

Lättfärdiga måltexter

Den svenska schlageröversättningens metoder

Johan Franzon

Light or easily made target texts: The methods of Swedish schlager translation

Schlager was used as a term for songs on the Swedish popular music market from the 1920s and on. Coincidentally, song translation practices developed that varied rather seamlessly between liberty and fidelity. Nevertheless, based on an extensive corpus of Swedish target song lyrics, released 1916–2011, I identify and name six roughly distinguishable text methods: *near-enough translation*, *perspective-shift translation*, *hook transposition*, *single-phrase spinoff*, *phonetic calque*, and *all-new target song lyrics*. Examining the chronological distribution of the variation, most exploration of the experimental middle ground was found in the 1960s and 1970s. One decisive factor may be increased tailoring of lyrics for specific performers or venues. From the 1980s and on, changing circumstances seem to have made imported music released with Swedish lyrics less prevalent on the market, but widely variable song translation methods continue to be practiced in later decades too.

Keywords: song translation, schlager, skopos, popular music

Där låg ett skimmer över Rydbeck's dagar
fantastiskt, utländskt, flärdfullt om du vill,
men det var sol däri. Kritiken klagar
att P3-lyssnaren blev imbecill.
[- - -]
Om än vårt språk blev mera engelskt brutet,
vårt lejons rytande blev ändå rutet.
Fast dåligt översatt, så lät det rätt så svenskt.

Så börjar och slutar Tage Danielssons långa dikt "Det eviga" från 1967, som är både en parafraas på Esaias Tegnér och en generalmönstring av 1960-talets svenska radiopop. Men vad menar han med slutorden att det var "dåligt översatt"? Skulle bättre översättningar ha gjort den svenska 1960-talsschlageren mindre imbecill? Borde översättningarna ha varit trognare, eller var det mest det faktum att de var översättningar, en del av en amerikansk kulturimport, som kritiserades? Kanske menar han att det var just för att översättarna tog sig friheter som det blev rätt så bra ibland? I alla fall tror jag att Danielsson talar utifrån sin egen erfarenhet, som radiochef

Johan Franzon

Nordiska språk, Finsk-ugriska
och nordiska avdelningen,
Helsingfors universitet
Helsingfors, Finland
E-post: johan.franzon@helsinki.fi
ORCID: [0000-0002-6961-8875](https://orcid.org/0000-0002-6961-8875)

Puls – musik- och dansetnologisk
tidskrift, nr 9, 2024, s. 27–43.
DOI: [10.62779/puls.9.2024.23734](https://doi.org/10.62779/puls.9.2024.23734)
ISSN: 2002-2972

Originalartikel. Den här artikeln har
genomgått sakkunniggranskning av två
anonyma granskare.

Denna artikel publiceras med öppen
tillgång under villkoren i Creative Commons.
Erkännande-licensen (CC BY 4.0),
som tillåter användning, spridning och
reproduktion i vilket medium somhelst,
förutsatt att originalverket är korrekt
citerat.

© 2024 Johan Franzon





Fig. 1. Stefan Demert låg också på Svensktoppen, bland annat med låten "Till SJ" 1971, vars melodi är den amerikanska tågsången "Freight train" (Elizabeth Cotten, 1900-talets början). Foto: Robert Montgomery. Svenskt visarkiv.

när Melodiradion tillkom 1961 och även som översättare av en och annan schlagersång under pseudonymen Ivar Tedde.

Dikten speglar den tid när en stor del av det populärmusikaliska utbudet utgjordes av utländsk musik som försågs med svensk sångtext för att lanseras på LP, EP och i radio. År 1967 kan framstå som något av en kulmen på en era då schlageröversättning var normen. Svensktoppen startade 1962, musikkkanalen P3 började sända 1966. Samtidigt blev utländska radio-kanaler och skivor lättare att lyssna på och få tag i. Verk av nyare pop- och rockstjärnor, som Beatles och Rolling Stones, sjöngs på svenska mer sällan. Sannolikt ökade medvetenheten om att det till de svenska artisternas låtar fanns utländska original. En person som var ung på 1970-talet, författaren Klas Gustafson (2016: 85), har i en bok om schlagerkungen Stikkan Anderson vittnat om hur onödiga och dåliga texter han tyckte Stikkan lanserade amerikanska låtar med.

I Finland har ordet *käännösiskelmä* (översättningsschlager) myntats för att beskriva denna tid och dess musikimport. Några år efter Danielssons dikt sjöng Stefan Demert på skoj, i en annan men besläktad genre, om att lura musiklyssnare: "Trubaduren är en luring, ja en riktig luring [...] Texten och musiken har han skrivit själv, tror ni, men det är en översättning och en stulen melodi".¹ Men när svensk schlagerimport behandlas i nöjeshistorikern Kalle Linds podd *Snedtänkt* är han osäker på hur det ska rubriceras: "Det är ibland översättningar, det är ibland ytterst fria tolkningar, det är ibland adaptationer, transkriberingar, men jag tror att tolkningar måste väl ändå vara det mest heltäckande begreppet" (Lind 2017).

Utforskandet av den svenska schlageröversättningens metoder har nog ofta stannat vid detta: det har uttryckts olika åsikter och rätt viss oklarhet om det är fråga om (god) översättning eller ej. Det har i alla fall motiverat mitt försök till en mer exakt kartläggning av området mellan översättning och helt ny svensk sångtext. Det utmynnar här i en genomgång av de sex över-

1. Sången "Luring" 1970, en översättning och vidaredikning av den amerikanska folkvisan "The Dodger".

sättningsmetoder jag identifierat, sedan ges en översikt över 1900-talets schlageröversättning i ett diagram och till sist granskas ett urval sångtexter närmare. I en tidigare publikation med mer plats för sångtextexempel har jag utrett skillnaden mellan metoderna i större detalj (Franzon 2021). I föreliggande artikel går jag vidare med de aspekter som är mest relevanta för svensk populärmusikhistoria, och som svarar på frågorna: Kan man urskilja orsaker och metodval bakom textförfattandet? Vilka avgörande vändpunkter verkar kunna skönjas på 1900-talets svenska schlagermarknad?

Schlager och översättning

Om ordet *schlager* kan ordböcker upplysa oss att det myntades i Wien på 1800-talet om musikstycken som helt enkelt ”slog”: sålde mycket och visslades på gatorna. Strax efter 1920 blev det tyska lånordet fort normalordet för varje kommersiellt lanserad sång eller visa i allmängiltigt populär stil. ”Man ska alltid ha på lager / en schlager, en schlager”, som Sven Paddock skrev för Sickan Carlsson att sjunga (”Jag ska’ sjunga för dig”, till Sten Axelsons musik 1939). Några decennier senare, när fler musikstilar etablerat sig, blev schlager snarare en genre bland andra, ibland synonym med svensktopps hits, dansbandsmusik, *easy listening* eller hur det nu rätt benämns. Förr betydde ordet populärmusik i stort, men nu är det bara vissa av låtarna som tävlar i Eurovisionsschlagerfestivalen (länge det svenska namnet på Eurovision Song Contest) som kallas schlagermusik, medan andra inte anses vara det. Jag har nu utnämnt år 1967 till den vändpunkt varefter betydelsen långsamt började förtunnas, men detta kan givetvis utforskas vidare.²

