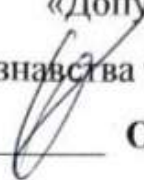


КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ХОРЕОГРАФІЇ
КАФЕДРА МУЗИКОЗНАВСТВА ТА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

«Допущено до захисту»:

Завідувач кафедри музикознавства та музичної освіти


Ольга ОЛЕКСЮК

Протокол засідання кафедри № ____ від «__» _____ 2025 р.

СЛОБОДЯНЮК ІРИНА РОМАНІВНА

**ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІКТОРА КОСЕНКА В
КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАНОЇ ШКОЛИ**

Кваліфікаційна робота зі спеціальності

025 «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»

Освітньо-професійна програма **025.00.01 «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»**

Науковий керівник:

Олексюк Ольга Миколаївна,

доктор педагогічних наук,

професор, завідувач кафедри

музикознавства та музичної освіти

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА ПОЧАТКУ XX	
СТОЛІТТЯ.....	6
1.1 Тенденції розвитку фортепіанної школи в Україні першої половини XX століття.....	6
1.2 Період розквіту Київської фортепіанної школи (1913-1934 рр.).....	16
1.3 Культурне та мистецьке життя Житомирщини кінця XIX – початку XX століття.....	22
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ВІКТОРА	
КОСЕНКА.....	27
2.1 Становлення життєтворчого шляху Віктора Косенка.....	27
2.2 Сольна й ансамблева діяльність у виконавській практиці митця.....	32
2.3 Віктор Косенко – майстер акомпанементу і сценічного партнерства.....	38
2.4 Супровід до німого кіно як форма творчого самовираження Віктора Косенка.....	41
РОЗДІЛ 3. ВНЕСОК ВІКТОРА КОСЕНКА У ФОРМУВАННЯ	
УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ПЕДАГОГІКИ.....	43
3.1 Педагогічна діяльність Віктора Косенка: географія та інституції викладання.....	43
3.2 Педагогічна лабораторія Віктора Косенка.....	49
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62

ВСТУП

Актуальність дослідження. Віктор Косенко – видатна постать в історії української музичної культури першої третини ХХ століття. Його багатогранна діяльність охоплює виконавську, композиторську та педагогічну сфери, кожна з яких залишила помітний слід у становленні та розвитку національної фортепіанної школи. Незважаючи на значний інтерес дослідників до його творчості, у сучасному музикознавстві переважно зосереджують увагу на композиторській спадщині митця, тоді як виконавсько-педагогічна складова його діяльності досі залишається в тіні.

Необхідність вивчення цієї проблематики зумовлюється тим, що Віктор Косенко як піаніст і педагог формував виконавські та методичні засади, що стали вагомою складовою української фортепіанної традиції. Аналіз його інтерпретаційної манери, репертуарних уподобань, підходів до ансамблевого та концертмейстерського музикування, а також педагогічної концепції дає змогу відтворити цілісну картину еволюції української фортепіанної школи першої половини ХХ століття. Звернення до виконавсько-педагогічної спадщини Віктора Косенка має не лише історико-музикознавче, а й практичне значення. Це зумовлюється тим, що його методичні принципи й досвід сценічної діяльності становлять цінний ресурс для сучасних музичних педагогів та виконавців.

Таким чином, актуальність дослідження виконавсько-педагогічної діяльності Віктора Косенка у контексті розвитку української фортепіанної школи є своєчасним і важливим як для розширення наукових знань про українське музичне мистецтво ХХ століття загалом, так і для збагачення сучасної педагогічної практики.

Мета дослідження. Виявити характерні риси виконавської та педагогічної діяльності Віктора Косенка, з'ясувати її роль у розвитку української фортепіанної школи.

Завдання дослідження:

- схарактеризувати основні етапи розвитку української фортепіанної школи початку XX століття;
- окреслити культурно-мистецьке середовище Житомирщини кінця XIX-початку XX століття;
- проаналізувати життєвий і творчий шлях Віктора Косенка, виявити основні чинники становлення його виконавського стилю;
- визначити характерні риси ансамблевої та концертмейстерської діяльності композитора і піаніста;
- проаналізувати педагогічну діяльність Віктора Косенка, визначити її географію, інституційну базу, методи та принципи викладання.

Об'єкт дослідження – українська фортепіанна школа першої третини XX століття.

Предмет дослідження – виконавська та педагогічна діяльність Віктора Косенка в контексті розвитку української фортепіанної школи.

Методи теоретичного дослідження:

- історико-біографічний – для вивчення життєвого шляху та творчої діяльності Віктора Косенка в контексті розвитку української музичної культури першої третини XX століття;
- джерелознавчий – для опрацювання архівних матеріалів, спогадів сучасників, епістолярної спадщини та публікацій, що стосуються виконавської та педагогічної діяльності композитора;
- метод культурно-історичної інтерпретації – для розкриття впливу суспільно-історичних і культурних чинників на формування виконавського стилю та педагогічних принципів В. Косенка;
- музично-теоретичний – для дослідження виконавських інтерпретацій репертуару та педагогічних творів композитора;
- метод систематизації та узагальнення – для підсумку отриманих результатів та формування цілісної наукової концепції.

Наукова новизна полягає у комплексному аналізі виконавсько-педагогічної діяльності Віктора Косенка, систематизації особливостей його фортепіанного стилю та узагальненні педагогічних принципів, що стали основою формування національної педагогіки.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання отриманих результатів у навчально-методичній роботі музичних закладів різних рівнів, підготовці лекційних курсів з історії української музики та фортепіанної педагогіки, у практичній діяльності викладачів-піаністів, а також у формуванні репертуарних рекомендацій для учнів мистецьких шкіл та студентів закладів вищої музичної освіти.

Апробація результатів дослідження. Результати кваліфікаційної роботи були представлені на таких наукових конференціях та опубліковані в науковому журналі:

- XI Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (Київ, 16.05.2025 р.) – «Виконавсько-педагогічна діяльність Віктора Косенка в контексті розвитку української фортепіанної школи».
- XIII Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція студентів та аспірантів «Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури» (Київ, 23.05.2025 р.) – «Виконавсько-педагогічна діяльність Віктора Косенка в контексті розвитку української фортепіанної школи».
- Олексюк, О., & Слободянюк, І. (2025). ПЕДАГОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ ВІКТОРА КОСЕНКА. *Молодий вчений*, 6 (137).
<https://doi.org/10.32839/2304-5809/2025-6-137-1>

Структура кваліфікаційної роботи. Робота складається із вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел. Загальна кількість сторінок у кваліфікаційній роботі – 70 сторінок, обсяг основного тексту – 59 сторінок. Список використаних джерел налічує 80 позицій.

РОЗДІЛ 1.

УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

1.1 Тенденції розвитку фортепіанної школи в Україні першої половини XX століття

Двадцяте століття стало для людства періодом глибоких протиріч і водночас яскравих досягнень. Воно позначене драматичними історичними подіями, кризами та національними конфліктами, що істотно вплинули на духовний розвиток суспільства. Водночас, цей період характеризується інтенсивним зростанням у сфері науки, культури й мистецтва, що створювало нові можливості для розкриття творчого потенціалу особистості.

У загальній освітньо-навчальній думці XX століття відбулися суттєві трансформації: з'явилися авторські методики та альтернативні освітні програми, виникли цілі педагогічні школи. У центр навчального процесу дедалі більше висувалася особистість з її індивідуальними здібностями та потребами. Це зумовило перехід до антропологічної парадигми освіти, яка орієнтувалася на розвиток не лише знань і вмінь, а й духовного світу людини [21, с. 144].

Стрімкий розвиток інформаційно-комунікаційних технологій та процеси глобалізації поставили перед освітою нові завдання. Постала необхідність вдосконалення навчальних систем і водночас розширення міжнародного обміну культурно-освітніми досягненнями. Особливого значення набувало представлення національних мистецьких концепцій, адже саме вони втілювали неповторний досвід яскравих особистостей – педагогів і виконавців.

У цьому контексті українська фортепіанна школа стала вагомим явищем світової музичної культури, адже вона поєднала європейські традиції з власною самобутньою художньою мовою. Її розвиток відбувався у тісному зв'язку з історією суспільного й культурного життя, становленням національної педагогіки та музично-освітнього процесу. Впродовж XX століття вона

формувалася у взаємодії з іншими музично-педагогічними напрямками, поступово «вплітаючись» у загальний український культурний простір.

Варто згадати концепцію, висловлену Н. Гуральник у праці «Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки», де авторка пов'язує сам термін «фортепіанна школа» із формуванням поняття «музична педагогіка». На її думку, саме на межі ХІХ-ХХ століть в українському та європейському музичному просторі виникає потреба у фіксації професійних принципів навчання гри на інструменті як окремої педагогічної галузі. Таким чином, «фортепіанна школа» перестає бути лише умовною сукупністю виконавців, а постає як цілісна педагогічна система із своїми традиціями, методами й стильовими ознаками [20].

Термін «фортепіанна школа» охоплює широкий спектр виконавської діяльності: сольне та ансамблеве музикування, концертмейстерську практику, акомпаніаторське мистецтво. Усі ці форми спрямовані на розвиток професійної майстерності і мають виховне й разом з тим культуротворче значення, оскільки сприяють формуванню художнього смаку, естетичних цінностей і духовного світогляду.

«Протягом свого існування фортепіанна школа виконувала функцію творення музичної культури України, виявляючи потужні потенційні можливості. Сутність мистецтва належить до тих проблем, які залишаються соціально значущими впродовж століть, починаючи від його зародків. В кожному історичному епоху народжувались нові погляди на мистецтво, яке своєрідно усвідомлювалось всією спільнотою відповідно до актуальних проблем свого часу, певних запитів та ідеалів» – зазначає Н. Гуральник [21, с. 17].

У ХІХ-ХХ століттях фортепіанна школа в Україні взяла на себе відповідальність за формування національної музичної культури й гідно реалізувала цю місію. Вона стала окремим суб'єктом культурного життя, поєднавши педагогіку, виконавство й просвітництво. Її успішність безпосередньо залежала від історичного періоду, від рівня розвитку суспільства

та громадянської позиції митців, які брали на себе роль не тільки педагогів чи виконавців, а й провідників духовності та культури.

У процесі культуротворення XX століття першорядну роль відігравали піаністи. Від їхніх перших виступів у просвітницьких концертах до формування високопрофесійної піаністичної освіти минуло небагато часу, але саме вони заклали підвалини сучасної фортепіанної школи. Проте, незважаючи на їхній внесок, у вітчизняній історико-музикознавчій науці ще довгий час зберігалася певна недооцінка значущості фортепіанної школи як самостійного явища. Причина цього, на наш погляд, полягає не у відсутності професійного рівня чи у складності визначення її особливостей, а у специфічному гуманістичному характері цього явища. Фортепіанна школа не обмежується одним чи двома поколіннями музикантів – вона є довготривалим культурним процесом, що розгортався протягом багатьох десятиліть, відображаючи ідеали та духовні пошуки суспільства.

Історичні витoki української національної музичної школи сягають ще доби Києво-Могилянської академії – унікального освітнього й культурного осередку, який упродовж XVII-XVIII століть був головним центром формування духовного й мистецького життя України. Уже на початку XIX століття в академії функціонував клас інструментальної музики, де поряд із нотним співом здійснювалася початкова підготовка музикантів-практиків. Хоч ці класи проіснували лише до 1819 р. і були ліквідовані внаслідок реформ, сама ідея систематичного музичного виховання в стінах вищого навчального закладу стала важливим поштовхом для подальшого розвитку професійної музичної освіти в Україні [45].

Протягом XIX століття цей процес поступово набував нових форм. Вагомий внесок у становлення національної музичної культури здійснив М. Лисенко, який поєднав композиторську діяльність із педагогічною та громадською. Саме він заклав підвалини української національної музичної школи, поєднавши академічну традицію з опорою на народнопісенну основу.

Його діяльність створила передумови для появи нового покоління педагогів і виконавців, серед яких були й піаністи.

Початок XX століття ознаменувався якісним злетом у розбудові української музичної культури. Період Української Народної Республіки став часом накопичення перспективних музично-педагогічних ідей і водночас утвердження концепції української національної школи. У цьому процесі першорядна роль належала видатним композиторам і піаністам: В. Косенку, Я. Степовому, Б. Яворському, які продовжили й розвинули традиції, закладені М. Лисенком. Вони розширювали український музичний репертуар, формували принципи професійного навчання піаністів та експериментували з поєднанням педагогічної та виконавської діяльності.

У 1920-1930-х роках розвиток музичної педагогіки в Україні відбувався у складних соціокультурних умовах. Л. Проців згадує, що на Наддніпрянщині цей період характеризувався інтенсивним експериментуванням і новаторством, тоді як у Галичині музична освіта постала як форма боротьби за збереження й розвиток української культури. Тут відбувалося становлення альтернативної системи музичного виховання, що мала виразне національне спрямування й прагнула утвердити власну, відмінну від польської чи австрійської, педагогічну традицію. Таким чином, розвиток фортепіанної школи в Україні відбувався неоднорідно: з одного боку – як частина радянської системи освіти, а з іншого – як самобутній національний феномен у Західній Україні [55].

Розмаїття поглядів піаністів-педагогів еволюціонувало на основі ідей як вітчизняних, так і зарубіжних митців, що формували традиції та впроваджували власні методико-технологічні концепції. Це суттєво вплинуло на становлення спочатку радянської (в межах якої існувала й українська радянська) школи, а пізніше – на розвиток незалежної фортепіанної традиції. Якщо узагальнити цей шлях, він складатиметься з трьох основних етапів:

- до 1917 р. українська школа формувалася на ґрунті європейських та російських традицій;

- у роки радянської влади (1917-1991) вона існувала у співдружності з фортепіанними школами країн «ближнього зарубіжжя», водночас зберігаючи власну ідентичність;
- після здобуття незалежності (з 1991 р. і дотепер) українська фортепіанна школа розвивається самостійно, спираючись на здобутки минулого та відкриваючи нові імена (Л. Аكوпова, Е. Аксельруд, І. Арбатська, П. Гінтов, А. Дрізо, К. Каміренко, П. Качнов, Н. Кудрицька, В. Лавриненко, Р. Лопатинський, А. Луньов, М. Народицька, А. Тітович, В. Холоденко, О. Чугай та багато інших).

Варто зауважити, що під українськими піаністами доцільно вважати не лише тих, хто народився в Україні та працює тут нині, але й виконавців, які здобули музичну освіту в Україні й реалізували свою кар'єру в ширшому геополітичному колі (зокрема в межах колишнього СРСР та світу), однак залишили вагомий внесок у розвиток національної фортепіанної традиції.

Важливо підкреслити, що представниками фортепіанної школи є не лише викладачі спеціальних музичних закладів (консерваторій, інститутів, академій), а й педагоги музично-педагогічних факультетів університетів та педагогічних інститутів. Адже саме там, починаючи від початку ХХ століття, здійснювалася системна підготовка вчителів музики, і саме вони продовжували традиції своїх наставників. Українська школа ввїбрала у себе спадщину видатних митців: В. Барвінського, Ф. Блуменфельда, Г. Беклемішева, Р. Горовця, О. Криштальського, М. Лисенка, П. Луценка, К. Михайлова, Є. Сливака, В. Пухальського, М. Старкової тощо.

