

SLOVENSKI PREVOD V TRKU Z GLASBENO UMETNOSTJO – PREVAJANJE LIBRETOV, SAMOSPEVOV IN POPEVK

Benjamin Virc

1 Uvod

Kljub dolgoživi prepletenosti glasbe in literature kot dveh samostojnih umetniških polj in obenem tudi semiotičnih sistemov, ki v zahodni glasbi obstaja vsaj od starogrškega pojma *mousikē*, se je znanstveno preučevanje njunih trkov in estetsko-poetičnih oplajanj, ki se kažejo tudi v prevajanju besedil, namenjenih petju, vzpostavilo razmeroma pozno, pri čemer v slovenskem prostoru še vedno čakamo na celovitejšo interdisciplinarno obravnavo te problematike. Namen poglavja je tako predvsem pokazati na dejstvo, da je bila slovenska prevodna praksa v navezavi na glasbeno umetnost z upoštevanjem kulturno in politično podrejenega položaja slovenskega jezika v primerjavi z nemščino kot jezikom hegemonistične kulture in politične oblasti v preteklih stoletjih presenetljivo bogata. Še več, z namenom širše popularizacije glasbenogledaliških del v tedanjem germanofonem prostoru obstajajo celo nemški prevodi iz slovenščine kot izvirnega jezika. Zaradi prostorske omejenosti se poglavje osredotoča predvsem na slovenske prevode v tistih glasbenih zvrsteh, ki jih lahko v kontekstu Heglove in Adornove estetske teorije definiramo kot tipične estetske komoditete svojega časa oziroma kot najbolj razširjena glasbena dela z najizrazitejšo fetišistično dimenzijo.

Od glasbenih zvrsti, ki so tesno povezane z literaturo in s tem tudi s prevodno prakso, tako po kronologiji nastanka in v časovnem diapazonu med poznim 18. stoletjem in aktualno sodobnostjo najbolj izstopajo opera, samospev in popevka. Kljub siceršnji zgodovinski pomembnosti zborovske pesmi v kontekstu prebujanja slovenske nacionalne identitete po marčni revoluciji 1848 je ta izključena iz naše obravnave, še posebej zato, ker so zborovske skladbe praviloma nastajale na slovenska besedila, redkeje tudi v drugih južnoslovanskih jezikih pod ideološkim okriljem panslavizma. Kot

eksemplarični primer slovenskega narodnega buditeljstva velja omeniti zbor *Domovini* Benjamina Ipavca iz leta 1852 na besedilo Radoslava Razlaga, ki je leta 1871 postal prvi slovenski deželni glavar Kranjske v tedanji Avstro-Ogrski.

2 Prevodi opernih del v 18. stoletju

Med začetke prevodne prakse lahko štejemo obdobje razsvetljenstva oziroma Zoisovega literarnega krožka. Jurij Japelj naj bi okrog 1775 začel prevajati Metastasiev libreto *Artaserse* (Kidrič 1929, 221), a ga ni dokončal (Grdina 1991, 150, gl. tudi Vidmar 2020), medtem ko sta Anton Tomaž Linhart in Žiga Zois po letu 1781 začela prevajati operne arije različnih avtorjev (Vidmar 2020, 189). Na kvaliteto njunih prevodov namiguje tudi anekdota, po kateri naj bi sloviti italijanski libretist Pietro Metastasio na Dunaju v drugi polovici leta 1781 ljubljanskemu kanoniku Janezu Antonu pl. Ricciju po njegovi pevski predstavitvi neke Linhartove pesmi (najverjetneje prepesnitve katere izmed Metastasievih arij) zaupal naslednje: »Noben glas vaše pesmice ni bil neprijeten mojim ušesom.« (prav tam)

Zaradi pomanjkanja primarnih virov, ki bi nedvoumno potrdili obstoj slovenske prevodne prakse v poznem 18. stoletju, lahko domnevamo, da so potencialno še neodkriti ali v toku zgodovine trajno izgubljeni prevodi (kot denimo v požaru ljubljanskega Stanovskega gledališča leta 1887) povečini italijanskih libretov v nemščino nastajali v razsvetljenskih intelektualnih krogih, kakršen je bil tudi Zoisov, ki niso spodbujali zgolj ustvarjanja v slovenskem jeziku, ampak tudi prevajalsko prakso nasploh – predvsem v nemščino – s tem pa so ohranjali nekakšno jezikovno ambivalentno oziroma interkulturno pozicijo, o čemer priča tudi odkrit Linhartov nemški prevod libreta *La frascata* Filippa Livignija, ki je bil natisnjen leta 1782 v Ljubljani (Cigoj Krstulović 2016). Čeprav lahko razsvetljenske impulze nedvomno štejemo za začetke slovenske prevajalske prakse v polju glasbenega gledališča, je bil njen domet močno omejen z (ne)razvitostjo (slovenske) glasbenogledališke infrastrukture in posledično nezmožnostjo širše participacije (slovensko govorečega) občinstva.

Na tem mestu velja opozoriti na pomenljivo razliko med slovenskim glasbenim gledališčem (tako v jezikovnem smislu kot v smislu konstrukcije identitete) in glasbenim gledališčem v današnjem slovenskem prostoru, ki ga je upravljala nemško govoreča oblast (administracija) in je bil nekdanj del habsburškega imperija. Pred letom 1765 Ljubljana namreč ni imela stalnega in posebej za ta namen zgrajenega glasbenega gledališča, zaradi česar so različne operne skupine gostovale po različnih zasebnih in javnih dvoranih (Rotovž, Lontovž, Auerspergov Knežji dvorec, Stanovska jahalnica) (Kotnik 2012, 69). Da bi dosegla karseda širše občinstvo, sta Linhart in Zois v skladu z utilitarnim prerodnim programom, ki ni zasledoval elitističnih ciljev (Dović 2020, 102), izbirala lahkotne arije, največkrat z ljubezensko tematiko in komično vsebino, te

slovenske pevske točke pa so nato v svoje predstave vključevale italijanske in nemške operne skupine, ki so redno prihajale v Ljubljano. Med ohranjenimi prepesnitvami arij zasledimo Linhartov prevod iz leta 1782 *Na vem, če je kej fletno* (*Amor non so che sia*) (Cigoj Krstulović 2016, 483) iz Livignijevega libreta opere *La frascatana* v uglasbitvi Giovannija Paisiella in Zoisov prevod arije *Preljube ženice* (*Mie care donnette*, prevod je nastal med letoma 1797 in 1809; prav tam, 485) iz libreta opere *Le donne cambiate* Giuseppeja Marie Foppe, ki ga je uglasbil Marcos António Portugal.

