

© Ма Цзунвэй, 2026

УДК 78.03

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-128-140

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КИТАЙСКИМИ КОМПОЗИТОРАМИ ЭЛЕМЕНТОВ ДЖАЗА И БЛЮЗА В СОВРЕМЕННЫХ ХОРОВЫХ АРАНЖИРОВКАХ ПОПУЛЯРНЫХ ПЕСЕН

Ма Цзунвэй¹

¹ Белорусская государственная академия музыки, Минск, 220030, Республика Беларусь

Аннотация. Одной из ведущих тенденций современной китайской хоровой музыки является стилистическая многоликость. Стремление китайских авторов расширить ее звуковую палитру приводит к обращению к жанрам как европейской, так и афроамериканской музыки. В центре внимания автора статьи проблема интерпретации китайскими композиторами элементов джаза и блюза в аранжировках популярных песен. Аналитическое рассмотрение музыкального текста ряда сочинений свидетельствует об ассимиляции авторами композиторских приемов, присущих данным музыкально-стилевым моделям. Воссоздание стилизованных моделей в китайской хоровой музыке осуществляется методом стилизации и тембровой имитации – мимикрии и ономотопии – в нескольких направлениях на уровне: а) сохранения первичной модели произведения – «соло – сопровождение»; б) оркестрово-ориентированного подхода к хоровой фактуре, что обуславливает усложнение внутренней структуры произведения и трактовку вокальных партий как аналогов инструментальных групп симфонического оркестра; в) композиторского письма. Среди композиторских приемов ведущим проводником обозначенных жанров становится ритмическая организация мелодических линий через вкрапление характерных элементов блюзовой и джазовой ритмики, а также активное использование джазовых гармоний (расширенных септаккордов, септаккордов с квартой или секундой, часто не требующих разрешения) с опорой на разветвленную систему гармонических замен, нормативное квартетное гармоническое движение, объединение аккордов в блоки независимо от их структуры и тонально-функциональной принадлежности. Носителями характеристик стилизованных моделей выступают и специфические приемы исполнения: «скэт-вокал» и вокальная перкуссия.

Ключевые слова: хоровая аранжировка, композиторские приемы, стилизация и тембровая мимикрия

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ма Цзунвэй. Особенности интерпретации китайскими композиторами элементов джаза и блюза в современных хоровых аранжировках популярных песен // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 3. С. 128–140. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-128-140.

FEATURES OF CHINESE COMPOSERS' INTERPRETATION OF JAZZ AND BLUES ELEMENTS IN MODERN CHORAL ARRANGEMENTS OF POPULAR SONGS

Ma Zongwei¹

¹ Belarusian State Academy of Music, Minsk, 220030, Republic of Belarus

Abstract. One of the defining trends of contemporary Chinese choral music is its stylistic diversity. The aspiration of Chinese composers to expand its sonic palette has led to the incorporation of stylistic features drawn from both European and African American musical traditions. This article examines the interpretation of jazz and blues

elements by Chinese composers in choral arrangements of popular songs. An analytical study of a number of musical works demonstrates the assimilation of compositional techniques characteristic of these stylistic models. The recreation of stylistic models in contemporary Chinese choral music is achieved through methods of stylistic and timbral imitation, including mimicry and onomatopoeia, in several dimensions: (a) preserving the original structural model of the work, namely the “solo-accompaniment” pattern; (b) adopting an orchestral approach to choral texture, which results in a more complex internal structure and in the treatment of vocal parts as analogues of the instrumental sections of the symphony orchestra; and (c) employing specific techniques of compositional writing. Among the compositional techniques, the principal means of conveying the characteristics of these genres are the rhythmic organization of melodic lines through the incorporation of characteristic elements of blues and jazz rhythm, as well as the extensive use of jazz harmony, including extended seventh chords and seventh chords containing added fourths or seconds, often functioning without conventional resolution. These harmonic devices rely on an elaborate system of harmonic substitutions, normative circle-of-fifths progressions, and the grouping of chords into blocks regardless of their internal structure or tonal-functional affiliation. The stylistic characteristics of these models are further conveyed through distinctive performance techniques, including scat singing and vocal percussion.