Även *översättning* är ett delvis mångtydigt ord. Inom översättningsvetenskapen studeras alla slags företeelser som innebär överföring mellan språk-system. Översättning blir då ett övergripande ord för textkommunikation över språkgränser med hjälp av språkexperter. För att undvika idén att bara trogna översättningar räknas används de neutrala termerna källtext och källspråk, liksom måltext för den text översättaren levererar på sitt mål-språk. Ett forskningsmål kan i stället vara att genom måltexten utröna vad översättaren haft för inställning eller målbild (*skopos*³) eller vad de rådande översättningsnormerna säger om makt- och kulturrelationer mellan länder eller målkulturens uppfattning av en viss genre, ämnessfär, målgrupp och så vidare. En faktisk, översatt text sägs representera vad som accepteras eller identifieras som översättningsmässigt (*ekvivalent*) på något sätt.⁴

Problemet när det gäller musikbranschen är att ordet översättning inte används alls, åtminstone inte på ett konsekvent sätt. Utgående från internationell upphovsrätt (musiklicenser o.s.v.) är den officiella termen *textbearbetning* (*lyric adaptation*), vilken benämner alla nya texter som skrivs till ett musikstycke med text som redan registrerats (på svenska: ”stimmats”). Eftersom det i Sverige mest handlat om musikförlag som fått rätt att utge ett utländskt musikförlags sånger på sitt eget språkområde har *subförlag* och *subtext* blivit praktiska ord. Artister sjunger *covers*. Ingen av dessa termer

2. Svensk populärmusikhistoria har utforskats akademiskt, men fokus har varit antingen genre-mässigt snävare: på ”sentimental populärsång” i Strand (2003), bredare: på ”jazz” under 1900-talets första halva i Fornäs (2004) eller tidsbegränsat: på ”Svensktoppen” i artikeln av Smith-Sivertsen (2017). Säverman (2000) gör i sin lättlästa översikt liknande reflektioner kring schlagerbegreppet som jag.
3. I kortaste sammanfattning har översättningsforskningens gamla fokus på optimal likhet (*ekvivalens*) efterträtt av dels en litteraturhistoriskt influerad, systemtänkande inriktning (t.ex. Toury 1995), dels en inriktning på översättarens *skopos*, det vill säga sikte på en viss användning, texttyp eller målgrupp, enklast förklarad i Nord (1997).
4. Så beskrivs den deskriptiva översättningsforskningens mål i Toury (1995).

specificerar något om språk, än mindre om någon förväntan på trogna översättningar.

Ett empiriskt grepp om sångöversättning

Så här långt konstaterar jag att de två centrala begreppen, schlager och översättning, är något flytande i konturerna. Mer exakt blir det inte heller om man letar i andra vetenskaper efter diskussioner om sångöversättning eller sångmaterial som flyttat – och förändras i flytten – mellan språkområden. De termer som används är ofta övergripande och ibland svårpreciserade: *trading* och *ackulturation* inom musiketnologin, *version*, *makeover*, *tribute* eller *homage* inom populärmusikforskningen, *transkreation* eller *tradaptation* inom viss slags litterär översättning och även företag som säljer översättningstjänster. För min del får sådana termer gärna fortsätta användas som allmänna rubriker och karakteristiker. Min lösning är att i stället göra en mer exakt beskrivning av just denna textpraktik: populär-musikaliskt måltextskrivande. För att gå empiriskt till väga har jag valt åtta kompositörer/låtskrivarteam och sökt samla allt som skrivits på svenska till deras musik. Resultatet blir inte en total kartläggning men snarare en provkarta med ett antal titthål, representerande olika sånggenrer, stilar och decennier, från 1920- till 1990-tal:

Ray Henderson/B.G. DeSylva	46 måltexter 1922–1996
Jerome Kern	40 måltexter 1916–2010
Frank Loesser	25 måltexter 1948–1985
Jerry Leiber/Mike Stoller	36 måltexter 1957–2003
Burt Bacharach	49 måltexter 1958–2010
Dolly Parton	24 måltexter 1976–2011
Prince	5 måltexter 1985–1998
Sting	11 måltexter 1993–2009
	<i>summa = 236</i>

Att utgå från kompositören, den som nästan alltid är namngiven och sökbar, var nödvändigt för att få en ingång i de olika materialtyper och arkiv som finns: notblad och schlagertexthäften hos Svenskt visarkiv, Musik- och teaterbiblioteket, SKAP:s arkiv (hos STIM) och Kungliga Biblioteket samt fonogram i Svensk mediedatabas (på KB). Inte nödvändigt men naturligt följer av detta att de kompositörer som valts är sådana som verkat långvarigt produktiva, stilbildande och gynnade med många svenska översättningar.⁵

5. Metodvalet får också försvara att de flesta är amerikaner, vita och män.

Materialet som jag samlat i syfte att både brett och behändigt överblicka 1900-talets populärmusikimport visade sig kunna indelas i sex kategorier, alla byggda på denna fråga: vad har måltextförfattaren faktiskt tagit upp av källsångtextens innehåll? Med något besvär och en del gränsfall har jag identifierat sex huvudsakliga textmetoder, som jag gett så urskiljande namn som möjligt: *nära-nog-översättning*, *perspektivskiftesöversättning*, *poängtransponering*, *enstaka ord-bygge*, *fonetisk kalkering* och *helt ny text*. Det väsentliga här är inte att söka upprätta vattentäta skott mellan översättning och icke-översättning utan tvärtom: visa att schlagersångöversättare alltid kombinerat frihet och trohet längs en mycket glidande skala. Jag återkommer till materialet men vill först med några mer välkända exempel visa att alla metoder faktiskt varit i bruk och haft framgång på den svenska populärmusikmarknaden i minst hundra år.

Sångöversättningens metoder

En *nära-nog-översättning* är inte så ordagrann som en prosaöversättning men dock ”nära nog” för att likna annan översättning av rimmad lyrik. Ett rimligt synsätt är, enligt mig, att se sångtexten som en (mycket kort) pjästext, med någon form av handling, miljö och uppträdande personer (jfr Strand 2003). En formbunden, versifierad översättning kan mycket väl ha som mål att återge samma händelseförlopp i stort med samma känslö- och viljeuttryck hos den/dem som skildras eller talar i texten. Enklare uttryckt är det en måltext med hela sitt innehåll hämtat från källtexten, med någon grad av synonymi. I alla tider har det gjorts sådana: från ”Celle que j'aime est parmi vous”⁶ som Ernst Rolf 1917 översatte och sjöng som ”Mitt svärmeri är alltså här” till Anne Linnets ”Tusind stykker” som Björn Afzelius 1989 gjorde till ”Tusen bitar”. (Om man som Afzelius skippar ett par rimer är det ofta lätt från danska till svenska att få innehållet likt.) Denna kategori kan vara den lättaste att spontant känna igen men den svåraste att avgränsa. Sven-Olof Sandberg (SOS) ändrade ”Ole Faithful” till ”Gamle Svarten”, men allt annat som sägs om mannen och hans häst i den korta berättelsen är faktiskt detsamma på svenska.⁷ I en pedantisk bedömning vill jag kalla ett generiskt hästnamn (på en som även kallas ”min trogne gamle vän”) för ett vermsässigt val som rent språkligt är ”nära nog”. Det blir ingen skarp gräns, men det går att skilja från nästa metod.

