

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Borràs i Dorca, Laura; Debergh, Cecilia, dir. Traducció d'una ària d'òpera. :  
És realista establir com a prioritat criteris fonètics en la traducció de cançons?.  
2015. (1203 Grau en Traducció i Interpretació)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/147038>

under the terms of the  license



---

# TRADUCCIÓ D'UNA ÀRIA D'ÒPERA

---

*És realista establir com a prioritats criteris fonètics en la traducció de cançons?*



LAURA BORRÀS I DORCA

TUTORA: CÉCILIA DEBERGH

Juny de 2015

## Taula de continguts

0.	Introducció .....	1
1.	Marc teòric: la fonètica. Conceptes fonamentals a considerar. ....	2
1.1.	El sistema fonològic.....	2
1.2.	Consideracions sobre les nocions d' <i>accent</i> en català i en francès.....	2
1.3.	Presentacions dels sistemes fonològics vocàlics català i francès i breus aportacions del mètode verbo-tonal .....	4
2.	Part pràctica: traducció d'una ària d'òpera .....	10
2.1.	Contextualització de l'ària dins l'òpera en qüestió. Establiment dels elements semàntics ineludibles en la traducció. ....	10
2.2.	Anàlisi i selecció dels fonemes vocàlics.....	11
2.2.1.	Anàlisi de la lletra dins la partitura. Temps forts i semi-forts. ....	11
2.2.2.	Assignació d'equivalències .....	15
2.3.	Traducció .....	17
2.4.	Avaluació de la traducció .....	19
3.	Conclusions .....	23
	Bibliografia .....	25

## 0. Introducció

L'objectiu principal d'aquest treball és trobar una traducció catalana adient per a una ària operística en francès, de manera que els sons de la traducció catalana s'apropin al màxim als sons de l'original francès. He volgut definir la problemàtica per al treball amb la pregunta següent:

*És realista establir com a prioritat els criteris fonètics en la traducció de cançons?*

La pregunta que podria venir al cap tot seguit és: com se sap si els criteris fonètics han estat els preponderants o no en una traducció? Doncs, a priori, s'establiran unes condicions que haurà de complir el text traduït. Aquestes condicions seran avaluable numèricament un cop la traducció estigui acabada, com s'explicitarà en la part pràctica.

Així doncs, primerament hauré de fer uns petits apunts de fonètica vocàlica comparada entre el francès i el català que situïn cada so vocàlic al lloc on li pertoca. Tot seguit analitzaré la cançó des d'un punt de vista fonètic i finalment la traduiré, intentant guardar la mètrica sempre que sigui possible i, d'entre les traduccions possibles, justificaré les meves eleccions seguint els criteris fonètics que hauré exposat a la primera part del treball.

La part teòrica d'aquest treball se centra només en la fonètica vocàlica del francès i del català per les següents raons: d'una banda, per la raó pràctica que si intentéssim fer una fonètica comparada completa més o menys seriosa entre totes dues llengües aquest document s'estendria massa en l'espai i en el temps; de l'altra, perquè la intenció final d'aquestes pàgines no és purament lingüística, sinó que és una traducció d'una ària d'òpera. Hom es podria preguntar per què no s'ha escollit la fonètica consonàntica per a fer-ne l'anàlisi, enlloc de la vocàlica. La resposta és senzilla: la tècnica del cant clàssic se centra sobretot en les vocals, perquè són les notes en què s'aguanten els sons llargs. És precisament en la vibració de les cordes, amplificada per un ressonador com la boca sense cap obstacle entremig, que s'aconsegueix la bellesa de la veu lírica, és a dir, en la qualitat de les vocals. Les consonants fan més aviat un paper de nexa i, igual que la frontissa que articula una porta, uneixen una vocal amb la següent. Tanmateix, no s'està negant la importància de les consonants, ja que són precisament aquestes les que articulen les paraules, fan entenedor el text cantat, i, en alguns casos, ajuden a col·locar al lloc que li pertoca la vocal que ve després, però es tendeix a pronunciar de la mateixa manera les consonants en totes les llengües. Si ens fixem en la r, per exemple, veurem que tant en un *lied* alemany com en una ària francesa o italiana es pren la pronúncia italiana (que és la mateixa que l'espanyola, o la catalana si es prefereix); és a dir, la r alveolar, que s'articula deixant vibrar la llengua darrere de les dents superiors. Això es fa perquè articulant una r ovular, és a dir la r francesa o alemanya, que es pronuncia fent vibrar l'úvula (campaneta) contra la part posterior de la llengua, es varia l'aire i, per tant, la qualitat del so que s'emet. Finalment, en el cas que també s'analitzés la fonètica consonàntica hauria d'entrar a dissecar els fenòmens de contacte, que són ben interessants, però allargarien massa el treball i seria inoperant tenir tots els fenòmens en compte a l'hora de traduir. Per a fer la comparació de les dues fonètiques vocàliques utilitzarem l'Alfabet Fonètic Internacional (AFI). Haurem de tenir en compte, però, que quan s'apliquen els criteris de l'AFI s'aplica un valor general, i un mateix signe pot aplicar-se en diferents llengües per a representar sons que no són ben bé idèntics.<sup>1</sup>

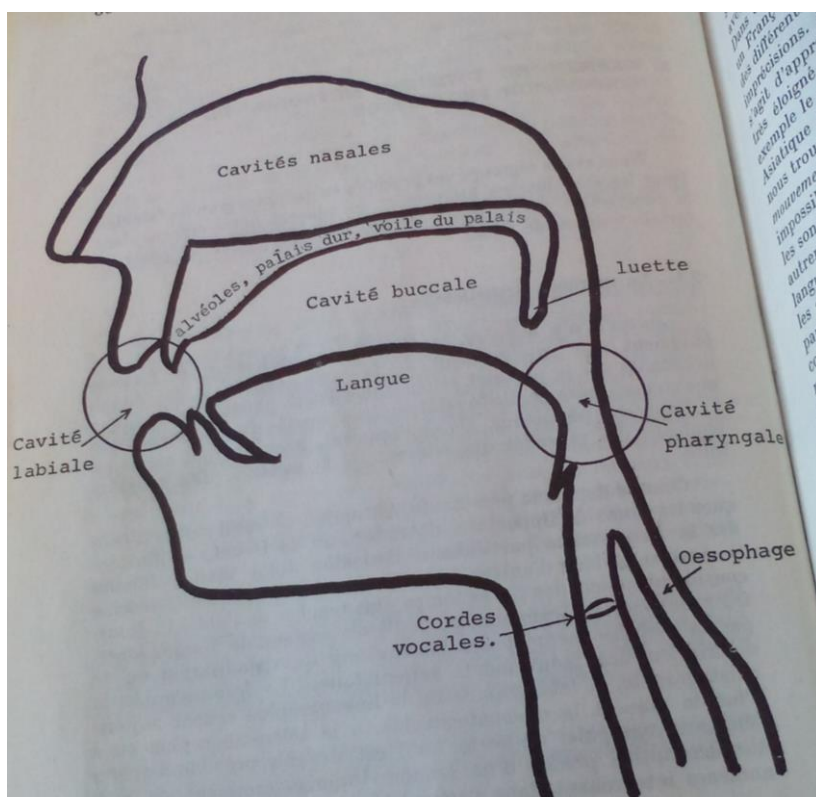
---

<sup>1</sup> (RAFEL, 1999)

## 1. Marc teòric: la fonètica. Conceptes fonamentals a considerar.

### 1.1. El sistema fonològic

Primerament, i abans de parlar de sons, hem de considerar les eines amb les quals aquests sons



1 L'aparell fonològic (RENARD, 1971)

es produeixen: en el cas de la veu humana, totes presents en l'instrument que és l'ésser humà. En la Imatge 1 podem observar-hi els diferents elements corporals que conformen el sistema fonològic. D'entrada, tenim les cordes vocals, les responsables que s'emeti un so. Tot i anomenar-se cordes no ho són, sinó que són més aviat uns replers de la membrana mucosa que cobreix la laringe que, quan es posen en vibració, creen la veu. En posició de relaxació, quan no emetem cap so, les cordes estan unides d'una banda i

separades de l'altra, de manera que deixen una obertura en forma triangular. Sí, pel contrari, expulsem aire amb els pulmons i n'obstruïm la sortida ajuntant les cordes, aquestes es posen a vibrar de tal manera que es produeix la veu. Tot seguit ens trobem la faringe, que té la funció de comunicar amb l'estómac per l'esòfag, i amb els pulmons la laringe. Té accés directe a la boca i a les cavitats nasals, que estan separades de la boca pel paladar dur. La membrana que en penja per la part posterior de la boca conforma el paladar tou o vel del paladar, que és mòbil i pot tocar la faringe. Quan ho fa, la cavitat nasal queda necessàriament aïllada de la boca, i s'ha de treure l'aire per la boca, cosa que porta a pronunciar les vocals. Aquesta posició bucal té lloc quan diem les vocals en català. També passa amb la major part de vocals del francès, però no amb totes. En francès hi ha algunes vocals que es pronuncien expulsant una mica d'aire pel nas, i reben així el nom de vocals nasals. Tant les unes com les altres les descriurem en els apartats que segueixen.

