

MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky

Diplomová práce

**J. S. Bachs Kantatentexte in translatorischer Sicht**

Jana Popelková

Vedoucí práce: PhDr. Magdalena Havlová, CSc.

Brno 2019

**Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich meine Diplomarbeit nur unter Verwendung der angeführten Quellen und selbstständig erarbeitet habe.

in Brno, den ..... ..

### **Danksagung**

Hiermit möchte ich mich bei Frau PhDr. Magdalena Havlová, CSc. für ihren persönlichen Zugang und wertvolle Ratschläge ganz herzlich bedanken. Mein Dank gehört dann Herren Petr Pařízek, Ph.D. und Luboš Krejča für ihre Hilfe bei der Realisierung der Aufnahme.

## Inhalt

<b>Einleitung</b> .....	4
<b>I. THEORETISCHER TEIL</b> .....	6
<b>1. Zur Problematik Übersetzung von Musikwerken</b> .....	6
<b>2. Theoretische Ausgangspunkte für die Übersetzung von Musikwerken, Problematik der Verbindung von Text- und Musik</b> .....	8
<b>3. Tschechische Übersetzungen im Licht liturgischer Bedürfnisse</b> .....	11
<b>4. Einiges zu den bisherigen Versuchen, Bachs Kantaten zu übersetzen</b> .....	13
<b>5. Die evangelisch-lutherische Kirche und ihre Liturgie</b> .....	15
<b>6. Die gottesdienstliche Funktion der Musik, lutherisches Kirchenjahr</b> .....	17
<b>7. Johann Sebastian Bachs Leben</b> .....	20
<b>8. Die Kantate (zu Charakteristik, Aufführungsgemeinschaften und Besetzung)</b> .....	25
<b>9. Die Kantaten und ihre Texte</b> .....	30
<b>10. Die Spezifik des Umgangs mit vertonten Texten</b> .....	33
<b>11. Die Kantate Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir (BWV 131)</b> .....	36
<b>12. Der Psalm 130 in tschechischer Fassung</b> .....	38
<b>II. PRAKTISCHER TEIL</b> .....	43
<b>1. Text der Kantate Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir (BWV 131)</b> .....	43
<b>2. Die Prosa-Übersetzung der Kantate. Merkmale der Prosa-Übersetzung</b> .....	44
<b>3. Versuch einer Kantatenübersetzung als Textunterlegung</b> .....	47
<b>4. Kommentar zur Textunterlegung (Umgang mit dem Text)</b> .....	49
<b>Zusammenfassung</b> .....	63
<b>Resumé</b> .....	65
<b>Literaturverzeichnis:</b> .....	66
<b>Anhangsverzeichnis:</b> .....	70

## Einleitung

In vorliegender Diplomarbeit beschäftige ich mich mit den Möglichkeiten der Übersetzung von Musikwerken, die ich am Beispiel J. S. Bachs Kantate Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir (BWV 131) erörtern will. Die Kantate wird vornehmlich aus translatorischer Sicht betrachtet, wobei ich das interdisziplinäre Übergreifen dieses Themas betonen möchte. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt in der Übersetzung aus dem Deutschen ins Tschechische, mit anschließender Textunterlegung unter Berücksichtigung aufführungspraktischer Aspekte.

Entscheidend bei der Themenwahl war die Tatsache, dass ich die theoretische und praktische Textarbeit mit Aspekten verbinden wollte, die mir eine produktive Umsetzung von Kenntnissen und Erfahrungen aus der musikpädagogischen Tätigkeit ermöglichen.

J. S. Bach schuf über 200 vokal-instrumentale Kompositionen. Die ursprüngliche Anzahl mag noch höher gewesen sein, es ist nämlich davon auszugehen, dass nicht alle Werke erhalten geblieben sind.

Die Kantaten stellen eine spezifische Musikform dar, die für das Umfeld deutscher protestantischen Kirchen des 17. und 18. Jahrhundert typisch ist. Angestrebt wurde eine wirksame Verbindung Musik -Sprache - Glauben. Diese Gattung gipfelt in J. S. Bachs Werk. Leben und Werk des Komponisten sind Gegenstand selbstständiger Forschungsaktivitäten. Das Ziel dieser „Bachwissenschaft/Bach-Forschung“ ist, als Informationsquelle für Musikforscher, Musiker und andere Wissenschaftler zum Gewinnen neuer Erkenntnisse in diesem Bereich zu geben, die dann von der Musikpraxis verwertet werden.

Bachs Kantaten lassen sich aus der musikalischen, textuellen/sprachlichen oder theologischen Sicht untersuchen. In theoretischer Hinsicht gibt es zweifellos Berührungspunkte mit der Problematik der Opernübersetzung. Die Oper spielte außerdem auch eine beträchtliche Rolle bei der Entwicklung der Kantate. Darüber hinaus spielte die Oper auch die Rolle bei Entwicklung der Kantate als Musikform. Dies gilt vornehmlich für den sogenannten „des neuen Kantatentypus“.

Die Arbeit gliedert sich in einen theoretischen und einen praktischen Teil. Im theoretischen Teil werden erstens die theoretischen Ausgangspunkte im Hinblick auf das Übersetzen von Musikwerken allgemein erklärt. Dann werden einige der bisherigen Übersetzungsversuche, fokussiert auf Kantate und Kirchenmusik, erwähnt. Es folgt eine allgemeine Einleitung in die Liturgie der evangelischen Kirche, sowie eine kurze

Zusammenfassung der im gegebenen Kontext wichtigsten Lebensumstände von Johann Sebastian Bach. Nächstes Kapitel fasst ganz kurz und allgemein die geschichtliche Entwicklung der Gattung Kantate zusammen. Im nächsten Punkt wird der textuelle Hintergrund der Bachschen Kantaten umrissen. Der letzte Abschnitt behandelt die allgemeinen theoretischen Gesichtspunkte und Anforderungen, die mit der Übersetzung eines Musikwerks verbunden und zu berücksichtigen sind.

Der praktische Teil ist auf die konkrete Art und Weise des Übersetzens der ausgewählten Kantate gerichtet. Erstens wird die Originalfassung der Kantate BWV 131 *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* vorgestellt, woran sich dann eine Prosa-Übersetzung ins Tschechische anschließt. Dann wird jene Version der tschechischen Übersetzung erarbeitet, die der Textunterlegung dienen soll. Im Kommentar werden die Verfahren, Lösungen und Schwierigkeiten zu einzelnen Kantatensätzen mit Hinweise auf Partitur behandelt, die während des Übersetzungsprozess vorgekommen sind. Als Anhang wird die Partitur mit tschechischer Textunterlegung beigelegt. Die beigelegte Aufnahme soll eine Vorstellung über das Endergebnis vermitteln.

# I. THEORETISCHER TEIL

## 1. Zur Problematik Übersetzung von Musikwerken

Den größten Teil der Musikwerke des klassischen Repertoires, die Raum für Übersetzungen bieten, verdanken wir wahrscheinlich der Oper als einer der größten Musikformen.

Das Libretto als Textinhalt der Oper, ist Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft und Linguistik. Die Kantatentexte können sowohl aus musikwissenschaftlicher Sicht, als auch im literaturgeschichtlichen und linguistischen Kontext untersucht werden.

Eine jede Übersetzung eines Musikwerks, falls es als eine Textunterlegung funktioniert sollte, verknüpft mindestens zwei Disziplinen - Musik und Sprache.

Es ist erstens zu erläutern, wie Musikwerke aus dem Deutschen und ins Deutsche allgemein übersetzt werden und welche Positiva und Negativa damit verbunden sind. Aus dieser Erläuterung ergeben sich Argumente, die dann auch im Zusammenhang mit Übersetzung der Kantate wesentlich sind und erklären, aus welchen Erwägungen die Motivation für die Übersetzung entsteht.

Seit etwa 90. Jahren 20. Jahrhunderts ist auf der Spitze der professionellen Musikszene der Trend, die Musikstücke nicht zu übersetzen, denn die Szene durch die internationale Besetzung gebildet ist. Der Trend in der heutigen professionellen Musikpraxis ist, das Musikwerk (z. B. Oper) in der Originalfassung aufzuführen. Die Übersetzung wird dann nur in Untertitelung verwendet. Die Einstudierungen in Originalsprachen ermöglichen problemlosen Verlauf von Gastspielen, die zurzeit einen großen Teil des Angebotes der Theater bilden.

Andererseits, es gibt Einiges, was für die Übersetzung von Musikwerken sprechen.

Die erste Erwägung ergibt sich aus der Relevanz der Thematik für die translologische Forschung. In der Fachliteratur sind allerdings nur spärlich Werke zu finden, die mit der Theorie der Übersetzung von Musikwerken sich befassen, oder in den man erfährt „wie die Musikwerke allgemein zu übersetzen sind“. Die Ursache kann darin liegen, dass sich dieser Typ des Übersetzens heutzutage am Rand des Interesses befindet, was mit dem geringen Bedarf dieser Übersetzungen zusammenhängt. Trotzdem liefern

Übersetzungen der Musikwerke allerhand Möglichkeiten und Anlässe zur Entfaltung des kreativen Potentials, sowie Übung der „Handwerklichen“.

Das zweite Argument hängt mit der Musikpraxis zusammen. Obwohl im professionellen Musikbetrieb die Tendenz vorherrscht, in der jeweiligen Originalsprache zu singen, bedeutet das nicht, dass es überhaupt keine Interpreten gibt, welche die Botschaft eines Textes in seiner Muttersprache schätzen würden. Es hängt natürlich auch von persönlichen Präferenzen des Interpreten ab, für welche Fassung er sich entscheidet.

Andere Gruppe, die eventuell an den Übersetzungen der Texte von Vokalkompositionen interessiert sein könnte, stellen die Gesangstudenten und deren Pädagogen dar. Zum Repertoire im Konservatorium oder an der Musikakademie gehören Stücke des klassischen Liederrepertoires, die tschechisch gesungen werden. Für dieses Argument spricht auch der Fakt, dass der Anzahl der tschechischen Studierende des Faches Gesang, die schon während ihrer Studium die deutsche Sprache sprechen können und auf das Niveau der Texten gut verstehen (was für das ganze musikalische Ausdruck wichtig ist), nicht zu hoch ist unter anderem auch deshalb, weil Englisch heutzutage den Vorrang hat. Das bedeutet, dass für solche Studierende zumindest am Anfang ihres Studiums, wo für sie noch keine Teilnahme an internationalen Wettbewerben in Frage kommt, günstig sein kann, die Lieder in ihrer Muttersprache zu singen.

Inzwischen die oben erwähnte Argumente auf die Musikpraxis angeknüpft waren, gibt es noch einen Raum, in dem die Übersetzungen, vornehmlich der Kantaten ihre Relevanz haben können.

Aus einem Blick auf die Geschichte der Kantate scheint sich die Feststellung zu ergeben, dass die Übersetzung einer Kantate kann heutzutage vornehmlich für liturgische Zwecke von Bedeutung sei.

Kantaten oder Ausschnitte aus ihnen werden zuweilen auch als Einzelstücke aufgeführt, nicht selten in rein instrumentaler Fassung. Als Beispiel kann der oft gespielte, berühmt gewordene Choral Jesus bleibet meine Freude aus der Bachs Kantate *Der Herz und Mund und Tat und Leben* (BWV 147, 147a) genannt werden.



## 2. Theoretische Ausgangspunkte für die Übersetzung von Musikwerken, Problematik der Verbindung von Text- und Musik

Die Übersetzung eines Musikwerks stellt für den Übersetzer eine nicht nur zeitlich anspruchsvolle Herausforderung dar. Die Priorität ist den gesungenen Text so natürlich, wie nur möglich mit der Musik verbinden. Die musikalische Komponente spielt dabei eine entscheidende Rolle und lässt sich sagen, der Text ist ihr untergeordnet. Mit anderen Worten gesagt, der Text kann noch so gut sein, doch falls er sich der Melodie nicht anpassen lässt, wird seine Überarbeitung unumgänglich. Die Suche nach den passenden Lösungen muss also in beiden Aspekten (sprachlichem und musikalischem) immer überprüft werden.

Mit Problematik der Verbindung von Wort und Musik in tschechischen Liedern befasste sich im 16. Jahrhundert der Bischof von Jednota bratrská Jan Blahoslav. Seine Erkenntnisse, die er in der Schrift *Musica*, (die zum ersten Mal in 1558 in Olomouc herausgegeben wurde; in neuer Ausgabe dann 1560) dargelegt hatte, lassen sich für eine der ersten tschechisch geschriebenen theoretischen Abhandlungen zu diesem Thema halten. Dieser Schrift wurde vornehmlich für den Bedarf der Schaffung eines neuen Gesangbuches (*Šamotulský kancionál*) in Jednota bratrská verfasst.

Die erste Ausgabe *Musica* enthielt die Belehrung über Grundlagen der Musiktheorie. Die zweite Ausgabe von 1560 brachte außerdem den Abschnitt *Zprávy některé potřebné těm, kdož chtějí dobře zpívati*, in dem die Problematik der Aufführungspraxis besprochen wird. Die Belehrung, wie die Liedtexte zu vertonen sind, erfährt man im dritten Abschnitt *Naučení potřebná těm, kteříž písně skládati chtějí*. Dort belehrt der Autor seinen Leser darüber, wie kurze und lange Silben (hier Syllaby) den Noten zuzuordnen sind. Außerdem beschäftigt sich er mit Poetik der Liedtexte. Die Unterlegung übersetzter Texte ist zwar nicht der Gegenstand dieser Abhandlung, doch Blahoslavs Beitrag besteht darin, dass er in schriftlicher Form die Prinzipien für „kreative“ Arbeit, in der die textuelle und musikalische Aspekte wesentlich sind, in Bezug auf die tschechische Sprache verdeutlicht.

Für den heutigen Übersetzer ist es am Anfang seiner Arbeit ausschlaggebend, von den allgemein geltenden Translationstheorien ausgehen und seine eigene Strategie des Übersetzens des konkreten Werkes zu überlegen. Auch im Fall der Übersetzung einer Kantate lässt sich auf die *skopos Theorie* nach Katharina Reiß und Hans Vermeer zurückgreifen (siehe Fischer 2009: 135). Unter dem Begriff *skopos* wird der Zweck verstanden.

Reiß und Vermeer bestimmten drei Faktoren, die für das Übersetzen relevant sind: erstens geht es um die Interpretation des Ausgangstextes, zweitens um die Funktion des Zieltextes, die der Übersetzer begründeter Weise auswählt, und drittens um Veränderung der durch Kulturdistanz, also Raum- und/oder Zeitdistanz bedingte Funktion zwischen dem Werk und der Übersetzung (frei übersetzt nach Reiß, Vermeer 1991: 57, In Fischer 2009: 135).

Dem eigenen Übersetzen sollte weiter eine Textanalyse des Ausgangstextes vorausgehen, bei der sein Genre, Stil, und Funktion bestimmt wird. Die Textanalyse dient zur Überlegung, welche Mittel nachfolgend in der Übersetzung zu verwenden sein. Ein professioneller Translator vermeidet laut Fischer „intuitives, mechanisches Übersetzen“ (Fischer 2009: 67).

Fischer (2009: 66-67) erwähnt, dass manche translatologischen Theorien das Übersetzen sogar als eine Art künstlerische Tätigkeit betrachten. Im Zusammenhang mit der Übersetzung eines Musikwerks erscheint diese Ansicht als begründet, da der Übersetzer nicht daran vorbei kommt, selbst etwas „künstlerisches“ zu schaffen.

Von der oben erwähnten Theorie, die im weiteren Sinne zu verstanden ist, kann man zu einer enger gefassten Übersetzungstheorie, die sich mit der Übersetzungen der Musikwerke beschäftigt, gelangen. Horáčková (2007: 19) stellt fest, ein Kunstwerk ist ein Diskurs, der als ein Zeichen funktioniert. Der Autor eines Kunstwerks will dadurch immer etwas mitteilen.

Die unten angeführte Theorie nimmt spezifische Bedürfnisse, die mit vertonten Texten zusammenhängen, in Betracht. In folgendem Zitat wird die Interaktion zwischen dem Autor eines Ausgangstextes, seinem Werk, die zu übersetzen ist, dem Übersetzer und den Zuhörer analysiert.

*„Aus der Sicht der Informationstheorie ist es möglich, über ein vokales Musikwerk als über einen besonderen Typ von Kommunikation zu sprechen, die auf mehreren Ebenen verläuft. Der Sprecher ist der Autor, der einen bestimmten Stil verwendet, dem die Auswahl der Kodierungsmittel unterliegt. Mit dem Autor kommuniziert eine unbegrenzte Menge der Zuhörer, wobei jeder von ihnen seine eigene Erfahrung und Erlebnisse in die Wahrnehmung des Werks einbringt, und zugleich er bei Dekodierung des Werks von einer subjektiven und objektiven Außenumgebung beeinflusst ist. Die Wahrnehmung des Werks hat somit einen unwiederholbaren Charakter. Die Übersetzung ist dann als ein besonders komplexer Typ einer vermittelten Kommunikation wahrzunehmen, bei der sich zwischen den Autor (Sprecher) und den Leser (Rezipient) der Übersetzer in der Rolle eines anderen Rezipienten*

*und zugleich als Vermittler der folgenden Kommunikation stellt.*“ (Horáčková 2007: 18-19, Übersetzung J. P.).

In Bezug auf die Übersetzungen der Opernlibretti, erwähnt Horáčková (Horáčková 2007: 24) ein Aspekt, der ein Übersetzer berücksichtigen sollte und zwar, das Zusammenwirken von mehreren Elementen (im Falle von musikalischen, szenischen und sprachlichen Aspekten), wobei keine der oben erwähnten Ebenen nicht zu unterdrücken ist. Anders, als bei einer Oper, fällt bei Kantatenaufführungen die szenische Darstellung meistens aus, denn die Kantaten werden eben konzertant oder im liturgischen Rahmen aufgeführt.

Nächste relevante Forderung bei der Übersetzung eines Vokalwerkes bezieht sich auf die phonetischen Aspekte, wie z. B. Wortbetonung. Es ist empfehlenswert, die betonten und unbetonten Silben entsprechend dem Ausgangstext zu behalten. In der phonetischen Hinsicht wird empfohlen für die hohen Töne die Vokale „i,“ und „e“ zu wählen und den Tönen in niedrigerer Lage die Vokale „o“, „u“ und „a“ zu bevorzugen (Kaindl In Horáčková 2007: 25). Vornehmlich diese Regel ist bei Übersetzung manchen Texten nicht hundertprozentig zu befolgen. Eine wichtige Rolle spielt hier die Semantik, zu deren Gunsten dann entschieden wird, nicht selten auf Kosten des Klanglichen. Der Übersetzer muss in diesen Fällen erwägen, welcher Lösung er den Vorrang gibt und was „geopfert wird“.