I en *perspektivskiftesöversättning* har något bärande ändrats, bytts ut eller tagits bort, som berör personer, handling eller bakgrund. Ändringen verkar leda till – eller bero på – att innehållet (samma situation och händelseförlopp) betraktas ur ett annat perspektiv. Perspektivet uppfattas säkert som mer svenskt när Sandberg översätter ”When it's springtime in the Rockies” så att det blir: ”När det våras ibland bergen”, men rent faktiskt skulle även dessa berg kunna vara Klippiga bergen i USA. De beskrivs bara i så allmänna ordalag att vi inte ser det.⁸ Något liknande, fast tvärtom, är det när musikalens sången ”The best of times” frågar: ”As for tomorrow, well who knows?” och ”What's left of summer but a faded rose?”⁹ Ture Rangström skärper perspektivet när han preciserar frågan: ”Vem vet om morgondan har sol?”



Fig. 2. ”Var är den snö som föll i fjöl” är visserligen ett citat från den franske poeten François Villon, men musikalen *La Cage aux Folles* utspelar sig på Rivieran där man sällan behöver bekymra sig om snö och sakna sol. Men vinklingen kan ha bidragit till att ”Vår bästa tid är nu” blev en så stor schlager i Sverige. Jan Malmsjö och Carl Åke Eriksson dansar på Malmö stadsteater 1985. Foto: Anders Mattson. Musik- och Teaterbiblioteket.

6. Vincent Scotto – Jean Rodor & Jean Bertet 1914.
7. Michael Carr & Hamilton Kennedy 1934. Svensk text och inspelning av SOS 1935.
8. Robert Sauer & Mary Hale Woolsey 1929. Svensk text och inspelning av SOS 1931.
9. Musikalen *La Cage aux Folles*, Jerry Herman 1983.

och ändrar årstiden: ”Vem minns den snö som kanske föll i fjol?” Man anar en nordbos syn på saken. Tydligast är när sången byter huvudperson: ”Tillsammans är ett sätt att finnas till” skildrar samma möte mellan mannen och servitrisen som ”A better place to be”,¹⁰ fast nu upplevt av servitrisen i stället (gestaltad av Lill Lindfors). Två populärmusikhistoriker menar att Björn Barlachs textändringar är en ”liten, men tydlig, markering som ger sången en annan tyngdpunkt och [varmare, berörande] dimension” – alltså en ”perspektivförskjutning av skeendena” (Lahger & Ermalm 2010:205).

Nästa behov i denna bokstavliga närläsning av schlagersångtexter blir att skilja perspektivskiftesöversättning, där översättaren så att säga går in i samma rum men från ett annat håll, från *poängtransponering*, då denne flyttar målsången till ett annat rum, i saklig bemärkelse. Dock kvarstår huvuddragen i källsångens versbygge. Översättningsvetenskapen benämmer det ibland som *domesticering* när utländska geografiska referenser byts mot inhemska, som när ”Das war in Schöneberg” blev ”Det var på Lorensberg”, ”Did your mother come from Ireland” blev ”En liten påg i Skåne” och Alf Robertson gjorde om ”The Jamestown ferry” till ”Hon klev på Finlandsbåten”.¹¹ Men transponering täcker även fall där en sångidé behålls men tillämpas på ett annat innehåll eller ämne, exempelvis den grövre satiren när ”Hello Muddah, Hello Fadduh (A letter from camp)” blev ”Brev från kolonien” eller den byggpolitiska kommentaren när ”Il ragazzo della Via Gluck” blev ”Lyckliga gatan”.¹² Om sångerna då utspelas i Sverige är det underförstått, men även annat har ändrats.¹³ Vad man känner igen är versbygget, det något svårpreciserade retoriska skelettet, den sångmässiga strukturen – ofta knutet till sångtiteln eller några särskilt framträdande refrängfraser, på engelska kallat *hooks* – det som utgör och frambär sångens poäng. Metoden liknar mycket vad som sker i sångparodier och humoristiska travestier, för visst är det omplanteringen som är det roliga när ”New York, New York” översätts till endera ”Malmö, Malmö” eller ”Borås, Borås”?¹⁴

Även fragment av källsången återstår i ett *enstaka ord-bygge*, men här handlar det om närmast godtyckliga, slumpmässigt funna bitar av dess text. För övrigt har målsången en ny, egen berättelse och sång- och refrängidé. Mest bara ordet *blå* kvarstod när S.S. Wilson skrev texten ”I min blommiga blå krinolin” med sången ”Alice blue gown” som förlaga. Detsamma gäller ”I’ve got a lovely bunch of coconuts” som blev Povel Ramels ”Far! Jag kan inte få upp min kokosnöt” och ”Ein bisschen Frieden”, som på svenska handlade om ”En liten fågel” och ett fredsbudskap bara högst metaforiskt kunde tolkas in.¹⁵

Alla fyra metoderna ovan kan kombineras med *fonetisk kalkering*.¹⁶ Att källsångens ljudvärden betyder något i sig måste vara orsaken till att ABBA-sången ”Take a chance on me”¹⁷ av Niklas Strömstedt fick refrängfrasen ”Tänk det känns som vi” när den sjöngs i musikalen *Mamma Mia* 2005. Samma orsak i en annan variant är att uppta originalsångens ord intakta, som när Gösta Rybrant lät sångraden: ”All I want is having you and music, music, music” bli: ”Dig kan jag ej skiljas från och music, music, music”.¹⁸ Dessa översättningar är för övrigt nära nog, men även poäng-

10. Harry Chapin 1972, svensk text Barlach 1978.
11. Walter Kollo – Rudolf Bernauer & Rudolf Schanzer 1913, svensk text Axel Engdahl 1914; Jimmy Kennedy & Michael Carr 1936, svensk text Anita Halldén 1937; Bobby Borchers & Mack Vickery 1972, svensk text Robertson 1982.
12. Allan Sherman & Lou Busch 1963, svensk text Cornelis Vreeswijk 1965; Adriano Celentano – Luciano Beretta & Miki Del Prete 1966, svensk text Britt Lindeborg 1967.
13. Några översättningsvetare använder begreppet *cultural transposition* för att benämna sådana friare textmanipulationer, inklusive ”the wholesale transplanting of the entire setting of the ST” (=source text) till en målkulturell miljö (Hervey & Higgins 1992:30).
14. John Kander – Fred Ebb 1977, svenska texter Åke Arenhill 1988, Knut Agnred 1984.
15. Harry Tierney – Joseph McCarthy 1919, svensk text Anita Halldén 1924; Fred Heatherton 1944, svensk text Ramel 1950; Ralph Siegel – Bernd Meinunger 1982, svensk text Monica Forsberg 1982.
16. Efter termen *calque*, översättning ordled för ordled, hos Vinay & Darbelnet (1958). Om fonetisk översättning av populärmusik jfr Smith–Sivertsen (2016).
17. Benny Andersson & Björn Ulvaeus 1977.
18. ”Music! Music! Music! (Put Another Nickel In)”, Stephen Weiss & Bernie Baum 1950.

transponeringar kan kalkera språkljud, som när ortnamnet ”Jackson” byts mot ”Laxå” både som sångtitel och spelplats.¹⁹ Dessutom finns exklusivt fonetisk kalkering: när källan i källsången inte ens är enstaka ord utan bara ljuden. Så var fallet när låten ”Alley-oop”²⁰ skulle spelas in på svenska av Brita Borg och refrängen självklart blev: ”Allihop”. Ett annat exempel är ”Just a gigolo” som på svenska blev ”Gösta Gigolo”²¹. Även här finns sångparodier som följer samma princip: kalkeringen av ljuden är halva roligheten när gruppen Spirella girls 1997 gjorde om Dolly Partons ”Jolene” till ”Brolin”, en sång om fotbollsspelaren Tomas Brolin. Det är knappast samma innehåll, men poängen transponeras: ”ta inte min man”.

