

# Конотації долінійної та лінійної систем нотації в музиці як фактор культурогенезу виконавського мистецтва Connotations of Prelinear and Linear Notation Systems in Music as a Factor of Culturogenesis of the Performing Arts

УДК 784:130.2

DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319116

**Єлізавета Ареф'єва**

Доктор філософії з культурології, докторантка, старший викладач кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтва  
e-mail: liza.arefieva34@ukr.net

**Elizaveta Arefieva**

Ph.D. in Cultural Studies, Habilitation Candidate, Senior Lecturer in the Department of Art of Music at the Kyiv National University of Culture and Arts  
orcid.org/0000-0001-5060-2251

**Анотація.** Системогенез та культурогенез виконавського мистецтва в музиці здійснюється шляхом петлі рекурсії, за Едгаром Мореном, як звернення до метафізичних засад системи. На семіологічному рівні це відбувається як конотація долінійної та лінійної систем нотації. Актуалізація долінійних систем нотації, як і специфічного гуртового типу навчання вокалу, є невід'ємним складником сучасної музичної педагогіки. Мова йде про системні ознаки, які дають можливість охарактеризувати екологічний потенціал хорового та інструментального виконавства як єдність взаємодоповнювальних систем. Ці системи від самого початку були взаємодоповнювальними в історії музики, але й досі існує багато різних думок, ідей відносно того, в чому сутність, власне, виконавства в такому музичному просторі, як хор або симфонічний оркестр. Втім, проблема полягає в іншому — показати екологічний принцип самозбереження цих систем. Звернення до систем нотації є суттєвою частиною екосистемного аналізу. Важливо, що нотне письмо стає ключем для інтерпретації метафізичних витоків музичної культури в цілому.

*Ключові слова:* культура, музичне виконавство, системогенез, культурогенез, художній образ.

**Постановка проблеми.** Відносність інтерпретаційної селекції музичної матерії спонукає до того, що треба починати з генетично більш ранньої системи виконавства, а такою була хорова музика, тобто все, що пов'язане з голосом як інструментом, який дається людині від природи, але культивується в тому чи іншому гурті — чи то чернецький гурт, чи то школи виховання консерваторного типу тощо, що мають свої онтологічні засоби вираження та фіксації художнього образу. Отже, поступовий розвиток систем музичної писемності можна прослідкувати у формуванні тих нотаційних конструкцій, які потрібно реконструювати як екологічні детермінанти самозбереження музики в цілому.

Якщо говорити про музичну писемність в широкому розумінні, то вона є не лише фіксацією звуку, але й фіксацією соціокультурного

простору, можливості презентації думки і образу, які досить чітко структуровані. Варто визначити культурний контекст реконструкції нотації для того, щоб розгорнути його в тих конструкціях, які, власне, характерні для хорової музики. Отже, генетично первинним в культурі є піктографічне письмо як картина реальності, яка презентує зміст повідомлення в структурному, фонетичному і технологічному плані, якщо говорити про технологію дискурсу. Логографія — це та система, яка приходить пізніше, коли слово стає вихідним інтерпретативним елементом. Логографічне письмо відображує як ціле слово, так і його частину, морфему. Все це дає можливість стверджувати, що склад як частина слова, що в музиці визначається в невменній нотації, має паралелі з логографічним письмом. Система детермінативів (допоміжних піктограм), які допомагають

вийти із складної ситуації, коли слово має омоніми або синоніми і потрібно ввести доповнювальні структури, які б розрізняли їх, легко прочитується в системі детермінативів знаменного розспіву як графіка крюків.

Отже, нотація — це спосіб мислення письмом, письмо формується як цілісність артикуляції, можливість визначення цілісності звучної матерії. В письмі фіксація звучної стихії має свою вершину розквіту у алфавітній системі, або у музичній системі, яка пов'язується з буквеною фіксацією звуків. Цікаво, що в системі нотації музики в Давній Греції використовувалися букви, які по-різному розташовувалися у просторі: вертикально, горизонтально, у перевернутому вигляді. Тобто ми бачимо, що буквене письмо стає вихідним для нотаційних систем в музиці, бачимо своєрідну інверсію системогенезу або культурогенезу писемності в цілому. Реконструкція генези культуротворчих інтенцій музичної писемності є актуальною проблемою сьогодення.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Культурологічні та мистецтвознавчі проблеми генези екосистем культури досліджувалися у роботах М. Бахтіна [6], Ж. Бодріяра [7], Й. Гарднера [9], Дж. Гібсона [10], Ю. Легенького [4], Е. Морена [11], В. Татаркевича [5], М. Фуко [8] та ін. Музикологічні виміри знакових систем були визначені в роботах Б. Гнидя [2], О. Козаренка [3] та ін. Однак проблема аналізу культурогенезу виконавського мистецтва в музиці як конотації нотаційних систем ще мало вивчена.