Отже, з цього постає концепція неподільності української фортепіанної школи, яка визначається одразу кількома характеристиками: національними, регіональними, методологічними, освітньо-педагогічними, стильовими. Усе це робить її цілісним феноменом, що постає як складне й багат шарове явище, у якому поєднувалися традиції європейського академізму, національної музичної культури та творчі інновації окремих педагогів. Проте, слід підкреслити, що цей розвиток ніколи не відбувався рівномірно. Упродовж ХХ століття він набував

різноманітних форм у різних регіонах України, що зумовлювалося політичними, культурними й освітніми особливостями кожного з них. Саме тому в науковій літературі прийнято говорити не лише про «українську фортепіанну школу» як цілісне явище, а й про регіональні осередки її розвитку. До найвагоміших належать Київська, Харківська, Одеська та Львівська школи, кожна з яких мала власне коло педагогів, специфіку виконавської практики та методологічні пріоритети. Вони вирізнялися своєрідністю програм, підходом до навчання й виховання піаністів та взаємодіями між собою, утворюючи єдиний культурно-педагогічний простір [20].

У праці Л. Шевченко згадано: «Український піанізм склав суттєві надбання у XX сторіччі, продемонструвавши величний потенціал звершень світового масштабу, який має бути оціненим у його повноті й різноманітності з часової і світоглядної відстані завершення століття науково-технічної революції і психології підсвідомого» [79, с. 305].

Київ став головним центром консолідації українських і загальноєвропейських традицій. Харків вирізнявся активними пошуками нових педагогічних методик і відкритістю до експерименту. Одеська школа формувалася на перетині різних культурних впливів і дала світові чимало блискучих виконавців. Львівська ж школа, розвиваючись у специфічних історичних умовах Західної України, відіграла роль «охоронця» національної традиції, плавно синтезуючись із європейськими тенденціями.

Отже, подальший розгляд розвитку української фортепіанної школи потребує детальнішого огляду цих регіональних осередків, адже саме вони становлять «мозаїку» єдиного культурно-педагогічного осередку, кожен фрагмент якого має власний колорит, значення і специфіку.

На початку XX століття Київ утвердився як один із провідних мистецьких центрів України. Цьому сприяло зростання академічної освіти та активізація музичного життя міста, що особливо відчутно проявилось у 1890-х роках. Важливу роль у становленні професійної музичної освіти відіграло Київське музичне училище (від 1868 р.), яке у 1913 р. було реорганізоване в

консерваторію. Заклад швидко став центром музичної освіти та виконавства, а очолював його педагог В. Пухальський (1848-1933) – представник школи Т. Лешетицького, який понад півстоліття формував піаністичну традицію. Тут формувалася власна школа гри на фортепіано, що вирізнялася синтезом української пісенно-романсової культури, польських піаністичних традицій та європейських новацій.

Особливістю київської школи було прагнення виховувати піаніста не лише як технічно досконалого виконавця, але й як обдуманого інтерпретатора, здатного передавати зміст творів через багату палітру звуків, штрихів, темпової агогіки, динамічних відтінків тощо. Місцеві педагоги й вихованці зверталися до українського мелосу, романтичної фортепіанної спадщини, а також знайомилися з новими актуальними течіями, які на той час панували в мистецтві: від імпресіонізму до модернізму.

Серед видатних викладачів консерваторії на початку XX століття були М. Добровський (знаний піаніст і педагог, учень Т. Лешетицького та А. Єсипової; його відзначали за бездоганну техніку, витонченість фразування та поетичні інтерпретації), Ю. Тучинський (лауреат престижних конкурсів, вихованець А. Єсипової та Ф. Бузоні; його гра вражала віртуозністю й темпераментом), С. Тарановський (представник давнього українського роду, видатний виконавець і педагог, учень А. Єсипової; популяризував сучасну фортепіанну музику, включаючи твори французьких імпресіоністів, англійських, іспанських та українських композиторів).

Київська школа мала тісні контакти з європейським мистецьким середовищем. Тут активно гастролювали зарубіжні піаністи, такі як Е. д'Альбер, Р. Пюньо, Ф. Лямонд, Й. Гофман та інші. Їхні виступи збагачували мистецьке середовище та ставали каталізаторами естетичних дискусій.

У перші десятиліття XX століття київська фортепіанна школа пройшла етап інтенсивного становлення. Вона поєднала надбання європейських виконавських традицій (зокрема школи Т. Лешетицького) із національною культурною специфікою, виробивши власний художньо-педагогічний стиль. Її

розвиток забезпечили як потужні гастрольні імпульси, так і діяльність видатних педагогів, які сформували покоління піаністів, що прославили українське мистецтва далеко за межами країни.

На початку XX століття Харків утвердився як другий за значенням музичний центр Східної України. Тут активно розвивалося концертне життя, діяли симфонічні й камерні колективи, а 1917 року на базі музичного училища було відкрито Харківську консерваторію. Особливістю харківського середовища було його відкритість до новаторства. Поряд із класичними традиціями тут активно впроваджувалися сучасні тенденції європейської музики. Важливу роль відігравали концерти гастролуючих виконавців із Центральної та Західної Європи, серед яких було чимало польських піаністів. Їхня діяльність мала значний вплив на харківську школу, зокрема у сфері романтичної інтерпретації та розкриття лірико-драматичного потенціалу фортепіано.

Важливим чинником розвитку харківської школи стало поєднання професійної музичної освіти з активною концертною практикою. Молоді піаністи мали можливість виступати на численних сценах міста, брати участь у конкурсах та спілкуватися з провідними гастролуючими митцями. Це створювало сприятливий ґрунт для формування нового покоління українських виконавців, яке вже у 1920-1930-х роках вийшло на рівень міжнародного визнання. Водночас, важливим чинником розвитку стала орієнтація на український репертуар. Харківські піаністи активно включали до концертних програм твори М. Лисенка, В. Косенка, С. Людкевича. Цей прийом сприяв укоріненню національної музики у виконавській практиці.

Харківські педагоги робили акцент на формуванні художнього мислення виконавця. Молодих піаністів привчали не лише до бездоганної техніки, але й до самостійності в інтерпретації творів. Це було наслідуванням європейських традицій, які базувалися на ідеї інтелектуального та духовного розвитку музиканта. Варто зауважити, що у Харківській консерваторії працювали й інші авторитетні педагоги, зокрема П. Луценко та В. Пухальський (молодший). Вагомим осередком став клас Ф. Блуменфельда – видатного піаніста, педагога й

диригента, який теж поєднував у своїй діяльності орієнтацію на новітню європейську музику.

Одеса ж, в свою чергу, на початку XX століття зберігала особливе становище як важливий культурний і мистецький центр Півдня України. Тут активно розвивалося музичне життя: опера, камерна й симфонічна музика були популярними серед різних верств населення. Вважалося престижним віддавати дітей на музичні заняття, що сприяло потужній традиції професійної освіти. «Культурні здобутки української нації, як і національних єднань у найрізноманітніших куточках планетарного обсягу, жилися і живляться інтернаціональними контактами, які спричиняють певні перегляди прийнятих установлень щодо національних надбань і здобутків відповідно до сьогоденних вимірів національних цінностей. Це стосується, наприклад, уявлень про В. Малішевського, першого ректора Одеської консерваторії, ім'я якого як видатного композитора і педагога Польщі заблищало у 1920-х - 1930-х роках» – пише Л. Шевченко [79, с. 287].

1913 року на базі музичного училища було відкрито Одеську консерваторію. Вже в перший рік кількість студентів перевищила 600 осіб, що свідчило про величезний попит на фахову музичну освіту. Першим директором став В. Малішевський, який запровадив європейські мистецькі стандарти та орієнтацію на сучасну музику. Однак, революційні події та занепад економіки підірвали культурне життя міста. У 1920-х рр. консерваторія переживала реорганізації та зміну статусу і лише у 1934 році їй остаточно було повернуто офіційний статус. Виконавська традиція одеської школи мала свої специфічні риси. Для неї характерними були яскравість, віртуозність, емоційна відкритість, схильність до бравурності. Такий стиль швидко завойовував симпатії слухачів, однак нерідко поступався обдуманості інтерпретацій.

Паралельно із консерваторією, активно розвивалася музична школа П. Столярського. Заклад спочатку спеціалізувався на скрипковій освіті, але її педагогічні принципи мали значний вплив і на піаністичну педагогіку. Школа стала відомою як «фабрика вундеркіндів», де виховувалися яскраві, технічно

оснащені музиканти. П. Столярський відзначався винятковою психологічною проникливістю, вмів швидко розкривати здібності дитини, застосовуючи інтенсивні методи навчання.

У 1920-1930-х рр. в Одеській консерваторії працювали визначні педагогині: М. Рибицька (представниця школи Т. Лешетицького, яка акцентувала увагу на організації піаністичного апарату, пластичності, виразності інтонування та інтелектуальному осмисленні гри), М. Старкова (послідовниця романтичної традиції з орієнтацією на масштабність і драматизм звучання), Б. Рейнгбалт (вирізнялася ретельністю й вимогливістю, що формувало виконавську дисципліну). Окрім консерваторії, вплив на музичне життя мали незалежні педагоги: Д. Айсберг, Я. Ткач. Завдяки їхній діяльності з Одеси вийшла плеяда піаністів, які згодом здобули міжнародне визнання. Серед них виділимо Е. Гігельс, Я. Зак, М. Грінберг, Л. Гінзбург та інші.

У Львові розвиток фортепіанного мистецтва почався значно раніше. У XIX столітті на Галичині широко було розповсюджене фортепіано в будинках аристократів. Згодом, інструмент став доступним і для поміщиків [46]. Осередком професійної підготовки піаністів була Галицька музична консерваторія, де викладали митці з європейською освітою та широкими культурними зв'язками.

Формування львівської фортепіанної школи відбулося під впливом викладачів, котрі поєднали академічні стандарти з інтересом до новітніх мистецьких течій. Серед них В. Барвінський, В. Божейко, І. Крих, О. Криштальський, Г. Левицька, Л. Мюнцер, І. Негребецька, Р. Савицький, Д. Шухевич, Т. Шухевич та ін. Ці митці розвивали педагогіку та активно виступали як концертуючі музиканти, підтримуючи високий рівень піаністичної культури міста. Важливу роль також відіграли і зв'язки з польськими та австрійськими музичними колами, що забезпечувало залучення львівського середовища до європейських культурно-мистецьких тенденцій.

Львівська школа вирізнялася увагою до ансамблевої гри, цікавою та обдуманною інтерпретацією класиків і романтиків, а також популяризацією

сучасної української музики. Уже в цей час тут сформувалися традиції, що згодом стали підґрунтям для діяльності цілого покоління видатних піаністів і педагогів, які визначили подальший розвиток фортепіанної освіти в Україні.

Отже, вже у першій третині XX століття в Україні сформувалася розгалужена система фортепіанної освіти з осередками у Києві, Харкові, Одесі та Львові. Кожна школа мала власні стильові пріоритети й педагогічні традиції, проте всі вони були об'єднані прагненням синтезувати європейські тенденції разом з національними. Завдяки цьому українська фортепіанна школа утвердилася як цілісне явище, що поєднувало академічні стандарти виконавства з розвитком національної музичної ідентичності.

1.2 Період розквіту Київської фортепіанної школи (1913-1934 рр.)

Період 1913-1934 років у розвитку київської фортепіанної школи позначений складним і суперечливим поєднанням високих мистецьких досягнень із драматичними суспільно-історичними обставинами. Вибір саме цих хронологічних меж зумовлений низкою як культурних, так і загальноісторичних причин.

Дуже влучно описано у праці Н. Зимогляд: «Підґрунтя Київської фортепіанної школи в першій половині XX століття заклала плеяда блискучих педагогів і виконавців – Г. Беклемішев, Ф. Blumenfeld, М. Лисенко, А. Луфер, К. Михайлов, Г. Нейгауз, В. Пухальський, Є. Сливак. Засадничим для тогочасної Київської фортепіанної школи стало глибоке творче проникнення в зміст музичного твору, якому підпорядковувалося “все інше у професійному вихованні піаніста: технічний розвиток, засоби виразності, звуковидобування, володіння багатоскладовою фортепіанною фактурою – інакше кажучи, різнобічна піаністична «озброєність», яка є і умовою існування фортепіанного виконавства, і певною характеристикою рівня школи”» [33, с. 14].

1913 рік став символічною датою, адже саме тоді в Україні починає формуватися професійна система музичної освіти на рівні вищих навчальних закладів: у Києві та в Одесі були відкриті перші консерваторії. Це означало

принципово новий етап у розвитку національного музичного життя, адже до того часу музичне навчання здебільшого обмежувалося приватними класами, музичними школами або відділеннями університетів. Водночас, цей рік передував початку Першої світової війни, яка спричинила глибокі зрушення у світогляді й культурній атмосфері.

1934 рік, натомість, символізує завершення цілої епохи творчих пошуків. Саме тоді в радянському суспільстві остаточно закріпилася централізована система освіти з триступеневою структурою (школа – музичне училище – консерваторія), було запроваджено аспірантуру для найкращих випускників. Але, водночас, 1934-й рік – це і початок масових репресій, епохи «великого терору», коли мистецтво остаточно втратило право свободи і опинилося під ідеологічним диктатом радянської влади.

На початку війни Київ упродовж певного часу залишався відносно стабільним культурним середовищем. Зберігалася діяльність навчальних закладів, проводилися концерти, гастролі, що дало підстави називати місто одним із провідних музичних центрів Європи. Важливу роль відіграла і міграція інтелігенції: революційні події 1917 року спонукали багатьох представників творчих професій шукати тимчасового притулку в Києві. Дехто залишився тут надовго, дехто – лише транзитом прямував на Захід, проте саме завдяки цим обставинам київська консерваторія отримала цілу плеяду видатних педагогів і виконавців.

У столі в цей час працювали Г. Беклемішев, С. Тарновський, Б. Яворський, Ф. Блюменфельд, Г. Нейгауз та інші відомі музиканти. Частина з них була пов'язана з Україною походженням, освітою або початковими етапами творчої діяльності ще раніше. Вони не лише викладали, а й активно концертували, сприяючи формуванню надзвичайно насиченого концертного життя.

Власне, розквіт концертної діяльності в Києві у період 1910-1920-х років відзначалося винятковою інтенсивністю та різноманіттям. Викладачі консерваторії нерідко поєднували педагогічну та виконавську практику,

збагачуючи репертуарні уподобання міської публіки. Відтак, Г. Беклемішев, Ф. Блюменфельд і Б. Яворський надавали перевагу ансамблевим виступам, тоді як Г. Нейгауз частіше виступав із сольними програмами.

Діяльність Г. Нейгауза у Києві (протягом 1915-1918 років) мала дуже цінне значення: він не лише багато виступав як піаніст, а й організовував концерти-лекції, де поєднував виконання з педагогічними поясненнями. Його репертуар охоплював твори від класиків XVIII століття до новітніх сучасників. Особливе місце займали твори К. Шимановського, якого митець постійно пропагував. Заявдяки Г. Нейгаузу, київська публіка вперше почула такі твори як «Фантазія», «Метопи», Сонати №2 та №3 польського композитора. Вершиною його концертної діяльності стали унікальні програми, як от у 1919 році, коли піаніст виконав за один вечір п'ять останніх сонат Л. Бетховена.

Центральною постаттю в історії київської фортепіанної школи був Б. Яворський – піаніст, педагог, теоретик і реформатор. Освіту він здобув у Київському музичному училищі, де навчався у В. Пухальського, а згодом у Московській консерваторії. У Києві митець розгорнув масштабну діяльність, поєднавши виконавство, педагогіку та наукову працю. Він був харизматичною особистістю, мав енциклопедичні знання і вмів гуртувати навколо себе молодь. «В. Пухальський звертався до виняткового різноманіття педагогічних прийомів і наголошував, що результати діяльності викладача виявляються через багато років після закінчення навчання молодого фахівця, а отже, місією вчителя є не підготовка до певного виступу, а сприяння в набутті комплексу навичок, які визначатимуть самостійну діяльність піаніста протягом усього його творчого життя» [33, с. 16].