Keywords: choral arrangement, compositional techniques, stylistic and timbral mimicry

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Ma Zongwei (2026), “Features of Chinese composers' interpretation of jazz and blues elements in modern choral arrangements of popular songs”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 128–140. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-128-140.

Общая тенденция к стилистическому обновлению и синтезу в китайском музыкальном искусстве в первой четверти XXI столетия в сфере хорового академического искусства проявилась в создании целого ряда произведений, базирующихся на стилевых принципах современной популярной музыки. Интересная с точки зрения разнообразия приемов композиторского письма, эта хоровая музыка стала привлекательна для изучения. Ряд китайских исследователей (Вэнь Ифэй, Дун Юй, Сюй Мэн и Юй Мэншу), рассматривая ее как относительно самостоятельную часть целостного хорового искусства Китая, обращают внимание на отдельные ее аспекты – ведущие направления формирования поп-музыки в хоровом искусстве, элементы композиторского письма.

Малый круг проанализированных произведений и локализация вопросов их изучения делают актуальным исследование, посвященное хоровым аранжировкам современных популярных произведений, синтезирующих самые разнообразные музыкальные направления. В этом плане особый интерес вызывает опыт китайских авторов в русле обращения к жанрам афроамериканской музыкаль-

ной культуры – джазу и блюзу, которые на протяжении исторического развития обрели устойчивые стилевые черты и явили себя универсальным искусством. Изучение ключевых аспектов композиторской техники в китайской хоровой музыке данного сегмента позволяет определить пути обогащения национальной хоровой музыки.

Цель статьи – на основе музыкального анализа текстов хоровых партитур выявить особенности аранжировок популярных песен китайских авторов.

Начало XXI в. в хоровом искусстве Китае характеризуется уникальной ситуацией – активное расширение жанровой и стилевой палитры хоровой музыки а cappella протекает как в ранее сложившихся академическом и фольклорном направлениях, так и в новом эстрадном, постепенно получающем все большее распространение.

Хоровая музыка эстрадного направления представляет собой синтез классической академической хоровой традиции и элементов поп-музыки; которые расширяют границы звучания хора, повышают мотивацию исполнителей и делают репертуар более энергичным, привлекательным

для слушателей. Как своеобразная многоуровневая подсистема, которая формируется вокруг специфических принципов хорового звучания и оркестрово-ориентированного подхода к хоровой фактуре, она объединяет произведения в стиле джаз, блюз и соул¹.

Предстающие в большинстве случаев как свободные хоровые интерпретации (аранжировки) музыки к кино- и телефильмам, художественные обработки эстрадных песен, ориентированные на массово востребованные темы – любовь, юность, ностальгия, основаны на существенном преобразовании исходного звучания первоисточника **методом стилевой и тембровой имитации – мимикрии и ономотопеи**.

Мимикрия как метод представляет собой многогранное явление, охватывающее процессы заимствования, имитации звуковых элементов, стилевых характеристик и выразительных средств. В узком смысле она выступает как технический композиторский прием.

Ономотопея (звукоподражание) в музыке – это и прием подражания реальным звукам, и способ создания звукового образа и особой акустической атмосферы. В акапельной музыке китайских авторов ономотопея выступает как одно из важных выразительных средств, воссоздающих звучание инструментального сопровождения. В ситуации тембровой имитации происходит подмена одного тембра другим, однако, как отмечает О. Усачева «...”след”, или “образ”, тембра остается благодаря... типовым комплексам, которые и становятся его “заместителями” в новых тембровых условиях» (2020, с. 175).

Хоровые аранжировки как образцы переосмысления или адаптации оригинала к конкретным условиям исполнительского состава «всегда сопровождаются попытками «встраивания» тех или иных композиционных приемов в иерархию

терминологически множественной системы трактовки понятий аранжировочно-транскрипторской сферы» (Пчелинцев А., 2019, с. 38).