Die Arbeit an Textunterlegungen ist die Beschäftigung der Musikeditoren, die Verbindung von Text- und Musik untersuchen, oft auch in Hinsicht historischer Aufführungspraxis der Vokalmusik. Interesse an Gewinnen relevanter Information über historischer Interpretation schätzen die Musiker, die sich mit historischer Interpretation (z. B. Barockgesang) beschäftigen (d. h. wollen das Werk „treu“ aufführen).

### 3. Tschechische Übersetzungen im Licht liturgischer Bedürfnisse

In diesem Abschnitt wird kurz zusammengefasst, aus welchen Quellen seit dem 16. Jahrhundert für die liturgischen Belange der vornehmlich bei uns wirkenden protestantischen Kirchen übersetzt wurde.

Eine der wesentlichen charakteristischen Schwerpunkte protestantischer Kirchen ist das Bedürfnis die Botschaft (z. B. aus Heiliger Schrift) in einer Sprache zu verbreiten, die für Gläubige verständlich sein wird. Die Anhänger protestantischer Glaubenslehre hielten es für wichtig, dass die Texte der Gemeinde in ihrer Muttersprache vermittelt werden.

Die Zeit, während der die protestantischen Kirchen ihre Tätigkeit relativ frei ausüben konnten, dauerte bis zu der Schlacht am Weißen Berg im Jahre 1620. Der Ausgang der Schlacht beeinflusste ihr künftiges Wirken, wie bekannt, äußerst negativ.

Das Bedürfnis Kirchenlieder aus dem Deutschen zu übersetzen bezieht sich auf die Wahrnehmung der Botschaft liturgischer Texte innerhalb der protestantischen Kirchen.

Obwohl auf den ersten Blick eine Parallele zwischen deutscher lutherischen Lehre und Kirchen, die auf dem Gebiet des Königreichs Böhmen vorkommen, schwer zu finden ist, gibt es trotzdem Einiges, was die oben erwähnte Konfessionen verbindet.

Die erste Übersetzung, die für tschechische protestantische Kirchen wesentlich ist, stellt Bible kralická dar. In diesem Fall handelt es sich um Jan Blahoslavs Übersetzung der Bibel aus dem griechischen, hebräischen und aramäischen, die nach katholischer Überzeugung die einzigen Sprachen waren, in denen es erlaubt war, die Heilige Schrift zu vermitteln.

Die Lehre Luthers erweckte im 16. Jahrhundert auch in unseren Ländern Interesse. Eine der protestantischen Kirchen, die im Kontakt mit deutscher lutherischen Kirche trat, ist Jednota bratrská (d. Böhmisches Brüder, lat. Unitas fratrum). Beide Kirchen führten miteinander zwar ein Dialog, aber doch mit der Zeit zeigte sich, dass zwischen ihnen zu keiner engeren „Zusammenarbeit“ kam [vgl. Říhová 2009: 44-45, zit. 11. 5. 2019].

Falls man die Problematik aus der Sicht des Geschehens auf dem Gebiet der Musik betrachtet, so wird offenbar, dass seit der Reformationszeit (etwa um fünfzig Jahre später) entstand auch in Tschechischen Ländern das Bedürfnis aufkam, die Kirchenlieder den tschechischen Gläubigen zu übersetzen.

Übersetzungen protestantischer Kirchenlieder, die für tschechische und slowakische Gläubige wichtig waren, enthält das Gesangbuch Cithara sanctorum, das zum ersten Mal im

Jahre 1636 erschien und dessen Autor Jiří Třanovský, der als Musiker, Übersetzer und evangelischer Theologe bekannt ist. Der Inhalt dieses Gesangbuches besteht aber nicht nur aus übersetztem Liedgut, es kommen darin auch Gesänge vor, die Jiří Třanovský selbst komponierte. Jan Blahoslav und Jiří Třanovský ist gemeinsam, dass beide an Universität in Wittemberg studierten.

Aus dem deutschen wird in Cithara sanctorum das Choraltext Ein feste Burg ist unser Gott übersetzt, das im Tschechischem unter dem Namen Hrad přepevný jest Pán Bůh náš bekannt ist. Den deutschen Choraltext vertonte J. S. Bach in der gleichnamigen Kantate BWV 80 in Weimar in 1730 gerade anlässlich des Reformationstages, dessen am 31. Oktober gedacht wird. Um mehr als ein hundert Jahre früher wurde dieser Choraltext von dem deutschen Komponisten Michael Praetorius vierstimmig vertont.

Im Kontext der neuzeitlichen Geschichte ist darauf hinzuweisen, dass die protestantischen Kirchen den Anlass für die Entstehung der Tschechischen ökumenischen Übersetzung gaben, die zwischen Jahren 1961-1979 erarbeitet wurde, gegeben haben.

Das Ziel war, die Bibel in die moderne tschechische Sprache zu übersetzen. Die Arbeit vollzog sich unter ungünstigen Umständen des damaligen sozialistischen Staats (die Übersetzer hatten keine religiöse Literatur zur Verfügung, weil die aus den Bibliotheken beseitigt wurde. Zum Glück unterstützten sie jedoch die Kollegen aus Deutschland). [vgl. Česká biblická společnost, online, zit. 11. 5. 2019]. Das Wesentliche an dieser Übersetzung ist, dass sie von allen Kirchen zugelassen wird.

In Tschechischer Republik sind zurzeit folgende lutherische Kirchen tätig. Die größte, was die Anzahl der Gläubigen betrifft, ist Slezská církev evangelická augsburgského vyznání. Diese Kirche knüpft an pietistische Traditionen an. Die zweite Kirche heißt Luterská evangelická církev a. v. v České republice. In Praha, Brno und Plzeň wirkt dann Evangelická církev augsburského vyznání v České republice.

#### 4. Einiges zu den bisherigen Versuchen, Bachs Kantaten zu übersetzen

Die Übersetzungen Bachscher Kantaten ins Tschechische sind eher vereinzelt. In diesem Kapitel werden konkreten Tschechisch – Übersetzungen, die das Schaffen von J. S. Bach betreffen, kurz vorgestellt.

Als eine besonders wichtige Quelle ist die tschechische Übersetzung des Bachschen Weihnachtsoratoriums (BWV 248) von dem Schriftsteller und Komponisten Václav Juda Novotný zu betrachten. Novotný war in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Prag tätig. Er war der Verfasser mehr als 100 Übersetzungen (vornehmlich Opern, die im Prager Nationtheater aufgeführt wurden), nicht nur aus dem Deutschen. Sein Beitrag wurde aber nicht nur positiv aufgenommen, sondern es gab auch kritische Stimmen, vornehmlich wegen der merkbaren Eingriffe in die Handlung, durch die er die ursprüngliche Gestaltung des Werks wesentlich änderte [vgl. Česká divadelní encyklopedie, online, 31. 5. 2019]. In dieser Hinsicht ähnelt er Max Brod, dem Übersetzer – und Bearbeiter der Bühnenwerke von Leoš Janáček.

Die Übersetzung des Weihnachtsoratoriums erschien im Jahre 1878 in Prag. Die Ausgabe enthält ein Vorwort von Novotný, in dem er einen kurzen Kommentar zu seiner Übersetzung gibt.

In den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts herrschte die Tendenz vor, den tschechischen Zuhörern das klassische deutsche Musikschaffen zu vermitteln und sie dadurch zu bilden. Auch die Motivation für die Übersetzung des Weihnachtsoratoriums kann hier ihre Wurzeln haben.

Das Libretto des Weihnachtsoratoriums wurde nach dem Lukass- und Matthäusevangelien verfasst, weiter enthält es Picanders Dichtungen und Chorale. Das Werk besteht aus sechs Kantaten, wobei zu seiner Entstehungszeit an jedem der Weihnachtsfeste jeweils eine Kantate aufgeführt wurde.

Als Beispiel wird hier zunächst die Tenorarie aus der sechsten Kantate des Weihnachtsoratoriums „*Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben*“ in Originalfassung wiedergegeben. Danach folgt die tschechische Übersetzung.

*„Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken;*

*Was könnt ihr mir für Furcht erwecken?*

*Mein Schatz, mein Hort ist hier bei mir.*

*Ihr mögt euch so grimmig stellen,  
Droht mir, mich ganz und gar zu fällen,  
Doch seht! mein Heiland wohnt hier.“*

[Weihnachtsoratorium, online, zit. 21. 4. 2019]

Tschechische Übersetzung:

*„Kdož mne tu stiháš protivensvím,  
nuž chvěj se před mým mocným štítem;  
vždyť Pán to sám, hle, chrání mne.  
Ať nepřítel hněv krutě bouří,  
přec nepoděsí duši moji,  
Jeť Hospodin sám hradem mým!“*

[Bach, Novotný 1878: 18, online, zit. 21. 4. 2019]

Einigen Übertragungen der Bachschen Kantatentexte ins Tschechische können wir in den Abschlussarbeiten von angehenden Musikwissenschaftlern begegnen. Es handelt sich zumeist um Prosaübersetzungen, Reime und Versmaß werden in der Regel nicht berücksichtigt. Ein Beispiel bringt Markéta Ottová in ihrer Diplomarbeit J. S. Bach: Janovy pašije (Brno, 2016). Neben musikalischer Analyse fügte die Autorin auch ihre eigene Textübersetzung bei. Sie erfasst das Werk komplex und ist sich der Bedeutung des Textes für die Gesamtwirkung der Komposition bewusst.

## 5. Die evangelisch-lutherische Kirche und ihre Liturgie

Lutherische Kirche etablierte sich in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Für den Anfang der deutschen Reformation wird das Jahr 1517 gehalten, in dem Martin Luther gegen einigen der römisch-katholischen Grundsätze deutlich auftrat. In diesem Jahr wurden von ihm jene berühmten 95 Thesen veröffentlicht, die in Rom viel Unwillen erweckten und die Brandmarkung Luthers als Ketzer zur Folge hatten. Wie bekannt ist, kritisierte er den Brauch der Ablassgewährung und bemühte sich, auf die Problematik der höchsten kirchlichen Autorität (Heilige Schrift sollte im Gegenteil zur Kirche selbst für höchste Autorität gehalten werden) und auf Wesen des Glaubens hinzuweisen.

Es gelang ihm zwar nicht, die römisch-katholische Kirche zu reformieren, doch seine revolutionären Gedanken legten das Fundament für selbständige Kirche, die trotz aller Unruhen und Streiten durch Erklärung des Augsburger Religionsfriedens im Jahre 1555 (neun Jahre nach Luthers Tod) offiziell anerkannt wurde.

An dieser Stelle werden nähere Details der Reformation weiter nicht behandelt, sondern werden einige der wichtigen Punkte bezüglich Gottesdienstes zusammengefasst.

Der evangelische Gottesdienst liegt auf Predigt und Abendmahlfeier (Eucharistie) den größten Wert. Das Abendmahl ist hier als reale Anwesenheit von Leib und Blut Jesu Christi verstanden. Der Gottesdienst schließt Lesen aus Bibel, Gebet, Bekenntnis, Gesang, Beichten und Segen ein. Die Gestaltung geht aus Form, die von Luther verfasst wurde.

Eine Vorstellung über den Ablauf eines evangelischen Gottesdienstes im 18. Jahrhundert kann man sich aufgrund jener Notizen machen, die auf eine Bachs Kantatenpartitur aus dem Jahre 1723 zum ersten Adventssonntag erhalten blieben. Der Gottesdienst lässt sich in vierzehn Einheiten gliedern, wobei die ersten drei Punkte die Musik besorgte (Präludium, Motetten, Kyrie-Präludium). Danach wurde vor dem Altar intoniert, aus der Bibel vorlesen und eine Litanei gesungen, woran sich ein Choralpräludium knüpfte. Danach wurde das Evangelium vorgelesen, worauf wieder ein Präludium folgte, diesmal zum ausgewählten Hauptthema. Anschließend wurde den Raum für das Glaubensbekenntnis (Kredo) und Predigt gegeben und ein Teil aus einem Lied gesungen. Im letzten Teil des Gottesdienstes gab der Pastor Anweisungen (*verba institutionis*). Der Gottesdienst wurde mit einem Präludium beschlossen (vgl. Schulze 1975: 101).



In römisch-katholischer Auffassung wird der Messe, die Opferung von Jesu Christi darstellt, den höchsten Wert zugeteilt. Die Messe besteht aus vier Teilen, die als Eingangszereemonie, (Lobgesang ist im ersten Teil der Eucharistie einbezogen), Bibelvorlesen, Opferung und Schlußzereemonien verlaufen.

Bevor im nächsten Kapitel die gottesdienstliche Funktion der Musik besprochen wird, werden im folgenden Abschnitt noch Einiges zur Vertonung lateinischer Messe und lutherischer Messe vorgestellt.

Der Messe-Vertonung stehen ganz konkrete Prinzipien unter. Messe in katholischer Auffassung hat zwei Teile - Ordinarium und Proprium. Das Ordinarium besteht aus Teilen, die während des Kirchenjahres konstant bleiben (Kyrie (erbarm dich), Gloria (Ehre), Credo (Bekenntnis), Sanctus (Heilig) und Agnus Dei (Lamm Gottes)). Seine Benennungen beziehen sich zu den Anfangsworten der biblischen Texte, die in der Messe vertont sind. Das Proprium wird während des Kirchenjahres nach Anlässe abwechselnd aufgeführt. Es handelt sich um Gesänge, die unter Benennungen Introitus, Alleluia, Graduale (während deren die Psalmen gesungen werden), Sequenz, Offertorium und Communio bekannt werden und die zu konkreter Handlung während der Messe gesungen sind.

Den Prinzipien nach, werden in lutherischer Auffassung der Messe Kyrie und Gloria vertont. J. S. Bach komponierte vier lutherischer Messen F Dur (BWV 233), A Dur (BWV 234), g Moll (BWV 235) und G Dur (BWV 236), die auf deutsche Texte vertont wurden.

Seine Messe h-Moll (BWV 232) hat eine außergewöhnliche Stellung, denn sie stellt eine Verbindung zwischen lutherischer und katholischer Auffassung dar. Dieses monumentale Werk wird auf lateinischen Text vertont und wurde dem Dresdner Hof gewidmet. Die Sonderstellung dieser Komposition wird durch ihre Besetzung und Schwierigkeitsgrad gegeben. Die Messe hat seinen Ursprung in der Messe (BWV 232 I) aus dem Jahre 1733, in der die Kyrie und Gloria vertont wurde und die Bach dem polnischen König August III. widmete. Dieses Musikwerk wurde höchstwahrscheinlich während Bachs Lebens nicht in ihrem ganzen Umfang (der rund zwei Stunden dauert) aufgeführt.

## 6. Die gottesdienstliche Funktion der Musik, lutherisches Kirchenjahr

Die Musik nimmt bei den Protestanten eine besondere Stellung ein. Diese Tradition hat ihren Ursprung bei dem Reformator Martin Luther, der als großer Musikliebhaber galt und die Form der deutschen Kirchenlieder in entscheidender Weise mitgestaltet hatte. Die protestantische Kirche versteht die Musik als ein Mittel, das zum Ehre und Feier gehört. Die Kantate war seit dem 17. Jahrhundert ein Bestandteil des Gottesdienstes der lutherischen Kirche in Deutschland.

Der Kirchengründer Martin Luther war bekannt durch seine positive Einstellung zu Musik. Einige seiner diesbezüglichen Ansichten sollen hier kurz zusammengefasst werden. Luther verstand die Musik als ein Geschenk Gottes an die Menschen. Die Kommunikation zwischen Menschen und ihm wird durch das Heilige Wort realisiert, die Menschen hingegen kommunizieren mit Gott durch ihre Gebete und den Lobgesang.

Eines seiner Ziele war, ein Liederrepertoire für den gottesdienstlichen Bedarf zu schaffen. Solche Psalmen sind im J. S. Bachs Werk in den Kantaten BWV 62 *Nun komm der Heiden Heiland* oder BWV 4 *Christ lag in Todesbanden* zu finden.

Im Zusammenhang mit in dieser Arbeit übersetzten Kantate *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, ist zu erwähnen, dass Luthers Paraphrase des Psalms 130 *Aus tiefen Not schreie ich zu dir* als Muster einem Brief an den kursächsischen Hofbeamten Georg Spalatin beigelegt wurde.

Im Folgenden werden die musikalischen Bestandteile vorgestellt.

Der Gemeindegesang bleibt seit der Reformationszeit bis heute ein stabiler Bestandteil des Gottesdienstes. Zur Geschichte des Gemeindegesangs erwähnt Marti [2014: 19], dass das Repertoire „von den kirchenleitenden Autoritäten nicht nur gemeindepädagogisch gesteuert, sondern auch verordnet und kontrolliert wurde“ [Marti 2014: 19, online, zit. 21. 4. 2019]. Diese Praxis hat einen Bezug zu den ursprünglichen Ideen, die von Martin Luther eingeführt wurden. Die gegenwärtige Tendenz ist, das traditionelle Repertoire auch mit moderneren Liedern zu bereichern.

Die Choräle bilden das Grundrepertoire. Eine weitere Form der geistlichen Vokalmusik stellen Motetten dar. In der Barockzeit verstand man unter diesem Begriff eine mehrstimmige Komposition mit Instrumentalbegleitung und vorwiegend biblischen Text.

Die Orgeln, in vielen Kirchen äußerst beeindruckend, haben eine mehrfache Bestimmung. Sie unterstützen und begleiten nicht nur den Gemeindegesang, sondern wurden auch bei der Kantatenaufführungen als basso continuo verwendet. Selbstständig treten sie in Präludien hervor. Das Präludium öffnet den Gottesdienst und soll die Aufmerksamkeit der Gläubigen auf die kommenden Ansprachen und Handlungen richten. Präludiert wird auch am Ende des Gottesdienstes.

Eine beträchtliche Rolle spielen in Bachs Kantaten die Psalmen oder Hinweise auf sie. Der Psalm ist ein religiöser Text (Gedicht) von Alten Testament, die (durch Eingebung des Heiligen Geistes) von den Schreibern des Alten Testaments verfasst wurde. Die Funktion des Psalms ist, bei den Gläubigen religiöse Emotionen zu erwecken, sie zu trösten und ihre geistliche Kraft zu ermutigen. Der Gläubige soll seinen Geist zu Gott erheben. Die Psalmen werden nach ihrer Art und Grundstimmung in Bittpsalmen, Klagepsalmen, Lobpsalmen oder Dankpsalmen geteilt.

Der Choral, der zweite Teil des Kantatentextes, stellt ein Lobgesang dar, der seinen Ursprung nicht in der Bibel hat, sondern wurde von anderen Autoren, die zur Kirche Beziehung hatten, für den gottesdienstlichen Bedarf verfasst. Die Choräle sollen die religiöse Stimmung unterstützen.

