СЛОВО ИЗДАТЕЛЯ

Современный джаз внес много нового в область музыкального языка, ритма, интонации, использования неограниченных возможностей аранжировки и импровизации.

Происходит взаимопроникновение музыкальных культур, жанров, стилей и направлений.

Академические композиторы и музыканты обращаются к джазу, и наоборот, джазмены используют мелодии и формы классической музыки. Так рождается новая современная музыка.

Представленное нотное издание по своему содержанию является уникальным, впервые выходит в свет и не имеет аналогов в истории джазовой музыки.

ДЖАЗОВЫЕ СОНАТЫ - это результат интеллектуально-творческого труда автора.

С выходом в свет этой работы фортепьянная джазовая музыка приобретает статус **академической музыки.** В этой связи будут новые исполнители пианисты академисты и концертная аудитория.

ОБ АВТОРЕ: Юрий Иванович МАРКИН выдающийся джазовый музыкант: контрабасист, пианист, композитор, аранжировщик, теоретик, родился **21 февраля 1942** года в г. Астрахани.

Юра рос одаренным ребенком, в трех летнем возрасте начал рисовать. Рисование и чтение книг в детстве для него было любимым занятием.

Результатом его художественных способностей стали более 100 полотен, написанных им в разные годы и в различных видах техники живописи.

В 1985 г. в силу различных жизненных обстоятельств и причин он перестает рисовать.

Воспитанием Юры занималась бабушка и мама, дети военных поколений часто отцов своих не помнили, в семье профессиональных музыкантов не было.

В доме Маркиных стояло пианино «Красный октябрь» и на стене висела гитара, наличие в доме традиционных музыкальных инструментов характерно для России.

В общеобразовательной школе Юра учился хорошо. Ему одинаково легко давались гуманитарные и точные предметы. Он без особого труда мог поступить в любое учебное заведение. Технические Вузы его не прельщали, а рисование ему давалось легко.

В музыкальной школе на фортепьяно он проучился три года, но инструментом владел прилично, гитару осваивал самостоятельно, пробовал сочинять мелодии песен.

В старших классах, как и многие молодые люди тех далеких 50-х годов Юра увлекся джазом. И не просто музыкой этого жанра, его гипнотизировало пиццикатное звучание аккомпанемента и соло контрабаса.

Прочитав объявление в местной газете о том, что музучилище объявляет набор и, среди прочих инструментов, впервые открывается класс контрабаса – решил поступать.

В 1960 г. пройдя прослушивание, и сдав вступительные экзамены, Юрий Маркин был принят в музыкальное училище, он был единственным, кто хотел играть на контрабасе.

Учась в училище по контрабасу Юра вечерами работал в местном драмтеатре, сопровождая спектакли игрой на рояле.

Проучившись три курса 20 -ти летним молодым человеком начал свою концертно-гастрольную деятельность в Хабаровской краевой филармонии.

В 1964 г. принят в Московскую консерваторию на композиторское отделение, в класс Родиона Щедрина, с этого времени живет и работает в Москве.

Юрий МАРКИН - с начала 60-х годов как музыкант - исполнитель, работал в качестве контрабасиста, пианиста и инструментовщика в ведущих джазовых оркестрах России.

В начале 70-х годов, завершив концертно-гастрольную работу, стал заниматься свободным интеллектуально - творческим трудом, как композитор и инструментовщик.

Им написаны и аранжированы сотни пьес малых и больших форм, как для камерных ансамблей, так и для больших оркестров, интерпретированы и обработаны русская и зарубежная классика, русская народная музыка.

Он является автором актуальных педагогических трудов: «Школы джазовой импровизации», «Учебника по бигбендовой инструментовки» и других методических пособий по академическому джазовому образованию.

Ю. И. МАРКИН автор 4-х симфоний, 8 - ми джазовых опер, 3-х балетов, автор более **100** разностилевых сочинений и переложений для фортепьяно, в том числе Джазовых сонат и прелюдий, им написаны джазовые концерты для духовых инструментов.

За годы профессиональной деятельности им написаны более **1000** инструментовок и аранжировок для различных инструментальных составов и больших оркестров.

Юрий МАРКИН является ярким представителем Джаз-рока, современного стиля джаза развивающего в нашей стране в начале 70- гг. XX в., представляющий собой синтез элементов джаза, рока и современной академической музыки.

Он один из первых и почти единственный композитор, и исполнитель в нашей стране, легко и свободно владел этим стилем: сочинял и исполнял музыку в стиле джаз-рок.

ОБ ИЗДАНИИ

Джазовые сонаты для фортепиано Юрия Маркина принадлежат к числу тех творческих работ композитора, которые не вписываются полностью ни в рамки академической, ни в рамки джазовой традиции.

Если быть боле точным, можно сказать, что они **сочетают** в себе стилистические черты как академической, так и джазовой музыки.

В этом смысле их можно было бы отнести к разряду так называемого **"третьего направления" (*"Third Stream"*)**, если бы это хоть как-то отразило самобытность и оригинальность замысла этих композиций.

Подобный синтез стилей – явление в творчестве Юрия Маркина весьма частое.

Идея синтеза джазового и академического музыкального искусства проходит красной нитью через всю его творческую деятельность, проявляя себя не только в оригинальных сочинениях и аранжировках, но и в исполнительской и организаторской работе.

Даже созданная им "Джазовая опера" (1997-2000) и сочиненные для нее многочисленные музыкальные спектакли, в определенном смысле могут рассматриваться как синтез академической формы и джазового музыкального стиля.

Перечисление только аранжировок классической музыки, сделанных композитором для различных инструментов, ансамблей и биг-бэнда, может занять не одну страницу мелкого печатного текста.

Среди перечисленного многообразия работ Юрия Маркина, Джазовые сонаты для фортепиано могут (и должны) занять особое место.

Уверенность в подобном заявлении придает осознание той особой неповторимой оригинальности (если не сказать – уникальности) творческой идеи, которая положена в основу этого замечательного цикла.

Намек на раскрытие этой идеи сам автор дает в названии своих композиций: Джазовые сонаты **(по классическим моделям)**. Что же кроется за этой, несколько расплывчатой припиской, скромно "спрятавшейся" в скобках – "по классическим моделям"?

В основе каждой Джазовой сонаты лежит некий **конкретный** прототип **(модель)** из классической или раннеромантической музыки, от Гайдна до Мендельсона и Калькбреннера.

Но отношение композитора к используемой модели в каждой конкретной сонате **различное**.

В одних случаях он не только точно воспроизводит всю композиционную фабулу модели, ее тональный план, гармоническую основу и фактурные идеи, но и тематизм прототипа, создавая, по сути, джазовые "обработки", транскрипции в джазовом стиле классических сонат.

В других случаях композитор более свободно обращается с **"первоисточником"**, видоизменяя тематизм до неузнаваемости или наполняя композиционную схему своим собственным тематическим материалом.

В этом случае связь с классическим прообразом становится уловимой разве что при тщательном анализе формы и гармонии.

Подобное переосмысление творчества композиторов предшествующих эпох в последнюю очередь имеет смысл рассматривать как попытку их **"подправить", "улучшить", осовременить, "смахнув вековую пыль", или, напротив, "упростить"**, сделать более легкими для восприятия людьми, воспитанными на ином слуховом опыте.

Напротив, композитор крайне бережно, почти трепетно относится к тексту классиков, сохраняя все существенные детали формы и нюансы гармонического развития.

Он, можно сказать, берет у них уроки мастерства, подобно тому, как в свое время учились на опыте своих предшественников и современников великие композиторы предыдущих эпох.

Известно, к примеру, что И. С. Бах сделал переложение 16-и концертов своих современников для клавира, а В. А. Моцарт первые четыре клавирных концерта написал на основе материала сонат других композиторов.

Но замысел композитора следует рассматривать в контексте проблемы развития, прежде всего **джазовой музыки,** и не случайно композитор назвал эти сонаты **"Джазовыми"**.

Как и в любом значительном культурном явлении, в джазе, помимо **"охранительных"** тенденций, имеются и некие внутренние центробежные силы, стремящиеся разорвать узкий круг изначального традиционализма.

Расширяя образно-эмоциональную сферу, впитывая элементы семантики и стилистики других пластов музыкальной культуры, тем самым они превращают самобытное, но локальное "этническое" явление, в серьезный, многогранный, по своему универсальный вид музыкального искусства.

Не случайно со времен более-менее широкого распространения джаза постоянно происходил процесс его стилистического взаимодействия с другими музыкальными культурами, в том числе и с многовековым опытом академической музыки.

Причем, это было именно обоюдное **взаимодействие**.

С одной стороны, мы можем вспомнить немало примеров проникновения джазовой стилистики в творчество Дебюсси, Равеля и других академических композиторов.

Но в то же время и джазовые музыканты никогда не теряли из внимания того, что происходило в академическом искусстве, чутко прислушиваясь к новым тенденциям, так или иначе, отражая этот интерес и в своем творчестве.

Уже в конце 30-х годов в репертуар биг-бэндов стали включаться некоторые популярные классические мелодии. Можно вспомнить "Песню индийского гостя" из оперы Римского-Корсакова "Садко" в аранжировке Томми Дорси, фрагменты из музыки Рахманинова, Бородина и Чайковского.

Но наиболее активно процесс взаимодействия пришелся на 50-60-е годы XX столетия.

Именно в это время на волне активного развития различных направлений в джазовом искусстве появляются знаменитые интерпретации симфонических фрагментов музыки Р. Вагнера оркестром Стэн Кентона и Сюиты "Петя и волк" С. Прокофьева Оливером Нельсоном.

В это время возникает и знаменитый "Модерн Джаз Квартет", появление которого знаменует собой интерес к синтезу джаза и барочной полифонии в целом, и, конкретно, неугасающий до нашего времени интерес джазовых музыкантов к творчеству великого И. С. Баха.

Понятно также и то, что в процессе обогащения джаза приемами и жанрами академической музыки невозможно было пройти мимо одного из самых выдающихся ее достижения – сонатной формы и сонатно-симфонического цикла.

Освоение джазом сонаты символизирует достижение нового уровня музыкальной

выразительности, расширение средств развития и разработки материала и, соответственно, выход за рамки "искусства единого аффекта", возможность выражать эмоции в их интенсивном **развитии**.

Джазовые сонаты Юрия Маркина, несомненно, представляют собой один из интереснейших опытов ассимиляции сонатной формы и сонатно-симфонического цикла в стилистику джаза.

Но почему композитор обратился именно к **классическим** образцам, отдаленных от нашего времени двухсотлетней дистанцией, а не написал, по примеру некоторых других композиторов, полностью оригинальные сонаты современным джазовым языком?

Думается, что для этого у автора было несколько на то оснований, как субъективного, так и объективного свойства.

Прежде всего, можно обратить внимание на собственные стилистические предпочтения композитора, проявляющиеся не только в его оригинальных сочинениях, но и в многочисленных аранжировках: стремление к относительной простоте гармонического языка, ясности формы и фактуры, к преобладанию **"линеарности"**, почти полифоничности.

С другой стороны, решая проблему сонатной формы, было бы неосмотрительно игнорировать опыт именно классиков этого жанра, тех композиторов, которые стояли у его истоков, создавали основные его принципы.

Современная соната сама по себе проблематична: изысканная фактура и сложный гармонический язык во многом нивелирует сам принцип сонатности, ограничивая возможность развития материала, что в данном контексте представляется принципиально важным, а поэтому и обращение к классическим образцам вполне оправданно.

Не стоит сбрасывать со счетов и характерную для джазового музыкального искусства традицию использования **"чужого" тематизма** в качестве материала для собственных аранжировок и импровизаций.

Таким образом, Джазовые сонаты Юрия Маркина являются результатом не только простого соединения жанров и форм академической музыки с джазовой стилистикой, но и представляют собой сплав различных традиций, форм и методов музицирования, а в самом широком смысле – принципов музыкального мышления.

И последнее общее замечание – приведенные выше примеры наглядно демонстрируют тот интерес, который испытывали джазовые музыканты к **русской** музыкальной культуре.

Возможно, именно этот факт "подсказал" композитору "свой путь" – путь естественного и безболезненного "переноса" джаза: не пересаживая насильно "чуждую" культуру на неподготовленную почву, а прививая ее через призму европейской традиции, традиции классической академической музыки.

Цикл открывается относительно простой **ДЖАЗОВОЙ СОНАТИНОЙ** (соль минор), написанной по модели 19-й сонаты ("Легкой сонаты") Л. Бетховена.

Сонатина представляет собой двухчастный цикл, по уровню технической сложности вполне доступный учащимся средних и старших классов ДМШ.

Автор довольно последовательно сохраняет не только форму и фактурный план оригинала, но и интонационные контуры основных тем.

И лишь только разработка первой части трактуется в духе джазовой импровизации на гармоническую последовательность с характерной для нее фактурой и ритмом аккомпанемента.

Главная тема первой части может служить образцовым пособием по **"технике перевоплощения"** академического тематизма в джазовую стилистику путем применения приема ритмического опережения и **"вкрапления"** в нее блюзовых нот.

В отличие от главной партии, побочная партия, напротив, внешне несколько упрощается. От мелодии остаются только общие контуры, **"альбертиевы басы"** аккомпанемента **"сводятся"** в характерные ходы **"блуждающего баса"**.

Во второй части Сонатины, которая, кстати, несколько сокращена по сравнению с бетховенской

композицией, любопытно обыгрывание **"блюзовых"** нот, обнаруженных в тексте самого Бетховена **(такт 4 и аналогичные далее)**.

Этот пример еще раз наглядно показывает нам, что композитор не стремится **"навязать"** джазовую стилистику насильно всеми возможными способами, а ищет заложенные для этого возможности уже в авторском тексте.

ПЕРВАЯ СОНАТА (соль мажор) – масштабный трехчастный цикл, основанный на модели 16-й сонаты Л. Бетховена.

Характерной особенностью Сонаты является своеобразная "полистилистика" композиции, используемая как принцип формирования контраста не только между частями цикла, но и внутри частей.

Особенно ярко это проявляется в первой части цикла, в которой сочетаются легко прослеживаемые ассоциации как со специфической **"биг-бендовой"** фактурой (главная и связующая партии), так и со вполне **"классическими"** фактурными приемами на основе гармонической фигурации (побочная партия).

Во второй части контраст решен уже на жанровом уровне: баркарольному движению крайних разделов противопоставляется контрастный эпизод в характере буги-вуги.

Внушительные размеры этого цикла потребовали от композитора и максимального разнообразия используемых гармонических средств, диапазон которых простирается от простых последовательностей трезвучий до многозвучных альтерированных гармоний и полиаккордовых комплексов, от кварто-квинтовых секвенций "классического" типа до "далеких" сопоставлений аккордов развитой мажоро-минорной системы.

В этом смысле, Первая соната – настоящая энциклопедия джазовой гармонии. Но без такой концентрации гармонических средств решение проблемы многоуровневого контраста и развития вряд ли было бы возможно.

ВТОРАЯ СОНАТА (до минор) – в основе композиции лежит одна из популярнейших сонат Л. Бетховена, известная широкому кругу слушателей как "Патетическая".

И тем более интересной кажется **"новая жизнь"** этого сочинения, заигранного **"до пауз"** пианистами всего мира.

Композитор довольно свободно обращается с тематизмом оригинала, зачастую не только существенно видоизменяя его, но и заменяя некоторые темы собственными.

И в то же время сохраняет некоторые темы почти в неприкосновенности, как, например, во второй части, которая благодаря перегармонизации и фактурной переработке превратилась из возвышенного **Adagio** в красивейшую джазовую балладу.

Несмотря на то, что все основные темы первой части сонаты были весьма основательно переработаны композитором (более-менее узнаваем тематический материал вступления, фигураций заключительной партии и разработки), ему удалось сохранить главное – динамизм развития и драматизм эмоционального тонуса, но привнеся в него ту самую блюзовую **"щемящую" интонацию**, так характерную для джаза.

Примечательно, что наиболее радикальному изменению подверглась побочная партия первой части, в которой изменилась не только сама мелодическая линия, но и общий характер движения.

Тем самым композитор несколько видоизменяет и общий композиционный план, сохраняя в целом структуру сонатной формы, но усиливая при этом контрастное начало.

ТРЕТЬЯ СОНАТА (фа минор) представляет собой компактную одночастную композицию.

В отличие от предыдущих сонат, в ее основе лежит малоизвестная соната популярного в свое время композитора, пианиста и педагога Ф. Калькбреннера.

Обращает на себя внимание частое использованием Маркиным полифонических приемов изложения (имитаций и канонов) и подавляющее преобладание линеарной фактуры, что позволяет говорить о своеобразном отражении идей **"неоклассицизма"**.

Стилистический сплав в этой Сонате осуществлен таким образом, что невозможно с

уверенностью сказать, то ли это **"джазовая соната по классической модели"**, то ли **"классическая соната с элементами джазовой стилистики"**.

И если в самом начале **"классический"** октавный императив непосредственно противопоставляется типичному джазовому приему – аккордовому тремоло, то дальнейшее развертывание материала являет не столько противоборство стилей, сколько их синтез.

Использование в качестве прототипа музыки далеко не самого яркого представителя раннего романтизма позволяет опасаться, что и версия Юрия Маркина может оказаться недостаточно яркой.

Однако прослушивание этой Сонаты убеждает нас в обратном – получилась компактная и эффектная композиция, а заключительное построение побочной партии и вовсе можно отнести к лучшим лирическим страницам всего цикла сонат.

ЧЕТВЕРТАЯ СОНАТА (ми минор) снова возвращает нас к популярным классическим "прообразам" – на этот раз творческой переработке подвергается известная Соната И. Гайдна в той же тональности.

Стилистика Сонаты в целом продолжает линию предыдущей сонаты, являя нам еще один образец "джазового неоклассицизма".

Сонатная форма первой части сонаты Гайдна тяготеет не столько к классическому ее варианту бетховенского типа, сколько к скарлаттиевской "старинной сонате".

Интересно, что Маркин переосмысливает здесь не только тематический материал, но также композиционный и тональный план сочинения, меняя структуру тем и добавляя новые модуляции в "далекие" тональности.

Уже в разработке появляется "незапланированная" Гайдном тональность си-бемоль минор.

Но еще более смелым оказывается композиционное решение репризы этой сонаты, которая представляет собой, по сути, свободную фантазию на тематический материал экспозиции.

После побочной партии в **"далеком"** фа мажоре следует развернутая кода, эмоциональная экспрессия которой выходит далеко за рамки гайдновского классицизма.

В целом это композиционное решение представляет собой еще один пример применения принципов джазового музицирования в условиях академической формы.

Неповторимым своеобразием отличается музыка Второй части трехчастного цикла: здесь нет ни одной лишней ноты, мелодическая линия освободилась от изысканной орнаментики, фактура упростилась до аскетизма.

Вся часть пронизана какой-то особенной воздушной прозрачностью и кристальной чистотой стиля, отдаленно напоминающего cool-джаз, но переосмысленный в русле традиций классицизма.

Третья часть возвращает в стихию более традиционного джаза с характерными пунктирными ходами баса в духе буги-вуги.

Заканчивается цикл еще одной одночастной Сонатой.

ПЯТАЯ СОНАТА (си-бемоль мажор) – в отличие от других сонат, реализует модель не всего цикла первоисточника (сонаты си-бемоль мажор Ф. Мендельсона), а только первой его части.

Несмотря на несомненные интонационные и композиционные связи с "прообразом", Соната совершенно естественно воспринимается как оригинальная "джазовая" музыка – настолько естественно и органично джазовый по своей сути материал вписывается в структуру классического сонатного **allegro**.

Даже некоторая калейдоскопичность материала не приводит к обычной в таких случаях пестроте, а, напротив, создает атмосферу непредсказуемо-спонтанной импровизации, свободной "игры" с тематическим материалом.

С другой стороны, сквозь всю Сонату красной линией проходит первый мотив главной партии – то самое связующее звено, не позволяющее форме **"рассыпаться"** на отдельные эпизоды и, в то же время, представляющее собой последовательное воплощение основного принципа академической разработочности.

Сочетание **"свободы"** и **"единства"**, импровизационности и разработочности, яркого тематизма и упругого ритма – все это мастерски сплавлено композитором в эффектную концертную пьесу, достойно завершающую весь цикл джазовых сонат.

РЕКОМЕНДАЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЯМ.

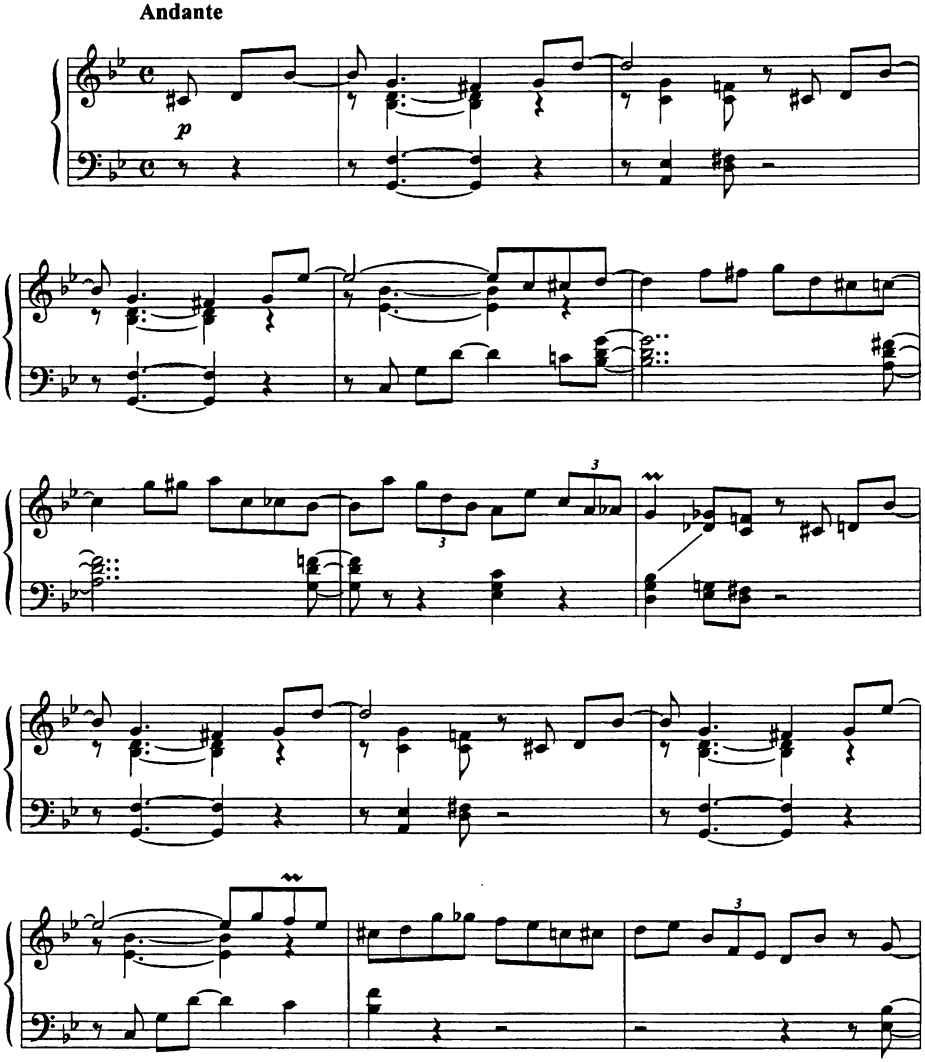
- Джазовые сонаты Юрия Маркина могут быть рекомендованы самому широкому кругу музыкантов: от учащихся ДМШ и музыкальных училищ, до студентов консерваторий и концертирующих пианистов.
- Они могут представлять интерес не только для любителей джазовой музыки, но и для академических музыкантов, желающих расширить свой репертуар произведениями других стилистических направлений.
- Особое преимущество сонат Юрия Маркина состоит и в том, что они написаны для сольного фортепиано относительно простым и доступным музыкальным языком, что не только расширяет довольно скудный сольный джазовый репертуар, но и делает их особенно удобными для первоначального освоения джазовой стилистики.
- Несмотря на то, что автор рассматривает все сонаты как единый цикл, объединенный одной творческой идеей, возможно самостоятельное исполнение не только каждой из сонат, но и отдельных частей.
- Рекомендуем избегать преждевременных выводов и оценок на основе поверхностного **"пролистывания"** сборника – несмотря на кажущуюся внешнюю непритязательность музыки, она требует внимательного вслушивания и **"вчувствования"**.
- Для того чтобы облегчить первоначальное знакомство с сонатами, к нотам прилагается диск, на котором записаны демонстрационные версии всех сонат.
- Стоит учесть, что эти записи носят "ознакомительный" характер и не претендуют на "художественную" ценность, а поэтому не должны рассматриваться как образец **"стильного"** исполнения, которому необходимо подражать во всех нюансах.
- Сам автор вполне допускает возможность различных интерпретаций, которые стилистически могут достаточно широко варьироваться, в той или иной степени отдаляясь от ортодоксальной джазовой или академической манеры исполнения.
- Единственное, о чем должен помнить пианист, желающий разучить и исполнить ту или иную сонату, что Юрий Маркин – **джазовый композитор**, а поэтому последовательно применяет традиционные для джаза условные методы нотации свингованного ритма.
- Это касается, прежде всего, подвижных частей, в которых пунктирный ритм и ровное движение восьмых длительностей необходимо трактовать приближенно к триольному ритму.
- Можно обратить внимание, что Юрий Маркин вообще весьма скупо использует динамические, агогические и артикуляционные обозначения.

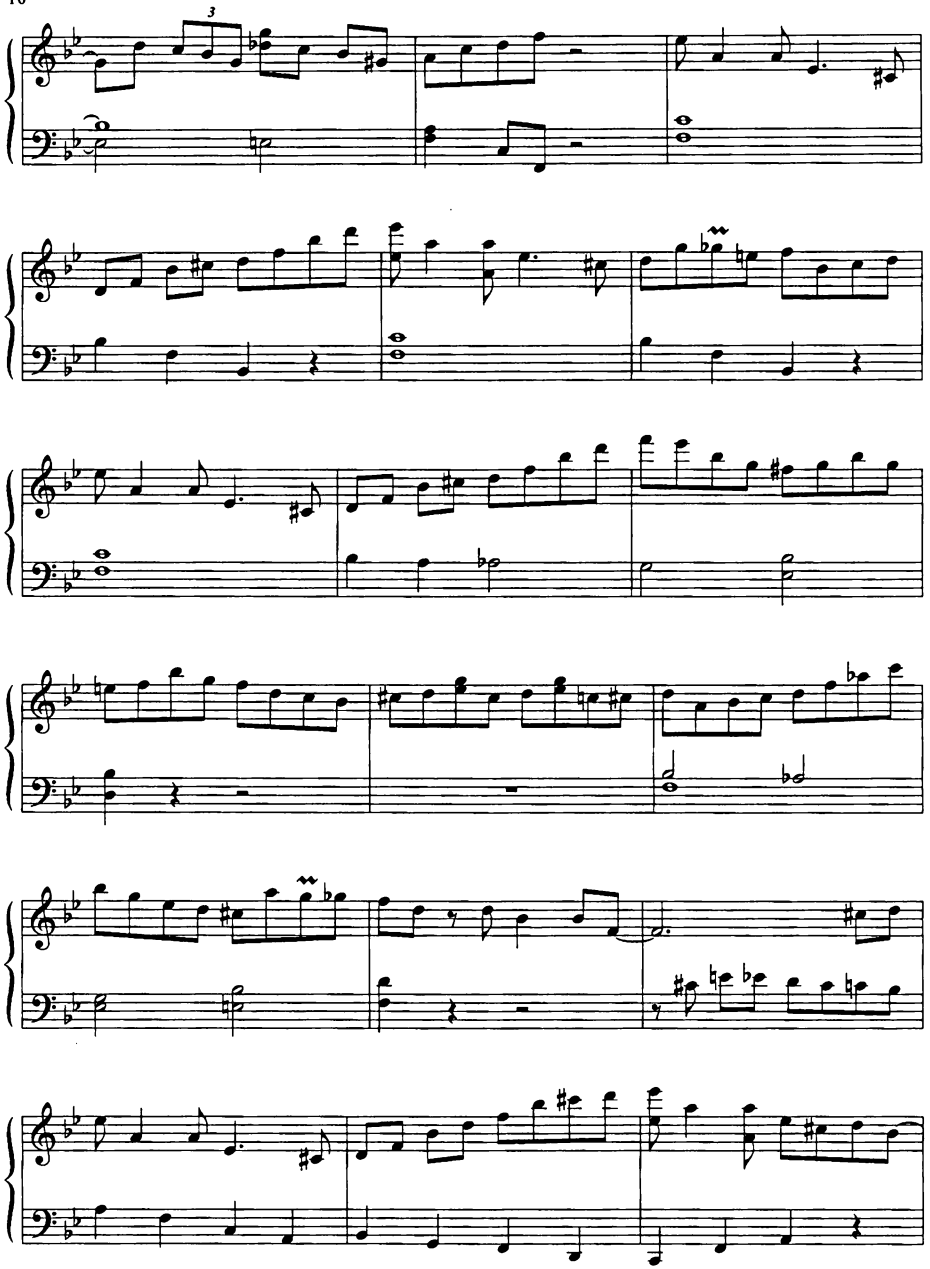
  Это принципиальная позиция композитора – как можно меньше ограничивать свободу исполнителя, – **быть может, самое главное завоевание джазового искусства**.

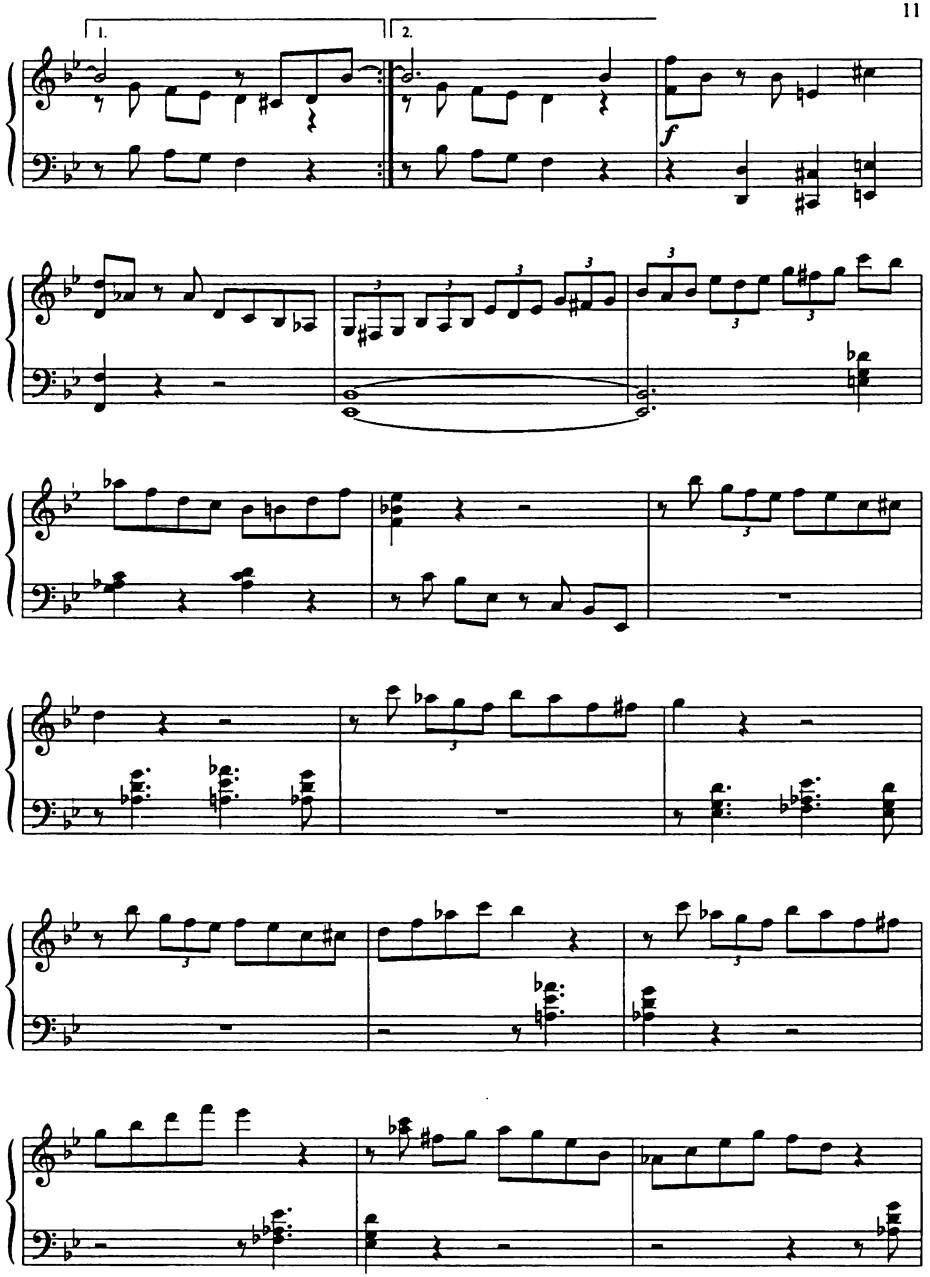
М. ДИКОВ 17 февраля 2008 г.

