

Проблемы гармонического стиля М.К.Чюрлёниса на материале его фортепианных произведений

Научный руководитель – Лыжов Григорий Иванович

Петрунина Елизавета Юрьевна

Студент (специалист)

Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского,
Москва, Россия

E-mail: lizasonia2013@yandex.ru

Фигура видного литовского художника и композитора Микалоюса Константинаса Чюрлёниса (1875 — 1911), оказавшаяся в центре нашего внимания, и по сей день остаётся малоизученной именно с этой стороны. Соединение в одном лице двух творческих ипостасей заинтересовало многих искусствоведов, тем не менее их взаимосвязь не всегда рассматривается с должной основательностью. Более того, даже чаще являющийся предметом изучения вопрос влияния музыкальной формы на живопись Чюрлёниса в основном привлекает лишь соотечественников талантливого музыканта. Ещё в меньшей степени оказался затронутым вопрос о проникновении принципов изобразительного искусства в композиторское творчество художника [#sdfootnotelSYM](#).

Фортепианное творчество композитора представляет собой, может быть, одну из самых достопримечательных частей его творческого наследия. Показательно особое значение именно фортепианных сочинений в процессе стилистической эволюции музыкального языка, о чём высказывалась, например, Я. Чюрлёните.

Обращает на себя внимание весьма запутанная история публикаций музыкальных пьес Чюрлёниса, о чём свидетельствует одно только появление в музыковедении 4-х различных каталогов его произведений, не считая авторского. Лишь три миниатюры были опубликованы при жизни автора (первое серьёзное издание вышло в 1925 году, вторая попытка была предпринята в 1957, третья — в 1975 году). Все же самым представительным из доступных нам изданий остаётся сборник 1975 года.

65 прелюдий, 1 юмореска, 2 мазурки, 2 ноктюрна, 3 канона, 7 фуг, 4 фугетты, 2 темы с вариациями и ещё несколько пьес, входящих в «Фортепианные произведения М. К. Чюрлёниса» под редакцией Я. Чюрлёните (1975) составляют вместе довольно внушительный список, охватывающий десятилетний период жизни композитора и позволяющий составить представление об эволюции гармонического стиля автора.

Что касается периодизации, три музыковеда сходятся в характеристике последнего периода как наиболее зрелого, содержащего в себе наиболее ценные источники музыкального наследия, периода, в котором индивидуальные стилистические черты Чюрлёниса проявились с наибольшей рельефностью.

Язык ранних фортепианных сочинений М. К. Чюрлёниса опирается на каноны классико-романтической гармонии в период её становления и расцвета. Это обстоятельство неудивительно и даже вполне ожидаемо — консерваторское образование дало о себе знать (в 1894 — 1899 годах учился в Варшавской консерватории, окончил с дипломом по композиции; в 1901 — 1902 годах — в Лейпцигской консерватории). В первых сочинениях, написанных по окончании обучения, обнаруживается свойственная молодому автору некоторая скудость в использовании выразительных гармонических средств.

Примером тому может служить *Прелюдия ор. 3 №1 DK 39/ VL 169* (1899), посвящённая Марии Моравской, возлюбленной на тот момент совсем молодого композитора. Гармонический язык произведения, как и многих других написанных Чюрлёнисом в эти

годы фортепианных миниатюр, малоиндивидуален. Лежащая в основе пьесы расширенная тональность *b-moll*, не обнаруживает даже намёка на возможный выход за её пределы, достигнутый в музыке того же автора в пору более зрелых исканий. Мажоро-минор как гармоническая техника задействован здесь лишь на начальной стадии своей эволюции в музыке эпохи романтизма — аккорды медиантовых соотношений во всех случаях с одной стороны, так или иначе, оказываются связаны с основным центром через свою побочную доминанту.

Обращение в написанной двумя годами позднее *миниатюре op. 4 №1 DK 41/ VL 178* к одному из исконно романтических по своей природе жанров естественным образом в значительной степени определило особенности гармонического языка этой пьесы. Вероятно, подразумеваемая апелляция к наиболее типичным образцам ноктюрна в творчестве других композиторов служит объяснением усложнению формы по сравнению, например, с жанром прелюдии. Несмотря на свои относительно небольшие размеры, очевидная двухтемность миниатюры заставляет рассматривать её как 2-е рондо (чётное). При этом композитор пользуется очень скромными гармоническими ресурсами для охвата тонального пространства как *fis-moll*, так и *E-dur*.