## **Das Lutherische Kirchenjahr**

Die Kantaten waren ganzjährig untrennbar verknüpft mit kirchlichen Anlässen. In diesem Unterkapitel sollen die Schwerpunkte des lutherischen Kirchenjahres kurz beleuchtet werden.

Jedes dieser Feste ist mit einem reichen religiösen Hintergrund verbunden, auf den an dieser Stelle nicht ausführlich eingegangen werden kann. Das lutherische Kirchenjahr beginnt mit dem ersten Adventssonntag. Für die wichtigsten Ereignisse werden Christi Geburt und Auferstehung gehalten. Die Geburt Jesu wird am 25. Dezember gefeiert. An diesem Tag wurde Luthers Choral *Gelobet seist du, Jesu Christ* gesungen. J. S. Bach vertonte dann diesen Choral in der gleichnamigen Kantate BWV 91 während seiner Leipziger Zeit im Jahre 1724.

Am 2. Weihnachtstag, dem 26. Dezember wird St. Stephans, des ersten Märtyrers gedacht. Danach folgt das Neujahr, bei dem die Namengebung Christi gefeiert wird. Der 6.

Januar wird Epiphania („Erscheinung der Herrn“) genannt und mit dem Besuch der Drei Könige gedacht. Mit Epiphania-Fest endet die Weihnachtszeit.

Die folgenden Kirchenfeste richten sich nach dem Osterdatum. Der letzte Sonntag vor Ostern wird Palmsonntag genannt und leitet die Karwoche ein. Das erste und zugleich bedeutendste Ereignis nach den Weihnachtsfesten ist der Karfreitag, an dem die Kreuzigung und Tod Jesu Christi erinnert wird. Die Auferstehung Jesu Christi wird am Ostersonntag gefeiert. Für Christen stellt die Auferstehung die Grundlage und das Wesen ihres Glaubens dar. Danach folgt Ostermontag und Osterdienstag. Bis zu den Pfingsten rechnet man noch sechs Sonntage. Pfingsten wird mit dem Mysterium der Entsendung des Heiligen Geistes verbunden. Folgender Sonntag wird das Fest Trinitatis genannt, an dem der Gott als Vater, Sohn und Heiliger Geist verehrt wird. Danach folgen drei Sonntage, die als Erster, Zweiter und Dritter Sonntag nach Trinitatis bezeichnet werden, bis das Kirchenjahr mit dem ersten Adventssonntag wieder aufs Neue beginnt.

Im Bezug zu J. S. Bachs Leben und Wirkung im Dienst lutherischer Kirche, sind Richtungen Orthodoxie und Pietismus zu erläutern.

### **Die pietistische Richtung**

Die Bezeichnung „Pietismus“ wurde zuerst mit einem gewissen pejorativen Beigeschmack verwendet. Der Begriff leitet sich vom lateinischen „pietas“, deutsch „Frömmigkeit“, ab. bedeutet. Als der Begründer dieser Richtung gilt lutherischer Theologe Philipp Jacob Spener. Die vorwiegende pietistische Einstellung im Bezug auf den Gottesdienst spricht eher zugunsten des gesprochenen Wortes. Musik wird von den Pietisten als ein weltliches Element verstanden. Daher bevorzugten sie einen einfachen Chorgesang mit unauffälliger Organbegleitung. Diese Vorstellung stimmte mit den Überzeugungen von Pastor Johann Adolph Frohne, der in Mühlhausen J. S. Bachs Vorgesetzte war überein.

### **Orthodoxie**

Die Orthodoxen hielten sich für die wahren Nachfolger von Luther. Sie erlegten der Musik während des Gottesdienstes keinerlei Beschränkungen auf. Die Musik wird hier als ein Mittel, das zur Ehre und Verherrlichung des Gottes dient, betrachtet. Zu dieser Richtung neigte auch Pastor Georg Christian Eilmar, der bei J. S. Bach die Kantate BWV 131 bestellte.

## 7. Johann Sebastian Bachs Leben

Johann Sebastian Bach wurde am 31. März 1685 in der Musikerfamilie Johann Ambrosius Bachs geboren. Sein Vater war als Geigenspieler am Hof tätig. In Mitteldeutschland lebten mehrere Familien namens Bach, die miteinander mehr oder wenig verwandt waren. Auf jeden Fall handelte es sich um Musikerfamilien, in den Musik dem Erwerb vom Lebensunterhalt diente. Die Eltern von Johann Sebastian, Johann Ambrosius und seine Frau Elisabeth starben bald kurz nacheinander (Vater 1694 und Mutter 1695) und die Sorge um die Familie übergang auf den ältesten Sohn Johann Christoph.

Die Brüder wurden dann in Ohrdruf an dortigem Lyceum ausgebildet. Zu den Hauptfächern gehörte das Studium von Latein, Religion und Chorgesang. J. S. Bach, der nun bald seine Begabung als Currendesänger bewies, verbrachte hier insgesamt fünf Jahre. Danach vertiefte er seine Musikkenntnisse an der Michaelisschule in Lüneburg, die er als siebzehnjähriger Absolvent verließ. Nach kürzerer Beschäftigung in den Diensten des Herzogs Johann Ernst von Sachsen-Weimar führten seine nächsten Schritte nach Arnstadt, wo er sich erfolgreich um die vakante Organistenstelle bewarb. In diese Zeit fällt auch seine Studienreise nach Lübeck, wo er die Kunst des Orgelspiels privat bei Dietrich Buxtehude studierte. Populär ist jene Geschichte, die erzählt, dass Bach diesen Studienaufenthalt unerlaubter Weise verlängert habe, wofür er nach seiner Rückkehr nach Arnstadt bestraft wurde (vgl. Geck: 2000: 7-10).

Im Leben Johann Sebastian Bachs spielten im Hinblick auf sein geistliches Werk die Aufenthalte in den deutschen Städten eine wesentliche Rolle. Sein Privatleben richtete sich nach der Arbeitsmöglichkeiten, die ihm angeboten wurden. Nach den Organistenstellen in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar erlangte er Anerkennung als Kapellmeister in Köthen.

Im Zusammenhang mit der Kantate BWV 131 *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, sind die Jahre 1707-1708 zu erwähnen. Am 15. Juni 1707 wurde Bach als Organist an der Kirche Divi Blasii in Mühlhausen in Thüringen eingestellt. Nach Arnstadt, wo er zwischen 1703 und 1704 wirkte, handelte es sich um seine zweite Stelle als Organistenstelle, die für Bach, der am Anfang seiner Berufskarriere stand, günstigere und attraktivere Arbeit anbot. Mühlhausen war damals die zweitgrößte Stadt Thüringens.

Laut Quellen war J. S. Bach höchstwahrscheinlich der einzige Kandidat, der sich um die erwähnte Stelle bewarb und zugleich der Einzige, der in Betracht kam. Der

Mühlhausener Stadtrat verlangte von dem Kandidaten die Darbietung zweier eigenen Vokalwerke. Zu dieser Gelegenheit führte J. S. Bach die Kantate *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4) auf, die zu Ostern komponierte. Es ist nicht mit Sicherheit belegt, was das zweite Stück war, das in diesem Rahmen erklang. Es könnte sich um eine der frühen Kantaten handeln: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (Trauerkantate) (BWV 106), *Nach dir, Herr, verlangst mich* (BWV 150), *Der Herr denkt an uns* (BWV 196), *Meine Seele soll Gott loben* (BWV 223) (vgl. Wolff 2011: 118-121).

In Mühlhausen sollte Bach als Organist mit der Stadtkapelle und dem Stadtchor zusammenarbeiten. Der Stadtrat erwartete von ihm darüber hinaus noch Zusammenarbeit mit dem Musikerensemble des lateinischen Gymnasiums, dessen Schüler in mühlhausener Kirchen zu spielen verpflichtet waren (vgl. Wolff 2011: 123).

In selber Zeit 1707 heiratete er seine erste Frau Maria Barbara Bach, die seine entfernte Cousine war.

Mühlhausen befand sich gerade in schwieriger Lage, und musste mit den Folgen eines vernichtenden Brandes zurechtkommen. Laut Koopman [J. S. Bach Kantate - BWV 131 „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“, online, zit. 22. 4. 2019] wurde die Kantate *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* (BWV 131) nach diesem Brand aufgeführt. Da ein Brand eine große Katastrophe darstellt, scheint diese Hypothese im Zusammenhang mit der Typ der Kantate logisch zu sein. In Bezug auf diese Kantate, die Bach auf Bestellung Pastors Eilmars (der an Marienkirche in Mühlhausen tätig war) komponierte, ist es zu erwähnen, dass die beide eine nahe Beziehung verband. Wolff (2011: 129) gibt an, dass Pastor sogar Pate von Bachs ersten Kindes war.

In Mühlhausen war Bach ein Jahr tätig. In dieser Zeit komponierte er auch die Kantate *Gott ist mein König* (BWV 71). Die Kantate wurde anlässlich des Ratswechsels komponiert und zugleich handelt es sich um einzige Kantate, die während seines Lebens in gedruckter Form herausgegeben wurde. Es ist nicht ganz sicher, ob J. S. Bach in Mühlhausen die Choralkantate *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4) schrieb.

In Mühlhausen kam es zum Streit zwischen zwei Richtungen innerhalb der Kirche. Der junge Johann Sebastian Bach scheute keine Mühe in diesem Zwist seine persönlichen Einstellungen durchzusetzen, obwohl er mit Vertretern beider Seiten im Kontakt stand. In seinem Interesse war die Möglichkeit die Musik frei zu komponieren, die er bevorzugte.

Die Stelle in Mühlhausen verließ er ein besseres Angebot in Weimar bei Herzögen von Sachsen-Weimar Wilhelm Ernst und Ernst August als Organist und Kammermusiker wegen. Nähere Details von Bachs Weggang aus Mühlhausen sind bei Schulze (1975: 100) in seiner Publikation Johann Sebastian Bach - Leben und Werk in Dokumenten zu lesen (Unmöglichkeit regelmäßiger Kantatenaufführung in Mühlhausen). Das Buch enthält Bachs Entlassungsgesuch an die Gemeindevertreter vom 25. Juni 1708, der eine Art der Bachs Unzufriedenheit mit dem momentanen Zustand andeuten. Der Grund seiner Unzufriedenheit konnte nach Wolff (2011: 131) in der Ungefälligkeit der Gemeindevertreter liegen, vornehmlich was die Anhebung des Musiklebens in der Kirche betrifft. Mühlhausen konnte wahrscheinlich mehr finanzieller Mittel für diese Sphäre nicht ausgeben. Außerdem ist es noch zu erwähnen, dass J. S. Bach in Mühlhausen zumindest gelang, die Renovierung der dortigen Orgel auszuhandeln.

Es sind noch verschiedene Musiziersphären zu erwähnen, in den sich Bach bewegte. Während seiner Beschäftigung begegnete er sich sowohl mit Musikamateuren, als auch mit professionellen Musikern. Wolff (2011: 130) erwähnt, dass das Angebot aus Weimar für Bach attraktiv vornehmlich darum war, weil (außer mehrfach höheres Gehalts) das bedeutete, dass er als Kammermusiker nur mit professionellen Musikern arbeiten wird, was für ihn gewiss (nach Erfahrung mit der Leitung zu Musik oft ungeschickter Schüler und Musikamateuren) eine willkommene Abwechslung darstellt.

J. S. Bach erzog auch seine privaten Musikstudenten, die er „nach seinem Bild“ bildete und die ihm behilflich waren. Nach Wolff (2011: 125) wird sogar beweist, dass ein begabter Student Johann Martin Schubart bei Bachs Familie von 1707 bis 1717 wohnte.

J. S. Bach gehört zu Komponisten, in denen Zeit ihre Beschäftigung - zu komponieren - noch nicht als etwas künstlerisches und romantisches angesehen wurde, sondern eher als „Handwerk“/Gewerbe - etwas, was man lernen kann, falls der Mensch Voraussetzungen dafür hat. Damit er später jede Woche eine neue Kantate in der Kirche aufführen kann, musste ihm seine Familie zu Hause wesentlich helfen - z. B. die Noten für Sänger und Spieler abschreiben.

In Hinblick darauf, inwiefern das J. S. Bachs Selbstverständnis als Musiker durch sein Glauben gesteuert war, ist der Begriff „Endzweck“ zu erläutern. Die überwiegenden Ansichten in dieser Frage werden durch Nachweise unterstützt, die aus den erhaltenen Quellen wie Originalpartituren stammen. Wie sie zeigen, strebte J. S. Bach nach

Musikaufführung „zur Ehre Gottes“. Was er für sein Ziel hielt, ist im Entlassungsgesuch aus dem Jahr 1708 zu lesen:

*„Wenn auch in stets den Endzweck, nemlich eine regulierte kirchen music zu Gottes Ehren, und Ihren Willen nach, gerne aufführen mögen, und sonst nach meinem geringen vermögen der fast auf allen Dorfschafften anwachsenden kirchen music, ond oft beßer, als allhier fasonierten harmonie möglichst aufgeholfen hätte, und darümb weit u. breit nicht sonder kosten, einen guthen apparat der auseleßensten Kirchen Stücken mir angeschaffet wie nichts weniger das project zu denen abzuhelfenden nöthigen Fehlern der Orgel ich pflichtmäßig überreicht habe, und sonst aller Ohrt meiner Bestallung mit Lust nachkommen wäre: so hat sichs doch ohne wiederigkeit nicht fügen wollen, gestalt auch zur zeit die wenigste apparence ist dass es sich, anders, obwohl zu dieser kirchen selbst eigenen Seelen vergnügen künftig fügen mögte, über dießes demöthig anheim gebende, wie so schlecht auch meine Lebensarth ist, bey dem Abgange des Haußzinses, und andere eäßerst nöthigen consumptionen, ich nothdürftig leben können.“* (Schulze 1975: 100)

Zimmerling (2018: 101) gibt weiter an, dass die lutherische Ethik die menschliche Arbeit als ein Mittel versteht, das zur „Ehre Gottes“ und Erlösung dient (vgl. Zimmerling 2018: 101).

Bachs Weimarerzeit dauerte bis dem Jahr 1717. Danach folgte sein Wirken in Köthen, wo er als Kapellmeister und Direktor der Kammermusik tätig war. Das Direktoramt leistete er noch weiter danach, was er in die Funktion des Thomaskantors in Leipzig berufen wurde. Hier erlebte er zweifellos den Höhepunkt seiner Karriere. In dieser Zeit schuf er rund 300 Kantaten und seine Meisterwerke, unter ihnen auch die Matthäus – und die Johannes-Passion. An der Thomasschule war er bis seinem Tod tätig.

J. S. Bach litt im Alter an Diabetes und Grauen Star. Im letzten Jahr seines Lebens unterzog er sich deswegen zwei Augenoperationen. Man kann sich leicht vorstellen, wie die Möglichkeiten damaliger Medizin etwa aussahen und welch ein großes Risiko der Patient damit einging. Wolff (2011: 425) dazu jedoch erwähnt, John Taylor, englischer Okulist, der Bach operierte, war keinerlei Scharlatan, sondern in seiner Zeit als Spezialist auf Augenoperationen galt. Bach wurde Ende März 1750 von Taylor operiert, zu dessen Patienten später auch Georg Friedrich Händel gehörte. Die erste Operation brachte J. S. Bach Komplikationen, die er überstand. Am Anfang April 1750 folgte die zweite Augenoperation, nach der sich Bachs Gesundheitszustand nur verschlimmerte und die mit Gehirnschlag



gipfelte, zu dem am 20. Juli geschah. J. S. Bach starb am 28. Juli 1750. Sein Grab befindet sich in der Leipziger Thomaskirche.

Johann Sebastian Bach ließ keine autobiographischen Aufzeichnungen hinter. Das Bild über seinem Leben wurde nach den Einträgen aus amtlichen Dokumenten, Aufträgen und nicht in der letzten Reihe Einträgen aus Originalpartituren zusammengesetzt.

Die Musikertradition der Familie Bachs setzten erfolgreich vier Söhne des Komponisten fort. Der älteste Sohn Wilhelm Friedemann Bach verbrachte die produktivste und erfolgreichste Zeit seiner Organistenkarriere in Halle. Er komponierte sowohl Stücke für Klavier, Cembalo, Orgel oder Flöte, als auch Kantaten.

Der zweitgeborene Sohn, Carl Philipp Emanuel Bach, der als Cembalist hervortat, übernahm nach Georg Philipp Telemann das Direktorat der Städtischen Musik in Hamburg. Johann Christoph Friedrich Bach war in Bückeburg tätig. Johann Christian Bach gelangte zur Berühmtheit in London, wo er sogar als Musiklehrer bei der Königsfamilie und für bestimmte Zeit auch Musiklehrer von Wolfgang Amadeus Mozart tätig war. Darüber hinaus erweiterte er das Repertoire der Kammermusik und ist Autor zahlreicher Sonaten und Konzerte.

## **8. Die Kantate (zu Charakteristik, Aufführungsgelegenheiten und Besetzung)**

### **Die Kantate - zur Begriffsbestimmung**

Vor dem 17. Jahrhundert wurde jede gesungene Komposition als Kantate bezeichnet (it. cantare = singen). Der Begriff lässt sich allgemein nicht leicht definieren, weil bei der Begriffsbestimmung der geografische und zeitliche Rahmen wichtig ist, auf den sie bezogen wird. Musikstücke, die „Kantate“ genannt werden, kamen seit dem 17. bis 18. Jahrhundert sowohl in deutschem, als auch italienischen und französischen Raum vor (vgl. Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik : 20 Bände in zwei Teilen, Sachteil 4, Hamm-Kar., 1996: 1706-1732).

Bachs Zeitgenossen haben bei derartigen Kompositionen einfach vom „Kirchenstück“ gesprochen. Zander (1967: 3) erwähnt, dass J. S. Bach den Begriff Kantate nur ganz selten verwendete, wie die Überschriften seiner Werke bezeugen. Er bezeichnete sie als „Concerto“ oder „Motetto“ (vgl. Zander 1967: 3). Die zeitüblichen Bezeichnungen „Concerto“ und „Kirchenmusik“ sind unkonkret, beziehungsweise viel zu allgemein (vgl. Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik : 20 Bände in zwei Teilen, Sachteil 4, Hamm-Kar., 1996: 1732).

Etliche Kantaten wurden zu besonderen weltlichen und kirchlichen Ereignissen, wie Ratswahl, bzw. Orgel- oder Kirchenweihe geschrieben. In diesem Kontext gehört z. B. Bachs Kantate *Höchsterwünschtes Freudenfest* (BWV 194).