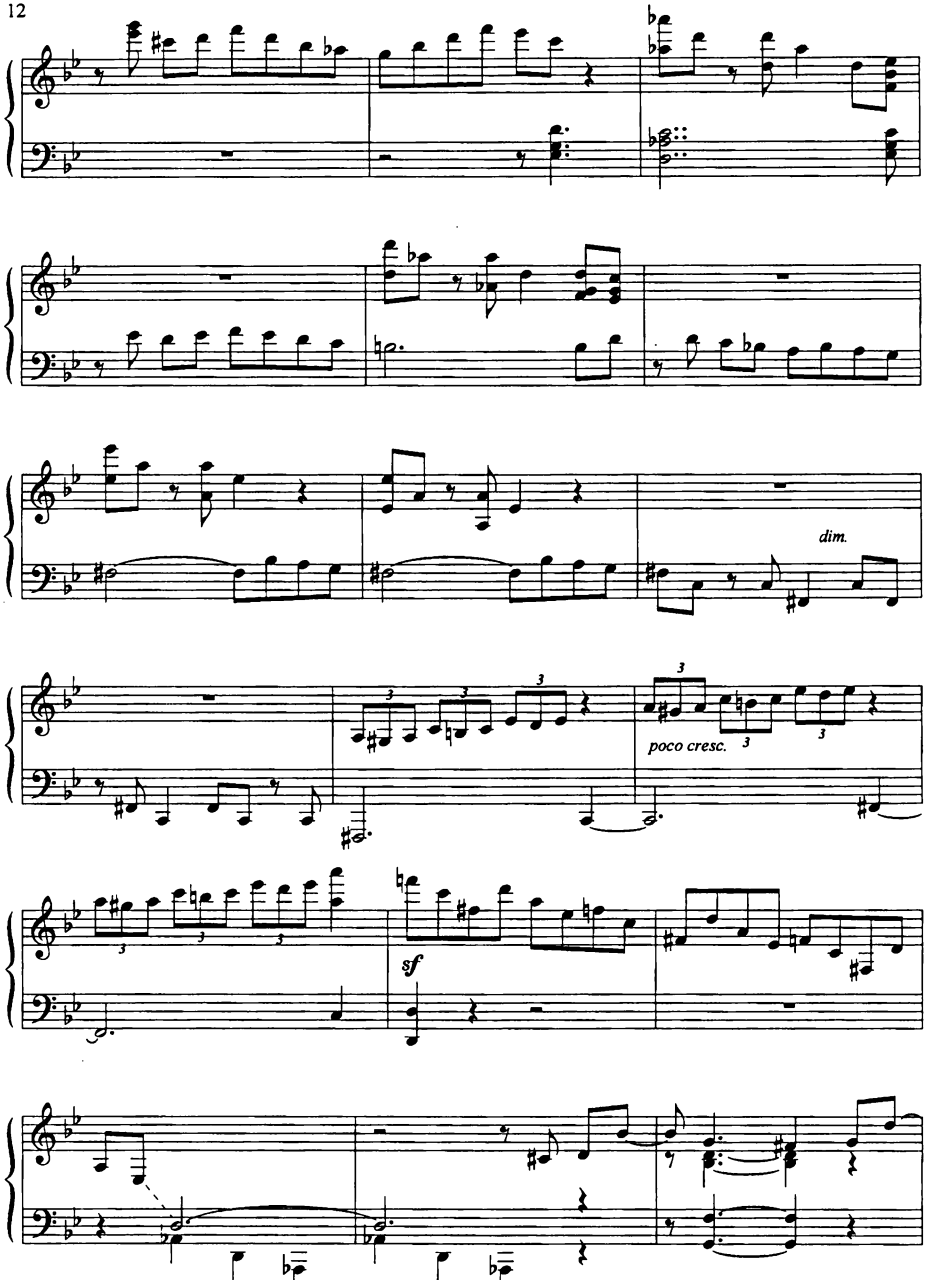
ДЖАЗОВАЯ СОНАТИНА № 1

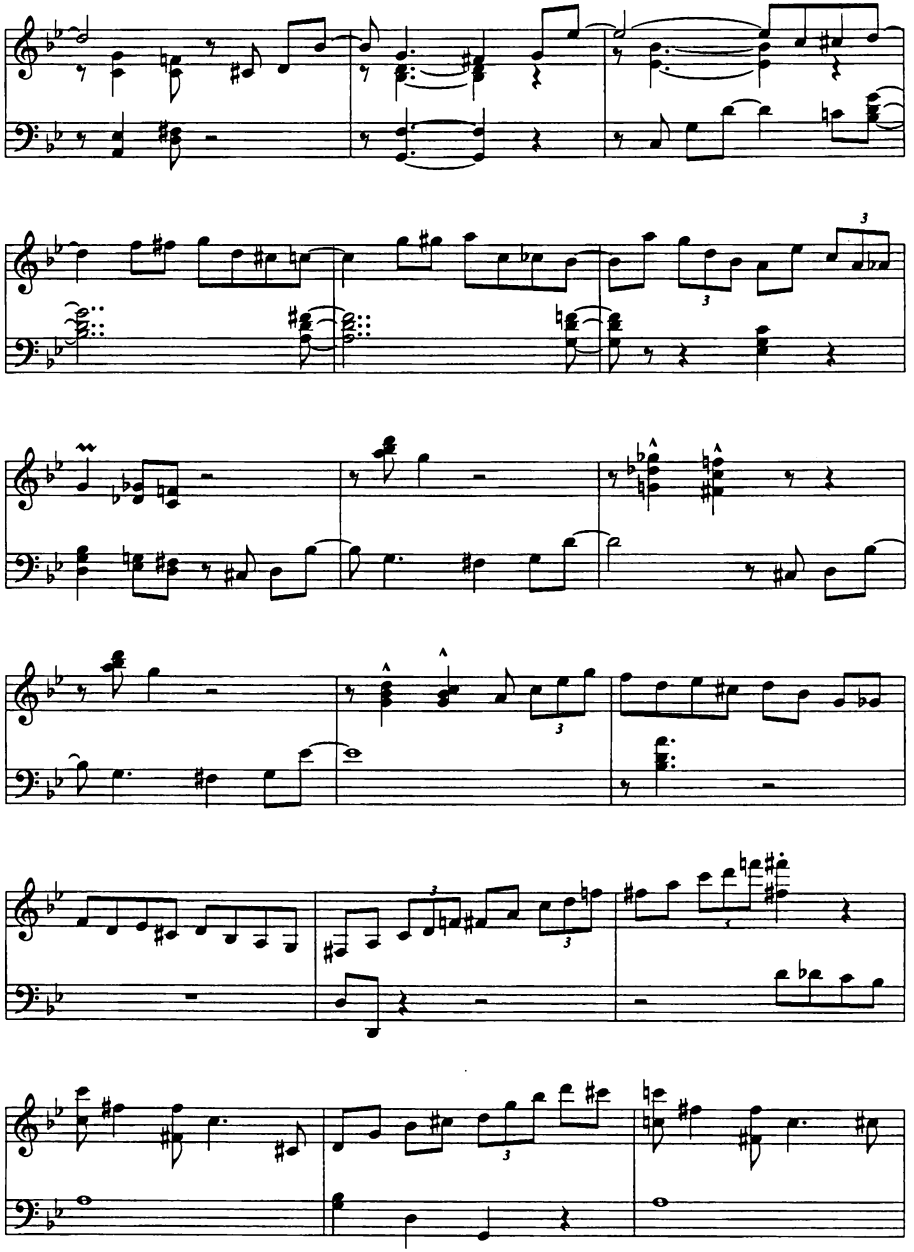
I

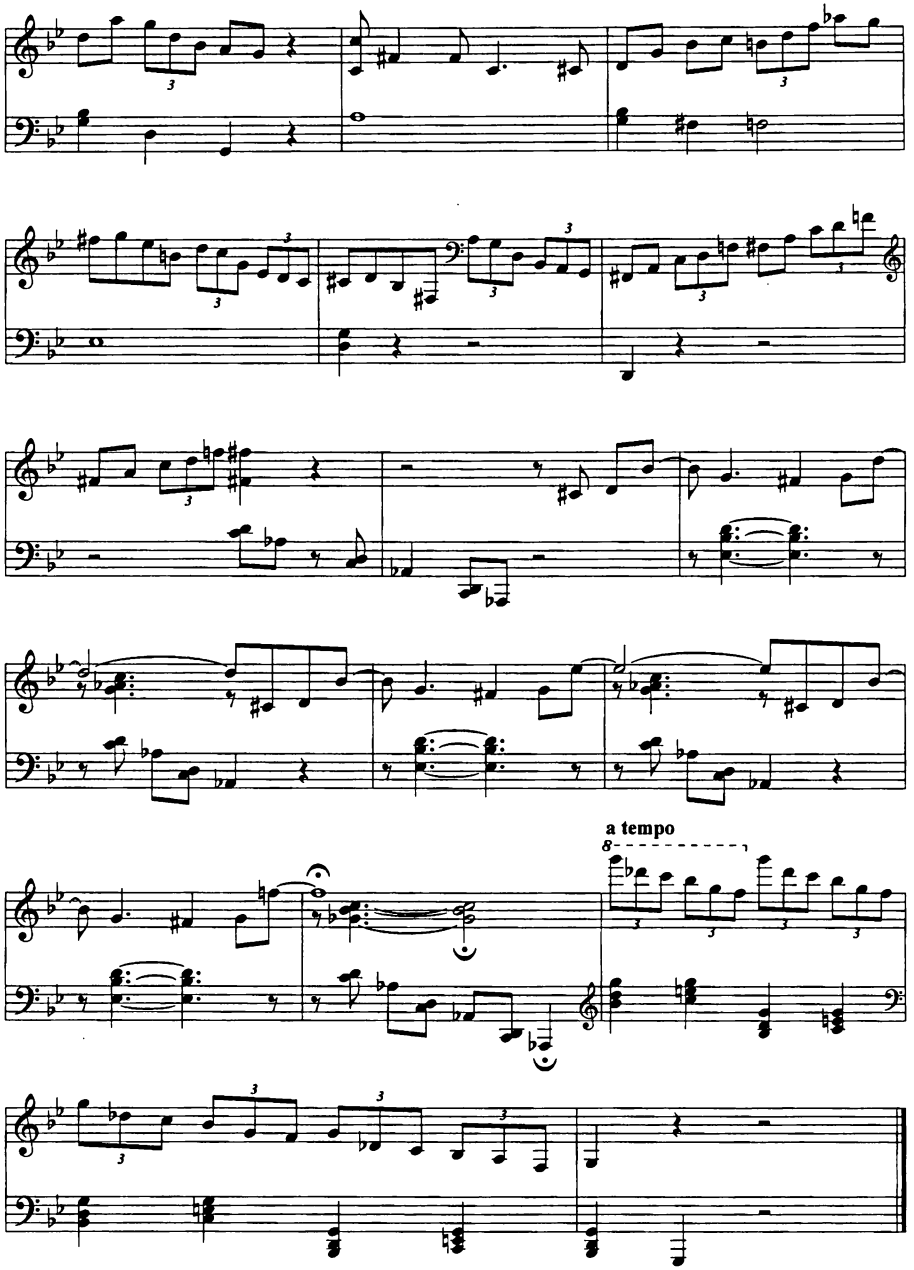




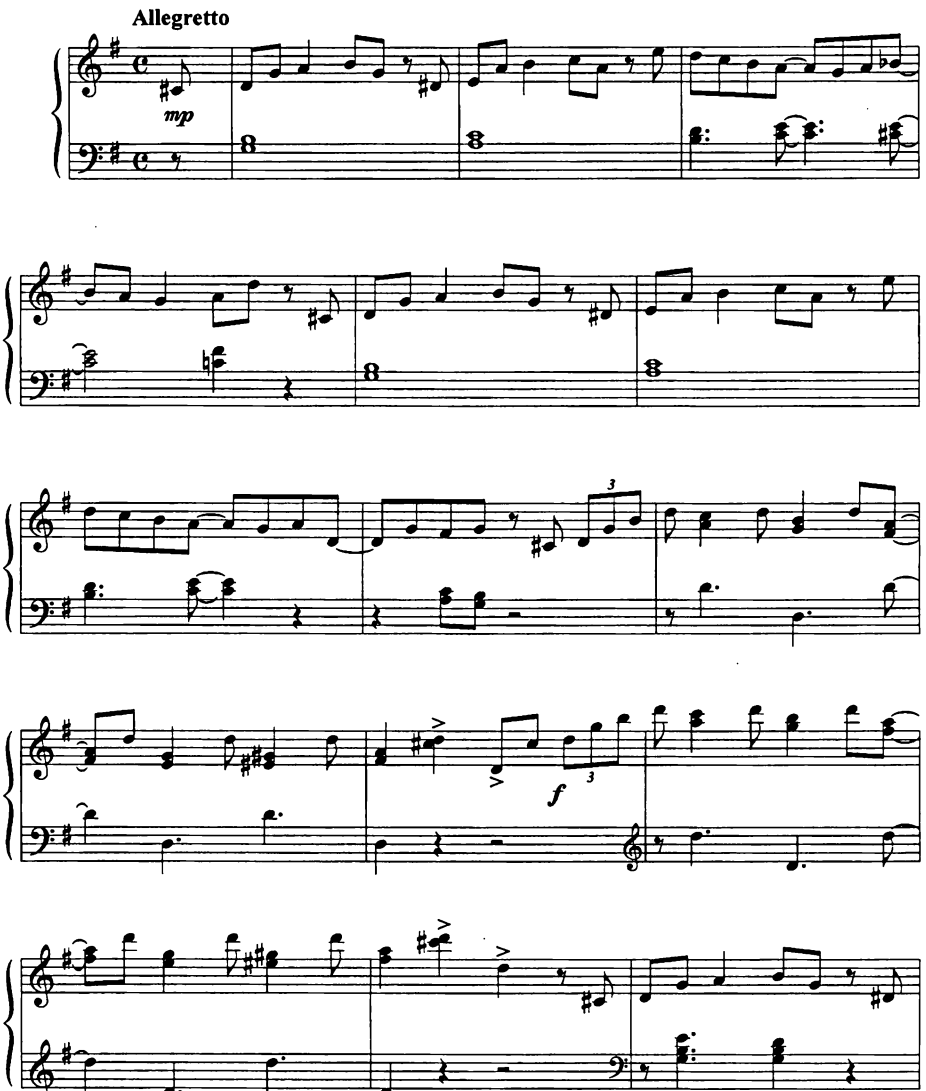

1.
2.
f

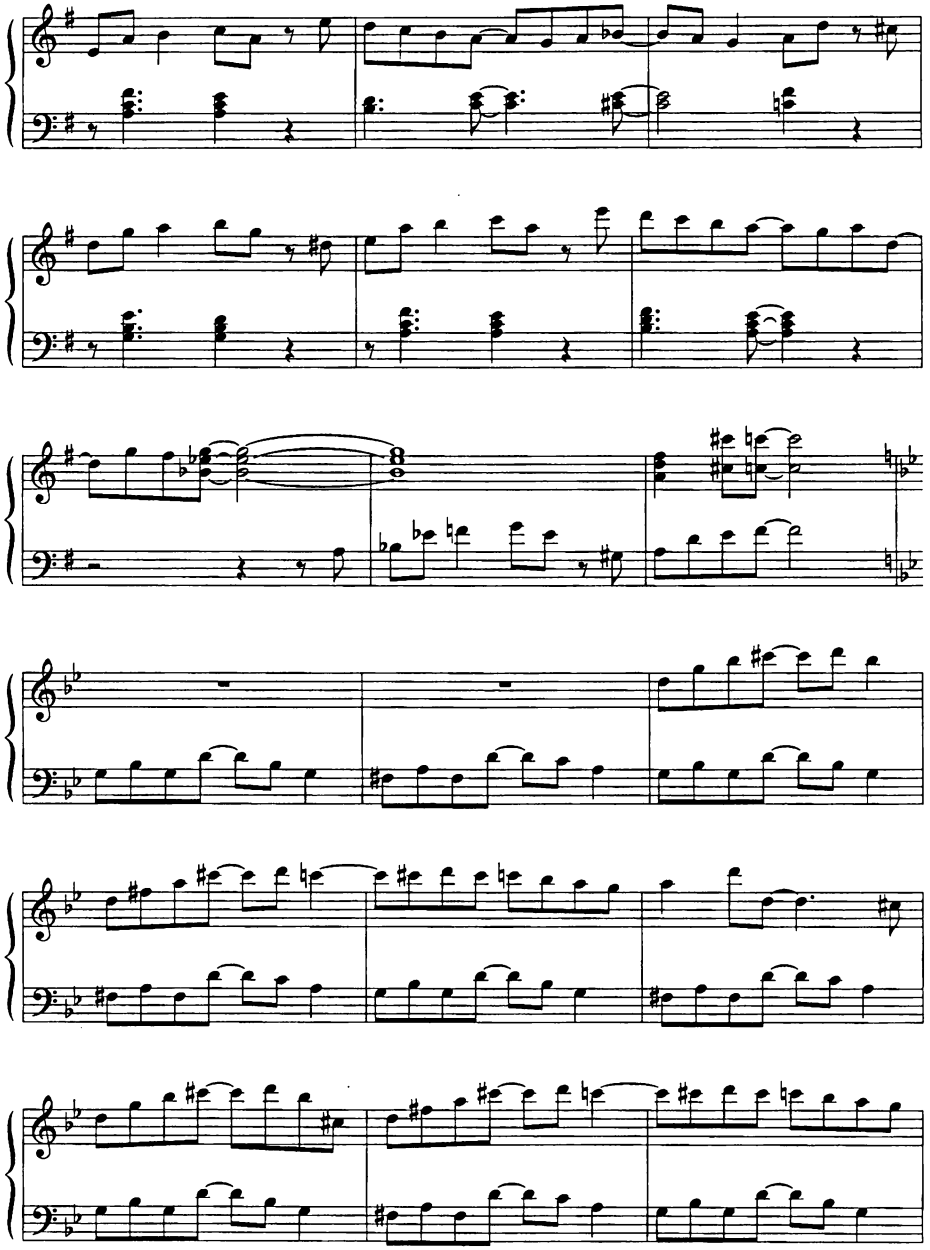

dim.
poco cresc.
sf

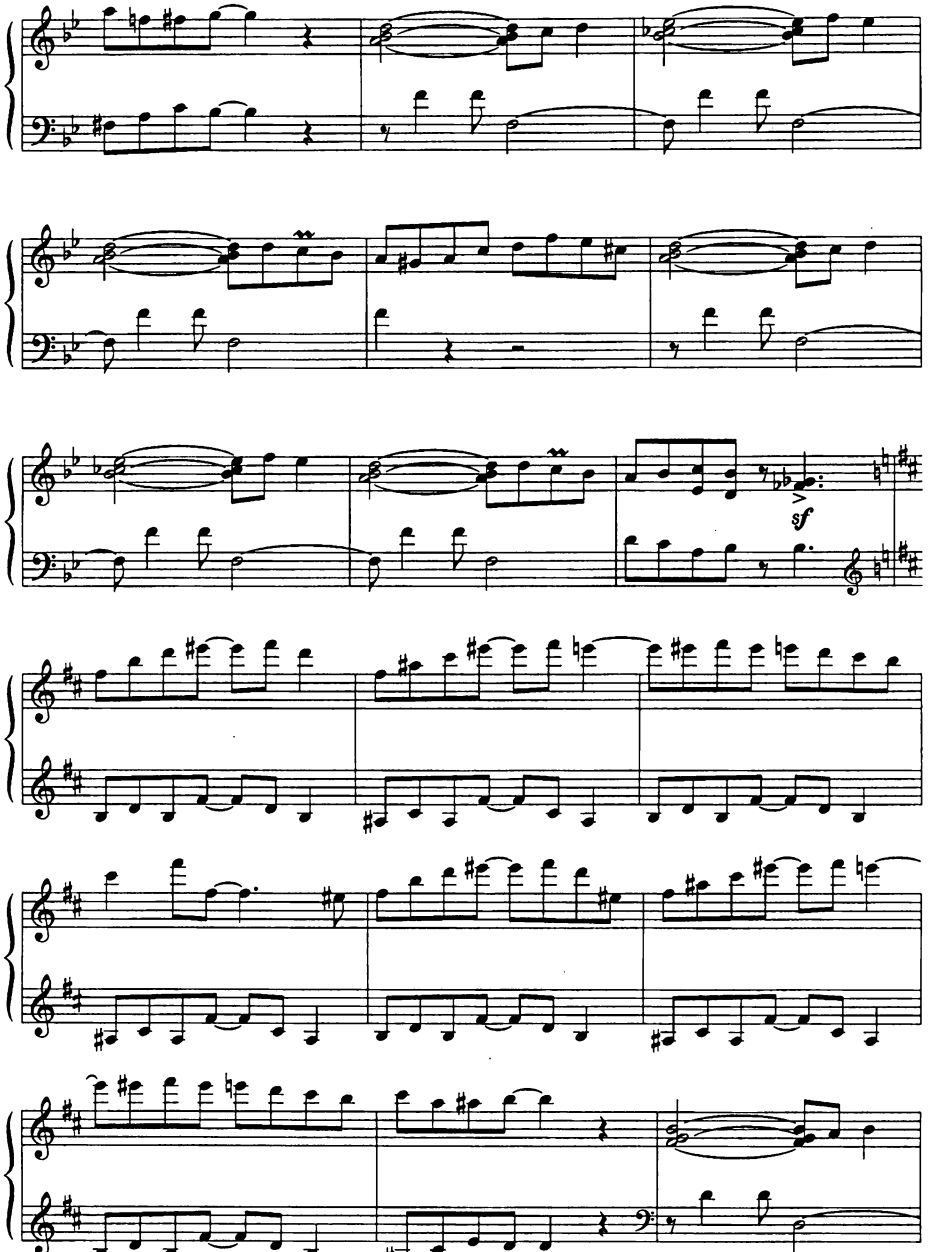


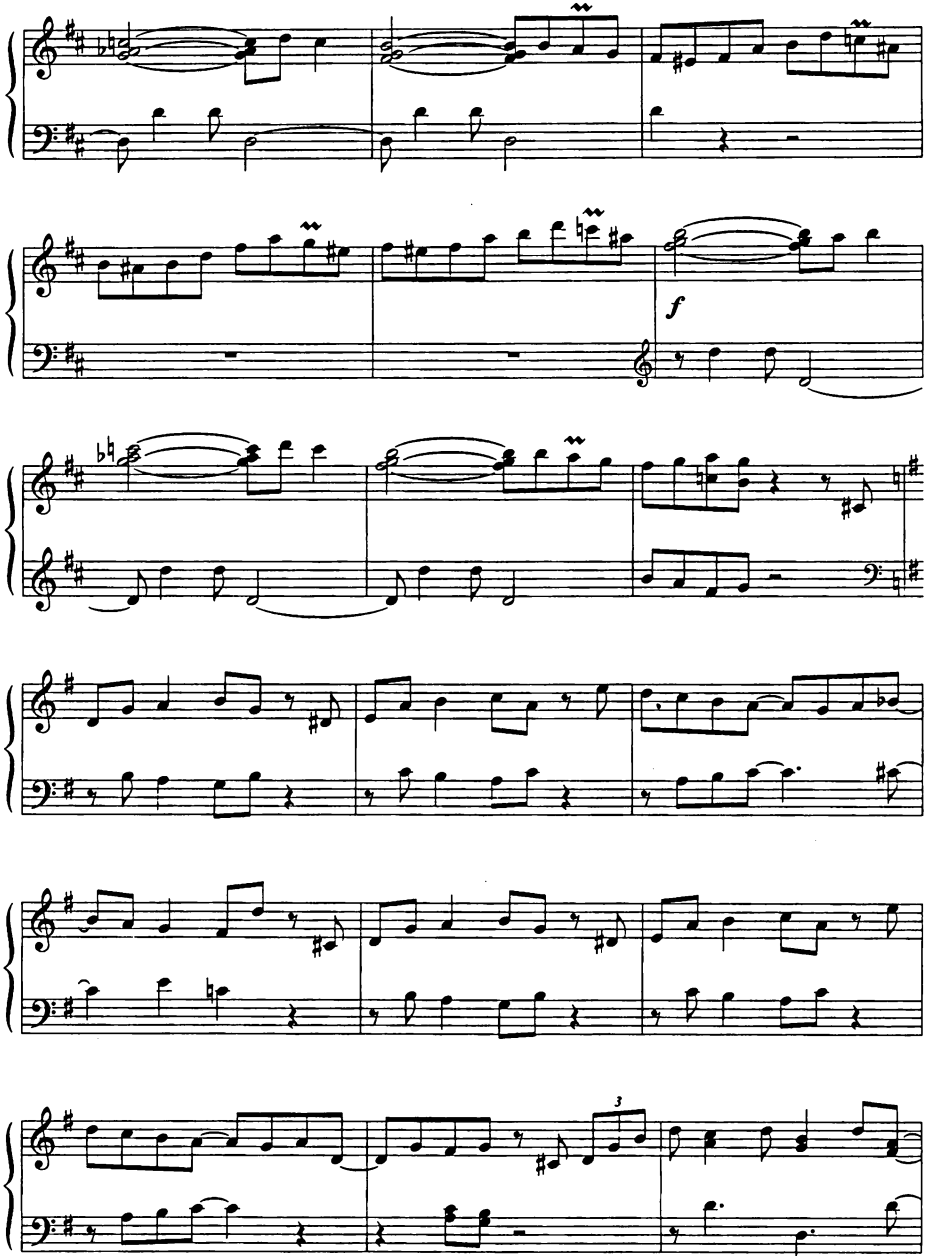

a tempo

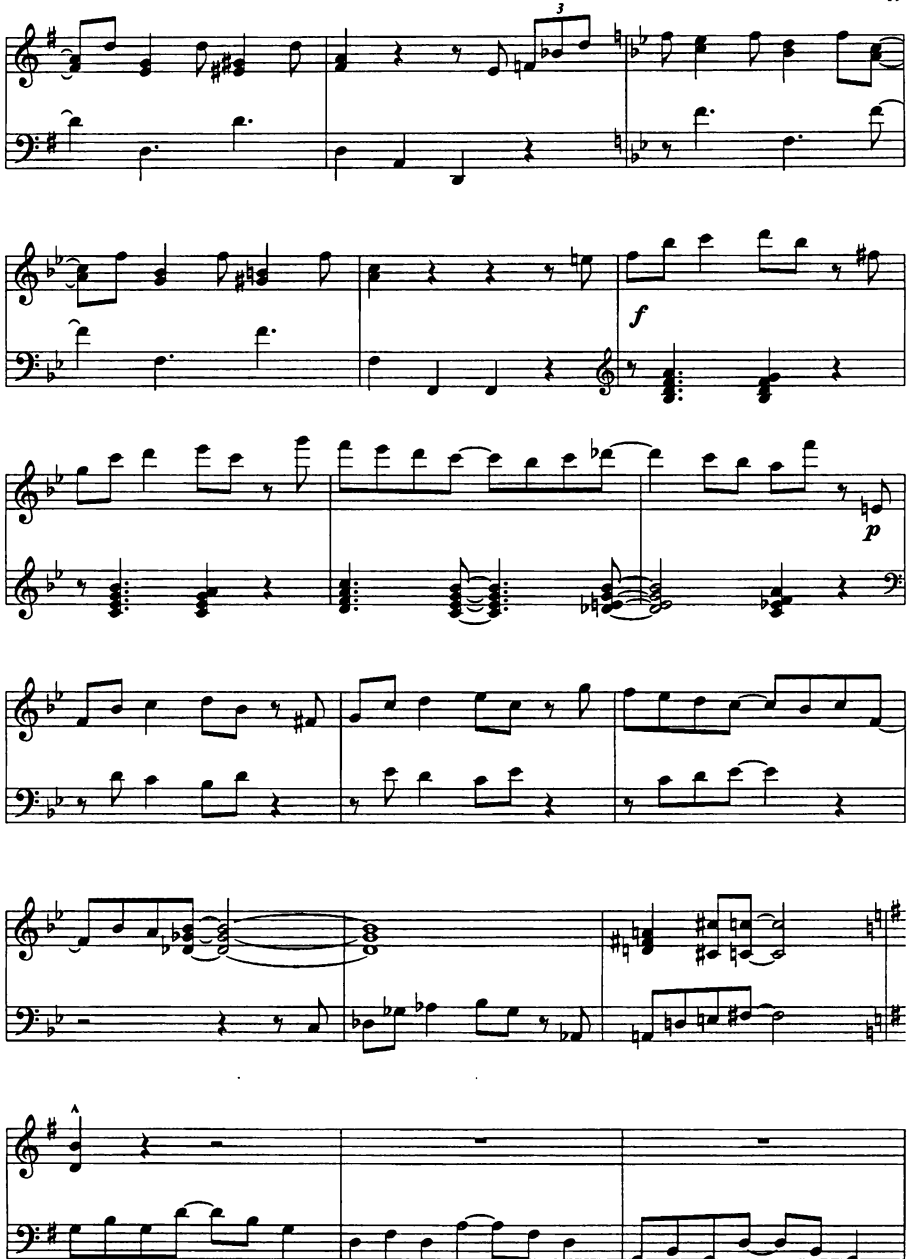
II

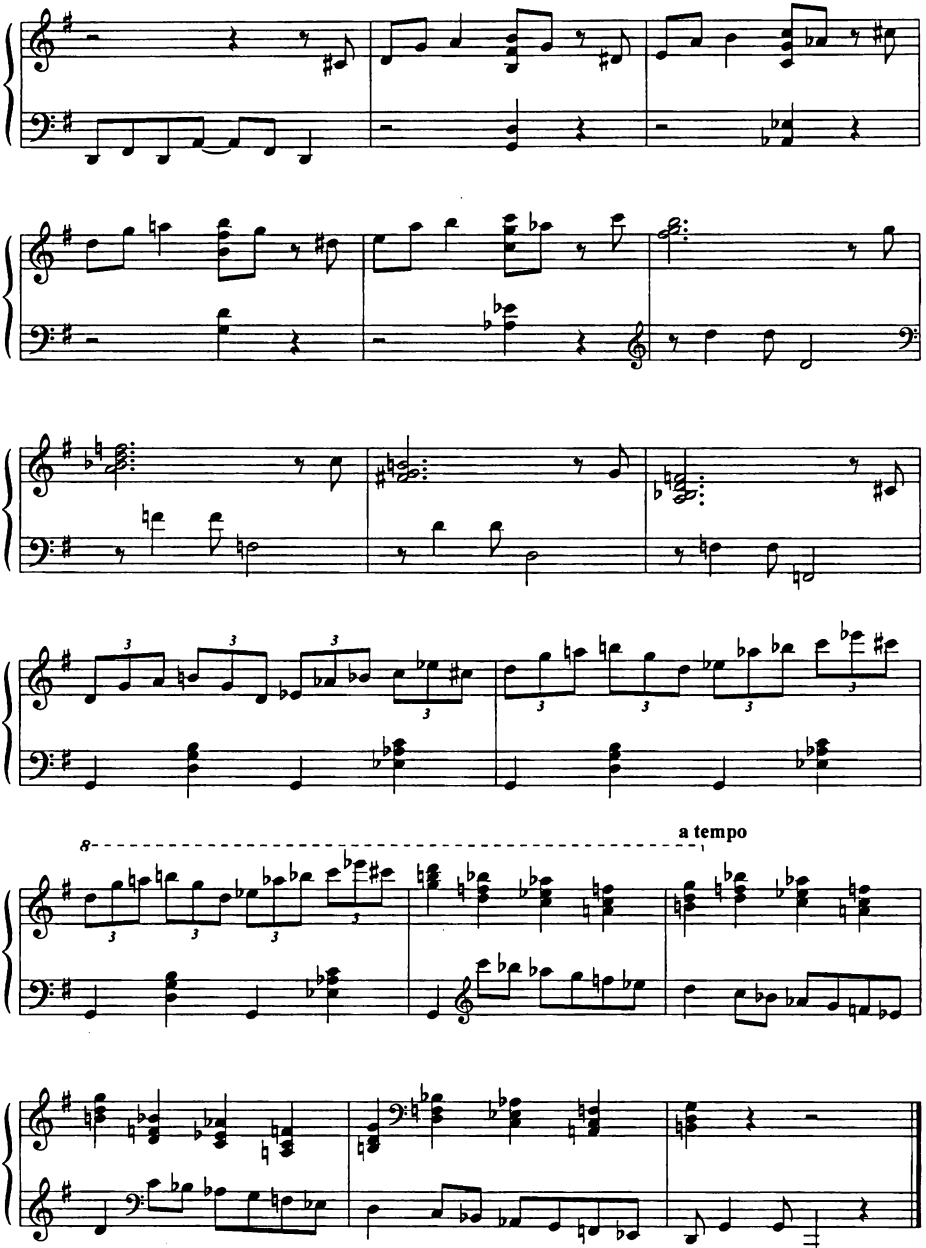





sf


f
3

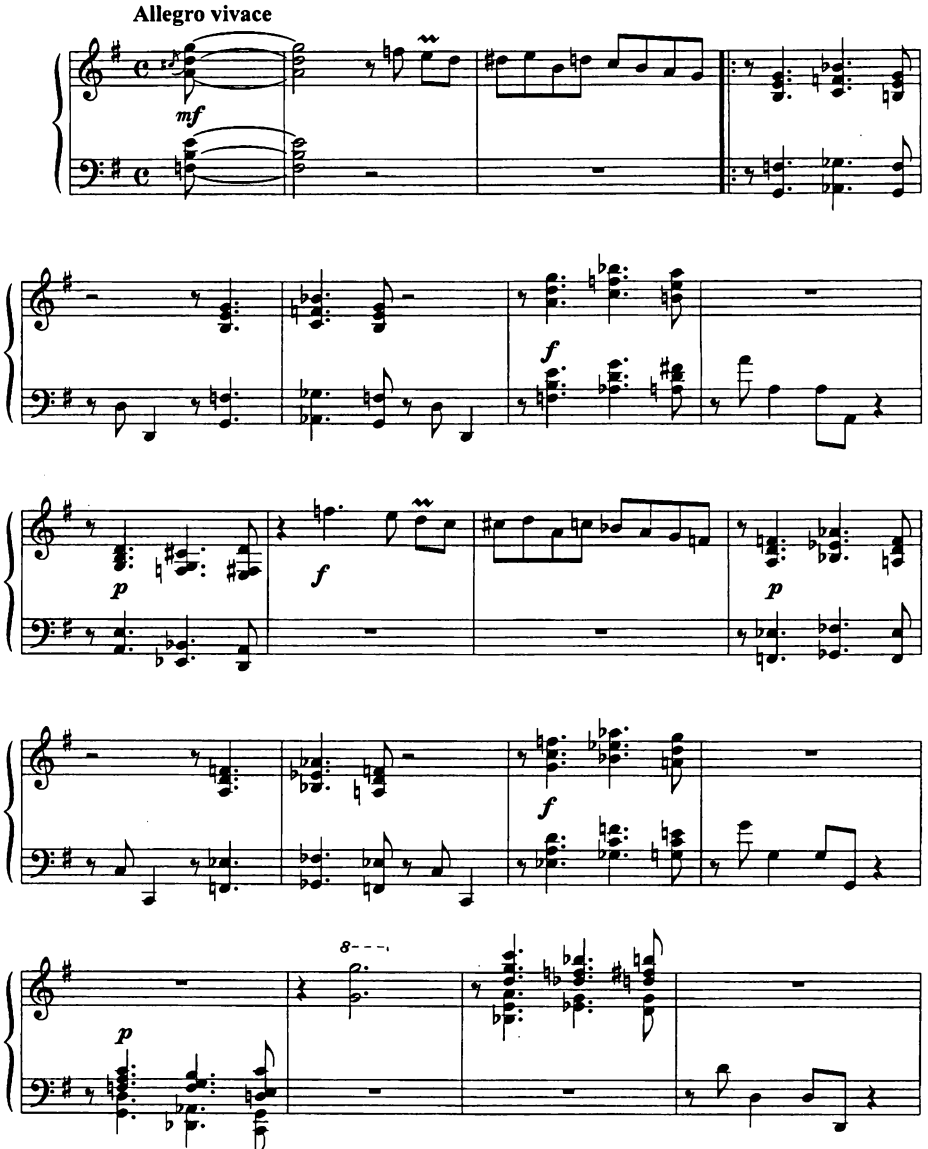

3
f
p

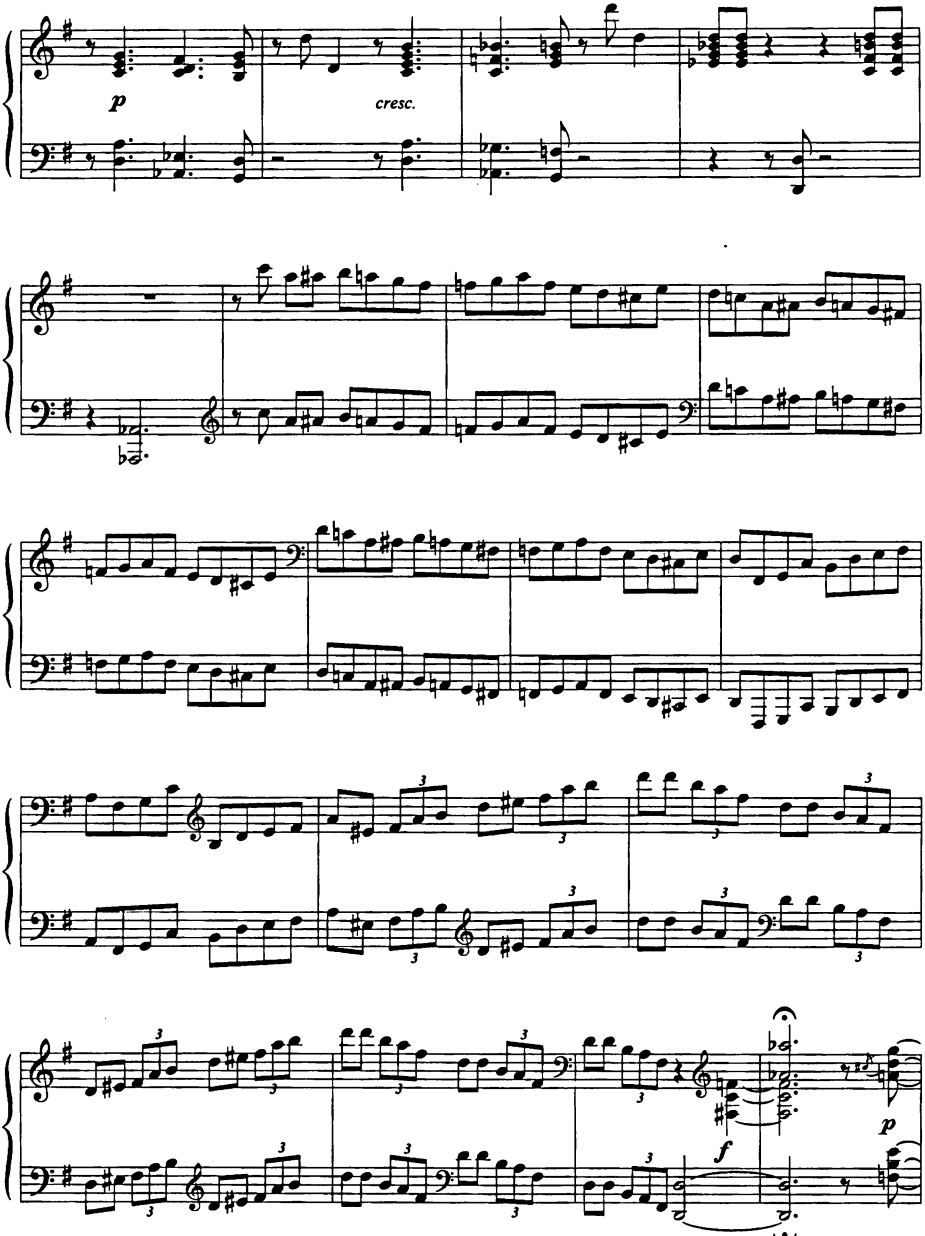

8
a tempo

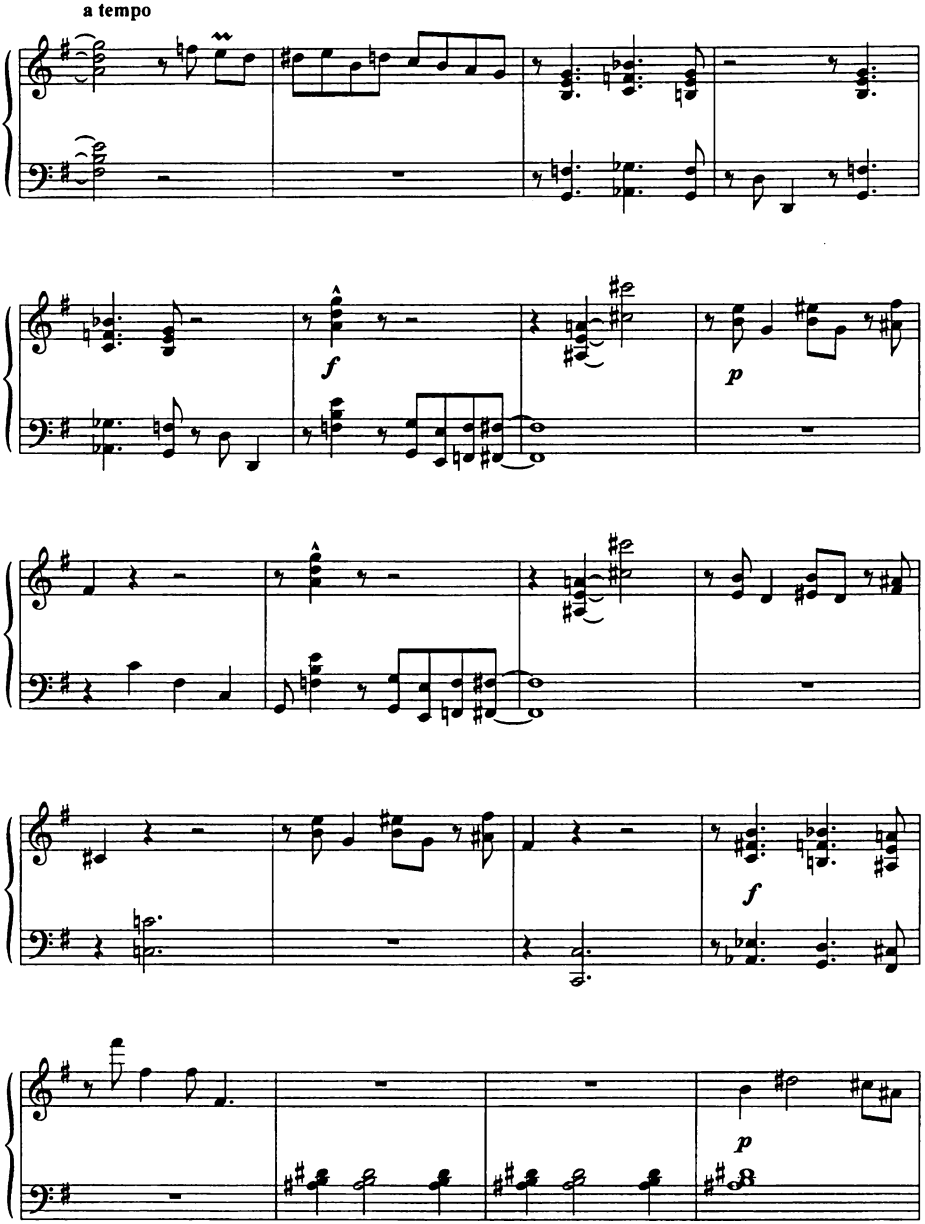
ДЖАЗОВАЯ СОНАТА № 1

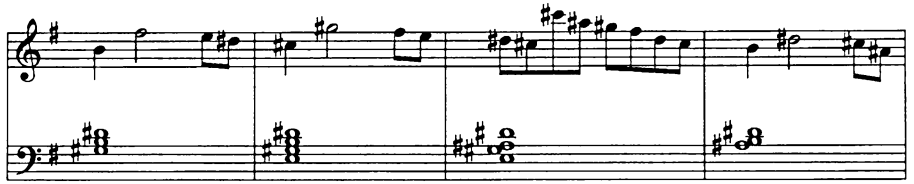
Ю. МАРКИН

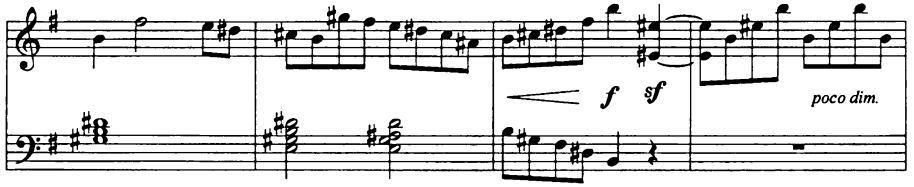
I

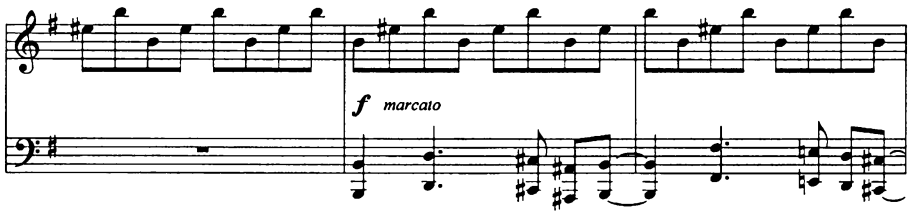


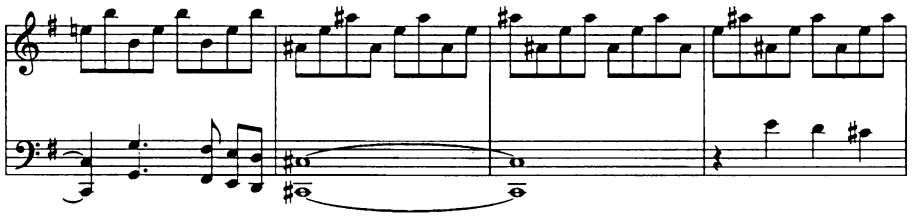

p
cresc.
f
p

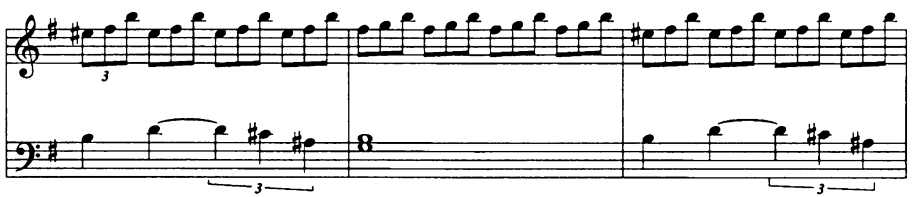

a tempo
f
p
f
p

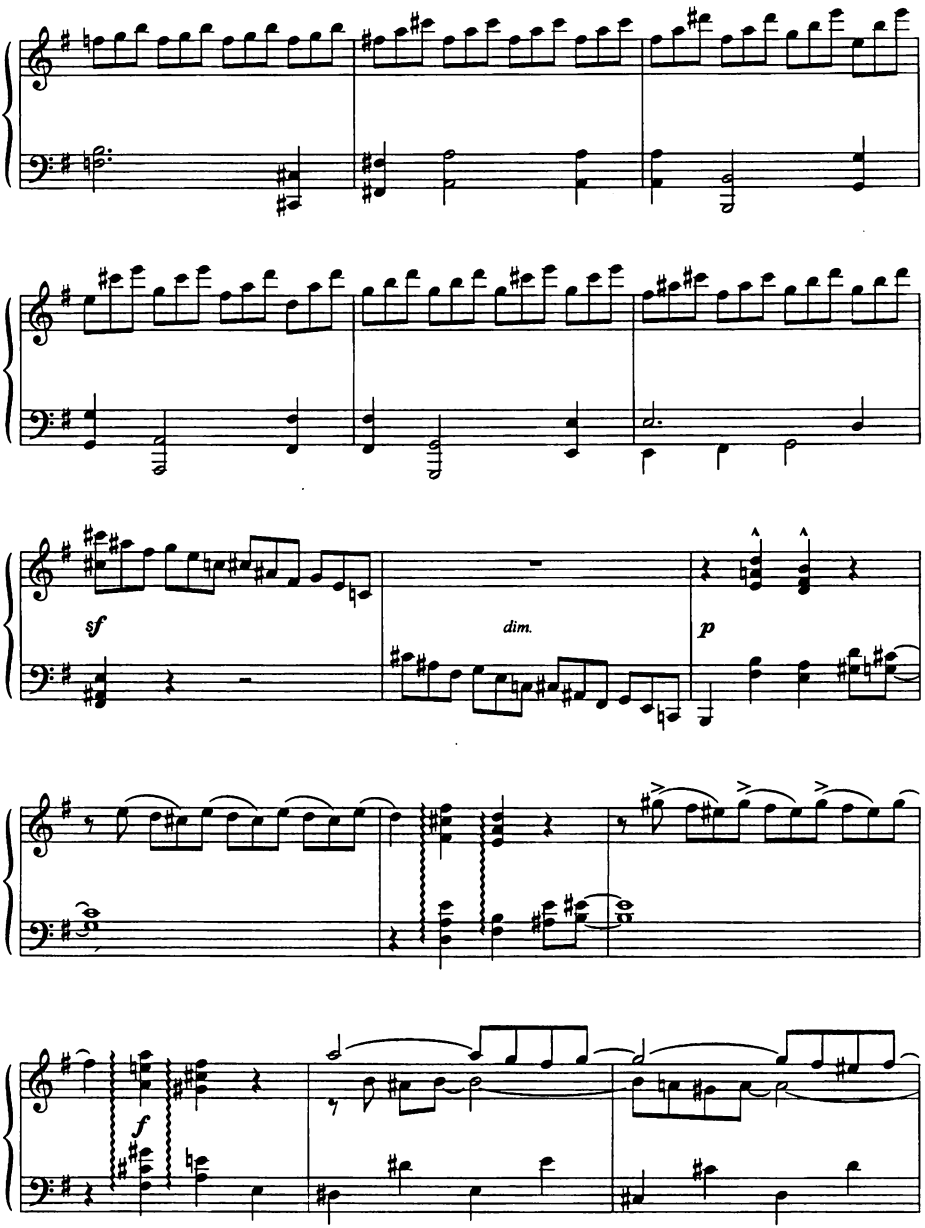


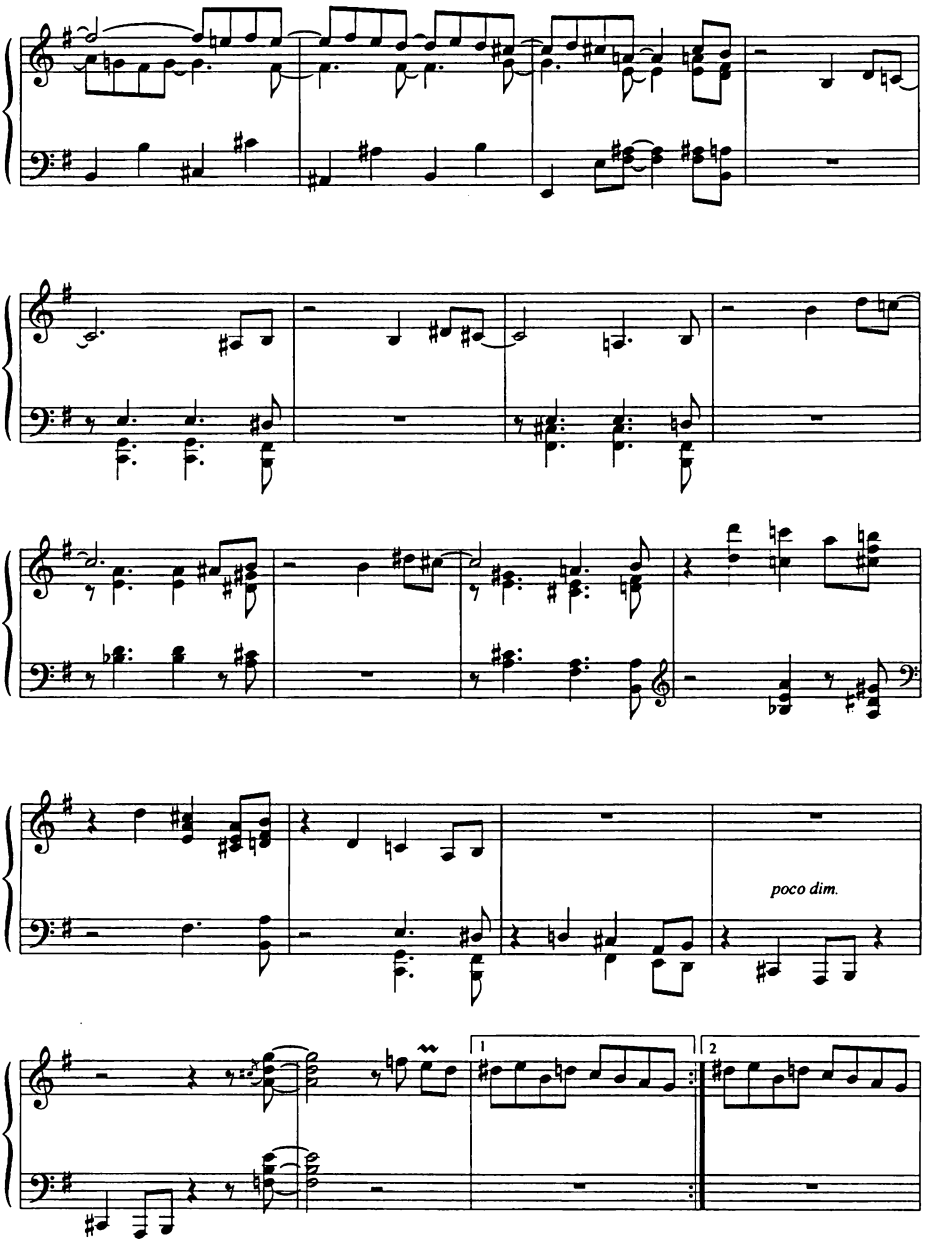

f
sf
poco dim.

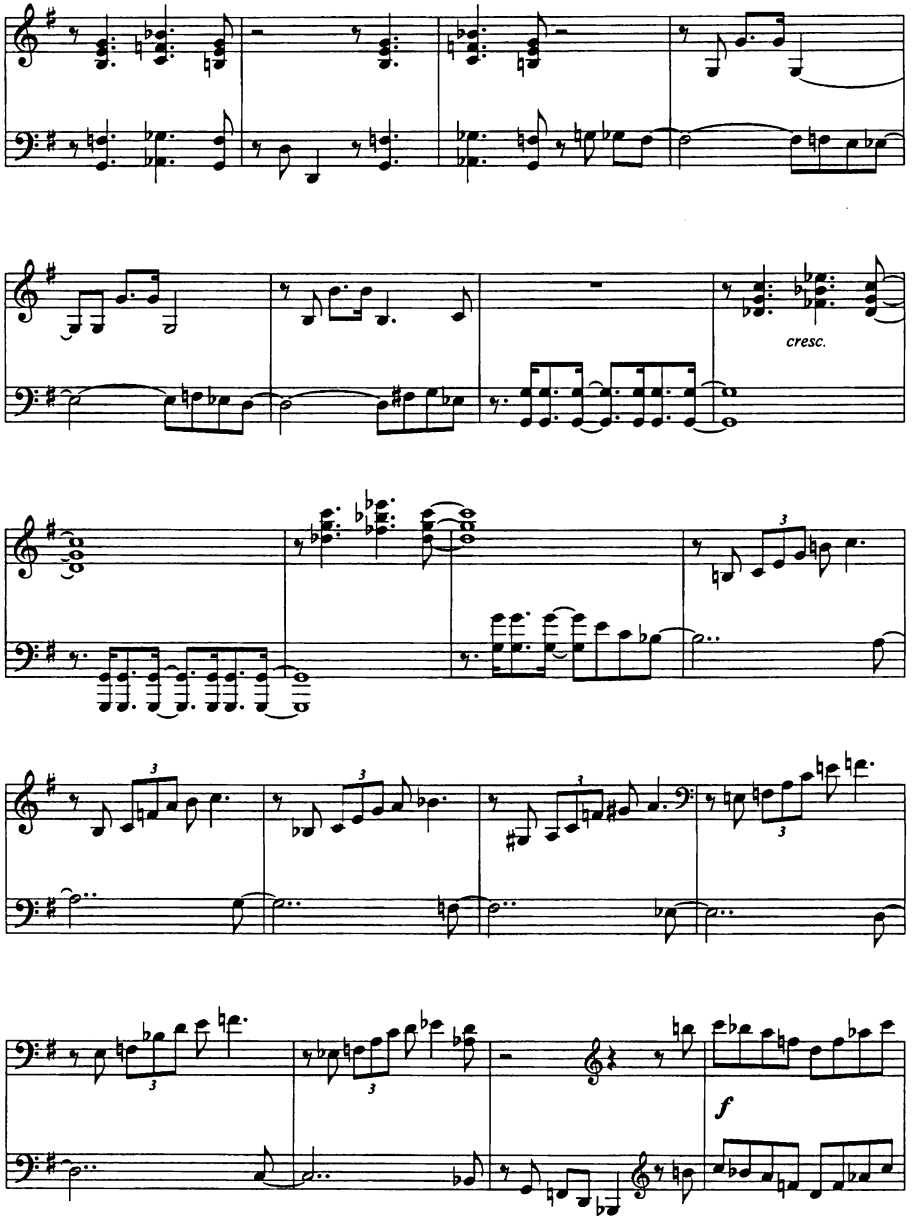

f marcato

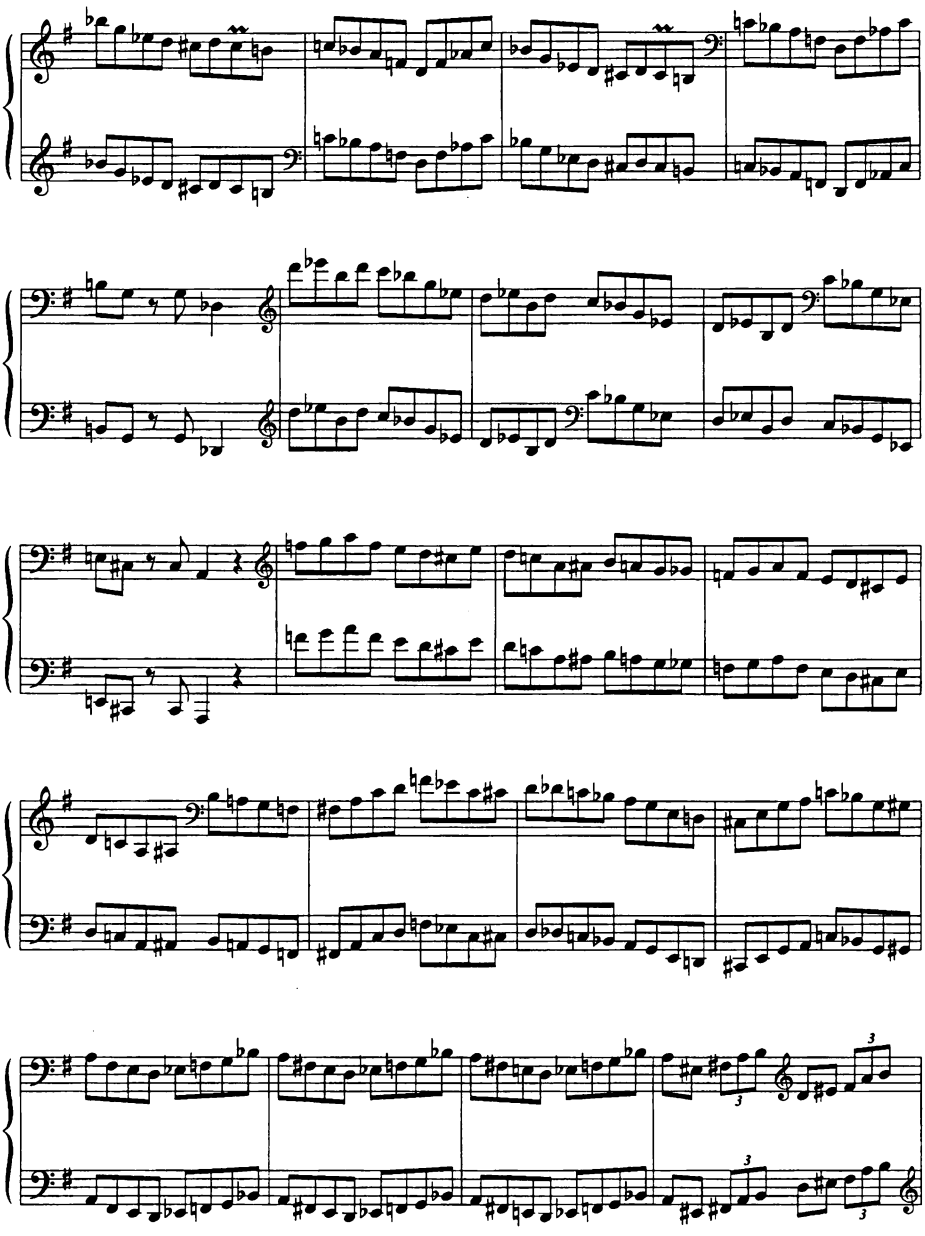


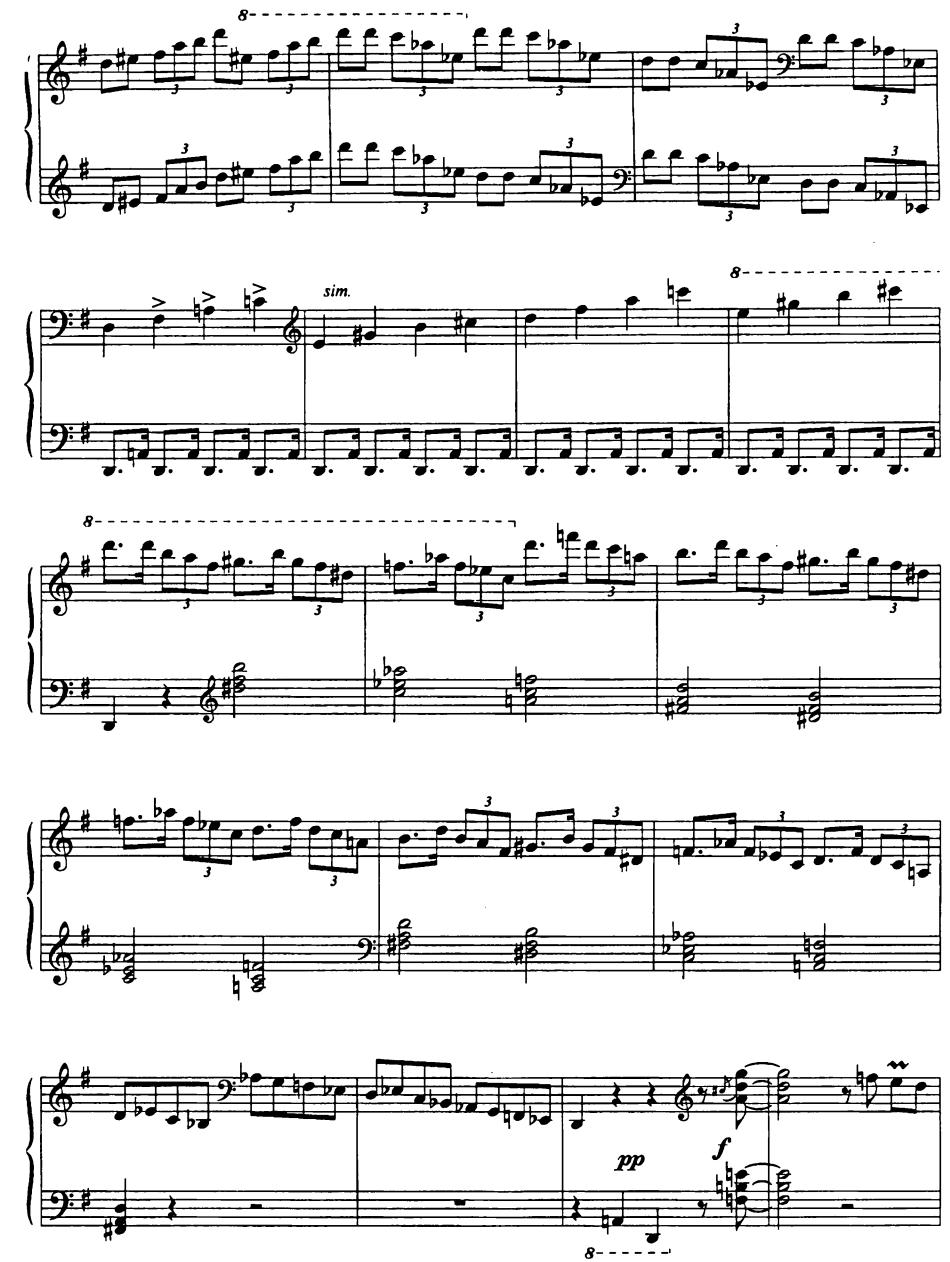

3
3
3

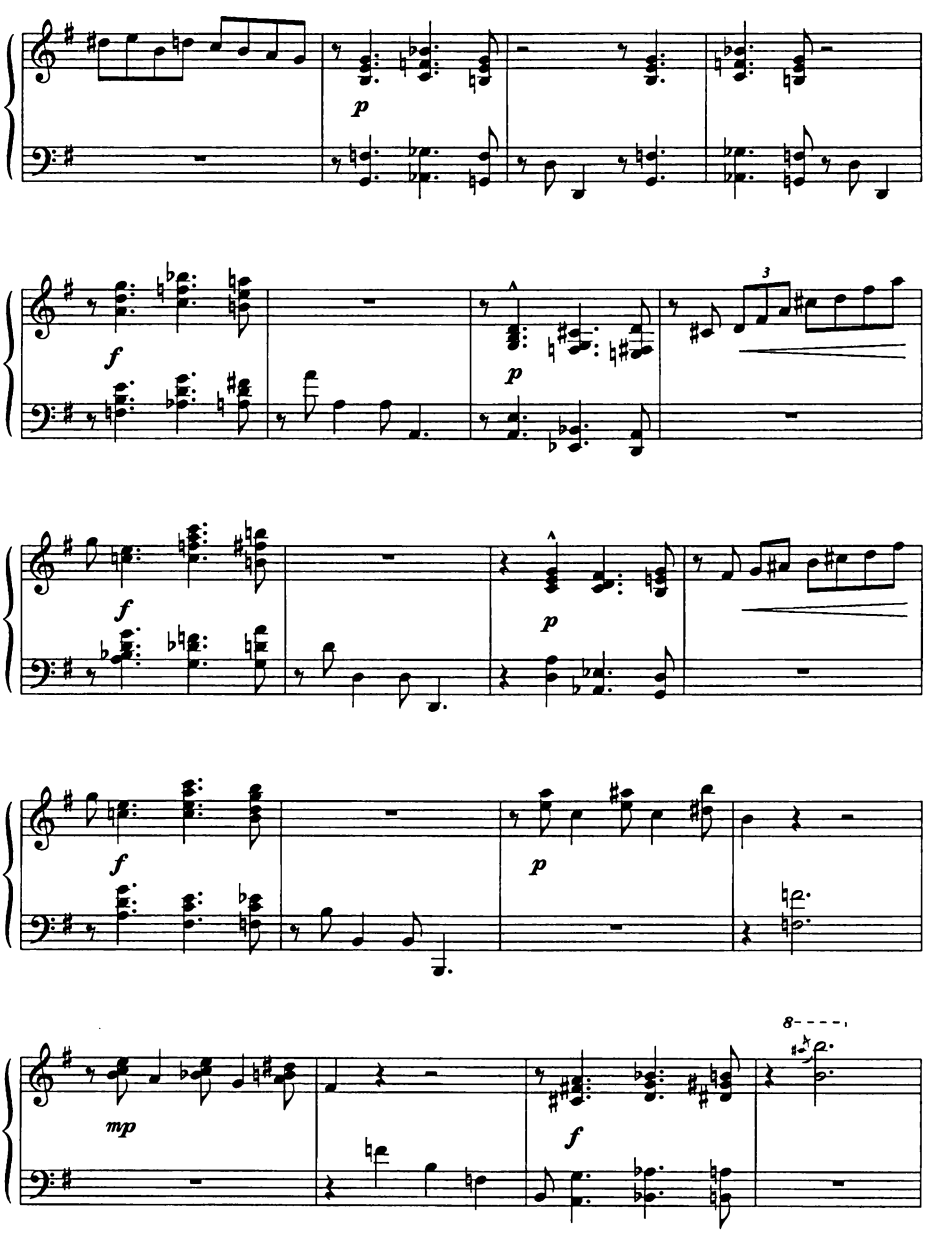

sf
dim.
p
f

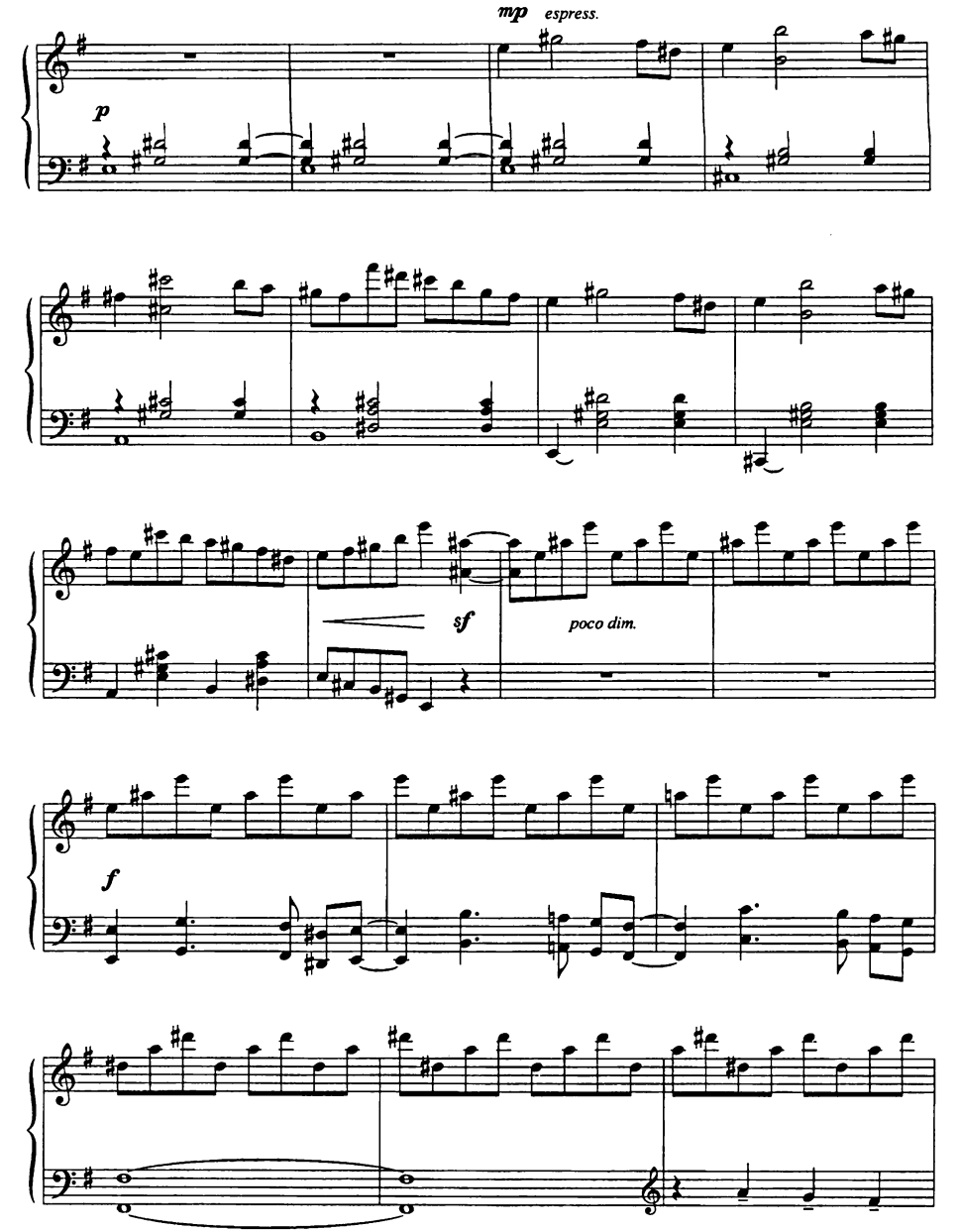

poco dim.
1
2
8

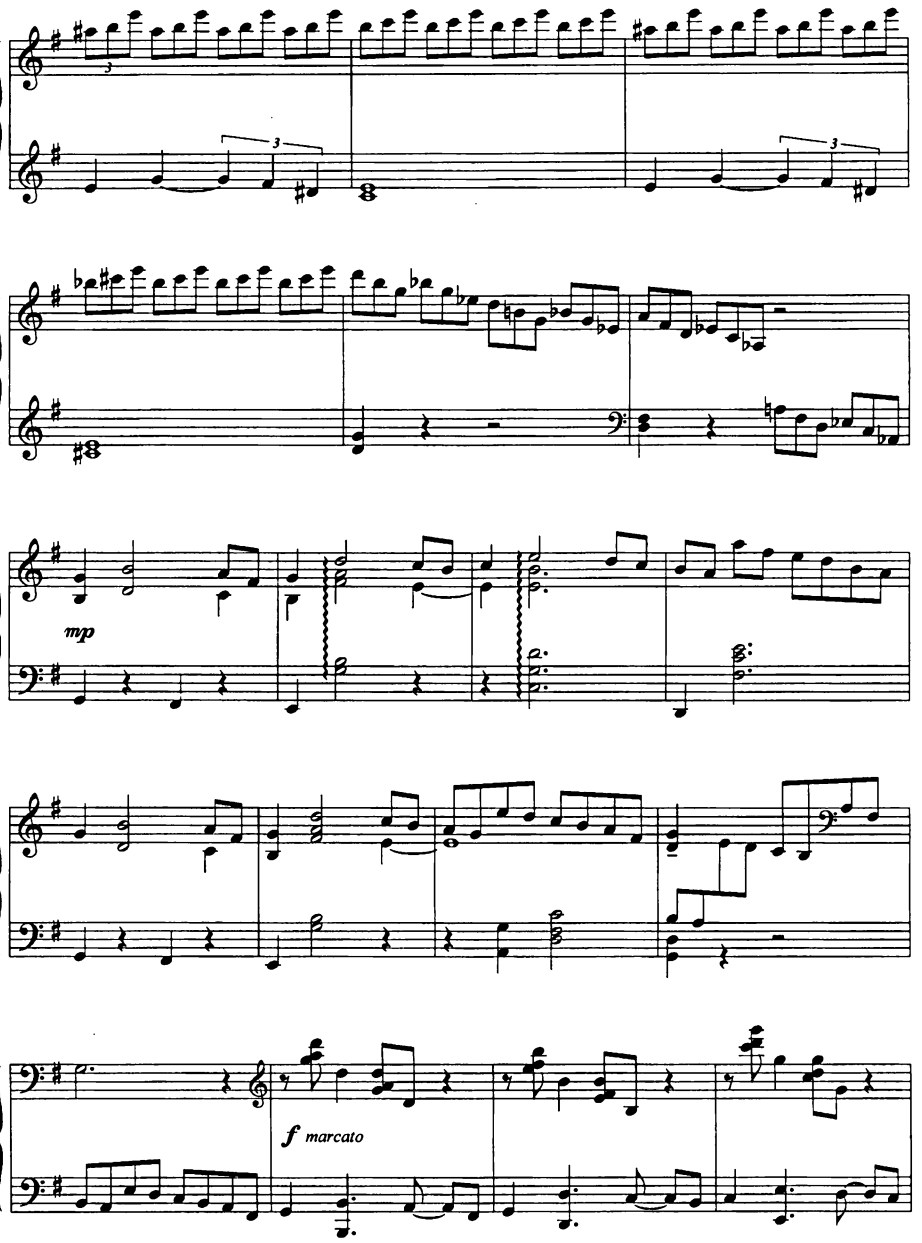

cresc.
f

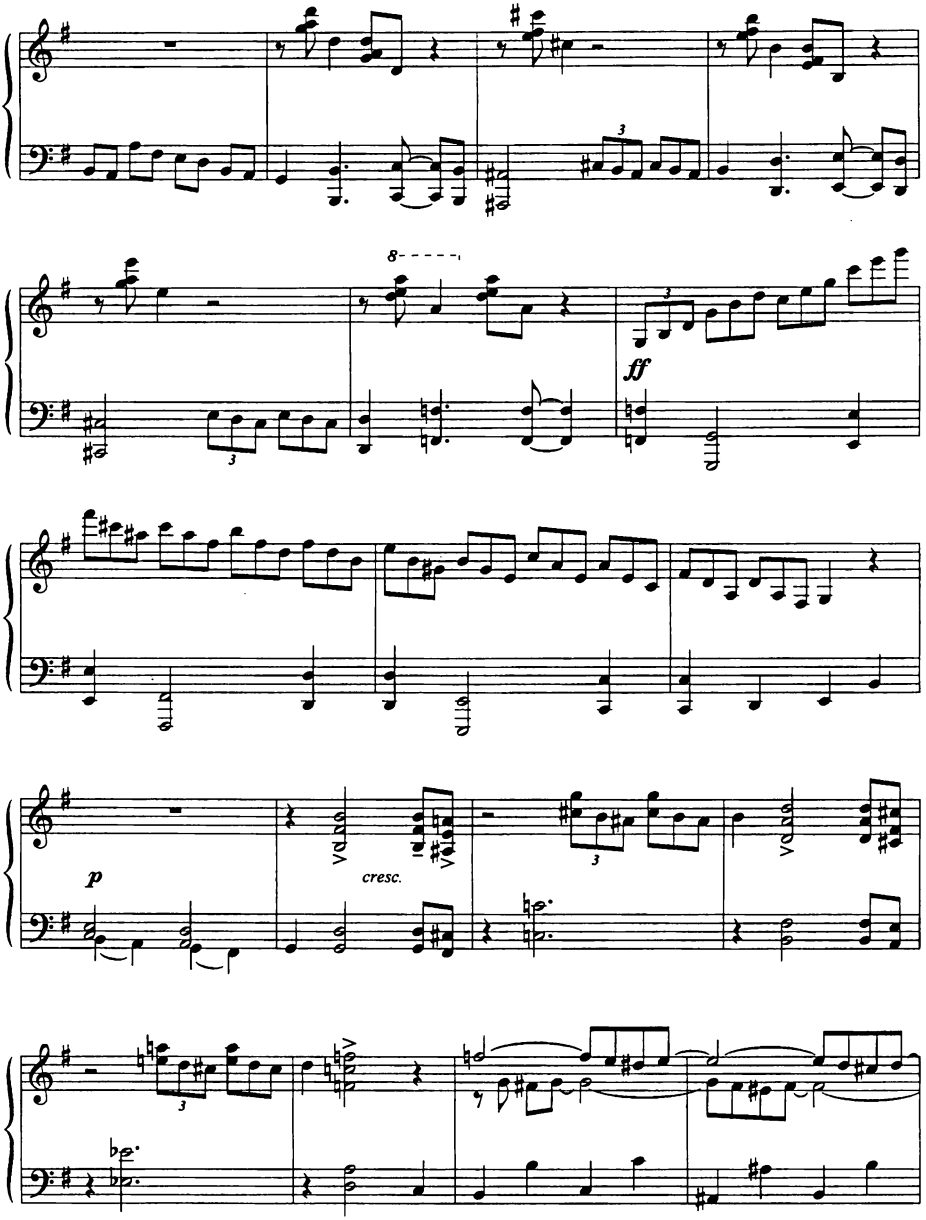


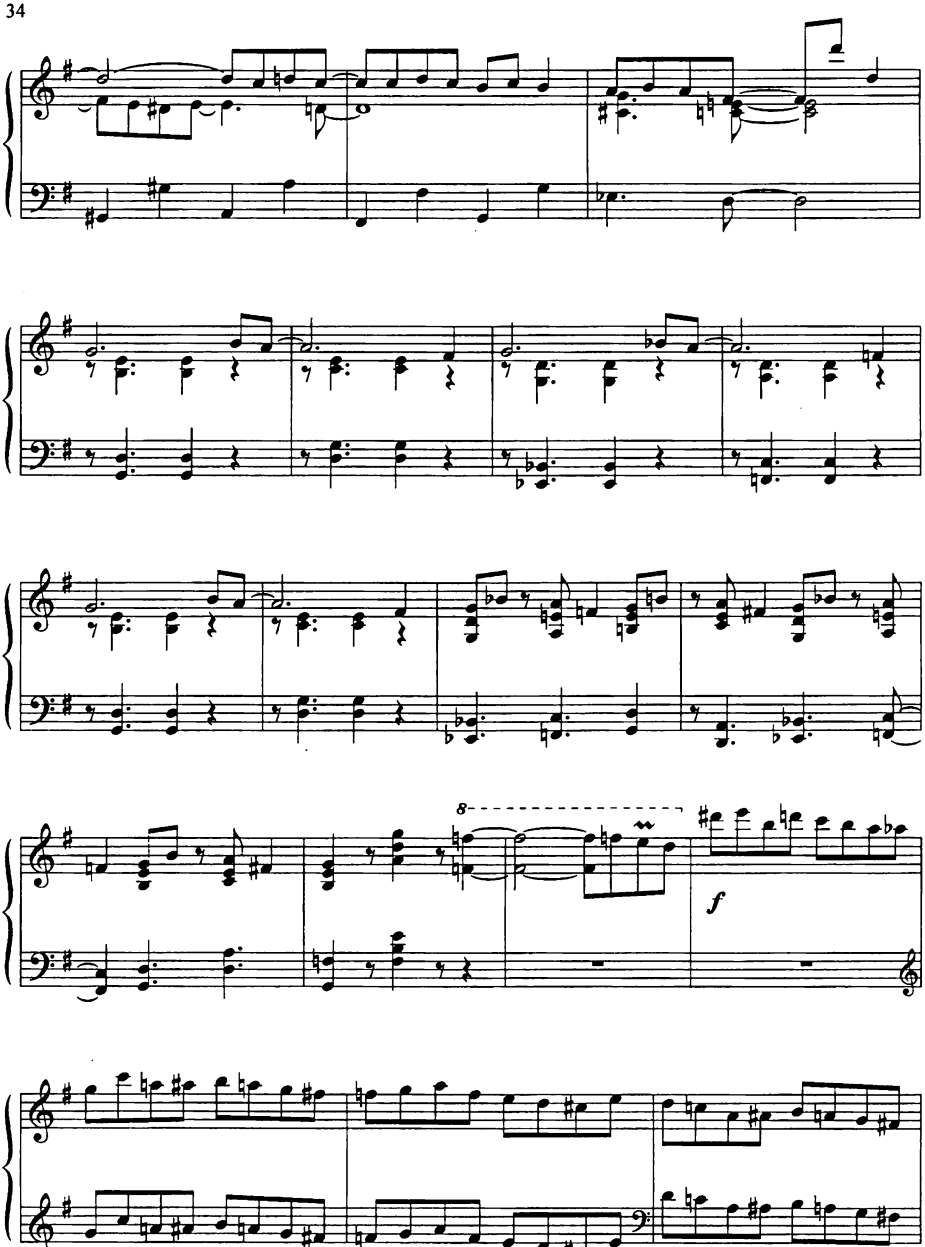

8
sim.
8
8
pp
f
8

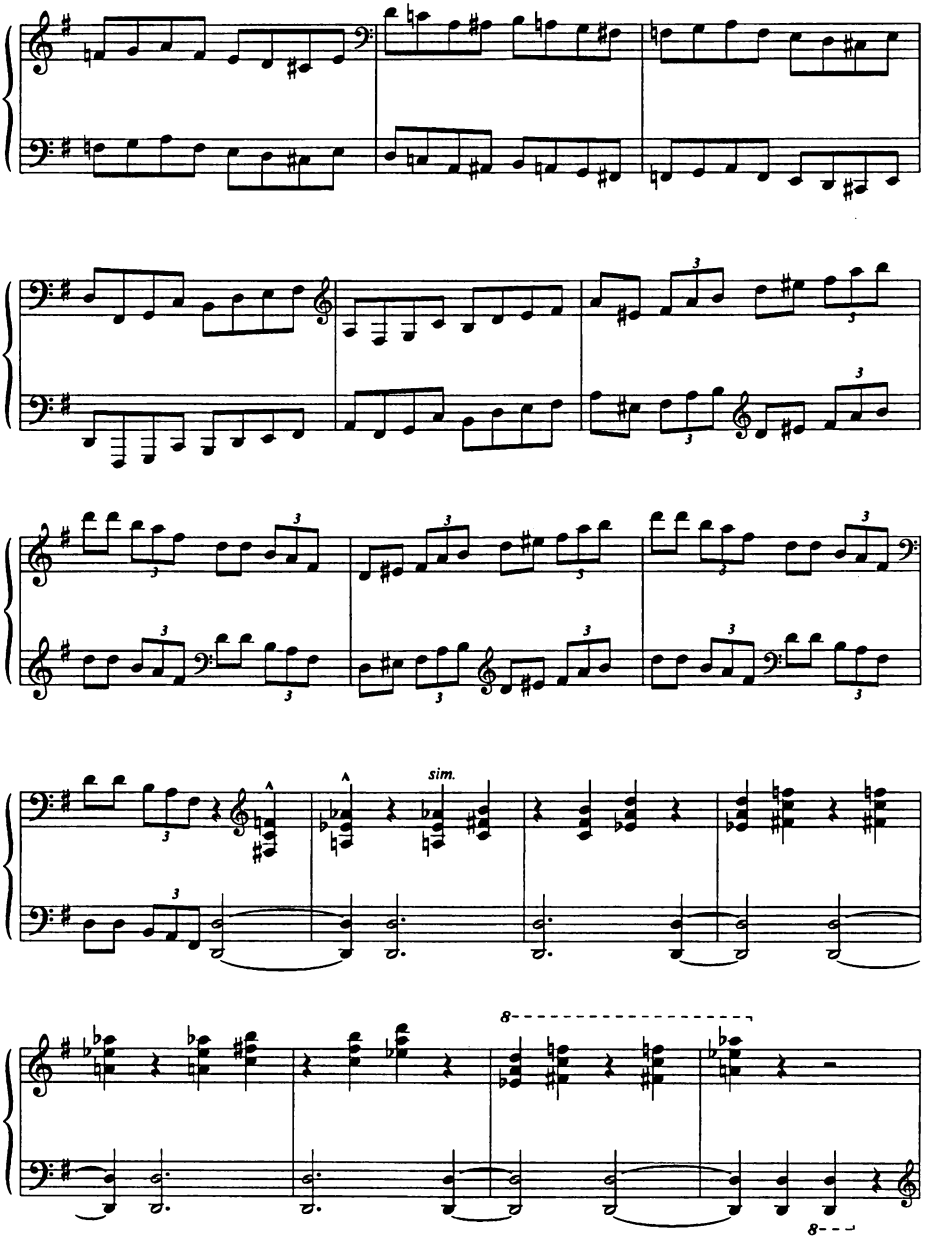

p
f
p
3
f
p
f
p
mp
8
f

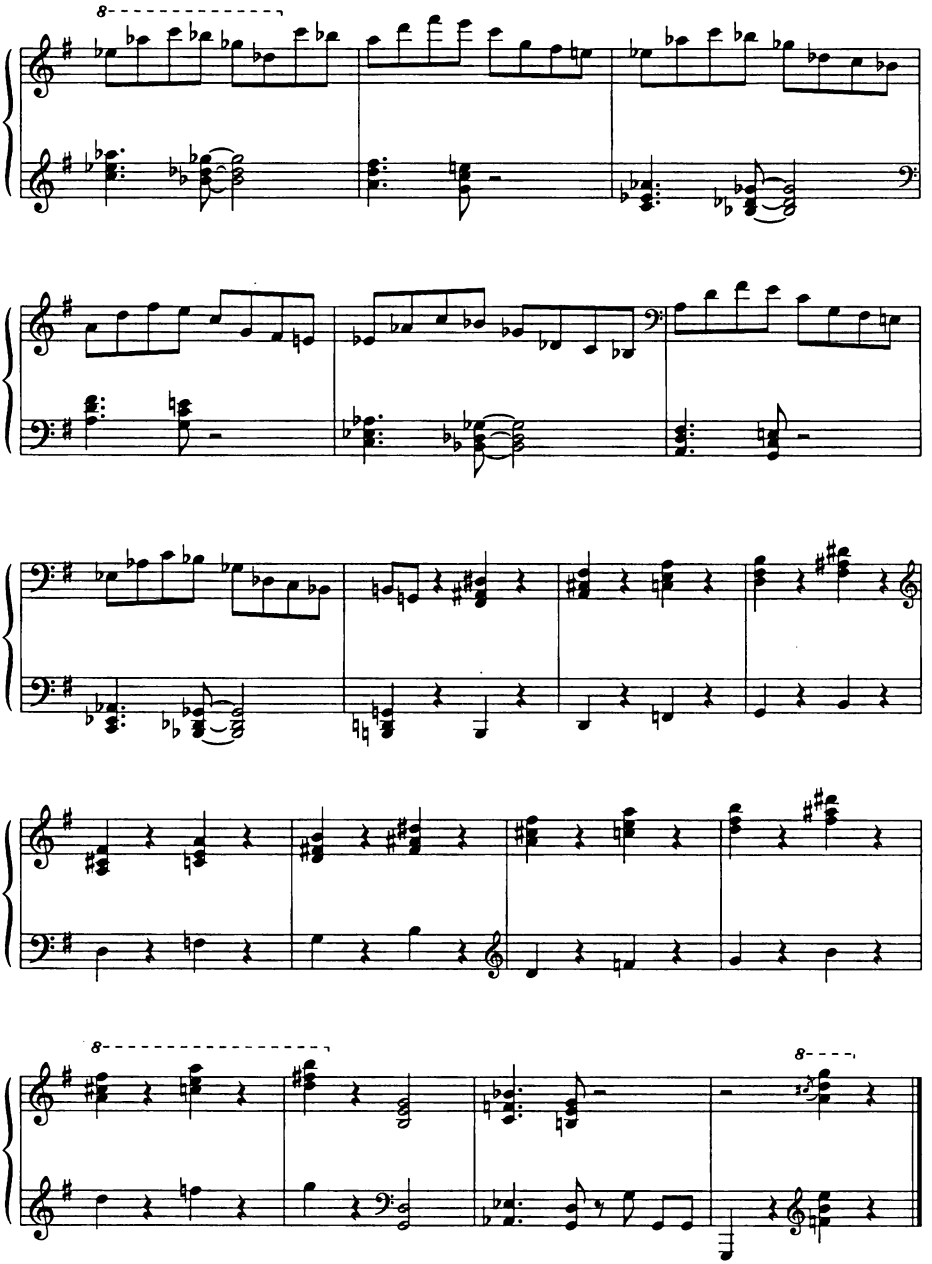

mp espress.
p
sf
poco dim.
f


mp
f marcato

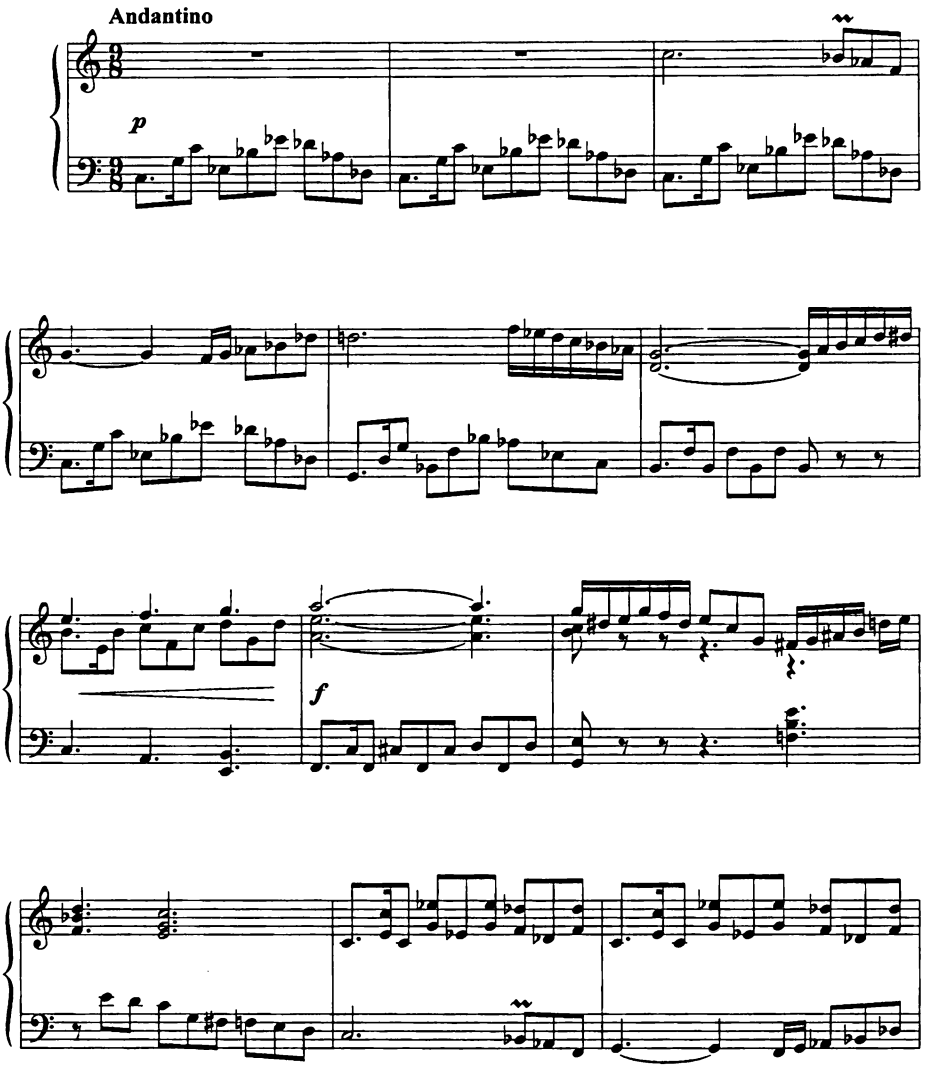

8
ff
p
cresc.

