

ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ КРИТЕРИЯ АУТЕНТИЧНОСТИ ВИЗАНТИЙСКОГО БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ

Иеродиакон Василий (Немец Федор Александрович)

Магистр теологии,

Аспирант Сретенской духовной академии (Россия)

basil@sdamp.ru ORCID: 0009-0005-5631-8063

DOI: 10.54700/az11vr29

Аннотация. Статья посвящена анализу проблемы определения критерия аутентичности византийского богослужебного пения с учетом разногласий между историко-реконструктивным и церковно-практическим подходами. Анализируются взгляды западных исследователей и представителей живой традиции, выявляется теологическая природа понятия «подлинности» в контексте рассматриваемого вопроса как соответствия литургическому Преданию. Предлагается рассматривать аутентичность не как возвращение к фиксированной форме, а как участие в непрерывной церковной традиции. Методологической основой работы является анализ взаимодействия литургического текста и музыкальной формы, опирающейся на богословское и культурно-семиотическое прочтение византийской певческой традиции. Византийское пение рассматривается как носитель интерпретативной функции, структурирующий и акцентирующий смысл богослужебных текстов. Сделан вывод о том, что подлинность византийского пения определяется прежде всего его укорененностью в литургической жизни Церкви, а не реконструкцией предполагаемых исторических форм.

Ключевые слова: византийское пение, аутентичность, литургия, церковная традиция, богословие культуры.

Для цитирования: *Василий (Немец), иерод.* Проблема определения критерия аутентичности византийского богослужебного пения // Сретенское слово. Москва : Изд-во Сретенской духовной академии, 2025. № 4 (16). С. 173–186. DOI: 10.54700/az11vr29

THE PROBLEM OF DEFINING THE CRITERIA FOR THE AUTHENTICITY OF BYZANTINE LITURGICAL CHANT

Hierodeacon Vasilii (Fedor Aleksandrovich Nemets)

Master of Theology,

Postgraduate student of Sretensky Theological Academy (Russia)

basil@sdamp.ru ORCID: 0009-0005-5631-8063

DOI: 10.54700/az11vr29

Abstract. The article explores the problem of defining the criteria for the authenticity of Byzantine liturgical chant, taking into account the tension between historical-reconstructive and liturgical-practical approaches. It examines the perspectives of Western scholars alongside those of practitioners within the living tradition, and identifies the theological nature of “authenticity” in this context as conformity with liturgical tradition. The article argues that authenticity should not be understood as a return to a fixed historical form, but rather as participation in the continuous tradition of the Church. The methodological foundation of the study is an analysis of the interaction between liturgical text and musical form, grounded in a theological and cultural-semiotic interpretation of the Byzantine chant tradition. Byzantine chant is considered here as a vehicle of interpretation that structures and highlights the meaning of liturgical texts. The article concludes that the authenticity of Byzantine chant is determined primarily by its rootedness in the liturgical life of the Church, rather than by the reconstruction of presumed historical models.

Keywords: Byzantine chant, authenticity, liturgy, church tradition, theology of culture.

For citation: *Vasilii (Nemets), hierodeacon.* The problem of defining the criteria for the authenticity of Byzantine liturgical chant // Sretensky Word. Moscow : Sretensky Theological Academy Publ., 2025. No. 4 (16). Pp. 173–186. DOI: 10.54700/az11vr29

Византийское богослужебное пение представляет собой уникальную форму музыкального выражения православной литургической традиции, сохраняющуюся и развивающуюся с IV в. до наших дней. Эта система отличается от западноевропейской как по своим структурным характеристикам — модальности, нетемперированным интервалам и особой системе нотной записи, — так и по функции, органически связанной с богослужением и передачей литургического текста [Levy 2001: 734]. В современную эпоху наиболее распространенной формой византийского пения является так называемая воспринятая традиция, бытующая преимущественно в церковной практике Греции, Ближнего Востока, Румынии, Болгарии, а также в православных общинах других стран [Lingas 2006: 137].