### **Die Kirchenkantaten**

Die Kirchenkantaten wurden für liturgischen Gebrauch komponiert. In deutschem Raum können die Kirchenstücke des bedeutenden frühbarocken Komponisten und Organisten Heinrich Schütz (1585-1672) als Vorgänger der Kantate gelten. Er vertonte meistens deutsche Psalmübersetzungen, die in den lutherischen Gottesdienst eingegliedert wurden. Noch zu bemerken ist, dass diese Stücke an italienische Traditionen des Madrigals anknüpfen. Bedeutsam ist sein Zyklus *Kleine geistliche Konzerte*, die eine Reihe von selbständigen „Kirchenliedern“ enthält.

Nicht zu vergessen sind auch die Choralbearbeitungen von Michael Praetorius.

Die erste Einteilung der Kantaten ist in kirchliche und weltliche. Der Zweck der Kantate ist, eine konkrete Gelegenheit zu feiern. Im Fall der kirchlichen Kantate handelt es sich um Lob und Ehre Gottes.

Die Kirchenkantate ist ein vokal-instrumentales Werk, das zur Aufführung während des Gottesdienstes bestimmt ist. Ihre Form besteht aus Chören, Arien und Rezitativen, wobei der Chor zusammen gesungen wird und Arien und Rezitative durch Solisten (Sopran, Alt, Tenor, Bass) gesungen.

Im Zusammenhang mit der Kantate sind von deutschen Komponisten der Barockzeit außer J. S. Bach noch Dietrich Buxtehude und Georg Philipp Telemann zu erwähnen. Der ältere von beiden war Buxtehude, bei dem der junge J. S. Bach während seines Aufenthalts in Lübeck in 1705 für einige Monate studierte. In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass Bachs Interesse da vornehmlich der Orgelspielkunst galt. Buxtehude ist Autor von 100 Kantaten.

Kirchliches Kantatenwerk komponierte auch Georg Philipp Telemann, bekannt ist insbesondere sein *Harmonischer Gottesdienst*.

J. S. Bach schrieb Kantaten zu Gelegenheiten des ganzen Kirchenjahres (Hochzeiten, Advent, Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Trinitatis, Himmelfahrt). Die ersten Kantaten werden als „frühen“ bezeichnet. Dürr (1951: 7) ordnet zu dieser Zeitspanne die Kantaten aus der Zeit von Bachs Tätigkeit in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar, d. h. bis Dezember 1717.

Für das frühe Kantatenschaffen von J. S. Bachs sind zwei Begriffe zu erklären. Erstens ist das die sogenannte die Kantate des alten Typus. Charakteristisch für sie ist, dass sie in textlicher Hinsicht nur aus dem Choraltext, Bibeltext und gedichteten Strophen besteht. Dieser Typ wird durch die frühen Kantaten repräsentiert, die meistens zwischen den Jahren 1707-1708 geschrieben wurden: *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* (BWV 131), die Trauerkantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, (BWV 106) (auch unter Titel *Actus Tragicus* bekannt), *Gott ist mein König* (BWV 71), *Der Herr denket an uns* (BWV 196). Ob dazu noch die Kantate *Nach dir, Herr, verlanget mich* (BWV 150), die auch nur aus den Choralstrophen besteht, gehört ist umstritten, weil die Bachs Originalpartitur nicht erhalten blieb. Die Kantate *Christ lag in Todes Banden*, eventuell geschrieben als *Christ lag in Todesbanden* (BWV 4), in der nur der lutherische Choral vertont wurde, gehört auch hierher (vgl. Zander 1967: 20-21).

Die Kantaten des neuen Typus unterscheiden sich von der Kantaten des alten Typus dadurch, dass sie nach dem Vorbild der Oper Rezitative und Da Capo Arien enthalten. In der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts stellten die Kantaten des neuen Typus allerdings keine Erfindung dar, die erst mit Bach zutage getreten wäre, sondern wurden bereits seit einigen Jahren von anderen Komponisten (z. B. G., Ph. Telemann und J. Krieger) in mitteldeutschem Gebiet verfasst (vgl. Finscher, Constapel, Quintero 2008: 1478-1479). Der Grund, warum J. S. Bach seine frühen Kantaten nach dem alten Typus schrieb (obwohl der neue Typ bereits üblich war), kann sein, dass in Mühlhausen eher die pietistischen Tendenzen überwogen.

Im Zusammenhang mit Bachs geistlichem Schaffen ist der Begriff Oratorium zu erwähnen. Die Gattung Oratorium bezeichnet ein umfangreiches vokal-instrumentales Werk zumeist nach biblischer Textvorlage, das für konzertante Aufführung bestimmt ist. In J. S. Bachs Werkverzeichnis ist ein Weihnachtsoratorium (BWV 248) und ein Oster-Oratorium (BWV 249) zu finden.

### **Weltliche Kantaten**

Die weltlichen Kantaten wurden oft auf Bestellung konkreter gesellschaftlichen Gruppen geschrieben. Vom J. S. Bachs Werk sind hier z. B. *Die Kaffeekantate* (BWV 211) oder die Kantate *Was mir behagt ist nur muntre Jagd* (BWV 208) zu erwähnen. Die Kantate *Mer hahn en neue Oberkeet* (BWV 212) (tsch. *Máme novou vrchnost*, bekannt als *Selská kantáta*) wurde zum Geburtstag des kurfürstlich-sächsischen Kammerherrn Carl Heinrich von Dieskau und der damit verbundenen Huldigungsveranstaltung auf seinem Rittergut Kleinzschocher bei Leipzig geschrieben.

### **Die Besetzung einer Kantate**

Die Besetzung einer Kantate besteht aus Sängern und Instrumentalisten. Die Sektion der Sänger wird in Solisten und Choristen (sg. Ripienisten) eingeteilt. Die Anzahl der Solisten bewegt sich zwischen vier bis acht. Die Frauenstimmen sind Sopran und Alt, die männlichen Tenor und Bass. Die übliche Praxis der Barockzeit war, dass alle Stimmen von Männern und Knaben gesungen wurden. Der Chor benötigt mindestens acht Sänger, d. h. die Stimmen sind verdoppelt.

Das Instrumentalensemble besteht in der Streichsektion aus Violinen 1 und 2, Bratschen (Viola) 1 und 2, Violoncello und Kontrabass (in der Barockzeit wurde sg. Violon gespielt, dessen Tonumfang noch tiefer reicht, als beim Kontrabass). Auch hier gehörte zu üblicher Aufführungspraxis, dass die Stimmen (außer Kontrabass, bzw. Violon) verdoppelt wurden. Die Blasinstrumente wurden in Oboe, Flöte, Fagott und Trompeten eingeteilt. Dazu kommen Pauken und natürlich Orgel. Je nach der Komposition konkreter Kantate wurden entweder Blockflöten (sg. à bec) oder Querflöten (sg. Traversieri) gespielt, um Abwechslung in die Musik zu bringen. Bis zu Bachs Köthener Zeit war allerdings nur die Blöckflöte (in F) vorgekommen. Diese Instrumentenbesetzung war aber nicht in jeder Kantate gleich (es gab Kantaten ohne Trompeten, Flöten oder ohne Oboe).

Die Anzahl der bei der mitwirkenden Sänger und Musiker wechselte je nach den Möglichkeiten und Zustand der Gemeinde oder Kirche, in der die Kantate gerade aufgeführt sollte. In Gemeinden wie Arnstadt oder Mühlhausen konnte man auf keinem Fall von einer großartigen Besetzung sprechen, hier mussten die Verhältnisse in dieser Hinsicht zweifellos bescheidener sein. Aus erhaltenen Dokumenten ist es zu erfahren, dass J. S. Bach aber noch in Leipzig als Musikdirektor und Kantor an der Thomasschule ständige Probleme mit der Besetzung lösen musste, vornehmlich die Anzahl der tüchtigen Spieler war ungenügend (vgl. Schulze 1975: 102-106).

An dieser Stelle eine Bemerkung zu der Problematik der Stimmung. Am Anfang des 18. Jahrhunderts wurden mehrere Stimmungsarten verwendet. Das Stimmungssystem war damals nicht einheitlich, was sowohl Vorteile als auch Nachteile bei der Musikaufführung brachte. Der seit der Renaissance verwendeten mitteltönigen Stimmung konkurrierte schon eine neu entwickelte Stimmungsart, die als wohltemperierte Stimmung bezeichnet wird. Wohltemperierte Orgel sollte J. S. Bach bereits in Mühlhausen in der Divi Blasii Kirche gespielt haben. Im Vergleich zur mitteltönigen Stimmung war der Klang der wohltemperierten Instrumente reiner und wohllautend auch in Tonarten mit Vorzeichen, das höher als zwei Kreuze und Be's sind. J. S. Bach war dadurch bekannt, dass er die Tasteninstrumente nach seiner eigenen Art stimmte, um den erwünschten Klang zu erzielen. Jede der in Barock verwendeten Tonarten trug eine charakteristische Stimmung.

## **Der Niedergang der Kantate**

Wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, die Kirchenkantate gipfelte im J. S. Bachs Werk. Unter den wechselnden Umständen und Präferenzen in der Gesellschaft erwartete die Kirchenkantate nach Bachs Tod ein unausweichlicher Niedergang. Sein Sohn Wilhelm Friedemann Bach wandte sich allerdings auch noch dieser Gattung zu, bekannt ist seine Weihnachtskantate „O Wunder, wer kann dieses fassen?“

Johann Sebastian Bachs Werk wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dank dem Komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy neu entdeckt. Im Jahre 1829 wurde unter seiner Leitung die Matthäus-Passion aufgeführt. Diese Ereignis erweckte das Interesse an J. S. Bachs Musik.

## 9. Die Kantaten und ihre Texte

Die Kantatentexte und ihre Entstehungsbedingungen stellen in der Bach-Forschung ein umfangreiches Kapitel dar. In diesem Zusammenhang interessieren natürlich auch die Verfasser der jeweiligen Dichtungen und ihr Verhältnis zu Bach. Im Folgenden soll dieser Hintergrund kurz skizziert werden.

Bei der Komposition einer Kantate werden mehrere Texte verwendet. Ihre Auswahl richtet sich nach dem konkreten Anlass. Die Kantate enthielt meistens einen Bibeltext, dessen Botschaft dann in der Dichtung weiter thematisiert wurde.

Ein häufiger Diskussionsgegenstand war stets die Qualität der Texte. Die diesbezüglichen Ansichten bewegen sich von äußerst kritischen bis hin zu positiven. Während heute eher nachsichtige Wertung vorherrscht (siehe unten), die die Umstände berücksichtigt, unter welchen die Kantaten entstanden, wurden die Texte in der Vergangenheit nicht nur positiv angenommen. Zu den Kritikern zählte beispielweise Albert Schweitzer, der von der Vertonung „*armseliger Dichtungen*“ spricht (Schweitzer in Zander 1967: 17), oder Wolfgang Hildesheimer, der die „*elenden, zum Teil anti-ästhetischen Texte*“ attackiert [Hildesheimer in Weber 2001: 1, online, zit. 24. 4. 2019]. In dieser Hinsicht sind aber mehrere Aspekte zu berücksichtigen, vor allem auch die Tatsache, dass die Kantaten eine Art Konsum-Kirchenmusik darstellen, die unter ständigem Druck entstanden.

Sollen die Kantaten mit ihrem reichen Hintergrund mannigfacher Bezüge noch heute verstanden werden, so kommt man kaum an der einstigen Theologie vorbei. Zweifellos interessant ist, dass der Aufbau der Kantatentexte nicht selten Analogien mit einer Predigt offenbart. [vgl. Marti 2014: 90, online, zit. 21. 4. 2019].

Gleichzeitig wird das Problem der „fremden Texten“ nicht in ihrer Qualität, sondern im „*kulturellen Verhältnis der nachsäkularen Industriegesellschaft, zumindest des Christentums, zur Bibel überhaupt.*“ [Weber 2001: 1, online, zit. 24. 4. 2019].

Die moderne Theologie ist weiterhin der Ansicht, die Kantate kann ihre geistliche Botschaft auch den heutigen Gläubigen vermitteln (unter der Voraussetzung, dass die textliche Ebene in angemessener Weise erschlossen wird). Die Musik wird dabei als ein Verbindungselement betrachtet, das den Menschen die Welt des Glaubens öffnen kann [vgl. Weber 2001: 2, online, zit. 24. 4. 2019].

Es ist bekannt, dass J. S. Bach die zu vertonenden Texte selbst bearbeitete. Es stellt sich daher häufig die Frage, inwieweit sein persönliches Interesse dabei war, oder ob es sich eher um Routinearbeit handelte (vgl. Zander 1967: 17).

Mit den frühen Bachkantaten verbindet sich der Name des deutschen Theologen Erdmann Neumeister. Neumeister war Verfasser von Kirchenliedern, lutherischer Theologe und Erzieher bei Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Eisenach. Er war außerdem mit dem Komponisten Johann Krieger befreundet, der ihm Anregungen zum Dichten gab. Dank Neumeister wurden in die Kantaten Rezitative und Arien eingeführt, was damals mit Unwillen quittiert wurde, denn diese Neuerungen entstammten eindeutig der Oper. Als ein Vertreter der Orthodoxie schuf er auch Schriften, in denen er gegen den Pietismus eiferte. In der J. S. Bachs Bibliothek wurden zwei von Neumeisters theologischen Abhandlungen gefunden (vgl. Zander 1967: 7-9).

J. S. Bach vertonte fünf seiner Dichtungen, welche die textliche Grundlage folgender Kantaten bilden: *Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* (BWV 18) 1715, *Ein ungefärbt Gemüte* (BWV 24) 1723, *Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende* (BWV 28) 1725 und *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten* (BWV 59) 1724. Am bekanntesten ist wahrscheinlich die Kantate BWV 61 *Nun komm, der Heiden Heiland*, die zugleich die früheste dieser Zusammenarbeit ist - von 1714. Sie ist für den ersten Adventssonntag, den Beginn des Kirchenjahres, bestimmt.

Sehr produktiv war die Zusammenarbeit von J. S. Bach und Salomon Franck, einem deutschen Juristen, der in Weimar als Fürstendichter tätig war. Sie begann 1714 und dauerte bis den Francks Tod im Jahre 1725. Zu den berühmtesten Werken mit Francks Dichtungen, gehört die Kantate *Herz und Mund und Tat und Leben* (BWV 147a) und die profane Kantate *Was mir behagt, ist nur muntre Jagd* (BWV 208). Ansonsten zählt man mindestens 16 Kantaten, die aus dieser musik-dichterischen Beziehung hervorgegangen sind.

Die Dichtungen dieses Autors waren populär und in seiner Zeit mehrmals neu herausgegeben. Von seinen Schriften ist z. B. die *Evangelische Seelen-Lust über die Sonn- und Festtage durchs gantze Jahr* von 1694 zu erwähnen.

In stilistischer Hinsicht fallen in Francks Texten häufig vorkommende Komposita auf. Die in Weimar geschriebenen Kantaten gehören bereits zu den Kantaten des neuen Typus.



Christian Friedrich Henrici, später als Picander bekannt geworden, ist im Jahre 1700 im sächsischen Stolpen geboren. Nach dem Jurastudium in Wittenberg begann er seine Dichterkarriere in Leipzig als Autor erotischer Dichtungen und Theaterstücke. Es handelte sich um satirische Lustspiele. Seine Werke waren damals in der Öffentlichkeit beliebt und erlebten daher mehre Auflagen (z. B. Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte). Picander war mit dem Kunstmäzen Franz Anton von Sporck befreundet, dem auch J. S. Bach seine Kompositionen schickte. Es ist nicht eindeutig zu klären, ob Sporck der Vermittler der Zusammenarbeit Bach-Picander war, oder ob Picander war der Vermittler den Kontakt zwischen Sporck und Bach angeknüpft hatte (vgl. Bohadlo 2012: 92).

Picander hielt sich selbst für einen Satiriker. Auf die Idee, geistliche Dichtungen zu schreiben, wäre er von selbst wahrscheinlich nicht gekommen. Die erste von Bachs Kantaten, zu der er den Text schrieb, war *Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen* (BWV 249a). Als der Höhepunkt der gemeinsamen Arbeit von Picander und Bach wird die Matthäus-Passion angesehen. Die Dichtungen, die den Text des Evangeliums weiterentwickeln, werden in Rezitativen (mit Ausnahme des Evangelisten und der Worte Jesu), Arien und Chören verwendet.

Mit der Familie Bachs verband ihn eine nahe Beziehung. Davon zeugt unter anderem der Fakt, dass Picanders Frau in 1737 Taufpatin von Bachs Tochter Johanna Carolina geworden war.

Bartholomäus Ringwaldt war Theologe und Autor des Choraltexes *Herr, Jesu Christ, du höchstes Gut*, dessen zwei Strophen (2 und 5) J. S. Bach zum ersten Mal in der Kantate *Aus der Tiefen rufe ich Herr, zu dir* (BWV 131) vertonte. Die ganze Ringwaldtsche Dichtung verwendete er im Jahre 1724 in der Kantate *Herr Jesu Christ du höchstes Gut* (BWV 113) (Leipzig). Bach vertonte noch Ringwaldts Choraltexs *Es ist gewisslich an der Zeit* (BWV 307). Gewöhnlicherweise arbeitete J. S. Bach zumeist mit Dichtern zusammen, die er persönlich kannte. Das war jedoch hier nicht der Fall, denn Ringwaldt war Theologe des 16. Jahrhunderts. Der Komponist hatte seinen Text, auf den er in der Kantate BWV 131 zurückgriff, wahrscheinlich über den Pastor Eilmar kennengelernt.

Kaspar Bienemann, ebenfalls ein Theologe und Dichter des 16. Jahrhunderts, ist der Verfasser des Kirchenliedes *Herr, wie du willst, so schicks mit mir*, dessen erste Strophe Bach in seiner gleichnamigen Kantate (BWV 73) verwendet.

Die Erschließung der Kantatentexte setzt beim Zuhörer beträchtliches Vorwissen voraus. Es wird vielfach auf Psalmen hingewiesen, die eine tiefere Symbolik tragen.

## **10. Die Spezifik des Umgangs mit vertonten Texten**

Die Übersetzung vertonter Texte stellt eine spezifische Art der translatologischen Arbeit dar. Im Unterschied zu rein wissenschaftlichen Arbeiten, Prosa und Poesie, die sich nicht mit Musik verbindet, untersteht das Übersetzen für Textunterlegung spezifischen aufführungspraktischen Regeln, die unten angedeutet werden. Es geht also nicht um einen linearen Prozess, außerdem spielt auch die Individualität des Übersetzers eine Rolle.

Da die Texte der Musikwerke vielfältige Bezüge zu anderen Bereichen (Dichtungen, Gebete, Psalmen, Chorale) aufweisen, ist sowohl Musikalität, als auch genügend Sinn für kreativen Umgang mit der Sprache wünschenswert.