3 Prevodi opernih libretov v 19. stoletju

Slovenska prevodna praksa v polju glasbenega gledališča se je kljub začetnemu entuziazmu pomarčnega obdobja razvijala razmeroma počasi. Svojevrstni mejnik predstavlja leto 1866, ko je prišlo do prazvedbe prve slovenske komične operete (oziroma spevoigre) *Tičnik* Benjamina Ipavca, ki je dejansko nastala na podlagi libreta *Der Käfig* Augusta von Kotzebueja v slovenskem prevodu Mihaela Lendovška in Bogoslava Rogačkega, ki ga je leta 1869 izdalo Dramatično društvo v Ljubljani. Svoj prvi večji razmah je slovenska prevodna praksa doživela po ustanovitvi Dramatičnega društva v Ljubljani leta 1867, še posebej po letu 1892, ko se je društvo preselilo v prostore tedaj na novo zgrajene ljubljanske opere, tj. Deželnega gledališča (današnje stavbe ljubljanske Opere), ki je bilo slavnostno odprto 29. septembra 1892 in je kot krovni *spiritus agens* slovenske gledališke kulture angažiralo različne avtorje z namenom uprizarjanja tujih oper v slovenskem jeziku v tedanjem Deželnem gledališču v Ljubljani. Prevajanje libretov oziroma njihovo podomačevanje v nacionalni jezik namreč ni bilo usmerjeno v »semantično približevanje« vseh vsebin odrskega dogajanja gledalcu, kot bi morda lahko namigovala današnja praksa, ampak je imelo za slovensko kulturo (oziroma glasbeno gledališče), ki je zavzemala le eno izmed številnih marginalnih (*de facto* provincialnih) pozicij v tedanjem habsburškem imperiju, poseben simbolni pomen, saj je le tako upravičila status nacionalne institucije (Grdina 1999, 32).

Že bežni pregled imen prevajalcev libretov, ki jih je izdajalo Dramatično društvo v Ljubljani (v tisku Narodne tiskarne), pokaže, da je med najpogosteje omenjenimi avtorji Anton Funtek (1862–1932). Funtkovo vsestransko literarno delovanje (bil je med drugim urednik *Ljubljanskega zvona*, *Laibacher Zeitung* in *Uradnega lista* Narodne in Deželne vlade SHS v Ljubljani) ter ustvarjanje v prozi, poeziji in dramatikini se kaže tudi na področju glasbenega gledališča. Ob treh izvirnih libretih z naslovi *Teharski plemiči* (1890) *Urb, grof celjski* (1893) in *Ksenija* (1897) je avtor več prevodov libretov, kot so *Cavalleria rusticana* (1893), *Čarostrelec* (1893), *Prodana nevesta* (1893), *Marta ali Semenj v Richmondu* (1894), *Poljub* (1894), *Rigoletto* (1896), *La traviata* (1897), *Ernani* (1897), *Faust* (*Margareta*) (1899), *Brivec seviljski* (1905) idr. V Funtkovem času sta se kot prevajalca opernih libretov uveljavila tudi Mihael Markič (1864–1939), ki je

med drugim prevedel Humperdinckovo opero *Janko in Metka* (1895) in Wagnerjevo romantično opero *Lohengrin* (1898), ter Anton Štritof (1859–1917), sicer oče dirigenta in prevajalca Nika Štritofa, ki je pozneje nadaljeval »družinsko tradicijo« prevajanja za glasbeno gledališče. Kot svojevrstno zanimivost tedanje prevodne prakse velja omeniti močno tendenco podomačevanja, ki jo velja razumeti kot romantični impulz mitološke reimaginacije opernih oseb in njihovo posledično kulturno presaditev v slovenski kontekst, kar se kaže tudi v naslednjih dveh paralelizmih iz Markičevega prevoda Wagnerjevega *Lohengrina*: Heinrich der Vogler–Henrik Ptičar in Friedrich von Telramund–Miroslav Telramundski.

Med najpomembnejšimi prevodi Antona Štritofa zasledimo Verdijevega *Trubadurja* (1895), Wagnerjevi operi *Večni mornar* (1900) in *Tannhäuser in pevška tekma na wartburškem gradu* (1900) ter Massenetevo opero *Manon* (1907). Da je bila bera prevodov *fin de siècle* presenetljivo široka in na razmeroma visokem nivoju, dokazuje tudi širok zvrstni diapazon glasbenogledaliških del, med katerimi ni manjkalo niti najtehtnejših Verdijevih oper, Wagnerjevih romantičnih oper in glasbenih dram, dunajske operete – pri tem izstopa denimo *Netopir* Straussa ml., ki ga je leta 1899 prevedel Oton Župančič in katerega prevod je z rahlimi spremembami še vedno prisoten na slovenskem glasbenogledališkem odru – niti francoske vélike opere, kot denimo v primeru Meyerbeerove opere *Africanka* (*L'Africaine*), ki jo je leta 1895 prevedel Engelbert Gangl. Še isto leto se je Gangl v zgodovino zapisal kot prvi prevajalec znamenite Bizetove opere *Carmen*. Med manj znane prevode glasbenogledaliških del, ki so do danes skoraj povsem izginili z opernih odrov, sodi prevod opere *Prenočišče v Grenadi* (*Das Nachtlager in Granada*) Josipa Cimpermana (1847–1893), ki ga je leta 1893 izdalo Dramatično društvo v Ljubljani.

Z namenom doseganja širšega občinstva v tedanjem multikulturnem habsburškem imperiju in bržkone tudi večjega ekonomskega iztržka je nastalo več prevodov izvirnih slovenskih besedilnih predlog v tuje jezike (praviloma v nemščino), kot kaže tudi primer slovensko-nemške izdaje klavirskega izvlečka Foersterjeve opere *Gorenjski slavček* (*Krainer Nachtigall*) leta 1901 v založbi Glasbene matice v Ljubljani. Povsem nasproten pojav, torej primer kulturne asimilacije germanofonemu prostoru, lahko opazujemo v primeru Rista Savina, ki je svoji dve operi *Poslednja straža* (1898) in *Lepa Vida* (1907) komponiral na nemška libreta Richarda Batke.

4 Prevodi besedil samospevov v 19. in 20. stoletju

V širši kontekst omenjenega programa narodnega buditeljstva, kot sta ga po marčni revoluciji leta 1848 začrtala gibanje Zedinjena Slovenija in ustanovitev Slovenskega društva, se umešča tudi ustvarjanje samospevov na slovenska besedila (bodisi izvirnih besedil ali slovenskih prevodov – povečini iz nemščine), ki se formalno začinja z izdajo prvih dveh zvezkov *Slovenske gerlice* (Špendal 1981, 10), četudi obstajajo indici, da se je samospev

kot nekakšna »salonska izvedba« solistične arije (ali kancone) pojavil že na prehodu iz 18. v 19. stoletje (Barbo 2006). Samospev je zaradi poudarjeno intimno-izpovednega značaja, ki se spleta med poezijo in komorno glasbeno atmosfero (interakcijo solističnega pevskega glasu in spremljavo klavirja), v drugi polovici 19. stoletja postal priljubljena glasbena forma glasbene romantike in tako rekoč »obvezni element« salonsko-čitalniške kulture v okviru tedaj vse pogostejših prireditev (bésed) na Slovenskem.