Создается впечатление, что опыт первых относительно удачных произведений лёг в основу десятков новых миниатюр - при этом однажды выбранная музыкальная модель становилась практически непреложным фундаментом для всех последующих. Объяснением пристрастия Чюрлёниса к чисто внешним, чаще визуальным способам организации ткани может выступать проникновение в его музыкальную нотацию, и тем самым в самую композицию, художественных приёмов изобразительного искусства.

Проблеме проявления в картинах М. К. Чюрлёниса музыкальных принципов было посвящено несколько исследований (например, в работах И. Умбрасаса). Но, может быть, не менее важным является не так глубоко изученный вопрос об обратном влиянии живописи на музыку. Г. Дауноравичене писала об особой роли линий-волн, зигзагов, орнаментов в его фортепианных прелюдиях^{#sdfootnote2sym}. Её высказывание подтверждают различные фактурные изыски, выбивающиеся из контекста: чрезмерное увлечениями разного рода фигурациями, намечающееся господство остинатных фигур нередко в ущерб единству музыкального стиля.

Но таков лишь один, наиболее заметный путь прорастания живописных элементов в музыкальном произведении. Рассмотрение гармонии в музыке М. К. Чюрлёниса с позиций традиционного функционального анализа позволяет выявить более глубокие внутренние связи с самой сущностью изобразительного искусства, имеющего в своей основе кардинальным образом отличающееся от музыкального искусства ощущение времени и пространства. Несомненно, что первым объектом такого рассмотрения должна стать форма.

Обозначив границы первого периода творчества Чюрлёниса вслед за В. И. Ландсбергисом 1898 и 1902 годами, попробуем установить степень влияния творческих вольностей автора на музыкальную форму в целом в пределах этого временного отрезка. Каркасом практически всех без исключения прелюдий, мазурок, ноктюрнов этих лет служит трёхчастная композиция песенного типа.

К одному из первых случаев парадоксального решения формы следует отнести мазурку *op. 3 №3 h-moll VL 234/ DK 125 (1899)*. Её тональный план следует простой трёхчастной форме с серединой в области доминанты, а тематический план устроен как нечто превышающее уровень простой формы^{#sdfootnote3sym}. Экспозиционный раздел складывается из периода, кадансирующего в доминанте. Из описанной структуры выбивается середина, которая в мотивно-тематическом отношении слышится как следующие друг за другом два трио:

Разделы

по простой трехчастной:

Эксп.

Середина

Реприза (тональная)

Такты:

1 — 16

17 — 24

25 — 36

41 — 52

53 — 55

По составной песенной:

ГТ

ПТ I

(Трио 1)

ПТ II

(Трио 2)

ПТ II

(Трио 2)

ГТ

(Начало)

h-moll:

T - - - D

D - - - DD

^oD

T

T

Тональные центры:

h - - - Fis

Cis

fis

h

h

Тяготеющее к некоторой статичности восприятие формы проявляется в переосмыслении функций отдельных частей - нередко слишком большая устойчивость середины вынуждает относить произведение к принципиально иному по отношению к исходной песенной модели классу форм - двухтемной (трехтемной) форме рондо.

В связи с этим необходимо сделать отдельный акцент на исключительной роли параллельной тональности, в которую композитор чаще всего транспонирует (или перегармонизирует в ней) первый восьмитакт/ шестнадцатитакт периода. Одно и то же последовательность тональных функций T - Tr может становиться гармоническим остовом форм совсем разного масштаба:

1) периода: два больших предложения большого периода;

2) простой формы: экспозиционный раздел и начало середины простой формы;

3) малого и большого рондо: как главная и побочная темы второго (реже третьего) рондо (в этом случае чаще всего имеется в виду одноимённая к Tr, однако, связь с основным центром обычно устанавливается именно через ближайший родственный ему мажор или минор, поэтому логичнее трактовать её именно как одноимённую к параллельной тональности, а не непосредственно как медианту, хотя и это значение, безусловно, на уровне всего сочинения немаловажно).