Б. Яворський активно виступав проти формалізму у навчанні. Він наголошував на розвитку внутрішнього слуху, музично-слухових уявлень, художнього мислення кожного студента незалежно від його початкового рівня. Серед його новацій можна виділити запровадження курсу слухання музики з живими ілюстраціями, організованими силами найкращих студентів і

гастролюючих виконавців. Це сприяло формуванню аналітичного слухання та розумінню образного змісту твору.

Ще одним новаторським кроком педагога стало запровадження семінарів з вивчення «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха: він пов'язував два томи із біблійними образами. У той час оригінальна клавірна спадщина композитора ще не здобула широкого визнання, тож ініціатива Б. Яворського мала успіх. Перший такий семінар відбувся у 1916 році, а згодом був повторений кілька разів. Учнями педагога в Києві були Н. Гольденберг, Т. Логовинський, В. Цуккерман, І. Рабінович.

Ще одне надзвичайно важливе місце у формуванні київської фортепіанної школи належить Ф. Блюменфельду. Він народився на Херсонщині, а музичну освіту здобув у Петербурзькій консерваторії. Митець був яскравим представником романтичної виконавської традиції, на формування якої значно вплинула постать А. Рубінштейна.

У Києві Ф. Блюменфельд працював спочатку у Вищому музично-драматичному інституті імені М. Лисенка, а згодом у столичній консерваторії. Його педагогічна діяльність вирізнялася особливим артистизмом: він проводив заняття у формі майстер-класів, де учні могли вчитися не лише на власних творах, а й на програмі своїх колег. Педагог брав до класу переважно вже сформованих молодих музикантів, працюючи з ними над поглибленням художнього мислення. Основними принципами його педагогіки були переконливість виконання (музикант мав настільки злитися з образом твору, щоб слухач повірив і відчув власний емоційний відгук) та провідна роль внутрішнього слуху (він вчив студентів чути наперед музичний розвиток, формуючи відчуття цілісності твору).

Поряд із відомими виконавцями у Києві зростало нове покоління піаністів, яке згодом здобувало світову славу. Серед них визначається В. Горовиць. З 1913 по 1920 рік він навчався у Київській консерваторії у класі В. Пухальського, згодом С. Тарновського, а останній період – у Ф. Блюменфельда. Молодий піаніст мав надзвичайно широкий репертуар, орієнтований переважно

на романтичну традицію (Ф. Шопен, Ф. Ліст). У період 1922-1924 років він часто виступав у Києві, завойовуючи любов публіки своєю блискучою віртуозністю та артистизмом. Проте вже у 1925 році, скориставшись можливістю виїзду за кордон, В. Горовиць залишив Україну, розпочавши світову кар'єру.

У період 1920-1940-х роках Київська фортепіанна школа пройшла надзвичайно складний і водночас плідний етап розвитку, що позначився масштабними культурними трансформаціями. Відродження української державності після 1917 року, а згодом входження України до складу СРСР зумовили нові політичні та ідеологічні обставини, у яких діяли митці. Незважаючи на суперечливість і драматизм доби, саме в цей період київська фортепіанна школа здобула риси системності, визначила свій професійний рівень і стала одним із найвпливовіших осередків музичного життя у Східній Європі.

Водночас, Київська школа мала і власне обличчя, що формувалося завдяки діяльності яскравих педагогів і концертних виконавців. Окрім Б. Яворського, Ф. Blumenfelda та Г. Нейгауза, відзначилася діяльність К. Михайлова, А. Луфера та М. Рівенштейн, які зробили значний внесок у педагогіку та виховання молодих музикантів. У 1930-ті роки педагогічний склад Київської консерваторії збагатився за рахунок митців, які повернулися з-за кордону чи з інших радянських центрів. Завдяки цьому навчальний заклад перетворився на багатонаціональне середовище, де поєднувалися різні методики і виконавські традиції.

Важливо підкреслити, що 1920-1930-ті роки стали часом становлення українського репертуару у педагогічній і концертній практиці. Поряд із класиками і романтиками – Й. Гайдном, В. А. Моцартом, Л. Бетховеном, Ф. Шубертом, Р. Шуманом, Ф. Шопеном, Ф. Лістом тощо, активно виконувалися твори М. Лисенка, Я. Степового, К. Домарацького, С. Людкевича, а згодом і представників молодшої генерації – Б. Лятошинського, В. Косенка, В. Барвінського, Л. Ревуцького та інших. Особливу популярність здобули

педагогічні альбоми та мініатюри Косенка, які поєднували самобутній національний колорит із доступністю для навчальних цілей.

У міжвоєнний період розвивалося і концертне життя Києва. При консерваторії діяли студентські концертні зали, де молоді піаністи мали можливість виступати перед широкою публікою. Організовувалися концерти камерної музики, вечори сучасної української музики, симфонічні виступи з оркестром. Саме в цей час закладалися традиції конкурсів.

Разом з тим, суспільно-політичний контекст істотно позначився на діяльності музикантів. У 1930-ті роки в умовах сталінської централізації й ідеологізації мистецтва акцент переносився на виховання виконавця як «радянського артиста». Це зумовлювало тиск на репертуар: від музикантів вимагалось звернення до творів радянських композиторів, тематично наближених до ідеї «соціалістичного реалізму». Багато митців зазнавали репресій або вимушено обмежили свою творчу й концертну діяльність. Однак, навіть у цих умовах київська фортепіанна школа не втратила високого рівня та продовжувала готувати виконавців, які гідно несли в маси українське мистецтво.

Значний вплив на розвиток фортепіанного мистецтва мали гастролі провідних радянських та зарубіжних виконавців. У Києві виступали К. Ігумнов, Й. Гофман, а також молодші музиканти, які згодом стали популярними.

До кінця 1930-х років київська фортепіанна школа сформувалася як зрілий художньо-педагогічний центр. Вона поєднувала в собі кілька важливих складових: спадщину європейських й українських традицій, розробку власної методики навчання, активне звернення до українського національного репертуару й орієнтацію на високий професійний рівень виконавської практики. Саме в цей час виховувалися майбутні майстри, що стали обличчям школи в повоєнні десятиліття.

1.3 Культурне та мистецьке життя Житомирщини кінця XIX - першої половини XX століття

Протягом кількох століть Житомирщина була територією активних контактів української та польської культур. Це зумовлено історичними обставинами: після Люблінської унії 1569 року Волинь увійшла до складу Речі Посполитої і польська шляхта почала оселятися в регіоні. Польські магнати отримували великі землеволодіння, будували маєтки, засновували костели, школи та інші культурні осередки. Однак, після поділів Речі Посполитої, Волинь відійшла до російської імперії, але польське населення залишалося досить чисельним. У XIX століття поляки становили важливу частину міської інтелігенції: серед них були чиновники, лікарі, вчителі, адвокати, а також митці.

Кінець XIX – перша половина XX століття в історії України позначені масштабними соціально-політичними й культурними процесами, які визначали подальший характер національного розвитку. У цей час активізувалася діяльність інтелігенції, посилювався інтерес до національної історії, фольклору та мови, що створювало підґрунтя для формування нових мистецьких орієнтирів. Українська культура розвивалася в умовах поєднання власних національних традицій із зовнішніми «сусідніми» тенденціями – польськими, єврейськими, німецькими та російськими. Така полікультурність сприяла виробленню особливого художнього середовища, що відзначалося різноманітністю та багатогранністю.

Житомирщина на зламі XIX-XX століть виступала одним із помітним центрів культурного життя Правобережної України. Місто Житомир мало значення адміністративного й освітнього осередку Волині, де концентрувалися театральна, музична та літературна діяльність. У регіоні функціонували навчальні заклади, діяли концертні товариства, поширювалася аматорська та професійна сценічна практика. Поліконфесійний і поліетнічний характер краю зумовлював тісні культурні взаємовпливи, завдяки чому Житомирщина перетворювалася на своєрідний простір культурного діалогу, поєднуючи українські традиції із досвідом інших європейських народів. Кравченко А.

пише: «Просвітницька активність польської громадськості забезпечувала високий рівень освіченості поляків Волині, у тому числі у сфері музичного мистецтва. До історії української та польської музичної культури ввійшли кілька десятків митців, поляків з походження, які народилися, жили чи працювали на Волині, зокрема в Житомирі. Їхня мистецька особистість формувалася під впливом місцевого полікультурного середовища. Про це свідчить нерозривне переплетіння у творчості митців рис власного національного і українського фольклору, народних традицій і професійної культури інших етносів» [44, с. 98].

Досить відомим у Житомирі був польський письменник-публіцист, видавець, філософ, історик, громадський та політичний діяч Ю.-І. Крашевський. Він опікувався місцевим театром та організовував музичні вечори у своєму будинку, де слухачі ознайомлювалися із симфонічними творами, перекладеними спеціально для камерного виконання ансамблями різних інструментальних складів. Митець завжди тісно спілкувався із музикантами. Окрім того, подібний музичний салон діяв в домі польського музиканта і громадського діяча І. Падеревського.

З польських митців-музикантів згадаємо ще віолончеліста, диригента і педагога А. Яновича, чиї твори (струнні квартети, фортепіанні тріо, п'єси для віолончелі і романси) були опубліковані у місцевій топографії. У Житомирі, в сім'ї композитора й піаніста В. Заремби народився син Сигізмунд 0 піаніст, віолончеліст, композитор і диригент. Освіту спочатку здобув в батька, а згодом опанував теоретичні дисципліни у А. Казбирюка та В. Алоїза. Зв'язок з батьківщиною яскраво проявляється в його обробках українських народних пісень. Варто зауважити, що польське коріння мав ще один виходець із Житомирщини, відомий український композитор М. Скорульський.

Однією з важливих подій початку ХХ століття стало відкриття музичної школи, яка невдовзі перетворилася на Житомирське музичне училище (нині – Житомирський музичний фаховий коледж ім. В. С. Косенка). Початком історії цього закладу вважається 1905 рік, коли при місцевому відділенні

Імператорського російського музичного товариства було відкрито спеціалізовані музичні класи. Це був перший навчальний осередок такого типу на території Волині. Вже через кілька років, у 1911-му, класи отримали статус училища, що заклало підвалини для становлення професійної музичної освіти в регіоні.

Створення цього закладу було своєрідною відповіддю на зростаючий попит на систематичну музичну освіту. Школа відіграла подвійну роль: по-перше, вона забезпечувала підготовку професійних виконавців і педагогів, по-друге – формувала простір, де музика ставала доступною для широких верств населення. Програма навчання включала не лише опанування інструментів, а й вивчення теорії музики, історії музики, хорового співу. Учні школи активно залучалися до концертної діяльності, брали участь у міських урочистостях і вечорах камерної музики.

Випускниками Житомирського музичного училища стала ціла плеяда видатних представників української культури: інструменталісти, вокалісти, композитори, педагоги. Численні випускники училища стали народними й заслуженими артистами України, професорами музичних академій у різних куточках світу, лауреатами престижних міжнародних конкурсів. Серед них: М. Скорульський, О. Білаш, Д. та О. Стецюки, А. Білошицький, С. Жуков, С. Ярунський, брати С. і В. Ольшевські, В. Вишинський та інші. Серед диригентів значних успіхів досягли В. Гнедаш і Л. Джурмій, а оперні співачки З. Гайдай та О. Микитенко чарували своїм голосом тисячі слухачів. Варто згадати й діяльність знаного бандуриста М. Нечипоренка, який прославився як лауреат численних премій та конкурсів, кавалер премії імені І. Огієнка, заслужений працівник культури України. Його постать символізує глибоке плекання національних традицій, що завжди було характерним для Житомирського музичного училища. Загалом, усі артисти зміцнили своїм внеском авторитет закладу як високопрофесійного центру формування провідних кадрів музичної культури України.

Доброю традицією училища стали щорічні постановки та концертні прем'єри творів світової класики у виконанні студентів та викладачів. Зокрема,

тут були представлені опери «Ноктюрн» М. Лисенка, «Сільська честь» П. Масканьї, «Катерина» М. Аркаса, кантата «Карміна Бурана» К. Орфа, «Глорія» А. Вівальді, «Реквієм» В. А. Моцарта та інші твори [32].

Визначну сторінку в історії училища відкрила діяльність композитора і педагога Віктора Косенка, який почав працювати тут у 1918 році. Його викладацька та творчо-просвітницька робота суттєво підняла мистецький рівень закладу, а в 1938 році закладу було присвоєно ім'я митця. Відтак, училище перетворилося на надзвичайно вагомий культурно-освітній центр не лише для Житомира, а й для всієї України. У 2020 році заклад отримав оновлену офіційну назву – Житомирський музичний фаховий коледж ім. В. С. Косенка, проте традиції, закладені понад століття тому, залишаються незмінними. Окрім того, на базі училища діє Всеукраїнське товариство Е. Гріга, діяльність якого спрямована на популяризацію творчості видатного норвезького композитора та зміцнення культурних зв'язків між Україною та країнами Північної Європи.

Ще однією визначною рисою життя Житомира на зламі XIX-XX століть була тісна взаємодія між аматорськими й професійними ініціативами. При навчальних закладах та громадських товариствах створювалися хори й оркестри, які брали участь у святкових заходах, благодійних вечорах, виступали на користь освітніх чи культурних потреб міста. Водночас, сюди приїжджали відомі музиканти з Варшави, Києва та Одеси.

Із Житомирщиною пов'язані ще два титани історії української музичної культури. Перший з них – це Б. Лятошинський, який народився у Житомирі. Варто згадати і той факт, що його сім'я мала польське коріння. Саме це місто стало для нього колискою, де заклалися основи світогляду та перших музичних вражень. Тут Б. Лятошинський здобув початкову освіту та отримав перші спроби гри на фортепіано, тут пробудився його інтерес до композиції і створення невеликих музичних п'єс: фортепіанних мініатюр танцювальних жанрів (найбільше – польських) та камерно-інструментальних ансамблів. У подальшому житті композитор завжди зберігав духовний зв'язок із Батьківщиною. Хоч його творчий шлях прокладався у Києві, митець

неодноразово згадував рідне місто. Ім'я Б. Лятошинського сьогодні носить місцева музична школа №1.

Не можна не згадати, що у Житомирі, в родині професійних музикантів народився один із найвидатніших піаністів ХХ століття С. Ріхтер. Його батько був відомим піаністом і педагогом німецького походження та певний час очолював місцеве музичне училище. Саме в домашньому середовищі майбутній артист отримав свої перші музичні навички. Зв'язок С. Ріхтера із Житомиром не обмежується лише його дитячими роками. У зрілому віці він неодноразово підкреслював своє походження з Волині та згадував місто як важливу частину власної біографії. Сьогодні в Житомирі іменем митця названо дитячу музичну школу №2 та обласну філармонію, а також проводяться численні концерти і фестивалі, присвячені творчості митця.

Окрім музичного життя, в місті вирувала і митецька сфера. Важливу роль у цьому процесі відіграли подружжя В. та М. Казановських, які після навчання у Варшаві оселилися в Житомирі й заснували приватну школу мистецтв. Заклад швидко став престижним і впливовим: навчатися тут могли лише найталановитіші, а кількість учнів не перевищувала двадцяти. Школа підпорядковувалася Дирекції народних училищ і працювала на рівні найкращих тогочасних мистецьких осередків. Казановські запросили до викладання відомих художників і педагогів Житомира, серед яких О. Кацеров, Г. Раузе, Д. Антонов. Пізніше, у приміщенні родинного будинку була відкрита музична школа.