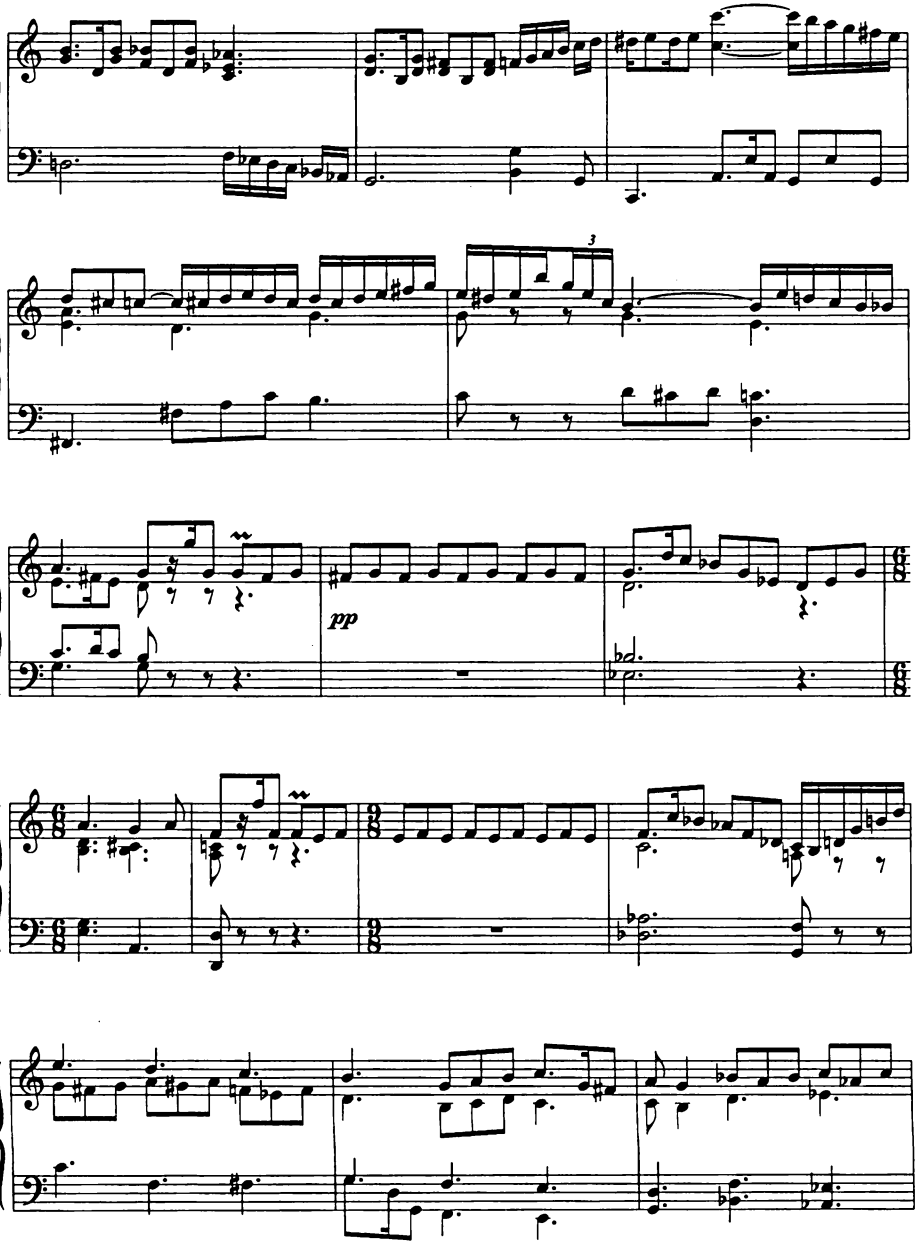

8
f

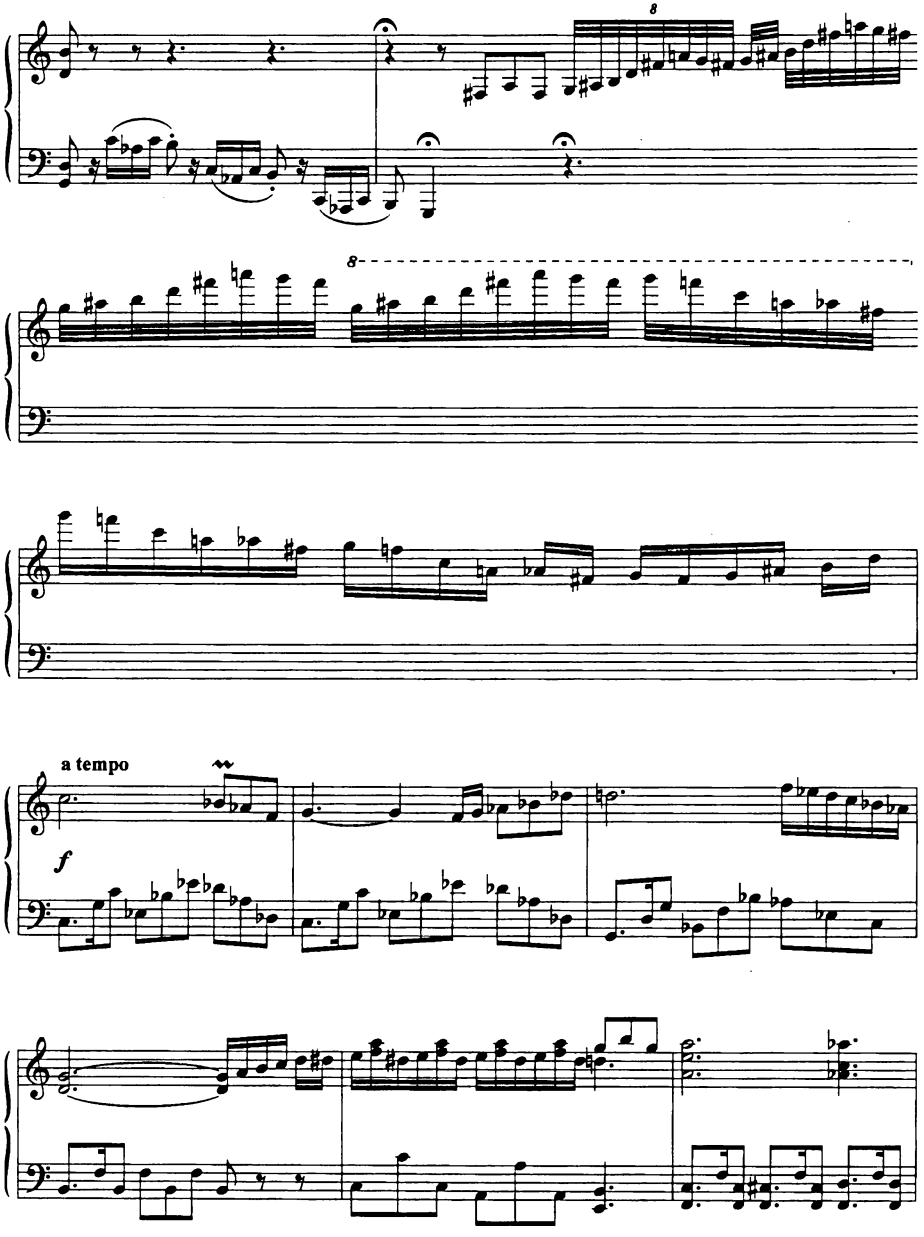

sim.
8
8

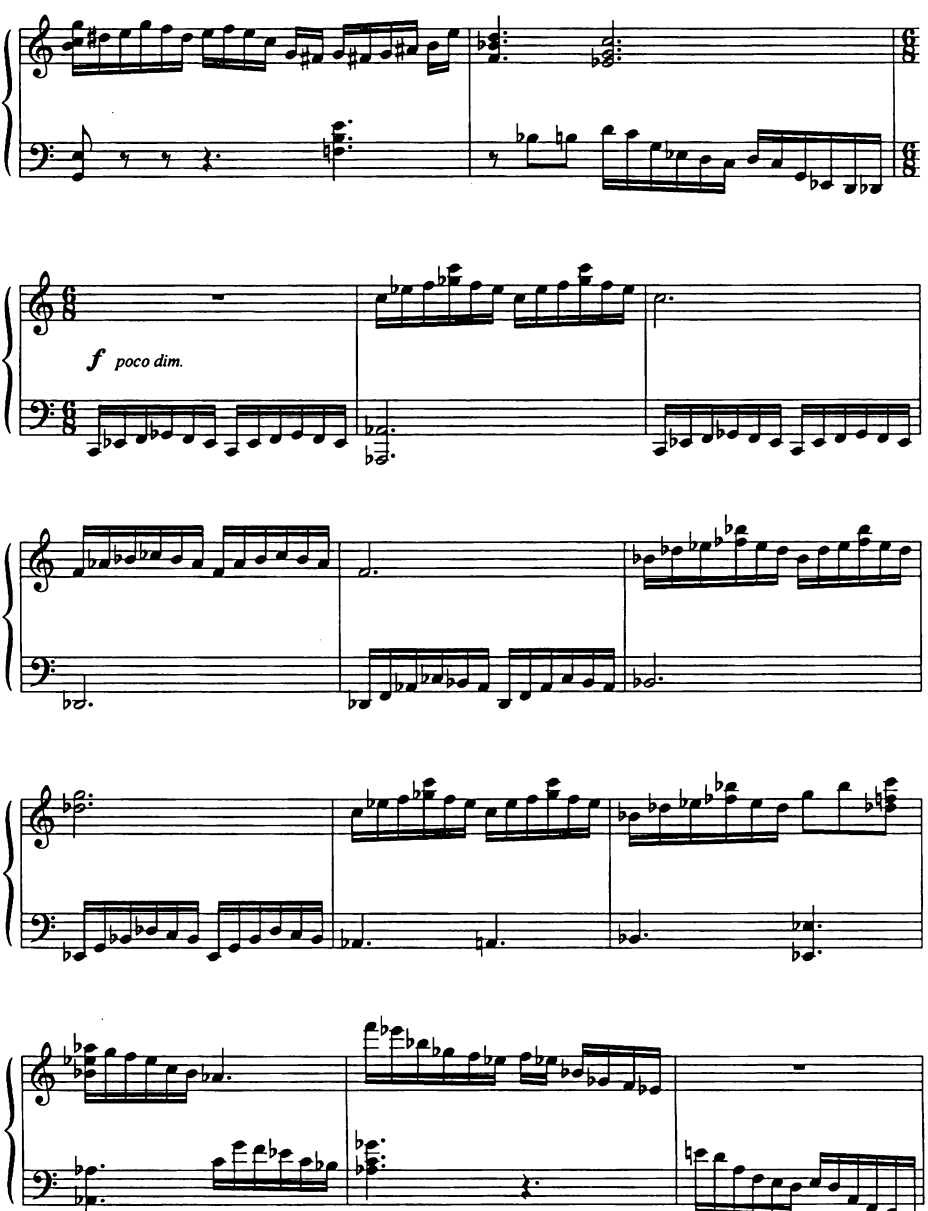


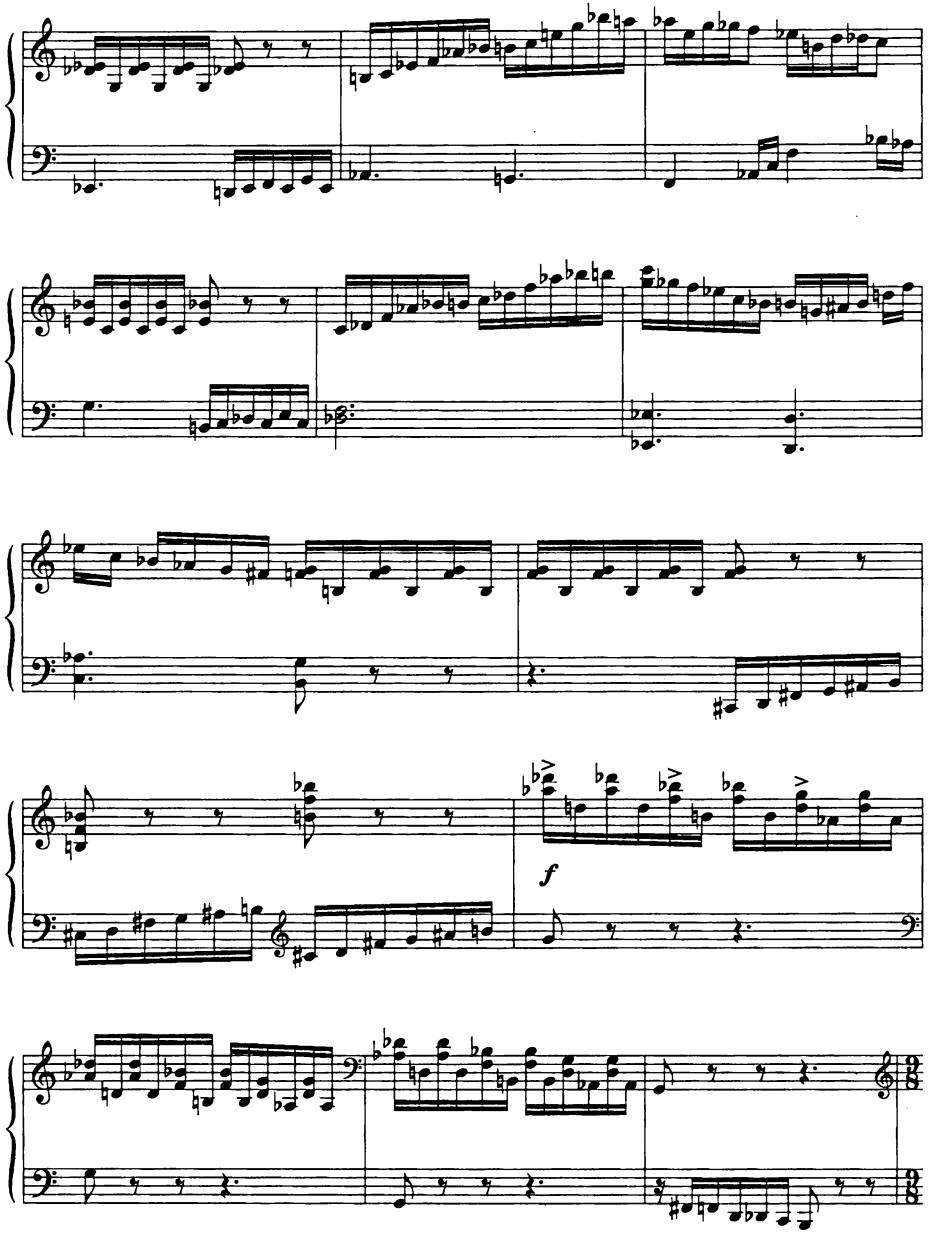
II

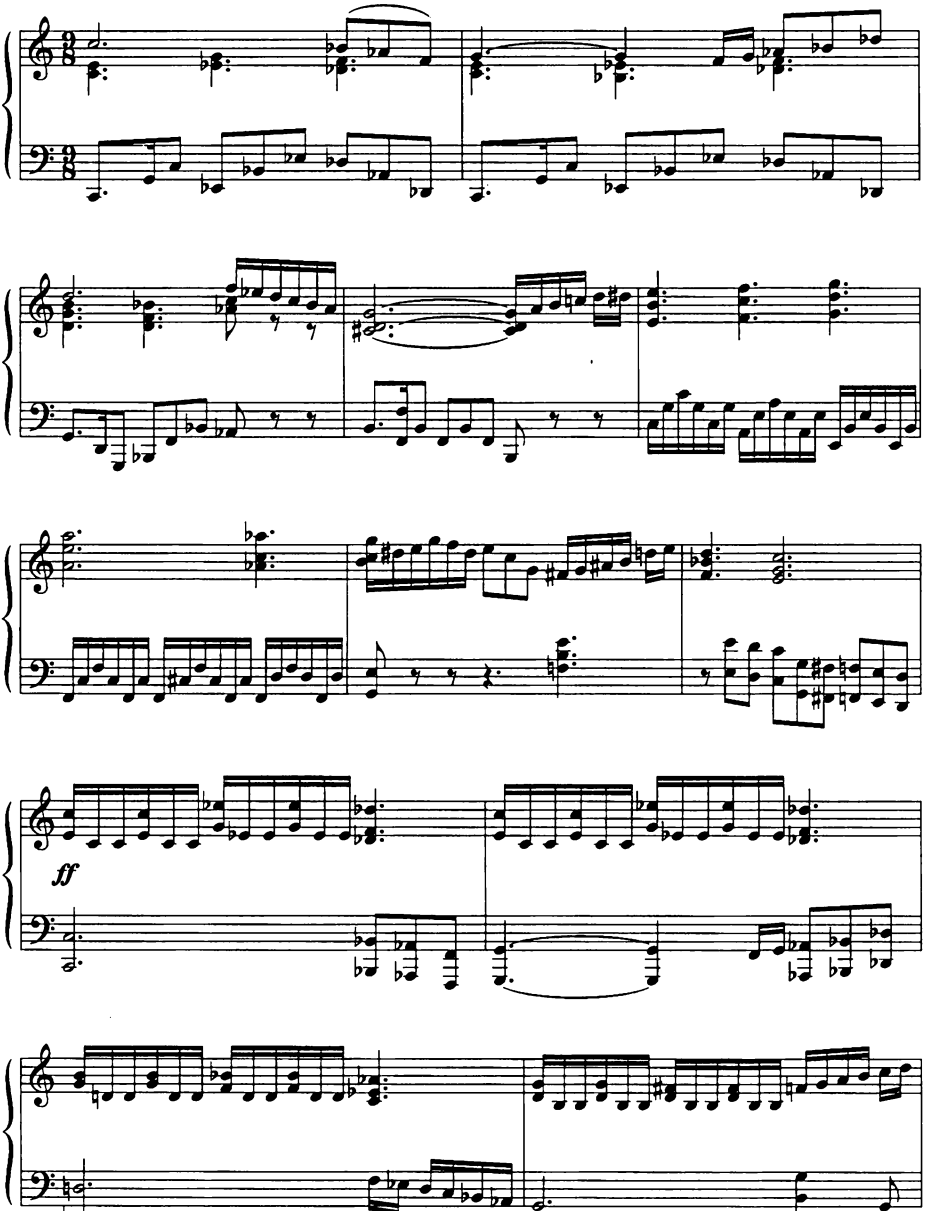


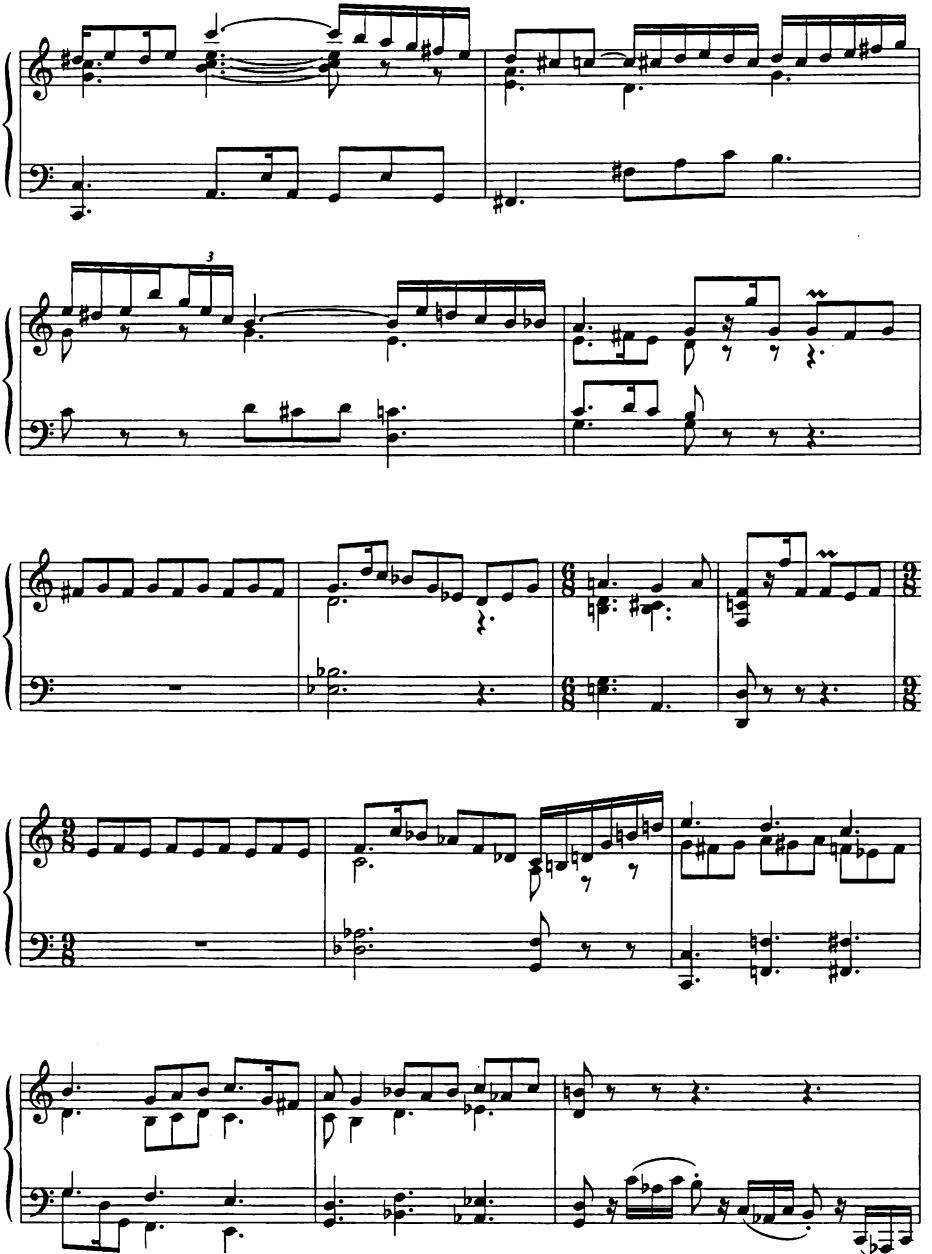

3
pp

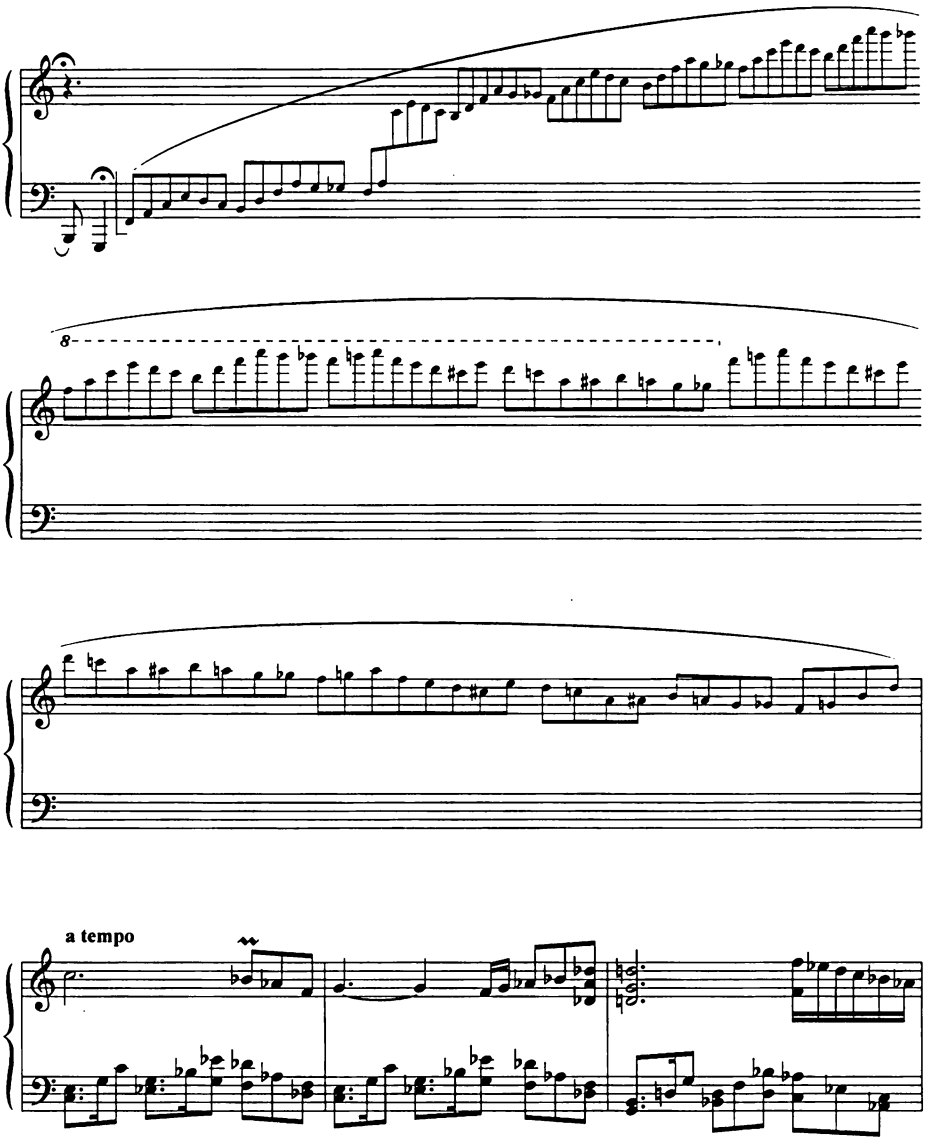

8
8
a tempo
f

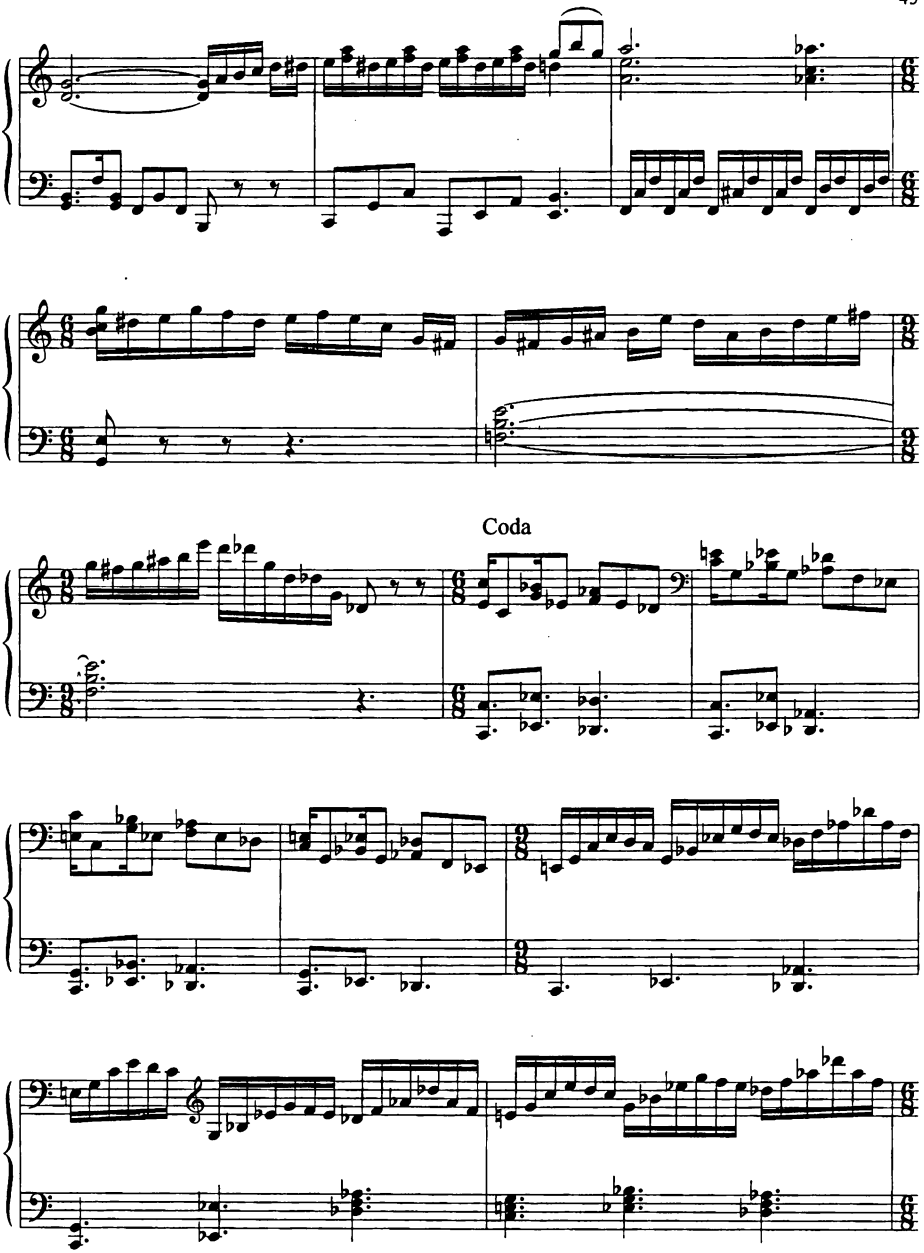

f poco dim.

