

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ

## MUSICAL CULTURE OF PEOPLES OF VOLGA REGIONS

*Г. Ш. Монасыпов*

### **Струнные квартеты А. Б. Луппова: драматургия и особенности инструментального стиля**

#### **Аннотация**

Статья посвящена струнным квартетам крупного отечественного композитора Анатолия Луппова, развивающего в своём творчестве традиции русской, татарской и марийской музыки. Произведения композитора рассматриваются в плане их драматургии, тематики и инструментального стиля, воплощающего современные тенденции квартетного письма.

**Ключевые слова:** композитор Анатолий Луппов, современная музыка Татарстана, струнный квартет, средства выразительности на смычковых инструментах, новые композиторские техники.

*G. S. Monasypov*

### **String quartets by A. B. Luppov: dramaturgy and features of instrumental style**

#### **Summary**

The article examines the string quartets of a major domestic composer Anatoly Luppov. These compositions, embodying the stylistic features of his work, are a kind of musical diary, reflecting the composer's inner emotional experiences. In his ensemble works, the author touches on relevant topics related to the spiritual formation of the individual in the apocalyptic era. To translate his ideas, the artist uses both traditional and new modern composing techniques, turns to sonorics, aleatorics, dodecaфония, seriality.

The instrumental style of Luppov's quartet writing is characterized by the organic use of the virtuoso-technical and expressive capabilities of the string ensemble, including specific instrumental means. His work in this unusually complex genre significantly expanded the traditional range of quartet sound and contributed to the emergence of original vivid dramatic works.

**Keywords:** composer Anatoly Luppov, modern music of Tatarstan, string quartet, expressive means on bowed instruments, new composer techniques.

---

Статья поступила: 15.05.2020.

Анатолий Борисович Луппов (р. 1929) — крупный российский композитор, представляющий старшее поколение композиторов Татарстана. Начало его профессиональной деятельности относится к концу 50-х годов. Одним из первых его сочинений стал Фортепианный квинтет (1959), отмеченный дипломом II степени на Всесоюзном смотре творчества молодых композиторов в 1964 году [7. С. 70] и получивший высокую оценку Д. Шостаковича. Позднее он писал: «Я знаю Анатолия Борисовича Луппова как очень одарённого и талантливого композитора, работающего в области крупной формы» [Цит. по: 6. С. 72]. В своём творчестве, начиная уже более полувека, А. Луппов создал огромное количество произведений, успешно развивая в них традиции русской композиторской школы, а также обращаясь к интонационному словарю народов Поволжья: татарской, марийской и чувашской музыки. Композитор охватил почти все основные музыкальные жанры, став автором двенадцати симфоний, семи увертюр, четырёх опер для концертного исполнения, четырёх балетов, восьми вокально-симфонических кантат и поэм, множества инструментальных и вокальных произведений [1. С. 129]. Сферой особых интересов А. Луппова является инструментальная музыка, представленная двумя десятками концертов для солирующих инструментов с оркестром, а также камерно-инструментальными сочинениями.

Перу А. Луппова принадлежит пять струнных квартетов. К этому жанру композитор обратился в поздний период творчества, будучи уже автором семи симфоний. В этой связи квартетные сочинения для Луппова стали не столько творческой лабораторией для создания крупномасштабных симфонических сочинений, как это нередко наблюдается у других композиторов, сколько своеобразным музыкальным дневником, отражающим внутренние душевные переживания.

### Квартет № 1 (1996)

Свой Первый квартет А. Луппов написал в 1996 году и посвятил памяти известного татарского композитора Рустема Яхина (1921–1993), который ушёл из жизни незадолго до этого. Яхин создал впечатляющую «энциклопедию» вокального жанра, а также замечательный Фортепианный концерт и серию блестящих инструментальных миниатюр. Как отмечает В. Р. Дулат-Алеев, «Яхин внёс значительный вклад в развитие татарской композиторской школы. Он является одним из самых выдающихся мастеров камерно-вокальной и камерно-инструментальной музыки» [3. С. 251]. Луппова и Яхина связывали многолетние добрые, товарищеские отношения, что сыграло свою роль в появлении мемориального квартетного произведения. Кроме того, у автора сложились тесные творческие связи с Государственным струнным квартетом Республики Татарстан в составе Ш. Монасыпова, М. Зарипова, К. Монасыпова, А. Асадуллина. Для этого коллектива и был создан опус, поэтому Луппов доверил ему премьерное исполнение всех своих пяти квартетов [7. С. 53–54].

