

**Ольга ГЕРО**

## «RHYTHMICA ORATIO» И ЕЕ ПАРАФРАЗЫ В ЛЮТЕРАНСКОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ

«Чело в крови и ранах,  
На нем кощунства боль...»<sup>1</sup>

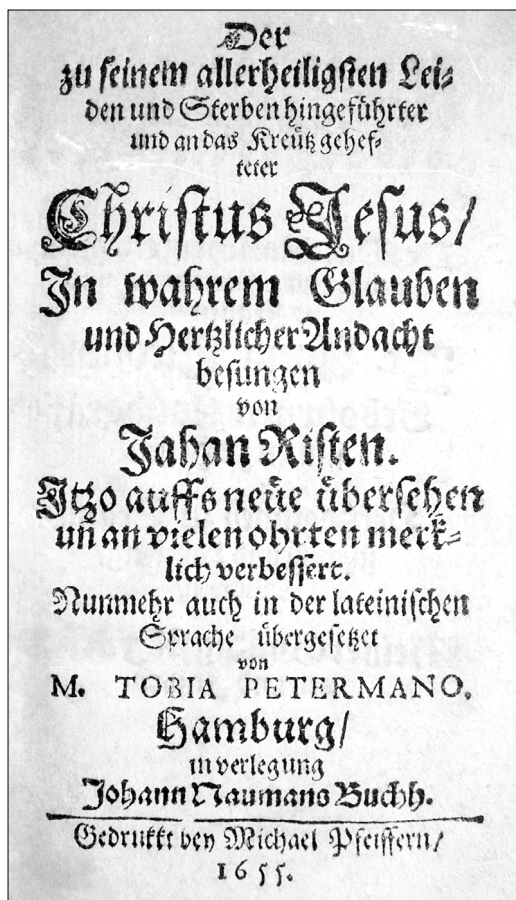
Исполненный боли, отчаяния и надежды текст Пауля Герхардта стал ключевым в «Страстях по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха. Возможно, именно благодаря Баху этот текст, да и церковная песня, у нас на слуху. Однако мы не всегда вспоминаем о том, что источником этого шедевра лютеранской поэзии является позднесредневековый гимн, известный как «Salve mundi salutare» («Радуйся, мира Спасение») или «Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis» («Молитва в стихах каждой из частей тела Христа страдающего и на Кресте висящего»).

Долгое время этот гимн приписывали святому Бернарду Клервоскому. Вплоть до времен Букстехуде, создавшего одно из своих самых вдохновенных сочинений — «Membra Jesu nostri» — на текст «Молитвы», имя Бернарда появлялось вновь и вновь в разных изданиях, в частности, в публикации первого перевода гимна на немецкий язык, выполненного Йозефом Вильгельми (Гамбург, 1630).

Авторство Бернарда признавал также Иоганн Рист — создатель одного из популярных свободных переложений «Молитвы» — «Der zu seinem allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführter und an das Kreuz gehefteter Christus Jesus / In wahrem Glauben und Herzlicher Andacht besungen von Jahan Risten» («Преданный страданиям и смерти и пригвожденный ко Кресту Иисус Христос, воспетый в истинной вере и с сердечным благоговением Иоганном Ристом») (илл. 1).

Под этим заглавием цикл Страстных текстов Иоганна Риста впервые появился в 1648 году в Гамбурге. В предисловии к этому изданию Рист написал следующее: «Sieben Andachten habe ich diesen zwölf Hinführungen beigefügt / deren gleichen in alten Lateinischen / aber gantz unformlichen Reimen / welche doch voll

*Геро Ольга Владимировна* — аспирантка Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