Современные историко-музыкальные и церковно-практические подходы по-разному трактуют понятие подлинности «воспринятой традиции» византийского пения, что делает его предметом активной дискуссии. В традиционно православных обществах византийское пение рассматривается как неотъемлемая часть живой богослужебной традиции, сохраняющей преемственность с раннехристианской практикой, тогда как в западных академических кругах, особенно в исследованиях православной диаспоры, нередко доминирует критический подход, ориентированный на поиски «утраченной формы» и реконструкцию предполагаемого оригинала [Said 1994: 283]. Тем не менее в православных общинах на Западе византийское пение продолжает сохранять свое литургическое значение и одновременно воспринимается как средство сохранения духовной и культурной идентичности [Engelhardt 2009: 46].

Дискуссии об аутентичности современной формы византийского пения нередко выходят за рамки музыкальной стилистики или исполнительской практики. Они затрагивают фундаментальные вопросы: может ли музыкальная форма считаться неотъемлемой частью литургического Предания и где проходят границы допустимых изменений в рамках музыкально-певческой традиции.

Эти вопросы приобретают особую остроту, если рассматривать византийское пение не только как художественный или историко-культурный феномен, но как важное герменевтическое средство, которое на протяжении веков служило в Церкви одобренной формой богослужебного выражения и акцентирования смысла литургических текстов. В этом

контексте особенно важно различие между подходами, которые определяют подлинность византийского пения на основании археологически реконструируемых форм, и теми, что связывают его с живой литургической практикой.

Настоящее исследование направлено на выявление того, как представления об аутентичности византийского богослужебного пения формируются в академической и церковной среде. В контексте исследования византийской певческой традиции предлагается рассматривать понятие подлинности не как воспроизведение фиксированной формы, а как соответствие потребностям богослужебной жизни Церкви и смысловой функции церковного пения как средства раскрытия содержания литургического текста.

Современные академические подходы к понятию подлинности византийского пения зачастую исходят из представления, согласно которому подлинность связывается с возможностью максимально точной реконструкции музыкальных форм, существовавших в византийский период. Такой подход особенно характерен для западной академической традиции и находит выражение, в частности, в работе проекта *Monumenta Musicae Byzantinae*, участники которого стремились зафиксировать «аутентичную» форму византийского пения посредством нотной транскрипции, основанной на западных музыкальных стандартах [Lingas 2003: 56].

Представители этого направления, включая О. Странка и Х. Тильярда, исходили из предположения, что подлинная форма византийского пения была преимущественно диатонической и близкой по звучанию к западному музыкальному идеалу [Tillyard 1952: 6–7]. Подобные представления отражают типичную западную интерпретацию, согласно которой византийское пение после падения Константинополя подверглось упадку под влиянием османской культуры и утратило свою изначальную чистоту [Lingas 2006: 136].

А. Лингас подвергает сомнению такую оценку, указывая, что даже заметные изменения в византийской музыкальной практике — в том числе ритмические, хроматические и орнаментальные — происходили не в результате внешнего давления, а как часть естественного внутреннего развития самой церковной традиции. С его точки зрения эти изменения не свидетельствуют об утрате традиции, а напротив, подтверждают ее устой-

чивость: несмотря на развитие мелодических и ритмических форм, византийское пение сохраняло свое литургическое назначение — быть богослужебным средством акцентирования и раскрытия смыслов церковного текста [Там же: 140].

Параллельно с формированием западной академической традиции, стремящейся к реконструкции «изначальной» формы византийского пения, в Греции развивался внутренний подход к пониманию подлинности, выраженный в трудах Симона Караса — одного из наиболее влиятельных исследователей византийского богослужебного пения XX в. С. Карас резко критиковал методологию западных ученых, считая их представления об «упадке» и «восточных искажениях» результатом внешнего взгляда, не укорененного в живой церковной практике [Lingas 2003: 66–69].

С его точки зрения, такие элементы, как микротональность, специфические ладовые структуры, орнаментика и практика пения с исоном, ошибочно воспринимались западными исследователями как поздние или чуждые влияния. С. Карас утверждал, что эти черты являются неотъемлемыми компонентами византийской музыкальной традиции и уходят корнями в византийский эстетический контекст. Более того, он настаивал на том, что музыкальная культура Православной Церкви формировалась не в изоляции, а в постоянном взаимодействии с народной мелодикой, что делает невозможным жесткое разделение на «церковное» и «светское» [Kallimoroulou 2009: 35].

