

MASTERSCRIPTIE

Lette Vos / 3695107



Opera in vocale vertaling:

Een studie naar de problemen en mogelijkheden
met *Dido and Aeneas* als case-study

Inhoudsopgave

Dankwoord	3
1. Inleiding: Opera in Nederland en opera in het Nederlands	4
2. Vocale vertaling: problemen en strategieën (theoretisch kader)	30
3. Zingen in het Nederlands	56
3.1 Technische mogelijkheden en beperkingen	58
3.2 Socio-culturele voor- en nadelen	65
3.3 Conclusies en discussiepunten	83
4. Case study: Purcell's <i>Dido en Aeneas</i>	85
4.1 Analyse	86
4.2 Vertaalstrategieën en verantwoording van vertaalkeuzes	114
5. Besluit	151
6. Bibliografie	157
 <i>Appendices</i>	
I. Enquête en resultaten	162
II. Vertaling:	
- Libretto	171
- Partituur	<i>apart bestand</i>

Dankwoord

Mijn grote dank en waardering gaan uit naar Petra van der Eerden, Frank Groothof en Jan Rot, die bereid waren om mij te woord te staan en hun ervaring en inzichten met me te delen. Speciale dank voor Xandra Mizée, die met een kritische maar zeer open en ervaren blik naar mijn vertaling van *Dido and Aeneas* heeft gekeken, me wees op mijn zwakkere momenten, maar altijd met nieuwe mogelijkheden en inzichten kwam. Het waren bijzonder leerzame en gezellige middagen! Ik wil tevens Peter Bording en Francis van Broekhuizen hartelijk bedanken voor hun schriftelijke bijdrages aan mijn onderzoek. Hartelijk dank aan de organisatie *Vereniging Vrienden van de Nederlandse Reisopera* en alle leden die mijn enquête hebben ingevuld - stuk voor stuk zeer waardevolle en interessante contributies. Ook prof. dr. Ton Naaijkens wil ik graag bedanken voor de laatste puntjes op de i.

Ik wil daarnaast mijn ouders en zus ontzettend bedanken voor hun input (waar een rondje hardlopen of een stukje Trekvogelpad al niet goed voor kan zijn) en enorme steun. Bedankt ook voor het aanhoren van en meedenken over mijn vele versies van *Dido's Lament* - zelfs als ik wat minder lekker bij stem was.

Ten slotte, *last but certainly not least*, nog een paar woorden voor mijn begeleider dr. Cees Koster. Ik heb niet alleen veel geleerd, maar ook echt genoten van onze samenwerking en je directe, heldere commentaar. Jij vond een perfecte balans tussen vrijheid en sturing geven, joeg me niet op, maar zorgde wel, vooral ook door je grote enthousiasme over het onderwerp (dat deels behoorlijk ver van je bed was), dat ik ook bijna geen moment mijn motivatie en plezier in het onderzoek verloor. Dankjewel!

1. Inleiding:

Opera in Nederland en opera in het Nederlands

In deze thesis breng ik twee creatieve praktijken die mij na aan het hart liggen bij elkaar: zingen en vertalen. De twee uitingen waar ze aan verbonden zijn, literatuur en muziek, vinden hun ultieme versmelting in de vocale muziek - muziek die geproduceerd wordt door de menselijke stem (één stem, meerdere stemmen of stemmen in combinatie met andere muziekinstrumenten). Vocale muziek kent een breed spectrum aan verschijningsvormen: door de eeuwen heen zijn het gregoriaanse kerkelijke gezang en het seculiere minnelied aangevuld door polyfone koormuziek, opera, musicals, popliedjes, jazz etc. Binnen dit spectrum zijn veel onderscheiden aan te brengen, waarvan één van de meest traditionele de 'klassieke' tegenover de 'lichte' muziek aanduidt. Binnen de klassieke muziek kennen we de volgende vocale genres: opera, operette, Lied (afhankelijk van de taal ook wel Chanson genoemd), koormuziek en oratorium (een versmelting van elementen uit de opera en koormuziek waarbij wordt uitgegaan van geestelijke teksten). Tot de lichte muziek wordt het genre musical gerekend, evenals pop, jazz en nevenvormen van deze twee muzikale stijlen (rock, country etc.). Naast dit traditionele onderscheid wil ik graag een tweede onderscheid aanbrengen, namelijk tussen dramatische en niet-dramatische vocale muziek. Opera en musical zijn beide voorbeelden van dramatische muziekgenres: de muziek maakt deel uit van een theaterproductie en aan het muzikale aspect wordt dus een theatraal-visuele dimensie toegevoegd. Ook operette en oratorium bevinden zich op dit sub-spectrum van de vocale muziek. Opera is naast een muzikale kunstvorm bovendien bij uitstek een medium waarbij dimensies van kunst samenkomen:

Designed for the ear and the eye, opera emphasizes the acoustic medium (vocal and orchestral music, and verbal discourse in the form of a libretto) together with visual drama — movement, gesture, costume, scenery, and other scenic effects. [...] This means that in opera the iconic, the indexical, and

the symbolic arts (in the terminology of Charles S. Peirce) are severely intertwined. (Gorlée 236)

Deze thesis is bedoeld als vertaalwetenschappelijke studie, dus de nadruk zal liggen op de iconische of talige dimensie van opera. De verwevenheid waar Dinda Gorlée echter op wijst is zo sterk dat de andere aspecten, de muzikale en symbolische of visuele dimensies, daarbij onvermijdelijk ook aan bod zullen komen.

Laat ik echter beginnen bij de tekstuele dimensie van opera. Waar tekst is, is een taal. Er wordt natuurlijk ook gezongen in niet-bestaande talen of op betekenisloze teksten (bijvoorbeeld op 'do re mi fa sol la'), maar binnen de dramatische muziek, waarin een verhaal verteld wordt, is het uitgangspunt altijd een bestaande taal die aan een bepaald taalgebied in de wereld kan worden verbonden. Het gebruik van een specifieke taal brengt met zich mee dat er beperkingen ontstaan, met name aan de toegankelijkheid: alleen het publiek dat de gezongen taal machtig is kan werkelijk genieten van de versmelting van tekst en muziek en weet werkelijk waar het verhaal over gaat. Dit sluit de opvoering van opera in een bepaalde taal niet automatisch uit in andere taalgebieden, aangezien klassieke vocale muziek twee functies heeft: een dramatische functie, die tot uiting komt in de wijze waarop door vocale en visuele middelen het verhaal wordt overgebracht, en een lyrische functie, die de muzikale dimensie behelst. Hoe de balans tussen deze twee functies van de vocale muziek ligt kan per productie en productietype verschillen; in 'concertante' operaproducties ligt de nadruk meer op de lyrische functie en wordt geen gebruik gemaakt van de visuele dimensie door middel van kostuums, decor en enscenering, terwijl in kritieken op volledig geënceneerde operaproducties de laatste jaren dikwijls wordt geklaagd dat de muziek te veel op de achtergrond raakt en de visuele aspecten te dominant worden. De dualiteit van functies blijft echter altijd aanwezig door de inherente verstrengeling van muziek en tekst in het operagenre, en op die manier blijft ook altijd de talige beperking aan de toegankelijkheid een rol spelen. De oplossing voor dit toegankelijkheidsprobleem ligt besloten in vertaling. In 1712

schreef Joseph Addison al een pleidooi voor een vorm van vertaling bij Italiaanse opera:

There is no question but our great-grandchildren will be very curious to know the reason why their forefathers used to sit together like an audience of foreigners in their own country, and to hear whole plays acted before them in a tongue which they did not understand. [...] We no longer understand the language of our own stage; insomuch that I have often been afraid, when I have seen our Italian performers chattering in the vehemence of action, that they have been calling us names, and abusing us among themselves.
(geciteerd naar Burton 28)

De producenten van dramatische vocale genres over de hele wereld maken altijd wel gebruik van een of andere vorm van vertaling, met name ten behoeve van begrip bij het publiek, maar per genre én per land of taalgebied zijn wel duidelijke verschillen zichtbaar in de keuzes daaromtrent. Aan deze keuzes liggen de sociaal-culturele situatie en achtergrond van het gebied ten grondslag. In deze thesis zal ik me specifiek richten op de dramatisch-muzikale podiumkunst opera en de manier waarop in Nederland met de vertaling van dit genre wordt omgegaan. Ik wil beginnen met een descriptieve benadering van dit fenomeen door middel van een korte historische situering van het genre binnen ons land.

Opera in Nederland: historisch kader

In 1677 werd in Nederland de eerste opera opgevoerd, *Isis* van Jean-Baptiste Lully, componist aan het Franse hof (Rasch 311). In de jaren daarna werd het eerste operahuis gebouwd, waar tot 1750 voornamelijk Franse opera's werden uitgevoerd, evenals in de Amsterdamse Schouwburg. De Franse culturele invloed was sterk, wat blijkt uit het aantal stukken en opvoeringen per stuk van Franse opera's tot 1850. In 1686 werd (voor zover bekend) de eerste opera met een origineel Nederlandse tekst gepresenteerd: *Opera op de zinspreuk 'Zonder spijs en wijn kan geen liefde zijn'* met een libretto van Govard Bidloo en muziek van Johan Schenck. Langzaam begon het operagenre aan terrein te winnen, met name in de 'klassieke' operatalen Italiaans,

Frans en Duits, maar ook, zij het relatief bescheiden, in het Nederlands (ibid.). In 1698, een tijd waarin veel Nederlandse Lieder en geschreven en uitgevoerd werden maar opera in het Nederlands dikwijls niet eens tot uitvoering kwam, pleitte dichter Cornelis Sweerts voor het gebruik van de eigen taal in muziek:

Want zult gy Italiaans steeds zingen, een taal,
Die ons meer eigen is, verachten te eenemaal?
Is hier geen zoetheid in, of zijn het onze klanken
En woorden; hebben die de magt, om ons te wanken [= ontroeren]?
(geciteerd naar Dirksen 317)

Zijn woorden lijken wel enig effect te hebben gehad: tussen 1814 en 1841 werden in de Amsterdamse Schouwburg zes Nederlandse opera's uitgevoerd (tegenover vijftien Duitse, vijftien Franse en ongeveer twintig Italiaanse stukken) (Ruitenbeek 464). Toch was de positie van de Nederlandse taal in de klassieke muziek nooit bijzonder sterk: de Nederlandse producties in de Schouwburg werden relatief het minst goed bezocht en daardoor minder vaak uitgevoerd (ibid.). Bovendien bevat het "ijzeren repertoire", een lijst van 82 opera's in meer dan tien talen die wordt gezien als de basis van de internationale operaproductiepraktijk, geen enkele Nederlandse titel (Lie 2014). De meeste grote namen uit de Nederlandse klassieke muziekgeschiedenis zijn verbonden met kerkmuziek en protestantisme (denk aan Andriessen en Sweelinck). Het operagenre, dat geassocieerd wordt met rijkdom en drama, paste niet makkelijk in deze sobere cultuur.

Tot dusver heb ik het echter alleen nog gehad over origineel Nederlandse opera's. In de negentiende eeuw werd echter een gezelschap gesticht dat zich daarnaast toelegde op het uitvoeren van het bekende internationale operarepertoire in Nederlandse vertaling: de Hollandsche Opera, spoedig gevolgd door de Nederlandsche Opera (Holtbernd-Streevelaar 496). De meningen waren in die tijd al sterk verdeeld:

De ene criticus jubelde omdat nu eindelijk ook de 'ongeletterden', degenen die de vreemdtalige opera's nooit hadden bezocht vanwege de onverstaanbaarheid van de teksten aan het operaleven konden deelnemen - de andere klaagde over het 'drakerige' van de Nederlandse tekst en over de onmogelijkheid van operavertalingen in het Nederlands. Vaak werden hele tekstgedeeltes afgedrukt als bewijs van de 'vreeselijke taalverkrachtig'. (ibid.)

Voorstanders spoorden de "hooger opgeleiden" aan om de nationale opera-instellingen te bezoeken bij wijze van goed voorbeeld, terwijl tegenstanders de voorstellingen afdeden als "verlaging der kunst" en uitvoeringen in de originele taal (Frans of Duits) ophemelden (ibid.).

In de twintigste eeuw viel deze praktijk, met name na de Tweede Wereldoorlog en met bepaalde technische ontwikkelingen, grotendeels weg, primair bij de grote operagezelschappen. Zoals Opera Zuid op haar website aangeeft ter verdediging van de eigen uitvoeringspraktijk:

In de twintigste eeuw komt het accent meer en meer te liggen op het steeds opnieuw opvoeren van dezelfde opera's. Dat leidt er in de tweede helft van die eeuw toe dat er een groep regisseurs ontstaat die genoeg heeft van het steeds weer dezelfde opera's op dezelfde manier uitvoeren. Een belangrijk begrip hierbij is het begrip 'relevantie'. Daarmee wordt bedoeld dat de regisseur – of de zanger, decorbouwer- zich de vraag stelt: waarom voer ik dit stuk nu eigenlijk op? Is deze opera interessant als een soort museumstuk, dus als een altijd gelijk blijvend schilderij? Of is deze opera eigenlijk heel erg interessant voor mij en 'mijn' publiek. Zitten er in deze opera boodschappen die belangrijk zijn, die ons aan het denken zetten over problemen of vraagstukken waarmee we nu ook zitten? Kortom, is deze opera te vertalen naar de huidige actualiteit? (2014)

Volgens Opera Zuid leidde deze vraag tot een tweedeling in de internationale operawereld: enerzijds zijn er de puristen die geloven dat je opera altijd "volgens de bedoelingen van de componist" moet opvoeren (ibid.), en anderzijds de groep die bepleit dat je opera zó ten tonele moest brengen dat het publiek er de niet-tijdsgebonden kernboodschap en maatschappelijke relevantie in kan vinden. De keuze voor het woord 'vertalen' is uiteraard interessant: het woord wordt hier

gebruikt voor vertaling binnen niet-talige dimensies (decor, kostuums, regie), maar de vraag rijst of vertalen in engere zin niet een even grote rol kan spelen voor de actualisering van het ijzeren repertoire.

Opera in vertaling: vertaaltvormen

Op dit punt is het noodzakelijk om een vertaaltechnisch onderscheid binnen de vormen van operavertaling te definiëren, zodat het theoretisch kader waarbinnen ik deze thesis opzet al iets verder afgebakend is en we aan de hand van deze vormen het concept operavertaling in een meer toegespitst historisch kader kunnen plaatsen. Er zijn drie mogelijke vormen van operavertaling, die primair afhankelijk zijn van het doel of de *skopos* van de vertaalde tekst en verschillen in de semiotische dimensies die worden gecombineerd. *Skopos* is een term die in de jaren '80 geïntroduceerd werd door de functionalistische tak binnen de vertaalwetenschap, onder anderen door Hans Vermeer. In zijn optiek is er niet één goede of beste vertaling van een tekst, maar worden keuzes altijd bepaald door de opdracht en de functie van de vertaling en moet de kwaliteit van een vertaling worden getoetst aan de hand van de mate waarin aan de opdracht is voldaan (1989: 230). In het geval van de vertaling van muzikale teksten “the standard will not be intertextual coherence but adequacy or appropriateness with regard to the *skopos*”, aldus vertaalwetenschapper Peter Low (2003: 73). Het primaire doel van de drie vormen van operavertaling is meteen de belangrijkste overeenkomst: begrip bij de lezer van de betekenis van de originele tekst. Binnen de drie vormen kan een onderscheid gemaakt worden in het type semiotische overdracht of de ‘vertaalrichting’. Henrik Gottlieb introduceert in het kader van ondertiteling de term “diagonale vertaling”, waarbij niet alleen een overdracht van brontaal naar doeltaal plaatsvindt, maar ook van gesproken (of gezongen) woord naar geschreven tekst (104). Deze intersemiotische vertaalslag staat tegenover de meer gebruikelijke intertekstuele of “horizontale” vertaling. Bovendien zijn de drie vormen ieder onderhevig aan een

eigen set beperkingen en mogelijkheden en eigen secundaire doelen die ik hier kort uiteen zal zetten:

1) Vertaling van het libretto - een puur tekstuele vertaling die gepresenteerd wordt op papier. De bron- en doelttekst staan hierbij altijd naast elkaar en er wordt vaak gekozen voor een vertaling die op het gebied van syntaxis erg dicht bij de brontekst blijft, zodat de lezer de woorden uit beide teksten aan elkaar kan verbinden. Deze vorm is bijvoorbeeld bijzonder handig voor zangers die een taal niet machtig zijn maar toch graag willen weten wat ze zingen. Voor gebruik bij een productie wordt het ook vrijwel standaard ingezet, maar is het in feite minder geschikt, omdat er in een operatheater zelden genoeg licht is om de tekst te kunnen lezen en de focus ver verschoven moet worden tussen het toneel en het tekstboekje. In de praktijk wordt de librettovertaling dus vaak voor of na de voorstelling geraadpleegd. De beperkingen voor de vertaler ontstaan bij deze vorm vooral door de tekstfunctie in combinatie met de publicatievorm: doordat de publicatie altijd tweetalig is, waarbij de brontekst naast de doelttekst wordt afgedrukt, zodat het publiek aan de originele tekst kan refereren op auditief niveau, en doordat de vertaling toch bedoeld is om het begrip ter plekke te ondersteunen is de vertaler genoodzaakt om de structuur van de brontekst tot op het zinsniveau te volgen. De vertaler is dus bovengemiddeld gebonden aan inhoud en stijl op micro- of mesoniveau. Deze beperking is het belangrijkste onderscheid dat gemaakt kan worden tussen (deze vorm van) het vertalen van opera en poëzie. Bij tweetalige uitgaves van poëzie geldt deze beperking mogelijk ook, maar door de inherente ondergeschiktheid van de visuele en het gebrek aan de muzikale dimensie bij poëzie ten opzichte van het tekstuele zijn deze beperkingen minder bindend voor de vertaler van dit tekstgenre.

In de jaren '80, zo legt Jacqueline Page uit, wordt deze vorm met de ontwikkeling en opkomst van de televisie en computer, bij uitvoering steeds vaker vervangen door de tweede vorm (35);

2) Boven titeling (een vorm van audiovisuele vertaling) - een variant op het in Nederland bijzonder veelgebruikte vertaalmedium ondertiteling. In dit geval wordt de tekst boven het toneel of op een klein schermje op de stoel voor de toeschouwer geprojecteerd. De belangrijkste beperkingen bij deze vorm van operavertalingen gelden in feite voor alle audiovisuele vertaalvormen: ruimte en tijd. Er wordt uitgegaan van maximaal twee regels tekst met een maximum van veertig karakters inclusief spaties. Daarbij geldt nog een aantal conventies die de leesbaarheid vergroten: het gebruik van lange woorden wordt zo veel mogelijk vermeden en woordgroepen of zinsdelen die bij elkaar horen worden niet afgebroken. Bovendien moet het taalgebruik niet te uitgesproken opvallend zijn - ook dit zou de leesbaarheid namelijk negatief kunnen beïnvloeden. Daarom wordt ook het gebruik van samentrekkingen, archaïsche woorden of dialect afgeraden (vaak wordt hier zelfs voor gekozen als dergelijke woorden of constructies een stijlkenmerk van de brontekst zijn). De boventitelaar heeft op het tijdsniveau te maken met beperkingen door de gemiddelde leessnelheid van het publiek én de snelheid waarmee de tekst gezongen wordt. Dit resulteert over het algemeen in zware compressie van de brontekstuiting. De nadruk ligt dan met name op het overbrengen van de narratieve en dramatische betekenis en waarde van de tekst, waarbij de lyrische kant dikwijls wordt losgelaten. Een belangrijk verschil met ondertiteling voor televisie en film is dat er altijd iemand bij de operavoorstelling aanwezig moet zijn, omdat de productie live is en veranderlijke zaken als tempo, (lengte van) het applaus tussendoor en eventuele onderbrekingen of fouten niet in de boventiteling kunnen worden verwerkt.

Boventiteling werd in 1983 voor het eerst gebruikt door de New York City Opera en de Canadian Opera Company, op de voet gevolgd door het Royal Opera House in Londen (Burton 29). De belangrijkste drijfveer was toegankelijkheid: opera moest een aantrekkelijk genre worden voor een groter publiek dan het op dat moment kende. Linda Dewolf, specialist in boventiteling op wetenschappelijk én praktisch niveau, is overtuigd van de grote waarde van deze vertaalsoort voor de operawereld.

“Opposition to this method is, I suspect, based on mere conservatism, habit, misplaced aesthetic canons or resistance to a small but beneficial, pleasure-enhancing innovation” (182). Zij wijst echter ook op een aantal nadelen van deze ‘innovatie’:
“[W]hile the performer expresses one thing at one time, the screen is saying a related thing at a not-too-distant time: disparity is inescapable” en “[a]dding to this is the loss inevitable in verbal translation, such as rhymes abandoned, wordplay obscured by more concise phraseology” (ibid.). Over deze vorm van operavertaling is relatief veel geschreven, ook in het Nederlands taalgebied.

Indien ze gebruikt worden als tekstueel hulpmiddel bij een operaproductie zijn deze twee vormen voorbeelden van diagonale vertaling volgens de definitie van Gottlieb. De derde optie voor operavertaling is een tegenhanger van dit idee, oftewel een horizontale vertaling, waarbij de vertaalslag, hoewel complex, niet intersemiotisch is:

3) ‘Zingvertaling’ of vocale vertaling - de functie van deze vertaalsoort verschilt wezenlijk van de andere twee; librettovertaling en boventiteling zijn bedoeld ter ondersteuning van een productie in de originele taal, waarbij de doeltekst dus *naast* de brontekst (al dan niet in gezongen vorm) wordt gepresenteerd. De vocale vertaling functioneert als vervanging van de originele tekst. Deze vorm van operavertaling is hierdoor ondanks de enkele vertaalslag mogelijk de moeilijkste, aangezien de beperkende factoren in dit geval bijzonder veeltalig en dwingend zijn; de vertaler moet rekening houden

met muzikale gegevens (ritme, melodie en woordverklanking) en de zingbaarheid van de vertaling. Hij of zij is bovendien sterker gebonden aan zaken als rijm en metrum.

Zoals ik binnen het historisch kader heb aangegeven is deze vorm van operavertaling in Nederland niet meer gebruikelijk, behalve in een toenemend aantal producties voor kinderen. Ik zal me in deze thesis echter (of juist daarom) op deze laatste vertaalsoort richten. Het onderwerp is theoretisch onderbelicht gebleven en praktisch wordt er in mijn ogen niet voldoende gebruik gemaakt van de mogelijkheden die opera in het Nederlands biedt, voor kinderen, maar ook voor volwassenen. In hoofdstuk twee zal ik dieper ingaan op de problemen en mogelijke strategieën van deze vertaalsoort, waarbij ik uitkom op een algemeen toepasbare methode voor vocale operavertaling.

Opera in verhouding tot andere dramatisch-muzikale podiumkunsten

Ik wil nu graag terugkomen op het spectrum dat ik aan het begin van deze inleiding introduceerde: de verschillende genres binnen de dramatische vocale muziek. In het volgende overzicht wordt dit spectrum schematisch weergegeven:

Musical	'Klassieke musical' en operette	Opera
<i>lichte muziek</i>	-----	<i>klassieke muziek</i>
<i>'lage cultuur'</i>	-----	<i>'hoge cultuur'</i>

Deze genres zijn in relatie tot elkaar ontstaan en ontwikkeld. Het genre opera bestond als eerste, ontstaan in de Renaissance, toen een groep classici in Florence besloot om het Klassieke drama te recreëren - toneel waarbij alle tekst gezongen werd (Steffelaar). Operette kwam in de negentiende eeuw uit dit over het algemeen serieuzere en realistischere genre voort en onderscheidt zich naast de lichtere toon en

thematiek met name door de toevoeging van gesproken dialogen. Ook de musical, een genre dat zich aan het einde van de negentiende en begin twintigste eeuw ontwikkelde vanuit de Amerikaanse vaudeville- en revuetradities en later een steeds breder scala aan thema's en muzikale stijlen zou aanduiden, kent gesproken dialogen. Het belangrijkste verschil met de klassieke kant van het muzikale spectrum liggen besloten in de gebruikte zangtechnieken en muzikale invloeden van het genre, zoals Hilde Scholten aangeeft in haar studie *Musicals in Nederland*:

Opera en operette zijn geworteld in de klassieke muziek, terwijl in musicals vaak gebruik wordt gemaakt van modernere muziekstromingen. De zang in opera's en operettes is door die klassieke muziek, maar zeker ook doordat er gezongen wordt zonder microfoons, vaak opvallend anders dan in musicals...Opera- en operettezangers zijn in het kader van de verstaanbaarheid vaak gedwongen wat 'groter' en 'bombastischer' te zingen.
(5)

Er zijn in musicals dikwijls duidelijke invloeden vanuit de pop-, jazz- en showmuziek te horen. Het 'tussenggenre' van de klassieke musical kan op verschillende manieren geïnterpreteerd worden; ik doel hier op het type musical waarbij een klassieke of semi-klassieke zangtechniek wordt gebruikt - voorbeelden zijn de musicals van Andrew Lloyd Webber, Leonard Bernstein en Stephen Sondheim. Hierbij wordt echter nog altijd met versterking in de vorm van microfoons gezongen, wat, zoals Scholten al aangeeft, invloed heeft op de zangtechniek. Op muzikaal gebied is de grens tussen de klassieke musical en het genre operette verder niet groot; het onderscheid schuilt in dit geval meer in thematiek. Klassieke musicals zijn dikwijls tragisch van aard (hoewel een *happy end* zelden mag ontbreken), terwijl operette inherent een komische verhaallijn (vaak een parodie of satire) gebruikt.

Zoals ik in het diagram al heb aangegeven hebben deze genres elk een eigen sociaal-culturele status; opera wordt gezien als een elite-aangelegenheid en trekt gemiddeld een veel kleiner publiek dan de musical, zoals blijkt uit cijfers uit 2014 van

de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties (VSCD). In 2013 werd 4% van de 33.383 voorstellingen op VSCD-podia onder het genre opera gerekend, oftewel een aantal van ongeveer 1335 voorstellingen (2). Musicalvoorstellingen maken 7% van het totale aantal uit. 14% van het totale aantal voorstellingsbezoeken van 11,2 miljoen is echter naar musical, terwijl opera hier opnieuw 4% scoort (ibid.). Dat betekent niet alleen dat, statistisch gezien, op honderd Nederlanders veertien mensen naar een musical zijn geweest en maar vier naar een opera, het betekent bovendien dat het aantal bezoekers per voorstelling bij musicals veel hoger ligt. In de volgende tabel is dit in cijfers (bij benadering) uitgedrukt, waarbij ‘totaal’ staat voor alle podiumkunsten op VSCD-podia in Nederland:

tabel 1.1

	Aantal voorstellingen	Aantal bezoekers	Bezoekers per voorstelling
Totaal	33.383	11.200.000	335
Musical	2337	1.568.000	670
Opera	1335	448.000	335

In de tabel zien we duidelijk dat het aantal bezoekers per voorstelling bij musicals relatief erg hoog ligt (tevens hoger dan het gemiddelde voor alle podiumkunsten), terwijl opera precies conformeert aan het gemiddelde bij alle podiumkunsten.¹

Natuurlijk speelt het verschil in muzikaal genre hierbij een rol: klassieke muziek ligt

¹ In deze tabel wordt de capaciteit van de zalen (het aantal beschikbare plaatsen per voorstelling) waarin de voorstellingen worden gepresenteerd niet als factor opgenomen. Naast schouwburgen, waar zowel musicals als opera's in worden geprogrammerd, zijn er enkele grote gespecialiseerde theaters in Nederland: het Muziektheater (Nationale Opera & Ballet), dat 1600 plaatsen kent, het Circustheater (Stage Entertainment) met circa 1800 plaatsen en het Beatrixtheater met 1500 zitplaatsen (eveneens grotendeels door Stage Entertainment geprogrammeerd). Er worden bovendien regelmatig langlopende musicalproducties ondergebracht in bijvoorbeeld Koninklijk Theater Carré en het Delamar Theater. De capaciteit per zaal is dus ongeveer even groot, maar het aantal musicalpodia overstijgt de operatheaters.

soms minder makkelijk in het gehoor dan de muziek in musicals, waarin veel invloeden te horen zijn van lichte muziekgenres die bekend zijn van radio en televisie. Ook de herkomst is van invloed: van oorsprong Nederlandse musicals als *Soldaat van Oranje* en *De Jantjes* trekken evenveel of zelfs meer publiek dan musicals in vertaling. Het zou hier ook interessant zijn om het *aantal producties* voor de genres musical en opera bij de vergelijking te betrekken, maar deze cijfers zijn helaas niet beschikbaar. Hieraan zou kunnen worden afgelezen hoe veel voorstellingen per productie in dit genre gebruikelijk is, en of dit invloed heeft op de bezoekersaantallen. *Soldaat van Oranje* draait ondertussen al bijna vijf jaar en het marketingteam claimt dat de voorstelling nog altijd voor uitverkochte zalen speelt. Dit is voor opera haast ondenkbaar: de Nationale Opera programmeert een productie zelden langer dan een maand (waarbij de programmering bovendien afgewisseld wordt met die van het Nationaal Ballet).

Oorspronkelijk Nederlandse opera's worden nog zeer zelden geschreven; het volgende overzicht brengt de producties van opera's van Nederlandse componisten in de afgelopen vijftien seizoenen bij de Nationale Opera in kaart:

tabel 1.2

Jaar	Componist	Titel	Taal
2001	Theo Loevendie	<i>Johnny & Jones</i>	Engels
2004	Robin de Raaff	<i>RAAFF</i>	Nederlands (basis), aangevuld door o.a. Italiaans en Duits
2004	Louis Andriessen	<i>Writing to Vermeer</i>	Engels
2005	Rob Zuidam	<i>Rage d'Amours</i>	Frans
2006	Michel van der Aa	<i>After Life</i>	Engels
2009	Rob Zuidam	<i>Adam in Ballingschap</i>	Nederlands
2009	Michel van der Aa	<i>After Life</i>	Engels
2011	Peter-Jan Wagemans	<i>Legende - de ontsporing van Meneer Prikkebeen</i>	Nederlands
2012	Robin de Raaff	<i>Waiting for Miss</i>	Engels

		<i>Monroe</i>	
2014	Martijn Padding	<i>Laika</i>	Nederlands

In het komende seizoen zal één productie van Nederlandse bodem in première gaan, namelijk *Theatre of the World* van Louis Andriessen. Deze productie is echter net als zijn eerdere opera's Engelstalig.

Uit recensies van de vier Nederlandse producties spreekt een zekere gewenning aan het concept en wordt aan de taal op zich weinig tot geen aandacht besteed. Zo schrijft Jordi Kooiman voor *Place de l'Opera* over *Legende* van Peter-Jan Wagemans: “[deze absurditeit] zit hem overigens niet alleen in het verhaal. Ook het libretto is absurd. Eindeloos repeterende woorden, platvloerse, domme scheldpartijen, abstracte overpeinzingen: als je je niet voorbereidt, kun je er waarschijnlijk geen touw aan vastknopen” (2011) en besteedt Kasper Janssen in zijn recensie voor NRC Handelsblad van *Adam in Ballingschap* überhaupt geen aandacht aan de tekst (2009); op *RAAFF* kwamen echter veel reacties rond de zingbaarheid van het Nederlands, onder andere van koningin Beatrix, die vond “dat Nederlands beter niet gezongen kan worden” (*401NederlandseOpera's*: 2012). Toch krijgen Nederlandse popzangers en musicalproducties deze kritiek zelden tot nooit. De normen rond de taal verschillen blijkbaar voor deze genres; de reactie zal mogelijk voortkomen uit de combinatie van klassieke zangtechniek met de Nederlandse taal, die blijkbaar problematischer wordt geacht dan de combinatie met andere zangstijlen. Hier zal ik in hoofdstuk drie verder op ingaan.

Ik betwijfel echter of deze problematiek werkelijk zo sterk is dat de uitspraak van onze voormalige koningin terecht is. Allereerst is mijn persoonlijke verwachting dat het vaste (en oudere) operapubliek conservatiever is dan musicalpubliek en grotere waarde hecht aan authenticiteit en traditie. Hierin zullen de uitkomsten van mijn enquête verder inzicht geven. Bovendien speelt hier het elitaire karakter van opera een rol: opera is voor hogeropgeleiden, lijkt men te denken, en die zijn gemiddeld beter in talen dan het gemiddelde musicalpubliek. Hoewel deze

verdeling van het Nederlandse publiek waarschijnlijk globaal klopt, beheerst de gemiddelde operaliefhebber het Italiaans, Duits of Russisch toch niet goed genoeg om het libretto woordelijk te kunnen volgen. Dit heeft een tweeledige reden: op bepaalde (hoge) toonhoogtes moeten bepaalde klinkers om zangtechnische redenen worden vervormd en vallen medeklinkers vaak weg en de taal is in veel gevallen verouderd, aangezien de meeste opera's in het ijzeren repertoire van de Nederlandse gezelschappen stammen uit de negentiende eeuw en eerder. Dit onderstreept in mijn ogen het belang van boventiteling bij of een uitgebreide tekstuele voorbereiding voor iedere voorstelling om de dramatische en tekstuele kant van opera niet te verwaarlozen en het stuk enkel vanuit de lyrische functie van het genre te benaderen.

Opera in vertaling: voor- en nadelen voor het vak

Zoals uit de ontwikkeling in de recensies van de Nederlandse opera's al enigszins blijkt, kan de waardering van opera in de eigen taal ook een kwestie van gewenning zijn: het Nederlandse operapubliek moet mogelijk meer of op jonge leeftijd in aanraking komen met opera in het Nederlands om de productie los te kunnen zien van de taal en te kunnen beoordelen volgens dezelfde normen die gelden voor opera's in andere talen. Er is natuurlijk een verschil tussen producties waarbij de muziek is geschreven op een Nederlands libretto en producties in vertaling, waarbij de muziek aan de nieuwe tekst voorafgaat en de vertaler dus verantwoordelijk is voor het behoud van de verbinding tussen tekst en muziek. Dit is echter een vertaaltechnische kwestie die in mijn ogen niet onoverkomelijk is, zoals ik in hoofdstuk twee zal bespreken en probeer aan te tonen met mijn vocale vertaling van *Dido and Aeneas* van Henry Purcell. Het volgende deel van deze inleiding zal van een meer normatieve aard zijn: ik zet uiteen wat naar mijn mening de voordelen van opera in vertaling kunnen zijn, en hoewel ik ook de nadelen zal geven, zal duidelijk worden dat ik de voordelen van meer gewicht acht dan de nadelen.

Uit de archieven van de Nationale Opera spreekt een duidelijk voordeel van opera in vertaling: naast de vier originele Nederlandse opera's uit tabel 1.2 zijn er in

de vijftien bekeken seizoenen nog twee opera's in het Nederlands opgevoerd: in 2011 werd *Le Streghe di Venezia* van Philip Glass opgevoerd (speciaal voor kinderen) onder de titel *De heksen van Venetië* en in 2012 presenteerde de Nationale Opera een Nederlandse kinderbewerking (waarbij ook de muziek werd aangepast en gesproken tekst werd toegevoegd) van Wagner's *Der Ring des Nibelungen* onder de titel *Ringetje* (ontleend aan het online archief van DNO). Dit doet vermoeden dat de artistiek en/of zakelijk leiders van deze instelling het opvoeren van opera in vertaling met name of zelfs exclusief geschikt acht voor kinderen. Dit een begrijpelijke en waardevolle keuze: operaproducties in vertaling voor deze doelgroep hebben het grote voordeel dat kinderen op een jonge leeftijd met klassieke muziek in aanraking komen, maar niet wordt afgeschrikt door de taalbarrière, wat ertoe kan leiden dat zij als volwassenen deel zullen uitmaken van het vaste operapubliek. Bovendien gaan kinderen zelden zonder begeleiding van volwassenen naar het theater: deze volwassenen komen op deze manier ook in aanraking met operamuziek vanuit een dikwijls lichtvoetige, humoristische benadering. Het is eigenlijk bijzonder logisch dat voor kinderopera wordt gekozen voor vocale vertaling: de leessnelheid van kinderen is gemiddeld nog niet voldoende ontwikkeld om boventiteling te kunnen volgen - of de tekst moet dusdanig worden gecomprimeerd dat te veel van de inhoud verloren zal gaan. Ook humor, zo belangrijk in voorstellingen voor kinderen, gaat in boventiteling vaak verloren. Vocale vertaling biedt de mogelijkheid om de opera aan te passen aan het doelpubliek en zelfs elementen toe te voegen die voor deze doelgroep bijdragen aan een positieve receptie. Dit is geen ontgonnen terrein: Frank Groothof maakt al enkele decennia Nederlandse producties van opera's speciaal gericht op kinderen, waarbij de specifieke leeftijdscategorie per voorstelling wisselt. Groothof maakte bijvoorbeeld (geslaagde) vertalingen van *Carmen* van Bizet en *Die Zauberflöte*. De Nationale Opera lijkt zijn voorbeeld enigszins te volgen, bijvoorbeeld met de bovenstaande producties en het recente *Reimsreisje* met een vertaling (of bewerking, volgens de producenten) door vertaal- en schrijfduo Erik Bindervoet en Robbert-Jan Henkes, gepresenteerd als "opera voor iedereen" (2015). In hoofdstuk

drie probeer ik onder andere aan de hand van mijn interview met Frank Groothof te bepalen waar de grenzen van vertalen aan operavertaling liggen en hoe dit verschilt voor de doelgroepen kinderen en volwassenen.

Een van de belangrijkste argumenten *tegen* vocale vertaling heeft te maken met de interactieve relatie tussen tekst en muziek waar Golomb op wijst: bij vertaling vervalt de directe en dikwijls wederzijdse inspiratie van tekst en muziek. W.H. Auden verbindt dit aan syllabische compositietechniek wanneer hij pleit dat

[i]t is precisely because I believe that, in listening to song ..., we hear not words, but syllables, that I am violently hostile to the performances of opera in translation. [It] sounds intolerable and would still sound so if the poetic merits of the translation were greater than those of the original, because the new syllables have no apt relation to the pitch and tempo of the notes with which they are associated. The poetic value of the notes [ik verwacht dat hier 'words' wordt bedoeld] may provoke a composer's imagination, but it is their syllabic values which determine the kind of vocal line he writes. (geciteerd in Weisstein 47)

Het is op zijn minst opvallend dat Auden nog geen vijf jaar na deze uitspraak samen met Chester Kallman uitgebreid in de belangstelling stond rond de uitvoering van zijn vocale vertaling van Mozart's *Die Zauberflöte*. Hij verklaarde zelf dat dit puur uit financiële overwegingen was, maar het uitgebreide voorwoord bij de gepubliceerde vertaling en de verscheidene pragmatische artikelen die het duo publiceerde over het onderwerp suggereren toch dat de 'violent hostility' van Auden was afgezwakt (ibid.).

Een ander groot bezwaar tegen operavertaling is de kwaliteit van de vertaling en het risico op wat 'Kitschlyrik' zou kunnen worden genoemd (Velden 5). Gorrée definieert dit type onnatuurlijk taalgebruik als volgt:

[It] may be called "operatic translationese": pseudo-dramatic language usage trimmed with gaudy tinsel, disfigured by bombastic clichés and hackneyed phraseology, inverted syntax, displaced accents, distorted rhythm and other infelicitous ad hoc solutions often encountered in opera lyrics. (247-248)

Het is niet verbazend dat publiek voor dergelijke vertalingen terugdeinst; de normen die de vertaler tot een doelttekst van deze kwaliteit leiden volstaan simpelweg niet of niet meer. Opera in vertaling is in principe bedoeld als verrijking van de productie voor het beoogde doelpubliek door een of meerdere aspecten ervan naar het doelpubliek toe te halen. Als we de initiële norm van Gideon Toury hanteren met de polen adequaatheid of brontekstgerichtheid tegenover aanvaardbaarheid of doeltaalgerichtheid, moet de vocale operavertaling in mijn ogen altijd aan de kant van aanvaardbaarheid en dus de doeltaal gepositioneerd worden (2004). Die doeltaalgerichtheid moet zich vertalen in natuurlijk Nederlands binnen het kader van de originele muziek.

Door deze norm aan te houden en aan de voorwaarden die dit met zich meebrengt te voldoen, kan verstoring van de verwevenheid tussen muziek en tekst worden vermeden en kan een vertaalde productie toch zowel de lyrische als de dramatische functie van opera vervullen. Dewolf wijst op de centrale rol die tekstbegrip speelt voor deze tweeledigheid in opera:

The point is that operas are not abstract musical structures; they are dramas, in which words and music interact to create a theatrical effect. Without reasonably full comprehension of the words on the part of the audience, opera inevitably becomes pantomime accompanied by music, not integrated musical drama. (180)

De introductie van boventiteling betekende een grote stap in de goede richting op het gebied van de toegankelijkheid van opera als genre en heeft in een aantal landen aantoonbaar bijgedragen aan de verbreding van het operapubliek (Dewolf 2001), maar boventiteling kan afleiden, trekt de blik van de toeschouwer weg van het toneel en biedt vaak niet de ruimte om op een poëtische manier te vertalen. Bovendien kunnen we concluderen dat het probleem van “disparity” dat Dewolf noemt (wanneer de zanger iets zingt en de boventiteling iets anders presenteert, wat een zekere onrust en incongruentie schept) wegvalt, aangezien een vocale vertaling één

tekst presenteert, terwijl bij boventiteling een gesproken én een gezongen tekst min of meer synchroon worden aangeboden. In mijn enquête heb ik aan de respondenten gevraagd hoe tevreden zij met aangeboden librettovertalingen en boventiteling zijn, waaruit zal blijken of deze hypothetische bezwaren in de praktijk ook als problematisch worden ervaren.

Mogelijk zijn niet alle opera's even geschikt voor vocale vertaling, zoals Lucile Desblache aangeeft:

In light opera [operetta and comic opera], allusions to social and cultural events of the times was expected, and expressed through sung and spoken texts. Grand opera, on the other hand, was originally composed for the European aristocracy within what was meant to be and understood as a universal framework of reference. In postcolonial days, we now know that this concept of universality is flawed, as it only reflects the desires and realities of dominant members of society, (for whom operas were composed). Light opera came later, was created to reach popular audiences and generally performed in smaller theatres. Like popular culture today, it exposed social traits of society to derision. Serious opera goers always preferred to hear grand operas in their original language, but operetta audiences expected to be entertained, to understand the text (hence the high proportion of recitatives and spoken dialogue in such pieces) and to laugh through it. To meet such criteria, translators have to take liberties with the original libretto, specially when humour is central to a piece. I would even argue that, in such cases, a sung adaptation is desirable. There is of course always a price to pay, in life as on the stage, and libretto translators have pangs of guilt about their unfaithful behaviour. [...] Our reverent postmodern attitudes to authenticity tend to make us forget that operas, be they tragic or comic, are adaptations in the first place (2004: 29).

Desblache geeft hiermee aan dat de elitaire status van opera en de puristische visie op het genre een vertekend beeld geeft van de ontwikkeling van opera en mogelijk de vervulling van lyrische én dramatische functie in de weg kan staan. Vocale vertaling kan bovendien bijdragen aan de maatschappelijke relevantie van een productie en de humor van het genre benadrukken.

Wat de toegankelijkheid van opera betreft lijkt vocale vertaling één van de mogelijkheden voor operahuizen om een nieuwe impuls geven aan de relatief lage

bezoekersaantallencijfers die we in tabel 1.1 zagen. In die zin zou deze thesis kunnen worden gezien als een pleidooi voor vocale operavertaling. Het huidige operapubliek zal misschien niet (volledig) warmlopen voor de hen al bekende opera's in Nederlandse vertaling, maar mensen die nog weinig met opera te maken hebben gehad zullen (indien de vertaling voldoet aan de voorwaarden die in hoofdstuk twee en drie aan bod komen) de oorspronkelijke tekst niet missen noch door de Nederlandse tekst heen horen. Het 'musicalpubliek' is gewend aan in het Nederlands gezongen tekst en kan de onverstaanbaarheid van de tekst niet meer als argument tegen operabezoek gebruiken. Ik zou pleiten voor een operalandschap dat opera in vertaling én in de originele taal biedt, niet 'of-of', waarmee het voorbeeld zou worden gevolgd van andere Europese landen. Ik hoop met mijn onderzoek verder inzichtelijk te maken of, en zo ja, hoe operavertaling een positieve bijdrage kan leveren aan het Nederlandse operawezen. De resultaten zijn bedoeld als vertaalwetenschappelijk inzicht, maar kunnen ook relevant zijn voor verschillende instanties uit het Nederlandse operawezen.