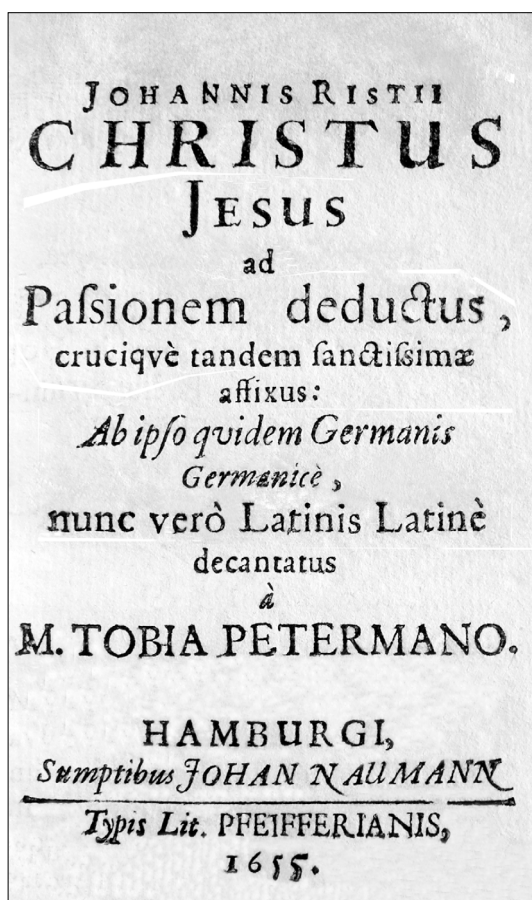
Илл. 1. Титульный лист цикла И. Риста<sup>2</sup>

Christlicher und über die mahssen schöner Gedanken stekken / ein Gottseliger Abt deß klare vallischen Klosters / namens Sanct Bernhart ehemahls sol gesetzt haben» («Двенадцати Страстным сценам я присовокупил семь молитв; они соответствуют старым латинским, но совершенно нескладным стихам, которые все же наполнены христианскими и в высшей степени прекрасными мыслями, как говорят, были некогда сложены набожным аббатом клервоского монастыря по имени святой Бернад»<sup>3</sup>). Чтобы эти тексты и на латинском языке нашли должное приращение и пользовались спросом, во втором издании 1655 года, исправленном и дополненном («Itzo auff's neue übersehen un an vielen ohrten merklich verbessert»), появился параллельный латинский текст, представляющий собой обратный перевод немецких стихов Риста, выполненный Тобиасом Петерманном.

<sup>1</sup> Пер. с нем. М. А. Сапонова [1, 72].

<sup>2</sup> Иллюстрации выполнены с издания цикла И. Риста 1655 года и предоставлены Государственной библиотекой Берлина, Прусским культурным наследием, отделом редкостей (Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Rara-Sammlung, Signatur 325733).

<sup>3</sup> Все немецкие тексты приводятся в оригинальной орфографии. Все переводы выполнены автором.



Илл. 2. Титульный лист перевода Т. Петерманна

Ошибочное представление о том, что Бернард Клервоский создал этот гимн, не опровергает и Жан Поль Минь — автор Латинской патрологии, хотя и сомневается, что этот святой вообще был склонен к поэзии: «Non tamen existimem, sequentes versus et rhythmos Bernardo esse tribuendos» («И все-таки я не считал бы, что следующие стихи и молитвы принадлежат Бернарду») [3, 307].

Миф об авторстве св. Бернарда развенчивает отчасти Пауль Герхард, называя истинным создателем гимна Арнульфа фон Лёвена или Арнульфа Ловенского в заголовке своего Страстного цикла: «*Passions-Salve an die leidenden Glieder Christi. Nach einem mittelalterlichen lateinischen Hymnus, der fälschlich dem heiligen Bernhard von Clairvaux zugeschrieben wurde und neuerdings für Arnulph von Löwen in Anspruch genommen wird*» («Страстное воззвание к страдающим частям тела Христова. [Основанное] на средневековом латинском гимне, ошибочно приписанном св. Бернарду Клервоскому, ныне же по праву признанном [сочинением] Арнульфа фон Лёвена»). Однако Герхардт оказался непоследователен, поскольку и в первом издании своих текстов 1653 года, и в «Практике благочестивого пения» 1666 года он указывает, что в основе его сочинения лежит гимн св. Бернарда. Так, в первом издании Герхардт пишет:

«*Nach einem Zyklus des Bernard de Clairvaux: Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis*» («По циклу Бернарда Клервоского...»), — а в «Практике» указано следующее: «*Deß S. Bernhards Passion-Salve / an die Gliedmassen Christi*» («Страстные воззвания св. Бернарда к частям Тела Христова»). Вероятно, вследствие широкой известности имени св. Бернарда версия о его авторстве казалась столь правдоподобной и была столь распространена, что многие не были готовы отказаться от нее в пользу другой, даже истинной.

