

**Laulu laulusta: laululyriikan uudelleenkirjoittaminen ja  
korvaavuusstrategiat laulutekstin ja melodian näkökulmista**

Emma Laakkonen

Tampereen yliopisto

Viestintätieteiden tiedekunta

Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriopinnot

Englannin kääntämisen ja tulkkauksen opintosuunta

Pro gradu -tutkielma

Elokuu 2017



Tampereen yliopisto  
Viestintätieteiden tiedekunta  
Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriopinnot  
Englannin kääntämisen ja tulkkauksen opintosuunta

LAAKKONEN, EMMA: ”Laulu laulusta: laululyriikan uudelleenkirjoittaminen ja korvaavuusstrategiat laulutekstin ja melodian näkökulmista”

Pro gradu -tutkielma, 62 sivua + englanninkielinen lyhennelmä 12 sivua

Elokuu 2017

---

Käsittelen tässä tutkielmassa laulettavissa populaarimusiikin kohdeteksteissä käytettyjä korvaavuusstrategioita ja niissä ilmenevää uudelleenkirjoittamista sekä siihen johtavia syitä. Strategioiden käsittelyssä otetaan huomioon niin globaalit kuin paikalliset strategiat kuin myös laulutekstien multimodaalinen olemus. Tällöin tarkastelussa ovat myös ne strategiat, joilla kohdetekstin kirjoittaja sopeuttaa laulumelodiaa ja -tekstiä rytmisesti toisiinsa. Tutkielman taustalla on käsitys laululyriikan kohdetekstien kirjoittamisesta funktionaalisenä toimintana, jota laulun ja laulutekstin skopos eli tarkoitus määrittää.

Tutkielman aineisto koostuu yhdestä kappaleparista, johon kuuluvat Hank Williamsin esittämä countryklassikko *Ramblin' Man* (1951) ja Marko Haaviston siitä laatima suomennos *Kulkuri* (2002). Tarkastelen näitä kappaleita sekä tekstin että melodian tasolla vertaillen ja etsin merkkejä käytetyistä korvaavuusstrategioista eli kohdetekstin kirjoittamisessa käytetyistä strategioista. Aineiston analyysissä tärkeinä työvälineinä ovat muun muassa Johan Franzonin laatimat strategiavaihtoehtojen mallit, joihin pyrin sijoittamaan valitsemassani kohdeteksteissä käytetyt strategiat. Aineisto edustaa sellaista populaarimusiikin kohdetekstien laatimisen tapaa, jossa tekijänä toimii lauluntekijä, joka tuottaa kohdetekstin oman tuotantonsa joukkoon.

Sekä teoriapohjan ja aineiston analyysin kautta voidaan todeta, että laulutekstin korvaamisessa voidaan käyttää kokonaisstrategiana koukkujen välittämiseen pohjautuvaa adaptaatiota, jota täydennetään erilaisilla käännösstrategioilla ja uuden aineksen tuottamisen tavoilla. Lisäksi rinnalla kulkevat melodian ja sanan yhteenpunomisen strategiat, kuten rytmisen mukauttaminen ja paikoin jopa laulumelodian muuttaminen. Kääntäminen asettuu todellisuudessa yhdeksi strategiaksi muiden korvaavuusstrategioiden joukkoon. Vaikka kohdeteksteissä olisikin joitakin selviä käännöksen piirteitä, voi se silti hahmottua enemmänkin adaptaatioksi. Lähdeteksti on tällöin teksti, johon kohdeteksti tukeutuu. Kohdetekstiin kuitenkin tuotetaan uutta ainesta, joka kiedotaan välitettyjen tekstikoukkujen muodostaman ytimen ympärille. Kohdetekstin kirjoitusprosessin tuloksena on tällöin uusi laulu.

Avainsanat: laululyriikka, korvaavuusstrategia, käännösstrategia, uudelleenkirjoittaminen, skopos, melodia, rytmi



## Sisällysluettelo

1 JOHDANTO .....	1
2 LAULULYRIIKAN OLEMUKSESTA .....	5
2.1 Laululyriikan erityispiirteistä.....	5
2.2 Laululyriikka funktionaalaisesta näkökulmasta.....	9
2.2.1 Skoposteorian pääperiaatteet.....	9
2.2.2 Laulutekstin skopoksen määrittäminen.....	11
3 TOISELLA KIELELLÄ SYNNYTETYT LAULUT .....	15
3.1 Uudelleenkirjoittamisesta.....	15
3.2 Laulutekstien uudelleenkirjoittamiseen vaikuttavia tekijöitä .....	18
4 KOHDETEKSTIEN TUOTTAMISEN STRATEGIAT LAULULYRIIKASSA .....	22
4.1 Laulutekstien korvaavuusstrategioista .....	22
4.2 Käännösstrategioista .....	25
4.3 Melodian ja laulutekstin yhteensovittamisesta .....	26
4.3.1 Musiikin rytmin vaikutus kohdetekstin kirjoittamiseen.....	26
4.3.2 Melodian ja laulutekstin yhteenpunomisen strategioista .....	30
5 AINEISTO JA METODI .....	34
5.1 Aineiston tausta ja valintaperusteet.....	34
5.2 Metodi ja tutkimuskysymykset .....	36
6 KORVAAVUUSSTRATEGIAT MARKO HAAVISTON <i>KULKURISSA</i> .....	38
6.1 Lähde- ja kohdetekstin esittely .....	38
6.2 Kohdetekstin korvaavuusstrategioita .....	40
6.2.1 Tekstikoukkujen välittäminen.....	40
6.2.2 Käännösstrategioiden käyttäminen .....	43
6.2.3 Uuden aineksen tuottaminen.....	45
6.3 Laulumelodian ja -tekstin yhteenpunomisen strategioita.....	46
6.3.1 Laulumelodian sopeuttaminen tekstiin .....	46

6.3.2 Tekstin mukauttaminen laulumelodiaan .....	50
6.3.3 Melodian muuttaminen .....	51
6.4 Yhteenvetoa aineistosta.....	52
7 PÄÄTELMÄT .....	56
LÄHTEET.....	60
ENGLISH SUMMARY	



# 1 JOHDANTO

Laululyriikka on tekstilaji, joka on otettu huolellisempaan tarkasteluun käännöstieteessä edellisen vuosikymmenen aikana. Laululyriikan käännöstieteellistä tutkimusta on tehty viimeisen noin viidentoista vuoden aikana melko paljon, kun otetaan huomioon, miten epätavallisesta käännöstoiminnasta on kyse. Laulutekstit sijoittuvat kuitenkin edelleen käännöstieteellisen keskustelun marginaaliin. Yhtenä syynä laululyriikan aiemmalle sivuuttamiselle on voinut olla epäselvyys laulutekstien kääntäjien ammatillisesta identiteetistä. Varsinaisista ammattikäntäjistä laulutekstejä kohtaavat enimmäkseen av-kääntäjät, kun taas laulettavaksi tarkoitettuja tekstejä kääntävät lähinnä muiden alojen, esimerkiksi musiikin ja teatterin, ammattilaiset. Lisäksi laululyriikan kääntämisen alalla operoivat fanikäntäjät, jotka tekevät laulutekstien ei-laulettavia käännöksiä. (Franzon 2008, 373–374.)

Toinen todennäköinen syy laulutekstien aiemmalle vähäiselle tutkimukselle ja nykyiselle marginaaliselle asemalle piilee käytetyissä strategioissa: joskus kohdeteksteissä saatetaan ottaa suuria vapauksia merkityssisällön välittämisen suhteen, jolloin ne eivät mahdu perinteisiin käsityksiin kääntämisen luonteesta. Toisaalta käännöstieteessä on vuosikymmenten aikana kuljettu samuuden tavoittelun ehdottomasta periaatteesta eron hyväksymiseen ja jopa ihannointiin (Oittinen 2000, 267). Kun käännöstieteellinen ajattelu on vähitellen kehittynyt, on myös laululyriikan käsittely käännöstieteen menetelmillä mahdollistunut. Laululyriikan kohdetekstien tuottamiseen kuuluvan laajamittaisenkin uudelleenkirjoittamisen vuoksi on silti yhä esitetty eriäviä mielipiteitä siitä, kuuluisiko laulutekstien erikielisiä versioita käsitellä käännöksinä ensinkään.

Laululyriikan käännöstieteellinen tutkimus on tähän mennessä tarkastellut suurimmalta osin oopperaa ja taidemusiikkia. Lisäksi joitakin tutkimuksia ja pro gradu -tutkielmia on julkaistu laulutekstien ruututestikääntämiseen ja musikaaleihin liittyen. Populaarimusiikin osuus näyttää varsin pieneltä erityisesti oopperan ja teatterin käännöstieteellisen tutkimuksen rinnalla. Populaarimusiikin alalle sijoittuvien erikielisten versioiden suuri määrä kuitenkin osoittaa, että tälle alueelle keskittyvällä käännöstutkimuksella voisi olla enemmänkin tarvetta – erityisesti Suomen kaltaisessa maassa, jossa vieraskielisten laulujen suomentaminen on ollut laajamittainen ilmiö.

Käännösiskelmät ovat kuuluneet suomalaiseen iskelmäkulttuuriin sen alusta lähtien. 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa maahan tulivat venäläiset kansanlaulut ja slaavilaiset molliromanssit, joiden melodiat ja kuvasto vaikuttavat iskelmässä edelleen. (Niiniluoto 2007, 536–537.) Venäjän lisäksi iskelmiä on tuotu myöhemmin erityisesti Italiasta ja Saksasta, ja 1940-luvun lopulta alkaen Suomeen tuotiin myös yhdysvaltalaisia elokuvakappaleita, jotka suomentamisen myötä usein



irtautuivat alkuperäisestä elokuvallisesta kytköksestään. 1950-luvulta alkaen englantia sai tärkeämmän aseman lähdekielenä, kun rockmusiikki syntyi ja uutta genreä pyrittiin hiljalleen saamaan Suomeenkin. (Mts. 543, 545.) Käännösiskelmän aikana Suomeen syntyi myös kokonaan uusi laulutekstien suomentajien ammattikunta (Tuomisaari 1998).

Suomessa käännösiskelmän suosion synnylle oli useita syitä. Monille levy-yhtiöille jo hiteiksi osoittautuneisiin kappaleisiin panostaminen oli turvallinen valinta, ja monet artistit esittivät suomennosmateriaalia mielellään. Lisäksi Suomessa oli pitkään pulaa kotimaisten hittien säveltäjistä. Suomalaisten keskimääräisesti heikohko englanninkielen taito oli myös yksi selvä taustasy sille, että tarve suomenkieliselle versioinnille syntyi. (Mäkelä 2005, 90.) Jo 1950-luvulla käännösiskelmien osuus Suomen kuunnelluimmista lauluista oli huomattava, ja käännösiskelmätuotanto alkoi vakiintua. Käännösiskelmäjulkaisujen määrällinen huippu sijoittui Vesa Kurkelan mukaan vuosiin 1957 ja 1958, jolloin tarjolla oli ennätyselliset määrät levynimikkeitä ja käännettyä iskelmä (Jalkanen & Kurkela 2003, 441). 1960-luvun kotimaisen tangon suosion jälkeen 1970-luku vei käännösiskelmän suhteellisen osuuden huippuunsa. Tällä vuosikymmenellä suurin osa tanssimusiikin levytyksistä olikin sävellyksiltään ulkomaista alkuperää. (Mts. 536.)

Nykyään laululyriikkaa käännetään populaarimusiikin tarpeisiin hyvin vähän. Suomessa vieraskielisten laulujen versioinnin suosiminen alkoi hiljalleen heiketä 1980-luvulta lähtien monien syiden vaikutuksesta. Yhtä tiettyä syytä tähän ei ollut, mutta tärkeänä vaikutteena oli vähittäinen musiikillisen yhtenäiskulttuurin hajoaminen, kun erilaisia musiikkimakuja alkoi kehittyä suomalaisten keskuudessa. (Mäkelä 2005, 90–91.) Suomalaiset rocksävellykset alkoivat myös saada suurempaa suosiota kuin vierasta alkuperää olevat popiskelmät (Jalkanen & Kurkela 2003, 537). 1970-luvulla yleisö alkoi myös kyllästyä käännösiskelmään, josta oli alkanut tulla tehotuotetun persoonatonta. Lisäksi suomalaisten englannin kielen taito parantui hiljalleen, jolloin alkuperäisten kappaleiden kuuntelu mahdollistui teknologisen kehityksen edesauttamana. (Mäkelä 2005, 90–91.)

Käännösiskelmällä ei varsinaisesti ollut nimestään huolimatta paljoa tekemistä interlingvaalisen eli kieltenvälisen kääntämisen kanssa. Sen sijaan kyse oli usein prosessista, jossa ulkomaalaisesta laulusta pyrittiin tekemään suomalainen (Niiniluoto 2007, 535). Laululyriikan kääntäminen ja uudelleenkirjoittaminen on kiinnostava tutkimuskohde jo siksi, että se venyttää totunnaisia näkemyksiä siitä, mitä kääntäminen on ja mitä käännöstieteen sisällä voidaan tarkastella. Laululyriikan uudelleenkirjoittaminen sijoittuu lähelle kaunokirjallista kääntämistä, mutta suurimman eron moniin muihin tekstilajeihin tuo laulettavan laululyriikan multimodaalinen luonne.

Vaikka vieraskielisten laulujen suomentaminen kotimaan markkinoille on jo suureksi osaksi kuollut kääntämisen muoto, on populaarimusiikin kääntämisessä vielä kartoittamatonta aluetta esimerkiksi multimodaalisen tutkimuksen osalta. Käsittelen pro gradu -tutkielmassani laulettaviksi ja esitettäviksi tarkoitettujen laulutekstien korvaamisen strategioita sekä melodian ja tekstin yhteen saattamista. Tutkielmani keskittyy erityisesti populaarimusiikin kontekstissa ja kaupallisina levytyksinä julkaistuihin kappaleisiin. Olen muotoillut tutkimuskysymykseni seuraavasti: Mitä korvaavuusstrategioita laulamalla esitettävässä laululyriikassa käytetään? Millä keinoilla olemassa olevaa laulumelodiaa ja kohdetekstiä voidaan sopeuttaa toisiinsa, kun uudelleenkirjoittajan roolissa on lauluntekijä? Miten uudelleenkirjoittaminen voi ilmetä kohdeteksteissä ja mistä syistä se johtuu?

Muotoilemieni tutkimuskysymysten taustalla on kokemukseni siitä, että laulutekstien korvaavuusstrategioiden ja multimodaalisen ulottuvuuden tutkimiselle on vielä tilaa käännöstieteen sisällä. Käännöstieteellisessä kehityksessä tarkastelun rajaaminen pelkkään verbaaliseen ulottuvuuteen on mahdollista, mutta koska laulu on musiikkia ja sanaa yhdistävä kokonaisuus, ei tällöin voida ottaa kantaa lauluun tai edes laulutekstiin kokonaisuutena. Vertailevassa tutkimuksessa tekstin tason strategioiden käyttöä ei ole välttämättä mielekäästä tarkastella ilman, että katsotaan, mitä melodian ja rytmin tasoilla tapahtuu. Sanan merkitystä ei kuitenkaan pidä aliarvioida: jo laulutekstin valitseminen käännettäväksi ja uudelleenkirjoitettavaksi osoittaa, että tekstillä koetaan olevan tärkeä osa laulun kokonaisuudessa ja että laulutekstin ymmärtämisellä on väliä.

Tässä tutkielmassa laulu käsitetään musiikillis-verbaaliseksi kokonaisuudeksi, jossa molemmat osa-alueet ovat jollain tapaa oleellisia merkityksen syntymisen kannalta. Laulutekstistä, tekstistä tai sanoituksista puhuessani viittaan pelkkään laulun verbaaliseen osaan, sillä tämä erottelu on tutkielmani näkökulman kannalta tarpeellinen. Myös lähdetekstin (LT) ja kohdetekstin (KT) käsitteet viittaavat työssäni verbaaliseen ulottuvuuteen. On myös hyvä ottaa huomioon käännöstieteellisen tutkielman rajat. Tästä syystä tutkielmani suhtautuminen lauluihin on osittain tekstikeskeistä, mikä näkyy esimerkiksi sananvalinnoissa ja näkökulman rajaamisessa. Musiikkia käsitellään lähinnä siinä määrin kuin se kietoutuu yhteen korvaavuusstrategioiden ja uudelleenkirjoittamisen kanssa. Lisäksi valittu multimodaalinen näkökulma on sellainen, että sitä voidaan helposti havainnollistaa visuaalisesti ja verbaalisesti.

Puhun tutkielmassani ensisijaisesti laulutekstien korvaamisesta, uudelleenkirjoittamisesta ja korvaavuusstrategioista kääntämisen käsitteen sijaan. Olen lainannut osan näistä käsitteistä tutkija Johan Franzonilta (2001, 33). Käsitän korvaavuusstrategiat tekstin toisella kielellä korvaamiseen tähtääviksi strategioiksi, jotka voivat sisältää niin uuden aineksen tuottamisen tapoja kuin erilaisia käännösstrategioitakin. Käytän kääntämisen ja käännösstrategioiden käsitteitä tästä eteenpäin

silloin, kun viittaa yksiselitteisesti kääntämiseen tai kun viittaamassani lähteessä käytetään näitä käsitteitä. Valintani taustalla on pyrkimys yhdenmukaiseen ja selkeään käsitteistön käyttöön tutkielman sisällä, mutta lisäksi pyrin välttämään mahdolliset ongelmat ja ristiriidat, joita kääntämisen käsitteen käyttämisestä populaarimusiikin yhteydessä voisi paikoin koitua. Tarkoitukseni on myös herätellä erilaista suhtautumista laululyriikkaan käännöstieteen sisällä.

Aineistokseni olen valinnut yhden kappaleparin, johon kuuluvat englanninkielinen Hank Williamsin *Ramblin' Man* ja Marko Haaviston laatima suomenkielinen versio *Kulkuri*. Teen vertailevaa tutkimusta tarkastelemalla lähde- ja kohdekielisiä lauluja sekä tekstin että melodian tasoilla. Etsin kohdetekstistä merkkejä käytetyistä laulutekstin korvaamisen strategioista ja tarkastelen sitä, millä tavoin melodiaa on sopeutettu kohdetekstiin sopivaksi uudelleenkirjoittamisen yhteydessä. Käsittelemäni käytettyjä korvaavuusstrategioita erityisesti tekstin avulla. Melodian ja laulutekstin yhteen punomisen tarkastelussa etsin merkkejä rytmin mukauttamisesta, ja käytän apuna laatimaani notaatiota. Nuotintamiseen liittyneissä käytännön kysymyksissä sain apua Lauri Lähteiseltä, jota haluan kiittää hyvistä neuvoista ja kärsivällisyydestä.

Pro gradu -tutkielmani jakaantuu seitsemään päälukuun. Taustoittaakseni uudelleenkirjoittamisen ja strategioiden käsittelyä pohdin aluksi laululyriikan erityispiirteitä luvussa 2.1. Esittelen laulutekstien ominaisuuksia muun muassa Simon Frithin ja Heikki Salon ajatuksia hyödyntäen. Alaluvussa 2.2 otan esille käännöstieteen funktionaalisen koulukunnan klassikon, Katharina Reissin ja Hans J. Vermeerin skoposteorian, ja pohdin, miten sitä voi soveltaa laululyriikan tarkastelun pohjana. Kolmannessa pääluvussa otan tarkasteluun yhden tärkeimmistä käsitteistäni, uudelleenkirjoittamisen, ja pohdin, miten uudelleenkirjoittaminen ilmenee lauluteksteissä ja mistä syistä sitä tapahtuu.

Neljännessä pääluvussa siirryn käsittelemään tarkemmin erilaisia laulutekstien korvaavuusstrategioita, joita käännöstieteessä on esitelty esimerkiksi Johan Franzon. Alaluvussa 4.3 siirryn vielä yksityiskohtaisemmalle tasolle strategioiden tarkastelussa ja otan selvää niistä keinoista, joilla laulutekstin uudelleenkirjoittaja sopeuttaa tekstiä ja melodiaa yhteen kohdekielistä laulutekstiä luodessaan. Viidennessä luvussa esittelen valitsemani aineiston ja tutkimusmenetelmän. Kuudennessa luvussa puolestaan siirryn tarkastelemaan teoriaosuudessa esiteltyjen korvaavuusstrategioiden käyttöä Marko Haaviston Hank Williams -versioinnissa. Pyrin myös purkamaan uudelleenkirjoittamiseen johtavia syitä sekä teoriaosuudessa että aineiston analyysissä. Tutkielman lopussa teen vielä yhteenvetoa tekemistäni huomioista. Pohdin myös laulutekstien uudelleenkirjoittamisen ongelmallista asemaa käännöstieteellisessä keskustelussa ja arvioin valitsemieni lähestymistapojen ja teoriamallien mielekkyyttä.

## 2 LAULULYRIIKAN OLEMUKSESTA

### 2.1 Laululyriikan erityispiirteistä

Lauluteksti on varsin erityislaatuinen tekstilaji, sillä sanoitusta ei voida pitää autonomisena taideteoksena. Laulu onkin aina musiikillis-verbaalinen hybridi (Low 2013, 229). Laulutekstit on ensisijaisesti tarkoitettu toimimaan osana laulun kokonaisuutta, ja ne ovatkin tekstejä, joiden kulku muistetaan yleensä vain yhdessä melodian ja rytmin kanssa (Frith 1996, 160). Silti laulutekstit voivat olla merkityssisällöltään ja tyylikeinoiltaan hyvin rikkaita runouden tapaan. Laululyriikkaa ja sen kohdetekstien tuottamista voidaankin tarkastella vertailemalla sen erityispiirteitä runouden kanssa. Lyriikasta ja sen kääntämisestä kirjoittaneen Liisa Enwaldin mukaan runo on esteettinen, monimerkityksinen teksti, jonka kieli on tiheää ja latautunutta; se on pieneen tilaan mahdutettuja suuria merkityksiä (2000, 177). Sekä laulutekstit että runot voivat olla monimerkityksistä, soinnutettua ja mahdollisesti mittaan sidottua tekstiä.

Runon ja laulutekstin tietyistä yhtäläisyyksistä huolimatta vertailussa on syytä muistaa, että runo ja lauluteksti ovat lopulta kaukana toisistaan. Lauluteksteistä voi toki tutkia tiettyjä piirteitä lyriikan käsitteistön avulla, mutta usein tutkimuksen taustalla on syytä muistaa ominaispiirteet, jotka erottavat laululyriikan muista tekstilajeista. Siksi laululyriikan erityispiirteitä voidaan eritellä sen ja runouden välisten erojen kautta, jolloin voidaan nähdä syyt, joiden takia lauluteksti ei ole painettu teksti. Vaikka runoutta on ennen tehty laulettavaksi, tämä funktio on jo suurelta osin kadonnut siltä. Nykyrunous ei enää tavoittele perinteistä mitallisuutta, ja se on pääasiassa tarkoitettu luettavaksi ja lausuttavaksi. Ei voida väittää, että musiikillisuus olisi täysin kadonnut runouden maailmasta, mutta runojen sisältämä laullisuus ei ole yhtä konkreettista kuin laulutekstien. (Salo 2014, 36–37.)

Voidaan katsoa, että nykyrunoutta määrittääkin osaksi enemmän visuaalisuus eli se, kuinka teksti on aseteltu sivulle, ei niinkään ääneen lausuminen (Frith 1996, 178). Vaikka laulutekstejä toisinaan julkaistaankin kirjamuodossa, eivät ne ole ensisijaisesti painettua lyriikkaa. Toisin kuin kuultavaksi tehty lauluteksti, runo on jo sellaisenaan, painettuna, täysin valmis tuote. Paperilla oleva lauluteksti puolestaan vaikuttaa kalpealta ja ohuelta laulettuun ja säestettyyn tekstiin rinnalla. (Salo 2014, 37.) Tutkija Simon Frithin mukaan ”hyvät laulutekstit eivät ole hyviä runoja, sillä niiden ei ole tarkoituskaan olla”; tällöin toimivan laulutekstin määritelmään kuuluu se, että niistä puuttuu hyviä runoja määrittäviä elementtejä (1996, 181, 182).

Laulutekstin käsittelemistä muilla keinoin kuin runoanalyysin kautta puoltaa se, että niiden funktiot poikkeavat suuresti toisistaan. On huomattava, että laulu ei ole olemassa välittääkseen laulutekstin merkityksen vaan toisinpäin: lauluteksti palvelee kokonaisuutta ja sen tavoitteena on välittää laulun

kokonaisuuden merkitys (Frith 1996, 166). Tästä syystä en näkisi esimerkiksi melodiaa ja rytmiä laulutekstin ominaisuuksina, vaikka ne tarjoavatkin muodon, johon teksti mahdutetaan. On todettu, että laulussa sanoitus on aina suhteessa musiikkiin, ja sen tulee toimia osana äänimaailmaa. Teksti on siten ensisijaisesti tarkoitettu laulettavaan muotoon ja kuunneltavaksi, jolloin se menettää olennaisesti tehoaan tai lakkaa jopa toimimasta kokonaan, jos se irrotetaan äänestä ja esitystilanteesta. (Saaristo 1990, 54; Virtanen 1990, 66.)

Suurimpia erottavia tekijöitä runon ja laulutekstin välillä onkin niiden suhde musiikkiin. Runo voi soida: siinä voidaan usein käyttää musiikillisia tehokeinoja, kuten äänteiden sointuisuutta, mutta laululyriikan suhde musiikkiin on paljon todellisempi, sillä laulutekstin on sulaututtava esimerkiksi melodiaan. Runossa rytmi ja melodisuus ovatkin olennaisesti erilaisempia kuin musiikissa. Laulutekijä Heikki Salon mukaan kielen musiikillisuus on yksinkertaisempaa ja viitteenomaisempaa kuin musiikissa. Kaiken kaikkiaan musiikillisuus on runolle tehokeino. (2014, 36–37, 45.) Lauluteksteissä ja lauluissa musiikki on puolestaan niiden määrittelemisen ehto.

Lisäksi runo ja lauluteksti eroavat suhteessaan niiden esittämisen ja vastaanottamisen tapaan. Laulutekstiin kuuluu olennaisesti hetkellisyys, sillä laulu tapahtuu ajassa; sen kuuntelemiseen käytettävä aika on määritetty ennalta. Laulutekstin rakenne ja laajuus riippuvat sävellyksestä ja laulutekstin ymmärtäminen riippuu esityksestä. (Salo 2014, 45.) Lauluissa teksti yhdistetään musiikkiin, ja niillä on yleensä jokin definiitiivinen versio, jota pidetään ”oikeana” ja alkuperäisenä esitystapana. Jokainen runon ääneen lukeva puolestaan esittää tekstin eri tavalla, eikä runoa siis voi liittää vain johonkin tiettyyn esitykseen. (Frith 1996, 179.)

On myös esitetty, että laulutekstit eivät voi olla runoja siitä syystä, että ne ovat tosiasiallisesti usein kertomuksia. Sanoitukset tekevät laulusta tarinan erilaisine hahmoineen, eli ne lainaavat laululle narratiivisuuttaan. Laulussa on laulajan ilmaisema päähenkilö, joka on tietyssä tilanteessa. Ranskalainen *chanson* on ehkä ilmeisimpiä kertomuksellisia laulugenrejä. (Frith 1996, 170–172.) Laulun kertomusmuoto on kuitenkin tyypillisesti varsin sirpaleinen ja suppea proosaan verrattuna. Tosiasiallisesti laulutekstit sisältävät joitakin piirteitä niin runoudesta kuin proosastakin: niissä on usein runon avoimuutta, kuvallisuutta ja fragmentaarisuutta sekä proosan kerronnallisuuden keinoja. Toisaalta esimerkiksi kaupallisen iskelmän kohdalla lauluteksteissä ei ole välttämättä kyse runoista tai kertomuksista, vaan lähinnä tekstikoukkujen asettelusta, jolla laulusta pyritään tekemään mahdollisimman muistettava tai koskettava (Franzon 2001, 34).

Lauluteksti on aina riippuvainen muista laulun osatekijöistä, joita ovat melodia, harmonia, rytmi, muoto ja esitys. Toisin kuin runo, lauluteksti yksinään on itse asiassa jotain hyvin vaillinaista; se on ainoastaan yksi elementti multimodaalisessa laulun kokonaisuudessa, jossa sanan ohella musiikki

luo merkityksiä – usein jopa sanaa voimakkaammin. (Salo 2014, 45.) Musiikki luo niin emotionaalisia, esteettisiä kuin älyllisiäkin merkityksiä. Musiikin kokemista ja sen merkityksenrakentamista on selitetty eri tutkimusaloilla monin eri tavoin. (Meyer 1956, vii, 5.) Leonard B. Meyerin *Emotion and Meaning in Music* -teoksen mukaan musiikinsisäisen merkityksen voidaan nähdä rakentuvan odotusten seurauksena: musiikilliset ärsykkeet herättävät odotuksia ja epä tietoisuutta seuraavasta musiikillisesta tapahtumasta. Kuulija saattaa siis odottaa esimerkiksi, että joidenkin peräkkäisten sointujen jälkeen soi jokin tietty sointu tai että musiikkiteos jatkuu jossakin tietyssä tyylissä. Musiikkiteos voi rikkoa kuulijan odotukset luoden näin merkityksiä ja tunnetiloja. Tätä merkityksenrakentamista ohjaavat aiemmat kokemukset joko saman teoksen sisällä tai kokemukset samanlaisista musiikillisista ärsykkeistä. (Mts. 25–36.)