Учитывая, что воссоздание (копирование, перенос) стилевой модели в музыке – это процесс выбора или имитации структурно-семантических прототипов, определяющих художественное стилевое своеобразие музыкального произведения, анализ музыкального языка хоровых произведений предполагает концентрацию внимания на слагаемых синтеза и вопросах организации целого, где многое зависит от художественного замысла композитора, его творческой индивидуальности.

Исследование аранжировок китайских авторов указывает на *сохранение первичной модели произведения* – «*соло – сопровождение*», и дифференциацию хоровой фактуры на две составляющие: линию мелодии и линию (пласт) сопровождения, предназначенную для хоровой группы. Необходимость переложения и мимикрирования исходного звучания оркестрового сопровождения для хорового коллектива детерминирует обращение композиторов к особому, *оркестровому, типу мышления*. Китайские авторы все чаще трактуют вокальные партии как аналог инструментальных групп симфонического оркестра, что приводит к усложнению внутренней структуры произведения и усилению вертикально-горизонтальных связей.

В образцах китайской хоровой музыки данного сегмента мелодия всегда занимает центральное положение и, как правило, обладает ярко выраженной тематичностью. Ядро мелодии последовательно сохраняется в произведении и усиливается за счет повторения; оставаясь легко узнаваемой даже при обработке.

Мелодия часто является носителем выбранного композитором стиля. Например, в произведении «Найти себя»

(слова и музыка Тао Чжэ), написанном в стиле блюз, композитор в первую очередь обращается к блюзовой ритмике, характерными чертами которой являются обилие синкопированных ритмов и импровизационность. Причем ритмическая импровизационность проявляется как в горизонтальном (мелодическом), так и вертикальном (гармоническом) направлениях, что придает звучанию гибкость и нарушает строгую четырехдольность метра (приложение, пример 1). Для джазовой мелодии песни «Ночной жасмин» (музыка Яо Мин, аранжировка Лю Вэньи) характерны краткие повторяющиеся мотивы, синкопы, паузы (приложение, пример 2).

В хоровой партитуре мелодия чаще всего поручается солисту или излагается в партии высоких голосов (сопрано, тенор), занимая в экспозиции произведения верхний уровень фактуры.

В отдельных случаях (особенно в произведениях в стиле блюз) композиция произведения может строиться по структуре «отклик–ответ»², когда мелодия и поэтический текст могут излагаться двумя или тремя исполнителями. Например, солистом и одной из хоровых партий, как в аранжировке У Хао песни «Свернутый занавес» Хо Цзуна. Сохраняя относительную мелодическую самостоятельность, партия сопрано, вокализируя текст, вступает в полифонический диалог с солистом (приложение, пример 3). Их взаимодействие придает экспрессию и подчеркивает импровизационное начало музыкального произведения.

Прием текстового диалога через повтор коротких фраз, ключевых слов текста в разных хоровых партиях можно увидеть в аранжировке Дун Вэньхао песни Чжоу Цзелуня «Воздушный шар признания» (приложение, пример 4).

Кроме того, тема или ее отдельный фрагмент могут появляться в различных голосах многоголосной хоровой партиту-

ры. Например, в аранжировке Ван Тяньсяна песни «Изогнутая луна» (слова и музыка Ли Хайина), а также в переложении Чжао Ифань песни Дэйви Чана «По крайней мере, у меня есть ты».

Партия сопровождения достаточно часто формируется по принципу гомофонно-гармонической поддержки мелодии. Среди основных приемов ее организации можно выделить оstinatность. Основная особенность такого типа сопровождения заключается в регулярном, циклическом повторении определенного ритмического или интонационного мотива на протяжении фрагмента либо в его вариативном повторе при сохранении базовой структуры, что формирует устойчивый ритмический фон произведения. Например, в хоре Тао Чжэ «Наша история» для мужского состава (приложение, пример 5) партия первого тенора развивается на фоне ритмически организованного звучания квартета нижних голосов. За счет постоянного повторения ритмического рисунка с пунктиром на первой доле создается стабильная и упругая опора для главной мелодической линии.