С богословской точки зрения С. Карас предлагал рассматривать византийское пение не как артефакт, подлежащий восстановлению по внешним критериям, а как выражение духовного мировосприятия, передающегося через участие в литургической жизни. В этом контексте подлинность понимается не как соответствие абстрактному идеалу прошлого, а как способность музыкальной формы быть носителем и продолжателем литургического Предания [Там же: 39–40].

Полемика между западными исследователями и представителями живой традиции, такими как С. Карас, указывает на глубокий разрыв между двумя моделями осмысления церковной музыки. С одной стороны, пение рассматривается как объект историко-филологического анализа, подлежащий реконструкции и стандартизации, с другой — как элемент литургического опыта, неотделимый от богослужебной жизни и духовного переживания.

Этот конфликт имеет экклесиологическое измерение; речь идет не только о музыкальной форме, но и о праве на интерпретацию церковного Предания. Как подчеркивает А. Лингас, редукция пения к нотному тексту и отказ учитывать устные традиции исполнения ведут к подмене живого свидетельства Церкви академическим конструктом, лишенным литургической рецепции [Lingas 2003: 70].

Показателен пример отношения к исону — непрерывному фоновому тону, сопровождающему мелодию. Некоторые исследователи, включая британского византиниста Х. Тильярда, одного из первых исследователей, начавших систематическую публикацию византийских певческих рукописей в рамках западной научной традиции, отвергали его значимость, поскольку он якобы не засвидетельствован в письменных источниках до XVI в. [Tillyard 1952: 5]. Однако игнорирование устного предания и живой практики лишает исследование целостного восприятия литургической традиции, где все уровни звуковой и интонационной структуры функционируют как значимые носители богословского смысла.

Таким образом, в центре дискуссии оказывается не только вопрос о форме, но и более фундаментальное различие между преданием как «документом» и преданием как «жизнью» — между реконструкцией, стремящейся восстановить абстрактное идеализированное прошлое, и литургической практикой, представляющей собой действительное продолжение церковной традиции.

Альтернативный подход к понятию подлинности византийского пения был разработан в самой греческой церковной среде, в частности Симоном Карасом — музыковедом, педагогом и одним из наиболее влиятельных исследователей византийского богослужебного пения XX в. В отличие от западных академических попыток стандартизировать или реконструировать древнюю форму, С. Карас рассматривал византийское пение как органическую часть непрерывной литургической традиции, укорененной в духовной жизни народа [Lingas 2003: 66].

С. Карас отвергал представление о том, что поствизантийская музыкальная практика представляет собой отклонение от «аутентичной» формы. Он настаивал, что те элементы, которые западные исследователи интерпретировали как «восточные искажения» — микротональность, определенные модальные структуры, использование исона и особенности нотации — являются органическими элементами византийской музыкаль-

ной традиции, сформированной в контексте греческой культуры и восточного средиземноморского мира [Kallimoroulou 2009: 36].

С богословской точки зрения подход С. Караса также значим тем, что он не противопоставлял «церковное» и «народное», «греческое» и «восточное». Он утверждал, что византийская певческая традиция — это не замкнутая этническая или историческая форма, а универсальный язык литургического опыта, в котором музыкальная форма и духовное предание Церкви неразрывно связаны [Там же: 36–37].

Различие между подходами к подлинности византийского пения проявляется не только в методологических установках, но и в понимании самого источника церковного авторитета [Lingas 2003: 56]. Для западной академической школы византийское пение выступает как объект анализа, реконструкции и публикации, как это видно, например, в проекте *Monumenta Musicae Byzantinae*, участники которого стремились к максимально точной фиксации музыкального материала в западной нотации, исключая элементы устной передачи [Wellesz 1961: 22]. При этом эстетические ориентиры редакторов, в частности Х. Тильярда, нередко основывались на западной традиции исполнения, такой как сольземский стиль григорианского хора, рассматривавшийся ими как нормативный [Tillyard 1952: 6–7]. Напротив, для церковных исполнителей и носителей традиции византийское пение представляет собой форму живого участия в литургической жизни, где авторитет принадлежит не столько внешнему исследователю, стремящемуся реконструировать традицию, сколько тем, кто сохраняет и реализует ее в контексте богослужебной практики.

Обсуждения подлинности византийского пения, особенно в академической среде, неизбежно пересекаются с вопросами культурной и национальной идентичности. Подход, при котором современные восточные формы рассматриваются как «испорченные» или «деградировавшие» по сравнению с предполагаемой изначальной моделью, основывается на представлении о некоей утраченной чистоте, к которой якобы следует вернуться [Lingas 2003: 73]. В такой логике живая церковная практика может восприниматься как отклонение, требующее исправления или реставрации.