Številni slovenski (oziroma nekateri na Slovenskem naturalizirani) skladatelji, med drugimi Anton Foerster (1837–1926), Risto Savin (s pravim imenom Friderik Širca) (1859–1948), Karel (Karol) Hoffmeister (1868–1952), Gojmir Krek (1875–1942), Anton Lajovic (1878–1960), Stanko Premrl (1880–1965), Lucijan Marija Škerjanc (1900–1973) idr., ki so ustvarjali samospeve, so z namenom umetniškega izražanja v slovenščini večkrat posegli tudi po slovenskih prevodih tujih besedil. Svojevrstno izjemo predstavljata opusa Benjamina Ipavca (1829–1908) (Nagode 2018), še posebej Josipa Ipavca (1873–1921), ki je samospeve ustvarjal povečini na nemška besedila. Slovenski prevodi samospevov Josipa Ipavca so tako nastajali posthumno v 20. in 21. stoletju ter v avtorstvu več prevajalcev, kot so Smiljan Samec, Pavel Oblak in Igor Grdina (Ipavec 1998, Ipavec 2010). V kontekstu medkulturnih izmenjav velja omeniti tudi dvojezične (češko-slovenske) notne izdaje samospevov v založbi Leopolda (Lavoslava) Schwentnerja iz Brežic ob Savi, kar velja z veliko mero gotovosti pripisati tedaj porajajočemu se panslavizmu ter pogostim migracijskim tokovom glasbenih ustvarjalcev med različnimi slovanskimi deželami.

Seznam obstoječih prevodov besedil samospevov je zaradi krajše in s tem intenzivirane glasbeno-literarne forme bistveno daljši kot v primeru obsežnejših glasbenogledaliških del, zato na tem mestu izpostavljamo le nekatere, med drugim *Pet samospevov* Antona Foersterja, ki jih je leta 1896 izdala Glasbena matica v Ljubljani, in tri cikle samospevov Karla Hoffmeisterja – *Pesmi za visok glas* (1893), *Trije jahači* (1894) in *O mraku* (1896) – ki so izšli v založbi Lavoslava Schwentnerja iz Brežic. V vseh štirih izdajah zasledimo izključno prevode Antona Funtka, ki svojega prevajalskega peresa ni odložil niti v poznih letih, ko je prispeval pevski prevod besedila iz Goethejevega *Fausta* za samospev *Bolhač* (Premrl 1933) Stanka Premrla iz leta 1929. Ob Funtku začnejo na prehodu iz 19. v 20. stoletje vedno bolj izstopati imena prevajalcev s prodornejšo poetiko, kot so denimo Anton Aškerc, Oton Župančič, Cvetko Golar, Andrej Budal (s psevdonimom Pastuškin) idr. Najpomembnejše izdaje samospevov, ki reflektirajo novo »zvočnost« slovenske glasbene moderne, zasledimo v reviji *Novi akordi*, ki jo je urejal Gojmir Krek in je izhajala med letoma 1901 in 1914. Med samospevi s slovenskimi prevodi velja omeniti cikel *Tri nove pesmi potujočega tovariša* Rista Savina in v prevodu Antona Aškercera, ki je izhajal postopoma med letoma 1902 in 1903, Krekova samospeva *Prošnja* (Krek 1902) v Aškercčevem prevodu in *Ali veš?* (Krek 1913) v prevodu Andreja Budala. V *Novih akordih* kakor tudi v glasbenih edicijah Glasbene matice v Ljubljani

(Lajovic 1904) in v založbi Lavoslava Schwentnerja (Lajovic 1905) je prav tako izšlo več samospbevov Antona Lajovica s prevodi Otona Župančiča in Cvetka Golarja.

Čeprav se v naslednjih desetletjih 20. stoletja samospev postopoma umika sodobnejšim zvrstem, velja posebno pozornost nameniti obsežni izdaji samospbevov med letoma 1939 in 1941 v kar desetih zvezkih (oziroma »sešitkih«), s katerimi je Gojmir Krek v samozaložbi zaokrožil svoje glasbeno ustvarjanje bodisi na izvorna besedila slovenskih pesnikov in pesnic bodisi na prevode Antona Aškerca, Nika Štritofa, Alojza Gradnika in Otona Župančiča. Tudi čas druge svetovne vojne ni povsem utišal slovenske besede, saj sta v založbi Glasbene matice v Ljubljani izšla samospev *Žalostna deklica* Antona Lajovica na prevedeno besedilo Iva Šorlija (Lajovic 1942) in posthumna edicija Krekovih dvanajst še neobjavljenih samospbevov z naslovom *Skladbe* (Krek 1944), ki jo je uredil Lucijan Marija Škerjanc in v kateri zasledimo prevode Alojza Gradnika, Nika Štritofa in Pavla Karlina. V kontekstu negovanja dediščine slovenskega samospbeva velja izpostaviti obsežno posthumno izdajo zbirke 25 samospbevov Lucijana Marije Škerjanca z naslovom *Samospevi na besedila tujih pesnikov* (Škerjanc 2011), ki vključuje prevode Josipa Vidmarja, Ferda Kozaka, Pavla Karlina, Antona Aškerca, Pavla Debevca in Otona Župančiča.

5 Prevodi za glasbeno gledališče v 20. in 21. stoletju

Prva desetletja 20. stoletja je slovensko glasbenogledališko prakso zaznamovala jezikovna podoba prevedenih libretov v avtorstvu Antona Funtka, Antona Štritofa, Mihaela Markiča, Frana Salesškega Finžgarja (1871–1962), Iva Šorlija (1877–1958), Otona Župančiča (1878–1949) in Cvetka Golarja (1879–1965), ki se je med drugim podpisal tudi pod prevode oper in operet, kot so *Onjegin* (1903), *Cigan baron* (1904), *Dijak prosjak* (1904), *Toska* (1906, zapisana s K) in *Don Cezar* (1906). Misija »izgradnje« nacionalnega opernega kánona, ki med drugim predpostavlja tudi izvajanje glasbenogledaliških del v nacionalnem (slovenskem) jeziku, je tako le obrodila sadove, kar se kaže tudi v splošnem porastu števila prevajalcev za glasbeno gledališče. Od zgodnjih tridesetih let 20. stoletja začetna vedno bolj izstopati Niko Štritof (1890–1944) in Smiljan Samec (1912–1995) kot avtorja z največ in najpogosteje izvedenimi prevedenimi libreti. Kot je zapisal Samec ob tridesetletnici Štritofove smrti, je Štritof v celoti prevedel 48 oper in 18 operet (Samec 1974, 84), pri tem pa izpostavi Štritofov prvi nadvse uspeli operni prevod, Prokofjevovo opero *Zaljubljen v tri oranže* iz leta 1927, s katerim je veliko pripomogel k izjemnemu uspehu te opere v Ljubljani še pred vojno (prav tam). Med Štritofovimi prevodi ne manjka mojstrskih del – od Bizetove *Carmen* (ki jo je prevedel skupaj z Otonom Župančičem), *Jevgenija Onjegina* in *Pikove dame* Čajkovskega, Donizettijeve opere *Don Pasquale*, Dvořákové *Rusalka*, Massenetevih *Manon* in *Wertherja* (libreto te opere je pred Štritofom prevedel Milan Pugelj ob koncu leta 1908), Janáčkovih oper

