

Дмитро ГАРКАВЕНКО,

orcid.org/0009-0009-2755-8243

викладач кафедри музикознавства та музичної освіти
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) d.harkavenko@kubg.edu.ua

ФЕНОМЕН ГАРМОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ БІЛЛА ЕВАНСА

Стаття присвячена дослідженню феномена гармонічного мислення Білла Еванса як цілісної багаторівневої системи організації музичного мислення. **Метою дослідження** є виявлення основних принципів функціонування гармонічного мислення піаніста й композитора, а також з'ясування взаємозв'язку між тональною організацією, модальним мисленням, гармонічним рухом і колористикою у процесі формування його індивідуального стилю. Особливу увагу приділено гармонічній концепції Білла Еванса, відповідно до якої гармонія постає як процес розширення, що виходить із тоніки та закономірно повертається до неї. Запропоновано трактування цього положення як фундаментального принципу організації його гармонічного мислення, у якому тоніка виконує функцію не лише функціонального, а й смислового центру музичного розвитку. **Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю комплексного переосмислення гармонічної мови Білла Еванса в сучасному музикознавстві. Незважаючи на значну кількість праць, присвячених його виконавському стилю, модальному мисленню та впливу французького музичного імпресіонізму, проблема гармонічного мислення як цілісної системи досі не отримала достатнього теоретичного осмислення. Запропонований підхід дозволяє розглядати окремі гармонічні явища не ізольовано, а як взаємопов'язані компоненти єдиної художньої концепції. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні структурно-функціонального, ладогармонічного, інтонаційного та музично-аналітичного методів. Для виявлення закономірностей гармонічного розвитку використано елементи функціонального, модального та порівняльно-стильового аналізу. Матеріалом дослідження стали композиції та імпровізації Білла Еванса, зокрема «Autumn Leaves», «We Must Believe in Spring», «Peace Piece», «Turn Out the Stars», «Comrade Conrad». **Наукова новизна** статті полягає у розробленні концепції гармонічного мислення Білла Еванса як багаторівневої системи, у якій тоніка визначає смисловий центр музичного розвитку, лад функціонує як механізм гармонічного мислення, гармонічний зворот II–V–I забезпечує просторову організацію гармонічного процесу, а колористика виступає акустичним втіленням цієї системи. Такий підхід дозволяє по-новому інтерпретувати взаємозв'язок функціональної гармонії, модальності та темброво-колеристичних засобів у творчості музиканта. **Висновки.** Гармонічне мислення Білла Еванса є цілісною художньою системою, що формується внаслідок взаємодії тонального центру, модального мислення, функціональної гармонії та колористики. Центральним принципом цієї системи є розуміння гармонії як процесу безперервного розширення тонального простору з подальшим поверненням до тоніки. Ладова організація у творчості музиканта виконує функцію механізму гармонічного мислення, гармонічний зворот II–V–I забезпечує просторову організацію музичного розвитку, а колористичні засоби, сформовані під впливом французького музичного імпресіонізму, визначають індивідуальне акустичне обличчя його стилю. Запропонована концепція розширює сучасні уявлення про природу гармонічного мислення в джазі та може бути використана як методологічна основа для подальших музикознавчих досліджень джазової імпровізації, сучасної гармонії та музичного мислення.

Ключові слова: Білл Еванс, гармонічне мислення, джазова гармонія, модальність, зворот II–V–I, колористика, музичне мислення, імпровізація, музичний імпресіонізм.

Дmytro HARKAVENKO,

orcid.org/0009-0009-2755-8243

Lecturer at the Department of Musicology and Music Education
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) d.harkavenko@kubg.edu.ua

THE PHENOMENON OF HARMONIOUS THINKING BY BILL EVANS

The article explores the phenomenon of Bill Evans's harmonic thinking as an integrated, multi-level system of musical thought organization. **The purpose of the study** is to identify the fundamental principles underlying the functioning of the pianist's and composer's harmonic thinking and to clarify the interrelationship between tonal organization, modal thinking, harmonic motion, and timbral-coloristic expression in the formation of his individual musical style. Particular attention is devoted to Bill Evans's concept of harmony, according to which harmony may be understood as a process of expansion originating from the tonic and ultimately returning to it. This principle is interpreted as the conceptual foundation of his harmonic thinking, in which the tonic functions not merely as a tonal reference point but also as the semantic center of musical development. **The research methodology** is based on the integration of structural-functional,