**Мета статті** — визначити культурні виміри еволюції виконавського мистецтва як кореляцію долінійної та лінійної систем нотації в музиці.

**Виклад основного матеріалу.** Логографічна складова структура, яка генетично передує алфавітній системі, стає основою для величезного історичного пласту нотації, що пов'язується з невменною системою, зокрема знаменним розспівом, путтьовим розспівом тощо. Отже, це спонукає до усвідомлення того, що слово в музиці не є самодостатнім носієм змісту. Всі системи нотації писемності, так чи інакше, починають «ховатися» за частину слова, визначають морфеми слова як те, що дає більш структурний, чіткіший і економніший спосіб запису в порівнянні

з піктограмою. Долінійна нотація стає записом досить складного змісту: фіксується слово, яке інтонується, слово, яке має інтерваліку, слово, яке є звуком, слово, яке потрапляє в контекст інших звукових артефактів.

Ю. Легенький зазначає: «Можна з самого початку побачити, що алфаветний код в музиці був визначений як субстанційно-презентативний образ космосу ноти. Антична музика сфер — це музика нот. Потім виникає те, що зветься лінійна система письма. Ноти потрапляють в семіоструктурну конструкцію, набувають темпоральності, виникає автоматизована система граматики запису. А вже після цього виникає нелінійний простір, який розхитує цю лінійність, формується постмодерне єднання графічних констант, квазідискретного і квазіконтинуального образів запису. Але ми забули сказати, що між цим першим космічним самоустроєм, самостоянням ноти-космосу, звуку як окремої планети, перетворенням звука на асиміляцію ладів і всього іншого вже в лінійній системі існувала величезна фундація нелінійного письма: так званий знаменний розпів, невменно письмо і все інше» [4, с. 205].

Виникають дві лінії вокалу — монодійна і партесний спів, поліфонія. За цим стоїть інша реальність — світоглядна, яку інтерпретують досить по-різному. Нас цікавлять інтерпретації Й. Гарднера та В. Мартинова. Й. Гарднер достатньо тактовно, на широкому матеріалі конструює ідею богослужбового співу. В. Мартинов, більш лапідарний у своїх намаганнях, виглядає як неофіт, який у мистецтвознавчій рефлексії здійснює «літургію для оглашених», щоби просвітити всіх, хто не знає, що таке система нотації, літургія тощо.

«Пристаючи до вивчення історії богослужбового співу Православної Церкви, необхідно усвідомити різницю між історією богослужбового співу і історією музики. Передусім, богослужбовий спів і музика є різними за своїм походженням. Історія богослужбового співу починається на Небі, бо вперше хвалебна пісня Богу була оспівана безплотними силами небесними, що утворювали собою світ невидимий і духовний, створений Господом перед світом видимим

і речовинним. Таким чином, початок богослужбового співу лежить за межами земної історії і за межами історії видимого світу взагалі. Пісня ця, що оспівана в момент творіння, продовжує бути оспівана і буде оспівуватися вічно святими ангелами, однак людина, що спотворила порушенням заповіді свою первісну природу і впала у владу гріха, тління і смерті, не в змозі більше слухати цей спів і бути до нього причетною. Тільки у виключні моменти окремі обранці божі мали дар слухати спів ангелів. Священне Писання згадує святого пророка Ісайю, що чув серафічну пісню; віфлеємських пастирів, що бачили військо небесне, яке благовістило Різдво Христове; святого Іоанна Богослова, який сподобився одкровенням найвищих таїн на острові Патмос. Свідощтва про слухання ангельського співу окремими угодниками можна знайти також і в церковному Преданні», — пише В. Мартинов [Цит. за: 4, с. 206].

