



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ HISTORY OF ART

УДК 781.5

ФАКТУРНО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ТИПЫ НЕМЕЦКОЙ ТЕНОВОЙ ПЕСНИ XV–XVI ВЕКОВ

Кириченко Оксана Дмитриевна, аспирант, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, заведующая концертной практикой, Новосибирский музыкальный колледж им. А. Ф. Мурова (г. Новосибирск, РФ). E-mail: oxi182@mail.ru

Цель статьи определена стремлением обозначить основные музыкально-стилистические параметры и установить критерии типологизации немецкой светской полифонической песни XV–XVI веков. Актуальность публикации обусловлена тем, что в музыковедческой литературе данная культура с точки зрения ее музыкально-стилистических параметров характеризуется как целостная, что оправдано при помещении немецкой песни в общий контекст европейской светской вокальной полифонии, однако не соответствует ее внутренней стилистической многоплановости. Принципиальное значение имеет также вопрос выраженной стилистической эволюции немецкого светского многоголосия, его исторический характер, однако, не являющийся абсолютным типологическим фактором. На материале собраний первой половины XVI века – песен крупнейшего мастера Людвига Зенфля, антологии Георга Форстера, иных более ранних и поздних собраний, отдельных образцов творчества немецких полифонистов XV–XVI столетий и в диалоге с классификационно-типологическими подходами Х. Хоффмана и Н. Симаковой осуществлена музыкально-стилистическая дифференциация монотекстовых песен на основе параметров функционирования тенора и техник письма. В результате обозначены три хронологически близких стилистических направления, репрезентирующих различные технологические решения в условиях единого стиля: раннеренессансная «классическая» теноровая песня; позднеренессансная «свободная» теноровая песня; «нетеноровая» хоральная песня.

Ключевые слова: теноровая песня, cantus firmus, контрафактура, Людвиг Зенфль, Георг Форстер, Ханс Лео Хасслер.

PATTERN AND TECHNOLOGICAL TYPES OF THE GERMAN TENOR SONG OF THE XV-XVI CENTURIES

Kirichenko Oksana Dmitrievna, Postgraduate, Novosibirsk State Glinka Conservatoire, Head of Concert Practice, A.F. Murov Novosibirsk Musical College (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: oxi182@mail.ru

The purpose of the article is determined by the aspiration to notice the basic musical and stylistic characteristics and to define the criteria of the classification of the XV-XVI century German polyphonic song of high society. The urgency of the publishing is determined with the fact that such culture in the musicological literature is characterized as the integral one from the point of view of its musical and stylistic characteristics. And it is justified while putting the German song into the general context of the European vocal polyphony of high society, although it does not correspond to its inner stylistic counterpoint. Combining inside the different national and intonation traditions, the German tenor song is happened to be highly dissimilar, and it naturally stimulates to its musical and stylistic differentiation. Basically, the musicologists follow the leading techniques

of writing, enumerating and describing them sequentially, and they sometimes mention the individual peculiarities of work with a *cantus firmus* of some authors being interpreted like the stages of the process of the experience collection, and they refer to the samples of the creative work of the experts taking into account a significant time frame. The main significance also belongs to the issue of the marked stylistic evolution of the German polyphony of high society, its historical character, although not being an absolute typological factor. Within this work, we do not take polytextual songs regarding the pattern and technological types of the German songs on the basis of a single text. The musical and stylistic differentiation of monophony songs on the basis of the characteristics of the functioning of tenor and writing techniques is carried out taking into account the materials of the collections of the first half of the XVI century: songs of great master Ludwig Senfl, five-volume song collection by Georg Forster, other collections of early and late time periods, some samples of creative work of German polyphonists of the XV–XVI centuries and dialogue with classified and typological approaches of H. Hoffmann and N. Simakova.

As a result, there are three chronologically close stylistic directions representing the different technical decisions on the basis of of single style conditions: early Renaissance “classical” tenor song, late Renaissance “free” tenor song, “not tenor” choral song. These directions did not change each other sequentially, but they were developed and co-existed at the same time with the change of the stylistic accents at the separate stages.

Keywords: tenor song, *cantus firmus*, contra pattern, Ludwig Senfl, Georg Forster, Hans Leo Hassler.