В джазовой аранжировке Сюй Цуна популярной песни «Дай мне поцелуй» Ван Фулина (приложение, пример 6) ритмическая организация партии аккомпанемента отходит от традиционной логики равновесия сильных и слабых долей и строится на равномерном восходящем движении, смещенном на долю, с подчеркиванием слабых долей. Трио сопровождающих голосов формирует ритмическое оstinато, которое закрепляется за каждой тематической репризой, образуя сквозную форму произведения.

Помимо гомофонно-гармонической поддержки сольного проведения темы, в ряде хоровых произведений пласт сопровождения предстает как многослойная система, как полифония взаимодействующих голосов, где каждая хоровая партия имеет свою мелодическую линию,

что позволяет отразить в хоровой партии наибольшее количество деталей оркестровой. Подобная стратегия не только обогащает звуковую палитру, придавая ей пространственную многослойность, но и усиливает драматургическую выразительность произведения.

Образцом такого вида хоровой партии может служить нотная запись хорового произведения «Байкал» (музыка Ли Цзяня, аранжировка У Хао) (приложение, пример 7).

Выступая в роли «виртуальных оркестровых инструментов», хоровые партии нередко наделяются определенными функциями. Например, в вышеназванном произведении в тт. 10–12 (приложение, пример 8) партии сопрано и тенора, подобно скрипкам, ведут основную мелодическую линию; меццо-сопрано и альты, тембрально созвучные альтовой (смычковой) группе, образуют внутренний связующий слой; баритоны и басы, по типу и по способу звуковедения близкие к партиям контрфагота и контрабаса, формируют нижний регистровый фундамент произведения, выполняя функцию гармонической опоры.

Интересный прием изложения басовой партии в хоровой аранжировке Тао Чжэ, «Ночной жасмин» (приложение, пример 9) указывает на имитацию партии контрабаса. Этот прием заимствован из традиции исполнения блюза. Его характерными чертами являются акцентированное триольное движение, инверсия ударений, синкопированная ритмика. Несмотря на то что триольность претерпевает трансформацию, так как композитор помещает ее в четырехдольный метр, внутренний пульс и характерный ритм «шафл» (триольные восьмые перемежаются паузой) сохраняются. Обращение композитора при этом к приему «скэт-пения» – особой вокализации слогов *du*, *lu*, *ba-dom*, позволяет имитировать акустическое звучание контрабаса.

В контексте организации ритмического движения, как маркера стиля блюз, и использования приема звукоподражания (ономатопеи) в хоровой аранжировке, интересен опыт использования вокальной перкуссии в партии сопровождения. Vocal Percussion – это специально выделенная вокальная партия (чаще всего партия низких мужских голосов – басов), отвечающая за ритм³. Его основная задача — имитация ударной установки (например, бас-барабан, малый барабан, хай-хэт, тарелки и др.), служащая для поддержки общей гармонии и структуры песни. Для ее вокального оформления (скэт-пения) используются сочетания согласных звуков *ts*, *pf*, *bm*. Отметим, что вокальная перкуссия предполагает полноценную интеграцию в вокальный ансамбль исполнителей, согласуясь на уровне: громкости, точности ритма и гармонии. В качестве примера применения композитором вокальной перкуссии назовем партию баса в тт. 7–16 (приложение, пример 10) произведения Сюй Мэн «Если будет следующая жизнь».

Стоит подчеркнуть, что для рельефной имитации инструментального звучания композиторы нередко предлагают артистам хора использовать особые способы исполнения мелодических линий – различные виды несловесной вокализации, включая гласные звуки (*a*, *o*, *y*, *u*, *э*), шипящих согласных (*ш*, *с*), а также различные слоговые модели (*дум*, *ба*, *та*, *ду*, *ла* и др.). Такие приемы позволяют подчеркивать ритмическую организацию фактуры.