Несмотря на противоречия в изданиях текста Пауля Герхардта, именно из них мы узнаем имя Арнульфа фон Лёвена, признанного в настоящее время подлинным автором текста «Страстного воззвания», за исключением гимна «К сердцу», который в Лексиконе «Немецкой литературы Средних веков» атрибутирован Герману Йозефу фон Штайнфельду [8, 1062–1066]. В самом деле, гимн «К сердцу» включает четырнадцать строф, тогда как остальные — по десять. Кроме того, слово «salve» («радуйся» или «приветствую Тебя»), открывающее все прочие части, здесь заменено синонимом — «aveto», стоящим в конце первой стихотворной строки. В остальном, пожалуй, отличий не наблюдается, тем более что эту часть, как и весь цикл, отличает высокое эмоциональное напряжение, красочность, порой натуралистичность изображения страданий Христа.

Однако автор гимна не ставит целью рассказать о Страстях Христовых, как это происходит в Тетроевангелии, но хочет лишь созерцать Тело страдающего Спасителя, сопереживать Ему и пробудить чувство сострадания в читателе. Эти «Созерцания» и «Размышления» адресованы не просто Иисусу, а семи частям Его Пресвятого Тела: Стопам, Коленям, Рукам, Ребрам, Грудям, Сердцу и Лику. Автор обращается к семи частям Тела, постепенно воспаряя в своем размышлении от земного, связанного с органами движения, в частности, стопами, к небесному, сосредоточенному в Лике Спасителя. Автор (и читатель вместе с ним) не поклоняется Распятому Христу, но стремится подняться к Нему и даже взойти вместе с Ним на Древо Креста.

Кровоточащие раны, рубцы, иссеченное тростником, оплеванное и обогрелное кровью чело Спасителя — образы, которые автор «в волнении» вмещает и хочет запечатлеть (то есть отпечатать) в своем сердце. Эти образы призваны «разбудить» читателя и слушателя, вызволить его из трясины обыденности, потрясти его. Автору это удастся и благодаря таким риторическим средствам, как:

*Антитеза* — «O Majestas infinita! / O egestas inaudita!» («О бесконечное величие! / О неслыханная нужда!»);

*Параллелизм* — «O quam pauper! o quam nudus!» («О как несчастен, о как наг!»);

*Призыв* — «Esto sanus» («Исцелись!»);

*Риторический вопрос* — «Quid sum tibi responsurus, / Actu vilis, corde durus?» («Что Тебе отвечу я — / Ничтожный в делах, жестокий сердцем?»);

*Сравнение* — «Pectus — verum templum Dei» («грудь — истинный храм Божий»);

*Метафора* — «morsu mortis» («укус смерти»).

Особую характерность придает тексту антитеза, когда сталкиваются диаметрально противоположные образы возвышенного и низменного («Щедрым родником Твоего сердца / Очисти мерзость моей нечистоты») или когда с высокими понятиями соседствуют обыденные выражения, как, например, во второй строфе стихотворения «К груди»:

Ave, thronus Trinitatis,  
Arca latae charitatis,  
Firmamentum infirmatis,  
Pax et pausa fatigatis,  
Humilium triclinium.

Радуйся, престол Троицы,  
Сокровищница великой любви,  
Ты опора ослабшим,  
Мир и отдохновение изможденным,  
Обеденное ложе нищим.

Сравним теперь с первоисточником, а также друг с другом, немецкие парафразы Пауля Герхардта и Иоганна Риста и вторичную парафразу (точнее, обратный перевод на латынь Страстного текста Риста) Тобиаса Петерманна.