modal-harmonic, intonational, and analytical methods. The investigation combines functional, modal, and comparative stylistic analyses in order to reveal the principles governing harmonic development. The analytical material includes Bill Evans's compositions and improvisations, particularly «Autumn Leaves», «We Must Believe in Spring», «Peace Piece», «Turn Out the Stars», and «Comrade Conrad». **The scientific novelty** of the study lies in the development of a conceptual model of Bill Evans's harmonic thinking as a multi-level system in which the tonic constitutes the semantic centre of musical development, mode functions as the mechanism of harmonic thinking, the II–V–I progression serves as the principle of spatial organization within the harmonic process, and harmonic colour functions as the acoustic embodiment of the entire system. This approach provides a new interpretation of the relationship between functional harmony, modality, and timbral-coloristic techniques in Bill Evans's musical language. **Conclusions.** Bill Evans's harmonic thinking represents a coherent artistic system resulting from the interaction of tonal organization, modal thinking, functional harmony, and harmonic colour. The central principle of this system is the understanding of harmony as a continuous process of expansion from the tonic followed by its inevitable return. Within this framework, modal organization functions as the mechanism of harmonic thinking, the II–V–I progression provides the spatial organization of musical development, while coloristic devices, shaped by the influence of French musical Impressionism, define the unique acoustic identity of Evans's musical style. The proposed conceptual model broadens current understanding of harmonic thinking in jazz and may serve as a methodological framework for further musicological research on jazz improvisation, contemporary harmony, and musical thought.

Key words: Bill Evans, harmonic thinking, jazz harmony, modality, II–V–I progression, harmonic colour, musical thinking, improvisation, musical Impressionism.

Постановка проблеми. Творчість Білла Еванса належить до найвизначніших явищ джазового мистецтва ХХ століття та істотно вплинула на розвиток сучасної джазової гармонії й імпровізаційного мислення. Його індивідуальний стиль став одним із чинників становлення нового типу гармонічного мислення, у якому функціональна гармонія органічно поєднується з модальністю та колористикою. Водночас гармонічне мислення Білла Еванса як цілісна система досі не отримало належного теоретичного осмислення.

У сучасному музикознавстві гармонічна мова музиканта переважно розглядається через окремі складові: модальне мислення, квартову гармонію, вплив французького музичного імпресіонізму або особливості виконавського стилю. Проте взаємозв'язок тонального центру, модальності, гармонічного руху та колористики як елементів єдиної художньої концепції залишається недостатньо дослідженим.

Особливого значення набуває гармонічна концепція Білла Еванса, відповідно до якої гармонія є процесом розширення, що виходить із тоніки та повертається до неї. Такий підхід дозволяє розглядати тоніку не лише як функціональний, а й як смисловий центр гармонічного мислення, що зумовлює необхідність комплексного дослідження його гармонічної системи.

Аналіз досліджень. Проблематика творчості Білла Еванса широко представлена в сучасному музикознавстві. Важливе місце посідають праці Джина Ліза (Gene Lees), присвячені творчій особистості музиканта та особливостям його естетичних поглядів. Значну цінність становлять також висловлювання самого Білла Еванса, у яких розкриваються його уявлення про природу гармонії, імпровізації та музичного мислення.

Окремі дослідження присвячено модальному мисленню, гармонічній мові, впливу французького музичного імпресіонізму, використанню квартових акордів, нетерцієвих гармоній і тембрової колористики у творчості музиканта. Проте більшість із них аналізує окремі компоненти його стилю. Цілісне трактування гармонічного мислення як єдиної системи, що поєднує тональний центр, модальність, гармонічний рух і колористику, залишається недостатньо розглянутими в наукових працях та дослідженнях.

Окремі аспекти взаємозв'язку модального мислення, гармонії та імпровізаційних процесів були розглянуті нами у попередньому дослідженні, присвяченому ладогармонічним принципам джазової теорії, де було обґрунтовано роль ладогармонічного мислення як основи формування творчої свободи виконавця (Гаркавенко, 2026: 142). У пропонуваній статті зазначені положення отримують подальший розвиток у площині дослідження гармонічного мислення Білла Еванса.