Историю немецкой теноровой песни принято отсчитывать от трёхголосных композиций из Лохаймского песенника (1450–1454), с которого и «начинается расцвет многоголосного, преимущественно светского немецкого песенного искусства, базирующегося на обработке тенора и длящегося более ста лет» [7, с. 440]. К основополагающим техникам теноровой песни относятся письмо на *cantus firmus*, сквозное имитационное письмо и их соединение.

В немецком музыкознании наиболее проработанной является историко-стилистическая дифференциация многоголосных песен XVI века, предложенная Х. Хоффманом [8, с. 365]. Ученый выделяет в сохранившемся песенном фонде четыре стилистических этапа, связанных с деятельностью наиболее крупных авторов и веховыми нотированными памятниками. **К первому этапу** (ок. 1440–1480) относятся Лохаймский и Глогауэрский песенники, а также творчество Освальда фон Волькенштейна; способы обработки мелодии базируются на техниках раннего многоголосия: органум с комплементарной ритмикой, двухголосный контрапункт, гокетирование, а также различные техники письма на *cantus firmus* с имитациями в свободных голосах. Ко **второму этапу** (ок. 1450 – ок. 1540) принадлежит песенное наследие Генриха Финка, Томаса Штольца и Пауля Хоффхаймера; сюда относится и пятитомное собрание песен Георга Форстера (1539–1556). При удержании письма на *cantus firmus*, в это время

вокальный тенор нередко звучит в окружении инструментальных голосов; Х. Хоффман отмечает особенное предпочтение на данном этапе остинатной техники. **Третий этап** (ок. 1480/1500–1550) составляет творчество Хенрика Изаака, Людвига Зенфля, Лоренца Лемлина. Для данного периода характерны светские контрафактуры протестантских песен (так называемых *Luthers Hausmusik*), которые отличает строго выдержанная техника тенорового *cantus firmus*'а со сквозным имитационным развитием, вариантной мотивной работой и влиянием тенорового напева на все голоса фактуры. Наконец, знаковые фигуры **четвертого этапа** (ок. 1530 – ок. 1630) – последнего поколения немецких ренессансных полифонистов – Каспар Отмайер, Леонард Лехнер, Иоганн Штаден. В их песнях намечается тенденция движения от теноровой фактуры к мадригальной свободной функциональности голосов и даже ранней гомофонии. Наряду с этим, сохраняется техника *cantus firmus* с парной группировкой голосов (тенор-бас, сопрано-альт) и каноническим соотношением микроансамблей, в чем Х. Хоффман усматривает реализацию принципа концертирования.

Мы полагаем, что позиция Х. Хоффмана не совсем логична и не вполне подтверждается материалом. Так, не совсем оправданной представляется дифференциация второго и третьего этапов, поскольку в обоих случаях речь идет практически об одном и том же временном отрезке; скорее, имеются в виду параллельно су-

ществующие тенденции. Наряду с мастерами ренессансной полифонии Изааком и Зенфлем, творившими одновременно, упоминается фигура дилетанта Лемлина. На втором этапе рассматриваемой периодизации немецкий музыковед выделяет в качестве показательной остигатную технику, приводя лишь один хрестоматийный образец – песню Матиаса Грайтера *Ich stund an einem Morgen*, в которой почти все голоса пронизаны повторяющимися мотивами. Вряд ли такие факторы, как вариабельность исполнительского состава (комбинации голосов и инструментов), а также частная тенденция перетекстовок протестантских песен, к тому же отмечаемые и в другие десятилетия, определяют и дифференцируют стилистику целых периодов. Вызывает вопрос отсутствие упоминания в ряду композиторов четвертого этапа ярчайшего представителя светской музыкальной культуры середины XVI – начала XVII веков Ханса Лео Хасслера. Подобный эволюционный подход представляется не совсем естественным, поскольку для всего периода расцвета многоголосной песни (до конца XVI века) была характерна высокая степень технологической стабильности.

