

А.С. Кривцова, Л.А. Купец

*ФГБОУ «Петрозаводская государственная консерватория
им. А.К. Глазунова, г. Петрозаводск*

**А. ГЛАЗУНОВ – А. ВИНКЛЕР – У. КЛАРК:
ИСТОРИЯ ОДНОГО БАЛЕТНОГО ВАЛЬСА¹**

Статья представляет собой попытку раскрыть ещё одну загадку балетной музыкальной истории. Предметом исследования был выбран «Большой вальс» из балета «Барышня-служанка» А.К. Глазунова. Работа разделена на две части, первая из которых посвящена обзору существующих фортепианных версий «Grande Valse», а также некоторым размышлениям об истории и возможной цели их создания. Во второй части даётся сравнительный анализ технических сложностей этих переложений, включая оценку их соответствия уровню аккомпанемента с точки зрения концертмейстерской практики. В качестве материала для сравнения использованы переложения конца XIX – начала XX века А. Винклера, канадского органиста У. Кларка и рукописный автограф А. Глазунова.

Ключевые слова: А.К. Глазунов, У.Г. Кларк, А.А. Винклер, «Барышня-служанка», балет, Большой вальс, партитура, переложение, фортепиано.

Anna S. Krivtsova, Ljubov A. Kupets

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, Petrozavodsk

**A.K. GLAZUNOV – A.A. WINKLER – W.H. CLARKE:
THE STORY OF ONE BALLET VALSE**

¹ Данная статья впервые была опубликована в научном журнале: Вестник Академии Русского Балета им. А.Я. Вагановой. № 6 (35). СПб, 2014. С.31-37.

The article is an attempt to discover one more mystery of ballet music history. The "Grande Valse" from the ballet "Ruses d'amour" by Alexander Glazunov was chosen as the subject of the research. The work is divided into two parts, the first of which is devoted to the review of the existing piano versions of the «Grande Valse», as well as some thinking about the history and the possible purpose of their creation. In the second part the author gives the comparative analysis of the technical difficulties of these transcriptions, including the assessment of their compliance with the level of the accompaniment from the viewpoint of the concertmaster's practice. We use the arrangements of the late 19th – early 20th century by A. Winkler, the Canadian organist W. Clarke and the autograph manuscript of A. Glazunov.

Keywords: A. Glazunov, W.H. Clarke, A. Winkler, Ruses d'amour, ballet, Grande valse, score, arranged, piano.

I

16 января 1899 года Александр Константинович Глазунов заключил договор с дирекцией императорских театров, в котором передал последней право представления на сцене в Санкт-Петербурге и Москве музыки его одноактного балета по сюжету Мариуса Ивановича Петипа «Ruses d'amour»¹. Сам балет был окончен годом ранее (1898), а первые репетиции начались незадолго до подписания договора (14 января 1899 г.)². Премьера балета в постановке М. Петипа прошла в Эрмитажном театре 17 (30) января 1900 г. Балет успеха не имел, так как «стиль Ватто» (французская пастораль первой половины XVIII в.), вернее, стилизованная под него русская пастораль-барокко, был чужд пониманию широкой публики. В

скором времени постановка была снята с репертуара вследствие полного отсутствия заинтересованности у зрителя.

Но наша статья посвящена не столько самому балету, сколько одному из номеров «Ruses d'amour», а точнее, анализу существующих его вариантов. Большой вальс (Grande Valse) Es-dur (сцена VII) – «это тот самый блестящий и страстный вальс, которого ждал Петипа от Глазунова. И композитор не обманул ожидания балетмейстера: музыка Большого вальса изящна и пластична, мелодическая изобретательность Глазунова, как всегда, неистощима» [2, с. 45]. Однако, этот вальс был сочинён композитором задолго до того, как ему поступил «балетный» заказ от дирекции императорских театров (1894)³. В хронографе сочинений А.К. Глазунова неопубликованная рукопись вальса записана в раздел «Обработки собственных сочинений (переложения)» [7, с. 528]. Это, как нам кажется, не совсем верно, так как этот вариант, вероятно, и есть исходный (однако, во второй части статьи, для большего удобства изложения мы также будем именовать его «переложением»)⁴.