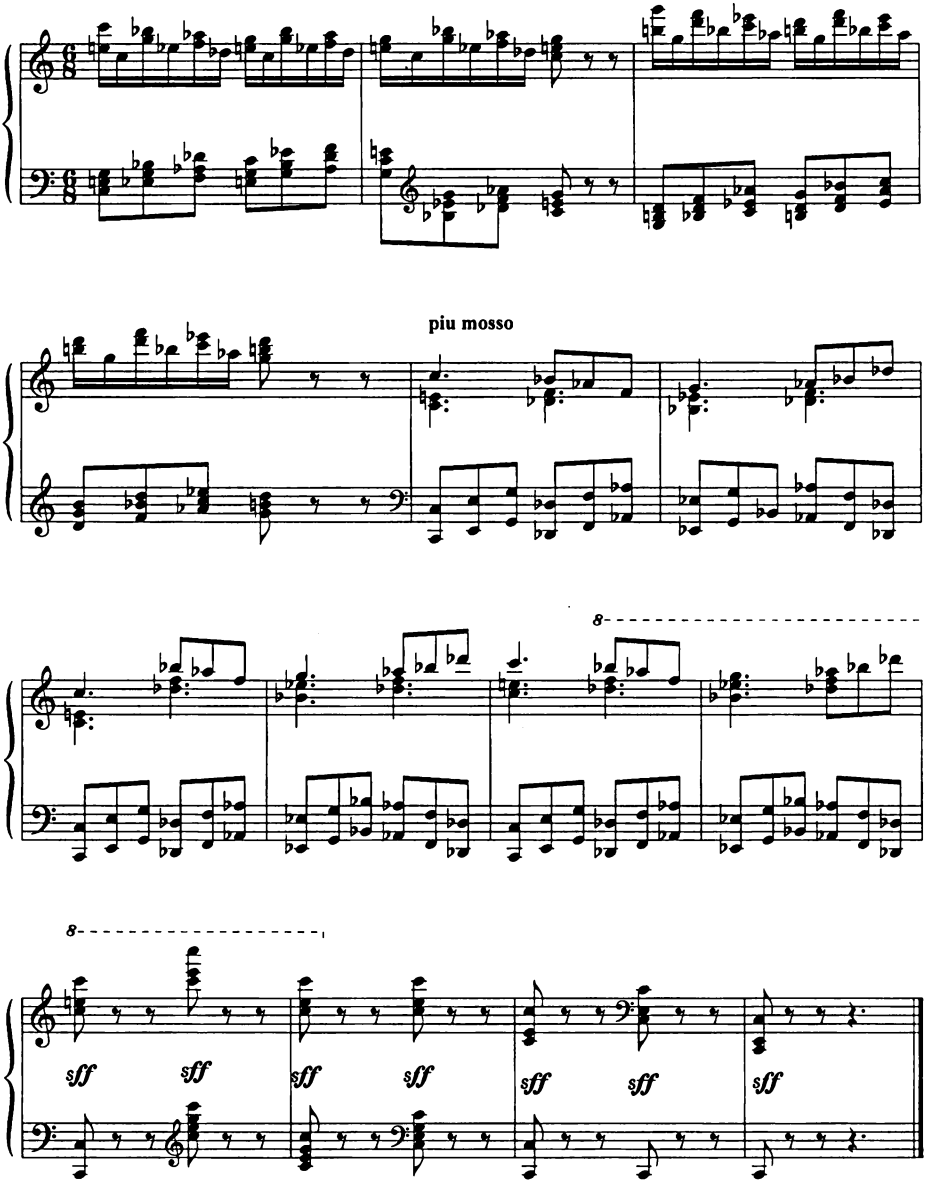

f


ff

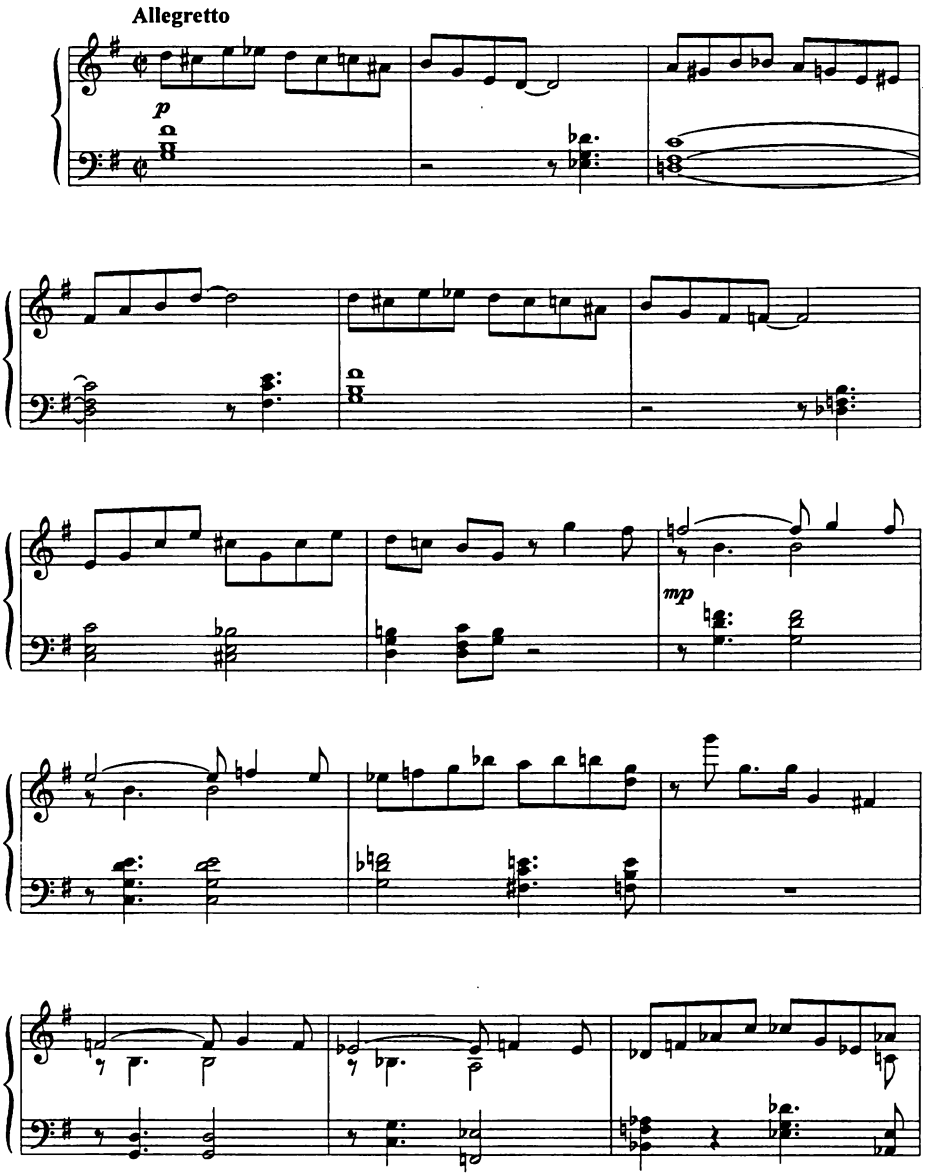


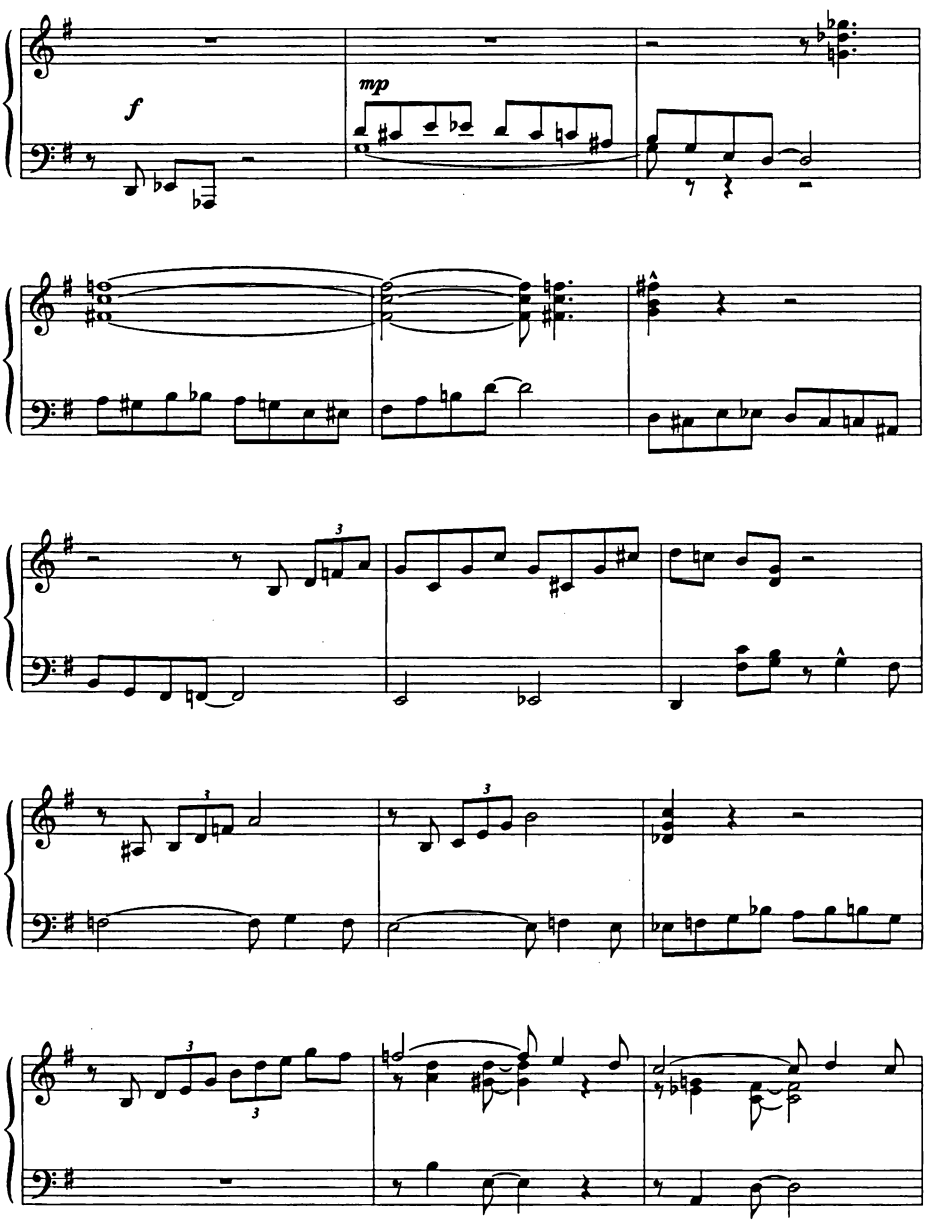

8
a tempo

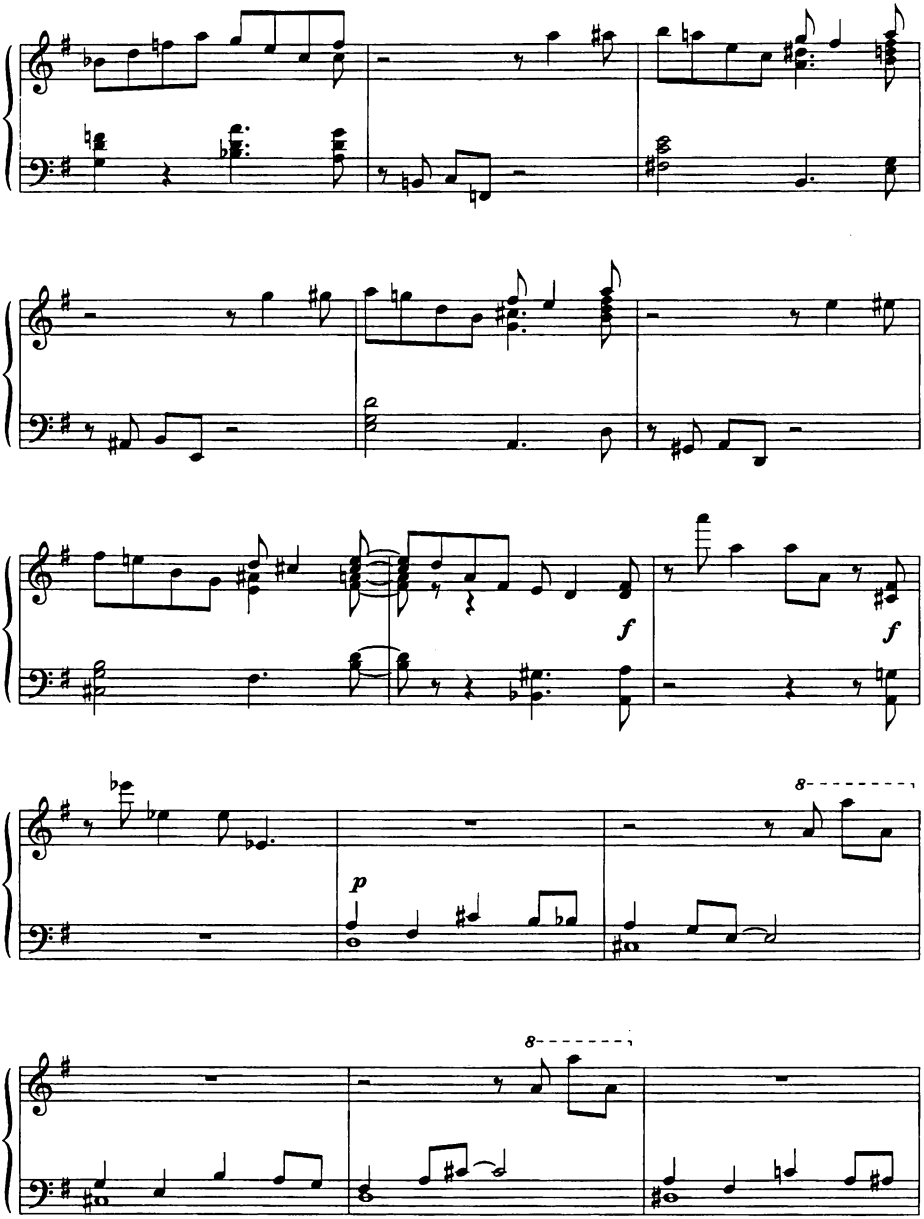

Coda

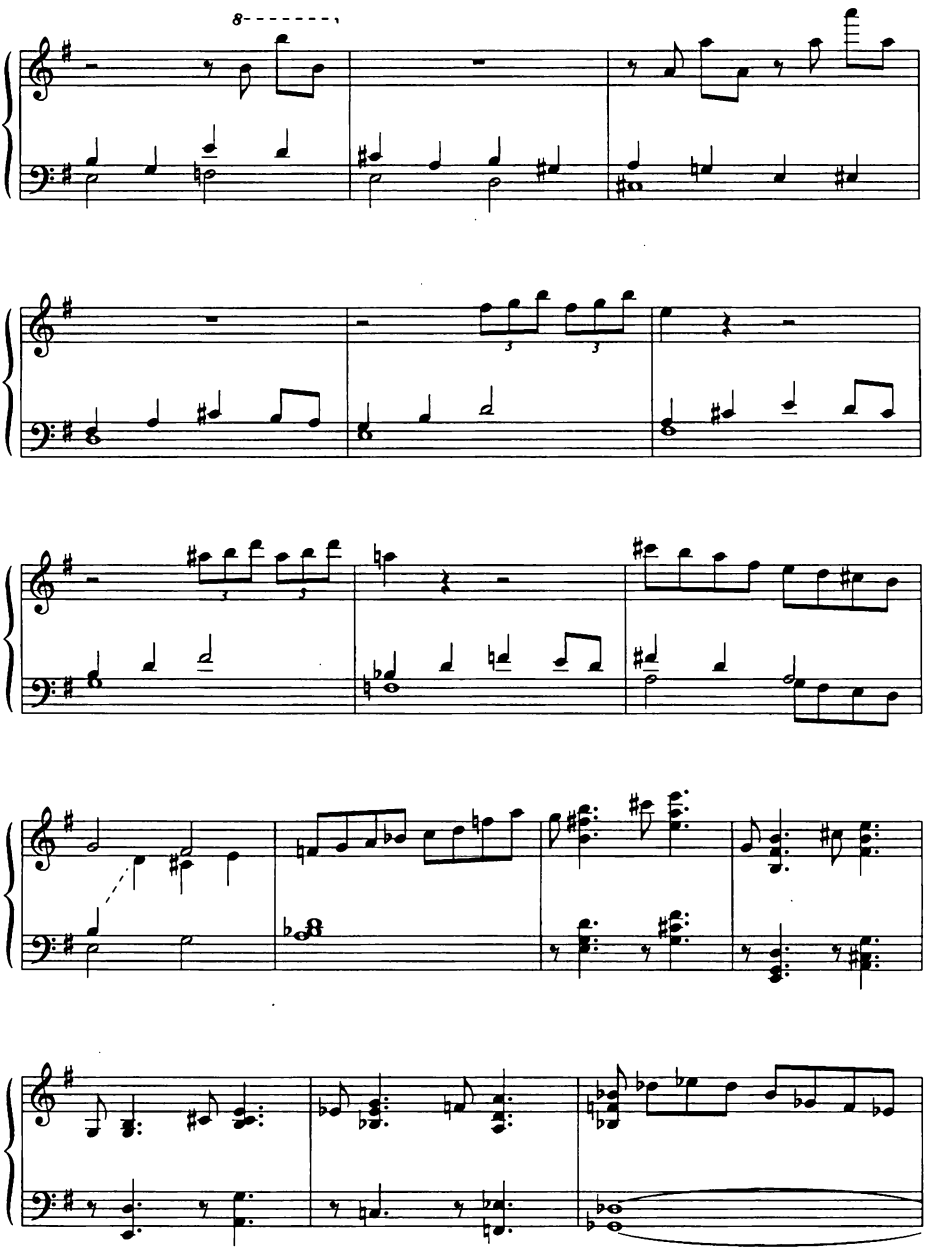

piu mosso
8
8
sff
sff
sff
sff
sff
sff
sff
8

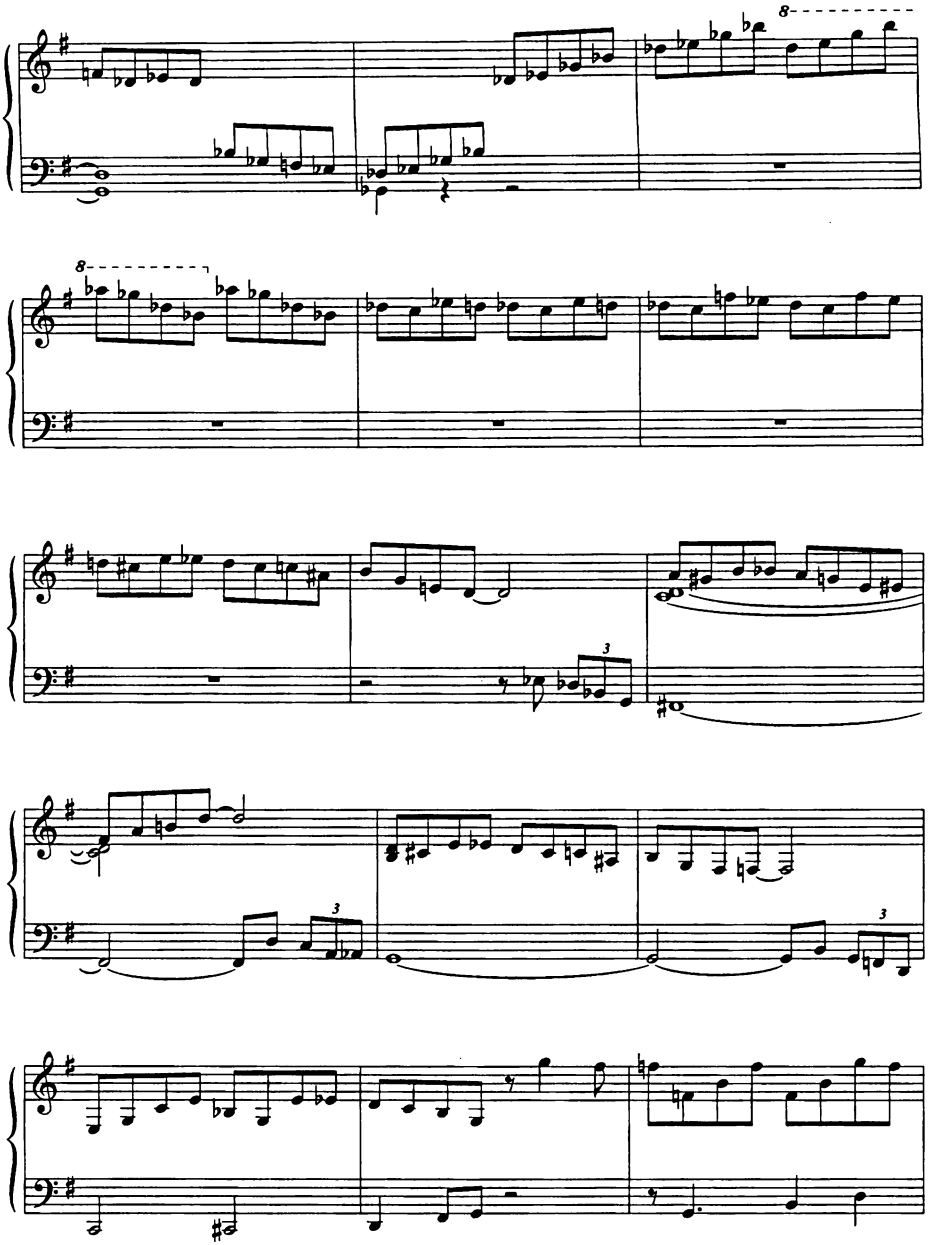
III Rondo

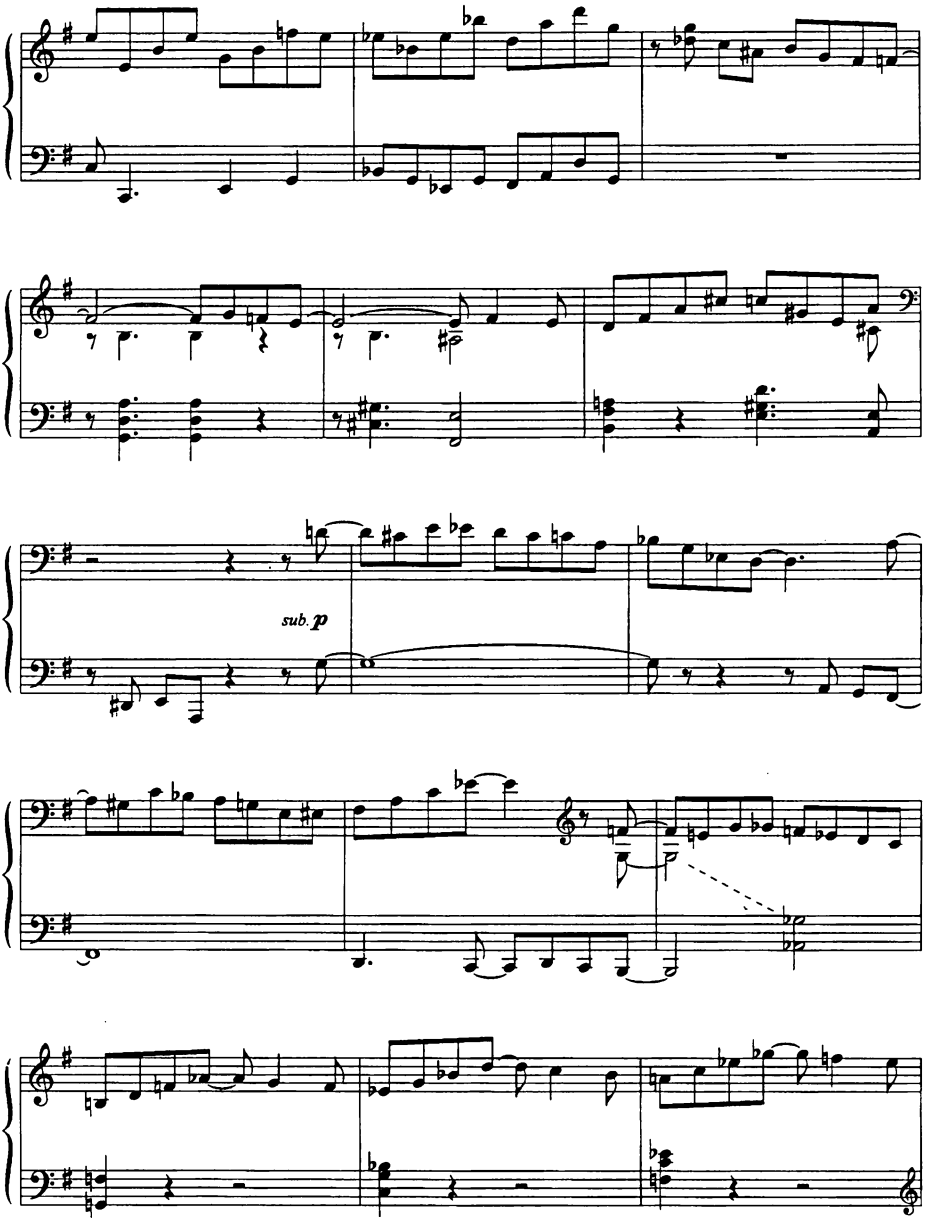


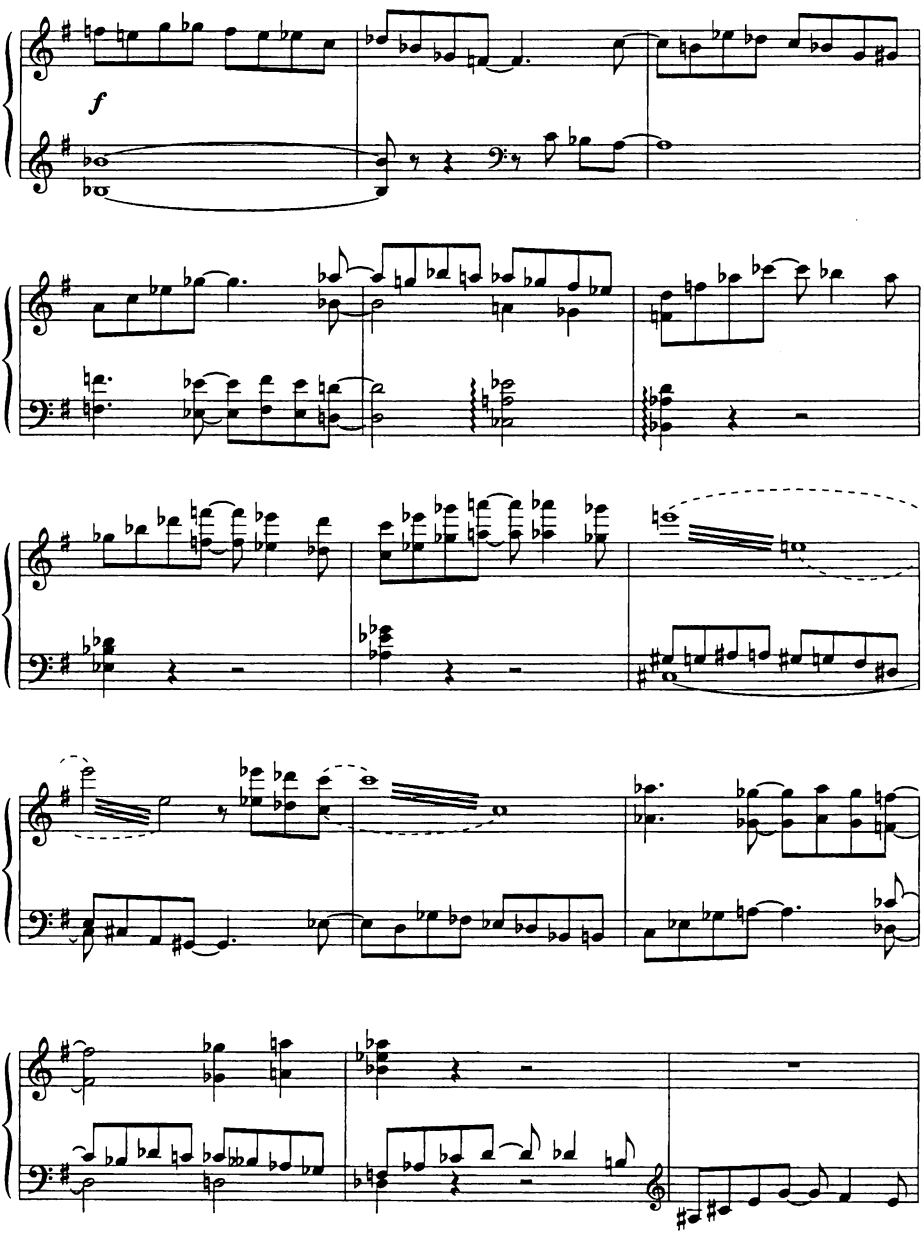

f
mp

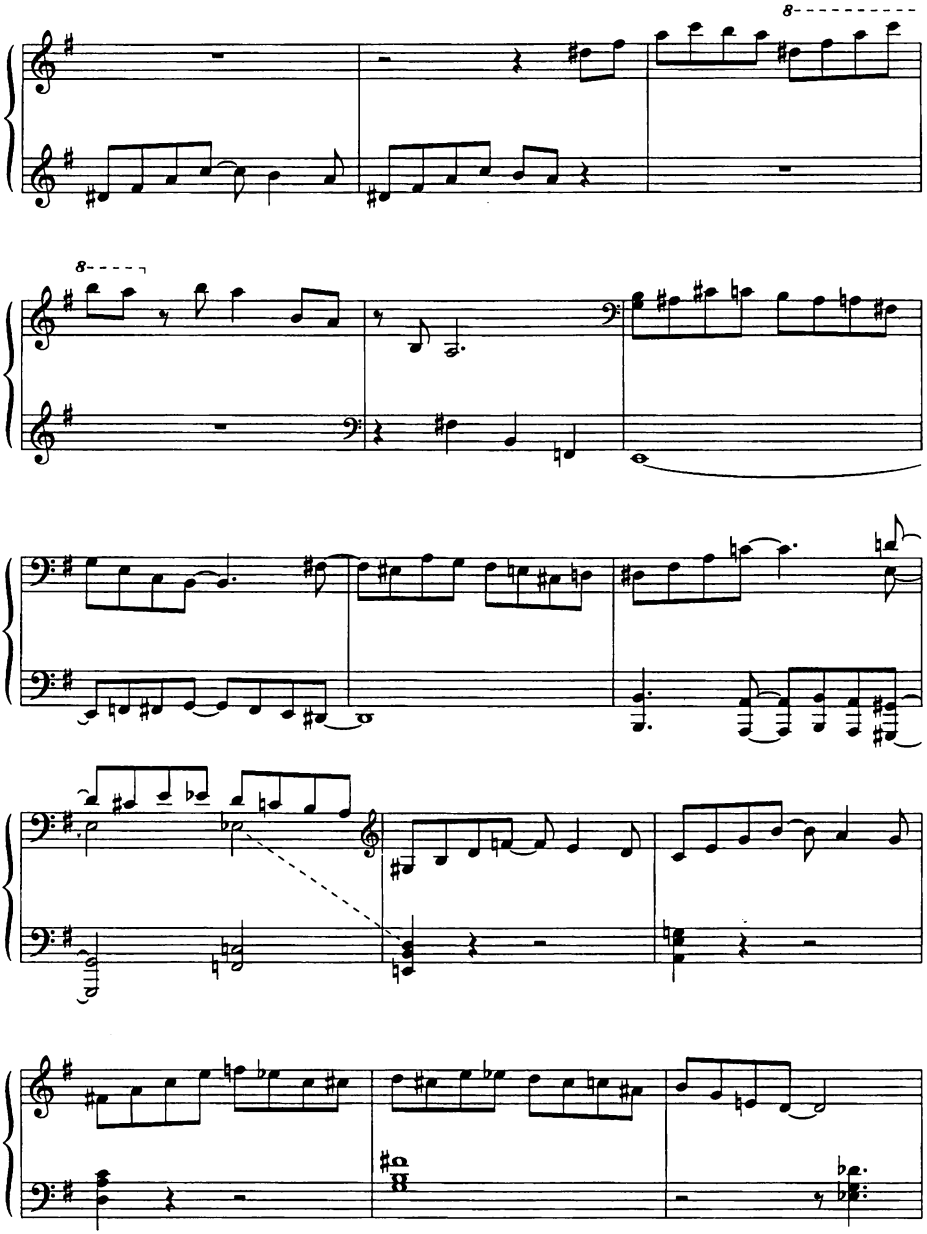

f
f
p
8
8

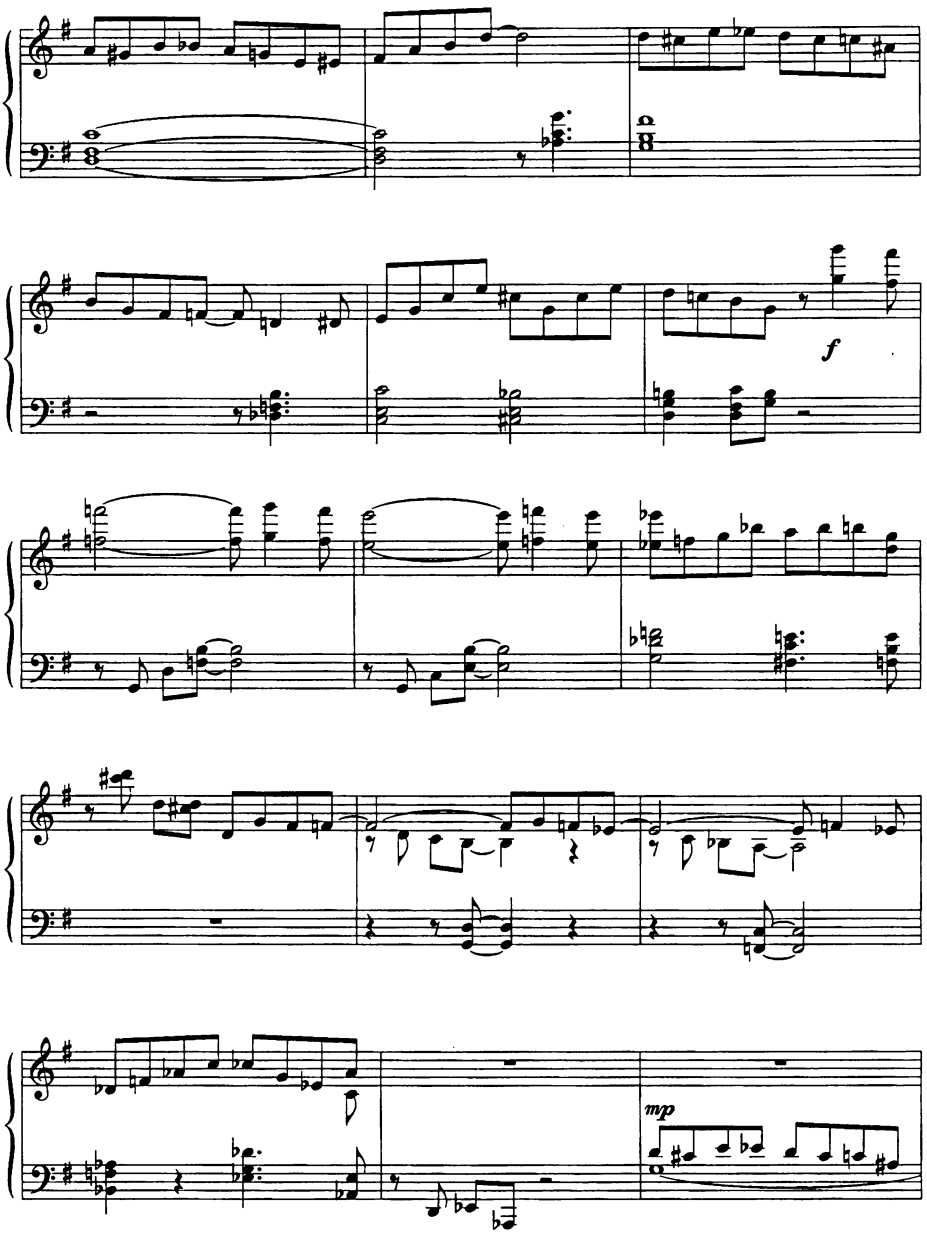


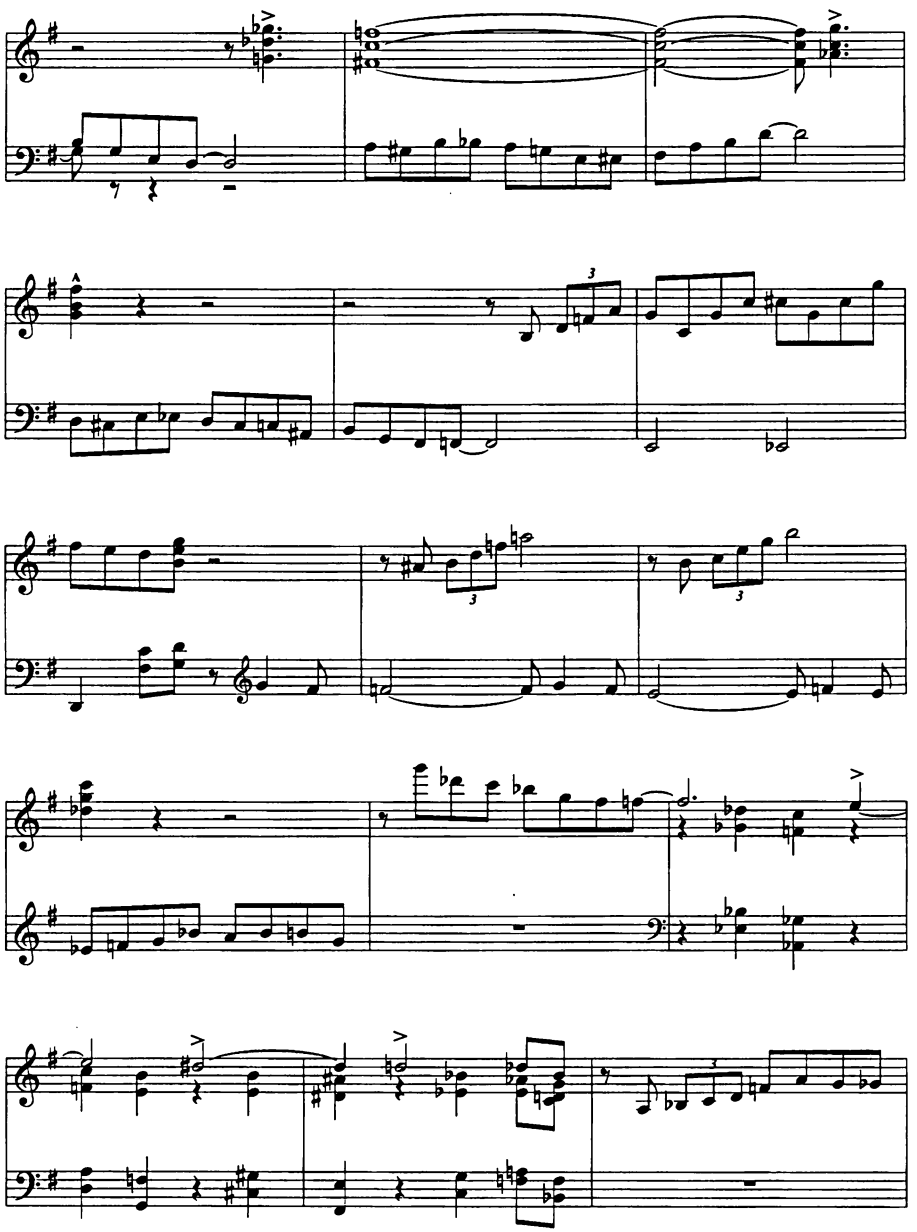


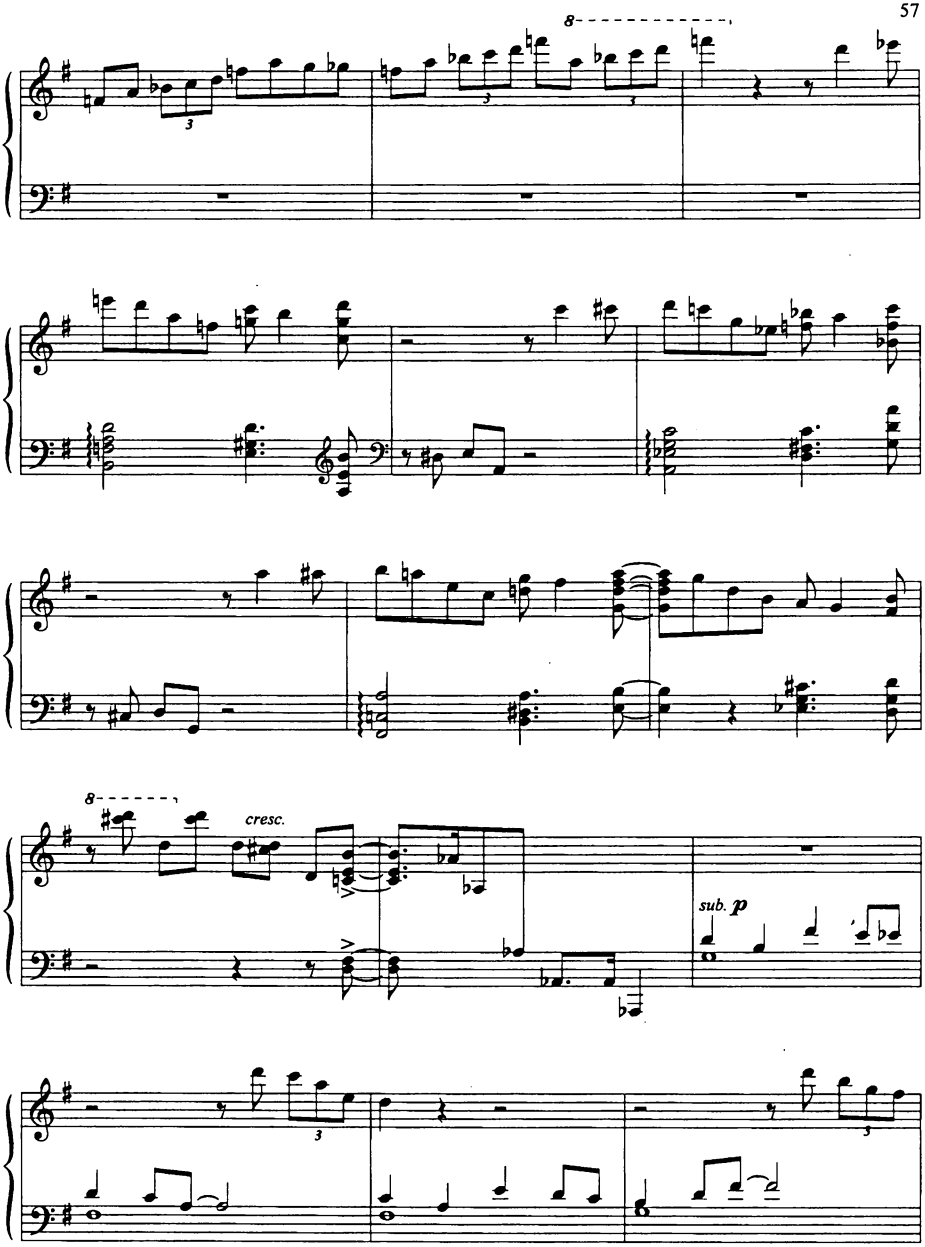

sub. p

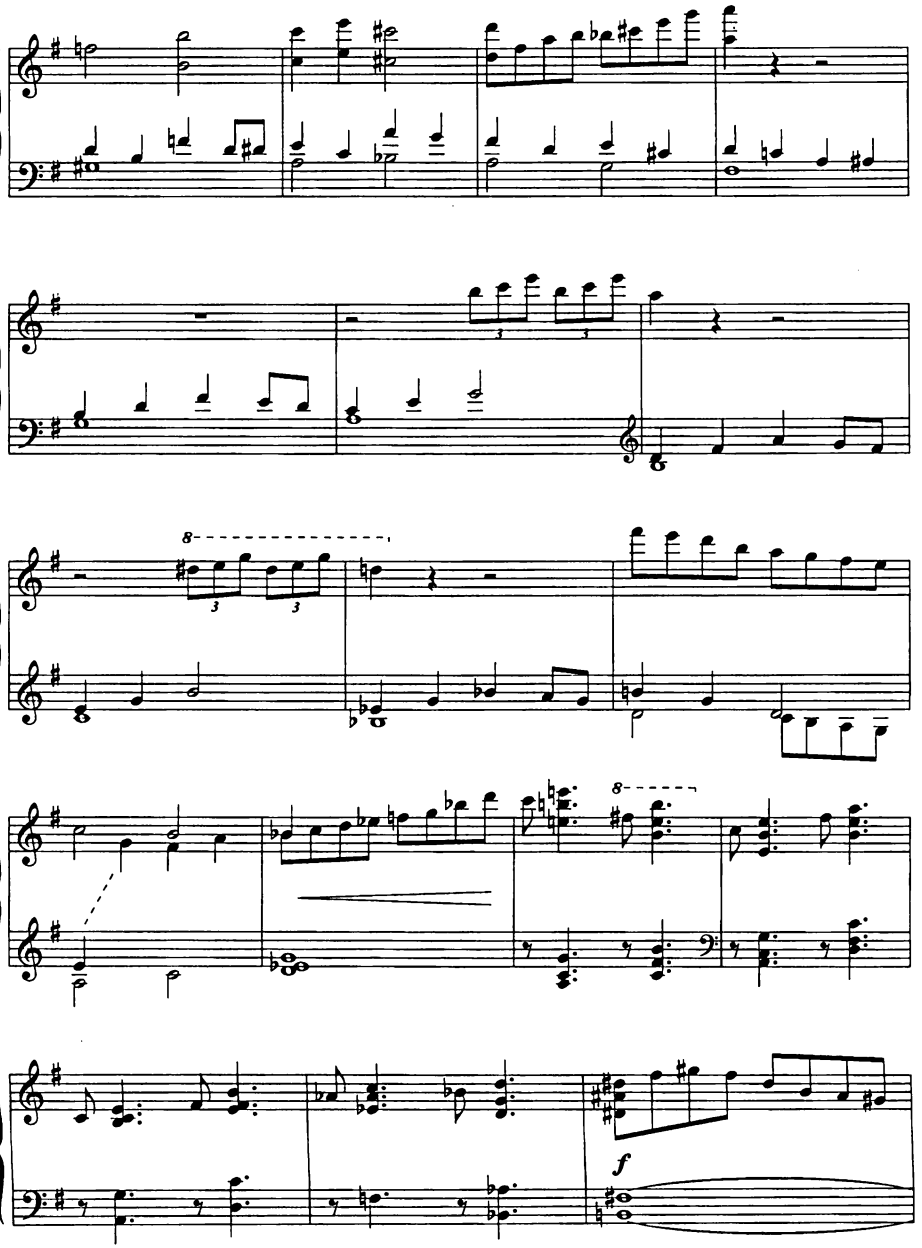

f

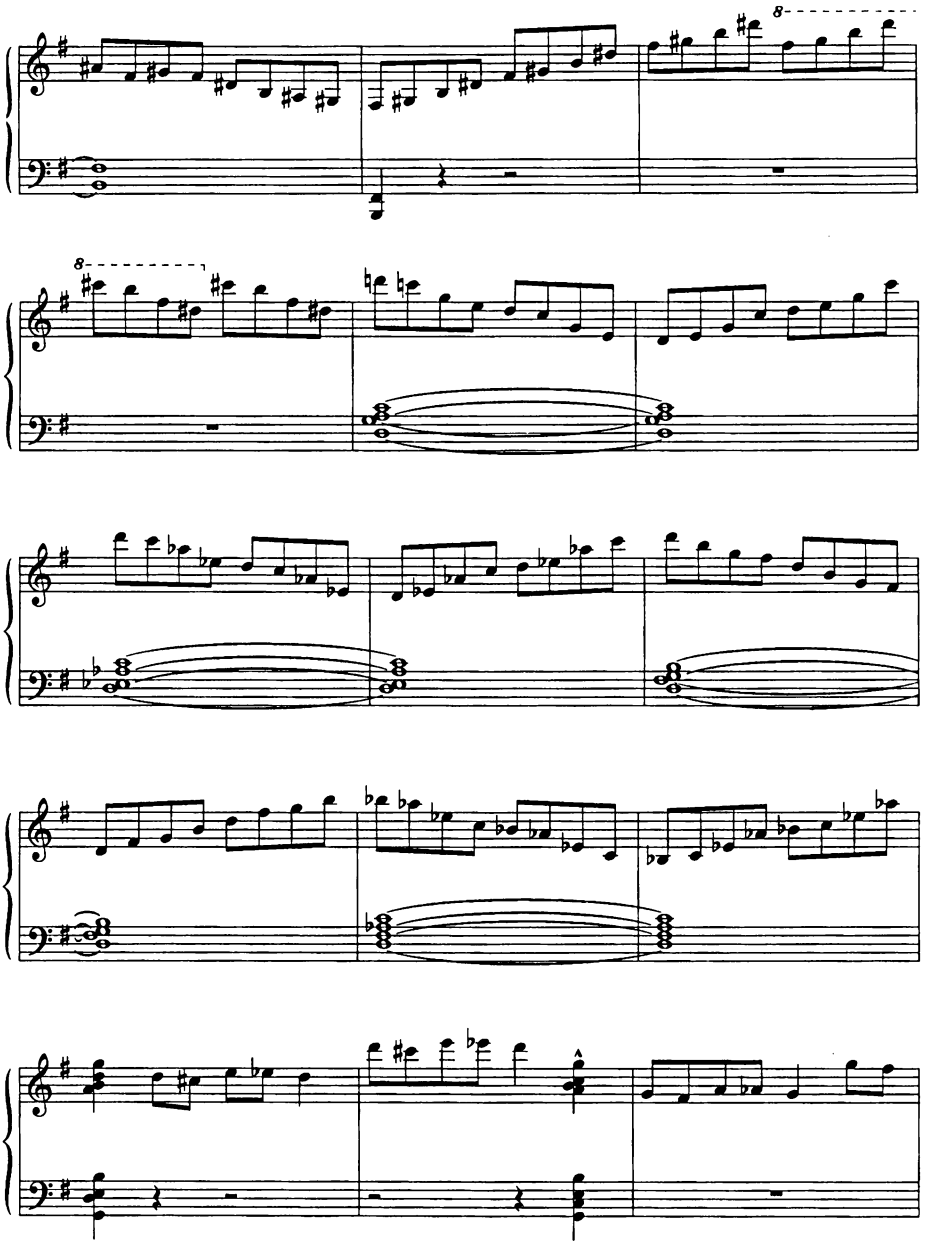


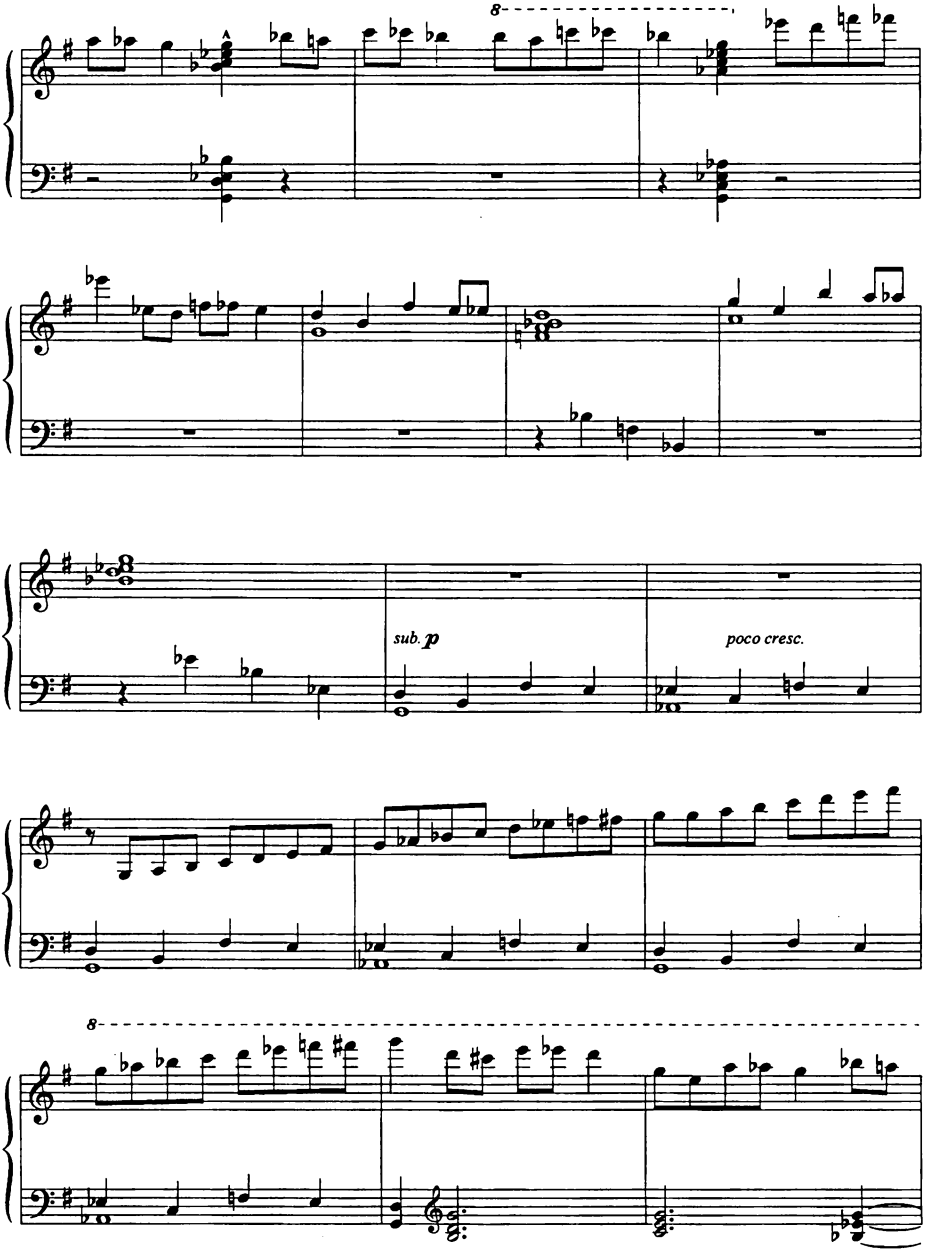

f
mp

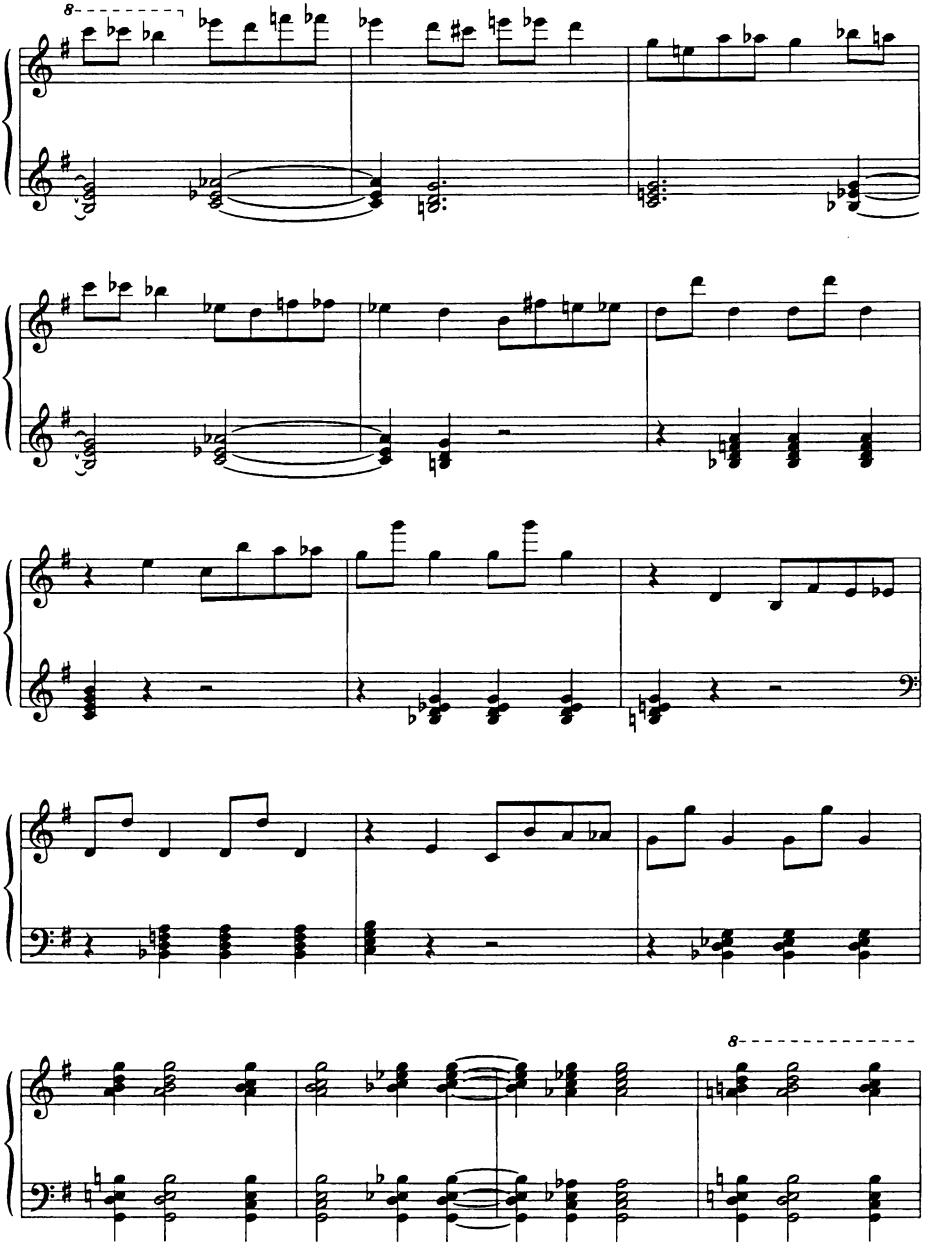


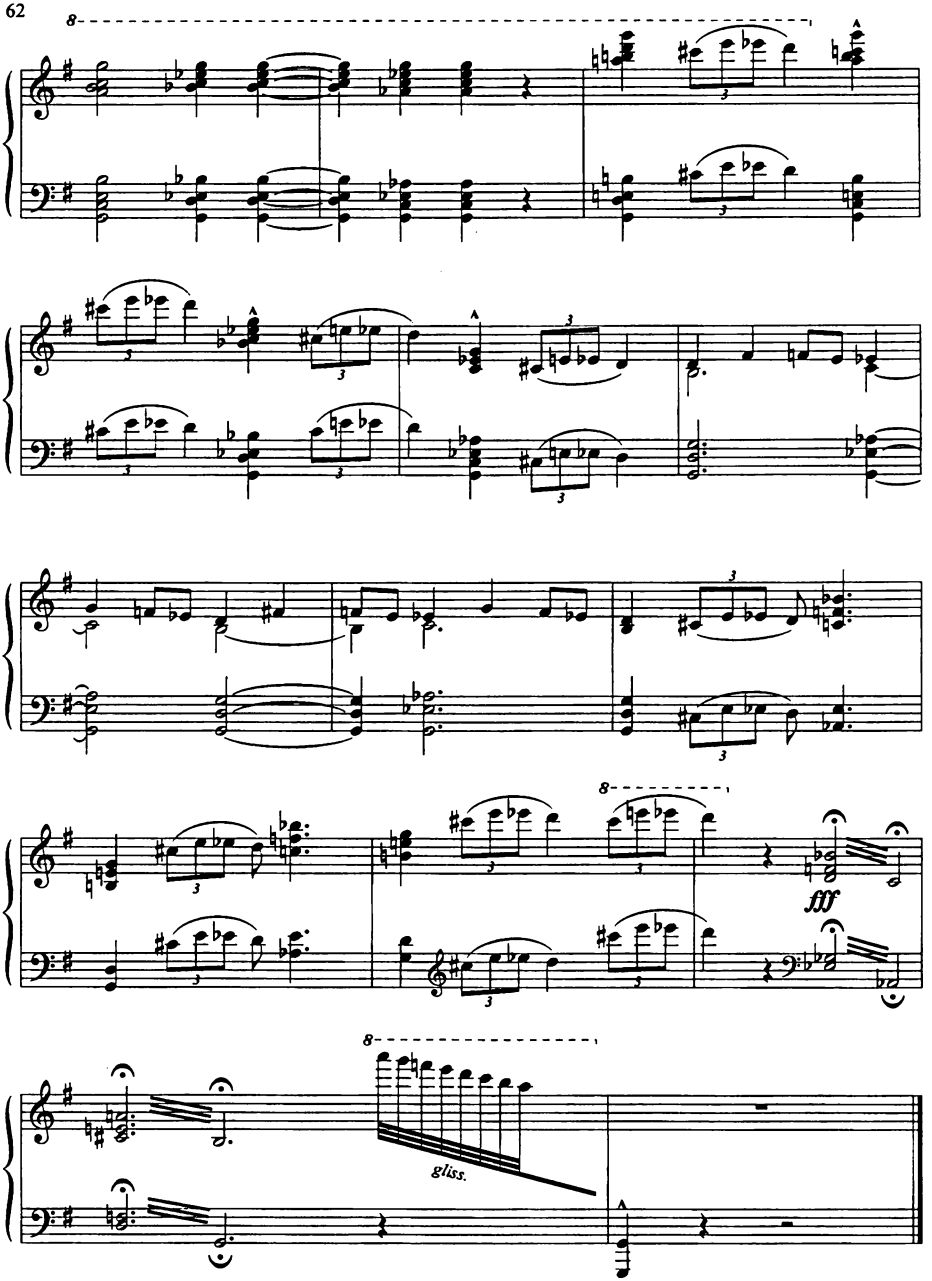

8
cresc.
sub. p


8
3
3
8
f




8
sub. p
poco cresc.
8

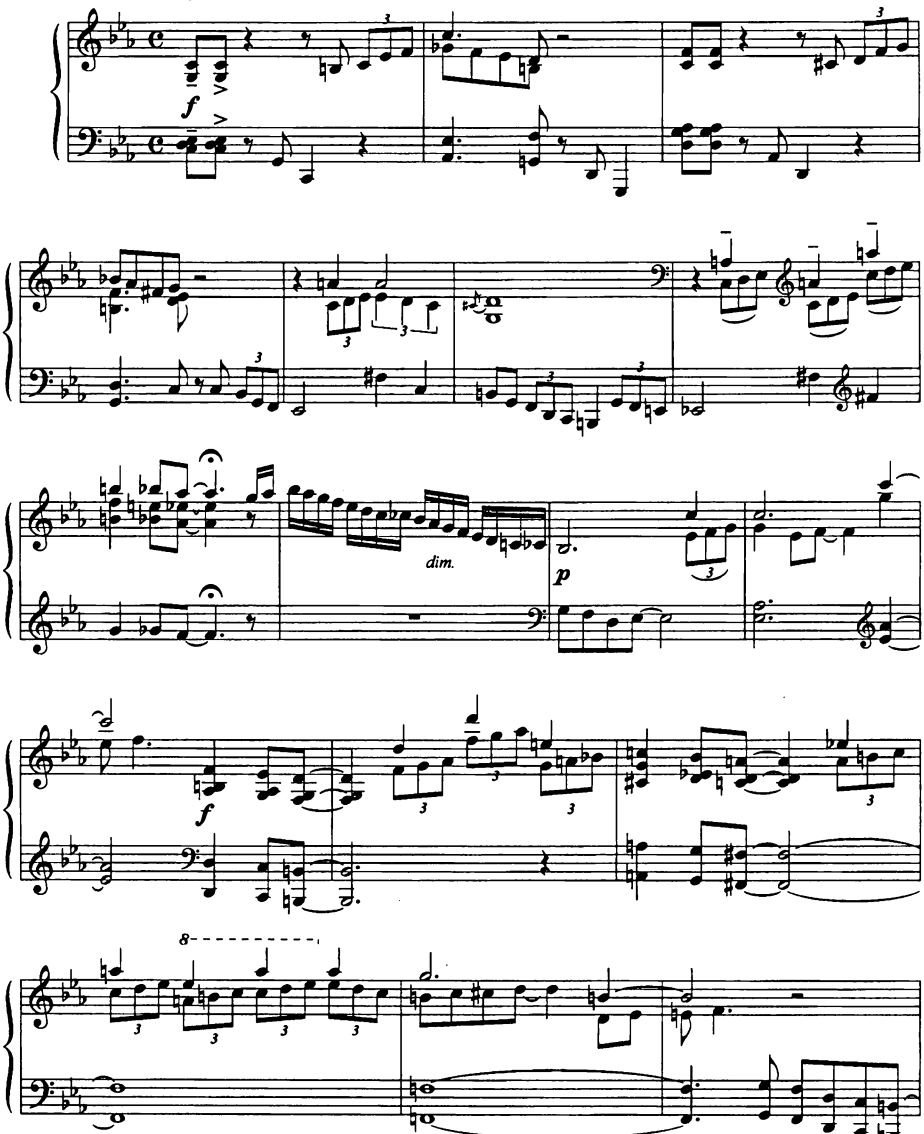


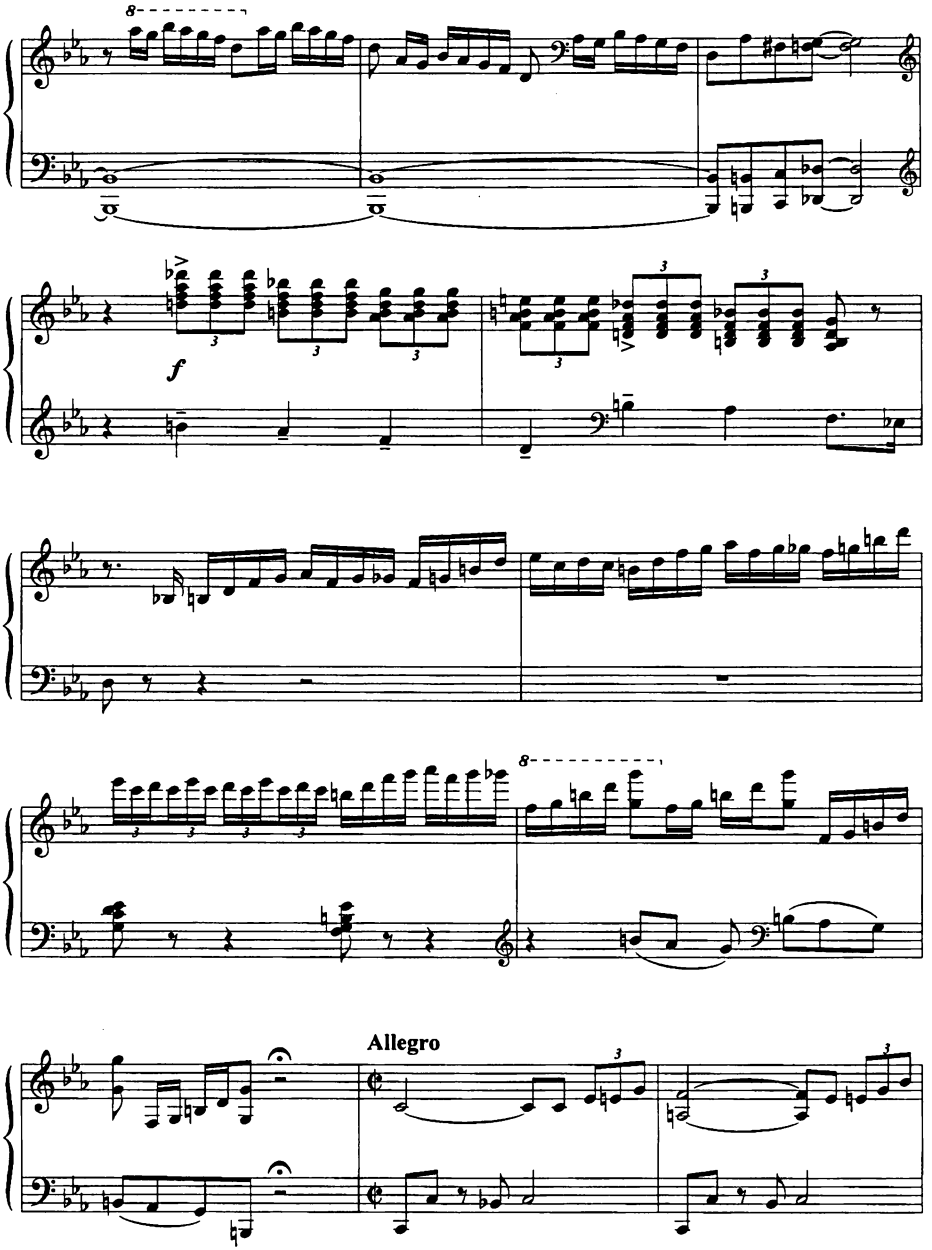

8
fff
8
gliss.

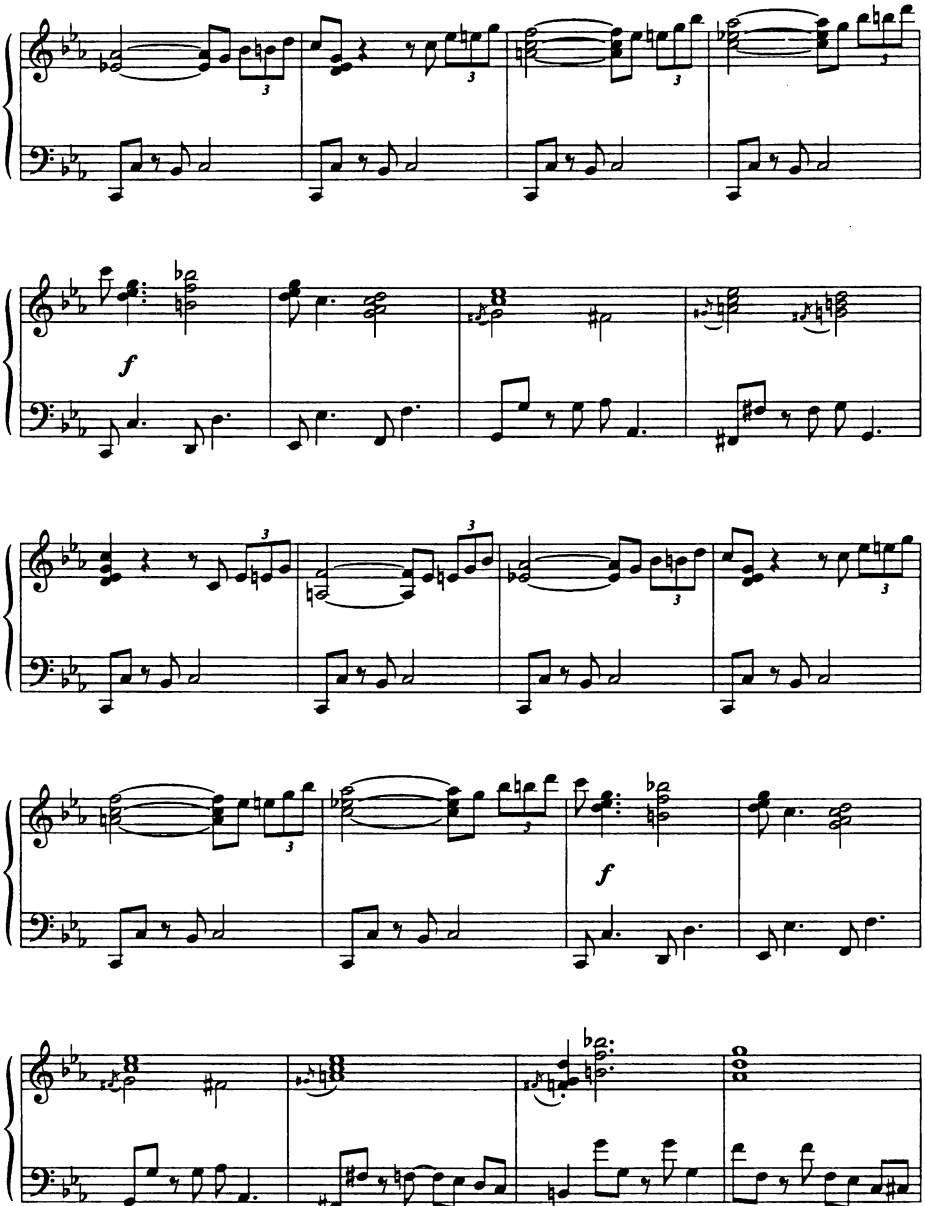
ДЖАЗОВАЯ СОНАТА № 2

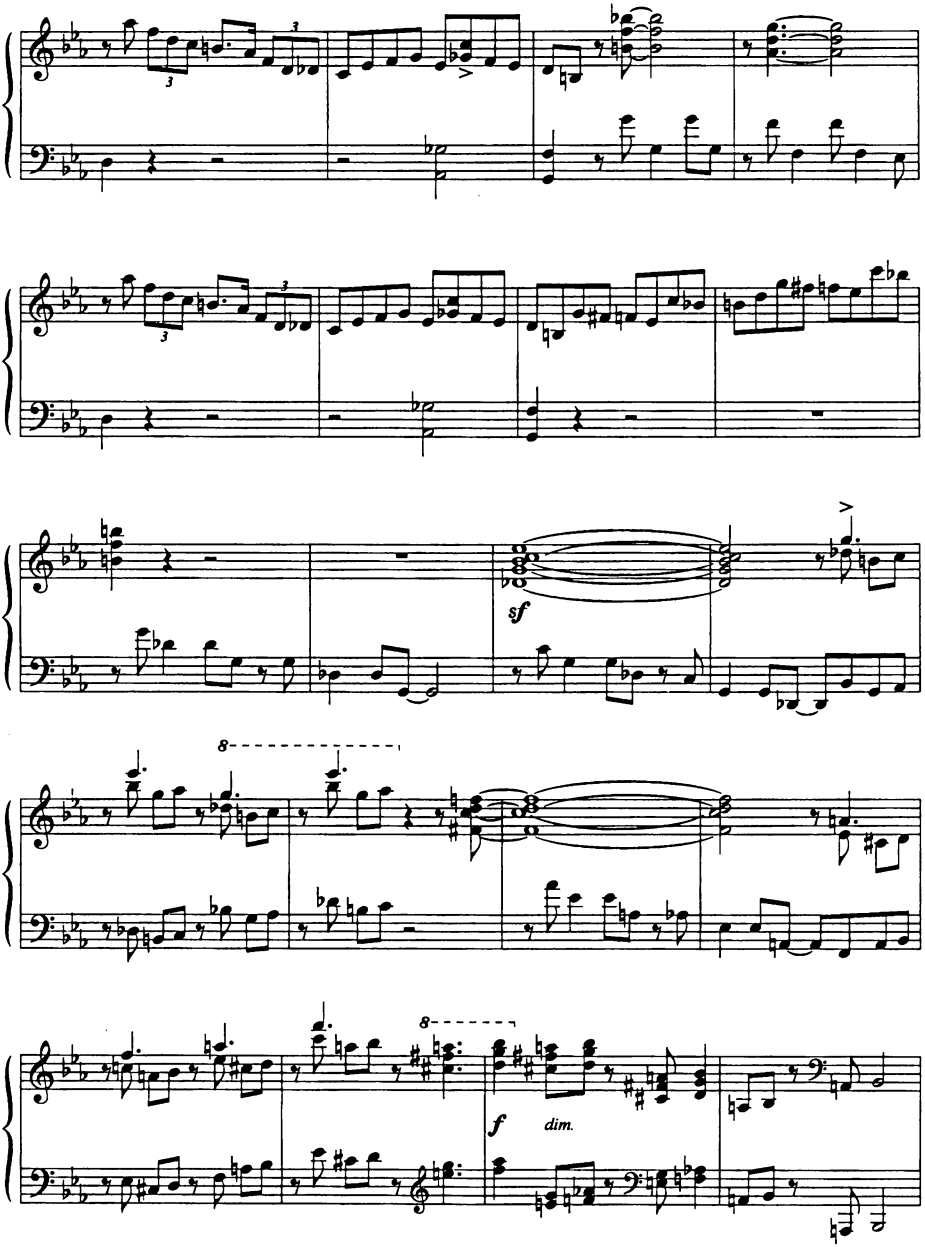
I

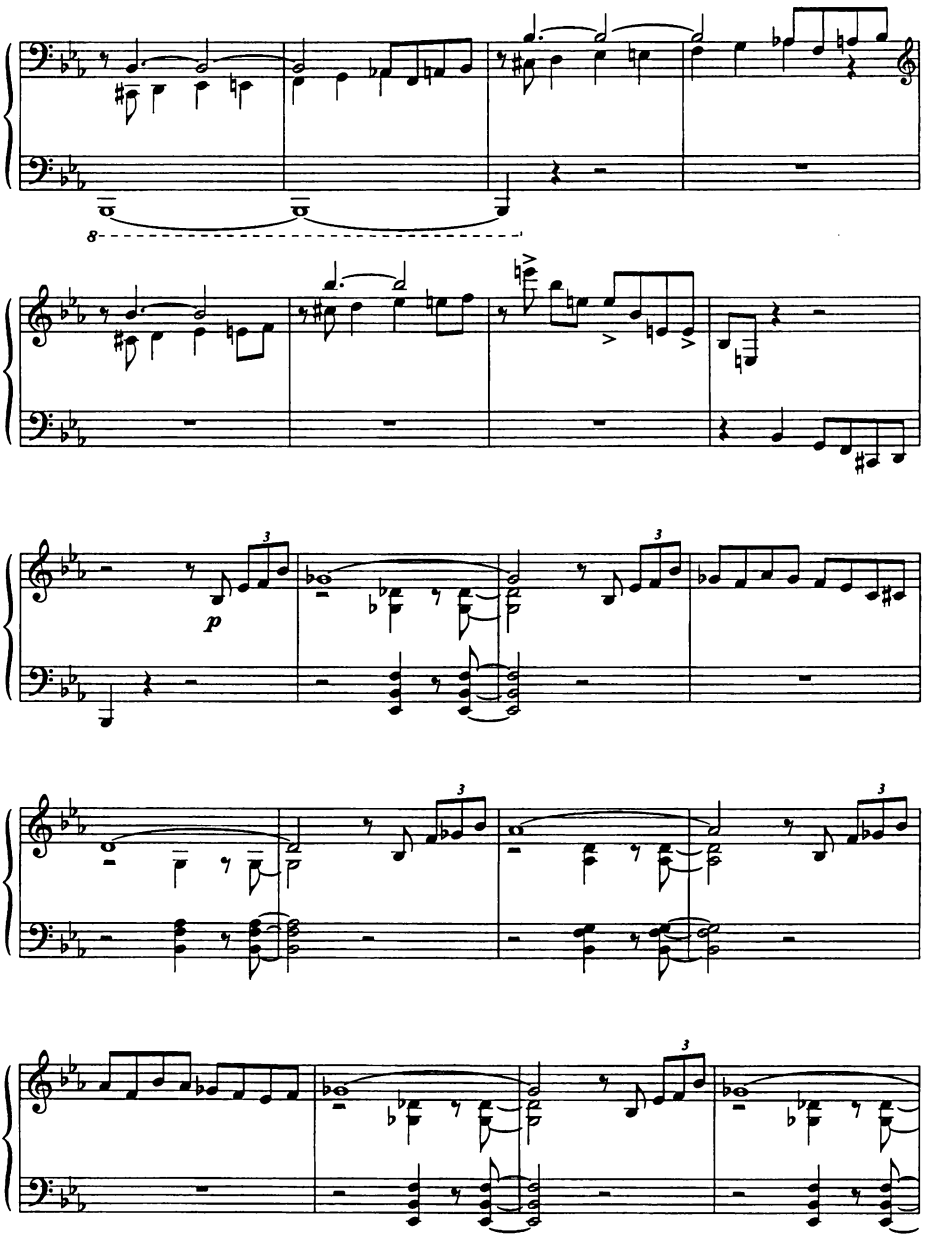
Largetto

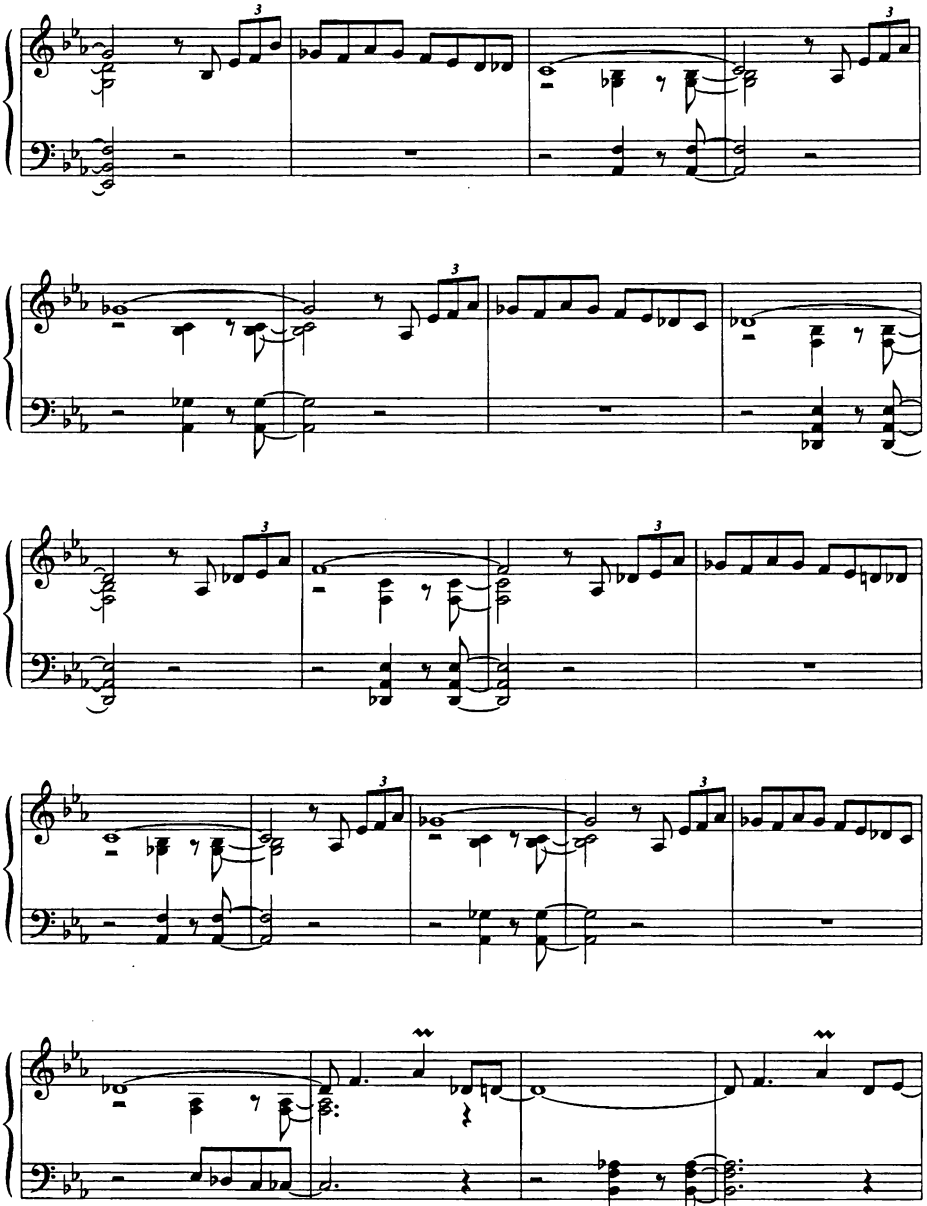


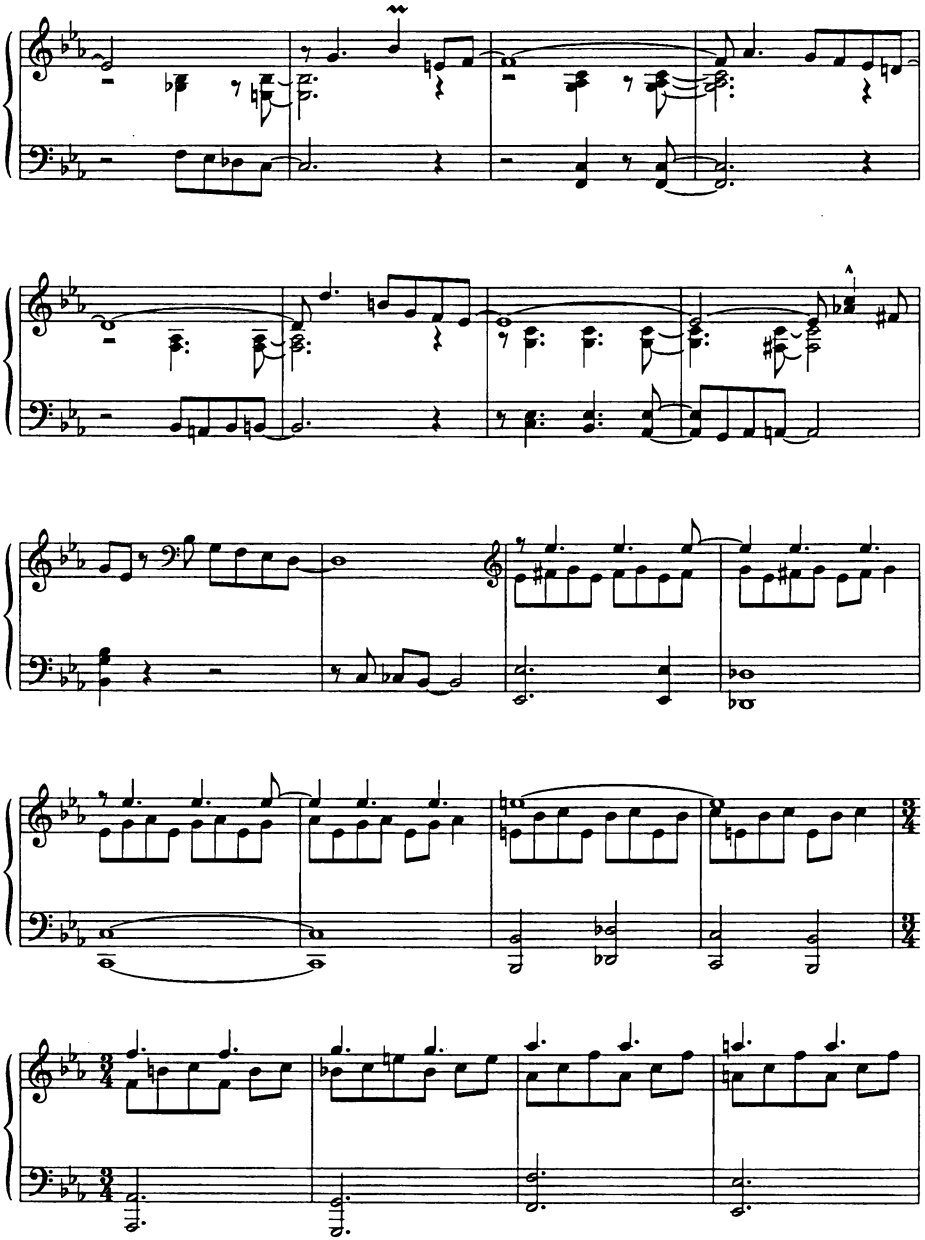

8
f
8
Allegro

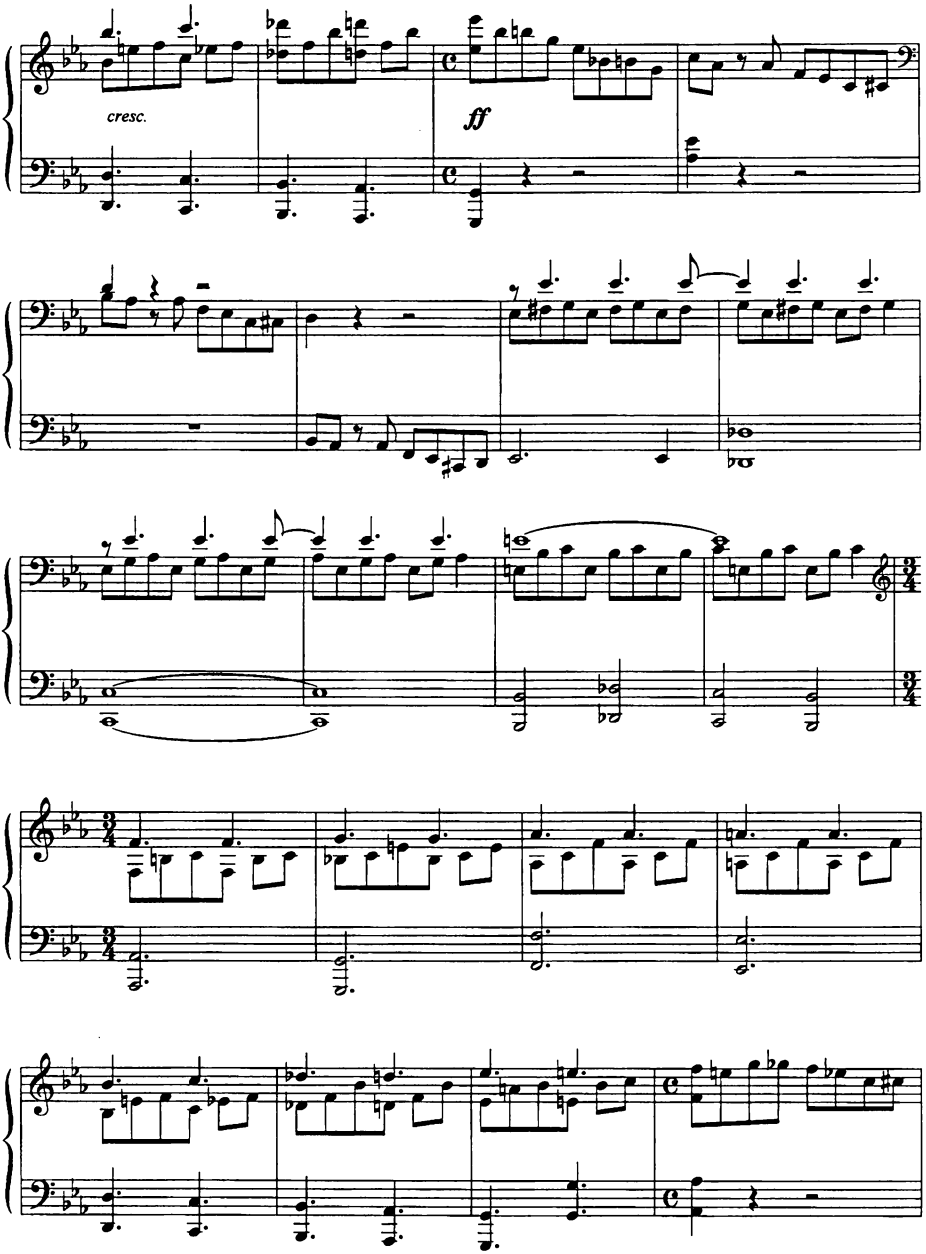

f
f

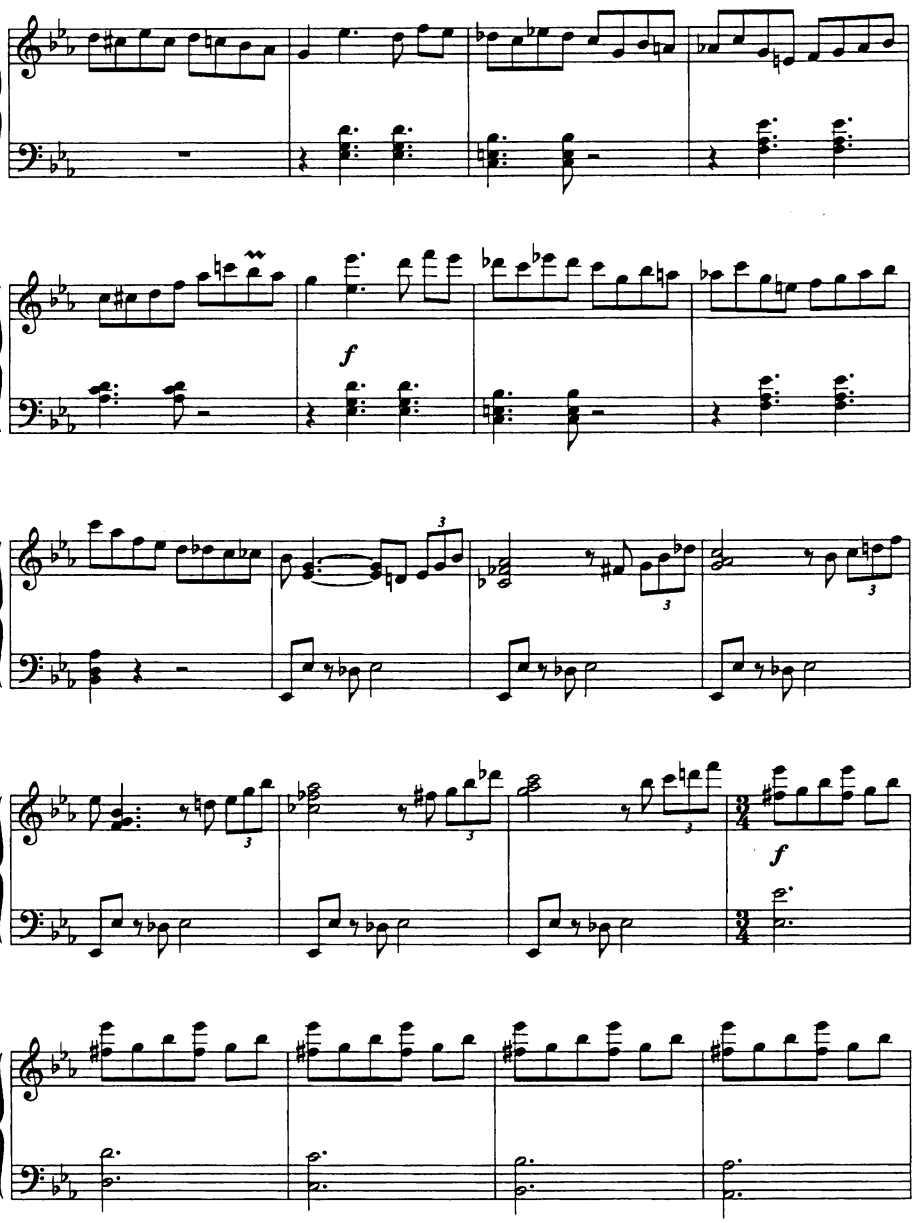

sf
8
8
f
dim.