Kaikesta vaillinaisuudestaan huolimatta lauluteksti – sana – on usein se elementti, jonka kautta laulujen merkitys käsitetään tietoisesti. Perinteisesti lauluja on myös tutkittu siitä lähtökohdasta, että teksti sisältää aina laulun merkityksen. Populaarimusiikissa lauluteksti vaikuttaa siis siihen, miten musiikkikappaleita kuunnellaan, ymmärretään ja arvioidaan. Tekstikeskeinen asenne paljastaa, että sanoituksilla on merkitystä ihmisille. Syynä sanoitusten roolin korostamiseen on luonnollisesti muun muassa se, että verbaalinen merkitys koetaan helpommin sanallisesti analysoitavaksi kuin musiikillinen merkitys. (Frith 1996, 159.)

Ongelmia aiheutuu kuitenkin silloin, jos laulujen merkitystä pyritään etsimään pelkän sanan perusteella ja sivuutetaan sanojen esittämisen tapa. Frithin mukaan laulutekstit eivät perustu sisällöille eli ideoille vaan sille, miten ne esitetään. Laulutekstien tulkinnassa ei ole siis kyse pelkistä sanoista, vaan sanoista osana esitystä. (1996, 164.) Pelkkään sanaan keskittymisen vuoksi joissain tapauksissa on mahdollista, että lauluteksti saatetaan tulkita laulutekstin laatijan intention tai alkuperäisen asiayhteyden vastaisesti. Erityisesti kantaaottavien laulujen ironia on osoittautunut vaaralliseksi lähestymistavaksi populaarimusiikin historiassa. Simon Frith tarkastelee yhtenä esimerkkinä tästä Bruce Springsteenin *Born in the USA* -kappaletta. Vaikka kyseessä on tekstin tasolla selvä protestilaulu, joka kertoo katkeroituneesta työväenluokkaisesta sotaveteraanista, tulkitaan kappaletta usein sanomaltaan patrioottiseksi. Erityisesti kertosaikassa toistuva laulun nimi on esitetty voitonriemuisesti niin, että sen ironia vesittyy. Esitys voi siis muuttaa tekstin tarkoitusta ja jopa kumota sen. (Mts. 165–166.) Intention väärä tulkinta voi joissain tapauksissa johtua myös tekstin monitulkintaisuudesta tai epäselvyydestä, jota esitys vain korostaa lisää.

On olemassa käsitteitä, joiden avulla laulutekstin ja musiikin merkityksellisyyden suhdetta voidaan arvioida. Lauluja voidaan jaotella musiikkikeskeisiin (*musicocentric*) ja sanakeskeisiin (*logocentric*). Nämä eivät ole suoranaisesti kategorioita vaan jatkumo. Toisessa päässä jatkumoa

ovat laulut, joissa sana korostuu huomattavan paljon. (Low 2017, 10.) Toisessa jatkumon päässä ovat puolestaan laulut, jotka nojaavat vahvemmin musiikilliseen merkitykseen: niissä musiikilliset elementit koostavat suurimman osan laulun merkityksistä ja sanoituksilla saattaa olla hyvin toissijainen rooli. Sanakeskeisiä lauluja ovat puolestaan esimerkiksi kertomukselliset laulut, protestilaulut ja vitsejä ja satiiria sisältävät laulut (mts. 12). Äärimmäisen sanakeskeiset laulut voidaan usein lukea runouden kategoriaan kuuluviksi, jolloin niiden tutkiminen myös painetussa muodossa voi olla jossain määrin mielekkäämpää kuin muiden laulutekstien. Musiikkikeskeisten kappaleiden vieminen sellaisenaan kulttuurista toiseen on usein helpompaa kuin sanakeskeisten. Sanakeskeisiä lauluja kannattaa Peter Low'n mukaan kääntää, sillä niiden kuunteleminen ja niistä pitäminen voi olla vaikeaa pelkän musiikin perusteella. Laulutekstin korvaamisen kannalta erottelu sana- ja musiikkikeskeisiin lauluihin voikin olla paikoin hyödyllistä. (Mts. 12.) Musiikkikeskeisen sanakeskeinen -pohdinnasta voi siis olla hyötyä erityisesti silloin, kun päätetään, mitä laulutekstejä valitaan vietäväksi kulttuurista toiseen.

Liian tiukassa jaottelussa on kuitenkin omat vaaransa, sillä laulujen tulkinta ja hahmottaminen on usein hyvin henkilökohtaista. Siksi toiselle jokin sinänsä musiikkikeskeinen kappale voi nousta oman ainutlaatuisen tulkinnan seurauksena hyvinkin sanakeskeiseksi tai toisinpäin. Lauluteksti, josta toinen ei löydä syvyyttä, voi olla toiselle hyvinkin tärkeä. Lisäksi esimerkiksi musiikin harrastajalle musiikillinen ulottuvuus nousee ensimmäisenä esille, kun taas runouden lukija saattaa tiedostaa ensin tekstin. On myös lauluja, joihin sana-musiikki-akselin soveltaminen ei sovi kovin hyvin, sillä joskus sekä sanan että musiikin kanssa pyritään moniulotteisuuteen. Tarinallinen tai runollinen ja monimutkainenkaan sanoitus ei siten sulje pois kiinnostavia musiikillisiä ratkaisuja. Laulut voivat siis olla yhtä aikaa sekä hyvin sana- että musiikkikeskeisiä.

Laulutekstien kääntämistä tutkineen Low'n mukaan yksittäinen kappale voi myös vaihdella musiikkikeskeisestä sanakeskeiseen, sillä joskus kertosäe saattaa sisältää hyvin vähän merkityksellistä verbaalista ainesta. Hän ehdottaakin, että kohdetekstin kirjoittajan tulisi ottaa tapauskohtainen lähestymistapa ja lähinnä miettiä, kuinka tärkeä rooli sanoituksilla on siinä kyseisessä kappaleessa, jota hän kääntää. (2017, 13, 10.) On myös mahdollista, että toiseen kulttuuriin viemisen seurauksena laulu liikkuu sanakeskeinen-musiikkikeskeinen -jatkumolla eri suuntaan alkuperäisestä. Kohdekielinen versio saattaa kohdekielisestä kuuntelijasta vaikuttaa sanakeskeisemmältä kuin alkuperäinen, jos hän ymmärtää lähdekieltä heikommin. Toisaalta kohdetekstien kirjoittajat saattavat joskus tehdä musiikkikeskeisistä kappaleista tietoisesti tai tiedostamattaan alkuperäistä sanakeskeisempiä.

## 2.2 Laululyriikka funktionaalisesta näkökulmasta

### 2.2.1 Skoposteorian pääperiaatteet

Laulutekstejä viedään kielestä toiseen monia eri käyttötarkoituksia ja julkaisutapoja varten. Laulutekstien käännöksiä tarvitaan muun muassa oopperatekstityksissä, elokuvien ja tv-ohjelmien tekstityksissä ja dubbauksissa sekä teatteri- ja musikaaliesityksissä. Yleisiä ovat myös fanikäännökset, joiden tarkoituksena on tarjota vieraskielisille kuuntelijoille tietoa laulutekstin sisällöstä. Edellä mainitut käyttötarkoitukset vaativat hyvin erilaisia lähestymistapoja kohdetekstin toteuttamiseen. Kohdeteksti, joka soveltuu yhteen käyttötarkoitukseen, ei välttämättä ole lainkaan kelvollinen toisessa yhteydessä (Low 2006, 505). Tässä tutkielmassa keskitytään laulettavaksi tarkoitettujen laulutekstien korvaamiseen. Kyseinen osa-alue eroaa suuresti joistakin edellä mainituista laulutekstien kääntämisen lajeista: ei-laulettavaa kohdetekstiä ei ole pakko sovittaa alkuperäiseen musiikkiin sopivaksi, mutta laulettavaksi tarkoitettu teksti sen sijaan vaatii huomion kiinnittämistä esimerkiksi alkuperäiseen melodiaan ja rytmiin.

Laulettavaksi käännettävää laululyriikkaa on hedelmällistä tutkia tarkoitusta korostavasta funktionaalisesta näkökulmasta, ja siksi omaksun tutkielmani alkupisteeksi skoposteoreettisen ajattelutavan. Katharina Reissin ja Hans J. Vermeerin skoposteoria korostaa käännöksen tarkoitusta, *skoposta*. Toimintateoriasta lähtökohtansa saaneen skoposteorian mukaan toiminnan määrää sen tarkoitus. Teorian mukaan toimintaa voidaan kuvailla kahden tekijän, tilanteen arvioinnin ja toiminnan tarkoituksen funktiona. Tarkoitus sanelee sen, tehdäänkö asia, mitä tehdään ja millä tavoin. Reissin ja Vermeerin teorian tärkein sääntö on skopossääntö: ”kaiken toiminnan määrittelee sen tarkoitus, eli se on tarkoituksensa eli skopoksensa funktio”. (2013, 89–90.)

Tällöin tapa, jolla käännös toteutetaan, on toissijainen, sillä ensisijaisesti tarkastellaan käännöksen tarkoitusta ja sen saavuttamista. Raamattukin voidaan kääntää eri tavoin tarkoituksesta riippuen: se voidaan kääntää esimerkiksi informatiivisena tai uskonnollisena tekstinä. Reissin ja Vermeerin mukaan tietyllä tekstillä ei siten ole olemassa tiettyä, juuri oikeaa käännöstä. Yksinkertaistaen voidaan siis todeta, että ”tarkoitus pyhittää keinot”. (2013, 89–90.) Skoposteoreettisesta näkökulmasta kohdetekstiä ja sen toteutusta ei siis määrää lähdeteksti vaan kohdetekstin skopos. Kohdetekstin skopos myös sanelee strategian, jonka kääntäjä ottaa käyttöön tavoitteen saavuttamiseksi. (Vermeer 1996, 15.)

Hella Kirchhoffin mukaan kääntäjä käy läpi päätöksentekoprosessin, jossa hän määrittelee ja toteuttaa käännöksen skopoksen. Prosessi jaetaan kolmeen osaan, joista ensimmäinen on *skopoksen määrittäminen*. Käännöksellä on aina skopos, oltiin siitä tietoisia tai ei. Käytännössä skopos ei ole



välttämättä jokin yksi, tietty tekijä, vaan se rakentuu joukosta tavoitteita, jotka järjestetään hierarkkisesti. Skopoksen määrittämisen ehtona on, että käännöksen vastaanottajista on mahdollista tehdä arvio. Määrittystä ei voi tehdä, jos vastaanottajat ovat täysin tuntemattomia. (Reiss & Vermeer 2013, 90–91.) Skopos riippuu siten myös kohdetekstin vastaanottajista. Laulettavan laululyriikan kohdalla on tarpeen erottaa kohdetekstin käyttäjä ja vastaanottajat toisistaan, sillä tämä vaikuttaa osittain skopoksen määrittämiseen. Kohdeteksti on tässä tapauksessa sekä laulettava että kuunneltava teksti. Laulun esittäjä, laulaja, on kohdetekstin käyttäjä, kun taas kohdekielinen yleisö muodostaa vastaanottajien joukon (Low 2005, 187).

On huomattava, että laulutekstin käyttäjä voi olla joissain tapauksissa myös kohdetekstin kirjoittajan roolissa, jolloin eri roolit limittyvät prosessissa. Populaarimusiikissa vastaanottajajoukon muodostavat kuuntelijat ja kuluttajat. Vastaanottajajoukkoa voidaan kaventaa yleensä myös genren perusteella, ja lisäksi kohdetekstin kirjoittaja voi tehdä arvioita vastaanottajien iästä, musiikkitottumuksista ja muista seikoista. Vastaanottajajoukon voi myös rajata kohdekulttuurisen esittäjän kuuntelijoiden joukoksi. Kohdetekstin kirjoittaja ei voi kuitenkaan aina tehdä varmaa arviota siitä, keitä vastaanottajien joukkoon tarkalleen ottaen kuuluu. Tällöin kohdetekstille voidaan osoittaa oletettu vastaanottajaryhmä. Vastaanottajien määrittämisen ei tarvitse olla täysin tietoista, sillä vastaanottajat ovat joka tapauksessa olemassa (Reiss & Vermeer 2013, 76).

Toisena prosessin vaiheena on skopoksen määrittämiseen perustuva *lähdetekstin hierarkisointi*, jonka tarkoituksena on ennen varsinaista kääntämistä arvioida sitä, mitkä tekijät lähdetekstissä ovat tärkeimpiä ja mitkä puolestaan vähemmän tärkeitä. Kolmas prosessin vaihe, *skopoksen toteuttaminen*, sijoittuu käänösprosessiin. Tällä tarkoitetaan lähdetekstin välittämistä niin, että kohdetekstin vastaanottajat otetaan huomioon. (Reiss & Vermeer 2013, 91.) Laulutekstien kohdalla tulee tietysti vastaanottajien ohella huomioda ensisijaisesti käyttäjä, jonka esitettäväksi laulu tulee.

Käänöksen tarkoituksen korostaminen ei kuitenkaan tarkoita sitä, että lähdetekstin ja kohdetekstin välinen vastaavuus unohdettaisiin kokonaan. Sen sijaan kohdetekstin tulisi pyrkiä lähdetekstin välittämiseen siinä määrin kuin skopos sen sallii tai sitä vaatii (Reiss & Vermeer 1986, 65). Samuussuhde on kuitenkin *sellaisenaan* skoposteorian säännöissä melko toisarvoisella sijalla, kuten seuraavasta sääntöjen muodossa esitetystä skoposteorian yhteenvedosta nähdään:

1. Käännös riippuu skopoksesta.
2. Käännös on kohdekulttuurinen ja -kielinen informaatiotarjous lähdekulttuurisesta ja -kielisestä informaatiotarjouksesta.
3. Käännös kuvaa lähdetekstin kohdetekstiin yksiselitteisesti ja lähdetekstiin ei-palautettavissa olevalla tavalla.

4. Käännöksen on oltava sisäisesti koherentti.
5. Käännöksen on oltava lähdetekstin kanssa koherentti.
6. Sääntöjä sovelletaan yllä esitetystä järjestyksessä. (Reiss & Vermeer 2013, 67–68. Suom. Pauli Roinila.)

Funktionaalista näkökulmasta katsottuna kohdetekstiä, jonka ensisijainen skopos on laulettavuus, ei tulisi siis arvioida sen perusteella, kuinka hyvin se välittää lähdetekstin elementtejä. Sen sijaan huomio käännetään arvioinnissa siihen, kuinka teksti täyttää skopoksensa ja millä keinoin. Vaikka kohdeteksti olisi muutoin ansiokas, ei se sovi käyttötarkoitukseensa, jos sitä ei voi laulaa (Low 2017, 82).

### 2.2.2 Laulutekstin skopoksen määrittäminen

Kohdetekstin skopos voi poiketa lähdetekstin vastaavasta (Reiss & Vermeer 2013, 92). Populaarimusiikin kohdalla kohdetekstin skopoksen voidaan usein ajatella olevan sama kuin lähdetekstinkin. Populaarimusiikin laulutekstien korvaamisessa skopoksena on tuottaa laulettava kohdeteksti, joka sovitetaan olemassa olevaan musiikkiin ja joka esitetään sen kanssa (Low 2006, 506). Jaan käännöksen skopoksen tässä joukoksi tavoitteita. Laulamalla esitettävän kohdetekstin ensisijaisin tavoite on tällöin *laulettavuus*. Laulettava kohdeteksti voidaan Johan Franzonin mukaan yksinkertaistetusti määritellä niin, että se on foneettisesti sopiva laulamiseen tai että se on helppo laulaa. Minimivaatimuksena tekstin laulettavuudelle on se, että tavut sopivat sävelille. (2008, 374, 392.) Tiettyä tapauskohtaisuutta tässä voi olla, sillä laulettavaksi voi määritellä sellaisen tekstin, jota se tietty laulaja, jolle kohdeteksti on tarkoitettu, pitää laulettavana (Low 2017, 82).

Käytännössä laulettavuuden huomioonottaminen vaikuttaa siihen, mitä vokaaleja ja konsonantteja laulutekstissä käytetään. Vokaalipitoisuus tekee tekstistä heti laulettavamman; sen sijaan suuri määrä konsonantteja voi heikentää laulettavuutta, jos tavussa on enemmän kuin kaksi konsonanttia. Laulutekstin kirjoittajat välttävätkin usein tästä syystä konsonanttiyhtymiä eli konsonanttien jonoja. (Low 2017, 82.) Laulettavan tekstin kirjoittamisessa kiinnitetään huomiota myös tavujen lopetuksiin: avotavut päättyvät vokaaliin, ja ne ovat laulettavuuden kannalta parempia vaihtoehtoja kuin konsonanttiin päättyvät umpitavut. Tämän huomioiminen on tärkeää erityisesti korkeilla sävelillä, joilla konsonanttien laulaminen on vaikeampaa. (Mts. 82.) On myös esitetty, että ihanteellisessa tapauksessa kohdetekstissä tulisi olla pitkiä tai lyhyitä tavuja silloin kuin alkuperäisessäkin on, jolloin sen laulaminen tuntuisi samalta kuin lähdetekstinkin (mts. 81–82).

Laulettavuuden tavoite ohjaa kiinnittämään huomiota laulun korkeisiin ja mataliin säveliin, jolloin on tarkasteltava sitä, mitä äänneitä on fyysisesti mahdollista ja helppoa laulaa näillä sävelillä. Korkeiden sävelten laulaminen helpottuu, kun niiden kohdalla on helposti laulettavia vokaaleja.

Takavokaalit ovat korkeilla sävelillä helpommin laulettavia kuin etuvokaalit. Äänneiden laulettavuutta joudutaan tarkastelemaan myös suhteessa sävelten voimakkuuteen: äänneet, jotka koetaan helposti laulettaviksi, on myös helpompi laulaa voimakkaasti. (Salo 2014, 47.) Tämän tutkielman kontekstin huomioon ottaen on tärkeää huomata, että laulettavuuden tarkkailu on äännetasolla tarkempaa oopperan kuin esimerkiksi populaarimusiikin kohdalla (Franzon 2008, 390). Tämän tutkielman tarpeisiin nähden laulettavuutta ei ole välttämätöntä tarkastella yksityiskohtaisesti äännetasolla.

Franzonin mukaan laulettavuus on toisaalta monitulkintainen käsite, joka voidaan määritellä eri tavoin: kapeassa määritelmässä se olisi huomion kiinnittämistä äänneisiin. Käsite voidaan myös määritellä vapaasti ja käytännönläheisesti, jolloin laulettavuus kattaisi kaiken, mikä saa sanan ja musiikin toimimaan yhdessä. (2008, 397.) Tässä tutkielmassa otan tarkoituksella käyttöön melko kapean laulettavuuden käsityksen, vaikka laaja-alaisempikin määrittely on mahdollista. Laulettavuudella tarkoitan edellisissä kappaleissa esille otettujen määritelmien ja asioiden valossa sitä, että teksti soveltuu fyysisesti tietyn esittäjän laulamaksi ja että se sulautuu rytmiin ja melodiaan niin, että tavut sopivat sävelille.

Toisena laulutekstin tarkoituksena on *esitettävyyys*, jonka voi tulkita osittain lomittaiseksi laulettavuuden kanssa. Yleensä laululyriikan käännöstieteellisissä tutkimuksissa ei eritellä esitettävyyttä, mutta koen eron tekemisen tarpeelliseksi, sillä käsitän esitettävyyden laulettavuutta laajemmaksi kokonaisuudeksi. Esitettävyyden huomioiminen on tärkeää, sillä laulettavan laululyriikan kohdalla kohdeteksti tulee alkuperäisen laulun ja esityksen tilalle. Kohdekielisen laulun tulee toimia yksin, itsenäisenä kokonaisuutena, sillä alkuperäinen lauluversio ei ole samanaikaisesti läsnä kohdetekstin esitystilanteessa (Low 2006, 506).

Esitettävyyys koostuu eri tekijöistä. Esitettävä lauluteksti toimii yhdessä musiikin kanssa ja ne ovat yhteistoiminnassa myös semanttisessa mielessä. Sanoitus siis heijastaa tai vahvistaa verbaalisin keinoin niitä merkityksiä, joita musiikki rakentaa. Teksti ja musiikki sopivat samaan tunnelmaan, ja teksti on luonteva ja uskottava esittää yhdessä musiikin kanssa. Tätä sanan ja musiikin samalinjaisuutta ei tulisi ymmärtää niin, että sanan on alleviivattava musiikin luomaa tunnelmaa tai toisinpäin. Itse asiassa sanoituksen ja musiikillisten elementtien näennäinen riitasointuisuus voi toimia tehokeinona, joka rakentaa laulun merkitystä. Lisäksi joissakin tapauksissa musiikin ja sanan riitelevyydellä rakennetaan esimerkiksi ironisia tai humoristisia sävyjä. Musiikin ja sanan yhteistoiminnalla on siis joka tapauksessa suuri merkityksiä luova voima, jonka esitettävän kohdetekstin luoja ottaa huomioon.

Esitettävyyden sisälle lasken kuuluvaksi luonnollisuuden (*naturalness*) osatavoitteen, jota Peter Low on käsitellyt laulutekstien yhteydessä. Luonnollisuus on yksi Low'n laulutekstikäntämisen viidestä kriteeristä, joita ovat 1. laulettavuus, 2. merkitys, 3. luonnollisuus, 4. rytmi ja 5. riimi (2005, 149). Luonnollisuudella tarkoitetaan sitä, että kohdetekstin tulisi vaikuttaa siltä kuin se olisi luotu alun perin kohdekielellä. Tällöin laulettava kohdeteksti on kieleltään sellainen, ettei se vaadi vastaanottajalta liikaa ylimääräisiä ponnisteluja, jotta sen ymmärtäminen yhdessä musiikin kanssa olisi mahdollista rajallisessa ajassa. (Low 2017, 65, 67.)

Luonnollisuus liittyy esitettävyyteen myös siten, että laulu tulisi pystyä esittämään eläytyen niin, että esitys vaikuttaa uskottavalta kohdekielessä ja -kulttuurissa. Populaarimusiikissa käännöksen on monissa tapauksissa myös tarkoitus sopia kohdekielisen laulun esittäjän muun tuotannon joukkoon. Kohdekielinen laulu on toki yksittäinen teos, mutta se on myös osa esittäjän muiden laulujen joukossa. Käännöskappaleen halutaankin usein olevan sellainen, että se sopii niihin odotuksiin, joita esittäjän yleisöllä eli vastaanottajilla on – onhan laulu populaarimusiikin kontekstissa aina edes jossain määrin myytävä ja ostettava tuote. Kohdekielisen laulun esitettävyyttä voidaan toki rakentaa pitkälti myös musiikillisin keinoin, mutta myös tekstin taso on oleellinen. Esitettävä lauluteksti on siis itsenäinen kokonaisuus, joka sopii myös laulun esittäjän muun tuotannon lisäksi tämän esitystapaan ja imagoon.

Suomalaisen käännösiskelmän historiassa on joitakin esimerkkejä kappaleista, joiden esitettävyyys on kärsinyt, kun esittäjälle on valittu väärä kappale ja versio on myös toteutettu ja sovitettu niin, ettei luonnollisuuden tavoite täyty. Joissain tapauksissa esimerkiksi David Bowien kappaleiden suomenkielisiä versioita on saatettu antaa sellaisille artisteille, jotka eivät ole voineet saavuttaa alkuperäisen esityksen tyyliä. Suomen käännösiskelmän kulta-aikoina rock saattoikin muuttua iskelmälliseen suuntaan niin sovitusratkaisujen kuin laulajan ilmaisutavan vuoksi. Tästä ilmiöstä käytetään yleisesti termiä schlaagerisaatio. (Jalkanen & Kurkela 2003, 551–552.)

Laulettavuuden ja esitettävyyden tavoitteiden noudattamisen päämääränä on luoda laulu, jossa teksti sulautuu musiikkiin ja esitykseen kaikin tavoin. Tämä skopos ei laulamalla esitettävän populaarimusiikin kontekstissa poikkea lähdetekstin skopoksesta. Laulutekstin skopokseen pyrkiminen johtaa väistämättä siihen, että jotkin muut tekstin osa-alueet jäävät toissijaisiksi: tällöin esimerkiksi lähdetekstin merkityssisällön välittäminen joudutaan joskus unohtamaan. Edellä eriteltyt skopokset ovat laulettavien laulutekstien pysyviä funktioita, jotka eivät muutu kulttuurista ja kielestä toiseen liikuttaessa. Lauluilla ja lauluteksteillä on lisäksi myös muita funktioita, jotka riippuvat monista tekijöistä ja jotka voivat vaihdella suuresti genrejen sisälläkin. Funktioita voivat olla esimerkiksi viihdyttävyyys, opettavaisuus, kaupallisuus ja niin edelleen. Populaarimusiikissa

laulun on yleensä tarkoitus saada kuulija viihtymään. Kun yhtyeet esittävät itse omia kappaleitaan, on laulun usein tarkoitus toimia itseilmaisun välineenä, ja tarinamuotoisen laulutekstin tarkoituksena voi olla tarinan kertominen sekä ajatusten ja tunteiden herättäminen. Laulujen tekijöiden ja esittäjien lisäksi kuuntelijat voivat antaa lauluille omia funktioitaan esimerkiksi kuuntelemalla tiettyä laulua tietyissä tilanteissa.

## 3 TOISELLA KIELELLÄ SYNNYTETYT LAULUT

### 3.1 Uudelleenkirjoittamisesta

Laululyriikassa laulettavuuden ja esitettävyyden skopoksen korostaminen aiheuttaa usein sen, että valitut korvaavuusstrategiat eivät tähtää tarkkaan semanttiseen vastaavuuteen lähdetekstin kanssa. Tästä syystä yksi tämän tutkielman lähtökohdista on käsitys kaunokirjallisesta kääntämisestä uudelleenkirjoittamisena. Pidän laulettavien kohdetekstien kirjoittamista kaunokirjallisen kääntämisen ja mukauttamisen äärimmäisenä muotona, jossa ilmenee toisinaan laaja-alaistakin uudelleenkirjoittamista. Käsitän uudelleenkirjoittamisen kahdella tavalla: ensinnäkin uudelleenkirjoittaminen on tapahtuma, jossa tehdään lähdetekstiä mukauttavia ratkaisuja uudelleenkirjoittajan ainutlaatuisen tulkinnan myötä. Toisaalta uudelleenkirjoittaminen voidaan käsittää myös pelkästään täysin uuden, lähdetekstistä löytymättömän aineksen tuomiseksi kohdetekstiin. Pyrin myöhemmin tuomaan esille, kumpaa tarkoitan, ja tästä syystä puhun uuden aineksen tuottamisesta silloin, kun viittaan yksinomaan jälkimmäiseen tapahtumaan.

Laulutekstit ovat ekspressiivisiä, subjektiivisia tekstejä, jotka välittävät tunteita; niiden on harvoin tarkoitus argumentoida tai esittää faktatietoa (Low 2017, 25–26). Laulutekstien kohdalla on mahdollista tehdä alkuperäisestä poikkeavia sisällöllisiä ratkaisuja, jotka eivät informatiivisissa teksteissä olisi likimainkaan hyväksyttäviä. Laulettavan kohdetekstin kirjoittamisessa sisältöuskollisuutta pidetään jopa epämielekkäänä, sillä se vähentää kohdetekstin kirjoittajan liikkumavaraa ja se voi myös rajoittaa luovuutta. (Mts. 87.) Laulutekstien kirjoittamiseen liittyy paljon olemassa olevan musiikin asettamia rajoitteita. Fyysisten rajoitteiden alla tehtävään kääntämiseen kuuluu, että jotakin katoaa prosessissa, jos sen välittämistä ei priorisoida. (Mts. 79.)