Katja Kabanova in *Jenufa*, *Kavalirja z rožo* Richarda Straussa, *Hoffmannovih pripovedk* Jacquesa Offenbacha, pa vse do »kultnega« Rossinijevega *Seviljskega brivca*, v katerem je parafraziral »koseščino« v novih besednih konstelacijah, Puccinijevih oper *Madama Butterfly*, *La bohème*, *Manon Lescaut* in *Sestra Angelika*, Smetanove *Prodane neveste* ter Verdijevih oper *La traviata* in *Moč usode*. Kot poudarja Samec, »[je] Štritofova prevajalska umetniška žilica vselej našla situaciji primerno, bogato, barvito in pevno slovensko besedo, ki je zlasti največkrat primanjkovala vsem prejšnjim prevodom. Podlaganje pravega besedišča pod note in sposobnost, da pri tem kot ostanesh zvest duhu originala, je vsekakor posebna umetniška in prevajalska zmožnost.« (prav tam)

Kljub očitnemu primatu Štritofovih prevodov pa velja osvetliti prispevke tudi drugih avtorjev (Štritofovih sodobnikov), med katerimi prvič zasledimo tudi prevajalko Ružo Lucijo Petelin (1906–1974), ki je za ljubljansko Opero v letih 1937 in 1938 pripravila slovenske prevode Gotovčeve komične opere *Ero z onega sveta*, Puccinijeve *Tosce* (libreto je že leta 1909 prevedel Cvetko Golar), Ponchiellijeve *Gioconde* in Donizettijeve opere *Ljubezenski napoj* (oziroma v avtoričinem prevodu *Kapljice za ljubezzen*). V letu 1938 Smiljan Samec prevzame mesto dramaturga v ljubljanski Operi pod neformalnim mentorstvom Otona Župančiča, s tem pa tudi obveznosti prevajalca opernih libretov in občasno tudi ustvarjalca izvernih besedilnih predlog. Med Samčevimi prvimi večjimi prevodi izstopajo libreti Cileeve opere *Adriana Lecouvreur* (1940), Beethovnovega *Fidelia* (1940), Nicolaijeve *Vesele žene windsorske* (1940) – te je že leta 1920 prevedel Anton Funtek – po drugi svetovni vojni pa prevodi oper, kot so *Ivan Susanin* Mihaila Glinke (1947), Mozartove *Figarova svatba* (1947), *Don Juan* (1950) in *Così fan tutte* (1965), Puccinijeva *Tosca* (1948), operi *Soročinski sejem* (1948) in *Boris Godunov* Musorgskega (1948, libretto opere je prevedel Cvetko Golar leta 1921), Verdijeve opere *Trubadur* (1949, v soavtorstvu z Nikom Štritofofom), *Rigoletto* (1953), *Ples v maskah* (1954), *Otello* (1956), *Aida* (1958), *Nabucco* (1959) in *Don Carlos* (1962), *Faust* Charlesa Gounoda (1953), *Ariadna na Naksosu* Richarda Straussa (1957), Händlovi operi *Julij Cezar* (1966) in *Orlando* (1980) idr.

V drugi polovici 20. stoletja je opazen trend konsolidacije prevodne prakse, ki se kaže predvsem v kontinuirani cirkulaciji in »osvežitvah« oziroma posodabljanju že obstoječih prevodov v kontekstu prakse *regietheater* (režiserjevega gledališča). Kot avtor z največ novimi prevodi v povojnem obdobju izstopa Pavel Oblak (1922–2018), ki je med drugim prevedel Wagnerjevi operi *Večni mornar* (1958) in *Lohengrin* (1961), Puccinijevo *Turandot* (1967), Donizettijevi operi *Lucia Lammermoorska* (1954) in *Ljubezenski napoj* (1957) ter Verdijeve opere *Moč usode* (1965), *Dva Foscarija* (1973) in *Simon Boccanegra* (1975). Med prevajalci opernih libretov zasledimo tudi Mitjo Šarabona (1922–1987) s tremi prevedenimi libreti – Janáčkove opere *Iz mrtvega doma* (1959), opere *Zlati petelin* Rimskega Korsakova (1962) in Verdijeve opere *Macbeth* (1963).

Spodbude k razvoju glasbene in gledališke kulture se v povojnem času kažejo v več knjižnih izdajah prevedenih libretov, in sicer v zbirki *Operna besedila* (sprva v izdaji

Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani in Državne založbe Slovenije, nato pa Mladinske knjige v Ljubljani) in poznejši kompilaciji *Operni spevi* (Mladinska knjiga, 1977). Na tem mestu velja izpostaviti uvodni komentar, ki je zapisan na notranjem ovitku prve knjižne izdaje omenjene zbirke *Operna besedila* (*Prodana nevesta*, 1955): »V zbirki 'Operna besedila', ki jo na pobudo mnogih obiskovalcev gledališča uvajata kot izdajatelj Slovensko narodno gledališče in kot založnik Državna založba Slovenije, bodo postopoma in v skladu z repertoarjem Opere izšli najboljši prevodi opernih besedil, tako da si bodo operni ljubitelji počasi lahko ustvarili 'operno knjižnico'. S tem želita izdajatelj in založnik zamašiti vrzel, ki po svoječasnih poizkusih že iz samih začetkov slovenske Opere že dolgo zeva v naši prevodni gledališki literaturi.« (Sabina, 1955) Še posebej pomenljiv je naslednji odlomek, ki razkriva slovensko percepcijo in recepcijo izdanih opernih prevodov v relaciji do prevodne prakse v drugih republikah tedanje Jugoslavije in do tovrstne prakse v tujini: »Tiskanje opernih besedil pri nas je upravičeno tudi zato, ker so slovenski operni prevodi, zlasti po zaslugi Nika Štritofa, danes ne le na ravni najboljših evropskih opernih prevodov, temveč po svoji kvaliteti v mnogih primerih te celo prekašajo, vsekakor pa so daleč najboljši na vsem slovanskem jugu.« (prav tam)

Opazen zaton prevajanja opernih del se zgodi v poznih osemdesetih letih 20. stoletja, ko postane izvajanje v izvornem jeziku del nove poustvarjalne paradigme, ki povečuje bodisi fetišistično dimenzijo, simbolni kapital oziroma avro izvornika, medtem ko se s pojavom nadnapisov prvič leta 1982 v Kraljevi operni hiši v Londonu (Palmer 2020, 35) zgodi opazen premik v skoposu prevodne prakse, ki ni več primarno usmerjena v produkcijo pevskih prevodov – z izjemo prevajanja »lahkotnejših« zvrsti, denimo operet, kjer imajo besedne igre v jeziku ciljne kulture ključno vlogo pri ustvarjanju komičnega in avtentičnega gledališkega učinka nasploh, ter glasbenogledaliških del (muzikalov in pravljičnih oper), ki so namenjena najmlajšim generacijam – ampak v funkcionalističnem smislu zagotavljanja semantične opore v slovenščini in s tem lažjega razumevanje pétega besedila v tujem jeziku. Na tem mestu velja omeniti prevod pravljične opere *Obuti maček* Cesarja Kjuja v avtorstvu Benjamina Virca iz leta 2014 ter muzikala *Nesrečniki* (*Les Misérables*) v avtorstvu Milana Dekleve iz leta 2017.