Er zijn, naast de hierboven genoemde speculaties over de wenselijkheid van opera in de volkstaal, nog een aantal concretere aanleidingen om te geloven dat opera in vertaling een positieve invloed kan hebben op de waardering van opera in Nederland. Zo kunnen we bijvoorbeeld kijken naar de bezoekersaantallen in andere Europese landen waar opera regelmatig in de volkstaal wordt opgevoerd, ofwel met de originele tekst ofwel in vertaling. In de volgende tabel, ontleend aan de website *Operabase*, is de verhouding te zien tussen het aantal voorstellingen en de grootte van de bevolking voor het seizoen 2012/2013 (2014):

tabel 1.3

Positie	Land	Aantal opera's in seizoen 2012-2013	Aantal inwoners (in miljoenen)	Voorstellingen per miljoen inwoners (bij benadering)
1	Oostenrijk	1252	8,4	150

2	Zwitserland	795	7,8	102
3	Estland	128	1,3	96
4	Duitsland	7230	81,8	88
5	Tsjechische Republiek	863	10,7	80
6	Hongarije	608	9,9	61
7	Litouwen	169	3,2	52
8	Slovenië	105	2,1	51
9	Slovakije	256	5,4	47
10	Zweden	405	9,4	43
11	Luxemburg	21	0,5	42
12	Noorwegen	192	4,9	39
13	Kroatië	168	4,5	37
14	Bulgarije	264	7,6	35
15	Denemarken	190	5,6	34
16	Finland	164	5,4	31
17	Letland	54	2,2	24
18	België	260	10,8	24
19	Frankrijk	1288	65,8	20
20	Italië	1162	60,4	19
21	Verenigd Koninkrijk	1023	62	17
... 29	Nederland	186	16,7	11
... 32	Rusland	1441	141,9	10
... 39	Verenigde Staten	1730	308,7	6

Als we vervolgens zouden kijken naar de bezoekersaantallen van deze landen en hoe deze samenhangen met de gezongen taal of de beschikbaarheid van tekstuele hulpmiddelen kunnen we werkelijk uitspraken doen over de invloed van de taal op de populariteit van het genre. Helaas zijn deze data niet beschikbaar. De eerste vier landen doen echter vermoeden dat de taal in dezen wel degelijk een rol speelt: het repertoire in Oostenrijk, Zwitserland en Duitsland bestaat nog meer dan in andere landen voornamelijk uit Duitse opera's, een taal die het publiek machtig is, en bovendien schuwt het Duitstalige operawezen het gebruik van vertalingen niet – met name in kleinere plaatsen, die vaak toch een eigen operahuis hebben, wordt nog regelmatig in vertaling opgevoerd.

Een ander groot voordeel van opera in specifiek Nederlandse vertaling is de mogelijkheid die het biedt om (jonge) Nederlandse zangers te ondersteunen. Bij de English National Opera (ENO), een in Londen gevestigd operahuis dat zich uitsluitend richt op uitvoeringen van originele Engelse opera's en opera's in Engelse vertaling, is dit zelfs een belangrijk deel van hun 'missie': "We are committed to creating new audiences for opera through English language performances which are affordable and accessible to everyone. We provide unique opportunities and pathways for British singers, conductors, directors and designers" (2013). Zij tonen bovendien aan dat vocale vertaling gebruikt kan worden als een versterking van de regie; in de huidige operacultuur is het zeer gebruikelijk om opera's van voor de twintigste eeuw qua regie naar de twintigste of eenentwintigste eeuw of zelfs de toekomst te verplaatsen. In de boventiteling kon hier al enigszins rekening mee worden gehouden in specifieke woordkeuze, maar vocale vertaling opent nog veel meer mogelijkheden in dit opzicht en kan worden ingezet voor humoristisch of dramatisch effect.

Een belangrijke voorwaarde voor het voortbestaan en de populariteit van operahuizen als de ENO is politieke ondersteuning en een cultureel landschap waarin genoeg ruimte is om opera zowel in vertaling als in de originele taal aan te bieden. In Engeland, waar de omstandigheden (vooralsnog) gunstig zijn, vervult de ENO een specifieke taak naast andere operahuizen als The Royal Opera die opera's exclusief in de originele taal aanbieden. In Nederland is het culturele klimaat anders: er zijn maar drie operahuizen in het land die subsidie van de overheid ontvangen (nadat in 2013 het advies van de Raad voor Cultuur om de subsidie van een vierde operagezelschap, Opera Aurora, in te trekken, werd opgevolgd (Raad voor Cultuur 2012)) en deze drie richten zich op uitvoering in de originele taal met boventiteling - de meest veilige en goedkope optie, aangezien het vaste publiek behouden blijft. Mogelijk wordt er echter te weinig gedaan om nieuw publiek te genereren.

De drie grote gezelschappen produceerden in de afgelopen vijf jaar wel enkele vertaalde en/of bewerkte opera's voor kinderen. In het rapport "Slagen in cultuur:

basisinfrastructuur 2013-2016" komt duidelijk naar voren dat de Raad voor Cultuur hecht aan vernieuwing en verbreding van de operapraktijk in Nederland en indien twee gezelschappen te veel op elkaar lijken in aanbod, visie en stijl moet er één verder zonder rijkstoelage (ibid.). Ik kan me voorstellen dat als één van de drie gesubsidieerde gezelschappen of een ander, (nog) niet gesubsidieerd gezelschap ervoor zou kiezen om opera's in het Nederlands te programmeren voor volwassenen, dit voor de Raad van Cultuur reden zou kunnen zijn om subsidie toe te kennen. Met een rijkstoelage heeft het operagezelschap de financiële basis om goede vertalers aan te nemen. Programmering van opera's in vertaling zou ook kunnen leiden tot een *boost* in de bezoekersaantallen, aangezien dit het operahuis zou onderscheiden van de andere twee door middel van een nieuwe (of eigenlijk hernomen) vorm.

Opzet van deze thesis

Dit onderzoek is bedoeld als een brede en preliminaire verkenning van het fenomeen opera in vocale vertaling vanuit veel verschillende invalshoeken om een zo volledig mogelijk beeld te geven van wat het fenomeen behelst, welke domeinen het aanraakt en hoe verschillende relevante beroeps- en bevolkingsgroepen tegen het fenomeen aankijken. Mijn thesis bestaat zodoende zowel uit een vertaling als een onderzoek. Binnen het vertaaltheoretische en -praktische deel kijk ik zo veel mogelijk vanuit een descriptieve houding naar het concept operavertaling als vertaaltvorm en maak ik gebruik van bestaande en nieuwe theorieën om tot een zingbare operavertaling te komen bij wijze van experiment. In mijn vertaalkeuzes is een normatieve houding onvermijdelijk, maar ik streef ernaar om mijn persoonlijke vertaalnormen zo veel mogelijk inzichtelijk te maken. In hoofdstuk twee, het theoretisch kader, zet ik enkele bestaande theorieën rond vocale vertaling uiteen en vergelijk deze met theorieën die voor andere tekstgenres (met name poëzie) zijn geformuleerd. In dit hoofdstuk komen ook de opvattingen rond vocale vertaling van zanger, vertaler en schrijver Jan Rot (ontleend aan *Dagboek Mattheus*, zijn beschouwingen rond het

vertalen van de Mattheus Passion van J.S. Bach en een interview dat ik met hem afnam op 18 januari 2015) en Petra van der Eerden, vertaalster van musicals en ondertitelaar (geïnterviewd op 19 januari 2015) aan bod. Vervolgens formuleer ik een nieuwe methode voor operavertaling.

In hoofdstuk drie licht ik in het eerste deel een specifiek probleem van operavertaling verder toe: de zingbaarheid van de doeltaal, in dit geval Nederlands. Dit doe ik aan de hand van eerder genoemde interviews evenals correspondenties met zangers Peter Bording en Francis van Broekhuizen. In het tweede deel van dit hoofdstuk bespreek ik de resultaten van door mij afgenomen enquêtes onder operaliefhebbers naar voren, waarmee ik probeer een beeld te vormen van de behoefte die er aan opera in vertaling is. Ik bespreek in dit hoofdstuk tevens de mogelijkheden wat doelgroepen betreft aan de hand van de enquêtering en de eerder genoemde interviews, evenals een interview met Frank Groothof, acteur en producent van operaproducties gericht op kinderen (geïnterviewd op 24 januari 2015). Dit hoofdstuk zal sterk normatief zijn, deels door de opvattingen van anderen die ik presenter, maar vooral ook doordat ik deze op een kritische manier bespreek en vergelijk met mijn eigen inzichten.

Hoofdstuk vier is volledig gewijd aan *Dido and Aeneas*, de opera die ik bij wijze van experiment vertaalde voor deze thesis. In dit hoofdstuk bespreek ik allereerst de samenhang tussen tekst en muziek, de compositietechnieken die Henry Purcell gebruikt, de verschillende muzikale vormen die aan bod komen in deze opera en de consequenties die dit heeft voor de vertaler. Vervolgens verantwoord ik aan de hand van een aantal representatieve delen van de opera mijn vertaalkeuzes en ten slotte presenter ik mijn vertaling, in twee vormen: muzikaal (oftewel een volledige partituur met alleen de Nederlandse tekst) en tekstueel (als librettovertaling naast de originele tekst). In de conclusie zal ik mijn vertaalkeuzes en de vertaling als geheel in verband brengen met de geformuleerde theorieën rond vocale vertaling en zingen in het Nederlands.

Ik begeef me voor deze scriptie in veel verschillende wetenschappelijke domeinen: vertaalwetenschap, vertaalpraktijk, zangtechniek en muziekwetenschap. Methodologisch gezien combineer ik enkele werkvormen, namelijk literatuuronderzoek, kwalitatief onderzoek in de vorm van individuele interviews, kwantitatief onderzoek in de vorm van een enquête, muzikaal-tekstuele analyse en reflectie op mijn eigen vertaalproces om tot een uitgebreid en divers beeld te komen over het fenomeen opera in vertaling in de praktijk.

Mijn primaire doel met mijn thesis is een preliminaire, brede verkenning van het onderbelichte concept vocale operavertaling in het Nederlands door middel van een praktische benadering; dit geeft inzicht in de mogelijkheden binnen het vertaalproces, de specifieke problemen van deze vertaaltvorm en het genre en de effecten van bepaalde keuzes. Ook licht ik aan de hand van de interviews toe welke invloed een specifieke doelgroep op operavertaling kan hebben. Ik wil vooral een beeld schetsen van de (vertaal- en zang)technische en socioculturele mogelijkheden van opera in vertaling in Nederland en een eerste aanzet geven tot een verdere dialoog over dit concept, dat in mijn ogen meer aandacht verdient en bij kan dragen aan een betere positie van het genre opera binnen het culturele landschap van Nederland. Het ligt namelijk niet inherent aan de muziek: klassieke muziek doet het op het moment erg goed blijkens de hoge kijkcijfers van programma's als *Maestro* van AVROTROS en *Het orkest van Nederland - op weg naar het Concertgebouw* van RTL. Hoewel er veel kritiek op deze programma's is vanuit de klassieke muziekwereld, zijn de consequenties financieel en sociaal-cultureel gezien allesbehalve negatief voor de klassieke podiumkunsten: het klassieke publiek wordt verbreed door het genre enigszins van het voetstuk te halen. Operagezelschappen kunnen meedoen aan deze trend door eenzelfde beweging richting een groter publiek te maken, en in mijn ogen is vertaling daar bij uitstek een middel voor. Ik gaf al eerder aan dat ik, ondanks een overwegend normatieve insteek in deze inleiding en ook hoofdstuk drie, deze thesis niet opzet als een pleidooi voor opera in vertaling. Hoewel ik de mogelijkheden ervan in een positief licht beschouw streef ik ernaar om op een descriptieve manier te

bekijken of deze visie aansluit bij de mening van het Nederlandse operapubliek en professionals uit de vertaal- en operawereld.

Verantwoording tekstkeuze

Voor mijn onderzoek naar het fenomeen opera in vertaling leek een daadwerkelijk vertaalproces een onmisbare praktische werkvorm. De selectie van een brontekst was, gezien mijn specialisatie in vertaling uit het Engels, niet bijzonder moeilijk: *Dido and Aeneas* “[is c]onsidered the greatest operatic achievement of 17th century England and the first great English opera; even though a performance only takes little more than an hour, it is often justified as holding its position as the finest English opera ever written until the 20th century” (Hunt 2011) en hoewel het stuk niet officieel lijkt te zijn opgenomen in het ijzeren repertoire (Lie 2014), geeft *Operabase* aan dat *Dido* met 264 voorstellingen op de 57e plaats staat op de lijst van de vaakst uitgevoerde opera wereldwijd tussen 2009 en 2014 (2014)). Dit is de hoogste notering voor een Engelstalige opera. Ik ga in dit onderzoek uit van opera’s die in de originele taal bekend zijn bij het Nederlandse publiek - nieuwe opera’s hebben nog geen plaats ingenomen in het Nederlandse culturele bewustzijn en zijn daardoor minder onderhevig aan sociaal-culturele normen en tradities. Bovendien is de tekst door de geringe lengte (ruim duizend gezongen woorden) geschikt voor een integrale vertaling binnen een onderzoek van deze properties.

2. Theoretisch kader:

Vocale vertaling: problemen en strategieën

Het concept vocale vertaling geniet binnen de vertaalwetenschap in het Engels taalgebied beduidend meer aandacht dan in de Lage Landen. De meeste operavertaling in het Nederlands behoort tot de categorie boventiteling; derhalve gaat naar deze vorm van muzikale vertaling meer vertaalwetenschappelijke aandacht uit. Ik zal in dit hoofdstuk dus vrijwel exclusief verwijzen naar bronnen die zich richten op vertaling in het Engels, maar daarbij trachten om taal- of talenpaarspecifieke principes buiten beschouwing te laten. In hoofdstuk 5 zal ik aan de hand van interviews met zangers en vertalers dieper ingaan op de specifieke problemen van vocale vertaling in het Nederlands en de verschillen tussen zingen in het Nederlands en andere talen (met name Engels).

Liedteksten en libretti zijn in feite gezongen poëzie. Daardoor zijn veel theorieën van poëzievertaling ook op vocale vertaling toepasbaar. Erna Bennett geeft aan dat

[p]oetry is neither just words, nor just meter. It is a music of words, and is a way of seeing and interpreting the world and our experience of it, and of conveying to the listener a heightened awareness of it through an intense concentration of metaphor and words in which the natural flow of speech sounds is moulded to some kind of formal pattern. Such patterns can never be the same after the act of translation. (2002)

Hieruit spreekt al de muzikaliteit die poëzie inherent bevat. Voor de vertaler kunnen er bij het vertalen van poëzie problemen voorkomen op drie niveaus, zoals vertaler en vertaalwetenschapper James Holmes aangeeft: de *linguïstische context* waarin de boodschap van het gedicht bestaat, de *literaire intertekst*, oftewel de manier waarop het gedicht zich verhoudt tot literaire tradities door het gebruik van poëtische stijlkenmerken als rijm, metrum, ritme, beeldspraak, thematiek en stijlfiguren, en ten

slotte de *socioculturele situatie* waarin het gedicht ontstaat “waarin objecten, symbolen en abstracte ideeën een functie hebben die nooit precies hetzelfde is in een andere samenleving of cultuur” (185). De vertaler verschuift het gedicht altijd naar een nieuwe linguïstische context, maar de literaire intertekst en socioculturele situatie wijken in de meeste gevallen ook af voor bron- en doeltekst. De vertaler zal dus moeten kiezen voor een strategie op drie niveaus. Deze vertonen echter in veel poëzie ook een grote interne samenhang, en daarin ligt mogelijk de grootste uitdaging besloten. Willem Kloos schreef: “Vorm en inhoud bij poëzie zijn één, in zoverre iedere verandering in de woorden een gelijklopende wijziging geeft in het beeld of de gedachte, en iedere wijziging in deze een overéénkomstige nuanceering van de stemming aanduidt” (geciteerd in Cornelissen 2001: 31). Bij de vertaling van libretti heeft de vertaler evenzeer te maken met een samenspel tussen vorm en inhoud, hoewel de mate van abstractie in opera’s dikwijls lager ligt dan bij poëzie - er moet immers altijd een verhaal worden verteld en in tegenstelling tot het genre poëzie kent het tekstgenre libretto geen compleet non-narratieve stromingen of varianten. Het grootste verschil tussen poëzie en libretto’s ligt echter in de toevoeging van een cruciaal element: de muziek, die de klank en emotionele lading en tot op zekere hoogte ook de betekenis van de tekst ondersteunt en onderstreept. De muziek maakt het voor de vocale vertaler bijvoorbeeld zeer onnatuurlijk om een droevig lied met een vrolijke tekst te vertalen, omdat dit de verbinding tussen tekst en muziek doorbreekt. Muzikale elementen als ritme, maatsoort en melodie leggen nieuwe beperkingen op aan de vertaler. Aan de drie niveaus van Holmes zou in het geval van vocale operavertaling dus nog een vierde moeten worden toegevoegd: de *muzikale inbedding* van de tekst. Ook op dit niveau kunnen problemen ontstaan, en dit niveau heeft bovendien invloed op de vrijheid die de vertaler kan nemen op het gebied van de literaire intertekst, met name op vormgerelateerde elementen als rijm, (tekstueel) ritme en metrum.

Jaap Bakker onderscheidt *significatieve* en *muzische* liedteksten, waarbij de eerste categorie liederen een gedachte of verhaal centraalstellen en de tweede

bedoeld zijn om een gevoel of sfeer op te roepen (1990). In opera zijn vrijwel zonder uitzondering beide tekstsoorten aanwezig. Opera-aria's behoren dikwijls tot de categorie van muzische teksten, maar andere muzikale sub-genres of stijlen zoals het recitatief, koorstuk, arioso of ensemble kunnen significantief zijn en bijdragen aan de ontwikkeling van het *intrige*, de plot van de opera. Zo bevatten aria's vaak binnen het narratieve geheel de grootste mate van abstractie. In andere muzikaal-theatrale genres zoals de musical kan de balans tussen muzische en significantieve teksten anders liggen - in musicals zijn de gezongen delen dikwijls muzisch zijn en is de gesproken tekst significantief.² Daarin ligt de grote waarde en eigenheid van opera besloten.

Tegelijkertijd wordt de poëtische waarde van libretti niet algemeen erkend. In zijn bespreking van de term 'translation' in de *The New Grove Dictionary of Opera* beschuldigt Brian Trowell vertalers van de slechte reputatie van libretti binnen de literatuur:

Translators into English experience difficulties in finding equivalents in their basically iambic language for the normally trochaic endings of Italian verse, difficulties that may lead them into those special 'librettese' forms of verbs, the operatic future tense ('From their ambush they soon will be bursting': [Edward] Dent, *Un ballo in maschera*) and the operatic reflexive ('Out we'll go then, till we find us/With the garden gate behind us': Dennis Arundell, *Il matrimonio segreto*). No wonder opera librettos enjoy such a bad reputation. (1185)

De hier genoemde Edward Dent (1876-1957) was een van de meest vruchtbare vocale vertalers in de operageschiedenis. Sinds zijn tijd, waarin operavertaling de norm was maar deze door onnatuurlijke zinsconstructies en woord-voor-woordvertalingen

² Er zijn uitzonderingen: in *Les Misérables* wordt amper gesproken, waardoor een deel van de gezongen tekst toch een narratieve functie krijgt. Een ander voorbeeld is Stephen Sondheim; hij gebruikt in zijn musicals ook weinig tot geen gesproken tekst en benadert daarmee het operagenre sterk. Dit leidt tot een zekere overbrugging van de kloof tussen musical en opera, wat zich bijvoorbeeld uitte in de productie van Sondheim's *Sweeney Todd* door de Nationale Reisopera in 2014 (Van der Eerden 2015).

werd getypeerd, is er echter een hoop veranderd. Desblache geeft aan dat de huidige international operavertaalpraktijk “strongly domesticated, humorous whenever suitable, and always audience-aware” is (2013: 16). Zij stelt dat de belangrijkste overwegingen voor de vertaler tegenwoordig voortkomen uit productionele keuzes (regie, setting) en het bereiken van het publiek, waar in de tijd van Dent de moraal en semantische getrouwheid vooropstonden. De houding jegens operavertaling is dus veranderd, zowel vanuit vertaalperspectief als bij het publiek, en de functie van operavertaling is enigszins verschoven ten behoeve van humor en ondersteuning van andere productie-elementen. In de basis heeft de vocale vertaler echter nog altijd te maken met dezelfde gegevens en daarmee samenhangende beperkingen die het vertaalproces beïnvloeden. Zoals Gorlée aangeeft wordt de muzikale tekst door de muziek enkel gevoed en versterkt:

While the poetic function finds in poetry its purest manifestation, but without being confined to it, poetry is, for Jakobson, primarily (but not exclusively) a "figure of sound" (1960: 367): it contains musical elements which are unresistant to finding a further expansion in music [...]. These elements include: sound texture, metrical pattern, rhyme structure, alliteration and phrasing; and together they form what Jakobson (1960: 373) called the "internal nexus between sound and meaning", which is characteristic of poetic as opposed to referential language (242)

Peter Low stelt in zijn artikel “Singable Translations of Songs” (gericht op vertaling van het klassieke Liedgenre) dat de vocale vertaler te maken heeft met vijf hoofdcategorieën of criteria die met elkaar in balans moeten worden gebracht om tot een effectieve vocale vertaling te komen:

1) *Zingbaarheid* - vanuit de tekstfunctie benoemt Low dit als de primaire voorwaarde voor dit type vertaling, aangezien de nieuwe tekst niet mag resulteren in een lied of aria waarbij de zanger technisch in de problemen komt. Bovendien, zo geeft Low aan, “[t]he singer needs words that may be

sung with sincerity" (93). Low stelt dat zangers de beste beoordelaars van dit criterium zijn, maar dat iedere *native speaker* van een taal aan kan voelen waar de verschillen in twee talen liggen, met name op het gebied van klinkers. Low wijst op de onterecht heersende gedachte dat *native speakers* de tekst van een opera of Lied in hun eigen taal altijd kunnen verstaan. Dit is uiteraard afhankelijk van de taalbeheersing en dictie van de zanger, maar hangt ook samen met technische beperkingen van de zangstem, snelheid van de tekst en akoestiek van de zaal. Met name voor sopraanstemmen is het door de fysiologische voorwaarden in het hoge register nagenoeg onmogelijk om een andere klinker dan [a] te zingen, wat de uitspraak van een woord aantast en daarmee de verstaanbaarheid (95);

2) *Betekenis* - Low wijst nogmaals op de 'skopos' of functie van vocale vertaling: "Whereas semantic accuracy is of paramount importance in translation of informative texts, the constraints of song translation call for some stretching or manipulation of sense" (94). In geen enkel vertaalgenre kan de vertaler probleemloos vasthouden aan de woordvolgorde of het precieze aantal lettergrepen van de brontekst - binnen een genre waarin het aantal lettergrepen door de muziek wordt gedicteerd met weinig mogelijkheden om af te wijken, is het sneller nodig om de semantische betekenis van de tekst los te laten. Hierop volgt echter meteen het probleem van melodie en woordverklanking : veel componisten gebruiken de muzikale gegevens toonhoogte, harmonie en nootlengte om de betekenis van de tekst te versterken. Indien de vertaler te sterk ingrijpt in de syntaxis of semantiek van de brontekst, zelfs wanneer de vertaling zingbaar is en de juiste betekenis overdraagt of meso- of zinsniveau kan er dus een discrepantie ontstaan tussen tekst en muziek;

3) *Natuurlijkheid* - dit is volgens Low met name belangrijk voor het produceren van een vertaalde Lied- of operatekst die klinkt alsof de muziek ervoor geschreven is en voor het gemak waarmee het publiek de gezongen

tekst kan volgen. De meest relevante elementen zijn hier beklemtoning en syntaxis: de tekst zal onnatuurlijk klinken als het woordaccent niet samenvalt met het muzikale accent (bepaald door maatsoort en nootlengte, zie ook hoofdstuk vier) en wanneer de vertaler kiest voor werkwoordsvormen of zinsbouw die binnen de doeltaal niet de standaard zijn. Om dezelfde reden is het af te raden om in vertalingen expliciete dialectelementen op te nemen, wat overigens bij het vertalen van musical wel regelmatig wordt gedaan (Van der Eerden 2015). Indien de brontekst eventuele functionele dialecten gebruikt (om contrasten in sociale status, nationaliteit of leeftijd aan te geven) kan de vertaler dit beter door middel van registerwisselingen reconstrueren;

4) *Ritme* - Low doet het rigide idee dat “[m]usical prosody requires that the rhythm and number of syllables be identical with those of the original lines” van Frits Noske, expert op het gebied van Frans Liedrepertoire, van de hand. “This is indeed highly desirable ... In practice a translator who finds that an eight-syllable English line is unacceptably awkward may choose to add or omit a syllable,” aldus Low (97). Hij voegt toe dat bepaalde muzikale vormen hier geschikter voor zijn dan andere: “in a piece of recitative (say) rather than a lyrical phrase” (ibid.). De beste plaats om een lettergreep toe te voegen is op een *melisma*, oftewel een muzikale lijn waarbij één lettergreep over meerdere noten wordt uitgesmeerd. De tegenhanger van de melismatische lijn is de syllabische lijn, waarbij iedere lettergreep één noot duurt. Een lettergreep verwijderen kan het beste worden gedaan wanneer de noot in het origineel herhaald wordt (oftewel een samentrekking van twee noten tot één lettergreep). Low betreft bij het ritme ook de metriek in de vocale tekst, een samenwerking tussen het natuurlijke ritme van de taal en de poëtische opbouw, die versterkt kan worden door de verlenging van bepaalde lettergrepen binnen de muzikale lijn;

5) *Rijm* - in vertaalwetenschappelijke discussies rond de vertaling van poëzie is het behoud van rijm al een heikel punt. Bij vocale vertaling, waarbij bijna

alle bronteksten rijmen, vormt deze categorie in potentie een nog groter probleem. Rijm is een sterk auditief gegeven. Lang niet alle poëzievertaling is bedoeld om hardop gelezen te worden en het gebrek aan rijm zal dus puur visueel en niet zozeer auditief opvallen. Bij vocale vertaling is het precies andersom: dit type vertaling is inherent bedoeld om gehoord te worden en rijm of een gebrek daaraan valt daardoor in veel gevallen sterk op - hier speelt ook de manier waarop de tekst op muziek is gezet een grote rol. Low geeft vanuit het pentatlonprincipe aan dat het zinvol is om het rijm te gebruiken met een zekere “margin of flexibility. ... In this case the rhymes will not have to be as perfect or as numerous as in the original, and the rhyme scheme need not be observed strictly” (96). In hoofdstuk vier zal ik aan de hand van verschillende muzikale vormen in *Dido and Aeneas* uiteenzetten hoe de melodie en het ritme een belangrijke rol kunnen spelen voor de keuze die een vertaler maakt met betrekking tot het rijm.

De strategie die in Lows optiek uit deze vijf categorieën voort moet komen noemt hij “the pentathlon principle” (92). Deze term ontleent hij aan het atletieknummer waarbij de atleet op vijf individuele onderdelen zo goed mogelijk moet presteren, maar waarbij de uiteindelijke winnaar degene is die de hoogste score heeft behaald als alle onderdelen bij elkaar worden opgeteld. Zo moet de vertaler ook omgaan met de vijf categorieën voor vocale vertaling, die “as dissimilar as a shot put and 100-metre sprint” zijn, aldus Low (ibid.). Dit principe verwerkt Low in een driestappenplan voor het vertalen van muzikale tekst:

- 1) Identify the crucial parts of the song text. [...] Try to work from the difficult sections towards the easy ones (where greater flexibility should be possible);
- 2) Make your strategic decisions about the relative importance of your different criteria as they apply to this particular song. ... Ask yourself what features of the original song make it worth translating, and try to minimize loss of those features. [...];

3). If you plan to use rhyme at all, give early attention to all the rhyming-words. Adopt the old trick of working backwards from the last line, which helps to ensure that the rhymes do not appear progressively more forced or labored. (98-99)

Dit doet sterk denken aan het idee van "hierarchy of correspondence priorities" van Holmes (1988: 86). Dit maakte weliswaar deel uit van een model voor vertaalkritiek, maar is toch ook aan de vertaalpraktijk te verbinden: tekstkenmerken van de brontekst worden geanalyseerd, geordend naar belang van behoud in de vertaling en eventueel geselecteerd. Zoals Stella Linn aangeeft is dit een reactie op de meer of minder expliciete eis van critici "dat de vertaling op vele, liefst alle (en soms wisselende) fronten equivalent moest zijn aan het origineel" (12).

Vertaalwetenschappers zijn het er inmiddels grotendeels over eens dat dit in de praktijk een onhaalbaar streven is en dat selectie een uitkomst vormt. Ondanks deze aansluiting bij algemene vertaalwetenschappelijke tendensen worden Lows strategieën niet universeel aanvaard als goed uitgangspunt, zoals hij zelf aangeeft:

A few translators have told me that the strategies outlined above are not rigorous enough but show too much willingness to sacrifice linguistic and musical subtleties in order to make for a "user-friendly" target text. But I am unrepentant: I contend that the small pragmatic compromises involved in song translation actually cohere with the intrinsic needs of the genre. A song text is in essence an oral, not a written text, and it is not worth making a translation unless it can be understood during performance while the song is sung at a tempo predetermined by the composer. (2003: 98)

Lows structurele strategie is zeer waardevol voor het proces van vocale vertaling. Het genre opera vraagt echter door de verscheidenheid aan muzikale stijlen en dramatische functies binnen het stuk om een uitgebreider model. Allereerst is een nieuwe eerste stap nodig waarin de opera wordt opgedeeld naar de gebruikte muzikale stijlen. De laatste stap, waarin Low aangeeft dat vanuit het leidende rijmwoord moet worden gedacht, zie ik eerder als een advies dan als een strategische

stap en vervang ik dus door een neutralere stap die de operationele fase weerspiegelt:

- 1) Verdeel de opera aan de hand van de gebruikte muzikale vormen (aria's, recitatieven, koorstukken etc.);
- 2) Identificeer per categorie de belangrijkste kenmerken (met als uitgangspunt de vijf elementen van Low);
- 3) Bepaal per categorie en vervolgens per muzikaal deel binnen iedere categorie welke elementen van de tekst vanuit de vorige overwegingen binnen de vorige stap behouden dienen te worden. In een recitatief zal het rijm mogelijk minder dwingend zijn dan in een aria door het gebruik van een vrijer (harmonisch) ritme en minder melodische of tekstuele herhaling. Ook de mogelijkheden voor ritmische aanpassing zullen per categorie verschillen en bovendien verschilt het belang van de betekenis vaak sterk: in recitatieven wordt dikwijls het verhaal verteld en is er actie en dialoog, terwijl in aria's de tijd binnen de narratieve wereld even stilstaat.
- 4) Vertaal.

Deze laatste stap is natuurlijk een zeer grove versimpeling van een zeer ingewikkeld proces dat uit veel gepuzzel, raadpleging van rijmwoordenboeken en lange denksessies zal bestaan, en lijkt daardoor misschien wat overbodig. Het is echter wel een essentieel onderdeel van het vertaalproces in brede zin. Tegelijkertijd is dit het creatieve deel van het proces en is de specifieke aanpak van deze stap zeer persoonsgebonden en wordt deze te veel geleid door persoonlijke vertaalnormen om hier verdere invulling aan te geven.

De eerste stap is cruciaal voor operavertaling, aangezien de dramatische functie van verschillende muzikale delen (recitatief, aria, koorstuk) zo verschilt dat de balans tussen de vijf categorieën voor deze delen apart moet worden vastgesteld. Hierbij moet ik aantekenen dat dit model in deze vorm met name bruikbaar is voor

opera's die uitgaan van deze duidelijke scheiding van muzikale delen. Hele vroege en latere, Romantische of moderne opera's gaan dikwijls uit van een meer vloeiende overgang tussen of zelfs volledige eenheid van muzikale stijlen die in de opera worden gebruikt, waardoor de afbakening en categorisatie van aparte muzikale delen niet aan de orde is. Een voor de hand liggend voorbeeld zijn de opera's van Richard Wagner, waarvoor de continuïteit van de muziek typerend is: binnen het stuk zijn niet makkelijk losse muzikale delen aan te duiden, aangezien de componist alle delen in elkaar over laat vloeien in een organische lijn. Bij dergelijke opera's kan de vertaler voor de analyse van muzikale en narratieve elementen uitgaan van de opera als geheel of op een ander niveau onderscheid maken tussen delen (bijvoorbeeld narratief), om toch de vijf elementen van Low in kaart te brengen.

Binnen het nu nog onvolledige stappenplan worden al twee fases van het vertaalproces doorlopen. Ton Naaijens onderscheidt de *preliminaire*, *operationele* en *evaluatieve fase*, waarbij de eerste voorafgaat aan de daadwerkelijke vertaalhandeling maar cruciaal is voor de kwaliteit van de vertaling (2012). De preliminaire fase bestaat uit een analyse van bron- en doelttekst, de context waarin deze (zullen) functioneren en de belangrijkste kenmerken van de brontekst, zowel inhoudelijk als qua vorm. In deze fase worden in een ideale situatie strategische keuzes gemaakt - in de praktijk blijkt deze fase vaak te worden overgeslagen, wat kan resulteren in inconsistentie. Binnen het opera-vertaalproces moet de analyse, zoals in het stappenplan aangegeven, bestaan uit een muzikale onderverdeling van het stuk als geheel, zodat de vertaler de verschillende muzikale delen per categorie kan analyseren op musico-poëtische kenmerken. De operationele fase in dit stappenplan is de vierde stap: het daadwerkelijke vertalen. Hoewel de preliminaire fase relatief lang lijkt zal het daadwerkelijke vertalen waarschijnlijk het langst duren. Indien de preliminaire fase (oftewel stap 1-3) op een degelijke wijze zijn doorlopen zal dit de operationele fase echter significant bevoordelen, doordat de vertaler strategische keuzes heeft gemaakt en een zeer gedegen beeld heeft gekregen van bron- én doelttekst.

Indien de vertaler ervoor kiest om het stappenplan van Low als uitgangspunt te nemen moet binnen de preliminaire fase nog een onontkoombare keuze worden gemaakt: werken vanuit het libretto of vanuit de partituur (oftewel het libretto in muzikale vorm). In de eerste drie stappen is, indien de analyse grondig is uitgevoerd, al uitgebreid de verbinding tussen tekst en muziek aan bod gekomen om de onderdelen van de opera te toetsen aan de categorieën van Low, waardoor het voor de vertaler op dat punt onmogelijk zal zijn geworden om de tekst en de muziek volledig los van elkaar te beschouwen.

Het idee van een metrische vertaling en de analytisch-selectieve aanpak van Low kunnen in verband worden gebracht met de theorieën rond het vertalen van poëzie van André Lefevere, die zeven strategieën presenteert waarbij steeds een specifiek poëtisch element als uitgangspunt voor de vertaling wordt geselecteerd (1975):

1) *phonemic translation*: de klanken van de brontekst worden zo precies mogelijk nagebootst om in de doeltaal het klankbeeld van het origineel na te bootsen. De betekenis wordt sterk vervormd of zelfs losgelaten en de toegankelijkheid van de doelttekst is daardoor vaak zeer gering. Voor gezongen tekst zou dit een zeer interessante vertaalkeuze zijn: de klanken worden nagebootst, waardoor de zingbaarheid van de brontekst grotendeels behouden blijft, maar het narratieve en/of dramatische aspect van de opera valt weg;

2) *literal translation*: het traditionele idee van 'woord-voor-woord' vertalen, waarbij de betekenis verloren kan gaan, maar de lezer een precies beeld krijgt van de structuur van de brontekst en -taal krijgt. Lefevere geeft zelf al aan dat dit in de praktijk niet haalbaar is, aangezien "it pays an enormous price for its illusory pursuit of elusive accuracy" (96). Bij vocale operavertaling is er het toegevoegde probleem dat de tekst niet gelezen maar gehoord wordt,

waardoor het de ontvanger bijzonder lastig wordt gemaakt om de woorden op een logische manier aan elkaar te verbinden;

3) *metrical translation*: het metrum en/of ritme van de brontekst wordt zo precies mogelijk in de doeltaal gerecreëerd. Bij vocale operavertaling is dit onontkoombaar, aangezien de muziek het ritme dicteert. Een niet-metrische vertaling kan zingbaar zijn, maar zal nooit kunnen worden opgevoerd aangezien de tekst ritmisch niet meer op de muziek aansluit;

4) *verse-to-prose translation*: de poëtische kwaliteiten (zoals rijm, metrum, orthografie en klankspel) worden in de vertaling weggelaten ten behoeve van de denotatieve inhoud van de tekst. Het weglaten van het rijm is bij operavertaling mogelijk, maar zoals Low aangeeft, vaak niet wenselijk door muzikale ondersteuning van het schema;

5) *rhymed translation*: het rijmschema wordt overgenomen en de vertaling wordt vanuit dit schema benaderd. Operavertaling zal vaak naar deze vorm neigen, maar het rijmschema kan eventueel worden aangepast;

6) *blank/free verse translation*: het rijm wordt weggelaten ten behoeve van de semantische lading. Andere poëtische aspecten van de brontekst worden wel behouden (wat deze vorm onderscheidt van de vierde);

7) *interpretation*: de vertaler neemt meer inhoudelijke vrijheid en baseert een eigen gedicht op de gegevens van de brontekst. Alle vertaling, zoals Lawrence Venuti pleit, bevat in feite een interpretatief component, maar Lefevere doelt hier op het soort vertaling dat zich enkel baseert op enkele hoofdthema's of gedachten uit de tekst en de originele vorm en volgorde loslaat.

Ook Lefevere scheidt de belangrijkste poëtische kenmerken van de tekst en pleit vanuit een zekere hiërarchie in het belang van de gevonden kenmerken voor *selectie*, waarbij bepaalde kenmerken volledig worden losgelaten. Het grote verschil tussen Lefevere en de principes van Low is dat er in het geval van operavertaling weinig tot geen sprake kan zijn van selectie, maar dat moet worden uitgegaan van hiërarchie.

Het enige onderdeel in de pentatlon van Low dat weggelaten kan worden is rijm; de andere onderdelen zijn altijd aan de orde en kunnen vanuit de dramatische/narratieve tekstfunctie en door de bindende muzikale gegevens niet worden losgelaten.

Van der Eerden biedt een alternatieve strategie: zij heeft één basisprincipe, de categorie 'natuurlijkheid' van Low en baseert hierop alle vertaalkeuzes, zo geeft zij aan (Rotterdam 2015). In een ideale situatie, voegt ze toe, heeft de vertaler de belangrijkste inhoudelijke keuzemomenten al gehad voor het vertaalproces binnen besprekingen met de regisseur. Als er echter geen ruimte is voor besprekingen of zelfs nog geen regisseur is, moet de vertaler toch uitgaan van een zekere algemene strategie.

Zelfs als Lows stappenplan hiervoor niet wordt gebruikt en de vertaler niet uitgaat van zijn categorieën voor het bepalen van het zwaartepunt binnen het vertaalproces lijkt het wenselijk om te vertalen vanuit de partituur. In het libretto wordt niet aangeduid waar melismen (uitspinning van woorden over verschillende noten) voorkomen, welke tonen lang of kort worden aangehouden of hoe het rijm valt binnen het muzikale ritme. In feite is deze keuze een kwestie van pragmatisch werken: de vertaling waarbij enkel naar het libretto is gekeken zal, overeenkomstig de genoemde praktische moeilijkheden, minder snel resulteren in een zingbare vertaling dan een vertaling vanuit de partituur.

Aan de andere kant is het libretto leidend geweest voor de muziek en is de muziek zo geschreven dat de tekst metrisch niet is aangetast. De tekst is, in andere woorden, metrisch niet aangepast om zich aan de muziek te conformeren. Dat zou moeten betekenen dat een vertaling die metrisch volledig gelijk is aan het originele libretto ritmisch op de muziek zal passen. In dat geval moet er, om onnatuurlijk Nederlands te vermijden, wel zorg voor gedragen worden dat het metrum conform is aan de natuurlijke cadans en beklemtoning van het Nederlands. Het metrum moet, in andere woorden, op een organische manier in het metrum passen en niet geforceerd worden door accentverschuivingen (bijvoorbeeld verschuiving van de

klemtoon naar 'do' in 'Dido') om maar te zorgen dat origineel en vertaling metrisch overeenkomen. Deze accentverschuivingen maken de vertaling lastig zingbaar en onnatuurlijk, waardoor meteen een onbalans ontstaat binnen het 'pentagram' van Low. Als de vertaling echter op een natuurlijke manier metrisch overeenkomt met de brontekst (hetzelfde accentpatroon binnen hetzelfde aantal lettergrepen) zou deze logisch gezien op de muziek moeten passen en zou werken vanuit de partituur niet nodig zijn. Daarnaast kan de vertaler zich te veel door betekenisloze muzikale gegevens laten afleiden. Het rijmschema is in het libretto bovendien vaak makkelijker te volgen dan in een partituur, omdat de tekst door herhaling, rusten en vermenging van muzikale lijnen niet op een heldere manier onder elkaar staat. Werken vanuit het libretto heeft dus ook bepaalde voordelen.

De vertaler zal na een metrische en rijmende librettovertaling echter toch moeten terugrijpen naar de partituur, met name voor de melodie van de zangers. In de zanglijnen staat namelijk belangrijke informatie voor de zingbaarheid. Bepaalde toonhoogtes sluiten het produceren van een aantal klanken uit: met name voor vrouwenstemmen is het in het hoge register van de stem (G₅ en hoger) niet goed mogelijk om onderscheid tussen klinkers te maken door de vereiste mondstand en kunnen medeklinkers die verder achterin de mond geproduceerd worden (velaire, uvulaire en glottale medeklinkers) in een woord de productie van een volle klank verhinderen. Dit type zangtechnische invloeden op het vertaalproces licht ik in hoofdstuk drie toe. Naast de gezongen klanken moet ook de notenwaarde die geschreven is voor bepaalde woorden (oftewel de lengte van het gezongen woord) invloed hebben op de vertaalkeuze: woorden die lang worden uitgesponnen kunnen beter niet op een plosieve consonant of een consonantencluster eindigen. Hier kent het Nederlands wel enige moeilijkheden ten opzichte van bijvoorbeeld het Italiaans, Frans en Engels: relatief weinig woorden eindigen op een klinker. In het Duits is dit echter ook het geval en dat heeft nooit tot weerstand tegen opera in deze taal geleid. Het is dus geen argument tegen zingen in het Nederlands, maar vormt wel een

aandachtspunt voor de vertaler, die de zingbaarheid, zoals Low ook aangeeft, toch voorop moet stellen.

Een ander argument voor de onontkoombaarheid van de partituur heeft meer te maken met de compositie of de verklanking van woorden en vereist dus dat de vertaler verder kijkt (of luistert) dan de zangpartijen: componisten werken vanuit de tekst en schrijven in het beste geval muziek die op een betekenisvolle manier aan de tekst gebonden is (in hoofdstuk vier komen veel voorbeelden aan bod). W.A. Mozart gebruikt het orkest dikwijls om zijn personages te karakteriseren, een compositietechniek die veel componisten na hem hebben overgenomen.

Deze onlosmakelijke verbinding tussen muziek en verhaal of tekst wordt door menig criticus gebruikt als het belangrijkste argument tegen operavertaling: de muziek is bedoeld voor één specifieke tekst en door de inherente verandering die vertaling teweegbrengt valt deze verbinding weg of wordt hij zwakker. Hier wil ik de publieksgerichte functie van operavertaling tegenin brengen; operapubliek dat de tekst alleen hoort zal veel verklankingstechnieken en vondsten van de componist missen, ongeacht of de tekst origineel of vertaald is. Om dit soort zaken werkelijk op te kunnen merken moet de luisteraar de partituur tot zijn/haar beschikking hebben of de productie meerdere keren beluisteren. Dit is de basis van een pragmatische, doelpubliekgerichte vertaalnorm waarin het begrip van de verhaallijn boven het behoud van de verbinding tussen tekst en muziek wordt gesteld. De critici hebben gelijk in zoverre dat dit een belangrijk verlies vormt. De grenzen aan dit verlies moet de vertaler bepalen vanuit het doelpubliek, productionele keuzes en de moeilijkheidsgraad van de tekst, maar in mijn ogen kan dit verlies door een grondige analyse en bewustzijn van de partituur en de muzikale gegevens van de opera beperkt worden.

