

УДК 78.421;78.25

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-13

Федина Ростислав Костянтинович
аспірант кафедри спеціального фортепіано,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0000-6658-1002>

ФОРТЕПІАННА СОНАТА № 1 ВІКТОРА КОСЕНКА: ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Фортепіанні сонати Віктора Косенка, належачи до вищих здобутків модерної української фортепіанної музики першої третини ХХ століття, виконуються не часто. Лише через сто років після створення починається їх «виконавський ренесанс». Інтерпретаційна складність фортепіанної сонати № 1 інспірує потребу наукового осмислення засадничо важливого питання: Як пізнається музичний твір піаністом-виконавцем і як у процесі власного виконання виникає відповідна до композиторського тексту інтерпретаційна версія-тлумачення? Оскільки до сфери уваги піаніста-виконавця потрапляє не лише стабільний, зафіксований у нотах композитором музичний текст, але й створені виконавцями інтерпретаційні версії – мобільні варіанти різних виконавських «прочитань», важливим є розуміння джерел формування творчого світогляду, а також загальномузичних та індивідуальних стильових доміант у фортепіанному мистецтві Віктора Косенка – композитора й видатного піаніста.

Мета розвідки – проаналізувати виконавсько-інтерпретаційну модель фортепіанної сонати № 1, ор. 13 В. Косенка в контексті герменевтичного та евристичного підходів.

Практичне значення розвідки полягає в дослідженні феноменології виконавської інтерпретації сонат В. Косенка. Із цієї позиції важливими є усвідомлення джерел формування творчого світогляду, загальномузичних та індивідуальних стильових доміант, еволюційних процесів сонатного жанру в українській музиці першої третини ХХ століття загалом та в доробку В. Косенка зокрема.

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

Fedyna Rostyslav. Viktor Kosenko's First Piano Sonata: Performance-Interpretation Aspect

Viktor Kosenko's piano sonatas, belonging to the highest achievements of modern Ukrainian piano music of the first third of the 20th century, are not performed often. Only a hundred years after their creation did their "performance renaissance" begin. The interpretative complexity of Piano Sonata No. 1 inspires the need for scientific understanding of a fundamentally important question: How is a musical work recognized by a pianist-performer and how does an interpretative version-interpretation corresponding to the composer's text arise in the process of his own performance? Considering that the pianist-performer's sphere of attention includes not only the stable musical text recorded in the notes by the composer, but also the interpretative versions created by the performers – mobile variants of various performing "readings", understanding the sources of the formation of the creative worldview, as well as the general musical and individual style dominants in the piano art of Viktor Kosenko – a composer and an outstanding pianist – is important.

The purpose of the investigation is to analyze the performance-interpretation model of the Piano Sonata No. 1, op. 13 by V. Kosenko in the context of hermeneutic and heuristic approaches.

The practical significance of the investigation lies in the study of the phenomenology of the performance interpretation of V. Kosenko's sonatas. From this point of view, it is important to understand the sources of the formation of a creative worldview, general musical and individual

style dominants, evolutionary processes of the sonata genre in Ukrainian music of the first third of the 20th century in general and in the work of V. Kosenko in particular.

Key words: *musical secession, V. Kosenko's sonatas, interpretation, musical-figurative content, poetics, melodization of texture.*