Sodobna prevodna praksa v polju glasbenega gledališča je tako v funkcionalnem smislu razpeta med tri končne »tipe« besedil: a) jasno (dvovrstično) strukturiran in semantično strnjen prevod za nadnapise, b) leposlovni oziroma književni prevod libreta, ki je namenjen obeležitvi posebnih dogodkov, zlasti prvih (ali jubilejnih) uprizoritev tujih glasbenogledaliških del – v tem kontekstu je bil objavljen tudi prvi književni prevod Wagnerjevega *Renskega zlata* (Virč 2017), ter c) pevski prevod, ki predpostavlja karseda tesno ujemanje besedne in glasbene prozodije. Občasno se z namenom promoviranja in uprizarjanja slovenskih glasbenogledaliških del (zlasti novitet) v tujini pripravi prevod libreta v angleščino ali jezik ciljne kulture, kot denimo v primerih nemškega prevoda Kogojeve opere *Črne maske* v avtorstvu Klause Detlefa Olofa (2011) ter angleškega

prevoda sodobnega opernega spektakla *Tesla* Slavka Avsenika ml. in Nejca Gazvode v avtorstvu Andreja Čuka (2021), čeprav pri tem do sedaj ni bilo vidnejših uspehov, kar kaže na še vedno razmeroma počasno prodiranje slovenskega kulturnega kapitala v mednarodni prostor.

6 Prevajanje popevk

Z razmahom radia in televizije, ki sta močno vplivala na slogovno-žanrsko diferenciacijo popularne glasbe v obdobju med obema vojnama, še posebej pa po drugi svetovni vojni, se je kot nova glasbena zvrst uveljavila predvsem popevka (oziroma song kot njena najustrežnejša angleška sopomenka) z vsemi estetskimi lokalizmi kulturnega okolja, iz katerega izhaja. Kljub njeni globalni priljubljenosti, za katero naj bi bilo, kot navaja opredelitev v SSKJ, poleg všečne melodije značilno tudi praviloma nezahtevno besedilo (povečini z ljubezensko ali bivanjsko tematiko), do tega trenutka na Slovenskem še vedno čakamo na obsežnejšo interdisciplinarno prevodoslovno in muzikološko raziskavo o pogostnosti in kvaliteti slovenskih prevodov v zvrsti popevke, kar je nekoliko paradokсно glede na njeno občo in dolgoživo prezenco v slovenski kulturni sferi in med drugim kaže na še vedno pretežno konservativno naravnost slovenske akademske (muzikološke) sfere do pertinentne analize popularnih glasbenih fenomenov.

Kot ugotavlja Vladimir Frantar, so besedila za slovenske popevke prispevali številni ugledni književniki in pesniki, kar je znatno prispevalo k dvigu umetniške kvalitete besedil, prav to dejstvo pa naj bi demantiralo slovarsko definicijo popevke (Frantar 2013, 151). Podrobnejšo raziskavo popevke in prevodne prakse v kontekstu popularne glasbe na Slovenskem otežuje tudi pomanjkanje relevantne strokovne in znanstvene literature – redko izjemo predstavljata knjižna izdaja *Enkrat še zapoj...* Vladimira Frantarja (Frantar 2012) ob petdesetletnici Slovenske popevke in obsežna diskografska edicija *Popevke* Dušana Velkaverha, ki jo je leta 2012 izdala Založba kaset in plošč RTV Slovenija – kakor tudi pomanjkljivo in netransparentno evidentiranje prevajalcev omenjene glasbene zvrsti, kar nas je vodilo v ekstenzivno pregledovanje različnih spletnih (in potencialno tudi manj zanesljivih) virov. Med slovenskimi spletnimi platformami, ki vsebujejo bazo besedil popevk in drugih popularnih zvrsti, naj omenimo *Besedilo.si* – *Slovenska glasbena besedila* (Besedilo.si, b. d.) s trenutno 8821 besedili in *Lyric.si* – *Slovenska besedila pesmi* (Lyric.si, b. d.) z 2122 objavljenimi besedili.

Frantar in tudi drugi avtorji, kot denimo Matej Krajnc (Krajnc 2011), razlikujejo med t. i. zlatim obdobjem Slovenske popevke (med letoma 1962 in 1983) in njenim srebrnim obdobjem po letu 1998, ko se je po petnajstletni prekinitvi ponovno obudila tradicija omenjenega festivala, prav to dejstvo pa nas lahko napeljuje k nadaljnji zvrstno-semantični razmejitvi med popevko, ki jo lahko razumemo kot specifično slovenski glasbenozvrstni historizem, in sodobnim songom, s katerim lahko

navsezadnje označimo katerokoli glasbeno-besedilno manifestacijo v kontekstu post-moderne glasbene mašinerije.

Z namenom pridobitve karseda popolnega seznama slovenskih prevajalcev je bilo v okviru elektronske korespondence z Združenjem SAZAS v letu 2021 ugotovljeno, da združenje ne zbira oziroma ne hrani podatkov o prevajalcih besedil popevk. SAZAS sicer v okviru svojih spletnih storitev oziroma svoje podatkovne baze zagotavlja vpogled v podatke o avtorjih in delih, a le o prijavljenih stvaritvah slovenskih ustvarjalcev in imetnikov pravic Združenja SAZAS (SAZAS, b. d.).

Prav zaradi omenjenih metodoloških ovir naj zato pregled zgolj najvidnejših prevajalcev besedil popevk, med katerimi zasledimo imena, kot so Dušan Velkaverh (1943–2016) s pogosto uporabljenim psevdonimom Peter Arnold, Aleksander Mežek, Tomaž Domicelj idr., služi kot orientir nadaljnjih poglobljenih preučevanj, ki jih velja premisliti tudi v kontekstu individualnih trajektorij posameznih ustvarjalcev, njihovega delovanja v tujini (predvsem v anglofonem prostoru), morebitnega vključevanja različnih slogovnih in avtorskih vplivov, denimo poetike Boba Dylana, ameriškega countryja in skupine The Beatles, ter sinteze glasbe in pesništva v obliki kantavtorstva. Med številnimi »odzveni« globalnega fenomena britanske skupine The Beatles velja prišteti tudi slovensko različico popevke *Michelle* v izvedbi Alenke Pinterič (YouTube 2016), ki je leta 1966 izšla na samostojni vinilni plošči (EP 50269, Produkcija gramofonskih ploča, Radio televizija Beograd, Jugoslavija 1966), kar kaže na dinamično fluktuacijo tujih (predvsem angleških) besedil v tedaj širše jugoslovansko kulturno okolje.