Отже, кінець ХІХ – початок ХХ століть позначився для Житомира високим рівнем культурного життя: регіон став важливим центром музики, театру та образотворчого мистецтва, де взаємодіяли українські та польські традиції.

РОЗДІЛ 2.

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ВІКТОРА КОСЕНКА

2.1 Становлення життєтворчого шляху Віктора Косенка

Віктор Косенко (1896-1938) належить до провідних представників української музичної культури міжвоєнного періоду. Як композитор, піаніст і педагог, він поєднав високу професійну майстерність із орієнтацією на національну традицію, зробивши вагомий внесок у розвиток української фортепіанної школи.

«Ім'я Віктора Степановича Косенка посідає особливе місце в українській культурі першої половини ХХ століття. Сформований як музикант і композитор на зламі двох історичних епох, що кардинально відрізнялися одна від іншої суспільно-соціальним ладом, культурним життям та духовними потребами, намагаючись поєднати непокдануване – тонкий ліричний музичний талант і жорстокі вимоги складної, подекуди трагічної епохи, - він зумів залишити свій неповторний слід у розвитку майже всіх форм української музичної культури» – пише О. Іванова [34, с. 9].

В. Косенко народився 23 листопада 1896 року. Він походив із дворянської родини, де музика посідала важливе місце в культурному побуті. Вже в дитячі роки майбутній композитор виявляв надзвичайні музичні здібності: абсолютний слух, природну схильність до імпровізації та миттєве відтворення почутого матеріалу. Перші професійні знання він здобув у приватних педагогів Варшавської консерваторії (нині – Музичний університет імені Ф. Шопена, Польща), серед яких особливо важливим був відомий інтерпретатор творів Ф. Шопена, піаніст А. Міхаловський. Юнак мав можливість отримати кілька уроків у піаніста В. Буюклі, що також вплинуло на формування його виконавської манери.

Загальну освіту хлопець здобув у Варшавській гімназії, після чого він продовжив навчання у Варшавському Суворовському кадетському корпусі

(1907-1914). Однак, зацікавлення мистецтвом взяло верх: наступний етап його становлення як музиканта продовжився у Санкт-Петербурзькій консерваторії.

Після завершення навчання, В. Косенко розпочав активну педагогічну діяльність. Упродовж 1919-1922 років він працював викладачем фортепіано та інструментування у Житомирській музичній школі та музичному училищі. Паралельно, чоловік проводив і концертну діяльність: у червні 1919 року в Житомирі відбувся його перший сольний концерт, а 9 вересня 1922 року – перший авторський. Варто зауважити, що саме В. Косенко став одним із перших українських митців, хто запровадив практику авторських вечорів, на яких поєднувалися популяризація власних творів і виконання музики провідних європейських та українських композиторів. В. Даценко зазначає: «Саме у Житомирі протягом 1918-1929 рр. визрів блискучий талант В. Косенка як виконавця-піаніста і композитора-лірика» [23, с. 161].

Важливою сторінкою його біографії стала організація камерно-інструментального ансамблю, який діяв у складі тріо, квартету та розширених формацій. Колектив під керівництвом В. Косенка провадив широку концертну діяльність у Житомирі та за його межами, поширюючи зразки світової класики: твори Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Е. Гріга, самого В. Косенка та інших.

У процесі творчої й виконавської діяльності він співпрацював із відомими музикантами й діячами культури, серед яких композитор М. Скорульський, віолончеліст та художник О. Канцеров, хормейстер М. Гайдай, музикознавець М. Хомичевський, скрипалі М. Вольф-Ізраель і Д. Ойстрах, співаки І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай та інші. Таке коло професійних контактів свідчить про дружнє входження композитора, виконавця і педагога у всеукраїнський мистецький простір.

У наступні роки життєві обставини змусили митця поєднувати творчу роботу з діяльністю поза музичною сферою: упродовж 1922-1925 рр. він працював у таксаційній партії Волгублісоуправління. Водночас, В. Косенко не полишав музики: у 1924-1927 роках він виступав як піаніст у кінотеатрах «Рим»

та «Люкс» у Житомирі, де супроводжував німі кінострічки живою грою. Цей досвід розвинув його виконавську гнучкість, навички імпровізації та налагодив контакт із широкою аудиторією.

Пізніше, В. Косенко їздив до Харкова з ініціативи композитора П. Козицького та Музичного товариства імені М. Леонтовича. У цьому місті Косенко познайомився й співпрацював із видатними представниками української культури: поетом П. Тичиною, режисером-новатором і театралом Л. Курбасем та іншими.

У 1928-1929 роках за сприяння Українського філармонійного товариства він здійснив широке концертне турне промисловими та шахтарськими регіонами сходу України. Разом із співачкою О. Колодуб було дано близько 40 концертів, у програмі яких звучали камерно-вокальні композиції українських композиторів: М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, Б. Лятошинського, П. Козицького та самого В. Косенка.

Протягом 1929-1934 років митець викладав у Державному музично-драматичному інституті імені М. Лисенка, з 1932 отримав звання професора. Після реорганізації він продовжив педагогічну діяльність у Київській державній консерваторії (1934-1938), де вів класи спеціального фортепіано, камерного ансамблю, курс аналізу музичних форм на історико-теоретичному та композиторському факультетах. Його педагогічна діяльність охоплювала підготовку цілої генерації музикантів, серед яких Д. Йоха, В. Філіпенко, Ф. Аєрова, Л. Хінчин, О. Сандлер та інші. У Києві він також співпрацював із композиторами Б. Лятошинським та Л. Ревуцьким.

Не менш активною була його ансамблева діяльність. У Києві він створив камерне тріо у складі скрипаля і диригента Л. Брагінського та віолончеліста І. Козлова. У репертуарі колективу звучали твори А. Дворжака, Б. Сметани, композиції самого В. Косенка та інших композиторів. Важливим епізодом його концертного життя 1930-х років стала радіотрансляція авторського концерту у 1935 році, здійснена наживо з помешкання композитора.

В. Косенко увійшов в історію української музичної культури як один із засновників жанру фортепіанної поеми, автор одного з перших національних концертів для скрипки з оркестром, а також трьох масштабних сонат для фортепіано. Його творча спадщина знаменується блискучою піаністичною технікою, митцю вдалося поєднати віртуозність із ліричністю. В. Косенко володів широким сольним та ансамблевим репертуаром. «В. Косенка відстоював класичний стиль, активно впроваджував його форми й методи. Композитор постійно прагнув підносити національне мистецтво до високого професіоналізму, вершин світової класики» [23, с. 162].

Композиторський талант митця визрівав під впливом неоромантичної традиції: у його музиці відчутні особистісні інтонації, автобіографічні мотиви, емоційні переживання, інтимні емоції та почуття. Проте митець не залишався осторонь від стильових пошуків своєї доби: у його творчості простежуються відгомони модерністичних та соціалістично-реалістичних тенденцій. Найхарактернішими рисами його стилю є витончений ліризм, кантиленна мелодика, багатство гармонічної мови і прихований трагізм, що часто підкреслюється тяжінням до мінорного ладу. Ці ознаки набувають виразності у таких визначних фортепіанних циклах, як «11 етюдів» та «11 етюдів у формі старовинних танців».

У Житомирський період В. Косенко написав значну кількість творів різних жанрів: фортепіанні цикли, романси на вірші класиків, Концерт для скрипки з оркестром, сонати для скрипки й віолончелі з фортепіано, а також Класичне тріо на українські теми. Чимало своїх композицій митець присвятив відомим діячам музичної культури, друзям та рідним. «Десять років життя в Житомирі – вільного у творчому сенсі, необтяжливого в побутовому, поряд із дружиною, в колі родичів, друзів та однодумців – стали вкрай плідними для творчої спадщини митця» [34, с. 16].

У 1930-х роках В. Косенко зосередив увагу на симфонічній та камерно-інструментальній творчості. Він написав «Героїчну увертюру» (1932), «Молдавську поему» (1937), два концертні вальси для фортепіано, симфонічну

картину «Після бою» (1937) з незавершеної програмної симфонії. Окреме місце посідає Концерт для фортепіано з оркестром до-мінор, робота над яким тривала майже 10 років (1928-1937). Першу частину оркестрував Л. Ревуцький, а після смерті В. Косенка, Г. Майборода у 1950 році завершив редакцію на оркестровку другої і третьої частин на основі авторських ескізів.

Невід'ємною частиною стилю митця стало його звернення до народнопісенних джерел. Він гармонізував та обробляв українські пісні, у тому числі зразки, де оспівувалися жіночі долі. Не оминув композитор і створення музики до театру й кіно. Протягом 1926-1928 років він створив партитуру до вистави за п'єсами І. Кочерги «Фея гіркої мигдалю» та Ю. О'Ніла «Любов під в'язами». У 1934 році написав музику до кінофільму «Останній порт» за драмою О. Корнійчука «Загибель ескадри». Нездійсненим залишився масштабний задум опери «Марина» за мотивами поезії Т. Шевченка.

Композиторська спадщина В. Косенка охоплює понад сотню творів: для симфонічного оркестру, концерти для фортепіано й скрипки у супроводі оркестру, камерні ансамблі, сонати, численні романси та хори, музику до театральних вистав і кінофільмів. У 1970-1973 роках у видавництві «Музична Україна» було здійснено видання його творів у десяти томах. Пам'ять про композитора продовжує жити і в творчості інших митців. Зокрема, у 1973 році Л. Колодуб створив балет «Світанкова поема» на основі музики В. Косенка, який було поставлено на сценах Київського та Одеського оперних театрів, а також представлено за кордоном.

В статті М. Шевелевої від 23 листопада 2024 року, опублікованої в українській Інтернет-газеті «Український інтерес» згадується: «Про безсмертя митця дуже гарно написав Володимир Сосюра у вірші, присвяченому композитору і музиканту Віктору Степановичу Косенкові» [77]. Зокрема, у вірші підкреслюється думка про духовне безсмертя митця: його творчість продовжує звучати й після смерті, живучи у серцях людей та культурній пам'яті народу, для якого він творив.

2.2 Сольна, концертмейстерська й ансамблева діяльність у виконавській практиці митця

Найяскравішим і найбільш плідним у концертному житті В. Косенка став період його перебування на батьківщині – у Житомирі. Саме тут митець реалізував себе як виконавець, композитор, педагог і просвітницький діяч. Житомирські роки (1918-1929) стали вирішальними у становленні його творчої індивідуальності та виконавської майстерності.

Після закінчення консерваторії у 1918 році, де він отримав два дипломи – піаніста й композитора, В. Косенко переїхав до Житомира. Спочатку він мешкав у сестри Марії, а через деякий час одружився із А. Канеп і оселився в її будинку №6 на Дмитрівській вулиці. Цю адресу неодноразово можна зустріти у підписах до творів композитора того часу, а також у спогадах його сучасників. Саме тут народилася традиція домашніх концертів, які згодом переросли у повноцінні мистецькі події та започаткували активну концертно-просвітницьку діяльність митця.

Завдяки зусиллям В. Косенка в музичне життя Житомира була введена традиція салонного музикування. Він виступав як на публічних сценічних майданчиках, так і у власному домі, де збиралися друзі, колеги, співаки, музиканти як професійні, так і аматори, виконував твори класиків, романтиків, а також і свої власні. Його дружина згадує, що охочих послухати гру Віктора Степановича було вельми багато і одного разу йому залишили листівку із проханням поважати перехожих слухачів і поставити під вікнами лавки [11].

Музичний салон В. Косенка став не лише осередком творчого спілкування, але і репетиційною базою для тріо, яке утворилося на початку 1920-тих років. До його складу увійшли Я. Симон (скрипка), В. Коломойцев (віолончель) та сам В. Косенко (фортепіано). Після еміграції Я. Симона за кордон, його замінив В. Скороход. Варто зауважити, що В. Коломойцев був викладачем математики, а В. Скороход очолював трудову школу і викладав ботаніку. Та попри це, концерти тріо мали камерно-салонний характер, але зазвичай відбувалися при більшій кількості слухачів, аніж звичайне домашнє

музикування. Творчі взаємини В. Косенка з учасниками тріо відобразилися і у його композиторській діяльності: зокрема, В. Скороходу він присвятив дві п'єси для скрипки та фортепіано – «Мрії» та «Експромт», а В. Коломойцеву – Сонату для віолончелі з фортепіано. На репетиціях музиканти готували нові програми, обговорювали мистецтво, ділилися враженнями про твори, часто слухати авторські композиції самого В. Косенка. Постійним гостем таких вечорів був мистецтвознавець О. Тугенхольд, який залишав після виступів схвальні рецензії і відгуки.

Згодом інтерес до виступів тріо і самого В. Косенка настільки зріс, що виникла потреба у розширенні концертної аудиторії. Новим простором для музичних зустрічей став зал 7-ї трудової школи, директором якої був скрипаль В. Скороход. Спочатку концерти мали епізодичний характер, проте з часом перетворилися на регулярні й відбувалися щомісяця, а іноді й двічі на місяць, набуваючи тематичного спрямування.

Як згадував В. Скороход, концерти склалися з двох відділів, де в першому виступали вокалісти, соліти-інструменталісти, а в другому – саме тріо. Концерти були безкоштовними. Головна мета музикантів – дати людям змогу почути гарну музику. «Нам дуже подобалася гра Косенка. Тільки-но він сідав за рояль, відразу підкоряв слухачів» – згадував скрипаль [64, с. 10]. У стінах 7-ї трудової школи тріо провело понад сто концертів, здебільшого із програмами класичного репертуару: А. Рубінштейна, Г. Катуара, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, разом із іншими солістами виконувалися квартети, квінтети й секстети Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Е. Гріга, А. Дворжака тощо. Згодом географія виступів значно розширилася: тріо грало у різних закладах Житомира, а також у сусідніх містах і селах.

«Обравши камерний тип музикування як найбільш інтровертний, композитор виявив пріоритетність інтроверсійного типу мислення не лише в творчості, а й виконавській діяльності. Знаходження відповідного типу музикування дозволило В. Косенку якнайповніше реалізувати своє мистецьке Я як виконавцю – солісту, ансамблісту, акомпаніатору. Камерне музикування

дозволило композитору створити витончений, рафінований музичний стиль – як композиторський, так і виконавський» – пише дослідниця творчості митця В. Даценко [24, с. 100].

Перший авторський концерт В. Косенка відбувся 9 вересня 1922 року. Його товариші уважно стежили за його творчістю, тож коли набралася вже велика кількість романсів і фортепіанних творів, вони наполягли на тому, щоб композитор популяризував свою творчість. Тож, у першому відділі він виконував твори Ф. Шопена та Ф. Ліста, а в другому прозвучали його власні композиції. Така побудова програми символічно підкреслювала тісний духовно-стильовий зв'язок між польським романтиком і українським митцем. Впродовж 1920-х років митець часто включав у свої концерти твори Ф. Шопена, прагнучи передати особисте емоційне бачення його музики.

У виконавській манері В. Косенка дослідники вбачають виразний шопенізм, який став однією з визначальних рис його стилю. Коріння цього явища сягає ще його варшавського періоду, коли молодий музикант захоплювався творчістю Ф. Шопена і переймав естетику польського романтизму. Для митця шопенізм був не лише художньою категорією, а й особистісною метафорою, відображенням його емоційності, інтелектуальної рефлексії та драматичності. «Шопенізм В. Косенка у виконавстві також є особистісною детермінантою його творчої особистості, оскільки з багатьох романтиків український митець наслідує Ф. Шопена, який був одним з найбільш інтровертних митців» – пише В. Даценко [24, с. 104].