Мета статті – виявлення основних принципів гармонічного мислення Білла Еванса, дослідження взаємозв'язку між тональною організацією, модальністю, гармонічним рухом і колористикою у процесі формування його індивідуального стилю, а також обґрунтування концепції гармонічного мислення як багаторівневої системи організації музичного розвитку.

Завданнями дослідження є проаналізувати гармонічну концепцію Білла Еванса як процес розширення від тоніки з подальшим поверненням до неї, визначити роль тоніки як смислового центру гармонічного мислення; дослідити функції модальності та гармонічного звороту II–V–I в організації музичного розвитку; розкрити значення французь-

кого музичного імпресіонізму у формуванні колористики його стилю; обґрунтувати взаємозв'язок між тональним центром, модальністю, гармонічним рухом і колористикою як складовими єдиної системи гармонічного мислення.

Методологічною основою дослідження є поєднання структурно-функціонального, ладогармонічного, інтонаційного, музично-аналітичного та порівняльно-стильового методів. Їх комплексне застосування дало змогу розглянути гармонічне мислення Білла Еванса як цілісну систему, у якій функціональна гармонія, модальність, гармонічний рух і колористика взаємодіють, формуючи індивідуальну художню концепцію музиканта.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасному музикознавстві творчість Білла Еванса традиційно розглядається крізь призму його гармонічної мови, модального мислення, фортепіанної фактури та впливу на розвиток сучасного джазу. Водночас більшість досліджень зосереджується на окремих компонентах його стилю – акордових структурах, ладових моделях, імпресіоністичних впливах чи особливостях імпровізації, що не дозволяє повною мірою пояснити цілісність його музичного мислення.

Сам Білл Еванс характеризував власний творчий метод поняттям *harmonic conception* (гармонічна концепція), підкреслюючи роль гармонії як основи музичного мислення. На нашу думку, для осмислення його творчості доцільно використовувати ширшу музикознавчу категорію гармонічного мислення, яка охоплює не лише гармонічні закономірності, а й модальність, принципи імпровізації, колористику, виконавське туше та організацію музичного простору.

У статті гармонічне мислення розглядається як авторська музикознавча категорія, що визначає багаторівневу систему організації музичного мислення, у якій гармонія виступає принципом взаємодії всіх компонентів музичної мови. Такий підхід дає змогу перейти від аналізу окремих гармонічних явищ до цілісного розуміння творчого мислення Білла Еванса.

Ключем до осмислення цієї концепції є вислів самого музиканта, який стверджував, що сприймав всю гармонію як розширення, що виходить із тоніки і повертається до неї (Gottlieb, 1996: 434).

На перший погляд це визначення може сприйматися як узагальнення традиційного функціонального розуміння гармонії. Проте в контексті творчості Еванса воно набуває значно глибшого змісту. Йдеться не лише про закономірності тонального тяжіння, а про фундаментальний принцип організації музичного мислення, у якому

тоніка є не просто функціональним центром, а початком і завершенням безперервного процесу гармонічного розвитку.

Такий підхід принципово відрізняється від традиційного розуміння гармонії як системи функціональних зв'язків між акордами. У творчості Білла Еванса гармонія виконує значно ширшу роль: вона організовує ладовий розвиток, визначає логіку імпровізації, формує темброву палітру звучання та впливає на сприйняття музичного часу й простору. Саме тому гармонічне мислення доцільно розглядати як інтегральний принцип музичного мислення, що об'єднує всі складові художнього процесу.

Запропонований підхід дозволяє виокремити кілька взаємопов'язаних рівнів гармонічного мислення Білла Еванса. Тональний рівень визначає тоніку як смисловий центр музичного розвитку. Ладовий рівень розкриває модальність як механізм гармонічного мислення. Функціональний рівень реалізується через гармонічні моделі, насамперед зворот II–V–I, який у творчості Еванса набуває значення універсального принципу гармонічного руху. Колористичний рівень, сформований під впливом французького музичного імпресіонізму, надає гармонії самостійного тембрового забарвлення, тоді як виконавський рівень охоплює туше, педалізацію та артикуляцію як засоби її художньої реалізації.

Таким чином, гармонічне мислення Білла Еванса постає як багаторівнева художня система, у якій функціональна гармонія, модальність, імпровізація, тембр і виконавська техніка утворюють єдине смислове поле. Саме цілісність цієї системи, а не окремі гармонічні новації, визначає унікальність його мистецтва та пояснює його визначальний вплив на розвиток сучасної джазової музики.