Die im translatorischen Prozess zu realisierende Erfüllung folgender Kriterien geschieht häufig aufgrund der Erfahrung des Übersetzers und teilweise intuitiv. Das Bewusstsein über diese Anforderungen erwerben die Übersetzer nicht selten durch ihre eigene Musikerpraxis. Das Gefühl für den Umgang mit vertonten Texten wird durch bewusstes/aktives Anhören der Vokalmusik erweckt und weiter entfaltet. Der Übersetzer kann seinen Sinn dafür durch kritische Überlegungen über die Aufführung eines konkreter gesungener, bzw. vokal-instrumentaler Werke verstärken. Die wichtigsten Gesichtspunkte sind

### **Sanglichkeit**

Das Anliegen des Übersetzers ist, einen „singbaren“ Text zu schaffen. Der Text sollte in der Zielsprache nicht störend oder unnatürlich wirken. Es geht also darum, Wohlklang zu erreichen und Missklang zu vermeiden.

### **Umgang mit Vokalen**

Manche Silben werden in höherer Stimmenlage unverständlich und lassen sich schwer voneinander unterscheiden. Sehr vereinfacht gesagt, ab einer bestimmten Tonhöhe klingt alles „gleich“/weniger klar. So können beispielsweise die Vokale a-o, e-i, o-u verwechselt werden. Wie ein Vokal klingt, hängt von der Frequenz der Stimmbänder und der Resonanzräume, nicht selten auch von der jeweiligen Gesangstechnik ab.

Manchmal ist z. B. der Vokal „u“, in der höheren Stimmenlage schwer singbar. Der Übersetzer vermag die hohen Töne zwar nicht abzuschaffen, kann allerdings dort, wo die Melodie in exponierte Lagen geht, problematische Vokale zu vermeiden.

### **Verzierung/Ornamentierung der Melodie**

Durch eine angemessene Verzierung gewinnt die Melodie an Attraktivität. In der Praxis wird die Verzierung so ausgeführt, dass meistens eine Hauptnote mit einer bestimmten Art eines Ornaments geschmückt wird (die häufig vorkommenden Verzierungen sind Pralltriller, Mordent, Triller, Vorschlag). Die Verzierungen dürfen nicht nach Belieben angebracht werden. Nicht nur die barocke Musikpraxis richtete sich sehr wohl nach bestimmten Regeln.

Der Übersetzer sollte diese Arten der Verzierung kennen und wissen, wie sie stimmtechnisch umgesetzt werden.

Nicht zu unterschätzen sind auch die in Rezitativen und Arien häufig vorkommenden Stellen mit Koloraturen, wo auf einen Vokal mehrere Töne gesungen werden. Problematisch kann beim Übersetzen die Endung der Koloratur sein.

Eine der häufig vorkommenden Verzierungsarten ist der Triller. Der Triller ist ein schnell sich wiederholender Wechsel zweier Nachbartöne, wobei einer die Hauptnote und der andere die Nebennote ist. Der Vokal muss zwangsläufig der gleiche bleiben.

### **Wortbetonung, Akzente**

Die Wortbetonung richtet sich idealerweise nach betonten und unbetonten Taktschlägen in der Melodie. Wenn die Wortbetonung die betonten und unbetonten Zählzeiten kopiert, wird dadurch ein natürliches Klangbild erreicht. Und umgekehrt da, wo man gegen diese Regel verstößt, wird der Text holprig wirken, Reibungen aufweisen und seine Verständlichkeit für den Zuhörer wird erschwert sein.

### **Reime**

Der Übersetzer sollte an Stellen, die im Originaltext in Reimen geschrieben sind, auch in der Übersetzung die Reime einhalten. Das Reimschema muss nicht das Original kopieren, manchmal ist es sogar unmöglich, die Ausgangsform genau zu übertragen.

## **Atembarkeit und Aussprechbarkeit**

Eines der wichtigen Kriterien ist die Atembarkeit. Die Atembarkeit ist in einem gewissen Maße durch die Gestaltung der Melodielinie gegeben und steht in enger Beziehung zu den sängerischen Fähigkeiten des Interpreten. Ein erfahrener Komponist sollte dieses Kriterium berücksichtigen und nicht die „unendlichen“ Phrasen ohne die Möglichkeit, Atem zu holen, schreiben. Die Aufgabe des Singenden ist die Atemtechnik zu beherrschen. Für den Übersetzer stellt dieses Kriterium eher eines der geringeren Probleme, die er lösen muss, dar. Zu bedenken ist allerdings, dass er die Arbeit dem Sänger erschweren könnte, falls er eine oder mehrere wichtigen Kriterien (z. B. den Nachvollzug der melodischen Linie) außer Acht lässt.

Eines der erwähnten Prinzipien ist die Aussprechbarkeit. Die ist natürlich von der Wahl der sprachlichen Mittel abhängig, die sich nach dem Typ der Musik richtet (Arie, Chor, etc.). Allgemein lässt sich sagen, dass für Textunterlegungen im Tschechischen eher Wörter geeignet sind, die nicht nur aus Konsonanten bestehen. Ihre Wahl geschieht dann unter Berücksichtigung der Melodieführung und der metrorhythmischen und prosodischen Gegebenheiten.

### **Zu beachten: die Silbenzahl**

Es gibt Übersetzungen, die in geschriebener Form wirkungsvoll aussehen, sich jedoch nur äußerst schwer der Musik fügen (weil z. B. ein Wort zu lang oder anders akzentuiert ist) so dass man nach einer anderen Lösung suchen muss. Der Übersetzer sollte all seine Alternativen stets laut vorsingen und so überprüfen.

### **Übersetzen einzelner, textlich voneinander abweichender Stimmen**

Besonders anspruchsvoll ist die Übersetzerarbeit, wenn der Text in den einzelnen Stimmen (S, A, T, B) nicht gleich ist. Dies gehört jedoch eher zu der Spezifik der Übersetzung von Opern.

## 11. Die Kantate Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir (BWV 131)

Diese Kantate gehört zu den frühesten Kantaten aus Bachs kurzer Wirkungszeit in Mühlhausen, wo er als Organist bei der Kirche Divii Blasi tätig war. Laut Schulze (2007: 622), entstand sie zwischen Juni 1707 und 1708. Sie kann zu verschiedenen kirchlichen Zwecken verwendet werden, wie Bach selbst in der Originalpartitur anführte. Die Kantate lässt sich in fünf Teile gliedern und ist für vier Solisten (S, A, T, B) und Chor bestimmt. Das Schema gestaltet sich folgenderweise: Chor, Arie Bass + Chor Sopran, Chor, Arie Tenor + Chor Alt, Chor.

In musikalischer Hinsicht ist in den beiden Arien (Bass und Tenor) die Herkunft der vom Chor gesungenen Melodie (cantus firmus) zu erläutern. Diese Melodie wurde eigentlich nicht von Bach geschrieben, sondern war bereits im 16. Jahrhundert als Choral „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ bekannt. Bach komponierte also die Bass- und Tenorarie unter Berücksichtigung dieses Chorals, das heißt, er musste sowohl die Melodieführung der Solostimmen, als auch die gesamte Harmonik dieser Tatsache anpassen.

Die textliche Grundlage dieser Kantate bildet der Bußpsalm 130 aus dem Alten Testament. Der Text des Psalms wird zeilenweise während der ganzen Kantate gesungen und mit einem anderen Text kombiniert. Dieser Psalm äußert eine tiefe Not, in der sich der Psalmist befindet. Er wendet sich an Gott, bei dem er Trost sucht und um Vergebung bittet. Die „Tiefen“ stellen nach alttestamentlicher Auffassung ein Symbol für großes Leiden dar.

In inhaltlicher Hinsicht sind einige alttestamentarischen Hinweise zu besprechen, die im Psalm vorkommen. Im vierten Teil werden im Text zwei biblische Figuren David und Manasses erwähnt. Manasses war der erstgeborene Sohn von Josef (einem Vertreter Israels), doch zugleich kommen im Alten Testament noch zwei andere Personen dieses Namens vor. Beide begingen laut Altem Testament eine Sünde, was die mögliche Motivation für deren Erwähnung in Ringwaldtschen Dichtung gewesen sein kann.

Mit diesem Psalm ist noch die Tatsache verbunden, dass ihn Martin Luther paraphrasierte und so entstand das Kirchenlied „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, das Bach in der gleichnamigen Kantate (BWV 38) verwendete.

Bach komponierte die Kantate auf Bestellung von Pastor Eilmar. Der Pastor kannte den Ringwaldts Text „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (vom Jahre 1588) wahrscheinlich aus dem Neuen Leipziger Gesangbuch kennen. Dieses Gesangbuch, dessen Autor der

lutherische Kantor Gottfried Vopelius war, war eine Quelle, aus der die Orthodoxen in Mitteldeutschland gerne schöpften. Seine erste Ausgabe erschien im Jahre 1682. Im Gesangbuch ist der ganze Hymnus angeführt, der ursprünglich in fünf Strophen verfasst wurde. Es handelt sich um einen gereimten Text. Das Reimschema der beiden in Kantate 131 erklingenden Strophen (2 und 5) ist ABABCCC.

Dürr (1951: 152) erwähnt, dass für jene Kantaten, die Bach in Mühlhausen schrieb, der Chor eine wesentliche Rolle spielt, weil gerade durch ihn der Hymnus gesungen wird. Die Arien führen dann thematisch die Botschaft des Psalms weiter aus.

In musikalischer Hinsicht, ist die Kantate eher traditionell aufgebaut (im Vergleich zu jenen Tendenzen in Musik, welche sich am Anfang des 18. Jahrhunderts in der Musik bemerkbar zu machen begannen). Es handelt sich um eine Kantate „des alten Typus“. Instrumental ist sie für Oboe, Fagott, Violine, Viola I und II und Basso continuo bestimmt.

Zu der damaligen Aufführungspraxis gehörte, dass alle Stimmen nur von Männern gesungen wurden. Den höchsten Sopran-Part zu singen, war die Aufgabe der jungen Schüler von Gymnasien. Den Alt Solo-Part sang ein Altist, der für Beherrschung dieser für einen Mann anspruchsvoller Gesangstechnik geschult wurde, oder ebenfalls ein junger Schüler.

Aus heutiger Sicht erfordern die Solo-Parten gewiss eine geschulte Stimme. Sie sind anspruchsvoll, und zwar ausdrucksmäßig, als auch gesangstechnisch. Die Aufführungszeit (durata) dieser Kantate bewegt sich zwischen 21 und 23 Minuten. Heutzutage sind im Internet mehrere Interpretationen zu finden, sowohl Studio-, als auch Konzertaufnahmen.

## 12. Der Psalm 130 in tschechischer Fassung

Die biblischen Texte gehören zu den häufig übersetzten Texten. Diese Tatsache bestätigt die Menge der Übersetzungen im Fall eines konkreten Psalms. An dieser Stelle werden die Beispiele der tschechischen Fassung des Psalms 130 zum Vergleich angeführt und kurz kommentiert. Die diesbezüglichen Quellen sind *Bible kralická*, *Cithara sanctorum*, *České katolické dílo*, *Evangelický zpěvník*, *Evangelický zpěvník Českobratrské církve evangelické* und *Český ekumenický překlad* verwendet. Der vorwiegende Teil der Texte stammt aus dem Umfeld der protestantischen Kirchen, ergänzend wird auch eine katholische Fassung beigefügt. Die ökumenische Übersetzung gilt als „allgemein geltend“.

In den Übersetzungen, die mehr als vier Jahrhunderte voneinander trennen, sind Veränderungen zu beobachten, und dies nicht nur auf stilistischer Ebene. Zugleich handelt es sich um einen Text, der im Tschechischen in unterschiedlich bearbeiteten Varianten auch als Textunterlegung zu lesen ist. Der Psalm 130 bildet einen wesentlichen Teil des ausgewählten Kantatentextes, deshalb ist es nutzbringend die Bearbeitungen aus zwei Gesangbüchern anzuschauen.

Der Beitrag der einzelnen Versionen ist für den Übersetzer belehrend und bereichernd nicht nur wegen des sprachlichen Aspektes, sondern auch in Bezug auf die Semantik. Zu beachten ist außerdem lexikalische (die Wahl lexikalischer Mittel) und die grammatische Seite, sowie die Strophengliederung und das eventuelle Reimschema. Zuerst wird die Fassung des Psalms aus *Bible kralická* zitiert.

*Píseň stupňů. Z hlubokosti volám k tobě, Hospodine. 2 Pane, vyslyš hlas můj, nakloň uši svých k hlasu pokorných proseb mých. 3 Budeš-li nepravosti šetřiti, Hospodine Pane, kdo obstojí? 4 Ale u tebe jest odpuštění, tak aby uctivost k tobě zachována byla. 5 Očekávám na Hospodina, očekává duše má, a ještě očekává na slovo jeho. 6 Duše má čeká Pána, víc než ponocní svitání, kteříž ponocují až do jitra. 7 Očekávejž, Izraeli, na Hospodina; nebo u Hospodina jest milosrdenství, a hojné u něho vykoupení. 8 Ont' zajisté vykoupí Izraele ze všech nepravostí jeho. [Žalm 130, Bible kralická, online, zit. 9. 6. 2019]*

In dieser Übersetzung sind die Verbindungen „*očekávám na Hospodina*“ und „*očekává na slovo jeho*“ auffällig, die jedoch in diesem Kontext (Erwartung Gottes) üblich sind. Charakteristisch ist die Verwendung der Endung *-ž* (*kteříž, očekávejž*).

Zu der nun folgenden Fassung gibt Cithara Sanctorum an, es handelte sich um die Weise nach Transcium vom 1764. Der Text ist in neuen Abschnitte gegliedert. Als Autor ist B. Ringwaldt angegeben. An dieser Stelle werden daraus fünf Abschnitte wiedergegeben, die bedeutungsmäßig mit der Kantate BWV 131 übereinstimmen. Der Text wird einschließlich der Verwendung der Großschreibung zitiert.

*Piesne o pokání a za odpustenie hriechov.*

*Z hlubokosti volám k Tobě*

*Jezu Kriste, jenžs studnice Neobsáhlé milosti, Popatři, jak mne velice Obklíčily úzkosti: Srdce mé přeostré střely Ranily, také svědomí, Hryzouc mne bez přestání. 2. Smiluj se nade mnou, zprost' mne Břemene tak těžkého: Tys ho vnes' za mne žalostně, Usmrcen jsa, na dřevo, Bych já v veliké úzkosti Nezhynul pro nepravosti, Neb upadl v zoufání. 3. Ach, Bože, když sobě hříchy Předešlé připomínám, V kterých jsem měl oblíbení, Pro strach všecek omdlévám; nemám útěchy krom Tebe, Kterou nacházím v tvém slově, Jemužto věřím silně. 4. V něm tvé dobroty důvodné Nacházím zaslíbení: Že mne chceš přijat laskavě, Jestli pravé pokání Z hříchů svých činiti budu A v pravém srdci skroušeném Před tvou tvář svatou stanu. 5. Těžkost když mne obklíčila, Jak jsem vyznal srdečně; Nepravost má když ujala Svědomí zarmoucené, Ach žádal bych od hříchů svých Očištěn býti v ranách tvých, Jak David a Manasses. “ (Třanovský 1949: 361)*

Eines der stilistischen Merkmale dieser Version ist die Emotionalität sowie Ausdruck der tiefen inneren Bewegtheit. Die Fassung wirkt vornehm und zierreich. Auf lexikalische Ebene ist das Wort *hlubokost* auffällig. Es stellt einen dichterischen Ausdruck für Tiefen dar. Die Anrede bezieht sich in der ersten Strophe zu Christus, in der dritten Strophe zum Gott. Christus kann hier also in der Rolle des Vermittlers zwischen dem Psalmisten und Gott verstanden werden. Prosodisch betrachtet ist hier eine Bemühung sichtbar, den Text in gereimten Versen zu schaffen, die jedoch nicht konstant bleibt. Grammatisch ist ein präsens Transgressiv (*jsa*) zu merken. Attribute befinden sich häufig in der Postposition (*břemene tak těžkého, hříchy předešlé, srdci zkroušeném, svědomí zarmoucené, hříchů svých, tvář svatou, nepravost má, ranách tvých* = přívlastek shodný). Weiter ist der Text reich an Adverbialbestimmungen (*bez přestání, žalostně, silně, laskavě*). Auffällig ist wiederholende Verwendung der Substantiven in Neutrum (*svědomí, přestání, zoufání, oblíbení, zaslíbení, pokání*), was einen gewissen lautmalerischen Effekt ergibt.



Zum Vergleich wird eine ältere Version von Třanovský angeblich von 1636 herbeibezogen, die auf den Webseiten von Českobratřská cířev evangelická als ein Psalmlied aus neuem Evangelischen Gesangbuch zu finden ist. Es handelt sich um eine Textunterlegung zur Melodie von Martin Luther. In dieser Fassung sind einige gemeinsame Merkmale mit der oben zitierten Version zu finden, obwohl die Sprache weniger „blütenreich“ ist. Auch in diesem Fall sind die bereits erwähnten Substantive im Neutrum zu finden (*vzdychání, provinění, odpuštění, dychtění*). Offensichtlich ist, dass einige Passagen aus Bible kralická übernommen wurden.

*Z hlubokosti volám k tobě, slyš, Bože, křik smutného, nakloň uši svých v mé mdlobě k hlasu vzdychání mého! Budeš-li mítí jen zření na hříchý a provinění, kdo před tebou obstoi? U tebe jest však z milosti všech hříchů odpuštění, marné jsou naše hodnosti i v nejlepším dychtění. Žadný nemůž' se chlubiti, všichni se musejí báti, milosti žádajice.*

*I já se k Bohu utíkám a ne k svým zasloužením, srdce mé nehledí nikam než k jeho potěšením, která v jeho slovu vidím, jimi se těším i řídím a jich se spustit nechci.*

*Když nutno dlít i do noci a opět až do rána, však vždy bude božské moci naděje má oddána. Tak, duchovní Izraeli, zrozen z Boha, buď vždy vřelý ve své důvěře v Pána. [Evangelický zpěvník, Českobratřská cířev evangelická, online, zit. 1. 6. 2019]*

Die Melodie beginnt mit einer Halbenote, auf die im Třanovskýs Text die Präposition *z* mit erster kurzen Silbe *hlu-* fällt (zusammen wird also auf die Halbenote *z hlu-* gesungen, was im Hinblick auf den Umgang mit langen und kurzen Vokalen nicht ideal ist). Diese Verbindung verursacht eine Verschiebung des Wortakzents auf unbetonte Noten. Die in dieser Version verwendete Melodie fußt auf Luthers Choral, der auch mit einer Halbenote beginnt, wobei die Aufzeichnung, die ursprünglich in der Mensuralnotation vorgenommen wurde, dem heutigen Bedarf angepasst ist. Ergänzend ist zu bemerken, dass in Bachs Choralvorspiel BWV 686 *Aus Tiefer Not schrei ich zu dir* für Orgel werden am Anfang dieselben Notenwerte wie in Luthers Version exponiert werden.