На титульном листе партитуры танца (что в действительности является рукописной исполнительской партией [16]⁵, причём не самой удобной в плане ориентации в тексте и координации партий относительно друг друга⁶) помимо названия самого балета («Барышня-служанка». Пастораль Ватто. Балет в одном действии на сюжет М. Петипа) в квадратных скобках помещены надписи – *op. 61* и *Scene VII Grande Valse №2*, а далее идёт уточнение – «*Air de Ballet*». И глядя на титул, возникают некоторые сомнения по поводу изначальной принадлежности этого вальса к «Ruses d'amour». Предполагалось ли это сочинение как балетный номер или, вообще, как часть какого-либо произведения? Попробуем ответить на этот вопрос... и начнём прямо с титульного листа.

Во-первых, стоит заметить, что почти все строки заголовка (включая название балета, номер сцены и даты завершения работы) написаны

близким к печатному почерком и, по сути, представляют собой выходные данные. Исходя из этого, можно предположить, что эти надписи, конечно, кроме строчки «*Air de Ballet. Comp par Alexandre Glazounow*», которая, несомненно, написана самим композитором, были добавлены потом. Возможно, это могло быть где-то после 1898 г., в случае, если заголовок добавлен рукой Глазунова. А может и намного-намного позднее – например, кем-то, кто занимался архивами композитора после его смерти.

Во-вторых, на момент создания вальса либретто М. Петипа ещё просто-напросто не существовало. Вообще, само предложение написать балет на этот сюжет Глазунов получил только в 1998 г. и только потому, что И.А. Всеволожского, как директора императорских театров, вполне устраивало сотрудничество с молодым и перспективным композитором (особенно после такого успеха, какой имела премьера «Раймонды»). Выбор сюжета и образец подражания (картина Антуана Ватто), или, правильной сказать, образец для стилизации, также принадлежит Всеволожскому.

В-третьих, темп вальса с *Allegretto* сменился на *Allegro*, что, возможно, было продиктовано общим композиционным и драматургическим планом балетной сцены.

И, наконец, в-четвёртых, вальс написан для фортепиано в 4 руки. Этот факт, подводит нас к мысли о том, что всё-таки сочинение предполагалось как самостоятельное целое с возможностью дальнейшей оркестровки. Для чего тогда пригодились бы произведение, одновременно и танцевальное («*Air de Ballet*» можно перевести как «балетный напев», или скорее «танцевальный напев»), и интересное для исполнения в ансамбле? Конечно же, для домашнего музицирования. А если учесть, что уровень его сложности (куда можно включить и определённую темповую установку) соответствует современным средним классам музыкальной школы, то делаем поправку – для *детского* домашнего музицирования.

Здесь в наших рассуждениях стоит поставить точку, так как выяснение этого вопроса не является целью статьи.

Помимо описанного ранее исходника существует ещё один вариант вальса в 4 руки, принадлежащий канадскому композитору Уильяму Г. Кларку⁷. Переложение, которому более подходит наименование «аранжировка», впервые вышло из печати в Чикаго в 1911 г. Вполне естественно, что у читателя возникнет вопрос: «Как ноты балета оказались в Северной Америке?». Однако, этот факт довольно легко объяснить. Как и сочинения многих других русских композиторов конца XIX в., партитура балета «Ruses d'amour» впервые была напечатана в Лейпциге в 1899 г. издательством М.П. Беляева⁸ [6, с. 20-24]. Зная это, можно предположить, каким образом ноты балета попали в Канаду: либо сам композитор приобрёл партитуру, будучи в Европе, либо её, как и многое другое, из Европы привезли.