I princip lättast att beskriva är en *helt ny text*: en måltext som saknar all semantisk och fonetisk likhet med källsångtexten. När Karl Gerhard importerade den ryska sång vars titel kan översättas som ”Glada grabbars marsch” (av Isaak Dunajevskij 1934) kvarstod ingen likhet i Gerhards revytext ”Den ökända hästen från Troja” (1940). Från modernare tid, fast från portugisiska till engelska, kan nämnas ESC-vinnaren ”Amar pelos dois” (Luisa och Salvador Sobral 2017). Snart efter segern dök ett antal covers upp (t.ex. på Youtube) på olika språk, gjorda av entusiaster som försökt återge texten och dess löfte att ”älska för två”. Lika snart kom en inspelning av Alexander Rybak vars refrängfras, ”May I spend this dream with you”, saknade all sådan likhet. Motivet bakom hans ”tribute cover” sades ändå vara stor respekt: ”the big love and admiration I have for this song”.²² Det som översatts var i så fall uttrycket i musiken, känslan i rösten, rörelsen i harmoniken snarare än texten som sådan. Därmed måste även innehållslig nyttextning räknas med som en del av det hela, en slutpunkt på den glidande skalan från bevarande till oberoende.

Alla distinktioner mellan kategorierna ovan bygger på en rent textmässig jämförelse. Att en målspråklig version av en importerad låt kan vara lik eller olik på många andra sätt är givet: musikaliskt är det ibland ett mål att noggrant härma en viss sångstil eller kopiera ett musikarrangemang, ibland att i stället appropriera: göra sången till sin egen. Intrycket av den musikimport som bevarats – på notblad eller skiva – är ändå att musiken allra oftast kvarstår intakt, åtminstone i de aspekter som utgjort översättarens arbetsunderlag: versformen, den melodisk-harmoniska strukturen. Det ligger i sakens natur – och stipuleras ibland i avtal – att det musikstycke som köpts och ska lanseras med svensk text inte (får) ändras. Huruvida det någon gång fanns krav från originalrättighetsägare eller svenska musikproducenter att inte heller textinnehållet fick ändras är en empirisk fråga, men det var ingen allmän norm. En som var med under närmare fyra decennier av den svenska schlagereran, textförfattaren Britt Lindeborg (1998:164), har sammanfattat sitt sångöversättande sålunda: ”Jag skrev alltid efter eget sinne och musikförlagen gav mig för det mesta fria händer”.

Även musiker kan tillåtas eller själva ta sig rätt att spela med fria händer. När gammal popmusik övergår till att kallas standardmelodier kan det göras jazztolkningar av dem, eller omarbetningar i form av *mashups* och *remixes* (eller TikTok-videor). Att Rybak spelar Sobrals musik på sin fiol är ju också

19. Jerry Leiber & Billy Edd Wheeler 1963, svensk text Stikkan Andersson 1967.

20. Dallas Frazier 1957, svensk text Simson (Hans Alfredson?) 1960; *Alley-oop* kommer från franskans *allez hop* och är en baseboll-term, upplyser wikipedia mig om.

21. Leonello Casucci – Julius Brammer 1928, engelsk text Irving Caesar 1929, bearb. Louis Prima 1956, svensk text Warnerbring 1985. Om Gösta är gigolo i mer semantisk mening framgår inte.

22. Alexander Rybaks instagram, citerat på en Eurovisionsblogg: <https://wiwibloggs.com/2017/05/15/lis-ten-alexander-rybak-co-vers-salvadors-amar-pelos-dois/189624>. Se även <https://www.youtube.com/watch?v=FNd3tyY7C-cA> (Sidorna senast besökta 15 februari 2024.)

ett slags översättning, till ett annat tonspråk. Mer subtila samspel mellan text, melodi och musikalisk tolkning kan givetvis beskrivas, men här ligger alltså fokus på de svenska textöversättarnas arbetsinsatser.

Nio decennier av schlageröversättning

Kanske har inte ens måltextförfattarna själva hållit så noga reda på om de ägnat sig åt översättning eller eget textförfattande alla gånger. En fördel med en mer exakt kategorisering är att den möjliggör jämförelser, till exempel över tid. När jag för in de 236 målsångtexterna i min korpussamling i ett diagram ordnat i decennier efter den svenska sångens första utgivning ser det ut som följer:

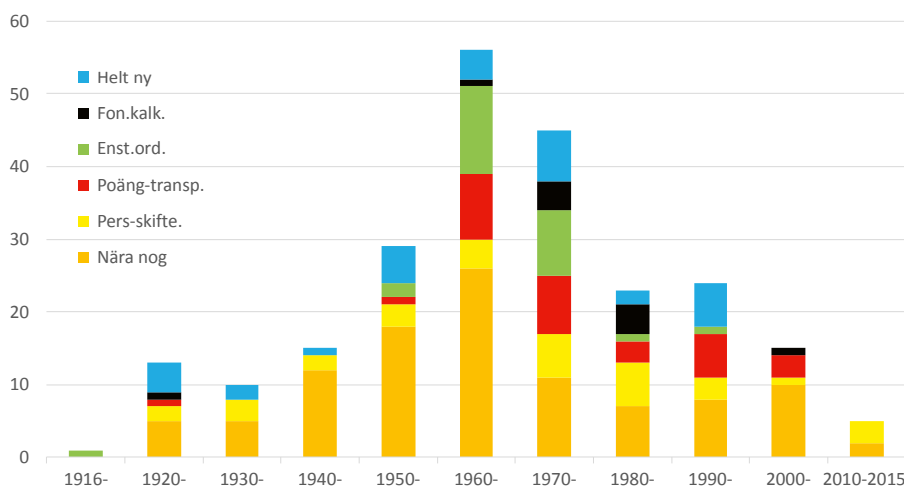


Fig. 3. Sångöversättningsmetoder uppdelade efter decennium.

Det man först lägger märke till är den höga stapeln som får 1960-talet att framstå som den svenska schlagerimportens mest lukrativa år samt de plötsligt sjunkande talen på 1980-talet. Det förra är nog delvis en mäteffekt som följer av metodvalet; såväl Leiber & Stoller och Bacharach som de äldre Kern och Henderson fortsatte att översättas under 1960-talet. Men att måltexternas samlade mängd sjunker från 1980 kan ha samband med större förändringar på musikmarknaden, som jag återkommer till. Indelningen har gjorts efter vad jag i en noggrann textjämförelse bedömt som huvudmetoden för måltextskrivandet, och som fonetisk kalkering räknas bara exklusiv sådan, alltså bara dem som inte kan räknas till en annan (orange, gul, röd eller grön) kategori.