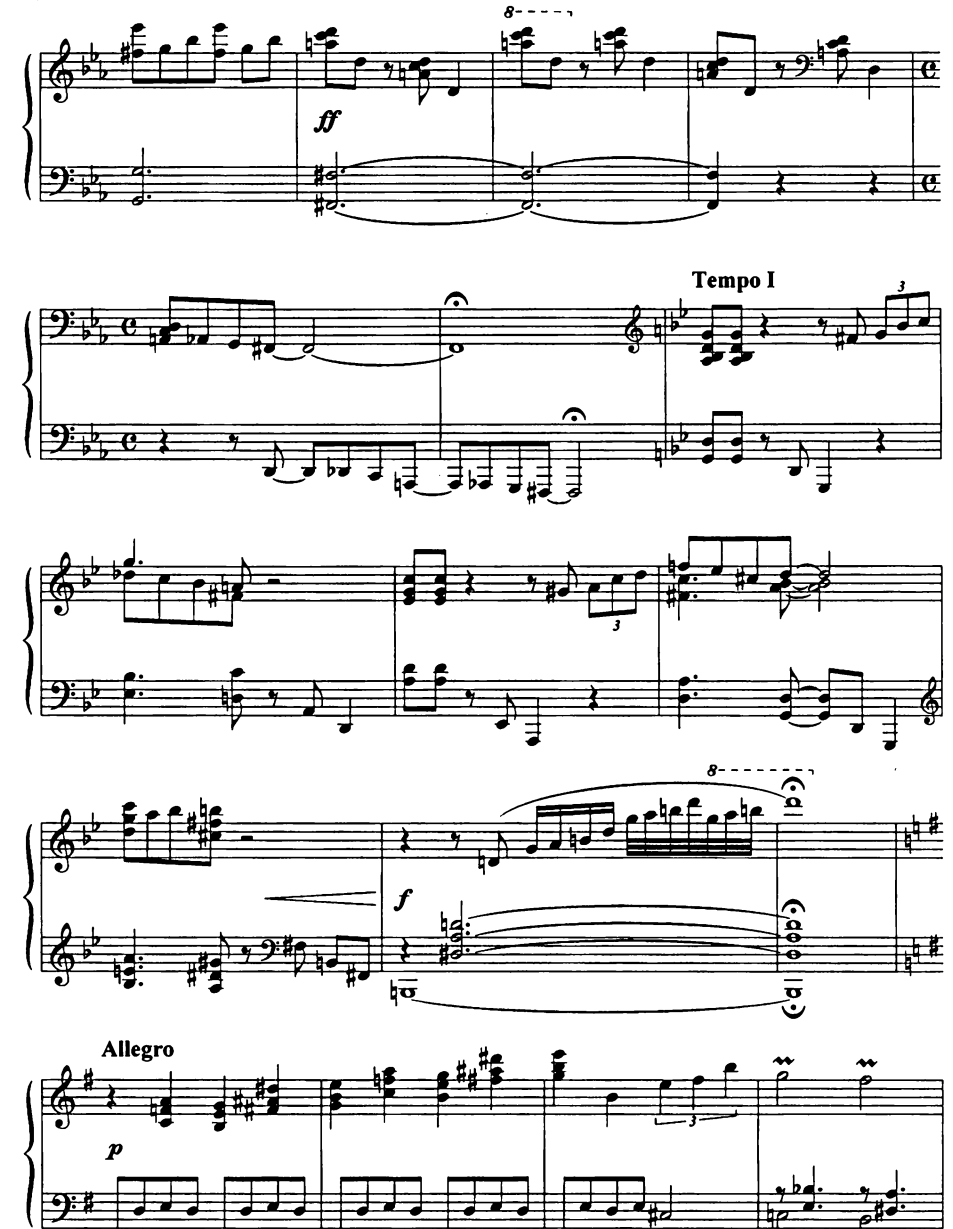

8
p
3

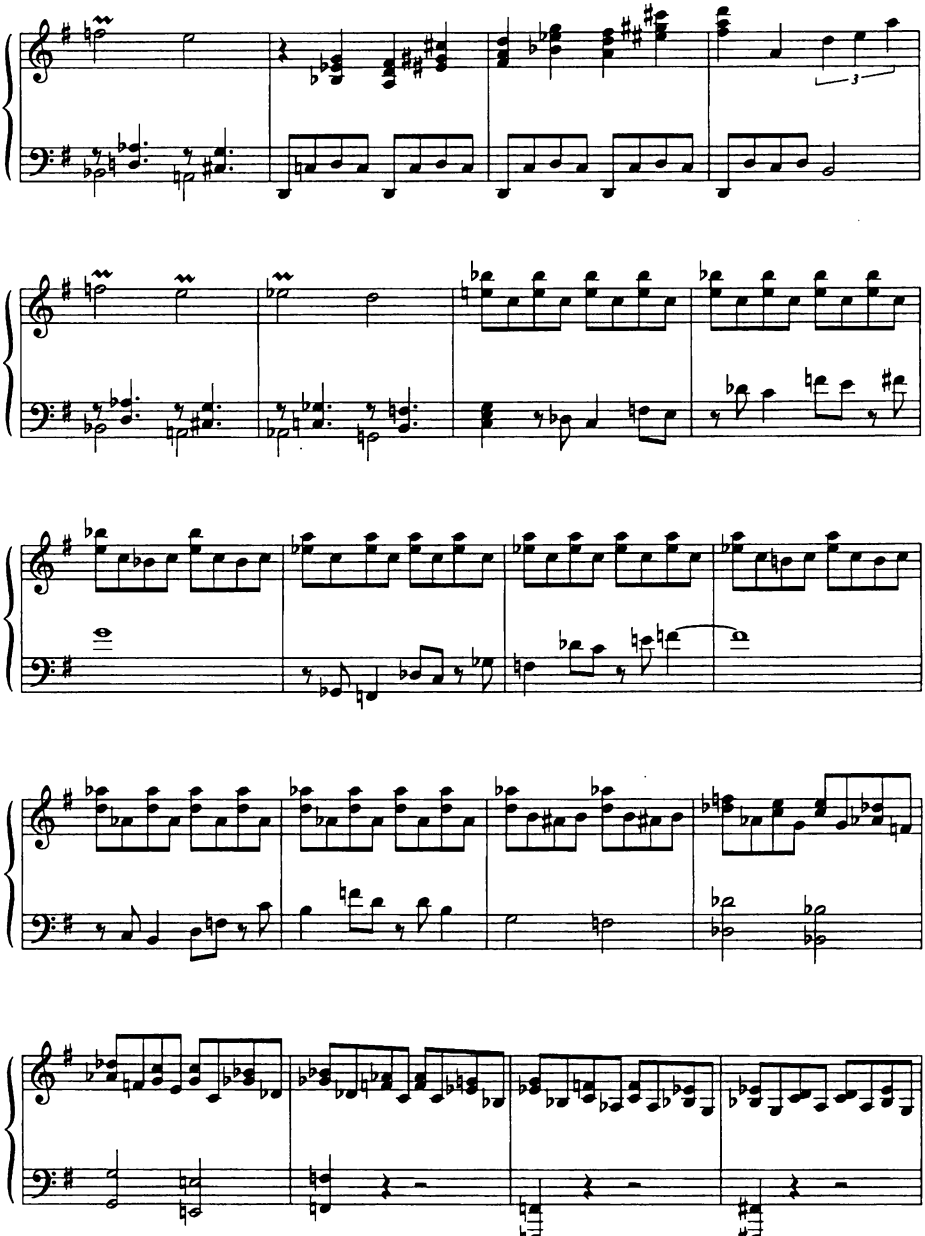


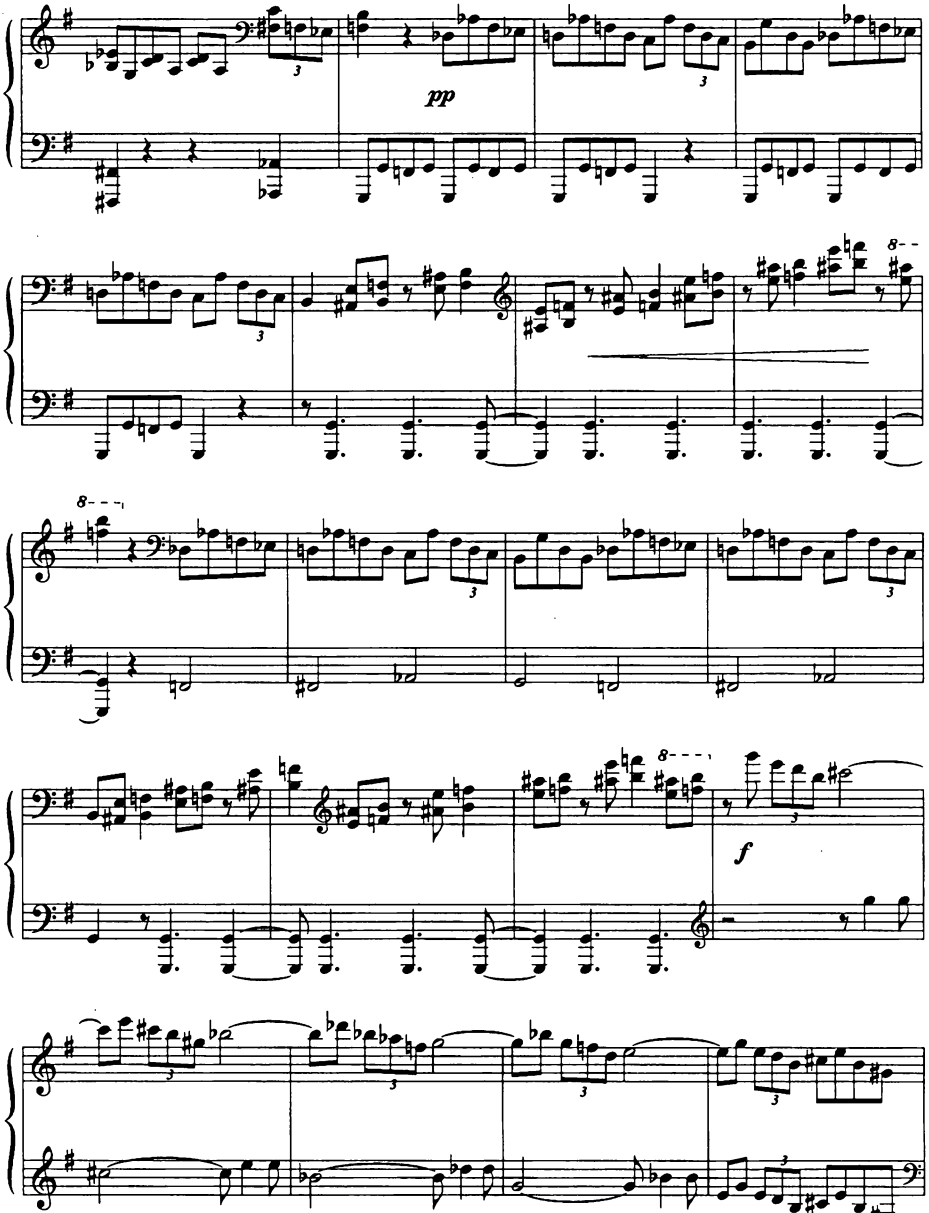


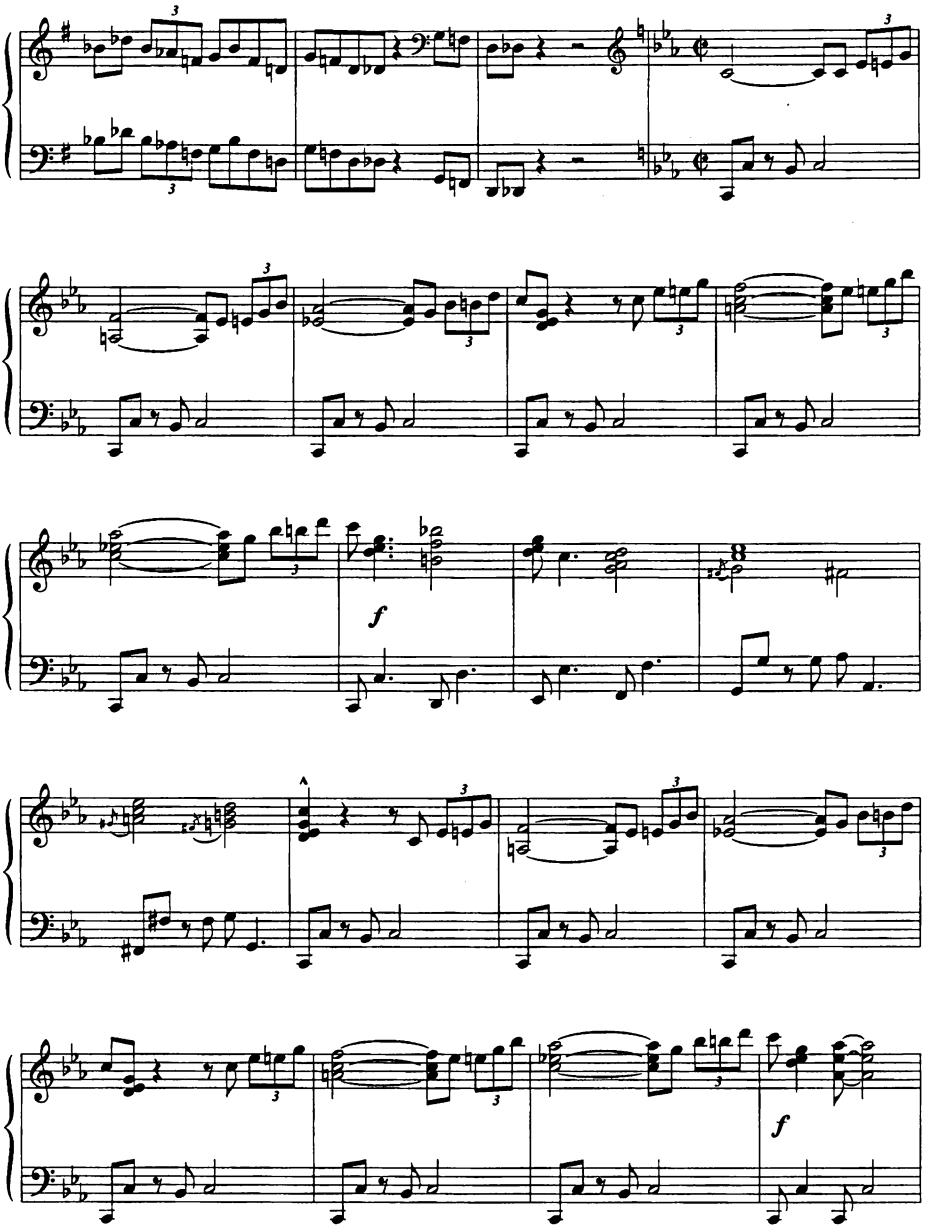

cresc.
ff

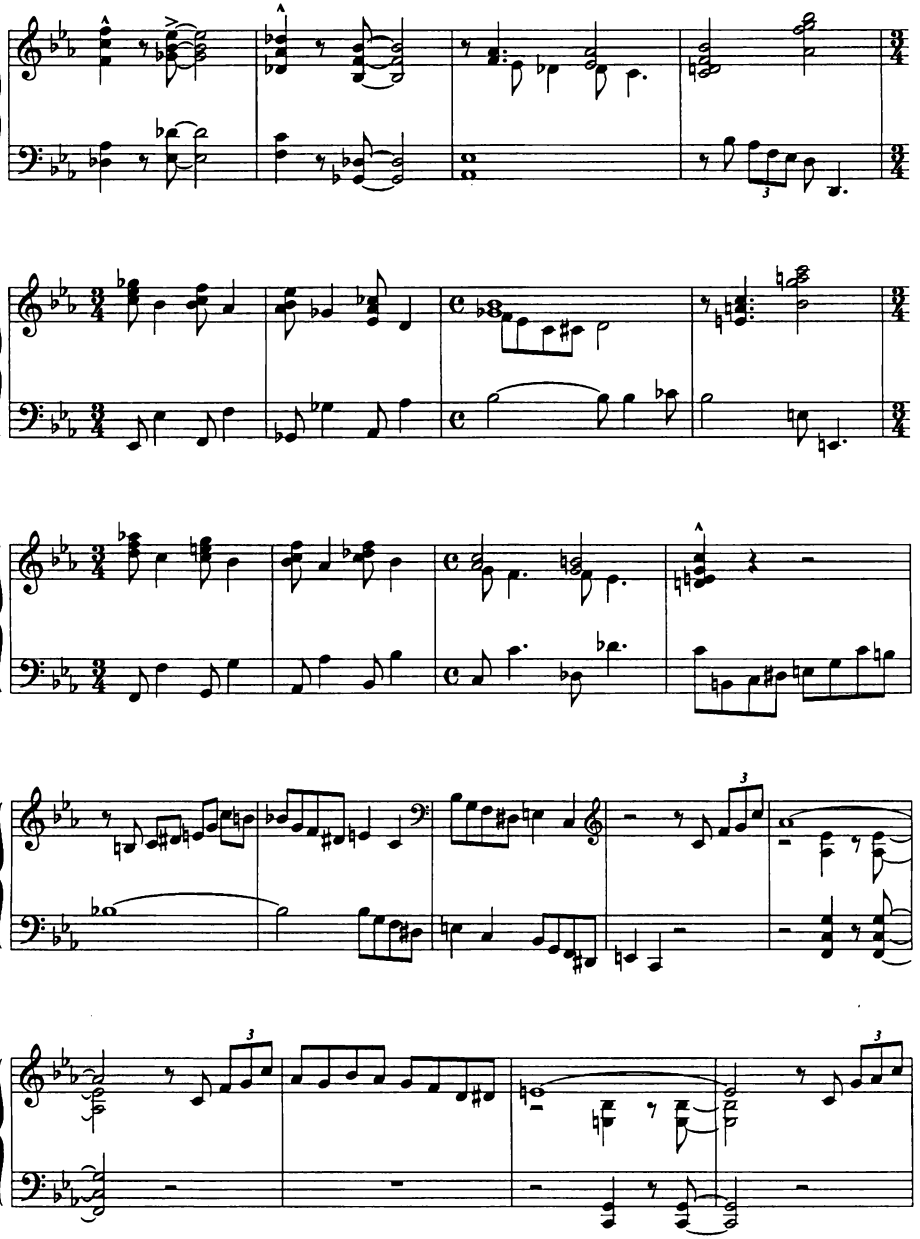

f
f

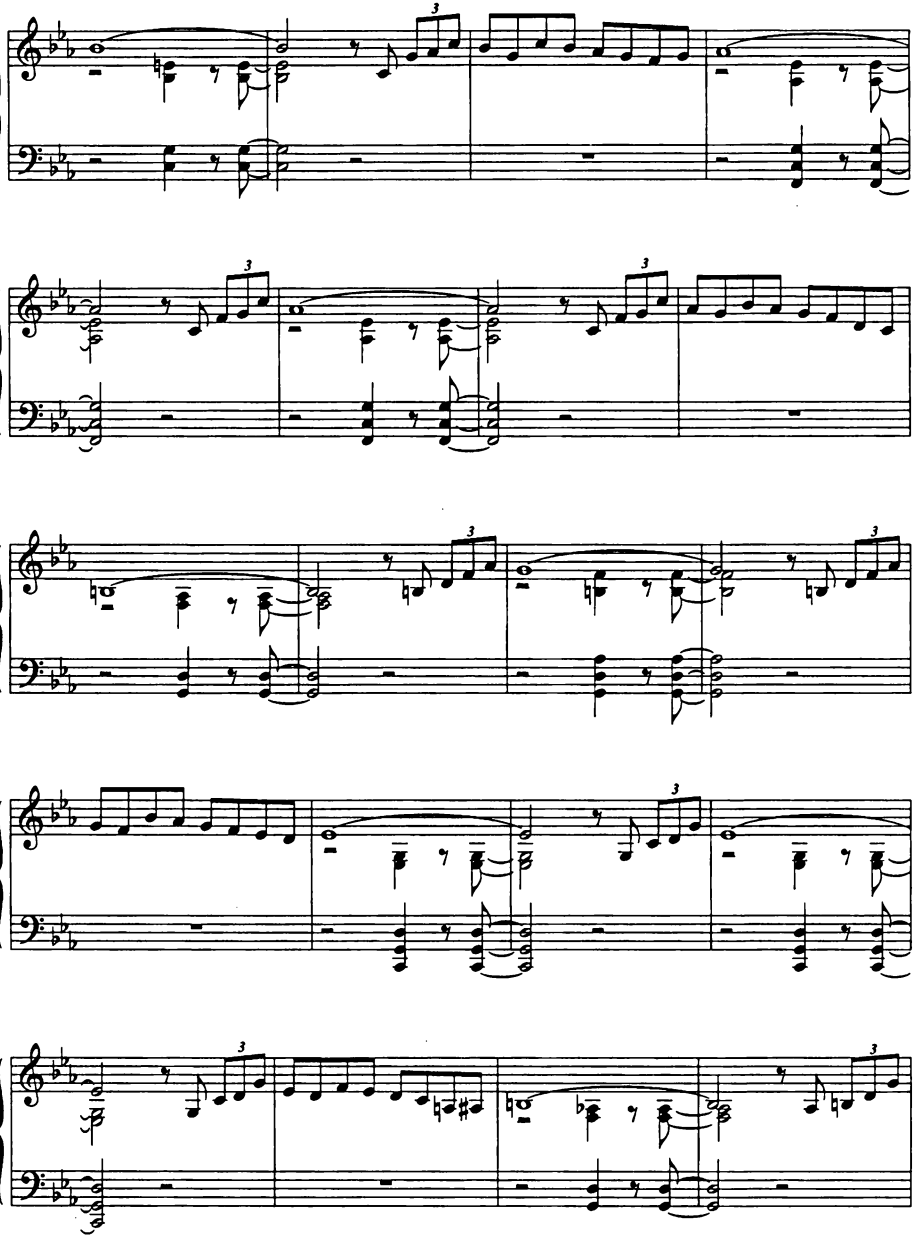

8
ff
Tempo I
3
3
8
f
Allegro
p
3

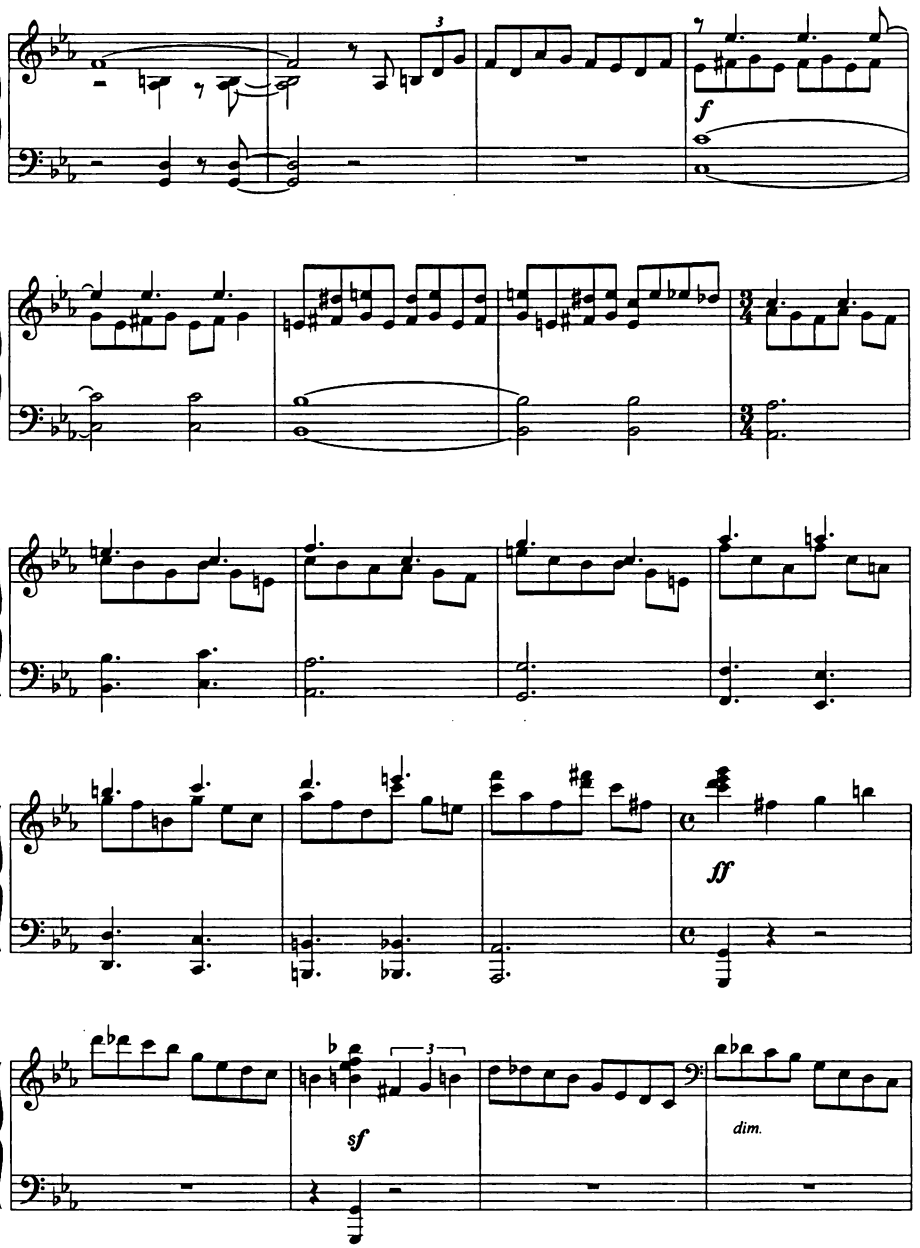


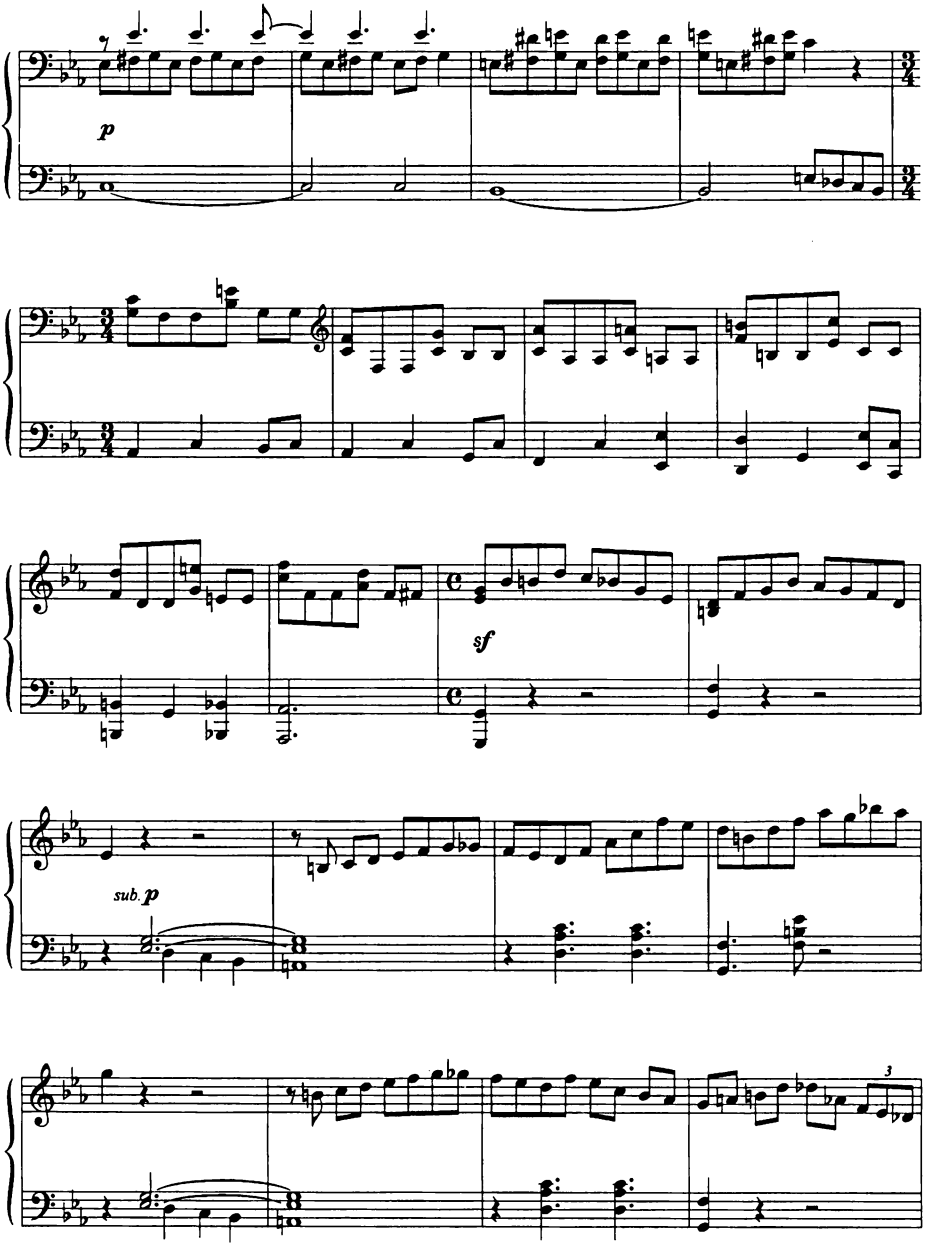

pp
8
f

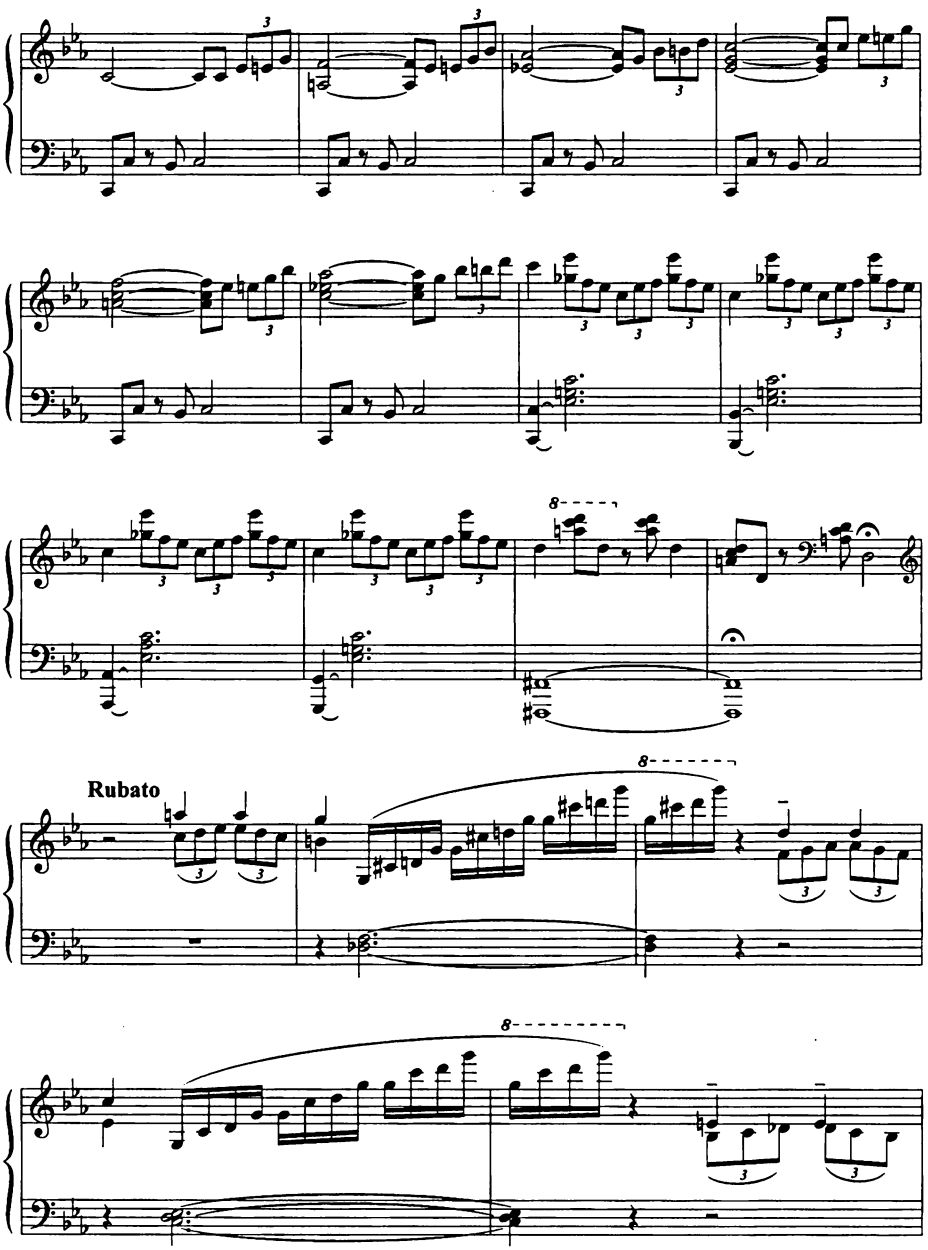

f
f

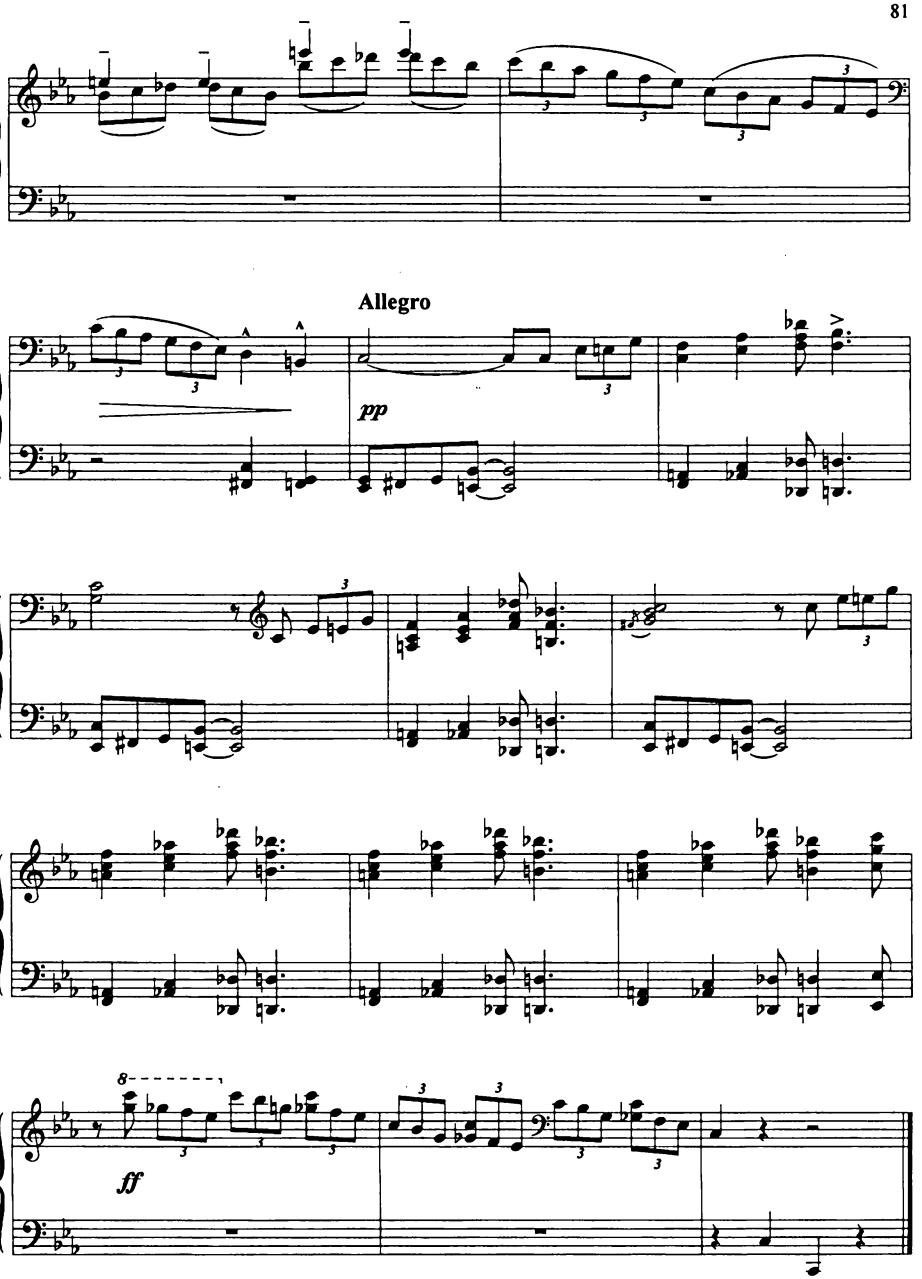




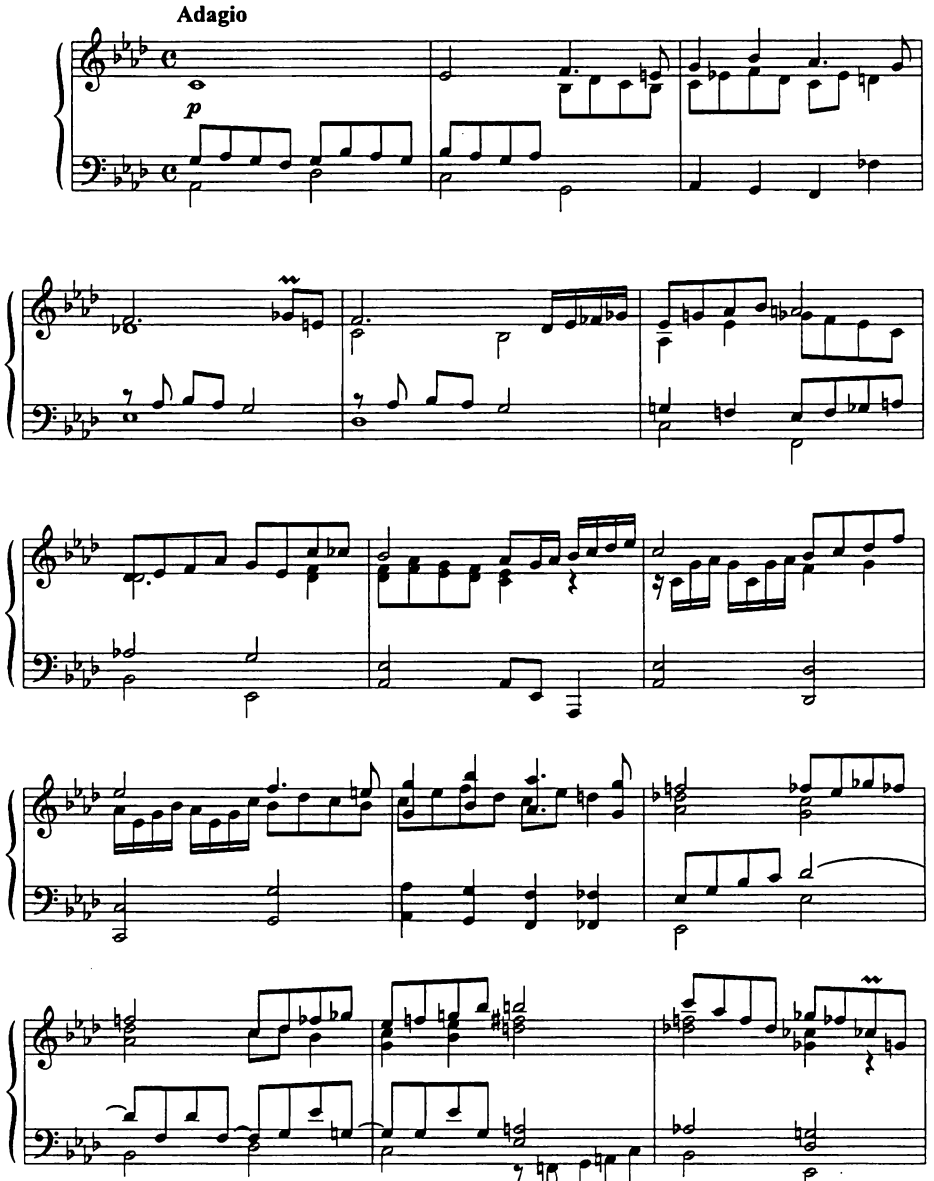

3
f
3/4
ff
sf
3
dim.