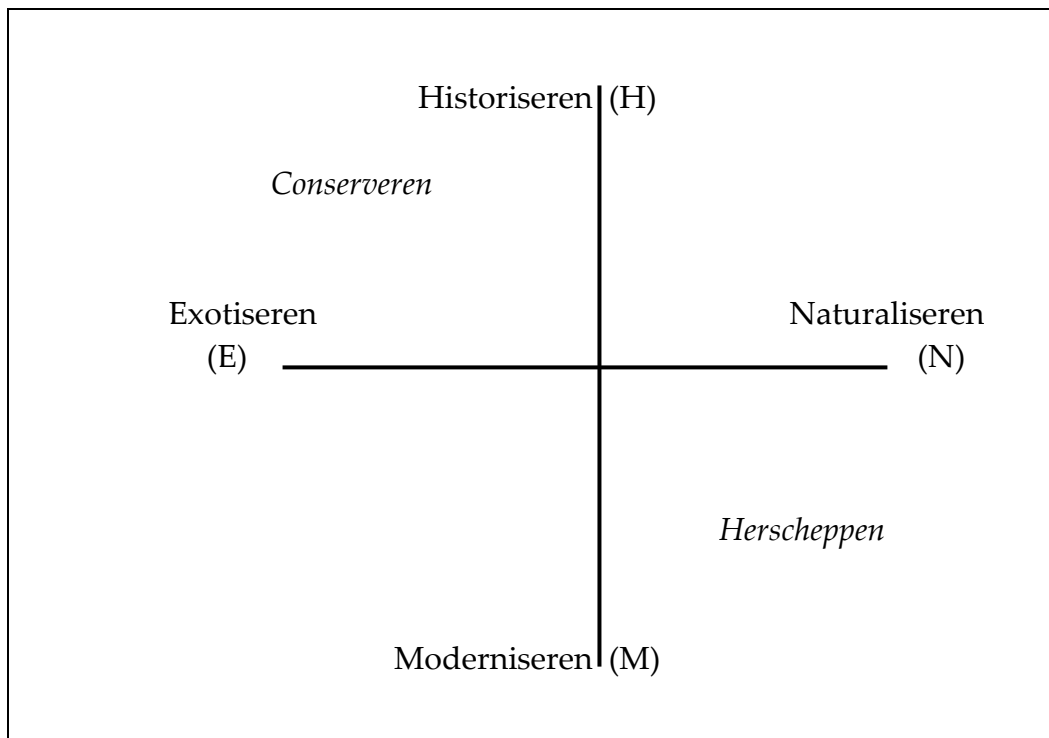
De preliminaire keuze voor de vorm van de brontekst is dus niet volledig vrij. Uit het bovenstaande lijkt de enige mogelijk aanpak om tot een onderbouwde, gebalanceerde vertaling te komen die aan alle criteria van Low kán voldoen een combinatie van libretto en partituur; de volgorde is daarbij in mijn ogen wel aan de

vertaler. Een voorwaarde en groot nadeel van werken vanuit de partituur is dat de vertaler erg goed van blad moet kunnen lezen en de muziek voor moet kunnen stellen vanaf papier. Bovendien kan het door de hoge eisen waaraan vocale vertalers moeten voldoen op muzikaal gebied voorkomen dat er vertaald moet worden uit een taal die de vertaler niet volledig machtig is. Petra van der Eerden geeft daarom nog een derde mogelijkheid aan; zij werkt uitsluitend met opnames en gebruikt de partituur hierbij puur als ondersteuning (Rotterdam 2015). Het grote voordeel is dat de vertaler precies weet hoe iets in uitvoering klinkt zonder uitzonderlijk goed muziek van blad te kunnen lezen. Daarmee kan hij de klanken precies imiteren, na- en meezingen tot iets past of “lekker bekt”, zoals vocale vertalers dit ook wel noemen. Van der Eerden heeft op die manier ook een opera uit het Tsjechisch kunnen vertalen, een taal die zij niet spreekt, door uit te gaan van bestaande vertalingen naar verschillende talen en de interpretaties die daaruit spraken te combineren en in de muziek te passen. Muziek kunnen lezen is dus misschien geen absolute voorwaarde voor de vocale vertaler, maar muzikaliteit wel: de vertaler moet genoeg zangtechnisch en muzikaal inzicht hebben om de kwaliteit van de vertaling zelf te kunnen beoordelen. Als dit inzicht bij de vertaler ontbreekt kan dit eventueel worden opgevangen door ruimte in te bouwen in het repetitieproces om de zangers deze beoordeling te laten doen, wat volgens Van der Eerden in de meeste gevallen ook wel enigszins gebeurt. Dit is echter een extra stap, een vorm van redactionele revisie die zich in feite nog ná de evaluatieve fase zou afspelen, die vermeden kan worden. Binnen de huidige operapraktijk zijn deze uitgebreide tekstrepetities bovendien niet meer realistisch. Voor vocale vertaling is een (professionele of semiprofessionele) muzikale achtergrond dus geen absolute voorwaarde, maar een groot praktisch voordeel.

Ik heb tot nu toe steeds gewezen op de uniciteit van operavertaling. Bij het vertalen van opera komt echter ook een aantal vertaalproblemen kijken dat inherent komt kijken bij vrijwel alle vormen van literair vertalen, zoals intertekstuele verwijzingen en cultuurspecifieke elementen of realia. Deze laatste kunnen veel

verschillende vormen aannemen; veel opera's uit het ijzeren repertoire spelen zich af in historische periodes waar een modern publiek veel informatie over mist, bijvoorbeeld over plaatsen, personen, gebruiksvoorwerpen, gedragscodes, aanspreekvormen, etc. De vertaler moet hier een oplossing voor vinden die niet alleen het begrip van het publiek ondersteunt, maar ook aansluit bij de keuzes van een eventuele regisseur of dramaturg om anachronismen te voorkomen. De identificatie van dit type vertaalprobleem op micro- en macroniveau tijdens de preliminaire fase van het vertaalproces kan de vertaler helpen om tot een consistente oplossing voor deze problemen te komen. De vocale vertaling is inherent publieksgericht, omdat de vertaling geproduceerd wordt met het oog op letterlijke *performance* en het primaire doel van de opera in vertaling is om het publiek tegemoet te komen door de taalbarrière weg te nemen. Daarmee wordt de operavertaling automatisch ook "target-oriented" oftewel gericht op de doelcultuur. De vertaler moet bepalen wat de specifieke doelgroep van de vertaling is (volwassenen, kinderen, ervaren of nieuw operapubliek) en is daarbij afhankelijk van productionele keuzes voor de oplossing van specifieke of structurele vertaalproblemen.

Een belangrijk hulpmiddel om de eigen vertaalstrategie te bepalen en op een consistente manier te kunnen toepassen is het 'kruis van Holmes', een vertaalstrategisch systeem waarop de vertaler langs een diachronische en een synchronische as kan bepalen waar zijn vertaling zich moet bevinden (of de vertaalcriticus kan analyseren welke keuzes de vertaler hierin heeft gemaakt). Het systeem ziet er schematisch als volgt uit (2010: 186):



De vertaler kan dit schema gebruiken om keuzes te maken op de drie eerder genoemde niveaus: de linguïstische context, de socioculturele situatie en de literaire intertekst. In het geval van vocale operavertaling zal de linguïstieke context door het doel en de publieksgerichtheid van de vertaalde tekst altijd ergens in de herscheppende hoek geplaatst moeten worden. Historiserend taalgebruik is niet ondenkbaar, maar komt de volgbaarheid van de tekst niet ten goede. De plaatsing van de socio-culturele situatie van de vertaling is een keuze die afhangt van de wensen van de regisseur en/of dramaturg en de specifieke doelgroep – als de regisseur ervoor kiest om *Dido and Aeneas* in de encenering naar het hedendaagse New York te verplaatsen kan de vertaler dit in het Nederlands laten terugkomen. De schematische plaatsing van dit domein bepaalt de strategie voor het oplossen van cultuurspecifieke vertaalproblemen en kan hierin voor consistentie zorgen. De literaire intertekst ten slotte wordt grotendeels bepaald door het genre en de vorm van de tekst alsmede de muziek. Literaire verwijzingen kunnen wederom afhankelijk van de productionele keuzes worden weggelaten, aangepast of behouden.

Deze extra overwegingen binnen de preliminaire fase van het vertaalproces kunnen goed in het stappenplan van Low worden opgenomen:

- 1) Verdeel de opera aan de hand van de gebruikte muzikale vormen (aria's, recitatieven, koorstukken etc.);
- 2) Identificeer per categorie de belangrijkste kenmerken (met als uitgangspunt de vijf criteria van Low);
- 3) Bepaal per categorie en vervolgens per muzikaal deel binnen iedere categorie welke elementen van de tekst vanuit de vorige overwegingen binnen de vorige stap behouden dienen te worden.
- 4) Identificeer eventuele andere (tekstuele) vertaalproblemen, zoals realia, aanspreekvormen en intertekstuele verwijzingen;
- 5) Bepaal (eventueel aan de hand van het Holmeskruis) strategieën voor de in stap vier gevonden vertaalproblemen;
- 6) Vertaal.

Binnen dit nieuwe stappenplan vormen stap een tot en met vier de preliminaire fase en komen we pas bij stap zes in de operationele fase. Na dit stappenplan zou volgens de door Naaijkens aangehouden drieslag de evaluatieve fase moeten volgen, waarin "nogmaals gewogen, teruggeblikt en afgerond wordt" (2012). Deze fase kan ook wel worden beschouwd als een kwaliteitsproef, waarbij de vertaler zijn eigen werk beoordeelt. Ook beoordeling door anderen en daaruit voortkomende revisie kan een belangrijk deel van deze fase vormen. In het geval van operavertaling vanuit het libretto kan de toetsing van de vertaling aan de partituur worden gezien als een evaluatieve stap die de vertaler zelf zet. Hierop volgt beoordeling door partijen als de regisseur, zangers en eventueel andere vertalers. Deze partijen zullen ondanks het gezamenlijke einddoel elk vanuit eigen normen en belangen oordelen (de zanger wil dat zijn/haar stem zo goed mogelijk tot zijn recht komt, de regisseur wil het verhaal op een eigen manier vertellen, de vertaler wil dat

de tekst 'werkt'), maar deze beoordeling komt bovendien voort uit individuele kennis en kwaliteiten waar de vertaler zijn voordeel mee kan doen; door bijvoorbeeld een zanger of groep zangers te vragen gericht over de zingbaarheid te oordelen wordt de relevantie van de beoordeling gemaximaliseerd.

In navolging hiervan wil ik het stappenplan uitbreiden met een evaluatieve fase, om tot een structurele benadering van het gehele vertaalproces te komen:

7) Zing de doelttekst (bijvoorbeeld met een opname) om de zingbaarheid te beoordelen. Breng indien nodig wijzigingen in de vertaling aan;

8) Raadpleeg zangers om de zingbaarheid en begrijpelijkheid van de tekst te beoordelen. Breng indien nodig wijzigingen in de vertaling aan.

NB: stap acht is optioneel, maar zeer wenselijk.

Nu ik een strategisch model voor operavertaling heb opgesteld is het van belang om te kijken door welke normen dit specifieke vertaalproces gestuurd kan worden. Een deel hiervan komt overeen met de door Gideon Toury geformuleerde vertaalnormen: de preliminaire norm van adequaatheid (brontekstgerichtheid) tegenover aanvaardbaarheid (doeltaalgerichtheid) geldt ook hier en kan in verband worden gebracht met Lows categorieën betekenis tegenover natuurlijkheid (Toury 1995). Ook de operationele normen die Toury hanteert zijn op operavertaling toe te passen. Er gelden door het toegevoegde muzikale aspect echter nog andere normen - de zingbaarheid is een voor de hand liggend voorbeeld. Om een beeld te krijgen van deze additionele normen zal ik kijken naar de opvattingen van enkele vocale vertalers in het Nederlands.

In zijn *Dagboek Mattheus*, een narratief verslag van zijn 'hertaling' van de Mattheuspassie van J.S. Bach op libretto van Picander (pseudoniem van Christian Friedrich Henrici), doet Jan Rot tussen de fictieve inspiratiebronnen - zo zit Bach bijvoorbeeld een groot deel van het vertaalproces mee te kijken aan Rots bureau en humoristisch commentaar te leveren - en zelfverheerlijking door enkele normatieve

uitspraken over de beoordeling van vocale vertaling (2006). Zo formuleert hij de Zeven Hoofdzonden:

- 1: Onzingbare woorden en constructies.
- 2: Samentrekkingen ('t zal, 'k heb of onmogelijk, spartlend).
- 3: Archaïsche woorden.
- 4: Ongerijmde rijmwoorden.
- 5: Verkeerde klemtonen en korte klanken op lange noten.
- 6: Gesmokkel met noten en lettergrepen.
- 7: Liefdeloos gemaakte zinnen. (82-83)

Hoewel ik mijn vertaling met veel liefde maak zal ik nummer zeven uit academische overwegingen buiten beschouwing laten. De andere zes zijn echter interessante kwaliteitsnormen. Rot gaat uit van een vertaling of hertaling die een klassiek stuk toegankelijk maakt voor een modern Nederlands publiek, met grote nadruk op het moderne aspect, wat Hoofdzonde nummer drie verklaart. Een modern publiek moet de tekst begrijpen en de relevantie ervan zien binnen de moderne context, en dit begrip kan door het gebruik van archaïsche woorden worden bemoeilijkt. Ook zondes nummer twee en vijf hebben met name invloed op het begrip en zijn dus publieksgericht. In feite zal iedere vocale vertaling die nu gemaakt wordt en die ook daadwerkelijk bedoeld is voor uitvoering het moderne Nederlandse publiek voor ogen hebben. Dit hoeft archaïsche woorden echter niet onbruikbaar te maken: een regisseur of artistiek leider die ervoor kiest om een opera in het Nederlands, maar verder zo historisch authentiek mogelijk op te voeren of een setting bedenkt waarbij het Nederlands taalgebruik uit een bepaalde historische periode aansluit, kan juist van de vertaler verlangen dat hij een tekst produceert die ouderwets aandoet. Een ander publiek waar Rot blijkens zijn zondes rekening mee houdt zijn de zangers die de vertaling uit zullen voeren: Hoofdzondes een en vijf zijn deels bedoeld om het de zanger niet onmogelijk te maken de tekst (op een verstaanbare manier) te zingen. In het volgende hoofdstuk zal ik verder op de mogelijkheden van de zangstem en het Nederlands ingaan.

Rots kwaliteitsnormen vertonen grote verschillen met die van Low; hoewel Low zijn normen niet expliciet formuleert pleit hij duidelijk voor een uitgebalanceerde vertaling die wordt gemaakt vanuit een bewustzijn van tekstkenmerken. Vanuit zijn optiek is het opgeven of aanpassen van een rijmschema mogelijk en zelfs wenselijk als een van de andere vier door hem gebruikte categorieën vanuit de combinatie tekst en muziek gerechtvaardigd voorrang moeten krijgen. In een recitatief is volgens zijn redenering het ritme minder belangrijk en is ‘gesmokkel’ met noten en lettergrepen misschien niet storend en heeft het een positief effect op de natuurlijkheid, de betekenis of het rijm. Rot formuleert zijn normen vanuit de overtuiging dat dergelijke verschuivingen niet nodig zijn omdat er altijd een oplossing is die zich wel conformeert aan alle door hem nagestreefde regels. Ik kan niet bewijzen dat deze overtuiging onjuist is, maar Rot laat in zijn regels één aspect van vocale vertaling volledig buiten beschouwing: de inhoud of betekenis. Dit sluit aan bij zijn vertaalopvatting zoals die uit zijn vertalingen, met name de Mattheuspassie, spreekt. Hij geeft meestal een nieuwe betekenis of een persoonlijke draai aan de tekst. Daarom kiest hij ook voor het woord ‘hertalen’ ter aanduiding van zijn werk: hij laat de muziek in een andere taal spreken, maar deze hoeft niet precies hetzelfde te zeggen als de originele tekst (Den Haag 2015). Van der Eerden sluit zich aan bij deze tweedeling tussen vertalen en bewerken. Een duidelijke grens is echter niet te stellen. Van der Eerden wijst wel op de mogelijke tegendraadse werking van dergelijke regels: “Ik ken een vertaler die voor zichzelf bepaald heeft dat hij maar zo veel medeklinkers achter elkaar wil zetten. [...] Sommige woorden schrijf je nou eenmaal zo en het is niet dat je ze dan ook zo uitspreekt, dus dat vind ik echt klets” (Rotterdam 2015). Zij vindt dergelijke regels onhandig en beperkend. Zij gaat uit van natuurlijkheid en een goede aansluiting van het register op het zingende personage. Over samentrekkingen zegt zij bijvoorbeeld: “Als het in een zin is waar je dat normaal gesproken zo zou zeggen kan dat prima” (ibid.).

Deze term *register*, die Christina Schäffner definieert als “[t]he immediate situational context which accounts for language variation” (50) bestaat volgens haar uit drie invloeden, oftewel “thee areas of contextual activity”: wat er gebeurt/het onderwerp (*field*), wie er deelneemt aan de uitwisseling/de interpersoonlijke rolverdeling (*tenor*) en de tekstvorm (geschreven of gesproken) (ibid.). In het geval van opera gaat het altijd om gesproken (ingekapseld in gezongen) tekst. Het register waarin gezongen wordt kan een belangrijk vertaalprobleem vormen binnen operavertaling: voor een Nederlands publiek klinkt ook het ‘volkse’ Italiaans van de personages in *La Bohème* van Puccini of de lagere klasse in Mozart mooi en zelfs verheven. De contrasten tussen rangen en standen worden in huidige producties dan ook vaak weergegeven door kostuums en fysiek spel. Ook in boventiteling kan hier enigszins op worden ingespeeld, maar altijd in beperkte mate door de bindende factoren van leessnelheid en ruimte. Door de tekst in gezongen vertaling aan te bieden krijgt het publiek deze contrasten veel meer mee - indien ze goed in de vertaling worden opgenomen. Van der Eerden geeft een voorbeeld:

In de oorspronkelijke vertaling van *Les Misérables* van Seth Gaaikema [...] heeft Fantine het over dingen als het ‘ochtendgloren’ of iets dergelijks. En dan denk ik: ze is een hoer! Of in ieder geval een fabrieksmeisje... [...] Dat soort verschillen, die vind ik van belang. En ik weet wel dat een publiek dat niet meteen hoort, maar het maakt het geloofwaardiger als je het wel doet. (Rotterdam 2015)

Ook nu hamert zij op natuurlijkheid van de doeltaal: niemand spreekt ‘neutraal’ en dit moet in de doeltekst weerspiegeld worden. Ook hier zijn de wensen en ideeën van de regisseur weer leidend.

Het uitgangspunt van mijn model voor operavertaling is, ondanks de ruimte die er voor externe factoren (productionele keuzes, het beoogde doelpubliek) wordt gelaten, duidelijk tekstueel of musico-poëtisch – ik ga uit van de brontekst en de manier waarop de brontekst met de muziek verweven is. Er kunnen door het doel van dit type vertaling echter vraagtekens gezet worden bij de wenselijkheid van een

vertaalstrategie die sterk uitgaat van de brontekst, met name met het oog op *performability*. Bij het vertalen van dramatische teksten voor uitvoering of *performance* wordt een onderscheid gemaakt tussen “performance text” en “literary text” (Zatlin vii). Zonder uitvoering blijft de vertaling van een theaterstuk of een libretto puur tekstueel of literair en vereist deze geen speciale aanpak, aldus theaterwetenschapper Patrice Pavis (1989). Op het moment dat de tekst echter bedoeld is voor *performance*, is de vertaler wat hem betreft sterk onderworpen aan het idee van *performability*, waardoor hij verder moet gaan dan een interlinguale vertaling van de dramatische tekst, die in feite incompleet is: “a real translation takes place on the level of the mise en scène as a whole” (41). Vervolgens kan de vertaler streven naar een zekere economie in de vertaling: alles wat uitgedrukt kan worden door “extralingual” en “paralingual means”, zoals intonatie en lichaamstaal, kan de vertaler tot op zekere hoogte aan de acteur overlaten. Het cruciale belang van een ‘*performable*’ vertaling is dat de acteur kan geloven wat hij zegt en dat de tekst aansluit bij de handeling en de setting. De vertaler voor *performance* is dus aan meer extratekstuele normen onderhevig dan de vertaler van dramatische teksten voor literaire publicatie. Vertaalwetenschapper Susan Bassnett vecht dit idee aan: zij stelt dat, als de brontekst inderdaad incompleet is (door het ontbreken van extra- en paralinguale elementen en de mise-en-scène), de vertaler deze niet zou kunnen herscheppen in de doelttekst (1991: 100). De vertaler gaat nu eenmaal uit van tekst, dus kan er niet van hem of haar verwacht worden dat alle extratekstuele elementen in de vertaling worden meegenomen. Dit blijft een bron van onenigheid tussen theater- en vertaalwetenschappers. Om het probleem enigszins te kunnen ondervangen en de *performability* van een tekst te waarborgen is een nauw contact tussen regisseur en/of dramaturg en vertaler in mijn ogen vereist.

De grootste praktische implicatie van een *performance*-gerichte vertaalsituatie, waarbij het contact tussen regisseur en vertaler inderdaad bestaat en de vertaler op de hoogte is van allerlei extratekstuele factoren als mise-en-scène, doelpubliek, setting etc., is in mijn ogen dat de vertaler sterker ‘herscheppend’ zal vertalen.

Behalve in de zeldzame gevallen dat een regisseur ervoor kiest om een (ouder) theaterstuk of een klassieke opera op een zeer traditionele en archaïserende manier weer te geven, kan de vertaler in een vertaling die gericht is op het doelpubliek en op *performability* zowel op semantisch als syntactisch niveau een groter gevoel van vrijheid ervaren ten opzichte van de brontekst, omdat de woorden en de handeling van de originele tekst geen plaats meer krijgen in de nieuwe productie. Dat betekent echter niet dat de vertaler in een dergelijke situatie in alle opzichten vrijer is; de extratekstuele factoren die nu van invloed zijn op de vertaalkeuzes kunnen minstens even dwingend en onontkoombaar zijn als de brontekst in een sterk tekstueel gericht vertaalproces.

In het geval van operavertaling is de zingbaarheid een belangrijk deel van de *performability* en het waarborgen daarvan is primair aan de vertaler, aangezien de zingbaarheid afhankelijk is van de samenhang tussen muziek en tekst (hier ga ik in hoofdstuk drie verder op in). Een tweede aspect van *performability* sluit nauwer aan bij theatervertaling: het cruciale belang van de aansluiting met de mise-en-scène. In de afgelopen tien à twintig jaar is er een trend ontstaan in het internationale operawezen waarbij opera's uit hun originele setting worden gehaald en in een modern jasje worden gestoken (denk aan *Tosca* in de Tweede Wereldoorlog, *Don Giovanni* in een autoshowroom, *Il Viaggio a Reims* in een hypermodern museum, etc.). In Nederland is de tekst echter stevast een bron van anachronismen in combinatie met het decor, de kostuums en de mise-en-scène, aangezien de originele tekst in de vreemde, maar vaak ook archaïsche taal wordt gehandhaafd. Of dit problematisch of storend is en of operavertaling een wenselijk alternatief is, is op dit moment niet relevant, maar de incongruentie is er. De *performability* van huidige operaproducties komt daardoor in feite in het geding: de zanger/acteur zingt regelmatig woorden die niet aansluiten bij de handeling en de setting. Door bij een vocale vertaling in overleg met de regisseur de *performability* zowel op muzikaal als theateraal niveau in ogenschouw te nemen kan de congruentie van operaproducties mogelijk worden vergroot. Ik ben het echter met Bassnett eens dat de verantwoordelijkheid hiervoor

niet primair bij de vertaler ligt, die toch werkt met de tekst en niet met het visuele aspect van de opera. Die overtuiging is de basis van mijn tekstuele model.

In de praktijk is dit model dat ik in dit hoofdstuk uiteen heb gezet mogelijk niet haalbaar of wenselijk doordat ik het al behoorlijk omvangrijke model van Low met nog meer stappen uitbreid. De vertaler gaat uit van zijn eigen muzikale en tekstuele instinct om tot een vertaling te komen die aan de vijf categorieën voldoet en zal daarvoor de preliminaire analytische stappen niet altijd bewust hoeven zetten. Binnen de operationele fase is het pentatlonprincipe mogelijk dus van geringe waarde. De categorieën zijn echter zeer bruikbaar in de evaluatieve fase, om bepaalde vertaalkeuzes te ondersteunen of bij nader inzien toch te wijzigen. Het stappenplan kan helpen om het te vertalen stuk op een structurele manier te benaderen, hoewel er in de praktijk niet altijd voldoende tijd zal zijn om de stappen volledig of uitgebreid te doorlopen. Voor deze thesis ga ik uit van een ideale situatie en in hoofdstuk vier zal ik dus het volledige stappenplan volgen.

In dit hoofdstuk kijk ik vanuit twee invalshoeken naar de problemen bij en mogelijkheden van zingen in het Nederlands: allereerst vanuit zangtechnisch perspectief, waarbij ik vooral uitga van secundaire literatuur over zingen in het Engels en deze door middel van vergelijkend onderzoek toepas op het Nederlands. Ik maak in dit kader tevens gebruik van de inzichten van getrainde zangers, in het bijzonder Francis van Broekhuizen en Peter Bording. Ik put ook uit mijn eigen ervaringen met zingen in mijn moedertaal. Dit onderdeel bleek onvermijdelijk indien ik een breed en volledig beeld van opera in Nederlandse vertaling wil bieden, aangezien één van de meest gehoorde reacties op in het Nederlands vertaalde opera's is 'dat het niet klinkt' of 'dat het Nederlands toch niet lekker bekt'. Dit heeft dikwijls puur betrekking op het idee ervan en is niet gebaseerd op ervaring. In recensies van Nederlandse producties wordt er dan ook zelden over gerept. In het eerste deel van dit hoofdstuk wil ik bekijken of dit een geldig bezwaar is.

Vervolgens zal ik vanuit sociocultureel perspectief naar het concept kijken en proberen om aan de hand van de meningen van relevante partijen een gefundeerde opinie te vormen met betrekking tot de wenselijkheid van opera in vertaling voor publiek, zangers én operahuizen. Dit is in feite een tegenreactie op een andere reactie die ik veel kreeg naar aanleiding van mijn (geplande) onderzoek: 'daar zit toch niemand op te wachten?' Ik krijg sterk de indruk dat deze reactie, net als de bovenstaande, niet gegrond is op ervaring, maar op vooroordelen. Dit zal één van mijn primaire aandachtspunten zijn.

Ik maak in dit deel van mijn onderzoek gebruik van twee hoofdbronnen, die het een combinatie van kwalitatief en kwantitatief *participant-oriented* onderzoek maken: aan de ene kant de inzichten die naar voren zijn gekomen in interviews met professionals uit relevante beroepsgroepen (zangers, theatermakers en vertalers), aan de andere kant de uitkomsten van een door mij opgestelde enquête die ik heb afgenomen onder leden van de Vereniging Vrienden van de Nederlandse Reisopera,

liefhebbers én begunstigers van opera. Dit leek een geschikte *focus group* vanwege de bovengemiddelde interesse voor en begaanheid met de Nederlandse operapraktijk. Mijn verwachting is dat deze groep inderdaad niet op opera in vertaling zit te wachten, maar dat hun ideeën over dit onderwerp wel een beeld kunnen geven van de geldende normen onder het vaste Nederlandse operapubliek. Het aantal respondenten van de enquête was 195. Over de geldigheid van het onderzoek zal ik rond het bespreken van de uitkomsten reflecteren.

3.1 Technische beperkingen en mogelijkheden

In dit deelhoofdstuk zal ik me vooral richten op de voorwaarden van Lows categorie 'zingbaarheid'. Deze kan binnen het kader van een vocale vertaling beoordeeld worden, maar het is ook relevant om aandacht te besteden aan de zingbaarheid van de Nederlandse taal in het algemeen. Hieraan wordt, zoals gezegd, sterk getwijfeld en het wordt zelfs als argument tegen opera in het Nederlands (vertaald én origineel) gebruikt.³

Wanneer is iets eigenlijk zingbaar? Allereerst kan dit subjectief beoordeeld worden: de vertaler kan aan een zanger met het relevante stemtype vragen om zijn/haar vertaling van een bepaalde passage te zingen en daarbij te bepalen of er problemen ontstaan in de klankproductie door de gebruikte klanken. Hoewel de stem voor alle talen op een basaal fysiek niveau hetzelfde functioneert kan het verschil in gebruikte klanken namelijk van grote invloed zijn op de zingbaarheid. Het is van groot praktisch belang dat de vertaler zelf de zingbaarheid van de vertaling op een objectieve manier kan beoordelen. Hiervoor is enige zangtechnische kennis vereist. Ronnie Apter vormt met haar partner Mark Herman een gevierd vertaalduo dat zich specialiseert in vocale vertaling van opera's. Zij heeft de gelaagdheid van dit specifieke vertaalproces in vele artikelen en lezingen toegelicht en besteedt daarbij ook aandacht aan de moeilijkheid die bepaalde klanken vormen voor de zingbaarheid:

³ Ook in de respons op mijn enquête, die ik in hoofdstuk 3.2 uitgebreid zal bespreken, kwam dit herhaaldelijk naar voren. Een greep uit de negatievere reacties op het idee van opera in Nederlandse vertaling (met een zeer wisselende mate van genuanceerdheid): "Nederlands klinkt mij vreselijk in de oren. Ik ben zangpedagoog dus hoor dat niet te zeggen, maar het is voor mij wel zo"; "[de] Nederlandse taal leent zich daar niet voor en is vaak gezongen onverstaaanbaar"; "Ik vind het in de Italiaanse taal veel mooier. En de vertaling klopt heel vaak niet en het klinkt niet (plomp en niet romantisch)"; "[n]et als bij musicals vind ik de Nederlandse taal niet bijzonder klankrijk"; "[n]iet om aan te horen".

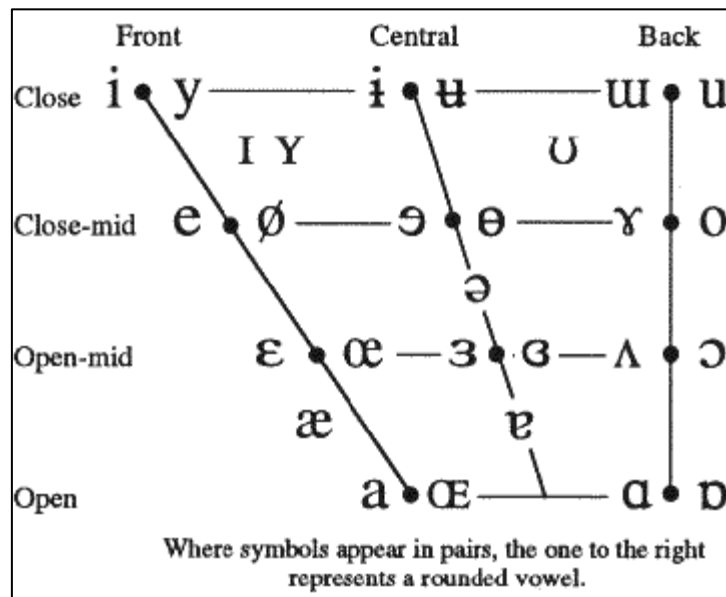
Vowels and consonants are produced on the sound-stream by altering the size and shape of the oral cavity, and by moving the lips, tongue and teeth. When sung pitch exceeds the central octave of a singer's vocal range (usually the octave down from middle C for males and the octave up from middle C for females), the size and shape of the oral cavity influence pitch production, thus limiting what vowels and consonants can be produced. High pitches require that the soft palate be raised. The higher the pitch, the higher the soft palate. The best vowels for high notes are [i], [a], [ɪ] and [ʌ] (those of fee, father, but and bit), because the back of the tongue is down during their pronunciation. For low notes, the front of the jaw drops. The best vowels are [o] and [ɔ] (those of boat and bought). What voiced consonants are sung where depends on how they are produced. (314-315)

Dit is uiteraard specifiek van toepassing op het Engels, maar de meeste beschreven klinkers maken ook deel uit van de Nederlandse taal. Bovendien is de klassieke zangtechniek min of meer universeel: voor eender welke taal gelden dezelfde zangtechnische beperkingen en mogelijkheden. Hoewel Apter's inzichten zeer gedegen lijken, vertoont zij hier toch een duidelijk gebrek aan zangtechnisch inzicht en instinct: het zachte verhemelte ('soft palate') moet inderdaad in een hoge positie zijn voor hogere noten, maar de positie van de tong en de opening van de mond spelen een minstens even belangrijke rol voor de kwaliteit van de klank. De klinkers [i] en [ɪ] zijn 'gesloten', met een relatief dichte, brede mond en hoge positie van de tong en zijn daardoor juist ongeschikt voor hoge noten. Het is goed dat Apter zich bewust is van de invloed die klanken hebben op de zingbaarheid van een tekst, maar de elementen die zij aanstipt wijzen op onvoldoende inzicht van alle fonologische en zangtechnische aspecten die het concept 'zingbaarheid' omvat om op een objectieve manier te kunnen oordelen over de eigen vertaling. Ik zal nu nog enkele van deze aspecten uitlichten en toespitsen op het Nederlands.

3.1.1 Het Nederlands als zingtaal

Figuur 3.1 is een Nederlandse variant van de *vowel triangle* of klinkerdriehoek, waarbij de vorm een schematische weergave van de tong voorstelt.

Figuur 3.1



(International Phonetic Association 1999)

We zien hier dat klank gevormd en onderscheiden wordt aan de hand twee assen: de positie van de tong (*front, central* en *back*, oftewel voor- of achterin de mondholte) en de mate van opening van de mond (*open-close*). Deze klinkers en hun fonetische representaties komen in principe uit de spraak, maar worden ook voor de weergave van te zingen teksten gebruikt. Dit is echter problematisch, aangezien de klassieke zangstem niet op dezelfde manier functioneert als de spreekstem en een behoud van de klinkers uit de spraak een juiste beheersing van dynamiek, toonhoogte en resonantie zeer bemoeilijken of zelfs onmogelijk maken, aldus zangpedagoge Karyn O'Connor (2015). Een oplossing voor dit probleem is *vowel modification*: "an intentional, slight adjustment made to the sound (acoustics) of a vowel, by altering the basic way in which a vowel is articulated, with the goal of attaining more comfortable and pleasing tone production, especially in the higher part of the singer's range" (ibid.). Met name de klinker [i] wordt in het hoge register systematisch aangepast ten behoeve van de klankproductie. Dit is één van de redenen waarom met name sopranen in de hogere registers vaak slecht te verstaan zijn - ze zingen simpelweg niet meer de geschreven klinkers.

Het Nederlands kent buiten de klinkers in figuur 3.1 nog een aantal diftongen of 'tweeklanken' - evenals talen als Engels en Duits; deze brengen geen toegevoegde moeilijkheden met zich mee aangezien ze zijn opgebouwd uit twee 'pure' klinkers. Een ander kenmerk van het Nederlands is de toevoeging van [j] na de lange klinker [e:], zoals in 'been', en een [w]-klank na [o:], zoals in 'hoop'. Dit heeft wederom geen directe (negatieve) consequenties voor de klankproductie.

Ook de gebruikte medeklinkers spelen een rol voor de zingbaarheid van een tekst. Het Italiaans, traditioneel beschouwd als de meest zingbare taal, kent een groot aandeel CV-lettergrepen, waarbij de C staat voor consonant en V voor 'vowel' of klinker (Canepari 125). Dit is typisch voor Romaanse talen en geldt dus ook sterk voor het Latijn en Frans. Germaanse talen zoals het Nederlands, Engels en Duits, bevatten meer lettergrepen van de opbouw CVC, waardoor de lettergreep altijd door een medeklinker moet worden afgesloten. Dit heeft invloed op de klank, omdat de klinker aan het eind van de gezongen lettergreep wordt vervormd om de medeklinker te kunnen produceren. Naast CV en CVC zijn ook de termen *onset*, *nucleus* en *coda* hier van belang als de bouwstenen van de lettergreep: de onset is de eerste consonant (die niet in alle talen ingevuld wordt), de nucleus de daarop volgende medeklinker en het coda de optionele afsluiting in de vorm van een medeklinker. In het Nederlands zijn er maar weinig lettergrepen zonder nucleus en/of coda, en worden deze vaak zelfs uitgemaakt door consonant*clusters*. Het produceren van consonanten kost adem en een consonantcluster aan het einde van een lange noot of melisme kan dus lastig te zingen zijn. Dit is echter zelden onoverkomelijk en vanuit de taalkundige eigenschappen van het Nederlands onvermijdelijk.

Medeklinkers hebben echter ook als ze niet geclusterd zijn invloed op de klankproductie, zoals zangpedagoge Shirlee Emmons stelt: "Consonants close your mouth (which ought to be open most of the time). Consonants tense the tongue (which ought to be relaxed most of the time). Most consonants stop the air flow (which definitely ought to be moving all of the time)" (4). Dit is een

taaloverschrijdend probleem, maar voor een medeklinkerrijke taal als het Nederlands is de uitdaging voor de zanger om een balans te vinden tussen dictie en klankproductie extra groot.

Uit het voorgaande spreekt nog geen duidelijk argument tegen het Nederlands als taal om in te zingen. De vraag rijst of dit dan puur op vooroordelen berust. Componist Robin de Raaff wijst naar aanleiding van zijn opera *Raaff*, gedeeltelijk in het Nederlands geschreven op een probleem met het Nederlandse coda: “[A]ls je componeert met Nederlands moet je trucs met de taal uithalen om lange lijnen te creëren, want al onze Nederlandse woorden eindigen kort en hard, op d’s en t’s. Duits heeft al die open klanken, die je vanzelf uit kunt zingen” (2013). De Raaff vergroot hiermee mogelijk de verschillen tussen het Nederlands en het Duits - de twee talen zijn ongeveer gelijk in het aantal gebruikte consonantenclusters en (harde) coda’s. Toch is het een veelgehoord bezwaar waarvan het interessant is om te onderzoeken of het op waarheid berust.

Bariton Peter Bording, een van de zeldzame klassieke zangers die zowel opera’s en operettes als musicals op zijn repertoire heeft staan, wuift het probleem niet weg, maar geeft aan dat taal niet ten grondslag ligt aan zingbaarheid: “Taal verandert niets aan techniek. Als iemand moeite heeft met het zingen in een bepaalde taal, dan ligt dat niet aan de gezongen taal maar aan de techniek” (5-5-2015). Bording geeft toe dat het Nederlands een aantal kenmerken heeft die vocaal niet gunstig zijn, zoals “medeklinkers die wat verder achterin de keel zitten en ook de klinkers zijn wat minder helder waardoor de natuurlijke (of beter: gewenste) vocale stroom ongewenst onderbroken kan worden” (ibid.). Hij concludeert echter dat behalve het Italiaans geen enkele taal gezongen wordt zoals hij uitgesproken wordt.

Wanneer je Frans zou zingen zoals je het uitspreekt, dan zing je de helft van de tijd in je neus. Dus houden we de vocalen zo lang mogelijk open en mengen de nasaliteit pas in aan het slot van de noten. Geen luisteraar die het merkt. De overvloed aan medeklinkers in het Duits zouden de ademstroom continue onderbreken dus zingen we ze als verbinding tussen de klinkers. [...] Wanneer

ik Nederlands zing, is het niet anders. Ik denk (en zing) eerlijke Italiaanse klinkers (de gesproken Nederlandse klinkers zitten te ver achterin de hals voor een gezonde toon) en pas die (indien gewenst) aan het slot van de tonen aan. Medeklinkers die de vrije ademstroom te veel zouden onderbreken, krijgen geen nadruk. Zo heeft iedere taal zijn eigen uitdaging; de enige constante is de techniek - die verandert nooit. (ibid.)

Het feit dat er een discrepantie is tussen gezongen en gesproken Nederlands is wat Bording betreft geen belemmering voor de verstaanbaarheid. Ook dit is in zijn ogen puur afhankelijk van technische vaardigheid. Van der Eerden onderschrijft dit: "Het is een kwestie van goed leren werken met dictie. Misschien is het wel een kunstje, net als hele snelle stukken. Vroeger leerde je op de toneelschool ook hoe je zo kon spreken dat je kon fluisteren en ze je achterin de zaal nog konden horen" (Rotterdam 2015) Frank Groothof legt de verantwoordelijkheid hiervoor ook grotendeels bij de vertaler of tekstschrijver: "Als iemand gaat vertalen wordt hij zo gedwongen tot klankverandering, maar als iemand de vrijheid heeft om mooie klanken te zoeken waar je goed op kunt zingen... dan kan het heel goed, dan is het Nederlands juist geweldig! Veel confronterender" (Ede 2015). De vertaler moet dus voldoende afstand durven nemen van de originele tekst om tot een klankverandering te komen die 'mooi' en zingbaar is.

Ook sopraan Francis van Broekhuizen heeft in haar carrière Nederlandse vertalingen niet geschuwd. Aan de hand van haar ervaringen concludeert zij: Opera's die hertaald zijn zijn vooral lastig als de vertaler niet zoveel van muziek weet en dus onmogelijke klinkers op hoge noten zet.

Een muzikale/dichterlijke hertaling kan [...] heel goed werken. Zo heb ik *Suor Angelica* gezongen in hertaling van Xandra Misse [sic]. Deze was heel goed herhaald. Het zingen van de vocalen was heel goed bekeken op de lastige hoge plekken. En de directheid van het Nederlands maakte het stuk eigenlijk nog ontroender. Ik heb ook een hele grappige hertaling gezongen van Jeroen Sarphati van *Hansel und Gretel* van Humperdinck. Hierbij viel op dat hij heel goed de oorspronkelijke tekst had gevolgd en dus de nieuwe woorden bijna

gelijk liepen aan de oorspronkelijke tekst. Dit maakt het Nederlands veel makkelijker om te zingen. Uiteindelijk is er eigenlijk niet veel verschil met andere talen, als je steeds uitgaat van pure vocalen die de hoofdmoot moeten zijn in een mooie legatolijn. Als je dat goed studeert is Nederlands net zo zingbaar als Italiaans, Russisch, Duits of Engels. (6-5-2015)

Tijdens deze (zelf)studie moet de zanger wel met een aantal zaken rekening houden, aldus Van Broekhuizen: “Wat moeilijk is met het Nederlands is het zingen van de ‘g’ [x] en van de diftongen ‘ij/ei’, ‘ui’ en ‘au’. Hier moet je er als zanger op letten dat je eigenlijk net als in andere talen de hoofdklinker eruit filtert en daar dan op zingt. Toch moet een ‘ij’ wel als ‘ij’ klinken maar de hoofdklinker is dan [ɛ] eindigend met [i] op het einde” (ibid.). Het grote voordeel is wat haar betreft het begrip van de moedertaal: “Ik hoef geen vertaalslag te maken en begrijp meteen wat ik zing. Ook weet ik hoe het Nederlands moet klinken en kan ik bij wijze van spreken ook nog in verschillende dialecten zingen” (ibid.). Door de aanpassing van de klanken krijgt het Nederlands in klassieke muziek dikwijls een “ietwat bekakte uitspraak”, meent Van Broekhuizen, “[m]aar dat is eigenlijk in alle talen zo, alleen vinden we dat niet erg van Frans of Italiaans, omdat we die talen niet kennen in een platte versie” (ibid.).

Uit de interviews die ik afnam en correspondentie die ik had met zangers en vertalers in het Nederlands kwam een redelijk eenduidige visie op de zingbaarheid van het Nederlands naar voren: die verschilt niet wezenlijk van andere talen. Er worden geen onoverkomelijke bezwaren tegen het Nederlands als zingtaal geuit, enkel beperkingen die door een goede techniek én een zingbare tekst kunnen worden ondervangen. De bezwaren moeten dus op een ander vlak liggen; het is de vraag of dit een andere categorie van Low is (dus niet de zingbaarheid, maar natuurlijkheid, betekenis, ritme of rijm?) of dat het meer gaat om beleving en de normen die traditioneel aan het genre opera verbonden zijn. Hierop zal ik me in het volgende deel van dit hoofdstuk richten.