Рассматривая личность Кларка, нельзя не обратить внимание на то, что в своей профессиональной деятельности он был известен преимущественно как органист. Подавляющее большинство его творений, создавалось либо для органа, либо как литература об органе. Мастерство этого композитора-органиста хорошо прослеживается на примере его знаменитой «Концертной фантазии» для органа ор. 18. Логично выстроенное движение голосов, согласование полифонической фактуры с диапазоном мануала, позиционная аппликатура, удобная педальная партия, в которой единственное затруднение вызывают гаммообразные пассажи в репризе. То есть, уровень технической сложности фантазии таков, что любой среднестатистический органист сможет прочесть её с листа. С точки зрения исполнительской практики таким и должно быть произведение, написанное для повседневной игры во время церковной службы.

На момент создания аранжировки, опыт сочинения для фортепиано у Кларка также имелся. Насколько этот опыт был богат, пока что, сказать невозможно в связи с отсутствием у нас более подробной информации как о нём самом, так и о его композиторском творчестве. Из фортепианной музыки Кларка мы можем назвать лишь два сочинения: «The Chimes of St. James» («Звоны в Сент Джеймс») ⁹ и мазурка «Ogontz Tiroltienne» ¹⁰. Краткий анализ технических особенностей этих пьес показал, что пишет Кларк сложно (уровень выше, чем средний), но очень грамотно. Особое внимание он уделяет позиционности аппликатуры и артикуляции, умело использует разнообразные технические приёмы, воссоздавая на двустручном нотном стане подобие оркестровой фактуры.

Тем не менее, знание особенностей фортепианного исполнительства, не меняет того факта, что piano forte для него инструмент «неродной», да и в истории музыкальной культуры Канады У.Г. Кларк ни как профессиональный пианист, ни как фортепианный композитор не существует. Вопрос о наличии у канадца опыта фортепианных переложений пока остаётся открытым. Чем же тогда могло быть вызвано решение создать переложение для чуждого ему инструмента (да ещё и в 4 руки), в фактуре которого отсутствует какой-либо намёк на орган? Предположительно, с точки зрения композитора, данная пьеса также очень хорошо подходила для совместного домашнего музицирования, которое в начале XX в. было весьма распространено в Канаде.

Касаясь темы переложений вальса, нельзя не упомянуть о полном переложении балета для фортепиано, сделанного Александром Адольфовичем Винклером ¹¹ (См. иллюстрацию №3) и напечатанного в том же издательстве в 1900 г.

Теперь, когда мы закончили с обзором всех существующих вариантов «Grande Valse», стоит уделить больше внимания технической стороне их воплощения и провести небольшой сравнительный анализ.

II

Хоть и предполагалось, что балет будет своеобразной музыкальной картиной, стилизованной под А. Ватто, танцы XVIII столетия (гавот, сарабанда, фарандола), названиями которых изобилует партитура, написаны совсем не в стиле рококо. Вместо того, чтобы инструментовать балет для камерного состава «галантного века», композитор использовал весь колорит современного на тот момент симфонического оркестра. Сохранить эффект симфоничности, ту грациозность темы, какую она приобретает в звучании деревянно-духовых или струнных, исполняя тоже самое на фортепиано, очень сложно. В данном случае, делая переложение для фортепиано в 4 руки, аранжировщик обладает большими возможностями и большей свободой, нежели при 2-ручном переложении: объём регистра будет шире, чем способен охватить один человек, плотность фактуры больше за счёт возможных при данном варианте обработки заполнений и удвоений, а уровень сложности, соответственно, ниже.

Уместить симфоническую фактуру всего лишь в две руки пианиста – задача не из лёгких. И как это не печально для аранжировщика, выпуск определённых оркестровых голосов или некоторых наименее значимых подголосков неизбежен. Например, в переложении А.А. Винклера во второй теме основной части¹² (68 такт) в фортепианной партии отсутствует подголосок флейты. Он выписан отдельной строкой над нотным станом: он как бы предполагается, но исполнению не подлежит. С другой стороны, человек, работающий над переложением балетного номера, в первую очередь, как нам кажется, должен ориентироваться на идеальную ситуацию, когда концертмейстер должен прийти на репетицию, сесть и прочесть аккомпанемент с листа. В таком случае, чисто с практической точки зрения, аранжировщику придётся поступиться полнотой звучания и виртуозностью в пользу удобства и лёгкости исполнения.