Enwald käyttää lyriikan kääntämisen yhteydessä kuoleman ja jälleensyntymisen käsitteitä. Kun runo käännetään kielestä ja kulttuurista toiseen, on prosessin tuloksena aina uusi runo, lähdetekstin jälleensyntynyt muoto. (Enwald 2000, 178–179.) Laululyriikan puolella tekstin kuoleman ja jälleensyntymisen ajatus voidaan joskus nähdä jopa vahvempana kuin runoudessa. Joskus lähdetekstistä saatetaan ottaa kohdetekstin lähtökohdaksi esimerkiksi teema, koukkukohta tai jokin avainsana, esimerkiksi henkilön nimi. Tässä tapauksessa kohdetekstin kirjoittaja noukkii lähdetekstistä tiettyjä aineksia, joiden ympärille hän kietoo kohdekielisen tulkintansa. Tällöin jotkut lähdetekstin elementit synnyttävät uudenlaisen kohdetekstin. Joskus kohdetekstin kirjoittaja taasen luo tekstiversion, jolla on hyvin ohut tai jopa olematon suhde lähdetekstiin eikä uusi teksti siis synnytä uudestaan juuri mitään lähdetekstin verbaalisista merkityksistä. Tällöin voidaan ajatella, että alkuperäinen lauluteksti jää henkiin lähdekulttuurissa mutta kohdekulttuurissa se kuolee niin,

että sen jälleensyntymisen tapahtuma jää toteutumatta. Toisaalta vaikka lauluteksti ei tällaisessa tapauksessa syntyisikään uudelleen, laulun kokonaisuudelle käy niin, kun vanha melodia tuodaan osaksi toista kulttuuria.

André Lefeveren mukaan kaunokirjallisuuden kääntäjät ovat yksi uudelleenkirjoittajien ammattikunta muun muassa kirjallisuushistorioitsijoiden, kriitikkojen ja antologioiden kokoajien ohella. Uudelleenkirjoittajat manipuloivat alkuperäisteoksia aina jossain määrin niin, että teokset sopeutuvat erilaisiin normeihin ja suuntauksiin, joita yhteisössä on. Toisaalta teoksia voidaan tulkita ja kirjoittaa uudelleen myös kirjallisuusjärjestelmän vallitsevien ideologioiden vastaisesti. (1992, 8, 13.) Niin ikään kaunokirjallista kääntämistä tutkinut Riitta Oittinen kirjoittaa käsittävänsä kääntämisen lähteistä ammentamisena. Tällöin lähdeteksti on lähtökohta, josta otetaan erilaisia asioita eri tarkoituksia varten. Ennen varsinaista uudelleenkirjoittamista kääntäjä on uudelleenlukija, jolloin uudelleenkirjoittamisen prosessi ei alakaan vasta käännon laatimisen yhteydessä, vaan se käynnistyy jo siinä vaiheessa, kun tekstiä luetaan ja tulkitaan. (Oittinen 2000, 266, 273.) Kun asiat ilmaistaan toisella kielellä, myös tekstin sävy ja tunnelma muuttuvat väistämättä sanomisen tavan muuttuessa (mts. 265). Kääntämiseen kuuluu väistämättömästi se, että kaiken täydellinen välittäminen on mahdotonta, ja siksi joitakin elementtejä joudutaan asettamaan etusijalle toisten kustannuksella. Toisaalta on huomattava, että yksilöillä voi olla eriäviä mielipiteitä siitä, mikä tekstissä on arvokasta ja mikä ei. (Low 2017, 63.)

Kääntäjä on Oittisen mukaan aina uudelleenkirjoittajan tehtävässä, sillä hän pohtii, mikä kohdekielisen tekstin tarkoitus on ja millaisia odotuksia kohdeyleisöllä on (2000, 266–267). Vaikka kääntämisen voi poikkeuksetta ymmärtää uudelleenkirjoittamiseksi, on tärkeää huomata, että eri tilanteissa ja tekstilajeissa uudelleenkirjoittamista tapahtuu eri asteissa. Laululyriikan voi käsittää äärimmäiseksi muodoksi kääntämisessä tapahtuvasta uudelleenkirjoittamisesta. Veisin silti Oittisen ajatusta vielä eteenpäin ja otan tutkielmani tärkeäksi periaatteeksi sen, että laululyriikan kääntäminen ei ole todellisuudessa kääntämistä vaan uudelleenkirjoittamista, jonka sisällä voi tapahtua kääntämistä.

Laulutekstin korvaamisen prosessi synnyttää erilaisia kohdetekstejä, joita voidaan nimetä ja jaotella eri tavoin. Peter Low on käsitellyt laulutekstien kääntämistä ja uudelleenkirjoittamista käännon, adaptaation ja korvaavan tekstin käsitteiden kautta. Nämä käsitteet kuvaavat niitä erilaisia tekstejä, joita kohdetekstin luomisprosessin tuloksena syntyy. Kääntäminen nähdään yleensä interlingvaaliseksi eli kieltenväliseksi kääntämiseksi, jossa merkityssisällön välittäminen korostuu. Laululyriikan kontekstissa käänнос voidaan määritellä Low'n mukaan kohdetekstiksi, joka välittää suurilta osin lähdetekstin elementtejä ja joka on kohtuullisissa määrin lähdetekstin

merkityssisällölle uskollinen. Tällä tavalla määritelty käänнос saattaa ottaa joitakin vapauksia pienten, merkityksettömien yksityiskohtien kanssa. (2013, 230–231.) Myös Johan Franzonin mukaan vähintään jonkinasteinen uskollisuus (*fidelity*) on tekijä, joka erottaa laulutekstikäännökset kokonaan uusista sanoituksista. Hänen mielestään uskollisuuteen pyrkiminen voi kuitenkin tarkoittaa merkityssisällön siirtämisen lisäksi esimerkiksi riimien tai tyylin välittämistä, jolloin ytimessä ei välttämättä ole pelkästään semanttinen vastaavuus. (2005, 266.)

On huomattava, että kohdekielisistä lauluteksteistä ei käytetä useinkaan populaarimusiikin kontekstissa käännosn käsitettä, vaan niistä puhutaan esimerkiksi suomenkielisinä sanoituksina. Tällöin tekijätiedoissa käytetään lyhennettä ”suom.san.”, jolloin tekijät ovat tietoisia siitä, ettei kyse ole käännostä. Tietysti joissain tapauksissa kohdekielinen lauluteksti voi myös teeskennellä käännostä, mutta yleensä suomalaisessa populaarimusiikissa suositut kotouttavat strategiat ovat niin huomattavia, että kohdetekstien uuden aineksen voi huomata helposti.

Monia erityisesti populaarimusiikin kontekstissa luotuja kohdetekstejä on mielekästä tarkastella adaptaatioina. Adaptaatiota tutkinut Georges L. Bastin määrittelee adaptaation tekstiksi, jota ei useinkaan voida pitää käännostena, mutta joka kuitenkin pohjautuu selvästi lähdetekstiin. Adaptaation prosessiin sisältyy myös vähemmän pakotteita ja rajoituksia kuin kääntämiseen. (2009, 3). Low’lle adaptaatiot ovat kohdetekstejä, joissa on tehty valinnaisia, pakosta johtumattomia ja merkittävämpiä muutoksia lähdetekstin merkityssisällön suhteen kuin käännostissa (2013, 229, 231). Tällöin käännosn ja adaptaation erottavina tekijöinä voidaan nähdä merkityssisällön muutoksien laaja-alaisuus ja vapaaehtoisuus.

Todellisuudessa käännosn ja adaptaation välisen eron osoittaminen voi olla joissain tapauksissa jopa mahdotonta. Tutkija Sebnem Susam-Sarajeva on todennut, että esimerkiksi popkappaleiden kohdalla ei ole mielekästä tehdä selvää eroa käännosn ja adaptaation välille (2008, 189). Vaikka laululyriikan kohdalla käännosn määritelmää joudutaan joka tapauksessa laventamaan jonkin verran, ei sitä ole kuitenkaan syytä venyttää koskemaan kaikkea laulutekstien versiointia. Adaptaation ja käännosn yhteen niputtaminen voisi olla houkuttelevaa, mutta olen samaa mieltä Low’n kanssa siinä, että akateemisessa keskustelussa erilaisista ilmiöistä on syytä käyttää erilaisia termejä (2013, 231).

Adaptaation ja käännosn suhde onkin jakanut mielipiteitä käännostieteen sisällä, eikä täyttää konsensusta ole kyetty saavuttamaan. Jotkin määritelmät voivat käsittää adaptaation kuuluvan kääntämisen käsitteen alle, jolloin adaptaatio voidaan ymmärtää käännosteksi, ”joka ei priorisoi formaalia ekvivalenssia” tai toisaalta ”hyvin vapaamuotoiseksi käännosteksi” (MonAKO). Tämän tutkielman tavoitteiden kannalta on melko epäolennaista, nähdäänkö adaptaatio kääntämisen



muotona vai ei tai muutoin osittain päällekkäisenä sen kanssa. Olennaista on se, että adaptaation ja käännöksen välille on hahmoteltavissa joitakin eroavaisuuksia.

Lähdeteksti on niin käännöksen kuin adaptaationkin lähtökohta. Näistä kahdesta voidaan vielä erottaa kohdetekstit, joita voidaan luonnehtia kokonaan uusiksi teksteiksi. Täysin uusista teksteistä Low käyttää nimitystä *replacement texts*, 'korvaavat tekstit'. Nämä ovat hänen mukaansa alkuperäiseen melodiaan sovitettuja tekstejä, joiden merkityssisältö ei pohjautu lähdetekstiin. (2013, 231.) Viittaa myöhemmin tämän kategorian teksteihin puhumalla täysin uusista teksteistä, jotta termi ei menisi sekaisin aiemmin käyttöön ottamani korvaavuusstrategioiden termin kanssa.

Pidän tässä tutkielmassa populaarien laulujen vieraskielistä versiointia uudelleenkirjoittamisena, joka sisältää kääntämisen ja adaptaation keinoja. Mielestäni arvottaminen ei ole tarpeellista, eikä minkään edellä mainituista kohdetekstien kategorioista voi katsoa olevan toista "parempi". Käännökset, adaptaatiot ja uudet tekstit voivat kukin olla tarpeellisia kohdetekstejä laulutekstien korvaamisessa; skopos ja muut syyt määrittävät sen, miten merkityssisällön välittämisen suhteen menetellään ja millainen kohdeteksti luodaan.

### **3.2 Laulutekstien uudelleenkirjoittamiseen vaikuttavia tekijöitä**

Tiedostetusti tai tiedostamatta määritelty skopos voidaan erottaa yhtenä uudelleentulkintaa ja -kirjoittamista aiheuttavana seikkana. Kun kohdetekstin on oltava laulettava ja sen on sovittava yhteen musiikillisten elementtien kanssa, on kielenvaihdoksen seurauksena usein pakollisia muutoksia sisältöön. Voidaan kuitenkin huomata, että skopos ei selitä kaikkea lauluteksteissä tapahtuvaa uudelleenkirjoittamista. Laululyriikassa uudelleenkirjoittaminen johtuu monista eri tekijöistä, jotka voidaan listata seuraavalla tavalla:

1. skopoksen toteuttamiseen pyrkiminen
2. musiikin melodian ja rytmin asettamat rajoitteet (sis. osittain edelliseen)
3. loppusoinnun käyttö
4. kohdekulttuurin vaatimukset ja tottumukset
5. henkilökohtaiset tulkinnat ja strategioiden vapaavalintaisuus.

Loppusoinnun säilyttämiseen pyrkiminen on usein koettu tärkeäksi laululyriikassa (Low 2005, 185). Loppusoinnun eli riimin käyttö strategiana asettaa kohdetekstin kirjoittajalle lisää muotoon liittyviä rajoituksia, jotka voivat vaikuttaa uuden aineksen tuottamisen asteeseen riippuen siitä, kuinka tiukasti kohdetekstin kirjoittaja suhtautuu riimiin. En pohdi tässä tutkielmassa erilaisia riimikategorioita ja niiden vaikutusta laulutekstien korvaamiseen kovinkaan yksityiskohtaisesti,

sillä soinnutetun laululyriikan kääntämistä on tutkittu jo aiemmin esimerkiksi Tampereen yliopistossa<sup>1</sup>.

Kun teksti ilmaistaan toisella kielellä, tulee kohdetekstistä myös osa kohdekielistä kulttuuria (Oittinen 2000, 267). Myös suomalaisen käännösiskelmän historiassa tämä kohdekulttuurin osaksi muovautuminen on erittäin vahvasti nähtävissä. On olemassa lukuisia esimerkkejä siitä, kuinka kohdekielisen laulun ulkomainen alkuperä on voinut häivyttää niin, ettei laulun mielletä olevan lainkaan ulkomaista alkuperää. Alkuperäistä laulua ei välttämättä ole kohdekieliselle kuulijalle olemassakaan, on vain kohdekielinen laulu, joka mielletään ”alkuperäiseksi”. Alkuperän häipyminen kertoo uudelleenkirjoittamisen tehosta. Maarit Niiniluodon mukaan ”käännösiskelmä on Suomessa merkinnyt alkuperältään ulkomaisen musiikkikappaleen uudelleenkirjoittamista suomalaisiksi”. Teemoja ja tunnelmia on siis muokattu niin, että ne ovat tuntuneet kotimaisesta yleisöstä sopivilta. (2007, 549.) Tekstin lisäksi myös musiikkityyliä saatettiin usein vaihtaa kokonaan toiseen, jolloin uusi laulu sopeutui paremmin suomalaiseen valtavirtamusiikkiin (Jalkanen & Kurkela 2003, 441).

Yksi mukauttamisen ja uudelleenkirjoittamisen strategioista on kotouttaminen, jonka tarkoituksena on häivyttää oman ja vieraan eroa ja tuoda teksti lähelle kohdekielistä lukijaa. Lawrence Venuti on käsitellyt kotouttamista ja vieraannuttamista Friedrich Schleiermacherin ajatuksiin tukeutuen. Venutin mukaan kotouttaminen on vieraiden elementtien minimoimista ja lähdetekstin muokkaamista kohdekielen ja -kulttuurin arvojen mukaisesti. Yhtenä tärkeänä merkinä kotouttamisesta ovat tekstin läpinäkyvyys ja sujuvuus. (Aaltonen 2008, 403; Venuti 1997, 18–20.) Populaarimusiikissa kotouttaminen ei aina ole johtunut niin sanottujen kulttuuritöyssyjen välttämisestä, vaan kyse on ollut paikallisvärin lisäämisestä, jolla on usein haluttu antaa kuulijoille mielikuva tuttuudesta. Kotouttamisen avulla vierasta alkuperää olevat laulut rakensivat suomalaista kansallista identiteettiä samalla tavalla kuin alun perin suomen kielellä julkaistut laulutkin (Mäkelä 2005, 94).

Se, millaisia totunnaisia malleja kohdekulttuurissa on laulutekstien laatimisessa, vaikuttaa myös osaltaan uudelleenkirjoittamiseen ja strategian valintaan. On esitetty, että kohdetekstit, jotka ovat ottaneet enemmän vapauksia, ovat olleet arvostetumpia ja suositumpia suomalaisen iskelmän historiassa (Niiniluoto 2007, 535). Käännösiskelmän aikoina myös toimeksiantajat eli levy-yhtiöt saattoivat esittää toiveita siitä, millaista strategiaa kohdetekstin luomisessa tulisi käyttää.

---

<sup>1</sup> Ks. Herrera Guevara Rosa 2006. ”Järki lähtee, ääni jää”. *Soinnutetun rocklyriikan kääntäminen Timo Rautiainen ja Trio Niskalaukauksen levyllä Hartes Land*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Käännösiskelmälle oli tyypillistä se, että suomenkieliset sanoitukset luotiin vapaasti niin, että ne sopeutettiin tiettyyn aikaan ja tietylle yleisölle sopiviksi. (Mts. 543–544.)

Uudelleenkirjoittaminen voi olla hyvin harkittua toimintaa; se ei välttämättä jää vain alitajunnan tasolle (Oittinen 2000, 283). Usein esitetään, että lähdetekstin merkitysisällöstä poikkeaminen johtuisi laulutekstien kohdalla rytmin ja mitan asettamista tiukoista rajoista ja suurelta osin näin onkin. Uudelleenkirjoittaminen ei kuitenkaan ole aina rajoitteista johtuvan pakon sanelemaa, sillä laululyriikassa kohdetekstien laatimiseen liittyy usein tietty vapaaehtoisuus samoin kuin niiden tulkintaan liittyy henkilökohtaisuus. Populaarimusiikin alalla kohdekielisen laulutekstin kirjoittajalla voi olla vapaus valita, kuinka paljon merkitysisällöstä hän oikeastaan haluaa välittää. Kuinka tärkeänä kohdetekstin kirjoittaja pitää lähdetekstin sisältöä muihin tekstin ja laulun osaluoksiin verrattuna? Onko hänellä mielessään oma tarina, jonka hän haluaa sovittaa melodiaan ja joka sopii esittäjälle paremmin kuin lähdetekstin tarina?

Lähdeteksti voi tuottaa kohdetekstin kirjoittajalle – kuten kelle tahansa lukijalle tai kuuntelijalle – alkuperäisestä intentiosta poikkeavia miellelyhtymiä ja inspiroida tätä lähdetekstin sisällöstä poikkeavaan suuntaan. Kyse on siten aina tulkinnasta. Kohdetekstin kirjoittaja kuuntelee ja tulkitsee laulun; hän valitsee, mitkä asiat laulutekstissä ovat sellaisia, että ne kannattaa välittää ja miettii, sopivatko teemat ja avainsanat laajempaan esitettävyyden tavoitteeseen. Musiikkiin ja laululyriikkaan liittyvätkin lähtemättömästi kokemuksellisuuden ja henkilökohtaisuuden käsitteet: sekä tekstejä että musiikkia voidaan kokea hyvin eri tavoin erilaisista lähtökohdista käsin. Lauluja koetaan usein oman itsen kautta, ja niillä myös muokataan käsityksiä itsestä. Musiikkiin liittyy olennaisesti mielihyvän käsite: mielihyvän lähteenä musiikki on antanut mahdollisuuksia yksilön identiteetin vahvistamiseen. Myös omien tunteiden peilaaminen kuuluu olennaisesti musiikin kokemiseen. (Rautiainen 2001, 64.)

Laululyriikassa kohdetekstin kirjoittamisessa sekoittuvat sekä kääntäjän, luovan kirjoittajan että lauluntekijän tehtävät. Kun kohdetekstin kirjoittaa lauluntekijä tai muu kirjoittamisen ammattilainen, on ilmiselvää, että myös totunnainen tekstin tekemisen tapa näkyy kohdeteksteissä samaan tapaan kuin omissa teksteissä. Kohdetekstin kirjoittajalla saattaa olla esimerkiksi tiettyjä manereita, tyylillisiä tai sanastollisia vaihtoehtoja, joita hän mielellään kierrättää teksteissään useampaankin kertaan. Populaarimusiikin kohdetekstien tuottaminen voi siis olla paitsi hyvin kohdetekstipainotteista, myös uudelleenkirjoittajaan painottunutta toimintaa – erityisesti silloin, kun tässä roolissa toimii esittäjä itse ja kun kohdekielinen kappale tulee saada esittäjän omaan tuotantoon ja esitystapaan soveltuvaksi. Kun kohdetekstin laatija valitsee lauluja omaksi esitettäväkseen, tekee hän valinnan usein henkilökohtaisin perustein. Hänellä on tällöin vapaus

valita osittain myös ne strategiat, joilla lähestyä kohdetekstin tuottamista. Koska populaarimusiikin laulutekstien uudelleenkirjoittaminen sijoittuu useimmiten ammattikäyttäjien yhteisön ulkopuolelle, ei käännösnormien painolastia ole samassa mielessä kuin monissa muissa tekstilajeissa.

Lähdekielisen laulun tulkintaan eivät välttämättä vaikuta vain musiikilliset ja verbaliset tekijät, vaan osansa on myös alkuperäiskappaleen esittäneeseen yhtyeeseen liittyvillä diskursseilla sekä sen imagolla. Esimerkiksi yhtyeen tyyli, visuaaliset elementit ja läpi tuotannon toistuvat teemat saattavat vaikuttaa lähdetekstin tulkintaan ja sitä kautta kohdetekstiin. Mitä tunnetumpi lähdetekstin esittäjä on, sitä todennäköisemmin kohdekulttuurissa tähän liitetään tiettyjä mielikuvia. Toisaalta aina näitä asioita ei oteta huomioon, sillä toisinaan saatetaan kirjoittaa uusi teksti täysin kohdekulttuurisen esittäjän ja yleisön odotukset edellä. Myös omaksuttu laulukäsitys vaikuttaa kohdekielisen laulun luomiseen ja uudelleenkirjoittamisen asteeseen. Käsitys siitä, kuinka tärkeä sana on laulun kokonaisuudessa, vaikuttaa laulun kokonaistulkintaan ja sitä kautta kohdetekstin tuottamiseen: jos uudelleenkirjoittaja tai toimeksiantaja pitää laulua musiikkikeskeisenä, voi olla todennäköisempää, että kohdeteksti kirjoitetaan vapaammin.

## 4 KOHDETEKSTIEN TUOTTAMISEN STRATEGIAT LAULULYRIIKASSA

### 4.1 Laulutekstien korvaavuusstrategioista

Riitta Jääskeläinen on käsitellyt erilaisia strategioiden määritelmiä ja hahmotellut niiden pohjalta käänösstrategiat joukoksi periaatteita, joita kääntäjä hyödyntää toteuttaakseen käänöstilanteen osoittamat tavoitteet mahdollisimman tehokkaalla tavalla. Hänen määritelmässään tärkeitä tekijöitä ovat siten tavoitteellisuus ja subjektiivinen optimaalisuus. (1993, 116.) Omaksun tämän määritelmän ja ulotan sen koskemaan myös korvaavuusstrategioita. Tässä tutkielmassa korvaavuusstrategiat ovat siten periaatteita, joita käytetään laulutekstin korvaamiseen toisella kielellä niin, että tavoite saavutetaan mahdollisimman tehokkaasti. Korvaavuusstrategian käsite mielletään yläkäsitteeksi, jonka alle käänösstrategiat voidaan lukea kuuluviksi.

Tutkija Johan Franzon on koonnut strategioita, joita laulutekstin uudelleenkirjoittajalla on käytettävissään. Artikkelissaan *Pseudotranslation of Popular Songs?* Franzon on käsitellyt kolmiportaista strategioiden jaottelutapaa. Franzon erittelee kolme strategiaa, joita hän nimittää uudelleenkirjoittamisen strategioiksi tai korvaavuusstrategioiksi (*rewriting strategies* tai *lyric substitution strategies*) (2001, 33, 36):

1. Uuden tekstin luominen (*re-creation*)
2. Koukkujen välittäminen (*hook adaptation*)
3. Lähdetekstiä kunnioittava kääntäminen (*reverent translation*). (Mts. 33.)

On huomattava, että mallissa on kyseessä jatkumo, ei niinkään luokittelu (Franzon 2001, 35). Uuden tekstin luomisella tarkoitetaan nimensä mukaisesti uusien sanoitusten yhdistämistä olemassa olevaan musiikkiin. Joitakin yhtymäkohtia vanhan ja uuden välillä saattaa kuitenkin olla, sillä musiikilliset merkitykset voivat ajaa kohdetekstin kirjoittajaa samankaltaisiin sanoitusratkaisuihin kuin lähdetekstinkin tekijää. (Mts. 36–37.) Tuloksena on kuitenkin kohdekielinen lauluteksti, jolla on hyvin vähän tai ei lainkaan yhteyttä lähdetekstiin.

Kun kohdetekstin kirjoittaja valitsee lähestymistavaksi toisen strategian, koukkujen välittämisen, hän pyrkii välittämään lähdetekstin verbaaliset koukut. Tällöin kohdetekstin kirjoittaja laatii suurilta osin uuden tekstin, johon hän kuitenkin ottaa joitakin ideoita lähdetekstistä. Tämän strategian tarkoituksena on säilyttää lähdetekstin perusidea tai toistuva avainsana. Koukkujen välittämisen strategia voi sijoittua jatkumolla lähelle uuden luomista tai lähdetekstiä kunnioittavaa kääntämistä. (Franzon 2001, 38–39.)

Avainsanat ovat sanoja, jotka ovat laulun sisältämän tarinan tai sanoman kannalta erityisen oleellisia ja joita esimerkiksi melodia korostaa. Tyypillisimmin avainsana voi esiintyä kappaleen

nimessä tai kertosaäkeessä. Kohdekielisen tekstin pohjana voi siis toimia esimerkiksi yksittäinen sana tai säe. Heikki Salon mukaan tekstikoukkuja voivat olla niin toisto, riimi, nimi kuin lausemuotokin. Koukulla on monia tehtäviä: se kiinnittää kuulijan huomion, saa laulun painumaan mieleen ja kertoo myös laulun ideasta. Kaupallisuuden näkökulmasta koukku toimii myös laulua myyvänä elementtinä. (Salo 2014, 111.)

Lähdetekstiä kunnioittavan strategian tulos on puolestaan käänös, joka pyrkii välittämään lähdetekstin sisältöä ja jonka funktio on samankaltainen kuin lähdetekstinkin. Kunnioittava käänösikin sisältää kuitenkin pieniä muutoksia, jotka ovat seurausta rytmin ja mitan asettamista rajoitteista sekä kulttuurieroista. (Franzon 2001, 41.)

Franzon on myöhemmin esittänyt toisenlaisen, hieman laajemman ja vähemmän tekstikeskeisen mallin laulutekstien käänös- tai korvaavuusstrategioista. Artikkelissaan *Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance* (2008) hän esittelee viiden strategiavaihtoehdon mallin. Jaottelun takana on Franzonin ajatus siitä, että kohdetekstin kirjoittaja joutuu valitsemaan, pysyykö hän uskollisena sanoittajalle vai säveltäjälle (mts. 375). Osa seuraavista strategioista on käyttökelpoisia myös laulettavien laulutekstien kohdalla:

1. Laulutekstin kääntämättä jättäminen;
2. Laulutekstin kääntäminen ilman, että musiikkia otetaan huomioon;
3. Uuden laulutekstin luominen olemassa olevaan musiikkiin ilman suhdetta lähdetekstiin;
4. Laulutekstin kääntäminen niin, että musiikkia adaptoidaan tekstiin sopivaksi – joskus jopa siinä määrin, että tarvitaan uusi sävellys;
5. Laulutekstin kääntäminen niin, että tekstiä adaptoidaan musiikin ehdoilla. (Franzon 2008, 376. Käänös E.L.)

Käytännössä näitä strategioita hyödynnetään yhdistellen (Franzon 2008, 373). Franzonin mallia tarkastellessa on hyvä muistaa erilaisten laulutekstien skopokset. Vaihtoehtoa 1. eli kääntämättä jättämistä voidaan myös pitää käänösratkaisuna, kun tehdään konkreettinen valinta siitä, että lähdeteksti jätetään kääntämättä (mts. 376–377). Tätä vaihtoehtoa hyödynnetään usein esimerkiksi ruututekstikäntämisessä, jossa alkuperäinen laulu on läsnä kuunneltavassa muodossa, mutta laulettavan laululyriikan kohdalla tätä ei voida pitää mahdollisena strategiana. Laulamalla esitettäviä sanoituksia ei myöskään ole skopoksen huomioon ottaen mahdollista laatia niin, että musiikkia ei otettaisi huomioon (vaihtoehto 2.). Tämä strategia pätee oikeastaan lähinnä sellaisiin käänöksiin, joissa on tärkeää ymmärtää laulun verbaalinen sisältö tarkkaan eli esimerkiksi fanikäänöksiin ja ruututekstityksiin (mts. 377).

Aiemmin määritellyn skopoksen valossa käyttökelpoisia strategioita laulettavan kohdetekstin kirjoittamisessa ovat kolmas, neljäs ja viides vaihtoehto. Kolmas strategia eli uusien sanoitusten luominen ilman suhdetta lähdetekstiin on täydellistä uudelleenkirjoittamista ja se vastaa siten

Franzonin aiemman mallin uutta luovaa strategiaa. Lähdetekstistä irrallisen laulutekstin kirjoittaminen antaa etusijan alkuperäiselle sävellykselle lähdekielisten sanoitusten kustannuksella (Franzon 2008, 377). Täysin uudelleenkirjoitettu lauluteksti saattaa sisältää lähdetekstistä vaikkapa vain yksittäisen sanan, säkeen tai kuvan. Mielenkiintoista on, että Franzonin mielestä on kyse käännösratkaisusta, sillä uusi sanoitus vie laulun kulttuurisena tuotteena kielestä ja kulttuurista toiseen. (Mts. 380.)

Kyseinen tapa on ollut hyvin yleinen kaupallisen populaarimusiikin tekstien välittämisen strategia, kun lauluja myytiin kulttuurista toiseen hyödykkeiden tapaan (Franzon 2008, 380). Esimerkiksi suomalaisen käännösiskelmän historiassa suomalaiseen kulttuuriin sopeuttava uudelleenkirjoittaminen on ollut erittäin yleistä. Yleisyydestään huolimatta tätä strategiaa on hyvin vaikea mieltää kääntämiseksi siinä mielessä kuin se yleensä määriteltäisiin. Oikeastaan tällainen strategia voisi vastata tavallista laulutekstin kirjoittamista, jossa sävellys edeltää sanoitusta. Lähdekielinen teksti saattaa toisaalta vaikuttaa – vaikka vain alitajuisesti – uudelleenkirjoittajan tekemiin ratkaisuihin, jolloin jonkinlainen ohut suhde lähdetekstiin voi olla olemassa.