Одним із ключових понять, що характеризують процес творчого становлення Білла Еванса, є інтроспекція. Розмірковуючи про природу професійного розвитку музиканта, він зазначав, що йому завжди імпонували люди, які сформувалися завдяки самозаглибленню та великій відданості справі (Reeves, 2007: 254). У цьому висловлюванні інтроспекція постає не як психологічна риса особистості, а як метод художнього самопізнання, що передбачає постійне осмислення власного слухового досвіду. Для Еванса процес професійного зростання нерозривно пов'язаний із внутрішньою рефлексією, яка стає необхідною передумовою формування індивідуального музичного мислення.

Не менш показовим є другий компонент наведеної цитати – *dedication* (відданість). Для Білла Еванса художня зрілість не була наслідком

виключно природної обдарованості. Навпаки, музикант неодноразово наголошував на визначальній ролі тривалої й систематичної праці. Характеризуючи становлення власної гармонічної мови, він зазначав, що дуже наполегливо працював над своєю гармонічною концепцією, тому що не мав дуже доброго слуху. (Gottlieb, 1996: 426). Незважаючи на певну авторську самоіронію, це висловлювання має важливе методологічне значення. Воно свідчить, що сам Еванс розглядав свою гармонічну концепцію не як наслідок виняткових природних здібностей, а як результат тривалого аналітичного й художнього пошуку. Отже, гармонічне мислення формується як процес свідомого конструювання власної музичної мови.

Особливого значення набуває ставлення Еванса до самої природи джазового мистецтва. Формулюючи власне розуміння імпровізації, музикант підкреслював, що джаз – це не те, що ти граєш, а те, як ти це граєш (Gottlieb, 1996: 426). У контексті запропонованої концепції ця теза набуває значно ширшого значення, ніж звичайне визначення виконавського стилю. Вирішальним стає не набір гармонічних засобів, а принципи їхнього творчого використання. Саме тому гармонічне мислення Білла Еванса доцільно розглядати як динамічний процес художньої організації музичного матеріалу, а не як сукупність окремих гармонічних прийомів.

Формування цієї системи було б неможливим без глибокого звернення до європейської академічної традиції. Відомо, що Білл Еванс ґрунтовно вивчав творчість Клода Дебюссі, Моріса Равеля та інших композиторів, гармонічна мова яких відкривала нові можливості організації музичного простору. Водночас значення цього впливу не слід зводити до запозичення окремих акордових структур чи фактурних моделей. Значно важливішим стало засвоєння нового способу слухового мислення, у межах якого гармонія сприймається не лише як функціональна система, а й як самостійна художня цінність. Саме тому імпресіоністична традиція визначила не стільки гармонічний словник Білла Еванса, скільки принципи його художнього мислення.

Невід'ємною складовою цієї системи стало також унікальне фортепіанне туше Білла Еванса. Дослідники й сучасники музиканта неодноразово відзначали делікатність його звуковидобування, тонку динамічну градацію та прозорість фактури. У цьому контексті туше постає не лише виконавською характеристикою, а й важливим засобом реалізації гармонічного мислення. Гармонія в інтерпретації Еванса існує не тільки як теоретична конструкція, а як акустичне явище, художній зміст

якого формується завдяки тембру, динаміці, педалізації та якості дотику до клавіатури.

Отже, генеза гармонічного мислення Білла Еванса є результатом взаємодії кількох взаємопов'язаних чинників: інтроспекції як способу художнього самопізнання, свідомої професійної праці, творчого переосмислення європейської академічної традиції та постійного вдосконалення виконавської майстерності. Їхній синтез сформував цілісну художню систему, у якій гармонія перетворюється на універсальний принцип організації музичного мислення. Саме ця система стала підґрунтям тих ладових, функціональних і колористичних процесів, які будуть розглянуті в наступних розділах дослідження.

Однією з найхарактерніших ознак гармонічного мислення Білла Еванса є принципово нове трактування ладу. У традиційній музичній теорії лад розглядається насамперед як система звуковисотних відношень, що забезпечує організацію мелодичного матеріалу та визначає характер тонального середовища. У джазовій практиці ХХ століття лад також часто виконує функцію джерела мелодичного матеріалу для імпровізації над певним акордом. Проте творчість Білла Еванса демонструє значно ширше розуміння модальності. Лад у його музиці перестає бути лише звуковисотною моделлю і набуває функції механізму, за допомогою якого організовується сам процес гармонічного мислення.

