

УДК 78.421;78.25

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-29>

Ростислав ФЕДИНА

аспірант кафедри спеціального фортепіано, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижаківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0009-0000-6658-1002

Бібліографічний опис статті: Федина, Р. (2025) Друга і третя фортепіанні сонати Віктора Косенка в проєкції на виконавську інтерпретацію. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 201–207, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-29>

ДРУГА І ТРЕТЯ ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ ВІКТОРА КОСЕНКА В ПРОЄКЦІЇ НА ВИКОНАВСЬКУ ІНТЕРПРЕТАЦІЮ

Метою даної розвідки є створити підґрунтя виконавсько-інтерпретаційної моделі фортепіанних сонат № 2 і 3 В. Косенка у контексті герменевтичного та евристичного підходів.

Для формування інтерпретаційного аналізу сонат В. Косенка застосовано наступні **методи дослідження**: історико-стильовий – для виведення взаємозв'язків культуротворчих процесів початку ХХ століття та особливостей музичного мислення в сонатних жанрах композитора; аналітичний – для дослідження структури і драматургії твору; інтерпретологічний – для обґрунтування й побудови оптимальної виконавської моделі з позицій індивідуальних рис формотворення і образно-стильових ознак. **Наукова новизна**: за відсутності виконавської традиції щодо сонат В. Косенка формування для піаніста-виконавця чіткого усвідомлення побудови форми, способів розвитку музичного матеріалу, послідовного дотримання стильових параметрів, які є фундаментом для побудови оптимального інтерпретаційного плану. **Висновки**. Сонати, як і вся камерно-інструментальна музика Віктора Косенка, орієнтовані на інтелектуального рафінованого слухача малих, камерних залів. Перед виконавцем постає не лише складне художньо-технічне завдання точного відтворення композиторського тексту і творчої інтерпретації усіх вказівок автора. Їх стилістику слід визначити як модерністично-сецесійну, оскільки вона характеризується свободою і взаємопроникненням форм, граничним розширенням тонально-гармонічних засобів при збереженні локальних тональних центрів, їй притаманна стрімка мінливість химерної образності, емоційних станів, динамічних та регістрових перепадів, імпровізаційність поєднується з детальною проробкою деталей, у гнучкій взаємодії в ній знаходиться насиченість і лаконізм, рельєф і тло, декоративність, орнаментальність і мова символів, знемога і політність, заклик і лірика.

Фортепіанні сонати Віктора Косенка вперше в Україні були виконані у концерті автором статті 20 червня 2024 у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка та викликали піднесену реакцію слухачів й високу оцінку спеціалістів.

Ключові слова: музична сецесія, сонати В. Косенка, інтерпретація, музично-образний зміст, поємність.

Rostyslav FEDYNA

Postgraduate Student at the Department of Special Piano, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, 5 O. Nyzakivskoho Str., Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0009-0000-6658-1002

To cite this article: Fedyna, R. (2025). Druha i tretia fortepianni sonaty Viktora Kosenka v proektsii na vykonavsku interpretatsiiu. [Viktor Kosenko's Second and Third Piano Sonatas, performers perspective]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 201–207, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-29>

VIKTOR KOSENKO'S SECOND AND THIRD PIANO SONATAS, PERFORMERS PERSPECTIVE

The purpose of this research is to create a basis for a performance-interpretation model of V. Kosenko's piano sonatas No. 2 and 3 in the context of hermeneutic and heuristic approaches.