Наиболее оправданной и целесообразной нам представляется опора на подход, определяемый классификацией песен по техникам письма, выработанной Н. Симаковой [2, с. 120]. Несмотря на некоторые спорные моменты, в соответствии с определенными принципиально различными технологическими решениями мы выделяем три стилистических направления в условиях единого стиля: раннеренессансная «классическая» теноровая песня; позднеренессансная «свободная» теноровая песня; «нетеноровая» хоральная песня. Хронологически эти направления близки; репрезентирующие их песни, как правило, сосуществовали в рамках одних и тех же песенных собраний. Данные основные стилистические тенденции могут интерпретироваться с точки зрения проявления в них ретроспективных и перспективных качеств, а именно, с одной стороны, связей со стилистикой бургундской и франко-фламандской полифонии XV века, с другой стороны, – отражения процесса перехода от «цитатного» письма к имитационному, основанному на свободном материале, и кантиленно-хоральному. В рамках данной работы мы не затрагиваем политекстовые песни (*Doppellied*, *Farrago* и *Quodlibet*), обраца-

ясь к фактурно-технологическим типам песен на основе единого текста.

Раннеренессансная «классическая» теноровая песня. С точки зрения технологии это стилеобразующее направление ретроспективного характера, представляющее теноровую по типу фактуры и цитатную по типу материала, строго полифоническую песню и связанное с ведущей техникой письма на *santus firmus*. Как правило, контрафактуры 4-голосны (лишь наиболее ранние анонимные образцы 2- и 3-голосны), с ясными константными функциями всех голосов, с доминированием в свободных голосах простого контрапункта или имитационного письма и неконтрастной полифонии, в типовых, чаще безрефренных формах (бар-форма, куплетно-строфическая форма).

К данной группе мы относим творчество Форстера и авторов-дилетантов из его собрания, а также Хофхаймера и Изаака. Однако подобные обработки появляются и позже. Так, несколько песен в стилистике «классической» теноровой песни встречаются в собраниях Зенфля и Хасслера. Количественно песни данного типа значительно превышают объем образцов иных стилистических направлений.

Обработки этой группы характеризуются исключительно разнообразным оформлением одноголосного источника. Часть песен являет собой образцы непрерывной имитационности, характерной для многоголосия XVI века, или строится по принципу свободного контрапунктирования голосов с первоисточником, который обычно помещается в партию тенора (в данном типе обработка – средний, иногда верхний голос). Цитата, как правило, излагается последовательно, фраза за фразой, с небольшими цезурами на гранях между разделами и фразами. Ритмически он иногда еще выделяется из общей фактуры большей длительностью звуков (в основном обработки Хофхаймера, например, *Greiner zanner*, *Tröstlicher lieb*), но в большинстве случаев остается ритмически тождественным другим голосам и оказывается фактурно завуалированным.

Характерная для многоголосия XV века тенденция к функциональному сближению тенора с другими голосами получает претворение в более поздних песенных обработках, где зоны цезурирования увеличиваются, а фразы мелодии, цитируемой тенором, повторяются другими голосами.

В результате меняются функции голосов и происходит разрастание мелодии, охват ею всей фактуры, так как каждая ее фраза проводится как минимум дважды. В простейших случаях этот повтор подобен эффекту переключки и осуществляется таким образом, что голоса образующегося канона соприкасаются друг с другом лишь первым и последним звуками фразы (например, анонимная песня *Ach B., nit brich, Was nit soll sein* Руперта Унтерхольтцера, *Ach Maidlein rein* Вольфганга Грефингера). Нередко *cantus firmus* излагается в партии супериуса, либо тенор дублируется басом, что позволяет говорить о тенденции к постепенной «тематизации» всей ткани. Подобные образцы в большей степени характерны для песен Зенфля, поэтому их допустимо рассматривать и как переходные явления, связующие данную группу со следующей.

Позднеренессансная «свободная» теноровая песня. Это перспективное стилистическое направление, определяемое основными тенденциями развития вокальной полифонии первой половины XVI века, в количественном отношении, однако, заметно уступающее первому. Подобное владение фактурой требует более высокого мастерства. Неслучайно большинство песен данной группы принадлежит лидеру немецкого музыкального Ренессанса Зенфлю; его работа с песенными первоисточниками отличается большей, по сравнению с современниками, творческой свободой и многообразием подходов. В песнях Зенфля намечается тенденция к постепенному увеличению количества голосов – до пяти и шести. Некоторая раскрепощенность наблюдается и в области формообразования, в связи с чем значительно уменьшается количество образцов бар-формы, чаще встречаются элементы рефренности, как вербальной, так и музыкальной. Постепенно меняются функции голосов: *cantus firmus* излагается уже не только в теноре, но и в супериусе, нередко с дублировкой в басу, что ведет к «тематизации» всей ткани. Таким образом, тенор получает свободную мигрирующую и сегментную, рассредоточенную форму изложения (например, один из вариантов *Im meyen*). В единичных песнях Зенфля впервые в истории немецкой светской лирики голоса насыщаются звукоизобразительными элементами, что напрямую обусловлено воздействием модной идеи *imitatio* (подражания) [3] и детального претворения в музыке вербального текста (так,

в 6-голосной *Das Gläut zu Speyer* каждый голос попеременно имитирует звучание колокольчиков «*gling glang*»). Несколько позднее ряд подобных образцов создаст Хаслер.