Vaihtoehdoissa 4. ja 5. kohdetekstin laatija tasapainoilee lähde- ja kohdetekstin sekä sävellyksen ja tekstin välillä; hän tekee kompromisseja ja sekä alkuperäinen teksti että sävellys otetaan huomioon. Vaihtoehdossa 4. lauluteksti tuotetaan niin, että rytmiä ja mahdollisesti melodiaa muutetaan niin, että ne sopivat kohdekieliseen laulutekstiin. Kun sanoitukset käännetään niin, että musiikkia sopeutetaan käännettyyn tekstiin, on sanoitusten sisältö koettu tärkeäksi. Itse asiassa Franzonin mukaan tällaisissa tapauksissa kohdetekstin kirjoittaja on kokenut, että sanoitus on musiikkia tärkeämpi. (Franzon 2008, 381.)

Kun lähdetekstin sisällön välittäminen korostuu, voi olla mahdollista, että musiikkia joudutaan sopeuttamaan kohdetekstiin enemmän. Väittäisin kuitenkin, että rytmiä saatetaan mukauttaa sanoituksen ehdoilla silloinkin, kun lähdeteksti korvataan täysin uusilla sanoituksilla. Lisäksi tämän strategian käyttäminen ei mielestäni kerro siitä, että musiikilliset elementit koettaisiin vähemmän tärkeiksi kuin sanoitus. Melodian mukauttamisessa on kyse useimmissa tapauksissa pienistä rytmityksen muutoksista, joita myös lauluntekijät tekevät omassa työssään jatkuvasti. Kuten Franzonkin huomauttaa, nämä muutokset saattavat olla niin pieniä, että niitä ei välttämättä edes huomata (2008, 384). Toisaalta kun uudelleenkirjoittajana on lauluntekijä, joka tuo laulun osaksi omaa tuotantoansa, voi kohdekieliseen lauluun olla tehty suurempia muutoksia niin rytmiin, melodiaan kuin rakenteeseenkin (mts. 384).

Viidennessä vaihtoehdossa kohdeteksti luodaan alkuperäisen rytmien asettamien rajoitusten mukaisesti. Strategiaan päätyminen voi olla seurausta esimerkiksi siitä, että sopimusehdot eivät salli

alkuperäisen rytmin muuttamista. Tällöin funktion edellyttämät muutokset tehdään tekstin tasolla. Näitä muutoksia voivat olla esimerkiksi parafraasin käyttäminen ja sanojen lisääminen tai poistaminen. (Franzon 2008, 386.)

## 4.2 Käännösstrategioista

Kohdekielisen laulutekstin luomisessa on mahdollista käyttää korvaavuusstrategioina erilaisia käännösstrategioita. Peter Low käsittää käännöksen laulutekstien kontekstissa kohdetekstiksi, joka välittää suurilta osin lähdetekstin elementtejä ja joka on kohtuullisissa määrin lähdetekstin merkityssisällölle uskollinen (2013, 231). Niin runon kuin laulutekstinkin kääntäminen on tasapainoilua lähdetekstin kunnioittamisen ja itsenäisesti toimivan kohdetekstin luomisen välillä (Enwald 2000, 177). Liisa Enwald pitää lyriikan kääntämistä esimerkkinä ”kielestä toiseen tulkittamisen erityisestä vaikeudesta”, ja hänen mukaansa lyriikan kääntämistä voisikin pitää kääntämisen reuna-alueena (mts. 176). Tästä lähtökohdasta voidaan katsoa, että laululyriikka sijoittuu kääntämisen kentällä vielä syvemmille reuna-alueille kuin lyriikka, sillä laulutekstien korvaaminen ei useinkaan mahdu perinteisten käännösmääritelmien ja -käsitusten sisälle.

Kielellisesti laulut eivät useimmiten ole yhtä haastavaa käännettävää kuin monimutkaiset runot, vaikka ne voivatkin sisältää yleiskielestä poikkeavaa ainesta, esimerkiksi puhekielisyyskäsiä (Low 2017, 26, 28). Lähdetekstin asettamat rajoitteet ovat runossa ja laulutekstissä jonkin verran erilaiset. Rajoitteet, joita mitallisuus luo runolle, eivät ole yhtä fyysisiä kuin laulettavaksi tarkoitettun kohdetekstin kirjoittamisessa. Vaikka laulutekstin muotoa voi jonkin verran muuttaa, ovat keinot rajallisemmat kuin toimivan runokäännöksen tekijällä. Enwaldin mukaan runon kääntäjän tehtävänä on kääntää lähdeteksti niin, että runon kokonaisuus, ”sen atmosfääri” saataisiin kutakuinkin välitettyä kohdekielellä (2000, 180). Laulussa atmosfäärin käsite on laajempi kuin runoudessa, sillä se koostuu hyvin paljolti musiikillisista elementeistä. Alkuperäisestä poikkeavien musiikillisten ratkaisujen tekeminen – esimerkiksi instrumentaatio – saattaa siten muuttaa laulun atmosfääriä enemmän kuin verbaalisen osuuden muuttaminen.

Käännösstrategiat voidaan jakaa kokonaisstrategioihin ja paikallisstrategioihin. Kokonaisstrategioilla eli globaaleilla strategioilla tarkoitetaan koko tekstiä koskevia lähestymistapoja, joille pienemmät ratkaisut ovat alisteisia. Paikallisstrategiat puolestaan ovat strategioita, jotka otetaan käyttöön käytännön ongelmatilanteiden kohdalla. (Leppihalme 2007, 365.) Paikallisstrategiat voidaan Ritva Leppihalmeen mukaan jakaa yksinkertaisten neljään vaihtoehtoon: strategiavaihtoehtoja ovat tällöin säilyttäminen, muuttaminen, lisääminen ja poistaminen. Kun kääntäjä säilyttää jonkin sanan tai ilmauksen, siirtää hän sen sellaisenaan



kohdetekstiin. Muuttamisella puolestaan viitataan käännoyksiköiden muuttamiseen toisenkielisiksi. Kohdetekstiin voidaan myös lisätä uutta ainesta, jolloin kohdetekstin kirjoittaja saattaa esimerkiksi lisätä selittäviä tai kompensoivia elementtejä tekstiin. Poistaminen puolestaan on vaihtoehto, jossa lähdekieliselle sanalle tai ilmaukselle ei anneta lainkaan vastinetta kohdetekstissä. (mts. 368.)

Tutkija Andrew Chesterman on jaotellut käännostrategioita myös hieman yksityiskohtaisemmalla tavalla keskittyen eritoten paikallisen tason strategioihin. Chesterman jakaa käännostrategiat kolmeen pääluokkaan, joita ovat syntaktiset, semanttiset ja pragmaattiset strategiat. Syntaktiset strategiat operoivat muodon tasolla, ja niihin kuuluvat muun muassa sellaiset ratkaisut kuin sanatarkka kääntäminen, sanaluokan vaihtaminen sekä sanajärjestyksen ja virkerakenteen muuttaminen. Semanttisilla strategioilla tehdään puolestaan muutoksia merkityksen tasolla. Niitä ovat esimerkiksi sanan korvaaminen synonyymilla ja ala- tai yläkäsitteellä. Semanttisiin strategioihin kuuluvat myös parafrasoin käyttäminen, abstraktiotason muutos ja kielikuvien korvaaminen. (Chesterman 1997, 93–105.) Pragmaattiset strategiat käsittävät usein edellisiä kategorioita suurempia muutoksia, sillä ne vaikuttavat viestintään kokonaisuudessaan. Ne myös sisältävät yleensä edellisten kategorioiden strategioita. Pragmaattiset kategoriat käsittävät esimerkiksi kulttuurisen adaptaation, eksplisiittistämisen, implisiittistämisen sekä lisäysten ja poistojen tekemisen. (Mts. 107–109.) Jotkut Chestermanin pragmaattisista strategioista voidaan nähdä myös adaptaation keinoina.

## **4.3 Melodian ja laulutekstin yhteensovittamisesta**

### **4.3.1 Musiikin rytmin vaikutus kohdetekstin kirjoittamiseen**

Laulutekstin luonteeseen kuuluu se, että sana tulkitaan musiikin yhteydessä, eikä sana kykene saavuttamaan täyttä potentiaaliaan ilman musiikkia. Tästä syystä on järkevää ottaa musiikillinen ulottuvuus huomioon korvaavuusstrategioiden tarkastelun yhteydessä ja pohtia sitä, millä tavoin kohdetekstin kirjoittaja sopeuttaa sanoitusta ja melodiaa toisiinsa. Lähdeteksti on voitu luoda eri tavoin: samanaikaisesti sävellyksen kanssa, valmiiseen sävellykseen tai se on edeltänyt sävellystä. Kohdeteksti puolestaan yhdistetään aina jo olemassa olevaan melodiaan. Tekstikeskeisestä näkökulmasta katsottuna olemassa oleva melodia antaa täten uudelleenkirjoittamiselle rajat, joiden sisällä kohdekielisen tekstin luominen tapahtuu.

Melodia voidaan määritellä ajassa järjestäytyneeksi peräkkäisten sävelten sarjaksi, joka koostuu sävelkorkeuksista ja sävelten kestosta eli rytmistä (MuTe). Melodia rakentuu vakiintuneiden

intervallien eli sävelkorkeuksien erojen varaan. Melodia sisältää itsessään merkityksiä: merkitys syntyy rytmin ja intervallien perusteella, jolloin yksittäisten sävelten väliset suhteet muodostuvat hyvin rikkaiksi. (Särkämö & Tervaniemi 2010, 45.) Laulettava kohdeteksti on yleensä tarkoitus laatia niin, että melodiaa ja rytmiä tarvitsisi adaptoida mahdollisimman vähän. Kohdetekstin kirjoitusprosessin tuloksena on tietysti uusi laulu, joka kuuluu toiseen kulttuuriin, mutta muutoksia on yleensä ollut tarkoitus tehdä tekstin, ei niinkään melodian tasolla. Peter Low on esittänyt, että ihannetapauksessa kohdekielinen versio kuulostaa siltä kuin lähdetekstiin yhdistetty musiikki olisikin sävelletty kohdetekstiä varten (2006, 510).

Kohdetekstin kirjoittaja ottaa huomioon musiikin ja sen rytmin – esimerkiksi nuottien aika-arvot, korollisuudet sekä korkeudet – luodessaan kohdekielistä laulutekstiä. Laulutekstien kohdalla olennaista onkin musiikin rytmi, joka tulee erottaa (kirjoitetusta) kielellisestä rytmistä, ja siksi laulutekstin rytmiä on käsiteltävä eri tavoin kuin esimerkiksi runon rytmiä. Rytmioopin klassikkoteoksen kirjoittajan Yrjö Oksalan mukaan rytmi voidaan määritellä toistuvuus- tai vaihtuvuusilmiöksi. Oksala käsittää musiikin rytmin metriseksi rytmiksi. Musiikin rytmi perustuu aikaan, ja sen voidaan määritellä syntyvän niistä suhteista, joiden mukaan sävelet ajassa järjestäytyvät. Lisäksi se järjestyy tahdeiksi eli iskujen muodostamiksi ryhmiksi. (1973, 59, 61–63.) Rytmikäsitettä, jota tarkastelen tutkielmassani, voidaan myös kuvailla melodiseksi rytmiksi, joka on Oksalan käsitteistössä samanlainen kuin metrinen rytmi. Melodinen rytmi tarkoittaa melodian sävelten keskinäisistä kesto-suhteista syntyvää rytmiä. (Mts. 75.)

Tekstin tason tapahtumiin vaikuttavat konkreettisesti sävelten määrät, kestot ja korot. Laulussa melodian sävelten lukumäärä ja tekstin tavujen lukumäärä vastaavat pääosin toisiaan. Yhdelle nuotille kuuluu siten yksi tavu, ja jos nuotille yrittää mahduttaa kaksi tavua, kuulija mieltää sen aina kahdeksi säveleksi ja rytmi muuttuu. (Salo 2014, 47, 153.) Laulutekstien versioinnissa huomio kiinnittyy usein ensimmäisenä tavumäärään. Laulutekstien suomentajana toiminut Kari Tuomisaari on verrannut melodian säveliä lokerikkoihin, jotka kohdetekstin kirjoittaja täyttää sopivilla tavuilla. Mitä vähemmän lokeroita on, sitä vaikeampi teksti on suomentaa. Kun lähdetekstissä taasen on paljon tavuja, voi suomennoksen tekemisen puolestaan ajatella olevan helpompaa. (Tuomisaari 1998.) Englanniksi voidaan ilmaista paljon yksitavuisia sanoja käyttämällä, ja englanninkielistä laulutekstiä suomentavalle tämä tietää ongelmia tavumäärien säilyttämisessä, sillä suomen kielessä on hyvin vähän merkityksellä ladattuja yksitavuisia sanoja.

On kuitenkin huomattava, että pelkkä tavumäärän noudattaminen ei tarkoita sitä, että kohdeteksti sopisi melodiaan, sillä melodia ja rytmi saattavat painottaa väriä sanoja tai tavuja. Itse asiassa korollisilla iskuilla ja tavujen sijoittumisessa niille on paljon suurempi merkitys. (Low 2017, 96,

98.) Vaikka tavumäärän noudattamista saatetaan joskus pitää ensiarvoisen tärkeänä, on se todellisuudessa toissijaista. Kun teksti yhdistetään musiikkiin, painollisten ja painottomien tavujen ero tulee huomattavampaan rooliin kuin painetuissa teksteissä (Low 2017, 98). Laulutekstin kirjoittamisessa olennaisessa osassa ovatkin siten sävelten korot ja tavujen painot, joihin myös kohdekielisen laulutekstin kirjoittaja kiinnittää huomiota.

Suomessa käytetään usein rytmioopin toisen klassikon, Ilmari Krohnin, teoriaan pohjautuvaa iskualan käsitettä. Iskuala on kokonaisuus, joka muodostuu kahden toisiaan seuraavan iskun välisestä ajasta. (1958, 25.) Iskualat ovat tahdin sisällä olevia kokonaisuuksia, jotka muodostuvat tasajakoisessa rytmissä (2/4, 4/4) yhdestä korollisesta ja yhdestä korottomasta tahtiosasta eli sävelestä (MuTe). Lisäksi on hyödyllistä huomata, että tahdin ensimmäisen iskualan ensimmäinen sävel on pääpainollinen, kun taas muiden iskualojen ensimmäiset sävelet ovat sivupainollisia (Salo 2014, 161). Alla on esimerkki 4/4-tahtilajista, jossa myös aineistoksi valitsemani kappale on. Iskualoja tahdissa on kaksi. Esimerkkitahti sisältää neljä iskua, joista ensimmäinen on merkitty pääkorolliseksi iskuksi ja kolmas sivukorolliseksi:



Kuva 1. Korolliset ja korottomat iskut tahdissa tasajakoisessa rytmissä (Ks. esim. Oksala 1973, 64)

Laulutekstin laadinnassa tavut pyritään yleensä asettamaan sävelille niin, että painollisten sävelten kohdalla on painollisia tavuja (Salo 2014, 48). Kuvan 1 nuottiesimerkissä tahdin ensimmäiselle iskulle tulisi siis sijoittaa painollinen tavu. Kaikkien painollisten tavujen ei ole pakko osua korollisille sävelille – tämä voi itse asiassa olla mahdotontakin. Tärkeänä sääntönä kuitenkin pidetään yleisesti sitä, ettei painottoman tavun tulisi osua pääpainolliselle sävelelle. Lauluissa musiikin rytmi on hallitsevassa roolissa, jolloin musiikin rytmi määrää sen, mitä tavuja laulaja painottaa. Laulaja ei siten voi painottaa jotakin tavua kielinormien mukaan, mikäli se ei sovi musiikin rytmin asettamiin ehtoihin. (Mts. 161–162.) Painotusvirheet voivat hankaloittaa tekstin ymmärtämistä ja luonnollisuutta, sillä ne voivat saada kielen kuulostamaan vieraalta. Toisaalta painotusvirheitä voi käyttää laulun tehokeinoina (mts. 158–159). Tällöin ne eivät enää ole virheitä vaan tietoisia tyylikeinoja.

Tavujen paino on ilmiö, jossa ”jokin puheessa esiintyvä tavu tai sana äännetään siten, että se erottuu voimakkaammaksi kuin ympäristön tavut” (Wiik 1981, 107). Sanapaino-termi viittaa yksittäisen sanan sisällä tapahtuvaan painotukseen. Suomen kielessä pääpaino sijoittuu aina ensimmäiselle

tavulle niin lyhyissä kuin pitkissäkin tavuissa. Jos sanassa on neljä tavua tai enemmän, on sanalla tällöin myös sivupaino, joka sijoittuu usein kolmannelle, viidennelle tai seitsemännelle tavulle ja niin edelleen. Poikkeustapauksiakin on: jos sivupaino ajoittuisi tavallista sääntöä seuraamalla lyhyelle tavulle, paino sijoittuukin seuraavalle pitkälle tavulle. Tämän lisäksi yhdyssanat ovat painon sijoittumisen puolesta omia kokonaisuuksiaan, sillä painojen määräytyminen alkaa yhdysosasta niin sanotusti alusta. (VISK § 13.) Yksitavuiset sanat voivat olla suomen kielessä joko painollisia tai painottomia, ja ne ovat tarpeellinen työkalu laulutekstien suomentajille, sillä niiden avulla voidaan muokata tekstin rytmiä ja painotuksia (Salo 2014, 159).

Laululyriikassa huomio kiinnittyy painollisten tavujen ja korollisten iskujen lisäksi sävelten kestoihin ja tavujen laajuuksiin. Yleisenä sääntönä voidaan pitää sitä, että melodian sävelten keston ja tavujen laajuuksien tulisi vastata toisiaan, ja esimerkiksi Salon mukaan laulettavuus on parempi, kun pidemmille sävelille asetetaan pidempiä tavuja. (Salo 2014, 152, 154.) Melodian sävelten kestoja tarkastellessa kiinnitetään huomiota nuottien aika-arvoihin ja kappaleen tempoon. Suomen kielessä erotetaan toisistaan lyhyet ja pitkät tavut. Lyhyitä tavuja ovat avotavut eli vokaaliin päättyvät tavut, jotka muodostuvat joko yhdestä vokaalista tai konsonantista ja lyhyestä vokaalista. Pitkiin tavuihin puolestaan luetaan kuuluviksi kaikki umpitavut eli konsonanttiin päättyvät tavut sekä sellaiset tavut, jotka päättyvät pitkään vokaaliin tai diftongiin. (VISK § 11.) Lisäksi pitää ottaa huomioon se, että suomi on kieli, jossa äänteiden kestolla on merkitystä sanojen tunnistamisen kannalta (Wiik 1981, 104). Tällöin esimerkiksi lyhyen tavun asettaminen pitkälle sävelelle saattaa joissain tapauksissa muuttaa sanan merkitystä ratkaisevasti.

Melodia ja rytmi painottavat sanoja ja tavuja ja tällä tavalla ne luovat merkityksiä yhdessä sanan kanssa. Lauseen merkitys voikin muuttua sen mukaan, mitä sanaa musiikki korostaa. (Frith 1996, 181.) Melodia ja rytmi voivat korostaa joitakin sanoja tai tavuja lauluteksteissä esimerkiksi silloin, kun sana tai tavu on yhdistetty pitkään tai korkeaan säveleen tai kun se on kohdistettu korolliselle iskulle. Ronnie Apter ja Mark Herman esittävät, että tärkeät sanat ja tavut kannattaa kohdetekstissä asettaa painotetuille sävelille (2012, 31). Jos jokin sana korostuu melodian vaikutuksesta, ihannetapauksessa voisi olla mielekästä kääntää kyseinen sana samaan paikkaan. Muutoin kohdetekstissä korostuu jokin muu sana tai tavu. (Low 2017, 99.) Käytännössä sanojen tai tavujen kohdistaminen samoille sävelille ei välttämättä ole mahdollista. Tällöin käänös voidaan myös tulkita eri tavalla kuin lähdeteksti. Esimerkiksi eri kielille ominaiset sanajärjestykset voivat vaikuttaa siihen, voidaanko vastine saada helposti samaan paikkaan kuin lähdetekstissä. Jos lähde- ja kohdekielissä on toisistaan poikkeavat sanajärjestyssäännöt, on tämä luonnollisesti vaikeampaa (Low 2017, 99).

### 4.3.2 Melodian ja laulutekstin yhteenpunomisen strategioista

Laulujen vieni kulttuurista toiseen ei ole puhtaasti lingvistinen operaatio (Low 2005, 187). Tästä syystä on tärkeää käsitellä tarkemmin niitä strategioita, joilla melodiaa ja tekstiä punotaan yhteen. Lähdetekstin tavumäärien ja alkuperäisen musiikin painotusten täydellinen noudattaminen käänöksessä ei ole aina mahdollista. Low on koonnut joitakin hiomistaktiikoita, joilla kohdekielistä tekstiä voidaan sopeuttaa olemassa olevaan rytmiin ja melodiaan. Näitä strategioita voidaan käyttää silloin, kun kohdetekstiin ensimmäisenä valittu sana tai lähdekielisen sanan suora vastine on liian pitkä tai liian lyhyt sävelten määrän huomioon ottaen. Low'n taktiikkalista on koottu englannin kielen perusteella, mutta joitakin tapoja voidaan tarkastella myös suomenkielisten laulutekstien yhteydessä. Kohdetekstin kirjoittaja voi esimerkiksi lisätä tai poistaa adjektiiveja, käyttää synonyymeja tai lähisyronyymejä tai muuttaa aikamuotoa, jotta sanoitus sopisi ennalta määrättyyn muotoon. (2017, 97.) Lisäksi diftongeista voi olla apua laulutekstiä suomentavalle, sillä niiden kautta voidaan säädellä tavujen määrää (Salo 2014, 160). Esimerkiksi sana *tähtivyön* voidaan tavuttaa kolmitavuisena tai nelitavuisena eli esimerkiksi *täh-ti-vyön* tai *täh-ti-vy-ön*.

Tekstin mukauttamisen lisäksi kohdetekstin laatijalla on käytössään tiettyjä keinoja, joilla olemassa olevaa melodiaa voidaan sopeuttaa kohdekieliseen tekstiin. Laulutekstejä voidaan laatia tiettyyn mittaan, jolloin melodia toistuu kautta laulun täysin identtisenä ilman minkäänlaisia rytmityksen muutoksia. Esimerkiksi monissa iskelmissä, joista halutaan tehdä mahdollisimman tarttuvaa, rytmitystä ei muuteta säkeistöstä toiseen vaan se pidetään identtisenä. Tämä johtuu siitä, että epäsäännöllisten säkeiden muistaminen ei ole niin helppoa kuin säännöllisten. (Salo 2014, 150.) Toisaalta alkuperäisen laulunkin tekijät saattavat tehdä muutoksia rytmitykseen säkeistöjen kesken, jolloin säkeistöt poikkeavat rytmitykseltään toisistaan enemmän tai vähemmän. Kappaleiden eri A-osien eli säkeistöjen samoissa säkeissä voi siten olla eri lukumäärä säveliä ja tavuja; itse asiassa kaikkien kappaleiden melodiat eivät vaadi tarkkaa samankaltaisuutta. Lisäksi jopa säkeistöjen melodiat saattavat poiketa toisistaan. Lauluntekijöiden ei ole siten pakko tehdä jokaisesta laulun säkeistöstä tavumääriltään identtisiä, vaan Salon mukaan on tärkeämpää kirjoittaa sen verran tavuja, että melodian niin sanotut suuret linjat saadaan täytettyä. (Mts. 150–151).

Voidaan siis katsoa, että kohdetekstin kirjoittajalla on mahdollisuus mukauttaa laulumelodiaa laulutekstiin toimenpiteillä, jotka ovat osa normaalia laulukirjoittamisen prosessia (Low 2017, 101). Myös kohdetekstin laatijan on mahdollista tehdä epäsäännöllisiä säkeitä, ellei se sodi laulun kokonaisideaa tai tarkoitusta vastaan. Alkuperäisen tavumäärän noudattamista voi Low'n mukaan pitää ihanteena, mutta absoluuttisena pakotteena sitä ei tulisi ajatella. (Low 2017 100–101.) Myös Salon mukaan usein on mielekkäämpää rytmittää melodia uudelleen sanoihin sopivaksi kuin

takertua rytmitykseen orjallisesti (2014, 149). Rytmityksen muuttaminen on kuitenkin yleensä tarkoitus tehdä laulutekstien korvaamisprosessissa niin, ettei alkuperäistä melodiaa rikota.


Ronnie Apter ja Mark Herman ovat käsitelleet laulutekstin ja musiikillisten elementtien yhteistoimintaa oopperassa. He ovat listanneet kuusi tapaa, joilla melodiaa ja sanaa voidaan saattaa yhteen kohdetekstin tuottamisen yhteydessä. Näitä paikallisstrategioita ovat nuotin jakaminen, nuottien yhdistäminen, nuotin lisääminen, nuotin poistaminen sekä tavun jakaminen kahdelle nuotille ja tavun lisääminen nuotille. (2012, 28.) Olen laatinut kuvassa 2 olevat nuottiesimerkit Apterin ja Hermanin esimerkkejä mukaillen.

### 1. Nuotin jakaminen



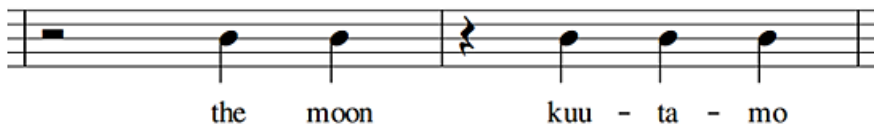
love rak - kaus

### 2. Nuottien yhdistäminen



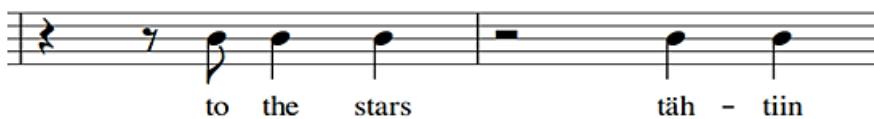
the moon kuu

### 3. Nuotin lisääminen



the moon kuu - ta - mo

### 4. Nuotin poistaminen



to the stars täh - tiin

### 5. Tavun jakaminen



### 6. Tavun lisääminen



Kuva 2. Esimerkkejä melodian ja sanan yhteensaattamisen keinoista

Ensimmäisessä tapauksessa esimerkiksi yksi puolinuotti voidaan jakaa niin sanotusti keskeltä kahtia eli kahdeksi neljäsosanuotiksi, jolloin tekstin tasolla saadaan tilaa kahdelle tavulle yhden sijasta. Toisessa tapauksessa puolestaan menetellään päinvastoin, jolloin kaksi nuottia sulautetaan yhteen kestoltaan pidemmäksi säveleksi. Kolmannessa vaihtoehdossa puolestaan lisätään nuotti tauon paikalle, kun taas neljännessä nuotti poistetaan. Nuottien poistaminen on usein huomaamattominta peräkkäisten, toistuvien sävelten kohdalla (Low 2017, 101). Kaksi viimeistä vaihtoehtoa ovat oikeastaan vain tekstin tason muutoksia: niillä ei ajatella olevan samanlaista vaikutusta kuin rytmin muutoksilla (Apter & Herman 2012, 28).

Vaikka tavujen määrä ja melodian sävelten määrä yleensä vastaavatkin toisiaan, voidaan tavu jakaa useammalle nuotille (vaihtoehto 5). Tavujen venyttämistä eli melismaattista laulamista tapahtuu useimmin säkeiden lopussa. Parhaimmin tavun jakaminen useammalle nuotille onnistuu silloin, kun tavu sisältää pitkän vokaalitavun ja soivia konsonantteja. (Salo 2014, 153.) Toisaalta mahdollisena strategiana on myös lisätä tavuja sävelille (vaihtoehto 6). Lähdetekstissä yksi yksitavuinen sana on saatettu jakaa kahdelle nuotille. Suomentajaa tällaiset tapaukset auttavat, sillä kielessä on vain vähän yksitavuisia, merkityksellä ladattuja sanoja. Tässä tapauksessa suomentaja voi siis kohdentaa kaksitavuisen sanan kahdelle nuotille ja rytmi pysyy samana. Tekstin tasolla ilmenevä tavumäärä ei tästäkään syystä voi olla tärkein kriteeri kohdetekstin toteuttamiselle.

