli & Yli-Jokipii, Hilka (toim.), *Kohteena käännös. Uusia näkökulmia kääntämisen ja tulkauksen tutkimiseen ja opiskelemiseen*. Käännöstieteen laitoksen julkaisuja IV. Helsingin yliopisto, käännöstieteen laitos. 237–259.
- Schreiber, Michael 1993. *Übersetzung und Bearbeitung – Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Gunter Narr Verlag Tübingen.
- Schreiber, Michael 1999. *Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren*. Teoksessa Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (toim.), *Handbuch Translation*. Stauffenburg Verlag, Tübingen. 151–154.
- Schäffner, Christina 2004. Sprach- und Textnormen als Übersetzungsproblem aus sprachwissenschaftlicher Sicht. Teoksessa Frank, Armin P.; Greiner, Norbert; Hermans, Theo; Kittel, Harald; Koller, Werner; Lambert, José; Fritz, Paul (toim.), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Walter de Gruyter, Berlin. 483–493.
- Siitonen, Laura Maria 2014. *Kas, meidät on luotu laulamaan ja nauramaan! Subtitling the songs in the Eurovision Song Contest*. Pro gradu -tutkielma. Itä-Suomen yliopisto, Englannin kielen ja kääntämisen laitos.
- Songlexikon s. d. Sähköisenä verkossa: <http://www.songlexikon.de/songs/lilimarleen>. [Luettu 21.3.2017.]
- Steinby, Nina 2009. Musiikin perusteita aikuisille. Opetuskansio saatavilla Mutes Ry:n (Musiikinteoria- ja säveltapailupedagogit ry) verkkosivuilla: <http://www.mutesry.com/opetus/abc/ABC.html>. 7. luku Uuden nuottikuvan purkaminen. [Luettu 5.5.2019.].
- Suomen äänitearkisto s. d. Sähköisenä verkossa: <http://www.aanitearkisto.fi/>. [Luettu 21.3.2017.]
- Susam-Saraeva, Şebnem 2015. *Translation and Popular Music – Transcultural Intimacy in Turkish–Greek Relations*. Peter Lang AG.

Venuti, Lawrence 1995. *The Translator's Invisibility – A History of Translation*. London: Routledge.

Volksliederarchiv s. d. Sähköisenä verkossa: <http://www.volksliederarchiv.de/lili-marleen/>. [Luettu 21.3.2017.]

Wikipedia.de 2015. Saksan Wikipedia-artikkeli Ralph Siegelistä. Sähköisenä verkossa: http://de.wikipedia.org/wiki/Ralph_Siegel. [Luettu 14.1.2015.]

Wikipedia.de 2016a. Saksan Wikipedia-artikkeli Lili Marleenista. Sähköisenä verkossa: https://de.wikipedia.org/wiki/Lili_Marleen. [Luettu 21.3.2016.]

Wikipedia.de 2016b. Saksan Wikipedia-artikkeli Aldo Pinellista. Sähköisenä verkossa: https://de.wikipedia.org/wiki/Aldo_von_Pinelli. [Luettu 21.3.2016.]

LIITE 1

AINEISTO 1: sanoitukset Dschinghis Khan / Tsingis Khan 1979

DSCHINGHIS KHAN

Sie ritten um die Wette mit dem Steppenwind
Tausend Mann
Und einer ritt voran, dem folgten alle blind:
Dschinghis Khan

Die Hufe ihrer Pferde, die peitschten im Sand
Sie trugen Angst und Schrecken in jedes Land
Und weder Blitz noch Donner hielt sie auf

Dsching, Dsching, Dschinghis Khan!
He, Reiter, ho, Leute, he, Reiter, immer weiter
Dsching, Dsching, Dschinghis Khan!
Auf Brüder, sauft Brüder, rauft Brüder, immer wieder
Lasst noch Wodka holen
Denn wir sind Mongolen
Und der Teufel kriegt uns früh genug

Dsching, Dsching, Dschinghis Khan!
He, Reiter, ho, Leute, he, Reiter, immer weiter
Dsching, Dsching, Dschinghis Khan!
He, Männer, ho, Männer, tanzt Männer, so wie immer

TSINGIS KHAN

Hän Karakorumista ajoi Pekingiin
orillaan
Kiinalainen väki joutui paniikkiin
torillaan

Ja erämaassa Gobin hän totesi vain,
Tän tappamisen jobin, kun lahjaks sain
Ja sitten pojat mennään Persiaan!

Tsing, Tsing, Tsingis Khan!
Kaikkien naapurikansojen alistaja
Tsing, Tsing, Tsingis Khan!
Hirveän miekkansa hilpeä kalistaja
Sapelia käytti
Maan kauhulla hän täytti
Elintilaa huusi tullessaan

Tsing, Tsing, Tsingis Khan!
Kaikkien naapurikansojen alistaja
Tsing, Tsing, Tsingis Khan!
Aikamme valtiomiehien valistaja

Und man hört ihn lachen

Immer lauter lachen

Und er leert den Krug in einem Zug

Und jedes Weib, das ihm gefiel

Das nahm er sich in sein Zelt

Es hieß, die Frau, die ihn nicht liebte

Gab es nicht auf der Welt

Er zeugte sieben Kinder in einer Nacht

Und über seine Feinde hat er nur gelacht

Denn seiner Kraft konnt keiner widerstehn

Dsching, Dsching, Dschinghis Khan!

He, Reiter, ho, Leute, he, Reiter, immer weiter...

Sapelia käytti

Esimerkit näytti

Hommat niin myös tänään hoidellaan

Niin moni nytkin elintilaa

itselleen kimittää

Ja uudet rajat naapurinsa

eteiseen nimittää

Mut heikompi jos kysyy, tää oikeinko on

Niin päätös on ja pysyy, saat lausunnon

Jatkuu aina perinne vain tää

Tsing, Tsing, Tsingis Khan!

Kaikkien naapurikansojen alistaja...

Liite 2

AINEISTO 2: sanoitukset Johnny Blue / Johnny Blue 1981

JOHNNY BLUE

Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Alle singen deine Lieder

Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Und die ganze Welt hört zu

Er wuchs auf ohne Freunde

Denn keiner wollt spielen

Mit einem, der blind war wie er

Und er saß meist zu Hause

Die Jungen dort draußen

Die riefen bloß hinter ihm her

Sie riefen: Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Welche Farbe hat die Sonne?

Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Kinder können grausam sein

JOHNNY BLUE

Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Laulujasi kaikki soittaa

Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Maaailmanne valloittaa

Oli sokea poika

Hän hyräili hiljaa

Ei häirinnyt hämärä yö

Istui niityllä yksin

Ja kuunteli viljaa

Ja tunki kun kohtalo lyö

Kun kuului: Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Mikä väri onkaan taivaan?

Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Miksi et jo vastaakaan

Auf der alten Gitarre
Die ihm jemand schenkte
Da spielte er, sie war sein Freund
Seine Lieder, die klangen
Nach Hoffnung und Freude
Und manchmal, als ob jemand weint

Und er sang: Blue, Blue, Blue, Johnny Blue
Welche Farbe hat die Sonne?
Blue, Blue, Blue, Johnny Blue
Und die Kinder hörten zu

Und bald spielte keiner so wie er
(Blue, Blue, Blue, Johnny Blue)
Seine Lieder, die gingen den Menschen ans Herz
(Welche Farbe hat die Sonne?)
Und er malte Farben aus Musik
(Blue, Blue, Blue, Johnny Blue)
Und vergaß all seinen Schmerz

Und bald kamen Zehntausend
Zu seinen Konzerten
Denn er schenkte ihnen die Kraft
An die Zukunft zu glauben
Im Dunkel des Lebens

Kului muutama vuosi
Sai kitaran Johnny
Ja ystävän siitä sai hän
Oli surusta laulut
Ja ilosta moni
Niin väritti hän elämän

Ja lauloi: Blue, Blue, Blue, Johnny Blue
Kuulen värit sateenkaaren
Blue, Blue, Blue, Johnny Blue
Soinnuilla mä maalaan sen

Nousi laulut miehen sielusta
(Blue, Blue, Blue, Johnny Blue)
Painui luotina tuntoihin herkimpiin
(Laulujasi kaikki soittaa)
Yössä kostui monta pielusta
(Blue, Blue, Blue, Johnny Blue)
Tunnelmista musiikin

Pian jo tuhannet tahtoivat
Kuulla nää laulut
Ja tuntea kosketuksen
Sinä väreillä maalasit
Kirkkaimmat taulut

Er hatte es selber geschafft

Se meille suo lohdutuksen

Oh Johnny Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Nyt pyydän: Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Und sie kamen immer wieder

Soita värit sateenkaaren

Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Blue, Blue, Blue, Johnny Blue,

Keiner spielt so schön wie du

Tavoittaa voit jokaisen

Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Alle singen deine Lieder

Laulujasi kaikki soittaa

Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Blue, Blue, Blue, Johnny Blue

Und die ganze Welt hört zu

Maailmanne valloittaa

Liite 3

AINEISTO 3: sanoitukset Ein bißchen Frieden / Vain hieman rauhaa 1982

EIN BIßCHEN FRIEDEN

Wie eine Blume am Winterbeginn
Und so wie ein Feuer im eisigen Wind
Wie eine Puppe, die keiner mehr mag
Fühl ich mich an manchem Tag

Dann seh' ich die Wolken, die über uns sind
Und höre die Schreie der Vögel im Wind
Ich singe aus Angst vor dem Dunkeln mein Lied
Und hoffe, dass nichts geschieht

Ein bisschen Frieden, ein bisschen Sonne
Für diese Erde, auf der wir wohnen
Ein bisschen Frieden, ein bisschen Freude
Ein bisschen Wärme, das wünsch ich mir

Ein bisschen Frieden, ein bisschen Träumen
Und dass die Menschen nicht so oft weinen
Ein bisschen Frieden, ein bisschen Liebe
Dass ich die Hoffnung nie mehr verlier

VAIN HIEMAN RAUHAA

Usein niin tuntuu mun kulkiessain
Kuin hylätty nukke nyt oisin mä vain
Kuin kukka tullessa talven ja jään
Kun pahuutta maailman nään

Mut sitten mä huomaan myös kaunista on
Nään taivaalla pääskyt ja nään auringon
En tahtoisi koskaan mä peittyvän sen
Nyt silmiltä ihmisten

Vain hieman rauhaa ja ystävyyttä
Mä tänne toivoisin enkä syyttä
Vain hieman rauhaa nyt ihmisille
Jos luoja vois tänne toimittaa

Vain hieman rauhaa jos löytyis meiltä
Niin lapset säästyisi kyyneleiltä
Vain hieman rauhaa ja rakkautta
Mä toivon sulle ja itsellein

Ich weiß, meine Lieder, die ändern nicht viel
Ich bin nur ein Mädchen, das sagt, was es fühlt
Allein bin ich hilflos, ein Vogel im Wind
Der spürt, dass der Sturm beginnt

Sing mit mir ein kleines Lied
(Ein bisschen Frieden, ein bisschen Sonne)
(Für diese Erde, auf der wir wohnen)
Dass die Welt in Frieden lebt
(Ein bisschen Frieden, ein bisschen Freude)
(Ein bisschen Wärme, das wünsch ich mir)

Singt mit mir ein kleines Lied
(Ein bisschen Frieden, ein bisschen Träumen)
(Und dass die Menschen nicht so oft weinen)
Dass die Welt in Frieden lebt
(Ein bisschen Frieden, ein bisschen Liebe)
(Dass ich die Hoffnung nie mehr verlier)

Ei lauluni auttaa kai paljonkaan vois
Mut riittää jos hiukan se toivoa tois
Ja rauhaa voin laulaa mä pinnalle maan
Jos mukaani jonkun saan

Vain hieman rauhaa päälle maan
(Vain hieman rauhaa ja ystävyyttä)
(Mä tänne toivoisin enkä syyttä)
Ja ystävyyttä toivotaan
(Vain hieman rauhaa nyt ihmisille)
(Jos luoja vois tänne toimittaa)

Vain hieman rauhaa päälle maan
(Vain hieman rauhaa jos löytyis meiltä)
(Niin lapset säästyisi kyyneleiltä)
Ja rakkautta toivotaan
(Vain hieman rauhaa ja rakkautta)
(Mä toivon sulle ja itsellein)

