

15. Mazheyka Z. *Pesni Belaruskaga Paazer'ya [Songs of Belarussian by the lake]* / Zinaida Mazheyka. – Minsk: Nauka i tehnika, 1981. – 493 p.
16. *Narodnoe muzyikalnoe tvorchestvo: Uchebnyk [Folk musical work: Textbook]* / Otv. red. O.A. Pashina. – S. Pb.: Kompozitor, 2005. – 568 p., notn. prim., il.
17. Tavlay G. *Belorusskoe kupalye: Obryad, pesnya [Belarussian Kupala celebrations: Ceremony, song]* / Galina Tavlay. – Minsk: Nauka i tehnika, 1986. – 174 p.: not.
18. *Ukrainski narodni melodii [Ukrainian folk melodies. Clement Cvitka collected]* Zibrav Klyment Kvitka / Klyment Kvitka. – Kyiv : Slovo, 1922. – 236 p. – (Etnohrafychnyi zbirnyk. – T. 2 / Ukrainske naukove tovary-stvo v Kyivi, Etnohrafychna sektsiia).

Коломыцева А. Рефрены коммуникативной функции в украинской традиционной песенности. Статья посвящена обзору одной из функций рефренов в украинских песнях устной традиции, а именно коммуникативной. Чаще всего она связана с композициями, которые начинаются припевом или имеют начальный и конечный рефрены. Выявлено, что коммуникативная функция свойственна достаточно узкому кругу жанров, преимущественно обрядовых, и воплощается в нескольких знаковых мелоинтонациях.

Ключевые слова: коммуникативная функция, песенная форма, композиция обрамленного типа, припев, рефрен, знаковая мелоинтонация.

Kolomytseva A. Refrains with communicative function in Ukrainian traditional songs. The article deals with the functions of one of the refrains in Ukrainian songs of oral tradition, namely communication. Often it relates to compositions which start or chorus are the initial and final refrains. It is revealed that the communicative function is inherent in a fairly narrow range of mostly ceremonial genres and implemented in several iconic melodic intonations.

Key words: communicative function, song form, composition framed type, chorus, chorus, sign.

УДК 78.071.1:781.42 (477.54) “19”

Сінченко Б.Ю.

ПОЛІФОНІЧНИЙ ЦИКЛ У ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 70-80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ В. БІБІКА, О. ГНАТОВСЬКОЇ, І. ГАЙДЕНКА)

У статті вперше проаналізовано «Поліфонічну сюїту» О. Гнатівської та цикл «П'ять чорних фуг» І. Гайдєнка, а також розглянуто у порівняльному аспекті цикл «34 прелюдії і фуґи» В. Бібіка. Виявлено особливості формотворення, роботи з тематичним матеріалом, які дозволяють стверджувати, що у 70–80 рр. ХХ ст. на теренах харківської композиторської школи відбувався активний пошук нових шляхів розвитку жанру поліфонічного циклу. Напрямок цих розвідок узгоджується із загальною тенденцією до оновлення жанру, що панувала на той час в українській музиці, реалізуючись у нетра-

диційних художніх задумах, апробації сучасних композиційних і технічних ідей.

Ключові слова: харківська композиторська школа, поліфонічний цикл, наскрізний розвиток, звуковисотні системи, контрапунктичні засоби.

Якщо згадати фразу С. І. Танєєва «сучасна музика є переважно контрапунктною»¹, можна зі значною упевненістю стверджувати, що стосовно музики ХХ століття вона виявилася майже пророчою. Поліфонія у згаданий період набула надзвичайно широкого розповсюдження, і не лише у вигляді контрапунктичної техніки. Поліфонічні принципи організації музичного матеріалу застосовували як композитори нововіденської школи, так і композитори другої половини ХХ століття, наприклад, Д. Лігеті, К. Пендерецький, А. Шнітке та інші. Різноманітні жанри поліфонічної музики також набули широкого розповсюдження. Фуґи, канони, пасакалії створювалися композиторами як окремі твори, частини сюїт, сонатних, сонатно-симфонічних циклів.