Apter ja Herman toteavat, että yllä olevat esimerkit ovat yleensä ”riittävän pieniä ollakseen toisinaan sallittuja” (2012, 28). On kuitenkin hyvä huomata, että tämä lausunto tulee oopereatekstien kääntämisen maailmasta, jossa alkuperäistä sävellystä ja sen muuttumattomuutta pidetään luonnollisesti varsin suuressa arvossa. Populaarimusiikissa voi sen sijaan joskus olla mahdollisuus tehdä näitä muutoksia laaja-alaisemminkin, eikä rytmin suurempikaan muuttaminen välttämättä vaikuta melodian tunnistettavuuteen. Kun laulajat ja lauluntekijät kirjoittavat

kohdetekstejä omaan tuotantonsa joukkoon, saattavat he tehdä suurempiakin muutoksia melodiaan, rytmitykseen tai jopa rakenteeseen. Jos muutokset eivät kuitenkaan muuta ratkaisevasti laulutekstin rytmiä tai melodiaa, ei kuulija huomaa niitä välttämättä lainkaan. (Franzon 2008, 384.) Toisaalta kohdetekstin kirjoittaja ei voi tehdä aivan mitä vain. Joskus tekstin säe voi olla liian pitkä niin, ettei sitä voida mitenkään mahduttaa olemassa olevaan muotoon ilman melodian rikkomista, jolloin tekstiä joudutaan tiivistämään. Kun laulua kirjoitetaan, melodiaa voidaan yleensä adaptoida pienemmissä osissa niin, ettei suuriin linjoihin tehdä muutoksia eikä melodia sinänsä muutu olennaisesti toisenlaiseksi. (Salo 2014, 149, 150.) On myös huomattava, ettei kaikessa populaarimusiikissa laadita nuottikuvaa kappaleista, ja siksi rytmitykseen liittyviä muutoksia voi tulla jo siksi, että notaatiota ei seurata tarkasti.



## 5 AINEISTO JA METODI

### 5.1 Aineiston tausta ja valintaperusteet

Aineistoni koostuu yhdestä kappaleparista, johon kuuluvat Hank Williams Sr.:n säveltämä, sanoittama ja laulama *Ramblin' Man* sekä Marko Haaviston siitä laatima suomennos *Kulkuri*. Lähdekielinen kappale on julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1951, ja suomennos puolestaan vuonna 2002 Marko Haavisto ja Poutahaukat -yhtyeen levyllä *Lamppu palaa*.

Hank Williams (s. Hiram Williams, 1923–1953) oli pohjoisamerikkalainen countrymuusikko ja lauluntekijä, joka voidaan määritellä niin sanotuksi *hard country* -artistiksi, vaikka hän saikin lyhyen uransa aikana ja sen jälkeen myös valtavirran huomion. 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa ensimmäistä kertaa käyttöön otettua *hard country* -termiä voidaan käyttää erottamaan tietyt countryn muodot modernista ja kaupallisen pop-orientoituneesta countrysta, ja termiä on joskus käytetty jopa pejoratiivisena synonyyminä käsitteille kuten *honky-tonk* tai *real country*. (Ching 2001, 3, 8.) Monien luonnehdintojen mukaan *hard country*ä leimaavat autenttisuuden pyrkiminen sekä kaupallisten arvojen torjuminen. Myös sen teemat poikkeavat valtavirrassa käsitellyistä: universaalien tunteiden sijaan keskiöön nousevat usein yksilöiden onnettomat kohtalot ja kokemukset. (Mts. 10, 5.)

Lisäksi *hard country*yn luettavilla esiintyjillä on usein artistihahmo, joka personoi kärsimystä ja kovaa elämää; myös päihderiippuvuus on yksi *hard country* -hahmoja luonnehtiva piirre osittain Hank Williamsin vaikutuksesta (Ching 2001, 47). Kärsimys ja suru kuuluivat olennaisesti niin todellisen Hank Williamsin elämään kuin Hank Williamsin artistihahmoonkin. Elämäkerrat esittävät Williamsin elämän usein lyhyenä, surullisena tarinana. Olennaisinta Hank Williamsin laulajahahmon rakentumisen kannalta oli se, että kuulija uskoi Williamsin todella kokeneen kaiken, mistä tämä lauloi. (Mts. 48.)

Williamsilla oli kaksi esiintymispersoonaa, hahmoa: ensimmäinen näistä oli Hank Williams, toinen puolestaan alter ego Luke the Drifter (Ching 2001, 47). *Ramblin' Man* kuuluu Hank Williamsin Luke the Drifter -pseudonyymillä julkaistuihin kappaleisiin, jotka eivät olleet oikeastaan lauluja vaan pitkälti puhuttuja ja saarnaa muistuttavia kertomuksia elämän kääntöpuolesta. Elämäkerran kirjoittaja Paul Hemphill on luonnehtinut Luke the Drifteriä Williamsin persoonan toiseksi puoleksi, joka teksteissään katui ja moralisoi Hank Williamsin tekemiä asioita (2005, 118). Pseudonyymien keksimisen alkuperäisenä tarkoituksena oli säilyttää Williamsin maine ja suosio, sillä raamatulliset laulut olisivat voineet vaikuttaa jukeboksinomistajien haluun ostaa Williamsin

levyjä jatkossa. Luke the Drifferin todellinen henkilöllisyys ei kuitenkaan koskaan ollut varsinainen salaisuus, vaan siitä muodostui keino erottaa Williamsin erilaiset tuotannot toisistaan. (Ching 2001, 55.)

Marko Haaviston (s. 1970) ja Poutahaukkojen tuotanto puolestaan sitoutuu omalla tavallaan suomalaiseen iskelmä- ja rautalankaperinteeseen sekä erityisesti suomalaiseen rockiskelmään – tyylilajiin, joka kehittyi 1970-luvulta alkaen eritoten Rauli Badding Somerjoen esittämän tuotannon kautta (Jalkanen & Kurkela 2003, 575). Usein Somerjoki sekä Topi Sorsakoski ja Agents erotetaan konkreettisina vaikutteina Haaviston ja Poutahaukkojen taustalla. Marko Haaviston ja Poutahaukkojen tuotannon voi laskea saman genren pariin, vaikka tärkeitä vaikutteita yhtyeen tuotantoon tuo myös pohjoisamerikkalainen country.

Haavisto on suomentanut Hank Williamsin kappaleita myös *Lamppu palaa* -albumin jälkeen: Marko Haavisto & The Hanks -kokoonpano levytti vuonna 2005 albumin *Ennemmin tai myöhemmin*, jolla he versioivat muun muassa Hank Williamsin kirjoittamia ja tunnetuksi tekemiä kappaleita. Lisäksi Haavisto on Poutahaukkojen konserteissa viitannut Williamsiin ja kertonut kappaleensa *Liian kesy cowboy* olevan viittaus Williamsiin ja tämän imagoon. Hank Williamsin versiointi on siis Haaviston henkilökohtaisesta kiinnostuksesta johtuvaa. Käännösiskelmän kultakauden päätyttyä harvat vieraskielisten laulujen suomenkieliset versiot tehdäänkin nykyään yleensä esittäjien ja laulukirjoittajien oman kiinnostuksen pohjalta, ei niinkään levy-yhtiöiden ehdotuksesta. Tällainen lähestymistapa sopii paremmin moniin nykyisiin genreihin, joissa pyritään korostamaan yksilöllistä itseilmaisua ja tulkintaa.

Aineistoni ei edusta suomalaista käännösiskelmää tyypillisimmillään, sillä tyypillisuus ei ollut tutkielmani kannalta relevantein valintaperuste. Sen sijaan valitsin aineistooni laulun, jonka kohdekielisen version on kirjoittanut lauluntekijä ja kohdekielisen kappaleen esittäjä. Näin on mahdollista tarkastella sellaisia muutoksia, joita lauluntekijät tekevät versioidessaan vieraskielisiä kappaleita oman tuotantonsa joukkoon. Suomessa laulutekstien suomennoksia teetettiin käännösiskelmän aikoina yleensä vakituisilla sanoittajilla (Niiniluoto 2007, 543). Iskelmälle on muutoinkin ollut tyypillistä tällainen roolien hajauttaminen, jolloin laulutekoprosessissa on ollut erikseen roolit säveltäjälle, sovittajalle, sanoittajalle, tuottajalle ja esittäjälle (Mäkelä 2005, 91). Valitsemani aineisto edustaa uudempaa vieraskielisten laulujen versioinnin tapaa, jossa suomentajan, toimeksiantajan ja usein myös sovittajan roolit ovat limittyneet. Yhtenä valintakriteerinä käytin lisäksi sitä, että valitsemani aineiston tulisi olla määriteltävissä käännös-adaptaatio-jatkumolle Low'n määritelmien mukaan. En siis halunnut valita kappaletta, johon on

kirjoitettu täysin alkuperäiseen liittymättömät sanoitukset, sillä tällaisessa analyysissä käännöstieteen työkaluista ei olisi välttämättä kovinkaan paljon hyötyä.

## 5.2 Metodi ja tutkimuskysymykset

Lähestyn aineistoani kuvailevan ja laadullisen tapaustutkimuksen avulla. Vertailen analyysissä lähde- ja kohdekielistä laulua sekä tekstin, rytmin että melodian tasoilla. Etsin aluksi kohdetekstistä merkkejä käytetyistä korvaavuusstrategioista tekstin tasolla tekstianalyysin keinoja hyödyntäen. Tämän jälkeen siirryn tarkastelemaan tekstin ja melodian yhteen saattamisen strategioita kohdekielisessä laulussa. Tässä käytän kuuntelun lisäksi apuna lähde- ja kohdekielisen laulun notaatioita, jotka olen laatinut MuseScore-ilmaisohjelman avulla. Hyödynnän notaatiota myös havainnollistamisen välineenä.

Tutkimuskysymykseni ovat seuraavanlaisia: mitä korvaavuusstrategioita laulamalla esitettävässä laululyriikassa käytetään? Millä keinoilla olemassa olevaa laulumelodiaa ja laulutekstiä voidaan sopeuttaa toisiinsa, kun uudelleenkirjoittajan roolissa on lauluntekijä? Miten uudelleenkirjoittaminen voi ilmetä kohdeteksteissä ja mistä syistä se johtuu? Analyysissä esitän aineistolle seuraavia tarkentavia kysymyksiä: mitä laulutekstin korvaavuusstrategioita kohdekielisen tekstin luomisessa on käytetty? Miten kohdekieliset laulutekstit ja niissä käytetyt strategiat sijoittuvat Franzonin malleihin? Onko rytmitystä muutettu, jotta melodia ja kohdekielinen teksti sulautuvat yhteen, ja millä tavalla näin on tehty? Pyrin mahdollisuuksien mukaan etsimään vastausta siihen, mitkä tekstin tason tekijät voivat olla melodian rytmisen sopeuttamisen taustalla. Sovellan aineiston tarkasteluun teoriaosuudessa käsiteltyjä käännöstieteellisiä teorioita, jolloin hyödynnän analyysissäni sekä Franzonin kahta strategiamallia että Apterin ja Hermanin kuuden kohdan yhteenvetoa.

Oletuksenani on, että kun kohdetekstin tuottajana on lauluntekijä ja laulun esittäjä itse, on rytmitykseen tehty jonkin verran muutoksia. Lisäksi kielipari englanti-suomi antaa olettaa, että rytmistä mukauttamista on jouduttu tekemään jo näiden kielten sanojen keskimääräisen tavumäärän erojen vuoksi. En kiinnitä analyysissä huomiota sellaisiin rytmin muutoksiin, jotka johtuvat esimerkiksi laulajan fraseerauksesta eli tavasta hahmottaa rytmiä esityksessä. Tästä syystä myös havainnollistava notaatio voi olla joissain kohdissa yksinkertaistavampi kuin tapa, jolla laulun esittäjä on levyllä rytmiä käsitellyt. Kaiken kaikkiaan pyrin tarkastelemaan lähinnä niitä muutoksia, joista on nähtävissä jokin yhteys tekstin tason tapahtumiin.

Populaarimusiikin laulujen erityispiirteiden takia on huomattava, että laulut ja laulutekstit eivät ole ensisijaisesti olemassa notaatiosta luettavina, vaan ne ovat kuunneltavia kappaleita. Konkreettisenä

esimerkkinä tästä voi esittää sen, että valitsemani kappale on kokonaisrytmiltään kolmimuunteinen. Kolmimuunteisuudella tarkoitetaan sitä, että isku – yleensä neljäsosanuotti – jakaantuu osiin siten, että ensimmäinen kahdeksasosa kuulostaa pidemmältä ja painokkaammalta kuin jälkimmäinen. Vaikka nuottikirjoitus osoittaa kahdeksasosien suhteeksi 50/50, on peräkkäisten kahdeksasosanuottien välinen suhdeluku todellisuudessa kuvattavissa suhdeluvulla 67/33. (Sibelius-Akatemia.) Tästä syystä on hyödyllistä kuunnella kappale kokonaisrytmin hahmottamiseksi, sillä rytmi on olennaisesti erilainen kuin notaatiossa. Suosittelen tutkielman lukijalle sekä suomen- että englanninkielisen laulun kuuntelemista myös siksi, että se voi helpottaa yksittäisten nuotti- ja tekstiesimerkkien lukemista ja hahmottamista.

## 6 KORVAAVUUSSTRATEGIAT MARKO HAAVISTON *KULKURISSA*

### 6.1 Lähde- ja kohdetekstin esittely

*Ramblin' Manin* päähenkilö kertoo yksikön ensimmäisessä persoonassa itsestään ja siitä, miten hän näkee itsensä ja elämänsä. Laulun päähenkilö viettää mielellään aikansa junaraiteilla tai tien päällä kaupungista toiseen matkaten, ja paikoilleen jääminen tuntuu henkilöstä miltei mahdottomalta. Hän vakuuttelee silti rakkauttaan naiselleen ja pyytää tältä ymmärrystä levottomalle luonteelleen. Laulutekstin lopussa enteillään päähenkilön kuolemaa, kun kuulijalle esitetään kuva rakkauden kohteesta miehen haudan äärellä.

RAMBLIN' MAN (säv. san. Hank Williams)

I can settle down and be doin' just fine,  
Til I hear an old freight rollin' down the line.  
Then I hurry straight home and pack,  
And if I didn't go, I believe I'd blow my stack.  
I love you baby, but you gotta understand;  
When the lord made me, he made a ramblin' man.

Some folks might say that I'm no good,  
That I wouldn't settle down if I could.  
But when that open road starts to callin' me,  
There's somethin' o'er the hill that I gotta see.  
Sometimes it's hard but you gotta understand;  
When the lord made me, he made a ramblin' man.

I love to see the towns passin' by,  
And to ride these rails 'neath god's blue sky.  
Let me travel this land from the mountains to the sea,  
'Cause that's the life I believe he meant for me.  
And when I'm gone and at my grave you stand,  
Just say God's called home your ramblin' man.

KULKURI (suom. san. Marko Haavisto)

Mä voin jäädä kotiin, jäädä viereesi sun,  
kunnes mieli alkaa palaa ja vie pois mun.  
Silloin laukkuni pakkaan ja valvon yön,  
nousen aamujunaan, oven kiinni lyön.  
Sua kaipaam beibi, mut minkä mahtaisin;  
kun luoja loi mun, se loi kulkurin.

Jotkut saattavat sanoo, että itsekäs oon,  
käyn soitellen sotaan, vien sut turmioon.  
Mut' jos en laittaisi meneen, jos en laulaa mä sais,  
oisin kylmä kuin kivi, kuin pelkkä varjo vain.  
Sua kaipaam beibi, mut minkä mahtaisin;  
kun luoja loi mun, se loi kulkurin.

Ei oo kaupungilla välii, ei rahallakaan,  
kunhan maisema vaihtuu, kunhan liikkuu saan.  
Siis anna mennä mun beibi, koska tunnen niin,  
että siinä on se työ, johon mut muovattiin.  
Ja kun mun aika on täys ja käyt haudalleni,  
niin tiedät luoja vei jo kotiin sun kulkurin.

*Ramblin' Manissa* on myös countrymusiikille tyypillinen uskonnollinen pohjavire; päähenkilö viittaa uskovansa kristinuskon jumalaan ja toteaa kertautuvassa osassa olevansa vain sellainen kuin miksi luoja on hänet luonut. Päähenkilö puolustelee valintojaan, sillä hän uskoo elävänsä juuri sellaista elämää, joka hänelle on tarkoitettu. Hän tuntee olevansa kohtalonsa vanki eikä koe voivansa muuttua toisenlaiseksi. Vaikka päähenkilö on enemmän kotonaan tien päällä kuin naisensa luona, on hänen lopullinen kotinsa kuitenkin taivaassa kristinuskon jumalan luona.

Muodoltaan *Ramblin' Man* on AAA eli se rakentuu kolmelle samanlaiselle säkeistölle. Haavisto on pitäytynyt kohdetekstin luomisprosessissa samassa muodossa. Tällainen muoto on tyypillinen amerikkalaisille folk-kappaleille. AAA-muotoisten kappaleiden säkeistöjen lopussa on kertaus, joka sulkee säkeistön ja auttaa jäsentämään laulun kokonaisuutta. AAA-muotoa pidetään yleensä erityisen sopivana tarinallisiin, tekstilähtöisiin kappaleisiin. (Salo 2014, 86.) *Ramblin' Manin* voikin tulkita melko sanakeskeiseksi lauluksi, ja laulun muoto saa sen toimimaan myös tietyllä tapaa kertomusmaisena. Kappaleen kertomuksellisuudelle on kuitenkin tyypillistä avoimuus: laulutekstissä ei selvitetä päähenkilön elämänvaiheita lineaarisesti vaan tämä säilyttää tietyn arvoituksellisuuden. Kappaleen voidaan ajatella toimivan henkilökuvana lineaarisen kertomuksen sijaan. Lauluteksti on myös puhetta kotona odottelevalle rakkaudenkohteelle, jolloin jotkut tekstinosat saavat kirjemäisen tunnun.

Muodon niukkuuden lisäksi laulumelodian, lauluäänen ja sanan merkittävyttä korostaa kappaleen säestyksen koruttomuus. *Ramblin' Man* on instrumentaationsa puolesta melko niukka: laulua säestää akustinen komppikitara ja rytmiä koristelevat steel-kitara ja viulu. Yksinkertaisena pidetty instrumentaatio korostaa laulumelodiaa, laulajan ilmaisua ja tätä kautta myös tekstin rooli nousee suuremmaksi. Williams halusi hänen *Drifting Cowboys* -yhtyeensä soittavan yleensäkin mahdollisimman vaisusti, jolloin yhtyeen soitto tarjosi taustan, joka korosti ja täydensi Williamsin laulun intensiteettiä (Ching 2001, 51). Haaviston ja Poutahaukkojen käsittelyssä instrumentaatio on muuttunut yhtyeen ilmaisuun ja myös nykypäivään sopivammaksi: instrumentteina käytetään akustista kitaraa, sähkökitaraa, sähköbassoa, dobroa ja rumpuja, jolloin yhteys 1950-luvun countryyn ei kuulu enää aivan yhtä vahvana.

Säestyksen ohentamisen lisäksi Williams ei halunnut juurikaan turvautua musiikillisin keinoin luotuihin emootioihin, vaan hän pyrki tuomaan draaman kappaleeseen omalla ilmaisullaan. Tästä syystä esimerkiksi surumielisyyttä ei hänen kappaleissaan synnytetty mollisointujen avulla, vaan suurin osa Williamsin kappaleista on duurivoittoisia. (Ching 2001, 51.) *Ramblin' Man* sen sijaan on yksi Williamsin harvalukuisista mollissa kulkevista kappaleista. Kappaleen sointukierto on yksinkertainen, se kierrättää A-mollia ja E7-sointua. *Ramblin' Mania* voi myös pitää poikkeuksena muihin Luke the Drifter -pseudonyymillä tehtyihin kappaleisiin, sillä se on kauttaaltaan laulettu eikä puhuttu.

Lähdeteksti ei sisällä sellaista kulttuurisidonnaista ainesta, joka varsinaisesti pakottaisi kulttuurilliseen uudelleenkirjoittamiseen. Tietysti tekstissä esiintyvä junalla matkustaminen ja vaihtuvat kaupungit näyttävät visuaalisesti erilaisilta Yhdysvalloissa kuin Suomessa. Kohdekielinen kappale vie kuitenkin suomenkielisenkin kuuntelijan pois nykyhetkestä menneisyyden junaraiteille

ja maanteille. Kappaleen kulttuurisidonnaisuus on oikeastaan enemmän vain esimerkiksi genreen liittyvissä sävyissä, ei niinkään sanastossa. Haavisto on kääntänyt kappaleen nimihahmon kulkuriksi, joka ei ole mitenkään vieras hahmo suomalaisessa iskelmäkulttuurissakaan. Lähdetekstissä ei myöskään ole aikasidonnaista ainesta, vaan laulun tuominen suomalaiseen kulttuuriin on onnistunut noin 50 vuoden jälkeenkin, sillä tekstin teemat voidaan sijoittaa myös menneisyyteen nojautuvaan iskelmään. Laulutekstissä ei siis voida sanoa olevan niin sanottuja kulttuuritöyssyjä (ks. esim. Leppihalme 1997), jotka vaatisivat erityisiä toimenpiteitä, jotta laulun vieminen kulttuurista toiseen olisi ylipäätään mahdollista.

## 6.2 Kohdetekstin korvaavuusstrategioita

### 6.2.1 Tekstikoukkujen välittäminen

Yksi mahdollinen aloituspiste laulutekstien korvaamisen käsittelyyn on tekstikoukkujen ja niiden välittämisen tarkastelu. AAA-muotoiselle kappaleelle tyypillisesti laulun nimi esiintyy kertauksessa, joka myös tiivistää koko laulutekstin idean. Tämä asettaa jo joitakin vaatimuksia silloin, kun teksti pyritään korvaamaan uudelleen niin, että alkuperäinen perusidea ja -tunnelma säilytetään. *Ramblin' Manissa* koukkukohtana toimii kappaleen kertautuva osa (erityisesti alla lihavoitu osuus), joka kiteyttää tekstin sanoman ja tunnelman:

(1) I love you baby, but you gotta understand/**when lord made me, he made a ramblin' man.**

Sua kaipaen beibi, mut minkä mahtaisin/**kun luoja loi mun, se loi kulkurin.**

Tässä kappaleen kertautuvassa osassa kohdetekstin kirjoittaja on pyrkinyt välittämään lähdetekstin sisällön varsin tarkasti. Kertauksen avainsanat *lord* ja *ramblin' man* on kohdetekstissä käännetty samoihin kohtiin kuin lähdetekstissäkin. Kohdetekstin luomisessa on siis etsitty kappaleen verbaalisesti tärkein, toistuva osa, jonka tuottamiseen on käytetty sisältöuskollisempaa strategiaa kuin moniin muihin tekstin osiin. Kertauksessa on kuitenkin joitakin pieniä merkkejä uudelleenkirjoittamisesta. Kohdetekstissä näkyy esimerkiksi riimikaavan säilyttämiseen pyrkimisen vaikutus. Sana *ymmärtää* olisi teknisesti ottaen voitu sijoittaa lähdetekstin sanan *understand* kohdalle ilman rytmin muuttamista, mutta riimikaavan ja laulettavuuden puolesta tämä ei olisi ollut välttämättä mielekäs ratkaisu. Yksi uudelleenkirjoittamiseen johtava ratkaisu lauluteksteissä onkin luonnollisesti riimikaavan säilyttämiseen pyrkiminen. Kaikkein olennaisinta kertauksessa on kohdetekstin tärkein avainsana, *kulkuri*, joka on tässä genetiivimuodossa. Tällöin edellisen säkeen viimeisen sana on haluttu sointuvan tämän sanan kanssa, mikä on osaltaan vaikuttanut valittuun uudelleenkirjoittamisen strategiaan.

Kertauksen lisäksi kappaleesta voidaan eritellä muita tärkeitä yksittäisiä avainsanoja. Olen listannut olennaisimmat avainsanat alla olevaan taulukkoon. Kohdetekstin luomisessa on pääosin tartuttu tarinan ja teeman kannalta olennaisiin avainsanoihin. Alla olevaa taulukkoa tarkastellessa on syytä huomata, että olen poiminut avainsanat oman teemaan pohjautuvan tulkintani pohjalta. Olen merkinnyt taulukkoon asteriskilla sellaiset sanat, jotka eivät ole avainsanoja joko lähde- tai kohdetekstissä, mutta joilla on kuitenkin olemassa vastine toisessa tekstissä.

Taulukko 1. Avainsanat lähde- ja kohdetekstissä

Avainsana LT	Avainsana/avainsanan käänös KT
ramblin' man	kulkuri
love v	kaivata
lord	luoja
settle down	jäää kotiin
grave	hauta
home	koti
travel	mennä*
towns	kaupunki
freight	aamujuna
baby*	beibi

Kertauksen avainsanojen lisäksi lähdetekstin viittaus juniin ja rautateihin sanoilla *freight* ('tavarajuna') ja *rails* on olennainen, sillä niiden avulla kuulijalle luodaan maisema, johon tapahtumat sijoittuvat. *Kulkurissa* viittaus rautateiden maailmaan käy ilmi, kun päähenkilö toteaa ensimmäisen säkeistön toisessa säkeessä nousevansa aamujunaan. Esimerkiksi sanaa *freight* ei ole suomennettu sen merkityksen mukaisesti, vaan kohdetekstissä on nähty tärkeämmäksi sanojen luoma tunnelma ja maisema. Haavisto on tämän sanan kohdalla siirtynyt tavarajunan käsitteestä ensin yläkäsitteen *juna* tasolle ja siirtynyt siitä edelleen toiseen alakäsitteeseen *aamujuna*. Tämä sananvalinta on paitsi hieman lyhyempi ja siten helpompi sovittaa melodiaan, myös laulettavuudeltaan parempi korkeamman vokaalipitoisuuden vuoksi. Suomennosta ei ole myöskään sijoitettu sanan *freight* paikalle ensimmäisen säkeistön ensimmäiseen säkeeseen. Tärkeitä yksittäisiä sanoja ei välttämättä sijoiteta kohdetekstissä täsmälleen samaan paikkaan kuin lähdetekstissä, vaan paikka voi vaihtua esimerkiksi säkeistön sisällä.



Haaviston *Kulkurissa* voi toisaalta huomata joitakin viitteitä siitä, että kohdekielisessä laulutekstissä voi olla uusia avainsanoja. Tällä tarkoitan sitä, että kohdetekstissä jokin lähdetekstistä poimittu tai kokonaan uusi sana on saanut avainsanan aseman siitä huolimatta, ettei sillä ole sellaista roolia lähdetekstissä. *Kulkurissa* englannista lainattu sana *beibi* esiintyy kaksi kertaa kertauksessa ja kolmannen kerran keskellä säkeistöä. Täten sitä voi pitää tärkeänä avainsanana juuri toisteisuutensa ja asemansa vuoksi. Lähdetekstissä sana *baby* esiintyy vain kerran, eikä sitä voi pitää tarkalleen ottaen avainsanana. Toki on otettava huomioon, että kyseessä on lähdetekstissäkin tärkeä sana, jonka jälkimmäinen tavu on sijoitettu korkealle, pitkälle sävelelle. Jotkut laulutekstin sanat saattavatkin nousta esiin, jos melodia korostaa niitä. Esimerkiksi korkeat ja pitkät sävelet voivat korostaa joitakin tavuja ja sanoja. *Ramblin' Manin* melodiassa nousu a<sup>2</sup>-sävelestä korkeaan, falsetissa laulettuun e<sup>2</sup>-säveleeseen korostaa monia sanoja, sillä melodia toistuu läpi kappaleen samanlaisena.

I wouldn't set-tle down if I could.

But when that o - pen road starts to cal - lin' me,

Kuva 3. Tavujen korostuminen sävelkorkeuden ja keston vuoksi (© Mercury Records, UMG)

Kuvan 3 kaksi erillistä esimerkkiä ovat kappaleen toisesta säkeistöstä. Toisessa esimerkissä korkea sävel korostaa sanaa *road*; pitkät sävelet puolestaan korostavat sanojen *open* ja *callin'* ensimmäisiä tavuja sekä pronominia *me*. Ensimmäisessä esimerkissä puolestaan korostuu *if*-konjunktio, joka on sijoitettu pisteelliselle puolinuotille. Sanaa ei kuitenkaan voi pitää oleellisena teeman ja tarinan kannalta. Koska kappaleen melodia toistuu samanlaisena, ei voida todellisuudessa olettaa, että kaikki korkeille ja pitkille sävelille kohdennetut tavut ja sanat olisi voitu kääntää kohdetekstiin. Edellä olevista esimerkeistä nähdään, että tällaiset sanat eivät välttämättä ole lähdekielisen kappaleen avainsanoja tai muutoinkaan tärkeitä merkityksen kannalta: sanat ja tavut tietysti korostuvat, mutta laulun kokonaisuuden ja teeman kannalta tarkasteltuina niitä ei voi *open* ja *road* - sanoja lukuun ottamatta pitää merkittävänä.