Науковий дискурс Мартинова — це неохристиянська естетика апологетичного типу, естетика ортодоксального християнства, яка виглядає зараз досить актуальною у просторі цитатних, протестних, альтернативних хорових практик. Це важливо, і ми будемо звертатися до цих двох авторів, але спочатку треба здійснити культурно-історичний екскурс, починаючи від античного періоду, щодо формування систем долінійної та лінійної нотації в музиці, визначити, як відбувався перехід до фонологічного, звукового фіксування музичної інформації.

Еволюція завершується так званою лінійною нотацією, яка стала загальноприйнятною. Зараз мало хто знає, що вона не є вершиною розвитку нотації, виникають нові, комп'ютерні нотаційні версії, більше того, піктографічна писемність входить у сучасну нотаційну систему. Найбільш знаменитим є досвід Дж. Кейджа, який перетворює свої партитури на піктограми. Відомі й менш скандальні приклади, коли, наприклад, один із санкт-петербурзьких композиторів вводить у партитуру щоденники дівчинки, яка померла від голоду в блокадному Ленінграді. Ноти ніяк не пов'язані з вербальними текстами, але вони хвилюють виконавця і створюють своєрідний етос, відповідний настрій, що, звичайно, впливає на виконавську систему.

Виникає багато симбіотичних конструкцій, які потрібно спроектувати в культурно-історичну тканину і показати, чому стає актуальним неопіктографічний підхід, чому невменна система нотації, тобто музична логографія як нотаційна система, знов стає актуальною з її орієнтацією на «крюки», так звані знамена.

В. Татаркевич стверджував, що епіцентром формотворення хореїчного мистецтва у Давній Греції були катарсис (очищення) і мімезис (наслідування). Фактично, етос як морально-естетичний спосіб переживання призводив до катарсису, що й вводило музику в пантеон мистецтв, які перетворювали душу людини. В. Татаркевич зазначає: «Мистецтва, які у більш пізній період називали красними, греки не виділяли в окрему групу. Вони не класифікували мистецтва на красні та ремісничі. Греки вважали, що всі мистецтва можуть бути прекрасними. Вони думали, що ремісник (деміург) може досягнути досконалості у будь-якому мистецтві і стати майстром (architekton). Ставлення греків до людей, що займалися мистецтвом, було складним: вони їх цінували за знання, але в той же час зневажали за те, що праця ця була ремісничою, фізичною працею, працею заради заробітку. Внаслідок цього давні греки цінували ремесла, мабуть, вище, ніж сучасні люди, а красне мистецтво — нижче, ніж наші сучасники. Таке ставлення до мистецтва сформувалося вже у дофілософську добу; філософи його прийняли і підтримали.

Давні греки поділяли мистецтва на вільні і службові — в залежності від того, чи потребують вони фізичних зусиль, чи ні. Вільними мистецтвами називалися такі мистецтва, які потребували фізичних зусиль, а службовими називалися такі, що фізичних зусиль не потребували. Перші мистецтва греки вважали незрівнянно вищими. Красні ж мистецтва вони відносили частинно до вільних, як, наприклад, музику, а частинно до службових, як архітектуру і живопис» [6].

Естетична свідомість в античні часи приділяла багато уваги формуванню зовнішнього, механічного поділу мелодії, тобто конструюванню метричних форм. Метрика — це ще не ритміка, музичні метри втягалися в ритмічний рух звуків, а ритміка була примхливою і нескінченно

різноманітною, як і людська мова. Отже, рух і розвиток людської мови визначався насамперед змістом певних слів і структурою фраз. Але структура фраз безмежно розмаїта: форми прискорювання, сповільнювання, перерва повторень важко піддаються опису і навіть звичайному переліку, коли йдеться про правильне вимовляння слів в залежності від музичного ритму. Слід назвати «вільною» ритміку — на відміну від зв'язаної і завжди виразно-структурно оформленої метрики. Антична естетика музики ґрунтується на сприйманні і на створенні саме такої вільної ритміки. Треба додати, що ця вільна ритміка як система інтонування була досить довільною, не була структурована, як зараз вона структурується у лінійній нотації, а у невменному нотуванні вона взагалі була тим комунікативним феноменом, який зберігав усну традицію і передавався з вуст в уста. Адже для цього мала бути здатність зберігати цю традицію. В більшості вона зберігалася в чернецькому гурті і тих угрупованнях, які створювали хори в церковному просторі.