Зокрема, дослідниці-співавторки К. Шамаєва та О. Волосатих проводять паралелі між творчими долями В. Косенка та Ф. Шопена: «Мистецтвознавець з великим слухацьким минулим Олександр Тугенхольд порівнював гру Косенка з грою Рубінштейна і, характеризуючи його натхнення виконання творів Шопена, говорив, що кращого він не чув. Попри те, що для обох митців педагогіка була почасти вимушеним заняттям, що відривало їх від безпосередньої творчості, обидва і в цій галузі зробили вагомий внесок. Художній смак учнів вони виховували на класичному репертуарі – творах Баха, Гайдна, Бетховена, Ліста; у

Косенка цей репертуар збагачений музикою наступного часу. Більшість учнів Шопена були аматорами; серед незначної кількості тих, хто готував себе для професійної діяльності, його школу продовжував і розвивав Кароль Мікулі. За посередництва останнього традиції Шопена сягнули сучасного українського виконавства, починаючи з Косенка» [78, с. 21].

Всі, хто мав змогу почути гру В. Косенка наживо ділилися своїми спогадами: «Усі, хто слухав гру Віктора Степановича на фортепіано, знають, як несподівано змінювався інструмент під його руками. Гра його не була схожа на гру інших піаністів. М'який, глибокий звук і водночас – сила, міць, блискуча техніка, яка, проте, ніколи не була самоціллю для виконавця» (Л. Хінчин) [11, с. 142]. «Важко сказати, що захоплювало в грі Віктора Степановича. Це було осяяння видатного митця. Забути те натхнення виконання неможливо. Усе, що не міг передати Віктор Степанович словами, він доповнював звуками, чаруючи своєю незрівнянною грою. Коли Віктор Степанович грав, він ... немов прислухався, чи цілком відповідають клавіші велінню його могутньої або пестливої руки, чи нічого не губиться в слухняній механіці співучого рояля» (І. Кишко) [11, с. 169]. «Справжній майстер високої культури ... Прекрасний ансамбліст з надзвичайно розвиненим смаком, вимогливий до себе і до інших, Віктор Степанович, як ніхто, умів прищеплювати свої мистецькі принципи іншим виконавцям, з якими був пов'язаний спільною роботою» – згадував Л. Ревуцький [11, с. 194].

З кожним роком концертна діяльність у Житомирі розширювалася: із камерно-салонних зустрічей вона переросла у масштабні концерти з численною публікою. Серед слухачів були представники міської інтелігенції, учні, студенти, педагоги, а також поціновувачі музики з робітничих кіл. Репертуар В. Косенка і його колег включав не лише класику, але й нові твори українських композиторів, що сприяло популяризації національної музики.

Важливою формою його діяльності у 1920-х роках стали концертні бригади, які виступали у селах, на підприємствах, у військових частинах, підшефних установах. Таким чином, музика виходила за межі елітарного

простору, набуваючи просвітницького характеру. Паралельно, композитор керував самодіяльним оркестровими та хоровими гуртками, що також сприяло розвитку музичного життя Житомира. Саме в цей час творча діяльність митця набуває відкритого, екстравертного спрямування, що згодом позначиться і на його композиторському стилі.

Поступово композитор і виконавець починає активну гастрольну діяльність. Зокрема, у 1927 році він отримав запрошення провести серію авторських концертів у Харкові – тодішній столиці радянської України. В. Косенко із великим ентузіазмом прийняв пропозицію, адже він завжди надавав особливого значення безпосередньому спілкуванню із слухачами. Перебуваючи у Харкові, митець прагнув встановити творчі контакти із представниками місцевого музичного середовища, молодого генерацією композиторів, що формувала культурне обличчя міста (серед них виділимо відомого українського композитора Ю. Мейтуса). Попри ідеологічні обмеження, багато з них створювали високохудожні твори, які визначали звучання харківської музичної школи 1920-х років. У місті тоді набули популярності пісні та вірші сучасних поетів – П. Тичини, В. Сосюри та інших митців, що поєднували ліризм та громадянські мотиви.

В одному з листів до дружини митець писав: «Вчора, у суботу, відбувся мій перший авторський (дещо з сучасного) концерт в Ізюмі. Концерт пройшов з колосальним успіхом. І мене, і Колодуб багато разів викликали на біс. Завтра, в понеділок, тут другий наш концерт, і я їду далі. Цей місяць буду в Донбасі» [11, с. 232].

Вже наступного року, у 1928-му році В. Косенко разом із О. Колодуб отримав від Української філармонії запрошення на гастрольний тур містами Донбасу. Ці поїздки мали не лише концертний, а й просвітницький характер: музиканти виступали у клубах, заводах, навчальних закладах, знайомлячи робітників і студентів із класичною та сучасною українською музикою.

Враження від цієї подорожі знайшли відображення в епістолярній спадщині митця. В одному з листів до дружини він писав: «Ця поїздка була

моїм обов'язком, бо робітники, що слухали нас, не могли приїхати на концерти. Почуваюся після неї багатшим і добрішим» [64, с. 13]. Програми включали твори європейських класиків і сучасників: М. Вериківського, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького. Перед кожним виконанням В. Косенко або О. Колодуб коротко розповідали про зміст і форму твору, перетворюючи звичайний концерт на своєрідну концерт-лекцію. Саме в таких заходах особливо проявлявся просвітницький талант композитора: він умів донести найскладніші музичні ідеї просто і щиро, з повагою до слухача.

За свідченням О. Колодуб, концертна програма мала два відділи: у першому митець композитор виконував свої фортепіанні п'єси, після чого співачка представляла його романси, такі як «Легіт легковіїний», «Колискова», «На майдані», «Я ждав тебе» та інші. У другому відділі знову звучала фортепіанна музика Віктора Степановича, а потім вокальні твори українських композиторів П. Козицького, М. Лисенка, Ю. Мейтуса, Л. Ревуцького, Я. Степового та К. Стеценка.

У наступних листах до дружини, В. Косенко описував, що публіка в різних містах зовсім по різному зустрічає артистів. Особливий акцент митець ставить на непідготовці відвідувачів їхніх концертів. Він наголошує, що їхня програма занадто складна і слухачі нудьгують, холодно приймають і не розуміють змісту музики [12]. Це свідчить не лише про змінний емоційний стан виконавців, але й про об'єктивні культурно-регіональні відмінності – у рівні підготовленості слухачів до сприйняття професійної музики.

Під час наступного візиту до Харкова у травні 1928 року В. Косенко подав до Державного видавництва України кілька своїх творів для друку, виступив із авторськими концертами на місцевому радіо та у Будинку вчених. Відгуки про ці виступи в республіканській і місцевій пресі були виняткового схвальними. Саме дані гастролі окреслили новий етап творчої еволюції митця: приблизно з 1927 року в його музиці посилюється інтерес до громадянської тематики, що проявляється у романсах на вірші П. Тичини: «На майдані», «Іду з роботи я» тощо.

Разом з тим, в цей період В. Косенко дедалі гостріше відчуває розрив між власними естетичними ідеалами та культурною підготовкою слухачів. У листах він не приховує розчарування: навіть у великих містах рівень музичної освіти залишав бажати кращого. Проте митець не зупинявся, усвідомлюючи своє завдання виховувати слухача, поступово привчаючи його до глибокої, духовно наповненої музики.

У лютому 1929 року в Харкові відбувся ще один авторський концерт В. Косенка, який сучасники називали «піонерським» серед українських композиторських вечорів. У програмі прозвучали два його етюдів й акомпанементи до романсів на слова П. Тичини, М. Литвиненко-Вольгемут.

Підсумовуючи концертно-просвітницьку діяльність В. Косенка житомирського та харківського періодів, варто зазначити, що саме тоді відбулася помітна трансформація його творчої вдачі – від інтровертного споглядання до активної екстравертної діяльності. Вихід на широку публіку розширив горизонти його мистецької діяльності, однак водночас поставив перед ним проблему компромісу з вимогами соцреалістичної ідеології, що частково обмежило свободу творчого самовираження. Попри це, В. Косенко залишався вірним високим естетичним ідеалам, утверджуючи ліризм, духовність і гуманізм у своїй концертній практиці. Варто зауважити, що з переїздом до Києва митець давав концерти, однак сольні. Педагогічна діяльність в його творчому житті посіла пріоритетне місце.

2.3 Віктор Косенко – майстер акомпанементу і сценічного партнерства

Значне місце у виконавській спадщині В. Косенка займає концертмейстерська діяльність, що упродовж житомирського періоду стала однією з найпомітніших граней його мистецької практики. Для композитора концертмейстерство було не лише виконавською функцією, а й своєрідною творчою лабораторією, у якій поєднувалися його педагогічні, камерно-вокальні та просвітницькі інтереси. Вже перші виступи митця засвідчили, що

акомпанемент він розглядав як рівноправне партнерство між співаком і піаністом, а не як підпорядковану роль інструменталіста.

Перші концертні виступи В. Косенка відбувалися переважно у Житомирі і були позначені тим, що він акомпанував вокалістам виключно власні солоспіви. Це надавало концертам особливої цілісності, адже автор міг максимально виявити власне бачення поетичного змісту й динамічну логіку музичного тексту. Виступи композитора виконували подвійну функцію: з одного боку – культурно-просвітницьку, що відповідала загальним тенденціям 1920-х років, коли мистецьке життя активно виходило у робітничі клуби, навчальні заклади, профспілкові організації; з іншого боку – особистісно-творчу, спрямовану на формування високої культури українського камерного співу.

Саме В. Косенко став одним із перших вітчизняних митців, хто послідовно вибудовував концепцію національної школи камерно-вокального мистецтва, спираючись на власні художні засади, педагогічний досвід і тонке розуміння поетичного слова. У його епістолярній спадщині неодноразово зустрічаються думки про необхідність «єдності думки, слова й звуку» у вокальному виконанні. Це свідчить про глибоке розуміння й усвідомлення ним природи вокального жанру, у якому акомпанемент виступає не тлом, а змістовним співучасником музичної дії.

Визнання В. Косенка як концертмейстера зростало надзвичайно швидко. Його виконавська культура, відчуття тембрової палітри, увага до дихання та фразування співаків справляли сильне враження на сучасників. Популярність піаніста була настільки великою, що після низки виступів йому надійшла пропозиція переїхати у Мілан і стати концертмейстером у славетному театрі La Scala. Таку пропозицію зробив соліст цього театру І. Чаров, який високо оцінив майстерність українського митця. Та попри складні матеріальні обставини післявоєнних років і нестабільну культурну ситуацію в Україні, В. Косенко рішуче відмовився від цієї перспективи, залишившись на Батьківщині. Цей вчинок свідчить про його тверду і непохитну громадянську свідомість і відданість національному мистецтву.

Багато камерних співаків 1920-х років завдячувало своєму професійному становленню саме В. Косенкові. Відомо, що його мистецтво акомпанементу надихало виконавців, сприяло розкриттю їхнього творчого потенціалу. Так, співачка Г. Селюк згадувала: «Я знала Віктора Степановича як найкращого концертмейстера. Його гра завжди викликала натхнення, допомагала відчутти зміст кожного романсу до найменшої інтонаційної деталі» [42, с. 25].

У творчому тандемі з В. Косенком працювали такі відомі митці, як М. Литвиненко-Вольгемут та І. Паторжинський. Вони неодноразово виконували його романси і твори в дуеті, як у житомирський, так і у київський періоди творчості композитора. Особливої цінності набували виступи, під час яких сам автор скомпонував І. Паторжинському, виконуючи романси на слова П. Тичини: «Мобілізуються тополі» та «На майдані», а також власні обробки народних пісень «Взяв би я бандуру» і «Ой, не шуми, луже». Такі виступи не лише демонстрували високий рівень інтерпретаційної культури композитора, але й формували новий тип ансамблевої взаємодії між вокалістами і піаністом, заснований на взаєморозумінні та емоційній єдності.

Характерною рисою концертмейстерського стилю В. Косенка було відчуття драматургії всередині фортепіанної супроводу: він створював цілісний звуковий простір, у якому кожна гармонія, арпеджіо чи пауза мали виразкове значення. Саме тому співпраця з митцем вимагала від вокалістів не тільки технічної підготовки, але й емоційного резонансу з фортепіанною тканиною.

Варто зазначити, що концертмейстерська діяльність В. Косенка мала і педагогічний вимір. Викладаючи у Житомирському музичному технікумі, він приділяв особливу увагу вихованню молодих акомпаніаторів, наголошуючи на необхідні художнього мислення, співтворчості та відповідальності перед вокалістом. Його методика поєднувала академічну строгість з романтичним поривом, що згодом стало взірцем для багатьох українських музичних шкіл.

Концертмейстерська діяльність В. Косенка постає як невід'ємна складова його виконавського стилю. Вона виявила його прагнення піднести вокальне мистецтво до рівня світових зразків. У співпраці зі співаками митець не лише

розкривав художню сутність власних творів, але й формував нову культуру камерного музикування, де піаніст і вокаліст – це рівноправні співтворці єдиного художнього образу.

2.4 Супровід до німого кіно як форма творчого самовираження Віктора Косенка

Концертна діяльність В. Косенка у Житомирі мала багатогранний характер і охоплювала не лише традиційні виступи, а й такий цікавий різновид музичної практики, як озвучення німих кінофільмів. В першій половині 1920-х років композитор працював у місцевих кінотеатрах, де виконував функції піаніста-акомпаніатора та керівника невеликого оркестру, що супроводжував демонстрацію фільмів.

Паралельно, в цей самий час митець починає співпрацю із новим колективом – інструментальним тріо, до якого входили Я. Симон (скрипка), В. Коломойцев (віолончель) і сам В. Косенко (фортепіано). Варто зауважити, що пізніше скрипаля замінив В. Скороход. Тріо виступало регулярно, зазвичай по понеділках, іноді через тиждень або два, залежно від готовності концертної програми. Саме цей день був у В. Косенка вільним, адже решту часу він присвячував роботі в кінотеатрі.

Під час показів В. Косенко створював вир емоцій, підкреслюючи та розкриваючи драматургію екранних подій за допомогою музики. Він грав не у фойє, а безпосередньо в демонстраційному залі, адже в епоху німого кіно музика виконувала функцію живого коментаря до зображення. Митець використовував як власні твори, так і власноруч підготовлені обробки класичних композицій, ретельно добираючи матеріал відповідно до змісту фільму: він писав аранжування для невеликого оркестру, який і сам створив. «Наприклад, демонструвалася серія “Кільце Нібелунгів” – Віктор Степанович для супроводу цих фільмів розписував твори Вагнера» [11, с. 27]

Його підхід і підготовка до роботи також була творчою: жоден сеанс не звучав однаково. У спогадах сучасників згадується, що нерідко глядачі знову

поверталися в кінотеатр, щоб знову переглянути ту саму стрічку не стільки заради сюжету, скільки задля музики, яка кожного разу набувала нових відтінків і трактувань завдяки імпровізаційній майстерності митця. Дана робота для композитора мала подвійне значення: з одного боку вона забезпечувала матеріальну стабільність родини хоч на деякий час, а з іншого – давала можливість реалізуватися творчо.

«Можу розповісти і про таке. Віктор Степанович працював у кіно «Рим» (на Михайлівській вулиці), а майже навпроти був кінотеатр «Люкс». Коли йшов «Багдадський злодій», адміністрація «Люкса» також захотіла, щоб музичний супровід був відповідний, і звернулася до Віктора Степановича з проханням зарадити цьому. І ось, коли наближалися певні кадри, піаніст з оркестрантами поспішали в кіно «Люкс», грали «Шехеразаду», потім знову бігли в кіно «Рим». І так декілька разів – туди-сюди» – згадує дружина митця А. Косенко [11, с. 27].