### 1.2. Consideracions sobre les nocions d'*accent* en català i en francès

El Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans defineix l'*accent* com la "prominència d'una síl·laba sobre les síl·labes adjacents en una seqüència fònica determinada, deguda a una major intensitat, durada o altura"; i dóna com a sinònim vàlid el terme *accent fonètic*, que no s'ha de confondre amb l'*accent lèxic*, que és una cosa ben diferent.

El terme *accent tònic* és transparent: denomina l'*accent* que trobem en la síl·laba tònica de cada mot. Contràriament al que passa en català, en francès, si considerem les paraules per separat,

sempre es troba en l'última vocal que es pronuncia en un mot<sup>2</sup>. Així doncs, estem parlant de llengües molt diferents en aquest sentit.

El català té el que s'anomena una *accentuació lèxica*, és a dir, que la paraula guarda sempre la mateixa accentuació, es trobi on es trobi dins la frase, perquè si no la guardés els mots es podrien confondre. La posició de l'accent lèxic en la paraula en determinarà l'ortografia. En posem alguns exemples:

una **lliga** (d'un esport) no es confondrà mai amb la forma de pretèrit del verb lligar **lligà**.

L'infinitiu del verb **fondre** no es confondrà amb la forma de la primera persona del singular del futur simple **fondré**.

En francès, com hem vist, el mot perd aquesta individualitat, i, per tant, l'accent deixa de tenir la funció distintiva que té en català. És per aquesta raó que aquesta llengua té moltes més paraules que no es distingeixen per la posició de l'accent i, per tant, dóna lloc a moltes més mots homòfons – i, fins i tot, homògrafs– que només es poden diferenciar pel context, cosa que dóna lloc a molts més jocs de paraules que juguen precisament amb aquesta característica de la llengua, com ara:

Un rat prend son ami en photo et lui dit : - **souris** !

En francès parlat, doncs, no hi ha accent lèxic en profit del grup de síl·labes que envolta la paraula. Com més llarg és el grup, més es desplaça l'accent per anar a parar a l'última síl·laba. Així, dóna lloc al que s'anomena *accent de grup*, que veiem en aquests exemples:

Monsieur, Monsieur **Jean**, Monsieur Jean Dupont.

Dormez, Dormez **bien**, Dormez bien vite.

Je le **sais**, Je le sais trop, Je le sais trop **bien**<sup>3</sup>

Així, veiem que en francès es formen *grups rítmics*, que són grups de paraules que representen una idea, i que solen ser de tres a set síl·labes. Pierre i Monique Léon creen també l'exemple que segueix, molt il·lustratiu, amb un segment llarg que se subdivideix en diferents grups rítmics:

Attendez-moi **donc**. /Je ne serai pas très **long**/ et je vous apporterai/ ce que vous m'avez demandé.

Un altre ús que es fa de l'accent en francès és per a reforçar una idea o una intenció en una paraula. Parlem de l'accent d'insistència<sup>4</sup>, que se situa en la primera consonant o vocal de la paraula que es vol reforçar, i que consisteix a allargar la lletra en qüestió alhora que s'augmenta melòdicament el to de la síl·laba. Podríem dir que gairebé és en l'imaginari col·lectiu quan imaginem el clixé d'un francès que es meravella:

C'est **M**-agnifique!

Elle est **a**-dorable!

---

<sup>2</sup> S'ha de considerar que la e final de la majoria de paraules no es pronuncia en el francès estàndard, com podem veure en paraules com *mang(e)*, *onz(e)*, *dorm(ent)*, *plac(e)*

<sup>3</sup> Exemples extrets de (Léon & Léon, 1975)

<sup>4</sup> (DELATTRE) i (Léon & Léon, 1975)

En tot cas, en totes dues llengües, les síl·labes tòniques presenten empíricament valors superiors en durada<sup>5</sup>, intensitat i freqüència fonamental que les síl·labes àtones. En les lletres de cançons, per tal que flueixin de manera similar a la paraula, sempre es procura que aquestes síl·labes tòniques coincideixin amb els temps forts o semiforts del compàs, mentre que les àtones ocupen els temps febles. Això passa naturalment, no només en el cant clàssic, sinó també en altres estils populars com la cançó d'autor o com el rock. Evoquem un parell de fragments ben representatius de tots dos estils en català on es fa palesa aquesta tendència:

Si tu l'es-ti-res **fort** per 'quí, i jo l'es-ti-ro **fort** per 'llà (Lluís Llach)

Bon **di**-a, nin-gú ho ha de-ma-nat p'rò **fa** bon **di**-a (Els Pets)

I en francès:

Les bour-**geois** c'est comme les co-**chons**, plus ça de-vient **vieux**, plus ça de-vient **bê-te**  
(Jacques Brel)

Pour bien com-men-**cer** ma pe-tite jour-**née** et me ré-vei-**ller** moi j'ai pris un ca-**fé**  
(Oldelaf et Monsieur D)

En aquests últims casos en francès veiem com l'accent de grup es tradueix naturalment en una posició en el temps fort del compàs, i per tant es remarca musicalment. Per comprovar que es tracta d'accent de grup només cal pronunciar aquestes dues frases oralment, sense melodia, i comprovarem que la tendència natural de la veu és a emfatitzar les mateixes síl·labes que es marquen musicalment.

### 1.3. Presentacions dels sistemes fonològics vocàlics català i francès i breus aportacions del mètode verbo-tonal<sup>6</sup>

Existeixen dues corrents fonètiques que s'han volgut incloure en aquest treball: el mètode articulatori i el verbo-tonal. El primer mètode es basa en l'anàlisi de la producció dels sons, mentre que el segon es fixa en la seva percepció. Tot i que de vegades es presenten com a oposats, són dos mètodes que es complementen i dialoguen, sobretot en el camp de l'ensenyament de llengües estrangeres.

El mètode articulatori és fonamentalment un mètode de descripció dels sons, que basa l'anàlisi en la situació dels sons dins la boca quan es produeixen. En detalla minuciosament elements com la posició de la llengua, l'arrodoniment dels llavis o l'obertura de la boca. És un mètode molt eficaç quan es tracta de definir els sons en el camp de la lingüística, és a dir, en els textos fets per i per a lingüistes.

Quan s'aplica al camp de l'aprenentatge de llengües estrangeres, aquest mètode intenta provocar una posició conscient per part de l'alumne dels diferents òrgans articuladoris a l'hora d'emetre un so. La crítica principal que se li fa des del mètode verbo-tonal<sup>7</sup> és que es considera que hi ha una *intel·lectualització* excessiva dels processos de producció de sons, fet que portarà l'alumne a ser molt menys espontani quan parli la llengua estrangera, perquè el durà a qüestionar-se la producció de cada so, i la comunicació se'n veurà afectada.

---

<sup>5</sup> (Prieto, 2004, p. 268) (RENARD, 1971)

<sup>6</sup> (RENARD, 1971)

<sup>7</sup> (RENARD, 1971, p. 29-41)

El mètode verbo-tonal té l'origen a mitjan segle passat, i ve de la mà de Peter Guberina, director de l'Institut de Fonètica de la Universitat de Zagreb. Originàriament estava pensat per a reeducar els sords, però després es va provar per a l'ensenyament de llengües estrangeres, donant molta importància als documents audiovisuals com a instruments de suport a l'ensenyament de la pronúncia. Fa servir el mateix mètode que amb els sords perquè considera que els alumnes que aprenen una llengua estrangera són, en certa manera, sords, en la mesura que no *senten* els fonemes que no comparteixen amb la llengua estrangera. En aquest sentit, ell utilitza una imatge molt clara: la d'un sedàs. Els fonemes de la llengua materna actuarien com un sedàs, i només podríem concebre els fonemes de la llengua estrangera com si fossin al·lòfons<sup>8</sup> dels fonemes de la nostra llengua materna, i no pas fonemes diferents. Un clar exemple<sup>9</sup> del que afirma Renard és el següent: [s] i [z] són dos fonemes<sup>10</sup> clarament diferenciats en català, com ho demostra el canvi lèxic en les dues realitzacions diferents ['kazə] (casa) i ['kasə] (caça), però un castellanoparlant no els sabrà distingir, tot i que en la realització fonètica d'alguns mots sí que utilitza inconscientment el mateix so com a al·lòfon de [s], com en el cas de la paraula *desde*. Per aquesta raó de "sordesa" hi ha molts castellanoparlants que no saben pronunciar la essa sonora quan parlen en català, i que pronuncien paraules com *casa* d'una manera errònia, perquè no *senten* la diferència. Prieto<sup>11</sup>, de fet, ho demostra quan presenta un experiment acústic que demostra que no som capaços de percebre els al·lòfons d'un fonema i, en canvi, sí que podem distingir canvis acústics que empíricament són més petits però que en la nostra llengua caracteritzen dos fonemes diferents.