Сначала обратимся к структуре.

	Молитва	Герхардт		Рист		Петерманн	
<b>Метр</b>	Хорей, каждая пятая строка — ямб	I хорей II–VII ямб		I II III IV V VI VII	хорей ямб хорей ямб ямб ямб хорей	I II III IV V VI VII	хорей ямб хорей ямб хорей хорей хорей
<b>Строки / строфы</b>	5 строк в строфе Везде 10 строф, за исключением шестой части (14 строф)	I II III IV V VI VII	8 x 5 10 x 5 10 x 5 9 x 5 6 x 5 12 x 7 8 x 10	I II III IV V VI VII	6 x 9 4 x 10 6 x 9 5 x 12 7 x 9 6 x 11 6 x 10	I II III IV V VI VII	6 x 9 4 x 10 6 x 9 5 x 12 7 x 9 6 x 11 6 x 10
<b>Рифмы</b>	Во всех частях:  aabbc      или:      или: ddeec      ccddb      ddddc	I II III IV V VI VII	ababccdd ababccdeed ababccdeed ababcdcde aabbcc aabccb ddeffe ababcdcd	I II III IV V VI VII	aabccb aabb ababcc aabbb ababccb aabccb aabccb	I II III IV V VI VII	aabccb aabb ababcc aabbb ababccb aabccb aabccb

Как мы видим из таблицы, ни Герхардт, ни Рист не следуют структуре гимна. Единственное, чего они придерживаются — это количество частей — семь. Стихотворный метр, число строк и строф, а также структура рифм во всех текстах различны.

За исключением первой части, Герхардт выбирает для своих текстов ямб, тогда как у Риста и Петерманна стихотворения, написанные ямбом и хореем, чередуются. Герхардт предпочитает длинные строфы, у Риста же они более кратки, зато их значительно больше.

Несмотря на указанные формальные различия во всех текстах, не эти — внешние — параметры, а скорее, нюансы интерпретации выявили отличительные признаки данных текстов.

В той или иной мере опираясь на слова «Молитвы» — используя поэтические тропы гимна (что характерно в большей степени для Риста) и некоторые обороты речи (как начальное приветствие у Герхардта), лютеранские поэты создают собственные Страстные тексты, которые отвечают лютеранскому учению, воспроизводят образы других церковных песен.

Обратимся сначала к циклу Пауля Герхардта.

Текст Герхардта, в котором автор говорит и от своего лица — «Я», — и от лица всей общины — «Мы», — содержит типичные лютеранские мотивы, среди

которых особенно ярко выделяются два: гибель из-за Первородного греха и искупление, связанное, в том числе, с денежной расплатой и обменом: Ты — мне, я — Тебе.

Первый мотив появляется дважды. Один раз — во второй строфе части «К сердцу», где упоминается о том, что жена принесла в мир смерть («O Tod <...> Dich hat ein Weib der Welt gebracht») — то есть праматерь Ева, вкусив запретный плод, уготовала жалкое существование вне Рая всему роду человеческому. Другой раз о Первородном грехе говорится в третьей строфе гимна «К стопам». Именно здесь автор использует словосочетание «грехопадение Адама» («Adams Fall»), которое сразу вызывает в памяти начальную строку песни Лазаря Шпенглера 1524 года: «Грехопадение Адама погубило / Человеческую природу» («Durch Adams Fall ist ganz verderbt / Menschlich Natur und Wesen»).

Второй мотив в разных ипостасях возникает в пятой строфе гимна «К стопам», в третьей строфе части «К коленям» и во второй строфе гимна «К рукам». В первом случае подчеркивается идея искупления через смерть, а не прощения греха, в отличие от «Молитвы» или аналогичного фрагмента цикла Риста. Во втором случае автор вопрошает: «Где тот человек, который отблагодарит Иисуса и умрет за Него так же, как Он это сделал за нас?» В этом вопросе уже заложена определенная дистанция: не только «Я», но еще кто-то другой должен в той же мере пострадать, как будто сделан расчет, насколько велико страдание Спасителя. В третьем случае к деньгам («благородным алым гульденам») как средству платы и выкупа приравниваются капли крови Христа, которыми Он погашает долг рода человеческого. И снова автор балансирует между поэтическим сравнением и прозаическим образом платежа.