Приблизно два роки життя В. Косенко присвятив роботі в кінотеатрі. Однак, внутрішня потреба до справжньої творчості, прагнення до концертного мистецтва й серйозної сценічної діяльності не дозволяли йому обмежитися цієї сферою. Тому, відчуваючи невгамовний потяг до живого музикування, митець з повною віддачею занурився у роботу з інструментальним тріо.

РОЗДІЛ 3.

ВНЕСОК ВІКТОРА КОСЕНКА У ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ПЕДАГОГІКИ

3.1 Педагогічна діяльність Віктора Косенка: географія та інституції викладання

Перед переходом до викладу основного матеріалу даного розділу, необхідно звернути увагу, що дослідження педагогічної діяльності Віктора Косенка набули популярності в останні десятиліття завдяки значним публікаціям та науковим працям, зокрема, працям В. Даценко, О. Таранченко, Т. Павловської-Єжової та Н. Гречишкіної. Серед останніх публікацій важливою є робота О. Таранченко, де висвітлюється методика Косенка в контексті формування національної композиторської школи, а також значення його викладацької діяльності для розвитку камерної музики в Україні [66-67]. Також аналіз педагогічної спадщини В. Косенка подано в роботах В. Даценко [23-29], яка акцентує увагу на значенні його викладання у післяреволюційний період, в умовах нестабільності та культурної руїни.

Однак існують ще невирішені питання, зокрема щодо детального розгляду його методичних розробок у викладанні фортепіано і камерного ансамблю, що й досі залишаються в тіні інших аспектів його діяльності. Недостатньо глибоко досліджено вплив В. Косенка на формування емоційної та психологічної складової музичного навчання, а також його підходів до роботи з інтерпретацією музики.

Педагогічна діяльність В. Косенка вирізняється не лише хронологічною тривалістю, але й багатогранністю у формуванні музичного освітнього простору України першої половини ХХ століття. Під час вступу до Петроградської консерваторії юний митець вже мав ґрунтовну музичну підготовку, що дало йому можливість потрапити до старшого курсу фортепіанного класу професорки І. Міклашевської. Вона ж, в свою чергу,

здобула освіту у Варшавській консерваторії та вдосконалювала майстерність у Берліні під керівництвом Л. Крейцера. Саме ця видатна педагогиня сформувала у молодого В. Косенка вишуканий смак та прагнення до виразності у виконанні. Навчаючись паралельно на двох факультетах – фортепіанному і композиторському, митець особливо багато уваги приділяв розвитку піаністичної техніки. Для цього він створив власний комплекс вправ, які згодом використовував у власній педагогічній практиці із своїми вихованцями. У зошитах композитора, що нині зберігаються в особистому архіві в НБУ імені В. І. Вернадського, залишилися його нотатки: «Вправи, які я повинен виконувати щодня у всіх тональностях».

Зокрема, професорка Київської національної музичної академії Л. О. Гришко-Ратьковська згадує про заняття Віктора Степановича у класі І. Міклашевської: «Навчання у цього педагога мало велике значення для формування не тільки піанізму, але й 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 мистецтва стане одним з основних напрямків багатогранної діяльності В. Косенка» [54, с. 25].

Після завершення навчання у Петроградській консерваторії В. Косенко повертається до Житомира – провінційного, однак культурно активного міста, де на той час бракувало висококваліфікованих музикантів і педагогів. У 1919 році він розпочав педагогічну діяльність у місцевій музичній школі. У цій установі він викладав протягом десяти років, одночасно формуючи музичне середовище Західної України та сприяючи становленню молодих виконавців та композиторів. Важливо зазначити, що в умовах післяреволюційної руйни В. Косенко не лише зберіг високі стандарти викладання, а й перетворив навчальний заклад на культурний центр регіону [23].

Його присутність у Житомирі стала каталізатором розвитку як академічної музики, так і камерних форм творчості. Квартира родини Косенко стала центром музичного життя міста, адже він впровадив культуру салонного

музикування. Він виступав у відкритих концертах як ансамбліст так і концертмейстер, давав концерти і в себе вдома у колі друзів та родини. Уроки Віктора Степановича відзначалися зосередженістю та вимогливістю, що сприяло високому рівню підготовки студентів. Учні відзначали, що приходити на заняття непідготовленими було неможливо. Одна з його учениць, співачка З. Гайдай згадує: «Він був чудовим виконавцем і композитором, його уява була сповнена безлічі думок, мелодій, ідей, цікавих задумів. А тут доводилося слухати дитячі вправи. І часто замість того, щоб грати свій урок, я просила Віктора Степановича заграти що-небудь. Він робив це охоче» [11, с. 108]. Однак, В. Косенко мріяв про сольну кар'єру.

У 1929 році композитора запрошено до Києва, що стало новим етапом у його житті. Тут він розпочинає викладання в Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка, який у 1934 році було реорганізовано в Київську державну консерваторію (нині – Національна музична академія України). У Києві педагогічна діяльність В. Косенка виходить на якісно новий рівень: він долучається до формування національної композиторської школи, викладаючи фортепіано, камерний ансамбль, аналіз музичних форм та композицію. Сам він в листі до дружини пише: «Маю 5 учнів по фортепіано, 4 години клас ансамблю і 2 години – аналіз форми на тиждень; як бачиш, робота неважка. Я вже ознайомився з планом роботи і вважаю, що потрапив у вельми сприятливі умови» [12, с. 269].

«Віртуозна майстерність вишуканий індивідуальний стиль виконання дають змогу молодому музикантові посісти чинне місце серед провідних українських митців» – так описує початок періоду викладацької діяльності В. Косенка в Києві О. Таранченко [66, с. 65]. Його лекції та відкриті класи відвідували не лише студенти, а й молоді викладачі та композитори, що прагнули перейняти досвід митця. Його методика базувалася на індивідуальному підході до кожного студента, враховуючи їхні особистісні особливості та рівень підготовки. Він наголошував на важливості розуміння стилістичних особливостей виконуваних творів та розвитку власної

інтерпретації, що сприяло формуванню самостійного музичного мислення у студентів.

В. Косенко також приділяв увагу розвитку ансамблевого музикування, організовуючи камерні концерти за участю студентів та колег. Це не лише збагачувало виконавський досвід студентів, але й сприяло популяризації камерної музики в Україні. Його підхід до викладання камерного ансамблю відзначався прагненням досягти гармонійного звучання та взаєморозуміння між виконавцями, що є ключовими аспектами успішного ансамблевого виконання.

Отже, викладацька географія В. Косенка охоплює два визначні культурно-освітні осередки України – Житомир і Київ. У кожному з них його діяльність залишила глибокий слід, що відчувається й донині. Важливо наголосити, що в обох містах Косенко діяв не лише як викладач, а й як ідеолог музичної освіти, який прагнув сформувати не тільки професійні навички в учнів, а й естетичні та моральні орієнтири.

Психологічна складова педагогічної діяльності В. Косенка є не менш важливою, ніж його методика чи дисциплінарний спектр. Його образ як викладача формувався на перетині виняткової музичної обдарованості, глибокої гуманістичної філософії та витонченого емоційного інтелекту. Психологічна атмосфера, яку він створював у процесі навчання, значною мірою визначала ефективність його викладацької діяльності й стала підґрунтям для формування творчо мислячих, чутливих до мистецтва особистостей.

В. Косенко не був педагогом у класичному, авторитарному розумінні цього слова. Його не цікавив «навчальний процес заради процесу», натомість він прагнув глибокого емоційного резонансу зі своїми учнями. У свідченнях сучасників і дослідників його часто характеризують як вразливого, внутрішньо зосередженого інтелігента, який не нав'язував своєї волі, а скоріше спонукав до внутрішнього діалогу. У цьому сенсі його педагогіка тяжіла до психологічно-рефлексивної моделі взаємодії. Він волів вести студента до відкриттів, а не давати готові рецепти [50].

Його індивідуальний стиль комунікації можна визначити як емпатійний: В. Косенко володів винятковою здатністю «зчитувати» емоційний стан учня та відповідно до нього коригувати хід уроку. Якщо студент був пригнічений, розгублений чи перевтомлений, педагог міг відкласти складну технічну роботу й натомість розпочати з емоційного музичного діалогу – імпровізації, обговорення вражень від прослуханого твору чи естетичної дискусії. Таким чином, його уроки часто набували ознак психоемоційної підтримки, що сприяло формуванню довіри між вчителем і учнем.

Психологічна складова В. Косенка як викладача також проявлялася у його неймовірній терплячості. Він ніколи не підвищував голосу, не тиснув на учнів ані авторитетом, ані страхом – що було рідкістю у тогочасному академічному середовищі. Багато з них згадували, що саме ця делікатність та внутрішня м'якість відкривали для них можливість розкрити себе не лише як виконавців, але і як особистостей. Уміння викликати довіру, створити в аудиторії простір без страху помилки – один із найвищих проявів педагогічної психології, якому Косенко, очевидно, володів інтуїтивно [54].

Ще однією важливою рисою його психологічного портрету була схильність до самоаналізу й рефлексії. Він неодноразово згадував у листах і нотатках про власні сумніви, про важливість внутрішньої гармонії виконавця, про тонку межу між технікою і живою емоцією в музиці. Такий рівень внутрішнього діалогу, перенесений у викладацьку практику, робив В. Косенка викладачем-філософом, мислителем, який вбачав у кожному студенті унікальний всесвіт, а не просто «чергового піаніста» [62].

Крім того, важливо згадати про його здатність до натхнення – у найширшому значенні цього слова. Його постать – із глибоко вкоріненим почуттям естетики, витонченими манерами та бездоганним відчуттям музичної форми – сама по собі була прикладом того, до чого варто прагнути. Він не лише навчав музиці – він жив нею, і це «життя музикою» було очевидним для кожного, хто мав щастя потрапити до його класу. Саме тому багато учнів, навіть

після завершення навчання, продовжували вважати його своїм духовним наставником.

Підсумовуючи психологічний портрет В. Косенка як викладача можна визначити як поєднання інтелектуальної культури, тонкого емоційного слуху, естетичної чутливості та педагогічної етики. Його приклад демонструє, що справжня педагогіка – це не лише передача знань, але й делікатне формування особистості через мистецтво довіри, натхнення й глибокого людського контакту.

Педагогічна діяльність В. Косенка залишила глибокий слід у музичному середовищі. Його вихованці завжди високо оцінювали його професіоналізм, глибоку музичну ерудицію та індивідуальний підхід до кожного студента. Він був відомий своєю здатністю надихати учнів на творчі досягнення та допомагати їм розкривати їхній потенціал. Багато з них продовжили музичну кар'єру, ставши відомими виконавцями, композиторами та педагогами, що є яскравим свідченням ефективності його методів навчання.

Серед його учнів, які здобули значне визнання в музичному світі, можна згадати таких видатних постатей, як композитори О. Філіпенко, О. Сандлер, Г. Пшеничний, піаністів Ф. Аєров, М. Оберман, Л. Будницька, Ю. Луфер, музикознавця В. Хоменка, вокалістів О. Гайдая та Т. Селюк. Ці талановиті музиканти і багато інших з вдячністю згадували свого вчителя, підкреслюючи його великий внесок у розвиток їхньої творчості. Їхній успіх у музиці є живим доказом того, як педагогічний підхід В. Косенка сприяв формуванню не лише майстерності, але й особистісного розвитку кожного з учнів.

Як зазначають музикознавці, педагогіка В. Косенка стала однією з основ для розвитку фортепіанної школи в Україні в середині XX століття. Його методи викладання та виконавства значною мірою вплинули на подальший розвиток фортепіанного мистецтва, зокрема на наступні покоління піаністів і композиторів. За їхніми словами, педагогічні принципи В. Косенка стали важливою частиною музичної освіти і були застосовані в подальшій роботі численних вчителів і виконавців, що успішно продовжували його справу.

3.2 Педагогічна лабораторія Віктора Косенка

Попри те, що В. Косенко не залишив по собі спеціалізованих методичних праць чи ґрунтовних педагогічних досліджень, уявлення про його викладацьку концепцію можливо відтворити завдяки численним спогадам його учнів, колег і сучасників. Саме ці джерела дозволяють зібрати цілісне уявлення про його методику як про унікальну педагогічну лабораторію.

Ще в роки навчання у Петроградській консерваторії під керівництвом професорки І. Міклашевської, В. Косенко формував основи свого підходу до виконавської підготовки. Він глибоко занурювався у розвиток технічних навичок гри на фортепіано, створюючи власний комплекс вправ, що охоплював усі тональності та вимагав системного повторення. Цей індивідуальний підхід засвідчує його розуміння техніки як фундаменту музичного висловлення. Як вже зазначалося вище, сьогодні ці вправи зберігаються в архіві композитора в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського – як свідчення глибокої самоорганізації митця.

У подальшій педагогічній і виконавській практиці В. Косенко відібрав дванадцять вправ, які використовував щодня і сам пропонував своїм учням. Їхнє призначення не зводилося до виправлення недоліків ігрового апарату, а полягало насамперед у «розігріванні рук». Саме завдяки цим щоденним тренуванням вироблялася його знаменита бездоганна техніка, про що свідчать численні спогади сучасників.

Найчастіше Косенко-педагог надавав перевагу коротким п'ятипальцевим вправам, метою яких було досягнення рівномірного звучання, своєрідної «фортепіанної дикції». Важливим принципом цих вправ став баланс між силою та еластичністю пальців, що досягалося через їх «розкріпачування» і допомагало долати технічні труднощі у виконанні. Кожне щоденне заняття, згідно з його підходом, мало завершуватися спеціальною вправою для розвитку розтяжки між пальцями та формування гнучких і пластичних рухів у поєднанні з повною свободою руки. Особливість Косенкового ставлення до виконавського апарату полягала в тому, що він категорично відкидав будь-яке «наси́льство»

над природними можливостями руки. Навпаки, для подолання труднощів він застосовував вправи для розтягування, проте з максимальною обережністю, аби уникнути перевантаження чи травм. Такі вправи датуються початком 1920-х років – періодом, коли серед фортепіанних педагогів почали точитися суперечки: чи варто витрачати час на спеціальні технічні заняття, чи ж доцільніше формувати виконавську майстерність через виконання етюдів та концертних п'єс. В. Косенко обрав перший шлях, усвідомлюючи, що саме систематичне тренування забезпечує надійну технічну базу для втілення творчих ідей [24].

Як педагог, В. Косенко уважно стежив за тим, аби його вихованці уникали поширених недоліків виконавства: необґрунтованого сповільнення темпу, невиразного фразування, «засмічення» фактури зайвими звуками. У своїх мемуарних працях він писав: «У практиці мені довелося фіксувати десятки помилок у творах, які неодноразово виконувалися на публіці протягом багатьох сезонів. Високоякісне виконання завжди надихає автора на нові досягнення, адже він має відчувати власну потрібність суспільству. Це усвідомлення й дарує справжній поштовх до нових творчих задумів» [7, с. 182].

Велику увагу В. Косенко приділяв розвитку технічної майстерності та художнього інтонування. Він вважав, що поєднання технічної досконалості з емоційною виразністю є ключем до високоякісного виконання. У своїй педагогічній практиці він активно використовував власні фортепіанні твори, зокрема «24 дитячі п'єси для фортепіано», які, за його словами, мали на меті не лише технічну підготовку, але й виховання художнього смаку у молодих музикантів. В. Косенко зазначав: «Я старанно вивчив музичну літературу для дітей, яка була створена раніше... Викладаючи чимало років по класу фортепіано, я хотів створити таку збірку художніх п'єс, які готували б юних піаністів з технічного боку і давали би їм навички гри на фортепіано послідовно у всіх тональностях» [53, с. 129].