El mètode verbo-tonal és, doncs, un mètode de correcció fonètica que parteix del fet que les persones adquireixen inconscientment el sistema fònic d'una llengua. Considera que la intel·lectualització de la correcció fonètica va en detriment de la percepció auditiva.

Pel que fa a l'etimologia, el nom del mètode és prou transparent: *verbo* en llatí significa parla, en el seu sentit més extens; i *tonal* fa referència a l'element que s'utilitza per a ajudar a la correcció dels sons.

Raymond Renard va començar a difondre el mètode per a la docència de llengües estrangeres, i es qüestiona el mètode tradicional d'ensenyament d'idiomes, absolutament centrat en l'adquisició i la correcció de la gramàtica, molt més que en la pronunciació.

Compara el procediment tradicional d'ensenyament d'idiomes amb la metodologia basada en textos clàssics amb què s'ensenyava llatí, que estava basada en una part de gramàtica, una altra de traducció directa i una altra de traducció inversa. Renard expressa, tanmateix, que és un error que no es consideri la llengua oral com a factor clau per a la comunicació entre un parlant d'una llengua i un estranger que l'estigui aprenent.

---

<sup>8</sup> Són al·lòfons totes les variants fonètiques que pot tenir un fonema determinat

<sup>9</sup> (Prieto, 2004)

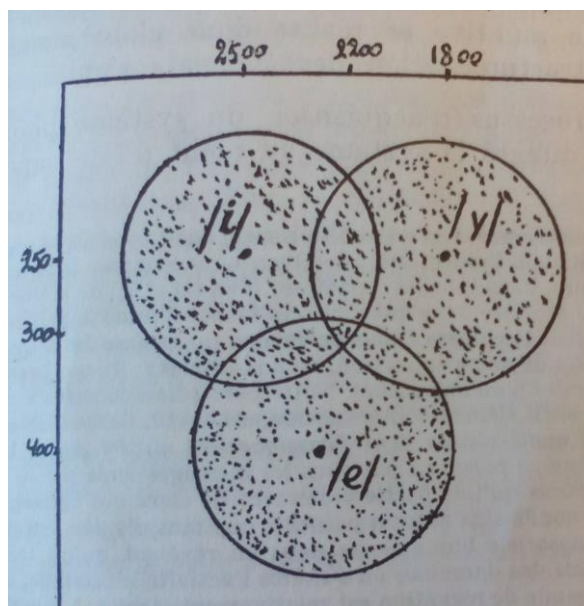
<sup>10</sup> Es defineix fonema com la "unitat mínima de l'estructura sonora d'una llengua que, sense estar dotada de sentit, produeix, per commutació, un canvi de significat en un mot". (Institut d'Estudis Catalans, 2007) És a dir: sabrem que un so és un fonema si el canviem per un altre so i genera una paraula diferent (sac, soc).

<sup>11</sup> (Prieto, 2004)

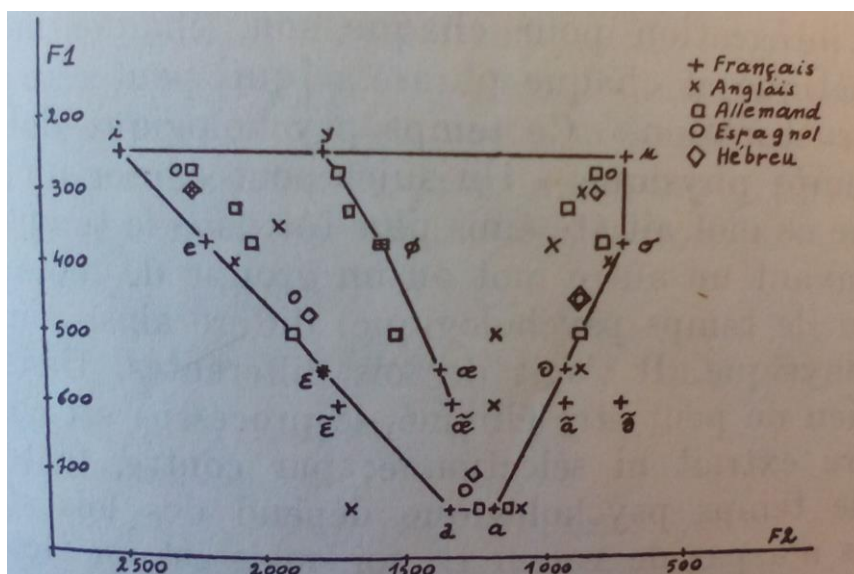


Al llibre hi explica com s'ha determinat el lloc de pronunciació mitjana d'una vocal: a partir de pronunciacions del mateix so fetes per diferents parlants i mesures empíricament amb Hertz, se n'ha buscat el punt mig, com podem veure en la imatge. A partir d'aquest punt central, que anomenarem pronunciació estàndard de la vocal, s'elaboren un seguit de representacions gràfiques del sistema fonològic vocàlic en diferents llengües.

Així mateix, després representa els sistemes vocàlics de diferents llengües en un mateix gràfic:



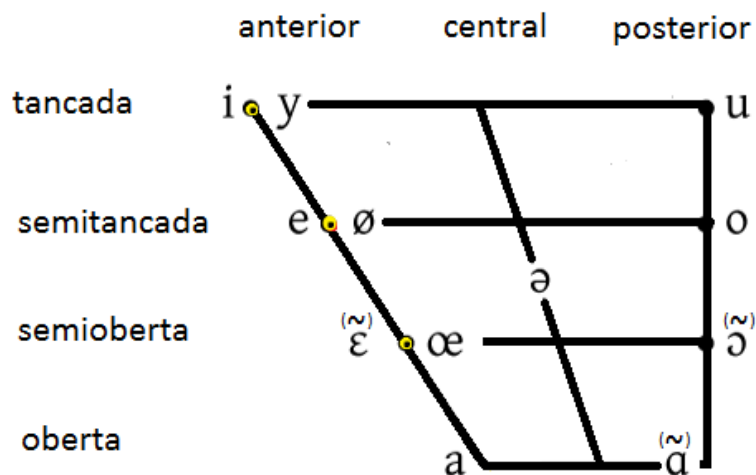
diferents matisos de pronunciació i pronunciació mitjana.  
(RENARD, 1971)



Representació de diferents sistemes fonològics vocàlics superposats

Aquesta imatge és il·lustrativa per a veure com, tot i compartir fonemes vocàlics amb el francès, la llengua castellana situa la realització fonètica en llocs lleugerament diferents. És a dir, que el fonema [e] en castellà té una freqüència mitja de realització diferent a la del mateix fonema en francès.

De tota manera, tant un mètode com l'altre coincideixen a fer servir la taula vocàlica de l'Associació Fonètica Internacional per a la descripció dels diferents fonemes. És a partir d'aquesta taula que s'ha creat la que segueix:



En les vocals unides per un punt, la de la dreta és arrodonida

En la taula hi coincideixen tots els fonemes vocàlics del francès i del català. Els fonemes que comparteixen totes dues llengües són:

Fonema	Exemple en francès	Exemple en català
[a]	Papa	Papa
[ə]	Ce	Papa
[ɛ]	ouvert	Obert
[e]	mais	Més
[i]	oui	Sí
[ɔ]	mort	mort
[o]	eau	ós
[u]	mou	Tu

I els fonemes exclusius del francès són:

Fonema	Exemple en francès
[y]	tu
[ø]	peu
[œ]	peur
[ɑ̃]	pâtes
[ɛ̃]	pain
[œ̃]	brun
[ɔ̃]	bon
[ɑ̃]	méchant

Veiem doncs que en català existeixen vuit fonemes vocàlics, i en francès se n'hi afegeixen vuit més. Per als vuit fonemes que tenen en comú totes dues llengües, l'equivalència és clara. Ara bé, com podem determinar, per exemple, si el so [y] s'acosta més al fonema [i] o al fonema [u]? Notem, per exemple, que la paraula francesa *fondue* s'ha integrat a l'ús corrent del llenguatge amb dues pronunciacions populars diferents. Com que és un so que no existeix en català, el

parlant (si no vol semblar pedant) té dues opcions: o bé pronunciar [fon'du] o bé [fon'di], perquè el fonema [y] es pronuncia dient una i amb els llavis que es col·loquen per dir una u.