Liite 4

AINEISTO 4: sanoitukset Lili Marleen 1939 / Liisa pien 1942

LILI MARLEEN

Vor der Kaserne,
vor dem großen Tor
stand eine Laterne
und steht sie noch davor
so wollen wir uns da wiedersehen
bei der Laterne wollen wir stehen
wie einst Lili Marleen

Unsere beiden Schatten
sahen wie einer aus
dass wir so lieb uns hatten
das sah man gleich daraus
und alle Leute sollen es sehen,
wenn wir bei der Laterne stehen
wie einst Lili Marleen

Schon rief der Posten
sie bliesen Zapfenstreich
Es kann drei Tage kosten
Kamerad, ich komm ja gleich
Da sagten wir auf Wiedersehen
Wie gerne würd' ich mit dir gehen
Mit dir, Lili Marleen

LIISA PIEN

Kasarmimme eessä
suuri portti on
mi illan pimetessä
jää lyhdyn valohon
Sen eessä jälleen kohdataan
ja lyhdyn alla haastellaan
kuin ennen Liisa pien'

Huomas kaikki heti,
meitä katsoissaan
Et' lempi yhteen veti
kun yks' jäi varjo vaan
Sen nähdä kaikki kyllä saa
jos lyhdyn alla rakastaa
Sun kanssas Liisa pien'

Iltahuudon hetki
liian pian sai
Vois tulla kallis retki
siks' nyt jo lähdän kai
Sulle nyt kuiskaan näkemiin
vaik tahtoisin mä kaupunkiin
Sun kanssas Liisa pien'

Deine Schritte kennt sie,
deinen schönen Gang
Aller Abend brennt sie
doch mich vergaß sie lang
und sollte mir ein Leid geschehen
wer wird bei der Laterne stehen
mit dir Lili Marleen

Aus dem stillen Raume,
aus der Erde Grund
hebt mich wie im Traume
dein verliebter Mund
wenn sich die späten Nebel drehen
werd' ich bei der Laterne stehen
wie einst Lili Marleen

Askeleesi tiellä,
kauniin käyntis' myös
ne tuntee lyhty siellä
mi' jälleen loistaa yös'
Jos en mä enää palaa lain
en lyhdyn alla seiso ain'
Sun kanssa Liisa pien'

Kaikki sumuun häipyä,
maa ja taivaskin
Huulillasi väikkyy
nimi, rakkahin
Luokses mä unelmissain saan
taas lyhdyn alla kohdataan
Kuin ennen Liisa pien'

Liite 5

AINEISTO 5: sanoitukset Die Gitarre und das Meer 1959 / Kitara ja meri 1960

DIE GITARRE UND DAS MEER

Jimmy Brown, das war ein Seemann
und das Herz war ihm so schwer
Doch es blieben ihm zwei Freunde
die Gitarre und das Meer

Jimmy wollt' ein Mädchen lieben
doch ein and'rer kam daher
Und als Trost sind ihm geblieben
die Gitarre und das Meer

Juanita hieß das Mädchen
aus der großen fernen Welt
Und so nennt er die Gitarre
die er in den Armen hält

Ob am Quay von Casablanca
ob am Cap von Salvador
singt er leis' von Juanita
deren Liebe er verlor

Juanita hieß das Mädchen...

KITARA JA MERI

Jim on nuorin koko laivan
sydän täynnä suruaan
nainen kavala on aivan
Jim vain luottaa kitaraan

Kellot Jimmylle ei soineet
toinen mies tuon tytön vei
ystävää niin pettää voineet
kitara ja meri ei

Juanita oli kaunis
tyttö suuren maailman
Juanita nimi myöskin
nyt on Jimmyn kitaran

Satamasta Casablancan
kauas rantaan Rionkin
kaikuu nimi Juanitan
monen laulun sävelin

Juanita oli kaunis...

Jimmy wollt kein and'res Mädchen
doch sein Leben war nie leer
denn es blieben ihm zwei Freunde:
die Gitarre und das Meer

Vaikka Jim nyt varoo Paulaa
ilman seuraa ei hän jää
Kitara ja meri laulaa
kaksi hyvää ystävää

Liite 6

AINEISTO 6: sanoitukset Was ich dir sagen will 1967 / Rakkauden jälkeen 1968

WAS ICH DIR SAGEN WILL

Was ich dir sagen will, fällt mir so schwer
Das Blatt Papier vor mir bleibt weiß und leer
Ich find' die Worte nicht, doch glaube mir:
Was ich dir sagen will, sagt mein Klavier

Was ich dir sagen will, wenn wir uns sehen
Ich kann nur stumm an dir vorübergehen
Ich dreh' mich nach dir um und denke mir:
Was ich dir sagen will, sagt mein Klavier

Was man nicht sagen kann,
weil man allein nur fühlt
Wie eine Brandung, die den Fels umspült
Die dich erfaßt und mit sich in die Tiefe reißt
Ich kann es fühlen, doch nicht sagen,
wie es heißt

Was ich dir sagen will, bist du bei mir
Ist so unsagbar viel, doch glaube mir
Wenn du mich nicht verstehst,
versprech' ich dir:
Was ich dir sagen will, sagt mein Klavier
Was ich dir sagen will, sagt mein Klavier

RAKKAUDEN JÄLKEEN

Ei väli pöytien lie pitkäkään
vaan pöydän viereisen mä tuskin nään
Sun kanssas jakaa sen nyt toinen voi
mä yksin kuuntelen, kun kaukaa soi

Kun hänet tanssimaan sä pyydät noin
niin hetkeen seuraavaan mä nähdä voin
Sun sanas uskoo hän ja unelmoi
mä tiedän enemmän, nyt teille soi

Sä olit elänyt
jo mua ennenkin,
etkä tiennyt kuinka pelkäsin
Sä että vertaisit mua muihin mutta näin
mä syliin toisen sua työnsin
sylistäin

Niin selvin sanoin sain mä kuulla sen
nyt että oisin vain se entinen
mä sua ymmärrän
en mitään voi
nään teidän lähtevän ja vielä soi
On tyhjää, pimeää, vain jossain soi