Вступ. Фортепіанна творчість Віктора Косенка в контексті українського мистецтва першої третини ХХ століття належить до вищих надбань європейської піаністичної культури. Яскраво спалахнувши як піаніст-виконавець і композитор, В. Косенко дивом залишився поза лабетами політичних репресій. Однак десятиліттями творчість композитора тенденційно трактувалася офіційним музикознавством із позицій «соцреалізму» (що має місце в дослідженнях С. Зандрок, З. Йовенко, В. Клини, О. Олійника, Р. Стецюк та ін.). Уникаючи не толеровані офіційною доктриною модерністичні стильові моделі та новітні виразові засоби, музикознавці зміщували акценти в тих чинниках, які вплинули на формування особистості композитора, чим штучно обмежували образний зміст його композицій. І хоч протягом останнього двадцятиліття з'явилася низка нових досліджень, присвячених різноманітним аспектам творчого доробку В. Косенка, вантаж закостенілих тенденцій минулого все ще дається взнаки. Відповідне образно-стильове трактування потрібне для пошуку оптимальної інтерпретаційної моделі. Адже, як слушно зазначає професор В. Москаленко, «в нотному тексті твору композитора фіксується лише деяке «русло», берегами якого спрямована і водночас обмежена течія музичної думки і, значною мірою, її естетичні властивості – все це відтворюється музикантом-інтерпретатором кожного разу заново». Учений доводить, що «музичне інтерпретування – це «інтелектуально організована діяльність музичного мислення, яка скерована до розкриття виразово-змістовних можливостей музичного твору»¹.

Матеріали та методи. Осмислення феноменології виконавської інтерпретації сонат В. Косенка варто розпочати з усвідомлення джерел формування творчого світогляду композитора. На цей аспект звертають увагу у своїх розвідках К. Шамаєва², О. Таранченко³, М. Ржевська⁴ та ін. Важливим джерелом є також мемуари композитора й епістолярні джерела. Стильові риси музики Косенка висвітлюється в працях О. Козаренка⁵, І. Вавренчук⁶, І. Беренбейн⁷, еволюцію сонатного жанру в українській музиці першої

¹ Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 21: Музичний твір як творчий процес. С. 10.

² Шамаєва К. І. Музичне життя Житомира в 1919–1921 роках. *Шамаєва К. І. Митці. Освіта. Час : з архівних джерел*. Житомир, 2005. С. 48–61.

³ 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. Науковий журнал*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. № 4 (33). С. 137–140.

⁴ Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2005. 426 с.

⁵ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. 271 с.

⁶ Вавренчук І. А. Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2015. 215 с.

⁷ Беренбейн І. Міфопоетика сонатної творчості В. Косенка як оприявлення смислу. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2024. № 1 (62). С. 92–103.

третини ХХ століття загалом та в доробку В. Косенка, зокрема, досліджують Л. Свірідовська⁸, Н. Пастеляк⁹, Л. Ланцута¹⁰), окремі аспекти виконавської рецепції розглядають М. Чернявська¹¹, Л. Більчинський¹², І. Юдкін-Ріпун¹³.

З метою формування інтерпретаційного аналізу сонати № 1 В. Косенка застосовано такі 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.

Результати. Розглядаючи чинники формування творчої особистості композитора-піаніста Віктора Косенка, бачимо визначальну роль варшавського періоду навчання в польських педагогів Юзефа Юдицького, який (за спогадами самого композитора) надав його знанням систематичності, під керівництвом якого він опановує техніку гри і створює перші композиції. Особливо ж серйозні успіхи здобуває юний Косенко завдяки заняттям у професора Варшавської консерваторії Александра Міхаловського – очільника однієї з провідних піаністичних шкіл початку ХХ століття, випускника Ляйпцізької консерваторії, учня І. Мошелеса і К. Таузіга. До цього ж часу належать спілкування й уроки у Всеволода Буюклі – одного з провідних виконавців-скрябіністів, подібного до Косенка за психотипом і світовідчуттям. Сюди ж варто віднести враження від відвідин концертів Ф. Бузони, Й. Гофмана, С. Рахманінова, Ф. Крейсlera.

Формування музичного світогляду В. Косенка у Варшаві стало визначальним для розвитку його музичних уподобань і композиторського стилю. Знаменно, що серед усіх композиторів-романтиків особливо значимими були твори Ф. Шопена. Ще до навчання у професора А. Міхаловського на нього вплинув загальний пієтет до творчості польського романтика, справжній культ, який панував у Варшаві.