To form an interpretative analysis of V. Kosenko's sonatas, the following **research methods** were used: historical-stylistic – to deduce the interrelationships of cultural processes of the early twentieth century and the features of musical thinking in the composer's sonata genres; analytical – to study the structure and dramaturgy of the work;

interpretological – to substantiate and build an optimal performance model from the standpoint of individual features of form formation and figurative-stylistic features. **Scientific novelty:** in the absence of a performance tradition regarding V. Kosenko's sonatas, the formation for the pianist-performer of a clear awareness of the construction of form, methods of developing musical material, consistent adherence to style parameters, which are the foundation for building an optimal interpretative plan. **Conclusions.** Sonatas, like all chamber and instrumental music by Viktor Kosenko, are oriented towards the intellectually refined listener of small, chamber halls. The performer is faced with not only the complex artistic and technical task of accurately reproducing the composer's text and creatively interpreting all the author's instructions. Their style should be defined as modernist-art Nouveau, since it is characterized by freedom and interpenetration of forms, the maximum expansion of tonal and harmonic means while preserving local tonal centers, it is characterized by the rapid variability of bizarre imagery, emotional states, dynamic and register differences, improvisation is combined with detailed elaboration of details, in flexible interaction it contains saturation and laconicism, relief and background, decorativeness, ornamentation and the language of symbols, fatigue and flight, appeal and lyrics.

Viktor Kosenko's piano sonatas were performed for the first time in Ukraine in a concert by the author of the article on June 20, 2024 at the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko and caused an exalted reaction from the audience and high appreciation from specialists.

Key words: musical secession, V. Kosenko's sonatas, interpretation, musical and figurative content, poetics.

Актуальність проблеми. Творчий шлях Віктора Косенка демонструє єдність композиторського і виконавського досвіду, суголосного з розгортанням музично-мистецьких процесів його доби. Незважаючи на високу художню вартість його фортепіанного доробку, він досі виконується дуже обмежено і стверджувати про наявність сформованої виконавської традиції не доводиться. Щодо музикознавчих досліджень фортепіанної спадщини митця, слід відзначити неоднорідність положень (насамперед щодо стилістики, джерел і традицій) а також тенденційності в руслі трактувань радянського часу. Однак для піаніста-виконавця чітко усвідомлення побудови форми, способів розвитку музичного матеріалу, послідовно дотримані стильові параметри твору є фундаментом для побудови оптимального інтерпретаційного плану.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Віктор Косенко – композитор, чия творчість в радянську добу трактувалася виключно з позицій соцреалізму в межах образності романтичної лірики і революційної героїки. Такі тенденції сформульовано у дослідженнях С. Зандрок «Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського» (Зандрок, 1975); З. Йовенко «Фортепіанна творчість українських радянських композиторів» (Йовенко, 1968); В. Клима «Українська радянська фортепіанна музика» (Клима, 1980); О. Олійника «Фортепіанна творчість В. С. Косенка» (Олійник, 1977), Р. Стецюка «В. С. Косенко» (Стецюк, 1974) та ін.

Натомість осмислення феноменології виконавської інтерпретації сонат В. Косенка необхідно вибудовувати на підставі дослідження

джерел формування творчого світогляду композитора. Ці аспекти досліджено у працях К. Шамаєвої «До біографії В. С. Косенка: (погляд з ХХІ сторіччя)» (Шамаєва, 2005); О. Таранченко «Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський» (Таранченко, 2016); М. Ржевської «Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів» (Ржевська, 2005) та ін. Актуальні позиції щодо стильових рис музики В. Косенка висвітлюються у працях О. Козаренка «Феномен української національної музичної мови» (Козаренко, 2000); І. Вавренчук «Українська музична сеція: генеза та типологія втілень» (Вавренчук, 2015).

Безпосередньо інтерпретаційним аспектам сонатної творчості митця присвячено дослідження І. Беренбейн «Міфопоетика сонатної творчості В. Косенка як оприявлення смислу» (Беренбейн, 2024), В. Даценка «Характеристика фортепіанних творів В. Косенка життєвого періоду роботи майстра» (Даценко, 2020) та Л. Більчинського «До питання про інтерпретацію творів В. С. Косенка» (Більчинський, 1997).

Метою даної розвідки є створити підґрунтя виконавсько-інтерпретаційної моделі фортепіанних сонат № 2 і 3 В. Косенка у контексті герменевтичного та евристичного підходів.