p
sf
sub. p
3

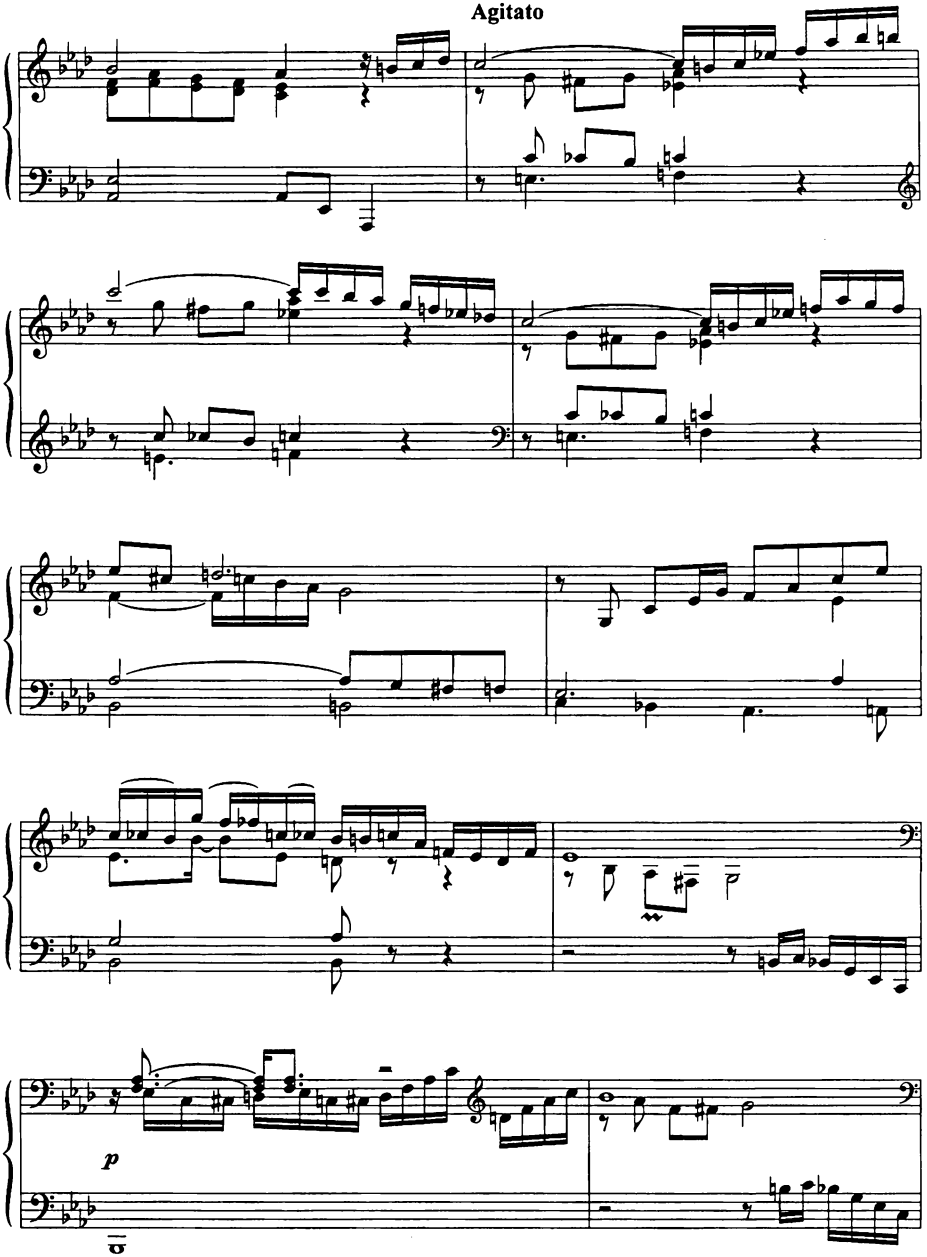

Rubato

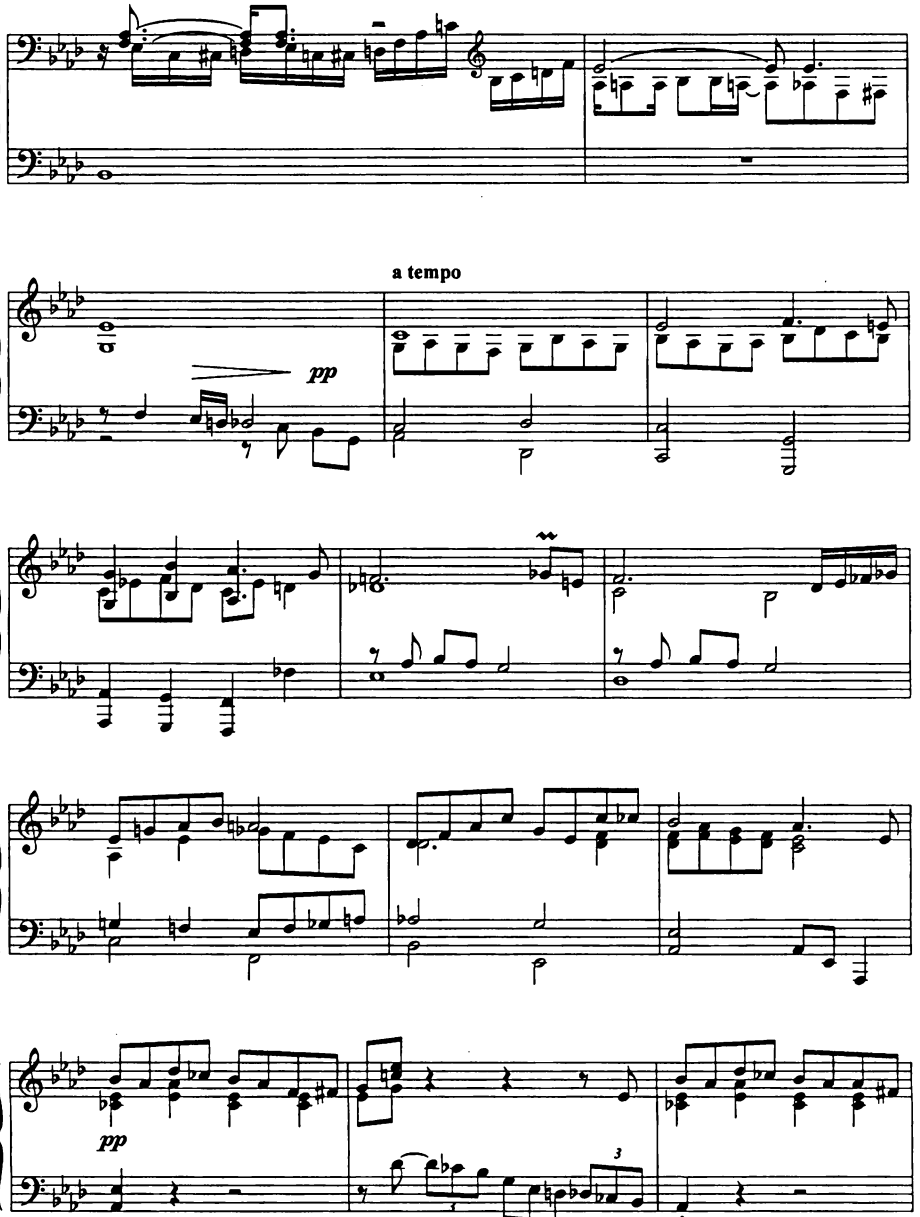

Allegro
pp
ff

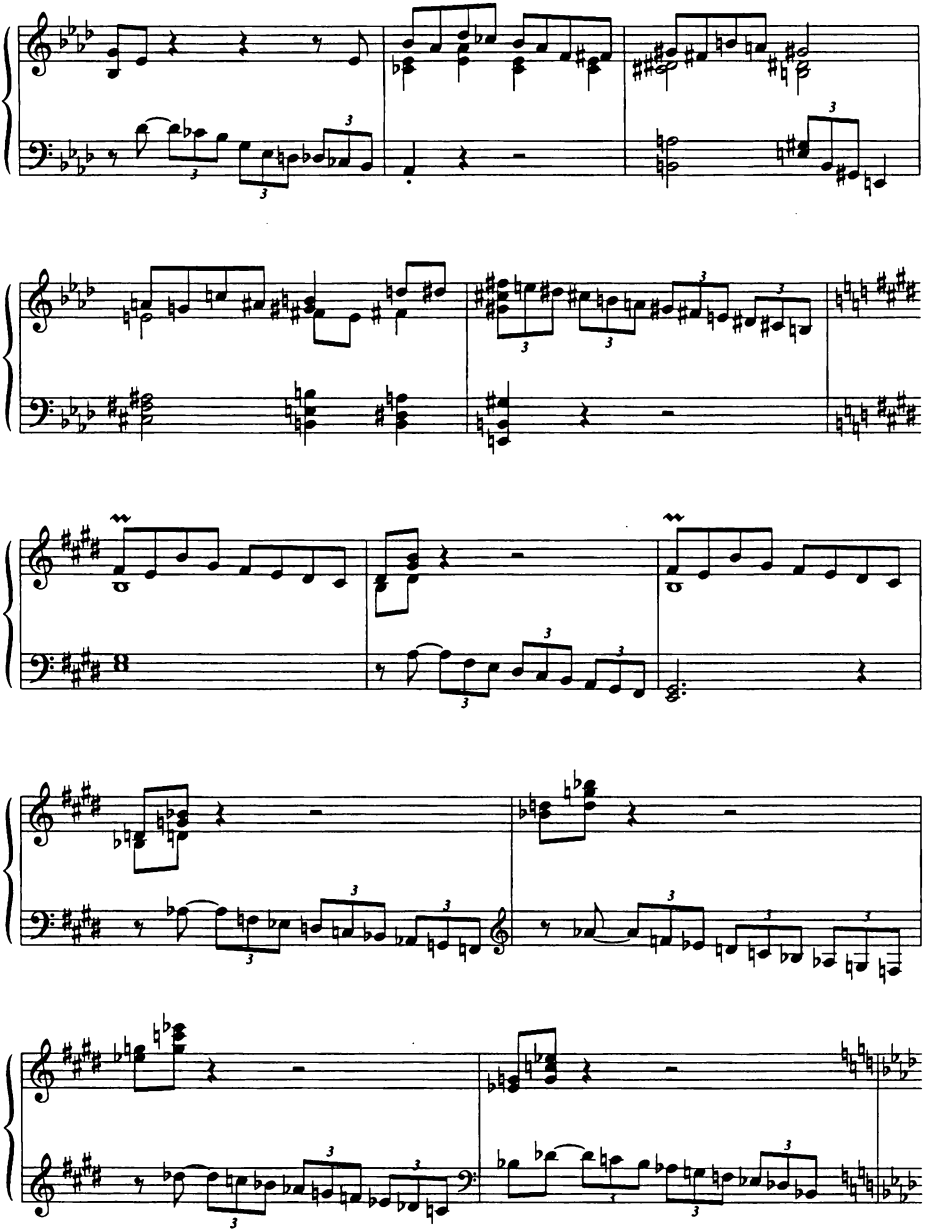
II

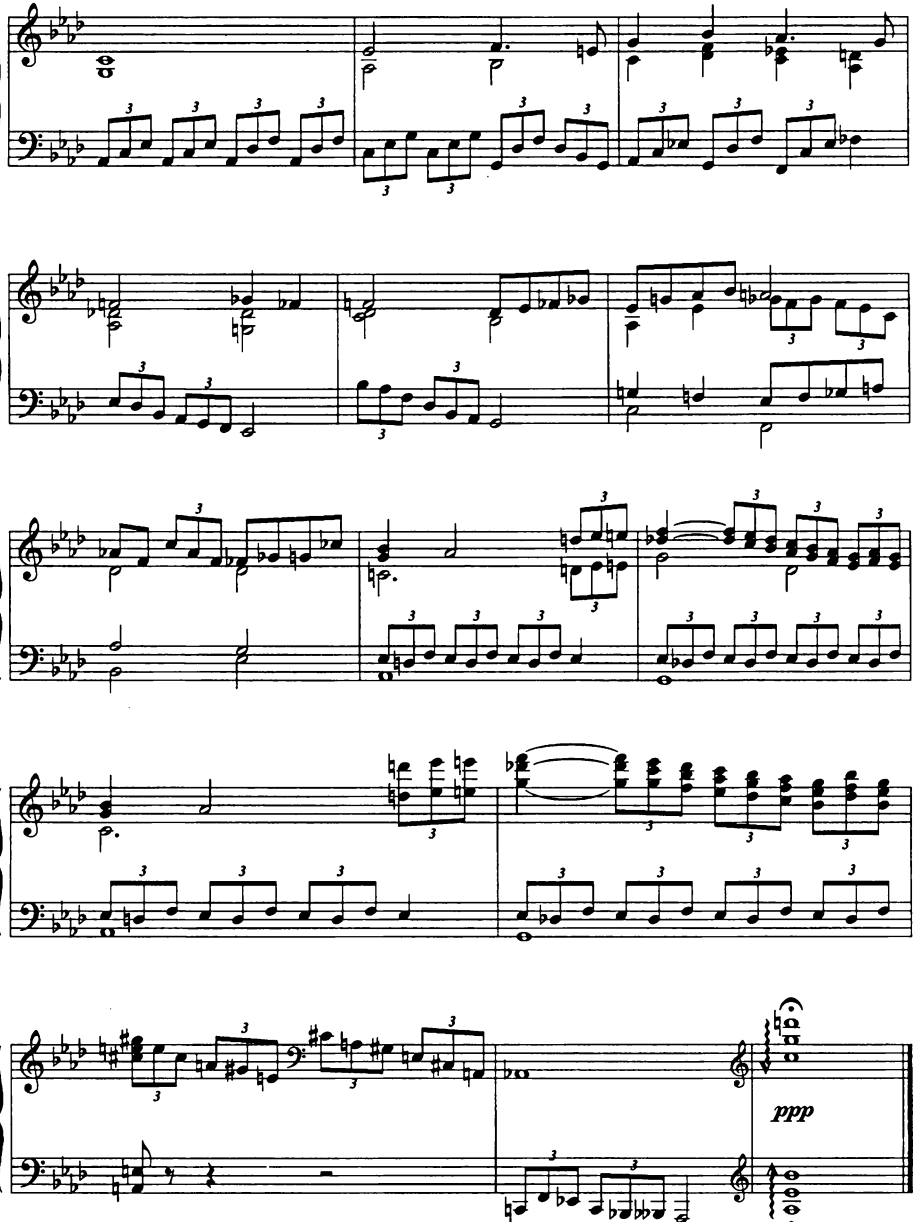


Agitato

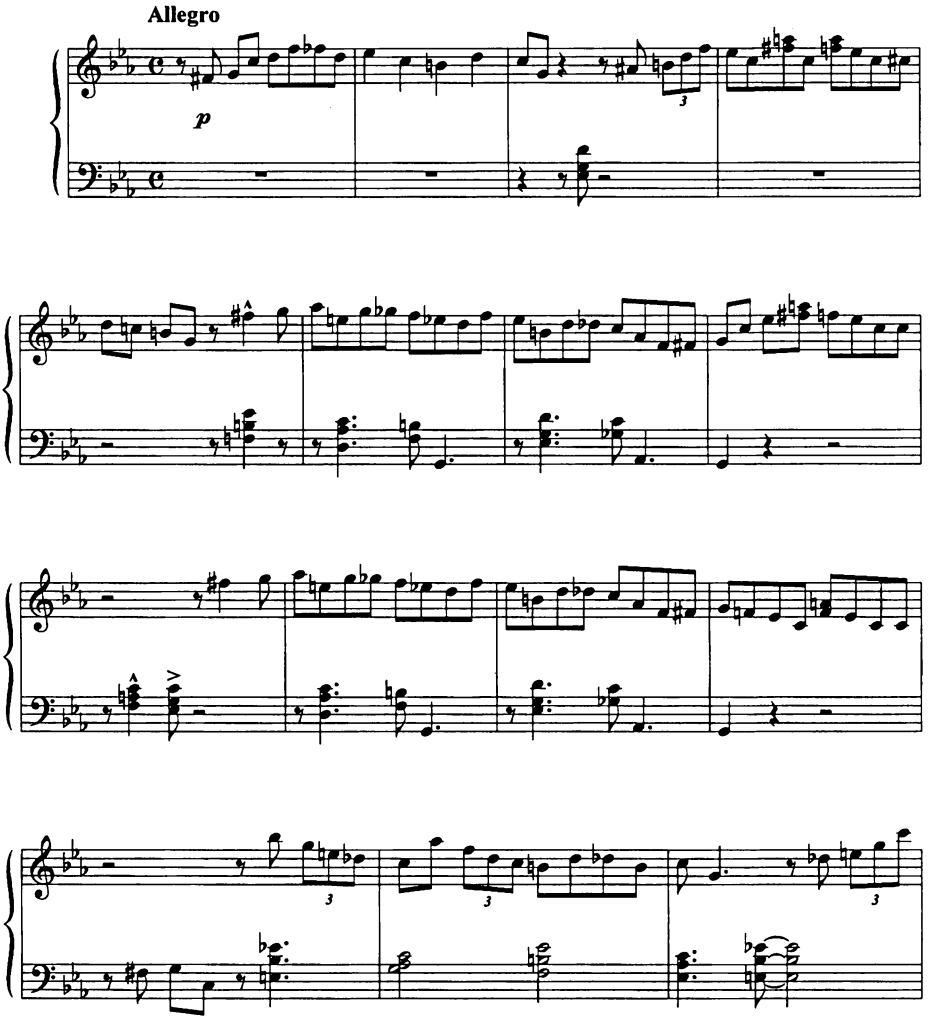


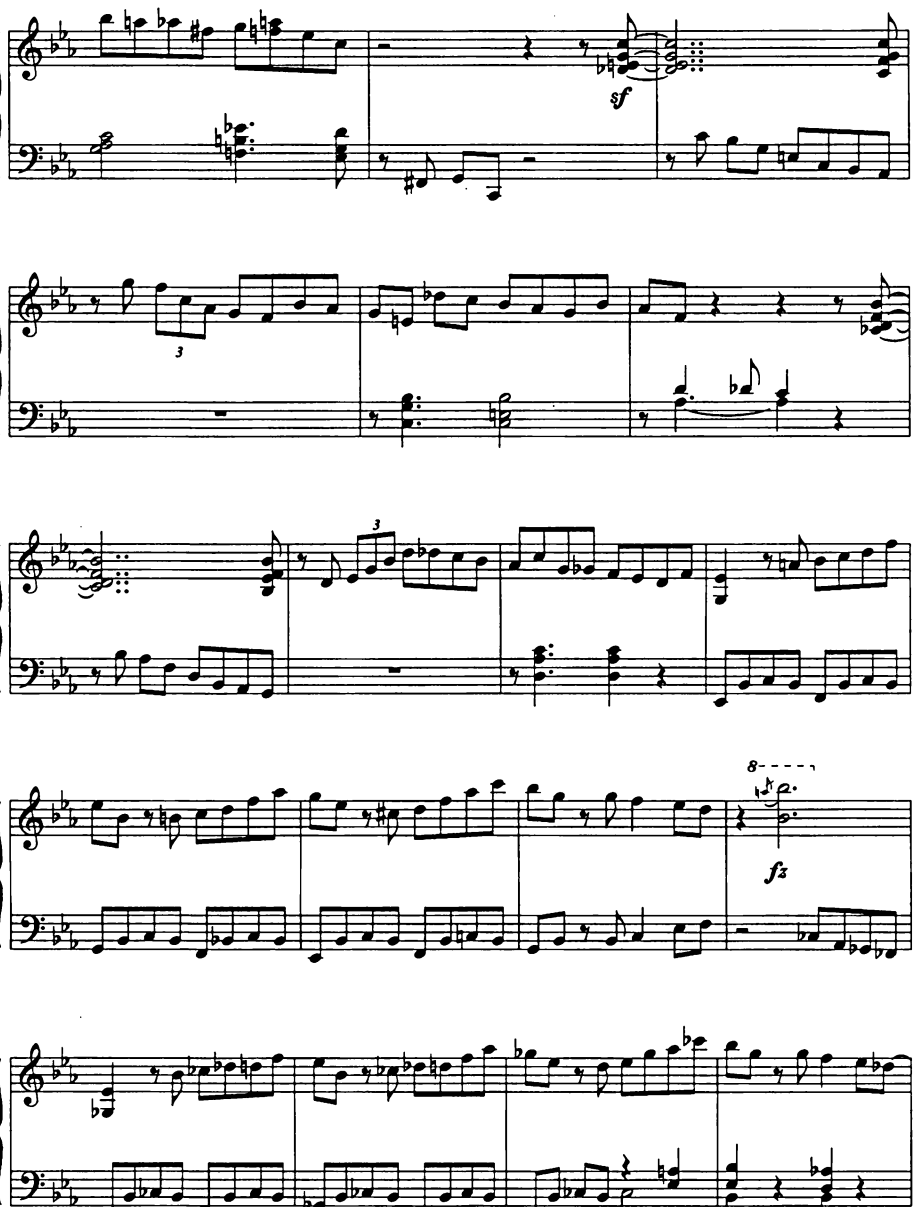

a tempo
pp
pp

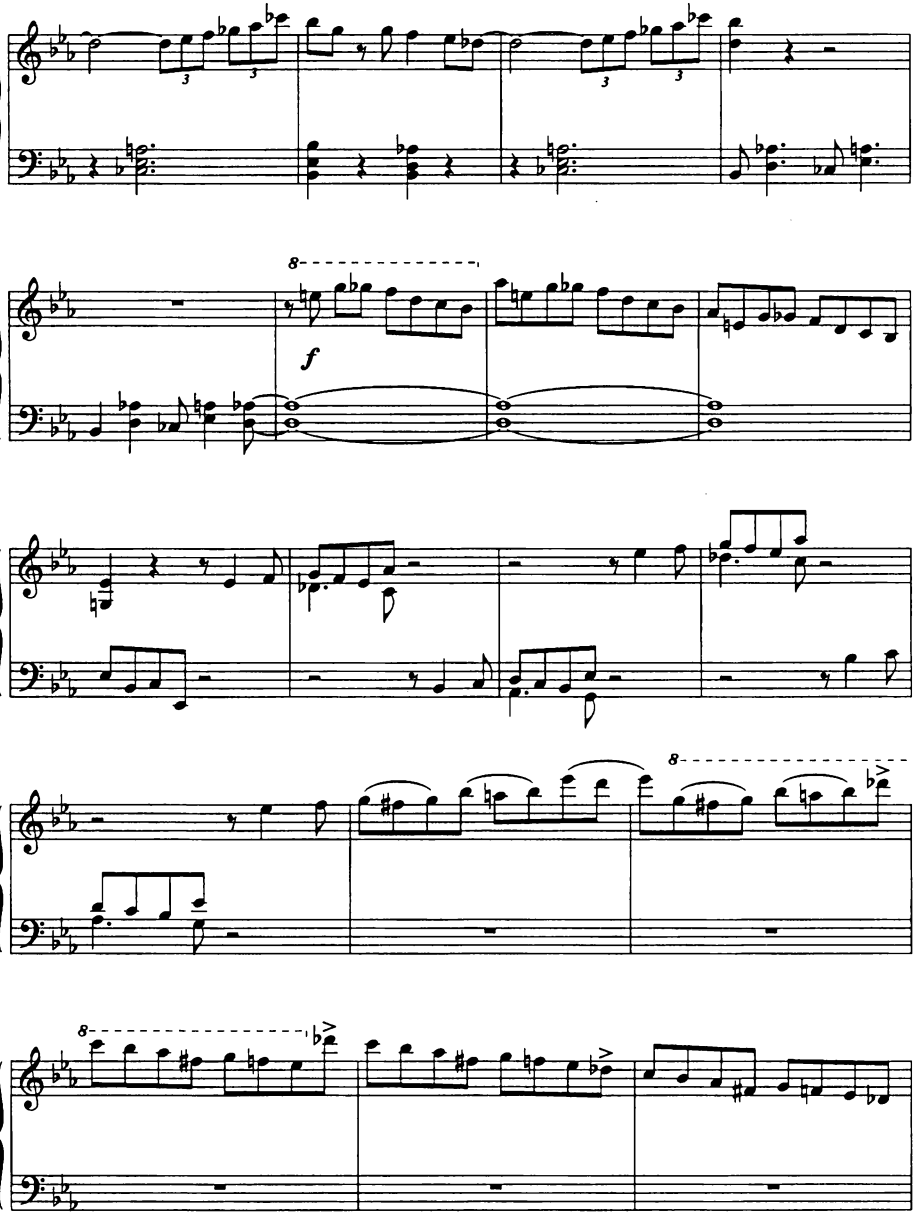


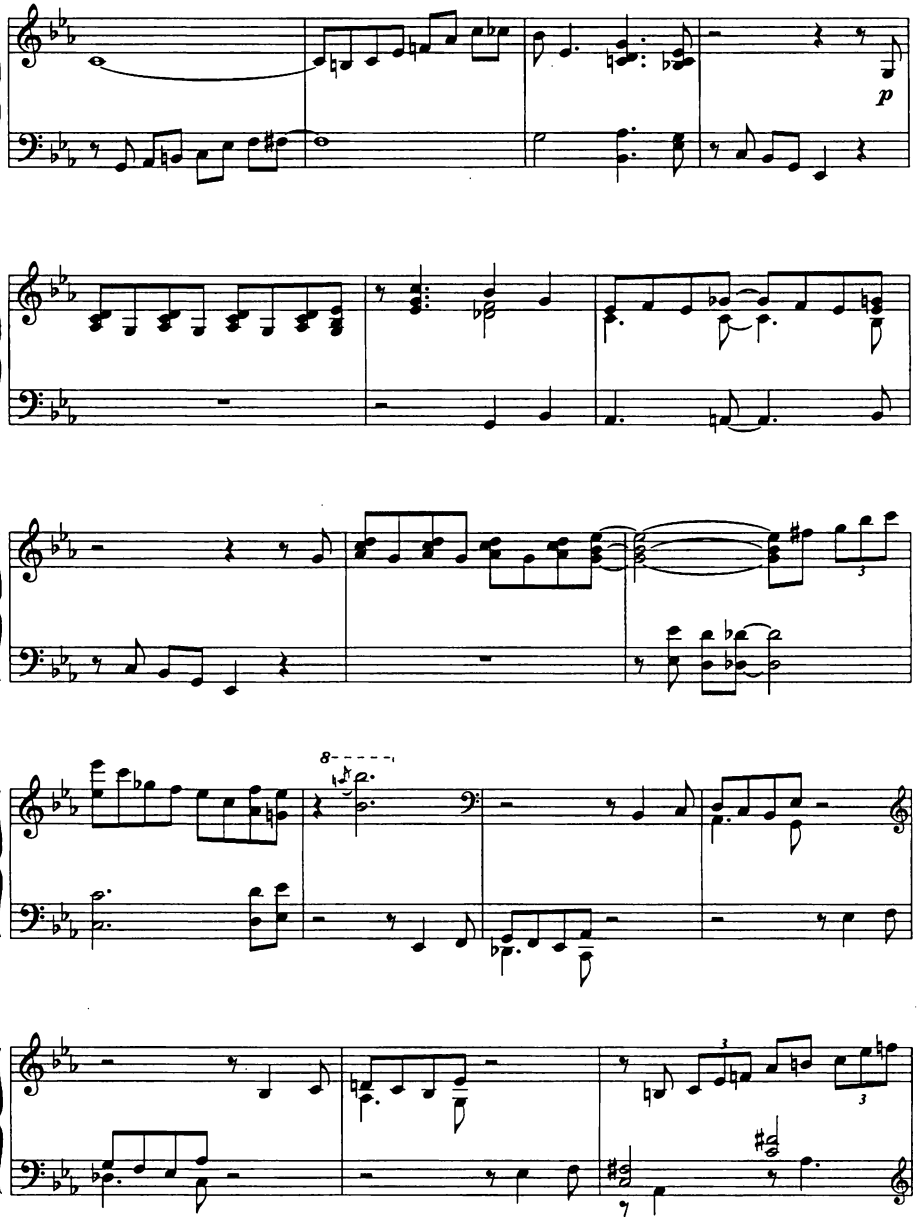

ppp

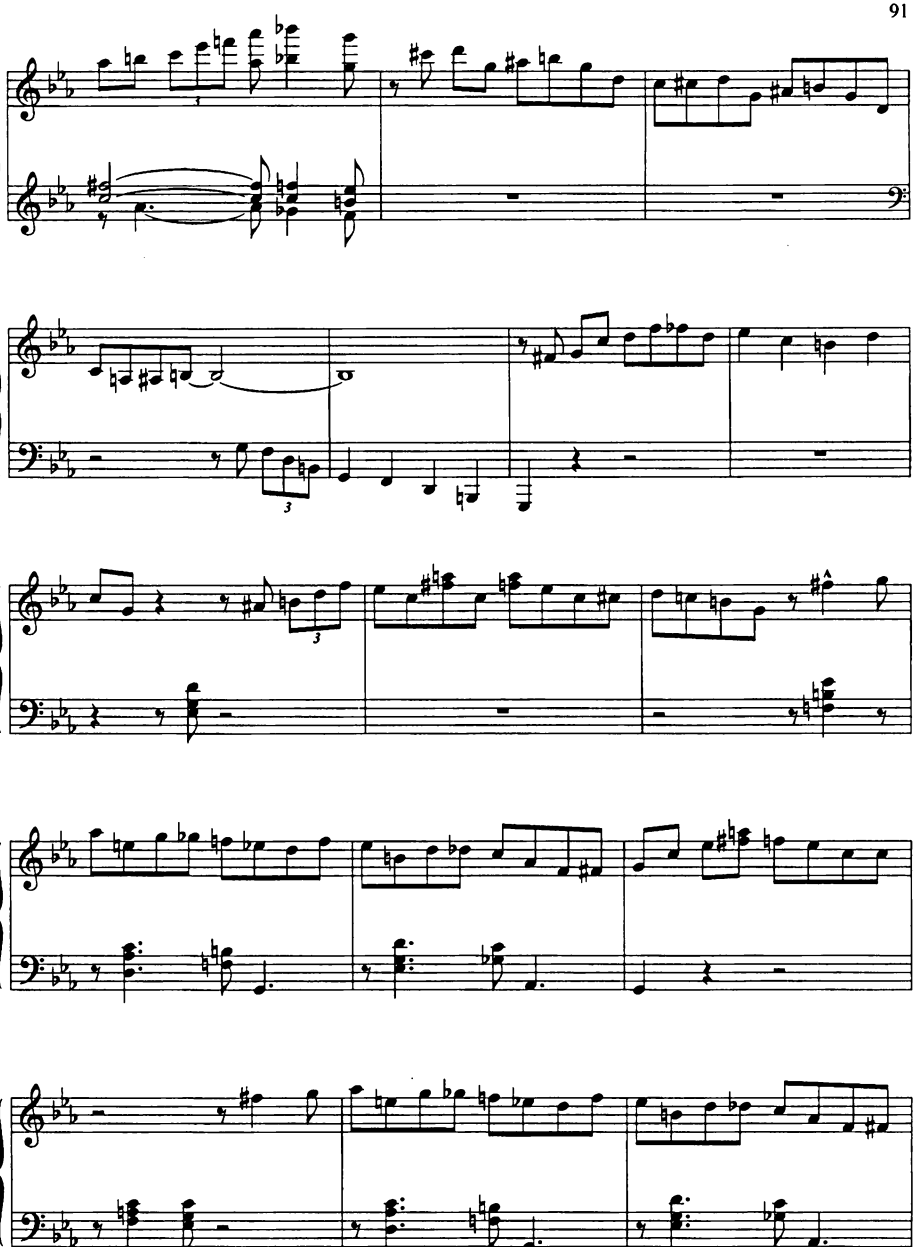
III

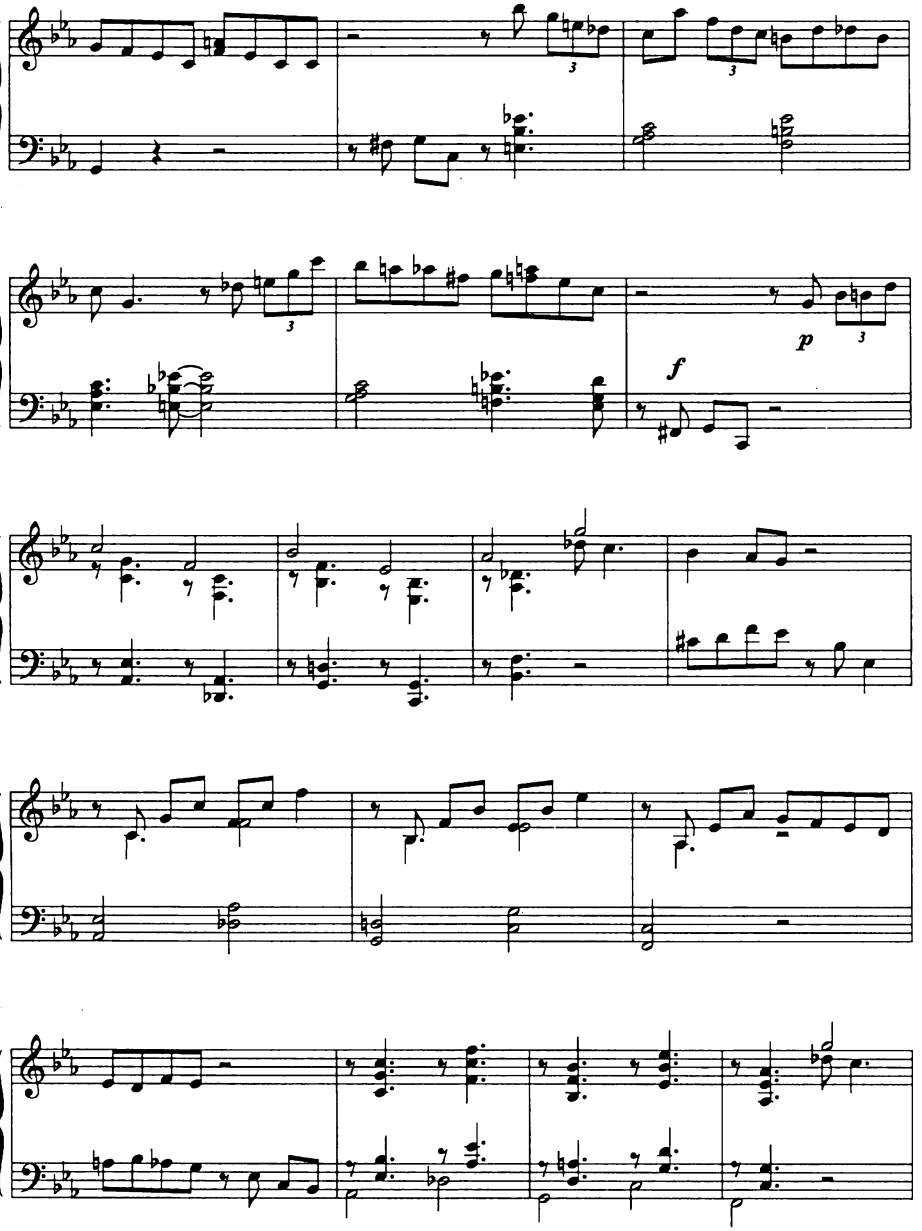


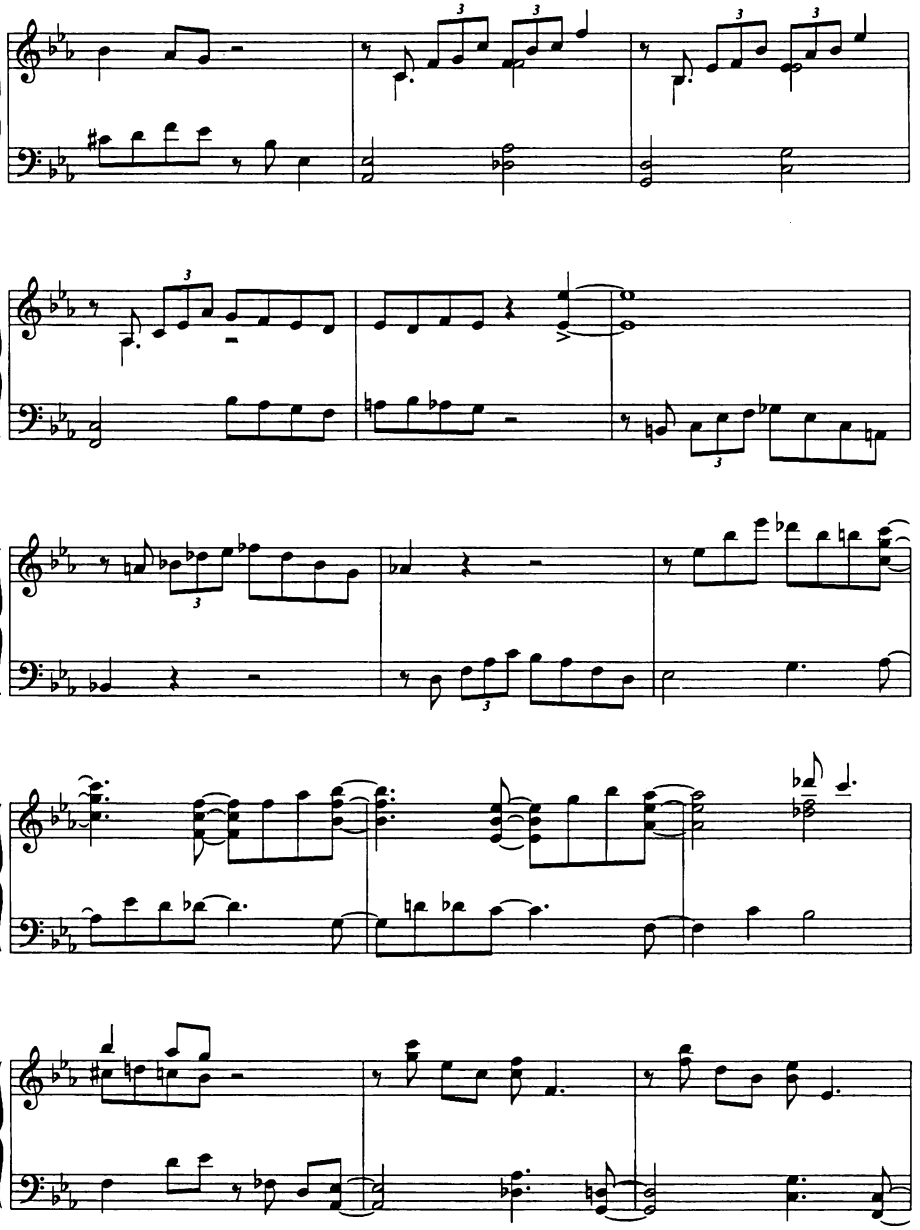

sf
3
3
8
fz

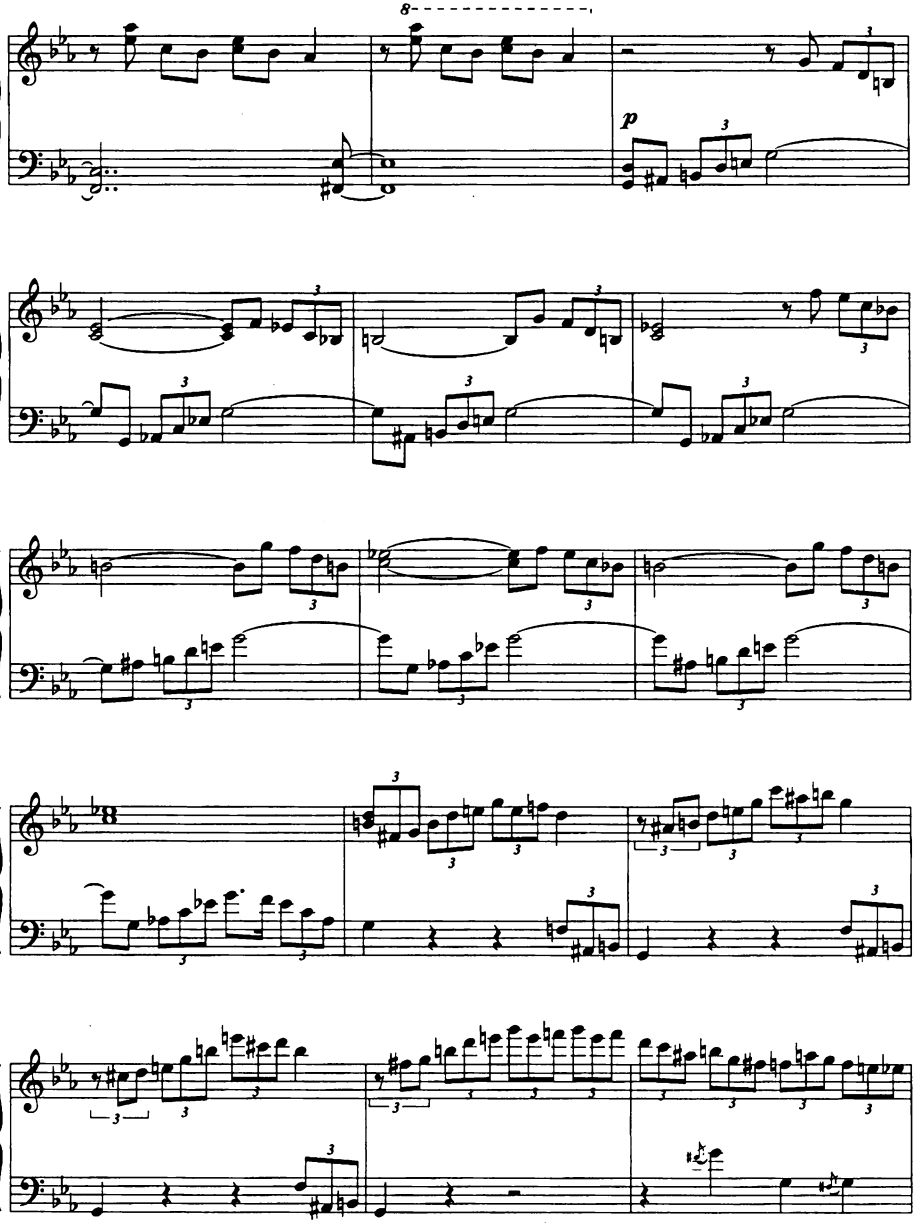

8
f
8
8

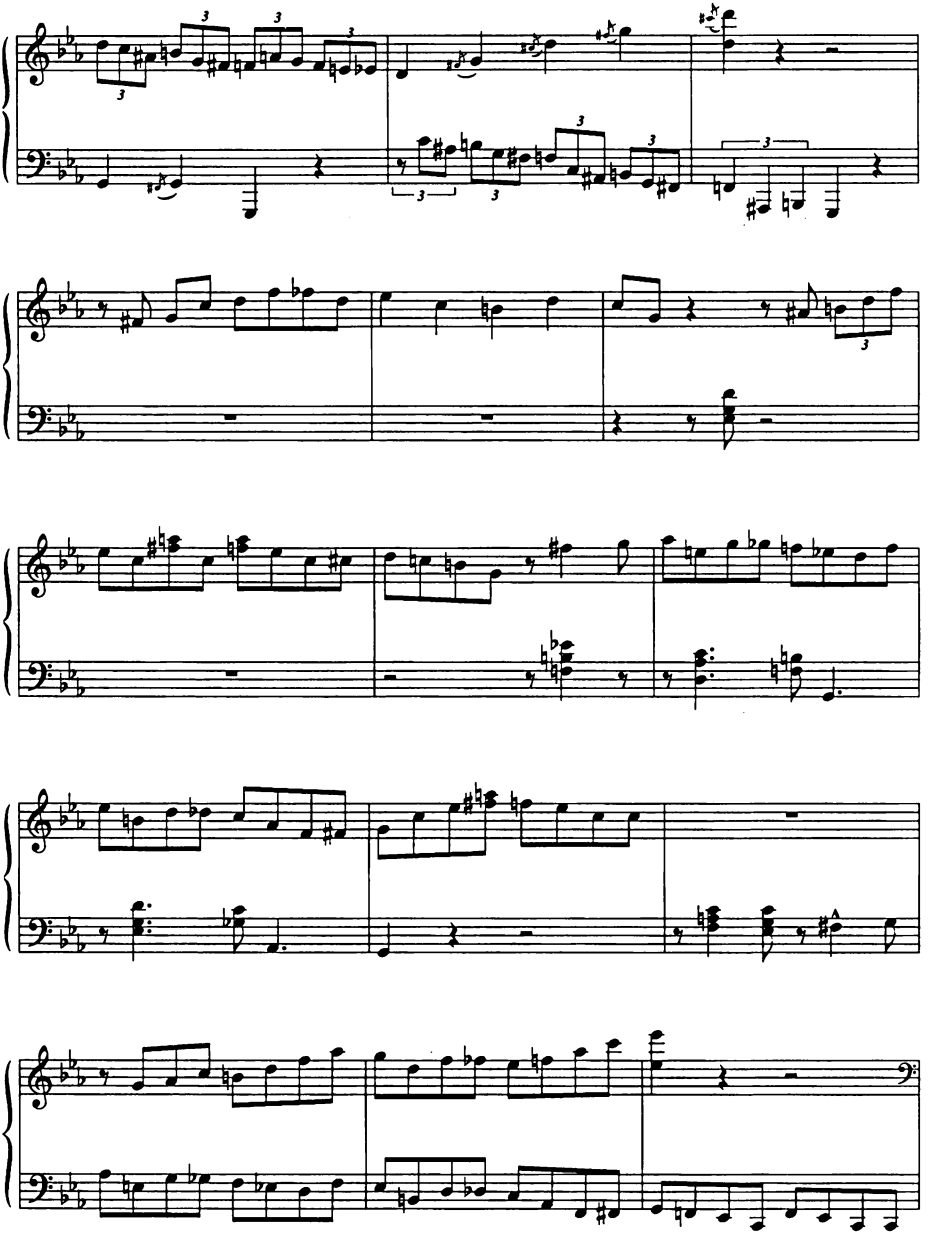

p
8

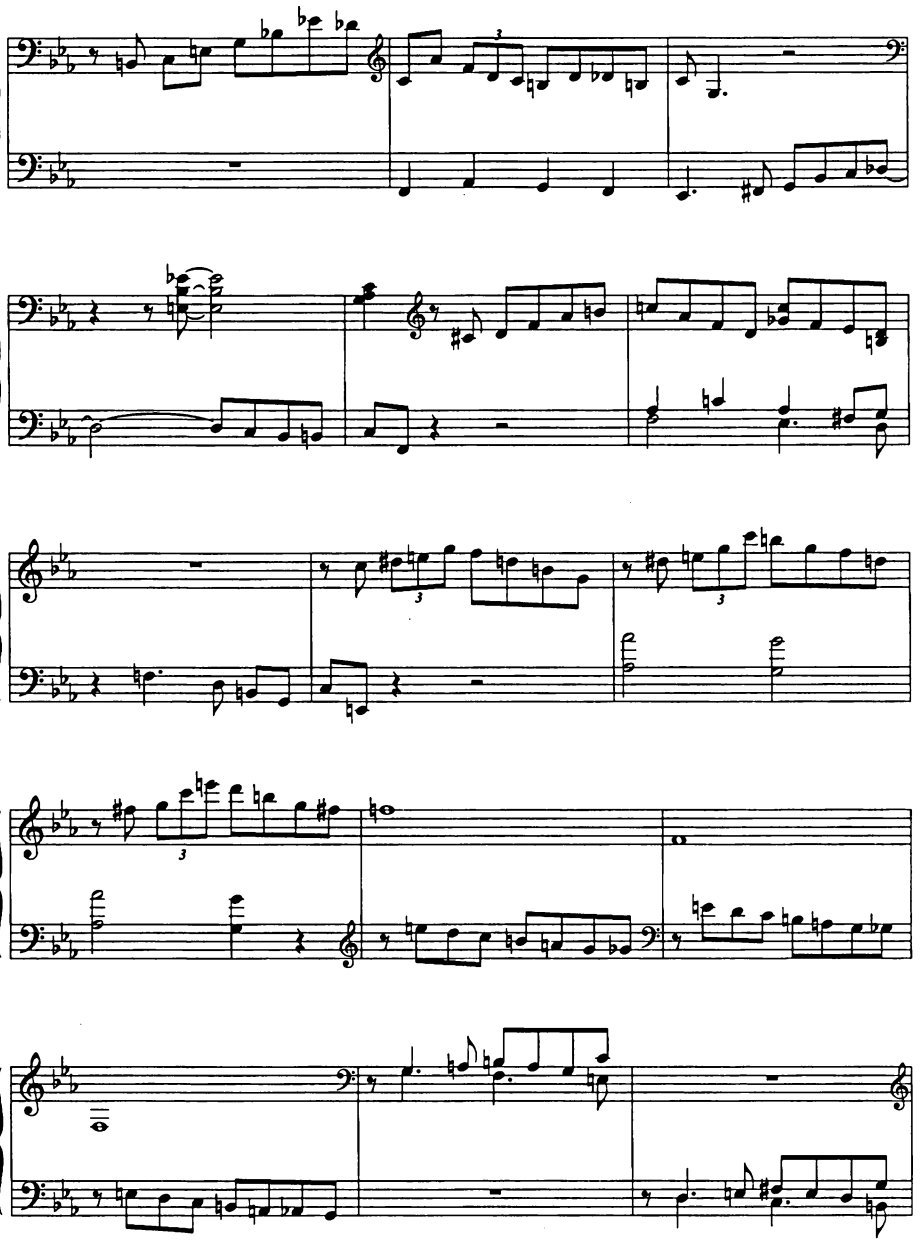


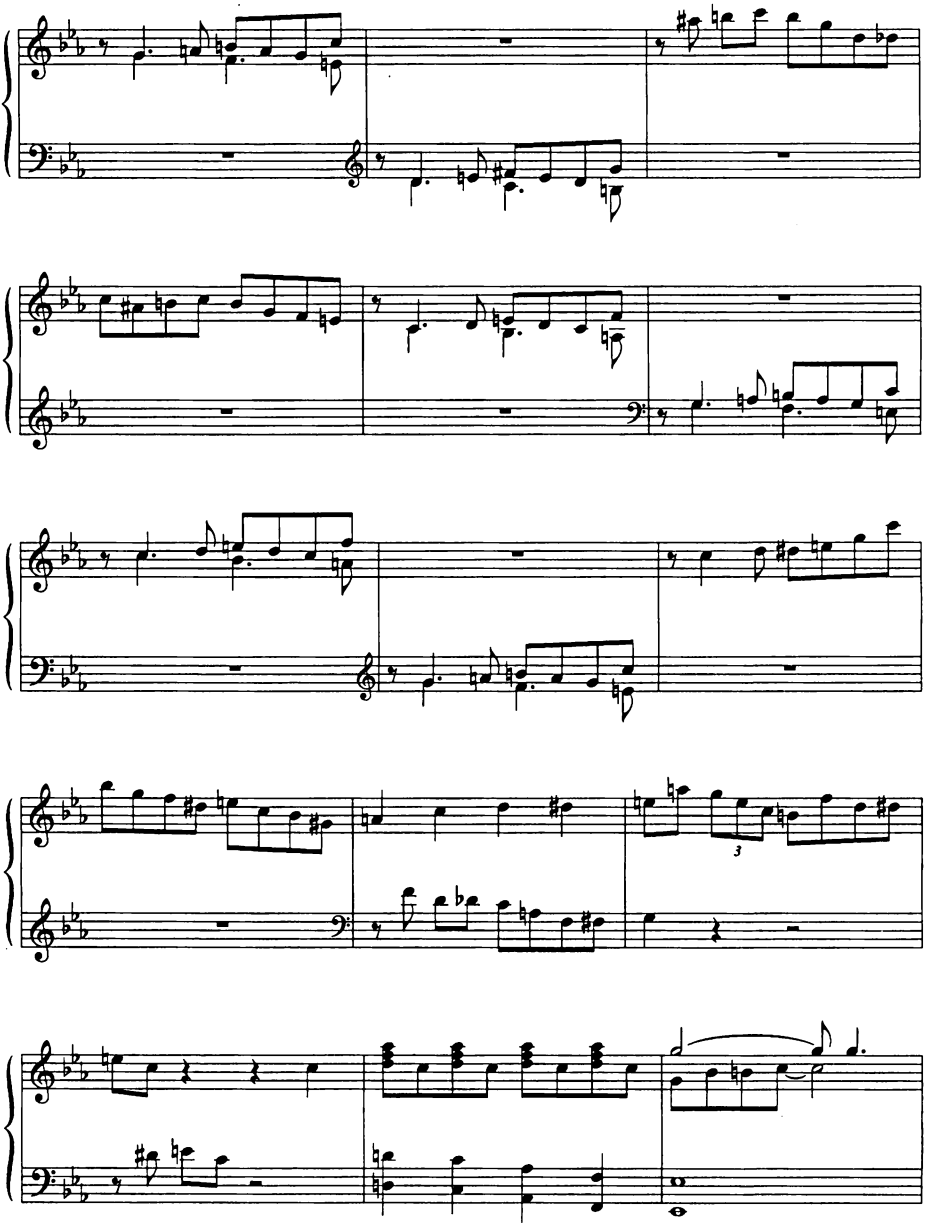


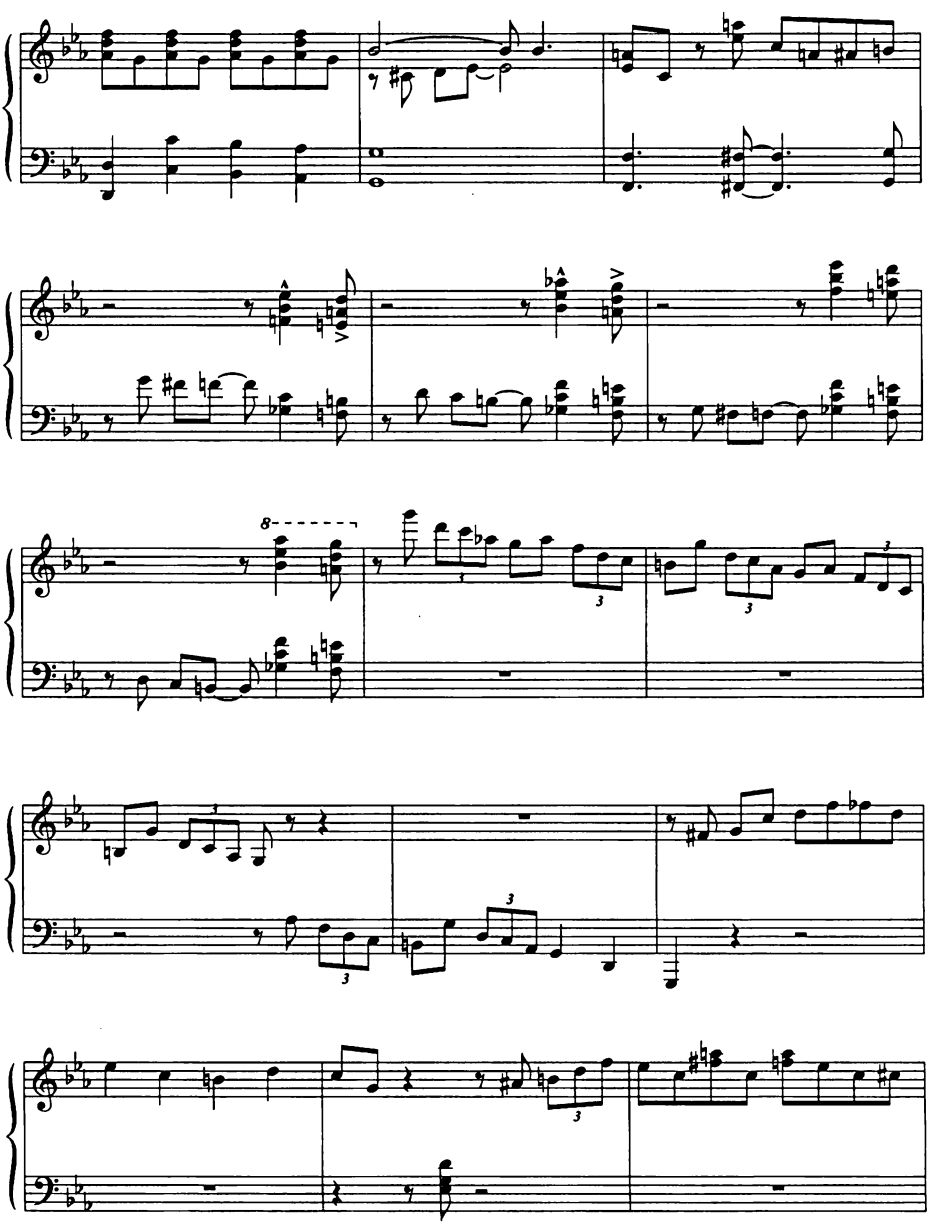


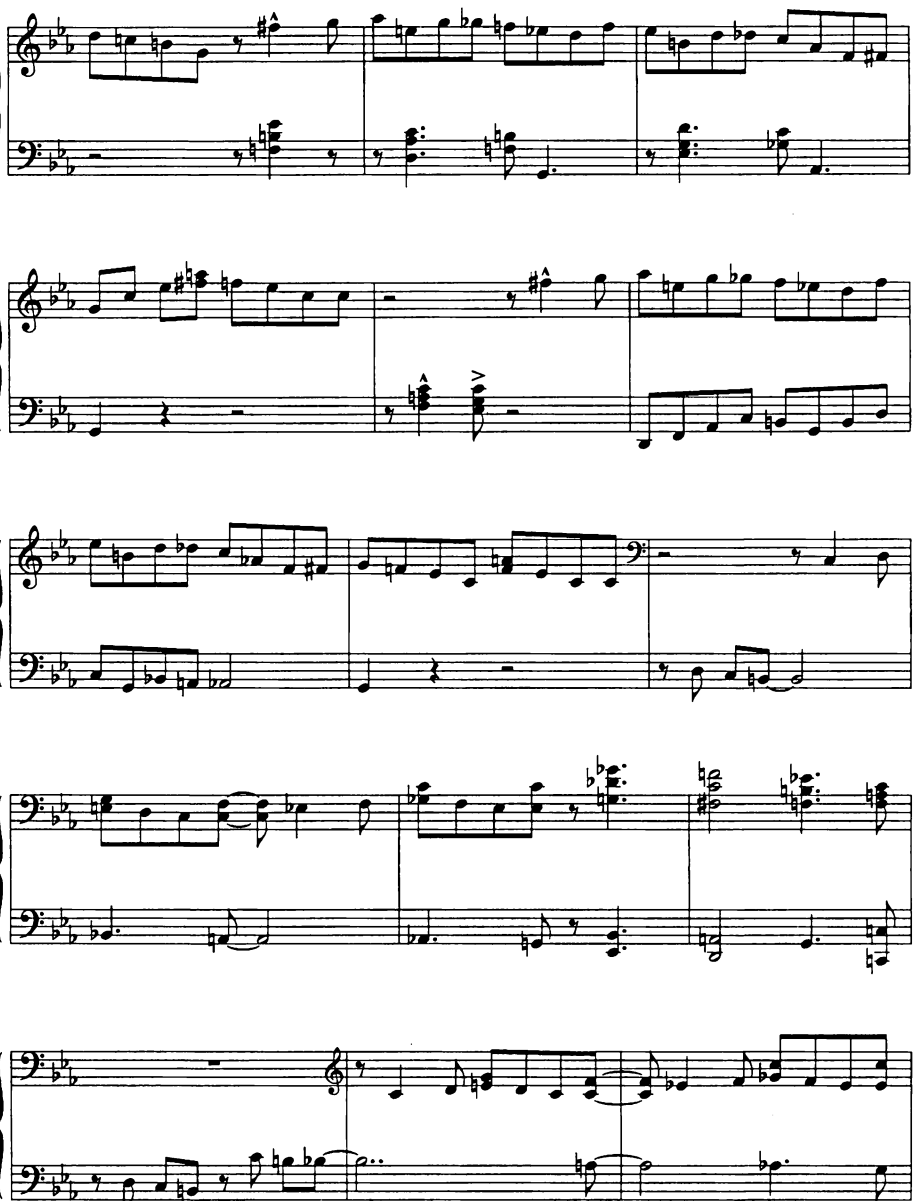

8
p

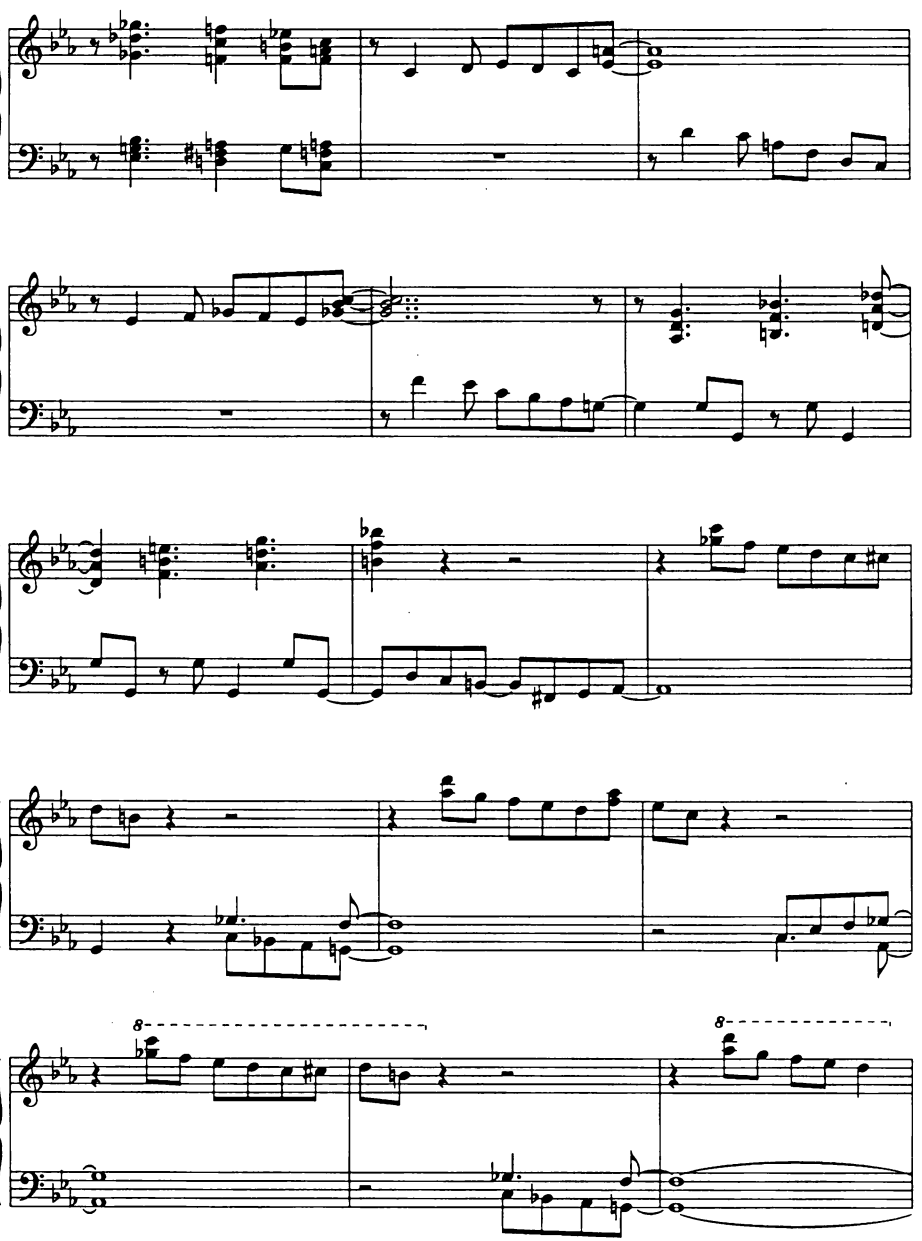


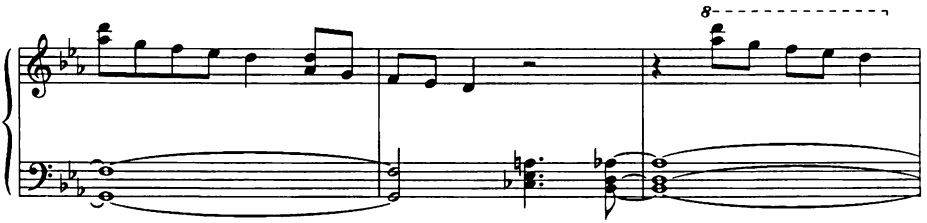


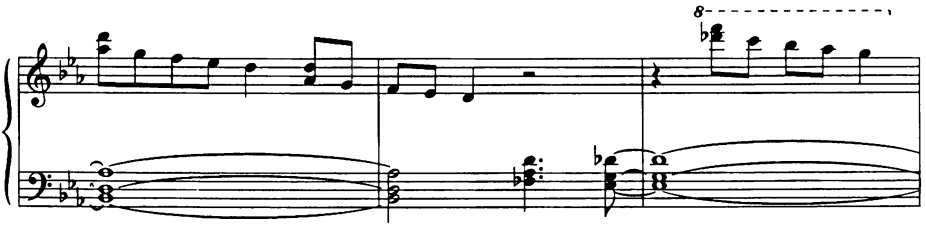


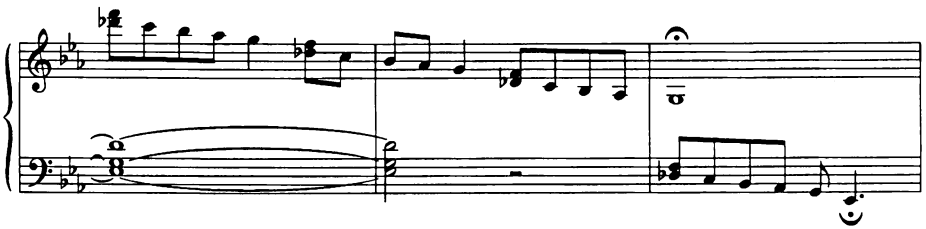


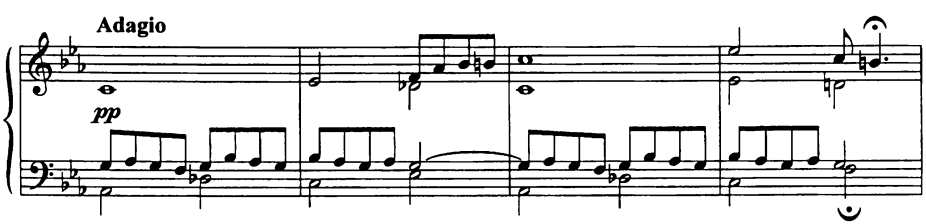


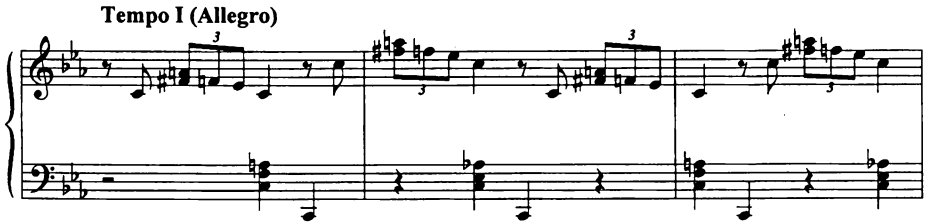

8
8

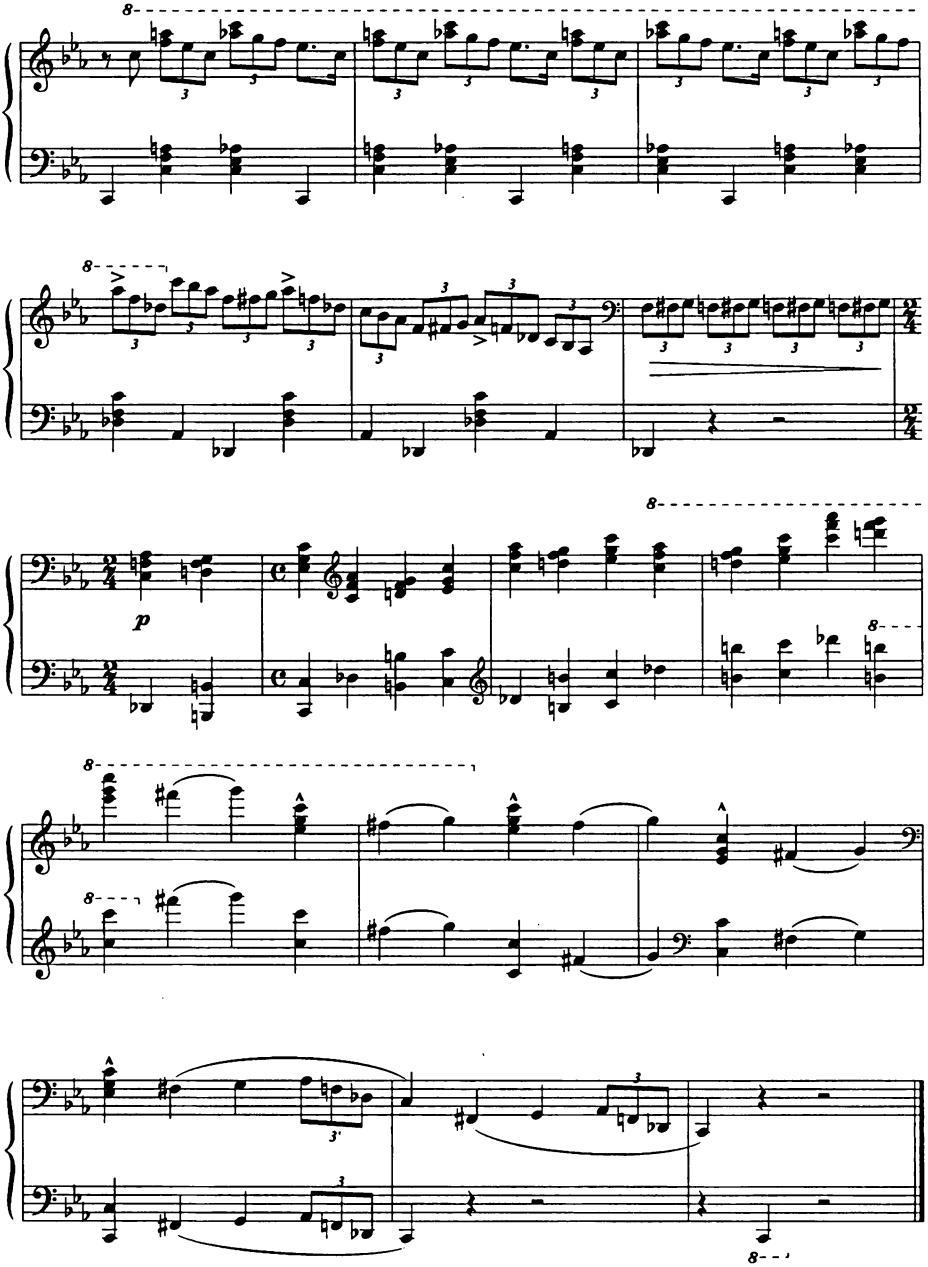




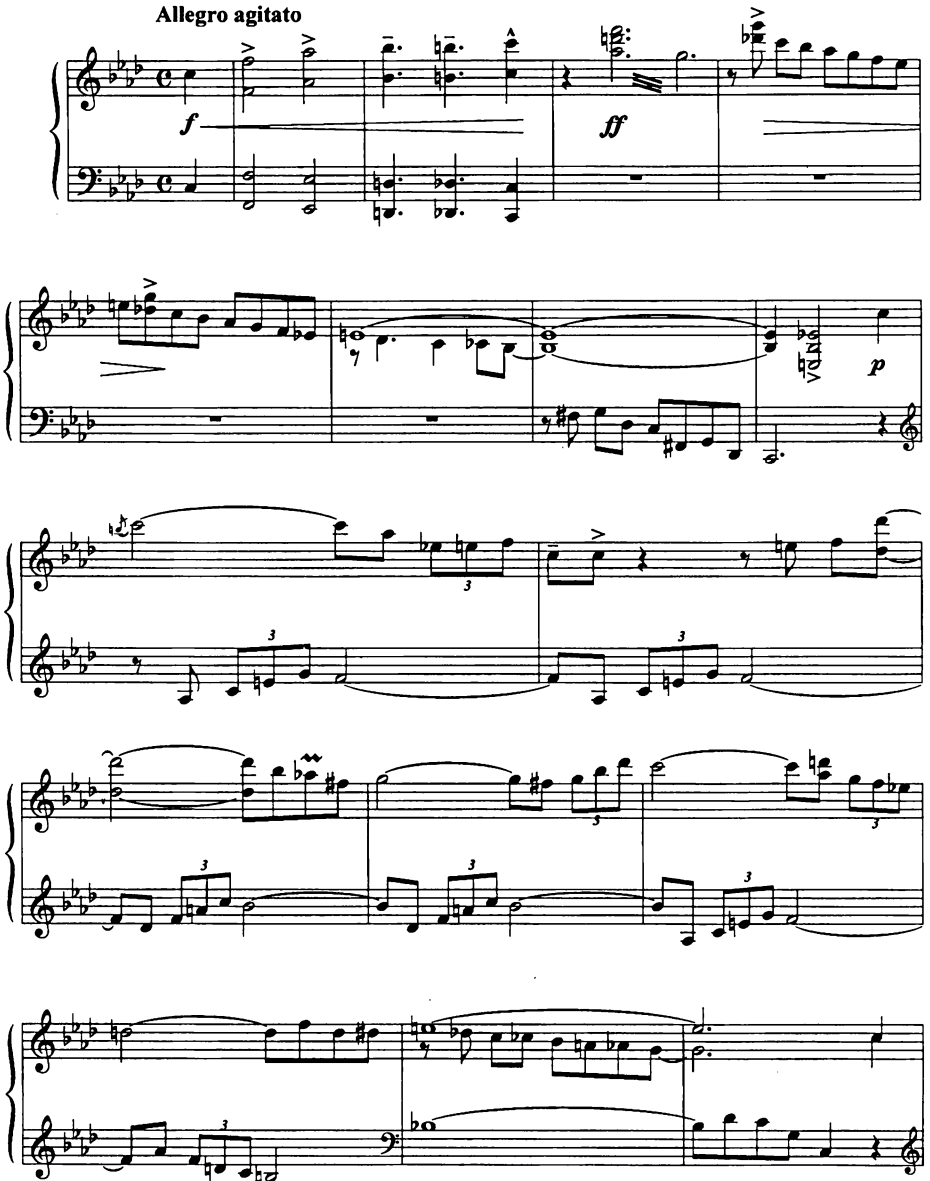


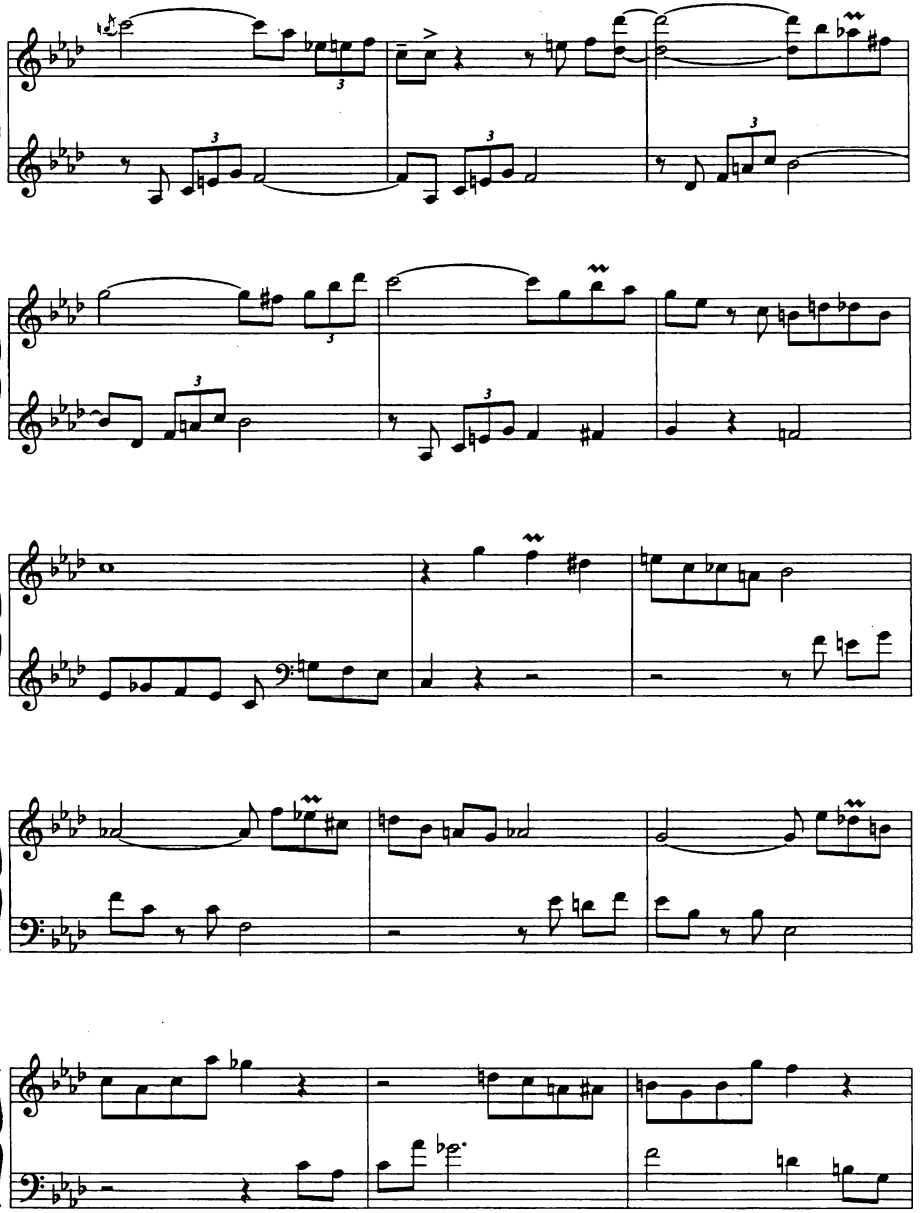

Adagio
pp

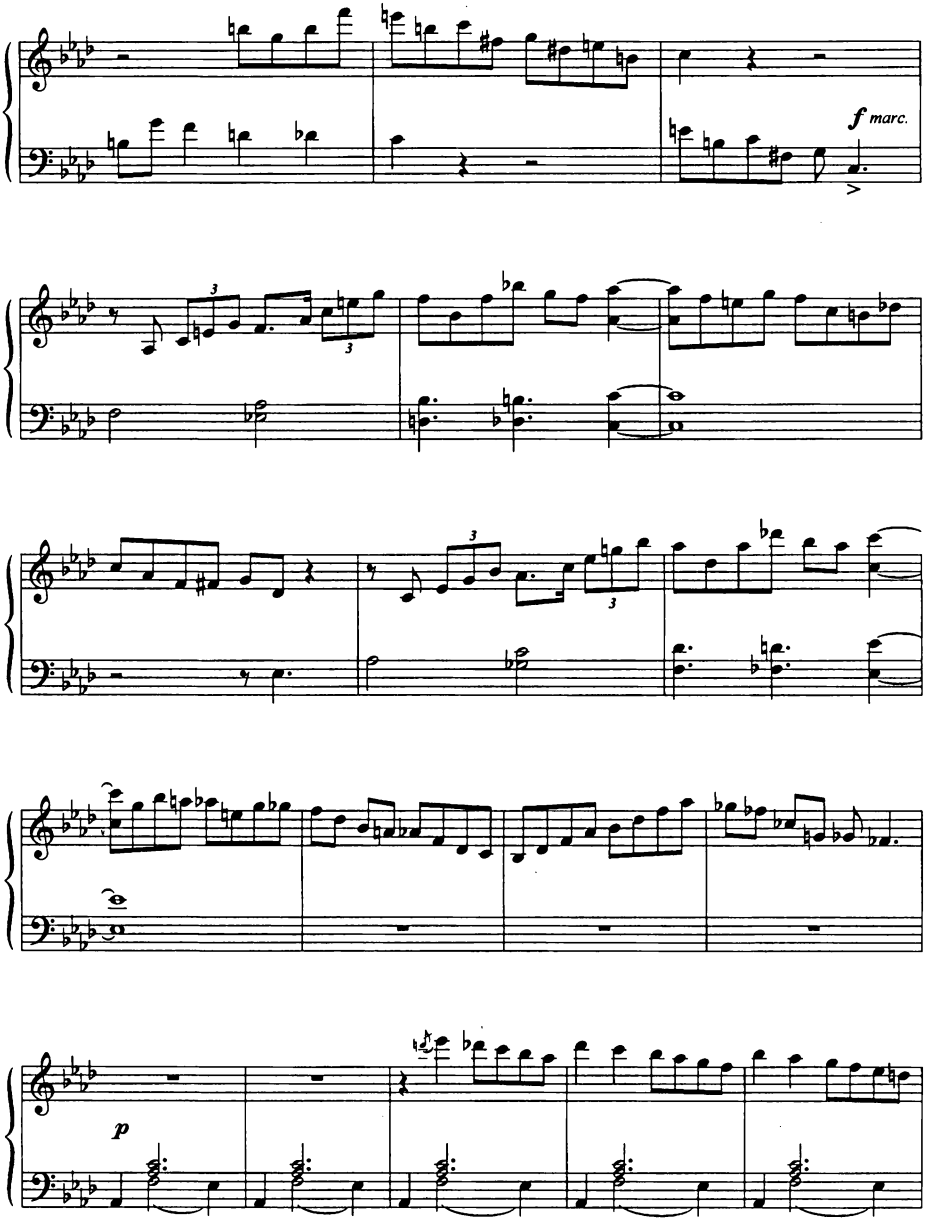

Tempo I (Allegro)