Med najbolj znanimi prepesnitvami besedil velja omeniti popevke, kot sta *Danes mi je šestnajst let* v izvedbi Lidije Kodrič (izvirno gre za popevko *Happy Birthday, Sweet Sixteen* v izvedbi Neila Sedake) in *Med iskrenimi ljudmi*, ki jo je Velkaverh za Roberta Younga prevedel v angleščino kot *My Love For You* (YouTube 2019). Velkaverh naj bi skupno ustvaril okrog 600 besedil, od tega 350 izvirnih besedil, v ostalih primerih pa gre za prevode oziroma priredbe bodisi lastnih ali drugih (slovenskih in tujih) piscev (Steržaj 2011).

Ustvarjalna pot Aleksandra Mežka, ki je bila že od samega začetka razpeta med Slovenijo in Veliko Britanijo, tudi v avtorjevih prevodih reflektira načelo kulturne transpozicije in semantične rekalkibracije glede na predvidena pričakovanja ciljnega občinstva. Med njegove najbolj znane prevode gotovo sodi *Siva pot* (*Take Me Home, Country Roads* v avtorstvu in izvedbi Johna Denverja), ki je na Slovenskem dobila že status ponarodele pesmi. Obsežnejši seznam Mežkovih prepesnitev izvirnih angleških besedil je dostopen na ustvarjalčevi spletni strani (Mežek, b. d.).

Tudi formacija Domiceljevega prevajalskega habitusa je, podobno kot pri Mežku, posledica tesnih stikov in pogostih potovanj v Veliko Britanijo, v veliki meri pa tudi lastnih lingvističnih prizadevanj, ki se nenazadnje kažejo tudi v študiju angleškega in slovenskega jezika. Domiceljevi prevodi nekaterih songov Boba Dylana, kot denimo

Forever Young (*Za vedno mlada*) in *A Hard Rain's Gonna Fall* (*Težek dež*), ali *Little Old Wine Drinker Me* (*Stari pijanček*) Deana Martina kažejo na suvereno obvladovanje skopičnih mehanizmov, ki neposredno nagovarjajo slovensko poslušalstvo. Tudi song *Sweet Home Alabama* skupine Lynyrd Skynyrd iz leta 1974 je tako dobil svojo kulturno ustreznico v naslovu *Moj dom je Ljubljana*.

Prevodna praksa v zvrsti popevke (in drugih popularnih zvrsteh) je zaradi svojega imanentnega performativnega potenciala tesno povezana z glasbeno reinvenčijo oziroma reinterpetacijo v obliki t. i. *cover songs* – popevk v novi izvedbi in praviloma tudi v novi besedilni »preobleki« – ki jih lahko v okviru efemernih trendov odkrivanja nove glasbeno-jezikovne zvočnosti (pogosto v parodirani obliki) zasledujemo v različnih geografskih jezikovnih zvrsteh slovenščine, denimo tudi v prekmurskem narečju, ki ga popularizirajo Nika Zorjan, skupina D' Kwaschen Retashy in Vlado Kreslin, ter v drugih narečjih, socialnih zvrsteh (slengu) in neformalnih govoricah. Kot eksemplaričen primer »dialektičnega prevoda« velja omeniti besedilno predelavo izvirne skladbe *Despacito* portoriškega pevcu Luisa Fonsija iz leta 2017, ki jo je Nika Zorjan še isto leto prenesla v prekmurščino in jo naslovlila kot *Fejst pomale*. (YouTube 2017), zanimiv in vsekakor posrečen primer sukcesivnega »interdialektičnega prevoda« pa lahko zasledimo v Kreslinovi skladbi *Samo tij* (*Ti, sam' ti*), v kateri Kreslin soizvajalcu Jonasu Žnidaršiču v svojem narečju razloži pomen besede »zacumprala« (YouTube 2009). Med najbolj nedavnimi pojavi aktualizacije različnih neformalnih govoric, kot denimo slenga, velja izpostaviti ustvarjalne prispevke glasbenika, imitatorja, satirika in televizijskega voditelja Tilna Artača v televizijski oddaji *Kaj dogaja?*, zlasti njegove preubeseditve in glasbene reinterpetacije znanih pesmi in napevov, ki reflektirajo aktualno družbeno-politično dogajanje in avtorjevo kritično držo.

7 Prevodoslovne obravnave prevajanja libretov glasbenogledaliških del, samospjevov in popevk

Preučevanje prevajanja besedil, ki so namenjena petju, je v sodobnem času deležno vse večje pozornosti mednarodne prevodoslovne skupnosti. Kljub temu da se je kritični diskurz o refleksiji in recepciji prevodov opernih libretov razvijal sočasno z delovanjem Dramatičnega društva v Ljubljani, kot dokazujejo številni prispevki različnih avtorjev (praviloma profiliranih literatov, kritikov in prevajalcev) v reviji *Ljubljanski zvon* ter v časopisju na prehodu iz 19. v 20. stoletje, jih z današnje prevodoslovne perspektive lahko pogojno štejemo kot prototeoretične zapise o prevodni praksi. Med razloge za večdesetletno zapostavljenost teoretske obravnave prevajanja za glasbeno gledališče (in prevoda v polju glasbene umetnosti nasploh) velja prišteti tudi simptomatično odklonilen odnos muzikologije do »literarnega v glasbi«, na kar je opozoril že Everett Helm leta 1967 (Helm 1967, 105).

Kljub temu pa vprašanje »veščine« ali »umetnosti« prevajanja v povojnem času ni ostalo neopazeno, kar je razvidno iz eseja *O prevodih opernih tekstov* (Rus 1957) Marjana Rusa – opernega basista, pedagoga, filozofa ter prevajalca Wagnerjevega *Parsifala* (1933), Rossinijevega *Viljema Tella* (1934) in Verdijevega *Rigoletta* (1941). Rusov esej predstavlja svojevrstno prelomnico tedanjega diskurza o prevodni praksi tako glede prezentacije nekaterih predpisno-normativnih elementov, povezanih s prevodnimi strategijami arij in recitativov ter z doseganjem specifičnih estetskih učinkov, kakor tudi v oziru podane prve kontrastivne analize lastnega in Štritofovega prevoda odlomka iz Donizettijeve opere *Don Pasquale*. Rus tako denimo predpostavlja aktivnejšo (»produktivno reproduktivno«) vlogo prevajalca, ki si naj ne bi prizadeval zgolj za jasno formulacijo misli, s čimer lahko sicer pripomore k ohranjanju poslušalčeve pozornosti, ampak tudi za »zakritje slabosti« izvirnega besedila starejšega nastanka, ki pred sodobnim občinstvom ne more več računati na enak učinek oziroma estetsko recepcijo, čeprav istočasno priznava, da ostaja lepota glasbe (kar naj bi še posebej veljalo za klasične opere) zanesljiva zmagovalka v boju s slabotnim in ponesrečenim tekstom (prav tam, str. 826).