Первый квартет Луппова представляет собой четырёхчастное сочинение: Прелюдия, Скерцо, Ария, Финал. В нём автор отказался от традиционного использования формы сонатного *allegro*, создав монотематическое сочинение, образная сфера которого несёт на себе отпечаток мемориального произведения с обобщённой программой. В основу квартета положено небольшое мелодическое зерно: пентатонная трихордная попевка. Из неё рождается основная тема, представляющая собой распевную мелодию, стилистически близкую татарским протяжным песням романского склада (см. пример 1).

В квартете не цитируются яхинские мотивы, но есть одна тема, содержащая определённые аллюзии со знаменитым романсом Р. Яхина «Не улетай, соловей» — звукоподражательный наигрыш, сотканный из орнаментальных фиоритур и проводящийся в

верхнем скрипичном регистре. Как и основная лирическая тема, он играет важную драматургическую роль в сочинении.

Первая часть квартета (Прелюдия) вводит в мир поэтических душевных излияний. В ней происходит неспешное, поступенное развёртывание материала, присущее старинным импровизационным мелодиям. Автор использует полифонические и вариационные методы развития основной лирической темы, внедряя в неё контрастные орнаментальные элементы «соловьиного» наигрыша. Всё это приводит к динамическому насыщению музыкальной ткани и драматизации образа. Генеральная кульминация приходится на конец части, где появляется диссолирующая аккордовая фактура, выливающаяся в жёсткий кластер, в котором задействованы звуки известной монограммы *VACH*, транспонированной на большую терцию вверх в тональность всей части — ля-минор. Это гармоническое обострение — метафора «удара судьбы», сменяется красочной плагальной каденцией с колоритным ходом параллельных квинт в басу (см. пример 2).

Вторая часть — динамичное скерцо, в котором на фоне агрессивного токкатного движения происходит интенсивная разработка основной лирической темы из первой части. Здесь она обретает действенные черты за счёт

вычленения активной восходящей призывной интонации. Тема переходит от одного голоса к другому, подвергаясь вариативным изменениям, что приводит к обнажению её метроритмического зерна, скандированию хлёстких диссолирующих ударов-аккордов квартетного *tutti*.

В третьей части (Ария) вновь возвращается мемориальный образ Прелюдии. Музыка обретает особую глубину и проникновенность лирического высказывания, пронизанного интонациями страданий, печали, скорби. Выразительные диалоги и хоральные эпизоды перемежаются с динамичной темой «соловья», в результате чего развитие достигает большого драматического накала.

В финале квартета соединяются основные образы произведения, которые подвергаются существенной трансформации. Токкатная маркированная тема скерцо преобразуется в стремительный, безудержный поток *perpetuum mobile*, а главная лирическая тема обретает гимнические черты, превращаясь в мощную жизнеутверждающую силу (см. пример 3).

Всё произведение завершается хоральным эпилогом, в котором доминирует пентатонный ладовый колорит, вносящий благодное умиротворение.

Художественно-образный строй квартета мастерски воплощён Лупповым инструмен-

1

2

3

32

тальными средствами. Уже сам выбор ансамбля из четырёх «поющих» инструментов как нельзя лучше соответствует стилю выдающегося мелодиста, каковым являлся Яхин. Этим обусловлено, очевидно, и то обстоятельство, что инструментальное решение произведения осуществлено Лупповым преимущественно в романтическом ключе, близком яхинским предпочтениям. Оно привлекает своей многоплановостью, фактурным и тесситурным разнообразием, обилием полифонических сплетений и гибких передач мелодического материала в голосах, убедительной логикой тембрового изложения. Автор использует широкий арсенал технических инструментальных средств. Это — пластичная кантилена, маркированное *detache*, виртуозные пассажи, изысканные орнаментальные фигурации, а также насыщенные двойные ноты, мощная аккордовая техника. В квартете эпизодически встречаются и некоторые сонорные элементы: трепетные тремоло и трели. Характерный национальный колорит сочинению придают орнаментальные украшения.

**Квартет № 2 «Монограмма» (1-я ред. — 2000, 2-я ред. — 2018)**

В основе произведения лежит короткая тема, состоящая из звуков, соответствующих с некоторой условностью буквенному составу имени и фамилии композитора: Анатолий Луппов — АНААСВ. Примерно такая последовательность звуков возникает при наборе факсимиле композитора на компьютере кириллицей на латинской клавиатуре (см. пример 4).