Та же идея дистанцирования проявляется и во введении в конце некоторых строф короткой морали — вывода, который возвращает в обыденность и отрывает от созерцания, — например, в четвертой строфе гимна «К сердцу»:

Entzünde mich durch dich und laß  
Mein Herz ohn End und alle Maß  
In deiner Liebe flammen!  
Wer dieses hat, wie wohl ist dem;  
In dir beruhn ist angenehm.

Воспламени меня собой и позволь  
Моему сердцу пылать в твоей любви  
Бесконечно и безмерно!  
Блажен тот, кто это стяжал;  
Покоиться в тебе приятно.

Как можно заметить на примере этого фрагмента строфы, Герхардт не только поучает! Его текст изобилует порой натуралистическими описаниями ран Спасителя, он наполнен отчаянным стремлением к прощению и блаженной смерти *НА* Кресте Спасителя, вместе с Ним: «Сотвори так <...> чтобы я сам по собственной воле связал себя с Тобой на Кресте!» (в четвертой строфе части «К рукам») или «Хотел бы я здесь на Твоем Кресте проститься с жизнью» (в седьмой строфе части «К лицу»), то есть умереть с умирающим Христом.

Совершенно иначе расставлены акценты в цикле Иоганна Риста. Он не концентрирует все свое внимание на описании ран и страданий Христа, но, воспринимая Страсти и смерть Спасителя как преодоление смерти и победу над адом, видит в Нем, в первую очередь, Царя жизни и сильного Бога. Момент смерти Иисуса рассматривается как временный, и потому автор обращается часто не к Богу распятому и умирающему, но к Богу воскресшему и живому, именуя Его Царем жизни («Lebens Fürst»), Женихом («Bräutigam»), Маленьким Иисусом («Jesuslein»), Братом («Bruder»), Другом («Freund») [4, 41–54].

Для Риста Иисус не Богочеловек, нуждающийся в сострадании, а Бог как Второе лицо святой Троицы. Поэтому для заглавия последней части Рист выбирает стилистически более высокое слово «Antlitz» (ср. «Angesicht» у Герхардта), под которым подразумевается не лицо человека, а Лик Божий. Богу поэт препоручает действовать:

Рист	Jesu nim am letzten Ende Meine Seel' in deine Hände.	Иисусе, в последний час, Прими мою душу в Свои руки.
Герхардт	Darneben geb Ich, weil ich leb, In diese deine Hände Herz, Seel und Leib, Und also bleib Ich dein bis an mein Ende.	И отдаю В Твои руки — Ибо я жив — Сердце, душу и тело И остаюсь Твоим [служой] До моей кончины.
«Молитва»	Tuae sanctae manus istae Me defendant, Jesu Christe, Extremis in periculis.	Пусть Твои святые руки, Иисусе Христе, Защитят меня В мой последний час.

Однако поэт не просит Бога сделать что-то за него, сделать так, чтобы «сердце стояло при Кресте» (как в четвертой строфе стихотворения «К рукам» Пауля Герхардта), но просит о помощи.

В отличие от Герхардта, Рист со смирением и верой (что особенно характерно для лютеранства) обращается к Богу всегда от первого лица, не дерзая взойти на Крест, но желая быть рядом и стоять подле Креста (дословно «под Крестом»), как Пресвятая Богородица и апостол Иоанн Богослов, и терпеливо нести свой крест, желая петь и ликовать в истинном Отечестве.

Таким образом, текст Риста направлен на утешение, на время после Страстей («nach dieser Zeit»), потому мы не находим в нем столько отчаяния, боли, не представляем Христа страдающим — чего ждет от нас автор гимна и, пожалуй, в несколько меньшей степени, Пауль Герхардт.