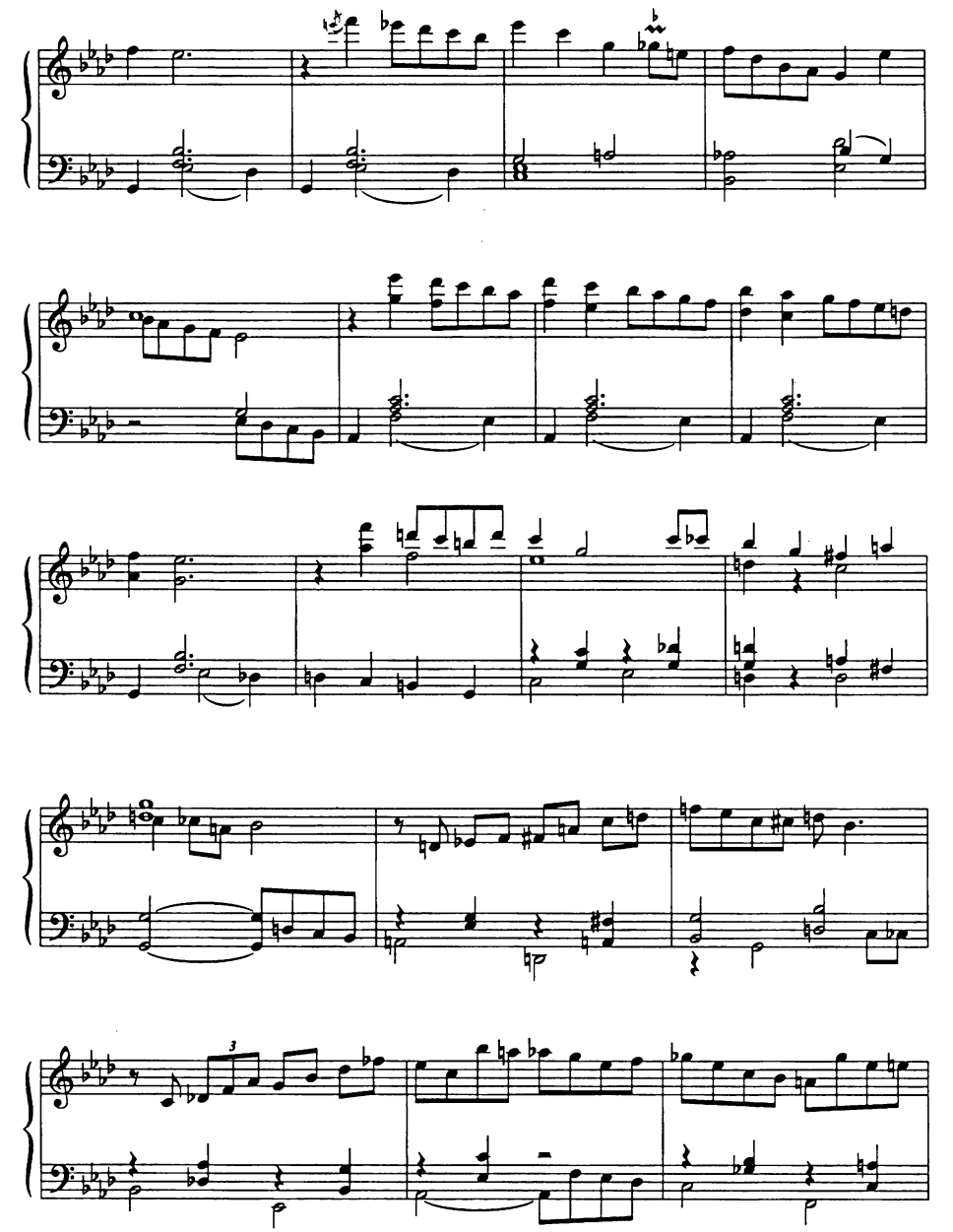

8
8
8
p
8
8
8

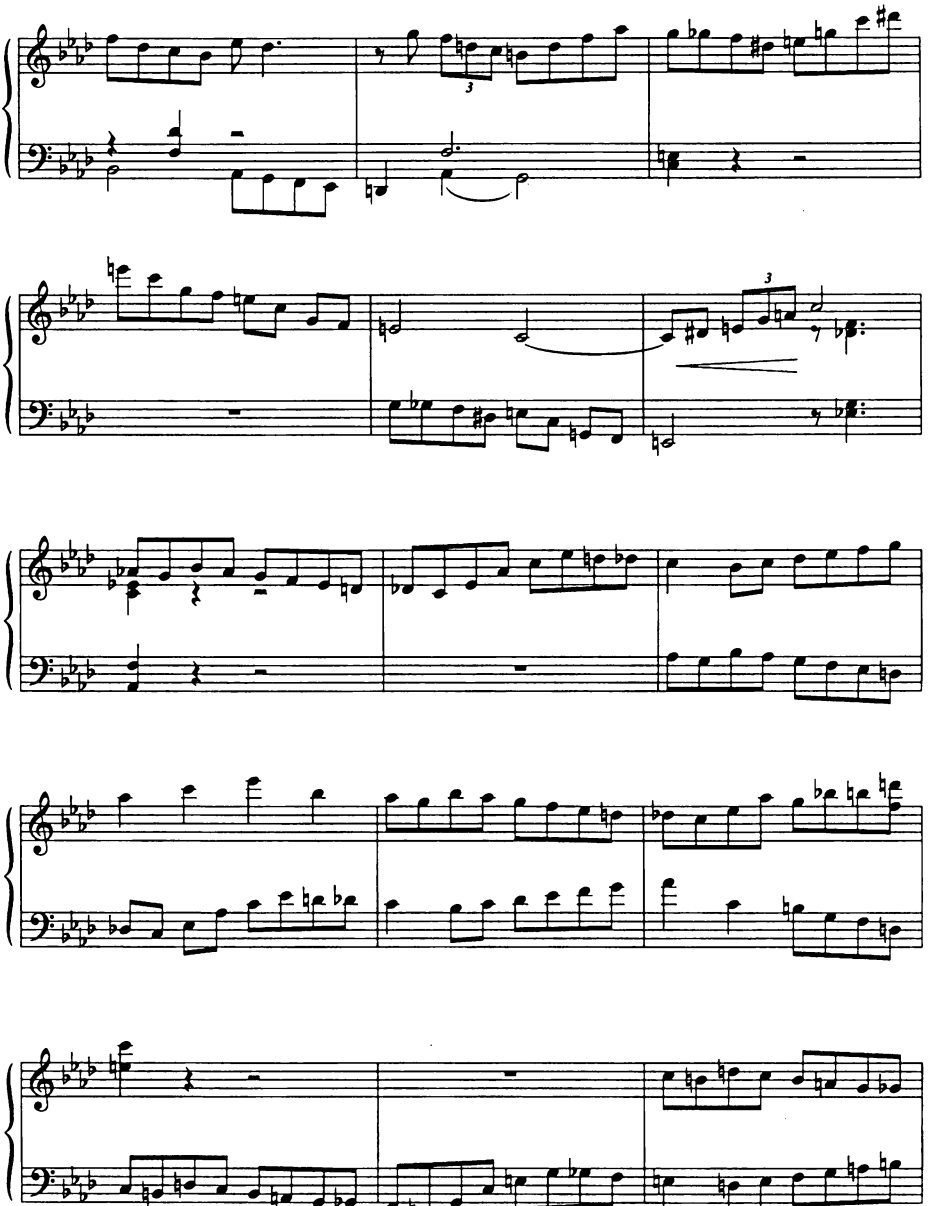
ДЖАЗОВАЯ СОНАТА № 3

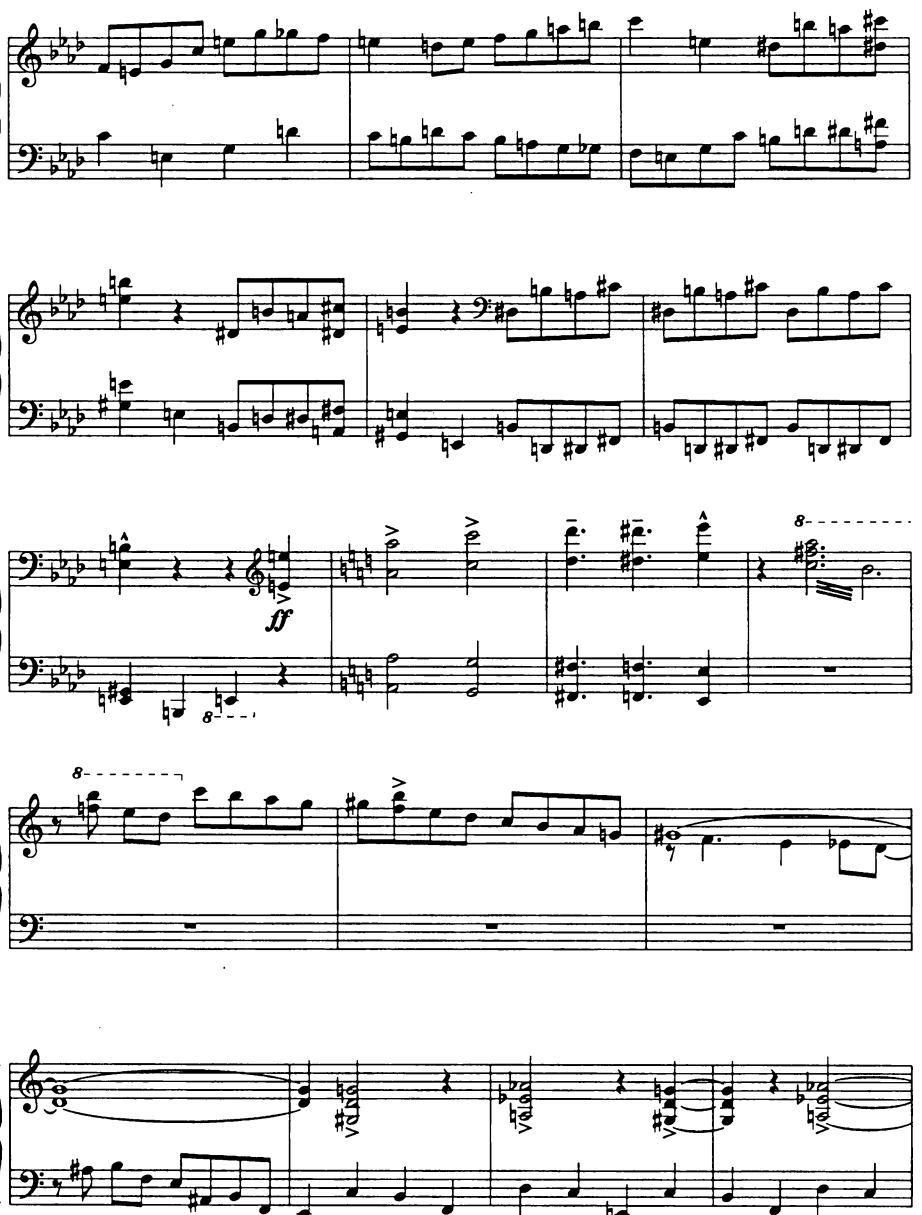


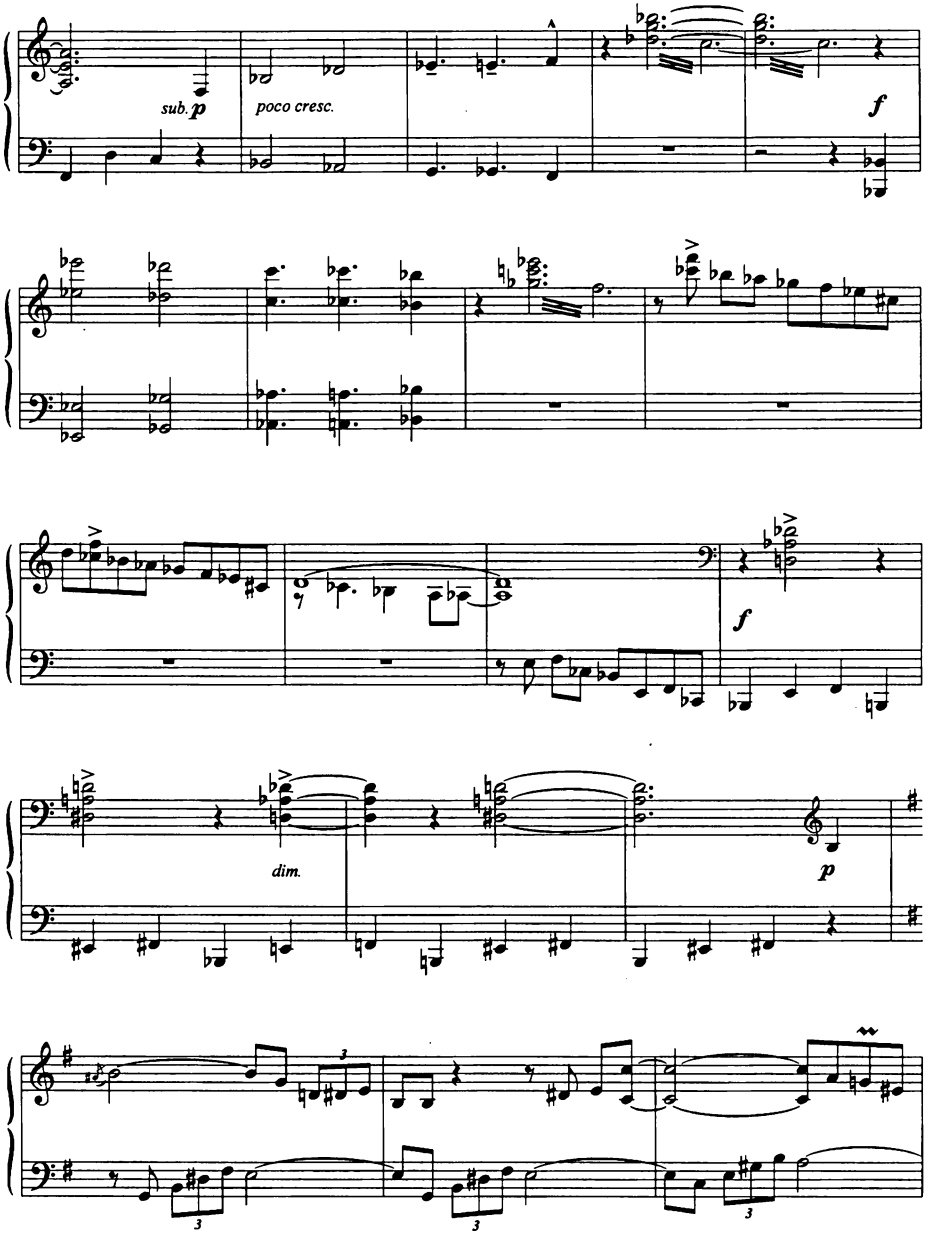


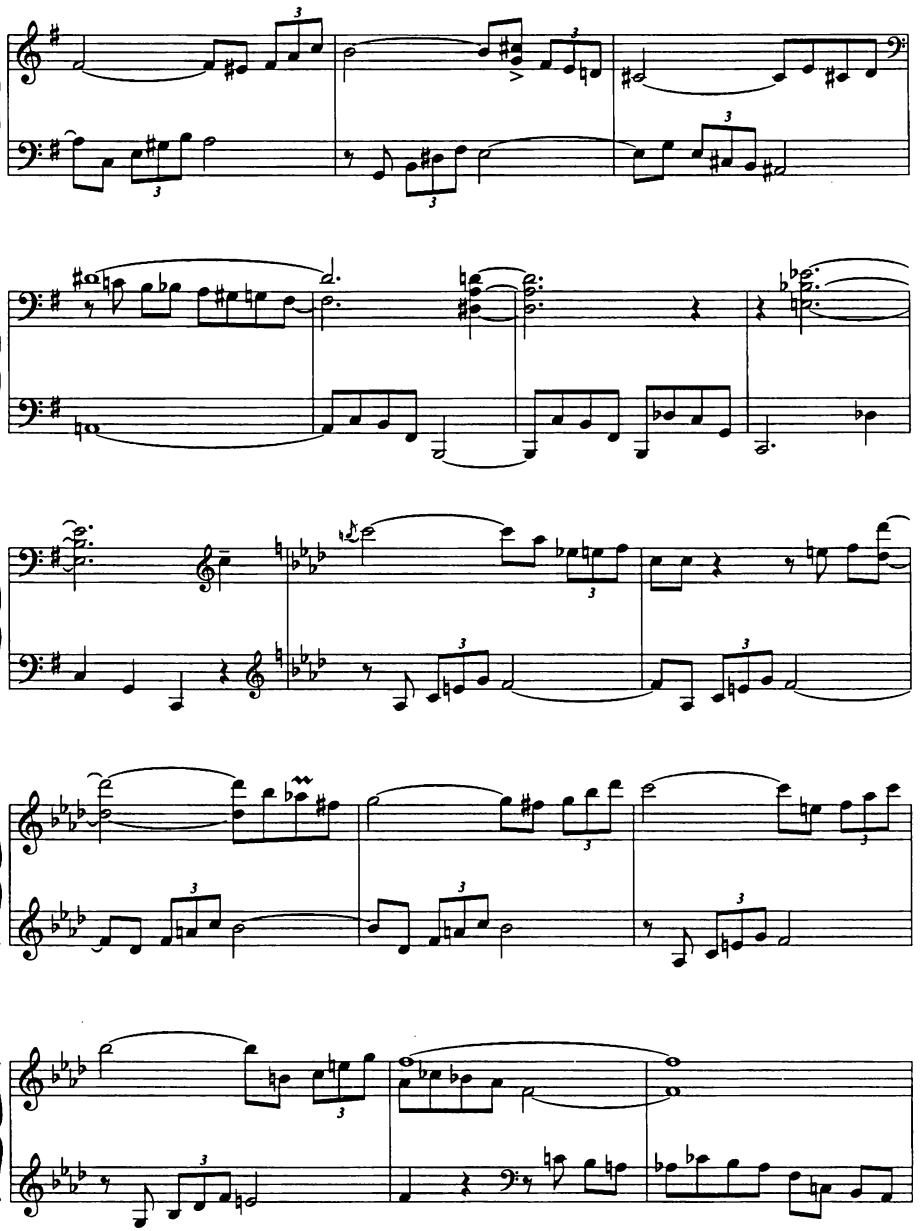

f marc.
p

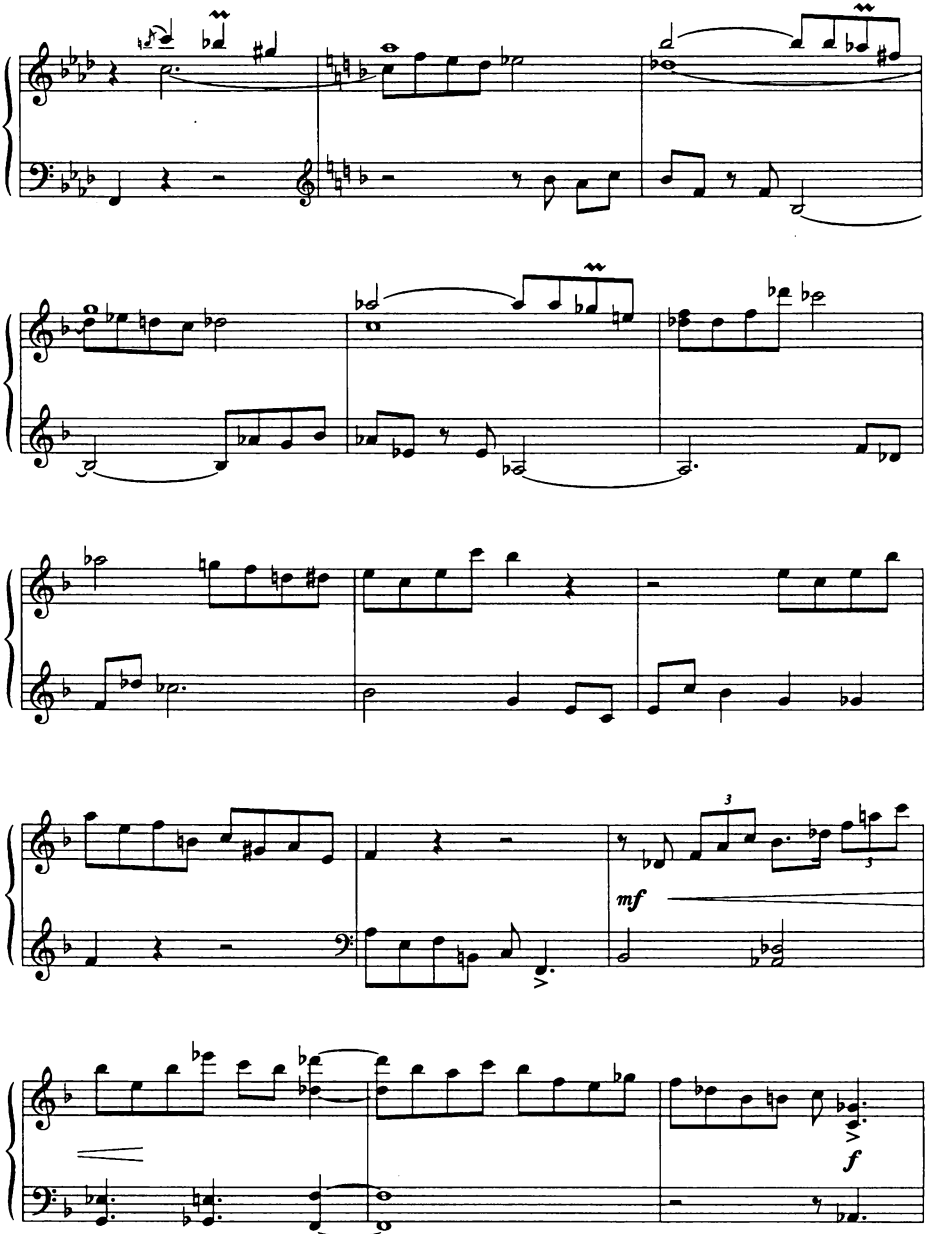


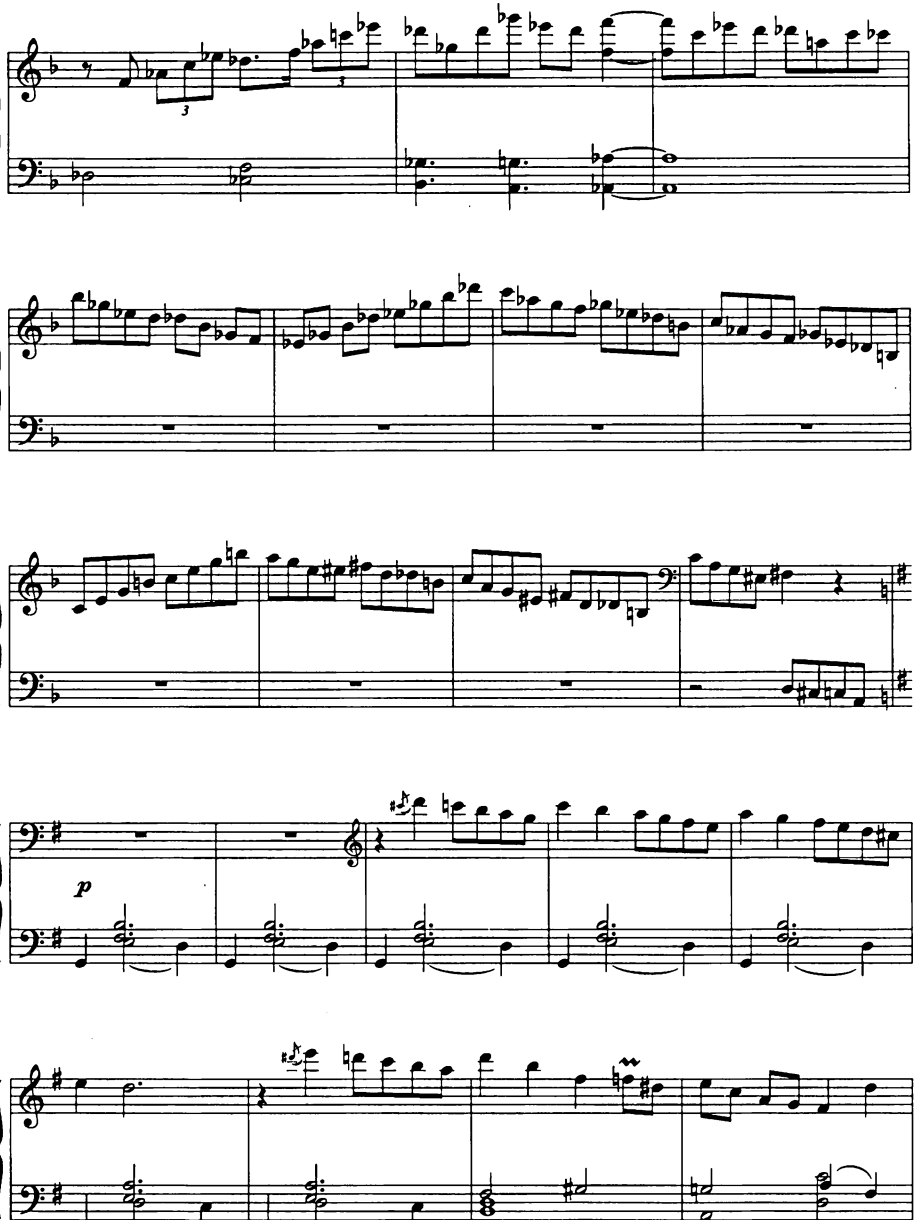


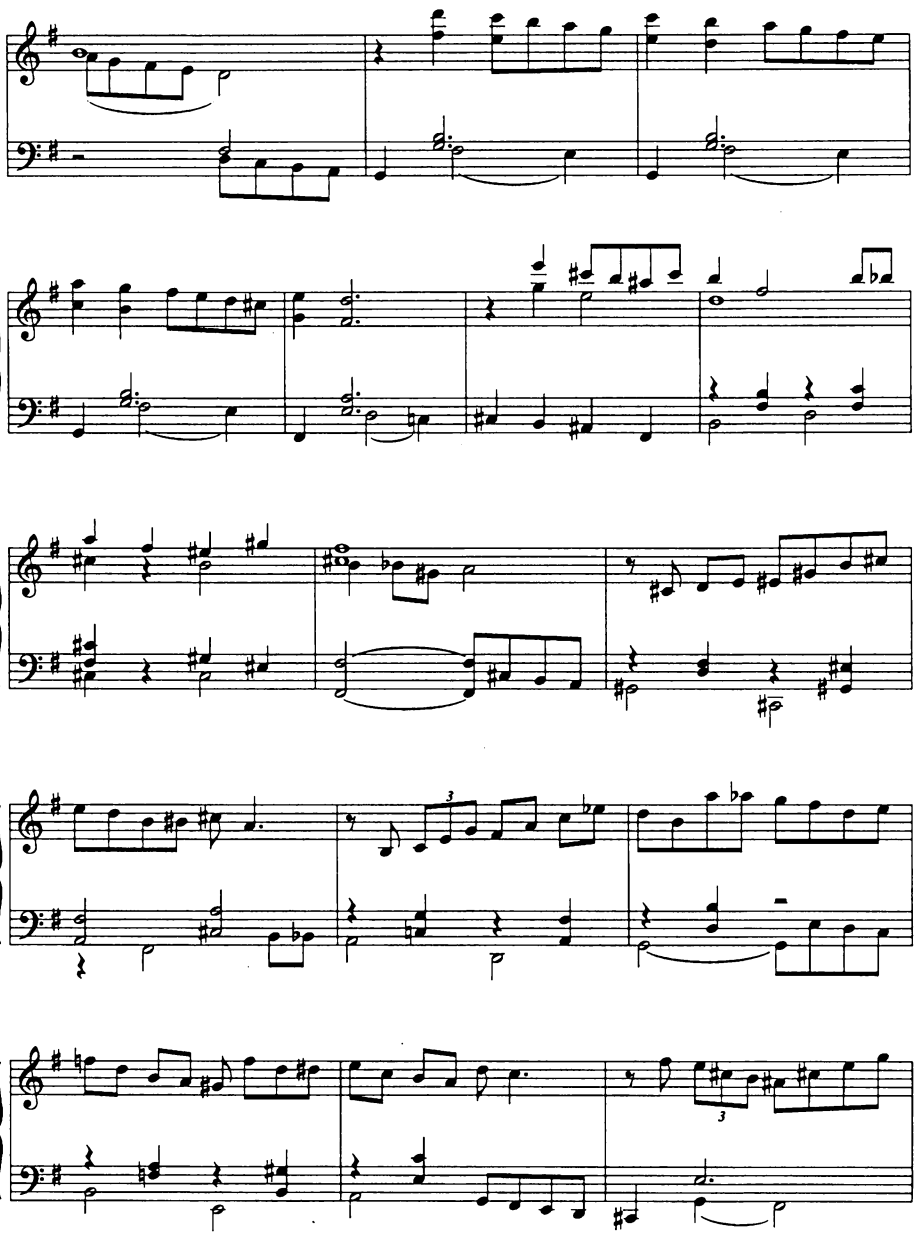

ff
8
8
8
8

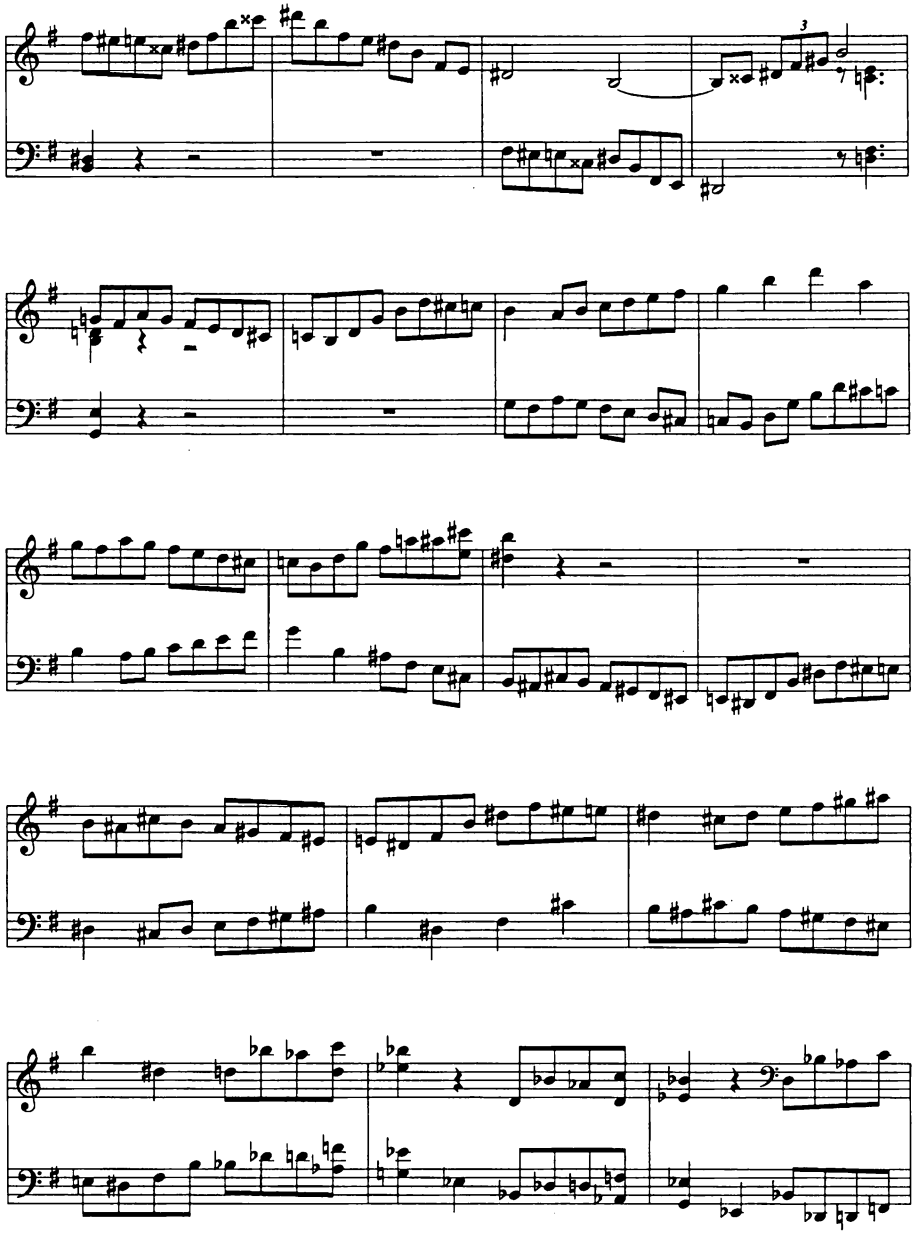

sub. p
poco cresc.
f
f
dim.
p

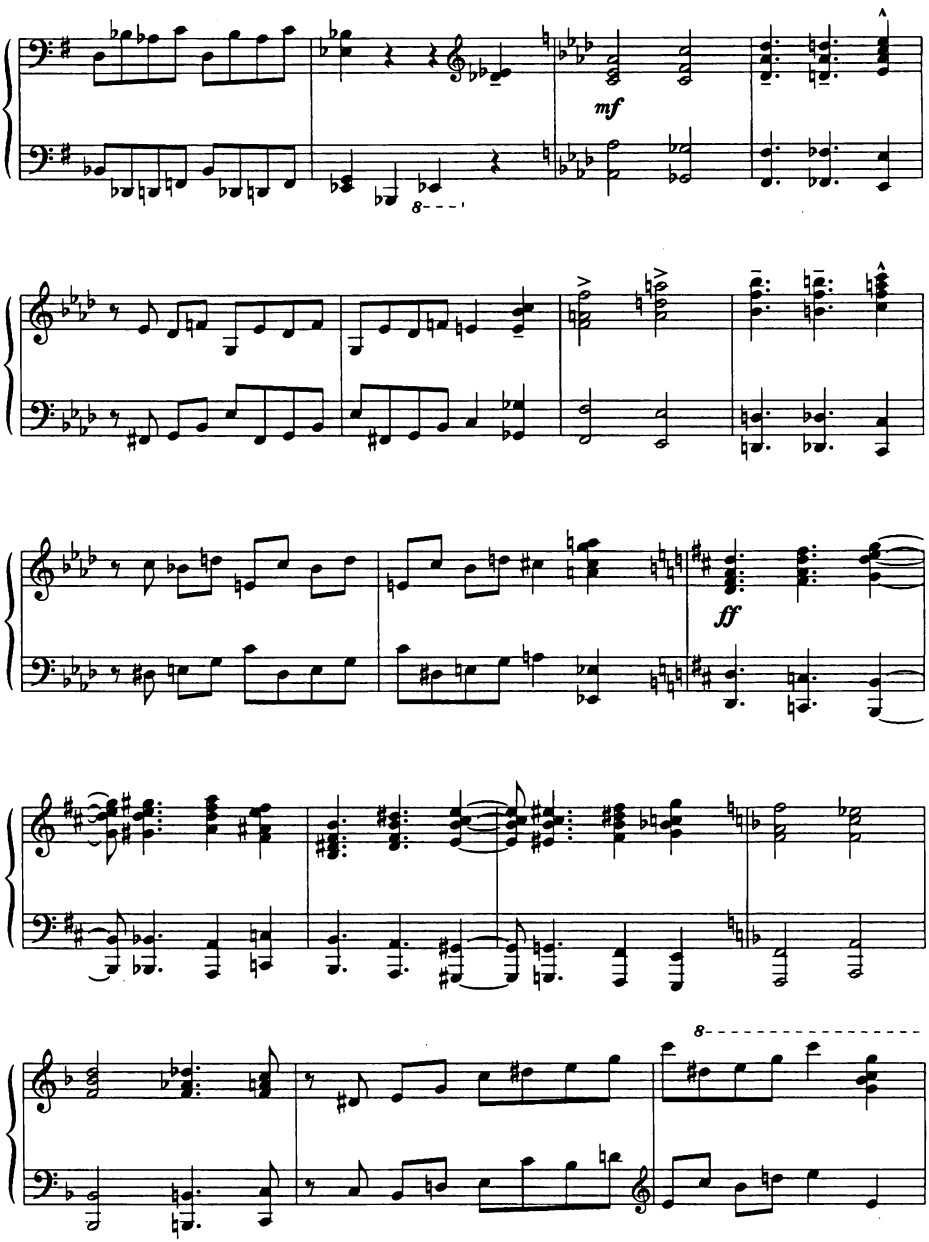


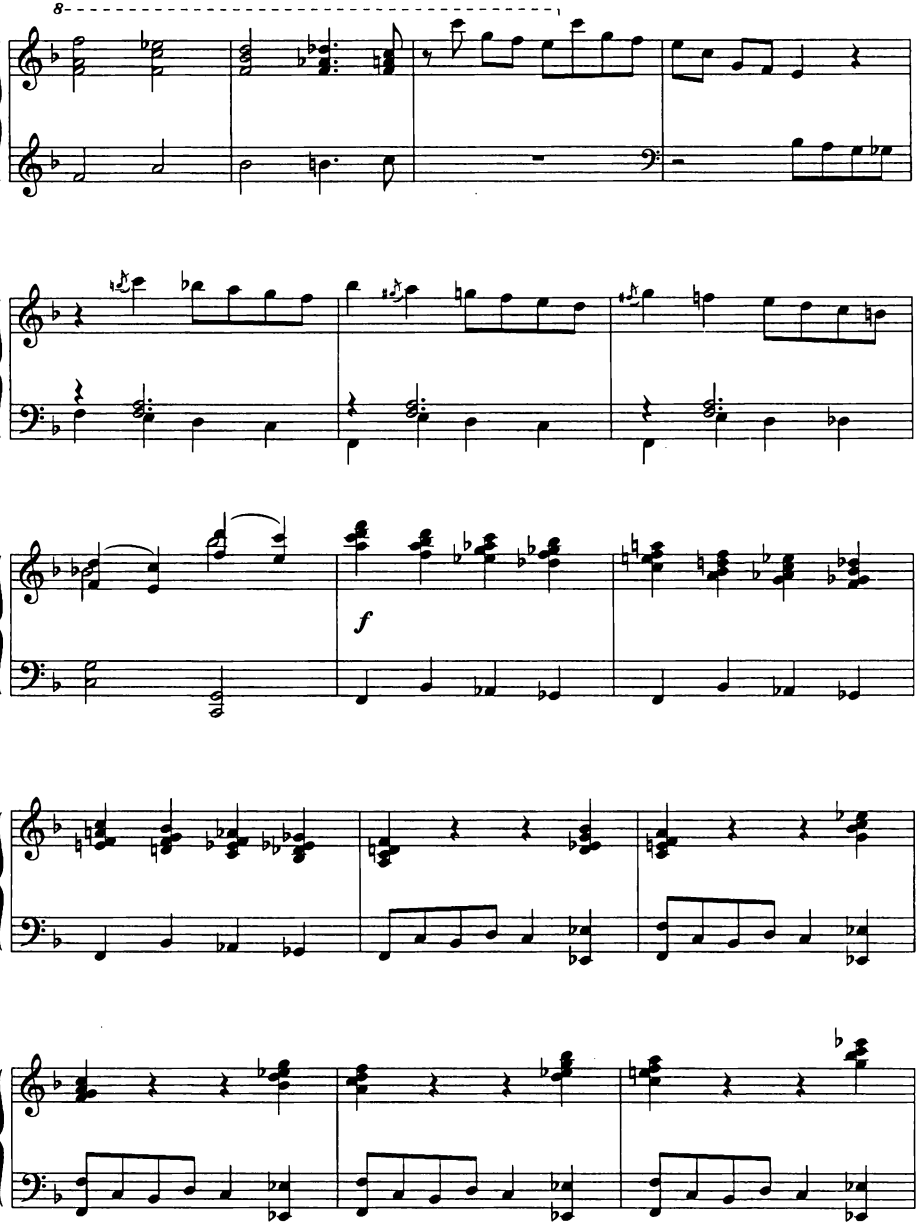

mf
f

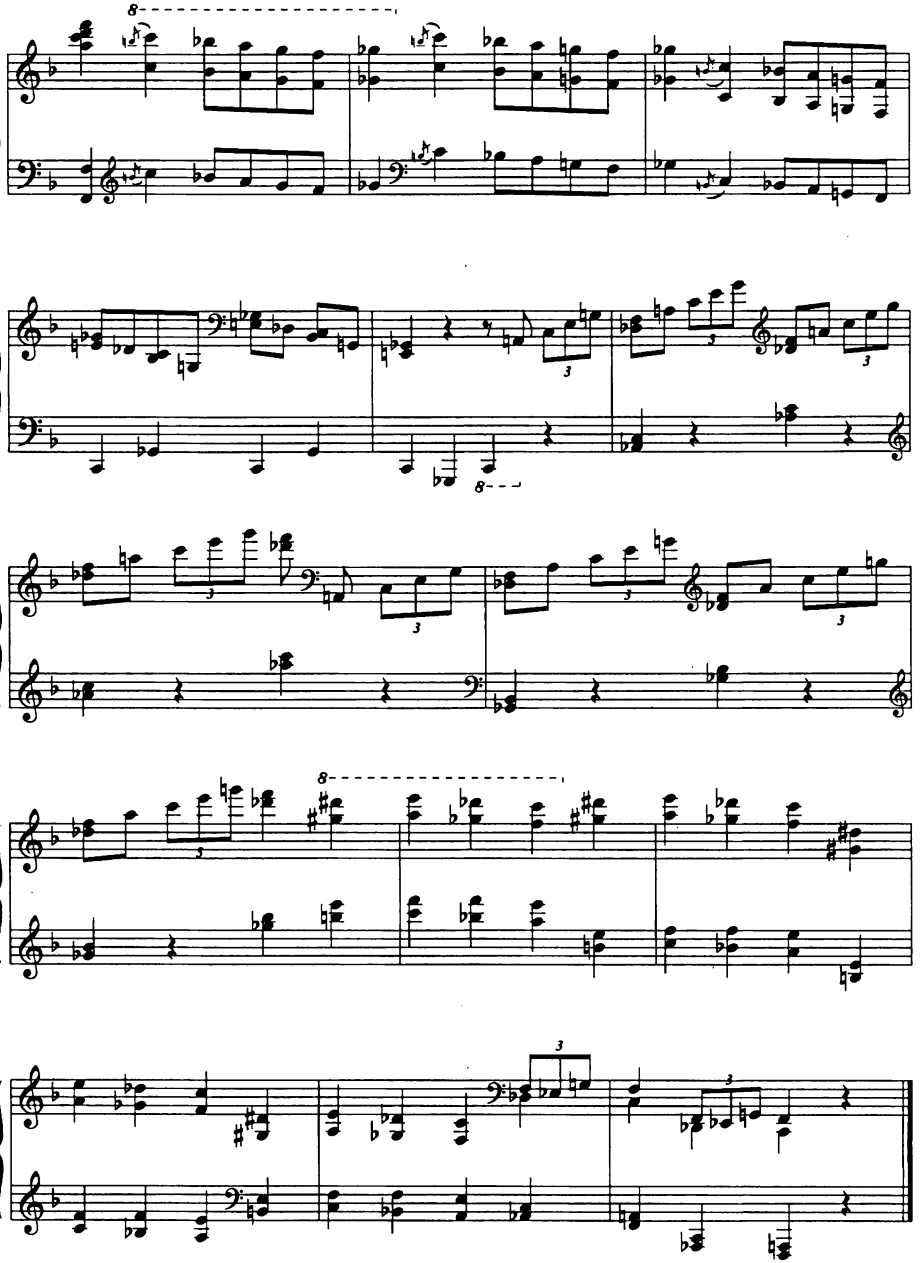

p





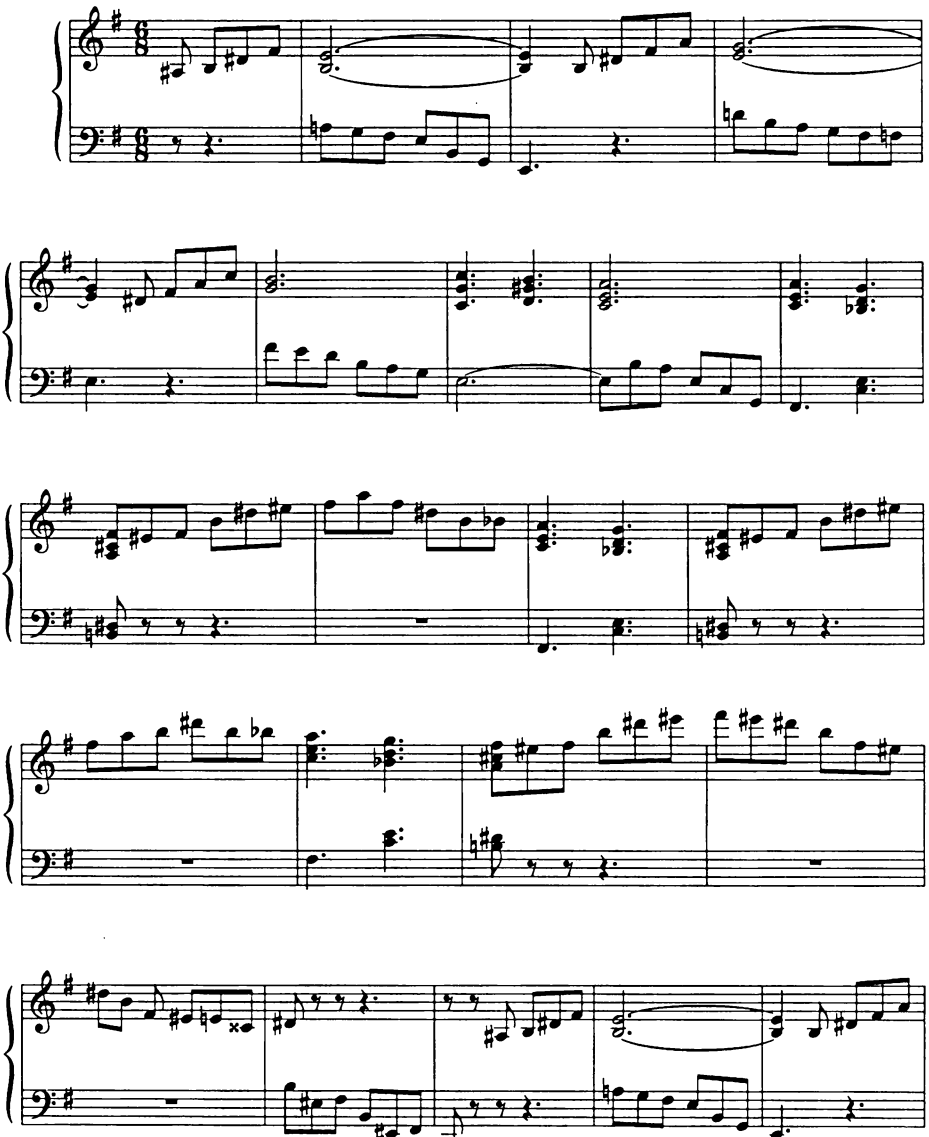

mf
8
ff
8

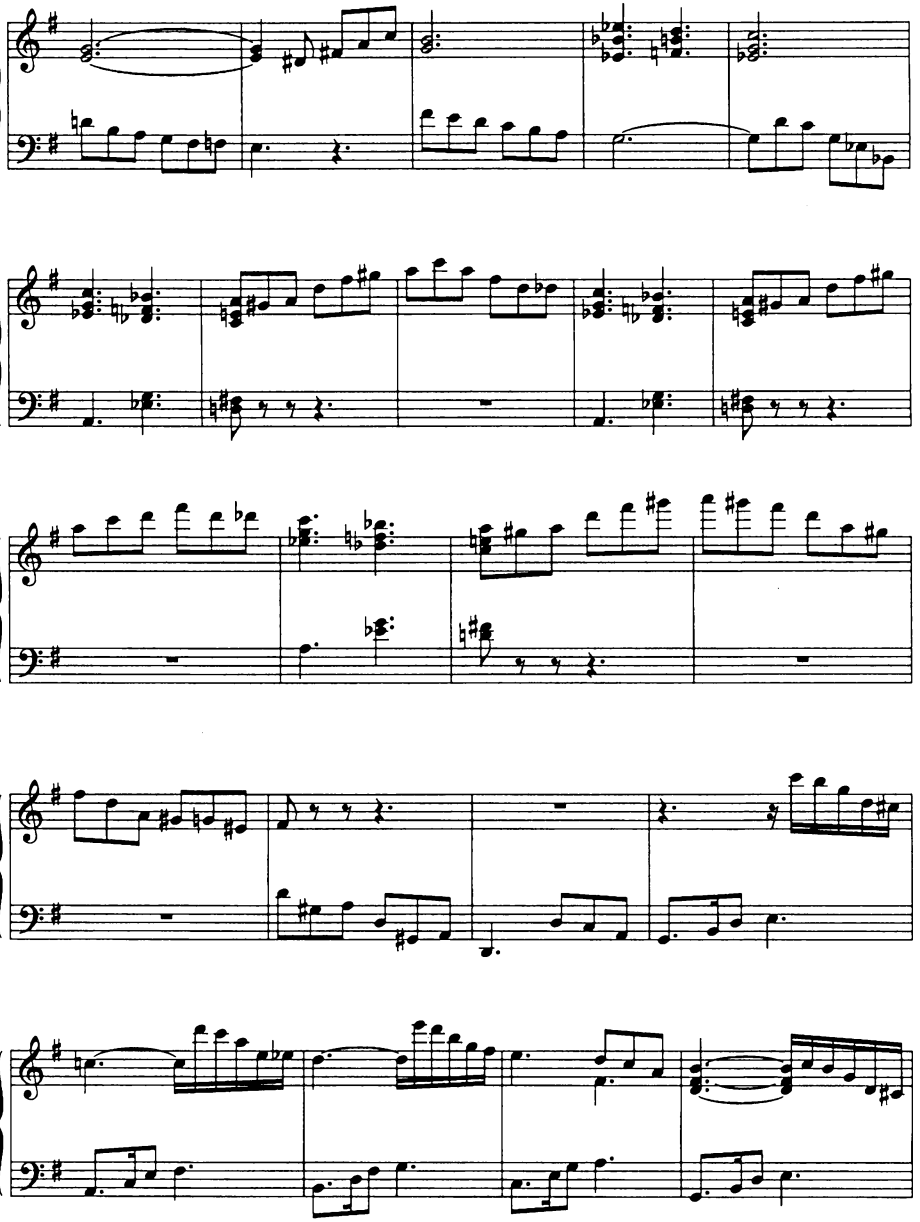

8
f

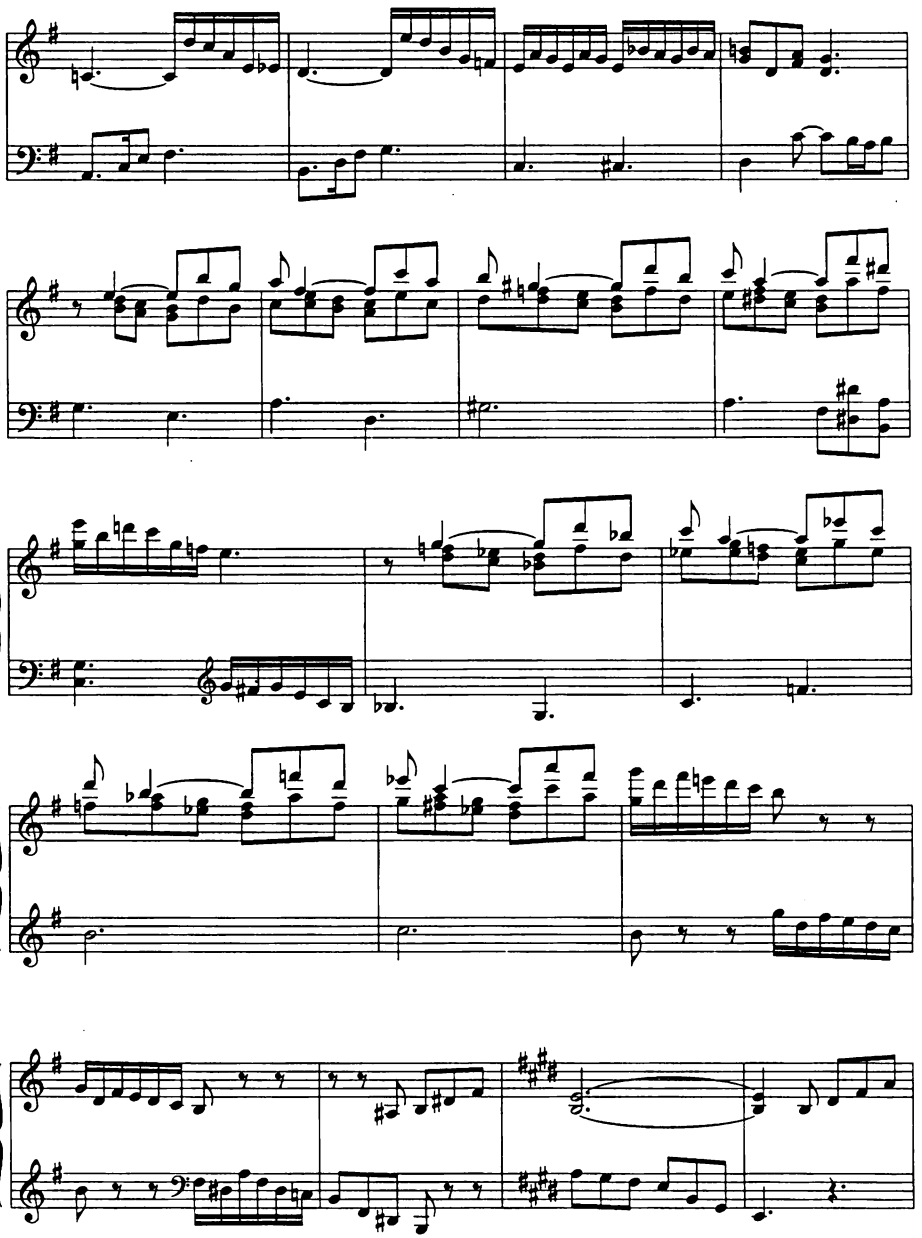


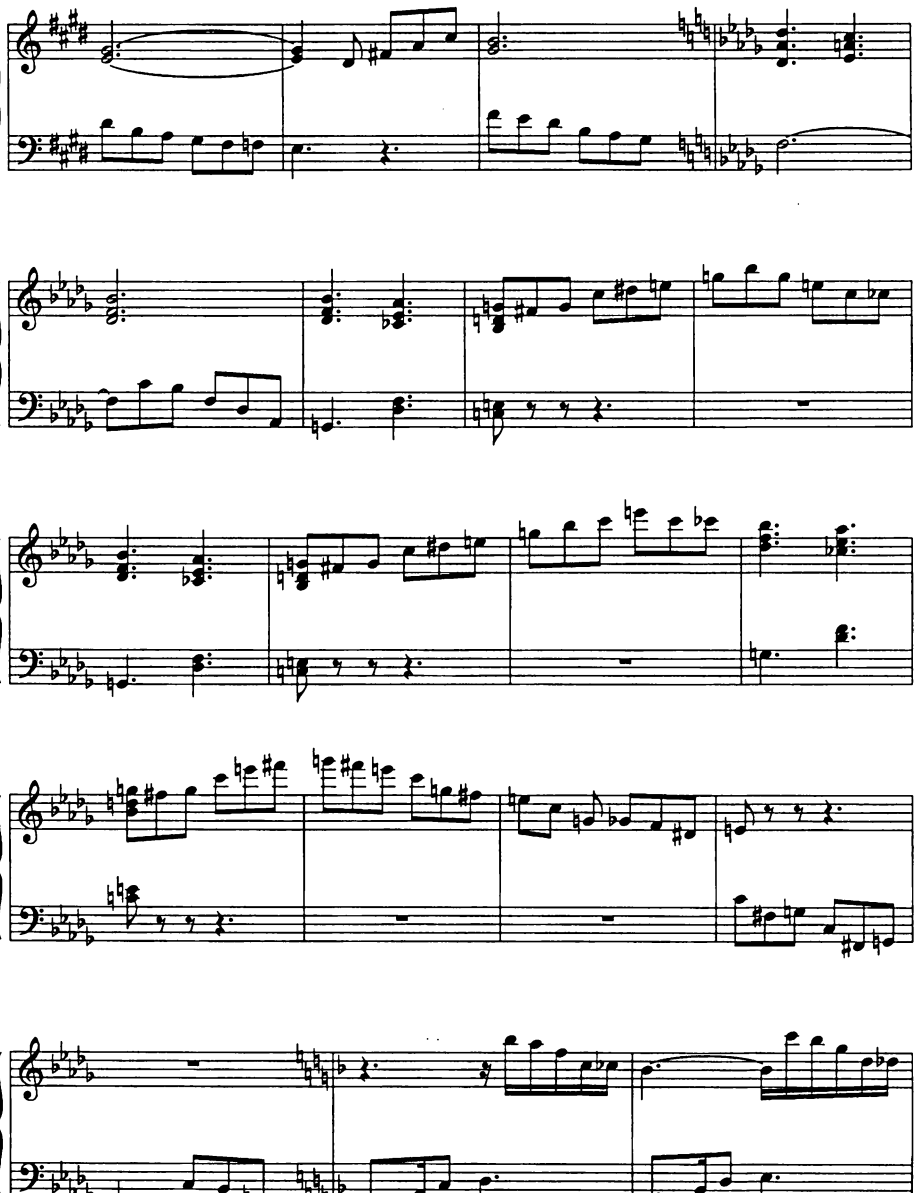
ДЖАЗОВАЯ СОНАТА № 4

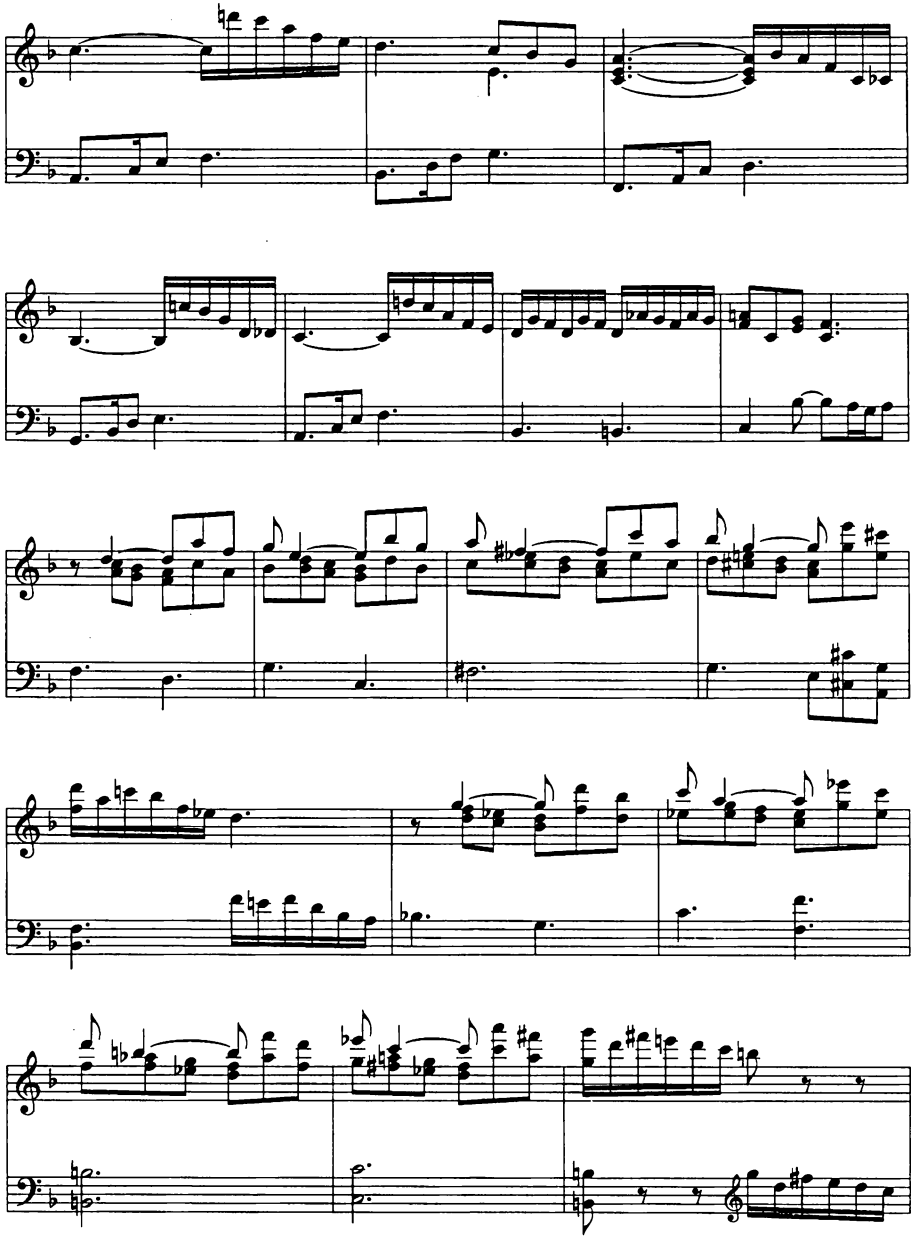
I

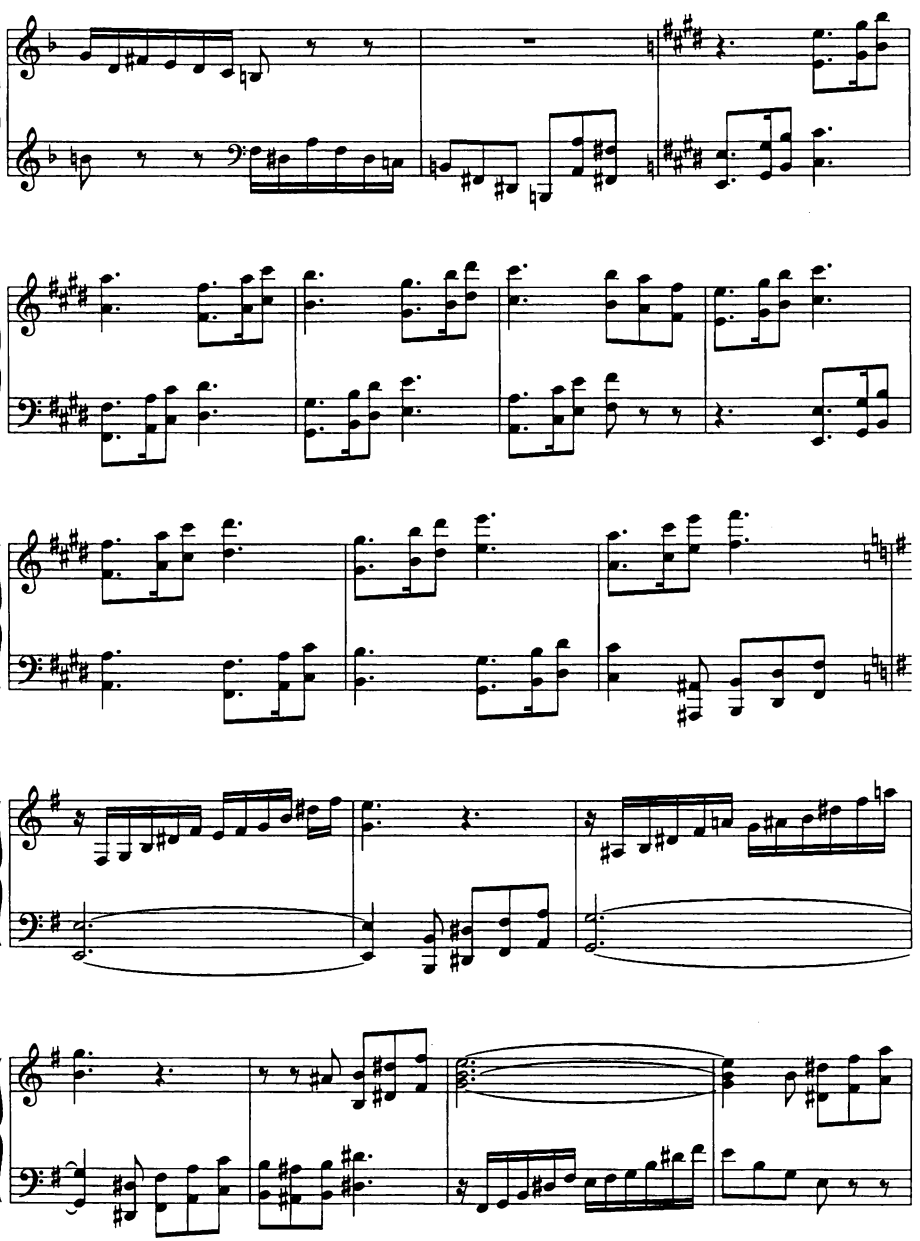


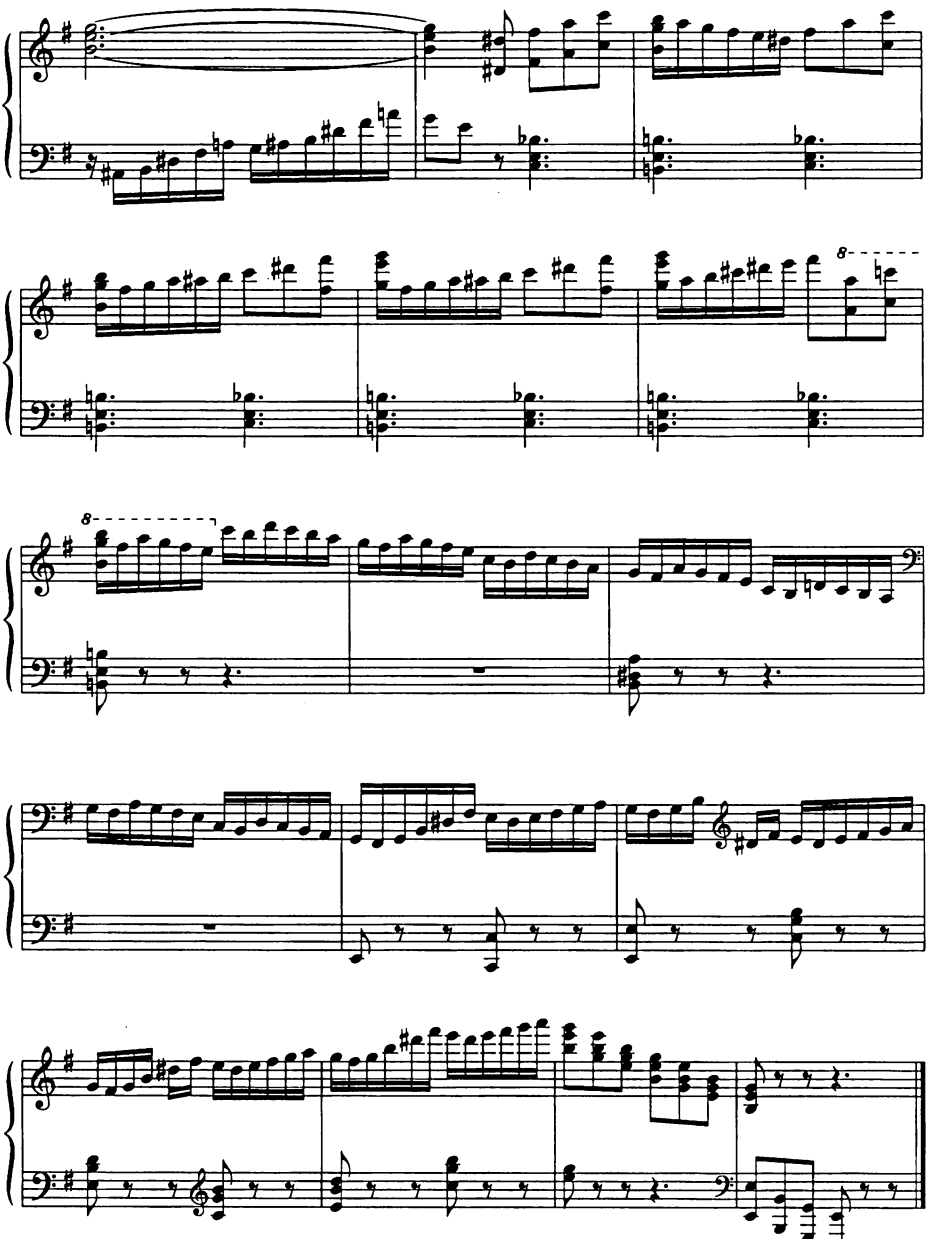




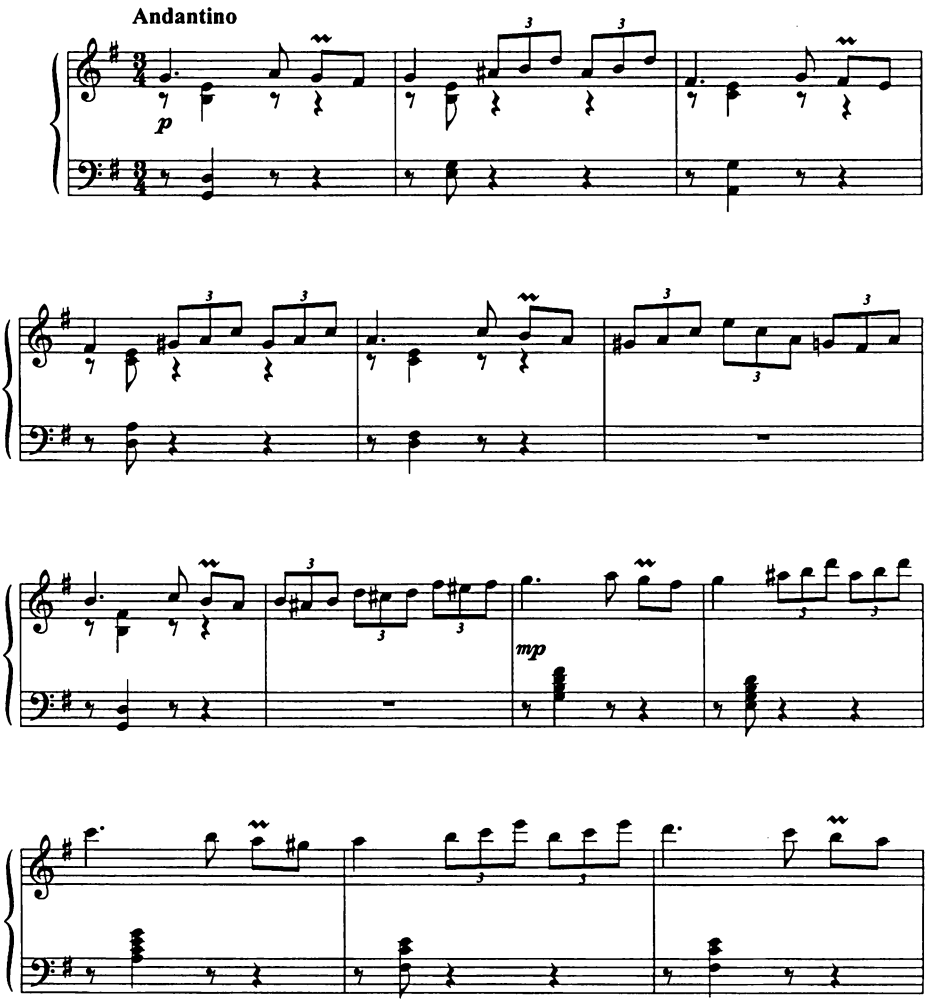


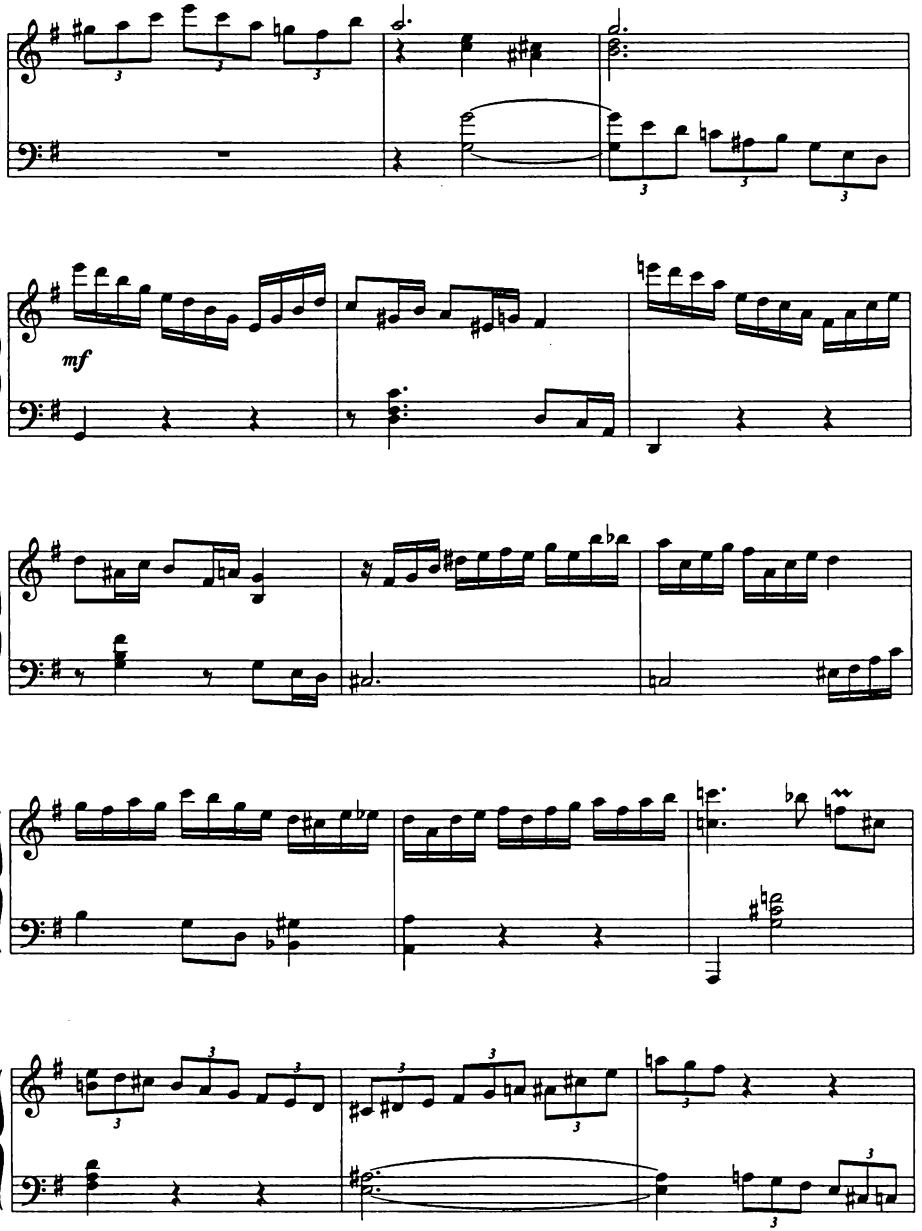


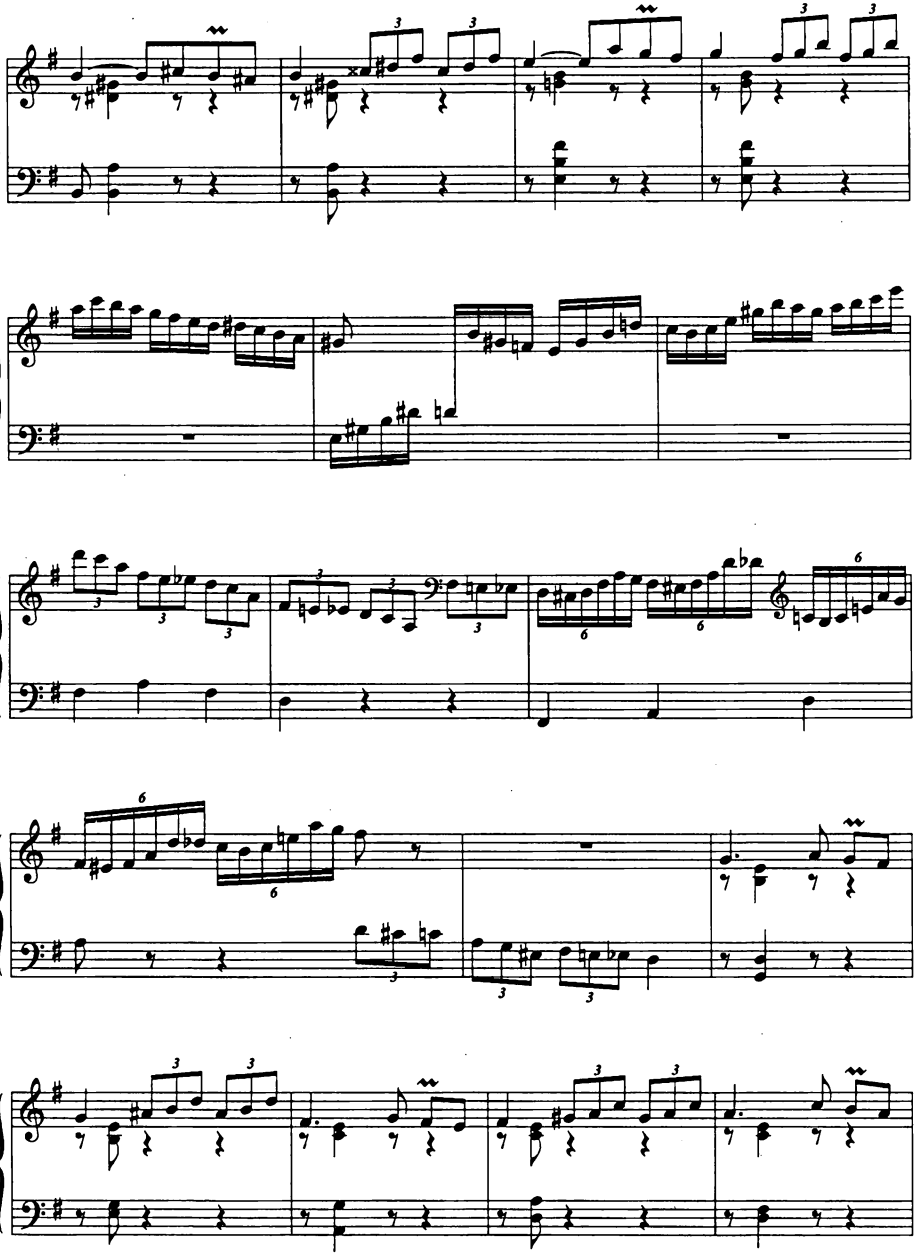


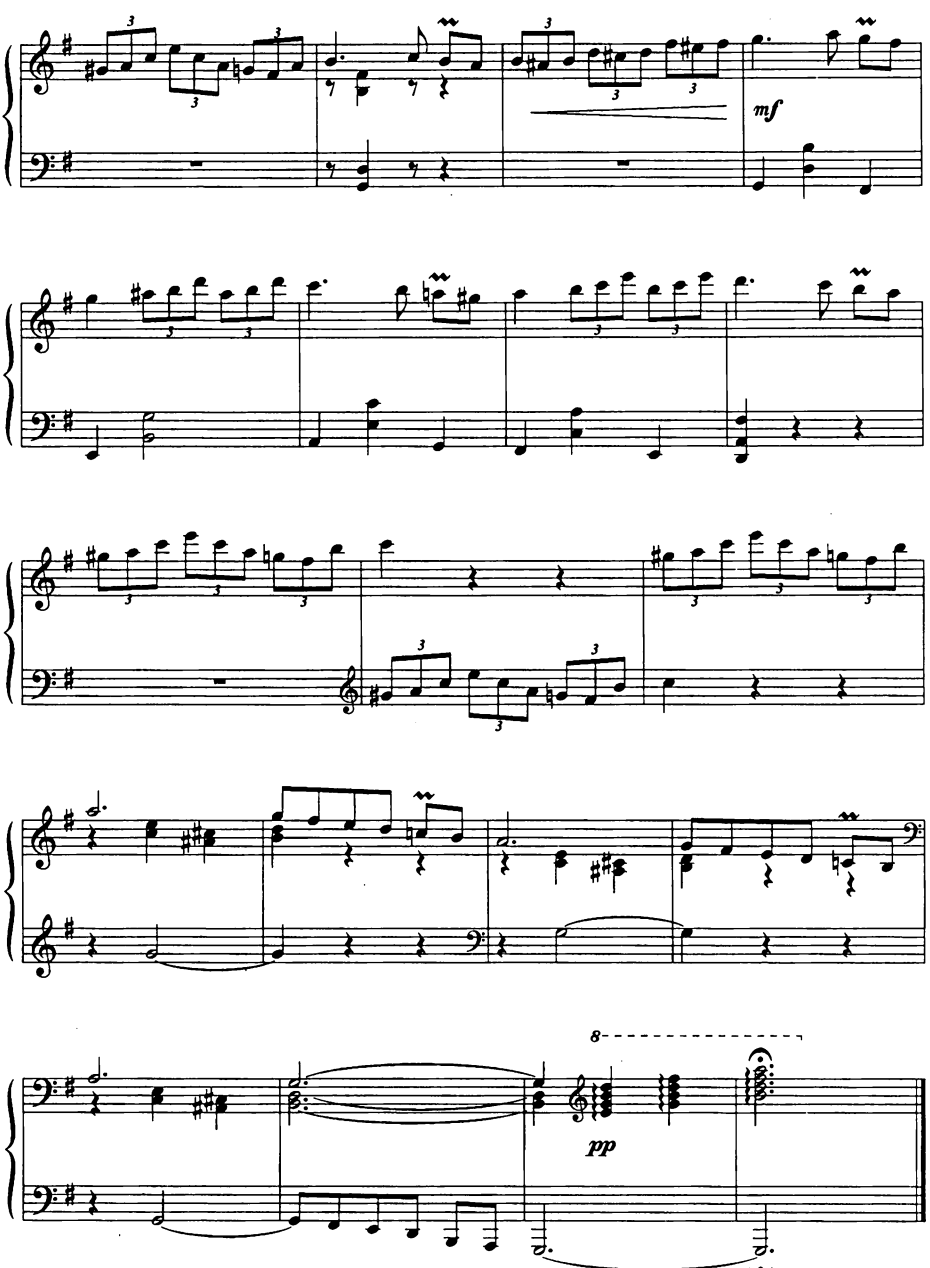


II



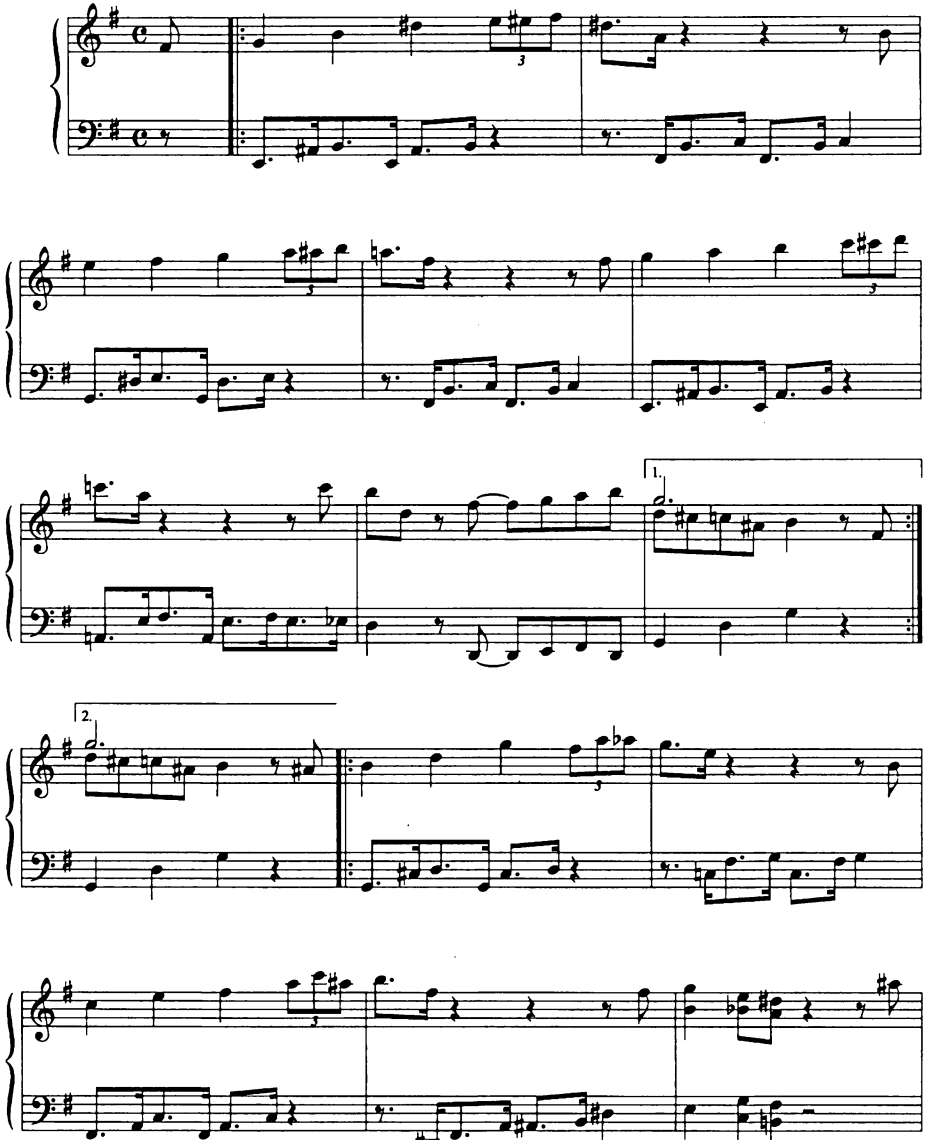

mf

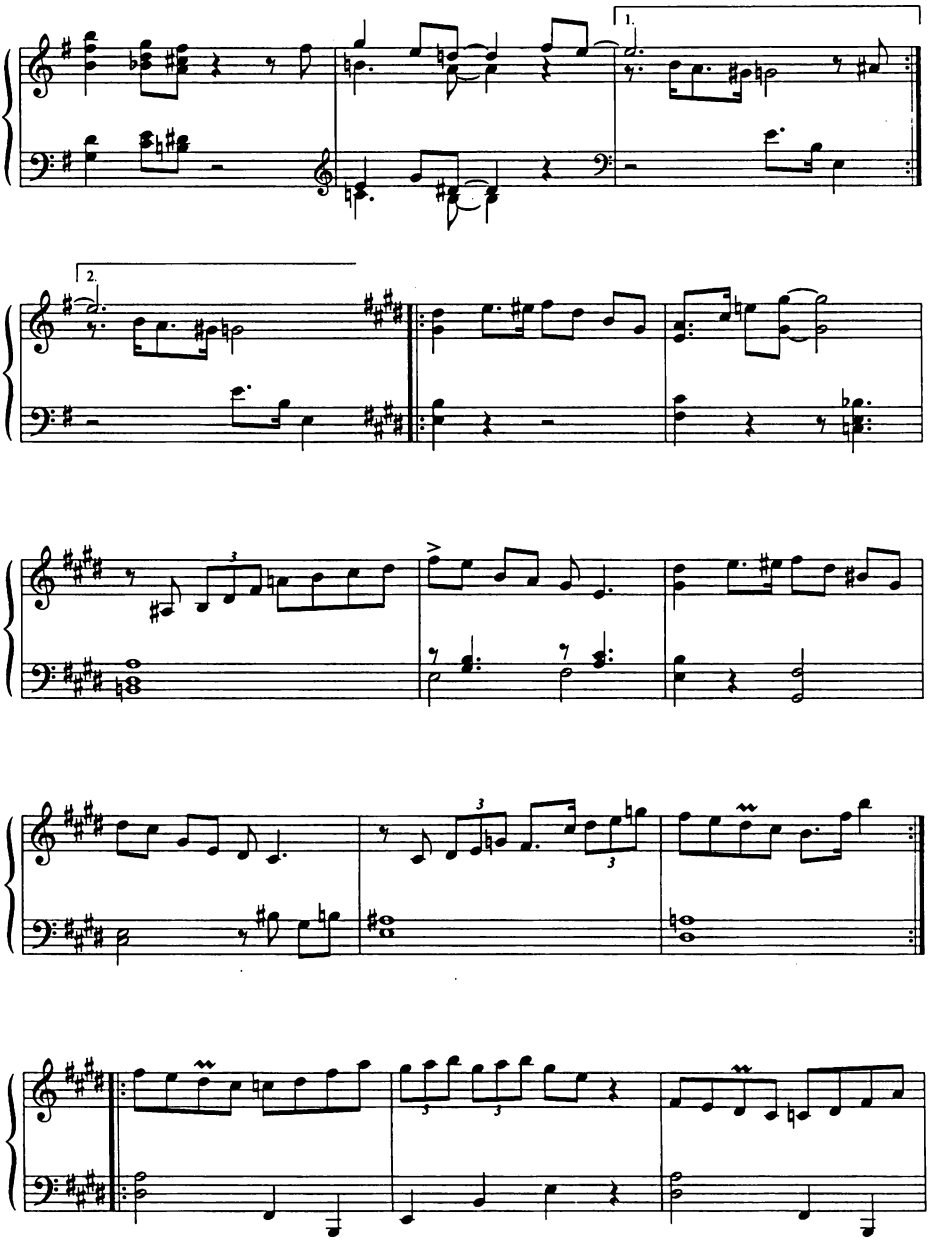


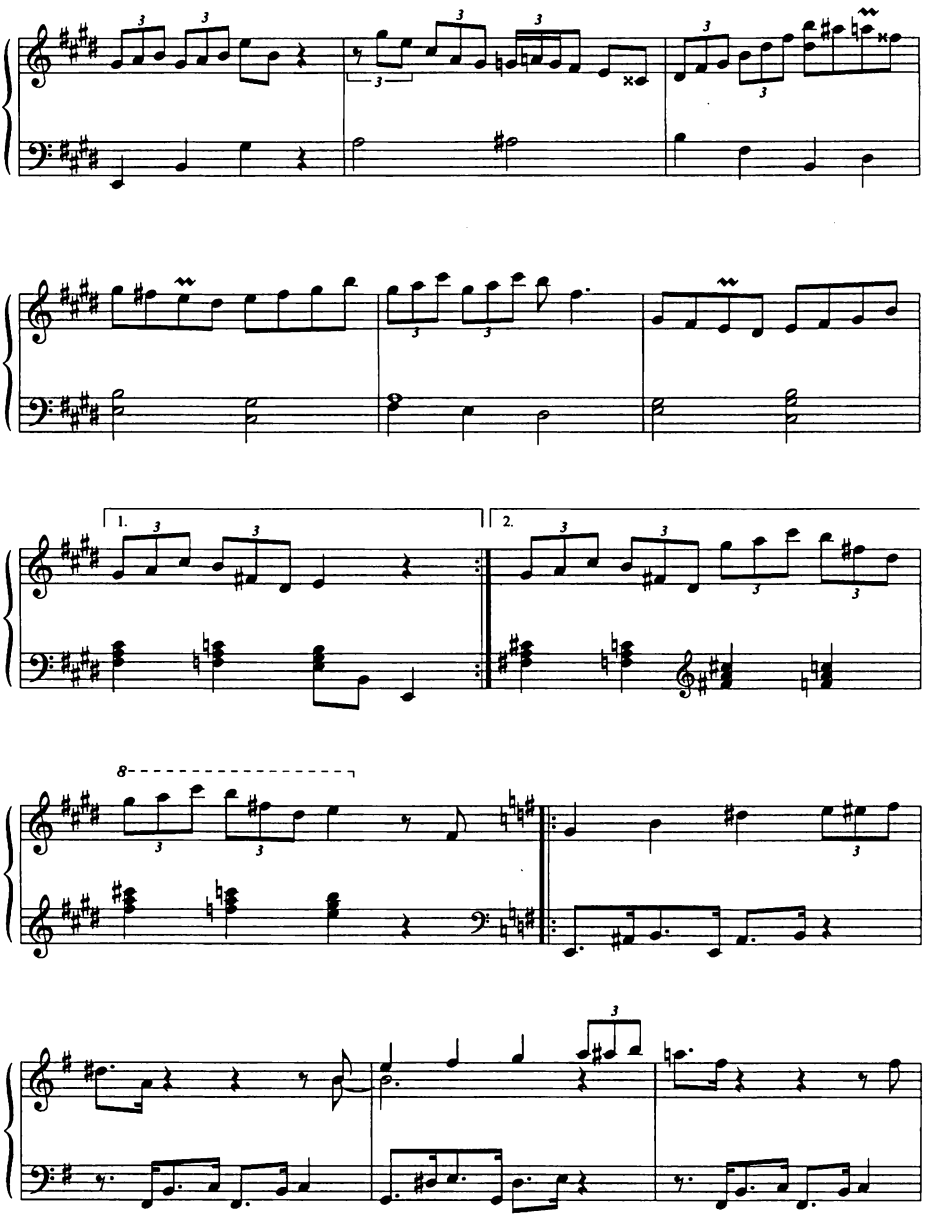

mf
8
pp

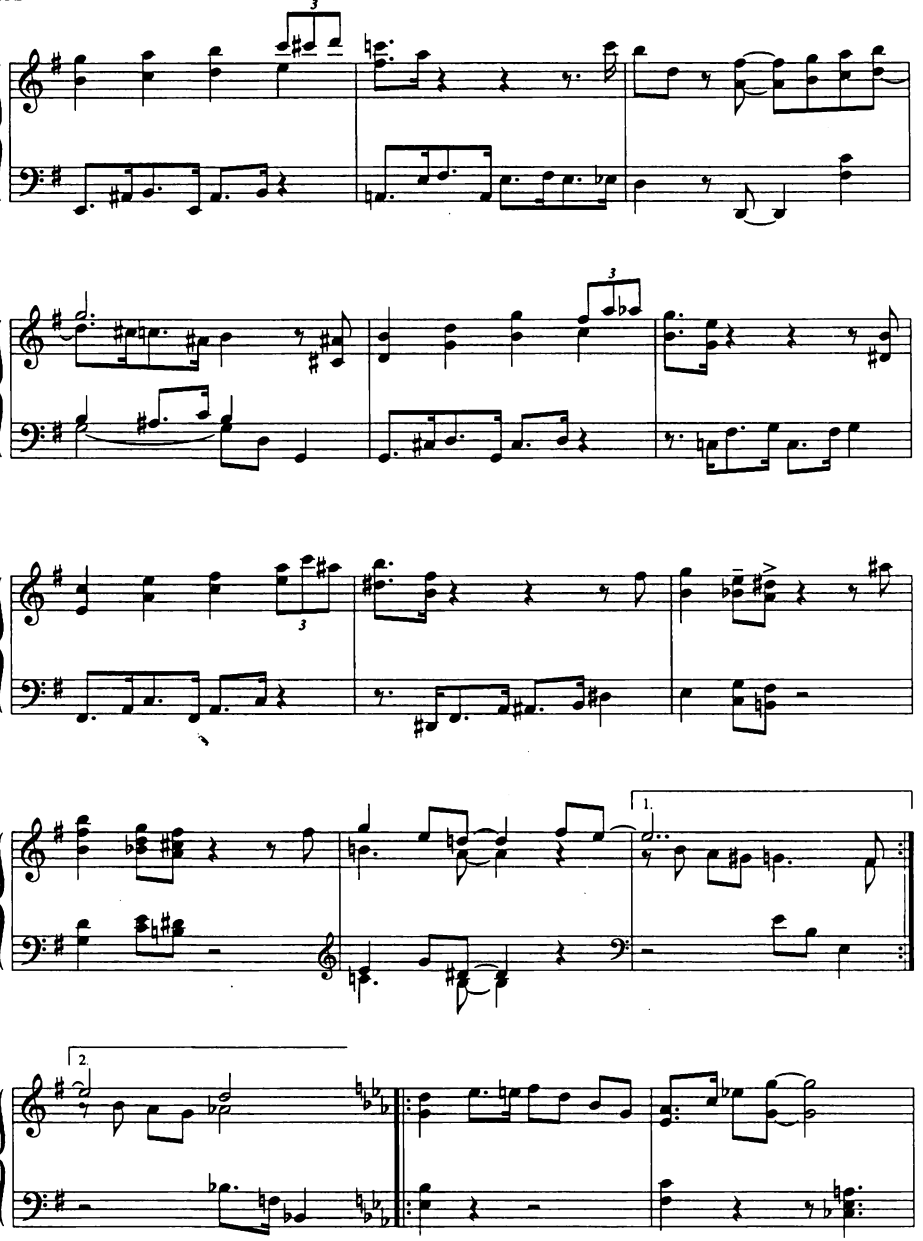
III

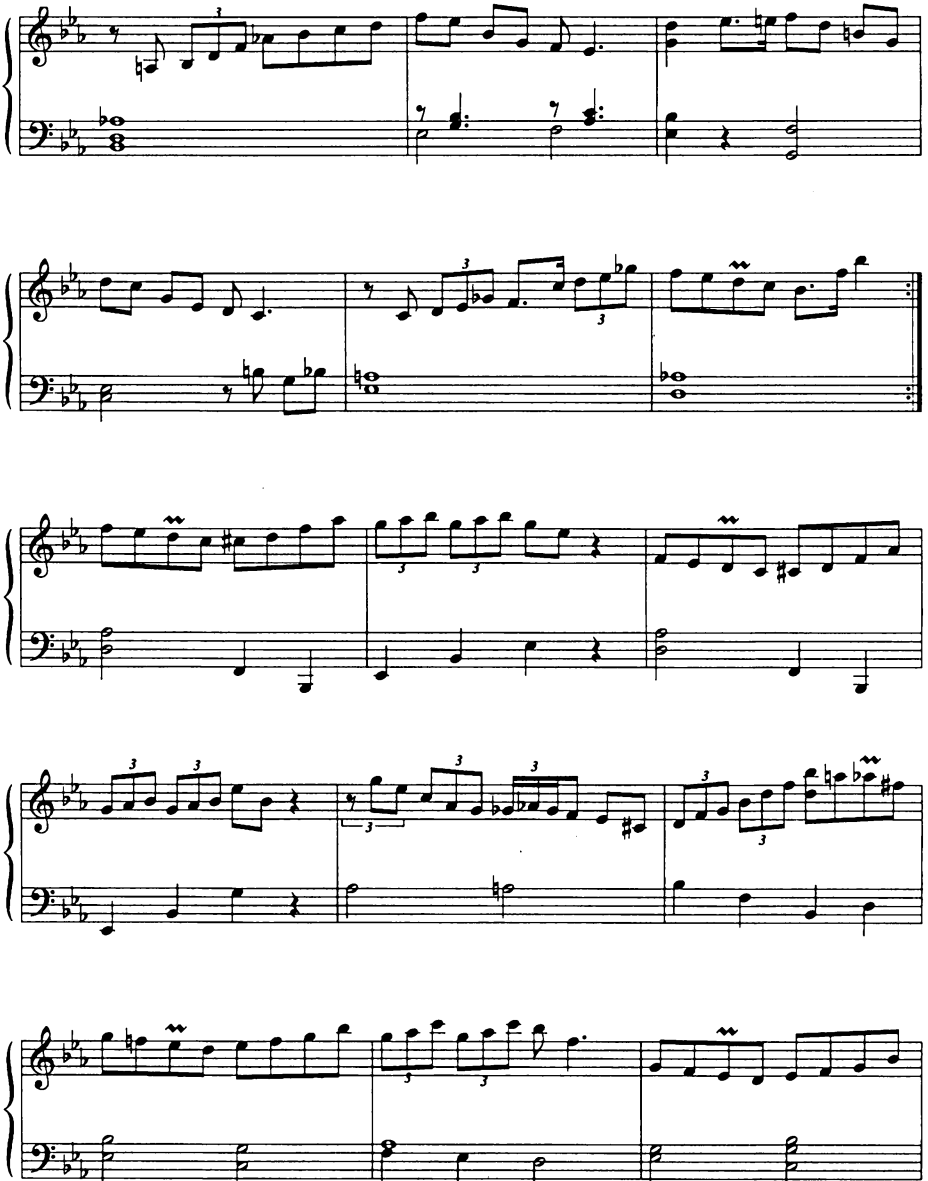
Molto vivace

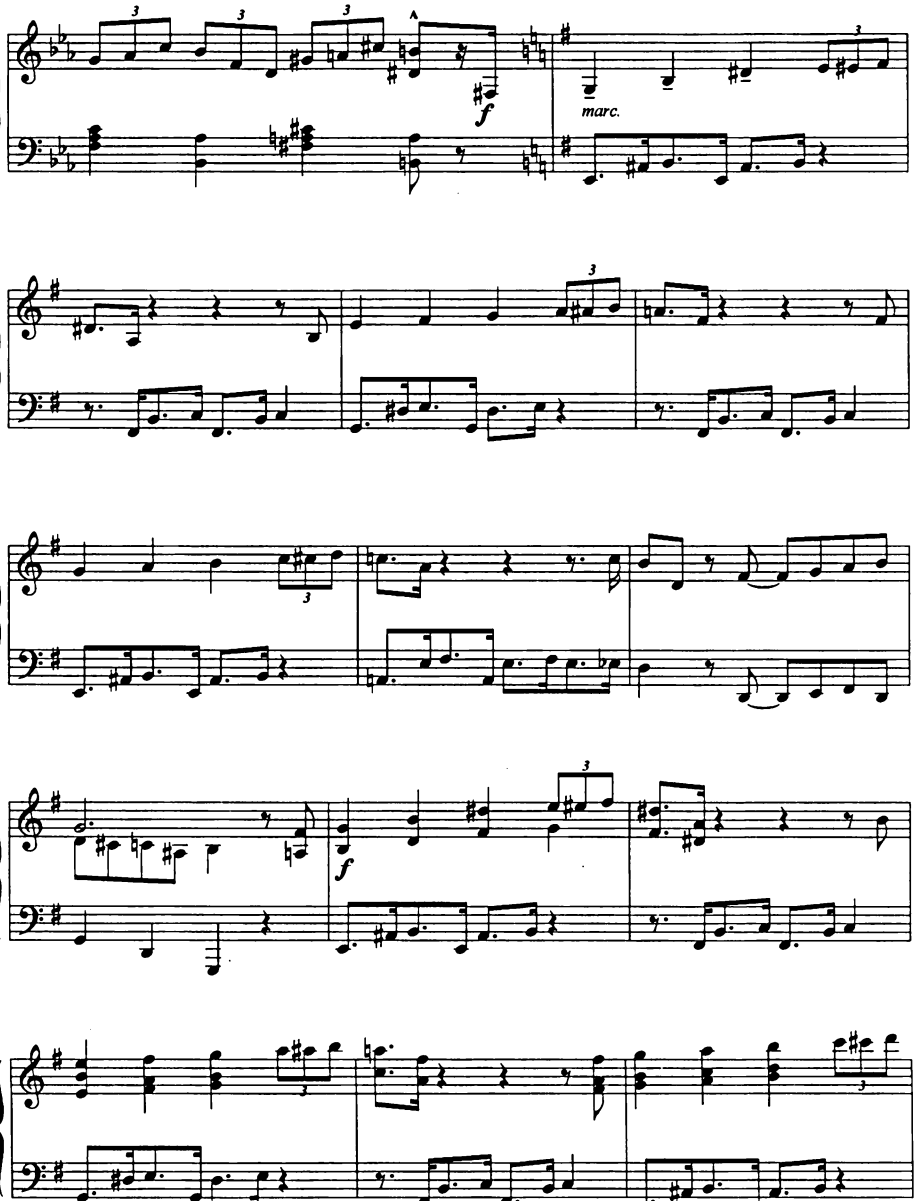