Подібна тенденція була характерною і для фортепіанної музики ХХ століття. І одним з найбільш поширених поліфонічних жанрів у фортепіанній музиці того періоду став поліфонічний цикл. Першим значним його зразком вважають «Ludus tonalis» П. Хіндеміта (1942). Надалі обсяг таких творів постійно збільшувався. Серед них: «24 прелюдії і фуґи» Д. Шостаковича (1951), «24 прелюдії і фуґи» Р. Щедріна (1964, 1970), «7 речитативів і фуґ» А. Хачатуряна (1928–1966) «24 прелюдії і фуґи» Г. Мушеля (1975), «12 фуґ» К. Караєва (1981), «Поліфонічний зошит» А. Пірумова, (1983), «24 прелюдії і фуґи» С. Слоніського (1994).

Предмет статті – поліфонічний цикл у творчості харківських композиторів 70-80-х років ХХ століття, **об’єкт** – специфіка розвитку жанру поліфонічного циклу у творчості представників харківської композиторської школи у зазначений період.

Мета дослідження – виявити особливості розвитку жанру поліфонічного циклу у творчості представників харківської композиторської школи 70-80-х років ХХ століття.

В українській музиці повоєнного періоду одним з перших зразків поліфонічного циклу є «Прелюдія і фуґа на українську тему» *c-moll* Н. Нижанківського. Н. Ревенко зазначає: «Перші спроби створення крупномасштабних поліфонічних циклів української фортепіанної літератури припадають на 30-ті роки ХХ століття. Це «24 прелюдії та фуґи» О. Філіпенка,

¹ Танєєв С. Подвижной контрапункт строгого письма / С. Танєєв. – Лейпциг, 1909. – С. 6.

«Прелюдії да фуги» Т. Маєрського (1934 р.), «24 фуги» Є. Юцевича», «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького (1937–1941 рр.)»¹].

Харківська композиторська школа активно долучилася до творчого процесу з 1917 року, коли кафедру теорії музики і композиції Харківського інституту мистецтв очолив випускник Петербурзької консерваторії С.С. Богатирьов. За словами О. Рощенко, він «...наслідуючи традиції своїх видатних вчителів – професорів Петербурзької консерваторії, “послідовник ідей С. І. Танєєва у області поліфонії”...заклав єдині основи академічної освіти в Харкові в області музичної науки і композиції»².

Крім того, 1948 року було видано роботу Семена Семеновича «Подвійний канон». Це додатково підкреслює спорідненість творчих принципів С. Танєєва і С. Богатирьова, які поєднували композиторську практику з науковою, а також були майстрами поліфонічного письма. Віртуозне володіння засобами поліфонії взагалі було характерним як для учнів С. Богатирьова, наприклад, Д.Л. Клебанова, М.Д. Тица, В.Т. Борисова, так і для харківської композиторської школи загалом.

У другій половині ХХ століття робота харківських композиторів над поліфонічними творами не вщухала.

В. Борисов пише масштабний цикл «Прелюдію і фугу на дві народні теми» (1951), М. Тиц – дві «Поліфонічні сюїти» (1956, 1971), «10 концертних інвенцій» В. Птушкіна з'явилися 1971 року. І це лише кілька прикладів. А особливо плідною у цьому сенсі була остання третина ХХ століття. П. Свиридова пише про цей період: « У той час в українській та загалом радянській музиці відбувається своєрідний «вибух». Поліфонічні цикли з'являються мало не один за одним. І кожен з них втілює тенденцію, яка осмислюється як пошук нових шляхів розвитку жанру, втілення нових теоретичних, композиційних та художніх ідей»³. Дана тенденція була характерною і для харківської композиторської школи.