És en aquest sentit que ens serveix el mètode verbo-tonal per a la traducció de cançons: perquè mesura la variació melòdica en Herz i ens defineix els sons com a elements que tenen una component *aguda* i una component *greu*<sup>12</sup>. Així, aquest mètode utilitza termes musicals en altres contextos. El mateix Renard<sup>13</sup> ho exposa així:

*“Un véritable dressage au respect de la prosodie d’impose donc. Pour parvenir à ce dressage il faudra que le pédagogue s’exerce à chantonner – voire à orchestrer– les phrases modèles, à opposer sans cesse la « musique » de celles-ci à l’intonation fautive ; un procédé courant consiste à reproduire la mélodie sans les phonèmes (...) Il faudra aussi que le professeur s’efforce de faire sentir le rythme. Pour y parvenir, les moyens ne manquent pas (...) il n’est pas rare non plus qu’on se serve d’un tambourin (...) ce n’est pas sans raison que les rythmes corporels et les rythmes musicaux occupent une place prépondérante dans la rééducation des sourds profonds.”*

També des del camp de la tècnica del cant<sup>14</sup> es fan referències a la llengua parlada i a la fonètica:

*“Aprovecho la ocasión para subrayar que, en el canto, todos los fenómenos son, aunque en distinta escala, similares a los de la palabra. Hay que tender, pues, a imitar la palabra tanto para la respiración como para las resonancias y la articulación”.*

Sobre la [i] diu que s’ha de tenir:

*“la sensación de colocarla con la punta de la lengua contra el paladar, mandándola siempre hacia delante”*

i que se situa

*“muy adelante, justo detrás de los incisivos superiores”.*

Sobre el so [y]:

*“la U francesa debe colocarse siempre a flor de labios, como si estuviera dibujada entre ellos”.*

I finalment, de la [u]:

*“por medio de la pronunciación correcta de la U se consigue abrir bien la garganta y el interior de la boca”.*

De manera intuïtiva i arribant-hi des de la tècnica del cant, el que vol dir aquí Madeleine Mansion és que la u és la vocal que produeix el so més gutural, és a dir, que està situada més endarrere.

---

<sup>12</sup> (RENARD, 1971)

<sup>13</sup> (RENARD, 1971, p. 69)

<sup>14</sup> (MANSION, 1977)

Tornant als sons vocàlics francesos, on tindrem un problema per a trobar un equivalent amb el so català és amb els fonemes [y], [ø] i [œ] i les seves corresponents nasals, perquè tenen dues components, és a dir, se situen entremig de dos fonemes. Doncs bé, Renard proposa aquesta taula, en què podem veure que, com més anterior és una vocal, més aguda és.

	<b>Voyelles antérieures (aiguës)</b>	<b>Voyelles postérieures (graves)</b>	
	Écartées (très antérieures et aiguës)	Arrondies (moins antérieures et moins aiguës)	Arrondies (très postérieures et graves)
<i>Très fermées</i>	<b>i</b>	<b>u</b>	<b>ou</b>
<i>Moins fermées</i>	<b>é</b>	<b>eu</b>	<b>o</b>
<i>Très ouverte</i>	voyelle moyenne (écartée et intermédiaire) <b>a</b>		

Per tant, de l'enfocament de Renard podem concloure que, com més anterior i menys arrodonida és la vocal, més aguda es considera. A partir d'aquesta base teòrica establirem, doncs, els criteris de traducció que segueixen per als sons "conflictius":

<b>Fonema</b>	<b>Melodia descendent</b>	<b>Melodia ascendent</b>
[y]	[u]	[i]
[ø]	[o]	[e]
[œ]	[ɔ]	[ɛ]

D'aquesta manera, quan se'ns presenti un so amb dues components, s'haurà de traduir per la seva component més greu –per tant, més posterior i més arrodonida– quan la melodia baixi; i per la seva component més aguda –és a dir, més anterior i menys arrodonida– quan la melodia pugi.

## 2. Part pràctica: traducció d'una ària d'òpera

### 2.1. Contextualització de l'ària dins l'òpera en qüestió<sup>15</sup>. Establiment dels elements semàntics ineludibles en la traducció.

*Je veux vivre* té lloc durant el ball inicial a casa els Capuletto, i la canta Julieta just després que Gertrude, la criada, li hagi cantat a ella l'amor que li té Paris, el futur marit de Julieta. Com a conseqüència d'això, la noia mostra el seu desinterès en aquest casament amb aquesta arieta. Per tant, *Je veux vivre* no és, doncs, un cant a l'amor, sinó que és un cant a la despreocupació de la joventut, a la vida, a la rialla abans del casament, que ella considera un hivern melancòlic.

Je veux vivre  
Dans ce rêve qui m'enivre  
Longtemps encore.  
Douce flamme  
Je te garde dans mon âme  
Comme un trésor !  
Je veux vivre, etc.  
Cette ivresse de jeunesse  
Ne dure, hélas, qu'un jour !  
Puis vient l'heure  
Où l'on pleure  
Le cœur cède à l'amour  
Et le bonheur fuit sans retour.  
Loin de l'hiver morose  
Laisse-moi, laisse-moi sommeiller  
Et respirer la rose,  
Avant de l'effeuiller.  
Ah !  
Douce flamme !  
Reste dans mon âme  
Comme un doux trésor  
Longtemps encore.  
Ah ! – Comme un trésor  
Longtemps encore.

Un cop analitzats la lletra i el context en què es canta l'arieta, he conclòs que les dues idees que s'han de conservar en la traducció són les següents:

- La joventut és un moment efímer, que s'escapa molt de pressa.
- El moment del casament és el començament d'una vida tediosa i infeliç.

A partir d'aquí, intentaré reproduir, en la mesura que sigui possible, les imatges com el somni, la flama, la rosa o el tresor, però, en cas de dubte, sempre es donarà prioritat a l'opció en què la fonètica s'acosti més a l'original.

---

<sup>15</sup> (BARBIER & CARRÉ, 2015)

## 2.2. Anàlisi i selecció dels fonemes vocàlics

### 2.2.1. Anàlisi de la lletra dins la partitura. Temps forts i semi-forts.

L'arieta amb què treballarem està escrita en forma de vals. De fet, popularment també es coneix com *La valse de Juliette*, el vals de Julieta. Els valsos es caracteritzen per ser formes musicals de ritme ternari molt marcat, és a dir, que cada compàs té tres temps, amb una estructura de temps fort (F), temps dèbil (D), temps dèbil (D). Naturalment, la síl·laba que prendrà més importància en cada compàs serà la que caigui en temps fort, perquè és on recau l'accent de la música, que la majoria de les vegades coincideix amb la síl·laba tònica de la paraula o amb l'accent de grup, sobretot en el cas del francès.

A partir d'aquí, he considerat quatre categories de síl·labes, per ordre d'importància, les que cauen en:

#### Temps dèbil que s'allarga i ocupa temps fort

#### Temps fort

#### Temps dèbil que s'allarga però no ocupa temps fort

#### Temps dèbil que no s'allarga

Així, en la transcripció de l'ària que segueix, he distingit les quatre categories amb colors. De color taronja els dèbils que s'allarguen i ocupen temps forts, de color negre els temps forts, de blau els dèbils que s'allarguen però que no ocupen temps fort i de verd els temps dèbils que no s'allarguen. He donat més importància als temps dèbils que s'allarguen i ocupen temps forts que als que són forts des de l'atac perquè els primers fan una funció d'anticipació, és a dir, tenen la funció d'*anunciar* l'arribada d'aquest temps. Són, si es vol fer un símil, com un rei que arriba precedit de fanfàrria, cosa que només passa en les ocasions importants. Es tracta, doncs, de les síl·labes a les quals l'autor ha volgut donar encara més rellevància. A partir d'aquesta categorització, establiré uns barems de valoració de la traducció en els apartats que segueixen. Així mateix, segons la melodia, he dividit la cançó en temes A, B, i C. Si se segueix la partitura, es veurà que l'estructura de la peça és A-A-B-A-C-final de A amb variació. Com es pot comprovar, el tema A es repeteix dues vegades amb molt poca variació, i una tercera vegada se'n repeteixen els últims compassos amb una variació melòdica, rítmica i de lletra. M'estalviaré, per tant, d'analitzar les dues primeres repeticions, però sí que em fixaré en l'última, per aquesta raó.