DEUTSCHE KURZFASSUNG

Universität Tampere

Fakultät für Informationstechnologie und Kommunikationswissenschaften

Masterstudien Multilinguale Kommunikation und Translationswissenschaft

B-Arbeitssprache Deutsch

LAHTINEN, ELINA JOSEFIINA: Deutsche Eurovision-Lieder und Schlager als finnische Lieder: Die Liedübersetzung aus der Sicht des Pentathlon-Prinzips und der Übersetzungsverfahren

Masterarbeit: 70 Seiten

Anhänge: 12 Seiten

Deutsche Kurzfassung: 12 Seiten

Mai 2019

1 EINLEITUNG

Die Musik ist eine universelle Sprache – dies kann zurecht behauptet werden. Alle nationalen und sprachlichen Grenzen werden durch die Instrumentalmusik, also Musik ohne Worte, überwunden. Auf der anderen Seite bewegt uns besonders Vokalmusik oft mehr. (Low 2017, 1.) Vokalmusik spricht vielseitige Gefühle aus, erzählt Geschichte, entwickelt fiktive Charaktere, kommentiert Geschehen oder Vorkommnisse, unterhält und parodiert. Die Verbalelemente sind natürlich nicht einfach so als Musikelemente übertragbar, und dann können Übersetzungen in Betracht kommen (ebd. 2). Der Begriff von Lied bedeutet ausdrücklich Musik, die von der Menschenstimme gesungene Worte enthält (ebd. 4). Das Lied benötigt sangbare Worte, die Sinn und Bedeutung tragen.

Beliebte ausländische Lieder werden seit Jahrzehnten ins Finnische übersetzt, besonders in den 1960–80ern. Diese Lieder sind in Finnland so populär gewesen, dass kaum noch jemand den Ursprung der Lieder kennt. Es kann überraschend sein, dass ein großer Teil der finnischen Schlager übersetzt wurde. Der populäre Wettbewerb *Eurovision Song Contest* bietet viel

Material, denn es sind schon immer viele Eurovision-Lieder übersetzt worden. Dazu gibt es auch viel Material außerhalb des *Eurovision Song Contest*. Insgesamt wurden 6 deutsche Schlager und ihre finnischen Versionen für diese Arbeit ausgewählt.

Beim Übersetzen von Liedern ist es interessant zu beachten, ob der übersetzte Text an die Melodie angepasst, oder ob die Melodie für den neuen Text bearbeitet wurde (Franzon 2008, 376). Laut Lows (2005) Pentathlon-Prinzip können die Liedübersetzungen anhand von fünf Kriterien bewertet werden: Sangbarkeit, Rhythmus, Natürlichkeit, Reim und Sinn. Das Ziel dieser Arbeit war es herauszufinden, welche Übersetzungsverfahren bei diesen Liedern benutzt worden sind, und wie das Pentathlon-Prinzip wahrgenommen wurde.

Die Erforschung von Liedübersetzungen hat sich früher meist auf das Übersetzen von Opernlibrettos (u.a. Apter 1985; Gorrée 1996) und Kunstliedern (Rodda 1981; Low 2005) konzentriert. Das Übersetzen von Pop-Liedtexten ist weniger erforscht worden, hat aber heutzutage mehr Interesse geweckt. Die neuesten Untersuchungen wurden z.B. von Franzon (2005; 2008), Kaindl (2005), Savonen (2007; 2008) und Low (2008; 2013; 2017) durchgeführt. Im Bereich der *Eurovision* sind jedoch noch keine Analysen vorgenommen worden, und auch Schlager im Sprachpaar Finnisch-Deutsch sind kaum erforscht. Basierend auf diesen Gründen und wegen meiner eigenen Musikstudien und meines musikalischen Hintergrundes wollte ich das Thema behandeln.

2 GESANGLYRIK UND LIEDÜBERSETZUNG ANHAND VON LOWS

PENTATHLON-PRINZIP

Peter Low (2005; 2017) ist ein angesehener Forscher im Bereich der Liedübersetzung. Laut seinem Pentathlon-Prinzip können die Liedübersetzungen anhand von fünf Kriterien bewertet werden:

- Sangbarkeit
- Rhythmus
- Natürlichkeit
- Reim
- Sinn.

Diese fünf Teilgebiete überschneiden sich teilweise und wirken auf einander ein, und häufig muss der Übersetzer Kompromisse bei einzelnen Kriterien machen, um die Gesamtheit zu verbessern

(Savonen 2008, 238). Jedoch ist es am wichtigsten die Sangbarkeit zu erhalten, damit eine Liedübersetzung erfolgreich ist (Low 2005, 192; Savonen 2008, 239). Die Sangbarkeit wird dadurch bewertet, wie der Zieltext phonetisch und physisch sangbar ist (Low 2017, 79). Der Text muss also auf die gesungenen Noten passend fallen, im Rahmen der Aussprache, Artikulation, Atmung, Dynamik und Resonanz (ebd. 81). Die Worte sind phonetisch an die Zeitwerte der Noten anzupassen (Franzon 2008, 374). Auch die Artikulation der Vokale und Konsonanten ist zu berücksichtigen (Kaindl 1999, 259), und dadurch müssen besonders die Länge und die Qualität der Silben beachtet werden.

Der Rhythmus ist mit der Sangbarkeit und Natürlichkeit eng verbunden. Er ist in Noten in der Musik gefasst, wenn die Anzahl und Betonungen von Silben eine Schlüsselstellung einnehmen (Low 2005, 196–197). Die Verhältnisse zwischen den Silben und Noten und deren Anzahl, Betonungen und Zeitwerte bestimmen, welchen Rhythmus der gesungene Text hat und wie natürlich und verständlich er sich anhört. Die Natürlichkeit zeigt sich z. B. an der Wortstellung und Anwendung des Registers (Low 2005, 195), und besonders an gut gelungenen Reimen (Low 2017, 66). Low (ebd. 65) stellt fest, dass die Reime aber zu häufig priorisiert werden und dadurch wird die Natürlichkeit leicht beschädigt. In der finnischen Sprache ist die Wortstellung relativ frei, und die Beugung und Flexionen der Sprache bietet reichlich Möglichkeiten zu reimen. Andererseits sind die finnischen Worte relativ lang und die Hauptbetonung liegt immer auf der ersten Silbe: deswegen kann es anspruchsvoll sein, die Betonungen der Noten und Silben zusammen zu setzen.