Для формування інтерпретаційного аналізу сонат В. Косенка застосовано наступні **методи дослідження:** історико-стильовий – для виведення взаємозв'язків культуротворчих процесів

початку XX століття та особливостей музичного мислення в сонатних жанрах композитора; аналітичний – для дослідження структури і драматургії твору; інтерпретологічний – для обґрунтування й побудови оптимальної виконавської моделі з позицій індивідуальних рис формотворення і образно-стильових ознак.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Для формування індивідуального композиторського стилю митця визначальним був варшавський період: навчання у польських педагогів Юзефа Юдицького та професора Варшавської консерваторії Александра Міхаловського, уроки у Всеволода Буюклі, враження від відвідин концертів Феручо Бузоні, Йосифа Гофмана, Сергія Рахманінова, Фріца Крейслера. Період професійного становлення у Петроградській консерваторії відбувався в руслі здобутків польської фортепіанної школи (у класі Ірини Міклашевської) на підставі опанування виконавського репертуару, де вагоме місце посідали композиції Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса, М. Регера, С. Франка, К. Дебюссі, М. Равеля. На композиторському відділі його наставниками були митці-модерністи М. Штейнберг (інструментування), у М. Черепнін (диригування), а до яскравих концертних вражень юності, зафіксованих джерельно, належать програми з творів О. Скрибіна, Ф. Стравінського, С. Прокоф'єва, К. Дебюссі, Г. Малера, Р. Штрауса. Справедливість цих міркувань підтверджують і спостереження, викладені в дисертації І. Вавренчук (реалізований під керівництвом О. Козаренка): «В. Косенко увійшов в українську музику як митець виразно модерністичного спрямування. Його естетична позиція якнайбільше кореспондувала з ідеями «мистецтва заради мистецтва», які активно обговорювалися у вітчизняному середовищі («Мир искусства», Москва, «В мире искусства», Київ). Звідси підкреслена естетизація всіх складників музичного письма композитора, особливе багатство мовних засобів. Його піанізм кореспондував з манерою письма Ф. Бузоні, Л. Годовського, К. Шимановського та інших – композиторів, які надавали фортепіано потужного оркестрового звучання» (Вавренчук, 2021, с. 60).

Власне таким був фундамент його творчої діяльності, що передував досягненню творчої зрілості житомирського періоду. З позицій стильових характеристик композиторської

творчості, які протиставляються радянським окресленням, найбільш вичерпними, вагомими й показовими є формулювання, викладені у працях В. Доценка та І. Вавренчук. Перший з дослідників констатує: «Серед останніх виділяємо інтроверсійність і пов'язану з нею екзистенційність як провідну творчу інтенцію, раціональний інтелектуалізм та помірковане новаторство як тип художнього мислення, символізм як творчий метод, символістськи орієнтований постромантизм та романтизований неокласицизм як провідні стильові орієнтири» (Даценко, 2021, с. 76). Цей блок стильових ознак доповнюють тези другої музикознавиці: «З одного боку, спостерігаємо приклади успадкування європейської моделі, з іншого, – витворення власного варіанта української сецесії, позначеного тісним зв'язком з національною мистецькою традицією... Саме європейську модель сецесії підхопили композитори Наддніпрянської України, зокрема, Віктор Косенко. Його фортепіанна музика найкраще ілюструє оригінальне авторське перевтілення сецесійних рис» (Вавренчук, с. 55, 59).

Центральними композиціями цього часу є низка сонатно-симфонічних циклів, серед яких виділяються два типи сонатності – циклічної і поемної. Сонати для фортепіано № 2 і 3 є показовими прикладами кожного з них.

Фортепіанна соната № 2 оп. 14, *cis-moll* (1924), написана в Житомирі, присвячена Давиду Шору – російському і палестинському піаністу, педагогу, музично-громадському діячеві, правозахиснику, засновнику і учаснику «Московського тріо» («Тріо Шора»). У 1918–1925 роках він був викладачем (з 1919 року професором) Московської консерваторії у класах камерного ансамблю та фортепіано. Соната більш експресивна і дієва за характером. Її тематизм насичений гостро драматичними емоціями трагедійного звучання, що часом переповнюються пафосом і романтичною збудженістю, а іноді – розпачем чи тихою споглядалною лірикою. На відміну від Сонат № 1 та 3, Друга Соната написана у вигляді традиційного тричастинного циклу: 1 ч. *Andante con moto* – *Allegro agitato*; 2 ч. *Moderato assai espressivo*; 3 ч. *Allegro vivo*.