Ми розглянемо три твори, створені у 70-80 роки ХХ століття: «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка (1973–1978), «Поліфонічну сюїту» О. Гнатовської (1980), «5 чорних фуг» І. Гайдєнка (1989). Порівняємо їх за кількома параметрами, щоб пересвідчитися у багатовекторності пошуків

¹ Ревенко Н. Поліфонічні жанри в творчості українських композиторів ХХ століття [Електронний ресурс] / Н. Ревенко // Музыка и жизнь / 4. Эпохи, стили жанры. Режим доступа: http://www.rusnauka.com/10_DN_2014/MusicaAndLife/4_165073.doc.htm. -Загол. з екрану.

² Рощенко-Авер'янова О. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи. / О. Рощенко-Авер'янова // Pro domo mea: нариси / [ред. кол Т. Б. Веркіна та ін.]. – Х., 2007. – С. 152.

³ Свиридова П. Втілення рис поліфонічного письма в умовах авангардної стилістики циклу «34 прелюдії і фуги» Валентина Бібіка [Електронний ресурс] / П. Свиридова // Інститут культурології Національної академії мистецтв України. Режим доступу: http://www.icr.kiev.ua/ukr/Tezi_uchasnikiv_kruglogo_stolu_06_03_2015/. – Загол. з екрану.

композиторами харківської школи шляхів розвитку та оновлення жанру поліфонічного циклу.

1. Структура циклу.

У випадку з твором В. Бібіка має місце розподіл малих поліфонічних циклів між трьома зошитами. Варто звернути увагу на незвичний поділ за тональностями, через що кількість номерів у зошитах теж нестандартна. (14+10+10). Такий поділ пов'язаний з новим розумінням композитором тональності. Автор намагається «вийти за межі» темперації, через що окремо згруповано цикли з дієзними тоніками, окремо з бемольними і окремо фуги з тоніками на білих клавішах: так, ніби нівелюється явище енгармонізму, характерне для темперованого строю.

Композитор дав кожному зошиту програмну назву (перший – «Роздум», другий – «Напруга», третій – «Просвітлення»). Наявність назв дозволяє більш рельєфно виявити сутність драматургії циклу.

Слід відзначити використання в останньому номері циклу колажної техніки, де поєднуються фрагменти фуг з різних зошитів. Таким чином, автор пропонує ще один варіант вирішення проблеми єдності надзвичайно масштабного твору, де поєднуються п'єси не лише контрастні, а й полярні за образним наповненням.

«Поліфонічна сюїта» О. Гнатовської складається з чотирьох частин: «Прелюдія», «Канон», «Фуга», «Пасакалія». Особливістю структурного оформлення цього циклу є використання ефекту обрамлення через задіяння у крайніх частинах серійної техніки як одного зі способів упорядкування дванадцятитоновості. У «Прелюдії» серія проводиться без транспозицій, остинатно з постійною переритмізацією. У четвертій частині вона слугує основою для теми пасакалії і також проводиться остинатно, згідно із жанровим каноном.

Приклад 1. О. Гнатовська. «Поліфонічна сюїта. №1 «Прелюдія».



Приклад 2. О. Гнатовська. «Поліфонічна сюїта». №4 Пасакалія



Зауважимо, що остинатне проведення серії у крайніх частинах також підсилює ефект обрамлення. Усі зазначені прийоми сконцентровані для

надання циклу з доволі контрастними частинами, які за певних умов взагалі не могли би сприйматися як частини цілісного твору, єдності.

Цикл «5 чорних фуг» І. Гайденка об'єднує ідея вибору тонік з числа чорних клавіш: 1 – **fis**, 2 – **es**, 3 – **cis**, 4 – **gis**, 5 – **b**.