3.2 Socioculturele voor- en nadelen

Naast deze technische en praktische moeilijkheden aan zingen in het Nederlands is er nog een ander aspect van opera's in vertaling: het socioculturele perspectief. In hoofdstuk een heb ik al enkele zaken geïntroduceerd – het probleem van elitevorming en lage bezoekersaantallen in het operapubliek in Nederland, de stimulans die opera in het Nederlands kan zijn voor de carrière van jonge Nederlandse zangers en de niche die een operahuis dat opera's in vertaling produceert zou kunnen vullen, zoals de English National Opera dat in Engeland doet. Het belangrijkste socioculturele doel van het aanbieden van opera in vertaling zou het in leven houden van opera als podiumkunst kunnen zijn. Op internationaal niveau heeft de podiumkunst duidelijk te kampen met teruglopende interesse, zoals journaliste Mary Wisniewski recent rapporteerde in *Reuters*:

The news for U.S. opera has been gloomy in recent years with big opera companies like the New York City Opera and the Baltimore Opera Company shutting down. Nationally just 2.1 percent of Americans saw an opera in 2012, down from 3.2 percent in 2002, according to the National Endowment for the Arts. [...] The generational news is worse. Among those under the age of 25, just 1.8 percent saw an opera in 2012 compared to 3.3 percent for those aged 65-74. (28-1-2015)

Voor het Nederlandse publiek zijn dergelijke cijfers niet bekend. Ook hier kan echter niet worden gesproken van een bloeiende operacultuur: de bezuinigingen in 2013 troffen zowel de drie grote als de kleinere Nederlandse operagezelschappen hard, waardoor een aantal kleine gezelschappen verdween; de Nationale Opera kampte enkele jaren kampte met een zaalbezetting van minder dan 90 procent en "[a]lle drie de operagezelschappen (Nationale Opera, Nederlandse Reisopera en Opera Zuid) sloten het jaar 2013 met rode cijfers af" (Lent 2014).

In 2012 ontstond er op de populaire website *Place de l'Opera* een discussie over het probleem van de 'lege stoelen'. Daar werden zes redenen voor de gedaalde

populariteit aangewezen: 1) gestegen kaartprijzen; 2) verzadiging; 3) overaanbod; 4) alternatieven (zoals de MET in HD-serie bij de Pathébioscopen); 5) afhaken door teleurstellingen (met name door enceneringen en keuzes in regie); 6) onvoldoende aanwas van nieuw publiek (Roetman 2012). Operadeskundige Bo van der Meulen zegt hierover het volgende:

Wat blijkt uit een onderzoekje bij een aantal theaters in [Nederland] is dat het publiek geen band (meer) voelt met de voorstellingen en dat komt, althans dat is wat veel bezoekers naar voren brengen, ondermeer door het feit dat er te veel producties zijn die in de ogen van een vaak toch wat traditioneel publiek, te modern zijn [...] of om andere reden geen identificatie bieden. Het enorme succes van de Met HD voorstellingen is een bewijs dat men weldegelijk naar hedendaagse producties komt als er maar een gevoel van herkenbaarheid is of, zoals in de Met, het niveau van de solisten uitzonderlijk is. [...]
Laagdrempelige opera van het hoogste niveau is echt mogelijk! (2012)

Anno 2015 gelden de meest verontrustende berichten over de staat van het Nederlandse operawezen niet meer; de crisis lijkt ook voor de opera afgewend. In 2014 had het baken van de Nederlandse operawereld, de Nationale Opera, een goed jaar: “De Nationale Opera trok in 2014 ruim 111 duizend bezoekers, een toename van 4% ten opzichte van 2013. De zaalbezetting van De Nationale Opera steeg van 90% in 2013 naar 93% in 2014” (Nationale Opera & Ballet 2015). Deze positieve berichten zijn mede te danken aan initiatieven van de operagezelschappen – bijvoorbeeld het produceren van bewerkte opera’s voor kinderen in het Nederlands, regelmatige productie van populaire opera’s als *Die Zauberflöte* en *Carmen* en stukken buiten het operarepertoire, zoals de musical *Sweeney Todd* van Stephen Sondheim en meer reclame op televisie – om de producties toegankelijker te maken voor en onder de aandacht te brengen bij een groot publiek. Grote operaproducties krijgen in de afgelopen jaren relatief veel aandacht in kranten als het *NRC Handelsblad* en de *Volkskrant*. Naast deze positieve ontwikkelingen blijft men echter toch bezig met de zes problemen die op *Place de l’Opera* werden aangestipt.

Jan Rot is ervan overtuigd dat het gevoel van herkenbaarheid en identificatie dat volgens Van der Meulen ontbreekt in Nederlandse operaproducties voor een groot deel in de taal besloten zit: muziek gezongen in de moedertaal heeft in zijn ogen de potentie, in een goede vertaling, om toeschouwers veel dieper te raken dan in een taal die zij niet machtig zijn (Den Haag 2015). Dat gold ook voor hemzelf – Rot is zelf niet klassiek geschoold – “zodra ik die taalbarrière eraf haalde, begreep ik de muziek pas. Als ik het daarna dan weer in het Duits hoor weet ik pas echt wat het is. Er zit een heleboel ballast bij alle zangers en in het [collectieve] geheugen, die poets je eraf” (ibid.). Ik wil in de rest van dit hoofdstuk onderzoeken in hoeverre vertaling inderdaad een bruikbaar en reëel middel kan zijn om de problemen die in de huidige Nederlandse operapraktijk worden ervaren op te lossen, problemen als verzadiging (te veel herhaling van zetten door de operahuizen), een gebrek aan aanwas van nieuw publiek (voor wie de stap van bijvoorbeeld musical naar ‘traditionele opera’ wellicht te groot is) en een gebrek aan identificatie met wat er op het toneel gebeurt.

Zoals te zien was in tabel 1.1 in hoofdstuk een is het aantal bezoekers bij operavoorstellingen in Nederland ten opzichte van andere podiumkunsten niet extreem laag, maar er is wel een opvallend verschil met het toch zeer nauw verwante genre musical. overbrugging van de kloof tussen de genres musical en opera. Musicals worden standaard in vertaling opgevoerd, wat getuigt van een meer doelpubliekgerichte houding dan binnen de opera in Nederland, waarbij de originele taal de norm is – tegenwoordig wel met boventiteling, wat al een grote stap betekende voor de toegankelijkheid.⁴ Petra van der Eerden zegt met betrekking tot de kloof tussen musical en opera dat deze mogelijk steeds kleiner zal worden:

⁴ Hierbij moet ik wel opmerken dat het aandeel van musicals dat uit een andere taal dan het Engels wordt vertaald op het gehele aanbod sinds de jaren ‘60 minimaal is (Beemster 2009), terwijl binnen de opera het Italiaans, Duits en Frans, maar ook Slavische talen stuk voor stuk een significant deel van het repertoire uitmaken, waardoor operavertalers met veel meer verschillende talenparen en daarmee vertaalproblemen komen te staan.

Er is ook een hele tijd zo'n kloof geweest tussen 'Het Grote Toneel' en musical. Daar werd enorm op neergekeken, zelfs van de kleinkunstacademies af. Dan kwam er zo'n klas compleet afgestudeerd van de kleinkunst af en dan was het: musical gaan wij echt niet doen, wij willen cabaret, kleinkunst, one-man-shows en ze eindigen bijna allemaal derde pilaar achterin in het ensemble bij Joop [van den Ende]. Dan denk ik: zo is de markt nou eenmaal wel. Dan moet je je leerlingen niet opvoeden met een dedain voor andere segmenten van zo'n vak. ... [E]n nu wil iedereen van de musical in het grote toneel én andersom en ik verwacht eigenlijk dat de opera ook wel die richting uit zal gaan. Het kan ook niet anders in dit culturele klimaat; je móet kruisbestuiving hebben en wat dat betreft was ik heel blij met Sweeney Todd van Marcel [Sijm voor de Nederlandse Reisopera in 2014]. (2015)

Van der Eerden benadrukt verder de voordelen die opera in Nederlandse vertaling kan hebben voor de marktpositie van Nederlandse zangers: voor opera's in het Nederlands hebben zangers die *native speaker* zijn een natuurlijke voorsprong. Mizée brengt hier echter tegenin dat buitenlandse zangers, indien een groot deel van de Nederlandse programmering uit opera's in het Nederlands zou bestaan, te veel uit het Nederlandse operawezen uitgesloten zouden worden, wat, door het relatief beperkte aanbod aan zangers dat een klein operaland als Nederland voortbrengt, een verlies aan kwaliteit en connectie met de internationale operapraktijk zou kunnen betekenen (Rotterdam 2015).

Rot en Van der Eerden stellen beiden dat de operawereld, door de doelpubliekgerichte houding van de Nederlandse musicalpraktijk over te nemen, mogelijk een nieuw en/of groter publiek genereren. Xandra Mizée merkt in dit kader op dat een elite niet alleen maar slecht is (Haarlem 2015) en dat het vaste operapubliek van nu niet moet worden gemarginaliseerd – dit publiek is samen immers wel goed voor ongeveer 500.000 operabezoeken per jaar (Ministerie OCW 2014) en is mogelijk zeer gehecht aan de huidige programmering in de originele taal. Er is echter bijzonder weinig bekend over de wensen van het operapubliek. Daarom heb ik onder de Vereniging Vrienden van de Nederlandse Reisopera (VVNR) een

enquête verspreid die met name licht moet werpen op de houding van het huidige operapubliek ten opzichte van de taal waarin de opera wordt opgevoerd en hulpmiddelen om de tekst te kunnen volgen. Een overzicht van de resultaten is opgenomen in appendix I.

3.2.1 Belangrijkste resultaten

De enquête werd ingevuld door 195 mensen, waarvan de demografische kenmerken vrij typerend zijn voor het Nederlandse operapubliek: de verhouding man/vrouw is vrijwel gelijk en de gemiddelde leeftijd ligt rond 60 jaar. Voor ik de resultaten van de enquête bespreek wil ik een paar beperkingen en moeilijkheden aan dit kwantitatieve deel van mijn onderzoek uiteenzetten. Allereerst is er de exclusiviteit van de groep: de VVNR, waar men voor €30,- per jaar lid van kan worden, biedt aan de ene kant een goed beeld van het gemiddelde operapubliek in Nederland, maar is aan de andere kant natuurlijk ook een zeer specifieke *focus group*, met als belangrijkste kenmerken een gemiddeld aantal operabezoeken per jaar van 3 tot 5 en een actieve (financiële) bijdrage aan het Nederlandse operawezen. Door de selectie van mijn *focus group* sluit ik (jongere) operaliefhebbers die niet de financiële middelen hebben om lid te zijn van een dergelijke sponsorvereniging uit. Bovendien geeft deze enquête absoluut geen beeld van waar het deel van de Nederlands bevolking dat nooit naar een opera gaat behoefte aan heeft en waardoor deze groep zich gestimuleerd zou voelen om dit toch te doen. Dit zou in een vervolgonderzoek apart moeten worden bekeken. Ik beperk me door de selectie van deze *focus group* tot een onderzoek naar de houding van het vaste, bemiddelde operapubliek.

Dit levert echter al zeer interessante resultaten op. Ik vroeg in de eerste plaats naar de voorkeur van de respondenten voor bepaalde hulpmiddelen om het verhaal en de gezongen tekst te kunnen volgen (gegeven mogelijkheden zijn boventiteling, mondelinge of schriftelijke inleidingen, synopses en vertaalde libretti of partituren) en naar de tevredenheid over de aangeboden hulpmiddelen. De respondenten zijn gemiddeld positief over de door operahuizen aangeboden hulpmiddelen, met een

gemiddelde waardering van 4,2 op een schaal van 1 (zeer ontevreden) tot 5 (zeer tevreden). Boven titeling blijkt, met 181 'stemmen', veruit het meest populair en wordt door de respondenten als "zeer prettig", "gemakkelijk" en zelfs "volstrekt essentieel" ervaren. Bij deze vraag wordt als grootste voordeel van dit medium aangewezen dat boven titeling, in tegenstelling tot inleidingen en synopses, waarbij slechts een globaal verloop van de plot en daarmee de tekst wordt gegeven, de mogelijkheid biedt om de tekst simultaan te volgen. Een aantal respondenten geeft aan dat vertaalde libretti en partituren hiervoor tijdens de voorstelling veel minder geschikt zijn, aangezien deze in het gedimde licht van een theaterzaal niet goed te lezen zijn. Boven titeling vormt dan een alternatief dat collectief kan worden gebruikt, waardoor het niet "storend is voor anderen" (2015). Sommige respondenten gebruiken een librettovertaling wel graag ter oriëntatie vooraf, bijvoorbeeld in combinatie met een opname op CD of DVD. Het libretto wordt maar zeventig keer genoemd, de partituur zelfs maar vijf keer.⁵ Mondelinge inleidingen zijn ook relatief gewild: 84 respondenten gaven dit als een graag gebruikt hulpmiddel op - dit ten overstaan van 72 respondenten die zich graag tot schriftelijke inleidingen wendden. Dit suggereert dat de gemiddelde operabezoeker het liefst zo min mogelijk zelf wil doen aan voorbereiding of begrip van de tekst, en de voorkeur geeft aan door het operahuis georganiseerde inleidingen of simultane vertaling.

In hoofdstuk een wees ik al op enkele bezwaren van boven titeling, met name het verlies van humor en belangrijke tekstkenmerken door de beperkingen in ruimte en tijd en een zekere "disparity" tussen gezongen en geprojecteerde tekst (Dewolf 182). Uit de toelichtingen van de respondenten spreken nog een aantal bezwaren: het zouden "te veel prikkels" zijn en maken dat je "zowel tekst als muziek minder goed volgt" doordat je aandacht verdeeld moet worden over het toneel en de

⁵ Dit is nauwelijks verrassend, aangezien partituren meer kennis en inspanning van de gebruiker vergen dan libretti in bijvoorbeeld een programmaboek, evenals een grotere financiële investering. Partituren hebben alleen een meerwaarde als de gebruiker voldoende muzikale kennis heeft om naast de tekst ook de muziek te kunnen lezen.

boventiteling. Een ander stelt dat opera in vocale vertaling “wennen [zou] zijn, omdat ik de meeste opera's in originele taal goed ken en dus in gedachten meezing. In het Nederlands zou het dus verwarrend zijn om andere tekst bij de zo overbekende melodieën te horen. Maar ik geeft het wel een kans, omdat het lezen van boventiteling ook erg afleidt” (2015).

Een ander probleem dat ik recent aan den lijve heb ondervonden en dat ook door enkele respondenten wordt aangestipt is de trend van actualisering en encenering die ik in hoofdstuk twee al beschreef; in veel operaproducties wordt in de afgelopen tien à twintig jaar gezocht naar nieuwe, actuele manieren om het intrige weer te geven en naar een moderne inbedding van het verhaal. Hierbij komt het voor de regisseur vaak goed uit dat het grootste deel van het publiek de tekst niet woordelijk kan volgen – dit biedt de mogelijkheid om objecten, plaatsen en verwijzingen die in de tekst beschreven worden te vervangen en aan te laten sluiten bij de encenering. De boventiteling moet hier, om van een samenhangend geheel te kunnen spreken, op worden aangepast. Wanneer de boventitelaar deze extratekstuele factoren in ogenschouw neemt en meeneemt in de vertaling kan dit een ‘incorrecte’ vertaling van de gezongen tekst opleveren, waardoor de boventiteling zijn literaire functie verliest en zodoende bijvoorbeeld niet als librettovertaling kan worden gepresenteerd. Als er echter wordt gekozen om de boventiteling semantisch juist wel volledig op de gezongen tekst te laten aansluiten kan dit voor nog grotere discrepantie zorgen, in dit geval tussen handeling en vertaling. Dit was bijvoorbeeld het geval in *Il Viaggio a Reims* in de productie van de Nationale Opera in 2014: de regisseur had ervoor gekozen om het originele verhaal los te laten en in plaats van een reisgezelschap de figuren van een schilderij ten tonele te brengen. De tekst was echter semantisch getrouw vertaald, waardoor aan de toeschouwer twee incongruente verhalen als origineel en vertaling gepresenteerd werden. Uit de enquête kan ik echter opmaken dat boventiteling onder het vaste operapubliek gemiddeld toch ervaren wordt als een zeer toegankelijk en doeltreffend middel om de tekst en het verhaal te volgen.

Bij een vocale vertaling zou dit probleem van discrepantie of incongruentie niet bestaan: doordat er maar één tekst wordt gepresenteerd wordt de toeschouwer niet geconfronteerd met de gemaakte vertaalslag. De vertaler kan de vertaling volledig op maat maken voor de productie en aanpassen aan de gekozen enscenering, bijvoorbeeld door een naturaliserende en moderniserende vertaalstrategie toe te passen. In een meer traditionele productie (met kostuums, decor, etc. die aansluiten op de periode waaruit de opera stamt) kan, volgens hetzelfde principe, een vertaling worden gemaakt die meer historiserend en exotiserend van aard is. Hierdoor krijgt de productie mogelijk een sterkere samenhang. Er is bovendien meer ruimte voor humor, poëtisch taalgebruik en er kan worden gespeeld met karakterisering van de personages aan de hand van hun tekst. Apter en Herman stellen dat “[o]nly a full *performable* translation of the libretto, re-creating the subtleties of plot, the nuances of character, and the *interplay* of words and music can carry an opera across the language barrier” (1991: 102).

Toch lijkt er een lichte consensus onder de respondenten te bestaan dat het ‘verlies’ dat vertaling met zich meebrengt bij boventiteling als vertaalkvorm geringer is dan bij vocale vertaling. Of, zoals een van de respondenten het verwoordt: “Ik zou [in het geval van vocale vertaling] minder vertrouwen hebben in de tekst. Ik ben zelf vertaalster, en ik weet dat je er niet aan ontkomt, de inhoud van een tekst gedeeltelijk op te offeren wanneer je die in een keurslijf moet persen - in dit geval een vast aantal lettergrepen plus de accenten die door de muziek worden aangebracht. Boventitels zijn vaak ook niet 100% tekstgetrouw (de ruimte is daar ook beperkt), maar ze zijn wel het beste van de twee kwaden” (2015).

Dit brengt ons bij de vraag hoe wenselijk mijn *focus group* het concept van opera in vocale vertaling op zich vindt. Een belangrijke kanttekening in dit verband is dat niet alle respondenten hun mening op ervaring kunnen baseren. Om inzicht te krijgen in de gefundeerdheid van de uitkomsten heb ik eerst geïnformeerd naar de ervaring van respondenten met opera in het Nederlands, origineel of in vertaling/bewerking. 120 respondenten (61%) zeggen nog nooit een operaproductie

in het Nederlands te hebben gezien of gehoord, wat betekent dat 75 respondenten positief hebben geantwoord. Deze respondenten zijn gemiddeld naar ongeveer twee verschillende vormen van opera in het Nederlands geweest (zie tabel 3.2.1):

Tabel 3.2.1

Vorm	Aantal
Originele Nederlandse opera	45
Opera in Nederlandse vertaling	43
Nederlandse bewerking van een opera	29
<i>Totaal</i>	117 <i>gem. 1,5</i>

Binnen de toelichtingen bij deze vraag ('Indien u bij de vorige vraag "ja" heeft ingevuld, kunt u dan de titel en het uitvoerende gezelschap noemen?') geven deze respondenten vaak meer dan één antwoord. Een vraag die hieruit voortkomt is of ervaring met opera in het Nederlands in de praktijk een positieve of negatieve invloed heeft op de waardering van 'opera in het Nederlands' als concept. Hiervoor moeten we kijken naar de uitkomsten bij een volgende vraag uit de enquête: "Als een groot operagezelschap (b.v. de Nationale Opera, Opera Zuid of de Nederlandse Reisopera) een opera in vertaling uit zou voeren, zou u deze dan willen bezoeken?" (Vos 2015). Mijn verwachtingen voor deze vraag waren niet hooggespannen: het vaste operapubliek zit, zoals Mizée aangeeft, mogelijk niet te wachten op vernieuwing en hecht aan traditionele waarden van opera, inclusief de originele (vreemde) taal.

De uitkomsten wezen op een minder conservatieve houding dan ik dacht: de gemiddelde uitkomst uit 195 antwoorden is 3,0 op een schaal van 1 (absoluut niet) tot 5 (absoluut), wat als een neutraal antwoord kan worden beschouwd. Onder de 75 respondenten die al eens een opera in het Nederlands hebben gezien is de uitkomst echter 3,5. Als we de 120 respondenten die nooit een opera in het Nederlands hebben bezocht apart nemen is hun gemiddelde score 2,7. Dit zou erop kunnen wijzen dat

vaste operabezoekers die nog nooit een opera in het Nederlands hebben bezocht een te negatief beeld hebben van dit fenomeen – een beeld dat bovendien enkel op inschatting en/of vooroordelen berust. Ook dit behoeft verder onderzoek, maar het zou er in mijn ogen wel voor pleiten om het publiek meer mogelijkheden te bieden om dit beeld bij te stellen.

Uit de positieve reacties op het idee van opera in vocale vertaling spreekt vooral nieuwsgierigheid en een open houding ten opzichte van experimenten in de operawereld (“Altijd open voor nieuwe ervaringen”; “Stukje erfgoed dat we in stand moeten houden. Als het goed gezongen is luistert het natuurlijk heel gemakkelijk omdat je je kunt concentreren op het spel en niet afgeleid wordt door de boventiteling”; “Ik zou het zeker een keer willen zien. Dat zou (mede) bepalen of ik nog een keer naar een Nederlandse opera zou gaan”; “Ik ben nieuwsgierig naar het effect. Maar, vind het niet essentieel voor de beleving van de muziek”; “Ik vind het interessant om te horen hoe er vertaald is en om te horen of de opera nog hetzelfde overkomt. Ik vind de Engelse vertalingen van de English National Opera prettig, dus waarom niet in het Nederlands?” (2015)). Een aantal respondenten stelt hierbij echter wel een belangrijke voorwaarde: bij een Nederlandse vertaling moet de gezongen tekst alsnog als boventiteling worden toegevoegd, want, zo licht een respondent toe, “een aria in eender welke taal is niet altijd eenvoudig te volgen” (ibid.).

Hierop rijst de vraag of het dan nog wel zin heeft om de opera in vertaling op te voeren; wat is de winst? De “disparity” waar Dewolf op wijst valt weg (182), maar de extra visuele prikkel die de boventiteling vormt blijft en kan nog steeds afleiden van wat er op het toneel gebeurt. In hoofdstuk 3.1 concludeerde ik echter, naar aanleiding van de door mij afgenomen interviews, dat de verstaanbaarheid afhankelijk is van techniek en met een goede taalcoach gewaarborgd zou kunnen worden. Als het publiek de tekst het grootste deel van de tijd kan verstaan is de boventiteling al minder hard nodig dan bij producties in vreemde talen en eist daardoor mogelijk minder aandacht op.

Veel negatieve reacties wijzen op de onlosmakelijke verbondenheid van tekst en muziek: “De muziek is gebaseerd op de originele tekst en dus op die woordaccenten. Die accenten liggen anders bij de taal waarin vertaald wordt en daarom is een goed lopende vertaling maken een kunst die niet altijd beheerst wordt. De originele taal geeft daarom een betere eenheid”; “Het gaat om de muziek. De muziek vertolkt ook de cultuur van het land en de tijd. Samen met de tekst zie ik dit als een geheel. Een Franse barokopera in het Nederlands zal ik niet bezoeken. Je zult altijd water bij de wijn moeten doen. Dat gaat altijd ten kosten [sic] van het luistergenot...”; “Mij spreekt de originele taal meer aan. Bij het vertalen gaat er toch een deel van de literaire kwaliteit verloren. Een vertaling blijft een compromis en geeft nooit de volledige betekenis van de brontekst weer” (2015). Dit zijn overtuigingen die niet universeel en historisch gedeeld worden:

Vanaf halverwege de achttiende eeuw zien we dat vooral komische opera’s uit het Frans en Italiaans in diverse talen werden vertaald, met de opera’s van Mozart als populair hoogtepunt. *Le Nozze di Figaro* is over zijn hele historie zelfs vaker in het Duits uitgevoerd dan in de originele taal. Vanaf 1800 werd het aantal vertalingen zelfs als een maatstaf voor het succes van een opera gezien en zien we dan ook dat er in één doeltaal vaak zelfs verschillende versies werden gemaakt (Jacobs). In Duitsland, Frankrijk en Italië werd opera in de eigen taal na die tijd de norm: opera’s uit het eigen taalgebied vormden de basis voor het standaardrepertoire, vertaalde werken werden hieraan toegevoegd. Componisten werden actief bij de vertaling betrokken en waren vaak onmiddellijk bereid om waar nodig muzikale aanpassingen te maken. (Vos 2014)

Ook Apter en Herman vechten deze opvattingen aan.⁶ Zij halen de woorden van vertaler van onder andere Spaans Lied Arthur Graham aan, die het voordeel van teksten gezongen in de volkstaal niet alleen op het publiek, maar ook op de zanger

⁶ Hun boek *Translation for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*, deel van de serie Bloomsbury Advances in Translation, zou mogelijk nog meer praktische argumenten bieden vóór het vertalen van opera. Het wordt echter pas in februari 2016 verwacht.

betreft: “The singer needs words that may be sung with sincerity, and part of the singer’s sincerity is in the assumption that the text is worth hearing. A respected translation gives pleasure to the performer, as well as to the audience, and inspires artistic interpretation” (geciteerd in Apter en Herman 1991: 102) Dit sluit aan bij de woorden van Low over de aspecten van zingbaarheid in hoofdstuk twee. De internationale standaardisering van de taal waarin een opera werd gezongen begon pas in de jaren vijftig van de vorige eeuw. In veel andere Europese landen bleven enkele grote operahuizen vertalingen opvoeren, maar in Nederland bleef dit beperkt tot kleine particuliere gezelschappen – het ging dan met name om vertalingen van lichtere opera’s (bijvoorbeeld van Mozart en Rossini) en operettes.

Voor dit verschil in houding ten opzichte van vertaalde opera’s tussen Nederland en andere landen kunnen verschillende oorzaken worden aangewezen: de Nederlandse operawereld heeft een negatieve houding jegens de Nederlandse taal als ‘zingtaal’, lijkt bang om als klein land niet aan internationale kwaliteitsnormen te voldoen en moet uit financiële overwegingen misschien op *safe* spelen, waardoor er niet voor gekozen wordt om te experimenteren met de mogelijkheden van vocale vertaling. Hoewel er aanleiding is om te geloven dat het een winstgevende keuze zou zijn om vertaalde opera’s in de programmering op te nemen, durven Nederlandse operahuizen dit risico zo kort na de culturele crisis nog niet echt te nemen.

In de laatste vraag in de enquête informeerde ik of de respondenten bepaalde opera’s, (sub)genres, componisten of opera’s met andere overkoepelende eigenschappen geschikter achtten voor vertaling dan andere. 62 procent van de respondenten antwoordde ‘nee’, maar binnen de suggesties van zowel de positieve als negatieve antwoorden zijn toch een aantal duidelijke patronen te ontdekken:

- a) Opera’s met het Duits als oorspronkelijke taal – door de nauwe syntactische en semantische verwantschap verwachten de respondenten dat de vertaler tegen minder problemen aan zal lopen in de klankverschuiving en accentuering van de taal op de muziek;

- b) opera's met een lichte thematiek (zoals de Italiaanse *opera buffa* of operette)
 - door de 'volksheid' van de onderwerpen in dit type opera is de 'volkstaal' een zeer geschikt medium om het verhaal over te brengen;
- c) opera's die ook in de oorspronkelijke taal al enigszins bekend zijn bij het publiek dat niet regelmatig een opera bezoekt (terugkerende suggesties waren *Die Zauberflöte*, *Carmen*, *La Bohème* en *La Traviata*) – hierbij werd expliciet aangegeven dat dit gedaan zou kunnen worden met het doel om nieuw publiek te trekken;
- d) opera's waarbij het verhaal of de achterliggende boodschap cultuuroverstijgend is en/of belangrijker is dan de woordelijke betekenis van de tekst;
- e) opera's met significantie voor de Nederlandse cultuur – hierin zijn twee subcategorieën te onderscheiden: opera's die met de Nederlandse geschiedenis te maken hebben en opera's van Nederlandse componisten die het Nederlands niet als uitgangstaal gebruikten;
- f) opera's die door de thematiek (sprookjes) of toegankelijkheid van de muziek (Mozart) geschikt zijn voor kinderen.

De meeste eigenschappen die hier genoemd worden zijn deels subjectief; wanneer is iets significant, wanneer is de boodschap belangrijk genoeg om de oorspronkelijke tekst los te laten, wat is geschikt voor kinderen? Toch kan deze lijst een goed uitgangspunt zijn voor operahuizen bij eventuele brainstormen over programmering van opera's in vertaling.

3.2.2 Opera voor kinderen

Er is nog een belangrijk kader dat enkele keren impliciet of erg kort naar voren is gekomen: het concept van vertaalde en/of bewerkte opera voor kinderen. Van de in het Nederlands vertaalde en/of bewerkte opera's die mijn respondenten zich nog konden herinneren was een significant aantal gericht op kinderen. De belangrijkste

naam in dit verband is Frank Groothof, die al ruim twintig jaar muziektheater- en, specifieker, operaproducties voor kinderen maakt. Hij wordt door de respondenten acht keer genoemd (vaak met meerdere producties). Zijn CV omvat de volgende producties, gebaseerd op klassieke muziek:

Titel productie	Componist
Idomeneo	W.A. Mozart
Fidelio	L. van Beethoven
De Toverfluit	W.A. Mozart
De Thuiskomst van Odysseus	C. Monteverdi
Carmen	G. Bizet
Don Giovanni	W.A. Mozart
Boris Godounov	M. Moessorgski
Koning Arthur	H. Purcell
De Wraak van Poseidon	W.A. Mozart en C. Monteverdi
Carlos ende Uilenspiegel	G. Verdi
Pinocchio	Bellini, Rossini en Donizetti
De Broertjes en de strijd om de Ring	R. Wagner
Het Monster van het Labyrint	J.S. Bach
Porgy & Bess	G. Gershwin
De jongen, het meisje en de heks van het woeste woud	M. Moessorgski
Peter en de Wolf	S. Prokofiev
Peer Gynt	E. Grieg
Notenkraker en Muizenkoning	M. Tchaikovsky
De Middagheks	A. Dvorak
Midzomernachtdroom	F. Mendelsohn-Bartholdy

(2012)

Groothof ziet zijn producties niet als vertalingen, maar als bewerking. Hij ziet dat als de enige manier om opera toegankelijk en geschikt te maken voor kinderen. Zijn werkwijze is als volgt:

Ik kijk eerst hoe ik van dat grote verhaal een verhaal kan maken dat op één of zelfs een half A4-tje past. Als ik het zo kan vereenvoudigen... Dan heb je de grote lijn. Dan ga je scènes maken en kies je welke muziek er absoluut in moet blijven. Het begint natuurlijk met de keuze voor een stuk. Maar dan ga je bedenken hoe je dat interessant kunt maken voor kinderen, hoe ze zich ermee kunnen identificeren met één van de personages, dat is absoluut nodig. (Ede 2015)

Wat hem betreft ontbreekt dit inzicht nog bij de kinderproducties van de Nationale Opera. Hij ziet het feit dat grotere operagezelschappen zich steeds meer op kinderen als doelgroep richten echter niet als bedreiging: “Ik geloof wel dat het ontdekt is, deze markt. Maar het kan eigenlijk niet vaak genoeg worden gedaan, want je moet kinderen natuurlijk zo jong mogelijk met muziek en cultuur in aanraking brengen, want dan gaan ze ervoor openstaan” (ibid.). Daarin zit wat hem betreft ook de belangrijkste socioculturele kans: “Als je wilt dat opera levend blijft moet je zorgen dat kinderen [...] daar in een vroeg stadium mee in aanraking komen. Kinderen die mijn stukken hebben gezien zijn weg van opera. Ze weten dat opera goed is” (ibid.). De overgang van de muziek waar veel kinderen op een dagelijkse basis mee in aanraking komen ligt wat Groothof betreft te ver van klassieke muziek af om die transitie zelf makkelijk te kunnen maken. “Als je ouders dat niet luisteren krijg je dat niet mee, zit het niet in je oren. Je moet zorgen dat kinderen het op scholen aangeboden krijgen” (ibid.).

Van der Eerden is niet verbaasd over het succes van de voorstellingen van Groothof: “Hij houdt de verhalen heel goed aan en maakt het sensationeel voor kinderen en als je kijkt waar de oorsprong van opera ligt is het natuurlijk volkstoneel en allemaal hartstikke sensationeel, moord en doodslag en des te meer seks op toneel hoe beter. Kinderen vinden niks leuker dan dat” (Rotterdam 2015). De selectie van een opera die geschikt is om voor kinderen bewerkt te worden lijkt dus wederom beperkt tot de lichtere, komische opera’s, maar Groothof bewijst met zijn uitgebreide repertoirelijst dat dit niet noodzakelijk is. De tegenhanger van de komische opera, de

opera seria, is vaak gebaseerd op de Griekse mythologie en bevat dus “woedende goden, rochelende monsters, prinsessen, noem maar op, zit er allemaal in”, aldus Groothof (Ede 2015). De enquête geeft in dit opzicht ook positieve resultaten: er wordt een aantal keren verwezen naar de wenselijkheid van opera in bewerking voor kinderen, vaak in tegenstelling tot de optie voor volwassenen: “Ik ben er geen voorstander van om het libretto van een opera te vertalen en in het Nederlands te zingen. Behalve dan bij aangepaste en ingekorte opera's speciaal voor kinderen. Dan is de Nederlandse taal wel van groot belang”; “Een Nederlandse bewerking (zoals het *Ringetje* of het *Reimsreisje* van de Nederlandse Opera [sic] voor kinderen en hun (groot)ouders) lijkt me wel aantrekkelijk” (2015).

Reimsreisje vormt een interessant voorbeeld in dit verband: het bekende vertaalduo Erik Bindervoet en Robbert-Jan Henkes (die zich eerder bogen over literaire meesters als James Joyce maar ook het volledige oeuvre van de *Beatles* in het Nederlands bundelden) produceerde een bewerking van *Il Viaggio a Reims* voor de Nationale Opera die niet alleen sterk moderniserend en naturaliserend is - de setting is een “wellness centrum” waar bijvoorbeeld aan yoga wordt gedaan en in de eerste scene komen we al zinnen tegen als “jullie liggen maar te leggen, jullie leggen maar te liggen”, “op apengapen” en “stresskip” (3) - maar ook bijzonder effectief in de doelpubliekgerichtheid: de personages maken een reisje, maar hebben vooral ook heel veel behoefte aan een ijsje, een wens die kinderen meer zal aanspreken dan de oorspronkelijke motivatie om de koning te zien. Bindervoet en Henkes toonden zich bij hun *Beatles*-vertalingen al veelzijdig in hun vertaalstrategieën. Ook in dit libretto laten ze zien dat de vijf hoofdelementen van het vertalen van muzikale teksten in balans kunnen worden gebracht – de vertaling wijkt qua betekenis regelmatig sterk af van het origineel, maar dat is een keuze die ingegeven is door de productie. De tekst werd alom geprezen om zijn geestigheid. Eén van de meest opvallende reacties op de productie als geheel verscheen op *Place de l’Opera: Reimsreisje* was “opera genoeg [...] voor de liefhebbers en geinig genoeg voor de kinderen [...] Het was voor een ‘volwassen’ bezoeker als uw recensent een dubbele plus: Nederlandse zangers

die goedmoedig en met verve hun toch al ruime comfortzone wat verder oprekten ten bate van het verhaal, daartoe uitgedaagd door een hoogst creatieve regisseur” (Anker 2015).

Het volwassen publiek moet bij opera’s voor kinderen niet worden vergeten - een significant deel van de zaal wordt immers bezet door de ouders van het jonge publiek. Groothof geeft aan dat het doel is “dat de volwassenen die met hun kinderen samen komen het ook leuk vinden – als zij het niet leuk vinden nemen ze hun kinderen er niet zo snel meer mee naartoe” (Ede 2015). Volwassenen vormen in zijn ogen de drijvende kracht achter wat kinderen wel en niet zien, maar hij gelooft bovendien dat een kinderproductie van een opera die volwassenen ook aanspreekt de drempel naar ‘het echte werk’ (een volwassen operaproductie in de originele taal) verlaagt. Zijn oproep aan operahuizen, die meer subsidie krijgen dan hij om grote producties te maken, is om meer te “investeren in een jong publiek. En je pakt meteen de ouders erbij, die misschien helemaal geen opera-ervaring hebben. Gewoon een voorstelling van een uur en een kwartier, en dan denken ze: goh, wat leuk is dat. En de volgende keer gaan ze absoluut wel benieuwd zijn hoe dat is” (ibid.).

Groothof stelt echter dat een opera die in vertaling of bewerking speciaal voor volwassenen wordt geproduceerd dit doel voorbijstreeft:

[W]aarom zou je [Tosca] in het Nederlands doen? Het verhaal is zo simpel... En het Italiaans is zo verschrikkelijk mooi – doe het niet, blijf er vanaf! Tenzij je Tosca voor kinderen wilt doen. Carmen is fantastisch in het Frans, dus dat hoeft niet in het Nederlands – je kan je inlezen als volwassene, de boventiteling volgen. [...] Maar ik doe het voor kinderen, dus dat is een reden – je moet een reden hebben waarom je het vertaalt. [...] Als je het wilt kunnen volgen moet het verdomde goed zijn en mag het geen moment verzwakken. Die kans heb ik omdat ik er gewoon zo in knip dat dat brok wat je overhoudt van begin tot einde leuk wordt. Maar dat gaat niemand doen – niemand durft in een opera te knippen. Nee, want dan is het niet meer authentiek. Dan krijg je enorm veel kritiek over je heen. (ibid.)

Deze conservatieve, kritische houding is goed terug te vinden in enkele reacties van mijn respondenten: “Van het origineel blijf je af. Dat dat hypocriet is (verschillende opera's bestaan in meerdere courante versies, zoals *Orphée et Euridice* van Gluck [uitgevoerd in Frans én Italiaans als *Orfeo ed Euridice*]) klopt. Ooit was dit vrij gangbaar. Wagnerpartituren worden nog steeds vaak uitgegeven in drie talen. Het is tegenwoordig alleen gewoon niet meer acceptabel” (Ede 2015). Apter en Herman merken in dit verband op dat “any account of operatic history (e.g. Smith’s *The Tenth Muse* and Kivy’s *Osmín’s Rage*) makes it plain that most composers and librettists wanted the words to be understood” (102).

Mogelijk is het produceren van meer opera’s voor kinderen een oplossing voor het gebrek aan aanwas van nieuw publiek. Zoals Groothof aangeeft lijken de normen voor opera in Nederland met betrekking tot taal en volledigheid niet te gelden voor producties voor dit doelpubliek. De normen voor het genre kinderopera lijken eerder overeen te komen met die voor de musical, een genre dat Groothof dan ook als de volwassen tegenhanger van zijn werk ziet. “Dat wordt vertaald of is bedacht vanuit het Nederlands. Daar zorgen ze wel dat het tempo erin blijft” (Ede 2015). Het musicalpubliek zit niet te wachten op een voorstelling van drie uur: “Dat is ook een ding, de ‘aandachtsspanne’ van mensen tegenwoordig. Die is gewoon weg. Als je nu een bewerking van *Les Misérables* hebt, moet gewoon alles korter omdat het publiek het niet meer trekt”, aldus Van der Eerden (Rotterdam 2015). Van het operapubliek wordt dus een veel grotere inspanning gevraagd, wat mogelijk een grote drempel vormt. Door deze inspanning te verkleinen, bijvoorbeeld door een vertaling of bewerking in het Nederlands te maken, bereik je mogelijk toch een nieuw publiek, wat voldoende doel zou zijn om een dergelijke productie geoorloofd te maken.

3.3 Conclusies en discussiepunten

Dit hoofdstuk is, in tegenstelling tot de rest van mijn thesis, sterk normatief van aard: het bestaat, door de combinatie van kwalitatief en kwantitatief onderzoek onder professionals en een geëngageerde *focus group*, vooral uit opinie - ik presenteer niet alleen de meningen van de respondenten van mijn enquête en interviews, maar geef ook mijn eigen inzichten en interpretaties. Er blijven daarnaast nog belangrijke vragen onbeantwoord en sommige voorlopige conclusies en aannames vereisen verdere toetsing. Misschien wel het meest relevant zou een vervolgonderzoek zijn naar de receptie en beleving van opera in vertaling. Rot en Groothof zijn er beiden van overtuigd dat goede vertaalde of bewerkte operateksten confronterender en ontroender kunnen zijn dan teksten in een onbekende taal, terwijl veel respondenten juist aangeven erg te hechten aan de sfeer en context die de oorspronkelijke taal van een opera oproept. De resultaten van mijn onderzoek zijn tot dusver niet afdoende om uitspraken te doen over de invloed van taal op de beleving van opera. Waar wel een redelijk beeld van is geschetst is het type opera's dat geschikt zou zijn om in vertaling opgevoerd te worden: opera's of operette met een lichte thematiek, waarmee wordt teruggegrepen op de historische waarde van opera als vorm van volksvermaak. Hiermee raken we weer aan het verschil tussen opera als 'Hoge Kunst' en andere podiumkunsten als operette en de musical en de talige normen die ervoor gelden. Eventueel vervolgonderzoek zou zich kunnen richten op het verschil in de beleving en waardering van opera en deze lichtere, 'lagere' genres.

Aan de hand van de zeer uiteenlopende reacties op verschillende vragen in de enquête durf ik wel te concluderen dat er een markt zou zijn voor opera in vertaling. Het Nederlandse operawezen heeft weer voldoende krachten opgedaan om zich een experiment te kunnen veroorloven. De huidige programmering is gebaseerd op exclusiviteit: de drie grote operahuizen concurreren en onderscheiden zich door niet dezelfde opera's te programmeren, maar hebben min of meer dezelfde artistieke benadering en gaan altijd uit van de oorspronkelijke taal. Ik stel geen radicale

ommekeer voor; Nederland houdt als operaland het hoofd niet boven water als het enkel opera's in het Nederlands produceert. De exclusiviteit kan echter wel doorbroken worden door af en toe of bij één specifiek operahuis opera's in vertaling aan te bieden. Door goede taalcoaching in het Nederlands aan te bieden kunnen operahuizen bovendien problemen met te exclusief Nederlandse casting vermijden.

Naast operahuizen liggen de mogelijkheden voor zingen in het Nederlands ook bij andere instituten: de conservatoria in Nederland zouden kunnen bijdragen aan deze vernieuwing van het operawezen door zingen in het Nederlands meer als onderdeel van het curriculum op te nemen, Nederlandse taalcoaching te bieden aan buitenlandse studenten en vooral de weerzin ten opzichte van zingen in het de Nederlands weg te nemen. Ook vertalers kunnen een rol spelen door de zingbaarheid altijd te garanderen en dit naast de natuurlijkheid voorop te stellen. Voorwaarden aan vocale vertalers zijn kennis van de klassieke zangtechniek en de beperkingen die deze aan de tekst oplegt en een groot muzikaal instinct en inzicht.

4. Case study:

Purcell's *Dido en Aeneas*

Zoals ik in mijn theoretisch kader heb aangegeven is het libretto bij het vertalen van opera in feite belangrijker dan de muziek; de tekst wordt immers vertaald, terwijl er juist naar moet worden gestreefd om de muziek zo min mogelijk aan te passen (of zelfs in geen geval, aldus Jan Rot (2006; Den Haag 2015)). Het libretto vormt dus de tekstuele basis, de muziek bakent de vertaalkeuzes af door metrische en klankmatige obstructies op te leggen. Purcells muziek is echter zo gecomponeerd dat de tekst bovendien onlosmakelijk met de vocale lijnen en de harmonische structuur verbonden is. Ik zal daarom in dit hoofdstuk naast tekstuele kenmerken ook muzikale kenmerken van *Dido and Aeneas* en compositietechnieken bespreken en vervolgens aan de hand van het door mij in hoofdstuk twee geformuleerde stappenplan mijn vertaalstrategieën bespreken.

Zoals ik in hoofdstuk twee ook aangaf is mijn model erg tekstueel, zeker voor een vertaling die toch op *performance* gericht is. Ik houd rekening met de *performability* op muzikaal niveau door de zingbaarheid te handhaven. Op theateraal niveau is mijn keuze voor een sterk tekstuele aanpak echter vooral aan de situatie te wijten: ik maakte deze vertaling niet met het oog op een specifieke uitvoering, waardoor er geen heldere productionele keuzes zijn waar mijn vertaling op aan moet sluiten, noch een regisseur om mee te overleggen. Dit heeft grote gevolgen voor mijn vertaalkeuzes en voor een eventuele uitvoering sluit ik een uitgebreide herziening dan ook niet uit. Aan de andere kant zou ik ook in het geval van een reële uitvoering primair te maken hebben met de tekst. De verschillen zouden met name zitten in woordkeuze op een contextueel niveau, waarbij ik als vertaler simpelweg aan meer extratekstuele normen zou moeten voldoen.