Was die Noten und Silben angeht, gibt es drei Hauptregeln bei der Gesanglyrik (Salo 2006, 152):

1. Die Anzahl der Noten und Silben sollten hauptsächlich gleich in einem Vers sein.
2. Die Dauer der Note und das Ausmaß der entsprechenden Silbe dürfen nicht zu viel voneinander abweichen.
3. Die betonten Silben sollten auf die betonten Noten fallen.

Ein Vers wird als ein Einschnitt definiert, der eine Reihe lang ist und einen Gedanken vorträgt (Salo 2006, 93). Eine Silbe kann auf mehrere Noten gedehnt werden, aber zwei Silben können nicht auf einer Note gesungen werden: dann wird die Note automatisch halbiert und zwei Noten entstehen (Salo 2006, 153).

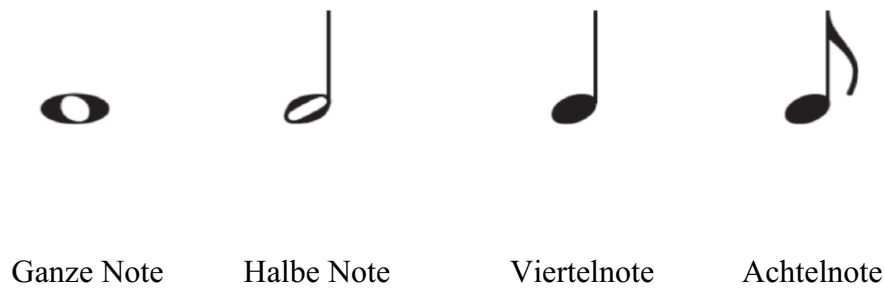


Bild 2. Die relativen Notenwerte. Die wichtigsten Noten in der Reihenfolge vom längsten Notenwert (links) bis zum kürzesten (rechts). (Low 2017, 83.)

Im Allgemeinen wird in der Gesanglyrik angestrebt, dass die langen Silben auf die langen Noten und die kurzen Silben auf die kurzen Noten fallen. Wenn zum Beispiel eine kurze Silbe auf eine lange Note fällt, kann sich die Aussprache der Silbe beim Singen verlängern und sich die Bedeutung ändern: das finnische Wort *tu-li* [das Feuer] im Vergleich zu *tuu-li* [der Wind]. Falls die Silbe mit einem stimmlosen Konsonanten endet, ist es auch problematisch, die Silbe länger zu singen. (Salo 2006, 156.)

Der Reim bezeichnet die harmonische Qualität der Wörter und die Ähnlichkeiten der klanglichen Lautbildung. Die ähnlichen Phoneme kommen kontrolliert vor, am häufigsten als Endreime am Ende des Verses. Abhängig vom gereimten Teil des Wortes, können Reime in verschiedene Arten eingeteilt werden. Die Hauptgruppen sind reine und unreine Reime. (Salo 2006, 168.)

Der Sinn bezieht sich auf semantische Eigenschaften, die die Meinung, den Inhalt und die Intention des Textes erschließen (Low 2017, 26). Low (Ebd.) hält diese Eigenschaften jedoch für nicht sonderlich wichtig, in Bezug auf sangbare Liedübersetzung, obwohl auch der Zieltext Sinn übermittelt. Der Sinn sollte bei den Liedern erhalten bleiben, bei denen der Ausgangstext von besonderer Bedeutung ist. Auf jeden Fall sollte der Übersetzer den Text, sowie ältere und neuere Bedeutungen von Worten verstehen. Weiterhin sollte er kulturspezifische Verweise und Vieldeutigkeiten erkennen – und unterscheiden, welche Einzelheiten wesentlich sind. (Ebd. 26–27.)

3 ÜBERSETZUNGSWISSENSCHAFTLICHER HINTERGRUND

Liedtexte, d.h. Gesanglyrik, können laut der Gattung von Reiss (1971/2001) als expressive Texte definiert werden (Low 2017, 20). Diese Perspektive, wenn Liedtexte für expressive Texte gehalten werden, betont die Ausdrucksweise des Verfassers und nicht die Information des Textes. Zusätzlich sollte sich überlegt werden, welche Intention oder Wirkung das Lied auf die Zuhörer haben soll (ebd. 21). Das Gefühl ist jedoch eine der wichtigsten Eigenschaften der expressiven Texte, und Gesanglyrik übermittelt vor allem Gefühle (ebd. 25).

3.1 Übersetzungstheorien für Liedübersetzung

Zentrale übersetzungswissenschaftliche Begriffe, mit deren Hilfe die untersuchten Lieder betrachtet werden, sind Einbürgerung, Manipulation und dynamische Äquivalenz. In der vorliegenden Arbeit wird untersucht, wie viel der Übersetzer den Text eingebürgert hat (Anpassung an die Normen und Kultur der Zielsprache: Venuti 1995, 20), wie viel er den Inhalt des Textes geändert hat (Manipulation wie Neuschreiben u.a. Lefevere 1992, VII) und wie er sich auf die entsprechende Reaktion der Empfänger fokussiert hat (dynamische Äquivalenz: Nida 1982, 22). Weiterhin wird der Begriff der formalen Äquivalenz betrachtet, denn die Musik gestaltet immer die Form des Textes in der Gesanglyrik.

Venuti (1995, 5) meint, dass eine fließende Übersetzung immer Einbürgerungen beinhaltet und dies schafft die Illusion, dass der Text natürlich und nicht übersetzt wäre. Low (2017, 71) empfiehlt keine Eigennamen einzubürgern. Er merkt jedoch an, dass Einbürgerungen soweit verwendet werden sollten, dass das Kriterium der Natürlichkeit erfüllt wird. Laut Lefevere (1992, 9) ist das Übersetzen die offensichtlichste Form des Neuschreibens. Beim Übersetzen wird der Ausgangstext neugeschrieben, indem er in eine andere Sprache geschrieben wird. Das Neuschreiben ist wiederum immer eine Manipulation, denn es reflektiert Ideologie oder Poetik trotz seinem Ziel (Lefevere 1992, VII).