Особливе місце у його гармонічній системі посідають лади, похідні від мелодичного мінору. Серед них найважливішим є лад локрійський другого типу – шостий лад мелодичного мінору (сі–до#–ре–мі–фа–соль–ля–сі). У сучасній джазовій теорії цей лад традиційно пов'язують із напівзменшеними септакордами, однак у творчості Білла Еванса його функція є значно ширшою. Використання цього ладу забезпечує не лише відповідність гармонічній структурі акорду, а й формує особливу якість мелодичного руху. Підвищений другий ступінь пом'якшує характерний для традиційного локрійського ладу інтонаційний конфлікт між основним тоном і малою секундою, завдяки чому імпровізаційна лінія набуває більшої пластичності та природності.

Водночас характерною особливістю гармонічного мислення Еванса є відсутність жорсткої прив'язаності до однієї модальної моделі. Поряд із локрійським ладом другого типу він активно використовує і традиційний локрійський лад, якщо цього потребує художня логіка розвитку. Така практика свідчить про те, що вибір ладу визначається не теоретичними схемами, а конкретною

звуковою ситуацією. Іншими словами, лад не диктує музичне мислення, а стає його інструментом.

Подібний принцип простежується й у використанні альтерованого та зменшеного ладів. У творчості Білла Еванса вони не існують як ізольовані звуковисотні конструкції. Навпаки, між ними виникає безперервний процес взаємодії, який забезпечує поступовий розвиток гармонічної напруги. Альтерований лад концентрує максимальний ступінь функціональної нестійкості домінантового акорду, тоді як зменшений лад відкриває нові можливості для її подальшого колористичного осмислення. Завдяки цьому ладові переходи стають не механічною зміною звукорядів, а способом організації музичної драматургії.

Показовим прикладом такого підходу є імпровізація Білла Еванса у композиції «Autumn Leaves» з альбому «Spring leaves» (1976). У гармонічному звороті II–V–I музикант використовує різні модальні структури відповідно до функціонального розвитку гармонії. Над напівзменшеним септакордом природно реалізуються можливості локрійського ладу другого типу, над домінантовим септакордом із альтерованими ступенями ($\sharp 9$, $b9$) – альтерований лад, тоді як розв’язання в мінорну тоніку відкриває перспективу використання зменшеного звукоряду як засобу подальшого мелодичного розвитку. Таким чином, зміна ладів відбувається не заради демонстрації модального різноманіття, а відповідно до внутрішньої логіки гармонічного процесу.

Важливо підкреслити, що у творчості Білла Еванса лад не замінює функціональну гармонію,

а поглиблює її. Модальні структури не руйнують функціональних зв’язків між акордами, а розширюють їхні виражальні можливості, надаючи кожній гармонічній функції індивідуального інтонаційного забарвлення. Саме тому гармонічне мислення Еванса поєднує функціональну визначеність із надзвичайною модальною свободою.

У цьому полягає одна з принципових відмінностей його творчого методу від поширеного у джазовій педагогіці підходу, за якого кожному акорду відповідає певний «правильний» лад. Для Еванса лад ніколи не був самоціллю. Він становив лише один із можливих способів художнього осмислення гармонії, а його вибір визначався насамперед логікою музичного розвитку та слуховим результатом.

Аналіз ладової організації у творчості Білла Еванса дає підстави сформулювати важливий теоретичний висновок. Якщо у традиційній музичній теорії лад є об’єктом музичного мислення, то у творчості Еванса він перетворюється на його спосіб. Інакше кажучи, Білл Еванс не використовує лад для побудови імпровізації, він мислить ладом. Саме ця особливість, на нашу думку, визначає специфіку його гармонічного мислення і пояснює органічне поєднання функціональної логіки, модальної свободи та художньої цілісності.

Таким чином, ладова організація у творчості Білла Еванса виконує значно ширшу функцію, ніж це традиційно прийнято в музичній теорії. Вона стає механізмом функціонування гармонічного мислення, який забезпечує єдність тональ-



Рис. 1. Білл Еванс. «Autumn Leaves», 69–110 такти
(з нотного видання: Еванс, 2020: 24)

ного центру, функціонального розвитку, імпровізаційної свободи та колористичного багатства звучання. Саме через лад гармонічне мислення переходить із рівня теоретичної концепції у безпосередню художню практику, формуючи індивідуальний стиль одного з найвизначніших джазових піаністів XX століття.