С богословской точки зрения такая установка вызывает серьезные возражения. Во-первых, она заменяет динамическое понимание Предания — как живого процесса внутри церковной жизни — его редукцией до

статичного идеала, подлежащего внешнему восстановлению. Во-вторых, как показывает культуролог и фольклорист Регина Бендикс в своем исследовании, посвященном формированию понятия аутентичности в гуманитарных науках, за видимой научной объективностью нередко скрывается установка, при которой право устанавливать норму принадлежит внешнему исследователю, не включенному в конкретную традицию и практику, но тем не менее претендующему на определение того, что считать «подлинным», а что — «искаженным» [Bendix 1997: 48–49].

В самой церковной традиции, напротив, подлинность чаще связывается не с археологической достоверностью, а с устойчивостью, преемственностью и духовной действенностью литургической практики. Так, С. Карас рассматривал современные формы греческого пения не как отклонение от «византийской нормы», а как ее органическое продолжение [Kallimoroulou 2009: 36].

Таким образом, дискуссия о подлинности византийского пения разворачивается на пересечении двух методологических подходов:

1. Историко-реконструктивного, где подлинность связывается с максимально точным воссозданием предполагаемой первоначальной формы;
2. Церковно-практического, в котором подлинность определяется через участие в соборной жизни Церкви и преемственность богослужебной практики.

Это напряжение между различными основаниями подлинности проявляется и в различии между академическим и внутреннецерковным знанием. Как отмечает Р. Бендикс, в сфере традиционной культуры часто наблюдается разрыв между «экспертами», обладающими институциональной легитимацией, и «носителями», чье знание основано на живом участии, но воспринимается как менее авторитетное [Bendix 1997: 99]. В результате, экспертное знание получает нормативный статус, тогда как живая традиция оказывается вытесненной на периферию.

Различие между академическим и внутреннецерковным знанием особенно ярко проявляется в отношении к фигурам, подобным С. Карасу. Для исследователей, опирающихся на внешние научные методологии, его подход может казаться недостаточно объективным или даже идеологически окрашенным. Однако С. Карас действовал изнутри церковной среды, в которой музыкальная традиция воспринимается не как объект реконструкции, а как неотъемлемая часть литургического опыта. Его позиция

опиралась не на внешнюю критику, а на глубоко укорененное участие в передаче, освоении и развитии живой церковной традиции. В этом контексте его метод представляет собой альтернативную форму знания — не аналитическое дистанцирование, а знание, рождающееся из участия в живой литургической практике Церкви.

Тем не менее, как показывает анализ трудов Х. Тильярда, подобные формы «внутреннего» знания часто оказываются маргинализированными в академической среде. Его подход, исключая устную передачу из круга авторитетных источников, существенно ограничивает восприятие литургической традиции. Фактически такая позиция сводит церковную практику к тем элементам, которые могут быть письменно зафиксированы, отсекая от рассмотрения ее живое измерение.

С богословской точки зрения это указывает на более глубокое расхождение: на чем должно основываться церковное различие подлинности — на архивном тексте, внешне зафиксированном вне литургического контекста, или на практике, живо передаваемой внутри церковной жизни от поколения к поколению. Вопрос о подлинности в данном случае выходит за рамки музыкального анализа и затрагивает экклесиологические основания: кто действительно имеет право выражать литургическое Предание Церкви — тот, кто его анализирует извне, или тот, кто в нем живет. Таким образом, спор между исследователем и носителем традиции — это не просто спор о форме исполнения, но о природе церковного опыта и границах духовного авторитета.

Центральное место в дискуссиях ученых об аутентичности занимает идея восстановления «первозданной» формы — утраченного идеала, к которому следует стремиться посредством реконструкции. Как подчеркивает Р. Бендикс, такие категории, как «чистота» и «первозданная форма», нередко приобретают и моральную окраску, становясь нормативными рамками, в которых подлинность противопоставляется якобы «испорченным» или «отклонившимся» от духовной нормы формам [Там же: 51–52]. В этом контексте даже устойчивые литургические практики могут восприниматься как проблемные, если они не соответствуют определенному реконструированному идеалу.