Наряду с обозначенными вариантами организации сопровождения композиторы используют прием его динамизации в конце произведения. В процессе повторения тематических разделов музыкальный материал сопровождения начинает трансформироваться, приобретает иную ритмическую и интонационную организацию, что предотвращает монотонность, возникающую при однообразии повторе-

ний, и усиливает образность и внутреннюю экспрессию произведения. Подобного рода изменения можно наблюдать в тт. 10–11 и 42–44 в партии теноров и басов в музыкальной ткани хоровой аранжировки Дун Вэньхао песни Чжоу Цзелюня «Воздушный шар признания» (приложение, примеры 11, 12).

Одним из узнаваемых стиливых элементов, широко используемых в современных аранжировках китайских авторов, являются цепочки септаккордов, включающие и расширенные⁴ септаккорды, и септаккорды с квартой или секундой, ибо наиболее характерной особенностью гармонии является ее фоническая характеристика – диссонантная красочность. Различные диссонантные созвучия могут следовать одно за другим на протяжении музыкальной фразы, не требуя обязательного разрешения.

Например, последовательность септаккордов наблюдается в аранжировке Цай Ильяна песни Хэ Гоцзе «Красная стрекоза» (приложение, пример 13), доминантовый нонаккорд расцвечивает музыкальную ткань «В ожидании весеннего ветра» Тао Чжэ.

В качестве примера с использованием доминантового септаккорда с квартой (V7sus4) и субдоминантового септаккорда с секундой (IVsus2) укажем акапельное произведение Тао Чжэ «Наша история». Особое фактурное изложение обозначенных аккордов в данном произведении – в мелодическом расположении получило в китайской литературе название «подвесные аккорды» (термин Го Пэна (2017, с. 210). «Фактура с разложенными аккордом восходит к арпеджированной аккордовой технике». В популярном хоровом письме аккордовые звуки расчленяются и разворачиваются в восходящем или нисходящем мелодическом движении, образуя непрерывный ритмико-интонационный рисунок. Подобный способ письма усиливает динамический импульс

музыки посредством ритмического разложения, создает ощущение постоянного звукового течения и обеспечивает устойчивое структурное развитие произведения» (Вэнь Хайлянь, 2010, с. 63).

Следует отметить органичное сочетание пентатоники с красочными усложненными аккордами. Для этого, как отмечает А. Рогачев, есть все основания: «Базисные звукояры аккордов имеют в своем составе различное количество пентатоник, которые могут быть вычленены из звукояры и использованы для построения мелодической линии. Такая линия лучше согласуется с аккордами типа малый минорный, малый мажорный и большой мажорный септаккорды» (2000, с. 45).

Образцом взаимодействия пентатоники с усложненной аккордикой может служить обработка Вэй Сяотун «Гоняясь за облаками и луной» (музыка Жэнь Гуана (приложение, пример 14)). Использование функциональной гармонической схемы с доминантсептаккордом (*e-gis-h-d*) позволило (наряду с другими элементами – типом мелодии, импровизационностью) успешно преобразовать традиционную кантонскую песню «Гоняясь за облаками и луной» в джазовой стилистике.

Относительно стиливых признаков джаза можно отметить опору на широкую, разветвленную систему гармонических замен и принцип объединения аккордов в блоки. Согласно данному принципу, любой аккорд независимо от его структуры и тонально-функциональной принадлежности, может входить в один из трех внутренне замкнутых блоков, причем, все блоки имеют постоянную звуковысотность и нумерацию. Примером блоковой организации гармонии может служить аранжировка Ли Яньчжэнь песни «Где весна» Пань Чжэньшэня (приложение, пример 15). В первый блок входят аккорды с опорными тонами; *f-a-c*. Во второй – с тонами; *f-a-c-e*. В третий – с тонами; *f-a-c-es*. Группа заменимых аккордов

в каждом из трех блоков объединяется родством на основе цепных, параллельных и одноименных связей мажора-минора.

Выделяя характерные композиторские приемы, следует отметить наличие нормативного движения аккордов, присущих джазовой традиции, в хоровых произведениях.

Например, типичный пример кварто-квинтового гармонического оборота можно наблюдать в песне «Бухта Пэнху моей бабушки» (композитор Е Цзясю, аранжировка Чэнь Сяосяо) в тт. 15–16 (приложение, пример 16). В данном фрагменте движение идет от тонического аккорда (Т) к доминантовому (D), образуя функциональное движение с устойчивой тональной направленностью. Одновременно это отражает широко распространенную в популярной музыке структуру кварто-квинтового гармонического цикла.