3.2 Definition der Übersetzungsverfahren

Diese übersetzungswissenschaftlichen Perspektiven können dem Übersetzer helfen, die Strategien und Verfahren für die Übersetzung auszuwählen. Die Übersetzungsmethode (Strategie) bezieht sich auf einen ganzen Text und hängt z.B. vom Texttyp und Übersetzungszweck ab (Schreiber 1999, 151). Die Methode beeinflusst die späteren

Übersetzungsverfahren, die „Techniken des Übersetzens“ sind: Die Verfahren beziehen sich auf kleinere Textabschnitte und hängen auch vom Sprachen- und Kulturpaar ab (Ebd.).

Hiermit können zum Beispiel Einbürgerung oder dynamische Äquivalenz Übersetzungsmethoden, d.h. Strategien sein. Lokale Übersetzungsverfahren können in vier grundlegende Alternativen eingeteilt werden: *behalten, ändern, einsetzen, wegnehmen* (Leppihalme 2007, 368). Schreiber (1999, 152) nennt verschiedene Übersetzungsverfahren und teilt sie in die Bereiche Lexik, Grammatik, Semantik und andere Hilfsverfahren. In den Übersetzungsverfahren schließen sich grammatische und syntaktische Änderungen, Lehnübersetzungen, Wort-für-Wort Übersetzungen, Transposition, Transformation, Modulation, Explikation und Implikation, und Mutation.

Besonders grammatische Änderungen sind im Sprachenpaar Finnisch-Deutsch notwendig, weil diese beiden aus verschiedenen Sprachgruppen stammen und damit sehr unterschiedlich aufgebaut sind. Die vorliegende Arbeit fokussiert jedoch auf Übersetzungsverfahren, die meist abhängig von den Entscheidungen und der Auswahl des Übersetzers sind. Im Bereich der Grammatik sind Transposition und Transformation zu bemerken. Die Änderung der Wortart heißt **Transposition**; die Veränderung der syntaktischen Struktur unter Beibehaltung der Bedeutung (Schäffner 2004, 486). Zum Beispiel können Verben in Kollokationen (DE: *Entscheidung treffen*) mit einzelnen Verben ersetzt werden (FI: *päätä* [sich entscheiden]). **Transformation** bedeutet die Änderung der syntaktischen Konstruktion (Schreiber 1999, 52). Zum Beispiel kann ein Relativsatz mit einer Partizipialkonstruktion ersetzt werden: *eine Brandung, die den Fels umspült* → FI: *kalliota syleilevä aallokko* [die den Fels umspültende Brandung].

Die nächsten Möglichkeiten gehören zu den semantischen Übersetzungsverfahren. Eine **Modulation** schließt eine Änderung der Perspektive ein, die durch eine Verbalisierung anderer Inhaltsmerkmale sichtbar wird, z.B. durch die Verneinung des Gegenteils. (Schreiber 1999, 152.) Ein einfaches Beispiel davon sind Adjektive, wie FI: *hyvä* [gut] → DE: *nicht schlecht*. **Explikationen** erhöhen den Explikationsgrad. Das bedeutet, dass der Zieltext eine Sache präziser als der Ausgangstext ausdrückt, zum Beispiel DE: *die Vögel* → FI: *pääskyt* [die Schwalben]. Dementsprechend verringert eine **Implikation** den Explikationsgrad, da eine Sache ungenauer als in dem Ausgangstext geäußert wird. **Mutationen** hingegen sind große Änderungen: bei denen sogar der denotative Inhalt zugunsten einer anderen Invariante geändert werden kann. Dies ist üblich bei idiomatischen Redewendungen, aber auch bei formbetonten Gedichtübersetzungen, wobei die Verse reimen müssen. (Schreiber 1999, 152.) In der vorliegenden Arbeit werden jedoch

nicht alle Übersetzungsverfahren im Material analysiert, sondern nur die wichtigsten Strategien und Verfahren, die deutlich und sichtbar sind.

4 FORSCHUNGSMETHODE UND -MATERIALIEN

Die berühmtesten deutschen Lieder in Finnland wurden in der vorliegenden Masterarbeit als Material ausgewählt. Die Grundlage für diese Materialauswahl bildete dabei diejenigen aus dem Deutschen übersetzten Lieder, die am häufigsten im Radio in ihrer Zeit gespielt wurden und auch noch heute gespielt werden. Diese Schlager, ursprünglich deutsche Eurovision-Lieder, sind *Tsingis Khan* von dem Sänger Frederik (orig. *Dschingis Khan* von der gleichnamigen Band Dschingis Khan 1979), *Johnny Blue* von der Sängerin Katri Helena (orig. *Johnny Blue* von Lena Valaitis 1981) und *Vain hieman rauhaa* von Katri Helena (orig. *Ein bißchen Frieden* von Nicole 1982).

Um die Forschung zu vertiefen, wurden auch andere Schlager aus verschiedenen Jahrzehnten betrachtet. Folgende berühmte Lieder wurden ausgewählt: *Liisa pien* von Georg Malmstén (orig. *Lili Marleen* von Lale Andersen 1939), *Kitara ja meri* von Laila Halme (orig. *Die Gitarre und das Meer* von Freddy Quinn 1959) und *Rakkauden jälkeen* von Carola (orig. *Was ich dir sagen will*, Udo Jürgens 1967).

Das Ziel dieser Arbeit war es herauszufinden, welche Übersetzungsverfahren bei diesen Liedern benutzt worden sind, und wie das Pentathlon-Prinzip angewandt wurde. Die Liedübersetzungen wurden anhand von Lows (2005; 2017) Kriterien bewertet. Insbesondere wurde in den Zieltexten analysiert, wie diese Natürlichkeit, Reim und Sinn zeigen. Die Ausgangs- und Zieltexte wurden verglichen. Weiterhin wurde festgestellt, welche Übersetzungsverfahren und -Strategien benutzt worden sind und auf welche Weise sie den Sinn beibehalten haben. Es wurde betrachtet, inwieweit die Liedübersetzungen semantisch treu übersetzt worden sind und wie eingebürgert oder neugeschrieben sie sind.

Alle Liedversionen in dieser Arbeit sind sangbar, und wurden auch sorgfältig angehört. Sowohl die Anzahl als auch die Dauer der Silben und Noten wurden in jedem Lied gezählt und unter den Liedversionen verglichen. Dadurch kann festgestellt werden, wie ähnlich die Notentexte der Liedversionen sind oder ob sie geändert wurden, um die Sangbarkeit oder ein anderes Kriterium zu verbessern.