Подобная установка вызывает серьезные сомнения, поскольку она предполагает, что «истинная» форма богослужения существует вне времени — как некий статичный эталон, подлежащий техническому восстанов-

лению. Однако церковное Предание не является музейным артефактом. Это живой процесс, в котором формы передаются, развиваются, адаптируются, сохраняя при этом духовную и смысловую преемственность. Понимание подлинности как «воссоздания» фиксированной нормы в отрыве от литургической жизни и соборного опыта Церкви обедняет само содержание традиции и лишает ее глубины.

Показателен в этом контексте пример реформы григорианского пения, проведенной в аббатстве Сользем в XIX в. Хотя она заявлялась как «восстановление» древней традиции, фактически был создан новый стиль исполнения, оформленный в духе эстетических представлений романтической эпохи. Как отмечает британский музыковед Дэвид Хайли, именно этот художественно переработанный стиль со временем стал восприниматься как нормативный [Hiley 2009: 216]. Впоследствии именно он оказал влияние на восприятие византийского пения в западной научной среде: исследователи начинали оценивать восточную традицию, исходя из собственных представлений о том, как должна звучать «священная» музыка.

Таким образом, за стремлением к подлинности часто скрываются определенные эстетические предпочтения и культурные коды. Но в церковном контексте это приводит к риску подмены литургического опыта внешним канонем. Именно поэтому различие подлинности требует не только исторической осведомленности, но прежде всего богословского критерия — соотнесения с литургическим бытием Церкви.

Наряду с академическими попытками реконструкции значительное влияние на восприятие подлинности оказывают музыкальные институты и образовательные центры. Даже те учреждения, которые стремятся сохранить живую традицию, со временем могут становиться источником новых представлений о том, что считать «настоящим» или «правильным». Они формируют вкус, задают стандарты, интерпретируют нормы — зачастую в ответ на внешние культурные или административные ожидания [Cohen 2009: 308].

Аналогичная динамика наблюдается и в православной среде. Школы византийского пения, семинарии, научные центры и редакционные комиссии становятся площадками, где формируются стилистические предпочтения и критерии приемлемости. В результате подлинность может опре-

деляться не изнутри литургического опыта, а по признакам, укорененным в институциональной культуре.

В этом контексте особенно показательным становится сопоставление двух подходов: С. Караса и участников проекта *Monumenta Musicae Byzantinae*. Оба направления были институционально оформлены и стремились к сохранению традиции, но основывались на принципиально разных предпосылках. С. Карас действовал изнутри церковной среды, воспринимая пение как форму духовной жизни, тогда как ММВ стремился к научной фиксации, опираясь на внешние критерии и стандарты западной академической школы [Lingas 2003: 66–69].

Данное различие указывает на важную границу, где заканчивается передача традиции и начинается ее формализация. Если церковное пение является элементом литургической жизни Церкви, то попытки установить его нормы вне литургического контекста могут привести к подмене живой традиции ее формализованной оболочкой. В таком случае понятие подлинности в отношении богослужебного пения рискует превратиться в эстетическую или академическую категорию, оторванную от церковного опыта и духовной жизни.

Завершая рассмотрение подходов к подлинности византийского пения, можно утверждать, что вопрос об аутентичности не может быть решен исключительно в рамках музыкально-исторической или культурной парадигмы. Подлинность в церковном контексте — это не категория реконструкции, этнографической точности или эстетической целесообразности. Она соотносится прежде всего с литургической жизнью и потребностями Церкви в ее конкретном историческом измерении.

Критерий подлинности должен формироваться внутри самой церковной практики — в контексте соборной жизни и передающейся традиции. Любые научные, образовательные или институциональные попытки стандартизации византийского пения имеют смысл лишь постольку, поскольку они соотносятся с живым литургическим опытом и потребностями верующей общины.

Таким образом, современная форма византийского пения укоренена в традиции, но остается живой, способной к внутреннему обновлению и продолжает выполнять свое главное предназначение — служить слову литургии и раскрывать его богословский смысл.