Драматургія твору розгортається за наступною логікою: 1 частина лірично-наспівна, у другій частині циклу лірика, поєднана з роз-

думами філософського плану, завершує цикл активно-вольовий фінал. Їй притаманні яскравість, багатство музичних образів, струнка форма.

Перша частина починається темою одухотвореною і політною вступу з яскравими скрябінівськими алюзіями (*Andante con moto, con disperazione*). У ній зароджуються інтонації головної партії. Головна партія піднесена, натхненна, стрімка, цілеспрямована, наділена сецесійним патетизмом. В цілому її виклад має тричастинну динамізовану форму з окресленими автором градаціями темпохарактерів (*Poco animato-Allegro agitato*).

Натхненна зв'язуюча партія, в якій поєднується своєрідна кантилена і схвильований пульсуючий акордовий супровід, пронизаний складними видами пунктирів і синкоп (*Poco meno mosso, espressivo*), наділена власною розробковістю в межах експозиційного розділу. У піднесено-ліричній побічній партії утверджується *Fis-dur* (*Più mosso, appassionato*), її подальший виклад містить численні тональні зміщення і альтерації акордових вертикалей. Розробковий розділ відкривається яскравими образними трансформаціями. У динамічний розвиток залучено увесь багатий тематичний матеріал експозиції, теми постають в різних фактурних, регістрових, динамічних видозмінах. Так, головна партія (*Maestoso. Meno mosso, Fis-dur*) стає ораторськи-патетичною. Акомпанемент опирається на мелодичну трансформацію пасажів-форшлагів. Згодом вона набуває характеру переможної пісні (*Allegro agitato, cantando*), викладається у вигляді канонічної імітації. Замість паузованих синкоп, супроводу притаманна геміола. Бурхливий схвильований характер, підкреслений тріольною пульсацією альтерованих акордів, притаманний побічній партії. Весь розвиток характеризується сміливими тональними зміщеннями (*A-dur – B-dur – a-moll – g-moll – fis-moll – cis-moll – gis-moll*).

Реприза починається після кульмінаційного сплеску. Її відкриває проведення теми вступу (*Andante con moto, con passione, ff*) потужним монолітним чотириоктавним унісоном. Експозиційні темпохарактери тем поступово відтворюються: *Animato* (головна партія – *Poco animato, cis-moll*, побічна – *Andante poco moderato*, та в подальшому розвитку – *Più*

mosso a passoinato у одноіменному мажорі *Cis-dur*). Кода першої частини втілює величний і потужний образ, відтворюючи фактурний тип та перекидаючи інтонаційну арку до початкової фази початку розробки. В її основу покладено вихідний мотив головної партії (*Maestoso. Meno mosso, ff*), який швидко спалахнувши стрімко вигасає до тихих відголосків з поступовим гальмуванням руху і вилученням горизонтальних пластів фактури (*rallentando, con disperazione*) і завершує частину складним бітональним комплексом.

Друга частина (*Moderato assai espressivo, es-moll*) пластична і пронизана рівномірною вісімковою пульсацією. Основна тема наділена складною ритмічною організацією та метричною перемінністю ($2/4, 3/4, 4/4$). Прозора фактура ділиться на три шари: мелодичну лінію кантиленного типу, симетричний басовий голос, який зрівноважує мелодичний розвиток і терцові паралелі середнього шару фактури. Середній розділ (*Poco animando*) опирається на співставлення різнотемних коротких побудов у *fis-moll* та *es-moll*, спільними для яких є остинатні вісімкові хроматичні низхідні тетра хорди. Реприза повертає до вихідного темпу (*Moderato assai espressivo*) і тематизму, закріплює початкову тональність, проте викладена більш потужно і масивно, але при збереженні матової звучності з поступовим вигасанням, притаманним сецесійній естетиці (*mf-pp*).