Творческая свобода и мастерство Зенфля проявляются также в его автоконтрафактурах – версиях одной песни, выполненных в различных техниках. Одним из ярких примеров является *Im meyen*, созданная в трех вариантах на основе крестьянской народной песни. В первом варианте (в современной нотации 63 такта) мелодический источник излагается рассредоточено по «эхо»-принципу, то в басовой партии, то в теноре, а в дальнейшем звучит канонически на фоне двух свободных голосов, интонационно и ритмически более активных и развитых. Второй вариант (28 тактов) решен в моноритмической аккордовой фактуре, в которой функция заимствованного тенора завуалирована в общей мелодической ткани. И, наконец, третий вариант (58 тактов) являет собой образец мастерского владения Зенфлем канонической техникой, в котором партии супериуса и тенора, вступающего последним, проводятся канонам в приму, с горизонтальными сдвигами шести отделов. Качественное усложнение фактуры многоголосных песен Зенфля, по нашему мнению, обусловлено жанровым универсализмом его творчества, огромным опытом работы в церковных жанрах, что не могло не отразиться на стилистике его светских песен.

Отражение нового этапа развития полифонических техник, отработывавшихся в области мотета, усматривается и в таких обработках одноголосного оригинала, где авторы, проявляя известную изобретательность, находят возможность горизонтальных сдвигов и наложений отрезков *cantus firmus*'а, в результате чего образуются строгие или свободные канонические проведения. Как правило, одним из голосов такого канона является тенор. И, несмотря на то, что тенор делит свои функции с другим голосом, он не утрачивает главенства, представляет высотный облик цитируемой мелодии, в то время как другой голос вносит ладовое обновление, варьирование (например, анонимные песни *Man sicht nun wohl, wie stet du bist, Freundlicher Gruß mit Fuß, In Liebesbrunst trag ich groß Gunst*).

Внутри рассматриваемой группы песен обнаруживается еще одна показательная именно для полифонического письма поколения Жоскена

Депре стилистическая тенденция, реализующаяся в большом числе сочинений со сквозным имитационным письмом. В подобных песнях предельно усилено стремление к функциональному выравниванию голосов и их «тематическому» сближению, когда тенор в интонационно-ритмическом отношении почти не отличается от свободных голосов, нивелируются цезуры, что приводит к тотально имитационной фактуре. Однако эти обработки, несмотря на приоритет сквозного имитационного письма, созданы на *cantus prius factus*, который продолжает фигурировать как «тематический» и структурный ориентир. Помещаемый иногда по традиции в тенор, он, как правило, вступает последним или предпоследним, давая возможность всем остальным голосам изложить мелодический инципит первоисточника. Иногда он выделяется среди голосов более ровным, спокойным движением, но чаще ритмически идентичен им.

Внутри рассматриваемой группы наблюдается еще одна частная разновидность имитационной обработки первоисточника, в которой совмещаются техника *cantus firmus* с **остинатностью**, как, например, *Das Gläut zu Speyer* Зенфля: в каждом из четырех разделов группируются по два контрапунктирующих «тематически» идентичных голоса, которые ведут основную мелодию. Это, как правило, средние голоса; остальные же голоса, вступая поочередно, остинатно повторяют отдельные интонационные фигуры. В басу звучат восходящие и нисходящие квинтовые интонации, а свободные голоса с регулярной повторностью воспроизводят звучание колокольчиков с тенденцией к диминуированию. Таким образом, складывается тотально остинатная фактура, в которой, по сути, нивелирован тенор как основа всей композиции.