В. Косенка пов'язує з музикою Ф. Шопена дуже багато чинників. Передусім це експресивний емоційний драматизм творів, де переважають ліричні та лірико-драматичні образи, а витонченість і мелодійність фортепіанної фактури полонять своєю пластичністю та красою. З баладами Ф. Шопена асоціюється поемний принцип одночастинної форми сонат В. Косенка, з ноктюрнами – використання різноманіття поліритмії мелодичних фактур. Обидва композитори залишили опуси концертних етюдів, які маніфестують художньо-технічні виклики свого часу, а також фортепіанні сонати, які теж мають багато спільного. В. Косенко у фактурі фортепіанних сонат використовує і розвиває багато подібних технічних прийомів, зокрема октавно-акордові комплекси, широкі

⁸ Свірідовська Л. М. Стилістика модерну в українській фортепіанній мініатюрі. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2005. № 3. С. 86–89.

⁹ Пастеляк Н. Трансформація поемних засад мислення в одночастинних сонатах В. Косенка. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. праць*. Луцьк, 2010. С. 101–111.

¹⁰ Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1998. 18 с.

¹¹ Чернявська М. Аксиологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки : автореф. дис. ... канд. пед. наук, спец. 03.00.04. Київ : КДІК, 1996. 20 с.

¹² Більчинський Л. До питання про інтерпретацію творів В. С. Косенка. *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років. До 100-річного ювілею*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 51–57.

¹³ Юдкін-Ріпун Ігор. Феноменологія культури як методологія інтерпретації. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 352 с.

арпеджіювані пасажі, поліфонічну фактуру паралельних вокалізованих ліній, виконання яких потребує бездоганно-довершеної піаністичної майстерності.

Традиції польської фортепіанної школи отримують подальший розвиток у процесі навчання у відомої піаністки-педагога Ірини Міклашевської, випускниці Варшавської консерваторії, яка стажувалась у Л. Крейцера в Берліні. «Навчання у цієї педагогині мало велике значення для формування не тільки піанізму, але й музично-естетичних поглядів В. Косенка. У репертуарі І. Міклашевської поряд з творами Ф. Шопена, Ф. Ліста значне місце посідала музика Й. Брамса, М. Рegera, С. Франка, К. Дебюссі, М. Равеля. Згодом популяризація сучасного музичного мистецтва стане одним з основних напрямків багатогранної діяльності В. Косенка», – констатує Л. О. Гришко-Ратьковська¹⁴. До формування музично-стильових засад слід додати концертні програми з творів О. Скрибіна, Ф. Стравінського, С. Прокоф'єва, К. Дебюссі, Г. Малера, Р. Штрауса та ін.

Із цією потужною базою В. Косенко стартував у самостійне творче життя: перший сольний фортепіанний речиталь (червень 1919 року), перший авторський концерт (9 вересня 1922 р.). Творчий доробок знаменувався появою таких творів, як 2 поеми-легенди (1921), 3 сонати (1922, 1924, 1926–1930) для фортепіано, низки камерних ансамблів: Соната для віолончелі та фортепіано (1923), Тріо та Соната для скрипки і фортепіано (1927), Соната для альту та фортепіано (1928) тощо.

Щодо окреслень стилістики його творчості, то найчастіше зустрічаємо визначення в площині ознак романтичного та постромантичного напрямку. Тим часом В. Даценко стверджує, що «В. Косенка, як і Б. Лятошинського, необхідно розглядати як одного з творців канону українського модернізму, хоча й не найрадикальнішої його гілки»¹⁵.

У випадках спроб трактування творчості В. Косенка з позицій романтизму виникає надто багато рис і ознак, які явно виходять за його межі та, безсумнівно, є анахронізмом в культурному контексті місця й часу. Натомість широке поняття модернізму як потужного комплексу постромантичних стилістик, які в різний спосіб протиставляються романтизму, не дає потрібних орієнтирів для конкретики. У прагненні віднайти найповнішу стильову характеристику зустрічаємо й такі означення: «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»¹⁶.