4

Анатолий Луппов

Композитор создал две версии квартета, которые существенно отличаются друг от друга и, прежде всего, по своей драматургической концепции. Первая редакция представляет собой одночастное монотематическое произведение, в котором происходит поэтапное становление темы монограммы. Она возникает из звукового хаоса, постепенно структурируя звуковую материю и придавая ей интонационную и ладовую определённость. В генеральной кульминации «факсимильная» тема утверждается в мощном квартетном унисоне, который завершается монограммой ВАСН, обнаруживающей некоторое структурное сходство с монограммой самого Луппова.

Вторая версия Квартета № 2 представляет собой двухчастное сочинение. Первая часть (*Allegretto*) — относительно небольшая по размеру. Она выполняет функцию прелюдии, в которой экспонируются основные образные сферы квартета, и выстраивается алгоритм их взаимодействия. По форме эта часть соединяет в себе признаки сонатного *allegro* и монотематической структуры. Функцию главной партии выполняет лапидарная тема монограммы, являющаяся основным интонационным зерном всего сочинения. На этом материале строится динамичный связующий эпизод первой части. Однако побочная тема, близкая русским народным лирическим песням, выступает как отно-

сительно самостоятельное тематическое образование (см. пример 5).

В концептуальном плане главная и побочная партии могут быть интерпретированы как две различные составляющие человеческой индивидуальности: «Я-сознание» (монограмма, как духовное, мыслительное начало; термин Р. Штайнера) и душевный, чувственный элемент. В произведении они трактуются как взаимодополняющие силы, которые активно взаимодействуют друг с другом. С ними контрастирует взрывная связующая партия, которая олицетворяет волевое начало, активизирующее и драматизирующее развитие.

Вторая часть (*Allegro molto*) — развёрнутая, масштабная токката, в которой получают своё дальнейшее развитие образные сферы предыдущей части. В отличие от первой версии квартета здесь лишь эпизодически используются современные композиторские техники. В частности, один из немногих сонорных эпизодов по-

является перед генеральной кульминацией, где тема монограммы проводится в партии виолончели на фоне эффектных, экспрессивных волн *glissando* в остальных голосах (см. пример 6).

Во второй версии основное внимание автора направлено на интонационно-гармоническую, фактурную и темброво-динамическую проработку музыкальной ткани. При этом композитор отдаёт предпочтение свободной форме, давая возможность тематическому материалу изжигаться согласно своему внутреннему потенциалу. Логика развития тематизма, претерпевающего в произведении множественные вариантные изменения, с большой убедительной силой приводит к торжественной декларации темы монограммы в тональности *D-dur* — к победе человеческого «Я-сознания» (см. пример 7).

Квартет № 2 во второй редакции по своему инструментальному решению существенно отличается от первой версии, в которой широко использована алеаторическая и сонорная тех-

5

**1** *A tempo*

6

7

**Meno mosso**

ники письма. В новой версии Луппов как бы возвращается к стилю своего Первого квартета, развивающего романтическую, лирико-драматическую жанровую линию. Это, однако, не помешало автору создать интересное по своему художественно-образному содержанию и по драматургической концепции полотно.

#### Квартет № 3 (1-я ред. — 2001, 2-я ред. — 2018)

Как и предыдущее сочинение, Третий квартет существует в двух версиях. Первая носит название “Confession” («Исповедь». Во второй редакции название отсутствует).

В Третьем одночастном квартете А. Луппов продолжил начатое им в первой версии Квартета № 2 освоение новых художественных образов и инструментальных средств. В частности, автор впервые предпринял попытку отображения некоего духовно-космического начала, связанного со сверхчувственным миром человеческой души. В квартете эта сфера воплощена в сонорном ключе: тремолирующие флажолетные звучания в высоком регистре даны на фоне колористических *glissando sul ponticello* (см. пример 8).

Лирика представлена стилистикой вокальной музыки: романсово-песенными элементами, интонациями вздохов, опеваний. Активно-действенная сфера запечатлена в моторике, взрывных восходящих и нисходящих *glissando*, динамичного *crescendo*.