4.1 Analyse

Muzikale en historische context

Binnen de muziekgeschiedenis wordt de periode van 1600 tot 1750 aangeduid als de *Barok*, waarin met name de monodie (éénstemmige lijnen waarbij de verstaanbaarheid van de tekst voorop werd gesteld) een belangrijke ontwikkeling was (Steffelaar 2007). Dit was een directe reactie op de polyfonie uit de Renaissance (de stijlperiode vóór de Barok), waarbij de harmonie de tekst steeds meer verdrong. De Barok betekent in feite de geboorte van de opera: eerst schreef men met name recitatieven, die later door steeds meer instrumentale ondersteuning, herhaling en vocale expressie de vorm kregen die wij nu als 'aria' aanduiden (ibid.). In *Dido and Aeneas* treffen we aria's, recitatieven en koralen aan. Deze koralen zijn een belangrijk stijlkenmerk van het werk van Purcell: het is een directe verwerking van de Elizabethaanse koortraditie en het voornaamste Renaissancistische kenmerk in zijn muzikale stijl.

Henry Purcell werd geboren in 1659 in Westminster, Engeland. Na de dood van zijn vader in 1664 nam zijn oom Thomas Purcell, muzikant en lid van het *Chapel Royal* (het koninklijk koor) hem onder zijn hoede en zorgde dat hij ook in het koor werd opgenomen, waar hij onder andere studeerde onder Pelham Humfrey. Na diens dood kreeg hij les van John Blow, wiens *Venus and Adonis* uit 1683 grote invloed heeft gehad op *Dido and Aeneas*, dat Purcell schreef in de periode nadat hij organist van Westminster Abbey was geworden (1669-1688) (Holman en Thompson). De vroegste opvoering zou op de meisjesschool van dansleraar Josias Priest (1645-1735) zijn geweest in 1689, maar er wordt dikwijls beweerd dat de opera al van 1684 zou stammen (Esteban 2).

Nahum Tate, een Iers dichter en librettist, leefde tussen 1652 en 1715 en werd in 1692 uitgeroepen tot *Poet Laureate*, hofdichter voor de Engelse vorst. Hij schreef graag bewerkingen van bestaande stukken, wat hem niet altijd in dank werd afgenomen, zoals Patrick Hunt beschrijft:

Tate was often vilified for his “mutilations and tortures” of Shakespearian plays like *King Lear* and *Richard II*, and while attacked by Richard Addison and Alexander Pope for his textual liberties with Shakespeare – already holy ground – no less than Samuel Johnson came to Tate’s defense on occasion, perhaps to be contrarian but just as likely because Tate’s tragic adaptations also had some merit of their own, like the later Charles Lamb’s *Tales from Shakespeare*. (2011)

Ook *Dido and Aeneas* is een bewerking waarvan de “merits”, gezien de grote populariteit van de opera, ontegenzeggelijk zijn. De belangrijkste bronnen voor en invloeden op de tekst zijn Tate’s eigen toneelstuk *Brutus of Alba, or the Enchanted Lovers*, wat hij schreef in 1678 voor Charles Sackville, 6^{de} Earl van Dorset. Dit toneelstuk was gebaseerd op Boek Vier van de *Aeneis* van Vergilius. Tate werkte regelmatig samen met zijn bekendere tijdgenoot John Dryden, die de *Aeneis* integraal vertaalde (ibid.). De aanpassingen aan het intrige van de opera zijn echter bijzonder groot en lijken met name gericht op compressie. Dit is volgens verschillende critici funest voor de ontwikkeling van de personages, zoals muzikoloog Joseph Kerman aangeeft: “Little enough of Virgil remains [in the opera], perhaps. Dido is drastically simplified, and Aeneas is made into a complete booby; the sense of cosmic forces at play is replaced by the machinations of an outrageous set of Restoration witches” (43). Volgens muziekhistoricus Curtis Price zijn de volgende veranderingen het meest significant voor de betekenis van het stuk en tegelijkertijd het meest tekenend voor de tijd waarin het geschreven werd:

- a) Dido wordt uit zichzelf verliefd, niet door een liefdesdrank;
- b) Aeneas zweert dat hij de goden en daarmee zijn lot zal negeren;
- c) Het noodlot van beide personages wordt door heksen beraamd, niet door de goden. (ibid., vertaling LV)

Toch sprak het libretto Purcell genoeg aan om het op muziek te zetten. Het heeft ook enkele belangrijke pluspunten, aldus Price:

[T]he pace and concision of the drama are manifest and the short, irregular and sometimes unscanning lines (which Dryden advocated as being ideal for opera) obviously appealed to Purcell, whose flexible phrases always capture the meaning of the words and touch the passions. (147)

Een grote muzikale inspiratiebron was Purcells docent John Blow en met name zijn opera *Venus and Adonis* wordt regelmatig in direct verband gebracht met *Dido*. Het is echter niet zeker dat *Venus* eerder werd gecomponeerd, waardoor de invloed die de stukken op elkaar hebben gehad mogelijk meer wederzijds is dan lang werd aangenomen - en zelfs nu nog, zoals we zien bij Price. “[W]hat distinguishes *Dido* from its predecessor is that *Venus and Adonis* has practically no arias, whereas in *Dido* the drama gravitates towards them – quite apart, that is, from the quality of the music and the human scale of the tragedy it conveys” (ibid.).

Dido and Aeneas maakt, onder andere door deze sterke tragiek en voor de Barokperiode zeer interessante muziek, deel uit van het ijzeren repertoire - niet alleen in Engeland, maar ook in Nederland - en is vanwege zijn geringe omvang (die deels te wijten is aan een ontbrekende proloog en het verloren gaan van een deel van de tweede akte) uitermate geschikt voor bewerkingen en combinatievoorstellingen. Zo is er in Nederland in de afgelopen jaren onder andere een uitvoering geweest met een intermezzo uit *The Fairy Queen* (2014, BarokOpera Amsterdam), een locatievoorstelling met toevoeging van Turkse volksmuziek (2012, Holland Opera) en een vertaalde versie met toevoeging van nieuw geschreven Shakespeareaanse sonnetten (2013, De Kleine Opera). De opera nodigt al jaren uit tot interpretatie, adaptatie en, door zijn universele verhaal, vertaling.

Het verhaal

Dido and Aeneas vertelt het verhaal van de liefde van koningin Dido van Carthago voor prins Aeneas van Troje, die na de val van zijn stad in Carthago belandt. Drie heksen haten Dido (waarom precies wordt niet duidelijk) en besluiten haar het grootst denkbare ongeluk aan te doen door Aeneas weg te lokken. Zij sturen een

bode in de vorm van de god Mercurius die hem herinnert aan zijn lot: hij moet verder reizen naar Latium (het huidige Italië) om daar het Romeinse Rijk te stichten. Aeneas vertrekt na enig dralen en laat Dido alleen achter. Uit wanhoop en verdriet pleegt zij zelfmoord. Nahum Tate baseerde het libretto losjes op de *Aeneis* van Vergilius; hierin komen geen heksen voor, maar wordt de god Mercurius zelf door de andere goden gezonden om hem het bevel te geven te gaan.

Het feit dat de heldin sterft is een zeldzaamheid in opera's van voor de negentiende eeuw, waarin het hoofdpersonage normaliter wel enig gevaar moet doorstaan, maar het kwaad altijd overwint. De keuze voor heksen in plaats van de goden als aanstichters van Dido's ondergang kan vanuit deze gedachte enigszins worden verklaard: de drie-eenheid van de heksen functioneert als de kwaadaardige tegenhanger van de belangrijkste personages Dido, Aeneas en Belinda, die alle drie het goede vertegenwoordigen. Deze personages zijn tegelijkertijd opvallend door de realistische manier waarop zij worden afgebeeld. Dido en Aeneas zijn onzeker en wisselvallig in hun uitingen.

Structurele analyse van de opera

De opera bestaat uit zes scènes; afhankelijk van de gebruikte uitgave kan een verdeling in twee of drie aktes worden gemaakt. De zes hoofdsecties staan elk in een eigen hoofdtoonsoort die symbolisch is voor de inhoud:

Tabel 4.1

Scène 1 (Dido's paleis)	Introductie Dido	c-klein
Scène 2 (Dido's paleis)	Introductie Aeneas	C-groot
Scène 3 (Heksengrot)	Heksen beramen hun plan	F-groot
Scène 4 (Bos)	Jachtpartij / storm en komst van de bode	d-klein en D-groot
Scène 5 (Haven)	Bemanning Aeneas maakt zich klaar voor vertrek	Bes-groot
Scène 6 (Dido's paleis)	De sterfscène van Dido	g-klein

In het vorige hoofdstuk gaf ik aan dat voor het vertalen van opera volgens het pentatlonprincipe van Low de vertaler eerst een indeling moet maken van het stuk als geheel aan de hand van de door de componist gekozen muzikale vormen. In *Dido and Aeneas* zijn drie hoofdvormen te onderscheiden: de aria, het recitatief en het chorus. In het libretto dat is opgenomen in de uitgaves van Macfarren en Cummings, is deze indeling niet goed te onderscheiden; de tekst loopt door en wordt enkel in aktes opgedeeld. In de inhoudsopgave en de partituur zelf wordt de muzikale vorm echter wel geëxpliciteerd naast de titel.

Muzikaal-tekstuele analyse

In dit deel zal ik een analyse geven van de drie (gezongen) muzikale vormen in de opera, waarbij ik in dieper zal gaan op de manier waarop Purcell het libretto heeft verklankt. Hiervoor zal ik eerst een kort theoretisch kader geven met een aantal relevante technieken voor woordverklanking en operacompositie.

Technieken voor operacompositie

Eén van de belangrijkste onderscheiden die bij het verklanken van tekst kan worden gemaakt heeft te maken met melodische vorm: *melismatisch* tegenover *syllabisch* componeren. Een melisma wordt gedefinieerd als “[a] group of more than five or six notes sung to a single syllable. The term may be applied universally, but has been most used in reference to medieval European music, particularly chant. ‘Melismatic’ indicates one end of a spectrum; the other is ‘syllabic’, or one note to each syllable,” aldus Richard Crocker voor *Grove Music Online* (2001). Een tussenvorm (twee tot vier noten op een lettergreep) wordt dikwijls neumatisch genoemd (ibid.). Een voorbeeld van een melisme is het eerste gezongen woord van de opera:



Belinda (4)⁷

Melismen (en neumen) hebben in Purcells werk twee primaire functies: het accentueren van het woord en de toevoeging van een emotionele lading.

Melismatisch componeren is dus met name een expressieve keuze, waarbij de verstaanbaarheid en natuurlijke prosodie van de tekst achterop worden gesteld.

Purcell gebruikt deze compositietechniek bijna exclusief functioneel of betekenisvol (tegenover 'loze melismen' waarbij de uitspinning van een woord enkel ten dienste staat van de melodielij). In Purcells werk onderscheid ik twee hoofdtypes melismen:

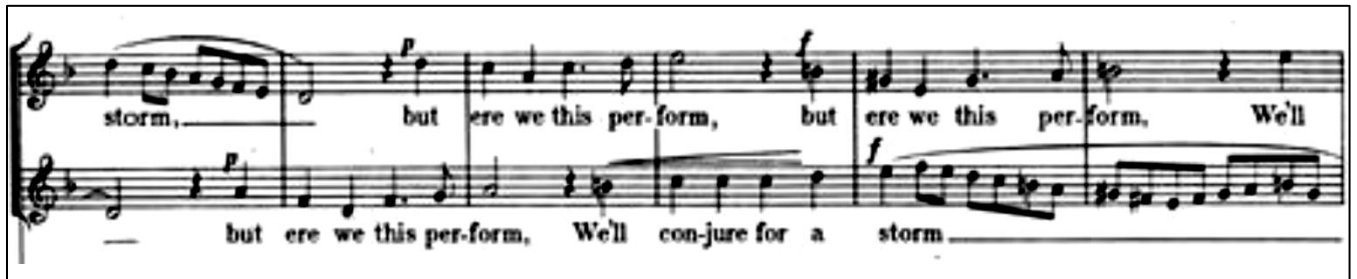
- 1) melismen op expressieve of emotionele woorden als 'sorrows', 'torment' en 'pity';
- 2) beeldende melismen, waarbij een beweging wordt nagebootst. Voorbeelden zijn 'storm' (vaak gebruikt) en 'shake'.

Voor vocale vertaling vormen deze types betekenisvolle melismen een groot genrespecifiek probleem: het Nederlandse woord op de melismatische melodielij moet eenzelfde emotionele lading hebben of een beeld van dezelfde beweging oproepen als in het origineel. Dat levert dikwijls problemen op door de natuurlijke klemtoon van woorden en het rijmschema. Zo wordt 'storm' met melismatische melodielij dikwijls als rijmwoord gebruikt en komt het in dezelfde vorm in veel verschillende delen terug:

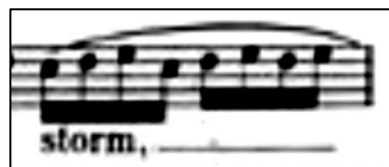
⁷ Bij in dit hoofdstuk gebruikte muziekfragmenten verwijs ik naar de paginanummers in de door mij gebruikte editie van *Dido and Aeneas*, namelijk: Macfarren, George Alexander. *Dido and Aeneas*. Londen: Musical Antiquarian Society, 1841.



Dido (12)



First and Second Witch (42)



Belinda (58)



Sorceress (72)

Het Nederlands kent weinig (in deze context) bruikbare rijmwoorden op 'storm', wat behoud van dit woord lastig maakt. Bovendien is het woord 'storm' in het Nederlands minder makkelijk zingbaar dan in het Engels: in het Engels valt de /r/-klank weg, waardoor het woord fonetisch wordt gezongen als [stɔm], terwijl de /r/ in het Nederlands wel wordt uitgesproken, waardoor dit fonetisch [stɔrm], [stɔrm] of [stɔrm] wordt. Het woord eindigt in alle gevallen op een consonantcluster, wat aan het einde van een lang melisme onhandig is door de benodigde lucht - de zanger zal aan het einde van het melisme weinig adem over hebben, waardoor de klankproductie minder wordt en het lastig wordt om consonanten nog voldoende te

ondersteunen. De vertaler is om deze redenen in een dergelijk geval genoodzaakt te zoeken naar een ander expressief woord of enkele woorden die ritmisch passend zijn en het melisme niet tenietdoen door iedere toon met een syllabe te vullen. Bovendien moet de vertaler er mogelijk voor kiezen om het terugkerende melisme niet consistent met hetzelfde woord te vertalen, wat een tekstkenmerk en duidelijk patroon binnen de opera doorbreekt.

Een andere manier waarop Purcell met het libretto is omgegaan is de keuze tussen muzikale vormen; in de inhoudsopgave van de uitgave van Cummings vinden we binnen de lijst van 38 onderdelen de volgende muzikale vormaanduidingen:

Tabel 4.2

Aanduiding	Aantal keren gebruikt
Scena	1
Song	6
Recitative	14
Chorus	15
Duet	2
Air	1
Dance (instrumentaal)	4
Ritornelle (instrumentaal)	1
Totaal⁸	44

Een aantal elementen valt op: bijvoorbeeld de term *air* (tegenwoordig internationaal aangeduid met de Italiaanse term 'aria') die alleen wordt gebruikt voor het vrolijke 'Pursue thy conquest' van Belinda. De *Oxford Dictionary of Music* geeft de volgende (vrij abstracte) definities van "air": 1) "melody" of 2) "composition of melodious character" (ODM). De *Oxford English Dictionary* geeft echter als toevoeging dat deze

⁸ In vijf gevallen wordt het chorus in de inhoudsopgave bij een andere vorm ingedeeld en in één geval worden een recitatief en een 'song' onder hetzelfde nummer gevoegd, wat dit totaal van 44 onderdelen verklaart.

term een “suggestion of lightness or liveliness” bevat, wat deze afwijkende benaming kan verklaren. Aan de andere kant worden Belinda’s andere aria-achtige delen allemaal als ‘song’ aangeduid. Ook de enigszins verloren Italiaanse term ‘scena’ is ongebruikelijk. In de *Grove Encyclopedia of Music* geeft aan dat de aanduiding ‘scena’ traditioneel drie betekenissen kan dragen:

It is used in opera, and drama generally, to mean (1) the stage (e.g. ‘sulla scena’, on the stage; ‘derrière la scène’, behind the stage), (2) the scene represented on the stage, (3) a division of an act. [...] A scena is frequently [...] extended [...] and includes, in addition to recitative, arioso passages and one or more arias, duets, etc. [...] The word was also used to describe a setting for concert performance of a scene from an opera libretto. (2001)

Deze scena maakt inderdaad deel uit van een opera, maar bevat geen recitatieven en is behoorlijk kort. De opening wordt op andere plekken vaak aangeduid als ‘arioso’, een begeleid recitatief dat in zijn harmonisch ritme en herhaling sterk aan een aria doet denken, maar door zijn geringe omvang niet zonder meer als dusdanig kan worden beschouwd.

Als we een spectrum opstellen voor de solistische vocale muzikale vormen van syllabisch en zonder veel begeleiding naar het meest melismatisch met uitgebreide instrumentale ondersteuning en melodie, komen we uit op de volgende verdeling:

recitativo secco	recitativo accompagnato	arioso	aria
syllabisch	-----		melismatisch
ritmisch vrij	-----		vast ritme

De keuze voor bepaalde muzikale vormen bij specifieke delen van de tekst is één van de meest bepalende binnen operacompositie. De verdeling wordt vaak gemaakt aan de hand van de volgende criteria:

- a) de inhoud - narratieve passages worden vaak in recitatieven verwerkt, terwijl in aria's meestal weinig plotontwikkeling plaatsvindt en de nadruk ligt op expressie van één specifiek gevoel of gedachte;
- b) het aantal afwisselende sprekers - als binnen een korte (narratieve) passage twee of meer verschillende personages aan het woord zijn ligt ook de keuze voor het recitatief voor de hand;
- c) poëtische taalgebruik is niet geschikt voor recitatieven, waarin toelichting van het intrige en het ritme van alledaags taalgebruik centraal staan.

Bij recitatieven wordt bovendien zelden tot nooit iets herhaald (noch tekst, noch melodie), terwijl dat in aria's juist erg gebruikelijk is - deze zijn zodoende vaak strofisch van aard. De meerstemmige vocale vormen die we in Purcell tegenkomen (duet en koor) zijn ook strofisch en kennen ook bijzonder veel herhaling. In koorstukken functioneert het koor als één collectief personage en wordt, zoals in een aria, één gedachte of gevoel tot uiting gebracht. In duetten hoeft dit niet het geval te zijn - in duetten en grotere ensembles van Mozart en uit latere periodes zien we dikwijls hoe de betrokken personages verschillende gevoelens uiten of tegengestelde doelen hebben. Purcell gebruikt deze vorm echter alleen als een gecomprimeerd koordeel, waarbij de beide zangers dezelfde tekst zingen, ofwel in canon of in harmonie.

Een andere belangrijke compositietechniek heeft te maken met het ritme of metrum van de tekst en de muziek, en dit is tevens één van de meest bindende muzikale factoren die bij het vertaalproces komt kijken. Het tekstuele of poëtische metrum wordt namelijk door de compositie aangevuld met een muzikaal metrum, ook wel de maatsoort genoemd. De maatsoort bepaalt het aantal tellen per maat én de verdeling van sterke en zwakke maatdelen (oftewel de muzikale klemtoon). In de tijd van Purcell werd nog geen gebruik gemaakt van onregelmatige maatsoorten (zoals 5/8- of 7/8-maatsoorten) en zien we vrijwel geen syncopering (waarbij het

accent een halve tel wordt verschoven). In tabel 4.3 zet ik de meest gebruikelijke regelmatige maatsoorten uiteen aan de hand van twee binaire kenmerken:

Tabel 4.3

	Binair (tweeledig)	Ternair (drieledig)
Enkelvoudig (één sterk maatdeel per maat)	2/2, 2/4, 2/8	3/4, 3/8
Samengesteld (twee of meer sterke maatdelen per maat)	4/4, 4/2, 4/8, 6/8	3/2, 9/8

Purcell gebruikt vrijwel alle bovenstaande maatsoorten in *Dido and Aeneas*. De keuze voor een muzikaal metrum wordt direct door het libretto beïnvloed; het tekstuele metrum kent eveneens twee- en drieledige vormen, in dit geval besloten in de versvoeten (waarvan Tate met name jambe, trochee, dactylus en anapest gebruikt). Dactylische en anapestische (drieledige) metrische structuren in het libretto leiden bij Purcell bijna zonder uitzondering tot ternaire maatsoorten in de compositie, terwijl tweeledige versvoeten zich beter in binaire maatsoorten laten verklanken. Een voorbeeld (– is hierbij beklemtoond, v duidt een onbeklemtoonde lettergreep aan):

– v – v – v –
 Shake the cloud from off your brow

– v – v – v –
 Fate your wish - es doth al - low

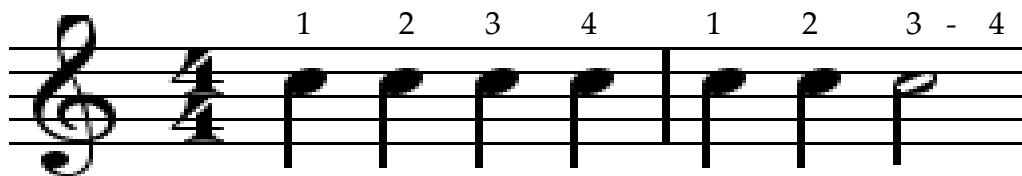
– v – v – v – v
 Em - pire grow - ing, Plea - sures grow - ing

– v – v – v –
 For - tune smiles and so should you

Het metrum is, zoals in het grootste deel van het libretto, regelmatig. Tate wisselt binnen het libretto enkel van metrische vorm indien er een ander personage aan het

woord komt en voegt hier en daar een extra lettergreep toe. Er is niet bekend in hoeverre Purcell invloed heeft gehad op het libretto ten behoeve van muzikale ontwikkelingen in de opera.

Bovenstaande tekst heeft een duidelijke trocheïsche structuur met als enige afwijking de lengte van de derde regel. Dit is de vocale opening van de opera, het arioso van Belinda. De maataanduiding is, conform de verwachtingen, binair, namelijk 4/4 (ook wel aangeduid als C). Een droge verklanking van de tekst (zonder melodische lijn) zou er als volgt uitzien:



Shake the cloud from off your brow

In deze droge verklanking komen de muzikale klemtonen van de 4/4-maatsoort (op tel 1 en 3) precies overeen met het trocheïsche patroon. Purcell kiest echter voor een ingewikkelder patroon, waarbij de noten in het melisma op 'shake' door de insertie van subtiele [h]-klanken worden aangezet:



Shake _____ the cloud from off your brow

De beklemtoonde woorden 'shake', 'cloud', 'off' en 'brow' vallen nog steeds op de 1^e en 3^e tel van de maat en krijgen dus een natuurlijk accent, maar door het melisme is de melodielij ritmisch expressiever geworden. De verlenging van 'off' (door de toevoeging van de punt anderhalve in plaats van één kwartnoot) biedt bovendien een doorbreking van de kwartnoten en daarmee ritmische monotonie. Het tekstuele

metrum wordt echter, ondanks deze ritmische versiering, gevolgd en zelfs versterkt door het muzikale metrum. In de rest van de opera is dit steeds het geval, op een paar uitzonderingen na die ik in de individuele analyses van koor, aria en recitatief zal toelichten.

In dit kader is met name relevant wat dit voor de vertaler betekent. In het tweede hoofdstuk gaf ik al aan dat niet-metrische vertaling (zoals bij poëzie vertalen gekozen kan worden) bij vocale vertaling geen optie is, omdat de muziek het metrum dwingt. De vertaler kan er dus voor kiezen om te werken vanuit het libretto zonder de partituur, maar we hebben nu ook gezien dat de uitzonderingen in metrische verklanking en met name de geornamenteerde compositiestijl van Purcell (met name in aria's en arioso's) maakt dat bepaalde woorden verlengd worden en daarmee nadruk krijgen. De vertaler moet zich hier tijdens het vertaalproces bewust van zijn, omdat, zoals in hoofdstuk drie bleek, lange tonen beter kunnen worden gezongen op open klinkers. Dit is met het libretto als uitgangspunt minder makkelijk te signaleren.

In het volgende deel van dit hoofdstuk wil ik de drie belangrijkste muzikale vormen in deze opera ('chorus', song/aria en recitatief) apart bekijken om volgens de vijf principes van Low - zingbaarheid, betekenis, rijm, ritme en natuurlijkheid - aan te geven wat voor deze stukken de belangrijkste aandachtspunten voor de vertaler zijn. Mijn verwachting is dat dit voor de drie vormen wezenlijk verschilt.

De rol van het koor

Het koor in deze opera doet denken aan klassiek Grieks drama: de koorleden zijn figuranten in verschillende diëgetische functies (het gevolg van de koningin, de bedienden van Aeneas, matrozen en furiën) en geven commentaar op de gebeurtenissen. In de eerste akte neemt dit commentaar de vorm aan van 'veralgemenisering' of 'moralisering' - de situatie wordt in een algemene wijsheid beschreven ("When monarchs unite, how happy their state / They triumph at once o'er their foes and their fate"; "Cupid only throws the dart / That's dreadful to a

warrior's heart, / And she that wounds can only cure the smart") - of van invocatie van de liefdesgoden ("Let the triumphs of Love and of beauty be shown, / Go revel, ye cupids, the day is your own"). Er is geen directe interactie tussen het koor en de personages. In de eerste scène van de tweede akte is dit anders: het koor vereenzelvigd zich met de drie personages (de *sorceress* en twee heksen) door het gebruik van 'wij' en 'ons'. Er is interactie: het koor lacht om een uitspraak van de *sorceress*. In feite fungeert Belinda in de rest van deze akte als de voorzanger van het koor - zij maakt soms deel uit van het koor en zingt soms solo, waardoor zij de verbinding vormt tussen de machten koor en personages.

Deze verdeling blijkt ook uit de vorm van de muziek die de verschillende groepen zingen: het koor zingt altijd refreinachtige stukken (CHORUS in het overzicht), zonder recitatieven of ontwikkeling van muzikale gegevens. De tekst is altijd kort (2-6 regels) en wordt binnen het chorus vaak een aantal keren herhaald. Dit doet denken aan de functie van het 'koraal' binnen de oratoria van J.S. Bach - in relatief eenvoudige melodieën (zingbaar voor de luisteraars) werden theologische vragen gesteld en zo werd de verbinding gelegd tussen congregatie en God. Dit in contrast met de recitatieven en solo-aria's, waarin het verhaal wordt verteld (recitatieven) of de personages Christus en Maria worden aangesproken. De drie vormen bevatten allemaal veel herhaling, maar de koralen bevatten weinig melismatische vocale lijnen of ornamentatie.⁹ In Purcell zien we dezelfde algemene verdeling.

Tevens valt op dat de koralen vaak gepaard gaan met een dans in dezelfde maataanduiding, met dezelfde of een nieuwe melodie. Deze dansen zijn sterk gebaseerd op de Franse traditie en opera's van Lully. Aan het Franse hof was ballet een populair onderdeel van opera; dit geldt weliswaar niet voor Engeland, maar

⁹ Bach leefde tussen 1685 en 1750, dus de invloed zou van de kant van Purcell kunnen komen – hier zijn echter geen directe bewijzen voor. Van Bach wordt aangenomen dat hij zich minimaal richtte op de Engelse muzikale traditie, en dat hij met name beïnvloed is door Duitse en Italiaanse componisten (Steffelaar 2007).

door de specifieke opdrachtgever van het stuk (dansdocent Josias Priest) is het een begrijpelijke keuze. Dit leidt in enkele gevallen tot een duidelijke invloed van de Franse muzikale stijl op het koraal, zoals in “To the hills and the dales” en “Thanks to these lonesome vales”.

Als we alle 15 koralen puur tekstueel vergelijken op metrische en poëtische kenmerken, vallen het rijmschema en metrum op¹⁰:

Akte 1

CHORUS 1

Banish sorrow, banish care,
Grief should ne'er approach the fair.

CHORUS 2

When monarchs unite, how happy their state,
They triumph at once o'er their foes and their fate.

CHORUS 3

Fear no danger to ensue,
The hero loves as well as you

CHORUS 4

Cupid only throws the dart,
That's dreadful to a warrior's heart.
And she that wounds can only cure the smart.

CHORUS 5

To the hills and the vales, to the rocks and the mountains
To the musical groves and the cool shady fountains,
Let the triumphs of love and of beauty be shown.
Go revel, ye Cupids, the day is your own.

Akte 2 (heksengrot)

CHORUS 1

Harm's our delight and mischief all our skill.

¹⁰ Ik houd de spelling en typografie (hoofdletters) van de uitgave van het libretto van Macfarren aan.

CHORUS 2

Ho, ho, ho, ho, ho, ho, &c.

CHORUS 3

Ho, ho, ho, ho!

CHORUS 4

In our deep vaulted cell the charm we'll prepare,
Too dreadful a practice for this open air.

(jachttafereel)

CHORUS 5

Thanks to these lonesome vales,
These desert hills and dales.
So fair the game, so rich the sport,
Diana's self might to these woods resort.

CHORUS 6

Haste, haste to town, this open field,
No shelter from the storm can yield.

Akte 3

CHORUS 1

Come away, fellow sailors, your anchors be weighing,
Time and tide will admit no delaying.
Take a boozy short leave of your nymphs on the shore,
And silence their mourning,
With vows of returning,
But never intending to visit them more.

CHORUS 2

Destruction's our delight, delight our greatest sorrow,
Elissa bleeds tonight and Carthage flames tomorrow.

CHORUS 3

Great minds against themselves conspire,
And shun the cure they most desire.

CHORUS 4

With drooping wings ye Cupids come,

And scatter roses on her tomb.
 Soft and gentle as her heart,
 Keep here your watch and never part. (1-4)

Het rijmschema is helder en constant: er wordt in bijna alle gevallen gebruik gemaakt van *gepaard rijm*. De grootste afwijking vormt nummer 3.1, ‘the Sailor’s Song and Dance’ (Akte 3, Chorus 1), waarin het schema AABCcB is met een zekere assonantie tussen *returning* en *intending*, wat versterkt wordt door het ritmische patroon dat Purcell voor deze woorden kiest. Het metrum is minder consistent: Tate kiest voor het koor afwisselend voor een jambische (–U), trocheïsche (U–) of anapestische (UU–) structuur, zoals te zien in onderstaand overzicht (ik laat chorus 2 en 3 uit de tweede akte buiten beschouwing, aangezien hier geen sprake is van een metrum).

Tabel 4.4

Akte / chorus	Eerste zin	Gebruikte versvoeten / syllaben per zin (indien regelmatig)
1.1	Banish sorrow, banish care	Jambisch / 8
1.2	When monarchs unite , how happy their state	Jambisch-anapestisch
1.3	Fear no danger to ensue	Jambisch
1.4	Cupid only throws the dart	Jambisch
1.5	To the hills and the vales, to the rocks and the mountains	Anapestisch / 12
2.1	Harm’s our delight and mischief all our skill	Dactylisch-jambisch
2.4	In our deep vaulted cell the charm we’ll prepare	Anapestisch / 11
2.5	Thanks to these lonesome vales ... So fair the game	Dactylisch / 6 Trocheïsch
2.6	Haste, haste to town , this open field	Trocheïsch / 8
3.1	Come away , fellow sailors , your anchors be weighing ,	Anapestisch
3.2	Destruction’s our delight , delight our greatest sorrow	Trocheïsch / 13

3.3	Great minds against themselves conspire	Trocheïsch / 8 'Great' krijgt "weak-position stress" (Rohrer)
3.4	With drooping wings ye Cupids come	Trocheïsch / 8 <i>Alleen onderbroken door 'soft'</i>

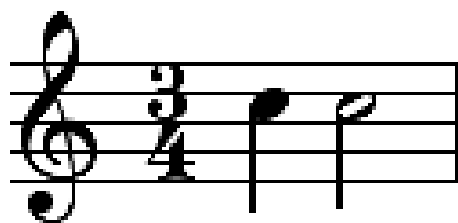
Voor een puur tekstuele vertaling vormt dit metrum al een belangrijk stijlkenmerk waar de vertaler rekening zich bewust van moet zijn, hoewel metrische vertaling (in de definitie van Lefevere) geen vereiste is binnen het genre poëzie. Zoals ik eerder heb aangegeven is er duidelijk een rechtstreekse verbinding tussen tekst en muziek op ritmisch vlak. Dit wordt zichtbaar in tabel 4.5.

Tabel 4.5

Chorus	Eerste zin	Gebruikt versvoet	Maatsoort
1.1	Banish sorrow, banish care	Jambisch	2/2
1.2	When monarchs unite, how happy their state	Jambisch-anapestisch	3/4
1.3	Fear no danger to ensue	Jambisch	3/4
1.4	Cupid only throws the dart	Jambisch	2/2
1.5	To the hills and the vales, to the rocks and the mountains	Anapestisch	3/4
2.1	Harm's our delight and mischief all our skill	Dactylisch-jambisch	3/4
2.4	In our deep vaulted cell the charm we'll prepare	Anapestisch	3/4
2.5	Thanks to these lonesome vales ... So fair the game	Dactylisch Trocheïsch	3/4
2.6	Haste, haste to town, this open field	Trocheïsch	4/4

3.1	Come away , fellow sailors , your anchors be weighing ,	Anapestisch	3/4
3.2	Destruction's our delight , delight our greatest sorrow	Trocheïsch	2/2
3.3	Great minds against themselves conspire	Trocheïsch	2/2
3.4	With drooping wings ye Cupids come	Trocheïsch	4/4

Purcell maakt binnen de koorstukken een opvallende afwijking van het metrische patroon in chorus 1.3 ('Fear no danger'), waarbij een regelmatige jambische versvoet wordt verwerkt in een ternaire maatsoort door de verdeling kwartnoot-halve noot, oftewel:



Fear no

De onbeklemtoonde tel wordt verlengd, waardoor het eerste woord (bijvoorbeeld 'Fear') minder nadruk krijgt. Het resultaat is een zekere speelsheid die past bij het personage Belinda en de tragiek van het stuk als geheel doorbreekt.

Binnen de koorstukken zijn, als we het pentatlonprincipe van Low als uitgangspunt nemen, in mijn ogen het rijm en het ritme het meest belangrijk, omdat deze opvallend constant zijn. De betekenis van deze stukken is in mijn ogen minder dwingend: het koor geeft commentaar, maar hun tekst heeft geen invloed op het intrige, noch geeft het daar belangrijke informatie over. Met de inhoud kan dus worden gespeeld ten behoeve van het rijm en ritme of metrum.

Aria: When I am Laid in Earth (of: Dido's Lament)

Om de specifieke kenmerken van Purcells aria's te illustreren wil ik één aria uit *Dido and Aeneas* bespreken op tekstuele en muzikale kenmerken, waarbij ik met name in zal gaan op de manier waarop de beide aspecten van het stuk met elkaar verbonden zijn. "When I am Laid in Earth" is één van de beroemdste aria's in de Engelse taal en binnen het operarepertoire van vóór de Klassieke periode. Het markeert het meest dramatische moment van de opera: de zelfmoord van de verlaten Dido. In 2010 werd het stuk verkozen tot "Favourite Aria" in een Britse verkiezing door de klassieke zender Radio 3 met een overweldigende voorsprong op de andere genomineerden. Tom Service, klassiekemuziekcriticus voor *The Guardian*, relateert deze overwinning:

Is it that Radio 3's listeners formed an anti-Italian and German opera cartel, mounting a concerted effort to show that Britons have always ruled the operatic airwaves, ever since the composition of *Dido*, England's first opera? Or is it that Purcell outdid all of his successors by writing the best "aria" at the end of the 17th century, a model that no later composer could ever match? Of course it's not. *Dido's Lament* isn't even an aria (well, it only became one retrospectively, when Italian nomenclature took over musico-operatic terminology), and, when Purcell composed it, opera in England was an art form in transition. He would have been as surprised as anyone by his victory. (2010)

Toch bevat de aria (of 'song') een aantal bijzondere muzikale stijlkenmerken en toont Purcell zich een meester in woordverklanking of "word painting", zoals het in het Engels fraai wordt genoemd. Het meest voor de hand liggende voorbeeld is het chromatisch dalende melisme op 'laid', zoals hieronder afgebeeld in maat 16:

grote verrassing. Lastig aan de laatste noot in dit korte fragment uit de aria van Dido is de klinker: zoals ik in het vorige hoofdstuk al heb besproken is de [i] een klinker waarvan het boven de F₅ fysiologisch niet mogelijk is om deze goed te zingen, waardoor de klank dus vervormd moet worden tot een [a] of [ε], wat de verstaanbaarheid niet ten goede komt. Als vertaler kun je er dus voor kiezen om voor deze door Purcell lastig geschreven klank een woord met een opener klinker te kiezen.

Aria's hebben traditioneel gezien twee functies: a) poëtische en emotionele expressie binnen de verhaallijn en b) de vocale kwaliteiten van de zanger tonen. Daarom is in deze aria, en in feite in alle aria's voor de vertaler de zingbaarheid het belangrijkste van de vijf categorieën van Low. Deze categorie van Low is natuurlijk voorwaarde voor alle vocale vertaling, maar bij aria's is de inhoud veel sterker dan in koorstukken en recitatieven onderhevig aan de beperkingen die de noten zangtechnisch opleggen; de tekst moet op geen enkele manier de productie van de klank in de weg staan. Bovendien heeft de aria geen directe functie voor de plotontwikkeling of het begrip van het publiek van de verhaallijn. Daardoor kan de vertaler zich hier inhoudelijk meer vrijheid veroorloven.

Als we puur tekstueel kijken naar de aria geeft dit een beter beeld van het belang van rijm en ritme voor de vertaler:

 v - v - v -
When I am laid in earth

 - v - v -
May my wrongs cre - ATE

 v - v - v -
No trouble in thy breast

 v - v - v - v - v -
Re - mem - ber me but, ah, for - get my FATE

De betekenis van deze tekst is overwegend expressief (de enige informatie die gegeven wordt is de aankondiging van Dido's dood), waarbij een duidelijk contrast bestaat tussen de tragiek van de dood enerzijds en het lichtere element van berusting anderzijds. Door de mineurtoonsoort (g-klein) die Purcell gekozen heeft overheerst de zwaarmoedigheid. Toch is inhoudelijk met name de tegenstelling tussen de goede herinneringen aan Dido en haar noodlot van belang.

Het rijmschema van deze korte tekst is beperkt, maar zo in librettovorm duidelijk aanwezig. In de aria valt dit echter beduidend minder op, doordat Purcell geen muzikale rust neemt na 'create', maar de lijn laat voortbewegen tot 'breast'. Het rijm is daardoor in mijn ogen ondergeschikt aan de zingbaarheid en de betekenis en komt daarmee in een minderwaardige en daardoor mogelijk verwaarloosbare positie te staan. Het metrum is tweeledig en overwegend jambisch. De aria staat echter in een drieledige maatsoort (3/2). Door het veelvuldig gebruik van puntering (punten achter een noot die de notenwaarde anderhalf keer vergroten) en melismen gaat Purcell niet tegen de natuurlijke beklemtoning van het Engels in, maar hij verzwakt wel een aantal lettergrepen in de muzikale lijn; zo krijgen 'I' en 'may' geen enkel accent - ze worden niet verlengd en worden niet benadrukt door een melisme of ornamentatie. Dat maakt het poëtisch metrum van dit tekstfragment voor de vertaler minder dwingend dan het muzikale ritme.

De uitdaging van recitatieven

De laatste muzikale vorm die ik wil bespreken is het recitatief, volgens de *Oxford Companion to Music* een "form of speech-like solo singing, free in rhythm and lacking in structured melodies" die "[s]erves for dialogue or narrative (as a means of advancing the plot), whereas the subsequent aria is often static or reflective" (Temperley 2007). De naam is dan ook afgeleid van het Italiaanse woord *recitare*, wat 'declameren' betekent. Er bestaan twee hoofdvormen van recitatief: *recitativo secco* en *recitativo accompagnato* of *stromentato* (Steffelaar 110). De eerste vorm kent een zeer summiere instrumentale begeleiding en is daardoor de sterkste vorm van

'spreekgezag'. De *accompagnato*-variant ligt door een uitgebreider instrumentatie al dichter bij het arioso, maar door een minder melodische zangpartij is er toch een duidelijk verschil. In de muzikale stijlperiodes die worden aangeduid als Barok en Klassiek bestond een strakke afscheiding tussen aria en recitatief. De twee muzikale subgenres hadden duidelijk een eigen dramatische functie. De grens tussen beide vormen vervaagde vanaf de Romantische periode steeds meer bij veel componisten:

In the later 19th century, first recitativo secco and then recitativo stromentato gradually died out as a distinct mode of singing. Wagner still has clearly marked sections of recitative in *Lohengrin* (1850), but his later music dramas can be thought of as continuous recitative, with enhanced melody, harmony, and orchestration; or as continuous aria, without fixed forms and with the freedom and speech-rhythm of recitative. By the time of Verdi's last operas, also, it is no longer possible to separate arias from recitatives. (Temperley 2007)

In recitatieven uit de Klassieke en Barokperiode ligt de nadruk echter op spreektaaligheid, waardoor het ook voor de hand ligt dat in recitatieven het element natuurlijkheid voorop wordt gesteld. Door de geringe instrumentale begeleiding in recitatieven (meestal enkel een liggend akkoord in de klavecimbel of andere continuo-instrumenten) heeft de zanger veel ritmische vrijheid, waar de vertaler gebruik van kan maken; het verschil tussen twee achtste noten of één achtste met twee zestienden is in dit geval niet significant als het de natuurlijke cadans van het Nederlands beter weergeeft.

Tevens moet bij deze vorm de betekenis zo veel mogelijk behouden worden, aangezien recitatieven de belangrijkste tekstuele plotontwikkeling of uitleg hieromtrent bevatten. De ritmische vrijheid van recitatieven biedt vertalers en regisseurs/dramaturgen ook bij uitstek de mogelijkheid om kleine inhoudelijke aanpassingen te doen om de vertaalde tekst te laten aansluiten bij dramaturgische keuzes.

Het langste dialogische recitatief in *Dido and Aeneas* komt voor in de derde akte en wordt enkel nog gevolgd door twee koorstukken en het recitatief met de beroemde aria van Dido. We kunnen in de tekst een aantal belangrijke kenmerken van het recitatief herkennen:

Dido

Your Counsel all is urg'd in vain,
To Earth and Heaven I will complain.
To Earth and Heaven why do I call,
Earth and Heaven conspire my Fall.
To Fate I sue, of other means bereft,
The only refuge for the wretched left.

(Aeneas Enters.)

Belinda

See Madam, see where the Prince appears,
Such Sorrow in his looks he bears,
As would convince you still he's true.

Aeneas

What shall lost *Aeneas* do?
How Royal Fair, shall I impart
The Gods' decree and tell you we must part.

Dido

Thus on the fatal Banks of *Nile*,
Weeps the deceitful Crocodile.
Thus Hypocrites that Murder Act,
Make Heaven and Gods the Authors of the Fact.

Aeneas

By all that's good,

Dido

By all that's good: no more,
All that's good you have Forswore.
To your promised Empire fly,
And let forsaken *Dido* dye.

Aeneas

In spite of *Jove's* command I'll stay,
Offend the Gods, and Love obey.

Dido

No faithless Man thy course pursue,
I'm now resolved as well as you.
No Repentance shall reclaim
The Injur'd *Dido* slighted Flame.
For 'tis enough what e're you now decree,
That you had once a thought of leaving me.

Aeneas

Let *Jove* say what he please, I'll stay.

Dido

Away, away. Away, away.

Aeneas

No, no, I'll stay, and Love obey!

Dido

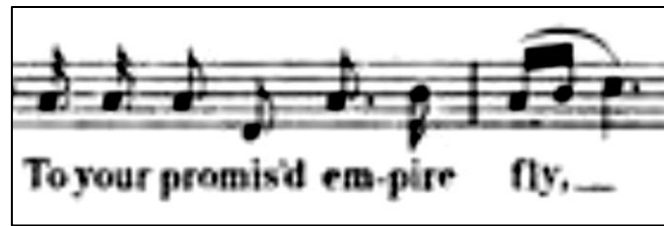
To Death I'll fly, if longer you delay.