Об'єднує цикл ще й наскрізний розвиток. Головна його ознака – наявність лейтінтонації – репетиції (№№ 1, 2, 4, 5). У фугах №№ 1,2,4 вона є складовою теми. А фугі ж № 5 лейтінтонація з'являється у розвиваючій частині як елемент протискладення. В основі теми фуги № 3 лежить послідовність чистих та зменшених квінт, репетиція відсутня. Завдяки такій інтонаційній будові теми, що вирізняє її серед інших фуг, третя п'єса займає позицію центру, а цикл завдяки такому розподілу набуває рис тричастинності.

Приклад 3. «5 чорних фуг» І. Гайденка. Фуга № 1.



Приклад 4. «5 чорних фуг» І. Гайденка. Фуга № 2.



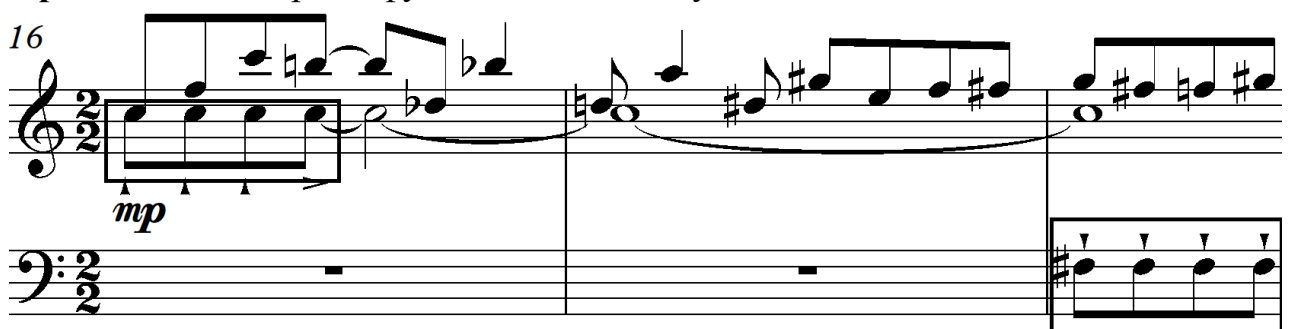
Приклад 5. «5 чорних фуг» І. Гайденка. Фуга № 31.



Приклад 6. «5 чорних фуг» І. Гайденка. Фуга № 4.



Приклад 7. «5 чорних фуг» І. Гайденка. Фуга № 5.



Зазначимо також, що тема фуги № 1 містить обидві інтонації: і репетицію, і послідовність квінт. Тобто вона виконує ще й функцію тематичного ядра усього циклу.

Фуги №№ 1, 4 розімкнуті тонально і структурно. Крім того, №№ 4 і 5 пов'язані між собою і утворюють субцикл, оскільки наприкінці № 4 готується поява теми п'ятої фуги.

Наведені вище приклади вказують на наявність ще кількох факторів, що надають наскрізному розвитку у даному циклі додаткової інтенсивності.

Приклад 8. «5 чорних фуг» І. Гайденка. Фуга № 1.



Приклад 9. «5 чорних фуг» І. Гайденка. Фуга № 4.



2. Задіяні звуковисотні системи.

У «34 прелюдях і фугах» В. Бібик звертається до дванадцятитональної тональності. Причому тональні зв'язки виявлено досить слабо. Цьому сприяє переважно сонорний характер тематичного матеріалу, його дискретність, розрідженість, дисонуюча вертикаль. Тому у даному випадку «не єдність тоніки, а єдність ладово-напруженого звукоряду скріплює звукову матерію інтонації»¹.

Композитор не зберігає пріоритет кварто-квінтового співвідношення ріспости і пропости, та використовує різні варіанти відповіді: у секунду, терцію, септиму. Вважаємо, що таке аklasичне трактування співвідношення пропости і ріспости можливе саме через послаблення тональних зв'язків та допомагає рельєфніше виявити сонорний, колористичний характер тематичного матеріалу.