## Tschechische ökumenische Übersetzung

*Z hlubin bezedných tě volám, Hospodine,  
Panovníku, vyslyš můj hlas!  
Kéž tvé ucho pozorně vyslechne moje prosby.  
Budeš-li mít, Hospodine, na zřeteli nepravosti,  
kdo ob stojí, Panovníku?  
Ale u tebe je odpuštění; tak vzbuzuješ bázeň.  
Skládám naději v Hospodina,  
má duše v něho naději skládá,  
čekám na jeho slovo.  
Má duše vyhlíží Panovníka víc než strážní jítro,  
když drží stráž k jítro.  
Čekej, Izraeli, na Hospodina!  
U Hospodina je milosrdenství,  
hojné je u něho vykoupení,  
on vykoupí Izraele ze všech jeho nepravostí.*

[Český ekumenický překlad, online, zit. 17. 3. 2019]

Die Fassung der Tschechischen ökumenischen Übersetzung nähert sich der Gegenwartssprache. Der Text wirkt ganz „zivil“, ohne verzierende Ausdrucksmittel. Die Anrede ist „Panovníku“ und „Hospodine“.

Zum Vergleich ist noch der Psalm, wie ihn *České katolické dílo* präsentiert.

*Z hlubin volám k tobě, Hospodine, Pane, vyslyš můj hlas!  
Tvůj sluch ať je nakloněný k mé snažné prosbě!  
Budeš-li uchovávat viny, Hospodine, Pane, kdo ob stojí?  
Ale u tebe je odpuštění, abychom ti mohli v úctě sloužit.  
Doufám v Hospodina, duše má doufá v jeho slovo,  
Má duše čeká na Pána více než strážce na svítání. Více než strážce na svítání,  
ať čeká Izrael na Hospodina, neboť u Hospodina je slitování, hojné je u něho vykoupení.  
On vykoupí Izraele, ze všech jeho provinění.*

[České katolické dílo, Žalm 130, online, zit. 17. 3. 2019]

In dieser Textversion ist eine verdoppelte Anrede Gottes: „*Hospodine, Pane*“, sowie die Einfügung „*abychom ti mohli v úctě sloužit*“ zu beobachten.

**Evangelický zpěvník, Textverfasser V. Kučera.**

*Můj Pane, z hlubin volám*  
*Můj Pane, z hlubin volám.*  
*Úzkostný hlas můj slyš.*  
*Kéž sluch svůj, lkám-li zdola,*  
*v lítosti nakloníš.*  
*Dbát míníš-li však bděle na lidskou zvrácenost,*  
*kdo ob stojí pak cele?*  
*Kdo byl hříchu prost!*  
*U tebe odpuštění*  
*v bázni však nalézám,*  
*bez bázně milost není: žít bez ní k smrti sám?*  
*Já doufám v Pána svého!*  
*Tak doufá duše má: v naději slova jeho*  
*vstříc jde mu, sevřená.*  
*Tak čekám svého Pána:*  
*Zvěst slova, jež dá žít,*  
*víc čekám než svit rána*  
*stráž noční na stráži.*  
*Ó čekej, Izraeli, v Pánu dost milosti!*  
*Lítost mu v srdci velí,*  
*z hříchu tě vyproští.“*

(Evangelický zpěvník 1979: 222-223).

Es handelt sich um eine Textunterlegung. Ein charakteristisches Merkmal dieser Wiedergabe sind die gereimten Strophen. Die Melodie unterscheidet sich von Luthers Version, sie stammt aus der ersten Ausgabe des Genfer Psalters von 1539. Für dieses Gesangbuch waren die gereimten Psalmen typisch, was auch der Autor dieser tschechischen Fassung beibehielt. Das Reimschema ist ABAB. Zur Anrede lautet „*Pane*“ verwendet.

## II. PRAKTISCHER TEIL

### 1. Text der Kantate **Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir (BWV 131)**

#### 1. Chor

*Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir.*

*Herr, höre meine Stimme, laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!*

*(Psalm 130: 1-2)*

#### 2. Arioso B und Choral S

*So du willst, Herr, Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen?*

**Erbarm dich mein in solcher Last,**

**Nimm sie aus meinem Herzen,**

**Die weil du sie gebüßet hast**

**Am Holz mit Todesschmerzen,**

*Dem bei dir ist die Vergebung, daß man dich fürchte.*

**Auf daß ich nicht mit großem Weh**

**In meinen Sünden untergeh,**

**Noch ewiglich verzage.**

*(Psalm 130: 3-4)*

#### 3. Chor

*Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort.*

*(Psalm 130: 5)*

#### 4. Arie T und Choral A

*Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zu der andern.*

*(Psalm 130: 6)*

**Und weil ich denn in meinem Sinn,**

**Wie ich zuvor geklaget,**

**Auch ein betrübter Sünder bin,**

**Den sein Gewissen naget,**

**Und wollte gern im Blute dein**

**Von Sünden abgewaschen sein**

**Wie David und Manasse.**

#### 5. Chor

*Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm.*

*Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.*

*(Psalm 130: 7-8)*

[Bach Cantata Translations, online, zit. 10. 11. 2018]

## 2. Die Prosa-Übersetzung der Kantate. Merkmale der Prosa-Übersetzung

Wenn man die Funktion der Prosa-Übersetzung aus der Sicht des Translators betrachtet, der eine an die Melodielinie angelehnte Textübertragung schaffen will, so ist eine Prosa-Version der erste Schritt in diesem Prozess. Der Empfänger kann sich durch sie eine erste Vorstellung über den Inhalt der Kantate machen.

An Stellen, die in der Originalfassung gereimt sind, ist es wünschenswert, die Reime auch in der Übersetzung zu belassen. Das Reimschema muss nicht dem Original entsprechen (z. B. ABBA), es kann eine für die Zielsprache geeignetere Form gewählt werden.

### Die Prosa-Übersetzung

#### **Z hlubin volám, Pane, k Tobě**

##### **1. Sbor**

Z hlubin volám, Pane, k Tobě.

Pane, vyslyš mě, dopřej sluchu

mé úpěnlivé prosbě!

##### **2. Árie Bas und sbor soprán**

Až budeš, Pane, soudit hříchy, kdo, Pane,

obstojí?

Slituj se nade mnou, sejmi z beder mých, co mě tíží,

nebylo marné Tvé obětování

na dřevěném kříži.

Ty odpouštíš, Tebe se obáváme.

Ať nestane se mi osudným

že zhynu pod tíhou hříchů svých

v nekonečném bédování.

### **3. Sbor**

Očekávám Pána, moje duše očekává, a doufám  
v jeho slova.

### **4. Árie Tenor und Sbor Alt**

Moje duše očekává Pána  
od svítání do svítání.  
Protože v myšlenkách mých  
jak předtím bědoval jsem,  
jsem jen hříšník ubohý  
v Tvé krvi očistil bych se  
ulevil svému svědomí  
jako David a Manasses

### **5. Sbor**

Izrael doufá v Pána, u Pána je milosrdenství  
a mnoho spásy.

Izrael bude vysvobozen ze všech svých hříchů.

## **Kommentar zur Prosa-Übersetzung**

In diesem Abschnitt werden die einzelnen Lösungen kommentiert. Während in der Psalm-Übersetzung das Ziel nicht in der Entfaltung der Kreativität, sondern in der Schaffung einer „treuen“ Übersetzung des Ausgangstextes liegt, erfordert die Dichtung einen anderen Zugang. Zuallererst war wichtig zu erfahren, welche Symbolik der Psalm trägt.

### **Der Psalm**

Ein Nachdenken erfordert schon der erste Vers „aus der Tiefen“ in der Einleitung des Psalms. Die Übersetzung ins Tschechische kann „z hloubky, z hlubin“, bei Třanovský sogar als „z hlubokosti“ lauten. In unserem Fall wurde also die Lösung „z hlubin“ vorgezogen,

damit die Symbolik angedeutet wird. Die andere Alternative „z hloubi“, die in Erwägung kam und später für die Textunterlegung verwendet wird (auf Grund besserer phonetischen Eigenschaften), kann dem Leser eher die „Tiefe der Seele“ assoziieren. Es besteht jedoch kein Grund, diese Assoziation als falsch zu kennzeichnen, weil die Botschaft des Psalms auch als eine tiefe, innere seelische Bewegung, die ihren Ursprung in der höchsten Not hat, verstanden werden kann. Andererseits, wer die Symbolik des Psalms 130 nicht kennt, könnte die Verbindung „z hlubin“ seltsam finden.

Die Anrede Gottes „*Herr*“ wurde jeweils als „*Pane*“ übersetzt, damit die Anredeform gleich bleibt, wie im Original. In Erwägung kam auch die Variante „*Hospodine*“, die dann in der Textunterlegung zur Geltung kommt.

Vers „*laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens*“ (tsch. *Pane, vyslyš mě, dopřej sluchu mé úpěnlivé prosbě*) ist als eine in höchster Bedrängnis formulierte Äußerung der Bitte an Gott zu verstehen.

Bei der Übersetzung von Ringwaldts Text, war die Absicht zu versuchen, eine womöglich gereimte Fassung zu schaffen. Die Übersetzung ist im Vergleich mit dem Original kürzer geworden. Die Konsequenz ist, dass die Disposition ABAB CCC nicht beibehalten werden konnte, die Reime fügen sich eher dem Schema ABAB.

Im Vers „*von einer Morgenwache bis zu andern*“ (tsch. *od svítání do svítání*) wird das anhaltende Warten auf Gott und Hoffnung geäußert.

Die Verbindung „*am Holz*“ symbolisiert das Kreuz, an dem Christus starb, daher die Lösung „*na dřevěném kříži*“.

### 3. Versuch einer Kantatenübersetzung als Textunterlegung

#### **Volám z hloubi**

**Sbor:** Volám z hloubi,

Pane, vyslyš mě

Z hloubi k Tobě, Hospodine.

Slyš, Pane, moji prosbu.

Jen vyslechni mě, Pane, dopřej sluchu mému nářku.

#### **Árie bas a sbor soprán:**

Soudíš nás za těžké naše hříchy/za hříchy tak těžké,

kdo tvým soudem projde/kdo projde soudem

jen Ty nám dáš rozhřešení

Modlím se v bázni

**Sbor soprán:** Slituj se nade mnou,

z mých beder sejmi tíži,

nebyla marná oběť Tvá

tam na dřevěném kříži.

Mých hříchů tíha souží mě,

osudem mým se nestane,

věčně Tě, prosit budu, Pane.

#### 3. Sbor Adagio

Očekávám Ho, očekávám Ho,

moje duše čeká

a já doufám v jeho hlas



#### **4. Árie tenor a sbor alt**

T: Moje duše čeká

moje duše čeká na Pána, moje duše čeká v naději, moje duše čeká Pána jen v naději

jak strážce noční čekají rozednění/čekají svítání

jen doufám v naději

A: Svědomí tíží hříchy mé,

prosby mé vyslyš, Pane,

vždyť jsem jen hříšník ubohý,

krev očistou se stane,

budiž mi očistou Tvá krev,

své hříchy těžké tím smyl bych,

jak David a Manasses

#### **5. Sbor**

Izrael doufá v Něj

jen milost Hospodin dává/jenom Pán milost dává/a dá odpuštění

a spasen Izrael/ze všech svých hříchů vykoupen/bude spasen Izrael.

Izrael bude spasen.

## **4. Kommentar zur Textunterlegung (Umgang mit dem Text)**

An dieser Stelle werden das Übersetzungsverfahren und sich daraus ergebende Erkenntnisse vorgestellt und kommentiert.

### **Prosa-Übersetzung**

Wie schon oben erwähnt wurde, der erste Schritt war die Prosa-Übersetzung des ganzen Kantatentextes. Erst danach recherchierte ich, wie der Psalm 130 in Tschechisch zu gestalten ist. Dieses Verfahren halte ich für nutzbringend, weil ich bei meinem Übersetzen nicht von den Lösungen anderer Autoren beeinflusst war.

Obwohl die Prosa-Übersetzung ein wichtiger Ausgangspunkt im Übersetzungsprozess ist, benötigt die Textunterlegung oft Verwendung anderer sprachlichen Mittel, damit sie den Anforderungen einer eventuellen Aufführung standhält. Die Lösungen der Prosa-Übersetzung lassen sich nicht einfach in die Textunterlegung „kopieren“. In dieser Hinsicht ist es daher wesentlich, nicht an den in der Prosa-Übersetzung verwendeten Lösungen „hängen bleiben“ und stattdessen dem Bedarf an Schaffung neuer Varianten stattzugeben.

### **Textunterlegung**

Der Text lässt sich als zwei unterschiedliche Texttypen ansehen - der Psalm und die Dichtung. Im Falle der Psalm-Übersetzung wird das Ziel sein, eher „traditionell“ zu übersetzen. Die Bedeutung und Botschaft des Psalms ist ziemlich eindeutig, daher wäre eine betont kreative Lösung nicht effektiv.

### **Lexik**

Die Auswahl der Lexik ist diesem Texttyp anzupassen. Im religiösen Text wird spezifische Lexik gefordert. Als Inspirationsquelle kann der Wortschatz der Gebete und Predigten dienen.

Im Folgenden werden nun die einzelnen Schritte des Übersetzungsprozesses mit dem „Endzweck Textunterlegung“ beschrieben und kommentiert.

## **Professionelle Aufnahme anhören**

Am Anfang des Übersetzungsprozess lohnt es sich (falls es möglich ist) mehrere professionellen Aufnahmen anzuhören. Das bewusste Anhören ermöglicht das zu übersetzende Werk gut kennenzulernen und seine Details, die für die Aufführung entscheidend sind, wahrzunehmen.

## **Übersetzung einsilbiger Wörter auf Achtel- und Viertelnoten**

Die Originalfassung enthält in den Solo-Parten ziemlich hohe Anzahl einsilbiger Wörter, die im Einklang mit melodischer Linie sind (Herr, laß, so, du, wer, ...) und beim Zuhören des ganzen Musikwerks nicht störend wirken. Im Tschechischen ist der Gebrauch einsilbiger Wörter nicht so ausgeprägt, d. h. der Umgang mit diesen Stellen gehört zu den anspruchsvollen Schritten.

## **Wortstellung**

Im Unterschied zur Prosa-Übersetzung wurde die Wortstellung im ersten Vers der Kantate geändert. Obwohl die Melodie auch die Beibehaltung der gleichen Lösung, wie in der Prosa-Übersetzung, nämlich „Z hlubin volám“, ermöglicht, wurde durch die Variante „Volám z hloubi“ mehr Wohlklang erreicht (auf die punktierten Noten kommt der Diphthong -ou).

## **Kurze Pausen berücksichtigen**

Die Achtelpausen helfen oft die Wortakzente in der Gesangmelodie präzise einzuteilen. Der Singende hat in diesen Pausen Zeit einzuatmen.

## **Textunterlegung zu Arien**

In den Arien wird der Psalm vertont und variiert. Die Übersetzungsarbeit und Suche nach einer idealen Lösung stellt an den Übersetzer höhere Ansprüche, obwohl die Fassung des Psalms auf den ersten Blick kurz ist. Der Umfang einer Arie wird allgemein länger, als beim Choral. Die Melodie in der Arie ist durch reiche Verzierung charakterisiert. Durch diese Verzierung tritt die Stimme und Technik des Sängers besonders hervor. Darüber hinaus wirkt die Verknüpfung zwischen Melodie und Text „enger“.

Ein Vers wird in der Arie mehrmals wiederholt, wobei die Melodie, auf die der Vers gesungen wird, wird mehr oder weniger rhythmisch abgewandelt wird. Im Deutschen bleibt der Text trotz der Veränderungen in der Melodielinie immer gleich. Beim Übersetzen ins

Tschechische war es oft nicht möglich den Text ohne geringfügige Anpassungen mit Hilfe einsilbiger Wörter zu belassen.

In der übersetzten Kantate kommen zwei Arien vor, wobei jede auf unterschiedliche Weise komponiert wurde. Die Arie Bass im zweiten Teil Andante wird im geraden Takt gehalten. Die Arie für Tenor steht hingegen im ungeraden 12/8 Takt komponiert, was einen wirksamen Kontrast bringt. Zugleich ist das der einzige Teil der Kantate, der im ungeraden Takt verfasst wurde.

Die Arien sind durch das Vorkommen der Koloraturen typisch. Wie es schon oben erwähnt wurde, handelt es sich um eine Verzierungsart, die oft noch mit einem Triller beendet ist. Im Tschechischen muss für die Koloratur so ein Wort gewählt werden, mit dessen letzte Silbe die Koloratur zu schließen ist. Es ist also nicht möglich die Koloratur nur auf einsilbige Wörter zu singen. Dies illustriert ein Beispiel aus der Bass-Arie angeführt. Im Deutschen wird auf Sechszehntelnoten das Wort „fürchte“ gesungen. Im Tschechischen entspricht dem an dieser Stelle die Wortverbindung „v bázni“.

### Beispiele der Koloraturen

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line with lyrics in German: "Stim - me, Stim - me, laß dei - ne Oh - ren mer - ken auf die Stim - me mei - nes Fle -". The second system shows a multi-staff vocal setting with lyrics in German: "Herr, Herr, hö - re mei - ne Stim - me, laß dei - ne Oh - ren mer - ken auf die Stim - me mei - nes", "hens, Herr, hö - re mei - ne Stim - me,", "Herr, Herr, hö - re mei - ne Stim - me,", and "Herr, Herr, hö - re mei - ne Stim - me,". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

**Koloratur im Alt „Flehens“ (tsch. „nářku“) [Partitur Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir, S. 74, online, 6. 1. 2019]**

44

Weh

bung, daß man dich fürchte, te,

**Koloratur in der Arie für Bass; „daß man dich fürchte“ (tsch. „modlím se v bázni“).**  
**[Partitur Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir, S. 83, online, 6. 1. 2019]**

### **Textunterlegung der Melodielinie im Chor**

Die Melodie wird einfacher und strenger komponiert. Es überwiegen längere Notendauer, Verzierung ist nur selten. In der Chormelodie werden die Dichtungen vertont, die eine Begleitung zur Arie bilden.

Im Vergleich zum Text der Arie ist beim Text des Chors eine Abweichung von voller Anlehnung an die Melodie zu beobachten. In der Originalfassung wurde in dieser Hinsicht auf unterschiedliche Weise gearbeitet. Im Vergleich zur Arie ist im Chor die Kombination kurzer Silbe und längerer Notendauer üblich und wirkt nicht störend. Für die Melodielinie des Chors ist das Überwiegen der Noten mit längerer Dauer charakteristisch (meistens Ganze- und Halbenoten). Dies ermöglicht variable Übersetzungslösungen zu kreieren. Eine auf diese Art komponierte Melodie gibt dem Übersetzer mehr Freiraum.