Фінальна частина сонати активна, енергійна та жанрова. Форма фіналу трип'ятичастинна з рисами варіаційності і кодою: $A-B-A_1-B_1-A_2$. Її тематизм синтезовано з матеріалу кількох тем попередніх частин, завдяки чому досягається інтонаційна єдність циклу. Друга тема фіналу (*Meno mosso, alla Marcia*), ритмічно мінлива і тонально нестійка, набуває маршового характеру, завдяки пунктирам, чіткій ритмізації рівними чвертками в басу по хроматичним тетра хордам. Кода підсумовуючого характеру (*Poco moderato e allarg. – Maestoso e pesante assai*) – урочисте утвердження позитивного висновку твору. Таким чином при збереженні тричастинного циклу поємність сонати реалізується на рівні театральної яскравості образів, подієвості, яскравих жанрових опор основних тем, інтонаційних паралелей тематичного матеріалу всього циклу.

Інший підхід до поємності репрезентує Третя соната, завершена композитором 1929 р. і присвячена Б. Лятошинському. Одночастинна Третя соната для фортепіано за настроєвою ліричною образністю, симетричністю архітектоніки та чіткістю ладо-гармонічних змін і переходів демонструє виразну спорідненість із фортепіанними поемами композитора. Соната № 3 менша за об'ємом від одночастинної сонати № 1, і не викликає аналогій зі структурою стисненого в одночастинність циклу вільної сонатної форми. Ознаки сонатної форми представлені в ній достатньо ясно, більше того, вихідне тематичне зерно завдяки своїй багатоелементності і наявності у самій своїй синтаксичній структурі декількох яскравих семантичних мотивів може претендувати на роль монотеми у формі.

Перший двотакт (*Allegro moderato*) наближається до характерних романтичних втілень стихії зла або демонічних образів, завдяки «віолончельно-контрабасовому» регістру, ламаній мелодичній лінії, загрозливо спадаючій по тритонах. Проте з третього такту на її тлі виринає інша тема, котра нагадує ліричні українські пісні. Це початкове протистояння контрастних за змістом тематичних елементів, полярно протиставлених також у фактурі, визначає логіку драматургічного розгортання цілої сонати. Хоча обидва змістовні елементи головної теми експонуються одразу як рівноправні, проте їх подальший розвиток зовсім неоднаковий. Перший, «зловісний елемент» у головній партії проводиться епізодично, швидше у вигляді «пасакального» басу, і то у значно видозміненому вигляді. Більш інтенсивному розвитку піддається другий, «поривчастий», вольовий елемент теми, завдяки чому головна партія в цілому набуває особистісного схвильовано-ліричного характеру, як своєрідний експресивний монолог ліричного героя. Наприкінці головної партії помічаємо драматургійний прийом, аналогічний до Першої сонати – після віртуозної каденції настає різкий експресивний злам і в наступному епізоді (*Pesante*) гострі дисонуючі акорди звучать як невмолимий удар долі (характерна тріольна ритміка ще з П'ятої симфонії Л. Бетовена викликає саме такі асоціації для аналогічних зворотів) і знаменують перехід до побічної партії, яка є ліричним центром. Вона за

своєю образністю і за пісенним типом мелодики викликає досить яскраві паралелі з другим елементом головної теми, тобто та сама лірико-пісенна стихія (*Poco animato*) переноситься на новий етап розвитку.

Змінюється і структура партії – тут представлено репризу тричастинну структуру з динамічною репризою. Середній розділ напружений, декламаційний, з хроматизованими пунктирними, репетиційними та тріольними ходами. Відзначимо, що в побічній, так як і в головній, різко зіставляються образи зла, фатуму – і суб'єктивна лірика, покликана подолати його.