Як відомо, доба модерну відкриває завісу над прихованими духовними інтенціями музично-виконавського мистецтва ХХ ст. Ідеться, зокрема, про виконавський інтелектуалізм, волю до духовного зосередження, споглядання артистично безкорисливої краси, а також про нове відчуття звуку, ба більше, культ звуку. Властиво ці якості, примножені на віртуозно-технічну досконалість, визначатимуть подальший поступ музично-виконавського мистецтва у ХХ ст.¹⁷

¹⁴ Гришко-Ратьковська Лариса. В. Косенко – професор Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. *Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Науковий вісник. Збірник наукових праць*. Вип. 87. Київ, 2014. С. 239.

¹⁵ Даценко В. П. Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2020. Вип. 38. С. 145.

¹⁶ Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка : дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. 26.00.01. Київ, 2021. С. 76.

¹⁷ Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : монографія. Львів : АСВ, 2011. 185 с.

У музиці композитора відбилися риси сецесії: культ краси як провідна ідея стилю; у сфері змісту – інтимна лірика, духовність, символіка, зближення музики з ліричною поезією, неоднозначність і химерність, елегійність, споглядальність і патетика, екстатичність; використання, перетворення або стилізація елементів інших стилів; декоративність звучання. Панівним типом викладу стає фігуративність. Встановлюється рівноправність рельєфу і тла, їх перетікання одне в одне; увага до звукових барв, що досягається на фортепіано колористичним співставленням вишуканих фактурних формул; гармонія – виразна, барвіста, тонально-гармонічному плану притаманна інтенсивна модуляційність. Ритм також стає важливим виразовим фактором і набуває індивідуального трактування. У музичному розвитку та формі творів відчутне розмивання конструкції, стирання меж між експозиційним і розробковим матеріалом¹⁸.

Фортепіанна соната № 1, ор. 13 b-moll постала у 1922 році. Варто зважити на існування двох авторських версій цього твору. Попри те що є суперечки щодо первинності цих версій, на мій погляд, саме перша версія сонати найбільше відповідає композиторському інваріанту (в ній відсутні скорочення, які є в другій редакції).

Перед виконавцем постає доволі масштабний і складний фортепіанний твір, драматургія якого містить як риси сонатного allegro, так і ознаки одночастинного сонатного циклу. За логікою сонатної форми маємо тут вельми розгорнуту композицію, у якій структурно й функціонально окреслений кожен з основних розділів – експозиція, розробка, реприза, кода. Отже, твір має закінчену побудову зі своїми внутрішніми закономірностями розвитку, але й у межах цих розділів виникають яскраві епізоди, що контрастують між собою на різних рівнях: тональному, темповому та метроритмічному.

Експозиція може трактуватись як відносно закінчена перша частина, епізод Lento – як початок другої, повільної частини, розгорнутої самостійної форми; початковий розділ динамізованої репризи може в цьому випадку розглядатись як ремінісценція першої частини, котра приводить до віртуозного фіналу (епізод Presto), в сонатній формі він виконує роль коди (або другої розробки).

Вступ епічного характеру (Grave, *veloce*) відкриває експозицію, поєднуючи два протилежних начала – сміливий розлогий низхідний октавний пасаж і каскад тремолоючих хроматизованих акордів. У другій редакції використовується позначення *rubato*, що дає можливість виконавцю проартикулювати велике енергетичне напруження за допомогою динаміки гучності й часу. Бурхлива стрімка тема головної партії (Drammatico, Allegro moderato, *ff*) одразу піддається інтенсивному розвитку з достатньо виразними образно-емоційними модифікаціями, типовими для поемного способу мислення. Їй притаманна примхлива експресивна ритміка, перемінна метрична організація (5/4, 4/4, 3/4), а подальший виклад містить повторні проведення з тональними зміщеннями в октавних та акордових дублюваннях мелодичних ліній наступних розділів (Più mosso, Agitato, Allegro moderato).