5 DEUTSCHE EUROVISION-LIEDER UND SCHLAGER ALS FINNISCHE LIEDER

Es zeigte sich, dass die Texte von *Tsingis Khan* (*Dschingis Khan*, Anhang 1, übersetzt von Juha Vainio) und *Rakkauden jälkeen* (*Was ich dir sagen will*, Anhang 6, übersetzt von Kari Tuomisaari) am meisten manipuliert wurden. Einige Teile des Textes von *Dschingis Khan* sind erhalten oder expliziert worden, zum Beispiel wird die Lokation der Geschichte expliziert DE: Mongolen → FI: Karakorum (die Stadt in dem Land), aber sonst ist der Liedtext neugeschrieben worden. Das Thema ist in beiden Versionen gleich, jedoch werden in der finnischen Version die Invasion und die Eroberungen mehr betont als das wüste Leben mit Alkohol, das die Mongolen im deutschen Lied führten (wörtliche Übersetzung in Klammern):

- (1) Dsching, Dsching, Dschingis Khan!
Auf Brüder, sauff Brüder, rauff Brüder, immer wieder
Lasst noch Wodka holen
Denn wir sind Mongolen
- (2) Tsing, Tsing, Tsingis Khan! [Der Name des Dschingis Khans auf Finnisch]
Hirveän miekkansa hilpeä kalistaja [Der heitere Träger seines schrecklichen Schwerts]
Sapelia käytti [Er schwang den Säbel]
Maan kauhulla hän täytti [Er erfüllte das Land mit Schrecken]

Rakkauden jälkeen erzählt eine Geschichte der verlorenen Liebe so wie *Was ich dir sagen will*, aber sonst haben die Texte keine semantische Äquivalenz:

- (3) Was ich dir sagen will, wenn wir uns sehen
Ich kann nur stumm an dir vorübergehen
Was ich dir sagen will, sagt mein Klavier
- (4) Kun hänet tanssimaan sä pyydät noin [Als du ihm/sie zum Tanz bittest]
niin hetkeen seuraavaan mä nähdä voin [kann ich den nächsten Moment schon im Voraus sehen]
Mä tiedän enemmän, nyt teille soi [Ich weiß aber mehr, die Musik spielt jetzt für euch]

In *Johnny Blue* (Anhang 2, übersetzt von Kaisu Liuhala) wird die Einbürgerung durch Naturelemente im finnischen Text realisiert:

- (5) Und er saß meist zu Hause, die Jungen dort draußen.
- (6) Istui niityllä yksin ja kuunteli viljaa. [Er saß allein auf der Wiese und hörte dem Korn zu.]

In beiden Sprachversionen werden die Farben gehört und aus Musik gemalt. Es zeigt sich, dass die Liedübersetzung von *Johnny Blue* dem Original semantisch gut entspricht. Zwischendurch sind aber Parallelbegriffe eingeschoben worden, durch die sich der Sinn ein wenig ändert:

- (7) Welche Farbe hat die Sonne?
- (8) Mikä väri onkaan taivaan? [Welche Farbe hat der Himmel?]

Die Änderungen zeigen sich meistens in der Wortwahl und im Strukturwechsel (Transformation). *Vain hieman rauhaa* (Anhang 3, übersetzt von Raul Reiman) entspricht der Originalversion *Ein bisschen Frieden* ziemlich gut, und die dynamische Äquivalenz wird gut erfüllt. Sogar Wort-für-Wort gut gelungene Übersetzungen sind zu sehen:

- (9) Ein bisschen Frieden, ein bisschen Liebe.
- (10) *Vain hieman rauhaa ja rakkautta.* [Nur ein bisschen Frieden und Liebe.]

Auch die Diphthonge sind so verwendet, dass die Wörter besser auf die Noten fallen, und der Notentext nicht geändert werden muss:

- (11) Fühl ich mich an manchem Tag. (7 Silben)
- (12) *Kun pahuutta maailman nään.* (7 Silben) [Wenn ich die Schlechtigkeit der Welt sehe.]
hypothetisch im Vergleich zu: *Kun pahuutta maailman nään.* (8 Silben)

Auch in diesem Eurovision-Lied hat man die Reihenfolge der Verse verändert, und die entsprechenden Teile sind leicht zu erkennen. Hier wurden auch Explikation (DE: *Vögel* → FI: *pääskyt* [die Schwalben]) und syntaktische Transformation benutzt:

- (13) Puppe, die keiner mehr mag (Relativsatz)
- (14) hylätty nukke [verstoßene Puppe] (Partizip)

Die höchste semantische Äquivalenz mit dem Original hatten die Schlager *Liisa pien* (Anhang 4, *Lili Marleen* übersetzt von Kerttu Mustonen) und *Kitara ja meri* (Anhang 5, *Die Gitarre und das Meer* übersetzt von Saukki). Das letzte enthält einen Abschnitt:

- (15) Juanita hieß das Mädchen
aus der großen fernen Welt
und so nennt er die Gitarre
die er in den Armen halt
- (16) Juanita oli kaunis [Juanita war schön]
tyttö suuren maailman [das Mädchen aus der großen Welt]
Juanita nimi myöskin [und Juanita heißt jetzt auch]
nyt on Jimmyn kitaran [die Gitarre von Jimmy]

Die finnische Lyrik *Kitara ja meri* vermittelt das Bild, dass Jimmy Juanita heiraten wollte – es symbolisiert, dass er das Mädchen wirklich liebte. In dem Zusammenhang wird eine Modulation verwendet, denn auf Deutsch sind die Gitarre und das Meer *als Trost geblieben*, wohingegen sie auf Finnisch *ihren Freund nicht betrügen könnte*:

- (17) Jimmy wollt' ein Mädchen lieben,
 doch ein and'rer kam daher
Und als Trost sind ihm geblieben
 die Gitarre und das Meer
- (18) Kellot Jimmylle ei soineet [die Hochzeitsglocken haben nicht für Jimmy geschlagen]
 toinen mies tuon tytön vei [ein anderer Mann hat dieses Mädchen mitgenommen]
ystävää niin pettää voineet [dem Freund könnten]
 kitara ja meri ei. [die Gitarre und das Meer nicht betrügen]