Возможно, именно из-за такой наглядности и повышенной эмоциональности средневекового латинского гимна, его сложно представить как церковную песню, исполняемую общиной. И, насколько известно, таких прецедентов действительно не существует. Зато тексты Герхардта и Риста изначально предназначались для пения.

В предисловии к своему сборнику 1655 года Иоганн Рист пишет, что к текстам он присовокупил мелодии, сочиненные его родственником Генрихом Папе, органистом в Альтоне. Он также указывает, что мелодии написаны настолько просто, что даже для самого неискушенного в церковной музыке не составит труда в скором времени освоить эти песни, которые подобает петь со всей серьезностью и проникнувшись любовью к Богу.

Как следует из этого предисловия, мелодии были специально сочинены для данных конкретных текстов Риста и Петерманна. Мелодии с синтагматическим распевом слов изложены двухголосно: под партией дисканта подписан немецкий текст, а под партией баса (которая, скорее всего, предназначалась для basso continuo) — латинский. Однако это вовсе не означает, что мелодии подходят одинаково хорошо и к немецким, и к латинским стихотворениям. Они превосходно ложатся на немецкий текст, а на латыни распеваются порой абсолютно нелепо, полностью игнорируя метр и ритм стиха.

Структура мелодий полностью отвечает строению начальных рифм и стихотворному метру немецкого текста. Так, для того чтобы отразить бездарность первого слога во всех текстах, написанных ямбом, композитор начинает фразы не с паузы, а с целой ноты, смягчая акцент.

**Die Sechste Andacht.**  
**An das Hertz Seines Al-**  
**lerliebsten Seligmachers Jesu**  
**Christi.**  
 Discant.

Ein Edles Hertz der tie be Dytton/  
 Der warheit Schloß/ D Gottes Sojn/  
 Gräß ich in dier von Herzen/wie fleißig sucht es  
 in der Zeit/der Menschen Heil und Selig zeit/  
 was litt es nicht vor schmerzen.

**VI. Ad COR.**  
 Bassus.

ESU, tuum COR, Caritas  
 Quò regnat atque Veritas,  
 In te Cor hoc salu tar. Curas in expli-  
 cabiles, Nostra salutis fertiles, Quas  
 quæso, non voluat.

Илл. 3. Мелодия гимна «К сердцу»

Помимо создания песен специально для новых текстов, существовала практика распевания текстов «на подобны», то есть на уже известные мелодии (как это имеет место и поныне в Православной традиции). Так, стихотворения Страстного цикла Риста появлялись в разных песенных сборниках XVII века (что происходило отнюдь не так часто) либо со своими «родными» мелодиями, либо с другими — как в «Практике благочестивого пения» 1666 и 1688 годов, — либо распевались на «известную», «ту же самую» (что и в предыдущем тексте) или на указанную мелодию. Например, в обоих изданиях «Практики» шестому стихотворению — «К сердцу» — соответствует анонимная мелодия, певшаяся изначально на текст «Приидите ко мне, говорит Сын Божий» («Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn») Георга Грюнвальда (1530).



Если для цикла Иоганна Риста практика использования «подобнов» была, скорее, исключением, то для цикла Пауля Герхардта она стала правилом. Во многих изданиях «Практики благочестивого пения», а также в «Первой части духовных песен» Эрнста Кристофа Хомбурга 1659 года текст цикла приводится целиком и над каждым стихотворением указывается, на какую мелодию оно должно петься. При этом одни и те же мелодии с завидным постоянством кочуют из сборника в сборник, навсегда соединяясь с новым текстом. Самым известным примером является седьмое стихотворение цикла Герхардта «О, глава, окровавленная и израненная», распеваемое на мелодию Ханса Лео Хасслера 1601 года, первоначальный текст которой — «Сердечно стремлюсь я» — был написан Кристофом Кнолем в 1611 году.