Другой характерной особенностью формы ранних фортепианных миниатюр М. К. Чюрлёниса является движение в сторону уже упомянутого наращивания частей при помощи их элементарного повторения, в некоторых случаях ведущего к дезорганизации метрического и тонального единства пьесы. Этот процесс приводит к созданию композитором уже в 1901 году более сложных по своему устройству миниатюр. Подтверждением выдвинутой гипотезе служит произведение крупного плана — симфоническая поэма «В лесу», сочинённая в то же время (1900 — 1901 годы). Едва намеченные в прелюдиях особенности гармонического мышления М. К. Чюрлёниса здесь проступают с наибольшей рельефностью. Произведение написано в форме большого концентрического рондо с лейтмотивом, причём двутональная композиция сочинения отражает то же соотношение Т - Тр (C-dur - a-moll).

[#sdfootnote4sym](#). Действительно, эти черты оказываются присущи многим миниатюрам данного периода, например, прелюдии «Соловей» *op.19 №3 VL 286/ DK 182*. Последнее обстоятельство несколько не мешает установлению классической песенной формы периода из двух больших предложений (8+8 т.). Гармонический план главным образом опирается на оstinatную басовую фигуру 1-ой фразы, сохраняющуюся на протяжении большей части пьесы, прерывающуюся лишь гемиольной сменой заключительного каденционного четырёхтакта. Оправданием такого выбора может служить следование композитора принципам полифонической гармонии, заключающихся в линейной мотивации функционального ритма и структуры вертикали.

Прелюдия op. 22 №3 VL 302/ DK 244, предположительно написанная в 1906 году, обращает на себя внимание прежде всего необычной ладовой стороной, при этом единый звукоряд выдерживается долгое время. Перед нами миксодиа-tonика, не имеющая однако в ткани самой прелюдии следов своего происхождения из смешения отдельных хорошо прослушиваемых диатонических звукорядов.

Об особой роли полифонического начала писали практически все исследователи. В. И. Ландсбергис в статье «О музыке М. К. Чюрлёниса» отмечает влияние на творчество литовского композитора музыки И. С. Баха, объясняя таким образом «столь пристальное внимание к совершенствованию собственного линейно-контрапунктического мастерства, подводившее Чюрлёниса к новейшим тенденциям европейской музыки» [#sdfootnote5sym](#). Тем не менее, кажущаяся сложность контрапунктических приёмов на поверку отличается незамысловатостью.

Следующий объект нашего внимания — *состояния тональности* в фортепианном творчестве М. К. Чюрлёниса — фактически уже был затронут как неразрывно связанный с формой, всецело подчиняющийся ей аспект. Остаётся лишь подытожить наши наблюдения: присутствие, как правило, двух центров (Т и Тр) соответствует двузначной, переменной, реже колеблющейся или инверсионной тональности. Существуют прелюдии, которые и вовсе заканчиваются в другом ладу. Иного происхождения так называемая «статическая» тональность, она возникает как результат функциональной бедности гармонии, малосодержательности её мотивного состава в сфере побочных тем.

Совершенно контрастной по отношению к предыдущим выглядит тональность поздних опусов композитора. В отдельных случаях мы можем говорить даже о «снятой» тональности.

В мелодико-интонационной сфере фортепианных пьес Чюрлёниса прослеживается несомненное влияние нескольких наиболее видных фигур эпохи романтизма: в совсем ранних — Шопена (в особенности его ноктюрнов), чуть позднее — Скрябина. Тем не менее, даже в самых поздних своих сочинениях при всей их диссонантности композитор по-прежнему находится в русле того же музыкального направления.

При поэтапном наблюдении за процессом изменения гармонии в миниатюрах литов-

ского композитора становятся очевидными предпосылки для формирования характерных особенностей его позднего стиля уже в ранних фортепианных сочинениях. Анализируя фортепианные пьесы 1904 - 1909 годов, Г. Дауноравичене пишет: «Открытость, незаконченность многих опусов Чюрлёниса, а также упорно эксплуатируемые принципы остинато свидетельствуют о постоянном поиске новых принципов формообразования» [#sdfootnote6sym](#). Она отмечает также: «Особой чертой остинато-микроостинато является то, что основная структура не только повторяется, но и одновременно транспонируется» [#sdfootnote7sym](#). Таким образом, процесс эволюции гармонического стиля можно наиболее лаконично обозначить следующим образом: от практически буквальная транспозиции целых разделов формы композитор приходит к транспозиции отдельных предложений, фраз, а затем и непрерывно повторяемых отдельных мотивов — таким образом, остинатный принцип узурпирует функцию основного формообразующего начала.