Nova dognanja v prevodoslovju v devetdesetih letih 20. stoletja, ki so relevantna za poetsko in estetsko součinkovanje jezikovno-glasbenega performativa, so spodbudila zблиževanja različnih interdisciplinarnih pristopov, ki izhajajo iz poststrukturalizma, medtem ko se je slovensko prevodoslovje začelo tej problematiki posvečati s skoraj tridesetletnim časovnim zamikom. V kontekstu najnovejših raziskav tako izstopajo prispevki Andreja Stoparja (Stopar 2016), Tomaža Oniča (Onič 2016) in Benjamin Virca (Virca 2021). Raziskovalni fokusi omenjenih avtorjev se opirajo predvsem na postulate skopične teorije, ki pa jih vpenjajo v različne kontekste: Stopar se denimo ukvarja z vprašanjem prevajalskih strategij z namenom doseganja (s)pevnosti prevedenih songov (popevk) iz muzikala *Mamma Mia!* (v prevodu Tomaža Domicelja), pri čemer analitično preizkuša pentatlonski princip Petra Lowa, medtem ko se Onič osredotoča predvsem na kontrastivno (slogovno) analizo treh različnih pevskih prevodov Donizettijeve opere *Don Pasquale* in vzpostavi primerjavo med njihovimi končnimi realizacijami na odru. Zbliževanje muzikoloških in prevodoslovnih metod se kaže v raziskovalnem delu Benjamin Virca, zlasti v uporabi schenkerjanske analize pevske linije, ki sočasno preučuje avratično kvaliteto samoglasniške verige posamezne pevske fraze in identificira elemente t. i. vokalnega nastavka, ter v vključevanju multimodalne diskurzivne analize v proces prevajanja, ki stremi h karseda harmoničnemu sobivanju obeh semiotičnih sistemov (besedila in glasbe) in emfatičnemu oplajanju pomena in neposrednega estetskega učinka pétega besedila.

8 Seznam sorodnih poglavij v monografiji

Oton Župančič / Josip Vidmar / Prevajanje in literarne revije v drugi polovici devetnajstega stoletja: primer *Zvona* in *Ljubljanskega zvona*

Bibliografija

- Barbo, Matjaž. 2006. »Korenine slovenskega samospeva.« *Muzikološki zbornik* 42, št. 2: 15–24. Besedilo.si, b. d. »Slovenska glasbena besedila.« Dostop 27. 5. 2022. <https://www.besedilo.si>.
- Cigoj Krstulović, Nataša. 2016. »Odkritje Linhartovega prevoda italijanskega opernega besedila *La frascata* (1782).« *Slavistična revija* 64, št. 4: 475–488.
- Dovič, Marijan. 2020. »Kranjskih modric prebujenje: začetki slovenske posvetne poezije.« *Jezik in slovstvo* 65, št. 3–4: 85–114.
- Frantar, Vladimir. 2012. »Enkrat še zapoj ...«: Zlata in srebrna leta Slovenske popevke. Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba.
- Frantar, Vladimir. 2013. »Popevka in Bojan Adamič.« V *Bojan Adamič (1912–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, letnik 9, št. 18, uredila Darja Koter, 151–168. Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani.
- Grdina, Igor. 1991. »Funtkov libreto Teharski plemiči.« *Jezik in slovstvo* 36, št. 5–6: 148–157.
- Grdina, Igor. 1999. »Prevajanje libretov in njegovi začetki med Slovenci.« V *Prevod uglasbenih besedil. Prevod trubadurske lirike*, uredil Tone Smolej, 30–37. Ljubljana: Društvo slovenskih literarnih prevajalcev.
- Helm, Everett. 1967. »Libreto in kriza opere nekdanj in danes.« *Muzikološki zbornik* 3: 105–112.
- Ipavec, Josip. 1998. *Izbrani samospevi (Ausgewählte Lieder. Selected Songs)*, uredil Danilo Pokorn. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev (Ed. DSS 1460).
- Ipavec, Josip. 2010. *Izbrane pesmi (Selected Songs)*, uredil Tomaž Faganel. Ljubljana: Edicije Glasbene matice Ljubljana.
- Kidrič, France. 1929. *Zgodovina slovenskega slovstva: Od začetkov do marčne revolucije* (1. snopič). Ljubljana: Slovenska matica v Ljubljani.
- Kotnik, Vlado. 2012. *Operno občinstvo v Ljubljani. Vzpon in padec neke urbane socializacije v letih 1660–2010*. Koper: Univerzitetna založba Annales.
- Krajnc, Matej. 2011. »Popevka ali pop pevka?« *SIGIC (Obzorja)*, 10. marec 2011. <https://www.sigic.si/popevka-ali-pop-pevka.html>.
- Krek, Gojmir. 1902. »Prošnja (Bitte).« V *Novi akordi* 1, št. 4, uredil Gojmir Krek, 60–61. Ljubljana: Založba Lavoslava Schwentnerja.
- Krek, Gojmir. 1913. »Ali veš? (Weisst du noch?)« V *Novi akordi* 12, št. 2, uredil Gojmir Krek, 14–16. Ljubljana: Založba Lavoslava Schwentnerja.
- Krek, Gojmir. 1944. *Skladbe* (1. zvezek: *Samospevi*), uredil Lucijan Marija Škerjanc. Ljubljana: Glasbena matica v Ljubljani.
- Lajovic, Anton. 1904. *Šest pesmi za glas s spremljevanjem klavirja* (op. 5), prevedla Oton Župančič in Cvetko Golar. Ljubljana: Glasbena matica v Ljubljani.
- Lajovic, Anton. 1905. *Tri pesmi za en glas s spremljevanjem klavirja* (op. 7, zvez. 1), prevedla Oton Župančič in Cvetko Golar. Ljubljana: Založba Lavoslava Schwentnerja.