## 6.2.2 Käännösstrategioiden käyttäminen

Haaviston kokonaisstrategia on edellä mainittujen esimerkkien valossa Franzonin kolmiportaisen mallin koukkujen välittäminen. Kokonaisstrategiaa voi pitää koko kappaletta koskevana lähestymistapana, mutta kun liikutaan kokonaisuuden tasolta pienempiin osiin, voidaan huomata, että eri osissa on hyödynnetty erilaisia strategioita. Yksityiskohtaisemmalla tasolla tarkasteltuna kohdetekstistä on siis löydettävissä viitteitä muidenkin Franzonin strategioiden käytöstä: koukkujen välittämisen lisäksi *Kulkurissa* on hyödynnetty paikallisstrategiana lähdetekstiä kunnioittavaa käännösstrategiaa. Haavisto on pyrkinyt välittämään kappaleen perusidean, mutta sen lisäksi jotkin yksittäiset kohdat ovat saaneet tarkempaa kohtelua.

Haaviston *Kulkuri* osoittaa, että sananmukaisen kääntämisenkään käyttäminen ei ole poissuljettua laululyriikassa. Ymmärrän strategian tämän tutkielman tarpeisiin samoin kuin Chesterman, joka on kuvaillut sananmukaista kääntämistä (*literal translation*) strategiaksi, jonka tulos on mahdollisimman lähellä lähdetekstin muotoa kuitenkin niin, että se on kieliopillisesti oikein (1997, 94). Tietysti laululyriikan kohdalla sananmukaisuus voidaan hahmottaa hieman laveammin, jolloin se voisi tarkoittaa merkityssisällön tarkkaa välittämistä niin, että muotokin säilytetään enimmäkseen. *Kulkurissa* tällaista käännösstrategiaa on käytetty esimerkiksi edellä käsitellyssä kertauksen kohdassa *when lord made me, he made a ramblin' man/ kun luoja loi mun, se loi kulkurin*. Tässä kohdassa myös alkuperäinen sanajärjestys on viety kohdetekstiin.

Kun lähdetekstin sisältöä on selvästi pyritty kääntämään, on kohdetekstissä toisaalta useammin selviä viitteitä ekspressiivisille teksteille tyypillisestä parafrasoin käytöstä. Parafraasi on ”sananmukaisen ja vapaan käännöstävän väliin sijoittuva kääntämisen tapa, jossa kääntäjä ilmaisee toisin sanoin alkutekstin merkityksiä” (Tieteen termipankki). Parafraasia voidaan lisäksi luonnehtia yksinkertaistaen laveaksi tai vapaaksi (MonAKO). Tällaiset kohdat on selvästi käännetty, mutta niissä on käytetty kaunokirjallista uudelleenmuotoilun vapautta saman sisällön ilmaisemisessa. Esimerkiksi kertauksessa on tällainen kohta, kun lähdetekstin laulaja pyytää rakkaudenkohteeltaan ymmärrystä. Kohdetekstissä ei käytetä ymmärtää-verbiä, vaan laulaja pyytää ymmärrystä toiminnalleen toteamalla, ettei juuri voi mitään itselleen (*mut minkä mahtaisin*). Muina esimerkkeinä uudelleenmuotoilevasta kääntämisestä kävisi esimerkiksi seuraava kohta kolmannesta säkeistöstä:

(2) Let me travel this land from the mountains to the sea/ 'cause that's the life I believe he meant for me.

Siis anna mennä mun beibi, koska tunnen niin/ että siinä on se työ, johon mut muovattiin.

Tämäkin esimerkki säilyttää säkeen syvimmän merkityksen, jolloin on selvästi kyse lähdetekstiä kunnioittavasta kääntämisestä. Maininnat vuorista ja merestä on jätetty pois, mutta ilmaus *let me travel* on käännetty vapaasti. Kohdetekstissä ei puhuta elämästä, vaan kolmitavuinen substantiivi on korvattu kaksitavuiseksi jaetulla ja lyhyemmällä sanalla *työ*. Sanaa ei myöskään ole sijoitettu täysin samoille sävelille kuin lähdetekstin sanaa *life*, vaan seuraavan tahdin alkuun kaksinuottiselle melismalle. Jumalaan ei viitata suoraan pronomiinilla, vaan korvaavaksi työkaluksi on otettu persoonaton passiivi. Säkeen pohjimmainen merkitys tulee kuitenkin esitetyksi uudelleenmuotoilevan, parafrastisen kääntämisen avulla niin, että kohta sijoittuu Franzonin strategioista lähdetekstiä kunnioittavan kääntämisen alueelle. En näe suuria ongelmia siinä, etteikö tällaista parafrastista kääntämistä voisi pitää laulutekstien yhteydessä lähdetekstiä kunnioittavana käännostrategiana. Seuraavassa esimerkissä parafraasin käyttö on yhdistetty adaptaatioon tähtääviin strategioihin, jolloin strategia sijoittuu lähdetekstin kunnioittamisen ja uudelleenluomisen välimaastoon:

(3) I love to see the towns a-passin' by/ and to ride these rails 'neath god's blue sky.

Ei oo kaupungilla välii, ei rahallakaan/ kunhan maisema vaihtuu, kunhan liikkuu saan.

Tässä kohdassa yksi tärkeistä avainsanoista, *towns*, on käännetty kohdetekstiin. Vaikutelmaa lähdetekstin ohikiitävistä kaupungeista on kohdetekstissä vahvistettu maininnalla vaihtuvista maisemista. Parafraasin käytön lisäksi kohdassa on tehty poistoja ja lisäyksiä, ja kohdetekstissä tehokeinona käytetään muun muassa toistoa (*kunhan-kunhan*). Silti sama ydinsisältö käy ilmi molemmista teksteistä: päähenkilölle on elintärkeää saada matkustaa kaupungista toiseen.

(4) Some folks might say that I'm no good

Jotkut saattavat sanoo, että itsekäs oon

Toisen säkeistön alussa sekä lähde- että kohdetekstin päähenkilöt myöntävät, että muilla ihmisillä on heistä kielteisiä mielipiteitä. Myöhemmin samassa säkeistössä päähenkilöt siirtyvät puolustamaan itseään muiden mielipiteiltä vannoen, että he eivät voi itselleen mitään. Ilmaus *some folks* on korvattu pronomiinilla *jotkut*, jolloin strategiana on käytetty poistoa. Edellä olevassa esimerkissä merkillepantavaa on se, että englanniksi on yleistä ja helppoa ilmaista omaa kelvottomuuttaan toteamalla yksinkertaisesti *I'm no good*. Suomen kielessä aivan yhtä abstraktia ilmaisua ei sen sijaan ole, vaan sama asia joudutaan ilmaisemaan jollakin tapaa tulkiten. Haavisto on oman tulkintansa pohjalta ilmaissut asian niin, että muut pitävät päähenkilöä itsekokeskeisenä henkilönä.

### 6.2.3 Uuden aineksen tuottaminen

Kohdetekstissä on myös joitakin ratkaisuja, jotka ovat merkkejä uutta luovasta strategiasta. Myöhemmin toisessa säkeistössä päähenkilöt jatkavat muiden ihmisten mielipiteiden esittämistä:

(5) That I wouldn't settle down if I could

Käyn soitellen sotaan, vien sut turmioon

Tässä kohdassa Haavisto on poikennut lähdetekstin *settle down* -ilmaisun toistuneesta käytöstä ja luonut sananvalinnoin kohdetekstin päähenkilöstä huomattavasti uhkaavamman ja tuhoisamman kuvan. Lähdetekstissä todetaan lähinnä, etteivät muut usko päähenkilön vakiintuvan naisensa kanssa, kun taas kohdetekstissä päähenkilö on suorastaan haitallinen rakkaalleen. Taustalla on sama idea vaikeasta ihmissuhteesta, mutta kohdetekstissä on selvästi uutta tekstiainesta. Kohdetekstissä on käytetty suomenkielistä sanontaa *käydä soitellen sotaan*, jolla kohdetekstiä ikään kuin kotoutetaan, vaikka varsinaista lähdetekstin ja kohdekulttuurin asettamaa tarvetta tälle ei olekaan. Kotouttamisessa on tällöin kyse enemmänkin vapaaehtoisesta idiomaattisuuden ja tuttuuden lisäämisestä sekä kielellisestä värittämisestä.

Muitakin esimerkkejä uutta luovasta strategiasta voidaan eritellä. Toisen säkeistön lopussa lähdetekstin päähenkilö kertoo, kuinka tie kutsuu häntä ja kuinka vuorten tuolla puolen on jotain, joka hänen on pakko saada nähdä. Kohdetekstissä päähenkilö puolestaan toteaa vertauksia käyttäen seuraavasti: *Mut jos en laittaisi meneen, jos en laulaa mä sais/ oisin kylmä kuin kivi, kuin pelkkä varjo vain*. Vertausten käyttäminen värittää kohdetekstiä, ja tämä ratkaisu poikkeaa jonkin verran lähdetekstin tyylistä. Edellä mainitun kohdan voidaan toisaalta nähdä heijastelevan koko lähdetekstin ja lähdekielisen laulun luomaa tunnelmaa. Säe heijastaa myös lähdetekstin ensimmäisen säkeistön säettä *and if I didn't go, I b'lieve I'd blow my stack*. Tässä lähdetekstin kohdassa päähenkilö toteaa menettävänsä malttinsa, jos ei saa kulkea minne mieli. Edellä mainittu kohdetekstin kohta puolestaan ilmaisee päähenkilön muuttuvan kylmäksi ja onnettomaksi, jolloin sama ajatus kulkurielämän jättämisen negatiivisista vaikutuksista tulee ilmi. Tämä on yksi hyvä esimerkki siitä, miten lähdeteksti vaikuttaa taustalla kohdetekstin laatijan tekemiin ratkaisuihin silloinkin, kun säkeistöön tuotetaan lähestulkoon kokonaan uutta ainesta.

Kun lauluntekijät kääntävät laulutekstejä omaan tuotantoonsa, voi heillä olla mahdollisuus tehdä muutoksia jopa rakenteeseen. Tässä tapauksessa Haavisto on säilyttänyt kappaleen muodon ennallaan eikä rakenteellisia muutoksia oikeastaan ole. Silti mielenkiintoista on huomata, että *Kulkurissa* on tehty joitakin tekstin tason muutoksia, jotka vaikuttavat kertaukseen. Lähdetekstissä

kertaus alkaa joka kerta eri tavalla. Haavisto on puolestaan uudelleenkirjoittanut toisen kertausten alun niin, että se on identtinen ensimmäisen säkeistön kertausten kanssa.

(6) **I love you baby**, but you gotta understand...  
**Sometimes it's hard**, but you gotta understand...  
And when I'm gone, and at my grave you stand...

**Sua kaipa**an beibi, mut minkä mahtaisin...  
**Sua kaipa**an beibi, mut minkä mahtaisin...  
Ja kun mun aika on täys, ja käyt haudalleni...

Kohdetekstin ensimmäisen ja toisen säkeistön kertauksessa on siis käytetty samaa ratkaisua, mutta kun tarina huipentuu kolmannen säkeistön loppupuolella, on myös suomennoksessa otettu lähdetekstin ratkaisu käyttöön. Kiinnostavaa on, että Haavisto on luonut verbaalisilla keinoilla kohdekieliseen lauluun hienovaraisesti tarkemman ja tiukemman rakenteen siitä huolimatta, että kokonaismuoto on edelleen sama.

## 6.3 Laulumelodian ja -tekstin yhteenpunomisen strategioita

### 6.3.1 Laulumelodian sopeuttaminen tekstiin

Ennen kuin tarkastellaan laulumelodian mukauttamista kohdetekstiin, on syytä kiinnittää huomiota siihen, että lähdekielisessä laulussa säkeistöt eivät toistu rytmisesti täysin identtisinä. Vaikka yksi, sama melodia toistuu koko kappaleen ajan (kolme kertaa/säkeistö), on sitä kuitenkin varioitu rytmisesti hieman jokaisessa säkeistössä. Kuvan 4 esimerkistä voi havaita, miten esimerkiksi ensimmäinen ja toinen säkeistö alkavat rytmiltään hieman eri tavoin. *Ramblin' Manin* melodialle onkin ominaista tietty vapaus ja liikkuvuus. Tämä antaa myös kohdekielisen laulutekstin kirjoittajalle tiettyä vapautta tehdä pieniä rytmityksellisiä muutoksia.

I can se - ttle down\_\_\_\_\_ and be do - in' just fine, 'til I

man. Some folks might say\_\_\_\_\_ that I'm no good, that

Kuva 4. *Ramblin' Manin* laulumelodian rytmiset variaatiot 1. ja 2. säkeistöjen aluissa (© Mercury Records, UMG)

*Ramblin' Manissa* ensimmäinen säkeistö alkaa vajaatahdilta. Sen sijaan toinen säkeistö aloitetaan vasta seuraavasta tahdistä. Toisen säkeistön aloittava sana *some* ei tällöin sijoitu kertauksen päättävän tahdin loppuun vaan vasta seuraavan tahdin ensimmäiselle iskulle. Tästä syystä toisen säkeistön aloittavan tahdin rytmitys on erilainen muiden säkeistöjen aloituksiin verrattuna. Lisäksi tahtien loppuissa on jaettu tai yhdistetty säveliä niin, että on luotu tarvittava tila esimerkiksi artikkeleille ja konjunktioille. Lähdekielisessä tekstissä tavumäärä ei siten ole täysin sama säkeistöjen välillä. Muutoinkaan laulutekstiä ei ole laadittu tiukkaa mittaa noudattaen, joten kohdetekstinkin kirjoittajalla on mahdollisuus ottaa tiettyjä vapauksia. Kohdeteksti ei pääosin noudata lähdetekstin tavumäärää, ja erityisesti kolmannen säkeistön säkeissä on pääsääntöisesti enemmän tavuja kuin lähdetekstissä.

Melodian sopeuttamisessa kohdetekstiin voidaan käyttää aiemmin alaluvussa 4.3.2 havainnollistettuja menetelmiä: 1. nuotin jakaminen, 2. nuottien yhdistäminen, 3. nuotin lisääminen, 4. nuotin poistaminen, 5. tavun jakaminen useammalle nuotille ja 6. tavun lisääminen nuotille. Haavisto on käyttänyt *Ramblin' Manin* uudelleenkirjoittamisprosessissa suurinta osaa näistä menetelmistä, ja *Kulkuriin* on tehty yhteensä 16 lisäystä, 15 jakoa, kahdeksan yhdistämistä ja viisi poistoa. *Ramblin' Manissa* puolestaan voidaan havaita kaikkiaan viisi lisäystä, kuusi jakoa, 11 yhdistämistä ja viisi poistoa, kun verrataan toista ja kolmatta säkeistöä ensimmäiseen. Kohdekielisessä laulussa on siten tehty huomattavasti enemmän sopeuttavia toimenpiteitä kuin lähdekielisen laulun sisällä. Erityisesti huomio kiinnittyy kohdetekstissä tehtyjen lisäysten ja jakojen määrään. Näiden menetelmien tavoitteena on luoda lisätilaa tavuille, ja ne ovat olleet tarpeellisimpia keinoja, kun on liikuttu niukatavuisesta englannista suomen kieleen. Kuva 5 havainnollistaa joitakin edellä mainituista Apterin ja Hermanin listaamista menetelmistä.

Then I hur - ry straight home and pack and if I

Sil-lain lauk - ku-ni pak - kaan ja val - von yön, nou-sen

Kuva 5. Esimerkki melodian tekstiin sopeuttamisen strategioista *Kulkurin* ensimmäisessä säkeistössä<sup>2</sup> (© Mercury Records, UMG; Marko Haavisto ja Poutahaukat, Johanna Kustannus Oy)

Kuvan 5 nuottiesimerkissä melodian rytmistä mukauttamista tekstiin on tehty varsin pienillä ja huomaamattomilla keinoilla. Tekstin tasolla *Kulkuriin* on pyritty ottamaan mukaan lähdetekstin idea siitä, että päähenkilö on tekemässä lähtöä. Englannin verbi *pack* on vaatinut suomeksi pidemmän ilmauksen *laukkuni pakkaan*. Kolmitavuinen *laukkuni* on asetettu sanaa *hurry* vastaavalle kohdalle, jolloin tahdin viimeiselle iskulle sijoittuva neljäsosanuotti on suomenkielisessä laulussa jaettu kahdeksi kahdeksasosanuotiksi.

Lähdetekstissä yksitavuinen sana *straight* on sijoitettu kahdelle sävelle (*stra-aight*), kun taas kohdetekstissä on tehty tavun lisäys käyttämällä kaksitavuista sanaa *pakkaan*, jonka tavut ovat molemmilla sävelillä. On myös huomattava, että koska sanan *pakkaan* ensimmäinen tavu on pitkä tavu, kuulostaa nuotti hieman pidemmältä kuin lähdekielisessä laulussa. Samankaltainen nuotin pidentyminen on myös kohdekielisen laulun kolmannessa säkeistössä sanan *vaihtuu* kohdalla. Tähän vaikuttaa myös se, että kohdekielinen kappale on tempoltaan aavistuksen nopeampi kuin lähdekielinen laulu.

Kohdeteksti ei tässä kohdassa myöskään sijoitu melodiaan täysin samoin kuin lähdeteksti, mikä on varsin tavallista laululyriikan versioinnissa. Lähdetekstin verbi *pack* ('pakata') sijoittuu riimisanaksi, kun taas suomenkielisessä versiossa riimiparina ovat uuden aineksen tuottamisen tuloksena sanat *yön* ja *lyön*. Kuvan 5 nuottiesimerkin toisessa kokonaisessa tahdissa on myös lohkaistu kahdeksasosanuotti tahdin loppuun ja-konjunktioita varten. Versioiden välillä on eroja myös asioiden esitysjärjestyksessä: lähdetekstissä päähenkilö kiiruhtaa ensin kotiin ja pakkaaminen mainitaan vasta sitten, kun taas suomennoksessa pakkaaminen tulee ensimmäisenä esiin.

Yksi lähdekielisen laulun tarinallisesti vahvimpia kohtia on lopetus, jossa enteillään päähenkilön kuolemaa. Kertauksen lisäksi tekstin lopetus on yksi kohdetekstin lähdetekstille uskollisimmin kirjoitettuja kohtia, sillä kohdetekstissä pyritään ilmaisemaan hyvin tarkkaan lopetuksen sanoma. Kuvan 6 nuottiesimerkissä sana *haudalleni* alkaa samalta säveleltä kuin lähdetekstin *grave*. Samassa säkeessä on pyritty sijoittamaan muitakin tärkeitä sanoja samoihin kohtiin kuin lähdetekstissäkin (esimerkiksi avainsanat *god/luoja* ja *home/kotiin*).

---

<sup>2</sup> Havainnoinnin yksinkertaistamiseksi suomenkielinen versio on transponoitu alkuperäiseen sävellajiin.

And when I'm gone \_\_\_\_\_ and at my grave you stand just say

Ja kun mun ai - ka on tä - ys \_\_\_\_\_ ja käyt hau - dal - le - ni, \_\_\_\_\_ niin tie - dät

Kuva 6. Strategiat *Kulkurin* kolmannen säkeistön lopetuksessa (© Mercury Records, UMG; Marko Haavisto ja Poutahaukat, Johanna Kustannus Oy)

Sanan *haudalleni* kohdalla alkuperäinen rytmi on saanut joustaa jonkin verran lähdetekstin merkityksen välittämisen tieltä. Sana *grave* on viimeisen säkeistön avainsana, joka on hyvin oleellinen koko laulun sulkeuman kannalta. Suomenkielisessä taivutetussa sanassa on enemmän tavuja kuin englanninkielisessä sanassa, jolloin nuottiesimerkin kolmannen kokonaisen tahdin pisteellinen puolinuotti on jaettu kestoltaan lyhyempiin nuotteihin. On hyödyllistä panna merkille myös se, että englannissa esimerkiksi genetiivi ilmaistaan erillisillä ennen pääsanaa olevilla omistussanoilla, jotka voidaan sijoittaa tahtien loppuun. Suomessa sen sijaan käytetään omistusliitteitä ja taivutuspäätteitä, jolloin rytmitystä joudutaan usein muuttamaan tästäkin syystä.

*Haudalleni*-sanalla avainsanan säilyttäminen ja tarinallinen kokonaisuus on nähty niin tärkeiksi, että myös riittäminen on sysätty sivuun (*haudalleni-kulkurin*). Mielenkiintoista tämän sanan kohdalla on kuitenkin erityisesti se, että sanan viimeinen tavu on painoton, mutta se on jouduttu kohdentamaan tahdin ensimmäiselle iskulle eli korolliselle sävelelle: näin myös tavujen ja sävelten painotussäännöt ovat saaneet hieman joustaa avainsanan välittämisen vuoksi. Muissa laulutekstin kohdissa painollisuussääntöjä sen sijaan on noudatettu niin, ettei painottomia tavuja ole kohdistettu korollisille iskuille.

Kuvan 6 osoittamassa kohdassa merkityssisältö on siis koettu niin tärkeäksi, että rytmitys on saanut selvästi joustaa. Lopetuksessa on tehty pieniä muutoksia lähestulkoon jokaisessa tahdissa. Tässä kohdin toteutuu Franzonin viisiportaisen mallin viides strategia eli laulutekstin kääntäminen niin, että musiikkia adaptoidaan tekstiin sopivaksi. Joskus sisältöuskollisuus voi tarkoittaa sitä, että rytmitykseen on tehtävä useampiakin muutoksia. Toisaalta joissain kohdissa rytmitykseen on tehty yhtä suuria muutoksia kuin edellä mainitussa kohdassa ilman, että taustalla on ollut tarve saada jokin lähdetekstin sanan vastine kohdetekstiin. Rytmitystä on saatettu muuttaa muulloinkin, kun on haluttu saada jokin tietty sana niin sanotusti mahtumaan tahtiin. Rytmityksen muutokset eivät siis



aina ole seurausta lähdetekstiä kunnioittavasta kääntämisestä vaan joissain tapauksissa myös adaptaatiosta tai uutta luovasta strategiasta.

### 6.3.2 Tekstin mukauttaminen laulumelodiaan

Laulumelodian ja -tekstin toisiinsa sopeuttamista voi tarkastella myös yhdessä edellisessä luvussa käsiteltyjen korvaavuusstrategioiden kanssa. Esimerkiksi kertauksessa lähdetekstiä kunnioittava käännösstrategia on aiheuttanut joitakin pieniä muutoksia rytmitykseen (ks. kuva 7).

The image shows a musical score for the song 'I love you baby'. It consists of three systems of music. The first system shows the English lyrics: 'I love you ba-by, but you got-ta un-der-'. The second system shows the Finnish lyrics: 'Sua kai-paan bei-bi, mut min-kä mah-tai-sin, kun luo-ja loi mun se loi kul-ku-rin.' The score includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody is written on a five-line staff. The lyrics are written below the staff, with some words hyphenated across lines. The number '20' is written at the beginning of the second system.

Kuva 7. Melodian ja sanan yhteenpunomisen strategiat *Kulkurin* kertauksessa (© Mercury Records, UMG; Marko Haavisto ja Poutahaukat, Johanna Kustannus Oy)

Rytmin muutokset ovat kuitenkin hyvin pienimuotoisia, vaikka lähdetekstin kunnioittamisen voisi olettaa johtavan siihen, että rytmi saisi joustaa merkitysisällön välittämisen vuoksi. Muutokset ovat lähinnä lähes huomaamattomia nuottien yhdistämisiiä, joita on tehty kolme (esimerkiksi tahdissa 18 kahden kuudestoistaosanuotin yhdistäminen kahdeksasosanuotiksi). Lisäksi yksi sävel on lisätty, yksi melisma poistettu ja yhden sävelen korkeutta on muutettu. Kuvan 7 esimerkissä on nähtävissä enemmän viitteitä Franzonin viisiportaisen mallin viidennestä strategiasta eli tekstin mukauttamisesta musiikin ehdoilla. Rakkaus on muuttunut kaipuiksi; kolmitavuinen *rakastaa*-verbi ei mahtuisi luontevasti kyseiseen tahtiin, kun taas kaivata-verbin kaksitavuinen yksikön ensimmäinen muoto säilyttää kohdan rytmityksen samanlaisena. Lisäksi sanassa on soljuva ai-diftongi. Kertausta on kiinnostava verrata lopetukseen, sillä molemmissa tekstin tason paikallisstrategiana on ollut lähdetekstiä kunnioittava kääntäminen. Toisin kuin lopetuksessa, kertauksessa on silti pystytty säilyttämään hyvin pitkälti alkuperäinen rytmitys. Nämä erot ovat

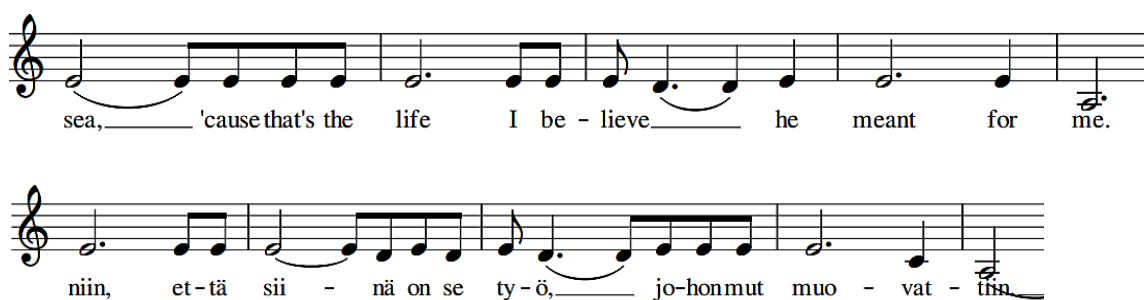
osittain selitettävissä yksinkertaisesti avainsanojen erilaisilla pituuksilla. Voidaan katsoa, että kohdetekstin kirjoittaja voi toisinaan pysytellä melko uskollisena sekä säveltäjälle että sanoittajalle.

Yksi *Ramblin' Manin* musiikillis-verbaalisista tehokeinoista on melismojen eli tässä tapauksessa kahdelle sävelelle jaettujen tavujen käyttö. Kohdekielisessä laulutekstissä on lähes poikkeuksetta hyödynnetty tämä tarjottu lisätila, jolloin sävelille on lisätty tavuja. *Kulkurissa* on kaikkiaan yhdeksän esimerkkiä tavujen lisäämisestä melismojen kohdalla. Lähdekielisessä laulussa tavuja on jaettu kahdelle sävelelle esimerkiksi jokaisella nousulla a<sup>1</sup>:stä e<sup>2</sup>-säveleen. Kohdekielisen laulussa on vain kaksi kohtaa, joissa kohdetekstissä on jaettu yksitavuinen sana (*työ* ja *täys*) kahdelle sävelelle lähdekielisen laulun tapaan.

Lisäksi tekstin mukauttamista melodiaan on havaittavissa säkeiden loppuissa. Näissä kohdissa melodiaa ei ole mahdollista mukauttaa kovinkaan laajasti ilman, että rytmi ja melodia muuttuisivat olennaisesti toisenlaisiksi. Tällaisessa tapauksessa kappaleen kokonaisidea voisi rikkoutua, ja siksi säkeiden loppujen rytmi on kahta poikkeusta lukuun ottamatta säilytetty samanlaisena. Säkeiden loppujen uudelleenkirjoittamiseen vaikuttaa myös riimin säilyttämiseen pyrkiminen.

### 6.3.3 Melodian muuttaminen

Edellä on käsitelty rytmiin vaikuttavia muutoksia, mutta paikoitellen *Kulkurista* voi myös huomata erinäisiä melodiaan tehtyjä muutoksia. Kuvan 8 nuottiesimerkissä melodiankin voidaan jo katsoa poikkeavan alkuperäisestä toisen tahdin kohdalla.