Если оценивать, работу А.А. Винклера, то его переложение, несомненно, предназначено для пианистов уровня хорошего профессионала, на что указывает обилие аккордов в широком расположении, многочисленные скачки, подголоски в средних голосах, которые проводятся между партиями обеих рук. Поэтому, прежде чем отправиться на репетицию, концертмейстер (во избежание конфуза) всё же будет вынужден уделить разучиванию своей партии достаточное время. Опять-таки, учитывая персону Винклера, а он был пианистом европейского уровня, скорее всего, обработка предназначалась для концертного исполнения, что с точки зрения концертмейстерской практики, можно посчитать и некоторым недостатком.

В этом плане 4-ручное переложение У.Г. Кларка вполне доступно для исполнения пианистами разного уровня, в том числе и не самого элитного. Конечно, в нём присутствуют некоторые трудности (аккорды в развёрнутом виде, тема вступления, которая переходит из одной руки в другую), но относятся они, в первую очередь, больше к ансамблю, чем к технической стороне исполнения.

Самым низким уровнем сложности из всех вариантов обладает глазуновский исходник. Он также не исключает такие приёмы, как переход мелодической линии от одной руки в другую или проведение значимого подголоска в среднем голосе. Также требует (в некоторых случаях) достаточно широкой растяжки. Однако, в целом, этот вариант намного легче. Фактурное изложение тем прозрачней за счёт отсутствия большого количества удвоений, которыми, изобилуют переложения А.А. Винклера и У.Г. Кларка: достаточно сравнить несколько тактов вступления. Аккордовая фактура также не столь насыщена, что хорошо прослеживается на примере последних 6 тактов коды.

Помимо весомых различий в фактурном изложении, стоит обратить внимание на один интересный эпизод, вернее, на разный подход к его

решению. Имеется в виду тот самый подголосок флейты из середины основной части вальса. Глядя на рукопись Глазунова мы видим: подголосок записан в третьей октаве в партии правой руки *Primo piano*, в то время как тема переходит к левой руке. Ведущей роли он, конечно, не играет, тем не менее, значимость его очевидна. С этой точки зрения, невозможность его исполнения в переложении (хоть и вынужденная) является своего рода досадным упущением. Решение Кларка совсем иное: пока у *Primo piano* в правой руке на октаву выше звучит тема, а в левой на это время появляется фактура из партии *Secondo piano*, в правой руке последнего во второй октаве проходит подголосок флейты. Этот вариант также не противоречит партитуре балета, так как в ней на данные 4 такта флейту октавой ниже дублирует гобой. Что касается переноса второго проведения темы на октаву выше, то это инициатива самого Кларка.

Подводя некий итог, отметим, что различия в уровне сложности описываемых 4-ручных обработок достаточно серьёзны. Однако, различия эти вполне закономерны, так как Кларк, по сути, совершил обратный процесс. Его задачей было сжать партитуру, сохранив при этом максимум голосов и оркестровую фактуру, в то время как перед Глазуновым стояла цель: реализовать, раскрыть имеющийся музыкальный материал, используя при этом возможности и тембровую красоту всех инструментов симфонического оркестра¹³.

Неизвестно, был ли Глазунов в действительности знаком с работой канадца. Скорее всего, нет. А если и да, то, несомненно, отзыв композитора имел бы положительный характер. Не смотря на достаточно плотное фактурное изложение, переложение Кларка ничуть не утратило изначальной лёгкости, изящности и грациозности, присущие оригиналу и его оркестровке. В меру сложное, и не менее интересное, оно вполне заслуживает статуса концертной пьесы и достойно занять своё место в ансамблевом репертуаре пианистов.