Початок головної партії потребує від піаніста-виконавця чіткого окреслення в лівій руці нижнього і верхнього звука у фактурі, що має виразну конфігурацію хвилі. Це важливо, оскільки під час виконання теми *più mosso* власне ці ноти, артикульовані в басу, а далі в середньому голосі, формують типову семантику трагізму. Велику роль у виконавській формі відіграє мінлива зміна темпоритму в експозиції сонатного allegro, що має творчо відчувати піаніст, відтворюючи образно-інтонаційний зміст сонати. Особливої

¹⁸ Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'яному мистецтві ХХ сторіччя : підручник. Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2014.

уваги виконавця потребує перехід до побічної партії, де з'являється хоральний виклад *cantabile*.

Побічна партія (*Moderato cantabile*) збігається з утвердженням паралельної тональності *Des-dur* та несподіваною зміною фактури, що внаслідок призводить до рельєфного окреслення контрастного образу. Тут варто звернути увагу на остинатне звучання басового *des* упродовж 9 тактів, на тлі якого відбуваються гармонічні зсуви. Наступний тематичний епізод (*Allegro moderato tranquillo*, *p*) трактуємо як першу заключну тему, зважаючи на урочисто-маршовий характер і виразну інтонаційну (але не емоційно-образну) спорідненість із головною темою, яка виявляється через прослуховування партії лівої руки. Після чергового образного перевтілення мотиву-ядра (виразно-вольового) наступає ще одне відсторонення – декілька тактів у характері ноктюрна; це швидкоплинне видіння поступається місцем утвердженню певної смислової вершини – епізоду з ремаркою *con affeto*, що семантично ґрунтується на характерному для індивідуального авторського стилю В. Косенка закличному звороті (якщо її порівняти, наприклад, з поемою «Заклик» чи поемою-легендою № 2). Виконавцеві варто звернути увагу на численні ознаки поемної драматургії вже в цьому першому значнішому розділі сонати: інтенсивну видозміну початкового мотиву-ядра, котрий виконує роль монотеми; згущеність «тематичного калейдоскопу» побічної партії і характерну для поемності редукцію дії; наявність виразних жанрово-стильових асоціацій (ноктюрн, баркарола) та ораторськи-патетичних зворотів (зітхання, імперативно-наказовий, заклик). Ті самі риси поемності наявні і в подальших розділах.

Серединний розділ (*Lento-Andantino-Larghetto-Allegro moderato-Agitato*) можна трактувати як фазову розробку з хвилями наростання, що природно відтворює сферу поемності. У цьому розділі важливо розкрити авторські ремарки *ben marcato*, тему ведучого голосу варто проінтонувати в окресленій співучості, виявляючи ноктюрнову природу цього матеріалу та гнучко втілюючи вимогу *rosso a rosso più animato*, не гублячи при цьому почуття міри та смаку.

Цікаво переосмислений за драматургійною функцією у формі і за умовною поемною фабулою епізод *Presto* (друга розробка, або за логікою сонатного циклу – фінал). Після ствердження початкового образу в репризі друга побічна тема проходить у видозміненому вигляді і приводить до короткої віртуозної каденції. Здавалося б, створені всі передумови до завершення твору на найвищій позитивній ноті, конфлікт розв'язаний і можна прийти до заспокоєння. Однак раптово виникає наступний епізод, акцентований, загрозливий. Він уособлює жорсткий експресивний стан, побудований на характерних темах-символах зла – хроматичному низхідному ході в басах, інверсії теми *Dies irae*, завуальованій у стрімкому фактурному розгортанні в партії правої руки. Цим створюється ефект різкого експресивного зламу після досягнутої відносної гармонії, розпочинається новий виток спіралі, як це часто трапляється в літературних поемах романтизму, коли після, здавалось би, досягнутого вирішення отримується протилежний образний результат і виникає знаменитий романтичний ефект недомовленості замість життєствердного фіналу.