Viktigast att märka är att alla olika sångöversättningsmetoder förekommer genomgående. Ända från 1920-talet har schlagerimporten hanterats på olika sätt, men från 1960-talet tar de friare, mer experimentella, metoderna en större andel av det hela, och på 1970-talet större ändå. Med diagrammet som bakgrund kan man teckna en utveckling genom olika skeden och fundera på orsaker till variationen. Kan schlagereran indelas närmare i en revyepok, en nottrycksepok och en Svensktoppsepok?²³

23. Så som jag föreslog i artikeln ”Schlageröversättning” (Franzon 2014).

Revy- och nottrycksepoken

En förutsättning för den svenska schlageröversättningens första blomstring var kommersialiseringen av den internationella populärmusikmarknaden och etableringen av musikförlag. Karl Gerhard, revyförfattaren och teaterdirektören som bildade eget musikförlag 1925, förklarar kortfattat:

Innan Stim [Svenska tonsättares internationella musikbyrå] kom till, måste utländska melodier köpas med förlagsrätt, om en teater skulle få vara ensam om uppförandet, och det var inga småsummor som begärdes. För fem tyska melodier betalade jag till Brülls förlag i Berlin 6000 kronor i garantisumma och måste även förpliktiga mig att låta utge dem på något musikförlag. (Gerhard 1956:46)

Självklart var att en sång som skulle förläggas och säljas i Sverige alltid behövde en svensk text. Utan att utländska musikförlag verkar ha lagt sig i kunde texten göras om både mycket och lite, för bruk på antingen fonogram eller scenen. Sången "If I had a talking picture of you" lanserades i en Hollywoodfilm 1929 och sjöngs året efter in på en svensk 78-varvsskiva, översatt mycket nära: "Om jag får en liten tonfilm av dej".²⁴ Men samma år sjöng Ernst Rolf i revy och på skiva en text som Karl Gerhard skrivit på ett helt annat uppslag: "Är det ingen som vill dansa med henne?". Endast den senare blev ett slagnummer.

I Rolfs revyer sjöngs också exempelvis sångerna "Bye bye blackbird", "I'm a dreamer aren't we all" och "I wonder how I look when I'm asleep" med helt nya svenska texter: "Åh min aning", "Om och om och om igen" och "Det kommer nog en vacker dag till dig"²⁵ – fast man i den sistnämnda noterar att refrängordet *kommer* kalkerats på *wonder*. Men där sjöngs också nära översättningar: "365 days" blev "365 dar" och "Sonny boy" blev "Pojken min".²⁶ Varken praktiskt eller ekonomiskt gjorde detta någon skillnad: bägge slags måltexter blev underlag för iscensatta revynummer, notblad och 78-varvsinspelningar.

I diagrammet (fig. 3) kan man, med förbehåll för materialets begränsade omfattning, få något stöd att skilja mellan en revyepok – huvudsakligen 1920- och 1930-tal – och en nottrycksepok – 1940- och 1950-tal. Under den förra märks bland översättningarna ett större inslag av helt nya måltexter; det verkar visa att revyförfattare, med egna idéer till revynummer, mest hade behov av nya dansrytmer och slagkraftiga melodier. Något decennium senare dominerar (nära-nog-) översättningarna, vilket kan förklaras av att schlagerimporten oftare går via musikförlag till framföranden på skiva, dansbanor och i radio, utan att lika ofta ta vägen över revy scenen. Samma notblad blev underlag för flera lanseringar: musikarrangemang för olika underhållningsorkestrar och inspelningar på olika skivbolag. När sången inte skraddarsyddes för ett visst ändamål fanns mindre anledning att ändra innehållet.

Rätt vanligt synes dock vara perspektivskiftesöversättning av ett slag som möjligen kunde kallas "blekning": i stort sett samma berättelse men

24. Ray Henderson, B.G. DeSylva & Lew Brown 1929, anonym svensk översättning insjungen av Sven Daland 1930.

25. Henderson – Mort Dixon 1926, DeSylva & Henderson & Brown 1926 & 1929, svenska texter av Gösta Stevens & Rolf 1927, Herr Dardanell & Rolf 1927, Stevens 1930.

26. Kern – Grey 1916, svensk text Anita Halldén 1920; Henderson, DeSylva, Brown & Al Jolson 1924, svensk text Herr Dardanell 1929.

förenklad, förkortad och med annat fokus. Två kända filmschlager med musik av Jerome Kern utgavs på svenska som "En skön saga" och "Jag minns Paris". I den förra saknas de satiriska, humoristiska slängar som finns i filmduetten "A fine romance" (mellan Ginger Rogers och Fred Astaire 1936), i den senare den smärta över att Paris 1940 ockuperats av nazisterna, som ligger underförstådd i "The last time I saw Paris".²⁷ Om man så vill återges samma huvudbudskap men omtolkat som enklare månskens- respektive turistromantik. Metoden gav ändå tillräcklig framgång för musik- och skivbolagen, då sångerna spelades in flera gånger: den förra av Gösta Jonsson, Johnny Bode och Alf Alfer 1937, den senare av Nils Kihlberg och Ulla Billquist 1942 och Rune Hallberg 1955.

Hur översättningsmetoden påverkas av användningen av sången kan studeras i en jämförelse mellan en nära-nog-översättning, gjord 1943, och ett enstaka ord-bygge tre decennier senare: (1)

Källsången	Nottrycksversionen	Dansbandsversionen
[- - -] So I chaffed them and I gaily laughed, to think they could doubt my love. Yet today, my love has flown away, I am without my love. Now laughing friends deride, Tears I cannot hide, So I smile and say, "When a lovely flame dies, Smoke gets in your eyes." ²⁸	[- - -] Så med skämt har man bemött mig jämt, jag skrattat förnöjd däråt. Men i dag min kärlek är ur lag, och jag är böjd för gråt. Då säger jag förstämt: "Jag rår inte för, om när elden dör, rök i ögat jag får svedan blir en tår." ²⁹	[- - -] Jag haft tur som träffat en som du Det står helt klart för mej Men tyvärr ser många snett på oss Och det förstår jag ej Folk kan nog ej förstå Jag haft tur som få Blev med ens så kär Det känns alltid så här Sen jag mötte dej ³⁰

Måltextversionerna representerar också två olika medieformer. Notbladet "Rök i ögat" blir en klingande sång bara om man spelar på piano eller kanske sjunger med till en importerad stenkaka med en av många amerikanska insjungningar av "Smoke gets in your eyes" (från musikalen *Roberta*, filmad 1935 och 1952). 1970-talsversionen levde sitt liv enbart som klingande musik, spelad live på danskvällar och inspelad på vinyl av Bert Bennys 1972, Thor-Erics 1976 och minst sex dansband till. Mest dansbandstypisk är Sven-Ingvars 1976, med taktfast rytm, en glad kör som upprepar refrängfrasen och saxofon, elgitarr, trummor och maracas.³¹

Målsången "Sen jag mötte dej" är uppenbart målinriktad efter sin praktiska användning. Bara enstaka ord härrör från källan: "laughing friends deride" kan vara källan till "tyvärr ser många snett på oss". I övrigt är situationen i sången en annan: lycka, tur och tacksamhet över att ha funnit kärleken. Det äldre sångnamnet, "Rök i ögat", står som kapitelrubrik i Håkan Elmquists bok om SKAP:s verksamhet. Hans ironiska tonfall lockar en att tro att denna "subtext" framstod för musiker, åtminstone för Elmquist, som ett olyckligt

27. Kern – Dorothy Fields 1936, svensk text Sven Paddock; Kern – Oscar Hammerstein 1941, svensk text Karl-Lennart & Ninita 1942. Se t.ex. <https://www.youtube.com/watch?v=tJ-oqKtIALVM> och <https://www.youtube.com/watch?v=H4vOd-2kGCDQ> (Sidorna senast besökta 15 februari 2024).

28. "Smoke gets in your eyes", Jerome Kern – Otto Harbach 1933, © Warner/Chappell Music Publishing.

29. "Rök i ögat", svensk text av Elsie Paul 1943, Gehrmans musikförlag.

30. "Sen jag mötte dej", svensk text av Lars E. Carlsson, först inspelad 1972.