En la taula que segueix proposo una equivalència fonema francès-número, perquè en la fase posterior resulti més fàcil establir una valoració de la traducció:

<b>Fonemes coincidentes (ca=fr)</b>	<b>Número assignat</b>
[a]	1
[ə]	2
[ɛ]	3
[e]	4
[i]	5
[ɔ]	6
[o]	7
[u]	8

**Fonemes  
únicament  
francesos**

**Número assignat**

[ʁ]	9
[ø]	10
[œ]	11

Un cop assignats aquests valors únics, hem dividit la lletra de la cançó per síl·labes, i a cada síl·laba, per tant, a cada fonema vocàlic, li hem donat la numeració que establim en la taula anterior.

**TEMA A**

Je	2
veux	10
vi-	5
vre	2 *
dans	1
ce	2
rê-	3
ve	2*
qui	5
m'e-	1
ni-	5
vre	2*
long-	7
temps	1
en-	1
cor'	6
dou-	8
ce	2*
flam-	1
me	2*
je	2
te	2
gar-	1
de	2*
dans	1
mon	7
â-	1
me	2*
comme	6
un	11
tré-	4
sor	6
<b>(REPETICIÓ DEL TEMA A)</b>	
<b>TEMA B</b>	
Cette	3.
i-	5
vres-	3
se	2*

de	2
jeu-	11
nes-	3
se	2*
ne	2
dure,	9
hé-	4
las!	1
qu'un	11
jour.	8
Puis	5
vient	3
l'heu-	11
re	2*
où	8
l'on	6
pleu-	11
re	2*
le	2
coeur	11
cède	3
à	1
l'a-	1
mour.	8
Et	4
le	2
bon-	6
heur	11
fuit	5
sans	1
re-	2
tour!	8
(REPETICIÓN DE A)	
TEMA C	
Loin	3
de	2
l'hi-	5
ver	3
mo-	6
ro-	7
se	2
lais-	3
se	2
moi,	1
lais-	3
se	2
moi	1
som-	6
meil-	3
ler	4
et	4



res-	3
pi-	5
rer	4
la	1
ro-	7
se,_a-	1
vant	1
de	2
l'ef	4
feui-	11
lleer	4
Ah!	1
<b>Variació del final rítmic i melòdic de A:</b>	
dou-	8
ce	2*
flam-	1
me!	2 *
Res-	3
te	2*
dans	1
mon	6
â-	1
me	2*
comme	6
un	11
doux	8
tré-	4
sor	6
long-	7
temps	1
en-	1
cor'!	6
Ah !	1

S'han de fer un parell de notes respecte a aquesta taula. D'una banda, hi ha lletres *e inestables*<sup>16</sup>, que normalment en el llenguatge parlat estàndard no solen pronunciar-se, però sí que formen part d'alguns dialectes, i en certs registres més formals també s'utilitzen com a recurs retòric. Aquestes *e*, que s'anomenen inestables precisament perquè la seva pronunciació pot tenir lloc o no segons el context, quan es traslladen al món del cant es comporten segons el gust del compositor i del lletrista, que els atorguen o els deixen d'atorgar protagonisme segons la seva conveniència, sense que això faci sonar artificial la lletra de la cançó en cap dels casos. He cregut convenient indicar a la taula de dalt amb un asterisc cada vegada que ens trobem en un cas en què la *e* inestable cobra protagonisme. A tall d'exemple tenim la paraula *rose*, que en un cas es pronuncia amb un cop de veu i en un altre en dos.

D'altra banda, considero indicada una altra observació: en algunes síl·labes, veurem que hi ha dues grafies vocàliques, però s'ha de remarcar que només hi ha una vocal. L'altre component és una semivocal, que és com s'anomena les vocals més tancades del francès [i], [y], [u] quan

<sup>16</sup> (REY-DEBOVE, REY, & al., 2002)

formen diftong amb una vocal per evitar la formació d'un hiat. *Le Nouveau Petit Robert* ens posa aquests exemples il·lustratius:

*Ainsi on prononce su [sy] mais suie [sui], pie [pi] mais pied [pje], fou [fu] mais fouet [fwɛ]*

En cada un d'aquests casos, només he considerat adient fixar-me en la fonètica de la vocal "plena", del diftong, i no pas la semivocal, que té més un efecte articulatori de consonant que no pas de vocal.

Per acabar, la font<sup>17</sup> que s'ha utilitzat per a buscar cada transcripció fonètica no tenia, òbviament, la transcripció dels verbs conjugats. Per tant, aprofitant les nombroses homofonies que existeixen en la llengua francesa, s'ha hagut de recórrer a la cerca de noms comuns o verbs no conjugats que compartissin un cert so amb el mot original. D'aquesta manera,

per a :	s'ha buscat:
<i>enivre</i> (verb)	<i>ivre</i> (nom masculí)
<i>reste</i> (verb)	<i>reste</i> (nom masculí)
<i>laisse</i> (verb)	<i>laisse</i> (nom femení)
<i>cette</i> (demostratiu)	<i>sept</i> (numeral cardinal)
<i>vient</i> (verb)	<i>va-et-vient</i> (nom masculí)

etcètera.

### 2.2.2. Assignació d'equivalències

En aquesta secció s'establiran, també per mitjà d'una taula, graus d'equivalència entre les vocals franceses i les catalanes. Veurem que hem fet servir el quadre del mètode articulatori de punt d'obertura i d'articulació de les vocals per a determinar la proximitat dels fonemes entre si i elaborar la taula que segueix. El mateix principi de la fonètica verbo-tonal ens que afirma que una vocal és més aguda quan té un punt d'articulació més anterior, i més greu quan en té un de més posterior. Per tant, per als tres fonemes que no tenen equivalència, hem utilitzat aquest principi. Així doncs, hem considerat el següent: l'equivalència més propera a un d'aquests fonemes francesos amb dues components (per exemple, al so [y] li considerem dues components, [i] i [u]) dependrà de si la melodia puja o baixa. Si puja, considerarem que l'equivalència més propera és el fonema més agut, és a dir, el més anterior (en el cas de l'exemple que hem posat, [i]); i si baixa, considerarem que l'equivalència més propera és el fonema més greu, és a dir, el més posterior (en aquest cas, [u]). D'altra banda, també es pot observar que no hem considerat les vocals nasals com a diferents de les vocals orals. Això es deu bàsicament al fet que tenen el mateix punt d'articulació que les seves corresponents orals. L'únic que canvia és la quantitat d'aire que surt pel nas. Així, considerarem que el fonema [ẽ] francès equival exactament al fonema [ɛ] en català. De fet, en dialectes del sud de França o del Canadà, aproximem més la pronunciació a la [ɛ] catalana que en l'accent francès estàndard. En la taula

---

<sup>17</sup> (Dictionnaire Bilingue Larousse Français-Espagnol , 2015)

que segueix s'han utilitzat els números que hem establert unívocament per a cada fonema en el punt 3.2.1 i hem determinat quatre qualitats diferents de traducció d'un fonema, segons la distància que tingui el fonema traduït del fonema original francès. Per tant, s'aconseguirà una qualitat A quan el fonema traduït coincideixi amb l'original francès sempre que l'original no sigui un dels tres fonemes francesos amb dues components. Si ens trobem en aquest cas, com que no tenen corresponent exacte, considerarem que la traducció té una qualitat A si es tradueix per la seva component aguda quan la melodia puja, i si es tradueix per la seva component greu quan la melodia descendeix. En canvi, tindrà una qualitat B si es troba a un nivell de distància del fonema original dins el quadre d'articulació de les vocals; una qualitat C si es troba a dos nivells de distància; i una qualitat D si la distància és de tres graus o més.

Fonema (fr)	QUALITAT A: equivalència exacta [Nivell de distància 0]	QUALITAT B: Equivalència propera [Nivell de distància 1]	QUALITAT C: Equivalència llunyana (ca) [Nivell de distància 2]	QUALITAT D: Sense equivalència [Nivell de distància 3]
1	1	6,3	2, 4, 7	5, 8
2	2	3,4,6,7	1, 5, 8	*
3	3	1, 2, 4	5, 6, 7	8
4	4	2, 3, 5	1, 6, 7	6, 7, 8
5	5	4	2, 3	1, 6, 7, 8
6	6	1, 2, 7	3, 4, 8	5
7	7	2, 6, 8	1, 3, 4	5
8	8	7	2, 6	1, 3, 4, 5

Sense equivalència en català	Moviment de la melodia	Equivalència molt propera (A)	Equivalència propera (B)	Equivalència llunyana (C)	Sense equivalència (D)
9	Puja	5	4, 8	2, 3, 6, 7	1
	Baixa	8	4, 5		
10	Puja	4	2, 3, 7	1, 6, 7	5, 8
	Baixa	7	2, 3, 4		
11	Puja	3	1, 2, 4, 6	5, 7	8
	Baixa	6	1, 2, 3, 4		

\* Com que la vocal neutra està situada al mig de la taula, no hi ha cap fonema que li quedi a un nivell de distància 3.