Примечания

¹ Это сочинение имеет целый ряд различных названий («Genre Watteau», «Pastorale Watteau», «Испытание Дамиса», «Любовные хитрости») в том числе и «Ruses d'amour» (это название поставил сам Глазунов на обложке первого печатного издания), но в настоящий момент более известно, как «Барышня-служанка» (ор. 61).

² Из письма А.К. Глазунова к М.П. Беляеву от 13 января 1899 г. [5].

³ Вальс имеет две даты окончания: 24 августа 1893 г. и 20 февраля 1894 г. (последние 9 тактов репризы переписаны как переход к несуществующей ранее коде). Последняя версия вальса и стала частью балета.

⁴ Конечно, можно предположить, что изначально существовал вариант для фортепиано соло, с которого в последствие было сделано переложение в 4 руки, и он же был оркестрован как «Grande Valse» из балета «Барышня-служанка», однако, выяснить это просто не представляется возможным.

⁵ Хотелось бы выразить огромную благодарность доктору искусствоведения, ведущему научному сотруднику Отдела рукописей Российской национальной библиотеки Наталье Васильевне Рамазановой за любезно предоставленную возможность изучения неопубликованной рукописи А.К. Глазунова.

⁶ Партии *Primo piano* и *Secondo piano* не совпадают построчно, разнясь между собой по количеству тактов (в среднем на 2 или 3).

⁷ Уильям Горацио Кларк (William Horatio Clarke, 1840–1913) – канадский композитор, органист и педагог. Хотя Кларк и не был урождённым канадцем, но немало лет проработал органистом в одной из церквей в Торонто. Он прекрасно разбирался в строении органа, занимался их ремонтом и настройкой. В 1877 г. была опубликована его книга о структуре органных труб («Схема строения органных труб: общая информация для органистов, церковных комитетов и студентов-музыкантов»). Многие годы Кларк проработал в органо-строительной компании в штате Массачусетс, специализирующейся на изготовлении органных труб. Среди его сочинений можно выделить «Школу органа» и «Концертную фантазию» для органа [15].

⁸ Митрофан Петрович Беляев (1836-1904) — русский музыкально-общественный деятель и меценат, «образованный меломан». Этот человек внес неоценимый вклад в развитие русской музыкальной культуры. Одним из его многочисленных начинаний была русская нотоиздательская фирма «М.П. Беляев в Лейпциге», основанная в 1885 г. По некоторым, достаточно важным причинам издательство было учреждено не в России, а в Германии. Попадая на зарубежный рынок, ноты сочинений отечественных композиторов получали широкое распространение по всей Европе и за её пределами.

⁹ Имеется ввиду собор Святого Джеймса – первая англиканская церковь в Торонто (1853 г.), где в качестве органиста долгое время работал У.Г. Кларк.

¹⁰ Обе пьесы вышли из печати в Канаде в 1884 г.

¹¹ Александр Адольфович Винклер (1865–1935) — русский композитор, пианист, музыкальный критик и педагог, друг А.К. Глазунова. В период с 1896 по 1924 гг. преподавал на кафедре фортепиано в Санкт-Петербургской консерватории (среди его учеников — С.С. Прокофьев) и,

как и многие другие музыканты консерватории, входил в творческое объединение, известное как «Беляевский кружок» [8].

¹² Форма вальса определяется как сложная 3-х частная со вступлением и кодой.

¹³ Почти что аналогичный случай произошёл с одним из сочинений С.С. Прокофьева. В 1943 г. им была написана соната для флейты и фортепиано. Она так понравилась Давиду Ойстраху, что годом позже Прокофьев и Ойстрах создали транскрипцию этой сонаты, переложив её для скрипки. Французский флейтист Жан Пьер Рампаль, не зная об этом (ведь шла Вторая мировая война, и всё ещё существовал железный занавес), некоторое время спустя скрипичную версию переложил обратно для флейты. И до сих пор его редакция пользуется даже большей популярностью, чем оригинал [4, с. 481].