Сфера побічної партії у сонаті найбільш чуттєва, розкішна і піднесена, символіка інтонацій найближча до характерних образів скрябінівської знемоги, хоч і пом'якшена романсово-пісенним тлом (*Meno mosso ed espressivo – Pesante – Allegro non troppo – Poco andante*). Репризне повторення теми сповнене більшого напруження, драматизму і закономірно приводить до неминучого зламу на початку розробки.

В розробці три фази висхідного наростання напруги, кожного разу з більшою амплітудою – і в прямому розумінні (із згущенням фактури, зростанням гучності), і в переносному (щоразу з більшою інтенсивністю опору, поступовим утвердженням експресивно-ліричного мотиву, що досягає все вищої вершини). Зрештою, у третій фазі розвитку розробки басовий мотив, хоч і проходить повністю, в повному інтервальному обсязі, проте радикально змінюється за своїм образним сенсом – у паралельному мажорі, з вирівняними тритоновими ходами в той час, як тема-протистояння досягає свого абсолютного апофеозу. Повторне проведення теми збагачене канонічно-секвенційним викладом теми у прямому виді та його інверсії.

Реприза відносно точна у порівнянні з експозицією, симетрична за розмірами, що очевидно, пояснюється і задумом, логікою розвитку подій – адже у цьому розділі всі теми утверджуються у виключно позитивному ракурсі. Але і Третя соната не дає в коді однозначного висновку: ще раз у первісній своїй фактурі з'явиться «мотив зла» – проте вже на *p*, пісенна тема прозора і невагома. Врешті обидві теми-«антагоністи» зникають, ніби розчиняються у завмираючих акордах.

Виконавська складність цього твору полягає в осмисленні і реалізації жанрово-стильових рис та образного змісту фортепіанної сонати В. Косенка, розумінні її драматургії та особливостей фактури, опанування ускладненим ритмом, гармонічною мовою, зрештою, цілісному охопленні і відтворенні образно-інтонаційної і драматургійної ліній твору.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Сонати, як і вся камерно-інструментальна музика Віктора Косенка, орієнтовані на інтелектуального рафінованого слухача малих, камерних залів. Перед виконавцем постає не лише складне художньо-технічне завдання точного відтворення композиторського тексту і творчої інтерпретації усіх вказівок автора. Їх стилістику слід визначити як модерністично-сецесійну,

оскільки вона характеризується свободою і взаємопроникненням форм, граничним розширенням тонально-гармонічних засобів при збереженні локальних тональних центрів, їй притаманна стрімка мінливість химерної образності, емоційних станів, динамічних та регістрових перепадів, імпровізаційність поєднується з детальною проробкою деталей, у гнучкій взаємодії в ній знаходиться насиченість і лаконізм, рельєф і тло, декоративність, орнаментальність і мова символів, знемога і політність, заклик і лірика.

Фортепіанні сонати Віктора Косенка вперше в Україні були виконані у концерті автором статті 20 червня 2024 у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка та викликали піднесену реакцію слухачів й високу оцінку спеціалістів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Беренбейн І. Міфопоетика сонатної творчості В. Косенка як оприявлення смислу. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2024. № 1(62). С. 92–103.
2. Даценко В. П. Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2020. Вип. 38. С. 143–148.
3. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дисерт... канд. мистецтвознавства, спец. 26.00.01. Київ, 2021. 199 с.
4. Зандрок С. Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ: Муз. Україна, 1975. Вип.10. С. 152–165.
5. Йовенко З. М. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів: (20-і роки). *Українське музикознавство : науково-методичний міжвідомчий щорічник*. Київ, 1968. Вип. 3. С. 199–210.
6. Вавренчук І. А. Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень: дис. на здобуття кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. 215 с.
7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Л.: Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. 271 с.
8. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Монографія. Київ : Наук. думка, 1977. 152 с.
9. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Монографія. Київ: Автограф, 2005. 352 с.
10. Стецюк Р. В. С. Косенко. Науково-популярне видання. Київ : Муз. Україна, 1974. 56 с.
11. Таранченко О. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. № 4 (33). С. 137–145.
12. Шамаєва К. І. До біографії В. С. Косенка : (погляд з ХХІ сторіччя). *Шамаєва К. І. Митці. Освіта. Час: з архівних джерел*. Житомир: Косенко, 2005. С. 69–80.