### 2.3. Traducció

Aquí s'exposa la traducció en comparació amb l'ària original, que s'ha traduït seguint al màxim els criteris establerts als apartats 2.1 i 2.2 d'aquest treball. Així mateix, se n'han intentat respectar al màxim la mètrica i el contingut. Tot i així, en els casos en què s'havien d'establir prioritats, s'ha anteposat la fonètica a la mètrica, puix que l'objectiu d'aquest treball és mirar de respondre si les traduccions fonètiques són possibles. D'aquesta manera, per exemple, a l'original *douce flamme* s'ha traduït *una flama*, perquè, tot i que *dolça flama* hi encaixava perfectament i era més fidel a l'original des del punt de vista semàntic, *una* s'aproxima més a *douce* pel que fa a la fonètica vocàlica que *dolça*.

JE VEUX VIVRE	JO VULL VIURE
Je veux vivre Dans ce rêve qui m'enivre Longtemps encore. Douce flamme Je te garde dans mon âme Comme un trésor !	Jo vull viure en aquest somni i ser lliure és un tresor! Una flama m'embriaga les entranyes a cor què vols!
Cette ivresse de jeunesse Ne dure, hélas, qu'un jour ! Puis vient l'heure Où l'on pleure Le cœur cède à l'amour	Sense fressa, ben de pressa, s'esfuma la joventut. I ve l'hora que tot plora, el cor se sent perdut.
Et le bonheur fuit sans retour. Loin de l'hiver morose Laisse-moi, laisse-moi sommeiller Et respirer la rose, Avant de l'effeuiller. Ah ! Douce flamme ! Reste dans mon âme Comme un doux trésor Longtemps encore. Ah !	I per l'amor ja no brillen els ulls. Fora l'hivern i el tedi Que aquest son no s'allunyi de mi I flairaré la rosa mentre sigui estiu. Ah! Dolça flama, crema'm les entranyes, Com una cançó que arrela al cor. Ah!

Tot seguit s'analitzaran els elements semàntics de l'ària original que s'han conservat i els que no, i se n'explicitaran els motius.

En la primera estrofa, la imatge de viure en el somni ha restat incòlume, però les idees del tresor, l'embriaguesa i la flama s'han conservat en un ordre diferent i s'ha introduït el concepte de

llibertat, de manera que en un principi es guardava una flama com un tresor, i després és la llibertat que s'entén com un tresor. De tota manera, la llibertat s'introdueix com a element nou en la traducció explícitament, però considero que si es fa una lectura una mica profunda del text original i es relaciona amb el context dins l'obra, hi està implícita. Seguidament, la idea de l'embriaguesa canvia de companya i, mentre que l'ària francesa és el somni qui la causa, en la catalana és la flama. Insisteixo en el fet, però, que tant el somni, com la flama, com l'embriaguesa... tot ens remet a aquesta imatge implícita de la llibertat de la joventut, de manera que la metàfora de la traducció continua funcionant encara que canviï d'acompanyant. A continuació, la metàfora francesa d'ànima com a origen de la sensibilitat humana, en català es canvia per les entranyes, que també són matriu de sentiments.

En la segona estrofa, d'una banda es reprèn la noció d'embriaguesa, que no es repeteix en la versió catalana, però és una imatge que ja s'ha solucionat en la primera. De l'altra, es manté el concepte de joventut que, en comptes de durar un dia, com en francès, en català s'esfuma ben de pressa. Aquí he considerat elegant, tot i que les consonants no computen en l'avaluació final, recuperar l'al·literació francesa "*cette ivresse de jeunesse*", i que la joventut s'escolli "sense fressa, ben de pressa". Tot seguit, considerem adequat assenyalar que la primera opció per al següent vers va ser "s'escola la joventut", amb un verb, escolar-se, que té una col·locació molt estreta amb la noció de temps. De fet, a la darrera acepció del diccionari es defineix de la següent manera: "El temps, passar, transcórrer. Els dies s'escolen molt de pressa." (Institut d'Estudis Catalans, 2007). Per tant, hauria estat absolutament pertinent –ja que, a més, té el número de síl·labes escaient– utilitzar-lo, però una mica més tard va venir el verb esfumar-se, que no té col·locació directa amb el temps i, per tant, és més metafòrica i potser menys adient a nivell semàntic però, en canvi, és la que més s'acosta a l'original fonèticament. Finalment, l'últim vers d'aquesta estrofa hauria pogut ser traduït "se cedeix a l'amor", que potser semànticament s'acosta més a la idea original, però "ser el cor se sent perdut", altre cop, guanya en el terreny fonètic. Com a conseqüència, doncs, podem guardar la imatge del cor, però perdem el verb "cedir".

La tercera estrofa, en canvi, comença amb una traducció més lliure, i es permuta felicitat (*bonheur*) per amor, tot i que s'intenta recuperar d'alguna manera aquesta imatge de la felicitat que ja no torna amb uns ulls que ja no brillen. D'altra banda, s'aconsegueixen salvar els conceptes de l'hivern, el tedi, el son i la rosa. Tanmateix, la idea de desfullar la rosa no apareix en la traducció, però en canvi surt l'estiu, l'estació en què les roses floreixen, i sí que es conserva el concepte de poder olorar la rosa abans no sigui massa tard i s'hagi quedat sense pètals, ja sigui perquè és desfullada, com en l'original francès; ja sigui perquè ja no és temporada, com en la traducció.

Per acabar, tenim la represa de la segona part del tema A. La primera vegada que apareix la *douce flamme* del tema, com hem dit anteriorment, es tradueix per "una flama" per motius fonètics. Això no obstant, en aquesta represa s'escull "dolça flama", perquè aquesta vegada es vol conservar la funció de vocatiu que té en l'original per tal que funcioni la resta de l'estrofa, i si es torna a traduir per "una flama", ja no és vocatiu, sinó que transforma el text que ve després en descriptiu, i es perd la petició directa que el personatge de la Julieta li fa a aquesta flama. Aquesta vegada, també perdem el tresor, que ha sortit en la primera versió del tema. Tot i que es podria haver traduït "crema'm les entranyes com un dolç tresor", que hauria estat la versió literal i més propera fonèticament, aleshores la lletra no hauria tingut sentit, perquè els tresors no poden arribar a les entranyes i, encara menys, cremar-les. És per aquesta raó que, malgrat que el propòsit inicial és el de fer una traducció fonètica, també s'ha de tenir en compte que, quan es tradueix, el principal és que el text sigui coherent, tingui un sentit. Per tant, vaig escollir

el sintagma “com una cançó”, que és una cosa més íntima, que sí que pot arribar a les entranyes i arrelar al cor, i que també guarda una certa proximitat fonètica amb l’original.

Així, un cop analitzada la traducció, podem dir que a nivell semàntic s’han conservat la major part de les imatges, i que els tòpics del *tempus fugit* i del *carpe diem* que apareixen en l’ària original es preserven al llarg de la traducció. Això no obstant, el fet de voler mantenir prioritàriament la fonètica i la semàntica en segon lloc ha anat, en alguns casos, en detriment de la mètrica, que no sempre s’ha pogut conservar.

#### 2.4. Avaluació de la traducció

A continuació hem separat les síl·labes per a fer-les coincidir amb el seu corresponent en francès, i hem donat a cada una d’elles el número que els pertoca segons els criteris establerts en la taula de l’apartat 3.2.1. D’aquesta manera, es pot establir fàcilment una comparació numèrica entre l’original i la traducció, cosa que ens servirà per a atorgar una qualitat (A, B, C o D, segons els criteris de la taula anterior) a cadascuna d’elles.