31. Se t.ex. <https://www.youtube.com/watch?v=GNr7jj3rg-8> (senast besökt 15 februari 2024).

exempel på en sådan – ”full av klichéer” (Elmquist 2001: 303). Han förklarar att det räckte att det fanns en sångtext hos det svenska subförlaget för att detta – och till någon liten del även översättaren – skulle inkassera en del av de STIM-pengar musiklicenseringen gav. Det svenska notbladet kan ha använts av dansorkestrars refrängsångerskor, men lika gärna – troligen oftare – har sången spelats bara instrumentalt.

”Rök i ögat” ger prov på vad en prioritering av innehållslig närhet kan leda till: ovanliga ordval, onaturlig ordföljd, formell stilton och konstig metaforik. Nu är förstas Otto Harbachs originaltext lite högstämnd (redan med 1930-talsmått mätt), så måltextern återstämmer faktiskt något av detta, men en lyrisk förhöjning blir det knappast när den svenska texten förklarar att det är ”svedan” från röken som får den förälskade människan att gråta, inte bristen på klarsyn. Dock blev även denna text inspelad på skiva, av ”Jerry K Gustafson & populärensamblen Scafell Pike” – ett band med anstrykning av camp, men först 1977, när sången redan nylanserats i dansbandsform.³²

Mot fler friare grepp

Var det så att producenter och rättighetsinnehavare gradvis blev varse att resultatet blev bättre när textskrivaren hade en mer precis målbild i sinnet, i form av ett visst slags framförande? Eller var det en följd av att skivproducenter steg för steg övertog initiativet från musikförlagen när det gällde schlagerimport? Som en märkeshändelse, om inte en vändpunkt, framstår utgivningen av ”On a slow boat to China” på svenska 1948.³³ Den blev mycket framgångsrik i en översättning som är konsekvent i sitt perspektiv och sin presentation. Texten: ”Res med mej Stina / i en roddbåt till Kina, / det går så lagom fort!” är som gjord att passa Sven Arefeldts måttligt jazzande pianospel och farbroderligt skojfriska tonfall. Som ett humoristiskt inslag kan man säkert ha uppskattat de ”kinesiserande” melodifraser Arefeldt nynnade som öppning och avslut på skivan. Rent språkligt kan man se *Stina* och *roddbåt* som ett mer närsynt sätt att benämna flickan och båten från källsången – ett perspektivskifte, således. Men det motsvarar förstas inte Frank Loessers avsikt: att skildra en romantisk långkryssning över Stilla havet, något som folk i USA säkert hade lättare att tänka sig som en realitet.³⁴

Den svenska sången har flera gånger återutgivits på både LP och CD och spelats in på nytt, bland annat av Östen Warnerbring 1965, Vikingarna 1997 och Everts kvintett 2010. En nyinspelning som är en poängtransponering gjordes av studentorkestern Osquar Mutter 1985 med texten: ”Res med mig, Greta, i ett flygplan till Kreta”. Men sången 1948 har inte bytt ut sakinnehållet, bara ändrat perspektivet i enlighet med en dåtida svensk genrestil. Året före, 1947, hade Kvartetten Synkopen sjungit in Ulf Peder Olrogs ”Resan till Chyterae” – om två troll som åker på havet ”i en liten gisten holk” – och Lennart Hellsing utgivit en från danska översatt barnvers om två barn som seglade i en träsko. Att Hellsing 1950 skrev den kända versen ”Lappricka pappricka” om en absurd resa ”i ett gult citronskal många gula mil / upp

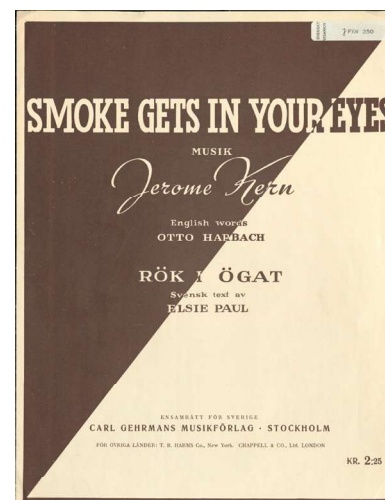


Fig. 4. ”Rök i ögat” är ett bra halvrim men låter kanske mindre poetiskt än ”Smoke gets in your eyes”. Bakom pseudonymen Elsie Paul döljer sig musikförläggaren Einar Rosenborg. Svenskt visarkiv.

32. Se t.ex. <https://www.youtube.com/watch?v=ar5EWGjUWxg> (senast besökt 15 februari 2024).

33. Frank Loesser 1948, svensk text Reinhold Fojack & Nils-Georg 1949, Nils-Georgs musikförlag. Se t.ex. <https://www.youtube.com/watch?v=m24H8DAGHkg> (senast besökt 15 februari 2024).

34. ”On a slow boat to China” lär ha varit ett fast uttryck, till exempel vid kortspel om pengar, med innebörden att det sakta men säkert går åt helvete.



och ner och bort på sjön av citronil” var visserligen efter Arefeldts inspelning, men den intertextuella manegen verkar liksom krattad. Här har i en målsångsversion stoffet från källsången i en konsekvent (fast om man så vill felaktig) läsning av översättarna smält samman med ett kongenialt framförande i sång och pianospel och därtill resonans av aktuell svensk nonsensvers. Ur ett svenskt perspektiv var Kina skrattretande långt borta.

Fig. 5. Den lätt spexige jazzpianisten Sven Arefeldt hade flera skivframgångar med lite exotiskt färgade låtar, till exempel ”Bongo, bongo, bongo (Civilisation)”, i svensk översättning av Gösta Rybrant 1948. Okänd fotograf. Svenskt visarkiv.

Svensktoppsepoken

Vem som i Sverige lanserade en viss sång på skiva blev viktigare på 1960-talet. Snarare än att hoppas på att alla sålda noter spred glädje i otaliga svenska hem via privata pianon blev vinylförsäljning, radiospelning och Svensktoppsplacering viktigare som framgångsmätare. Förlagen fortsatte med svenskspråkiga notblad en bit in på 1960-talet, så med det exempel (2) som citeras här är vi på sluttampen. Det jämförs med två skivutgivna målsångtexter, en för en krogshow och en för en singelskiva.

(2)

Källsången	Nottrycksversionen
[- - -] Hey, little girl Better wear something pretty Something you'd wear to go to the city And dim all the lights Pour the wine, start the music Time to get ready for love [- - -] ³⁵	[- - -] Du, lilla fru, var beredd, gör dig vacker. Gör dig beredd på andras attacker! Tänd levande ljus i ditt hus och var redo! Var på hans kärlek beredd! [- - -] ³⁶
Krogshowversionen	Singelversionen
[- - -] Hej jag är vamp och jag vet att jag borde vagga på höften, men jag har fått diskbräck Håll upp lite vin dämpa ljus, kom och kyss mej Kom ska vi älska en stund [- - -] ³⁷	[- - -] Hej lilla stumpan Nu gäller det livet Lufta nu vinet, sätt på en platta och dämpa belysningen stoppa hans pipa Snart ska han falla igen [- - -] ³⁸

Det är inte omotiverat att kalla Hal Davids sångtext smått reaktionär, med sina förmaningar till hemmafrun att göra sig attraktiv – för som det står i texten: "Wives should always be lovers too". Kanske uppfattades den som sådan av många i Sverige redan 1963. I sin måltext gör Rybrant en prydlig versteknisk lösning, med naturliga rim och rytmiska fraser, som tillvaratar det mesta av källsångens innehåll, rent semantiskt. Davids text ger en varning: "There are girls at the office" och en uppmaning: "Time to get ready". Av det som möjligen förstods som skämtsamt i originalet får vi på svenska ett militäriskt "andras attacker" och ett scoutmässigt "var redo". Ännu mer patriarkaliskt, eller bara lite riktningsslöst? Det speglar inte den sensuella lyster i Burt Bacharachs melodi. Kanske Rybrant mest är oinspirerad efter att i decennier ha levererat detta slags måltexter till musikförlag? Oavsett hur man vill evaluera just denna sång kan konstateras att innehållsmässigt nära nog inte hindrar att mer subtila, stilmässiga nyanser förloras.