Суть музичного закону Піфагора, який довгий час навчався на Сході, полягає в тому, що існує зв'язок між висотою звуку, довжиною струни і певним числом, що відображає співвідношення звуків по висоті (музичний інтервал). Ямвліх, що інтерпретував Піфагора, свідчить про те, як Піфагор визначив мистецтво музики у відносинах музичних інтервалів: октави (1:2), квінти (2:3), кварта (3:4), а також тонів і напівтонів. Числа, які складають головні інтервали, належали четвериці і мали свій космологічно-релігійний сенс.

Новохристиянська реальність вже заперечує дихотомію «слово — музика». Музика належить профанному світу, а те, чим вона має стати, прославляючи Ісуса Христа, є аналогом ангельського співу. Тобто ангелологія як своєрідний образ сакральної музики стає однією з парадигмальних настанов, що надзвичайно гостро інтерпретується і по-різному оцінюється в ортодоксальній християнській естетиці. Якщо О. Лосев прямо говорить, що О. Скрябіна християнину не можна слухати, а його аналіз музики є чисто феноменологічним, але достатньо нейтральним, то такий апологет неохристиянського бачення хорового співу, як В. Мартинов, намагається сказати,

що богослужіння як хоровий спів — це не музика.

Походження невменної нотації пов'язують з хірономією, або мистецтвом відтворення мелодичного контуру через жестуальні рухи рук, що певною мірою можна побачити на єгипетських барельєфах, а також зазначити своєрідну візуалізацію ному як цілісності, що стає божественним номом, який перетворюється у невменній нотації на певну фіксацію звуку у вигляді синтетичних означальних письма. Тобто невменне письмо фіксує конкретний нотаційний контур мелодій у його повноті, в той час як система, що походить від Давньої Греції, тобто літерно-звукова нотація, перетворюється в той образ, який вже не є актуальним в просторі християнського співу.

Невизначеність висоти і довжини звуку в невменній нотації компенсувалася усною традицією. Невменний запис був лише стенографією усного, традиційного комунікативного відтворення мелодії, яка сприймалася на слух. Звідси культ старцівства, слухняності й заперечення власної волі, будь-якої індивідуальності. Отже, невменне письмо ставало фактично своєрідним носієм тої тріади, яка продукує новітню систему лінійної нотації. Глас, співівка, невма — головні детермінанти системи. Глас — головна конструкція, монодійно структуруючий принцип. Співівка — орнаментация цієї конструкції. Невма — це фіксація, яка вже переходить в ту конструктивну засаду, що наслідує традицію в достатньо умовних і водночас структурних формах.

Система осьмогласія, центонна техніка та невменна нотація створюють образ музичування, що пов'язаний з тими атрибутами, які удосконалюють античну систему, але вже зовсім на інших началах. «Пісня нова» як аналог ангельського співу (ангелологія музики) стає вихідним центром та принципом осьмогласія, що в певній мірі розвивається з появою мелодичних варіантів, пов'язаних з національними традиціями. Центонна техніка теж розвивається з поверненням ладового мислення і появою тих мелодичних фрагментів (піснеспівів), які знов-таки приходять на правах маргінальних, інколи народних, фольклорних інтенцій.

Отже, принцип невменної нотації трансформується в різні системи фіксації звуку, де з'являється

точніше визначення висоти і довжини, й таким чином система нотації перетворюється з комуникативної герметичної на ту технологію, яка все далі й далі відсуває людину гурту, яка чує гласи ангелів, дає їй в руки інструмент досконалішої і структурованішої співочої техніки.

Отже, нотація стає складнішою, але головним є мелодичний інтервал, підвищення й пониження звуків, що фіксує ці переходи, але вже не так, як воно було в давньогрецькій нотації, у звукоінтервальній мімікрії висоти і тону. Тобто все це так чи інакше пов'язується з духовним позначенням верху та низу на терцію і квінту, а також свідчить про те, що з'явився більш герметичний принцип, який в середньовічній традиції так чи інакше ніс в собі опору на логографію, яка доповнювалась або силабічним, або мелізматичним принципом, що потім привело до монодії і до поліфонії, партесного співу.