Número de fonema en l’original	Traducció catalana per síl·labes	Fonema que correspon en la traducció	Número corresponent al fonema	Qualitat de traducció
2	Jo	[ɔ]	6	B
10	vull	[u]	8	D
5	viu-	[i]	5	A
2	re_en	[ə]	2	A
1	a-	[ə]	2	C
2	quest	[ɛ]	3	B
3	som-	[ɔ]	6	C
2	ni	[i]	5	C
5	l	[i]	5	A
1	ser	[e]	4	C
5	lliu-	[i]	5	A
2	re	[ə]	2	A
7	és	[e]	4	C
1	un	[u]	8	D
1	tre-	[ə]	2	C
6	sor	[ɔ]	6	A
8	u-	[u]	8	A
2	na	[ə]	2	A
1	fla-	[a]	1	A
2	ma	[ə]	2	A
2	m’em-	[ə]	2	A
2	bri-	[i]	5	C
1	a-	[a]	1	A
2	ga	[ə]	2	A
1	les	[ə]	2	C
7	en-	[ə]	2	B
1	tra-	[a]	1	A
2	nyes	[ə]	2	A
6	a	[ə]	2	B
11	cor	[ɔ]	6	A
4	què	[ɛ]	3	B
6	vols	[ɔ]	6	A
<b>(REPETICIÓ DEL TEMA A)</b>				

TEMA B				
3	sen-	[e]	4	B
5	se	[ə]	2	C
3	fres-	[ɛ]	3	A
2	sa	[ə]	2	A
2	ben	[e]	4	B
11	de-	[ə]	2	B
3	pres-	[e]	4	B
2	sa	[ə]	2	A
2	s'es-	[ə]	2	A
9	fu-	[u]	8	A
4	ma	[ə]	2	B
1	la jo-	[ə] <sup>18</sup>	2	C
11	ven	[ə]	2	B
8	tut	[u]	8	A
5	i	[i]	5	A
3	ve	[e]	4	B
11	l'ho-	[ɔ]	6	B
2	ra	[ə]	2	A
8	que	[ə]	2	C
6	tot	[o]	7	B
11	plo-	[ɔ]	6	B
2	ra	[ə]	2	A
2	el	[ə]	2	A
11	cor	[ɔ]	6	A
3	se	[ə]	2	B
1	sent	[e]	4	C
1	per	[ə]	2	C
8	dut	[u]	8	A
4	i	[i]	5	B
2	per	[ə]	2	A
6	a-	[ə]	2	B
11	mor	[o]	7	C
5	ja no	[a] <sup>19</sup>	1	D
1	brillen	[i] <sup>20</sup>	5	D
2	els	[ə]	2	A

<sup>18</sup> Aquesta última síl·laba de la paraula *hé-làs* en francès s'ha traduït per dues síl·labes en català perquè en l'arieta original la síl·laba està dividida en dues notes. Això ens permet que la traducció sigui més flexible que si estiguéssim treballant amb poesia perquè, si es tractés d'un poema, el fragment *ne dure hé-làs qu'un jour* (6 síl·labes) s'hauria de traduir per un altre vers de 6 síl·labes. En aquest cas, doncs, la música ens dóna més marge, perquè en realitat, el ritme (que no és res més que la mètrica musical) ens dóna la possibilitat de col·locar-n'hi una de més: *ne dure hé-là-às qu'un jour* (7). Per tant, s'ha decidit col·locar-hi dues síl·labes, perquè hi caben. Ara bé, hom es pot preguntar per què el fonema [ə] és l'escollit en detriment del fonema [o]. La resposta és que la síl·laba en què trobem el fonema [ə] és més significativa musicalment, perquè és la que cau en la primera nota del compàs, que és el temps fort.

<sup>19</sup> En aquest cas, la paraula *fuit* dura tres notes, i s'ha pres la decisió que el mot "ja" ocupi les dues primeres i el mot "no" ocupi l'última. Per tant, adquireix automàticament més importància el primer que el segon, perquè d'una banda, és el que cau en el temps fort del compàs i, de l'altra, és el que dura més temps.

<sup>20</sup> S'ha escollit el fonema [i] per la mateixa raó que amb les paraules anteriors: la paraula original francesa (*sans*) dura les dues primeres notes del compàs, i en català s'ha escollit "brillen". La [i] pren doncs més força, perquè, altre cop, recau en el primer temps del compàs.

8	ulls!	[u]		A
<b>(REPETICIÓ DE A)</b>				
<b>TEMA C</b>				
3	fo-	[ɔ]	6	C
2	ra	[ə]	2	A
5	l'hi-	[i]	5	A
3	vern	[ɛ]	3	A
6	i_el	[ə]	2	B
7	te-	[ɛ]	3	C
2	di	[i]	5	C
3	que_a-	[ə]	2	B
2	quest	[ɛ]	3	B
1	son	[ɔ]	6	B
3	no	[o]	7	C
2	s'a-	[ə]	2	A
1	llu-	[u]	8	D
6	nyi	[i]	5	D
3	de	[ə]	2	B
4	mi	[i]	5	B
4	i	[i]	5	B
3	flai-	[ə]	2	B
5	ra-	[ə]	2	C
4	ré	[e]	4	A
1	la	[ə]	2	C
7	ro-	[ɔ]	6	B
1	sa	[ə]	2	C
1	men-	[e]	4	C
2	tre	[ə]	2	A
4	si-	[i]	5	B
11	gui_es-	[ə] <sup>21</sup>	2	B
4	tiu.	[i]	5	B
1	Ah!	[a]	1	A
<b>Variació del final rítmic i melòdic de A:</b>				
8	dol-	[o] <sup>22</sup>	7	B
2	ça	[ə]	2	A
1	fla-	[a]	1	A
2	ma	[ə]	2	A
3	cre-	[e]	4	B
2	ma'm	[ə]	2	A
1	les	[ə]	2	C
6	en-	[ə]	2	B

<sup>21</sup> L'última síl·laba del mot "sigui", i la primera del mot "estiu" donen com a resultat: "guies". Naturalment, com veiem amb la segona persona del singular del present d'indicatiu del verb guiar, aquestes vocals juntes formarien un hiat i, per tant, dues síl·labes diferents. Segons la normativa ortogràfica, la i només pot introduir un diftong creixent quan és a començament de mot, com ara amb les paraules "hiena" o "iogurt". Així doncs, en principi és incorrecte pronunciar "guies" amb un sol cop de veu, però aquí m'he pres una llicència mètrica, la sinèresi, que es defineix com la pronunciació en una sola síl·laba de dues vocals que estan en contacte a l'interior d'un mot i que per llur natura no formen diftong (Institut d'Estudis Catalans, 2007). És a dir, és un fals diftong que forma, en ser cantat, una sola síl·laba, de la qual la [ə] esdevé la vocal principal, i la [i] es converteix en [j].



1	tra-	[a]	1	A
2	nyes	[ə]	2	A
6	com	[ɔ]	6	A
11	u-	[u]	8	D
8	na	[ə]	2	C
4	can-	[ə]	2	B
6	çó	[o]	7	B
7	que_ar-	[ə]	2	B
1	re-	[ɛ]	3	B
1	la_al	[ə]	2	C
6	cor	[ɔ]	6	A
1	Ah!	[a]	1	A

Un cop atribuïdes les valoracions a cada síl·laba, es fa l'avaluació general de la traducció tenint en compte els dos factors considerats a priori<sup>23</sup> i avaluats per separat: d'una banda ( $\alpha$ ) el coeficient d'importància de la síl·laba; de l'altra ( $\beta$ ), el coeficient de la qualitat d'equivalència de les síl·labes (A, B, C o D). El primer (abscisses) es divideix en quatre categories segons la importància de la síl·laba, categories que s'han predeterminat al punt 3.2.1. d'aquest treball: temps dèbil que s'allarga i ocupa temps fort ( $\alpha_{1=20}$ ), temps fort ( $\alpha_{2=15}$ ), temps dèbil que s'allarga i no ocupa temps fort ( $\alpha_{3=6}$ ), temps dèbil ( $\alpha_{4=1}$ ), on 20, 15, 6 i 1 són els coeficients d'importància atorgats sobre un total de coeficient 20. El segon (ordenades) atorga a la qualitat de traducció A el coeficient 1/1, a la B el 0,75/1, a la C el 0,5/1 i a la D el 0/1, de manera que es penalitza tota traducció que no resulti en una qualificació de A. La D multiplica per zero, la C divideix entre 2, i la B multiplica per 4/3; mentre que la A multiplica per u.

Amb aquestes dades veiem, doncs, que el percentatge d'èxit és d'un 76,41%, la qual cosa ens demostraria la tesi formulada al principi d'aquest treball: fer una traducció prioritant els criteris fonètics no només és realista, sinó que és possible sense que la semàntica se'n vegi gaire afectada. Veiem, en canvi, que la mètrica sí que en surt perjudicada en certs casos.