Rybrants text kom aldrig på skiva. I de två andra texterna, gjorda för specifika sångare, finns till att börja med inga onaturliga ordföljder som: "Var på hans kärlek beredd". Den text Beppe Wolgers skrev för Monica Zetterlund att framföra på Hamburger Börs 1965 har drag av parodi eller åtminstone ett slags motläsning av Bacharach–Davids kvinnobild. I sången som heter och börjar: "Hej, jag är vamp" har poängen transponerats från hemmafruns värld till nattklubbens, men strukturen är kvar: hon räknar upp punkterna i det vanliga förförelseprogrammet – men bekänner att hon tyvärr har besvär med att utföra det: för mager, lågt blodtryck, snuva osv. Om den professionella vampen klåpar med vampandet ska man inte heller

35. "Wives and lovers", Burt Bacharach – Hal David 1963, © Warner/Chappell Music Publishing.

36. "Du, lilla fru...", svensk text Gösta Rybrant 1964, Gehrman's musikförlag.

37. "Hej, jag är vamp", svensk text Beppe Wolgers 1965. Se t.ex. <https://www.youtube.com/watch?v=Shio8WrS8fE> (senast besökt 15 februari 2024).

38. "Hej, lilla stumpan", svensk text Warnerbring 1965.

begära det av hustrun. Originalpoängen saboteras.

Östen Warnerbring sjöng själv in låten 1965, översatte nära nog men verkar ändå ha velat mildra poängen. Visserligen sjunger han: ”du var så vacker där framme vid koret” men lägger till ett vänligt: ”Vacker ännu när du vill”. Mest märkbart är hur han gestaltar hemmafruns man i sin sång, trots att denne omtalas i tredje person: ”Hej lilla stumpan med vigselbeviset / Mannen din kommer snart hem”. På slutet upprepar han inte samma rad (”Time to get ready / Time to get ready”) utan gör det hela till en jazzimprovisation: ”Snart ska han falla igen / ja snart ska han falla / å nu kommer han / o nu faller han / känner du hur han faller / jäää”. När sålunda Warnerbring liksom faller i realtid på inspelningen upplever vi en mindre överlägsen, kåtare man. Om han därmed gör förmaningarna till något mer skämtsamt (”kasta din städrock och fixa frisyren”) kan man kalla det perspektivförskjutning, men i så fall rätt lite i texten och mycket mer i framförandet.

Från 1930-tal till 1960-tal märks alltså en övergång från schlagerinspelningar, som oftast utformades som dansorkesterarrangemang med refrängsång, till sångtexter som var som små pjästexter gjorda för en viss iscensättning, om inte fysisk så ljudmässig. Nottrycksöversättningar som gjordes så att säga blint, för musikhandelns hyllor, trängdes åt sidan för texter som skraddarsyddes för bestämda syften, scener och artister. Skillnaden mellan den blekta ”En skön saga”, den misstolkande men framgångsrika ”I en roddbåt till Kina” och de två tillvridna versionerna av ”Wives and lovers” verkar vittna om utvecklingen och kan studeras även som kulturmöten mellan (de kanske svåröversatta) avsikterna i källsången och olika svenska behov, iscensättningar och intertextuella resonanser.

Schlagererans slut

Som sagt verkar praktiken att förse utländska låtar med svenska texter minska mycket i omfattning under 1980-talet. Orsakerna kan vara flera som samverkar: Både engelskkunskaperna och tillgången till den internationella musikmarknaden ökade. Behovet av svensk sång tillfredsställdes av nya popgrupper och rockpoeter som skrev sin egen repertoar på svenska. Allt fler av dem sjöng även på engelska och turnerade utomlands. För det slags sånger som brukade översättas till svenska verkar dansbanden, och i någon mån svensk country, fungera som ett slags reservat. Men viktigast var säkert en omstrukturering av musikförlagsmarknaden. Svenska musikförlag köptes upp av allt större, internationella mediekoncerner. Internationella låtskrivare, åtminstone de framgångsrika, valde allt oftare att äga sitt material i egna bolag och kontrollera rättigheterna, inklusive översättningar. Att det fortsatt görs översättningar till importerad musik är ett faktum. Men de utgör inte längre den breda mittfåran (*middle of the road* som det hette i amerikanska radiogenreformat), och det som kallas *schlager* krymper till en allt mindre del av det hela. Därför nöjer jag mig med ett par nedslag.

Dolly Parton gjorde insteg på den svenska pop- och countrymarknaden, men också på julsångsmarknaden. Hennes ”Christmas without you”



Fig. 6. Det skämtades en del med männen i salongen i krogshowen *Farfars gladbarn* 1965 med de mångbegåvade damerna Monica Nielsen, Monica Zetterlund, Lizzi Alandh och Sonya Hedenbratt. När liveinspelningen från scenen gavs ut på skiva blev den en del av populärmusikmarknaden. Foto: Jarl Ekenryd. Philips skivbolag.

finns i flera svenska versioner, likaså "I believe in Santa Claus" – en som är nära nog (fast lite bleknad) och en med perspektivskifte (där tron på Gud är borttagen).³⁹ Och "(I'll be home) With bells on" finns som såväl nära-nog-översättning, poängtransponering ("Jag kommer hem på söndag" av Alf Robertson 2002) som enstaka ord-bygge – julbjällrorna blir i stället bröllopsklockor.⁴⁰ Något liknande är fallet med Sting på 1990- och 2000-talet: av elva svenska måltexter är sex ganska trogna (med perspektivskifte i Ainbusk Singers "Varje steg du tar" 1993 och Patrick El-Hags "Hur sköra vi är" 2007, men även friare tolkningar har gjorts. "Moon over Bourbon Street" har två gånger transponerats till svensk geografi: 1997 som "Måne över Stureplan", en sorgesång över en dödsskjutning, och 2006 som "Måne över Marenplan", en hyllning till Södertälje.⁴¹ "Fields of gold" översattes mycket nära två gånger (för Ainbusk Singers 2002, av Susanne Alfvengren 2007), och sedan med poängtransponering så att de gyllengula sädesfälten byttes mot en fri horisont: "Jag ska minnas dig i en västanvind / där himlen har sin början. / Du hann få dom ord som fanns inom mig / där havet har sitt slut".⁴²

Variationen är konstant, fast proportionerna förändras. I diagrammet (fig. 3) syns hur nära-nog-översättningarnas andel först är hög, minskar relativt under ett par decennier men ökar på 00-talet. I mitt diagram kan denna nytrogna våg vara en återspeglning av hur äldre jazzstandards och schlagerklassiker (av t.ex. Kern och Bacharach) plockas fram på nytt i särskilda skiv- och konsertprojekt. Men vanligt är också *tribute albums*, som undersökts av Greenall (2014). Hon fann att översättningar till norska, danska och svenska och diskussionen kring CD-projekten följer fyra uttalade eller uppfattade syften (*skopos*): som hyllning till en viss låtskrivare eller sångare (Bob Dylan, Janis Joplin o.s.v.) men också som uttryck för en antingen pedagogisk, språkpolitisk eller personligt konstnärlig vilja. Det görs ännu sångöversättningar av populärmusik, kanske färre totalt sett, men oftare resultat av enskilda, unika projekt, för temaalbum, konsertturnéer, litterära övningar eller teateruppsättningar.