Однако, вероятно, не менее важными являются гармонические изменения линейного происхождения на уровне аккордового состава тональности. Остинатная двух- или трёх- тактовая (реже четырёх- тактовая) фигура очень часто оказывается разработкой одной тонической функции, одновременно очерчивая необычную ладовую структуру, с трудом вписывающуюся в ту или иную мажорную или минорную основу. Тем не менее обнаруживаются и определённые общие моменты — например, частое использование полутоновых верхних вспомогательных с участием пониженных ступеней (в том числе третьей и пятой в мажоре). Необходимость уделить внимание этим деталям вытекает из распространения впоследствии принципов линейного родства звуков и созвучий на тональный план всего сочинения.

Для выявления этого процесса обратимся к одному из самых последних фортепианных опусов Чюрлёниса - фуге ор. 34 B-dur VL 345 / DK 293.

Тт.:

1 - 16

16 - 38

39 - 53

Экспозиционная часть

Развивающая часть

Заверш. часть

[C#sdfootnote8sym](#)

ответ

И

[тема#sdfootnote9sym](#)

И

тема

И

И

A
тема
И

тема

T
ОТВЕТ

тема#sdfootnote10sym
тема тема
Б
тема#sdfootnote11sym

тема
тема
тема
тема
тема
b#sdfootnote12sym:
T
(...)#sdfootnote13sym
T

(...)

D

M

T

m (...)

(...)
(...)
T
MII#sdfootnote14sym:
b
e
b

e

f

d
e
b

cis-as

c
f-a
b

Высказанные выше предположения действительно находят в данной пьесе своё наиболее полное отражение. Тема фуги задаёт гармонический импульс дальнейшему развитию. Мелодическая линия включает в себя почти весь 12-ступенный звукоряд, кроме звуков *fis* и *g*, при этом фигурация чётко обрисовывает остовные аккорды и их взаимоотношения на заданной тональной площадке.

Такты:

1
2
3
4

B-dur:

T (m)

(...)[#sdfootnote15sym](#)

D (...)

(...)

Прежде всего выделяется доминантовое трезвучие и трезвучие, отстоящее на тритон от тоники *B-dur*, несомненно обнаруживающее своё вспомогательное значение по отношению к доминанте. Однако, нельзя не утверждать и обратного - доминанта в свою очередь воспринимается отчасти и как вспомогательный к тритонанте. Уравнивание в правах когда-то столь различных по природе и функциональной силе созвучий может быть аргументировано исключительной ролью «тритонанты» в форме - вся экспозиция построена именно тонико-тритонантовой модели темы и ответа. Возможно, более уместным должно было быть понимание ми мажорного аккорда как тонического дубля, но даже такое объяснение не в состоянии полностью отразить специфику его применения у композитора. В отличие от подобных гармонических систем у других композиторов-современников Чюрлёниса, например, у Скрябина, принцип не распространяется одинаково интенсивно на другие функциональные области - а именно на сферу доминанты и субдоминанты (хотя в контуре темы заметны следы уменьшённого трезвучия, расположенного тремя тонами выше доминанты). При сопоставлении фуги с прелюдиями того же периода линейный фактор мотивации гармонии становится очевидным - речь идёт о частом использовании мажорного трезвучия в качестве дополнительного конструктивного элемента в мелодических фигурациях. Поскольку «тонический дубль» представлен в теме именно в мажорном варианте наряду с «настоящей» доминантой при минорном варианте тоники (т. 1), это явление требует другого наименования. Доминанта словно «раздваивается», обретая свои воплощения в консонирующих созвучиях, находящихся на расстоянии полутона.

Другой результат хроматизации - ладовая двусмысленность самой тоники (*B-dur - b-moll*) - распространяется и на все последующие проведения темы (соответственно и на местные тональные центры). Берущееся за основу первого мотива уже упомянутое минорное трезвучие уже невозможно трактовать как некий вспомогательный аккорд к его же мажорной версии.

Обозначенные уже в начале некоторые проблемы гармонического стиля М. К. Чюрлёниса приобретают несколько иной характер в результате попытки их более пристального последовательного рассмотрения. Итогом нашего наблюдения прежде всего должно стать признание не раз отмеченной внутренней стилистической связи между произведениями, по способам реализации заложенной музыкальной идеи на первый взгляд совершенно различными. Однако, как и творчество любого другого композитора, мы не можем анализировать его музыку без учёта исторического контекста эпохи#sdfootnote16sym. Но даже отсылка к конкретным направлениям не может дать сколько-нибудь определённого представления об индивидуальных стилистических особенностях музыкальных произведений.