Kuva 8. Esimerkki melodian muuttumisesta *Kulkurin* kolmannessa säkeistössä (© Mercury Records, UMG; Marko Haavisto, Johanna Kustannus Oy)

Melodian muuttaminen ei ole ollut pakollista, mutta sen sijaan sillä on ollut selkeästi tavoite: kohdekieliseen lauluun on pyritty lisäämään variaatiota ja luonnollisuuden tuntua kuvan 8 nuottiesimerkin toisessa tahdissa. Tässä kohdassa Haavisto on tavumäärän muututtua lisännyt säveliä ja muuttanut sävelkorkeuksia sen sijaan, että toistaisi samaa säveltä kaikkien tavujen kohdalla. Uudelleenkirjoittamisen ja sovitus työn lopputuloksena on melodia, jossa on tiettyä

keinuvuutta ja joka poikkeaa alkuperäisestä yksinkertaisuudesta. Toisaalta voidaan nähdä, että uusi melodia-aines pohjautuu myös lähdekappaleen melodiaan. Tällöin voidaan puhua melodian muuttamisen sijasta myös melodian täydentämisestä. Samanlainen esimerkki on löydettävissä myös *Kulkurin* ensimmäisestä säkeistöstä kohdasta *mieli alkaa palaa*. Lisäksi lähdekielisessä laulussa on käytetty säkeiden lopussa sekä sävelkulkua  $e^1-e^1$ -a ja  $e^1-c^1$ -a, kun taas *Kulkurissa* on poikkeuksetta valittu käytettäväksi jälkimmäinen ratkaisu. Tämä muutos vaikuttaa pieneltä, mutta melodian yksinkertaisuudesta johtuen kuulija tulee huomanneeksi sen. *Kulkurin* melodian voi silti kokonaisuuden tasolla edelleen yhdistää alkuperäiseen, mikä on yleensä laulutekstien uudelleenkirjoittamisen tarkoituskin.

Tällaiset melodiaa koskevat sovitukselliset muutokset ovat mahdollisia, mutta ne eivät ole suoranaisesti osoitettavissa seuraukseksi tietyistä tekstin tasolla tehdyistä ratkaisuista kuten sananvalinnoista. Ne ovat silti yhteydessä uudelleenkirjoittamisen prosessiin, sillä melodiaa on muutettu samalla, kun kohdetekstiin on lisätty tavuja. Toisin sanoen tarvetta melodian muuttamiselle ei välttämättä olisi syntynyt, jos tavumäärä olisi kohdetekstissä sama kuin lähdetekstissä. Kohdekielisen laulun tekijällä voi siten olla mahdollisuus tehdä tulkintoja tekstin lisäksi myös melodian suhteen.

## 6.4 Yhteenvetoa aineistosta

*Ramblin' Manin* korvaamisessa on käytetty kaikkia Franzonin kolmiportaisen mallin korvaavuusstrategioita tarpeen mukaan yhdistellen. *Kulkurin* kokonaisstrategiaksi voidaan ymmärtää koukkujen välittäminen: Haavisto on selvästi pyrkinyt säilyttämään tärkeimmät avainsanat ja muut tekstikoukut sekä mahdollisuuksien mukaan myös niiden paikat kohdetekstissä. Esimerkiksi kertaus luo ytimen, jonka ympärille kaikki muu tekstiaines kiedotaan. Huomionarvoista on, että käytetty strategia on sillä kategorian puolella, joka on hieman lähempänä lähdetekstiä kunnioittavaa kääntämistä kuin täydellistä uudelleenluomista. Aineiston analyysin perusteella huomasiin, että Franzonin koukkujen välittämisen strategia sopii parhaiten analyysin välineeksi silloin, kun tarkastellaan laulutekstiä kokonaisstrategioiden tasolla.

Vaikka kohdeteksti voitaisiinkin kokonaisstrategiansa perusteella luokitella yhteen Franzonin jatkumon osista, on myös tärkeää huomata, että kohdetekstissä on todennäköisimmin käytetty useampia strategioita. Yksittäisten laulutekstien analyysissä onkin syytä etsiä ensin koko laulutekstiä koskeva globaali lähestymistapa ja muut laulutekstin korvaamiseen vaikuttavat kokonais- ja paikallisstrategiat. Merkkejä lähdetekstiä kunnioittavasta kääntämisestä ja uuden aineksen kirjoittamisesta oli tässä tapauksessa hedelmällistä etsiä pienemmistä osista.

Kun kohdetekstistä on nähtävissä merkkejä kääntämisestä, voidaan analyysissä siirtyä tarkastelemaan käänösstrategioiden käyttöä. Franzonin erityisesti globaalille tasolle sopivia korvaavuusstrategioita voidaan täydentää esimerkiksi Chestermanin (1997) yksityiskohtaisempien paikallisstrategioiden kategorioiden avulla. Tällöin *Kulkurista* voidaan eritellä niin syntaktisia, semanttisia kuin pragmaattisiakin muutoksia. Kohdetekstissä on käytetty kääntämisen apuvälineinä esimerkiksi sanajärjestyksen muuttamista, sanojen korvaamista lähikäsitteillä, poistoja, lisäyksiä ja aktiivin muuttamista passiiviin. Yhtenä yleisimpänä laulutekstin kääntämisen paikallisstrategiana on myös ollut parafrasoinnin käyttäminen. Laululyriikan kontekstissa myös parafrastista kääntämistä voidaan pitää lähdetekstiä kunnioittavana strategiana.

Toisaalta paikallisstrategiana on erilaisten käänösstrategioiden lisäksi käytetty uuden aineksen tuottamista. Tällainen tapa tähtää adaptaation tuottamiseen: uudelleenkirjoittaja tuottaa uutta tekstiä niin, että lähdetekstiä pidetään lähtökohtana ja laulutekstin atmosfääri pyritään säilyttämään. Valittu kokonaisstrategia vaikuttaa siihen, missä mittakaavassa laulutekstiin on tuotu täysin uutta ainesta. Koukkujen kääntäminen määrittelee karkeasti, mitkä alkuperäisen laulun ja lähdetekstin elementit koetaan tärkeiksi ja mitkä taas toissijaisemmiksi. Kokonaisstrategian myötä on tehty valinta lähdetekstin tärkeimpien osien ja kokonaistunnelman välittämisestä. Vaikka osassa säkeistöistä käytettäisiinkin täysin uutta luovaa strategiaa, vaikuttaa valittu kokonaisstrategia taustalla. Tällöin kohdetekstiin tuotetaan kokonaan uutta ainesta kuitenkin niin, että uusi aines sopii lähdetekstin pohjalta tehtyyn kokonaistulkintaan. Tästä seuraa se, että suhde lähde- ja kohdetekstin välillä on melko vahva uudesta aineksesta huolimatta.

Franzonin kolmiportaisen mallin soveltaminen aineistoon onnistui luontevasti tekstin tasolla. Erityisesti mallin toinen ja kolmas strategiavaihtoehto – koukkujen välittäminen ja lähdetekstiä kunnioittava kääntäminen – tarjoavat hedelmällistä maaperää käänöstieteen parissa. Viisiportainen malli puolestaan kiinnittää enemmän huomiota musiikin ja sanan yhteistoimintaan, vaikkakin melko yleisellä tasolla. Aineiston analyysin perusteella pääsin siihen lopputulokseen, että kun laulutekstin kääntää lauluntekijä, käytetään uudelleenkirjoittamisessa viisiportaisen mallin kahta viimeistä strategiavaihtoehtoa yhdessä. Tekstiä on tällöin sopeutettu melodian ja rytmin ehdoilla ja toisin päin. Franzon on itsekin huomauttanut, että hänen mallinsa strategioita käytetään todellisuudessa usein yhdistellen (2008, 373). On myös huomattava, että tekstin ja melodian toisiinsa sopeuttaminen kulkee kokonaisstrategiana koko kohdekielisen laulun läpi.

Jo *Ramblin' Manin* sisällä on tehty muutoksia rytmitykseen niin, ettei melodia toistu rytmisesti täysin identtisenä eri säkeistöissä. *Kulkuriin* tehtyjä muutoksia on kuitenkin kielenvaihdoksen seurauksena enemmän kuin alkuperäisen laulun sisällä tehtyjä muutoksia. Jotkut näistä muutoksista

ovat hyvin huomaamattomia, kun taas osa muuttaa rytmitystä enemmän. Nämä muutokset eivät vaikuta melodian tunnistettavuuteen. Populaarien laulutekstien kohdalla kohdetekstin tuottaminen lähestyy hyvin pitkälti tavallista laulutekstien kirjoittamista. Kohdetekstin kirjoittaja käyttää siten samoja työkaluja, joita laulujentekijät käyttävät omia lauluja kirjoittaessaan.

Kaiken kaikkiaan *Kulkurin* melodia ei ole rytmisesti yhtä väljä ja koruton kuin alkuperäisessä kappaleessa. Kun laulutekstiä kirjoittaa uudelleen lauluntekijä, on mahdollista, että itse melodiaakin varioidaan paikoitellen. *Kulkurissa* tämä on yksi ilmentymä uuden aineksen tuottamisesta uuden tekstiaineksen lisäämisen ohella. Populaarimusiikissa kohdetekstin kirjoittaja ei ole täysin ennalta määrätyn muodon orja. Toki on muistettava, että vaikka sävellys osittain muuttuisikin, on uudelleenkirjoittajan pyrkimys edelleen pitää alkuperäinen melodia tunnistettavana. Näin yhteys lähtöpisteeseen, Hank Williamsiin, pystytään säilyttämään. Melodian muutoksista huolimatta olemassa oleva melodia on tärkeä pohja uudelle laululle, ja muutoksia on tarkoitus tehdä enemmänkin verbaaliseen osuuteen. Laulutekstin korvaamisen tavoitteena ei siis välttämättä ole laaja musiikillinen uudelleenkirjoitus, vaikka kohdekielisen laulun esittäjä ei pyrkisikään tuottamaan kopiota lähdekielisestä laulusta.

Laulutekstien ja erityisesti populaarimusiikin yhteydessä kääntämisen määritelmää joudutaan väljentämään jonkin verran. Tästä huolimatta Haaviston suomennos näyttää sijoittuvan kokonaisstrategiansa perusteella adaptaation laajalle kentälle. *Kulkurin* kirjoittamisprosessin tuloksena on uusi, alkuperäisen pohjalta tulkittu laulu; kohdekielinen teos on siten laulu laulusta. Tämä vastaa yhtä James S. Holmesin runouden kääntämisen muodoista, runoa runosta (*poem 'about' poem*). Tällainen kohdeteksti perustuu alkuperäiseen tekstiin epäsuorasti ja osittain. (1970, 93.) Haaviston *Kulkuri* on adaptaatio, jossa on tiettyjä käännöksen piirteitä osittaisesta uuden luomisesta huolimatta. On myös otettava huomioon, että levyn tiedoissa Haavistoa ei ole merkitty kääntäjäksi vaan suomenkielisten sanoitusten tekijäksi ("suom.san."), kuten yleensä on tapana. Tarkastellussa aineistossa kääntäminen onkin vain yksi menetelmä muiden laulutekstin korvaavuusstrategioiden joukossa.

Kokonaisstrategian valitsemisen taustalla piilee funktion huomioiminen. Haaviston *Kulkuri* toteuttaa laulettavan ja esitettävän laulutekstin skopoksen. Tähän skopokseen tähtääminen on ollut suurena osasyynä korvaavuusstrategioiden valinnalle. Myös esitettävyyteen kuuluva luonnollisuuden vaatimus aiheuttaa usein luontevammalta kuulostavien ilmaisutapojen hakemista. Lisäksi loppusoinnun käyttö on ollut yksi selvä syy uuden aineksen kirjoittamiselle, vaikka riimiä ei tässä tutkielmassa olekaan käsitelty yksityiskohtaisesti. Loppusointu vaikuttaa säkeiden loppujen kirjoittamiseen ja sitä kautta säkeistöihin kauttaaltaan. Haavisto on pyrkinyt käyttämään

loppusointua lähes poikkeuksetta. Toisaalta kaikissa kohdissa, joissa kohdetekstissä esiintyi lähdetekstin ulkopuolelta poimittua ainesta, ei uudelleenkirjoittamiselle voitu osoittaa yksiselitteiseksi syyksi riimikaavan säilyttämistä. Riimin käytölle on kohdetekstissä ominaista tietty väljyys, eikä lähdetekstissäkään suosita pelkkiä puhtaita riimejä tai tiukkaa riimikaavaa.

Toisinaan muut ratkaisut ovatkin olleet olennaisempia tai vähintään yhtä olennaisia lopputuloksen kannalta. *Kulkurin* uudelleenkirjoittamiseen on luonnollisesti johtanut myös se, että kohdetekstin kirjoittajalla on ollut tällaisessa tapauksessa varsin vapaat kädet kohdetekstin toteuttamisessa. Populaarimusiikissa ei ole mielekästä väittää, että suurin osa merkityssisällön muuttumisesta johtuisi rajoitteista: kyse ei ole siitä, etteikö uudelleenkirjoittaja voisi laatia kohdetekstiä lähdetekstiuskollisemmilla käänösstrategioilla, vaan pikemminkin voidaan sanoa, että kohdetekstin skopos ei aseta kirjoittajalle pakkoa tai tarvetta tehdä niin.

## 7 PÄÄTELMÄT

Erittelin tutkielmassani laulettavien ja esitettävien kohdetekstien korvaavuusstrategioiden käyttöä ja uudelleenkirjoittamista sekä melodian ja laulutekstin yhteen saattamisen tapoja. Marko Haaviston Hank Williamsilta lainatussa suomennoksessa oli käytetty monia Franzonin, Chestermanin sekä Apterin ja Hermanin määrittämiä kokonais- ja paikallisstrategioita yhdistellen. Aineiston perusteella oli ilmeistä, että kohdetekstin kirjoittajan lauluntekijän ammatti vaikuttaa olennaisesti lopputulokseen. Laulutekstin uudelleenkirjoittaja käyttääkin kohdetekstin luomisessa hyvin pitkälti lauluntekijän työkaluja. Kohdetekstin kirjoittaminen poikkeaa kuitenkin alkuperäisen laulun kirjoittamisesta siten, että sen melodia, rytmi ja sointukierto on jo ulkopuolelta annettu, ja *Kulkurin* tapauksessa myös teema ja tekstikoukut tulivat ulkoa päin lähdetekstin kirjoittajalta. Kohdetekstin kirjoittajalla voikin olla – esimerkiksi kohdetekstin skopoksesta johtuen – vaatimuksena jonkinasteinen sisällöllinen vastaavuus lähdetekstiin, jolloin toiminta eroaa täysin uuden tekstin kirjoittamisesta.

Tapaustutkimuksissa voidaan hyödyntää esimerkiksi edellä mainittujen tutkijoiden korvaavuus- tai käänösstrategioista laatimia malleja. Olen aineiston analyysissä kokeillut Franzonin mallien mielekkyyttä populaarimusiikin kontekstissa. Molempia Franzonin malleja voidaan käyttää laulutekstien strategioiden havainnointiin erityisesti kokonaisstrategioiden tasolla. Olen toisaalta pyrkinyt testaamaan aineistossani Franzonin strategiavaihtoehtoja myös pienemmällä tasolla. Tulini siihen tulokseen, että kokonaisstrategiat kaipaavat täydennystä käänösstrategioiden puolelta esimerkiksi Chestermanin käänösstrategialuokittelusta.

Joitakin käänöstieteen klassikkojakin voidaan soveltaa laululyriikan analysointiin. Yksi mahdollisuus on luoda tarkastelulle pohja funktionaalisten teorioiden avulla. Teoriaosiossa pyrin osoittamaan, että laululyriikan uudelleenkirjoittaminen on pitkälti kohdetekstin tarkoitukselle pohjautuvaa toimintaa, ja että Reissin ja Vermeerin määrittämiä skoposteoreettisia pääperiaatteita voidaan erottaa laulutekstien uudelleenkirjoittamista määräävinä tekijöinä. Laulettavuuden ja esitettävyyden tavoitteet luovat pohjan, jolle kohdeteksti voidaan rakentaa. Voidaan katsoa, että laulettavassa laululyriikassa nämä tavoitteet ovat ensisijaisia ja muuttumattomia, kun taas muita kohdetekstille asetettuja tavoitteita voidaan muokata vapaammin. Skoposteoreettinen ajattelutapa on tarjonnut tutkielmalleni taustan, jonka kautta uudelleenkirjoittamisen syitä ja strategioiden valinnan taustoja on voitu ymmärtää paremmin.

Lainasin André Lefeveren ja Riitta Oittisen (2000) ajatuksia hieman muokaten, ja tulini siihen tulokseen, että kaikkea laululyriikan kohdetekstien tuottamista voidaan pitää kääntämisen sijaan

uudelleenkirjoittamisena. Pysin myös erittelemään uudelleenkirjoittamisen syitä tutkielmassani. Karkeasti jaoteltuna voidaan ajatella olevan kahdenlaisista syistä johtuvaa uudelleenkirjoittamista ja uuden aineksen tuomista kohdetekstiin. Ensimmäisessä tapauksessa uudelleenkirjoittaminen on tarpeesta tai pakosta ja usein myös lähdetekstistä nousevaa. Tällöin esimerkiksi lähdetekstin muoto tai kohdetekstin skopos pakottaa kohdetekstin kirjoittajan mukauttamaan tekstiä. Toisessa tapauksessa uudelleenkirjoittaminen on sen sijaan vapaaehtoista ja kohdetekstin kirjoittajan vapaudesta johtuvaa toimintaa. On totta, että laululyriikan korvaamisen kontekstissa tulkinta korostuu. Kohdetekstin kirjoittajan itsenäisyyttä rajoittaa kuitenkin alkuperäisen kappaleen muoto, jolloin häntä ei voi pitää täydellisen vapaana uudelleenkirjoittajana. Valitsemani aineiston kohdalla kohdetekstiä voi olla mielekkäämpää ajatella adaptaationa kuin käännöksenä uuden aineksen määrän vuoksi. Tämä on kuitenkin jossain mielessä hyvin toissijainen seikka: mielestäni ei ole olemassa mitään syytä jättää adaptaatioiden käsittelyä käänntieteen ulkopuolelle.

Olen tarkastellut laulutekstien korvaamisessa käytettyjä strategioita tekstipohjaisella analyysimenetelmällä. Tällä menetelmällä voidaan tehdä havaintoja siitä, miten strategioiden käyttö ilmenee tekstissä. Toisaalta tekstianalyysin avulla nähdään vain se, miten strategioiden käyttö on toteutunut, eikä voida ottaa kantaa kohdetekstin kirjoittajan päätöksentekoprosesseihin. Siksi myös muissa tekstilajeissa käytetyt käänntieteilisen tutkimuksen menetelmät ovat mahdollisia. Korvaavuusstrategioita voitaisiin tarkastella myös tutkimalla kirjoittamisprosessia esimerkiksi äänenajattelun tai havainnoinnin avulla. Populaarimusiikin kohdalla prosessin tarkkailu on kuitenkin hankalaa siitä syystä, että kyseessä on pitkälti vanhentunut laulun tekemisen metodi, jolloin autenttisia projekteja ei pääse kovin helposti seuraamaan. Siksi koenkin, että valitsemani menetelmät ovat olleet tarkoituksenmukaisia kontekstin ja tutkimuskysymyksiin vastaamisen kannalta.

Tutkielmallani olen pyrkinyt jatkamaan verrattain uuden käänntieteilisen osa-alueen, laululyriikan kääntämisen, käsittelyä. Laululyriikassa kohdeteksti kirjoitetaan monien alojen metodeja hyödyntäen. Olen tämän tutkielman myötä tullut siihen käsitykseen, että kääntäminen onkin vain yksi kokonaisstrategia, jota voidaan hyödyntää kohdekielisen laulutekstin luomisessa eikä sen hyödyntäminen ole aina pakollista, sillä kohdetekstin skopos ei välttämättä edellytä käänntä. Voisi jopa sanoa, että populaarimusiikissa kohdetekstien kohdalla on usein kyse siitä, että uudelleenkirjoittamisen sisällä voi tapahtua kääntämistä eikä niinkään siitä, että kääntämisessä tapahtuu uudelleenkirjoittamista. Kun hyväksytään se, että kääntäminen on tosiasiallisesti vain osa kohdekielisten laulutekstien luomisesta ainakin populaarimusiikin kontekstissa, voidaan päästä yli joistain laululyriikkaa ja kääntämistä koskevista kiistoista.



Käännöstieteilijän näkökulmasta voi ehkä olla hankalaa myöntää se, että kääntäminen on todellisuudessa vain pieni osa laulutekstien versioinnissa. Ongelma ei ole siinä, että laulutekstien erikieliset versiot ottaisivat liikaa vapauksia ollakseen todella käännöksiä, vaan pikemminkin siinä, että laulutekstejä katsotaan käännöstieteen vahvasti värittämien lasien lävitse niin kuin laulutekstien versioiden tulisi olla käännöksiä. Joskus vanhojen, muihin tekstilajeihin sopivien periaatteiden käyttäminen ei tunnu mielekkäältä, kun tarkastelun kohteena onkin laululyriikka. Toki tulee huomata, että olen tehnyt edellä mainitut johtopäätökset populaarimusiikin kontekstissa, eivätkä ne välttämättä päde kaikenlaisiin teksteihin laululyriikan sisällä.

Laulutekstien käännöstieteellistä tutkimusta ovat joskus myös vaivanneet kannanotot siitä, miten laulutekstejä tulisi kääntää. Osa tutkijoista on saattanut pyrkiä määrittelemään, millainen laulutekstien hyvä käännöstapa on, tai mistä syystä osa laulutekstien käännöksistä on suorastaan huonoja. Joissain tapauksissa normatiiviset lausunnot voivat tietysti olla paikallaan, jos kyseessä on esimerkiksi opaskirjaksi laadittu teos. Käännöstieteilijää voi epäilemättä painaa se, että laulutekstin uudelleenkirjoittaja tekee monissa tapauksissa oman päänsä mukaan – onhan tällä joskus mahdollisuus olla välittämättä lähdetekstin tarkasta sisällöstä, jos kohdetekstin skopos sen vain sallii. Mielestäni käännöstutkimuksen tarkoituksena ei kuitenkaan ole osoittaa erilaisten strategioiden tai lopputulosten paremmuutta tai huonommuutta. Tästä syystä olen pyrkinyt jättäytymään preskriptiivissävytteisten lausuntojen ulkopuolelle ja tarkastelemaan vain kuvailevasti sitä, mitä populaarimusiikin laulutekstien uudelleenkirjoittamisessa todella tapahtuu.

Erityisesti olen halunnut ottaa huomioon laulujen multimodaalisen luonteen strategioiden tarkastelussa. Koska laulu ei ole pelkkää tekstiä, ei alkuperäisen ja kohdekielisen version välisiä tapahtumia tulisi mielestäni tarkastella vain tekstin tasolla. Tästä syystä erilaiset rytmiin ja melodiaan tehdyt muutokset voidaan ottaa mukaan paikallisstrategioiden tarkasteluun. Itse asiassa alkuperäisen ja kohdekielisen version välillä olevaa samuussuhdetta indikoivat jo musiikilliset elementit, jos ne on jätetty ennalleen. Laulutekstin uudelleenrytmittäminen ei ole aina helposti havaittavissa, joten rytmin muutoksetkaan eivät välttämättä riko samuussuhdetta kuulijan mielessä. Melodian muuttaminen sen sijaan voi joskus muuttaa laulun merkitystä jopa enemmän kuin tekstin tason muutokset.

On tietysti totta, että käännöstieteellinen tutkimusote tekee näkökulmasta väistämättä tekstikeskeisen: kun tarkastellaan sitä, miten tekstejä viedään kielestä ja kulttuurista toiseen, omaksutaan alkuasetelma, jossa sanalla uskotaan olevan merkitystä. Olen tästä pakollisesta tekstikeskeisyydestä huolimatta pyrkinyt liikuttamaan omaa tutkielmaani toiseen suuntaan valitsemieni metodien ja tutkimuskysymyksen asettelun avulla. Laulujen musiikillinen ulottuvuus

pakenee osittain käännöstieteilijän sanallista hahmottamisen ja esittämisen tapaa. Siksi tässäkin tutkielmassa on valittu sellainen näkökulma, aineisto ja metodi, jotka sopivat mahdollisimman hyvin käännöstieteellisen sanalliseen esittämiskehyykseen. On hyvä huomata, että musiikkiteoreettisia käsitteitä on otettu mukaan vain siinä määrin kuin se on käännöstieteilijän näkökulmasta ollut tarpeellista. Myös musiikin teoriaa on käsitelty yksinkertaistaen, sillä aineiston analyysissä ei ole ollut tarkoitus tehdä varsinaista rytmin tai melodian analyysyä.

Laululyriikan käännöstieteellisessä tutkimuksessa olisi vielä jatkossa mahdollista tehdä multimodaalisuuden tutkimusta, joka ottaisi laajemmin huomioon musiikillisen ulottuvuuden ja musiikillisen merkityksen. Olen tässä tutkielmassa tutkinut vain tekstin, rytmin ja melodian yhteispeliä, enkä ole kiinnittänyt huomiota esimerkiksi instrumentaatioon, harmoniaan tai esitykseen. Tässä tutkielmassa ei ole myöskään käsitelty musiikillisen merkityksen rakentumisen periaatteita yksityiskohtaisesti. Käännöstieteessä voisi olla jatkossa mielenkiintoista tutkia sitä, miten musiikillinen ja verbaalinen ulottuvuus muuttavat yhdessä merkityksiä kohdeteksteissä. Tämä kuitenkin vaatisi monitieteellisen lähestymistavan omaksumista. Olen halunnut jatkaa tutkielmallani aiempien laulujen multimodaalisuuden huomioonottavien tutkimusten tekemää työtä ja osoittaa, että tekstikeskeisistä metodeja on mahdollista täydentää ilman, että vieraannutaan käännöstieteelle ominaisista ja totunnaisista tavoista.

# LÄHTEET

## Tutkimusaineisto

Marko Haavisto ja Poutahaukat 2002. Kulkuri. Albumilla *Lamppu palaa*. Helsinki: Johanna Kustannus Oy.

Williams, Hank. Ramblin' Man. Esimerkiksi kokoelma-albumilla *The Complete Hank Williams*. USA: Mercury Records, Universal Music Group, Inc.

## Kirjallisuuslähteet

Aaltonen, Sirkku 2008. Kun Antto Puuronen Suomeen muutti: kulttuurisidonnainen käänöstutkimus työvälteenä. Teoksessa Pirjo Mäkinen & Riitta Oittinen (toim.), *Alussa oli käänös*. Tampere: Tampere University Press. 388–406.

Apter, Ronnie & Mark Herman 2012. Translating Art Songs for Performance: Rachmaninoff's Six Choral Songs. *Translation Review* 84:1. 27–42.

Bastin, Georges L. 2009. Adaptation. Teoksessa Mona Baker & Gabriela Saldanha (toim.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2. painos. Lontoo: Routledge. 3–6.

Chesterman, Andrew 1997. *Memes of Translation: the Spread of Ideas in Translation Theory*. Benjamins Translation Library vol. 22. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.

Ching, Barbara 2001. *Wrong's what I do best: Hard country music and contemporary culture*. New York: Oxford University Press.

Enwald, Liisa 2000. Lyriikan kääntäminen ja sen kritiikki. Teoksessa Paloposki & Makkonen-Craig (toim.). 176–198.

Franzon, Johan 2001. Pseudotranslation of Popular Songs? Teoksessa *Mission, vision, strategies, and values: a celebration of translator training and translation studies in Kouvola*. Helsinki University Press. 33–44.

Franzon, Johan 2005. Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*. Teoksessa Gorlée (toim.). 264–297.

Franzon, Johan 2008. Choices in Song Translation. *The Translator* 14:2. 373–399.

Frith, Simon 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

Gorlée, Dinda L. (toim.) 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Editions Rodopi.

Haavisto = Marko Haavisto ja Poutahaukat. Saatavilla: <http://markohaavisto.com/>. WWW-sivu. [Luettu 28.7.2017.]

Holmes, James S. 1970. Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form. Teoksessa James S. Holmes (toim.), *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Bratislava: Slovak Academy of Sciences.

Jalkanen, Pekka & Vesa Kurkela 2003. *Suomen musiikin historia: Populaarimusiikki*. Porvoo: WSOY.

Jääskeläinen, Maijaliisa (toim.) 1990. *Kuva – sana – musiikki: käänös kuvan ja musiikin kontekstissa*. Jyväskylän yliopiston Kääntäjäprojektin 10. kesäseminaari 7.-8.7.1989. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos.