REFERENCES:

1. Berenbein, I. (2024) Mifopoetyka sonatnoi tvorchosti V. Kosenka yak opryiavlennia smyslu. [Mythopoetics of V. Kosenko's sonata work as a manifestation of meaning]. *Chasopys NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, (Vol. 1(62)), (pp. 92–103). [in Ukrainian].
2. Datsenko, V. P. (2020) Kharakterystyka fortepiannykh tvoriv V. Kosenka zhytomyrskoho periodu roboty maistra. [Characteristics of V. Kosenko's piano works from the Zhytomyr period of the master's work] *Mystetstvoznavchi zapysky*. Kyiv, (Vol. 38), (pp. 143–148). [in Ukrainian].
3. Datsenko, V. P. (2021). Osobystisni determinanty tvorchoi indyvidualnosti Viktora Kosenka. [Personal determinants of Viktor Kosenko's creative individuality]. *Candidate's thesis*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukrainian].

4. Zandrok, S. (1975). Fortepianni sonaty V. Kosenka ta B. Liatoshynskoho. [Piano sonatas by V. Kosenko and B. Lyatoshynsky] *Ukrainske muzykoznavstvo*. Kyiv: Muz. Ukraina, (Vol. 10), (pp. 152–165). [in Ukrainian].
5. Yovenko, Z. M. (1968). Fortepianna tvorchist ukrainskykh radianskykh kompozytoriv: (20-i roky). [Piano works of Ukrainian Soviet composers: (1920s).] *Ukrainske muzykoznavstvo: naukovu-metodychnyi mizhvidomchy shchorichnyk*. Kyiv, (Vol. 3), (pp.199–210). [in Ukrainian].
6. Vavrenchuk, I. A. (2015). Ukrainska muzychna setsesiia: heneza ta typolohiia vtilen. [Ukrainian Musical Secession: Genesis and Typology of Incarnations]. *Candidate's thesis*. Lviv: LDMA im. M. V. Lysenka. [in Ukrainian].
7. Kozarenko, O. (2000). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy. [The phenomenon of the Ukrainian national musical language] Lviv: Naukove tovarystvo imeni T. Shevchenka. [in Ukrainian].
8. Oliinyk, O. (1977). Fortepianna tvorchist V. S. Kosenka. [Piano works of V. S. Kosenko] Monohrafiia. Kyiv : Nauk. dumka. [in Ukrainian].
9. Rzhevskia, M. Yu. (2005). Na zlami chasiv. Muzyka Naddnyprianskoi Ukrainy pershoi tretyny KhKh stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy. [At the turn of the times. Music of Dnieper Ukraine in the first third of the 20th century in the socio-cultural context of the era] Monohrafiia. Kyiv: Avtohrاف.
10. Stetsiuk, R. (1974). V. S. Kosenko. [V. S. Kosenko] Naukovo-populiarne vydannia. Kyiv : Muz. Ukraina. [in Ukrainian].
11. Taranchenko, O. (2016). Dolia myttsia v realiiakh kulturno-istorychnykh protsesiv pershoi polovyny KhKh stolittia: Fedir Yakymenko, Viktor Kosenko, Mykhailo Verykivskyi. [The fate of the artist in the realities of cultural and historical processes of the first half of the 20th century: Fedir Yakymenko, Viktor Kosenko, Mykhailo Verykivskyi]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. K.: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, (Vol. 4 (33)), (pp.137–145). [in Ukrainian].
12. Shamaieva, K. I. (2005). Do biohrafii V. S. Kosenka: (pohliad z KhKhI storichchia). [To the biography of V. S. Kosenko] *Shamaieva K. I. Myttsi. Osvita. Chas: z arkhivnykh dzherel*. (pp. 69–80). Zhytomyr: Kosenko, [in Ukrainian].