Литература

- Bendix R.* In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies. Madison : University of Wisconsin Press, 1997. 318 p.
- Cohen J.* Music Institutions and the Transmission of Tradition // *Ethnomusicology: The Journal of the Society for Ethnomusicology*. 2009. Vol. 53. No. 2. P. 308–325.
- Engelhardt J.* Right Singing in Estonian Orthodox Christianity: A Study of Music, Theology, and Religious Ideology // *Ethnomusicology: The Journal of the Society for Ethnomusicology*. 2009. Vol. 53. No. 1. P. 32–57.
- Hiley D.* Gregorian Chant. Cambridge Introductions to Music. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2009. 250 p.
- Jeffrey P.* Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology and the Study of Gregorian Chant. Chicago : Univ. of Chicago Press, 1992. 211 p.
- Kaldellis A.* Hellenism in Byzantium: The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition. Edited by Susan E. Alcock, Jas Elsner, and Simon Goldhill. Greek Culture in the Roman World. New York : Cambridge University Press, 2009. 468 p.
- Kallimopoulou E.* Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece. Surrey : Ashgate, 2009. 240 p.
- Levy K.* Byzantine Chant // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie and John Tyrell. London: Macmillan, 2001. Vol. 4. 743 p.
- Lingas A.* Medieval Byzantine Chant and the Sound of Orthodoxy // *In Byzantine Orthodoxies: Papers from the Thirty-Sixth Spring Symposium of Byzantine Studies*, University of Durham. Publications for the Society for the Promotion of Byzantine Studies. Aldershot : Ashgate, 2006. P. 23–25.
- Lingas A.* Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant // *Acta Musicae Byzantinae*. 2003. Vol. 6. P. 56–76.
- McGee T.* The Sound of Medieval Song: Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises. Oxford : Clarendon, 1998. 216 p.

- Reed D. *Dan Ge Performance: Masks and Music in Contemporary Côte D'Ivoire*. Bloomington : Indiana University Press, 2003. 240 p.
- Said E. *Orientalism*. 1994. New York : Vintage, 2003. 378 p.
- Tillyard H. *Twenty Canons from the Trinity Hirmologium. Monumenta Musicae Byzantinae Transcripta*. Boston : Byzantine Institute, 1952. 230 p.
- Wellesz E. *History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford : Clarendon, 1961. 461 p.

References

- Bendix R. *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison, University of Wisconsin Press, 1997.
- Cohen J. Music Institutions and the Transmission of Tradition. *Ethnomusicology. The Journal of the Society for Ethnomusicology*, 2009, vol. 53, no. 2, pp. 308–325.
- Engelhardt J. Right Singing in Estonian Orthodox Christianity: A Study of Music, Theology, and Religious Ideology. *Ethnomusicology: The Journal of the Society for Ethnomusicology*, 2009, vol. 53, no. 1, pp. 32–57.
- Hiley D. *Gregorian Chant. Cambridge Introductions to Music*. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2009.
- Jeffrey P. Re-Envisioning Past Musical Cultures. *Ethnomusicology and the Study of Gregorian Chant*. Chicago, Univ. of Chicago Press, 1992.
- Kaldellis A. *Hellenism in Byzantium. The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*. Edited by Susan E. Alcock, Jas Elsner, and Simon Goldhill (Greek Culture in the Roman World). New York, Cambridge University Press, 2009.
- Kallimopoulou E. *Paradosiaka. Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Surrey, Ashgate, 2009.
- Levy K. Byzantine Chant. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie and John Tyrell. London, Macmillan, 2001.

- Lingas A. *Medieval Byzantine Chant and the Sound of Orthodoxy. Byzantine Orthodoxies. Papers from the Thirty-Sixth Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Durham. Publications for the Society for the Promotion of Byzantine Studies.* Aldershot, Ashgate, 2006.
- Lingas A. Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant. *Acta Musicae Byzantinae*, 2003, vol. 6, pp. 56–76.
- McGee T. *The Sound of Medieval Song. Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises.* Oxford, Clarendon, 1998.
- Reed D. *Dan Ge Performance. Masks and Music in Contemporary Côte D'Ivoire.* Bloomington, Indiana Univ. Press, 2003.
- Said E. *Orientalism.* New York, Vintage, 2003.
- Tillyard H. *Twenty Canons from the Trinity Hirmologium. Monumenta Musicae Byzantinae Transcripta.* Boston, Byzantine Institute, 1952.
- Wellesz E. *A History of Byzantine Music and Hymnography.* Oxford, Clarendon, 1961.