Й. Гарднер пише: «Стовпове знам'я отримало в звичайній мові назву “крюкової нотації”, або просто “крюків”, рідше — “знаменної нотації” (про неправильність цієї останньої назви ми вже говорили вище, в своєму місці). Вираз “знаменна нотація”, як ми вже говорили, є, по суті, тавтологія, так як “знам'я” і є, в збірному сенсі слова, “нотація”. Назва “крюкова нотація” також є недостатньою, і тому не зовсім зрозуміло: про яку з декількох родів крюкових нотації йде мова. Всі нотації, навіть більш пізня лінійна нотація з квадратною формою нотних головок, звалися в XVII столітті також “знаменем” — київське знам'я (себто київська нотація).

Проте вирази “стовпове знам'я” або “стовпова нотація” абсолютно точно відображають систему і тип нотації як нотації, що слугує для запису стовпового, себто осьмогласного (що утворює чергування восьми гласів, тобто гласовий стовп) співу» [Цит. за: 4, с. 214].

Це свідчить про герметичну традицію, що формується в гурті — замкненому просторі чернецького колективу, або тих прочан, які тяжіють до певної традиції, до певної складної системи, що ілюструє перехід від катакомбного періоду, синтетичного образу інобуття до більш розгорнутого і структурного за своєю конструкцією мелосу.

Але герметизм швидко втрачається: «На початку XVI століття або в самому кінці XV століття в співочих богослужбових рукописах з'являється новий вид безлінійної співочої нотації, похідний від стовпової нотації, так зване “путьове знам'я” або “путьова нотація”. Каталог співочих знаків цієї нотації (як і їх накреслення) складається зі знаків стовпової нотації того часу, а також певних знаків стовпової нотації, котрі до часу появи путьової нотації вийшли вже з ужитку і частково забулися» [Цит. за: 4, с. 215].

**Висновки.** Виникає музична риторична система, де музична моторика у вигляді метабол (цю термінологію опрацьовує композитор Я. Ксенакіс) стає креативною та імпліцитно евристичною у виконавському мистецтві. Я. Ксенакіс переходить від звукоряду до його частин, що свідчить про континуальний, динамічний принцип звукової модуляції, яка протистояла буквеній, нотолінійній нотації. Отже, глас нововізантійської системи спирався на певну мозаїчну структуру, модифікаційну структуру і потім визначався ладом або родом співу. Виникає потреба знайти ключ, трансформувати і розшифрувати складний герметичний зміст музичного тексту, складений із достатньо нетрадиційних, неоднозначних субструктур.

Це веде до того, що виникає чимало інтерпретативних систем, так званих образів співу, які намагаються повернутися до традиційного візантійського співу в його неогерметичному образі, де давньогрецька ладова структура повертає нас у те, що було фактично засуджено Клементом Александрійським. Музична антропологія, яку можна побачити в трактатах Григорія Нисського, — це своєрідний жест відчаю перед тим, що мало бути за умов панування однозначної технології нотації і більш однозначного передання інформації. Ми бачимо певну ідеалізацію візантійської спадщини; ця ідеалізація обертається локалізацією і певним запереченням західних інновацій, що підживлюється протистоянням західної та східної церков у християнстві.

«Отже, синтагматика і еволюція розвитку нотаційної інформації, будемо казати, нотації звукового виміру образу світу (він може бути і музичним, і немусичним) формується як космоустрій

окремого диференційованого зразка в певному сигніфікаті, — це нота, квадратна, кругла; а щоб відразу зафіксувати синтагматику, скажемо, що квадрат — це образ землі; потім з'являються і округлі небесні ноти, з тими ж самими хвостиками. Їх небесність пов'язана з тим, що вони втрачають космологічність. Така трансформація,