(Exit Aeneas.)

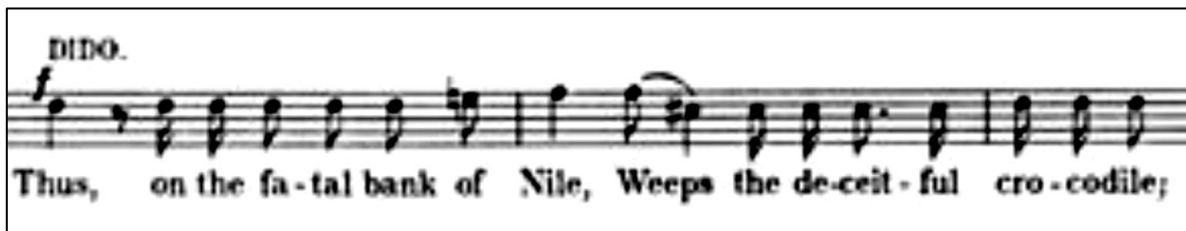
Dido

But Death, alas! I cannot shun,
Death must come when he is gone.

Allereerst zien we hier dat deze dialoog duidelijke acties bevat, waarbij de hoofdpersonages in conflict zijn en allebei iets anders verlangen. Het fragment heeft, ondanks het rijm en archaische zinsconstructies, een spreektaalig karakter, wat wordt benadrukt door het gebruik van alledaagse uitdrukkingen als “[b]y all that’s good”. Als we kijken naar de melodielijnt valt het zeer geringe aantal melismen op. De melismen die worden gebruikt zijn kort en functioneren als verbeelding van het gezongen woord:

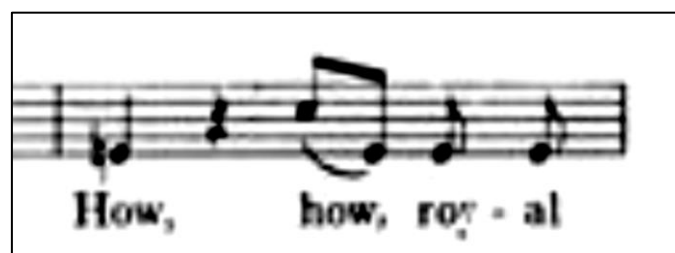


- a) 'Fly' wordt uitgebeeld en benadrukt in een korte, snelle opwaartse beweging, als een vlucht;



- b) 'Weeps' is een dalend melisme, als het geluid van gehuil. Bovendien gebruikt Purcell hier een ongebruikelijk interval: de verminderde kwart (f-cis). Dit interval functioneert binnen het septiemakkoord d-f-a-cis (de dominant in mineur doordat de leidtoon f niet verhoogd wordt), een ongebruikelijke wending in de Barok. Dit verhoogt de muzikale spanning en verklankt Dido's groeiende agitatie;

De melismen in dit recitatief functioneren verder als emotionele uiting:



- c) In de herhaling van Aeneas' 'How' zingt hij een dalend melisme, als een zucht;



- d) Dido zet haar 'resolve' kracht bij door een snelle opwaartse beweging.

Uit dit recitatief spreekt een patroon in Purcells gebruik van melismen: voor negatieve uitingen (verzuchtingen, bij het gebruik van woorden die te maken hebben verdriet, de dood of pijn) gebruikt hij dalende lijnen, terwijl woorden die kracht, beweging of blijdschap uitdrukken stijgen. Dit lijkt voor de hand liggend, maar heeft een duidelijke consequentie voor de vertaler: de woorden die op deze melismen gezongen worden moeten dezelfde lading bevatten om de connectie tussen tekst en muziek niet te verliezen. Dat wordt in recitatieven bemoeilijkt door het belang van de betekenis die voor behoud van intrige en actie niet te veel verandering kan ondergaan. In recitatieven valt bovendien het rijm vaak op door een zeer regelmatig harmonisch ritme - de tekstregels krijgen steeds min of meer dezelfde muzikale lengte door weinig herhaling of uitspinning van bepaalde woorden. Tegelijkertijd maakt het spreektaalige karakter en het belang van natuurlijkheid in recitatieven het rijm mogelijk tot een inessentieel onderdeel.

4.2 *Vertaalstrategieën en verantwoording van vertaalkeuzes*

In het tweede deel van dit hoofdstuk zal ik me richten op de keuzes die ik heb gemaakt voor de vertaling aan de hand van de conclusies uit de voorgaande analyse. In hoofdstuk twee formuleerde ik het volgende stappenplan voor vocale operavertaling:

- 1) Verdeel de opera aan de hand van de gebruikte muzikale vormen (aria's, recitatieven, koorstukken etc.);
- 2) Identificeer per categorie de belangrijkste kenmerken (met als uitgangspunt de vijf criteria van Low);
- 3) Bepaal per categorie en vervolgens per muzikaal deel binnen iedere categorie welke elementen van de tekst vanuit de vorige overwegingen binnen de vorige stap behouden dienen te worden.
- 4) Identificeer eventuele andere (tekstuele) vertaalproblemen, zoals realia, aanspreekvormen en intertekstuele verwijzingen;
- 5) Bepaal (eventueel aan de hand van het Holmeskruis) strategieën voor de in stap vier gevonden vertaalproblemen;
- 6) Vertaal.
- 7) Zing de doelttekst (bijvoorbeeld met een opname) om de zingbaarheid te beoordelen. Breng indien nodig wijzigingen in de vertaling aan;
- 8) Raadpleeg zangers om de zingbaarheid en begrijpelijkheid van de tekst te beoordelen. Breng indien nodig wijzigingen in de vertaling aan.

Stap 1 en 2 heb ik in het analytische deel van dit hoofdstuk uitgevoerd, wat mij in dit deel brengt tot stap 3, 4 en 5 (waarbij 5 deel uitmaakt van het daadwerkelijke vertaalproces en de andere twee stappen nog als onderdeel van de preliminaire fase kunnen worden beschouwd). Ik zal mijn vertaling vervolgens per besproken deel

toetsen aan de door mij opgestelde normen, gebaseerd op de zonden van Jan Rot en in overleg met zangeres en vertaalster Xandra Mizée.

In het voorgaande deel van dit hoofdstuk heb ik een descriptieve houding aangenomen ten opzichte van de brontekst en het musico-poëtisch niveau. Binnen deze vertaalverantwoording is normativiteit onvermijdelijk. Ik zal de problematiek van de tekst, de wenselijkheid en implicaties van bepaalde oplossingen zo objectief mogelijk beschrijven en beoordelen, maar individuele vertaalnormen spelen toch een grote rol in mijn uiteindelijke keuzes.

NB: Ik licht in deze verantwoording mijn vertaling van twee koorstukken, twee aria's of arioso's en twee recitatieven uitgebreid toe, namelijk:

KOORSTUKKEN

- I "Fear no danger to ensue"
- II "With drooping Wings ye *Cupids* come"

ARIOSOS/ARIA'S

- I "Shake the Cloud from off your Brow" (Belinda)
- II "When I am laid in Earth" (Dido)

RECITATIEVEN

- I "Weyward Sisters, you that Fright" t/m "Deprived of Fame, of Life and Love."
(Sorceress, Witches)
- II "Your counsel all is urg'd in vain" t/m "Death must come when he is gone"
(Dido, Belinda, Aeneas)

De selectie van teksten voor toelichting heb ik gemaakt aan de hand van de belangrijkste vertaalproblemen die in het stuk voorkomen op micro- en macroniveau. Binnen deze selectie komen deze allemaal aan bod en de keuzes die ik in de hier besproken gevallen op micro- en mesoniveau maak zijn representatief voor mijn strategieën op macroniveau.

Ik geef van ieder stukje vertaling een beoordeling aan de hand van de categorieën van Low. In onderstaand schema geef ik aan wanneer aan deze categorie is voldaan en in welke gevallen dit niet het geval is volgens de normen die ik in deze thesis formuleer, waarbij ik ook de zonden van Rot in ogenschouw neem:

Categorie	Behouden / voldaan?
Zingbaarheid	Voldaan indien: <ul style="list-style-type: none"> - er geen oncomfortabele klinker-nootcombinaties voorkomen - er niet te veel woorden op melismen zijn geschreven - er geen lastige consonantenclusters voorkomen die de klankproductie in de weg zullen zitten
Betekenis	<i>Voor deze categorie zijn de criteria wisselend naargelang de muzikale vorm - zoals eerder besproken vragen recitatieven vaak om grotere inhoudelijke equivalentie dan koorstukken of aria's.</i>
Natuurlijkheid	Voldaan indien: <ul style="list-style-type: none"> - er geen onnatuurlijke klemtonen gezongen moeten worden - er geen betekenisloze segmenten herhaald worden - er geen ongrammaticale of Engels aandoende constructies voorkomen
Ritme	<i>Het belang van deze categorie hangt af van de muzikale vorm.</i> Voldaan indien: <ul style="list-style-type: none"> - het ritme niet is aangepast OF <ul style="list-style-type: none"> - het ritme zo is aangepast dat het metrum en de muzikale sfeer en stijl niet significant verschuiven
Rijm	Voldaan indien: <ul style="list-style-type: none"> - het rijmschema is behouden OF <ul style="list-style-type: none"> - het rijmschema is aangepast op een effectieve manier waardoor het ontbreken van rijm niet storend is

Ik licht in mijn persoonlijke beoordeling alleen die categorieën expliciet toe waaraan niet voldaan is of alleen door een bepaalde opvallende ingreep of afwijkende vertaalstrategie. De zingbaarheid beoordeel ik tijdens het vertaalproces zelf, maar ik

voeg een onderdeel aan de evaluatieve fase toe waarbij ik deze categorie ook door zangers laat beoordelen. Deze beoordeling neem ik mee in onderstaande analyse en heeft grote invloed gehad op de vertaling in het algemeen.

Algemene problemen en oplossingen

Om tot een stilistisch en sociocultureel consistente vertaling te komen is het op dit punt belangrijk om aan de hand van een hypothetische doelgroep een algemene vertaalstrategie te bepalen aan de hand van de termen uit het kruis van Holmes. Ik ga voor mijn vertaling uit van een modern publiek dat deze opera voor het eerst ziet, waardoor volgbaarheid van de verhaallijn vooropstaat. Ik ga daarnaast uit van een traditionele regie waarbij het verhaal in zijn originele context wordt gelaten.

Vanuit dit (nog zeer globale) beeld van het beoogde doelpubliek kies ik op linguïstisch niveau voor een moderniserende en naturaliserende strategie waarbij natuurlijk, modern Nederlands zonder archaïsmen het streven vormt. Ik ga hierin zelfs enigszins naar de andere extreme: ik schuw anachronismen (taalgebruik dat te modern is voor de context van het stuk, bijv. het gebruik van Engelse woorden in het Nederlands) niet als deze goed uitkomen vanuit het rijm. Een argument tegen deze strategie zou zijn dat de brontekst voor een Engels operapubliek ook verouderd is; door het primaire doel van deze vertaling - de opera toegankelijk maken voor een Nederlands publiek - is verouderd Nederlands echter niet wenselijk. Een moderniserende vertaalstrategie strookt misschien ook niet met de keuze voor een traditionele regie (bestaande uit productionele keuzes als mise-en-scène, decor en kostuums), waardoor op sociocultureel niveau een zekere discrepantie kan ontstaan. Culturele verwijzingen (met name naar mythologische figuren) die het publiek niet makkelijk kan begrijpen wil ik gezien de ontvangsituatie (de tekst wordt gehoord en niet gelezen) echter vermijden of vervangen door termen die sneller een vergelijkbaar beeld oproepen. Op dit niveau zal ik anachronismen wel zo veel mogelijk vermijden. Het laatste niveau, de literaire intertekst, is in het geval van operavertaling alleen relevant als de brontekst duidelijk verbonden is met andere

literaire werken. Bij *Dido and Aeneas* is dit natuurlijk het geval, aangezien het stuk gebaseerd is op het werk van Vergilius. Binnen een voorstelling is er echter weinig ruimte voor het publiek om dergelijke verbanden te herkennen, wat mij ertoe brengt om dit niveau geen significante rol te laten spelen in mijn vertaalkeuzes.

Koorstukken

Voor de koorstukken volgt uit de analyse dat de nadruk moet liggen op behoud van het rijm en ritme. De beste strategie om dit te bereiken is door een volledige metrische analyse van de stukken aan de hand van het libretto. Daarna volgt een toetsing aan de partituur, waarbij met name gelet moet worden op de herhaling van zinsdelen; in veel koorstukken worden naast volledige zinnen ook korte zinsdelen herhaald om de melodielijnen in de stemmen ritmisch verschillend te laten verlopen (waardoor de partijen niet altijd hetzelfde woord op hetzelfde moment zingen – dit komt de verstaanbaarheid niet ten goede, maar dit is bij de koorstukken niet de belangrijkste overweging). In de vertaling moeten de herhaalde fragmenten volledige zinsdelen zijn om splitsing van bij elkaar horende woorden te voorkomen, wat tegen de natuurlijkheid van de tekst in zou gaan.

Het eerste koorstuk dat ik wil bespreken behoeft geen volledige metrische analyse: het heeft een regelmatig jambisch metrum waarop alleen het woordje 'hero' in de tweede zin een uitzondering vormt. Het aantal lettergrepen is wel onregelmatig en wisselt per twee zinnen:

Fear no danger to ensue,	(7)
The <i>Hero</i> Loves as well as you.	(8 of 7 + opmaat 'the')
Ever Gentle, ever Smiling,	(8)
And the Cares of Life beguiling.	(8)
<i>Cupids</i> Strew your path with Flowers,	(7)
Gather'd from <i>Elysian</i> Bowers.	(7)

NB: 'flowers' en 'bowers' zijn als één woord getoonzet.

In de analyse bleek al dat dit een afwijkend koorstuk is in muzikaal-metrisch opzicht: ondanks de regelmatige jambische structuur heeft Purcell het deel in een drieledige maatsoort gecomponeerd, waardoor een syncopisch effect ontstaat - binnen deze toonzetting krijgt 'no' uit de eerste zin veel nadruk doordat het woord/de noot twee tellen wordt aangehouden (langer dan 'Fear'). Dit moet in de vertaling dus een woord zijn waarvan het niet onnatuurlijk is om het te benadrukken. Uit de partituur blijkt voor dit koorstuk dat er geen losse zinsdelen worden herhaald, alleen de volledige eerste en tweede zin.

Wat het rijmschema betreft lijkt het in dit geval logisch om het AABBC-schema aan te houden, aangezien de eerste twee zinnen functioneren als het refrein en de andere vier regels als twee 'coupletten'. Aanpassing van het rijmschema zou deze refrein-coupletstructuur ingewikkeld en minder logisch maken.

Naast de metriek en het rijmschema bevat dit deel nog twee andere veel voorkomende vertaalproblemen: culturele verwijzingen en aanspreekvormen. De culturele verwijzingen zijn, zoals in het hele stuk, naar de Romeinse mythologie: 'Cupids' en 'Elysian bowers'. Met 'Cupids' wordt in dit geval 'cupidootjes' of cherubijntjes bedoeld. 'Elysian bowers' zijn de hemelse jachtvelden. Dit zijn beide zeer lange vertalingen. Ik heb echter eerder al aangegeven dat de inhoud van de koorstukken weinig invloed heeft op of informatie geeft over de verhaallijn. De belangrijkste informatie in en over dit deel: Belinda en het koor zingen Dido toe om haar ervan te verzekeren dat Aeneas van haar houdt en alles goed zal komen. Om deze boodschap over te brengen ben ik niet gebonden aan de culturele verwijzingen, maar kan ik oplossingen zoeken in algemere beelden die (liefdes)geluk aanduiden.

Het andere vertaalprobleem is de vertaling van aanspreekvorm 'you', een bekend probleem bij het vertalen uit het Engels in het Nederlands: er moet een keuze gemaakt worden tussen het familiale 'jij/jou' en het formele 'u'. Deze keuze is deels sociocultureel en kan dus worden bepaald door de regie, maar kan ook vanuit de inhoud worden benaderd. In dit geval is de relatie tussen de personages Dido en Belinda het meest relevant voor deze keuze. In de 'Dramatis Personae' bij het libretto

in de Macfarren-uitgave heet Belinda ‘Anna’ en wordt zij aangeduid als Dido’s “sister” (1), wat zou pleiten voor ‘je’, maar in andere uitgaves wordt Belinda aangeduid als een “lady-in-waiting” (Tate 57), wat zou pleiten voor ‘u’, evenals Belinda’s gebruik van “Madam” in het laatste lange recitatief (74). De personages zijn echter duidelijk ook vriendinnen en Belinda is gedurende het hele stuk Dido’s vertrouweling en uit de gevolgen van beide koninklijke figuren de enige die rechtstreeks communiceert. Van der Meulen kiest, waarschijnlijk vanuit deze gedachte, voor de informele variant. ‘U’ brengt naast formaliteit ook een zekere historiciteit met zich mee. Ik heb uiteindelijk consistent voor ‘u’ als aanspreekvorm gekozen voor Belinda en het koor tegen Dido en Aeneas, maar dit zou aan de hand van de regie en dramaturgie kunnen worden aangepast. Qua zingbaarheid van de klank is u ([y]) niet meer of minder wenselijk dan ‘je’ ([jɛ]). ‘Jou’ is daarentegen een diftong ([jau]) en is daardoor iets minder praktisch. Ik heb er met het oog op makkelijke aanpassing ten behoeve van een eventuele regie voor gezorgd dat de aanspreekvorm nooit het rijmwoord is.

Ik heb de tekst aan de hand van alle bovenstaande informatie en gekozen strategieën per twee regels vertaald op het aantal lettergrepen:

Vrees niet voor een tragisch eind	(7)
Zijn liefde is ons welbekend	(8 met ‘zijn’ als opmaat)

Ik gebruik hier ‘eind’, maar door enige *vowel modification* van de diftong [ɛi] zal het toch meer klinken als [ɛnt], waardoor het rijm klinkend toch redelijk intact blijft. ‘End’ lijkt qua register wat te veel te ontstemmen. Een bezwaar tegen deze vertaling is verder de ‘niet’ - deze [i]-klank komt op een G₅, een ongemakkelijke hoogte om deze klank correct te vormen doordat het voor veel zangeressen net op hun *tessitura* (overgang tussen stemregisters) ligt. Dat zou betekenen dat de sopranen hier zangtechnisch meer naar een [a] of [e] zullen neigen, wat de verstaanbaarheid enigszins kan belemmeren. Ik heb gezocht naar alternatieven die op deze noot een [a]

of, zoals in de brontekst, een [o] hebben, bijvoorbeeld met 'Wees toch' of 'Weet dat', maar ben uiteindelijk tot de conclusie gekomen dat deze zin zo vaak herhaald wordt dat het publiek alle tijd krijgt om te horen wat er gezongen wordt en dat dit bovendien uit de context goed op te maken is.

Hoe hij kijkt en hoe hij lacht, (7)

Amor heeft hem in zijn macht. (7)

Om deze zinnen muzikaal in te passen kan ik de halve noot-kwartnootstructuur van 'smiling' en '-guiling' veranderen in een gepunteerde halve noot. Dit is een muzikaal weinig storende ingreep. Ik heb gekozen voor 'Amor' in plaats van Cupido of een meervoudsvorm hiervan – deze twee namen zijn inwisselbaar in de Romeinse mythologie en Amor is makkelijker in te zetten in zulke korte zinnen. De volgende twee zinnen waren lastiger; een eerste poging:

Rozen bloeien waar u gaat, (7)

Waarmee u vreugde achterlaat (8 of 7 met opmaat 'waar-')

Met deze laatste twee regels was ik nog niet erg gelukkig; '-zen' van 'rozen' zou muzikale nadruk krijgen, wat mij zou noodzaken om dit muzikaal aan te passen van kwartnoot-halve noot naar halve noot-kwartnoot. Bovendien vond ik het inhoudelijk nog niet erg sterk. In tweede instantie realiseerde ik me dat het koor hier een voorspellende functie kan krijgen – hun commentaar kan dubbelzinnig zijn. Daarom heb ik in tweede instantie voor een oplossing met 'klokken' gekozen, wat natuurlijk geassocieerd kan worden met huwelijksklokken, maar in het licht van het intrige ook op Dido's begrafenis kan slaan. In dit geval wordt 'klokken' dus op een kwartnoot-halve noot gezongen, maar met een goede aanzet van de 'k' lijkt me dit niet problematisch. Het rijmwoord zou dan 'luiden' of eventueel 'klinken' worden. Mogelijke rijmwoorden (die in de context passen) zijn 'bruiden', 'duiden', 'beduiden' of 'aanduiden'. De laatste is metrisch lastig, de andere drie gaven wel opties.

Uiteindelijk heb ik gekozen voor, waarbij ik 'flowers' en 'bowers' allebei in halve noot-kwartnootconstructies verander:

Het kan maar op één ding duiden (8)

Klokken zullen spoedig luiden! (8)

Als ik de vertaling van dit koorstuk nu als geheel evalueer aan de hand van de vijf categorieën van Low wil ik concluderen dat de zingbaarheid licht wordt belemmerd door de [i]-klank op de hoge G ('niet'). De betekenis heb ik aangepast: de culturele verwijzing naar 'Cupids' heb ik vervangen door één liefdesgod, Amor, en het beeld van bloemen heb ik wegvertaald. Ik heb echter wel de vrolijke sfeer behouden en zelfs een extra laag toegevoegd door de dubbelzinnigheid en waarschuwing in 'klokken'. Ten slotte heb ik een paar kleine ritmische verschuivingen gemaakt, maar zonder consequenties voor de muzikale stijl; ik heb in twee gevallen tonen samengevoegd en in twee gevallen tonen gesplitst, waardoor de impact op de muzikale beweging neutraal is.

Xandra Mizée wees mij in het kader van dit koorstuk op het belang van vrouwelijk tegenover mannelijk rijm (Haarlem 2015): bij mannelijk rijm is het rijmwoord beklemtoond en volgt er geen onbeklemtoonde lettergreep meer. Bij vrouwelijk rijm volgt nog een onbeklemtoonde lettergreep. In dit koordeel is dit dus als volgt verdeeld (♀ is uiteraard vrouwelijk rijm, ♂ mannelijk):

- | | |
|--|-----|
| 1 Fear no danger to ensue , | ♂ |
| 2 The Hero Loves as well as you . | ♂ |
| 3 Ever Gentle, ever Smiling , | ♀ |
| 4 And the Cares of Life beguiling . | ♀ |
| 5 Cupids Strew your path with Flowers , | ♂ * |
| 6 Gather'd from Elysian Bowers . | ♂ * |

* In principe is dit vrouwelijk rijm, maar Purcell schrijft 'flowers' en 'bowers' steeds op één noot, waardoor het binnen de melodie mannelijk rijm wordt.

In de vertaling zoals ik die hierboven opstel kom ik uit op een verschuiving in dit rijmschema:

1 Vrees niet voor een tragisch eind	♂
2 Zijn liefde is ons welbekend	♂
3 Hoe hij kijkt en hoe hij lacht,	♂
4 Amor heeft hem in zijn macht.	♂
5 Het kan maar op één ding duiden	♀
6 Klokken zullen spoedig luiden!	♀

Door deze verschuiving zal ook het melodisch ritme moeten worden aangepast. Mizée stelde daarom voor dat ik de ‘coupletten’ (zin 3-4 en zin 5-6) om zou kunnen draaien om deze verschuiving te vermijden. Dit heeft door de vele herhalingen van zowel het refrein (zin 1-2) als het koorstuk als geheel weinig tot geen invloed op de betekenis. Het stuk fungeert als geruststellend commentaar op de situatie, maar er valt geen sterke inhoudelijke opbouw binnen het stuk te ontwaren. Deze overwegingen hebben mij ertoe geleid om deze suggestie over te nemen.

Categorie	Behouden / voldaan?
Zingbaarheid	Ja.
Betekenis	De algemene betekenis is behouden. In de brontekst wordt Dido vooral gerustgesteld en verzekerd van Aeneas' liefde, wat in mijn vertaling ook gebeurt. Er is zelfs een dreigend element toegevoegd in de verwijzing naar klokkengelui. De verwijzingen naar elementen uit de Romeinse mythologie ('Elysian bowers' en 'Cupids') zijn verloren gegaan, maar enigszins gecompenseerd door gebruik Amor in zin 4.
Natuurlijkheid	Zoals eerder aangegeven is dit stuk door de syncopen wat afwijkend in de tekstverwerking en ontstaat er enige incongruentie tussen de tekstuele en melodische klemtonen. In de vertaling is dit ook het geval, maar nergens op een storende manier. De zinnen zijn bovendien allemaal normale Nederlandse zinnen in een passend register.

Ritme	Het ritme is niet aangepast.
Rijm	Het rijmschema is niet aangepast - na de suggestie van Mizée is de verdeling van mannelijk en vrouwelijk rijm ook behouden gebleven, wat tevens invloed heeft op het ritme.

Het tweede koorstuk gaat wederom over 'Cupids', maar de stemming is compleet veranderd na het vertrek van Aeneas en de zelfmoord van Dido:

II With drooping Wings ye *Cupids* come, (8)
 And scatter Roses on her Tomb. (8)
 Soft and Gentle as her Heart, (7)
 Keep here your Watch and never part. (8)

In dit deel wordt veel gebruik gemaakt van herhaling en fugatische technieken waarbij de stemmen in een soort canon de tekst inzetten. De tekst moet daardoor naast de bovenstaande vier regels ook in kleinere segmenten worden opgedeeld: "With drooping wings", "ye Cupids come", "And scatter roses", "scatter" "Soft", "soft and gentle", "gentle as her heart", "Keep here", "keep here your watch", "here", "and never", "never", "never part". In dit koorstuk is naast het rijm en ritme de natuurlijkheid van deze segmenten van groot belang - deze moeten evenals in de brontekst uit betekenisvolle woorden bestaan die bovendien binnen hetzelfde zinsdeel passen. Bovendien wordt er enkel gebruik gemaakt van mannelijk rijm. Mijn eerste oplossing voor het geheel is als volgt:

Zo loopt haar leven tragisch af,

Hiermee verwoord ik het dalende melisme dat in de brontekst de 'drooping wings' van de Cupido's uitbeeldt. Hier rijst meteen het probleem dat de ritmische equivalenten "Zo loopt haar leven (tra-)" en "-gisch af" als los herhaalde segmenten onnatuurlijk zijn omdat het onvolledige zinsdelen zijn, zelfs met onvolledige woorden. Dit zou dan in de herhaling veranderd kunnen worden in "Zo loopt het af" en "loopt tragisch af" om deze onnatuurlijkheid te vermijden:

Zij vond de liefde en het graf.

Hier komt de segmentatie deels goed uit: "zij vond de liefde" is volledig en betekenisvol als vervanging van "And scatter roses", maar "vond de" voor "scatter" niet. Ook hier biedt een kleine aanpassing de oplossing: door "liefde" als equivalent van "scatter" te gebruiken in de losse herhalingen van dit woord wordt deze toch betekenisvol. Een ander nadeel is dat de muziek een 'scattering' beweging maakt, met name in de sopraanlijn, maar door de vertaling van de losse "scatters" met "liefde" krijgt de lichte, deels stijgende beweging weer een eigen verbinding met de tekst.



The image shows a musical score snippet on a single staff. The tempo is marked 'And'. The lyrics are: "And scat - ter ro - ses, scat - ter, scat - ter ro - ses on her tomb,". Above the staff, there is a 'cresc.' marking. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

(88)

Zacht en teder waken wij,
En blijven hier, eeuwig aan haar zij.

De derde zin ligt qua structuur en gebruikte woordsoorten dicht bij de brontekst en vormt daardoor geen problemen in segmentatie en herhaling. "Zacht" is door de harde [x]-klank wel problematisch. Dit heb ik in tweede instantie vervangen door "stil". De laatste zin wijkt van de brontekst af in het aantal lettergrepen (negen tegenover acht) en heeft bovendien een metrisch onregelmatig patroon. Ook hier heb ik enige variatie in de zinsbouw aangebracht binnen de herhalingen; de basistekst "En blijven eeuwig aan haar zij" - een regelmatige trocheïsche zin van acht lettergrepen - wordt waar ritmisch nodig aangevuld met "hier". "Blijven" is hier een lastig woord, doordat "En blijven" als equivalent van "Keep here" een lettergreep te veel heeft. Dit vond ik uiteindelijk toch een te grote ingreep, waardoor ik mijn vertaling heb herzien. Verschuiving van "blijven" naar voren (door 'en' weg te halen)

is geen optie, omdat daardoor de beklemtoning metrisch niet meer natuurlijk zou lopen. Een andere oplossing zou een verschuiving zijn naar het individuele perspectief (“Ik blijf”). Dit is echter een vreemde overgang na “waken wij”. Ik heb er daarom voor gekozen om “En blijven” te vervangen door “Staan”. Het metrum van de zin “Staan hier eeuwig aan haar zij” is jambisch in plaats van trocheïsch, maar extra nadruk op “hier” is niet onnatuurlijk - het is een verschuiving van de focus van de sprekers naar de plaats.

In tweede instantie hechtte ik, ondanks het relatief kleine belang van de letterlijke inhoud van de koorstukken, toch te veel waarde aan het beeld van de hangende vleugels en de dramatiek van een oproep aan de liefdesgoden om deze elementen los te laten. Dit bracht mij uiteindelijk tot de volgende oplossing:

- | | |
|--|-----|
| 1 Kom nu, met vleugels zwaar van rouw; | (8) |
| 2 U, liefdesgoden, blijf haar trouw. | (8) |
| 3 Waak, waak teder over haar, | (7) |
| 4 En schenk haar rozen ieder jaar. | (8) |

Het melisma dat meerdere malen wordt gemaakt in de eerste zin (een dalende lijn op ‘drooping’) valt niet meer samen met een betekenisvol woord als de zinsneden behouden worden. Daarom zou ik de herhalingen maken aan de hand van ‘zwaar van rouw’ of ‘vleugels zwaar van rouw’. Voor mijn uiteindelijke verdeling van deze herhalingen, zie appendix II-b, de partituur met vertaalde tekst.

Categorie	Behouden / voldaan?
Zingbaarheid	Ja.
Betekenis	In mijn tweede versie blijf ik vrij dicht bij de originele inhoud van dit koorstuk. Alleen de laatste zin duidt op een langere periode van waken.
Natuurlijkheid	De vertaling bevat geen onnatuurlijke elementen.
Ritme	Het ritme is niet aangepast. Ik heb wel wat moeten schuiven met de herhaling van zinsdelen, maar de tekst in dit geval op het ritme aangepast en niet andersom.

Het vertalen van de koordelen vormde door de relatief grote inhoudelijke vrijheid en regelmatige metriek niet de grootste uitdaging van de drie verschillende muzikale vormen. De metaforen en mythologische verwijzingen vormden soms een struikelblok, omdat ze dikwijls cruciaal leken voor de betekenis. Ik heb er echter in veel gevallen voor gekozen dit door enige compensatie of volledige weglating op te lossen, waardoor de tekst mogelijk minder sterk in de Romeinse tijd gesitueerd is. Doordat ik het rijmschema in de koorstukken standaard heb behouden moest ik echter wel oppassen voor 'Sinterklaasrijm'. Het rijm in de originele tekst is echter ook een belangrijk kritiekpunt van de opera geweest (...), waardoor ik dit niet als het brontekstelement van de grootste literaire waarde heb beschouwd.

Arioso en aria

De primaire functie van een aria is het oproepen van een bepaalde sfeer of emotie en het hiervoor gebruikte taalgebruik is sterk beeldend. De nadruk binnen het vertaalproces is dus tweeledig: enerzijds moet de sfeer op macroniveau (waarbij de aria in dit geval het geheel vormt) intact blijven, anderzijds kan de vertaler zich op meso- en microniveau veel inhoudelijke vrijheid veroorloven. Arioso's hebben een belangrijker functie (informatief of dramatisch) binnen het intrige en zullen qua betekenis meer equivalentie vereisen.

Het eerste voorbeeld is het openingsarioso van Belinda. Hierin wordt de situatie geschetst:

I **Belinda**

- 1 Shake the Cloud from off your Brow,
- 2 Fate your wishes doth Allow.
- 3 Empire Growing,
- 4 Pleasures Flowing,
- 5 Fortune Smiles and so should you.

Kort samengevat: alles gaat Dido voor de wind en toch is ze niet gelukkig; Belinda probeert haar op te vrolijken. We hebben hier te maken met een mythologische verwijzing naar 'Fate' – deze kan worden opgevat als de personificatie van het lot, de schikgodin Fata, of iets breder, het lot zelf – de hoofdletter geeft hier geen uitsluitel. Het belang van deze verwijzing is ambigu: is het een voorbode van het wrede lot dat Dido wacht of is het puur gebruikt ter versterking van Belinda's argumentatie? Ik heb gekozen voor het laatste en behandel deze verwijzing dan ook op een dynamische manier, in de bredere zin.

Het melisme op 'shake' vraagt om een lange klinker op de eerste lettergreep in het Nederlands - bij voorkeur geen [i:] vanwege de hoogte en geen [ʌ] of [ɪ] vanwege de lengte, maar [e], [o:] of [a:]. Mijn eerste versie:

- 1 Neem de frons van uw gezicht
- 2 Op uw leven schijnt een hemels licht!
- 3 't Land voorspoedig,
- 4 Overvloedig
- 5 Is 't geluk, dus wees toch blij.

Ik heb met name gezocht naar alternatieven voor het eerste rijmpaar. De eerste versie noem ik a en vergelijk ik met twee andere varianten:

- b) Waar komt die donderwolk vandaan? / De Goden zijn zo met uw lot begaan!
- c) Waarom wordt u toch door zorg omhuld? / Al uw wensen zijn vervuld!

Als ik deze drie varianten vergelijk aan de hand van de elementen van Low kan ik concluderen dat de zingbaarheid bij allemaal is gehandhaafd. Qua betekenis volgt a de eerste regel het meest letterlijk en c de tweede regel, maar de drie varianten geven allemaal de bezorgdheid van Belinda en het contrast tussen Dido's gemoed en de situatie weer. Hoewel de eerste regel in de brontekst ook een imperatief is, klinkt deze in het Nederlands toch gebiedender, wat in mijn ogen niet past bij Belinda's rol.

De drie varianten verliezen bovendien allemaal de verbinding tussen tekst en muziek die Purcell bereikt door de stijgende en dalende bewegingen op 'Shake'. Door dit verlies wordt het onnodig om het melisme volledig te handhaven. Optie b heeft echter een compenserend kenmerk: de donderwolk is een verwijzing naar de latere storm die de heksen sturen en krijgt daardoor meer betekenis binnen het stuk. De tweede regel van b krijgt ook een ironische ondertoon: snel zal blijken dat niet de Goden met Dido's lot begaan zijn, maar hun kwade tegenhangers.

Wat de natuurlijkheid betreft is a opnieuw het minst gunstig; door de melodie krijgt 'Op' als ritmisch equivalent van 'Fate' in de tweede regel vrij veel nadruk, wat niet binnen de natuurlijke metriek van het Nederlands past. In b en c zijn deze equivalenten respectievelijk 'go-(den)' en 'Al', wat minder tegennatuurlijk is en daardoor makkelijker verstaanbaar zal zijn. Ritmisch behoeft de tekst van b enige aanpassing door de toevoeging van een lettergreep ten opzichte van de brontekst in de eerste regel en drie lettergrepen in de tweede regel. Daarvan krijgt alleen het lidwoord een nieuwe noot als opmaat voor 'go-'. Dit staat echter de natuurlijkheid en zingbaarheid niet in de weg. De tekstverdeling van de eerste regel in c kan op verschillende manieren worden gedaan:

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto grazioso." The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Soprano, Basso, and PIANO. The Soprano part has a melisma on the word "RHINDA." The Basso part has the Dutch lyrics "Waa - rom wordtu toch door zorg om-" and the English lyrics "huld! ite your wish - es doth al - low, Em - pire". The PIANO part provides accompaniment with dynamic markings like *mf* and *f*. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment, with the Basso part showing the English lyrics "huld! ite your wish - es doth al - low, Em - pire".

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto grazioso" by BEHINDA. It features three staves: Soprano, Basso, and PIANO. The Soprano part has a melisma on the word "huld!". The Basso part has a melisma on "wish - es". The PIANO part provides accompaniment with dynamic markings like *mf* and *f*. The lyrics are in Dutch and English.

Het verschil is klein, maar in de tweede variant wordt het melisme van 'Shake' minder opvallend, wat gezien de betekenisverschuiving in mijn ogen wenselijk is. In feite zijn beide varianten mogelijk, maar het feit dat er niet één logische tekstverdeling is pleit tegen vertaling c - de tekst moet klinken alsof de muziek ervoor gecomponeerd is.

Ik wil ook nog kort aandacht besteden aan de tweede zin, omdat de vertalingen die ik hierboven geef zoals gezegd ritmisch behoorlijke aanpassingen vragen: binnen 'Fate your wishes doth allow' is 'fate' lang en heeft wish-es op beide lettergrepen een melisme. Variant c volgt volledig het originele tekstritme, maar in vertalingen a en b vul ik beide melismen in met aparte lettergrepen. Dat is niet altijd wenselijk, maar de melismen lijken hier niet betekenisvol (de relatie tussen 'wishes' en twee dalende melismen ligt niet voor de hand). In versie a wordt echter de natuurlijkheid wel aangetast doordat het voorzetsel 'op' nadruk krijgt, wat vanuit spreektaal niet logisch is.

Ik heb uiteindelijk gekozen voor versie b, omdat deze in mijn ogen het meest betekenisvol, natuurlijk en zingbaar is. De volledige vertaling luidt dan:

- 1 Waar komt die donderwolk vandaan?
- 2 De Goden zijn zo met uw lot begaan!
- 3 't Land voorspoedig,
- 4 Overvloedig
- 5 Is 't geluk, dus wees toch blij.

Categorie	Behouden / voldaan?
Zingbaarheid	De zingbaarheid is gehandhaafd - de lange melismen van 'shake' en 'flowing' staan op respectievelijk [a:] en [u:], zingbare klinkers.
Betekenis	De verwijzingen naar 'Fate' of Fata en 'Fortune' zijn verloren gegaan, maar dit heb ik gecompenseerd door naar 'de Goden' te verwijzen. Verder is de betekenis van de eerste zin verschoven: van een aansporing heb ik een vraag gemaakt. Het betekenisvolle melisme op 'shake' verliest de verbinding met de tekst. Door de 'donderwolk' in dezelfde zin is er echter een ander verband ontstaan - in de rest van het stuk wordt regelmatig een melisme gemaakt op woorden die met 'storm' te maken hebben, en daar sluit dit element nu op aan.
Natuurlijkheid	De vertaling bevat twee verkortingen ('t), één van de hoofdzonden van Rot. Het is echter niet onmogelijk om hier toch een kort 'het' of [ət] te zingen. Bovendien krijgt het lidwoord in geen van beide gevallen tekstuele nadruk en is het dus niet onnatuurlijk om dit woord in deze posities te verkorten. Het register van de vertaling is niet gemarkeerd - het origineel doet misschien iets gedateerd aan door het gebruik van 'brow' en de verwijzingen naar 'Fate' en 'Fortune'. De woorden 'voorspoedig' en 'begaan' passen binnen mijn algemene keuze voor een 'adellijk' register.
Ritme	Het ritme is licht aangepast door de toevoeging van een lettergreep aan het begin van zin 2 ('de').
Rijm	Het rijmschema is behouden. Daarbij blijft ook het afwijkende rijm van regel 5 gehandhaafd.

II Dido

- 1 When I am laid (am laid) in Earth,
- 2 May my Wrongs create
- 3 No trouble, no trouble in thy Breast.
- 4 Remember me, but ah! forget my Fate.

Deze aria vormt mogelijk de grootste uitdaging voor de operavertaler; niet alleen door de zeer expliciet aanwezige betekenisvolle melismen, maar ook door de canonieke status: dit is één van die aria's die ook niet-operagangers zullen (her)kennen. Bovendien is het de dramatische climax en het meest ontroerende moment in de opera. Het is aan de vertaler om deze ontroering ook in het Nederlands op te roepen of in ieder geval om deze niet te verzwakken door een onnatuurlijke of ongevoelige vertaling. Janneke van der Meulen maakte voor de Nederlandse Opera in 2009 een librettovertaling voor in het programmaboekje. Deze aria vertaalt zij als volgt:

Als ik in de aarde word gelegd,
laat mijn ongeluk
jou dan niet bedrukken;
denk aan mij, maar ach! vergeet mijn lot. (77)

Voor deze vertaling is geen rekening gehouden met muzikale gegevens, maar is getracht om een zo precies mogelijke vertaling te geven in idiomatisch en "levendig" Nederlands (Van der Meulen 2015). Er is wel sprake van enig klankspel; opvallend is met name de assonantie in 'ongeluk' en 'bedrukken'. Van der Meulen kiest voor de aanspreekvorm voor 'jou'. Dit lijkt me vanuit de verhouding tussen Belinda en Dido een wenselijke keuze.

In het kader van een essay op de website van *Filter* had ik zelf ook al een vertaling van deze aria gemaakt (waarvan alleen de eerste zin gepubliceerd werd) (Vos 2014). In zijn totaliteit is deze vertaling als volgt:

In deze vertaling heb ik de herhaling van ‘am laid’ op het dalende melisme vervangen door een nieuwe tekst (“begraven”).

Ik heb binnen de macrostructuur van *Dido en Aeneas* niet alle betekenisvolle melismen met een Nederlands woord met dezelfde lading kunnen verbinden, maar hier vormt het één van de belangrijkste kenmerken van de aria en moet dus behouden worden. In de laatste zin heb ik de ‘ah!’ vervangen door ‘laat’, een woord met een goed zingbare en verlengbare klinker. Dit woord kan herhaald worden waar in het Engels op ‘forget’ wordt overgegaan.

Een metrische analyse van origineel en vertaling (uitgaande van enkel tekstuele beklemtoning - door melismen ligt de melodische beklemtoning weer enigszins anders) geeft inzicht in de zingbaarheid en natuurlijkheid van het ritme in de vertaling:

- v v - v - v -
1 When I am laid (am laid) in Earth, (8)
- v - v -
2 May my Wrongs cre-ate (5)
v - v v - v - v -
3 No trou-ble, no trou-ble in thy Breast. (9)
v - v - v - v - v
4 Re-mem-ber me, but ah! for- get my - Fate. (10)

- v v - v v - v -
1 Als ik straks dood en begraven ben (9)
- v - v - v -
2 Denk dan enk-el nog aan mij (7)
v - v v - v - v -
3 Met vreug-de en lief-de in je hart (9)
v - v - v - v -
4 Ver-geet mij niet, maar laat mij gaan (8)

De afwijkingen in het aantal lettergrepen ontstaan door het opvullen (‘laid’ en ‘wrongs’) of juist ‘leegmaken’ (op ‘ah! forget’) van melismen.

In vergelijking met de vertaling van Van der Meulen valt de betekenisverschuiving in mijn laatste zin op: “but ah! forget my fate” of “maar ach! vergeet mijn lot” heb ik vertaald met ‘laat mij gaan’. Deze keuze is geïnspireerd door

de zingbaarheid: om het obstructieve coda [x] en de korte Nederlandse [a] van ‘ach’ te vermijden op twee lange, lyrische melismen heb ik deze uitroep vervangen door een woord met lange [a:] en minder lastig coda [t]. Ook ‘gaan’ is door de lange [a:] zeer geschikt als vervanging van een equivalenter woord van ‘fate’ als “lot” [lɔt], dat een erg gesloten en korte klinker heeft. Bovendien kennen deze woorden samen een prettige assonantie.

Zoals ik al zei is dit het klapstuk en de dramatische climax van de opera, waardoor ik toch heb gekeken naar andere mogelijkheden.¹¹ Zo heeft Jan Rot vroeg in zijn carrière als vocaal vertaler een losse vertaling van deze aria gemaakt:

Als ik straks dood ben, dans jij dan één keer
op mijn graf?
Dankbaar dansje op mijn graf
Niet huilen, niet huilen, ik heb geléefd

Als ik straks dood ben,
leef jij dan alsjeblieft voor twee?
Neem mij in je leven mee
Geen wanhoop, geen wanhoop,
ik leef met je mee

Denk vaak aan mij, denk vaak aan mij
Maar alsjeblieft geen bloemen en geen rouw
Denk vaak aan mij
Maar alsjeblieft onthoud: ik leef door in jou (241)

¹¹ Overigens heb ik de aria bij meerdere gelegenheden zelf uitgevoerd in bovenstaande eigen vertaling: bij een huisconcert in juni 2014, mijn overgangstentamen zang aan het conservatorium, eveneens in juni 2014, en tijdens een concert voor het Prestige van Utrecht (een bijeenkomst van o.a. gemeenteraadsleden van Utrecht en de ambassade van Frankrijk) in januari 2015. In alle gevallen werd mijn vertaling zeer goed ontvangen.