Виконавець вирішує цілу низку технічних проблем, серед яких безперервний рух розділів *presto*, поліритміка незалежних фактур, хвилеподібна динаміка гучності, не гублячи при цьому художнього сенсу музики. Потрібно уникнути екзерсисного характеру в інтерпретації непростого піаністичного матеріалу, який передбачає вияв усіх аспектів виконавської майстерності. Цей епізод за масштабом приблизно дорівнює всій

попередній репризі. Його розв'язка наступає так само несподівано, як він і з'явився, – після кульмінації виринає з глибини урочиста тема *Andante affetuoso*, що поступово набуває знайомих обрисів головної партії, лише пунктирно загострених і рельєфно «збільшених».

Висновки. Фортепіанні сонати В. Косенка, зокрема його Перша фортепіанна соната, досі не посідають належного місця в українському педагогічному та концертному репертуарі. Підсумовуючи спостереження музикознавців, біографів та власні виконавські спостереження, слід визнати, що Соната для фортепіано № 1, як і вся камерно-інструментальна музика Віктора Косенка, орієнтована на інтелектуального рафінованого слухача малих залів. Її стилістику слід визначити як сецесійну, адже вона характеризується свободою і взаємопроникненням форм, граничним розширенням тонально-гармонічних засобів зі збереженням локальних тональних центрів, їй притаманна стрімка мінливість химерної образності, емоційних станів, динамічних і регістрових перепадів, імпровізаційність поєднується з детальною проробкою деталей, у гнучкій взаємодії в ній перебуває насиченість і лаконізм, декоративність, орнаментальність і мова символів, знемога і політність, заклик і лірика.

Виконавська складність полягає в осмисленні жанрово-стильових рис та образного змісту фортепіанної сонати Косенка, розумінні її драматургії та особливостей фактури, опануванні ускладненим ритмом, гармонічною мовою, зрештою, у цілісному осмисленні образно-інтонаційної особливості твору. Перед виконавцем стоїть складне художньо-технічне завдання точного відтворення композиторського тексту і творчої інтерпретації усіх вказівок автора. Усі три фортепіанні сонати Віктора Косенка вперше в Україні були виконані в концерті автором статті 20 червня 2024 року у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка та викликали високу оцінку слухачів.

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. Більчинський Л. До питання про інтерпретацію творів В. С. Косенка. *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років. До 100-річного ювілею*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 51–57.
3. Вавренчук І. А. Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2015. 215 с.
4. Гришко-Ратьковська Лариса. В. Косенко – професор Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. *Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Науковий вісник. Збірник наукових праць*. Вип. 87. Київ, 2014. С. 236–248.
5. Даценко В. П. Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2020. Вип. 38. С. 143–148.
6. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка : дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. 26.00.01. Київ, 2021. 199 с.
7. Зандрок С. Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ : Муз. Україна, 1975. Вип. 10. С. 152–165.
8. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'яному мистецтві ХХ сторіччя : підручник. Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с. іл.
9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. 271 с.
10. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1998. 18 с.
11. Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 21: Музичний твір як творчий процес. С. 10–17.

12. Пастеляк Н. Трансформація поемних засад мислення в одночастинних сонатах В. Косенка. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Зб. наук. праць*. Луцьк, 2010. С. 101–111.
13. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2005. 426 с.
14. Свірідовська Л. Еволюція жанрів фортепіанної музики В. Косенка. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*. 2015. № 1 (24). С. 22–26.
15. Свірідовська Л. М. Стилїстика модерну в українській фортепіанній мініатюрі. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2005. № 3. С. 86–89.
16. Таранченко О. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. № 4 (33). 2016. С. 137–140.
17. Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : монографія. Львів : АСВ, 2011. 185 с.
18. Чернявська М. Аксіологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки : автореф. дис. ... канд. пед. наук, спец. 03.00.04. Київ : КДК, 1996. 20 с.
19. Шамаєва К. І. Музичне життя Житомира в 1919–1921 роках. *Шамаєва К. І. Митці. Освіта. Час : з архівних джерел*. Житомир, 2005. С. 48–61.
20. Юдкін-Ріпун Ігор. Феноменологія культури як методологія інтерпретації. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 352 с.