Після аналізу ладової організації як механізму функціонування гармонічного мислення закономірно постає питання про принципи його динамічної реалізації. Якщо лад визначає спосіб, у який організовується гармонічне мислення, то наступним рівнем його функціонування стає гармонічний рух. У творчості Білла Еванса цей рух набуває окремого значення завдяки переосмисленню одного з фундаментальних елементів джазової гармонії – гармонічного звороту II–V–I. На відміну від традиційного трактування, у його творчості цей зворот є не лише засобом функціонального розв'язання, а стає універсальним механізмом організації музичного простору.

У джазовій теорії гармонічний зворот II–V–I традиційно розглядається як основна функціональна модель, що забезпечує підготовку та розв'язання тоніки. Саме ця послідовність визначає логіку більшості гармонічних процесів у джазовій музиці та нерідко називається її «золотим ходом». Проте аналіз творчості Білла Еванса свідчить, що музикант істотно розширює функціональні можливості цього гармонічного комплексу. У його композиціях та імпровізаціях зворот II–V–I перестає бути локальною кадансовою формулою й перетворюється на універсальний принцип організації гармонічного розвитку.

У творчості Білла Еванса гармонічний розвиток не обмежується рухом у межах близькосторіднених тональностей. Навпаки, використовуючи послідовності II–V–I, композитор створює безперервний процес гармонічного переміщення, у якому кожен новий тональний центр стає початком наступного етапу розвитку. Завдяки цьому музичний простір набуває відкритого характеру, а модулювання перестає сприйматися як окремий композиційний прийом і стає природною формою гармонічного мислення.

Одним із найпереконливіших прикладів такого підходу є композиція «Turn Out the Stars». Гармонічний аналіз твору демонструє, що Білл Еванс використовує послідовності II–V–I для стрімкого переходу між віддаленими тональними центрами. Упродовж порівняно невеликого музичного фрагмента гармонічний розвиток охоплює такі далекі тональності, як до мажор, мі-бемоль мажор, соль мажор, сі мажор. З позицій традиційної функціональної гармонії подібна тональна траєкторія могла б сприйматися як різка зміна гармонічного плану. Проте у творчості Еванса вона зберігає внутрішню логіку завдяки тому, що кожне нове тональне середовище підготовлене попереднім гармонічним зворотом II–V–I. У результаті слухач сприймає гармонічний розвиток як єдиний безперервний процес, а не як сукупність окремих модуляцій.

Ще виразніше принцип просторового гармонічного мислення виявляється у композиції «Comrade Conrad». Тут модулювання перестає бути епізодичним композиційним засобом і стає основою драматургії твору. Головна тема послідовно транспонується до тональностей мінорної

Turn Out The Stars

Lyric by
GENE LEES

Music by
BILL EVANS

Medium Ballad

Turn out the stars, Turn out the stars.
Let eternal darkness hide me. If I can't have you beside me,
But out their fire Their end - less eden - dar

Рис. 2. Білл Еванс. «Turn Out the Stars», 1–12 такти
(з нотного видання: Еванс, 1996: 80)

домінанти, а подальший розвиток відбувається через систематичний рух квінтовым колом. Кожне нове проведення теми не лише змінює її висотне положення, а й розширює гармонічний простір композиції. Лише після одинадцяти проведень тема повертається до початкової тональності, завершуючи масштабний цикл гармонічного розвитку. Таким чином, повернення до тоніки постає не як формальне кадансове завершення, а як закономірний результат тривалого процесу гармонічного розширення, що повністю відповідає концепції, сформульованій самим Біллом Евансом.

Отже, у творчості Білла Еванса гармонічний зворот II–V–I виконує значно ширшу функцію, ніж це прийнято вважати у традиційній джазовій теорії. Він перестає бути лише формулою функціонального розв'язання гармонічної напруги й перетворюється на універсальний механізм організації музичного простору. Саме через цей гармонічний зворот композитор здійснює переміщення між різними тональними центрами, зберігаючи цілісність музичного розвитку.