Драматургическая концепция квартета строится на взаимодействии основных образных

пластов, которые в процессе своего развития претерпевают определённые изменения. Последнее, однако, не затрагивает «космическую» область, которая в квартете обозначена как некая номинальная данность. В разработке лирическая сфера обретает драматический характер, подвергаясь поочерёдно дуольному, триольному и квартольному дроблению длительностей, а также насыщается аккордовой фактурой. В генеральной кульминации ансамбль обретает мощное оркестровое звучание, которое в коде сменяется пастельными квартетными красками (см. пример 9). Тонкие лирические высказывания, как всепобеждающее чувство любви, вносят успокоение, переводя его в истаивающее движение.

Третий квартет Луппова представляет собой цельное, интересное как в художественно-образном, так и в инструментальном отношении произведение. В квартете разнообразно представлены виртуозно-технические и кантиленные возможности струнно-смычкового ансамбля, дополняющиеся выразительными сольными каденциями речитативно-декламационного характера. К использованию новаций композитор подошёл весьма взвешенно, ограничив их применением некоторых отдельных специфических средств выразительности, таких как затяжные красочные *glissando*, короткие *portato*, флажолеты *tremolo*. Тем самым в Третьем квартете автор продолжил поиск органичного сочетания традиционных и современных музыкальных звучаний.



8

**Moderato assai** ♩ = 78

Violino I  
Violino II  
Viola

*pp*  
*pp*  
*sul pont.*  
*gliss.*  
*sf* — *f*

*mf*  
*pizz.*  
*gliss.*  
*sf* — *f*

9

**18 Tranquillo**

*p*  
*p*  
*p*

#### Квартет № 4 (2003–2004) «Искупление и Апокалипсис»

Это сочинение открывает новую страницу в квартетном «дневнике» А. Луппова. Неординарна уже сама тема опуса, ставшая весьма актуальной на рубеже второго и третьего тысячелетий. К этой теме обращались известные композиторы, в числе которых София Губайдулина, создавшая в 2000 году крупное ораториально-симфоническое полотно «Страсти по Иоанну», а также Владимир Мартынов, написавший в 1991 году хоровое сочинение «Апокалипсис».

В Четвёртом квартете Луппова проявилась тенденция к отображению современной ду-

шевной жизни, переживающей переход от иссушающего рассудочного-материалистического мироощущения к более высокому осознанию своей духовной ипостаси, возвышающейся над чувственно-физическим началом. В этой связи поиски новых звучаний у композитора выходят на качественно иной уровень, охватывая стилистическую, интонационно-гармоническую, фактурную и инструментальную сферы. В произведении автор впервые обращается к стилистике церковных песнопений, как бы апеллируя к духовно-божественному началу. Сама же сфера духа, как и в предыдущем опусе, предстаёт в таинственных звучаниях тремоло *sul ponticello* в

высоком регистре, но раскрывается неизмеримо богаче с использованием широкого спектра инструментальных средств выразительности.

Первая часть квартета — «Искушение» — написана в свободной форме с использованием вариационно-полифонических принципов развития. Её образный строй раскрывается в стонущих мотивах, встроенных в альтерированную последовательность, которая придаёт интонационную напряжённость, изломанность и, вместе с тем, структурирует музыкальную ткань, определяя концептуальную логику её развёртывания (см. пример 10).

В главной кульминации полутоновые элементы серии соединяются в мощный диссоциирующий кластер, который сменяется страдательными интонациями православного песнопения «Господи, помилуй».

Вторая часть — «Апокалипсис» — является драматургическим центром произведения, несущим в себе ответы на поставленные вопросы. Эта часть написана в трёхчастной репризной форме с разработочной серединой. Автор сопоставляет две основные образные сферы: небесное и земное начала. Их противоборство протекает в драматичных столкновениях, взаимопроникновениях и преобразованиях, приводящих в одночасье к неуправляемому хаосу. Разрешение конфликта происходит в монологе солирующей скрипки и развёрнутом хоральном песнопении «Господи, помилуй» из первой части. Квартет завершается умиротворённой, благозвучной мажорной кодой.