Тот же принцип господствует и в практике исполнения остальных текстов:

Текст Герхардта	Мелодия	Поэт/ Композитор	День церковного года
<b>1. К стопам</b> «Sei mir tausendmal gegrübet» («Тысячекратно приветствую Тебя»)	«Zion klagt mit Angst und Schmerzen» («Сион стонает в страхе и горе»)	Иоганн Хеерман, 1636 / Иоганн Крюгер, 1640	4-е воскресенье после Богоявления, 2-е воскресенье поста <i>Reminiscere</i>
<b>2. К коленям</b> «Gegrübet seist du, meine Knon» («Приветствую Тебя, мой Венец»)	«An Wasserflüssen Babylon» («На реках Вавилонских»)	Вольфганг Дахштайн, 1525	10-е воскресенье после Троицы
<b>3. К рукам</b> «Sei wohl gegrübet, guter Hirt» («Приветствую Тебя, Пастырь добрый»)	«Was mein Gott wil, das gscheh allzeit» («Всегда происходит то, чего хочет мой Бог»)	Альбрехт фон Пройсен, 1547 / Клодэн де Сермизи, 1529	
<b>4. К ребрам</b> «Ich grüße dich, du frömmster Mann» («Приветствую Тебя, кроткий муж»)	«Christ unser Herr zum Jordan kam» («Христос наш Господь пришел ко Иордану»)	Мартин Лютер, 1541/1543	
<b>5. К груди</b> «Gegrübet seist du, Gott mein Heil» («Приветствую Тебя, Боже, мое спасение»)	«Vater unser im Himmelreich» («Отец наш в Царстве Небесном»)	Мартин Лютер, 1539	Воскресенье 60-го дня до Пасхи <i>Sexagesimae</i> , 5-е воскресенье после Пасхи <i>Rogate</i> или <i>Vocem Lucunditatis</i> , 5-е и 7-е воскресенья после Троицы
<b>6. К сердцу</b> «O Herz des Königs aller Welt» («О сердце Царя всего мира»)	«O Mensch, beweine deine Sünd» («О, человек, оплакивай свой грех»)	Пауль Герхардт, 1640 / неизвестен	Вербное воскресенье

7. К лику «O Haupt voll Blut und Wunden» («О, глава, окровавленная и израненная»)	«Herzlich thut mich ver- langen» («Сердечно стремлюсь я»)	Кристоф Кноль, 1611 / Ханс Лео Хас- слер, 1601	
--	--	--	--

Как мы видим из этого примера, многие песни-«подобны» приурочены к тому или иному воскресному дню церковного года, и не все они приходятся на время Великого поста, а тем более — на Страстную седмицу. Тем не менее, именно содержание текста стало определяющим в предназначении этих песен «О страданиях и смерти Иисуса Христа» («Vom Leiden und Sterben Jesu Christi»), как это указано в «Практике благочестивого пения» издания 1688 года.

К чему же в большей мере стремились издатели сборников, связывая новые тексты с известными мелодиями? К чему стремились композиторы, создавая все новые и новые мелодии к этим текстам?

Первые, — возможно, к тому, чтобы адаптировать новый текст для неискушенного слушателя, сделать его более «знакомым». Вторые хотели актуализовать текст, по-новому «прочитать» и услышать его, дать тексту новую жизнь.

#### Использованная литература

1. Сапонов М. А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2005. 284 с.
2. Conrady K. O. von. Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts. Bonn: H. Bouvier, 1962. 380 S. (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur. Hrsg. von B. von Wiese. Bd. 4)
3. Geck M. Die Vokalmusik von D. Buxtehude und der frühe Pietismus. Kassel: Bärenreiter, 1965. 241 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Bd. 15)
4. Eschenbach G. Dietrich Buxtehudes *Membra Jesu nostri* (1680) im Kontext lutherischer Mystik-Rezeption // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Jg. 88 (2004). S. 41–54.
5. Migne J. P. Patrologiae cursus complectus, series Latina. Vol. 184. P., 1879.
6. Rist J. Der zu seinem allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführte Christus Jesus. Hamburg, 1655.
7. Snyder K. J. Dietrich Buxtehude. 2. Auflage. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2007. 581 S.
8. Worstbrock F. J. Hermann Josef von Steinfeld // Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Bd. 3. Berlin, New York, 1981. S. 1062–1066.