Після аналізу тонального центру, ладової організації та просторової логіки гармонічного розвитку закономірно постає питання про звукове втілення цієї системи. Саме колористика формує акустичний образ гармонії, перетворюючись у творчості Білла Еванса з тембрового засобу на один із фундаментальних компонентів його гармонічної концепції.

Важливу роль у формуванні цього художнього мислення відіграло глибоке зацікавлення Білла Еванса європейською музикою першої половини XX століття, насамперед творчістю Клода

Дебюссі та Моріса Равеля. Сам музикант неодноразово наголошував, що ретельно вивчав їхню гармонічну мову, прагнучи зрозуміти не окремі акордові структури, а сам принцип організації звучання. Саме тому вплив французького імпресіонізму доцільно розглядати не як сукупність стилістичних запозичень, а як засвоєння нового способу слухового мислення.

Для гармонічної мови Дебюссі характерне послаблення традиційної функціональної логіки на користь колористичної виразності. Паралельний рух акордів, використання модальних структур, цілотнової гами, пентатоніки, нерозв'язаних дисонансів і квартово-квінтових співзвуч створюють гармонічний простір, у якому кожне звучання сприймається не лише як функція, а як самостійна темброва подія. Саме цей принцип художнього мислення знайшов глибоке переосмислення у творчості Білла Еванса.

Показовим прикладом є використання паралельних акордових комплексів і відкритих інтервальних структур, що асоціюються з фортепіанною фактурою Дебюссі. Подібно до того, як у прелюдії «La Cathédrale engloutie» («Затонулий собор») паралельний рух акордів формує відчуття просторової глибини, у гармонічній мові Білла Еванса такі фактурні принципи створюють ефект акустичної відкритості, у якій кожен акорд сприймається як окремий колористичний образ. При цьому запозичуються не конкретні гармонічні формули, а спосіб слухового сприйняття звукового простору.

Не менш важливим є використання модальних структур, характерних для імпресіоністичної

..X.



Рис. 3. Клод Дебюссі. «La Cathédrale engloutie», 1–7 такти
(з нотного видання: Дебюссі, 1972: 40)

Peace Piece

BILL EVANS



Рис. 4. Білл Еванс. «Peace Piece», 1–7 такти (з нотного видання: Еванс, 1996: 52)

музики. Дебюссі активно звертався до цілотнової гами, пентатоніки та архаїчних ладів, відходячи від традиційної мажорно-мінорної системи. У творчості Білла Еванса ця тенденція отримує нове продовження через використання ладів мелодичного мінору, альтерованих і зменшених структур, а також модального мислення загалом.

Особливе значення має і використання акордових структур із секундовими співзвуччями та кластерами. Такі вертикалі, що часто трапляються у фортепіанній музиці Дебюссі, набувають нового художнього змісту у творчості Еванса. Вони вже не лише створюють темброву насиченість, а формують особливий тип гармонічного звучання, у якому напруження виникає завдяки внутрішній взаємодії звуків усередині акорду, а не лише через його функціональне положення.

Одним із найяскравіших прикладів такого підходу є композиція «Peace Piece». Майже весь твір побудований на чергуванні двох гармонічних опор – *Imaj7* та *V9sus*. Відсутність традиційного функціонального розвитку компенсується безперервною зміною фактури, регістру, динаміки й колористичних відтінків. Саме тому музичний час у «Peace Piece» сприймається не як послідовність функціональних подій, а як безперервне акустичне розгортання одного гармонічного простору.

Важливо підкреслити, що колористика у творчості Білла Еванса нерозривно пов'язана з його унікальним фортепіанним туше. Завдяки тонкому контролю динаміки, педалізації, артикуляції та звуковидобування гармонія постає не лише як послідовність акордів, а як цілісний акустичний процес. У цьому сенсі туше є не тільки виконавською характеристикою, а й одним із компонентів гармонічного мислення.

Отже, колористика завершує сформовану Біллом Евансом систему гармонічного мислення. Якщо тоніка визначає її смисловий центр, лад забезпечує механізм функціонування, а гармонічний зворот II–V–I організовує просторовий розвиток, то колористика формує індивідуальний акустичний образ цієї художньої концепції.

Висновки. Проведення дослідження дозволило розглянути гармонічне мислення Білла Еванса як цілісну багаторівневу систему організації музичного мислення, у якій взаємодіють функціональна гармонія, модальність, просторова логіка гармонічного розвитку та колористика.