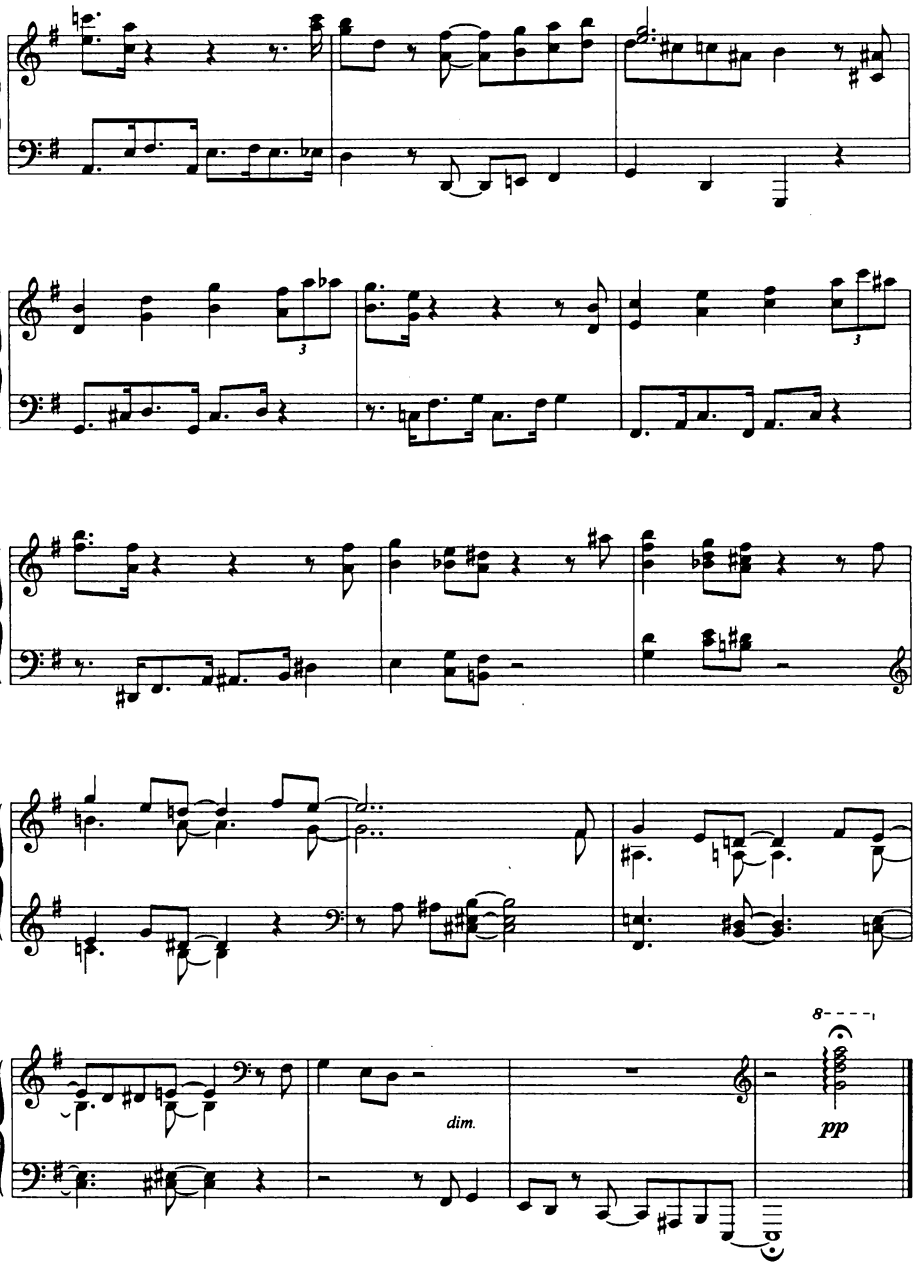

1.
2.


1.
2.
8

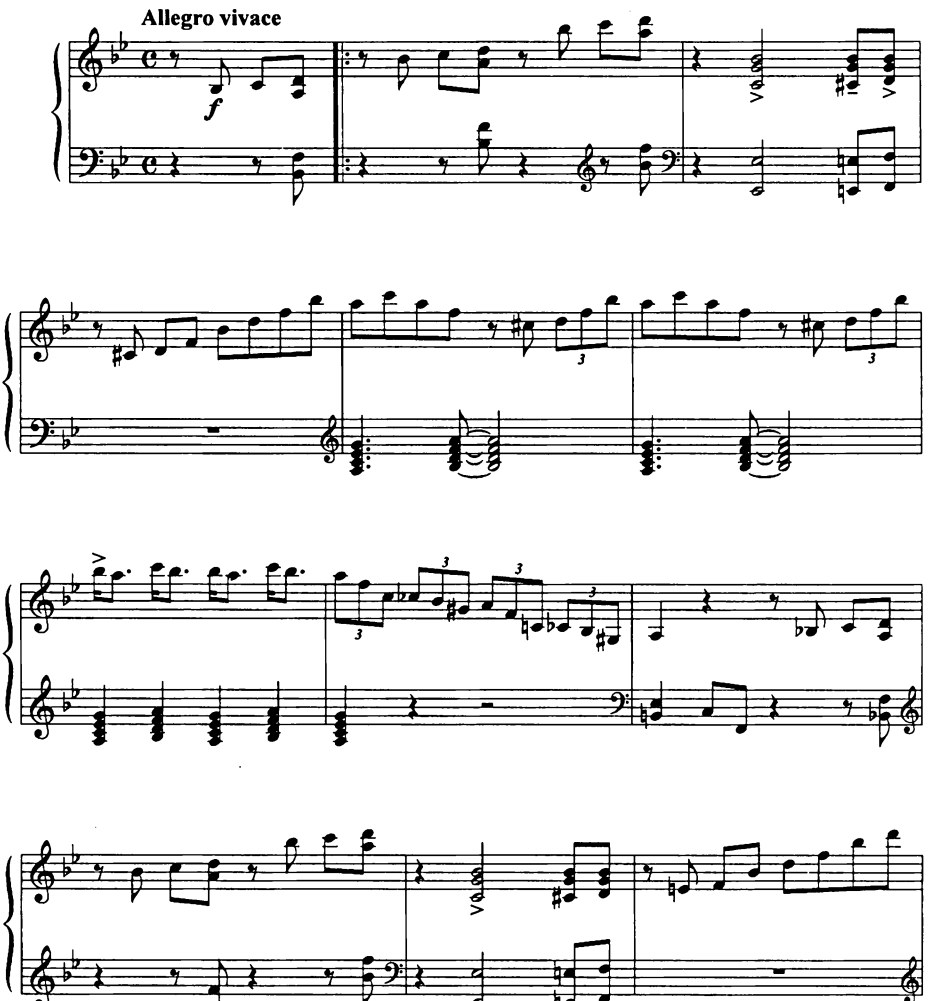

3
3
3
1.
2.

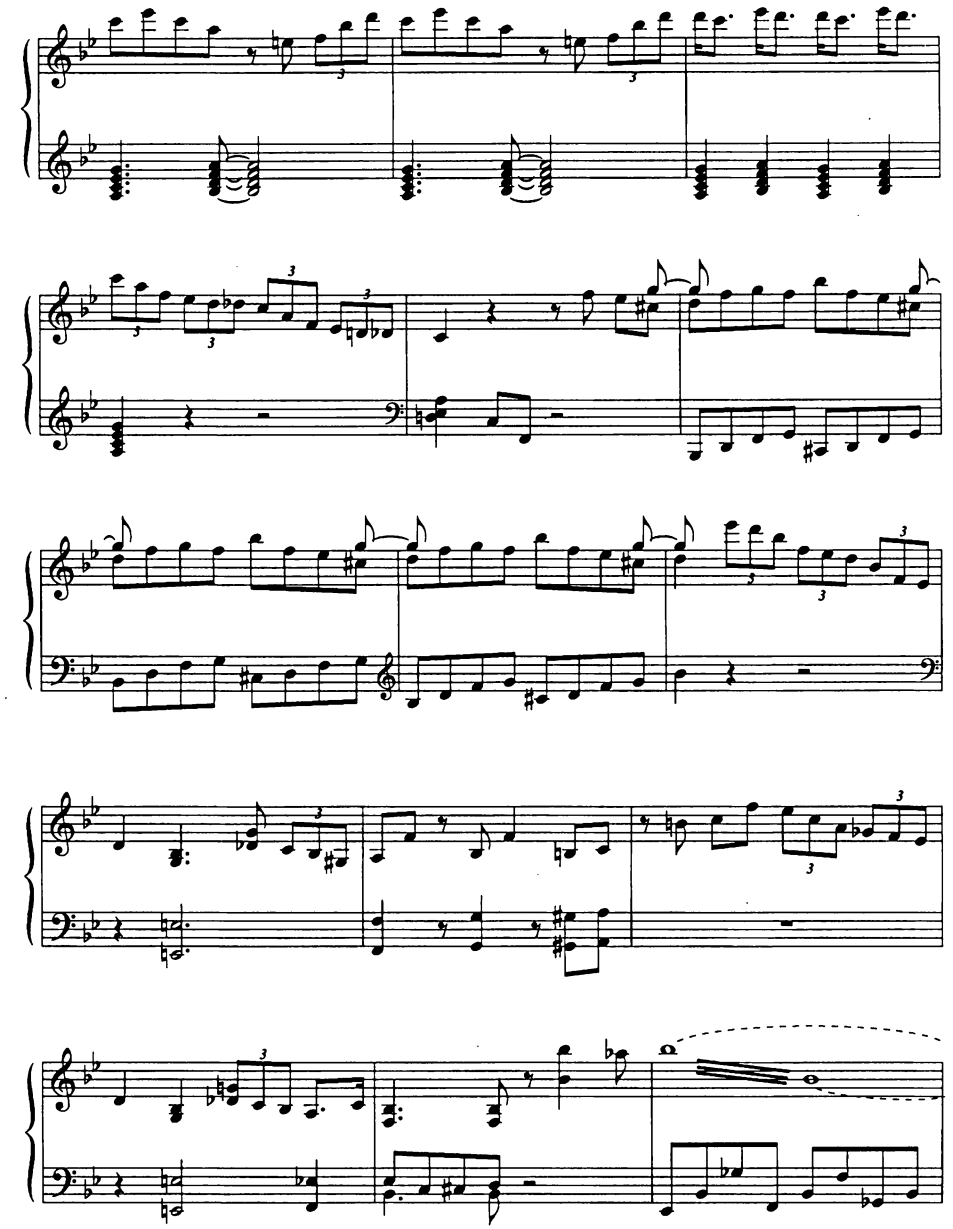


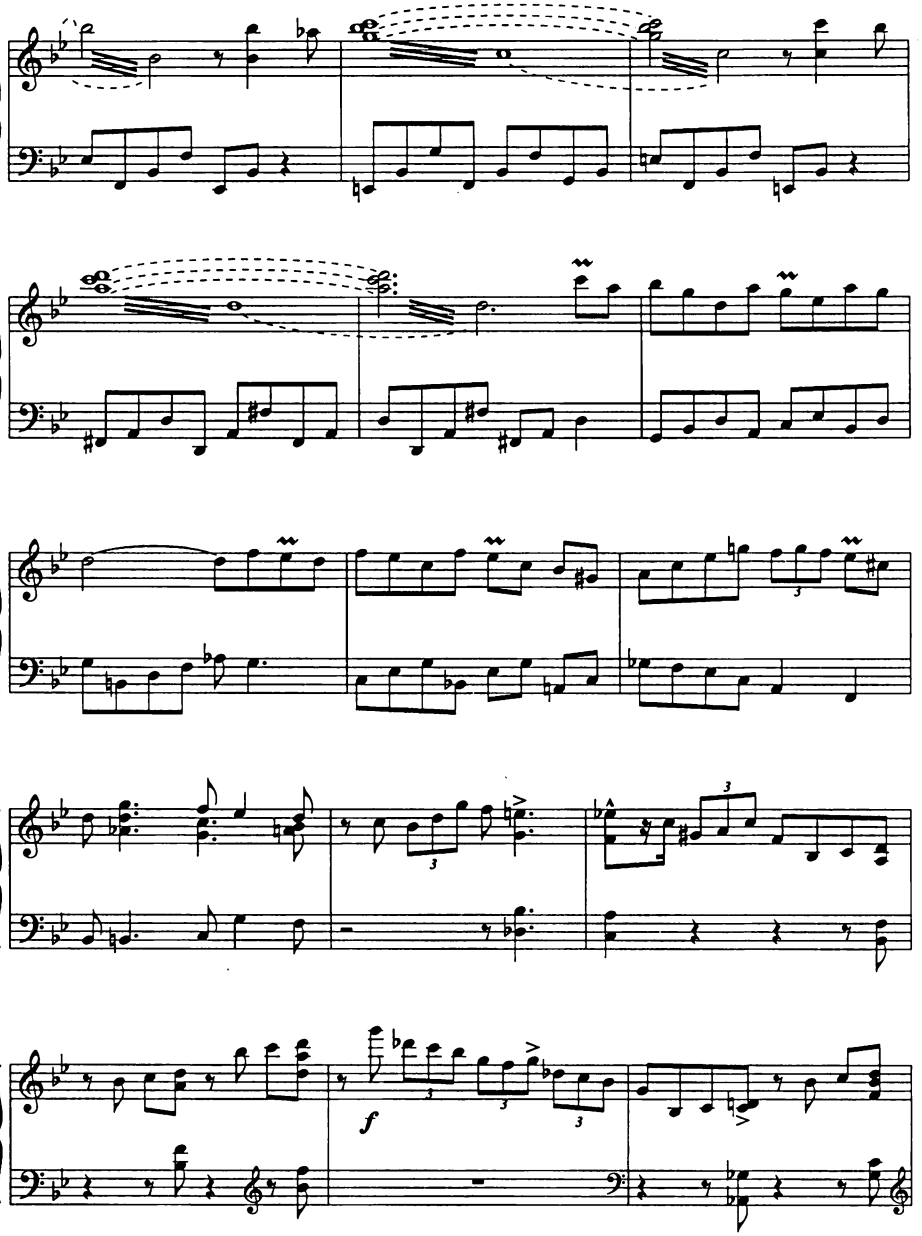

marc.

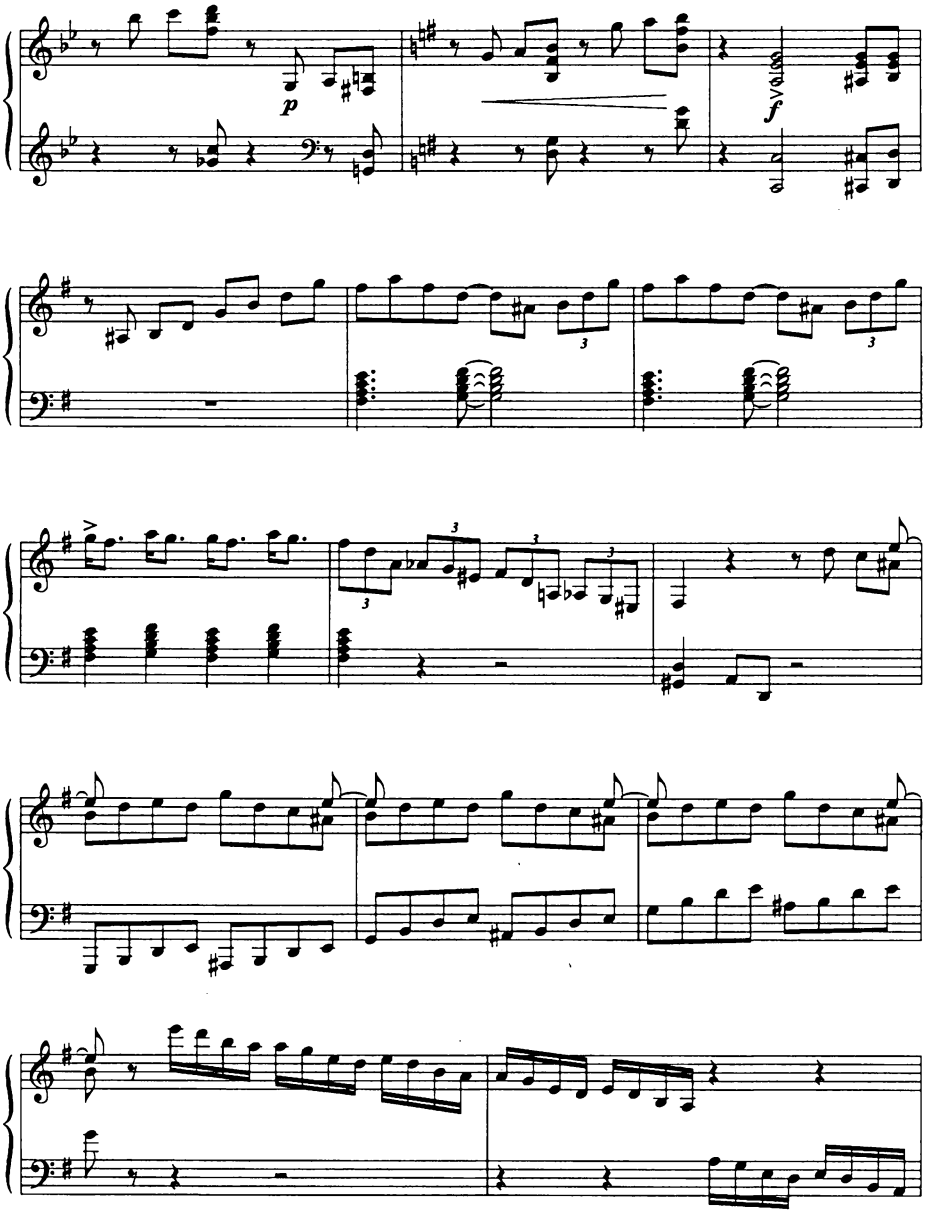

3
3
8
dim.
pp

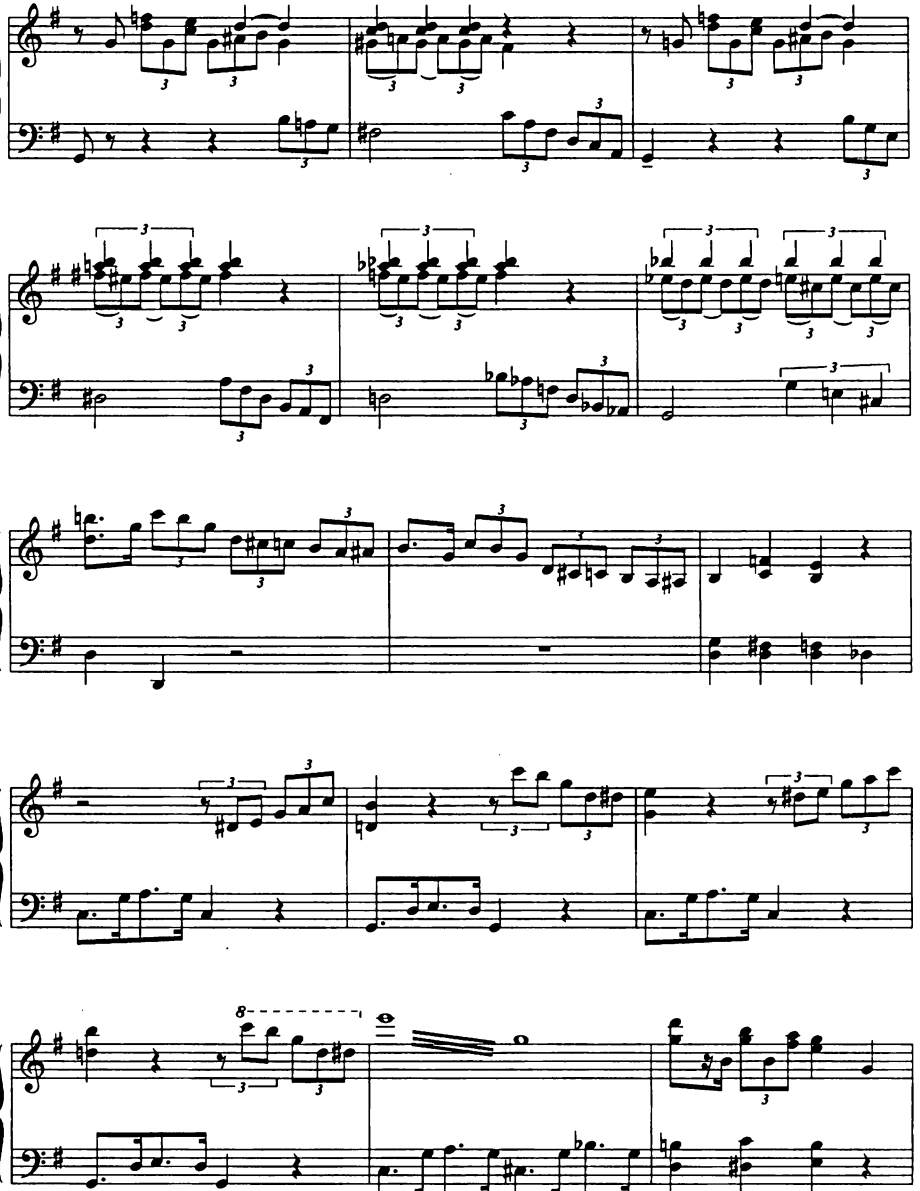
ДЖАЗОВАЯ СОНАТА № 5

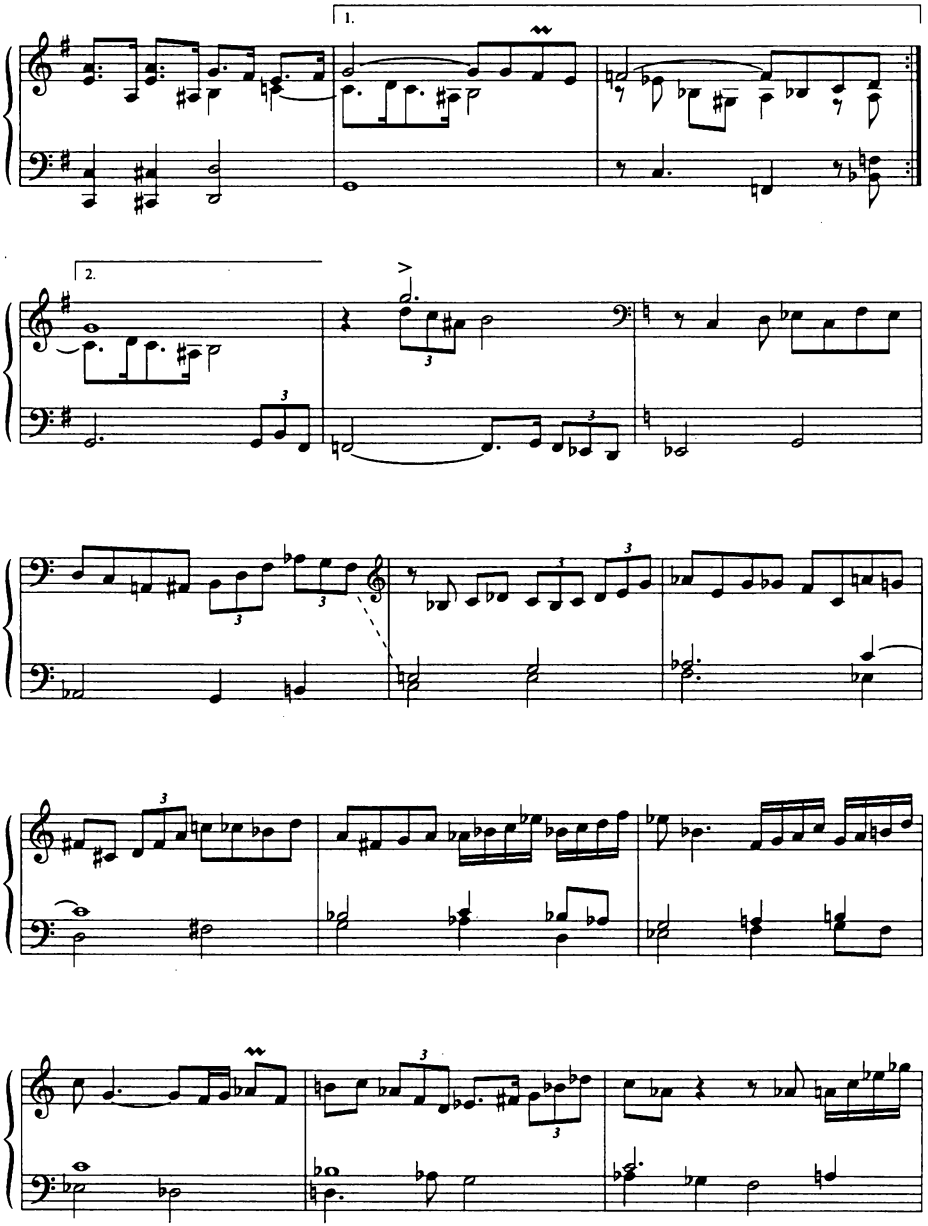


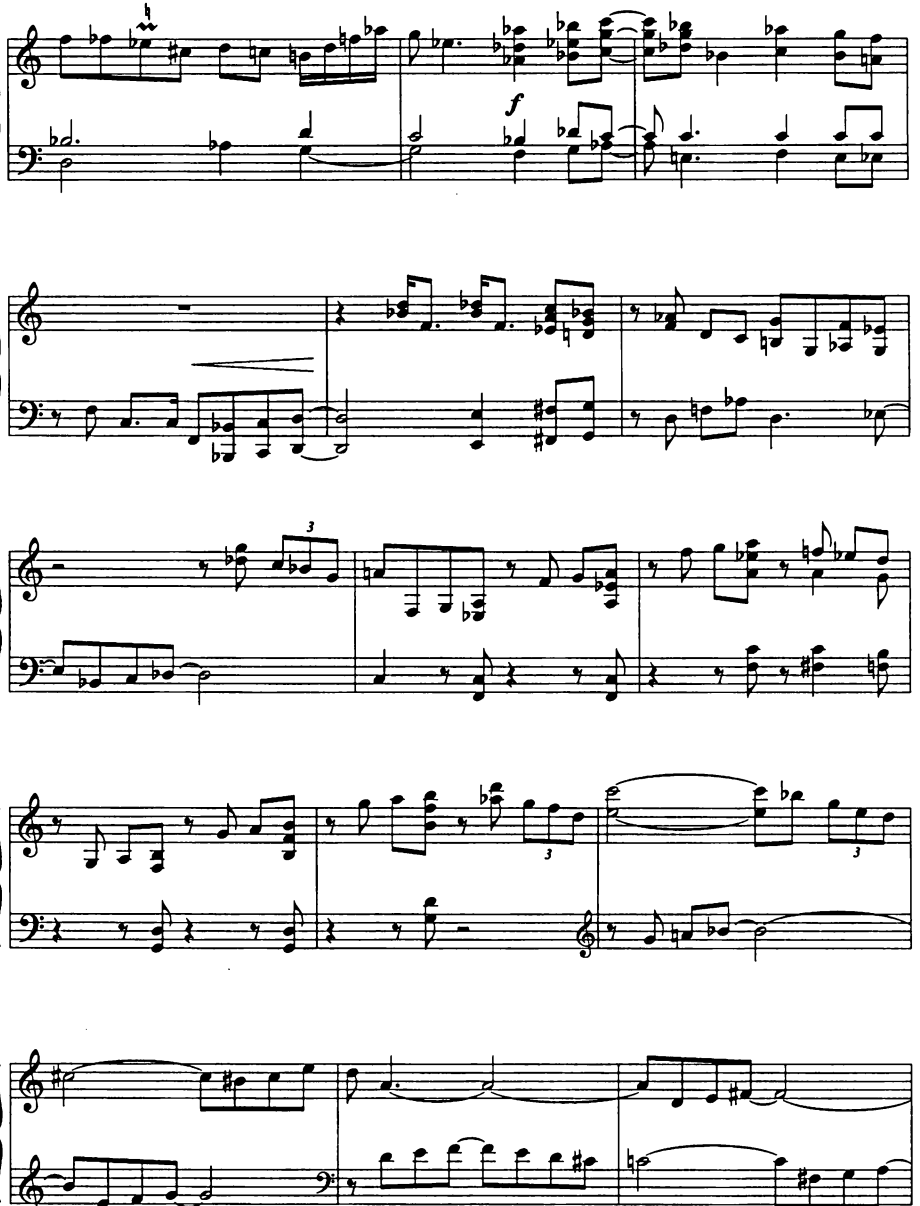


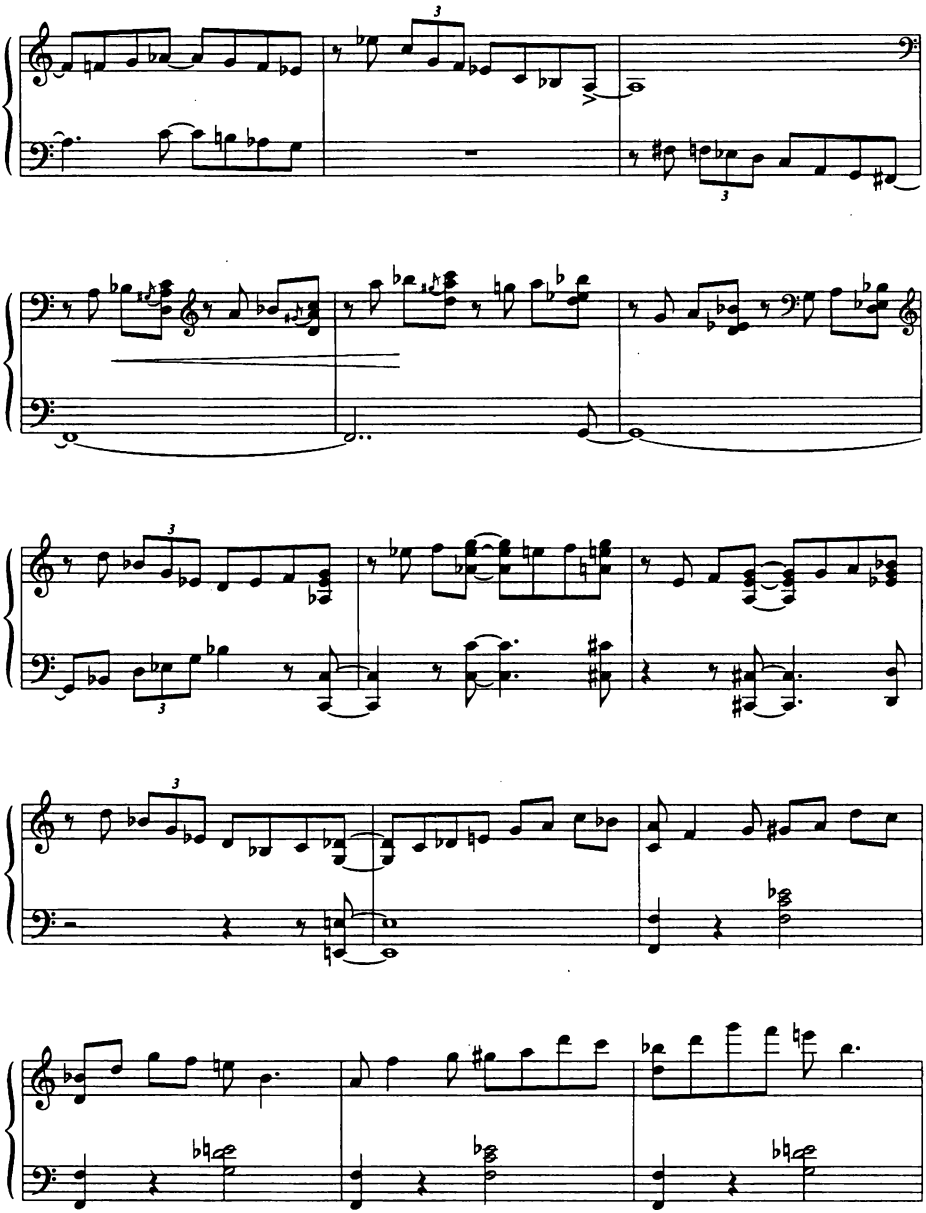

f

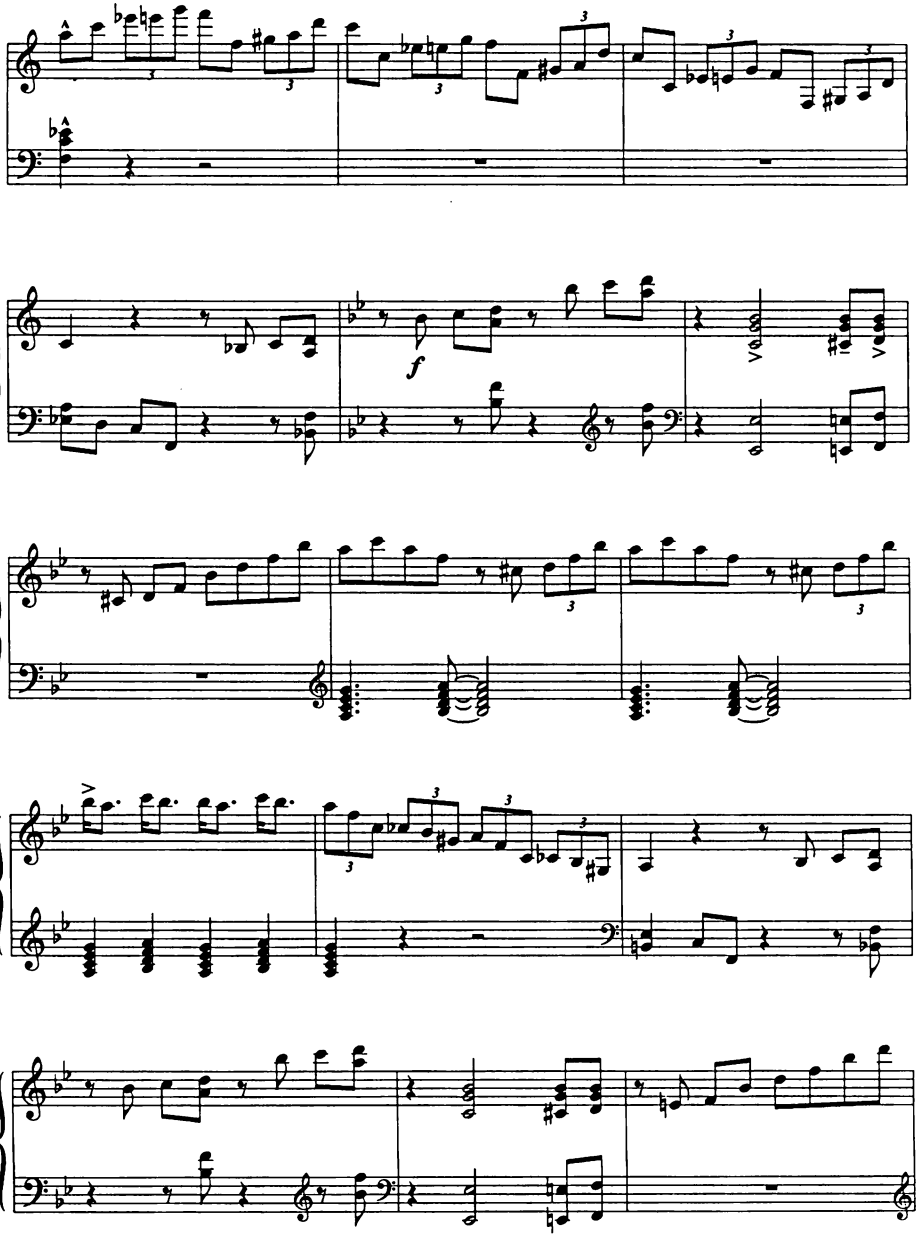

p
f
3
3
3
3
3
3

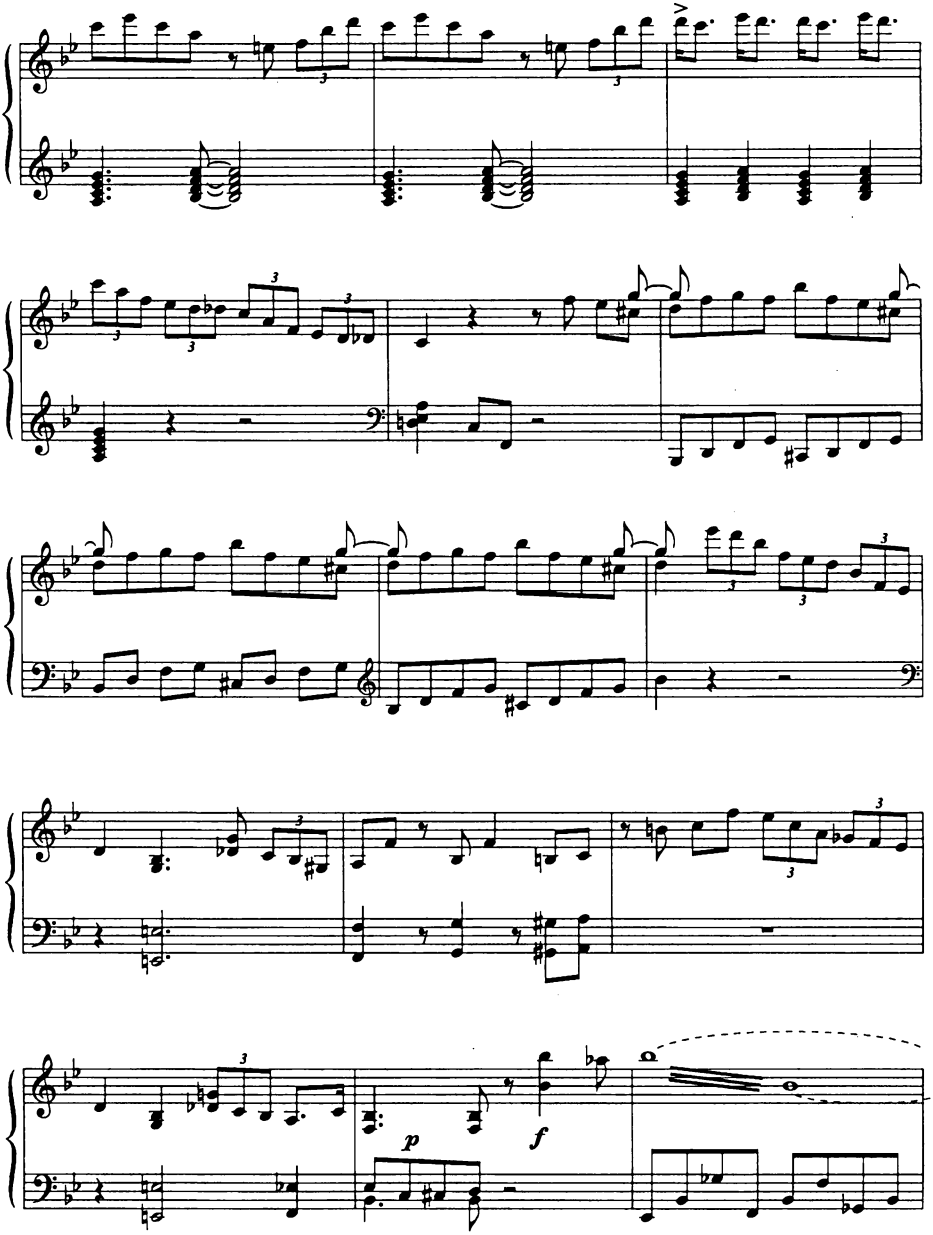


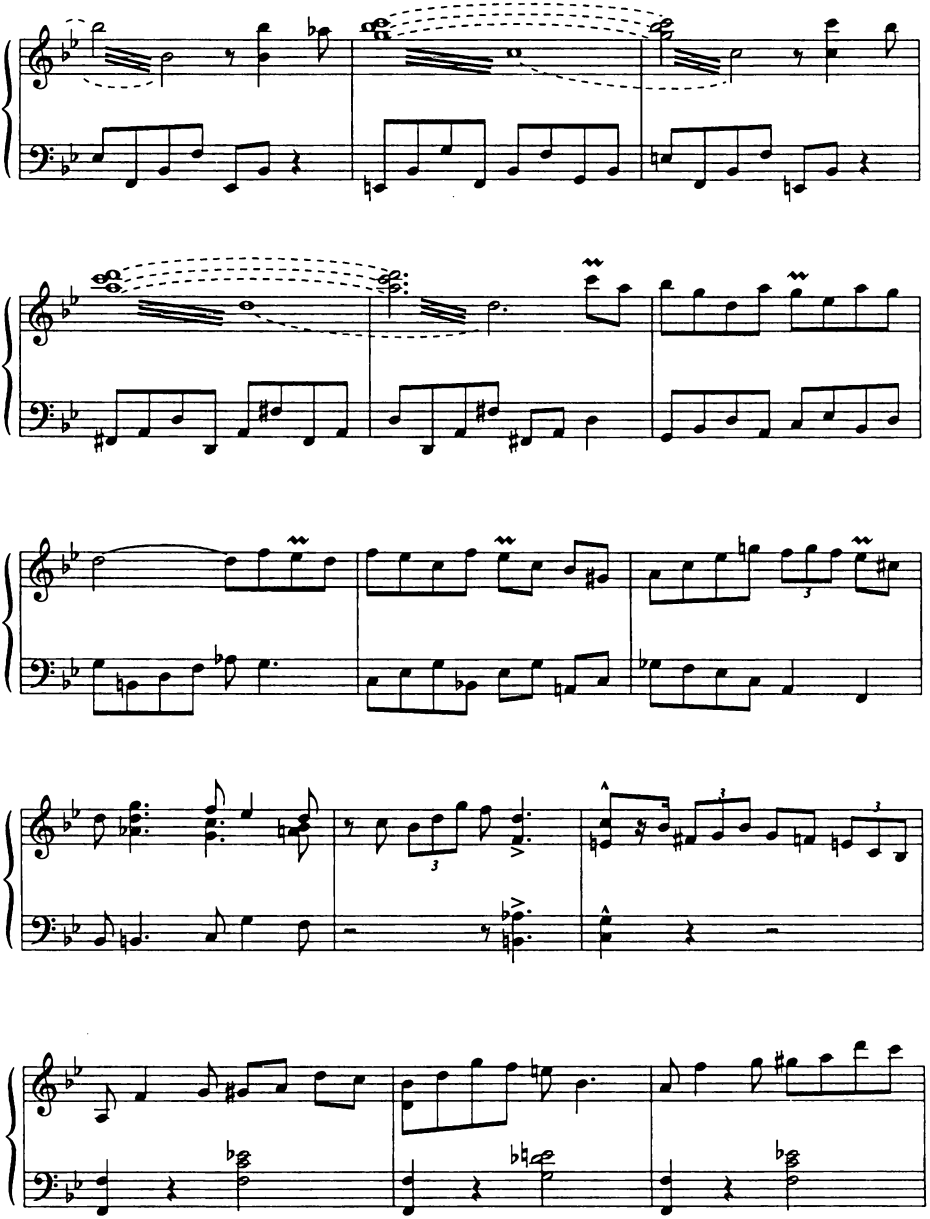

1.
2.

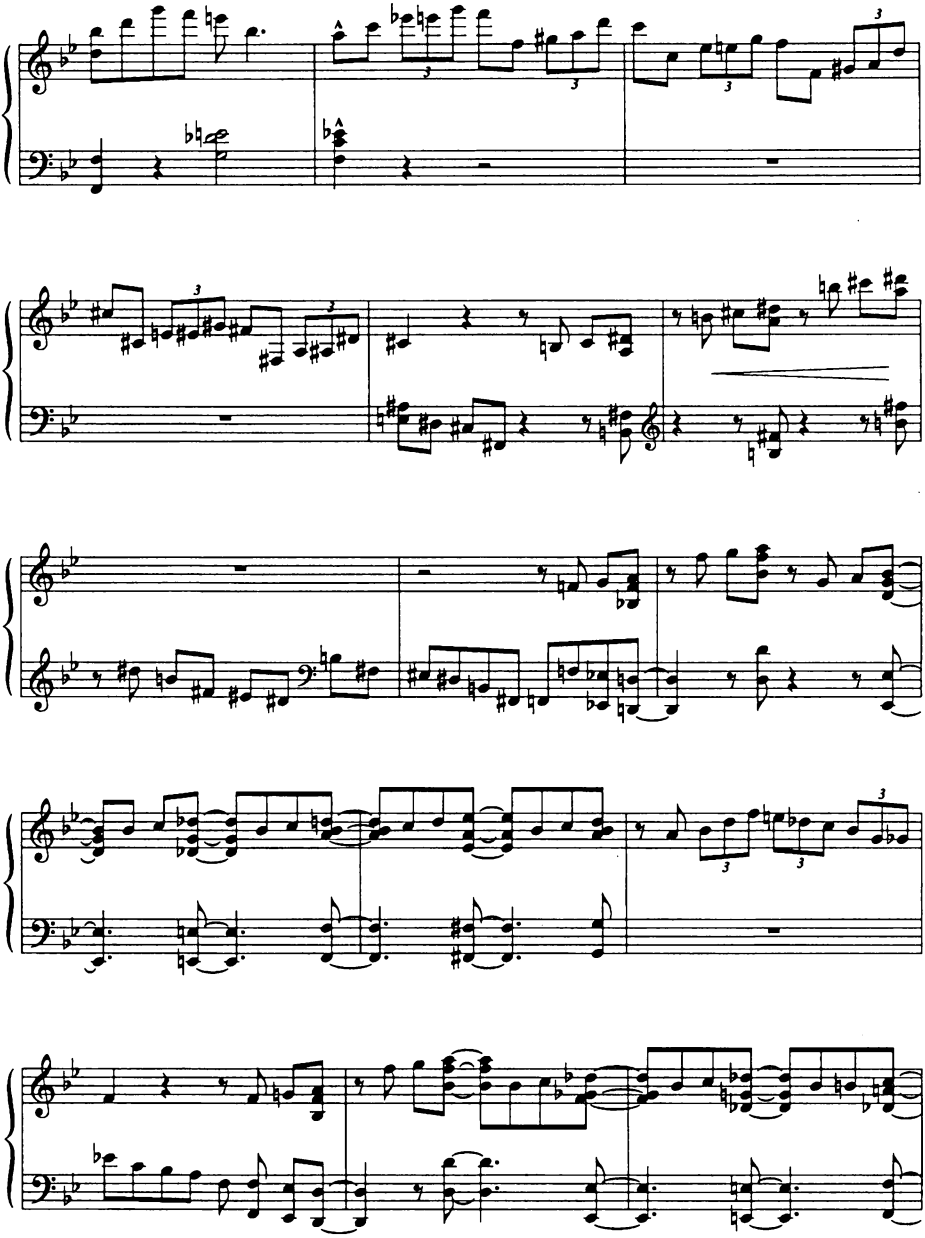

f
3
3
3

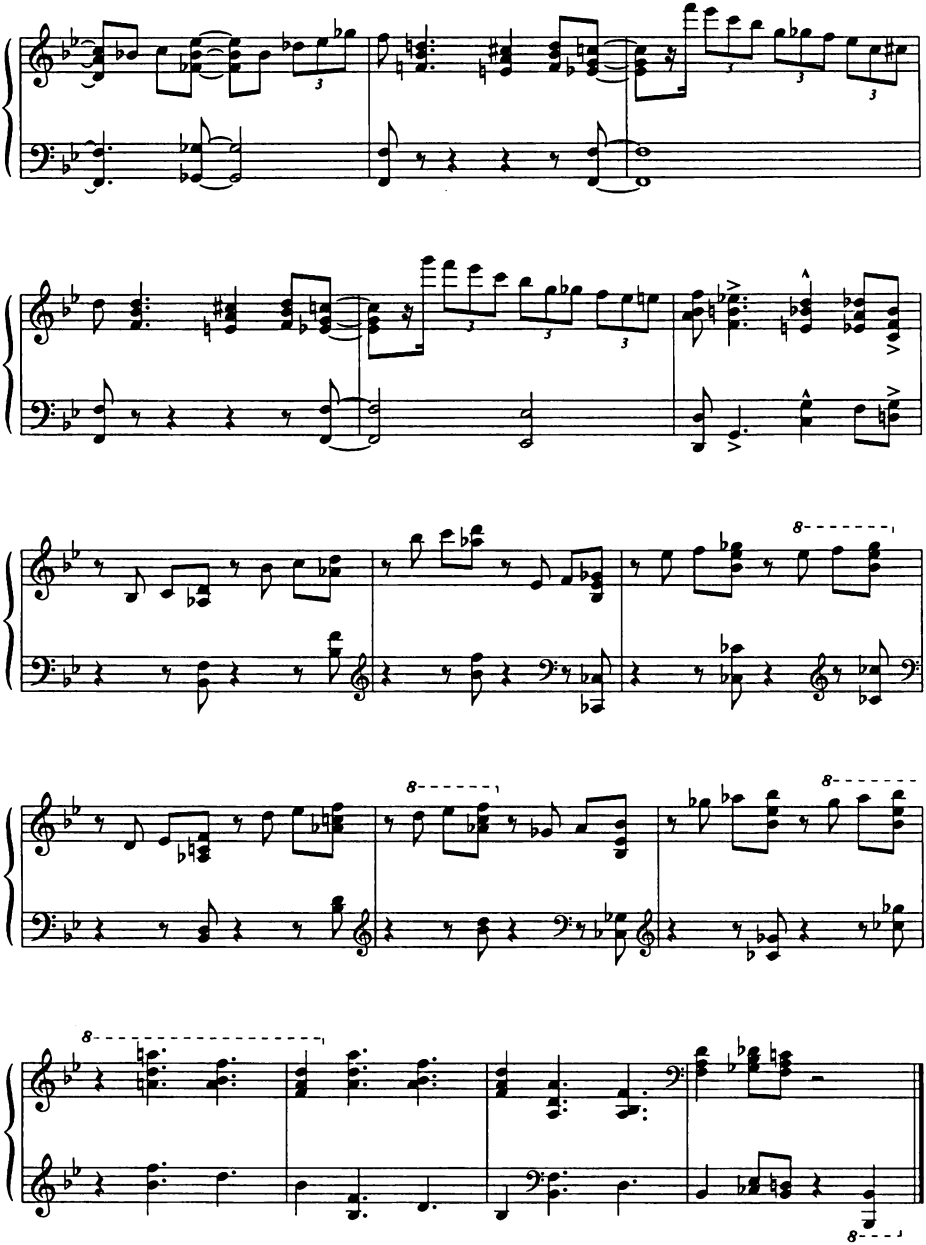





p
f







СОДЕРЖАНИЕ

1. Слово издателя.....1

2. Джазовая сонатина 1 (соль - минор).....9

3. Джазовая соната №1 (соль - мажор).....21

4. Джазовая соната № 2 (до - минор).....63

5. Джазовая сонатина №3 (фа - минор).....103

6. Джазовая соната №4 (ми - минор)..... 118

7. Джазовая соната №5 (си – бемоль мажор).....136

Юрий Иванович Маркин
Джазовые сонаты
Для фортепьяно
(По классическим моделям)
С приложением записи на компакт-диске

Компьютерный набор нот *В. В.Рыжков.* Компьютерная верстка *В.В. Рыжков.*
Нотный редактор *Ю.И. Маркин.* Выпускающий редактор *В.В. Рыжков.*

Подписано в печать 17. 02. 08 г. Формат 60x90 1/8. Бумага офсетная
Тираж 1500 экз. Заказ №

Издатель Михаил Диков
Телефон: 395-4228; факс: 395-4228