Het grootste en meest opvallende probleem met deze vertaling is het gebrek aan melismen - Rot schrijft op iedere noot een woord - en daarmee vervallen ook de hier zo belangrijke functionele of betekenisvolle melismen. Rot lijkt niet het aantal lettergrepen van de originele tekst te hebben geteld of in ogenschouw genomen, maar het aantal noten in de partituur en iedere noot krijgt een eigen woord in het Nederlands. De melodie maakt nog steeds dezelfde beweging (bijvoorbeeld de dalende lijn in het eerste thema, nu op 'dans jij dan één keer op mijn graf' en 'leef jij dan alsjeblieft voor twee'), maar de verbinding met de tekst verdwijnt.

Deze vertaling vervult geen functie binnen een dramatisch geheel, omdat het niet bedoeld is als onderdeel van de opera *Dido and Aeneas*, maar als lied op zich. Dat verklaart misschien de wat te lollige zinnen "Dans jij dan één keer op mijn graf" en "Leef jij alsjeblieft voor twee". Aan de andere kant benadrukken deze zinnen wel het wrange contrast tussen verdriet en mooie herinneringen of vergeten en onthouden dat in deze aria centraal staat. Rots bedoeling lijkt te zijn geweest om het beeld van een Nederlandse begrafenis op te roepen, bijvoorbeeld door "geen bloemen en geen rouw".

Later maakte Rot een nieuwe vertaling volgens zijn nieuwe strategie waarvan het behoud van melismen een belangrijk kenmerk was. "Toen ik begon met hertalen, deelde ik lange gebonden noten automatisch op in meerdere lettergrepen, want dat viel voor gewone mensen niet te zingen, dacht ik. [...] Inmiddels vind ik dat opdelen muzikaal jammer, vandaar deze tweede versie met hetzelfde idee, maar met de uitgesponnen 'Aaaah' in ere hersteld" (240). Hij doelt op de volgende variant:

Rouw na mijn dood niet rond de baar
Laat mijn lichaam maar
Niet huilen, niet huilen, maak me waar

Leef na mijn dood en neem me mee
Medelevend mee
Niet huilen, niet huilen, leef voor twee

Denk vaak aan mij, denk vaak aan mij
 Ga aan mijn dood voorbij
 Denk vaak aan mij, dan sta ik jou weer bij (241)

Muzikaal is er inderdaad wel wat verbeterd, maar Rot is zich duidelijk niet voldoende bewust van de betekenis van de melismen in relatie tot de muziek - in het eerste couplet komt bijvoorbeeld het woord 'rond' op het dalende melisme, wat niet congrueert. Rot heeft in deze versie duidelijk het rijm vooropgesteld, wat in mijn ogen geen vereiste is voor een vertaling van deze aria. Hij vervalt daarbij te veel in abstractie: 'maak me waar' en 'ga aan mijn dood voorbij' zijn waarschijnlijk dubbelzinnig bedoeld, maar verliezen de directe, tragische boodschap van het origineel. Rot geeft in zijn toelichting aan dat hij melismen opdeelde ten behoeve van de zingbaarheid, maar realiseert zich daarmee niet dat de melismen de zingbaarheid en vooral de productie van een mooie klank, die klassieke zangers altijd zoeken, ondersteunen.

Ik heb voor de uiteindelijke versie van deze vertaling maar een kleine aanpassing gedaan aan de versie die ik voor het *Filter*-essay maakte: "Met vreugde en liefde in je hart" heb ik veranderd in "met vreugde, met liefde in je hart". In de brontekst wordt "no trouble" op deze dalende melismen herhaald, waardoor een herhaling van het woord 'met' mij geschikte leek dan verbinding van de woorden door middel van 'en'. Deze aanpassingen hebben zangtechnisch, metrisch en/of ritmisch geen consequenties.

Categorie	Behouden / voldaan?
Zingbaarheid	<p>De zingbaarheid is gehandhaafd - het lastige hoogtepunt op 'remember me' (drie keer G₅, waarvan de laatste op [i]) is enigszins versimpeld doordat de eerste klank een open [e] is, ten overstaan van de geslotener [ɛ].</p> <p>Enkele melismen zijn korter gemaakt of opgevuld, maar de gebruikte consonanten zijn niet dusdanig geclusterd dat het moeilijk om wordt ze te produceren.</p>

	Het melisme op 'ah!' is verlengd op dezelfde klinker [a:]. Deze zal in de praktijk iets meer naar [ɔ] gekleurd worden, maar dat is voor de verstaanbaarheid geen probleem.
Betekenis	<p>De betekenis is enkel op mesoniveau verschoven, maar de macrostructuur is intact gebleven.</p> <p>De verschuivingen op mesoniveau zijn een omkering van de aansporing in zin 2-3 - in plaats van 'may my wrongs create <i>no</i> trouble in thy breast' roept Dido nu op om 'enkel met vreugde en liefde in uw hart' aan haar te denken - en een betekenisverschil in zin 4 - 'ah! forget my fate' is geworden 'laat mij gaan'. De dramatische lading is behouden, maar de manier waarop naar Dido's dood verwezen wordt (als een voldongen feit door het woord 'fate' tegenover iets dat nog moet gebeuren) is veranderd. De zingbaarheid weegt in het muzikale subgenre aria echter op tegen de (denotatieve) betekenis - bij aria's moeten vanwege de meer muzische en abstract-dramatische functie vooral sfeer en gevoel van de originele tekst worden overgebracht.</p> <p>Bovendien is het belangrijkste betekenisvolle melisma wel behouden (de dalende lijn in de eerste zin). Het emotionele melisma op 'ah!' is door de vertaling met 'laat' (geen uitroep) minder sterk.</p>
Natuurlijkheid	De aria bestaat uit correcte Nederlandse zinnen zonder onnatuurlijke beklemtoning.
Ritme	Het ritme is niet veranderd - de invulling van sommige melismen is aangepast ten behoeve van de tekst, maar dit heeft ritmisch geen invloed.
Rijm	Zoals eerder aangegeven heeft de aria een ABCB-vorm, maar wordt deze muzikaal niet ondersteund. In principe is rijm in aria's van belang, maar aangezien het hier weinig functioneel lijkt heb ik het niet overgenomen. Dit doet m.i. geen afbreuk aan de stijl of inhoud van de aria.

Recitatieven

In de analyse kwam ik tot de conclusie dat in Purcells recitatieven de betekenis in combinatie met zingbaarheid en natuurlijkheid voorop moet worden gesteld; de betekenis omdat in de recitatieven het intrige plaatsneemt en de natuurlijkheid

omdat de tekst niet of nauwelijks herhaald wordt en dus in één keer duidelijk moet zijn. Bovendien is in recitatieven de spreektaal het uitgangspunt, wat ook voor natuurlijkheid pleit. Ik heb er vanuit deze aandachtspunten voor gekozen om te werken vanuit de vrij letterlijke vertaling van Van der Meulen en de informatie uit deze letterlijke vertaling opnieuw vorm te geven vanuit het ritme en rijm van de tekst om tot een benadering van de betekenis in natuurlijk Nederlands te komen. Ik veroorloof me hierbij meer ritmische en rijmvrijheid dan in de andere muzikale vormen. Het is naast deze algemene overwegingen belangrijk om een keuze te maken voor de invulling van de personages: zaken als register, modern taalgebruik en aanspreekvormen, evenals de functie van het personage binnen het stuk (tragisch, humoristisch, antagonistisch, etc.) zijn van groot belang in recitatieven, omdat mensen hier werkelijk met elkaar in dialoog zijn en hun ‘natuurlijke’ manier van spreken tonen.

Het eerste recitatief dat ik bespreek is de opening van de tweede akte en de introductie van de heksen. Ik geef meteen de vertaling van Van der Meulen erbij:

Sorceress

1 Weyward Sisters, you that
Fright
2 The Lonely Traveller by Night.
3 Who like dismal Ravens crying,
4 Beat the Windows of the Dying,
5 Appear at my call, and share in
the Fame,
6 Of a Mischief shall make all
Carthage to flame.

First Witch

7 Say, *Beldam*, what's thy will.

Opperheks

1 Grillige zusters, jullie die
2 de eenzame reiziger 's nachts
verschrikken,
3 jullie die als onheilsraven krassend
4 tegen de ramen der stervenden tikken,
5 Verschijn! Verschijn op mijn roep en
deel in de roem
6 van een onheil dat heel Carthago in
lichterlaaie zet.

Eerste heks

7 Zeg ons, Feeks, wat u wilt.

[...]

Sorceress

8 The Queen of *Carthage* whom we
hate,

9 As we do all in prosperous State,

10 E're Sunset shall most wretched
prove,

11 Deprived of Fame, of Life and
Love.

[...]

Opperheks

8 De koningin van Carthago, door ons
gehaat

9 zoals iedereen die voorspoed kent,

10 voor zonsondergang is 't met haar
gedaan:

11 beroofd van roem, van leven en
liefde! (67)

In deze vertaling van Van der Meulen ligt de nadruk op begrip en letterlijkheid, hoewel ze op een aantal plekken duidelijk kiest om iets meer te doen om enige levendigheid in de Nederlandse tekst te brengen ("in lichterlaaie zet", "is 't met haar gedaan"). Een aantal kenmerken benadrukt echter de letterlijkheid, met name in syntactisch opzicht (de tegenwoordig deelwoordconstructie met "krassend", "op mijn roep", "der stervenden) en er zit zelfs een stijlfout in de vertaling ("voor zonsondergang is 't met haar gedaan", een zelfstandige zin, wordt verbonden aan "De koningin van Carthago"). De vertaling is dus in veel opzichten onbruikbaar voor mijn doeleinden, maar ik kan gebruikmaken van Van der Meulens semantische keuzes voor mijn eigen vertaling.

Dit recitatief bevat een aantal kleine voorbeelden van 'word-painting', met name tegen het einde: "wretched" bestaat uit een dalende kwart en op "life" maakt de melodie een melisme naar boven dat de levensvreugde verbeeldt. Een eerste keuze zit in de vertaling van "weyward": aangezien het klankmatig en ritmisch mogelijk is om "sisters" met 'zusters' te vertalen is er een bijvoeglijk naamwoord van twee lettergrepen nodig dat ongeveer hetzelfde betekent. "Wayward" betekent inderdaad 'nukkig', 'grillig' of 'onberekenbaar', maar gezien de volgende beschrijvingen is een bijvoeglijk naamwoord dat boosaardigheid aanduidt evengoed wenselijk. Eventueel zou hier een woord van drie lettergrepen kunnen worden gebruikt, waarbij de eerste lettergreep een extra tel vormt. De nadruk zou dan wel op de tweede lettergreep moeten liggen om binnen de vierkwartsmaat geen

onnatuurlijk accent op de tweede tel te krijgen. ‘Geméne’ zou dus kunnen, maar ‘gríllige’ niet. Mogelijke opties waren onder andere ‘snode’, ‘gemene’ of ‘valse’. Ik heb uiteindelijk voor de eerste gekozen, omdat die de meeste assonantie had met de sibilanten in ‘zusters’. De [s] wordt dikwijls geassocieerd met slangen en valsheid, wat hier erg toepasselijk is.

Voor het vervolg van deze zin vond ik al snel een oplossing met het rijmwoordenpaar ‘kraaien’-‘zaaien’ voor “crying” en “dying”, in de zinnen “die aan ieder doodsbed kraaien / en de grootste onrust zaaien”. Dit is een lichte betekenisverschuiving, maar het angstwekkende beeld van de zusters blijft overeind en de zingbaarheid is door het klankbehoud van het eindrijm met [ai] gewaarborgd. Lastig is hier wel het zinsdeel “you that fright / the Lonely Traveller by Night”. In eerste instantie heb ik gezocht naar een oplossing met ‘die de vrees / ...’, bijvoorbeeld “die de vrees / van elke nacht’lijke doler zijn”. Hiermee verlies je echter het rijm, moet je het ritme op een onhandige manier aanpassen voor de extra lettergreep in de tweede regel en heb je bovendien een lelijke en slecht zingbare samentrekking. Daarom heb ik hier besloten om een syntactische verschuiving te maken. Mijn uiteindelijke vertaling van dit fragment is:

- 1 Snode zusters, Haat en Nijd,
- 2 De grootste pest aan vrolijkheid,
- 3 Die aan ieder doodsbed kraaien
- 4 En de grootste onrust zaaien.
- 5 Kom hier, hoor wat ik wil en deel in ‘t genot:
- 6 Ik maak Dido en heel Carthago kapot.

Hiermee geef ik de heksen-zusters namen, maar als het publiek dit niet meteen begrijpt kan “Haat en Nijd” ook worden geïnterpreteerd als een aansporing. De tweede regel is een fragment en een ‘post-verbial modifying clause’, maar in mijn ogen is dit niet storend of onwenselijk met het oog op een goed tekstbegrip bij het publiek. De laatste zin was lastig door het verschil in klemtoonpatroon van het Engelse “Carthage” (klemtoon op eerste lettergreep) en ‘Carthago’ (klemtoon op

tweede lettergreep en een extra lettergreep door de uitgang). Het rijmschema is volledig behouden, inclusief de afwisseling tussen mannelijk en vrouwelijk rijm.

Een vertaalprobleem dat op meerdere plekken terugkomt maar hier nog niet aan de orde is gekomen is de naam van het personage Dido. In feite is het geen vertaalprobleem, omdat de naam in de Nederlandse mythologische canon hetzelfde wordt gespeld, maar de uitspraak vormt wel degelijk een discussiepunt: moet de eerste lettergreep als [di] – volgens de regels van het Nederlands - of als [dai] – zoals in het Engels - worden uitgesproken? De keuze is misschien een kwestie van smaak, maar is daarnaast ook afhankelijk van het doelpubliek: als het publiek bekend is met de oorspronkelijke opera zal het gewend zijn aan de Engelse uitspraak en de Nederlandse als vreemd of zelfs storend ervaren, terwijl voor een publiek (bijvoorbeeld kinderen) dat de opera niet kent maar het verhaal mogelijk uit de mythologie herkent de Nederlandse uitspraak wenselijker zou zijn. De uiteindelijke keuze laat ik over aan de hypothetische regisseur van de vertaalde operaproductie.

De reactie van de First Witch bevat een bijzonder en dubbelzinnig woord: “Beldam”, met een Franse oorsprong, betekent naast ‘feeks’ ook ‘manwif’ - de rol van de Sorceress werd en wordt vanwege de lage tessituur dikwijls door mannen gezongen. Het leek mij echter niet wenselijk om dit hier met een dergelijk woord te vertalen, omdat het te opvallend is binnen deze context. Ik heb daarom gekozen voor opnieuw een vertaling met ‘zuster’. In eerste instantie wilde ik eindigen op ‘wat u wilt’, maar door ‘hoe dat gaat?’ te gebruiken kon ik de rijmverbinding met het koor, dat één zin zingt als een soort tussenwerpsel (‘what’s thy will’ => ‘harm’s our delight and mischief all our skill’), intact laten, als volgt:

Eerste heks

7 Zeg, zuster, hoe dat gaat?

Koor

Plaaggeesten zijn wij, brengers van het kwaad.

Het volgende deel van het recitatief brengt mij bij een overweging die ik eerder noemde: het register en de functie van deze specifieke personages. Hierover zal de regisseur in de meeste gevallen beslissen, maar aangezien die in dit geval niet aanwezig is heb ik de vrijheid om hier zelf keuzes in te maken. Ik heb ervoor gekozen om de heksen een iets humoristischer invulling te geven dan in het origineel, wat zich uit in hun rijm en een soms anachronistisch (Engels) taalgebruik. In het laatste fragment van dit recitatief heb ik bijvoorbeeld gekozen voor een rijmwoordenpaar met 'welbekend' en 'happy end'. Hoe wenselijk dit is zou uit verdere productionele keuzes moeten blijken. Een andere overweging die bij mijn vertaling van deze passage van belang is is mijn omissie van de expliciete verwijzing naar Dido; ik verwijs naar 'haar', maar heb in zin 6 al wel expliciet naar de koningin verwezen waar dit in de brontekst niet gebeurt. Ten slotte maakt Tate in dit fragment gebruik van 'oogrijm' met "prove" en "love". In een dergelijk geval voel ik me - binnen een recitatief - niet verplicht het rijm te behouden, omdat het publiek in de originele taal ook geen rijm hoort, maar doordat ik vrij makkelijk op een rijmwoordenpaar kwam heb ik het rijmschema hier toch aangehouden.

8 Mijn haat voor haar is welbekend

9 En nu vindt zij haar *happy end*.

10 Maar morgen is die liefde uit

11 Niet langer de gedroomde bruid.

Categorie	Behouden / voldaan?
Zingbaarheid	De zingbaarheid is gehandhaafd.
Betekenis	In recitatieven is de denotatieve betekenis vaak zeer belangrijk. In dit geval is de belangrijkste informatie dat we hier te maken hebben met de antagonist, dat zij gemene heksen zijn en dat ze Dido's noodlot beramen omdat ze haar haten. In mijn vertaling zijn deze elementen allemaal behouden gebleven. Een aantal beelden zijn veranderd, met name in de eerste zinnen: de nachtelijke reiziger is verdwenen, evenals de vergelijking met 'onheilsraven'. Aangezien die elementen echter

	<p>geen directe invloed op of functie hebben binnen het intrige is dit geen groot verlies.</p> <p>Het enige mogelijk belangrijke informatiesegment dat wel verloren gaat is waarom de heksen Dido haten ('as we do all in prosp'rous state').</p>
Natuurlijkheid	<p>De vertaling bevat een verkorting ('t), wat echter door het spreektaalige karakter van het recitatief niet misstaat.</p> <p>Het register is minder hoog dan aan het hof van Dido, wat een bewuste keuze is om de heksen duidelijk als antagonisten uit een andere wereld af te schilderen.</p> <p>De vertaling bevat geen onnatuurlijke klemtonen of slecht lopende zinnen.</p>
Ritme	Het ritme is behouden gebleven.
Rijm	Het rijmschema is volledig behouden gebleven. Het oogrijm in zin 10-11 heb ik vertaald naar een klankrijm.

Het tweede recitatief dat ik wil toelichten is langer en vormt het dramatische hoogtepunt binnen het conflict tussen Dido en Aeneas. Ook hiervan geef ik weer de vertaling van Van der Meulen:

II

Dido

1 Your counsel all is urg'd in vain
 2 To earth and heav'n I will complain!
 3 To earth and heav'n why do I call?
 4 Earth and heav'n conspire my fall;
 5 To Fate I sue, of other means bereft.
 6 The only refuge for the wretched left.

Belinda

7 See Madam, see where the Prince
 appears,
 8 Such Sorrow in his looks he bears,
 9 As would convince you still he's true.

Aeneas

10 What shall lost *Aeneas* do?
 11 How Royal Fair, shall I impart

Dido

1 Al jouw raad is tevergeefs
 2 bij hemel en aarde zal ik me beklagen!
 3 Waarom roep ik hemel en aarde aan?
 4 Hemel en aarde beramen mijn val.
 5 Daarom roep ik het Lot nu aan,
 6 de enige toevlucht die wanhopigen rest.

Belinda

7 Zie, Madam, daar komt de prins,
 8 zijn gezicht staat zo bedroefd,
 9 hij bemint u beslist nog even trouw.

Aeneas

10 Wat moet de verloren Aeneas doen?
 11 Hoe, schone vorstin, onthul ik u het

12 The Gods' decree and tell you we must part.

Dido

13 Thus on the fatal Banks of *Nile*,
14 Weeps the deceitful Crocodile.
15 Thus Hypocrites that Murder Act,
16 Make Heav'n and Gods the Authors of the Fact.

Aeneas

17 By all that's good,

Dido

18 By all that's good: no more,
19 All that's good you have Forswore.
20 To your promised Empire fly,
21 And let forsaken *Dido* die.

Aeneas

22 In spite of *Jove's* command I'll stay,
23 Offend the Gods, and Love obey

Dido

24 No, faithless Man, thy course pursue,
25 I'm now resolved as well as you.
26 No Repentance shall reclaim
27 The Injur'd *Dido's* slighted Flame.
28 For 'tis enough what e're you now decree,
29 That you had once a thought of leaving me.

Aeneas

30 Let *Jove* say what he please, I'll stay.

Dido

31 Away, away. Away, away.

Aeneas

32 No, no, I'll stay, and Love obey!

goddelijk bevel,
12 dat wij uiteen moeten gaan?

Dido

13 Zo laat aan de oevers van de Nijl
14 de bedrieglijke krokodil zijn tranen rollen. 15 Zo schuiven moordenaars hun misdaden
16 schijnheilig op de hemel en de goden af.

Aeneas

17 Bij al wat goed is...

Dido

18 Bij al wat goed is - maar niet meer!
19 Al wat goed is heb jij verraden.
20 Ga snel naar je beloofde rijk
21 en laat de verlaten *Dido* sterven.

Aeneas

22 Ik negeer het goddelijk bevel en blijf,
23 grief de goden en gehoorzaam de Liefde.

Dido

24 Nee, trouweloze, vervolg je tocht;
25 Ook mijn besluit staat nu wel vast.
26 De gefnuikte vlam van de
27 gekrenkte *Dido* kan geen berouw herwinnen.
28 Want wat je nu ook besluit, het is erg genoeg
29 dat jij ooit overwoog mij te verlaten.

Aeneas

30 Laat *Jupiter* zeggen wat hij wil: ik blijf!

Dido

31 Ga weg hier, weg! Nee, nee, ga weg!

Aeneas

32 Nee, nee, ik blijf en gehoorzaam de Liefde!

Dido

33 To Death I'll fly, if longer you delay.

Exit Aeneas

34 But Death, alas! I cannot shun,
35 Death must come when he is gone

Dido

33 Ik dood mezelf als je nog langer talmt.

34 Maar de dood, helaas! kan ik niet
mijden;
35 de dood moet komen zodra hij is
verdwenen. (75-77)

Hier gelden dezelfde voor de hand liggende bezwaren bij de vertaling van Van der Meulen als voor het eerste recitatief: het gebrek aan rijm en metrische overeenkomst met de brontekst maakt de vertaling ongeschikt voor mijn doeleinden, maar ook in dit geval kan ik de vertaling gebruiken als inhoudelijk en semantisch uitgangspunt.

In de eerste strofe valt meteen de parallellie op in "(To) Earth and heav'n" wordt drie keer herhaald. Deze is niet alleen tekstueel, maar ook muzikaal relevant: Purcell schrijft op iedere "heav'n" een G₅, waar drie keer vanaf een D₅ naartoe gesprongen wordt (een stijgende kwart), in dit geval een betekenisvol interval. Metrisch zou 'hemel en aarde' als vertaling van "To earth and heav'n" hier passen, maar dit klopt dus niet met de melodielij, omdat dan de 'aarde' een kwartensprong krijgt. Hier vrees ik dat ik de verbinding tussen tekst en muziek moet verliezen. Ik heb er uiteindelijk voor gekozen om ook de parallellie los te laten:

- 1 Bespaar mij nu uw goede raad.
- 2 Wat kan mij troosten nu hij gaat?
- 3 De goden zijn mij slechtgezind,
- 4 Zij nemen af wie 'k heb bemind.
- 5 Dus roep ik nu Fortuna aan; waar men
- 6 alleen uit diepe wanhoop heen zal gaan.

De hoge, lange noten van "heav'n" vallen nu op 'troosten' [o:], 'zijn' [ɛi] en 'af' [ɑ], drie goed tot redelijk zingbare klanken.

De verwijzing naar Fortuna riep vragen op bij Xandra Mizée - dit is een beduidend andere godin. Fata is één van de schikgodinnen (de Fates of Parcae) - in de Griekse mythologie waren dit altijd drie godinnen, maar binnen de Romeinse mythologie wordt de naam dikwijls in het enkelvoud gebruikt (Kroon). Fortuna is een veel belangrijker godin met aan haar gewijde tempels en vereringsrituelen, de godin van het toeval, het Romeinse evenbeeld van de Griekse godin Tyche (ibid.). Ik ben er echter van overtuigd dat het Nederlandse publiek meer connotaties heeft bij het woord 'Fortuna' dan bij 'Fata', en gezien het feit dat beide godinnen te maken hebben met het lot én noodlot zijn beide hier vanuit de betekenis mogelijk.

Het recitatief bevat één voorbeeld van oogrijm ("appears"- "bears") - dit is de enige plek waar ik zonder rijm vertaald heb. Er zijn bovendien een aantal momenten waarop de personages elkaars rijm vervullen; het hele recitatief volgt hiermee het schema AABBC etc., maar onregelmatige regellengte en metriek maakt het rijm op bepaalde plaatsen minder opvallend. Hier heb ik een aantal keren gebruik van gemaakt om het rijmschema aan te passen. Zo heb ik in het fragment "No, faithless Man, thy course pursue, / I'm now resolved as well as you. / No Repentance shall reclaim / The Injur'd Dido's slighted Flame", dat een AABB-structuur heeft, gekozen voor een ABCB-structuur vanuit het rijmwoordenpaar 'vast'- 'aangetast'. Mijn vertaling luidt: 'Nee, neem je loze trouw en ga, / Ook mijn besluit staat nu wel vast. / Geen mooie woorden praten goed / hoe Dido's eer is aangetast.' Ik vertaal hier "Repentance", een woord uit een vrij hoog register, met het veel spreektaaliger 'mooie woorden'. Dit sluit aan bij mijn algemene strategie voor de tekst van het personage Dido: zij spreekt (of zingt) in mijn vertaling in een iets lager register, omdat dit haar in mijn ogen menselijker maakt, waardoor het publiek zich beter met haar kan identificeren. Ik heb gewaakt voor grote uitschieters richting populair taalgebruik, maar heb bijvoorbeeld wel 'act', een leenwoord uit het Engels, gebruikt.

In "Thus on the fatal Banks of Nile, / Weeps the deceitful Crocodile" wilde ik erg graag iets doen met 'krokodillentranen'. Dit is een zeer naturaliserende en moderniserende keuze, maar het is een heel bekend beeld dat bovendien wat

luchtigheid brengt in deze dramatische dialoog. Ik verlies met mijn oplossing ('Ach, krokodillentranen zijn / Geen troost voor deze zielenpijn') de verwijzing naar de Nijl, maar omdat deze binnen het hele stuk op zichzelf staat en geen verdere functie heeft dan het beeld van de krokodil versterken, doet mijn verschuiving weinig afbreuk aan de inhoud van dit recitatief noch de opera als geheel.

Ik heb een aantal aanpassingen gedaan die niet zozeer ritmisch als wel muzikaal-interpretatief zijn: de zangers en muzikanten zullen op verschillende plekken rusten moeten inkorten of juist verlengen om onnatuurlijkheid in de tekst te voorkomen. Dit geldt met name voor 'waar men / alleen uit diepe wanhoop heen zal gaan', 'Ach, krokodillentranen zijn / Geen troost voor deze zielenpijn', waarin de natuurlijke pauze na de punt of komma in de originele tekst moet worden weggehaald om de tekst soepel door te laten lopen. Dit is in mijn ogen echter geen grote ritmische ingreep, aangezien er in het eerste geval maar een korte en in het tweede geval überhaupt geen rust geschreven staat. In de zin 'Het spijt me... ik moet gaan' geldt juist het omgekeerde: daar mag de zanger de rust tussen het originele "you" en "we", die er al staat om Aeneas' verdriet en twijfel aan te geven, verlengen.

Een laatste vertaalprobleem vormen de laatste uitroepen die Dido en Aeneas tegen elkaar doen: "Let Jove say what he please, I'll stay. / Away, away. No, no, away. / No, no, I'll stay, and Love obey! / To Death I'll fly, if longer you delay." De belangrijkste kenmerken zijn hier de vier rijmwoorden waarmee de geliefden elkaar beantwoorden en een aantal melodische kenmerken: "I'll stay" van Aeneas is steeds een stijgend interval, terwijl Dido's "Away" en "No, no" dalende bewegingen maken. Bovendien is hier de betekenis van groot belang, naast de (bijna wellesnietes-achtige) ruzie met name Dido's laatste zin - het dreigement dat Aeneas over de streep trekt om echt te vertrekken. Ik ben voor de vertaling uitgegaan van de rijmwoorden en zocht daarbij naar een rijm dat ik vol kon houden. Voor Dido's tekst lukte dit aardig: 'Ga weg, meteen', 'Laat me alleen', 'Ga heen!', maar voor de tekst van Aeneas kwam ik er niet goed uit. Ook met 'weg' (en een kleine variatie) kwam ik wel ergens: 'Ik blijf, en Zeus heeft dan maar pech / Ga weg, ga weg. / Ik doe nu wat

mijn hart me zegt / Ik heb mijn hart al van me afgelegd.' De inhoud verschuift hiermee echter te sterk in de laatste zin. Ik heb er uiteindelijk voor gekozen om de inhoud hier boven het rijm te stellen, wat in een recitatief in mijn ogen geoorloofd is. Ik heb wel geprobeerd om zo veel mogelijk rijm te bewaren, bijvoorbeeld door Dido's zinnen 'Laat me alleen, ga weg meteen' op een slimme manier af te wisselen, en Aeneas daar met 'Nee(n)' tussendoor te laten komen.

Dido

1 Bespaar mij nu uw goede raad.
2 Wat kan mij troosten nu hij gaat?
3 De goden zijn mij slechtgezind,
4 Zij nemen af wie 'k heb bemind.
5 Dus roep ik nu Fortuna aan; waar men
6 alleen uit diepe wanhoop heen zal gaan.

Belinda

7 Kijk, mevrouw, wie daar ineens weer staat!
8 Zo'n treurnis spreekt van zijn gelaat,
9 dat niemand twijfelt aan zijn woord.

Aeneas

10 Waarom werd ons geluk verstoord?
11 Hoe, mooie koningin, vertel ik wat
12 Zeus deed verstaan? Het spijt me... ik moet gaan.

Dido

13 Ach, krokodillentranen zijn
14 Geen troost voor deze helse pijn.
15 Een echte man blijft bij zijn daad
16 en geeft de Goden niet de schuld van zijn verraad.

Aeneas

17 Ach toe, mijn lief...

Dido

18 Ik ben uw lief niet meer.
19 Weg is mijn geluk, mijn eer.
20 't Beloofde land wacht, ga dus maar,
21 Al is daarmee mijn leven klaar.

Aeneas

22 Ik kan het niet, ik blijf en geef
 23 Aan u mijn hart zo lang ik leef.

Dido

24 Nee, neem uw loze trouw en ga;
 25 Ook mijn besluit staat nu wel vast.
 26 Geen mooie woorden praten goed
 27 hoe Dido's eer is aangetast.
 28 Want wat u nu ook nog belooft en zweert,
 29 Uw twijfel heeft mij al van u gekeerd.

Aeneas

30 Ik blijf en Zeus beveelt maar raak!

Dido

31 Verdwij, vervul uw godentaak.

Aeneas

32 'k Verkie, mijn lief, bij u te zijn.

Dido

33 Verlaat mijn land, ga weg, verdwij!

Dido

34 Maar aan de dood ontsnap ik niet.
 35 De dood is wat hij achterliet.

Categorie	Behouden / voldaan?
Zingbaarheid	De zingbaarheid is gehandhaafd.
Betekenis	In recitatieven is de denotatieve betekenis vaak cruciaal. In dit geval is het recitatief een soort ruzie waarin Dido en Aeneas uit elkaar gaan. Belangrijk zijn hier vooral de emoties en argumenten van de beide partijen. Deze zijn overgebracht - de betekenisvolle en/of emotionele melismen in dit recitatief zijn daardoor grotendeels verloren gegaan. Binnen recitatieven zijn de melismen echter ondergeschikt aan het verhaal en de natuurlijkheid van de spreektaal.
Natuurlijkheid	De vertaling bevat wederom een verkorting ('t) en ook 'k heb ik

	<p>een keer gebruikt. Dit kan hier als in tegenstelling tot andere voorbeelden in mijn vertaling niet makkelijk als voorslag ([ət] of [ɪk] worden gezongen omdat dit het ritme verstoort. De vertaling bevat geen onnatuurlijke klemtonen of slecht lopende zinnen.</p>
Ritme	<p>Het ritme is behouden gebleven. Er moet op een aantal plekken (overgang tussen zin 11 en 12 en het beletsel in 12) meer of juist minder snel worden doorgespeeld na een rust, maar daar is in recitativo secco (waar dit een voorbeeld van is) makkelijk en zelfs vrij onopvallend.</p>
Rijm	<p>Ik heb het rijmschema aangepast ten opzichte van het origineel - het oogrijm in zin 7-8 heb ik veranderd in klankrijm en in zin 11-12 heb ik het rijmwoord verschoven naar het einde van de zin ('How royal fair shall I impart / the God's decree and tell you we must part' - 'Hoe, mooie koningin vertel ik wat / Zeus deed verstaan? Het spijt me... ik moet gaan') waardoor het eerste rijmwoord op het sterkst beklemtoonde woord van de zin komt. Bovendien heb ik het rijmschema in zin 24-27 veranderd van AABB naar ABCB - dit uit inhoudelijke overwegingen. Verder lukte het mij niet het verlengde rijm in zin 30-33 ('obey', 'stay', 'away', 'delay') te behouden, waardoor het AAAA-schema is veranderd in AABB. Het rijm wordt echter nog wel tussen de twee partijen 'overgegooid', een erg bijzonder kenmerk aan deze passage dat het dialogische aspect versterkt en het tempo verhoogt.</p>

Mijn integrale vertaling van de opera *Dido and Aeneas* heb ik in twee vormen opgenomen in deze thesis, onder appendix II: als partituur, waarbij ik de instrumentale delen heb weggelaten, en als libretto.

Binnen deze masterthesis heb ik het thema 'opera in vertaling' vanuit vier verschillende kaders bekeken: allereerst heb ik in mijn inleiding een beeld geschetst van de historie van dit specifieke vertaalgenre. Vervolgens heb ik vanuit vertaaltheoretisch en sociocultureel perspectief gekeken naar de mogelijkheden en problemen van het vertalen van opera in het algemeen en specifiek in het Nederlands. Ten slotte heb ik in een meer praktisch hoofdstuk aan de hand van de in hoofdstuk twee opgestelde analyse- en vertaalstrategie de opera *Dido and Aeneas* als case-study gepresenteerd en vertaald.

In hoofdstuk twee formuleerde ik aan de hand van verschillende bestaande theorieën en publicaties over de vertaling van muzikale teksten en, specifiek, vocale vertaling, een model voor de vocale operavertaling, waarbij ik me grotendeels baseerde op het pentatlonprincipe van Peter Low, gericht op het vertalen van Liedrepertoire. De vijf belangrijkste componenten die bij het vertalen van vocale teksten aandacht verdienen zijn zingbaarheid, betekenis, natuurlijkheid, rijm en ritme. Als deze vijf onderdelen in balans kunnen worden gebracht op een manier die aansluit bij het doel, de sfeer en de context van de oorspronkelijke tekst én de muziek is de vocale vertaler geslaagd, stelt Low. Om dit model toe te kunnen passen op opera heb ik enkele strategische handelingen toegevoegd aan Lows originele stappenplan en het ingedeeld aan de hand van de drieslag die Naaijens voor het vertaalproces aanhoudt. De preliminaire fase begint met een indeling naar de gebruikte muzikale subgenres (met als belangrijkste categorieën recitatieven, aria's en koorstukken); deze subgenres worden vervolgens per categorie geanalyseerd op functie, waardoor de vertaler een beeld kan vormen van de balans die hij tussen de vijf vertaalcomponenten moet vinden. Ten slotte analyseert de vertaler de individuele muzikale delen op betekenis, het gebruik van al dan niet betekenisvolle melismen en metrum. De operationele fase, het daadwerkelijke vertaalproces, kan in feite niet worden getheoretiseerd. De vertaler kan enkele vuistregels gebruiken, zoals

werken vanuit het laatste rijm, metrische analyse van de zinnen, maar de vertaler moet in deze fase vooral uit kunnen gaan van een grote kennis van het Nederlands, gevoel voor metrum en muzikaal inzicht. In de evaluatieve fase keren de vijf componenten terug: in een beoordelingssysteem kijkt de vertaler of een ander zo objectief mogelijk of aan de vijf componenten is voldaan in de mate waar het specifieke muzikale deel om vraagt.

Het model is sterk tekstueel gericht, wat mogelijk in de praktijk door de specifieke uitvoering waarvoor de vertaling bedoeld zal zijn minder het geval is. Dan spelen extratekstuele factoren en het *performance*-aspect van de vertaling een veel significanter rol dan in het door 'gesimuleerde' vertaalproces. Het doelpubliek en productionele keuzes als setting en mise-en-scène zijn cruciaal voor de vertaalkeuzes en zullen in veel gevallen tot een veel sterker herscheppende vertaalstrategie leiden. Dit illustreren Bindervoet en Henkes met hun 'Reimsreisje'. Gezien de hypothetische situatie én het feit dat de vertaler in veel gevallen toch primair met de tekst zal werken is mijn model echter tot op zekere hoogte toch relevant en bruikbaar.

In hoofdstuk vier paste ik het dan ook toe op *Dido and Aeneas*, een korte opera met muziek van Henry Purcell en een recitatief van Nahum Tate. In deze opera waren de drie hoofdvormen aria, recitatief en koorstuk niet volledig van elkaar te scheiden – tussen- en mengvormen als het arioso en recitatieven met onderbreking door het koor kwamen regelmatig voor. Ik ben echter toch uitgegaan van de drie hoofdcategorieën, waarbij ik in de volgende, meer gedetailleerde stap, wel onderscheid heb aangebracht tussen de werkwijze en vertaalkeuzes voor bijvoorbeeld arioso's en aria's – in dit geval met name een kwestie van betekenis en thematiek. In aria's, zo concludeerde ik, is de (woordelijke) betekenis vaak ondergeschikt aan de sfeer, het ritme en de zingbaarheid. In recitatieven, daarentegen, waarin de handeling of het intrige wordt weergegeven, is de woordelijke betekenis juist van groot belang. Hierin kan de vertaler zich echter door een zeer geringe instrumentale begeleiding meer ritmische vrijheid veroorloven. In koorstukken ten slotte bleken het ritme en het rijm relatief belangrijke componenten

en was opnieuw de precieze betekenis minder belangrijk. Dit hing ook samen met de functie van het koor in deze specifieke opera; in *Dido and Aeneas* is het vooral een bron van commentaar en vat het koor de gebeurtenissen in algemenere termen samen, bij wijze van moralisering. Dit commentaar heeft geen invloed op het verloop van het drama, noch biedt het daadwerkelijk nieuwe inzichten in het verhaal, waardoor de specifieke semantische waarde van de brontekst niet heel groot is. Binnen de koorstukken deed zich nog een nieuw, praktisch vertaalprobleem voor: de zinnen worden regelmatig opgedeeld om in kortere zinsdelen herhaald te worden. Deze zinsdelen moesten in de vertaling logisch blijven – de vertaler moet proberen syntactisch samenhangende zinsdelen op de herhalingen te plaatsen en kan geen woorden splitsen binnen de herhalingen. Ik heb mijn vertaling in eerste instantie geëvalueerd door de vertaalde teksten zelf uit te proberen – waarbij de nadruk lag op de natuurlijkheid van beklemtoning en zinsbouw – en vervolgens aan de hand van het beschreven beoordelingssysteem. Ik heb de vertaling bovendien besproken met zangeres en vertaalster Xandra Mizée en mijn versie vergeleken met haar vertaling uit 2013 (die ik helaas niet in deze thesis heb kunnen opnemen).

Voor hoofdstuk drie ging ik uit van enkele veelgehoorde reacties op mijn initiële plan om onderzoek te doen naar opera in Nederlandse vertaling: ‘dat klinkt toch niet’ en ‘daar zit toch niemand op te wachten’. Mijn verwachting was dat deze opinies niet voldoende op ervaring gegrond zijn. Ik deelde dit hoofdstuk in twee kaders in: aan de ene kant een zangtechnisch kader, waarin ik de inzichten van verschillende professionals uit de zang- en vertaalpraktijk samenbracht om een beeld te vormen van de zingbaarheid (of onzingbaarheid) van de Nederlandse taal. Hieruit kwam min of meer unaniem naar voren dat het Nederlands de zanger niet voor grotere uitdagingen stelt dan bijvoorbeeld het Duits. Aan de andere kant het sociocultureel kader, waarin ik de resultaten van kwalitatief en kwantitatief onderzoek met elkaar vergeleek. Het kwalitatieve onderzoek bestond uit enkele interviews met ervaringsdeskundigen op het gebied van operavertaling en/of

-bewerking, terwijl het kwantitieve deel bestond uit een enquête onder de leden van de Vereniging Vrienden van de Nederlandse Reisopera. De geïnterviewde deskundigen vertonen een zekere verontwaardiging over de negatieve houding jegens opera in Nederlandse vertaling. Frank Groothof vormt hierop een uitzondering: hij meent dat het alleen verantwoord en geoorloofd is om aan opera's te sleutelen als dit voor het publiek cruciaal is. Zijn eigen producties zijn bedoeld voor kinderen, die over het algemeen niet de mogelijkheid hebben om zich in te lezen voor een operabezoek of de boventiteling te volgen. Door kinderen al op een jonge leeftijd te laten zien dat opera leuk is, door humoristische Nederlandse teksten, veel spektakel en personages waarmee kinderen zich kunnen identificeren creëer je een nieuw publiek voor opera. Bovendien zijn er ook ouders in de zaal aanwezig die door positieve ervaringen met opera mogelijk de drempel naar 'volwassen opera' als minder hoog ervaren. Eén van de conclusies die uit dit hoofdstuk kunnen worden getrokken is dus dat operahuizen meer moeten investeren in de productie van opera's voor kinderen.

Er is echter ook een groot deel van het Nederlandse volwassen publiek dat dezelfde drempel van onbegrip ervaart als een kind dat een opera in de vreemde taal zou zien. Natuurlijk spelen de waardering voor klassieke muziek en het klassieke stemgebruik, en de hoge prijzen van toegangskarten hierin ook een rol, maar de taal lijkt ook een wezenlijk aspect. Ook voor volwassenen is er dus mogelijk een markt voor opera in bewerking en/of vertaling.

Ik ging ervanuit dat deze markt niet zou liggen bij het huidige operapubliek, waar de *focus group* van mijn kwantitatieve onderzoek toe behoort. De resultaten van dit onderzoek waren echter onverwacht positief: bijna de helft van de respondenten gaf aan met grote waarschijnlijkheid naar een opera in vertaling te gaan, als deze geprogrammeerd zou worden. Er was ook aanleiding om te geloven dat ervaring met opera in het Nederlands tot een positievere waardering van het concept leidt. Dat zou erop wijzen dat het overwegend negatieve beeld dat er van opera in vertaling bestaat op een onjuiste inschatting berust.

Ondanks het brede scala aan perspectieven en onderzoeksmethodes dat in deze thesis aan bod komt geeft het eindresultaat een allesbehalve volledig beeld van vocale operavertaling in het Nederlands; mijn onderzoek kent zijn beperkingen en roept bovendien veel nieuwe vragen op, vragen die verder onderzoek vereisen voor er een duidelijk antwoord op gegeven kan worden. Dit onderzoek is echter opgezet ter verkenning van een onderbelicht onderwerp en een deel van de conclusies hierboven is zodoende eerder bedoeld als uitgangspunt voor vervolgonderzoek dan definitief antwoord op mijn onderzoeksvragen. Het onderzoek heeft echter voldoende stof opgeleverd - en niet alleen tot nadenken. Het meest concrete resultaat van dit onderzoek is immers een vertaalde opera die wacht om uitgevoerd te worden. Een opvoering van dit materiaal zou kunnen worden gebruikt om actief onderzoek te doen naar de perceptie van opera in Nederlandse vocale vertaling bij zangers én publiek. Bij eerdere uitvoeringen van opera's in het Nederlands is, voor zover ik weet, nog nooit onderzocht hoe de beleving ervan verschilt van opera's in de oorspronkelijke taal.