«Нетеноровая» хоральная песня. К этой группе относятся песни, которые, при несомненном наличии цитатного первоисточника, характеризуются моноритмическим изложением в технике простого контрапункта, интонационной не-контрастностью голосов в условиях 4-голосия, их низкой мелодической развитостью, естественным (в силу тесситурного положения) определением функции верхнего голоса как ведущего и явным преобладанием рефренных форм: «Так, например, из 43 духовных песен И. Вальтера (опубликованных в 1524 году) почти половина (18)

имеет ясную, четкую аккордовую фактуру. Яркими образцами аккордовой Lied являются песни **“Der heilig Herr Sankt Matheus”** («Святой Матфей») Г. Форстера, где разрабатывается народная мелодия того же названия, или **“Es warb ein schooner Jungling”** («Сватался прекрасный юноша») неизвестного автора, положившего в основу обработки народную песню **“Ach, Elslein, liebes Elselein”**, текст которой вводится только со второго куплета, а также **“Im meyen”** Л. Зенфля, опирающаяся на мелодию крестьянской народной песни» [1, с. 115–116]. Ввиду особенностей описанного вида фактуры функция тенора как ее регулятора фактически никак не реализуется. Вследствие этого данная группа определяется нами как условно «нетеноровая», хотя номинально заимствованный напев положен в основу композиции. Этот тип фактуры чрезвычайно распространен в песнях бытового характера с привнесением явного танцевального начала.

Развитие в немецкой полифонической лирике данного направления связано преимущественно с деятельностью Хасслера, – выдающегося мастера, резко выделяющегося в контексте немецкой музыки XVI – начала XVII веков **объемом и поисковым, новаторским характером светской музыки «итальянского» направления**, выраженного в актуализации итальянских песенно-танцевальных жанров. Танцевальная природа песен диктует вполне моноритмическое изложение (контрапункт *simplex*), преобладание простых решений формы бар и рефренных структур, в том числе с характерным рефреном **«fa-la-la»** (например, *Tanzen und Springen, Unter all'n auf dieser Erden, All Lust und Freud* Хасслера).

Однако было бы ошибочным связывать рассматриваемую стилистическую тенденцию исключительно с инациональным влиянием. Уже в середине XVI века в протестантской песенной культуре обнаруживается движение от имитационной фактуры на *cantus firmus* к хоральному письму. Эта тенденция оказалась исторически перспективной, что подтверждается доминированием подобного типа фактуры в протестантских песенных сборниках конца XVI века: «Именно этот тип песен, наиболее доступный восприятию, становится основополагающим, например, для протестантского хора XVI века – для песни духовного содержания с немецким текстом, принадлежащим Мартину Лютеру либо его соратникам,

как правило, четырехголосного склада с мелодией в верхнем голосе (реже в теноре) с характерным повтором начального штоллена» [1, с. 117]. Подобный тип фактуры оказывался более приемлемым, доступным восприятию и исполнению общины, и, следовательно, основополагающим в практике обработок протестантских хоралов. Для светского песенного репертуара данный тип фактуры в целом не показателен, вероятно, в силу более высокого профессионализма авторов, творческой свободы и совмещения различных традиций: в жанре теноровой песни работали маститые музыканты, опиравшиеся на опыт сочинения технологически сложных месс, мотетов, шансон и мадригалов.

Несмотря на достаточно ясную дифференциацию, в соотношении вышеназванных направлений есть определенные хронологические закономерности. Так, авторы песен первой группы и Изаак работали преимущественно в конце XV – начале XVI веков, стилистика Зенфля наиболее показательна для первой половины XVI века, и, наконец, стилистика Хасслера и его единомышленников репрезентирует, скорее, вторую половину XVI века, а собрания их песен выходят из печати уже в начале следующего столетия. Однако эти направления не сменяли друг друга последовательно, как это может показаться на первый взгляд, а, напротив, развивались и сосуществовали одновременно с изменением стилистических акцентов на отдельных этапах. Так,

например, первый том серии Форстера, датированный 1539 годом, аккумулирует в себе образцы, созданные в наиболее консервативной стилистике, предположительно, в основном в 20–30-е годы XVI столетия. В него входят также несколько песен Зенфля, маркируя тем самым стилистическое движение полифонической немецкой песни в направлении имитационного мотета, наиболее полно представленное песнями Зенфля из издания Иоганна Отта (Нюрнберг, 1534). Однако существует несколько подобных «мотетно-имитационных» образцов, принадлежащих Хасслеру, – автору, в целом явно не тяготевшему к данному направлению. И, наконец, ярко выделяющаяся группа песен связана с «итальянской» стилистикой, признаками которой становятся характерная танцевальная ритмика, простая аккордовая фактура и жанровые обозначения. Однако отдельные образцы танцевальных песен в контрапункте *simplex* появляются и ранее, в XV веке (некоторые включены в собрание Форстера). Конечно, такие контрафактуры единичны и в целом не показательны для раннего этапа; их появление объясняется ориентацией на «фольклорную» фактурную прозрачность.