---

<sup>23</sup> Vegeu ANNEX 1

### 3. Conclusions

En primer lloc, amb aquest treball s'ha intentat, en la mesura que ha estat possible, fer servir un mètode que s'apropés al mètode científic i que pogués presentar algun tipus de resultats objectius. De tota manera, s'ha d'aclarir que el percentatge resultant del sistema de coeficients no deixa de ser una dada, en certa mesura, arbitrària, perquè s'han atribuït uns coeficients segons un criteri personal, que atorgava a cada encert una rellevància numèrica determinada, sobretot amb els coeficients d'importància de la síl·laba. Ara bé, és cert que aquests valors han estat presos des d'un principi, i que per a les quatre qualitats A, B, C i D s'han escollit valors més estàndard: 0 – 0,5 – 0,75 – 1. Tanmateix, no deixa de ser un resultat molt voluble. Es pot comprovar amb la taula Excel que dóna els resultats visibles en l'ANNEX 1 que si es van canviant els valors dels coeficients  $\alpha$  i  $\beta$ , el percentatge total és molt canviant. Ara bé, tot i la variabilitat dels valors, aquests són certament indicatius de la tendència general de la traducció, que ha estat de conservar en bona mesura els sons de l'original, amb la qual cosa considero que els resultats han estat satisfactoris respecte a l'objectiu inicial.

En segon lloc, treballant amb sistemes de coeficients m'he adonat que podrien ser útils en l'àmbit acadèmic en l'avaluació d'exercicis de traducció de manera objectiva. Això sí, sempre que hi hagués fites molt concretes i s'explicités abans als alumnes el mètode d'avaluació. Em vénen a la ment, a tall d'exemple, jocs intel·lectuals com la traducció dels diferents *Exercicis d'estil* de Raymond Queneau, o traduccions de poemes en què es valoressin fenòmens com la conservació de la mètrica, d'al·literacions, d'imatges, etcètera. Així com en aquest treball s'han avaluat dos paràmetres, es podria establir un sistema de valoració més senzill, amb un sol eix de coeficients.

És convenient recalcar la diferència que hi ha en la traducció de cançons respecte a la de poemes clàssics. En el primer tipus hi ha més llibertat pel que fa a la mètrica, ja que el número de síl·labes és variable, depenent de la quantitat de notes que ocupi una síl·laba i els temps que durin aquestes notes; mentre que, en el segon, la mètrica és molt més rígida. Així doncs, atenyent-nos a la partitura podem fer una traducció igualment bona amb síl·labes de més i de menys respecte a l'original, i això no suposarà un greuge per a la cançó traduïda. D'altra banda, les condicions personals de qui tradueix poden jugar més a favor o més en contra a l'hora de traduir una cançó. Personalment, ho trobo un exercici més aviat lleuger i divertit, però també perquè des de ben petita que estic en contacte gairebé permanent amb la música, el cant i partitures. N'hi ha prou de cantar-ho un parell de cops dins el cap perquè vegi clar si la traducció hi encaixa o no, sense haver de reflexionar sobre el número de síl·labes, els temps forts i dèbils i les síl·labes tòniques i àtones. Per tant, és possible que em vinguin idees de manera més intuïtiva i que no em calgui donar-hi tantes voltes com algú a qui aquest procés no li resulti tan automàtic, de manera que aquest treball m'ha estat útil per intel·lectualitzar una acció sobre la qual normalment no reflexiono.

També cal preguntar-se quines han estat les parts febles del treball. A posteriori, s'ha comprovat que la categoria de síl·laba  $\alpha_3$  establerta en un principi (temps dèbil que s'allarga però no ocupa temps fort) ha resultat poc productiva, puix que només hi havia una síl·laba al llarg de tota l'ària que complís amb aquests requisits. Si bé és cert que és una categoria que podria haver tingut rellevància en una altra peça, en aquesta s'hauria pogut agrupar en una de sola amb la categoria  $\alpha_4$ . De la mateixa manera, també hauria pogut crear un tercer eix de coeficients amb la

conservació de la mètrica, o considerar atorgar punts extra quan es guardés l'al·literació o quan s'aconseguissin rimes consonants, per exemple.

Per acabar, considero que la traducció ha estat prou reeixida respecte als objectius inicials, perquè s'ha pogut conservar en gran mesura la fonètica vocàlica. Això no obstant, també s'ha de tenir en compte que són llengües molt properes i que, per tant, tenen mots gairebé calcats (*rose-rosa, trésor-tresor*). Per tant, cal ser crítics en aquest sentit, i considerar que és possible que els resultats no haguessin estat, ni de bon tros, tan satisfactoris si la peça original hagués estat en una llengua eslava, per exemple. En tot cas, és qüestió de provar-ho, i potser el que se'n derivés ens sorprendria.

En un principi, vaig plantejar-me aquest treball com un mer exercici intel·lectual, però se'm va fer veure que el més lògic seria portar a la pràctica el que s'havia treballat sobre paper, així que, per a comprovar que la traducció funcioni, s'han enregistrat totes dues versions de l'arieta. He de dir que trobo que ha estat un encert fer-ho, perquè quan ha arribat el moment de posar-me davant del micròfon i cantar-la m'he pogut adonar que no havia reflexionat prou sobre certes parts. En primer lloc, no vaig tenir en compte a l'hora de traduir que les dues primeres paraules del sintagma *je te garde* són monosíl·labs per una raó: perquè hi ha silencis entremig que serveixen per a fer respiracions i que afegeixen un matís interpretatiu particular a la peça. Per tant, aquest fragment en l'ària catalana té menys naturalitat que en l'original, perquè es produeix un silenci entre síl·laba i síl·laba al mot polisíl·lab *m'em-bri-a-ga*, cosa que fa que els silencis també se'n vegin afectats perquè el cantant està en tensió per a continuar amb la propera síl·laba i, per tant, perd una mica d'intenció. Per últim, no vaig caure que el sintagma *com una cançó/ que arrela al cor* de l'última estrofa (és a dir, de la repetició amb variació del tema A) es torna a cantar al final amb una síl·laba de menys en forma de cadència (en francès, el sintagma *comme un doux trésor* perd el monosíl·lab *doux*). Quan vaig fer la traducció no vaig caure en les cadències, i només em vaig encarregar que la lletra encaixés en l'estrofa regular. Per sort, la traducció en català contenia un monosíl·lab (*com*) que ha pogut ser eliminat sense conseqüències en la cadència posterior. En general, doncs, a part d'aquest parell d'imprevistos, la peça s'ha fet còmoda de cantar en català, i considero que el fet que es prengui la decisió de conservar els sons vocàlics originals va molt a favor del cantant, sobretot amb les notes de més dificultat tècnica.

## Bibliografia

- BADIA I MARGARIT, A. M., & STRAKA, G. (1973). *La linguistique catalane. Actes et colloques n°11*. Strasbourg: Éditions Klincksieck.
- BARBIER, J., & CARRÉ, M. (20 / 4 / 2015). *DM's opera site. Libretti & information*. Recollit de [http://www.murashev.com/opera/Rom%C3%A9o\\_et\\_Juliette\\_libretto\\_French\\_English](http://www.murashev.com/opera/Rom%C3%A9o_et_Juliette_libretto_French_English)
- DELATTRE, P. (sense data). L'accent final en français: accent d'intensité, accent de hauteur, accent de durée. *The French Review*, 5.
- Dictionnaire Bilingue Larousse Français-Espagnol* (10/5/2015). Recollit de <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-espagnol>
- GOUNOD, C., BARBIER, J., & CARRÉ, M. (1866). *Roméo et Juliette*. Théâtre lyrique, Paris, França.
- Institut d'Estudis Catalans. (2007). *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona.
- LÉON, M., & LÉON, P. (1975). *Introduction à la phonétique corrective à l'usage des professeurs de français à l'étranger* (2a ed.). (A. Reboullet, Ed.) Évreux, França: Université de Toronto.
- MANSION, M. (1977). *El estudio del canto*. (F. DEBENEDETTI, Trad.) Buenos Aires: Ricordi Americana.
- PRIETO, P. (2004). *Fonètica i Fonologia. Els sons del català*. Barcelona: Editorial UOC.
- RAFEL, J. (1999). Aplicació al català dels principis de l'Associació Fonètica Internacional. *Institut d'Estudis Catalans. Secció filològica.*, 19.
- RENARD, R. (1971). *Introduction à la méthode verbo-tonale de correction phonétique*. París: deuxième tirage, Ed. Didier.
- REY-DEBOVE, J., REY, A., & al., e. (2002). *Le Nouveau Petit Robert*. París: Dictionnaires le Robert.