перехід з одного еону в інший, з одного світотворення в інший не пройшла безслідно», — констатує Ю. Легенький [4, с. 205]. Симбіоз долінійної та лінійної нотацій відбувається як перманентний процес взаємодоповнення образних засобів означених систем, як культурогенез виконавського мистецтва в музиці.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ: Музична Україна, 1978. 181 с.
2. Гнидь Б. Виконавські школи України: Кафедра сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського (1971–2001). Київ: НМАУ, 2002. 95 с.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2000. 284 с.
4. Легенький Ю. Г. Соціальний дизайн: образ і документ в часові та просторі культури. Київ; Переяслав; Ніжин: Видавець М. М. Лисенко, 2023. 383 с.
5. Татаркевич В. Античная эстетика. Москва: Искусство, 1977. 327 с.
6. Bakhtine M. Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale. Paris: Gallimard, 1984. 408 p.
7. Baudrillard J. L'échange symbolique et la mort. Paris: Gallimard, 1976. 352 p.
8. Foucault M. Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault / Ed. by L. H. Martin, H. Gutman, P. H. Hutton. London: Tavistock Publications, 1988. 166 p.
9. Gardner J. von. Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. Bern: Peter Lang, 1967. 270 S. DOI: 10.3726/b12165
10. Gibson J. J. The Ecological Approach to Visual Perception. New York: Psychology Press, 2014. 346 p.
11. Morin E. Method: Towards a Study of Humankind. Vol. 1: The Nature of Nature / Trans. and introd. by J. L. Roland Belanger. New York: Peter Lang, 1992. 435 p.

## REFERENCES

1. Herasymova-Persydska, N. (1978). *Khorovyi kontsert na Ukraini v XVII–XVIII st.* [Choral Concert in Ukraine in the 17th–18th Centuries]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
2. Hnyd, B. (2002). *Vykonavski shkoly Ukrainy: Kafedra solnoho spivu NMAU im. P. I. Chaikovskoho (1971–2001)* [Performing Schools of Ukraine: Department of Solo Singing, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (1971–2001)]. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
3. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukraïnskoi natsyonalnoi muzychnoi movy* [The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language]. Lviv: Taras Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
4. Lehenkyi, Y. (2023). *Sotsialnyi dyzain: obraz i dokument v chasovi ta prostori kultury* [Social Design: Image and Document in the Time and Space of Culture]. Kyiv; Pereiaslav; Nizhyn: Vydavets M. M. Lysenko [in Ukrainian].
5. Tatarkevich, V. (1977). *Antichnaya estetika* [Ancient Aesthetics]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
6. Bakhtine, M. (1984). *Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale* [The Genres of Discourse in *Aesthetics of Verbal Creation*]. Paris: Gallimard [in French].
7. Baudrillard, J. (1976). *L'échange symbolique et la mort* [Symbolic Exchange and Death]. Paris: Gallimard [in French].
8. Foucault, M. (1988). *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault* (L. H. Martin, H. Gutman, & P. H. Hutton, Eds.) London: Tavistock Publications.
9. Gardner, J. von (1967). *Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation* [The Problem of Old Russian Demestian Church Chant and Its Notation Without Lines]. Bern: Peter Lang. DOI: 10.3726/b12165 [in German].
10. Gibson, J. J. (2014). *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York: Psychology Press.
11. Morin, E. (1992). *Method: Towards a Study of Humankind*. Vol. 1. The Nature of Nature (J. L. Roland Belanger, Trans.). New York: Peter Lang.

---

ELIZAVETA AREFIEVA  
CONNOTATIONS OF PRELINEAR AND LINEAR NOTATION SYSTEMS IN MUSIC AS A FACTOR  
OF CULTUROGENESIS OF THE PERFORMING ARTS

**Abstract.** According to Edgar Morin, the systemogenesis and culturogenesis of performance art in music occur through a recursive loop that appeals to the metaphysical foundations of the system. At the semiological level, this manifests as a connotation between prelinear and linear notation systems. The actualization of prelinear notation systems, along with a specific group-oriented approach to vocal training, forms an integral part of contemporary music pedagogy. These are systemic features that allow us to characterize the ecological potential of choral and instrumental performance as a unity of complementary systems. Historically, these systems have been interdependent, as evidenced by the ongoing diversity of perspectives on the essence of human performance within musical spaces such as choirs or symphony orchestras. However, the central issue lies elsewhere: to reveal the ecological principle of self-preservation inherent in these systems. A reference to notation systems is essential for any ecosystemic analysis. Musical notation, in this context, becomes the key to interpreting the appeal to the metaphysical origins of musical culture as a whole.

*Keywords:* culture, musical performance, systemogenesis, culturogenesis, artistic image.

Стаття надійшла до редакції 11.07.2024.

Стаття прийнята до друку 23.11.2024.

Дата публікації: 18.11.2024.

© Єлізавета Ареф'єва 2024