Опубликованные источники

1. Красовская В.М. Одноактные балеты // Глазунов. Музыкальное наследие: в 2 т. / ред. И.В. Голубовский. – Л.: Музгиз, 1959. – Т. 1. – С. 504-516.
2. Куницын О.И. Балеты А.К. Глазунова: Путеводитель. – М.: Музыка, 1989. – 62 с.
3. Куницын О.И. Глазунов. О жизни и творчестве великого русского музыканта. – СПб.: Издательство «Союз художников», 2009. – 736 с.
4. Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева / ред. И. Прудникова. – М.: всесоюзное издательство «Советский композитор», 1973. – 2-е изд., перераб. и доп. – 663 с.
5. Переписка: Глазунов А.К. – Беляев М.П. Письмо от 13 января 1899 г. // Глазунов. Музыкальное наследие: в 2 т. – Л.: Музгиз, 1960. – Т. 2. – С. 347.
6. Трайнин В. М.П. Беляев и его кружок. – Л.: Музыка, 1975. – 128 с.

7. Язовицкая Э.Э. Хронограф сочинений А.К. Глазунова // Глазунов. Музыкальное наследие: в 2 т. / ред. И.В. Голубовский. – Л.: Музгиз, 1960. – Т. 2. – С. 466-537.
8. Ямпольский И.М. Винклер Александр Адольфович // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 791.
9. Clarke W.H. Concert fantasia for the organ in the free style for Church Organ Exhibitions. Op.18. – Boston: Oliver Ditson, 1877. [Электронный ресурс] URL: <http://imslp.org/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP176740-PMLP310851-WHClarkeOpus18.pdf> (дата обращения: 5.09.2014).
10. Clarke W.H. Ogontz Tyroltienne. Mazourka for the pianoforte. – New York: P. Lawson, 1884. [Электронный ресурс] URL: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP176436-PMLP310464-WHClarkeOgontz.pdf> (дата обращения: 5.09.2014).
11. Clarke W.H. The Chimes of St. James. A reminiscence of Toronto. – Toronto: A&S. Nordheimer, 1884. [Электронный ресурс] URL: http://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-74475_the_chimes_of_st_james.html (дата обращения: 5.09.2014).
12. Glazounow A. Grande Valse // Ruses d’amour op.61 №2 / arr. by W.H. Clarke. – Chicago: Clayton F. Sammy Co., 1911. [Электронный ресурс] URL: <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP109786-SIBLEY1802.15152.b383-39087018959504score.pdf> (дата обращения: 5.09.2014).
13. Glazounow A. Ruses d’amour: score. – Leipzig: Edition M.P. Belaieff, 1899. – 188 с. [Электронный ресурс] URL: http://classic-online.ru/uploads/000_notes/11800/11760.pdf (дата обращения: 11.09.2014).
14. Glazounow A. Ruses d’amour: klavier / red. par A. Winkler. - Leipzig: Edition M.P. Belaieff, 1900. [Электронный ресурс] URL: <http://classic->

online.ru/uploads/000_notes/11800/11762.pdf (дата обращения:
11.09.2014).

15. William H. Clarke & Co. Records, 1874-1882 / ed. Charles Latham // Manuscript and Visual Collections Department William Henry Smith Memorial Library Indiana Historical Society. – 1995. [Электронный ресурс] URL: <http://www.indianahistory.org/our-collections/collection-guides/william-h-clarke-co-records-1874-1882.pdf> (дата обращения: 5.09.2014).

Неопубликованные источники

16. Нотная рукопись А.К. Глазунова «Air de Ballet» от 20 февраля 1894 г. // РНБ (отдел рукописей). Ф. 187, А.К. Глазунов, № 419.