Редкий феномен удачного сочетания музыкальных и художественно-изобразительных способностей в одном лице часто создает искушение логического упрощения, выраженного в виде попытки выявить исключительное влияние живописи на музыку, делающее её кардинально отличной от творчества других композиторов. Несмотря на неоспоримость самого факта такого влияния, его степень может колебаться и требовать серьёзных аргументов в пользу тех или иных выводов.

Такие понятия, как орнаментальность, декоративность ткани, являются общими ключевыми аспектами самого стиля модерн. Но Чюрлёнис, следующий тенденциям своего времени, — далеко не единственный его представитель в области музыкального письма. Только из русских композиторов, в чьём творчестве модерн нашёл своё отражение, здесь необходимо назвать вслед за И. А. Скворцовой#sdfootnote17sym позднего Чайковского и Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Скрябина, Рахманинова, раннего Стравинского.

Влияние символизма, теснее связанного с литературой и философией, в музыке и в живописи Чюрлёниса не столь очевидно. Как и модерн, символизм носил характер экспериментального направления, однако был в большей степени связан с некой таинственностью, загадочностью, наличием тайных символов. Тем не менее, присутствие строго ритмически организованной последовательности звуковысот, функционирующих в качестве остинтной ячейки становится яркой чертой стиля подавляющего большинства написанных в средний и поздний период фортепианных миниатюр композитора, в том числе и несколько не претендующих на фиксацию какого-либо скрытого внемузыкального послания#sdfootnote18sym. Среди прочих стилевых «осадков» в гармоническом языке М. К. Чюрлёниса особенное внимание стоит уделить следам раннебарочной формы, тесно соприкасающейся с эстетикой модерна.

Однако, лишь соотношение многочисленных художественных пластов, их индивидуальное преломление в музыкальном языке композитора, которое мы попытались выявить посредством гармонического анализа, способно, как нам кажется, дать полное представление о характерных особенностях его стиля.

#sdfootnote19ancНаиболее ценные наблюдения принадлежат трём музыковедам — В. Ландсбергису, Г. Дауноравичене, Д. Кучинскасу.

#sdfootnote20anc *Дауноравичене Г.* Между модерном и модернизмом (на примере творчества М. К. Чюрлёниса) // Музыкальные миры Ю. Н. Холопова. М.: НИЦ "Московская консерватория", 2016. С. 427-446

#sdfootnote21ancАргументом в пользу выдвинутой гипотезы может служить классификация тональностей трио, данная И. В. Способиным в своём учебнике формы.

#sdfootnote22anc *Ландсбергис В. И.* О музыке М. К. Чюрлёниса. С. 115

#sdfootnote23anc *Ландсбергис В. И.* О музыке М. К. Чюрлёниса [Электронный ресурс]. <http://www.jstor.org/stables/901689>. Дата обращения: 03.10.2017.

#sdfootnote24anc *Дауноравичене Г.* Между модерном и модернизмом (на примере творчества М. К. Чюрлёниса) // Музыкальные миры Ю. Н. Холопова. М.: НИЦ "Московская консерватория", 2016. С. 444

[#sdfootnote7anc](#) Там же.

[#sdfootnote8anc](#) Условные обозначения четырёх голосов: сопрано, альт, тенор и бас.

[#sdfootnote9anc](#) Тема в обращении (неточном).

[#sdfootnote10anc](#) Тема в уменьшении.

[#sdfootnote11anc](#) Тема занимает 3,5 такта.

[#sdfootnote12anc](#) b-moll.

[#sdfootnote13anc](#) Здесь и далее в аналогичных случаях функции не обозначены главным образом по причине технической трудности, хотя и их соотношение с тоникой порой носит спорный характер. Последний вопрос рассматривается ниже.

[#sdfootnote14anc](#) Местные тональные центры.

[#sdfootnote15anc](#) Основная функция этого такта — тритонанта (см. далее).

[#sdfootnote16anc](#) Здесь уместным нам кажется определение, данное Е. В. Назайкинским: «Музыкальный стиль — это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т. д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединённых в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» // Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М., 2003. С. 20.

[#sdfootnote17anc](#) Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX - XX веков. М., 2012.