Доведено, що гармонічна концепція музиканта сформувалася на перетині академічної європейської традиції та джазової імпровізаційної практики. Її основою є розуміння гармонії як процесу розширення, що виходить із тоніки та закономірно повертається до неї. У цьому контексті тоніка постає не лише функціональним, а й смисловим центром музичного розвитку.

Встановлено, що ладова організація у творчості Білла Еванса виконує функцію механізму гармонічного мислення, тоді як гармонічний зворот II–V–I забезпечує його просторову організацію, уможливаючи органічне переміщення між різними тональними сферами. Колористичний вимір, сформований під впливом французького музичного імпресіонізму та реалізований через індивідуальне фортепіанне туше, завершує цю систему, визначаючи її акустичний образ.

Гармонічне мислення Білла Еванса розглядається як багаторівнева художня система, у якій тоніка визначає смисловий центр, лад забезпечує механізм функціонування, гармонічний зворот II–V–I реалізує просторову організацію музич-

ного розвитку, а колористика формує її звукове втілення.

Запропонований підхід розширює сучасні уявлення про природу гармонічного мислення в джазі

та може бути використаний у подальших музикознавчих дослідженнях, присвячених джазовій імпровізації, сучасній гармонії та взаємодії академічної й джазової музичних традицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаркавенко Д. Ладогармонічні принципи джазової теорії та їх вплив на формування творчої свободи виконавця. Науковий збірник «Актуальні питання гуманітарних наук». 2026. Вип. 95. Том 1. С. 141–146.
2. Горват І. Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації : навч. посіб. Київ : Музична Україна, 1980. 120 с.
3. Baker D. Advanced Improvisation. Chicago : Maher Publication, 1983. 255 p.
4. Evans B. Omnibook for Piano. Milwaukee, WI : Hal Leonard, 2020. 360 p.
5. Gottlieb R. Reading Jazz: A Gathering of Autobiography, Reportage, and Criticism from 1919 to Now. New York : Vintage Books, 1999. 1068 p.
6. Rawlins R., Bahha N. E. Jazzology. Bluemound : Hal Leonard Inc., 2005. 269 p.
7. Reeves S. Creative Jazz Improvisation. Fourth edition. Pearson. New Jersey : Prentice Hall, 2007. 362 p.
8. Solymos P. Claude Debussy Préludes. Budapest : Editio Musica, 1972. 54 p.
9. Terefenko D. Jazz Theory. From basic to advanced study. New York : Taylor & Francis, 2014. 432 p.
10. Wetzel P. Bill Evans Fake Book. New York : Ludlow Music, 1996. 102 p.

REFERENCES

1. Harkavenko D. (2026) Ladoharmonichni pryntsyipy dzhazovoi teorii ta ikh vplyv na formuvannia tvorchoi svobody vykonavtsia. [Modal-Harmonic Principles of Jazz Theory and Their Influence on the Formation of the Performer's Creative Freedom] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: naukovyi zbirnyk, 95(1). 141–146. [in Ukrainian].
2. Horvat I., Vasserberher I. (1980). Osnovy dzhazovoi interpretatsii. [Basics of jazz interpretation]. Muzychna Ukraina, Kyiv. 120. [in Ukrainian].
3. Baker D. (1983) Jazz Improvisation. A Comprehensive Method for all Players. Frangipani Press, Bloomington. 133.
4. Evans B. (2020). Omnibook for Piano. Hal Leonard, Milwaukee, WI. 360.
5. Gottlieb R. (1999). Reading Jazz: A Gathering of Autobiography, Reportage, and Criticism from 1919 to Now. Vintage Books, New York. 1068.
6. Rawlins R., Bahha N. E. (2005) Jazzology. Hal Leonard Inc., Bluemound. 269.
7. Reeves S. (2007) Creative Jazz Improvisation. Fourth edition. Pearson. Prentice Hall, New Jersey. 362
8. Solymos P. (1972). Claude Debussy Préludes. Editio Musica, Budapest. 54.
9. Terefenko D. (2014) Jazz Theory. From basic to advanced study. Taylor & Francis, New York. 432
10. Wetzel P. (1996). Bill Evans Fake Book. Ludlow Music, New York. 102.

Дата першого надходження статті до видання: 20.07.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.08.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 02.09.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