В партитуре этой части преобладает сонорная стилистика, дополненная алеаторической техникой. Квартет изобилует различными новациями, касающимися ансамблевой фактуры, инструментальной техники и специфических средств выразительности. Эти новации применяются автором, как правило, по принципу «бинарных оппозиций» (термин В. Холоповой) [4. С. 139], в сопоставлении полярных, контрастных тембров и противоположных приёмов звукоизвлечения на смычковых инструментах. Это *pizzicato* — *arco*, *sul ponticello* — *ordinario*, *sul ponticello forte* — *sul ponticello piano*, трель

*legato* — трель *tremolo (non legato)*. Нередко автор соединяет вместе разные специфические приёмы, добиваясь весьма необычных колористических эффектов. В частности, в разработке на фоне фигураций из ломаных секунд и хроматических группетто *sul ponticello* композитор проводит арпеджированные пассажи из натуральных флажолетов. Это создаёт эффект «переченя»: сочетания скрежещущего металлического звука в нижнем регистре и прозрачной тембровой краски в дискантах, что способствует усилению противоречия между двумя полярными сферами, приобретающего драматичный характер столкновения тёмного и светлого начал (см. пример 11).

Важная роль в произведении отводится приёму *glissando*, применяемому в самых различных вариантах. В динамичных эпизодах используются, как правило, короткие *glissando pizzicato*, напоминающие звук тетивы боевого лука или свист летящей стрелы (см. пример 12).

В медленных фрагментах аналогичный приём *glissando pizzicato* с добавлением интенсивного *vibrato* приобретает красочный оттенок, ассоциирующийся со звучанием космических сфер. Сходный колористический приём *glissando Lento* с использованием почти всей длины струны, но исполняемый уже смычком, неоднократно задействован в квартете на стыках между двумя полярными сферами «земли и неба». При игре всем ансамблем одновременно он создаёт особый звукоизобразительный эффект, ассоциирующийся с переходом в портал параллельных миров (см. пример 13).

Инструментальное воплощение Четвёртого квартета, заключающего в своей стилистике элементы неканонического, импровизационного искусства, ведёт к изменению традиционного характера взаимодействия между композитором и исполнителем. Квартетисты обретают большую свободу в интерпретации произведения, выступая в определённой степени как соавторы. Авторское обозначение *comodo* (играть как удобно), поставленное в начале первой части квартета, уже само по себе свидетельствует



10

Viola

Violoncello

*p*

*mp*

11

**8** **A tempo**  
sul pont.

*p*

*gliss.*

*poco cresc.*

12

**6** pizz.

*pizz.*

*pizz.*

*sul pont.*

*p*

*mf*

13

*gliss. Lento*

*p*

*gliss. Lento*

*pizz.*

*mf*

*gliss. Lento*

*f*

*pizz.*

*f*

о стремлении композитора освободить исполнителей от жёсткой регламентации, побуждая их к сотворчеству. Это требует от музыкантов не только способности глубокого проникновения в художественно-образный строй произведения, но и незаурядной творческой фантазии, для которой Четвёртый квартет Луппова предоставляет огромное поле возможностей.

#### Квартет № 5 «Прелюдия и Токката» (2004)

Этот опус, созданный спустя всего несколько месяцев после Четвёртого квартета и длящийся около семи с половиной минут, является в некотором роде продолжением предыдущего сочинения. Общность между ними касается как образной сферы, так и музыкальной стилистики, хотя есть и определённое отличие в приёмах драматургии. Уже в первых тактах Прелюдии автор обнажает конфликт между лирической и активно-действенной сферами, создавая образ противостояния «молящего и противящегося» начал: выразительным лирико-декламационным интонациям противодействуют короткие отрывистые токкатные удары (см. пример 14). На материале «противящегося» элемента построена главная тема Токкаты, где воскрешаются апокалиптические образы Четвёртого квартета: небесно-космическая и земная сферы, хоральные духовные песнопения. Все они предстают здесь в несколько изменённом виде. Так, в динамичных эпизодах появляются затяжные диссонансирующие пассажи ломаными секундами и тритонами, кроме того колористические скачки *glissando pizzicato*, исполняемые уже *glissando arco*, перекрашиваются в «кинжаль-

ные выпады». В противоборстве с ними лирика обретает более просветлённый характер, а проникновенная молитва «Господи, помилуй» сменяется старинным песнопением «Со святыми упокой». В отличие от Четвёртого квартета, в котором заключительный раздел несёт в себе тихое мажорное окончание, в Пятом квартете умиротворяющая кода завершается неожиданным громогласным унисоном *fortissimo subito*, своеобразной метафорой «Печати небес». Высший Вселенский Дух принимает в свои бесмертные анналы страждущую душу.

\* \* \*

Квартетное творчество Анатолия Луппова вносит существенный вклад в отечественную камерно-инструментальную музыкальную культуру. В своих ансамблевых произведениях композитор затрагивает актуальные темы, связанные с душевным миром современника, переживающего эпоху глобальных природных и социальных катаклизмов. При этом автор обращается не только к образам чувственного мира, но и восходит к высшим сферам человеческого духа.