Dit laatste vormt meteen de meest prangende vraag die na dit onderzoek blijft staan: in hoeverre beïnvloedt de taal waarin een opera gezongen wordt de beleving en/of receptie ervan, en welke rol hierin speelt? De resultaten die ik presenteer in hoofdstuk drie geven een zeer wisselend en zelfs tegenstrijdig beeld van de ideeën en wensen van het huidige Nederlandse operapubliek in dit verband. Ik verwachtte negatieve resultaten, zeker gezien de specificiteit van de groep respondenten, die opera in de oorspronkelijke taal gewend is en voldoende waardeert om een gezelschap met een daarop aansluitende programmering financieel te steunen. Uit de resultaten blijkt echter dat deze groep opera in Nederlandse vertaling absoluut niet verwerpt; het concept heeft meer normatief draagvlak dan verwacht, waardoor ik zou willen adviseren dat ook andere relevante partijen in het Nederlandse operawezen (operahuizen, conservatoria en zangers) dat niet zonder meer moeten doen.

Zoals ik in hoofdstuk drie al aangaf levert dit onderzoek met eventuele vervolgonderzoeken) maatschappelijk gezien dus vooral een advies aan het Nederlandse operawezen op met betrekking tot de wenselijkheid van het opnemen van vertaalde opera's in de programmering. Ook op conservatoria zou hieraan een bijdrage kunnen worden geleverd door zingen in het Nederlands deel van het curriculum te laten uitmaken. Het primaire doel van een dergelijke ontwikkeling binnen de Nederlandse opera zou het 'in leven houden' zijn van een kunstvorm die volgens sommigen allang dood is. Mogelijk is het stijgend aantal vertaalde en bewerkte opera's voor kinderen precies wat hiervoor nodig is en heeft met name Frank Groothof een formule gevonden die, door het specifieke doelpubliek van zijn voorstellingen en cd's, minder onderhevig is aan de esthetische en artistieke normen die heersen onder het (volwassen) operapubliek. Ik gaf ook al eerder aan dat ik absoluut niet pleit voor exclusiviteit, maar ik hoop dat ik met dit onderzoek heb laten zien dat een verruiming van de blik op taal- en vertaalgebied binnen de operawereld, mits deze met voldoende inzicht en expertise en de juiste vaardigheden wordt opgepakt, een positieve ontwikkeling kan betekenen.

- "Air". *The Oxford Dictionary of Music*. Web. Geraadpleegd op 25-3-2015.
- Anker, Francois van den. "Reimsreisje schuimt verrukkelijk". *Place de l'Opera*. Amsterdam. 2 februari 2015. Web. Geraadpleegd op 5-5-2015.
- Apter, Ronnie en Mark Herman. "Opera translation". In: Larson, Mildred L. *Translation: Theory and Practice, Tension and Interdependence*. American Translators Association Scholarly Monograph Series, Vol. 5. John Benjamins Publishing. 1991. p. 100-119.
- Bakker, Jaap. *Rijmwijzer*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 1990.
- Bassnett, Susan. "Translating for the Theatre: The Case Against Performability". *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, no. 1. 1991. p. 99-111.
- Beemster, Jaap. *Musicalkritiek in Nederland: Een analyse van de beoordeling van conceptmusicals versus originele musicals*. Scriptie. Rijksuniversiteit Groningen. November 2009.
- Bennett, Erna. "Translating Poetry". *Translatum Journal and the Author*. Web. 2002. <<http://www.translatum.gr/journal/2/translating-poetry.htm>> . Geraadpleegd op 2-4-2015.
- Bindervoet, Erik en Robbert-Jan Henkes. *Reimsreisje*. Libretto. Nationale Opera & Ballet. Amsterdam. 2015.
- Bording, Peter. "Zingen in het Nederlands". Persoonlijke correspondentie (e-mail). Ontvangen 5 mei 2015.
- Broekhuizen, Francis van. "Zingen in het Nederlands". Persoonlijke correspondentie (e-mail). Ontvangen 6 mei 2015.
- Burton, Jonathan. "The Joy of Opera: The Art and Craft of Opera Subtitling and Surtitling". Paper gepresenteerd op congress *In so many words. Language transfer on the screen*. London, 6-7 februari 2004.
- Canepari, Luciano. "Italian." *A Handbook of Pronunciation*. LINCOM Europa. 2007. p. 122-150.
- Cornelissen, M.K.A. *Poëzie is niet een spel met woorden. De criticus Willem Kloos temidden van zijn tijdgenoten*. Nijmegen: Vantilt. 2001.
- Crocker, Richard L. "Melisma". *Grove Music Online*. Januari 2001. Geraadpleegd 28-3-2015.
- Cummings, William Hayman. "Dido and Aeneas". *The Works of Henry Purcell, vol. III*. Londen: Novello, Ewer & Co., 1889.
- Desblache, Lucile. "Low Fidelity: Opera in Translation." *Translating Today* 1. 2004. p. 28-30.
- Desblache, Lucille. "Tales of the Unexpected: Opera as a New Art of Globalization". In: *Music, Text and Translation*. Ed. Minors, Helen. London: Bloomsbury, 2013. p. 9-17.
- Dewolf, Linda. "Surtitling Operas. With Examples of Translation from German into French and Dutch". *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices, Research*. Ed.

- Gambier, Yves en Henrik Gottlieb. Amsterdam: John Benjamins Publishing. 2001. p. 179-188.
- Dirksen, Pieter. "Zingen in een kleine taal rond 1700". *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Ed. Grijp, Louis Peter en Ignace Bossuyt. Amsterdam University Press. 2001. p. 317-321.
- Eerden, Petra van der. "Opera in vertaling". Persoonlijk interview. Rotterdam. 19 januari 2015.
- Emmons, Shirlee. "The Singer's Dilemma: Tone Versus Diction?". *Focus on Vocal Technique*. Web. <<http://www.shirlee-emmons.com/diction.pdf>>. Geraadpleegd op 12-4-2015.
- English National Opera. "Mission". Website English National Opera. 2013. <<http://www.eno.org/about/eno-now/mission>> Geraadpleegd 15-12-2014.
- Esteban, Miguel. "Performing *Dido and Aeneas*." *Opera Gold*. 2005. Web. 28-12-2014. <<http://www.operagold.co.uk/pics/Dido.pdf>>
- "Fata". *Kroon's mythologisch woordenboek*. Ed. Kox. Geraadpleegd 26-3-2015. <<http://www.koxkollum.nl/mythologie/frameset.htm>>
- "Fortuna". *Kroon's mythologisch woordenboek*. Ed. Kox. Geraadpleegd 26-3-2015. <<http://www.koxkollum.nl/mythologie/frameset.htm>>
- Gorlée, Dinda L. "Intercode Translation: Words and Music in Opera." *Target* 9:2. 1997. p. 235-270.
- Gottlieb, Henrik. "Subtitling: Diagonal Translation". *Perspectives: Studies in Translatology*, 2:1. 1994. London & New York: Routledge. 1989. p. 101-121.
- Groothof, Frank. "C.V." 2012. Web. <www.frankgroothof.nl>. Geraadpleegd op 5-5-2015.
- Groothof, Frank. "Opera in vertaling". Persoonlijk interview. Ede. 24 januari 2015.
- Holman, Peter and Robert Thompson. "Henry Purcell (II)". *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 28-12-2014.
- Holmes, James. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam, Rodopi, 1988.
- Holmes, James. "De brug bij Bommel herbouwen". In: *Denken over vertalen*. Ed. Naaijken, Ton, Cees Koster et al. Nijmegen: Vantilt. 2010. p. 183-188.
- Holtbernd-Streevelaar, Marjolein. "De strijd om het bestaan van de Nederlandstalige opera". *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Ed. Grijp, Louis Peter en Ignace Bossuyt. Amsterdam University Press. 2001. p. 493-499.
- Hunt, Patrick. "Henry Purcell's *Dido and Aeneas* in Text and Music". *Electrum Magazine*. 2011. Web. 28-12-2014. <<http://www.electrummagazine.com/2011/10/henry-purcells-dido-and-aeneas-in-text-and-music/>>
- International Phonetic Association. *Handbook of the International Phonetic Association: A guide to the use of the International Phonetic Alphabet*. Cambridge: University Press. 1999.
- Kerman, Joseph. *Opera as Drama*. Berkeley: University of California Press, 1988.

- Lefevere, André. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum. 1975.
- Lent, Daan van. "Rode cijfers in de cultuursector". *NRC Handelsblad*. 20 november 2014. Amsterdam. Web. <www.nrcreader.nl>. Geraadpleegd op 4-5-2015.
- Lie, Dhian Siang. "Opera-repertoire". *Theaterencyclopedie*. 2014. <<http://wiki.theaterencyclopedie.nl/wiki/Opera-repertoire>> Geraadpleegd 20-12-2014.
- Linn, Stella. "Dichterlijkheid of letterlijkheid? Prioriteiten in de Spaanse vertalingen van Nederlandstalige poëzie". Proefschrift. 16 maart 1998.
- Low, Peter. "Singable Translations of Songs". *Perspectives: Studies in Translatology*, 11:2. 2003. p. 87-103.
- Low, Peter. "Translating Songs that Rhyme". *Perspectives: Studies in Translatology*, 16:1-2. 2008. p. 1-20.
- Macfarren, George Alexander. *Dido and Aeneas*. Londen: Musical Antiquarian Society, 1841.
- Meulen, Bo van der. Reactie op "Lege stoelen". *Place de l'Opera*. 26 april 2012. Web. <www.operamagazine.nl>. Geraadpleegd op 6-5-2015.
- Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. "Cultuur in cijfers". *Cultuur in beeld: 2014*. Dordrecht: De Persgroep. December 2014. p. 115-174.
- Mizée, Xandra. "Opera in vertaling". Persoonlijke correspondentie. Haarlem. Februari 2015.
- Naaijken, Ton. "Lezen, interpreteren & vertalen. Literair vertalen in het universitair onderwijs". Lezing. 2012.
- Nationale Opera en Ballet. "Archief". Website Nationale Opera en Ballet. 2014. <<http://operaballet.nl/nl/archief>> Geraadpleegd 23-12-2014.
- Nationale Opera & Ballet. "Record zaalbezetting Nationale Opera & Ballet". Nieuwsbericht. Web. 2015. <www.operaballet.nl>. Geraadpleegd op 4-5-2015.
- O'Connor, Karyn. "Vowels, Vowel Formants and Vowel Modification". *Singwise*. 2015. Web. <www.singwise.com>. Geraadpleegd op 12-4-2015.
- Operabase. "Statistieken". Website Operabase. 2014. <<http://www.operabase.com/top.cgi?lang=du&>> Geraadpleegd 29-12-2014.
- Opera Zuid. "Achtergrond". *Educatie*. Website Opera Zuid. 2014. <<http://operazuid.nl/achtergrond/>> Geraadpleegd 3-1-2015.
- Page, Jacqueline. "Surtitling Opera: A Translator's Perspective". *Music, Text and Translation*. Ed. Minors, Helen J. London: A&C Black. 2013. p. 35-47.
- Pavis, Patrice. "Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre." *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Vertaling Loren Kruger, Eds. Scolnicov, Hanna en Peter Holland. Cambridge University Press. 1989. p. 25-44.
- Price, Curtis. "Dido and Aeneas". *Grove Book of Operas*. Oxford University Press, 2006. p. 145-147.
- Raad voor Cultuur. "Slagen in cultuur: basisinfrastructuur 2013-2016". Romer bv. Mei 2012.

- Rasch, Rudolf. "1677: De moeizame introductie van de opera in de Republiek". *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Ed. Grijp, Louis Peter en Ignace Bossuyt. Amsterdam University Press. 2001. p. 311-316.
- Roetman, Leen. Reactie op "Lege stoelen". *Place de l'Opera*. 25 april 2012. Web. <www.operamagazine.nl>. Geraadpleegd op 6-5-2015.
- Rot, Jan. *Dagboek Mattheus: verhaal van een hertaling*. Stichting Okapi/Stichting Jan Rot. 2006.
- Rot, Jan. *Meesterwerk*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2011.
- Rot, Jan. "Opera in vertaling". Persoonlijk interview. Den Haag. 18 januari 2015.
- Ruitenbeek, Henny. *Kijkcijfers. De Amsterdamse Schouwburg 1814-1841*. Dissertatie Universiteit van Amsterdam. Hilversum: Verloren. 2002.
- Schäffner, Christina. "Discourse Analysis". In: Gambier, Yves en Luc van Doorslaer. *The Handbook of Translation Studies*, vol. 4. 2013. p. 47-53.
- Scholten, Hilde. *Musicals in Nederland*. Warnsveld: Terra. 2004.
- Service, Tom. "Dido's Lament twice as great as Mozart's Dove sono? Surely not". *The Guardian*. 15 juni 2010. Web. 4-01-2015.
- Steffelaar, Wouter. "De Barok: 1600-1750". *Muzikale stijlgeschiedenis: de evolutie van stijlkenmerken in de westerse klassieke muziek*. Amsterdam: Uitgeverij Nieuwezijds, 2007. p. 65-92.
- Tate, Nahum. *Dido and Aeneas*. Libretto vertaald uit het Engels door Janneke van der Meulen. Ed. Bertisch, Klaus. Amsterdam: De Nederlandse Opera. 2009.
- Temperley, Nicholas. "Recitative". *The Oxford Companion to Music*. Eds. Kennedy, Michael and Joyce Bourne Kennedy. Januari 2007. Web. Geraadpleegd op 25-3-2015.
- Toury, Gideon. "De aard en rol van normen in vertaling", in: Ton Naaijken (et al.) (eds.), *Denken over vertalen. Tekstboek Vertaalwetenschap*. Nijmegen: Vantilt. 2004. p. 163-174.
- Trowell, Brian. "Libretto (ii)". *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. Oxford University Press. p. 1184-1191.
- Velden, Jeske van der. "Reimsreisjes: Mogelijkheden en vormen van het vertalen van opera's". Januari 2015.
- Vermeer, Hans J. "Skopos and Commission in Translational Action." *The Translation Studies Reader*. Ed. Venuti, Lawrence. London & New York: Routledge. p. 221-233.
- Vos, Lette. "Opera in vertaling". *Webfilter*. April 2014. Web. <<http://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/vrijdag-vertaaldag/2014/week-14-lette-vos.aspx>>. Geraadpleegd op 5-5-2015.
- Vos, Lette. "Opera in vertaling". Enquête. Gepubliceerd 22-1-2015. Web. Via <<http://enquetemaken.nu/>>.
- Weisstein, Ulrich. "Reflections on a Golden Style: W.H. Auden's Theory of Opera". *Selected Essays on Opera*. Ed. Walter Bernhart. Amsterdam: Rodopi. 2006. p. 43-64.
- Westrup, Jack. "Scena". *Grove Music Online*. Januari 2001. Web. Geraadpleegd op 25-

3-2015.

Wisniewski, Mary. "Opera strives to strike a chord with U.S. Youth". *Reuters*. Chicago. 28 januari 2015. Web. <www.reuters.com>. Geraadpleegd op 4-5-2015.

Zatlin, Phyllis. "Preface". *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View. Topics in translation*, Vol. 29. Multilingual Matters. 2005. p. vii-xii.

401 Nederlandse Opera's. "Robin de Raaff". 2012.

<<http://www.401nederlandseoperas.nl/en/componisten/174-robin-de-raaff.html>> Geraadpleegd op 27-12-2014.

Appendices

I Enquête - *Online verspreid via www.enquetemaken.nu.*

Geachte heer/mevrouw,

in het kader van mijn scriptie-onderzoek rond het thema 'opera in vertaling' voor de Master Literair Vertalen aan de Universiteit Utrecht wil ik u vragen om onderstaande vragenlijst in te vullen. U helpt mijn onderzoek hier enorm mee.

Bij voorbaat dank,

Lette Vos

Ik ben een ... 0 man 0 vrouw

Leeftijdscategorie 0 Jonger dan 20 jaar
 0 20 - 30 jaar
 0 30 - 40 jaar
 0 40 - 50 jaar
 0 50 - 60 jaar
 0 Ouder dan 60 jaar

Hoe vaak bezoekt u gemiddeld een opera (per jaar)?

- 1 - 2 keer
- 3 - 5 keer
- 6 - 10 keer
- Meer dan 10 keer

Bij welk(e) Nederlandse gezelschap(pen) heeft u in de afgelopen 3 jaar één of meer operavoorstellingen bezocht? *Meerdere antwoorden mogelijk*

- De Nederlandse / Nationale Opera Muziektheater Hollands Diep
- De Nederlandse Reisopera Opera Spanga
- Opera Zuid XynixOpera

- Opera per Tutti
- Kameroperahuis
- Holland Opera
- Anders, namelijk

Van welk(e) hulpmiddel(en) maakt u het liefst gebruik om de opera te kunnen volgen / begrijpen? *Meerdere antwoorden mogelijk*

- Boventiteling
- Libretto met vertaling
- Partituur met vertaling
- Mondelinge inleiding
- Schriftelijke inleiding
- Anders, namelijk

Licht uw antwoord op de vorige vraag toe (*waarom geniet dit uw voorkeur?*)

.....

Hoe tevreden bent u over het algemeen over de kwaliteit van door gezelschappen aangeboden vertalingen (boventiteling, libretti in programmaboekjes)?

- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| Erg ontevreden | Niet erg tevreden | Neutraal/weet niet | Redelijk tevreden | Erg tevreden |
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |

Heeft u ooit een opera in het Nederlandse bezocht?

- Ja, een originele Nederlandse opera
- Ja, een opera in Nederlandse vertaling
- Nee

Indien u bij de vorige vraag 'Ja' heeft ingevuld, kunt u dan de titel en het uitvoerende gezelschap noemen?

.....

Als een groot operagezelschap (b.v. De Nationale Opera, Opera Zuid of de Nationale Reisopera) een opera in Nederlandse vertaling uit zou voeren, zou u deze dan willen bezoeken?

- Absoluut niet
- Waarschijnlijk niet
- Misschien/Weet niet
- Waarschijnlijk wel
- Absoluut

Licht uw antwoord op de vorige vraag toe (*waarom wel/niet?*)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Zijn er bepaalde opera's die volgens u geschikt zouden zijn om in Nederlandse vertaling uit te voeren?

Nee

Ja, namelijk

Indien u op de vorige vraag 'ja' heeft geantwoord, kunt u dan toelichten waarom deze opera of opera's geschikt zouden zijn om in vertaling uitgevoerd te worden?

.....

.....

.....

.....

.....

Hartelijk dank voor uw deelname aan mijn onderzoek.

Indien u op de hoogte wilt blijven van mijn onderzoek en de resultaten ervan, vult u dan hier uw emailadres in:

.....

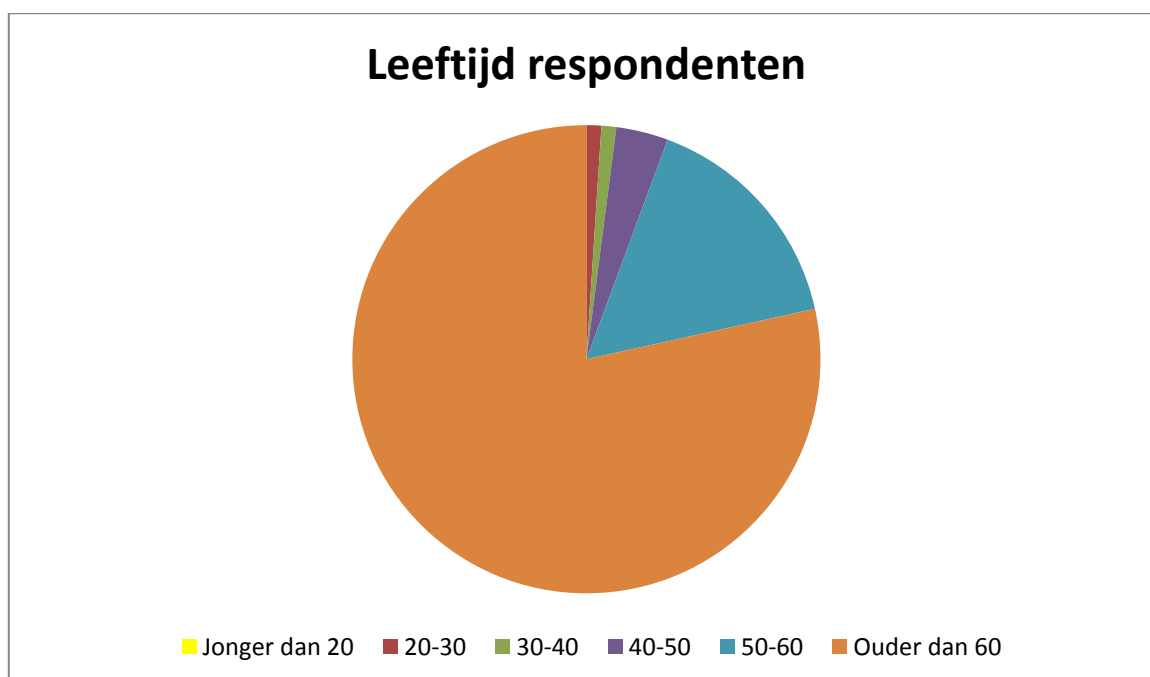
Resultaten

1. Wat is uw geslacht?

Man:	99 (51%)
Vrouw:	96 (49%)
<i>Totaal</i>	195

2. Wat is uw leeftijd?

Jonger dan 20 jaar	- (0%)
20 - 30 jaar	2 (1%)
30 - 40 jaar	2 (1%)
40 - 50 jaar	7 (3,5%)
50 - 60 jaar	31 (16%)
Ouder dan 60 jaar	153 (78,5%)
<i>Totaal</i>	195



Gemiddelde leeftijd respondenten ligt rond/boven 60 jaar.

3. Hoe vaak bezoekt u gemiddeld een opera per jaar?

1-2 keer	47 (24%)
3-5 keer	81 (42%)
6-10 keer	40 (20%)
Meer dan 10 keer:	27 (14%)
<i>Totaal</i>	195

Gemiddeld bezoeken respondenten ongeveer 4 operavoorstellingen per jaar.

4. Bij welk(e) Nederlandse gezelschap(pen) heeft u in de afgelopen 3 jaar één of meer operavoorstellingen bezocht?

<i>Naam</i>	<i>Aantal keren genoemd</i>
De Nederlandse/Nationale Opera	126
De Nederlandse Reisopera	188 (<u>niet verwonderlijk gezien de gekozen groep</u>)
Opera Zuid	60
Opera per Tutti	8
Kameroperahuis	8
Muziektheater Hollands Diep	1
Opera Spanga	11
Xynix Opera	2
Holland Opera	9

Anders, namelijk: *veel buitenlandse gezelschappen*, live-voorstellingen in Pathé-bioscopen (4 keer), Opera2day (1 keer), Dutch National Opera Academy (1 keer), Opera Aurora (1 keer), Utrechtse Spelen (3 keer).

5. Van welke hulpmiddelen maakt u graag gebruik om de opera te kunnen volgen/begrijpen?

<i>Soort hulpmiddel</i>	<i>Aantal keren genoemd</i>
Boventiteling	187
Libretto met vertaling (bijv. in programmaboek)	70
Partituur met vertaling	5
Mondelinge inleiding	84
Schriftelijke inleiding / synopsis	72

Anders, namelijk: diverse vormen van 'voorwerk' - opnames op CD of DVD, recensies op websites of in dagbladen.

6. Licht uw vorige antwoord toe

Open vraag - antwoorden uitgelicht in hoofdstuk twee

7. Hoe tevreden bent u over het algemeen met de door gezelschappen aangeboden vertalingen?

NB: Deze vraag bestaat uit een 'Likert scale' met waarden 1 (erg ontevreden) tot 5 (zeer ontevreden).

Erg ontevreden	9
Niet erg tevreden	2
Neutraal/weet niet	10
Redelijk tevreden	100
Erg tevreden	74
<i>Totaal</i>	<i>195</i>

Gemiddelde waardering: 4,2, oftewel overwegend **positief**.

8. Heeft u ooit een opera in het Nederlands bezocht?

Ja	75 (38%)
Nee	120 (62%)
<i>Totaal</i>	195

Van de 75 respondenten die met 'ja' hebben geantwoord zijn de opties ... keer genoemd:

<i>Type</i>	<i>Aantal keren genoemd</i>
Een originele Nederlandse opera	45
Een opera in Nederlandse vertaling	43
Een Nederlandse bewerking van een opera (bijv. voor kinderen)	29
<i>Totaal</i>	117 (<i>gem. 1,5 bezoek per persoon</i>)

9. Indien u bij de vorige vraag 'ja' heeft ingevuld, kunt u dan de titel en het uitvoerende gezelschap noemen?

Open vraag - antwoorden uitgelicht in hoofdstuk twee

10. Als een groot operagezelschap (b.v. De Nationale Opera, Opera Zuid of de Nationale Reisopera) een opera in Nederlandse vertaling uit zou voeren, zou u deze dan willen bezoeken?

NB: Deze vraag bestaat uit een 'Likert scale' met waarden 1 (absoluut niet) tot 5 (absoluut).

Absoluut niet	23
Waarschijnlijk niet	40
Misschien/weet niet	56
Waarschijnlijk wel	57
Absoluut	19
<i>Totaal</i>	195

Gemiddelde waarschijnlijkheid: 3,0, oftewel **neutraal**.

Onder de respondenten die 'ja' antwoordden op vraag 8 is de uitkomst licht positiever met een gemiddelde waarschijnlijkheid van 3,5.

11. Licht uw antwoord op de vorige vraag toe

Open vraag - antwoorden uitgelicht in hoofdstuk twee

Vraag 12 en 13 uitgelicht in hoofdstuk twee

II Vertaling

- Libretto

- Partituur

DIDO AND AENEAS

ACT the First

Enter *Dido* and *Belinda*, and Train.

Belinda

Shake the Cloud from off your Brow,
Fate your wishes does Allow.
Empire Growing,
Pleasures Flowing,
Fortune Smiles and so should you,
Shake the Cloud from off your Brow.

Chorus

Banish Sorrow, Banish Care,
Grief should ne're approach the Fair.

Dido

Ah! *Belinda* I am prest,
With Torment not to be confest.
Peace and I are Strangers grown,
I languish till my Grief is known,
Yet would not have it Guess'd.

Belinda

Grief increases by concealing.

Dido

Mine admits of no Revealing.

Belinda

Then let me Speak. The *Trojan* guest
Into your tender Thoughts has prest.
The greatest blessing Fate can give,
Our *Carthage* to secure, and *Troy*
revive.

Chorus

When Monarchs unite how happy
their State,

DIDO en AENEAS

EERSTE AKTE

Belinda

Waar komt die donderwolk vandaan?
De Goden zijn zo met uw lot begaan!
't Land voorspoedig,
Overvloedig
Is 't geluk, dus wees toch blij.
Waar komt die donderwolk vandaan?

Koor

Weg met zorgen, weg met smart,
Bij schoonheid hoort een vredig hart.

Dido

Ach, *Belinda*, ik word gekweld
En geteisterd door een groot geheim.
Rust is mij volkomen vreemd
Tot mijn verdriet zich openbaart,
Maar raad niet naar haar aard.

Belinda

Waarom blijft u zich zo kwellen?

Dido

Ik kan niemand iets vertellen.

Belinda

Dan raad ik toch: van die Trojaan
die hier verblijft bent u vervuld.
Geluk ligt ons nu in 't verschiet,
Als Troje in uw rijkdom wordt gehuld.

Koor

Als liefde de vorsten van landen
verbindt,

They Triumph at once o'er their Foes
and their Fate.

Dido

Whence could so much Virtue spring,
What Storms, What Battles did he
sing?

Anchises Valour mixt with *Venus'*
Charms,

How soft in Peace, and yet how fierce
in Arms.

Belinda

A Tale so strong and full of woe
Might melt the Rocks as well as you.

Second Woman

What stubborn Heart unmov'd could
see,

Such Distress, such Piety?

Dido

Mine with Storms of Care opprest
Is taught to pity the Distrest,
Mean wretches Grief can Touch,
So soft, so sensible my Breast,
But Ah! I fear, I pity his too much.

Belinda, Second Woman & Chorus

Fear no danger to ensue,
The *Hero* Loves as well as you.
Ever Gentle, ever Smiling,
And the Cares of Life beguiling.
Cupids Strew your path with Flowers,
Gather'd from *Elysian* Bowers.

Dance this Chorus.

Aeneas enters with his Train.

Belinda

See your Royal Guest appears,
How Godlike is the Form he bears.

Is rijkdom hun troon en vrede hun
kind.

Dido

Waar aan ontsproot zijn heldendeugd,
Uit oorlog en onrust in zijn jeugd?

Anchises' moed en *Venus'* lieflijkheid

Zo zacht, zo zacht en lief en toch zo
hard in elke strijd!

Belinda

Ach, welke vrouw van vlees en bloed
Kan zweren dat hij haar niets doet?

Tweede vrouw

Wie blijft totaal onaangeroerd

Bij zulk verdriet en zoveel moed?

Dido

Ik, door ramspoed zwaar beproefd,
Voel altijd meelij met wie hulp behoeft.
Mijn hart gaat altijd uit naar hen
Wier leven zwaar verliep. Maar ach,
zijn leed raakt mij wellicht te diep.

Belinda, Tweede vrouw en koor

Vrees niet voor een tragisch eind,
Zijn liefde is ons welbekend.
Het kan maar op één ding duiden
Klokken zullen spoedig luiden!
Hoe hij kijkt en hoe hij lacht,
Amor heeft hem in zijn macht

Belinda

Kijk, uw eregast treedt aan.
Hoe zulke schoonheid kan bestaan!

Aeneas

When, Royal Fair, shall I be blest,
With cares of Love and State distrest?

Dido

Fate forbids what you pursue,

Aeneas

Aeneas has no Fate but you.
Let *Dido* smile, and I'll defie,
The feeble stroke of Destiny.

Chorus

Cupid only throws the Dart,
That's dreadful to a Warrior's Heart.
And she that wounds can only cure the
Smart.

Aeneas

If not for mine, for Empire's sake,
Some Pity on your Lover take.
Ah! make not in a hopeless Fire,
A *Hero* fall, and *Troy* once more Expire.

Belinda

Pursue thy Conquest, Love: her Eyes
Confess the Flame, her Tongue
Denyes.

A Dance

Chorus

To the Hills and the Vales, to the Rocks
and the Mountains
To the Musical Groves and the cool
Shady Fountains,
Let the Triumphs of Love and of
Beauty be shown.
Go Revel, ye *Cupids*, the day is your
own.

A Dance.

Aeneas

O schone koningin, geef mij uw hand,
Ik ben beroofd van hart en land.

Dido

Wat u wenst, het zij verhoed.

Aeneas

Onmoglijk sinds ik u heb ontmoet.
Eén glimlach en Fortuna's zin
Komt pas na u, mijn koningin.

Koor

Liefdespijlen raken hem
Die vrees'lijk lijden zal.
En zij die schoot alleen
Behoedt zijn val.

Aeneas

Denk aan ons rijk, een nieuwe staat;
Ook daarbij is mijn hart gebaat.
Zweer mij, gevallen held, uw trouw.
Geef mij toch hoop, een toekomst
zonder rouw.

Belinda

Laat haar niet zomaar gaan, houd
moed.
U ziet toch in haar blik, wat zij
verbergt.

Koor

Aan het gras en de bomen, aan de
heuvels en dalen
Aan de kabbelende beekjes en de zon
met zijn stralen,
Verkondig hoe liefde het kwaad
overwint.
En zie toch, geliefden, de dag die
begint.

De overwinningsdans

ACT the Second

Enter *Sorceress*.

Sorceress

Weyward Sisters, you that Fright
The Lonely Traveller by Night.
Who like dismal Ravens crying,
Beat the Windows of the Dying,
Appear at my call, and share in the
Fame,
Of a Mischief shall make all *Carthage* to
flame.

First Witch

Say, *Beldam*, what's thy will.

Chorus

Harm's our Delight and Mischief all
our Skill.

Sorceress

The Queen of *Carthage* whom we hate,
As we do all in prosperous State,
E're Sunset shall most wretched prove,
Deprived of Fame, of Life and Love.

Chorus

Ho, ho, ho, ho, ho, ho, &c.

First Witch & Second Witch

Ruin'd e're the Set of Sun,
Tell us how shall this be done.

Sorceress

The *Trojan* Prince you know is bound
By Fate to seek *Italian* ground.
The Queen and He are now in Chase.

First Witch

Hark, hark, the cry comes on apace.

TWEEDE AKTE

Opperheks

Snode zusters, Haat en Nijd,
De grootste pest aan vrolijkheid,
die aan ieder doodsbed kraaien
En de grootste onrust zaaien.
Kom hier, hoor wat ik wil en deel in 't
genot:
Ik maak Dido en heel Carthago kapot.

Eerste heks

Zeg, zuster, hoe dat gaat?

Koor

Plaaggeesten zijn wij, brengers van het
kwaad.

Opperheks

Mijn haat voor haar is welbekend,
En nu vindt zij haar *happy end*.
Maar morgen is die liefde uit,
Niet langer de gedroomde bruid.

Koor

Ha ha ha etc.

Eerste en tweede heks

In één klap weg, haar rijk én man?
Hoe dan, wat is toch uw plan?

Opperheks

De prins uit Troje, Anchises' zoon,
Wacht in Italië een nieuwe kroon,
En Dido kwijnt hier, heel alleen!

Eerste heks

Hoera, wat heerlijk en gemeen!

Sorceress

But when they've done, my trusty elf
In form of *Mercury* himself,
As sent from *Jove* shall chide his stay,
And charge him Sail tonight with all
his Fleet away.

Chorus

Ho, ho, ho, ho!

A Dance.

First Witch & Second Witch

But e're we this perform,
We'll conjure for a Storm.
To mar their hunting Sport,
And drive 'em back to Court.

Chorus

In our deep vaulted Cell the Charm
we'll prepare,
Too dreadful a Practice for this open
Air.

A Dance.

The second part.

*Enter Aeneas, Dido and Belinda, and
their Train.*

Belinda & Chorus

Thanks to these Lonesome Vales,
These desert Hills and Dales.
So fair the Game, so rich the Sport,
Diana's self might to these Woods
resort.

A Dance.

Opperheks

Mijn trouwe elf, jouw tijd is daar,
ik heb voor hem een boodschap klaar.
In *Mercurius'* vorm spreek jij hem aan,
En draagt hem op meteen met heel zijn
vloot te gaan.

Koor

Ha ha ha etc.

Een dans

Eerste en tweede heks

Maar laat ons eerst begaan,
Wij sturen een orkaan.
Hun feest vergald, verstoord
En dan moet hij aan boord.

Koor

In ons duist're gewelf wordt hun
noodlot bereid,
Het daglicht verdraagt niet zo veel
haat, zo veel nijd.

Dans van de furieën

Belinda en koor

Deze heuvels, rijk en schoon,
Zulk een welige oogst gewoon.
Zo rijk het wild, zo schoon 't terrein,
Diana zelf jaagt hier op ree en zwijn.

Second Woman

Oft she Visits this lone Mountain,
 Oft she bathes her in this Fountain.
 Here *Actaeon* met his Fate,
 Pursued by his own Hounds,
 And after Mortal Wounds,
 Discover'd, discover'd too late.

A Dance to Entertain Aeneas.

Aeneas

Behold upon my bending Spear
 A Monster's Head stands bleeding.
 With Tushes far exceeding
 Those did *Venus'* Huntsman Tear.

Dido

The Skies are Clouded. Hark how
 Thunder
 Rends the Mountain Oaks asunder.

Belinda & Chorus

Haste, haste to Town this open Field,
 No shelter from the Storm can yield.

Exit.

*The Spirit of the Sorceress descends to
 Aeneas in likeness of Mercury.
 Het tweede deel*

Spirit

Stay Prince and hear great *Jove's*
 Command,
 He summons thee this Night away.

Aeneas

Tonight?

Spirit

Tonight thou must forsake this Land,
 The angry God will brook no longer
 stay,

Tweede vrouw

Hier baadt zij haar heilige voeten
 Hier komt zij de aarde groeten
 Hier vond ooit een jager wreed
 Zijn eind toen hoogmoed viel.
 Zijn eigen meute die hem beet
 Benam hem hart en ziel.

Aeneas

Zie hoe ik met mijn trotse speer
 een monsterkop doorkliefde.
 Zijn slaglanden veel groter
 dan de beul van *Venus'* liefde.

Dido

Wolken pakken samen, kijk!
 Een storm bedreigt mijn arme rijk.

Belinda en koor

Snel, snel naar huis. Hier kunnen wij
 niet schuilen voor de storm op komst.

*De geest van de opperheks daalt neer in de
 vorm van Mercurius*

Geest

Wacht, prins, en hoor wat Zeus
 beveelt: U moet hier nog vannacht
 vandaan!

Aeneas

Vannacht?

Geest

Vannacht moet u Carthago uit,
 Verzoek zijn woede niet door niet te
 gaan.

Jove commands thee waste no more,
In Love's delights those precious
Hours,
Allow'd by th' Almighty Pow'rs.
To gain th' *Hesperian* Shore,
And Ruin'd *Troy* restore.

Aeneas

Jove's Commands shall be obey'd,
Tonight our Anchors shall be weigh'd.

But ah! what Language can I try,
My Injur'd Queen to pacify?
No sooner she resigns her Heart,
But from her arms I'm forc'd to part.
How can so hard a Fate be took,
One Night enjoy'd, the next forsook.
Yours be the blame, ye Gods, for I
Obey your will, but with more Ease
could dye.

Exit.

Zeus beveelt u, ach, verdoe uw tijd niet
meer met vrouw en beest,

Dat is nu wel weer mooi geweest.
Een nieuw rijk wacht
Op uw verstand en macht!

Aeneas

Zeus' bevelen zijn gehoord;
Vannacht nog gaan wij weer aan
boord.

Maar ach, hoe zeg ik straks aan haar,
Dat ik weer uit haar leven vaar?
Nog amper schonk ze mij haar hart
Of ik moet wijken van haar zij.
Hoe leeft zij met zo'n bitt're smart?
Eén nacht geluk maar hadden wij.
Wreed is des goden wil, nietwaar?
Ik volg uw orders op, maar 't valt me
zwaar.

ACT the Third

Enter the Sailors.

First Sailor & Chorus

Come away, fellow Sailors, your
Anchors be weighing,
Time and Tide will admit no delaying.
Take a Boozy short leave of your
Nymphs on the Shore,
And silence their Mourning,
With Vows of returning,
But never intending to Visit them
more.

The Sailors Dance.

Sorceress

See the Flags and Streamers curling,
Anchors weighing, Sails unfurling.

First Witch

Phoebe's pale deluding Beams
Gliding o'er deceitful Streams.

First Witch & Second Witch

Our Plot has took,
The Queen's forsook,
Elissa's ruin'd, ho, ho, ho!

Sorceress

Our next Motion,
Must be to storm her Lover on the
Ocean.
From the Ruin of others our Pleasure
we borrow,
Elissa bleeds tonight, and *Carthage*
flames tomorrow.

DERDE AKTE

Eerste Zeeman en koor

Licht de ankers, mijn vrienden,
't Is tijd om te varen,
Weer terug op de woelige baren.
Zeg maar heel gauw gedag aan je
liefjes aan land,
Beloof ze je terugkeer en eeuwige
trouw,
Al denk je allang aan een andere
vrouw!

Opperheks

Wat een uitzicht deze morgen,
Alle liefde opgeborgen.

Eerste heks

Zeil gehesen, listig wit,
Dit is 't einde van de rit

Eerste en tweede heks

Ons plan geslaagd
En Dido klaagt!
Dit is haar einde! Ha ha ha.

Opperheks

Ons vervolg wordt
Een storm die op Aeneas' vloot straks
neerstort.
Om 't verdriet van een ander wringen
Wij onze handen;
Dido huilt vannacht, Carthago zal
verbranden!

Chorus

Destruction's our delight, delight our
greatest Sorrow,
Elissa dies tonight, and *Carthage* flames
tomorrow.

A Dance.

Enter Dido, Belinda, and Train.

Dido

Your counsel all is urg'd in vain
To earth and heav'n I will complain!
To earth and heav'n why do I call?
Earth and heav'n conspire my fall;
To Fate I sue, of other means bereft.
The only refuge for the wretched left.

Belinda

See Madam, see where the Prince
appears,
Such Sorrow in his looks he bears,
As would convince you still he's true.

Aeneas

What shall lost *Aeneas* do?
How Royal Fair, shall I impart
The Gods' decree and tell you we must
part.

Dido

Thus on the fatal Banks of *Nile*,
Weeps the deceitful Crocodile.
Thus Hypocrites that Murder Act,
Make Heav'n and Gods the Authors of
the Fact.

Aeneas

By all that's good,

Koor

Wij bloeien op door leed en leed is nu
voor handen;
Ja, Dido rouwt vannacht, Carthago zal
verbranden!

Dido

Bespaar mij nu uw goede raad.
Wat kan mij troosten nu hij gaat?
De goden zijn mij slechtgezind,
Zij nemen af wie 'k heb bemind.
Dus roep ik nu Fortuna aan; waar men
alleen uit diepe wanhoop heen zal
gaan.

Belinda

Kijk, mevrouw, wie daar ineens weer
staat!
Zo'n treurnis spreekt van zijn gelaat,
dat niemand twijfelt aan zijn woord.

Aeneas

Waarom werd ons geluk verstoord?
Hoe, mooie koningin, vertel ik wat
Zeus deed verstaan? Het spijt me... ik
moet gaan.

Dido

Ach, krokodillentranen zijn
Geen troost voor deze helse pijn.
Een echte man blijft bij zijn daad
en geeft de Goden niet de schuld van
zijn verraad.

Aeneas

Ach toe, mijn lief...

Dido

By all that's good: no more,
All that's good you have Forswore.
To your promised Empire fly,
And let forsaken *Dido* dye.

Aeneas

In spite of *Jove's* command I'll stay,
Offend the Gods, and Love obey.

Dido

No, faithless Man, thy course pursue,
I'm now resolved as well as you.
No Repentance shall reclaim
The Injur'd *Dido* slighted Flame.
For 'tis enough what e're you now
decree,
That you had once a thought of leaving
me.

Aeneas

Let *Jove* say what he please, I'll stay.

Dido

Away, away. Away, away.

Aeneas

No, no, I'll stay, and Love obey!

Dido

To Death I'll fly, if longer you delay.

Exit Aeneas

Dido

But Death, alas! I cannot shun,
Death must come when he is gone.

Chorus

Great Minds against themselves
conspire,
And shun the Cure they most desire.

Dido

Ik ben uw lief niet meer.
Weg is mijn geluk, mijn eer.
't Beloofde land wacht, ga dus maar,
Al is daarmee mijn leven klaar.

Aeneas

Ik kan het niet, ik blijf en geef
Aan u mijn hart zo lang ik leef.

Dido

Nee, neem uw loze trouw en ga;
Ook mijn besluit staat nu wel vast.
Geen mooie woorden praten goed hoe
Dido's eer is aangetast.
Want wat u nu ook nog belooft en
zweert,
Uw twijfel heeft mij al van u gekeerd.

Aeneas

Ik blijf en Zeus beveelt maar raak!

Dido

Verdwijn, vervul uw godentaak.

Aeneas

'k Verkie, mijn lief, bij u te zijn.

Dido

Verlaat mijn land, ga weg, verdwijn!

Dido

Maar zijn vertrek, dat redt mij niet.
De dood is wat hij achterliet.

Koor

Zo komt een ed'le geest ten val,
Verkiest wat hem versmachten zal.

Dido

Thy hand *Belinda*, darkness shades
me,
On thy Bosom let me rest,
More I would but Death invades
me.
Death is now a Welcome Guest,

When I am laid in Earth, may my
Wrongs create
No trouble in thy Breast.
Remember me, but ah! forget my Fate.

Chorus

With drooping Wings ye *Cupids* come,
And scatter Roses on her Tomb.
Soft and Gentle as her Heart,
Keep here your Watch and never part.

Dido

Blijf hier, *Belinda*, nu wordt alles
duister.
Sta mij bij; geef mij kracht.
Reeds hoor ik des doods gefluister,
Wenkend naar de oneindige nacht.

Als ik straks dood en begraven ben,
Denk dan enkel nog aan mij
Met vreugde, met liefde in uw hart.
Vergeet mij niet, maar laat mij gaan.

Koor

Kom nu, met vleugels zwaar van
rouw. U, liefdesgoden, blijf haar
trouw. Waak, waak teder over haar,
en schenk haar rozen ieder jaar.