- Lajovic, Anton. 1942. *Žalostna deklica (glas in klavir)*, prevedel Ivo Šorli. Ljubljana: Glasbena matica v Ljubljani.
- Lyric.si, b. d. »Slovenska besedila pesmi.« Dostop 27. 5. 2022. <https://lyric.si/>.
- Mežek, Aleksander, b. d. »Besedila.« Dostop 27. 5. 2022. <http://www.aleksandermezek.com/index.php?PID=20>.
- Nagode, Aleš. 2018. »Samospevi Benjamina Ipavca na nemška besedila: Slovenski narodnjak nemški muzi.« *Muzikološki zbornik* 54, št. 1: 23–30.
- Onič, Tomaž. 2016. »Comprate il mio specifico, per poco ve lo dò: A Stylistic Analysis of Dulcama's Rhetorical Skills in the Original Italian and in English and Slovene Translations of Donizetti's Opera *L'elisir d'amore*.« V *Symphony and Song: The Intersection of Words and Music*, uredila Victor Kennedy in Michelle Gadpaille, 95–117. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishings.
- Palmer, Judi. 2020. »Surtitles and the multi-semiotic balance.« V *Opera in Translation: Unity and Diversity*, uredili Adriana Šerban in Kelly Kar Yue Chan, 35–51. Amsterdam: John Benjamins.
- Premrl, Stanko. 1933. *Bolhač, samospev za bariton s spremljevanjem klavirja*, prevedel Anton Funtek. Ljubljana: Glasbena matica v Ljubljani.
- Rus, Marjan. 1957. »O prevodih opernih tekstov.« V *Naša sodobnost* 5, št. 8–9, uredil Drago Šega, 826–832. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Sabina, Karel. 1955. *Prodana nevesta, komična opera v treh dejanjih*, prevedel Niko Štritof, uredil Smiljan Samec. Ljubljana: Slovensko narodno gledališče v Ljubljani, Državna založba Slovenije.
- Samec, Smiljan. 1974. »In memoriam: Niko Štritof (Ob obletnici njegove smrti).« V *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 10, št. 23–24: 77–91, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- SAZAS, b. d. »Baza avtorjev in del.« Dostop 27. 5. 2022. <https://www.szas.org/Glasba/Baza-avtorjev-in-del>.
- Stopar, Andrej. 2016. »Mamma Mia, A Singable Translation.« *ELOPE: Words and Music* 13 št. 1: 141–159.
- Škerjanc, Lucijan Marija. 2011. *Samospevi na besedila tujih pesnikov*. Ljubljana: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca.
- Špendal, Manica. 1981. *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Maribor: Obzorja.
- Steržaj, Alen. 2011. »Dušan Velkaverh: Prazimo krompir, pijemo cviček in se imamo lepo.« *Delo*, 10. junij 2011. <https://old.delo.si/kultura/glasba/dusan-velkaverh-prazimo-krompir-pijemo-cvick-in-se-imamo-lepo.html>.
- Vidmar, Luka. 2020. »Od prevajanja Molièra in Metastasia do uprizarjanja Micke in Matička: dolgo porajanje slovenske posvetne dramatike in gledališča.« *Jezik in slovstvo* 65, št. 3–4: 183–200.

- Virč, Benjamin, ur. 2017. *Richard Wagner: Rensko zlato (Das Rheingold)*. Gledališki list št. 4. Maribor: Opera Slovenskega narodnega gledališča Maribor.
- Virč, Benjamin. 2021. »V iskanju inovativnih pristopov pri interdisciplinarnem raziskovanju libretov glasbenogledaliških del.« *De musica disserenda* 17, št. 2: 7–28.
- Virč, Benjamin. 2021. »Intersemioza libreta in glasbe: očrt analize multimodalnih mehanizmov v glasbenogledaliških delih.« *Muzikološki zbornik* 62, št. 1: 85–108.
- YouTube. 2009. »Samo tij, Jonas in Vlado Kreslin.« Dostop 27. 7. 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=0oSFJsQ6nwc>.
- YouTube. 2016. »Alenka Pinterič – Michelle.« Dostop 27. 5. 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=pZ-vFeXzF0E>.
- YouTube. 2017. »Fejst pomale – Nika Zorjan (Despacito cover in exotic dialect).« Dostop 27. 5. 2022. https://www.youtube.com/watch?v=I4atf_xpR_o.
- YouTube. 2019. »Robert Young – My Love For You (Med iskrenimi ljudmi).« Dostop 27. 5. 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=YTQk64dDbSU>.

POVZETEK

Poglavje osvetljuje doslej še vedno slabo raziskano, a zato nič manj razvejano in pomembno slovensko prevodno prakso v trku z glasbeno umetnostjo. Izhajajoč iz kronologije nastanka prevodov kakor tudi njihove zvrstne reprezentacije, poglavje uvodoma obravnava začetke prevajanja opernih libretov ter besedil priljubljenih arij in kancon v 18. stoletju, nato pa se osredotoči na predstavitev najvidnejših prevajalcev opernih libretov v 19. stoletju pod okriljem Dramatičnega društva v Ljubljani (A. Funtek, M. Markič, A. Štritof idr.). Z razmahom salonske kulture v drugi polovici 19. stoletja pa vse do začetnih desetletjih 20. stoletja doživi razcvet tudi prevajanje uglasbene poezije v zvrsti samospeva. Kulturna politika uprizorjanj glasbenogledaliških del v slovenskem jeziku se nadaljuje še globoko v 20. stoletje, v katerem tako po številčnosti kakor tudi kvaliteti izstopajo prevodi N. Štritofa, S. Samca in P. Oblaka. Živahen prevajalski utrip je moč začutiti tudi v popularnejših zvrsteh v času po drugi svetovni vojni, predvsem v zvrsti popevke pod vplivom britanske skupine The Beatles in ameriškega rock'n'rolla. Bogato tradicijo prevedenih besedil D. Velkaverha, A. Mežka, T. Domicelja idr. v različnih jezikovnih zvrsteh ter z različno poetično kvaliteto nadaljuje tudi najmlajša generacija prevajalcev besedil in glasbenih poustvarjalcev. Zaključni del poglavja je namenjen prevodoslovnim obravnavam prevodne prakse v širšem interdisciplinarnem kontekstu glasbe in literature ter poleg prevodnih strategij starejših avtorjev (M. Rus) izpostavlja nekatere nove uvide sodobnih raziskovalcev.

ABSTRACT

The chapter sheds light on a hitherto little researched, but no less important and diverse Slovene translation practice, which is interwoven with the art of music. Starting with the chronology of translations as well as their respective genres, the chapter first discusses the beginnings of the translation of opera libretti and texts of popular arias and canzonas in the 18th century, and then introduces the most prominent translators of opera libretti in the 19th century under the auspices of the Ljubljana Dramatic Society (A. Funtek, M. Markič, A. Štritof, and others). Moreover, the spread of salon culture in the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century led to a new era of translating poetry set to music in the genre of art song. The cultural policy of staging musical theatre works in Slovene continued well into the 20th century, with the translations of N. Štritof, S. Samec and P. Oblak standing out in both number and quality. The lively pulse of the translation of lyrics continued after the Second World War, especially in the popular song genre influenced by The Beatles and American rock'n'roll. The rich legacy of song translation established by D. Velkaverh, A. Mežek, T. Domicelj and others is continued by the youngest generation of song lyrics translators and music performers, although it differs both in poetic quality and in the choice of language genres. The final part of the chapter draws attention to translation studies on translation practice in the broader interdisciplinary context of music and literature, highlighting some new findings by contemporary researchers in addition to the translation strategies advocated by older authors.