Важливою складовою педагогічної та просвітницької діяльності В. Косенка стало написання музики, адресованої дітям та юним музикантам. Своє

уявлення про ранній розвиток музичної обдарованості він яскраво втілює у циклі «24 дитячі п'єси для фортепіано». Цей збірник отримав численні перевидання і став одним із найбільш затребуваних у вітчизняній музично-педагогічній практиці та по праву вважається класикою української фортепіанної літератури.

Варто зауважити, що завершальний етап житомирського періоду творчості В. Косенка збігся з піднесенням інтересу в СРСР до проблем дитячої музичної освіти. У цей час активно утверджувалися ідеї всеосяжного естетичного виховання молоді, у якому музика визнавалася одним із найдієвіших засобів формування світогляду та чуттєвості. На цьому тлі особливої актуальності набули твори композиторів, що цілеспрямовано працювали в жанрі дитячої музики: Б. Бартока, О. Гедіке, З. Кодая, К. Орфа, Л. Ревуцького та інших. Хоча їхні підходи різнилися в стилістичному плані, та усіх об'єднувало переконання, що музика для дітей повинна бути не лише шкільною вправою, а наповненим змістом художнім твором [24].

Відтак, працюючи над «24 дитячими п'єсами», В. Косенко ретельно вивчав європейську традицію у цій сфері. Даний збірник композитора має дві функції: дидактичну (формує базу піаністичних навичок, закладає основи технічної майстерності й виховує культуру звуку) та художньо-виховну (оскільки кожна мініатюра передає образи, близькі й зрозумілі дітям).

Особливою рисою викладання В. Косенка була відкрита форма проведення занять. У його класі при Музично-драматичному інституті в Києві регулярно були присутні слухачі – це створювало ефект мініатюрної сцени, виховуючи в студентів виконавську витримку та сміливість. Такий досвід формував психологічну готовність до публічних виступів і закладав основи сценічної свободи. Розучуючи з учнями нові твори, В. Косенко прагнув максимально глибокого проникнення в художню суть музики. Він приділяв увагу як інтелектуальному осмисленню композиції, так і чуттєвому сприйняттю – від студента вимагалось не лише знати структуру твору, але й інтуїтивно відчувати його емоційний зміст.

Особливе місце в педагогічному світогляді В. Косенка займала робота над звуком – так звана «косенківська майстерня тембру» [54]. Володіючи глибоким розумінням специфіки фортепіано, він перетворював інструмент на лабораторію художнього мислення. Вивчення штрихів, пошук тембрових відповідників, «оркестрове» уявлення про звук – усе це ставало невід’ємною частиною навчального процесу. В. Косенко не лише грав на фортепіано з винятковою виразністю, а й володів органом і валторною, що ще більше збагачувало його виконавське мислення і відкривало ширші горизонти у роботі з тембровими відтінками. Учень композитора В. Хоменко, згадував: «Знав я, що він чудовий піаніст, а виявляється, він ще й справжній диригент з чітким розумінням художнього завдання, з глибоким знанням оркестру, з виразними, стриманими жестами» [11, с. 138].

Володіючи високою виконавською технікою і неповторною красою звучання, В. Косенко прагнув прищепити ці якості й своїм студентам. Важливим аспектом навчального процесу він вважав роботу над тембровим забарвленням звуку. Завдяки композиторському мисленню, яке тяжіло до оркестровості, педагог вимагав від учнів не прямого наслідування звучання певного інструменту, а здатності уявно відтворити і передати загальне враження від його гри. З цим безпосередньо пов’язувався і пошук відповідних штрихів.

У педагогічному дискурсі В. Косенка відчутна була орієнтація на вокальний і природний підхід до фразування. Він заохочував учнів вивчати і переймати у вокалістів уміння інтонувати, будувати рух мелодії, знаходити природне діафрагмальне дихання, бути гнучким в метро-ритмічному плані. Тоді буде вдаватися «співати на інструменті». Ці педагогічні принципи були нерозривно пов’язані з високим рівнем його виконавської майстерності.

Однією з важливих особливостей педагогічного підходу В. Косенка було звернення до фольклору як до національного першоджерела. Композитор відчував інтонаційне коріння української музики й розумів, наскільки важливо прищеплювати молодому поколінню повагу до рідного мелосу. У його класі вивчення музичного матеріалу нерідко супроводжувалося аналізом

народнопісенних інтонацій, що дозволяло студентам досягнути художньо-образну мову твору. Такий підхід сприяв не лише технічному вдосконаленню, але й формував у молоді естетичну чутливість, національну самосвідомість та здатність до емоційного самовираження. Опанування фольклорного складника у стилі Косенка відкривало студентам доступ до глибинних смислів музики, активізувало морально-інтелектуальні ресурси особистості та плекало любов до українського мистецтва на ґрунті природного потягу до рідного інтонаційного середовища. Підтвердити значення фольклорної складової в методиці викладання В. Косенка можна на прикладі його дитячих фортепіанних п'єс, серед яких особливу увагу привертає твір «Українська народна пісня». Включення таких творів у педагогічну практику дозволяло студентам не лише оволодіти технікою виконання, а й поринути в атмосферу народного мистецтва, що сприяло розвитку емоційної чутливості та формуванню естетичних орієнтирів, відповідно до принципів В. Косенка.

Його підхід до навчання був вимогливим, але надзвичайно дбайливим: Віктор Степанович не лише передавав знання, а й розкривав у студентів приховані здібності, формував у них здатність мислити музично, логічно, емоційно. Разом з учнями він проходив кожен творчий крок – не як сторонній наставник, а як співтворець. У цьому полягала головна цінність його педагогічної діяльності – у здатності пробудити любов до музики, що залишалась із студентами на все життя.

Варто також відзначити великий педагогічний потенціал фортепіанної спадщини В. Косенка. Його твори значно вплинули на розвиток музичної освіти в Україні, оскільки потребують високого рівня підготовки від виконавців, що сприяє розвитку їх технічних та інтерпретаційних навичок. Складність його творів полягає в ритмічних та поліфонічних структурах, які активно використовуються для створення багатшарового звучання. Технічні особливості відображаються в ритмічній складності та розвитку інтервалів, які часто змінюються в межах однієї п'єси.

В. Косенко іноді включав у музичну тканину елементи народної ритміки, що вимагає від виконавця великої точності та здатності до швидкої адаптації під час виконання. Композитор часто комбінує такі ритмічні прийоми, що створює певні виконавські труднощі, однак вони дозволяють розкрити виразність музики на більш глибокому рівні.

У своєму творчому доробку композитор активно використовував поліфонічні техніки, що дозволяють створювати багат шарове звучання та багатогранний музичний ефект. Поліфонічна структура вимагає від виконавця здатності не лише чітко розділяти голоси, але й розуміти їх взаємодію, що дозволяє створювати необхідну глибину звучання. Одним із ключових завдань, яке стоїть перед виконавцем у процесі інтерпретації таких творів, є досягнення ідеального балансу між інтонацією окремих голосів і відчуттям їхньої взаємодії.

Особливо важливим елементом у фортепіанних творах В. Косенка є використання різноманітних технічних прийомів для досягнення унікальних звукових ефектів. Це вимагає від виконавця не лише високого рівня технічної підготовки, але й інтуїтивного відчуття звуку. Виконання таких творів передбачає чуттєве управління динамікою та текстурою, вміння створювати змінні тембри, що відображають національні традиції, особливо у творах, натхнених фольклором.

Технічні та музичні особливості фортепіанної творчості В. Косенка ставлять перед виконавцем низку складних завдань. Одним із основних є вміння інтерпретувати народні мотиви, які складають важливу частину його музичної мови. Косенко, як і багато українських композиторів XX століття, активно використовував елементи народної музики у своїх творах, що вимагало від виконавців глибокого знання фольклорних джерел і здатності адаптувати народну музичну мову до класичного фортепіано. Виконавець мусить не лише точно відтворювати ці елементи, але й вкласти в них емоційну насиченість і народний колорит, що часто є головною ознакою його музики.

Крім того, значну увагу необхідно приділити емоційній виразності, яка є важливим елементом у виконанні творів В. Косенка. Музика композитора часто

несе в собі сильне емоційне навантаження, і для її правильної інтерпретації виконавцю потрібно відчувати та передати як внутрішню боротьбу, так і моменти інтимного спокою, які змінюються в його творах. Це вимагає не лише технічної майстерності, а й глибокого емоційного розуміння музичного матеріалу. Проблематика полягає також у тому, що В. Косенко нерідко використовує модерністські елементи, і виконавець мусить мати чітке уявлення про стилістичні особливості цих творів, щоб передати їх вірно і не втратити зв'язок з традиціями.

Митець вміло поєднував різноманітні технічні прийоми у своїй фортепіанній творчості, що надає його музиці багатшаровість та розмаїття. Одним із найбільш характерних є використання прийомів, що імітують звучання народних інструментів, таких як бандура чи цимбали, що додає специфічний національний колорит. Виконання таких творів вимагає від піаніста розвиненої техніки пальців, особливо в швидких, уривчастих пасажах, де кожен звук повинен звучати чітко і природно.

Поєднання таких технік з іншими складними технічними елементами, такими як поліфонія та динамічна градація, дозволяє створити враження «народного звучання» на класичному інструменті.

Також у творчості В. Косенка спостерігається поєднання вокальних елементів із фортепіанним акомпанементом, що дає можливість більш гнучко працювати над мелодійністю. Вокальні техніки, такі як легато і півтонова динаміка, органічно вписуються у фортепіанну манеру виконання, що дозволяє досягти додаткової виразності. Важливим є також використання легатних арпеджіо та інших прийомів, які додають музичній тканині об'єм і рух.

Таке поєднання технік сприяє розвитку виконавської майстерності та розширює технічні горизонти піаніста. Для музиканта, який працює над творами Косенка, це означає не лише оволодіння складними технічними елементами, а й розвиток слухового чуття, здатності розрізняти між різними інтонаційними шарами та створювати єдину музичну картину.

Отже, фортепіанна творчість В. Косенка є надзвичайно корисною для розвитку виконавців завдяки своїй технічній складності, емоційній виразності та глибокому національному змісту. Вивчення його творів дозволяє не тільки розширити технічні можливості піаніста, але й розвинути внутрішнє слухове відчуття, що є важливим у виконанні сучасної класичної музики. Складні ритмічні та поліфонічні структури, використання народних елементів та технік, що імітують звучання народних інструментів, стимулюють розвиток музичної інтуїції та творчого підходу до виконання. Крім того, розуміння емоційної глибини творів Косенка допомагає виконавцям досягати високої виразності, що є важливим аспектом у класичному фортепіанному виконанні.

ВИСНОВКИ

У процесі проведеного дослідження ми дійшли таких висновків:

1. У результаті дослідження тенденцій розвитку фортепіанної школи в Україні кінця XIX – першої половини XX століття, періоду розквіту Київської фортепіанної школи та розвитку культурно-мистецького життя Житомирщини (що викладено в розділі 1) окреслено головні закономірності становлення національної музичної традиції, її провідні осередки, персоналії та стильові орієнтири.
2. Наприкінці XIX століття фортепіанне мистецтво в Україні вступає в новий етап активної професіоналізації. Відкриття музичних навчальних закладів, діяльність національних композиторських і виконавських шкіл, а також розвиток концертного життя сприяли формуванню цілісної системи музичної освіти. Фортепіанна школа цього періоду ґрунтувалася на поєднанні європейських методичних принципів з інтересом до народнопісенної інтонаційності, лірики та кантילени. Формується особливий тип українського піаніста-виконавця, здатного поєднати технічну віртуозність і досконалість з тонким ліризмом, а академічну дисципліну із національним світосприйняттям.
3. Період розквіту Київської фортепіанної школи у 1913-1934-х роках став визначальним для утвердження професійних стандартів виконавства. Саме в цей час, завдяки діяльності видатних педагогів Києва, Харкова, Одеси та Львова було закладено методологічні засади сучасної фортепіанної освіти. Київ перетворився на головний центр, де формувалися високі вимоги до виконавців. Важливим чинником цього процесу стала наявність національного репертуару – творів М. Лисенка, Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Барвінського, які сприяли вихованню нового покоління піаністів, орієнтованих на українську музичну традицію.

4. Особливе місце в загальному процесі розвитку української музичної культури загалом належить Житомирщині – регіону, який став одним із духовних осередків національного мистецтва. Культурне життя краю кінця XIX – першої половини XX століття вирізнялося активними проведеннями концертів, діяльністю музичних товариств, приватних шкіл та осередку педагогів, що сприяло піднесенню рівня музичної освіти. Житомир дав Україні цілу плеяду визначних митців: Б. Лятошинського, В. Косенка, С. Ріхтера, які згодом стали обличчям української музики XX століття. В цьому районі перетиналися польські, чеські, єврейські та українські культурні традиції, що зумовило багатство жанрових і стильових напрямів. Завдяки діяльності місцевих композиторів, педагогів і виконавців розвивалося фортепіанна традиція, камерно-інструментальна та камерно-вокальна музика. Саме на цьому тлі розкрився талант В. Косенка, який став яскравим представником покоління, що поєднувало європейську професійну культуру з українським національним мелосом.
5. Постать В. Косенка займає чільне місце в історії української музичної культури. Композиторський стиль митця сформувався під впливом кількох взаємопов'язаних чинників: раннього залучення до європейської музичної культури, активної концертної та педагогічної діяльності, відмінного знання фольклору й традицій національного музичного мислення. Творча еволюція митця поєднала неоромантичну емоційність і ліризм із класичною врівноваженою формою. Досвід його творчого життя розширив уявлення про колористику й темброві можливості інструменту. Митець зумів виробити власну музичну мову, де академічна традиція органічно поєднується з національними інтонаціями.
6. Творча діяльність Віктора Косенка в житомирський період вирізняється багатогранністю, що виявляється у поєднанні концертмейстерської, ансамблевої, сольної практики та роботи у сфері

кіномузики. Як концертмейстер, В. Косенко виявляв виняткову майстерність у співпраці з вокалістами, супроводжуючи переважно власні солоспіви. Як ансамбліст В. Косенко проявляв себе як тонкий камерний музикант, здатний створювати музичний діалог із своїми партнерами. Його участь у різних формах ансамблевого музикування (фортепіанні тріо, квартети, квінтети) супроводжувалася численними схвальними відгуками та рецензіями. Сольна діяльність митця – важливий етап становлення його як піаніста-інтерпретатора й пропагандиста української музики. Виконавська манера Віктора Степановича поєднувала віртуозність, ліричність, академізм, стриманість, драматичність тощо. Його сольні програми вирізнялися продуманою драматургією та включали не лише власні композиції, а й музику європейських класиків, що свідчило про широкий культурний кругозір. Притаманні йому риси композиторського стилю митець зумів перенести і у сферу кіномузики.

7. Педагогічна діяльність Віктора Косенка становить одну з найвагоміших сторін його творчої спадщини, що визначила розвиток української фортепіанної школи першої половини ХХ століття. Вона поєднала професійну культуру, гуманістичний світогляд і розуміння психології учнів. Формуючись під впливом петербурзької академічної традиції, В. Косенко розвинув власну методику: його підхід до навчання вирізнявся індивідуальністю, довірою, інтелігентністю й увагою до духовного зростання вихованців. У Житомирі та Києві він створив цілісну систему музичної освіти, зорієнтовану не лише на формування виконавських навичок, але й на виховання художнього мислення, смаку, здатності до творчого обдумування музичного матеріалу. Завдяки своїй педагогічній діяльності митець сформував покоління талановитих музикантів, серед яких чимало згодом стали визначними виконавцями, композиторами та педагогами. Його вихованці продовжили розвивати закладені ним естетичні та

професійні засади, що підтверджує стійкість його педагогічної концепції.