¹ Задерацький В. Передмова / В. Задерацький // 34 прелюдії і фуги [ноти]: [для фп] / В. Бібик / Редакція інструментальної музики. – К.: Музична Україна, 1981. – С. 3.

Особливістю «Поліфонічної сюїти» О. Гнатовської є використання у межах циклу кількох звуковисотних систем. Крайні частини, як було сказано вище, репрезентують дванадцятитоновість, регульовану серійною технікою. У другій частині панує мажоро-мінор. Вказано навіть знаки при ключі (*A-dur*).

Третю частину написано у дванадцятитоновій тональності (*in D*) з гостродисонуючою вертикаллю. Знову вказано знаки при ключі (*сі-бемоль*), що додатково підтверджує наявність тоніки.

Щоб закріпити у пам'яті слухача тональний центр, у темі фуґи увага акцентується на звуці «*ре*», який слугує ніби «трампліном» для подальшого руху мотивів.

Приклад 10. О. Гнатовська. «Поліфонічна сюїта».

№3 Фуґа.



У «П'яти чорних фуґах» І. Гайденка теж задіяно різні звуковисотні системи. У №№1–3 переважає діатоніка з чітко окресленим тональним центром; №№4,5 – дванадцятитонна тональність. Композитор навіть не вказує знаки при ключі, щоб, можливо, і таким чином підкреслити цю відмінність між фуґами. Вважаємо за потрібне звернути увагу на розвинутий тональний план у фуґах №№1, 3, 4, 5 з використанням тональностей навіть на відстані тритону (*fis-c* у фузі № 1).

3. Контрапунктичні засоби та тематична робота.

Контрапунктичні засоби в усіх трьох циклах вирізняються значною різноманітністю. Автори використовують багатий арсенал контрапунктичної техніки: інверсія, ракохід, інверсія ракоходу, безкінечний канон, стрети (магістральні у тому числі).

Яскравим зразком різнобічної контрапунктичної і тематичної роботи є триголосна фуґа з «Поліфонічної сюїти» О. Гнатовської. Вже ріспоста в експозиції дається в оберненні. У розвиваючій частині фуґи тема проводиться у стретному викладенні з різноманітними трансформаціями: інверсія, тема у збільшенні та в оберненні, тема у зменшенні, ракохід теми у зменшенні. У заключній частині використано безкінечний канон.

У «Пасакалії» з цього ж циклу серія не лише остинатно проводиться у басі, вона кілька разів викладається стретно і також з переритмізацією. Серія слугує основою і для співзвуч, що супроводжують тему остинато у кількох варіаціях. Гадаємо, що така інтенсивна контрапунктична робота компенсує відсутність транспозицій серії, що взагалі є типовим видом розвитку для даної техніки.

У циклі В. Бібіка, окрім величезної кількості задіяних у циклі контрапунктичних засобів, додатково звертає на себе увагу введення у розвиваючу

частину фуги тематичних елементів прелюдії, що поглиблює зв'язок між частинами циклу. Такий прийом ми можемо спостерігати, наприклад, у фузі № 8 з першого зошита. У тій же фузі розвиваюча частина позначена яскравим колористичним прийомом заповнення секундних інтонацій теми півтоновим глісандуванням.

Вкажемо тут на доволі нетиповий для фуги прийом перетворення теми на фігурацію у фузі № 5 з циклу І. Гайденка, на тлі якої кілька разів звучить лейтінтонація. Саме таким чином закінчується й увесь цикл. Таке вирішення даної проблеми свідчить про дійсно творчий підхід до неї, адже існують певні канони, типізовані варіанти завершення поліфонічного циклу, від яких композитор відмовляється.

Приклад 11. «5 чорних фуг» І. Гайденка. Фуга № 5

Після розгляду обраних творів можемо зробити деякі висновки і узагальнення.