Spisok literatury

Opublikovannyye istochniki

1. Krasovskaya V.M. *Oдноактные balety* // Glazunov. *Muzykal'noe nasledie: v 2 t.* / red. I.V. Golubovskiy. – L.: Muzgiz, 1959. – Т. 1. – S. 504-516.
2. Kunitsyn O.I. *Balety A.K. Glazunova: Putevoditel'*. – M.: Muzyka, 1989. – 62 s.
3. Kunitsyn O.I. *Glazunov. O zhizni i tvorchestve velikogo russkogo muzykanta.* – SPb.: Izdatel'stvo «Soyuz khudozhnikov, 2009. – 736 s.
4. Nest'ev I.V. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* / red. I. Prudnikova. – M.: vsesoyuznoe izdatel'stvo «Sovetskiy kompozitor», 1973. – 2-e izd., pererab. i dop. – 663 s.
5. *Perepiska: Glazunov A.K. – Belyaev M.P. Pis'mo ot 13 yanvarya 1899 g.* // Glazunov. *Muzykal'noe nasledie: v 2 t.* – L.: Muzgiz, 1960. – Т. 2. – S. 347.
6. Traynin V. M.P. *Belyaev i ego kruzhok.* – L.: Muzyka, 1975. – 128 s.

7. Yazovitskaya E.E. Khronograf sochineniy A.K. Glazunova // Glazunov. Muzykal'noe nasledie: v 2 t. / red. I.V. Golubovskiy. – L.: Muzgiz, 1960. – Т. 2. – S. 466-537.
8. Yampol'skiy I.M. Vinkler Aleksandr Adol'fovich // Muzykal'naya entsiklopediya: V 6 t. – M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1973. – Т. 1. – S. 791.
9. Clarke W.H. Concert fantasia for the organ in the free style for Church Organ Exhibitions. Op.18. – Boston: Oliver Ditson, 1877. [Электронный ресурс] URL: <http://imslp.org/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP176740-PMLP310851-WHClarkeOpus18.pdf> (дата обращения: 5.09.2014).
10. Clarke W.H. Ogontz Tyrollienne. Mazourka for the pianoforte. – New York: P. Lawson, 1884. [Электронный ресурс] URL: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP176436-PMLP310464-WHClarkeOgontz.pdf> (дата обращения: 5.09.2014).
11. Clarke W.H. The Chimes of St. James. A reminiscence of Toronto. – Toronto: A&S. Nordheimer, 1884. [Электронный ресурс] URL: http://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-74475_the_chimes_of_st_james.html (дата обращения: 5.09.2014).
12. Glazounow A. Grande Valse // Ruses d'amour op.61 №2 / arr. by W.H. Clarke. – Chicago: Clayton F. Sammy Co., 1911. [Электронный ресурс] URL: <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP109786-SIBLEY1802.15152.b383-39087018959504score.pdf> (дата обращения: 5.09.2014).
13. Glazounow A. Ruses d'amour: score. – Leipzig: Edition M.P. Belaieff, 1899. – 188 с. [Электронный ресурс] URL: http://classic-online.ru/uploads/000_notes/11800/11760.pdf (дата обращения: 11.09.2014).
14. Glazounow A. Ruses d'amour: klavier / red. par A. Winkler. – Leipzig: Edition M.P. Belaieff, 1900. [Электронный ресурс] URL: http://classic-online.ru/uploads/000_notes/11800/11762.pdf (дата обращения: 11.09.2014).

15. William H. Clarke & Co. Records, 1874-1882 / ed. Charles Latham // Manuscript and Visual Collections Department William Henry Smith Memorial Library Indiana Historical Society. – 1995. [Электронный ресурс] URL: <http://www.indianahistory.org/our-collections/collection-guides/william-h-clarke-co-records-1874-1882.pdf> (дата обращения: 5.09.2014).

Neopublikovannyye istochniki

16. Notnaya rukopis' A.K. Glazunova «Air de Ballet» ot 20 fevralya 1894 g. // RNB (otdel rukopisey). F. 187, A.K. Glazunov, № 419.