- Jääskeläinen, Riitta 1993. Investigating Translation Strategies. Teoksessa Timo Lauttamus ja Marjatta Palander (toim.), *Recent Trends in Empirical Translation Research*. Kielitieteellisiä tutkimuksia 28. Joensuu: Joensuun yliopisto. 99–120.
- Krohn, Ilmari 1958. *Musiikin teorian oppijakso I: Rytmioppi*. 2. painos. Porvoo: WSOY.
- Lefevere, André 1992. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. Lontoo: Routledge.
- Leppihalme, Ritva 1997. *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Leppihalme, Ritva 2007. Kääntäjän strategiat. Teoksessa H.K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia II*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 365–373.
- Low, Peter 2005. The Pentathlon Approach to Translating Songs. Teoksessa Gorrée (toim.). 185–212.
- Low, Peter 2006. Translations of Songs: What Kind Matches Your Purpose? *Journal of Singing* 62:5. 505–513.
- Low, Peter 2013. When Songs Cross Language Borders. *The Translator* 19:2. 229–244.
- Low, Peter 2017. *Translating Song: Lyrics and Texts*. Abingdon: Routledge.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago.
- MonAKO = MonAKO Glossary. Helsingin yliopisto, Nykykielten laitos. Saatavilla: [http://www.ling.helsinki.fi/monako/atk/glossary\\_ab.shtml](http://www.ling.helsinki.fi/monako/atk/glossary_ab.shtml). WWW-sivu. [Luettu 14.6.2017.]
- MuTe = *MuTe: Musiikin teoriaa webissä*. Musiikin tutkimuksen laitos. Tampereen yliopisto. Saatavilla: <http://www15.uta.fi/arkisto/mustut/mute/>. WWW-sivu. [Luettu 14.6.2017.]
- Mäkelä, Janne 2005. Made in Finland: 1970-luvun iskelmäkuume. Teoksessa Leena Rossi (toim.), *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 1900-luvulla*. Turun yliopisto. 87–99.
- Niiniluoto, Maarit 2007. Käännösiskelmät – osa suomalaisten kansallista identiteettiä. Teoksessa H.K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia I*. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy. 535–549.
- Oittinen, Riitta 2000. Kääntäminen uudelleenlukemisena ja uudelleenkirjoittamisena. Teoksessa Paloposki & Makkonen-Craig (toim.). 265–285.
- Oksala, Yrjö 1973. *Musiikin perusteet II osa: Rytmioppi*. Helsinki: Fazer.
- Paloposki, Outi & Henna Makkonen-Craig (toim.) 2000. *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki*. Helsingin yliopisto, Ammattikielten ja kääntämisen opintokokonaisuus, Helsinki.
- Rautiainen, Tarja 2001. *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Väitöskirja. Tampere: Tampere University Press.
- Reiss, Katharina & Hans J. Vermeer 1986. *Mitä kääntäminen on*. Saksankielinen alkuteos *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984). Lyhentäen suom. Pauli Roinila. Helsinki: Gaudeamus.
- Reiss, Katharina & Hans J. Vermeer 2013. *Towards a General Theory of Translational Action. Skopos theory explained*. Saksankielinen alkuteos *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984). Englanniksi kääntänyt Christiane Nord. Manchester: St. Jerome Publishing.

- Saaristo, Kari 1990. Miten rock kääntyy suomeksi. Teoksessa Maijaliisa Jääskeläinen (toim.). 54–61.
- Salo, Heikki 2014. *Kahlekuningaslaji: Laululyriikan käsikirja*. 6. painos. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Sibelius-Akatemia. *Musiikin teoria 1: Kolmimuunteisuus*. Saatavilla: <http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=47&la=fi>. WWW-sivu. [Luettu 10.6.2017.]
- Susam-Sarajeva, Şebnem 2008. Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance. *The Translator* 14:2. 187–200.
- Särkämö, Teppo & Mari Tervaniemi 2010. Musiikin ja puheen suhde. Teoksessa Pirjo Korpilahti, Olli Aaltonen & Matti Laine (toim.), *Kieli ja aivot: kommunikaation perusteet, häiriöt ja kuntoutus*. Turku: Turun yliopisto, Kognitiivisen neurotieteen tutkimuskeskus. Saatavilla myös: [http://www.helsinki.fi/behav/valinnat/psykologia\\_sarkamo\\_tervaniemi\\_2010.pdf](http://www.helsinki.fi/behav/valinnat/psykologia_sarkamo_tervaniemi_2010.pdf). PDF.
- Tieteen termipankki. *Käännöstiede: parafraasi*. Saatavilla: <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Käännöstiede:parafraasi>. WWW-sivu. [Luettu 3.8.2017.]
- Tuomisaari, Kari 1998. Kari Tuomisaari käänsi tuhansia iskelmiä. Ohjelmassa *Leirintäalue*. Yleisradio Oy. Saatavilla: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2014/11/07/kaannosiskelmakansakunnan-vaaristynyt-muisti>. [Luettu 21.6.2017.]
- Virtanen, Keijo 1990. Rockin kääntymättömyydestä: kommentteja rock-suomennoksista. Teoksessa Maijaliisa Jääskeläinen (toim.). 62–66.
- VISK = Hakulinen, Auli, Maria Vilkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja Riitta Heinonen ja Irja Alho 2004. *Iso suomen kielioppi*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Verkkoersio. Saatavilla: <http://scripta.kotus.fi/visk/etusivu.php>. [Luettu: 21.6.2017.]
- Wiik, Kalevi 1981. *Fonetiikan perusteet*. Helsinki: WSOY.

## ENGLISH SUMMARY

### **Songs about Songs: Song Lyric Rewriting and Substitution Strategies in Text and Melody**

#### **Introduction**

Song lyrics have been taken into further examination in translation studies during the previous decade. Regardless of the growing interest, song texts still occupy the margins of this field of study. Two explanations for this can be identified: firstly, especially in the context of popular songs, the target texts have mainly been written by professionals from other fields than translation (Franzon 2008, 373). Secondly, the strategies employed in the target texts seldom fit inside the narrowly built boundaries of the traditional definition of translation. However, translation studies have eventually progressed from the strict requirement of sameness into accepting difference and even embracing it (Oittinen 2000, 267). This development has enabled discussing song texts within translation studies.

The rewriting of popular songs proves to be an interesting focus of study as it expands the boundaries of what can be researched within translation studies. Studies on popular songs can be considered a valid research area especially in countries like Finland, where song lyric versification was a widespread phenomenon in the 20<sup>th</sup> century music industry. In fact, until the 1980s, the popular music industry was largely shaped by the practice of bringing foreign compositions into Finnish culture. The target texts were, however, hardly the result of interlingual translation; instead, they were born as a result of adaptation and domestication processes (Niiniluoto 2007, 535).

Concentrating on rewriting and popular music, I will discuss the use of substitution strategies in singable song lyrics and the process of adapting melody and words together. I aim to answer the following questions: What substitution strategies are used in creating singable target song texts? What strategies are used to adapt the pre-existing melody to the target text (TT) and vice versa when the TT is written by a songwriter? How does rewriting manifest itself in the TT and what reasons can be established as its causes? This thesis assumes a multimodal viewpoint since song lyric substitution strategies cannot be adequately examined without taking into consideration the changes that occur in rhythm and possibly in melody. In this thesis, I will generally use the terms song lyric *substitution*, *rewriting*, and *substitution strategies*, the last of which I have borrowed from Johan Franzon (2001). For the purposes of my thesis, substitution strategies are seen as strategies which aim at replacing the source text (ST) with a text in target language and which may include creating new material as well as different strategies of interlingual translation.

## Song texts and skopos theory

Poetry is often considered the genre most similar to song texts. According to Liisa Enwald, poems can be seen as aesthetic, complex texts which feature multiple meanings confined in small spaces (2000, 177). These characteristics can be perceived in song texts as well. In spite of certain resemblances between song texts and poetry, these two genres are relatively far from each other. The unique characteristics of song texts can thus be examined by analyzing the features which separate the two genres.

A song text cannot be considered as complete as a song is a hybrid of music and words (Low 2013, 229). For Simon Frith, songs do not exist to convey the meaning of the lyric but on the contrary (1996, 166). For this reason, the melody and the rhythm cannot be viewed as properties of the text. It is therefore evident that song text forms only one part of the totality, other constituents of which are melody, rhythm, harmony, form, and performance. Besides, the musical elements are often considered more dominant in creating meaning than the text. (Salo 2014, 45.) The incompleteness of song texts can be further illustrated with the fact that they are usually only remembered together with melody and rhythm (Frith 1996, 160).

It is evident that the functions of poems and song texts differ greatly. Where modern poetry is mostly meant to be read, not sung, song texts only reach their full potential when performed with music (Salo 2014, 36–37). For this reason, the words always exist in relation to the musical elements. If the text is separated from music and performance, it may lose its effect entirely. (Saaristo 1990, 54; Virtanen 1990, 66.) Despite their incompleteness, the words are often the element through which the meaning of a song is consciously recognized and evaluated, proving that the text is important to listeners (Frith 1996, 159).

Song texts can be transferred from one culture to another for various purposes. According to Peter Low, a target text suitable for a certain function might not be suitable at all for another purpose (2006, 505). Creating singable TTs is significantly different from many other forms of song translation and rewriting, as a singable text should be fitted into the pre-existing melody. Katharina Reiss and Hans J. Vermeer's skopos theory offers a useful starting point into viewing singable texts as it emphasizes the purpose (*skopos*) of the TT over the demand of semantic equivalence to the source. According to the theory, all action is determined by its purpose (2013, 90). The skopos therefore determines the strategies which are chosen to create the target text (Vermeer 1996, 15).

In the context of song lyrics, the skopos is to create a singable target text, which is adapted to fit the pre-existing music and performed with it (Low 2006, 506). The skopos can also be divided into

different purposes, the primary purpose being singability. Even if the TT was otherwise considered well-written, it cannot be realized if it cannot be sung (Low 2017, 82). A singable text can be defined as e.g. a text, which is considered phonetically suitable for singing and easy to sing, the minimum requirement being that the syllables fit the melody (Franzon 2008, 374, 392). In practice, observing this purpose means that the vowels and consonants are taken into consideration.

The TT also needs to be performed, which constitutes the second purpose inside the skopos. A performable TT is a song text which merges with the music and creates meaning with it. It also includes the notion of naturalness: a natural song text seems as if it was created originally in the target language (Low 2017, 65). The performer is also an important factor here: a performable TT is executed so that the song seems believable performed by the artist. The aim of observing these two purposes is to create a TT where the text merges with the music and performance in every relevant way. In addition to being singable and performable, songs and song texts can have various other functions from entertainment to marketability.

## **Rewriting**

Emphasizing the skopos of a singable and performable song text often results in deviations from the source text meaning. Song texts are expressive, subjective texts aiming to communicate emotions; their purpose is therefore not to present facts or arguments (Low 2017, 25–26). Departures from the ST meaning are therefore possible in a manner that is not considered permissible in many other genres. In reality, strict fidelity to the original meaning can even be seen as undesirable as it restricts the writer's creativity. Additionally, when target texts are realized under severe physical restrictions, it is only natural that some elements can be lost in the process. (Low 2017, 87, 79.)

According to Riitta Oittinen, a translator is always a rewriter as they consider the purpose of the TT as well as the expectations of the target culture readers. Before assuming the role of the rewriter, they have to reinterpret the ST. (2000, 266–267, 273). Song lyric substitution can occasionally be seen as an extreme form of rewriting: it can even be argued that it is not translation but rewriting inside which translation may occur. For the purposes of this thesis, rewriting is understood as a twofold concept: on the one hand, it is a process of reinterpreting the ST and adapting it, and on the other hand, it can be used to mean the act of incorporating new material not included in the ST.

The skopos, whether consciously or unconsciously determined, is one element which causes reinterpretation and rewriting. It needs to be noted, however, that aiming to fulfill the skopos of a singable and performable song text does not explain all of the rewriting occurring in the TT. The causes of rewriting can be listed as follows:



1. Following the text's skopos;
2. Restrictions posed by rhythm (partly included in the latter);
3. Use of rhyme;
4. Target culture expectations;
5. Individual interpretations of the ST and freedom in choosing the strategies.

The use of rhyme has often been considered essential in song text translation (Low 2005, 185), and it poses additional restrictions for the TT writer. In addition to the first three causes, the expectations of the target culture can be seen as a factor which frequently encourages rewriting. The purpose of domestication is to fade out the unfamiliar elements and to adapt the text according to target culture values (Venuti 1997, 18–20). In some cases, the song's foreign background may vanish completely as a result of effective cultural rewriting.

The rewriting of song texts is not, however, always compulsory but rather the result of unique interpretations stemming from individual experiences and the high degree of freedom characteristic to song lyric substitution. In popular music, the TT writer is often free from many translational norms and is thus allowed to select the elements which to retain from the ST. When the TT is written by a songwriter, their writing style also has a considerable effect on the rewriting process.

### **Song text substitution strategies**

According to Riitta Jääskeläinen, translation strategies are a group of principles that the translator uses in order to reach the goals defined by the translation situation as effectively as possible (1993, 116). Drawing from her definition, substitution strategies are understood here as principles used to replace a ST with a text in target language as effectively as possible. Substitution strategies are regarded as a main category, with translation strategies as its subcategory. Translation strategies can be further divided into global and local strategies: Global strategies refer to the overall approach to translating a text, whereas local strategies are used when solving concrete problems (Leppihalme 2007, 365.)

Johan Franzon has created two models of classification for song lyric substitution strategies. In his article *Pseudotranslations of Popular Songs?*, Franzon discusses a threefold classification of rewriting strategies or song lyric substitution strategies. These strategies are re-creation, hook adaptation, and reverent translation. (2001, 33.) Re-creation refers to the practice of adding an entirely new set of lyrics to the pre-existing melody. The objective of hook adaptation is to draw inspiration from the ST and to preserve its verbal hooks, meaning that e.g. the reoccurring key words or the basic idea are transferred. Reverent translation, on the other hand, results in a

translation that aims to transfer the meaning of the ST in spite of some alterations due to rhythm and cultural differences. (2001, 36–39.)

Franzon has also introduced another model, which consists of five possible strategies. The last three of them are usable in creating singable TTs. In practice, some of these strategies can be combined (2001, 373):

1. Leaving the song untranslated;
2. Translating the lyrics but not taking the music into account;
3. Writing new lyrics to the original music with no overt relation to the original lyrics;
4. Translating the lyrics and adapting the music accordingly – sometimes to the extent that a brand new composition is deemed necessary;
5. Adapting the translation to the original music. (Franzon 2008, 376.)

Common in popular music industry and similar to Franzon’s earlier category of re-creation, the third strategy can be seen as complete rewriting. The result of this is a TT which might only include a single word, image, or phrase from the source (2008, 380). By adopting the fourth and the fifth strategy, the TT writer attempts to reach a balance between the ST and the TT as well as between the composition and the text. Rhythmic adapting of the melody (alternative 4) is a tool often used by songwriters, and the changes to the rhythm are usually realized so that the listener hardly notices them. However, when the TT is written by a songwriter, even more large-scale alterations can be made to the rhythm or even to the melody and structure. In the fifth strategy, the TT is created following the restrictions set by the original rhythm so that the functional alterations are mainly textual. (2008, 384–386.)

The use of different translation strategies is possible as well. For Peter Low, the term ‘translation’ is reserved for texts “where there is extensive transfer of material from the ST, with a reasonably high degree of semantic fidelity” (2013, 231). Andrew Chesterman has introduced a detailed system for categorizing different translation strategies. He divides the strategies in three groups: syntactic, semantic and pragmatic strategies, which include i.e. clause structure changes, synonymy, paraphrase or changes in explicitness and cultural filtering (1997, 93–105).

Rewriting singable song texts draws attention not only to the text but to the rhythm as well. From a text-centered viewpoint, the melody constructs the boundaries inside which the TT is written. In singable song texts, the TT writer takes into consideration the number of notes but more importantly the downbeats onto which stressed syllables are placed. In addition, the note lengths are taken into account when deciding suitable syllable lengths. Ronnie Apter and Mark Herman have examined the merging of text and melody in opera. According to them, the TT writer has six different local

strategies with which the original melody can be slightly adapted to meet the demands of the text: the TT writer can split, combine, add or delete notes as well as add syllables or spread them on several notes. (2012, 28.)

## **Research material and methodology**

The analysis is based on two songs, Hank Williams Sr.'s song *Ramblin' Man* (1951) and its Finnish version *Kulkuri* (2002). Hank Williams (1923–1953) was an American country singer and songwriter. During his short-lived career, Williams had two performance personas: one was Hank Williams himself, while the other was Luke the Drifter. The tracks released under this pseudonym were mostly not songs but recitations (*Ramblin' Man* being an exception) about the tragic side of life with heavily sentimental, biblical, and moralistic undertones. (Ching 2001, 55.) According to biographer Paul Hemphill, Luke was a way of repenting and moralizing the things Hank Williams had done (2005, 118). The original idea behind inventing the pseudonym was to preserve Williams' reputation among jukebox operators, who bought a large number of his hit recordings. Although there was no doubt as to the real identity of Luke, the alter ego became a way of differentiating between Williams' different works. (Ching 2001, 55.)

Written by songwriter Marko Haavisto, the Finnish song was recorded by Marko Haavisto ja Poutahaukat, a band which combines Finnish popular music, schlager, traditional *rautalanka* (a genre related to surf music) with North American rock 'n roll and country music (Haavisto). The chosen research material is a typical example of today's song lyric substitution, where the roles of rewriter, commissioner, arranger, and performer may be merged. In this case, the ST was chosen and rewritten by a songwriter, who also performs the target-language song. I also opted for a target text which can be roughly identified as either a translation or an adaptation. Sometimes it is more logical to define the target song texts as adaptations. For Peter Low, adaptations are texts which draw inspiration from the source but which include more significant alterations than translations (Low 2013, 230).

Due to the nature of the subject of this thesis, I have opted for a qualitative and descriptive research method. I compared the verbal material as well as the rhythm and melody of the two songs. By the means of text analysis, I first searched for indications of the use of different substitution strategies, both global and local. After this, I examined the local strategies of adapting melody and text utilizing a notation I created based on listening to the songs. I used Franzon's two models and Apter and Herman's list as an outline for my analysis. Based on the research questions presented earlier, my objective was to answer the following questions: Which substitution strategies have been used

in creating the TT? Does the TT combine different strategies? How can these strategies be situated in Franzon's models? Have alterations of rhythm made in the target song in order to merge the melody and text and if so, why?

## Analysis and results

*Ramblin' Man*, one of Williams' few minor key compositions, recounts the story of a man who prefers to spend his days on the road. He travels from one town to another, rejecting the idea of settling down with a woman. He begs his love to understand his restless nature while reassuring her that he loves her. The song also has a religious undertone typical to country music and Williams' recordings: feeling that it is impossible to escape his faith, the man believes his life and death have already been dictated by the Christian god.

Both *Ramblin' Man* and *Kulkuri* use a strophic form (AAA), meaning that they are built on three similar stanzas. This form is often used in logocentric songs, such as North American folk songs. (Salo 2014, 86.) *Ramblin' Man* can be seen as a relatively logocentric and narrative-like song. In addition to the song's form, the austerity of instrumentation in *Ramblin' Man* contributes to the emphasis given to the word, singer, and melody.

One possible starting point into examining song lyric substitution strategies is to analyze the transfer of verbal hooks and key words. Typical of songs written in strophic form, the song's name is repeated in the short refrain at the end of each stanza. The target text writer has acknowledged the importance this repeated element, and has decided to transfer it to the Finnish song text:

(1) I love you baby, but you gotta understand/**when lord made me, he made a ramblin' man.**

Sua kaipaani beibi, mut minkä mahtaisin/**kun luoja loi mun, se loi kulkurin.** ("I miss you baby, but what could I do/when god created me, he created a vagabond".)

The TT writer has thus looked for the phrase which functions as the most crucial verbal hook in the source text, translating the key words *lord* and *ramblin' man*. Certain adaptations have been made to the refrain: the TT does not feature the Finnish equivalent of the verb *understand* even though it could technically be fitted into the melody without rhythmic changes. Instead, another verb (*kaivata* 'to miss') has been selected due to rhyming and the word's better singability. In addition to the refrain, other important key words can also be identified: *settle down*, *grave*, *home* and *towns*, for example. In the ST, many words are also accentuated by long or high notes in the melody. However, all of these words cannot be seen as prominent key words, as some of them are not relevant to the song text and its theme.

The global strategy adopted by the TT writer can consequently be defined as hook adaptation: many repeated words and phrases as well as the most important key words have been translated. At local level, there are signs of the use of reverent translation strategy: in other words, some parts of the text have clearly been translated. In *Kulkuri*, there are signs of the use of Chesterman's syntactic, semantic as well as pragmatic strategies, including the usual translator's tools such as the use of a near-synonym, omission, addition as well as literal translation and changes in clause constituent order. The translation strategies also include the use of paraphrase, a free or loose translation strategy (MonAKO). The following is an example of a case where the TT writer has transferred the same meaning through free rephrasing typical to expressive texts. The key word *town* is reproduced as well as the underlying feeling of the changing surroundings:

(2) I love to see the towns a-passin' by/ and to ride these rails 'neath god's blue sky.  
Ei oo kaupungilla välii, ei rahallakaan/ kunhan maisema vaihtuu, kunhan liikkuu saan.  
("The town and the money don't matter, as long as the scenery changes, as long as I can go.")

In the context of popular song texts, the use of paraphrase can be seen as a reverent translation strategy. In addition to various local translation strategies, the TT has signs of the use of re-creation. An example of this can be seen at the end of the second stanza:

(3) But when that open road starts to callin' me/ There's somethin' o'er the hill that I gotta see.  
Mut jos en laittaisi meneen, jos en laulaa mä sais/ oisin kylmä kuin kivi, kuin pelkkä varjo vain.  
("But if I didn't go, if I couldn't sing/I would be cold like a stone, just a shadow.")

Speaking in metaphors, the TT protagonist states that he would be only a shadow of his true self if he could not live as he pleases. Even though this part of the TT consists of completely rewritten textual elements, it echoes the overall atmosphere of the song. The new elements produced by the TT writer are consequently tied to the overall idea and feeling of the text. Due to the use of re-creation, the TT can be seen as an adaptation. While the rewriter brings new textual elements to the TT, he still uses the ST as a basis for the new text so that the song text's atmosphere is transferred. The chosen global strategy has also dictated the overall approach to the creation of the TT and selected the elements which are the most essential to the TT.

In addition to the textual strategies, there are certain approaches which operate with both text and melody. Even in the original song, the verses are not rhythmically identical to each other. There is consequently certain looseness to the melody of the *Ramblin' Man*, which helps the TT writer to realize small changes to the rhythm. Haavisto has utilized most of the methods of rhythmic adaptation listed by Apter and Herman (2012): he has added 16 notes, split 15 notes, divided eight and deleted five notes. (Inside *Ramblin' Man*, there are five added notes, six split notes, 11 divided

notes and five deleted notes.) It should be noted that the TT writer has especially used the methods of adding and splitting notes, as they create more space for lengthy Finnish words.

In terms of the narrative, one of the strongest points in both the ST and the TT occurs at the end, which predicts the death of the protagonist. In addition to the refrain, this is a part where fidelity to the ST has been considered especially important (see image 1).

And when I'm gone \_\_\_\_\_ and at my grave you stand just say

Ja kunmun ai - ka on tä - ys \_\_\_\_\_ ja käyt hau - dal - le - ni, \_\_\_\_\_ niin tie - dät

Image 1. Use of strategies at the end of the third stanza in *Kulkuri* (Prose translation of the TT: “And when my time comes and you come to my grave, you will know that god has taken home your vagabond.”) (© Mercury Records, UMG; Marko Haavisto ja Poutahaukat, Johanna Kustannus Oy)

Adopting the reverent translation strategy has resulted in some rhythmic deviations from the original. Key words such as *ramblin’ man*, *grave*, *god* and *home* have been transferred into the TT. Including the Finnish equivalent of the word *grave* in the TT has forced the TT writer to divide a note in two. Interestingly, the last, unaccented syllable of the word *haudalleni* has been placed on a stressed note (last measure in the example in image 1), which means that the key word has been considered more important than the principles of stress otherwise observed by Haavisto.

It needs to be understood, however, that rhythmic deviations from the original are not necessarily the result of reverent translation. In the Finnish song, deviations to rhythm have also been made in conjunction with the use of re-creation strategy. Moreover, the use of reverent translation strategy does not always require large-scale rhythmic adaptation, which can be seen in the refrain, where the rhythmic deviations are fairly small-scale (see, for example, the merging of two sixteenth-notes into one eighth-note in measure 18 in image 2). In fact, the strategy of adapting the text to the pre-existing melody and rhythm has been utilized. To illustrate, the TT writer has used the two-syllable verb *kaivata* ‘miss’ instead of the three-syllable word *rakastaa* ‘love’, keeping the original rhythm intact. It is evident that the TT writer has made alterations to both the text and the rhythm in order to create a functional song text in target language. Haavisto has thus utilized the tools of a songwriter in addition to those of a (literary) translator.

I love you ba-by, but you got-ta un-der-stand, when the lord made me he made a ra-mblin' man.

Sua kai-paan bei-bi, mut min-kä mah-tai-sin, kun luo-ja loi mun se loi kul-ku-rin.

Image 2. Strategies of merging melody and text in the refrain of *Kulkuri* by Marko Haavisto (© Mercury Records, UMG; Marko Haavisto ja Poutahaukat, Johanna Kustannus Oy)

Adapting melody and words together (strategies 4 and 5 from Franzon's five-step model) can be seen as an underlying strategy used throughout the process. Some of the rhythmic adjustments are hardly noticeable, whereas other changes can be more large-scale. In addition to alterations of rhythm, the TT writer and performer has even been able to slightly alter and complement the melody. While the main purpose has been to retain the original melody, it has not been kept entirely intact. Altering the melody might, in fact, change the song's meaning more than changes at textual level. There are some examples of alteration of melody in *Kulkuri*, one of which can be seen in the second measure in image 3. While these deviations do not directly result from the substitution strategies, they have partly been made due to the change in the number of syllables.

sea, 'cause that's the life I be-lieve he meant for me.

niin, et-tä sii-nä on se ty-ö, jo-honmut muo-vat-tiin.

Image 3. Changes in melody in *Kulkuri* (© Mercury Records, UMG; Marko Haavisto ja Poutahaukat, Johanna Kustannus Oy)

All in all, the TT aims to achieve the skopos of a singable and performable song text, which largely contributes to the selection of substitution strategies. The objective of adding new material to the TT is to create a functional adaptation of the original text. By selecting the global strategy of hook adaptation, the TT writer chooses which ST elements constitute the core of the text. The new material is then wrapped around the core so that the original atmosphere is mostly retained. It needs to be noted that the global strategy is nearer to reverent translation than complete rewriting. All in all, the result of the rewriting process is a song about a song. This is a concept similar to one of James S. Holmes' forms of verse translation, "poem 'about' poem", which is a text "drawing from the original in an indirect, partial way" (Holmes 1970, 93).

## **Discussion**

In this thesis, I examined the use of substitution strategies in singable song target texts as well as the rewriting occurring in them. In addition to this, I analyzed the means of merging melody and text. After the analysis of *Kulkuri* by Marko Haavisto, it is evident that the TT writer's background in professional songwriting has had a considerable effect on the result. In this case, however, writing a singable TT differs from writing original songs in that the melody as well the theme and the textual hooks have already been determined by a songwriter in another culture. During the analysis, I also tested Johan Franzon's models on substitution and translating strategies. Franzon's models proved to be useful at global level, although they can be utilized to a certain extent in the analysis of local strategies as well. It is useful, however, to complement the analysis by examining local translation strategies.

In addition to theories and articles specified in song texts, certain translation studies classics can be employed as well. The tenets of Reiss and Vermeer's skopos theory provided the background for my thesis, as they can be seen as the principles which determine the choice of song lyric substitution strategies. Consequently, the rewriting process of song texts is dependent on the skopos of a singable and performable text. I also adopted certain ideas from literary translation researchers such as Riitta Oittinen, who sees all translation as a form of rewriting. By slightly modifying her ideas, I came into the conclusion that all song target text production could be viewed as rewriting rather than translation. I was also able to establish reasons which cause rewriting. Two categories for these reasons can be distinguished: Firstly, rewriting can be caused by restrictions and requirements set by the ST form well as the skopos of the TT. The second category underlines individuality and interpretation, so that rewriting is not an obligatory strategy but an approach arising from the rewriter's freedom of interpretation.



In popular music, the TT is written using different strategies and methods from different fields. This thesis has demonstrated that translation is merely one of the substitution strategies available in creating the TT. However, its use is not compulsory. With my descriptive approach, I have aimed to refrain from the prescriptive statements occasionally written on the subject of song rewriting in translation studies. The relevant issue here is not the idea that target texts are created with too much freedom in order to be defined as translations; the problem is that they are understood as translations in the first place, especially when they are not meant to be translations. Applying traditional views on translation to song texts can be unfruitful at times.

Since songs do not consist solely of words, I adopted a multimodal viewpoint into song lyric substitution strategies. Nonetheless, it needs to be understood that any thesis conducted in translation studies assumes a relatively logocentric position: When the focus is on transmitting texts to other cultures and languages, the words are inevitably considered meaningful. I opted for viewpoints and research material which can be presented without difficulty in the word-oriented framework of translation studies. In the future, there is still room for studies on the multimodality of songs and song text substitution. By selecting a multidisciplinary approach, one interesting research subject could be the change in the formation of musical and verbal meaning in target texts. In this thesis, my objective has been to continue the discussion on multimodality in song texts and to demonstrate that it is possible to complement the usual research methods without becoming estranged from the central concepts of translation studies.