Таким образом, многоголосная песня в Германии в XVI столетии явно движется в сторону технологического упрощения – от письма на *cantus firmus* через имитационную полифонию с завуалированным первоисточником к моноритмической хоральной фактуре.

Литература

1. Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения: *Cantus prius factus* и работа с ним. – М.: Музыка, 1982. – 252 с.
2. Симакова Н.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – М.: Музыка, 1985. – 360 с.
3. Brown H.M. Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance // *Journal of the American Musicological Society*. – 1982. – Vol. XXXV, № 1. – P. 1–48.
4. *Das Erbe Deutscher Musik*. – Berlin, 1938. – Bd. 10: Ludwig Senfl. Deutsche Lieder. I. Teil: Lieder aus handschriftlichen Quellen bis etwa 1533. – 144 p.
5. *Das Erbe Deutscher Musik*. – Berlin, 1940. – Bd. 15: Ludwig Senfl. Deutsche Lieder. II. Teil: Lieder aus Hans Otts erstem Liederbuch von 1534. – 168 p.
6. *Das Erbe Deutscher Musik*. – Berlin, 1942. – Bd. 20: G. Forster. Friesche teutsche Liedlein: 1539-1556. Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein: 1539. – 213 p.
7. Gudewill K. Deutsche Volkslieder in mehrstimmigen Kompositionen aus der Zeit von ca. 1450 bis ca. 1630 // *Handbuch des Volksliedes*. – München, 1975. – Bd. II: Historisches und systematisches-interethnische Beziehungen – Musikethnologie. – P. 440.
8. Hoffmann H. Das polyphone deutsche Lied des 15/16 Jahrhunderts // *Melos: Zeitschrift für Musik*, 1929. – Heft 8/9, August / September. – P. 362–369.
9. Moser H.I. Das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Haßler. Als Beispiel eines Stilwandels // *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*. – Leipzig, 1929. – P. 43–58.

References

1. Evdokimova Yu., Simakova N. Muzyka epokhi Vozrozhdeniya: Cantus prius factus i rabota s nim [Music of the Renaissance Epoch: Cantus prius factus and work with it]. Moskow, Muzyka Publ., 1982. 252 p. (In Russ.).
2. Simakova N.A. Vokal'nyye zhanry epokhi Vozrozhdeniya [Vocal genres of the Renaissance Epoch]. Moskow, Muzyka Publ., 1985. 360 p. (In Russ.).
3. Brown H.M. Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance. *Journal of the American Musicological Society*, 1982, vol. XXXV, no. 1, pp. 1-48.
4. Das Erbe Deutscher Musik. Bd. 10. Ludwig Senfl. Deutsche Lieder. I. Teil: Lieder aus handschriftlicher Quellen bis etwa 1533. Berlin, 1938. 144 p.
5. Das Erbe Deutscher Musik. Bd. 15. Ludwig Senfl. Deutsche Lieder. II. Teil: Lieder aus Hans Otts erstem Liederbuch von 1534. Berlin, 1940. 168 p.
6. Das Erbe Deutscher Musik. Bd. 20. G. Forster. Friesche teutsche Liedlein: 1539-1556. Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein: 1539. Berlin, 1942. 213 p.
7. Gudewill K. Deutsche Volkslieder in mehrstimmigen Kompositionen aus der Zeit von ca. 1450 bis ca. 1630. *Handbuch des Volksliedes. Bd. II. Historisches und systematisches-interethnische Beziehungen – Musikethnologie*. München, 1975, p. 440.
8. Hoffmann H. Das polyphone deutsche Lied des 15/16 Jahrhunderts. *Melos: Zeitschrift für Musik*, 1929, Heft 8/9, August / September, pp. 362-369.
9. Moser H.I. Das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Haßler. Als Beispiel eines Stilwandels. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*. Leipzig, 1929, pp. 43-58.