Nur ein Vers wirkt in dieser Liedübersetzung unnatürlich, nämlich als die Person *Paula* vorgestellt wird. Damit werden alle anderen Mädchen als Gegenteil zu Juanita dargestellt:

- (19) Jimmy wollt kein anderes Mädchen,
 doch sein Leben war nie leer
- (20) Vaikka Jim nyt varoo Paulaa [Obwohl Jimmy jetzt auf Paula achtet]
 ilman seuraä ei hän jää [bleibt er nicht ohne Gesellschaft]

Auch im Lied *Liisa pien* sind sehr viele Einzelheiten eingehalten:

- (21) Deine Schritte kennt sie,
 deinen schönen Gang
- (22) Askeleesi tiellä [Deine Schritte auf dem Weg]
kauniin käyntis' myös [deinen schönen Gang auch]

Der Text ist semantisch äquivalent, aber die Verse sind ein wenig neugeordnet:

- (23) Unsere beiden Schatten sahen wie einer aus
 dass wir so lieb uns hatten,
 das sah man gleich daraus
 Und alle Leute sollen es sehen,
 wenn wir bei der Laterne stehen
- (24) Huomas kaikki heti meitä katsoissaan [Alle sahen es gleich von uns]
 et' lempi yhteen veti [dass Liebe uns so zusammen zog]
 kun yks jäi varjo vaan [als nur ein Schatten übrig blieb]
 sen nähdä kaikki kyllä saa [es dürfen ja alle sehen]
 jos lyhdyn alla rakastaa [wenn man unter der Laterne den Geliebten trifft]

Es waren nur kleine Änderungen in den Notentexten zu sehen. Im nächsten Beispiel ist zu sehen, dass der finnische Vers eine Silbe mehr enthält. Dies heißt, dass während der Viertelnote (*vor*) zwei Silben (*ka-sar*) gesungen werden müssen, und so die Note in zwei Achtelnoten halbiert wird.

- (25) Vor der Kaserne, vor dem großen Tor. (10 Silben)
 (26) Kasarmimme eessä suuri portti on. (11 Silben) [Vor unserer Kaserne gibt es ein großes Tor.]

In *Ein bisschen Frieden* gibt es eine Pause vor diesen Versen, so können die zusätzlichen Silben im Auftakt platziert werden. Damit werden die Melodie und der Rhythmus nicht geändert, sondern es wird eine zusätzliche Note vor dem Vers gesungen:

- (27) ____ Sing mit mir ein kleines Lied, __dass die Welt in Frieden lebt. (7 + 7 Silben)
(28) Vain hieman rauhaa päälle maan, __ja ystävyttä toivotaan. (8 + 8 Silben) [Nur ein bisschen Frieden auf der Erde, und Freundschaft wird gewünscht.]

Sonst haben die Anzahl der Silben in den Liedversionen gut übereingestimmt. *Kitara ja meri* hatte sogar die exakt gleiche Anzahl der Silben in jedem Vers wie *Die Gitarre und das Meer*. Die lokalen Übersetzungsverfahren wurden also so angewendet, dass die Verse gut an die Noten passen und der Notentext nicht viel geändert werden muss. Die finnischen Texte sind sangbar und verständlich, und alle reimen sich. Anscheinend ist der Reim ein wichtiges Kriterium bei der Gesanglyrik. Sogar dieses Material von 12 Schlager-Liedern zeigte, wie vielseitig die Lieder in der Unterhaltungsbranche übersetzt – oder nicht übersetzt, neugeschrieben und manipuliert werden können.

6 ZUM SCHLUSS

Im Material dieser Arbeit wurden verschiedene Übersetzungsverfahren, wie Neuschreibung und Entfernung vorgefunden. Es war üblich, den Hauptsinn zu erhalten, und Textteile fürs finnische Publikum passend umzuformen. Das heißt, Änderungsverfahren, die im Material zu sehen sind, sind Transposition (Änderung der Wortart) und Transformation (Änderung der syntaktischen Konstruktion), oft auch Modulation (Änderung der Perspektive) und Explikation (Erhöhung des Explikationsgrades) (Schreiber 1999: 152). In den Liedübersetzungen wurden die Pentathlon-Kriterien Sangbarkeit, Rhythmus und Natürlichkeit gut beachtet. Der Reim war sichtlich das wichtigste Kriterium, und auch der Sinn blieb in einigen Liedern gut erhalten, in einigen anderen Liedern hingegen gar nicht. Vor allem waren die übersetzten Texte gut an die Melodie angepasst. Es war zu bemerken, dass alle Übersetzer dieser Lieder Textdichter und eigentlich keine Übersetzer waren.

Liedübersetzungen haben in den letzten Jahren wissenschaftlich immer mehr Interesse geweckt, und auch mehrere Masterarbeiten sind unter Unterhaltungsmusik, Gesanglyrik oder Lieduntertiteln (Iitola 2017; Haapaniemi 2017) anstatt Kunstmusik entstanden. Lows (2017) neue Untersuchungen zum Pentathlon-Prinzip haben wertvolle Anregungen auch zur vorliegenden Masterarbeit gegeben. Untersuchungen zum Thema Übersetzungen im Bereich der Schlager- und Popmusik sind immer noch aktuell, relevant und weiterhin benötigt, weil sie noch wenig erforscht

worden sind. Es gibt viele Musikgenres und verschiedene Sprachenpaare, die alle unterschiedlich aufgebaut sind.

Liedübersetzungen könnten noch mehr in den Bereichen der modernen Musik sowie der heutzutage gedichteten Lyrik untersucht werden. Zum Beispiel wurde das ABBA-Musical *Mamma Mia!* 2018 das erste Mal auf Finnisch gespielt. Alle ABBA-Lieder in diesem Musical wurden von der finnischen Musikerin Paula Vesala übersetzt. Zusätzlich wäre eine weitere, interessante Forschungsperspektive die Rolle und Sichtbarkeit des Übersetzers (bzw. Musikers) in einer Liedübersetzung zu untersuchen.

Schlüsselwörter: Liedübersetzung, Eurovision, Schlager, Pentathlon-Prinzip, Peter Low, Sangbarkeit, Übersetzungsverfahren