I det nya årtusendet finns ännu plats för experiment som Bröderna Dobermanns sånger på värmländsk dialekt, där bland annat rockklassikern med refrängen: "You know he's gone, gone, gone / Hip-shaking King Creole" används som underlag för en berättelse om att muta länsman när han kommer på en med hembränning: "Å jä gan gan en liter tå då bäst ve kört / Jaa, jä gan gan gan å sen se hadd han ittna hört".⁴³ En exklusivt fonetisk kalkering från 2003 har också sin plats på populärmusikkartan, kanske något marginell, men med ett uppsåt som framstår som både parodiskt, musikaliskt uppriktigt och språkpolitiskt. Vissa översätter i syfte att komma rätt så nära, andra med källtexten mer som ett underlag för sin egen idéutveckling.

Slutord

"Schlageröversättning" beskriver en sånggenre som ansågs lättfärdig, utan andra anspråk än att roa för stunden. Säkert var texterna ofta också fort och

39. "Ja, jag tror att tomten finns" 1992, text av Ingela Pling Forsman; "Det är klart att tomten finns" 1990, text av I. Isaksson.

40. "När som klockan klingar", text av Olle Ekh, inspelad av dansbanden Stig Lorentz 1985 och Lasse Stefan 1987. Se t.ex. <https://www.youtube.com/watch?v=R2Rbh-Xu6jc> (senast besökt 15 februari 2024).

41. Svenska texter av Jan Sigurd 1997 och Ninne Olsson 2006.

42. Svensk text av Johan Thorsell insjungen av Mathias Holmgren 2007. Se t.ex. <https://www.youtube.com/watch?v=Z3G-FktmRnWU> (senast besökt 15 februari 2024).

43. Jerry Leiber & Mike Stoller 1958. Sångtexten "Jaktmarker å Sprattelvatten" (G Dobermann & G Dobermann) publicerad på webbplatsen <http://www.brodernadobermann.se> (senast besökt 15 februari 2024).

lätt färdiga, när det var bråttom att få ut noterna i handeln och musikerna in i inspelningsstudion. Schlageröversättning kan vara vad som händer när översättare får fria händer och uppmanas bidra till att sångnummer slår: alla varianter mellan trohet och frihet kan uppstå. Att den förväntan på respekt för källtexten som är normal i litterär översättning (av poesi och prosafiktion) inte rådde är uppenbart, men det faktum att en sång gör sin verkan i ett sångligt framförande inför publik bör också ha påverkat textförfattarna. Från 1920-talet växte denna praktik hos musikförlag och skivbolag till en nästan industriell verksamhet. På 1960- och 1970-talen experimenterades mest fritt med olika sätt att sätta svensk text till importerad musik. Det kan ha samband med att svenska sångtexter alltmer framstod som alternativ till utländska låtar som också kunde höras i original, till skillnad från i schlagerrens början då de helt ersatte dem. Sedan 1980-talet har begreppet *schlager* fått en snävare betydelse och användning, samtidigt som översättning blivit mindre viktigt för svensk musikimport. Att inse att den verksamhet som övergripande kan kallas sång- eller schlageröversättning rymmer en mängd olika textmetoder, målbilder och sätt att använda källsånger som förlagor är en bra grund för fortsatt empiriskt studium.

Referenser

Internetkällor

- Bröderna Dobermann. Webbplats, <http://www.brodernadobermann.se>, besökt 15 februari 2024.
- Franzon, Johan 2014. "Schlageröversättning". I: *Svenskt översättarlexikon*. <https://litteraturbanken.se/oversattarlexikon/artiklar/Schlageroversattning>, publicerat 2014, senast besökt 15 februari 2024.
- Lind, Kalle 2017. Poddavsnittet *Om svenska låttolkningar* 4 maj 2017, tillgängligt på <https://sverigesradio.se/avsnitt/888424>, senast besökt 15 februari 2024.
- Rybak, Alexander 2017. Instagraminlägg, citerat på webbsidan <https://wiwibloggs.com/2017/05/15/listen-alexander-rybak-covers-salvadors-amar-pelos-dois/189624>, senast besökt 15 februari 2024.
- Svensk mediedatabas, <https://smdb.kb.se>

Tryckta källor

- Danielsson, Tage 1996. *Tage Danielsson i urval av Hans Alfredson*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Elmqvist, Håkan 2001. "Rök i ögat" – en äkta subtext". I: *Det svenska musikundret. Från Winter till vår tid*. Red. Håkan Elmqvist. Stockholm: Ekerlids förlag, s. 302–305.
- Fornäs, Johan 2004. *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedts.
- Franzon, Johan 2021. "The liberal mores of pop song translation. Slicing the source text relation six ways". I: *Song translation. Lyrics in contexts*. Red. Johan Franzon, Anjo K. Greenall, Sigmund Kvam & Anastasia Parianou. Berlin: Franck & Timme, s. 83–121.
- Gerhard, Karl 1956. *Katt bland hermeliner*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

- Greenall, Annjo Klungervik 2014. "Scandinavian popular song translation in the late twentieth and early twenty-first centuries and their skopoi". I: *True North. Literary translation in the Nordic countries*. Red. B.J. Epstein. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, s. 191–209.
- Gustafson, Klas 2016. *Schlagerkungens krig. Abba och Hoola Bandoola på Stikkan Andersons slagfält*. Stockholm: Alfabeta.
- Helsing, Lennart 1947. *Ole dole doff och andra barnrim*. Stockholm: KF:s bokförlag.
- Helsing, Lennart 1950. *Summa summarum*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Hervey, Sandór & Ian Higgins 1992. *Thinking translation. A course in translation method French to English*. London & New York: Routledge.
- Lahger, Håkan & Lasse Ermalm 2010. *De legendariska åren. Metronome Records*. Stockholm: Premium publishing.
- Lindeborg, Britt 1998. *Lyckliga gatan. Du finns inte mer...* Stockholm: Premium publishing.
- Nord, Christiane 1997. *Translating as a purposeful activity*. Manchester: St. Jerome.
- Smith-Sivertsen, Henrik 2016. "Pop- og rockteksten som klang/musik". I: *Det sjungna ordet: forskningsperspektiv på mötet mellan text, musik och framförande*. Red. Viveka Hellström & Karin Strand. Stockholm: Musikverket, s. 112–114. <http://musikverket.se/svensktvisarkiv/files/2016/08/Det-sjungna-ordet-konferensrapport.pdf>
- Smith-Sivertsen, Henrik 2017. "The story of Svensktoppen. How the Swedish music industry survived the Anglophone 1960s and invested for the future". I: *Made in Sweden: Studies in popular music*. Red. Alf Björnberg & Thomas Bossius. New York: Routledge, s. 37–47.
- Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar. Text och kontextstudier i sentimental populärsång*. Diss. Umeå universitet. Skellefteå: Ord & visor.
- Säverman, Ove 2000. *Sånt är livet. Den svenska schlageren*. Stockholm: LL-förlaget.
- Toury, Gideon 1995. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Vinay, Jean-Paul & Jean Darbelnet 1958. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Montréal: Beauchemin.