### **Gleiche Vokale in gemeinsam gesungenen Teilen - Frage der Wahl**

In der Originalfassung der Kantate ist im zweiten Teil (Andante), in der Arie Bass und Chor Alt, ist zu merken, dass in den gemeinsam gesungenen Teilen (manchmal auch mit einer Koloratur verziert) in beiden Stimmen der gleiche Vokal erklingt. Diese Übereinstimmung lässt sich nicht in jeden solchen Teil finden, es gibt Fälle, wo die Vokale unterschiedlich sind. Die Frage ist, inwieweit dieser Einklang in den konkreten Stellen absichtlich als ein Ausdrucksmittel exponiert wurde, oder ob er zufällig entstanden ist (z. B. Todesschmerzen, bestehen).

30

am Holz mit To - des - Schmer - ste - hen, wer wird be - ste - zen, hen? Denn bei dir ist die Ver-

34

[Partitur J. S. Bach Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir S. 81, online, 6. 1. 2019]

### Kurze Silbe auf lange Note gesungen

Das Tempo jedes Satzes spielt auch eine große Rolle in Bezug darauf, wie der Text klingen wird. Vornehmlich wenn das Tempo langsam und eher würdevoll ist, stört es nicht, wenn einen langen Vokal auf eine kurze Note fällt. Eine Viertelnote macht im langsamen Tempo nicht den gleichen Eindruck, wie im schnellen oder mäßig schnellen Tempo.

Nicht alle empfohlenen Regeln sind immer durchführbar. Sollte der Übersetzer der Regel immer nachgehen wollen, würde es sein sprachliches Repertoire beschränken.

### Die Schlagbetonung (metrische Betonung) über die Noten in den einzelnen Stimmen einzeichnen

In polyfonisch komponierten Teilen ist es besonders praktisch, die Schlagbetonung über die Noten zu markieren. Das hilft „die rhythmische Ordnung“ zu behalten und macht die Melodie übersichtlicher. Diese „Maßnahme“ kann helfen, den Fehler vermeiden (falsche Wort- und Note Zuordnung) zu vermeiden.

### **Erste Übersetzung neu revidieren und überarbeiten**

Während des Übersetzungsprozess können sich die Präferenzen des Übersetzers zu seinen eigenen Lösungen wandeln. Die erste Lösung eines Problems muss nicht unbedingt die einzige und beste sein. In den ersten Phasen der Arbeit an der Textunterlegung kann es passieren, dass manche Details übersehen werden. Deshalb ist es empfehlenswert, auch über die schon übersetzten Stellen nochmal nachzudenken und überlegen, ob es noch eine bessere Lösung zu finden ist. Dieser Prozess ist in einem bestimmten Moment abzuschließen und der Übersetzer entscheidet sich für das definitive Textfassung.

### **Mit Sängern konsultieren**

Ein Vorteil ist die Möglichkeit, den Text mit dem konkreten Interpreten zu konsultieren, für den der Part bestimmt ist. Die Konsultation kann vor allem bezüglich der Fragen der Durchführbarkeit von Ornamenten nutzbringend sein.

## Zu den Schwierigkeiten der einzelnen Teile

Im Vergleich zu dem Komponisten, der eine Melodie zu gegebenen Text schuf, muss der Übersetzer anders verfahren - zu gegebener Melodie schafft er den Text. Der Komponist ist also nur durch den Text „eingeschränkt“, während den Übersetzer dieses Musikwerkes sowohl durch den Originaltext, als auch durch die Melodie limitiert wird.

Jeder Teil der Kantate stellt spezifische Anforderungen an das Übersetzen. Diese sind mehr oder weniger durch die Art der Komposition gegeben. In diesem Abschnitt werden die Besonderheiten einzelner Teile kommentiert.

### 1. Adagio, Vivace

Der Einleitungsteil besteht aus zwei kürzeren im Tempo kontrastreichen Teilen. Die Melodie in wiederholenden Rhythmus geht durch allen Stimmen. Die Stimmen übergeben im Original das Thema „*aus der Tiefen*“ und folgend „*rufe ich, Herr, zu dir*“ einander weiter, was ins Tschechische als „*volám z hloubi*“ a „*Pane, vyslyš mě*“ und in der letzten Phrase dieses Teils „*k tobě, Hospodine*“ übersetzt wurde. Danach folgt der Teil *vivace*, die eine Veränderung in Stimmung bringt und mit den Worten „*Herr, Herr, höre meine Stimme*“ beginnt. In diesem Teil treten die kurzen Silben auf Achtelnoten hervor.

Die Übersetzung „*volám z hloubi*“ wurde deshalb gewählt, weil sie am besten dem vorgeschriebenen Rhythmus entsprach. Die in der Prosa-Übersetzung verwendete Verbindung „*z hlubin*“ würde bewirken, dass die kurze Silbe *hlu-* lang gesungen werden müsste, was angesichts des ruhigen Tempos und Punktierung (siehe Partitur S. 71, Takt 25) nicht passend wäre, daher konnte diese Lösung nicht bestehen bleiben. Der Diphthong *-ou-* (*z hloubi*) entspricht besser der Punktierung.

Im ersten Teil Adagio (siehe Partitur S. 72, Takt 39-43, Text *rufe ich, Herr, zu dir*) war es erstens wichtig, jenen sprachlich-musikalischer Effekt, der im Deutschen durch Text- und Musikverknüpfung entsteht, zu erkennen und dann im Tschechischen auf ähnliche Weise zu schaffen. Der Effekt besteht darin, dass in allen vier Stimmen stufenweise (immer nach zwei Schlägen) die Silbe *ru-* erklingt. Die Phrase beginnt im Bass auf die Silbe *ru-*, nach zwei Schlägen erklingt das Gleiche im Tenor, dann im Alt und schließlich im Sopran. Um diesen stufenartigen Effekt zu bewahren, war auch nötig, dass in allen Stimmen der gleiche Text gesungen wird. Hier zeigte sich als problematisch, den tschechischen Text dem Rhythmus im Bass und Alt anzupassen, weil sich in diesen Stimmen der Rhythmus



unterschiedlich gestaltet. Das Problem wurde durch Hinzufügung einer Ligatur gelöst. Die Verbindung der Noten durch Ligatur ermöglichte die Anzahl der Silben pro Noten zu senken (siehe Partitur S. 72, Takt 39-41). Die Phrase wurde ins Tschechische als „Pane, vyslyš mě“ übersetzt.

Aus der Sicht der Text- und Musikverknüpfung war es kompliziert, die Textunterlegung/Übersetzung zum Vers „*laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens*“ in der zweiten Hälfte des ersten Teiles „Vivace“ zu schaffen (siehe Partitur S. 74-79). Einerseits war es nötig, die semantischen Anforderungen des Textes so zu erfüllen, dass die Lösung mit der Silbenzahl übereinstimmt. Der Vers „*laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens*“ besteht aus fünfzehn Silben, wobei der größte Teil auf Achtelnoten gesungen wird. Auf das Wort „Flehens“ kommt eine Koloratur. Es war also nötig, im Tschechischen eine Übersetzung mit gleicher Anzahl der Silben zu finden, was mit dem Satz „*jen vyslechni mě, Pane, dopřej sluchu mému nářku*“ getan wurde. Durch die Verwendung der Partikel „jen“, die auf unbetonte Achtelnote kommt, befindet sich der Wortakzent in der ganzen Phrase im Einklang mit betonten und unbetonten Schlägen.

In diesem Teil sind darüber hinaus neben den homofonisch komponierten Stellen (d. h. unterschiedliche Tonhöhe mit gleichem Rhythmus), auch monodische (d. h. nur eine Stimme mit Begleitung) und polyfonische (d. h. die Stimmen singen in unterschiedlicher Tonhöhe und Rhythmus) Elemente zu finden, wobei für den Übersetzer der Text in den polyfonisch komponierten Stellen am schwersten zu übertragen ist. Das Ergebnis in den polyfonisch komponierten Stellen ist, dass die Melodie kann in einem und demselben Moment mehrere „Aussagen“ tragen kann, also die Texte der einzelnen Stimmen überschneiden sich.

## 2. Andante

Der Teil Andante enthält eine Bass Arie mit Alt Chorbegleitung. Der Teil knüpft fließend an den Vivace-Abschnitt an. Die Musik wird hier durch den „fortschreitenden Bass“ im basso continuo sowie durch üppige Verzierungen im Solopart charakterisiert. Die Melodie der Arie wird auf ständigen rhythmischen Veränderungen aufgebaut, was die Übertragung in die Zielsprache schwierig macht. Da das Tempo eher mäßig schnell ist, treten hier die langen Vokale und Koloraturen besonders hervor.

Der Originaltext erschöpft sich meistens in der Anrede Gottes. Das Ziel war, diese Ebene in der Übersetzung hervorzuheben, damit Gesamtwirkung des Bittpsalms nicht abgeschwächt wird.

Bei der Übersetzung dieser Arie ist besonders wichtig, die Position der betonten Taktschläge zu beachten. Im Original beginnt die Arie mit „*So du willst*“, wobei „*willt*“ auf den ersten betonten Schlag kommt, was im Tschechischen womöglich auch ein einsilbiges Wort erforderte (siehe Partitur S. 80, Takt 1). Der Vers wurde als „*soudíš nás*“ übersetzt. Es folgt die Anrede „Herr“, was im Deutschen einsilbig ist. In der Musik kommt in diesem Falle eine Achtel- oder Viertelnote. Im Tschechischen ist an dieser konkreten Stelle keine Anrede, wie „Herr“ anzubringen, doch es ist zugleich notwendig, ein anderes einsilbiges Wort zu verwenden. Daher wurde dort, wo sich im Original der Bittende an Gott wendet, meistens das einsilbige „*za*“ verwendet, woran dann semantisch die folgende Aussage „*těžké naše hříchy*“ anknüpft (siehe Partitur S. 80, Takt 2-3). Um zwei Takte später musste der Vers als „*za hříchy tak těžké*“ wegen rhythmischer Veränderung modifiziert werden. In den Takten 14-15 (siehe Partitur S. 81) kommt dann ein neuer Vers „*Herr, wer wird bestehen*“, dessen tschechische Variante ist „*kdo tvým soudem projde*“. In den darauffolgenden Koloraturen (Takt 16-19) musste der Text nur als „*kdo projde soudem*“ übersetzt werden.

Der nächste Vers „*Denn bei dir ist die Vergebung*“ (S. 82, Takt 37-38) wurde nur auf Achtelnoten komponiert, was in der Textunterlegung die Verwendung einsilbiger Wörter erfordert. In dieser Phrase sollte der Sänger einen Triller singen, was eine weitere Herausforderung darstellt. Als die beste Alternative zeigte sich deshalb die Formulierung „*jen ty nám dáš rozřešení*“, die ein kurzes Trillern auf der Silbe „*hře*“ ermöglicht. Diese Lösung konnte außerdem in nächsten Takten problemlos übernommen werden.

Die Koloratur, auf die im Original der Vers „*daß man dich fürchte*“ (tsch. „*modlim se v bázni*“) gesungen wird, erklingt bis zum Ende noch mehrmals abwechselnd mit den Worten „*denn bei dir ist die Vergebung/bei dir ist die Vergebung*“.

Der Text für den Chor verläuft unabhängig vom Arientext. Da die Melodie in langen Notendauern komponiert ist, kann es sein, dass sich der Zuhörer vielmehr auf die Melodie im Bass konzentriert. Es ist also möglich, dass der Text im Chor eher im Hintergrund bleibt.

### 3. Adagio

Die Teile Andante und Adagio folgen einander nach einer kurzen Pause. Nach der vorigen Bass Arie wirkt dieser Teil ruhiger und es tritt hier wieder die reiche Polyphonie in allen Stimmen hervor. Die Aufgabe übernimmt der Chor.

Der Text „ich harre des Herrn“ bereitet den Weg für die Tenorarie im nächsten Teil vor. Was den Textinhalt angeht, ist für diesen Satz charakteristisch, dass hier keine direkte Anrede Gottes mehr zu finden ist, sondern dass der Psalmist eher sein Zustand beschreibt. Er äußert eine tiefe Glaubensüberzeugung.

Die Botschaft ist „nur“ „*ich harre des Herrn, meine Seele wartet und ich hoffe auf sein Wort*“ (tsch. *očekávám ho, moje duše čeká a (jen) doufám v jeho hlas*), was durch allen Stimmen abwechselnd erklingt.

Anscheinend ein leicht zu übersetzter Text verkompliziert sich mit der Anpassung an den Notentext. In der Textunterlegung ist nicht möglich, diesen Vers wortwörtlich als „*doufám v jeho slovo*“ zu übersetzen, obwohl diese Übersetzung in semantischer Hinsicht gewiss nicht falsch wäre. Das tschechische „slovo“ ist zweisilbig, wogegen das deutsche „Wort“ aus einer Silbe besteht, worauf im Part natürlich nur eine Viertelnote fällt, dazu noch auf den ersten betonten Schlag im Takt (siehe Partitur S. 86, Takt 11). Im Takt 10 können wir nicht einfach jeder Achtelnote eine Silbe nicht zuordnen (*dou-fám-vje-ho-slo-vo*), weil die Wort- und Schlagbetonung dann nicht übereinstimmen würden (die letzte Silbe *-vo* wäre betont, was beim Anhören störend wirkt).

Die kürzeste Problemlösung liegt darin, zu dem deutschen Lexem „*Wort*“ ein tschechisches einsilbiges Äquivalent zu finden. In Betracht kam nur das verwendete „*hlas*“ im Sinne von „das, was er (Gott) sagt“. Damit die Wort- und Schlagbetonung nicht verschoben wird, wäre in dieser Phrase im Takt 10 noch nötig, der vierten Achtelnote (nach der Achtelpause) wieder ein einsilbiges Wort zuzuordnen. Diese Funktion erfüllt hier das Wort „*jen*“. Die Findung dieser Variante war auch deshalb wichtig, weil sie am Schluss dieses Satzes zur notwendigen Steigerung gebraucht wird.

Bei der Übersetzung polyphonisch komponierten Sätzen ist es weiter wichtig, den Text jeder Stimme zu überprüfen, weil hier leicht ein Fehler übersehen werden kann.

#### 4. Adagio

Die Tenorarie schließt sich wieder nahtlos des vorherigen Satzes an. Musikalisch ist hier eine rhythmische Veränderung im Metrum zu beobachten, wir sind nun im 12/8 Takt. Dieser von den übrigen Stellen abweichende „schaukelnde Rhythmus“ wurde wahrscheinlich nicht zufälligerweise verwendet, sondern mit der Absicht, den natürlichen Rhythmus der Sprache nachzuahmen.

Die Anforderungen an die Übersetzung dieser Tenorarie sind damit vergleichbar, was vorhin für die Bass-Arie zutraf. Die Textunterlegung erforderte auch hier eine Fülle an Modifizierungen. Damit der ganze Text des Tenorparts übersichtlicher als in der Partitur zu lesen ist und alle Modalitäten wahrgenommen werden können, wird die Fassung folgend angeführt:

*Moje duše čeká, moje duše čeká, moje duše čeká v naději,  
moje duše čeká v naději, v naději, moje duše čeká Pána jen v naději,  
jak stráže noční čekají rozednění, jak čekají rozednění, jak čekají stráže,  
moje duše čeká jen v naději  
moje duše čeká v naději,  
jak noční stráže čekají rozednění, jak čekají rozednění, čekají stráže,  
jak stráže noční čekají rozednění.*

Am kompliziertesten es war, im Takt 52 (siehe Partitur, S. 93) einen Notentext mit 12 Silben so zu schaffen, dass er semantisch dem Original entspricht. Wie oft im Originaltext zu sehen ist, war es nötig, die Phrase mit einer unbetonten Silbe zu beginnen. Dem Vers „von einer Morgenwache bis zu der andern“ entspricht im tschechisch „*jak stráže noční čekají rozednění*“.

Die Aufgabe des Chors ist, die Dichtung zu singen.

*Svědomy tíž hříchů mé,  
prosby mé vyslyš, Pane,  
vždyť jsem jen hříšník ubohý,*

*krev očistou se stane,  
budiž mi očistou Tvá krev,  
své hříchy těžké tím smyl bych,  
jak David a Manasses.*

## 5. Adagio, un poco allegro, adagio, allegro, adagio

Die Kantate gradiert mit dem Finalsatz, der größtenteils als Fuge komponiert wurde. Er wird durch Tempoveränderungen (Polymetrie) und Polyfonie charakterisiert. Am Anfang singen alle Stimmen im ruhigen Tempo „*Israel, Israel, Israel*“ (siehe Partitur S. 95, Takte 1-3), wobei sich die Harmonie in jedem Takt unterschiedlich gestaltet. Danach kommt ein Tempowechsel, der durch schnelle Sechzehntel-Bewegung in der Begleitung erkennbar ist. Der Text folgt im Original mit Worten „*hoffe auf den Herrn*“ (Takte 4-5).

Für die tschechische Fassung hieß es, eine Wortfolge Lösung auszudenken, die auch fünfsilbig sein wird und wo zugleich eher kurze Vokale überwiegen werden. Deshalb wurde diese Phrase als „*doufá, doufá v něj*“ übersetzt, was semantisch dem Originaltext entspricht. Diese Lösung enthält zwar lange Silbe *-fá*, doch da sie auf einen unbetonten Schlag kommt, stört die Länge beim Zuhören nicht.

Dieser Text lässt sich auch in den polyfonisch komponierten nächsten Takten singen, obwohl sie in einem anderen Rhythmus als in der ersten Phrase geschrieben sind. Im Takt 97 kommt das langsame Tempo Adagio wieder, wobei ein neuer Vers erklingt: „*den bei dem Herrn ist die Gnade*“, was ins Tschechische als „*jen milost Hospodin dává*“ übersetzt wurde, was mit Schlagbetonung übereinstimmt. Im nächsten Takt wird der Text zu „*jenom Pán milost dává*“ des unterschiedlichen Rhythmus wegen modifiziert.