[#sdfootnote18anc](#) И. Стравинский выразил эту тенденцию следующим образом: «Чистый контрапункт кажется мне единственным материалом, из которого можно выковать сильные и устойчивые музыкальные формы. Его не заменят ни самые изысканные гармонии, ни самая богатая инструментовка. Формы, построенные на модуляционном развитии или на гармонических последованиях, неустойчивы и всегда имеют рыхлый, половинчатый характер. Это музыкальные псевдоформы, которые более или менее ловко прикрывают отсутствие крепкого костяка. Не гармония — субстанция текучая и неустойчивая, а контрапункт — настоящий конструктивный материал» // И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост. В. Варунц. М., 1988. С. 45.

Источники и литература

- 1) Бруверис И. Эстетические проблемы творчества М. К. Чюрлёниса: кандидатская диссертация. Л., 1971.
- 2) Венцлова А. Художник Микалоюс Чюрлёнис. М., 1971.
- 3) Воложин С. И. Сомнение: попытка приобщиться к художественному миру Чюрлёниса // Воложин С. И. Книги прошлого. Одесса, 2000.
- 4) Вольфинг. Модернизм и музыка. М., 1912.
- 5) Гаудримас Ю. К. М. К. Чюрлёнис. Вильнюс, 1965.
- 6) Горин И. Чюрлёнис. Поэзия творчества. С.-П., 2015.
- 7) Дауноравичене Г. Между модерном и модернизмом (на примере творчества М. К. Чюрлёниса) // Музыкальные миры Ю. Н. Холопова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016.
- 8) Дауноравичене Г. Модернизм Микалоюса Константиноса Чюрлёниса: от криптографии к палиндромам // Сто лет русского авангарда: Сб. ст. / ред.-сост. М. И. Катунян. М., 2013.

- 9) Лаврищева Т. И. Лирика ранних фортепианных опусов М. К. Чюрлёниса. Саратов, 1988.
- 10) Ландсбергис В. И. Творчество Чюрлёниса (соната весны). 2-е изд. Л., 1975.
- 11) Ландсбергис В. И. Фортепианная музыка М. К. Чюрлёниса. Вступ. ст. к [сборнику фортепианных пьес М. К. Чюрлёниса]// Избранные произведения: для фортепиано. Л., 1980.
- 12) Леман Б. А. Чюрлянис. С.-П., 1912.
- 13) Лунева А. Н. Влияние творческих идей М. К. Чюрлёниса на современную музыку Литвы. С.-П., 1994.
- 14) Лунева А. Н. Музыкальные принципы организации в живописных сонатах М. К. Чюрлёниса. С.-П., 1994.
- 15) Лунева А. Н. Проблема синтеза музыки и живописи в творчестве М. К. Чюрлёниса: кандидатская диссертация. С.-П., 1996.
- 16) Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М., 2003.
- 17) Розинер Ф. Я. Гимн солнцу: Чюрлёнис: Искусствоведческая повесть. М., 1974.
- 18) Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX – XX веков. М., 2012.
- 19) Способин И. В. Музыкальная форма: учебник. М., 1984.
- 20) И. Стравинский — публицист и собеседник/ Сост. В. Варунц. М., 1988.
- 21) Умбрасас И. Основные черты изобразительного творчества М. К. Чюрлёниса: кандидатская диссертация. Вильнюс, 1967.
- 22) Федотов В. М. Музыкальные основы творческого метода М. К. Чюрлёниса: кандидатская диссертация. Петрозаводск, 1996.
- 23) Чюрлёните Я. К. Воспоминания о М. К. Чюрлёнисе. Вильнюс, 1975.
- 24) Чюрлёните Я. К. Пояснения [к сборнику фортепианных пьес М. К. Чюрлёниса]// Mikalojaus Konstantinas Čiurlionis. Kuriniai fortepijonui. Vilnius, 1975.
- 25) Шевченко О. В. Камерно-инструментальная музыка в художественном пространстве Серебряного века. Астрахань, 2003.
- 26) Andrijauskas A. Musical Paintings of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis and Modernism. New-York, 2012.
- 27) Čiurlionitė-Karužienė V., Juodis S. E., Žukas V. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Bibliografija. Vilnius, 1970.
- 28) Januleviciute E. A. M. K. Čiurlionis as a Pioneer of Lithuanian Piano Music. Santa Barbara, 2002.
- 29) Kučinskis D. Chronologinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos katalogas. Kaunas, 2007.
- 30) Laučkaitė L. Art in Vilnius, 1900 — 1915. Vilnius, 2008.
- 31) Ландсбергис В. И. О музыке Чюрлёниса [Электронный ресурс]. <http://www.jstor.org/stables/901689>. Дата обращения: 03.10.2017.