1. У 70-80 роки ХХ століття у межах харківської композиторської школи відбувалася активна робота над жанром поліфонічного циклу. Разом з використанням традиційних засобів виразності композитори шукали й нових способів розвитку тематичного матеріалу, намагалися розвинути, сполучити існуючі звуковисотні системи, способи структурування циклу.

2. Серед особливостей у роботі зі структурою поліфонічного циклу можна відзначити *посилення композиторами ролі наскрізного розвитку*: як у межах малого поліфонічного циклу (за рахунок інтонаційного зближення прелюдії і фуги, введення у фугу інтонаційних елементів прелюдії), так і в межах великого циклу (за рахунок введення лейтінтонацій, структурного та тонального розімкнення окремих номерів, використання ефекту обрамлення, але без використання тематичного матеріалу, як це було у циклі О. Гнатовської).

3. Серед найпоширеніших звуковисотних систем – *дванадцятитонова тональність* з посиленою модальною функцією (цикли В. Бібіка, І. Гайденка). Але використовується й *діатоніка*. (цикл І. Гайденка). Зафіксовано спроби сполучити *кілька звуковисотних систем* у межах одного циклу («Поліфонічна сюїта» О. Гнатовської).

4. До традиційних засобів контрапунктичної техніки і тематичної роботи, які задіяні композиторами в усьому своєму різноманітті, додаються і не

зовсім звичні (наприклад, *перетворення теми на фігурацію, колористичне «розфарбовування»* глісандуванням у фугах В. Бібіка).

У процесі розгляду обраних музичних прикладів ми змогли пересвідчитися, що написані у зазначений період твори демонструють не просто різні варіанти організації поліфонічного циклу та досить різноманітні варіанти роботи з тематичним матеріалом, а й намагання композиторів надати нового значення традиційним та давно апробованим засобам музичної виразності, переосмислити їх, та, зрештою, вивести на новий щабель розвитку жанр поліфонічного циклу. Ця ситуація цілком узгоджується з панівною тенденцією в українській радянській музиці 70-80 х років, пов'язаною з інтенсивним розвитком поліфонічних жанрів та з розвитком жанру поліфонічного циклу зокрема.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Задерацький В. Передмова / В. Задерацький // 34 прелюдії і фуги [ноти]: [для фп] / В. Бібік / Редакція інструментальної музики. – К. : Музична Україна, 1981. – С. 3–4.
2. Найдёнова Е. Заметки о цикле 24 прелюдии и фуги С. Слонимского. [Електронний ресурс] / Е. Найдёнова // Израиль XXI. Режим доступу: <http://www.21israel-music.com/Slonimsky.htm>. - Загол. з екрану.
3. Ревенко Н. Поліфонічні жанри в творчості українських композиторів ХХ століття [Електронний ресурс] / Н. Ревенко // Музыка и жизнь / Эпохи, стили жанры. Режим доступу: http://www.rusnauka.com/10_DN_2014/MusicaAndLife/4_165073.doc.htm - Загол. з екрану.
4. Рощенко-Авер'янова О. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи. / О. Рощенко-Авер'янова // Pro domo tua: нариси / [ред. кол Т. Б. Веркіна та ін.]. – Х., 2007. – С. 148–170.
5. Свиридова П. Втілення рис поліфонічного письма в умовах авангардної стилістики циклу «34 прелюдії і фуги» Валентина Бібіка [Електронний ресурс] / П. Свиридова // Інститут культурології Національної академії мистецтв України. Режим доступу: http://www.icr.kiev.ua/ukr/Tezi_uchasnikiv_kruglogo_stolu_06_03_2015/ — Загол. з екрану.
6. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма / С. Танеев. – Лейпциг, 1909. – 361 с.