8. Педагогічна діяльність Віктора Косенка посідає виняткове місце в історії української фортепіанної школи. Незважаючи на відсутність спеціалізованих методичних праць, його викладацька сфера сформувала цілісну концепцію виховання піаніста – технічно досконалого, художньо мислячого й національно свідомого. В. Косенко приділяв увагу розвитку технічних навиків, тембрового мислення, вокальної інтонації у звуковидобуванні, сценічної свободи та інтерпретаційної самостійності учнів. Його педагогічна практика стала зразком поєднання європейських професійних традицій із українським фольклорним ґрунтом. Такий синтез визначив новий рівень національної фортепіанної освіти, заклавши основи української фортепіанної педагогіки як самобутнього явища. В. Косенко залишив по собі не лише фортепіанну школу, а й цінні орієнтири для сучасних педагогів, такі як системність, художню вимогливість, повагу до природи виконавця й утвердження духовної місії музики.
9. Підсумовуючи викладене, в роботі висвітлені всі поставлені завдання, що дозволило комплексно розкрити багатогранну постать Віктора Косенка в контексті розвитку національної фортепіанної педагогіки. Дослідження дало змогу простежити взаємозв'язок між його виконавською та творчою діяльністю, визначити основні принципи його концертної й педагогічної діяльності. Достовірність отриманих результатів засвідчується використанням різноманітних джерел: архівних матеріалів, спогадів сучасників, наукових праць, статей, розвідок, що дозволило здійснити об'єктивну реконструкцію життєвого й творчого шляху митця в контексті розвитку української фортепіанної школи. Комплексний підхід до аналізу й використання всіх зазначених у вступі методів наукового дослідження підтверджує наукову обґрунтованість зроблених висновків.

10. Проблема збереження та популяризації виконавської й педагогічної спадщини В. Косенка залишається актуальною й сьогодні. Ефективними шляхами її вирішення є розширення наукових досліджень, присвячених його концертмейстерській і ансамблевій діяльності, підготовка критичних видань фортепіанних та камерних творів, активне включення музики митця до навчальних програм закладів мистецької освіти, популяризації його творчості через сучасні медіа, конкурси, фестивалі та проєкти, а найголовніше – використання його педагогічних принципів на практиці у викладацькій діяльності, проведення відкритих заходів та видання комплексної праці.
11. Віктор Косенко постає не лише як видатний композитор і виконавець, а як постать, що заклала підвалини професійної української виконавської та педагогічної школи. Його досвід має значний потенціал для сучасного музикознавства й виконавсько-педагогічної практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асталош Г. Стильові особливості фортепіанної партії в камерно-інструментальних ансамблях В. Косенка (на прикладі Сонати для фортепіано і віолончелі (твір 10 d-moll)). *Культура і сучасність: альманах*. № 2. 2009. С. 165–168.
2. Афоніна О. Коды культури і «подвійне кодування» в мистецтві: монографія. Київ: НАКККиМ, 2017. 314 с.
3. Баладинська-Сипченко І. Польська музична культура Житомира у ХІХ століття / І. В. Баладинська-Сипченко // *Юзеф Ігнаци Крашевський як явище світової культури: наук. зб. «Велика Волинь»*. – Житомир: Волинь, 2002. – Т. 28 / гол. ред. М. Ю. Костриця. – С. 48-51.
4. Балуба І. Польська національна меншина України в 20–30-ті рр. ХХ ст.: дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01. Київ, 1997. 230 с.
5. Басса О. Романси В. Косенка та В. Барвінського на слова поетів символістів. *В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині Житомирщини: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 100-річчю Житомир. муз. училища ім. В. С. Косенка (24–26 березня 2005 р.)*. Житомир: Вид. Марини Косенко, 2005. С. 78-82.
6. Батюшков П. Віктор Косенко: цикл етюдів ор. 8 (перша назва «11 романтичних етюдів»). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2016. Вип. 115: Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. С. 178-179.
7. Більчинський Л. До питання про інтерпретацію творів Віктора Степановича Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2016. Вип. 115: Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. С. 181-183.

8. Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 302 с.
9. Бугаєва О. Біографія митця в українській гуманітаристиці: сучасні музично-біографічні парадигми. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації*: матеріали Міжнар. наук. конф. (6–8 жовт. 2020 р.). Київ, 2020. С. 465-469.
10. Буравський О. Поляки Волині у другій половині XIX- на початку XX ст. / Олександр Буравський. – Житомир: ЖДУ, 2004. – 168 с.
11. В. С. Косенко у спогадах сучасників / упоряд. А. В. Косенко. Київ: Музична Україна, 1967. 179 с.
12. В. С. Косенко. Спогади. Листи. Вид. 2-ге, доп. / упоряд. А. В. Косенко. Київ: Музична Україна, 1975. 295 с.
13. Вавренчук І. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2012. № 3. С. 140-146.
14. Варнава Р. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів. 2017. 224 с.
15. Венгерська В. Єврейські політичні партії та євреї в політичних партіях: соціально-класові, громадянські та національні дилеми (кінець XIX ст. – лютий 1917 р.). *Світові війни XX століття та історична пам'ять*: збірник наукових праць за матеріалами міжнародної науково-практичної конференції. Дніпропетровськ: Інститут «Ткума», 2013. С. 25-34.
16. Волосатих О. «Чарівна дама» Віктора Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016.

- Вип. 115: Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. С. 69-84.
- 17.Глущенко Ю. Ознаки модернізму у фортепіанних творах Віктора Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2016. Вип. 115: Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. С. 114-122.
 - 18.Голубець О. Мистецтво ХХ ст.: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.
 - 19.Гречишкіна Н. Піаніст-концертмейстер: до проблеми виховання музиканта-виконавця. *В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині Житомирщини: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 100-річчю Житомир. муз. училища ім. В. С. Косенка (24–26 березня 2005 р.). Житомир: Вид. Марини Косенко, 2005. С. 78-82.*
 - 20.Гуральник Н. Національна фортепіанна школа як феномен музичної освіти. Актуальні питання мистецької освіти та виховання. 2013. Вип. 1. С. 97-109.
 21. Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Монографія. – Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2007. 460 с.
 - 22.Гусарчук Т. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва): дис. .. д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2018. 533 с.
 - 23.Даценко В. Значення житомирського періоду творчості В. Косенка для творчого шляху майстра. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2020. № 4. С. 160-164.
 - 24.Даценко В. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дис...канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2021. 199 с.

25. Даценко В. Житомирський період творчості В. Косенка: специфічні риси, значення, культурно-ідейний контекст. *International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects»*: conference proceedings, November 27–28, 2020. Venice: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. Р. 19-22.
26. Даценко В. Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 143-148.
27. Даценко В. Характеристика фортепіанних творів Віктора Косенка. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3-4 лист. 2020 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2020. С. 101.
28. Даценко П. Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського духовного життя XIX – першої третини XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2005. 161 с.
29. Даценко П. Мистецька та просвітницька діяльність митців в умовах полікультурних традицій Житомирщини у XIX – першій третині XX століття. В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині Житомирщини: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 100-річчю Житомир. муз. училища ім. В. С. Косенка (24–26 березня 2005 р.). Житомир: Вид. Марини Косенко, 2005. С. 33-39.
30. Довженко В. В. С. Косенко: нарис. Київ: Мистецтво, 1949. 140 с.
31. Довженко В. Дещо з автобіографічних бесід. В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. Київ: Муз. Україна, 1975. С. 202-219.
32. Житомирський музичний фаховий коледж ім. В. С. Косенка. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0> (дата звернення 07.09.2025).

- 33.Зимогляд Н., Кордовська П., Кутлуєва Д та ін. Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі: колект. монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Вид. Естет Прінт, 2023. 284 с.
- 34.Іванова О. Архів В.С. Косенка (1896—1938) у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського: біограф. дослідження; наук. каталог / редкол.: О.П. Степченко (голова) та ін. Київ, 2019. 196 с.
- 35.Ільницька М. Музичні вечори в музеї Віктора Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2016. Вип. 115: Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. С. 227-235.
- 36.Калакура О. Поляки на землях України: ментально-етнографічний портрет ХХ століття. *Наукові записки*. Київ: ІПіЕНД, 2006. Вип. 30. Кн. 1. С. 173-186.
- 37.Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ ст. Тернопіль: Астон, 2006. 607 с.
- 38.Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ ст. Львів: Кінпатрі, 2014. 344 с.
- 39.Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ: Наукова думка, 1980. 315 с.
- 40.Копоть І. Віктор Косенко. Романси житомирського періоду. *В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині – Житомищини*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 100-річчю Житомир. муз. училища ім. В. С. Косенка (24-26 березня 2005 р.). Житомир: Вид. Марини Косенко, 2005. С. 14-21.
- 41.Копоть І., Коломієць О. В. С. Косенко. Житомирський період творчості (музика до драми Ю. О'Ніла «Любов під в'язами»). *Волинь – Житомирщина*. 2005. № 13. С. 128-133.
- 42.Копоть І., Мокрицький Г. Віктор Косенко і Житомир: ілюстрована краєзнавча і музикознавча розповідь. Житомир: Журфонд, 1996. 32 с.

43. Косенко В. С. Спогади. Листи / упор. А. В. Косенко. Вид. 2-ге, доповнене. Київ : Музична Україна, 1975. 292 с.
44. Кравченко А. Музична діяльність представників польської громади Житомира в середині XIX – на початку XX століття. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/3/96.pdf> (дата звернення 05.09.2025).
45. Крусь О. Історія української музики від витоків до середини XIX століття: Навчально-методичний посібник. – Луцьк: Надстир'я, 1999. – 138 с.
46. Крусь О. Історія української музики другої половини XIX століття: Навчальний посібник. – Рівне: НУВГП, 2014. – 225 с.
47. Крусь О. Історія української музики XX століття: Навчально-методичний посібник. – Луцьк: Надстир'я, 1997. – 82 с.
48. Кулаковська І. Культурні пам'ятки Житомирщини як атракції етнокультурного туризму: автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.01. Київ, 2013. 20 с.
49. Культурно-мистецьке життя Житомира початку XX століття/ Zhytomyr. Travel, 2017. URL: <https://www.zhytomyr.travel/kulturno-mistecke-zhittya-zhitomira-pochatku-xx-stolittya/> (дата звернення 04.09.2025).
50. Мариняко Н. Творчий портрет Віктора Косенка в інтер'єрі української культури 20–30-х років XX ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, 2010. Вип. 24. С. 413-420.
51. Машута О. Віктор Косенко в Харкові. *В. С. Косенко і культурно мистецькі традиції Волині – Житомирщини*: наук. збірник / ред.-упор. Н. І. Качоровська, П. Х. Даценко. Житомир: Косенко, 2005. С. 27-32.
52. Олійник О. В. Косенко. Популярний нарис. Київ: Музична Україна, 1989. 62 с.
53. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ: Наукова думка, 1977. 150 с.

- 54.Павловська-Єжова Т., Сокальська В. Актуальність педагогічних принципів В.С.Косенка в сучасній музичній освіті / *Альманах науки*, 24 (3), 2019. С. 24-28.
- 55.Проців Л. Розвиток музично-педагогічної думки в Галичині (кінець XIX- перша половина XX століття): Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – К., 1999. 207 с.
- 56.Пультер С., Березюк О. З історії розвитку культури і мистецтва Житомирщині. Поліський дивосвіт: література рідного краю: Житомирщина: посіб.-хрестоматія в 2-х ч. Ч. I: критичний огляд / за ред. С. О. Пультера. Житомир: Полісся, 2000. Розд. XIII. С. 499-517.
- 57.Романюк Л. Деякі проблеми розвитку музичної пам'яті. *В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині Житомирщини*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 100-річчю Житомир. муз. училища ім. В. С. Косенка (24–26 березня 2005 р.). Житомир: Вид. Марини Косенко, 2005. С. 99-105.
- 58.Рощина Т. Київська фортепіанна школа на рубежі століть: між традицією і модою. Академія музичної еліти України. Історія та сучасність: До 90-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського / авт.-упоряд. А. П. Лащенко та ін. Київ: Музична Україна, 2004. С. 348.
- 59.Ручка А. Природа людини як предмет теоретико-соціологічного дискурсу. *Методологічні проблеми культурної антропології та етнокультурології*: зб. наук. праць / Б. А. Головка., С. Д. Безклубенко, В. П. Капелюшний, А. О. Ручка, Г. П. Чміль та ін. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2011. С. 22-31.
- 60.Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2010. 36 с.
- 61.Свірідовська Л. Еволюція жанрів фортепіанної музики В. Косенка. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*, 2015. № 1. С. 21-26.

- 62.Скороход В. Спогади про Віктора Степановича Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2016. Вип. 115: Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. С. 204-214.
- 63.Степурко В. Мистецька інтроверсія у творчості сучасних українських композиторів: монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 160 с.
- 64.Стецюк Р. Віктор Косенко. Київ: Муз. Україна, 1974. 56 с.
- 65.Таранченко О. Віктор Косенко: тракторія долі митця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2016. Вип. 115: Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. С. 31-52.
- 66.Таранченко О.«Я йду далі, я йду до світла»... (київський період життєтворчості Віктора Косенка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2016. Вип. 115: Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. С. 63-74.
- 67.Таранченко О. Подорож В. С. Косенка на Донбас в аспекті проблеми «інтелігенція і час». Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / упоряд. і ред. К. І. Шамаєва. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 34–39.
68. Тен Б. Сторінки музичного життя Житомирщини // *Жадань і задумів неспокій. З творчої спадщини Бориса Тена: вірші, переклади, статті, листи, спогади* / Тен Б.; упоряд. А. Ф. Журавський, К. В. Ленець. – Київ: Радянський письменник, 1988. – С. 121-135.
- 69.Туровська Н. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу: музикознавчий дискурс. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство, 2012. № 3. С. 146-151.

70. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. Косенка. Київ: Мистецтво, 1965. 72 с.
71. Хіль О. Внесок українських авторів в розвиток дитячо-юнацької музики в ХХ столітті (на прикладі аналізу фортепіанного концерту В. Косенка). *Мистецтвознавчі записки*, 2018. № 34. С. 241-249.
72. Чишко В. Біографічна традиція та наукова біографія в історії і сучасності України. Київ: БМТ, 1996. 239 с.
73. Шамаєва К. До біографії В. С. Косенка. *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / упоряд. і ред. К. І. Шамаєва*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 5-8.
74. Шамаєва К. Із плеяди житомирських митців. *Митці. Освіта. Час: з архівних джерел*. Житомир: Косенко, 2005. С. 62-69.
75. Шамаєва К. Музиканти – поляки з Волині // *Шамаєва К. Митці. Освіта. Час: з архівних джерел / К. І. Шамаєва*. – Житомир: Косенко, 2005. – С. 5-14.
76. Шамаєва К. Музичне життя Житомира в 1919-1921 роках. *Митці. Освіта. Час: з архівних джерел*. Житомир: Косенко, 2005. С. 48-61.
77. Шамаєва К., Волосатих О. Сплетіння доль. Фридерик Шопен – Віктор Косенко. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. XXXI (31). С. 7-29.
78. Шевелева М. Віктора Косенко – корифей української фортепіанної музики. *Український інтерес*, 23.11. 2024. URL: <https://uain.press/blogs/viktor-kosenko-korifej-ukrayinskoyi-fortepiannoyi-muziki-1116050> (дата звернення 14.09.2025).
79. Шевченко Л. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: НМА ім. А.В. Нежданової, 2019. 336 с.
80. Юдкін І. Формування визначників української культури: культурологічні студії. Київ: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2008. 184 с.