Vom Takt 21 in Allegro (S. 98) beginnt eine sehr problematische Stelle, wo im Deutschen „*und viel Erlösung bei ihm*“ steht. Die Wort- und Schlagbetonung kommt auf die Silbe *-lö*, wobei das Wort „*Erlöβung*“ (dreisilbig) unter einer Ligatur gesungen werden soll. Im Tschechischen ist kein Wort zu finden, das den Akzent auf der zweiten Silbe hätte. Wegen der Schlagbetonung und der Art und Weise der Rhythmisierung war es auch nicht möglich, die Stelle mit einem zweisilbigen Wort zu füllen, weil dies eine Trennung der

Wort- und Schlagbetonung verursachen würde. Als die einzige Lösung zeigte sich Verwendung des viersilbigen Wortes „*odpuštění*“, wobei auf den Vokal *o* zwei Töne gesungen werden (im Unterschied zu *erlö-*), was eine Silbe erspart und damit die Wort- und Tonverbindung ermöglicht (siehe Takte 22-27).

Dieser Teil Allegro (S. 98-106) wurde rein polyfonisch komponiert, was präzise Übersetzungsarbeit mit dem Text einer jeden Stimme erfordert. Außer musikalischer Polyfonie dominiert hier auch die „textuelle Polyfonie“, so dass gleichzeitig mindestens zwei Verse gesungen werden. Der Übersetzer muss somit folgende Übersetzungsprobleme lösen: unter der Voraussetzung, dass die semantische Seite entsprechend abgedeckt wird, handelt es sich um eine Textunterlegung zu langen Koloraturen, die auf dreisilbige „*erlösen*“ gesungen werden, dazu kommt auch noch Auseinandersetzung mit vielen kurzen Silben und ständigen rhythmischen Veränderungen.

Bei der Übersetzung der Koloratur „*erlösen*“, war es nötig, dass die Lösung mit einer unbetonten Silbe beginnen würde. Diese Funktion erfüllt das unbetonte *a*, woran *spasen* anknüpft. Durch die letzte Silbe *-sen* wird sogar ein ähnlicher (nicht identischer) Klang wie im Original erzielt. *Spasen* ermöglicht außerdem eine reibungslose Ausführung der Koloratur (Vokal *a*), die auf Sechzehntelnoten gesungen wird und die letzte Silbe *-sen* ihre unproblematische Schließung.

Das nächste Problem stellte jene Art des Rhythmisierens (S. 100, Takte 31-34) dar, die nur Achtelnoten aufweist. In diesem lebhaften Tempo mussten hier nur kurzsilbige Worte verwendet werden (in der Textunterlegung als „*a bude spasen*“).

Der zweite im Allegro gesungene Vers „*aus allen seinen Sünden*“ wurde als „*ze všech svých hříchů vykoupěn*“ übersetzt, was zwar eine unterschiedliche Silbenzahl ist, doch rhythmisch lässt sich dieser Vers der Melodie anpassen (siehe S. 104, Takt 54-57, Tenor). Diese Übersetzung war auch deshalb gewählt, damit die semantische Ebene unbeeinträchtigt bleibt.

Die Kantate schließt mit einer Coda in Adagio (S. 106, Takte 69-72). In musikalischer Hinsicht bringt das Adagio eine Beruhigung, die nach dem schnellen Allegro kommt und die Kantate in frommer und zugleich hoffnungsvoller Stimmung ausklingen lässt.

In Adagio wurde die Übersetzung „*Izrael bude spasen*“ vorgezogen, weil der Vokal *a* in *spasen* in Alt, Tenor und Bass ein leichtes Trillern ermöglicht (S. 106, Takt 71). Das Wort *spasen* passt auch aus phonologischer Sicht, weil im Original *Sünden* steht. Die Silbenzahl entspricht so der ursprünglichen Fassung. Ein anderer Vorteil dieser Lösung besteht darin, dass es beim Anhören nicht störend wirkt, wenn die Silbe *-sen* im letzten Takt lang gesungen wird.

### **Praktische Anwendungsmöglichkeiten**

Diese Arbeit kann als Informations- und Inspirationsquelle für ähnlich gezielte Übersetzungen (Musikwerke klassischen Repertoires, Kirchenlieder, etc.) und für Forschung auf dem Gebiet des Übersetzens von klassischen Musikwerken dienen.

Die Anwendung der Kantate in tschechischer Fassung ist auf den besonderen Kirchen- oder geistlichen Konzerte und Festivals der geistlichen Musik vorstellbar.

### **Tonaufnahme der Kantate *Volám z hloubi, Pane, k tobě* in tschechischer Fassung**

Die Aufnahme soll das Ergebnis demonstrieren und eine genauere Vorstellung über die Gestalt und Klang der tschechischen Fassung gewähren.

Die Tonaufnahme wurde während des Monats Juni 2019 an der Musikfakultät der JAMU, Komenského náměstí 6 in Brno in der Regie von Petr Pařízek erstellt. Angesichts der beschränkten Möglichkeiten konnte nicht die ganze Kantate aufgenommen werden. Die Aufnahme enthält die ganzen Teile Adagio, Vivace, Andante (Bass Arie), einen Teil von Adagio (3) und den Schluss von *un poco* allegro und Adagio.

Die Anfertigung der Aufnahme erforderte die Besorgung von MIDI-Dateien, die eine digitale Tonspur mit einzelnen Stimmen der instrumentalen Begleitung enthalten. Die Tonart wurde vom ursprünglichem g-Moll in e-Moll transponiert und somit den stimmlichen Möglichkeiten des Interpreten angepasst. Der Gesang wurde getrennt aufgenommen und nachfolgend mit der Begleitung getimt und gemixt. Der Interpret Petr Pařízek, Ph.D. ist an der Musikfakultät der JAMU als Pädagoge tätig.

## Zusammenfassung

Der Gegenstand dieser Diplomarbeit war der Text von Johann Sebastian Bachs Kantate *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* (BWV 131). Das Ziel war, den Kantatentext vom Deutschen ins Tschechische zu übersetzen, mit Schwerpunkt Textunterlegung und unter Berücksichtigung aufführungspraktischer Aspekte.

Im theoretischen Teil wurden sowohl theoretische Ausgangspunkte für das Übersetzen von Musikwerken und die für derartige translatorische Arbeit relevanten Regeln, bisherige tschechische Übersetzungsversuche von Bachs Vokalwerken, sowie die Funktionen der Kantate in der Liturgie reflektiert, wichtige Momente aus dem Leben des Komponisten erwähnt, die Autoren seiner Kantatentexte vorgestellt und mehrere tschechische Textfassungen des Psalms besprochen.

Der praktische Teil wurde den Übersetzungsversuchen gewidmet, wobei dann die einzelnen Lösungen sowie für das Übersetzen relevante Verfahren in ständiger Bezogenheit auf die Partitur kommentiert wurden.

Die Schaffung einer „tschechischen Version“ der Kantate BWV 131 war eine anspruchsvolle, jedoch nicht undurchführbare Arbeit. Der Kantatentext lässt sich sowohl in Prosa, als auch für Zwecke der Textunterlegung und eventueller Aufführung übersetzen. Der Übersetzer muss sich der unterschiedlichen Wortbetonung in der Ausgangs- und Zielsprache bewusst sein. Die Schaffung eines funktionierenden Notentextes im Tschechisch ist nur unter gleichzeitiger Berücksichtigung musikalischer und sprachlicher Aspekte möglich. Eine Schlüsselbedeutung kommt der Wortstellung, sowie der Wort- und Taktschlagbetonung zu, wo der Übersetzer die Exposition betonter Silben auf unbetonten Zählzeiten vermeiden sollte. Eine Abweichung von dieser Regel kann ausnahmsweise durch zwingende semantische Gründe gerechtfertigt werden.

Der Übersetzer wählt den einzelnen Arien, dem Chorgesang und den polyfonisch komponierten Chören angemessene Übersetzungsstrategien.

Die tschechische Übersetzung kann auf unserem Sprachgebiet die Aufmerksamkeit auf Bachs Vokalwerk lenken und Wahrnehmung der Botschaft des Kantatentextes den Zuhörern erleichtern. Die tschechische Fassung der Kantate kann im Rahmen der Liturgie oder im Konzertbetrieb Verwendung finden.



Der beigefügte Anhang enthält eine Partitur der Kantate BWV 131 mit tschechischer Textunterlegung sowie eine Studioaufnahme ausgewählter Teile des Werkes in tschechischer Fassung.

## Resumé

Tématem této diplomové práce byl text rané kantáty Johanna Sebastiana Bacha „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ (BWV 131). Cílem práce bylo vytvořit z německého originálu jak český překlad prózový, tak překlad jako součást notového textu. Text kantáty je tvořen žalmem 130 a částí hymnu Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“, jehož autorem je Bartholomäus Ringwaldt.

V teoretické části práce byly zmíněny přístupy k překládání hudebních děl a základní pravidla, která je v tomto procesu nutno zohlednit; dosavadní české překlady Bachova duchovního díla, znění žalmu 130 a vymezení kantátové formy a jejího ukotvení a funkce v protestantské liturgii.

Praktická část byla zaměřena na překlad prózový a překlad kantáty do češtiny do podoby notového textu. Překladačská řešení a postupy byly vysvětleny v komentáři.

Překladatel se v případě překladu, který má být funkční jako notový text, musí vypořádat s kladením slovních přízvuků tak, aby odpovídaly metrickému přízvuku, a zároveň zachovat sémantickou a stylistickou rovinu výchozího textu. Kantáta je tvořena sborovými částmi a sólovými áriemi, které jsou zhudebněny odlišným způsobem, což má vliv na překlad textu, proto překladatel u každého uplatňuje rozdílné strategie překladu. Práce je doplněna přílohou partitury s českým zněním překladu a studiovou nahrávkou.

Práce může být v zdrojem informací a inspirace pro podobně orientovaná zkoumání. Český překlad může přitáhnout pozornost k dílu J. S. Bacha, a českým posluchačům pomoci odkrýt význam a hloubku poselství kantáty. Může být využit jak pro potřeby liturgie, tak v koncertním provedení.

## Literaturverzeichnis:

BLAHOSLAV, Jan a Petr DANĚK. *Musica*. Praha, KLP-Koniasch Latin Press ve spolupráci s Nadací pro dějiny kultury ve střední Evropě a s Národním muzeem v Praze, 2016.

BOHADLO, Stanislav. *Sporckovské „árie“ jako obecná nota z Bon Repos a z Lázní Kuks: duchovní, životopisné, oslavné, propagační, lovecké, časové, čarodějnické, protijezuitské, protiprávnícké, kramářské, dialogické a jiné písně na nápěvy Bon-Reposké, Zaječí, Holubí, Pfuj, Kalvárské, Řádu kříže aj. árií, písní a melodií*. Ústí nad Orlicí, Oftis, 2012.

DÜRR, Alfred. *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1951.

*Evangelický zpěvník*. V Karlsruhe, Synodní rada českobratrské církve evangelické, 1979.

FINSCHER, Ludwig, Britta CONSTAPEL a Sabrina QUINTERO. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Personenteil 1. 2., Neubearb. Ausg. Kassel: Bärenreiter, 2008.

FISCHER, Zbyněk. *Překlad jako kreativní proces: teorie a praxe funkcionalistického překládání*. Brno, Host, 2009.

GECK, Martin. *Johann Sebastian Bach: Leben, Werk und Wirkung. 1685-1750*. Bonn, Inter Nationes, 2000.

HORÁČKOVÁ, Květoslava. *Janáčkovy opery v překladech Maxe Broda*. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, Acta musicologica et theatrologica. 2007.

KUCHNEROVÁ, Zlata. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, Linguistica, 1994.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012.

MASSENKEIL, Günther a Michael ZYWIETZ. *Lexikon der Kirchenmusik*. Laaber: Laaber, c2013.

MOROZOV, Sergej Alexandrovič. *Život Johanna Sebastiana Bacha*. Praha, Mladá fronta Máj, 1979.

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik : 20 Bände in zwei Teilen.* Sachteil 4, Hamm-Kar. 2., neubearb. Ausg. Kassel: Bärenreiter Editio Supraphon, 1996.

OTTOVÁ, Markéta. *Johann Sebastian Bach: Janovy pašije.* Diplomová práce. Pedagogická fakulta MU, Brno, 2016.

SCHULZE, Hans-Joachim. *Die Bach Kantaten. Einführung zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs.* 2. Auflage Carus Verlag, Leipzig, 2007.

SCHULZE, Hans-Joachim. *Johann Sebastian Bach: Leben und Werk in Dokumenten.* 2. Aufl. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1975.

TŘANOVSKÝ, Jiří. *Cithara sanctorum, Apocalyps. 5, v. 8.: Písně duchovní staré i nové, kterýchž církev křesťanská při výročních slavnostech a památkách, jakož i ve všelikých potřebách svých obecných i obzvláštních s mnohým prospěchem užívá, k obecnému církve Boží vzdělání.* 4. vydání, Liptovský Sv. Mikuláš, Tranoscius, 1949.

WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach.* Praha, Vyšehrad, 2011.

ZANDER, Ferninand. *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs: Untersuchungen zu ihrer Bestimmung.* Köln, F. Zander, 1967.

ZIMMERLING, Peter. *Evangelická mystika.* Praha, Trigon, 2018.

## Internetquellen:

Bach.de

Zugänglich unter: <http://www.bach.de/leben/muehlhausen.html> [online, 29. 5. 2019]

Bach - „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ BWV 131/ Jos van Veldhoven

Zugänglich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vUofsCL03l0&t=574s> [online, 22. 4. 2019]

BACH, Johann Sebastian a NOVOTNÝ, Václav Juda. *Vánoční oratorium dle evangelistů Lukáše a Matouše*. V Praze, Rohlíček a Sievers, 1878.

Zugänglich unter: <https://digitalniknihovna.mlp.cz/mlp/view/uuid:c53955a0-4c83-11df-b67d-0030487be43a?page=uuid:d4b8e030-4c98-11df-bf87-0030487be43a> [online, zit. 15. 4. 2019]

Bach a Mozart, hudba vhodná pro bohoslužbu?

Zugänglich unter: <https://www.teologicketexty.cz/casopis/2010-2/Bach-a-Mozart-hudba-vhodna-pro-bohosluzbu.html> [online, 4. 1. 2019]

Bach Cantatas Website

Zugänglich unter: <https://www.bach-cantatas.com/index.htm> [online, 23. 4. 2019]

Česká biblická společnost, Artikel Jak jsme překládali Starý zákon.

Zugänglich unter: <http://www.dumbible.cz/web/cs/vydavatelstvi/cesky-ekumenicky-preklad/jak-jsme-prekladali-stary-zakon> [online, zit. 11. 5. 2019]

Český ekumenický překlad, Žalm 130

Zugänglich unter: <http://www.biblenet.cz/b/Ps/130> [online, zit. 17. 3. 2019]

Česká divadelní encyklopedie, heslo Václav Juda Novotný

Zugänglich unter: [http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Novotný,\\_Václav\\_Juda](http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Novotný,_Václav_Juda) [online, zit. 31. 5. 2019]

České katolické biblické dílo, Žalm 130

Zugänglich unter: <http://biblickedilo.cz/bible-v-liturgii/liturgicky-rok-b/z-130/> [online, zit. 17. 3. 2019]

Evangelická církev augsburského vyznání

Zugänglich unter: <https://ecav.cz/> [online, 24. 4. 2019]

J. S. Bach Kantate - BWV 131 „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“

Zugänglich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=CIXZ951QLfA> [online, 22. 4. 2019]

Luterská evangelická církev a. v. v České republice  
Zugänglich unter: <http://www.lecav.cz/> [online, 24. 4. 2019]

MARTI, Andreas. *Wie klingt reformiert? Arbeiten zu Liturgie und Musik*. Theologischer Verlag Zürich. 2014. Zugänglich unter:  
<https://books.google.cz/books?id=qAQ6CgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false> [online, zit. 21. 4. 2019]

Melodie des Chorals „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“  
Zugänglich unter: <http://bach-cantatas.com/CM/Herr-Jesu-Christ-du-hochstes.htm> [online, zit. 24. 6. 2019]

Midi-Datei zur Kantate BWV 131 „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“  
Zugänglich unter: <http://jennings.comule.com/Classic/Bach/Cant-131/Cant-131.htm>  
[online, 10. 6. 2019]

Musik im Gottesdienst.  
Zugänglich unter: <https://themen.miz.org/kirchenmusik> [online, 4. 1. 2019]

Neu Leipziger Gesangbuch  
Zugänglich unter:  
[https://books.google.cz/books?id=UmVkAAAcAAJ&pg=PA520&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.cz/books?id=UmVkAAAcAAJ&pg=PA520&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) [online, 10. 6. 2019]

Partitur zur Kantate Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir (BWV 131). Zugänglich unter:  
<http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/1e/IMSLP526464-PMLP149915-bachNBAI,34ausdertiefenrufeich,herr,zudirBWV131.pdf> [online, zit. 6. 1. 2019]

ŘÍHOVÁ, Ladislava. *Jednota bratrská a Martin Luther*. Bakalářská práce. 2009  
Zugänglich unter: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/61605/> [online, zit. 11. 5. 2019]

Slezská církev evangelická augsburského vyznání  
Zugänglich unter: <https://www.sceav.cz/cs/> [online, 10. 6. 2019]

Text der Kantate BWV 131  
zugänglich unter:  
[http://www.emmanuelmusic.org/notes\\_translations/translations\\_cantata/t\\_bwv131.htm](http://www.emmanuelmusic.org/notes_translations/translations_cantata/t_bwv131.htm)  
[online, zit. 10. 11. 2018]

WEBER, Matthias. *Bachs Kantaten predigen*. Artikel. Deutschen Pfarrerblatt. 2001  
Zugänglich unter: [www.pfarrerverband.de/print/artikel.php?id=799](http://www.pfarrerverband.de/print/artikel.php?id=799) [online, zit. 24. 4. 2019]

Weihnachtsoratorium - Text

Zugänglich unter: <https://schoenewolf.com/bach-weihnachtsoratorium/#teil-vi-herr-wenn-die-stolzen-feinde-schnauben-1> [online, zit. 21. 4. 2019]

Z hlubin bezedných tě volám, Hospodine. Rozhlasový pořad.

Zugänglich unter: [https://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/rannislovo/\\_zprava/z-hlubin-bezednych-te-volam-hospodine--1663073](https://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/rannislovo/_zprava/z-hlubin-bezednych-te-volam-hospodine--1663073) [online, zit. 17. 3. 2019]

Žalm 130, Bible kralická

Zugänglich unter: <https://www.bibleserver.com/text/BKR/Žalm130> [online, zit. 9. 6. 2019]

Žalm 130, Evangelický zpěvník Českobratrské církve evangelické

Zugänglich unter: <http://evangelickyzpevnik.cz/wp-content/uploads/Žalm-130-Z-hlubokosti-volám-k-tobě-Luther-Třanovský.pdf> [online, zit. 1. 6. 2019]

## **Anhangsverzeichnis:**

Anhang 1. Partitur Aus der Tiefen, rufe ich, Herr, zu dir (BWV 131) mit tschechischer Textunterlegung. 39 S.

Anhang 2. Die Tonaufnahme [online, 2019]