REFERENCES

1. Zaderacky V. Peredmovna [Introduction] / V. Zaderacky // 34 preliudiji i fuhy [noty]: [dlia fp] / V. Bibik / Redakcija instrumentalnoji muzyky. – K. : Muzychna Ukrayina, 1981. – P. 3–4.
2. Najdenova E. Zаметki o cykle 24 preliudiyi i fuhy S. Slonymsskoho [Notes about cycle 24 preludes and fugue of S. Slonimsky]. [Elektronny resurs] / E. Najdenova // Izrayil XXI. Rezhym dostupu: <http://www.21israel-music.com/Slonimsky.htm>. Zahol. z ekranu.
3. Revenko N. Polifonichni zhanry v tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv XX stolittia [Polyphony genres in work of the Ukrainian composers of XX century] [Elektronny resurs] / N. Revenko // Muzyka i zhyzn` / Epochy, styly zhanry Rezhym dostupu:

http://www.rusnauka.com/10_DN_2014/MusicaAndLife/4_165073.doc.htm Zahol. z ekranu.

4. Roshchenko-Averianova O. *Kafedra kompozytsii ta instrumentovky kriz pryzmu istorii kharkivskoi kompozytorskoj shkoly* [A department of composition and orchestration is through the prism of history of Kharkiv composer's school] / O. Roshchenko-Averianova // *Pro domo mea: narysy* / [red. kol T. B. Vierkina ta in.]. – Kh., 2007. – P. 148–170.
5. Svyrydova P. *Vtillennia rys polifonichnoho pysma v umovakh avanhardnoi stylistyky tsykladu «34 preliudii i fuhy» Valentyna Bibika* [Elektronnyi resurs] / P. Svyrydova // *Instytut kulturolohii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy. Rezhym dostupu: [Embodiment of feature of polyphony style in the conditions of vanguard tradition of cycle "34 preludes and fugues" of Valentin Bibik]* [Elektronnyy resurs] http://www.icr.kiev.ua/ukr/Tezi_uchasnikiv_kruglogo_stolu_06_03_2015/ — Zahol. z ekranu.
6. Taneev S. *Podvizhnoy kontrapunkt strogogo pisma* [Movable counterpoint of strict letter] / S. Taneev. – Leyptsig, 1909. – 361 p.

Синченко Б. Полифонический цикл в творчестве харьковских композиторов 70–80 гг. XX ст. (на примере произведений В. Бибика, Е. Гнатовской, И. Гайденко). В статье впервые анализируется «Полифоническая сюита» Е. Гнатовской и цикл «Пять чёрных фуг» И. Гайденко, а также рассматривается в сравнительном аспекте цикл «34 прелюдии и фуги» В. Бибика. Выявляются особенности формообразования, работы с тематическим материалом, позволяющие утверждать, что в 70–80 гг. XX в. харьковская композиторская школа осуществляет поиск новых путей развития жанра полифонического цикла. Направление таких исканий согласуется с общей тенденцией к обновлению жанра, доминировавшей в украинской музыке этого периода, реализуясь в нетрадиционных художественных замыслах, апробациях современных композиционных и технических идей.

Ключевые слова: харьковская композиторская школа, полифонический цикл, сквозное развитие, звуковысотные системы, контрапунктические приёмы.

Sinchenko B. Polyphonic cycle in the creativity of Kharkiv composers in 70–80 years of XX century (on the example of the works by V. Bibik, O. Hnatovs'ka, I. Haidenko). For the first time the article analyzes “Polyphonic Suite” by Olena Hnatovs'ka, the cycle “Five Black Fugues” by Ihor Haidenko and also examines in comparative aspect the cycle “34 Preludes and Fugues” by Valentin Bibik. Revealed features of musical shaping, operation with thematic material allow to assert that in 70–80 years of XX century Kharkiv school of composers looks for new ways to develop the genre of polyphonic cycle. The direction of these searches is consistent with the general trend to upgrade the genre. Such tendency has dominated in Ukrainian music of this period, embodied in non-traditional artistic intents, approbations of modern compositional and technical ideas.

Key words: Kharkiv school of composers, polyphonic cycle, a through development, pitch systems, contrapuntal methods, tricks, techniques.