Для воплощения своих идей художник использует как традиционные, так и новые современные композиторские техники. Наряду с гомофонным и полифоническим стилем письма он обращается также к сонорике, алеаторике, додекафонии, серийности. Анатолий Луппов в своём творчестве не отказывается и от ладового мышления, используя русский, татарский, марийский интонационные словари, которыми композитор владеет в совершенстве.

14

Moderato ♩ = 86

Violino I

Violino II

Viola

V-cello

Инструментальный стиль квартетного письма Луппова характеризуется органичностью использования виртуозно-технических и выразительных возможностей струнного ансамбля, в том числе и специфических инструментальных средств. При этом автор демонстрирует глубокое знание природы смычковых инструментов, используя их богатый, красочный тембровый арсенал и широкие динамические возможности: от тончайшей звукописи до мощного, почти оркестрового звучания. В последних трёх квартетах А. Луппова в связи с усилением линейного характера голосоведения происходит отход от классической трактовки функций инструментальных партий с доминирующей ролью первой скрипки. Подобное «выравнивание» ансамбля является одной из характерных черт современной квартетной музыки. Это отмечает, в частности, Н. Л. Сокольвяк, фиксирующая, что «в сочинениях последних десятилетий наблюдается нивелирование характерных для инструментов квартета исполнительских функций» [4. С. 45].

Струнно-смычковый ансамбль трактуется композитором как единый организм, состоящий из однородных инструментов, которые имеют свои индивидуальные характеристики. Говоря словами А. Шнитке, «это квартет четырёх однотипных натур, это ансамбль не четырёх спорящих голосов, а ансамбль по-разному, но едино мыслящих инструментов» [2. С. 44]. Квартеты А. Луппова привлекают искренностью, драматичностью лирического высказывания, а также высоким мастерством инструментального воплощения. Творчество одного из ведущих композиторов республики в этом необычайно сложном жанре существенно расширило традиционный спектр квартетного звучания и способствовало появлению оригинальных ярких драматических произведений.

## Список литературы

## References

1. Алмазова Т. А. Анатолий Луппов // Композиторы Татарстана. — М.: Композитор, 2009. — С. 126–130 [Almazova T. A. Anatolij Luppov // Kompozitory Tatarstana. — М.: Kompozitor, 2009. — S. 126–130].
2. Альфреду Шнитке посвящается: к 65-летию со дня рождения / Сост. В. Горлинский, Е. Долинская, А. Казурова. — М.: МГИМ им. А. Шнитке, 1999. — Вып. 1. — 198 с. [Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya: k 65-letiyu so dnya rozhdeniya / Sost. V. Gorlinskij, E. Dolinskaya, A. Kazurova. — М.: MGIM im. A. Shnitke, 1999. — Выр. 1. — 198 s.].
3. Дулат-Алеев В. Р. Рустем Яхин // Композиторы Татарстана. — М.: Композитор, 2009. — С. 249–254 [Dulat-Aleev V. R. Rustem Yahin // Kompozitory Tatarstana. — М.: Kompozitor, 2009. — S. 249–254].
4. Сокольвяк Н. Л. О новациях в отечественных струнных квартетах последней трети XX — начала XXI в. // Вестник музыкальной науки. — 2018. — № 4 (22). — С. 43–48 [Sokol'vyak N. L. O novaciyah v otechestvennyh strunnyh kvartetah poslednej treti XX — nachala XXI v. // Vestnik muzykal'noj nauki. — 2018. — № 4 (22). — S. 43–48].
5. Холопова В. Н. София Губайдулина. — М.: Композитор, 2011. — 408 с. [Holopova V. N. Sofiya Gubajdulina. — М.: Kompozitor, 2011. — 408 s.].
6. Чугунова Г. И. Анатолий Луппов и русская музыка. — Казань: Музыка России, 2014. — 156 с. [Chugunova G. I. Anatolij Luppov i russkaya muzyka. — Kazan': Muzyka Rossii, 2014. — 156 s.].
7. Чугунова Г. И. Анатолий Луппов и татарская музыка. — Казань: КГК им. Н. Жиганова, 2011. — 96 с. [Chugunova G. I. Anatolij Luppov i tatarskaya muzyka. — Kazan': KGK im. N. Zhiganova, 2011. — 96 s.].