Подобное нормативное кварто-квинтовое гармоническое движение в несколько измененном ритме наблюдается в аранжировке Цай Ильяна песни Оохаси Такуя «Старый мальчик» (приложение, пример 17).

Встречаются и строго параллельные кварто-квинтовые обороты секвентного типа: например, в хоровой аранжировке Чжао Ифана песни Чэнь Сяосяо «Сердце на сердце» (приложение, пример 18) или в хоровой аранжировке Чжао Ифана песни «Когда» (музыка Чжуан Лифань и Го Вэньсянь) (приложение, пример 19). При этом в них соединяются аккорды одинаковой структуры: малые минорные септаккорды.

Нередко в хоровых произведениях в нормативном движении кварто-квинтовый ход басовой партии заменяется нисходящим полутоновым движением, которое связывает последовательность из двух-трех аккордов различных функций. Например, в песне Ли Яньчжэнь «Где весна» в тт. 1–4 гармония строится на основе тонического аккорда (Т) и развивается с изменением седьмой ступени следу-

ющим образом: F – Fmaj7 – F7 – Dm – C (Т → Т → Т (с доминантовой функцией) → Т → D) В басовой линии при этом формируется нисходящая последовательность *f–e–es–d–c*, создавая заметное линейное движение баса (см. приложение, пример 15).

В хоровой партитуре можно встретить и целотоновое строго параллельное движение, присущее джазу, например, в хоровой аранжировке Э. Илунь произведения Вэн Цинси «Луна представляет мое сердце» (приложение, пример 20).

Анализируя тональный план хоровых произведений, можно выделить распространенную в джазовых обработках гармоническую последовательность II–V–I. В поп-музыке аккорд II степени часто используют вместо аккорда IV степени, выполняя функцию гармонической цепи S–D–T (субдоминанта – доминанта – тоника). Например, в произведении Тао Чжэ «Наша история» используется не только гармоническая последовательность II–V–I в тональности B dur (II–D–T), но и последовательность, построенная по схеме доминанта – субдоминанта (D7–S) (приложение, примеры 21, 22).

Активное использование элементов джазовой гармонии на уровне разветвленной системы сложных по структуре аккордов, взаимозамены септаккордов, нормативности движения в рамках блоков свидетельствует о внедрении китайскими авторами в хоровые аранжировки джазовой стилиевой модели.

Хоровые аранжировки популярных песен, как сегмент китайской музыкальной культуры первой четверти XXI в., развивались в контексте тенденций современной общемировой музыки. Важным направлением их совершенствования является ассимиляция элементов афроамериканских музыкально-стилевых моделей. Маркером хоровых аранжировок стала интерпретация элементов джаза и блюза, проявляющаяся в специ-

фических принципах хорового звучания и оркестрово-ориентированного подхода к хоровой фактуре.

В хоровых аранжировках популярных песен китайских авторов часто используются: песенная модель «соло-сопровождение», усложненные гармонии; нормативные движения аккордов; скэт-вокал и активное ритмическое сопровождение, усиление выразительности и интерактивности сценического воплощения за счет широкого использования вокальной пер-

куссии, бессемантических звукоподражательных слогов и имитации звучания инструментов, в результате чего человеческий голос функционирует как комплексный музыкальный инструмент, объединяющий мелодические, ритмические и тембровые функции.

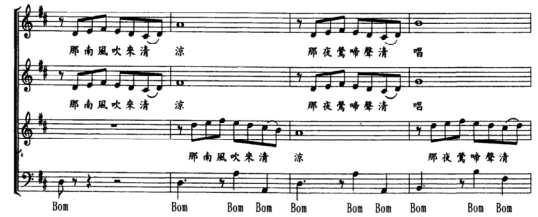
Симулятивное подобие с «текстом-оригиналом», сработанным на основе мимики и ономотопеи, устанавливается не только в интонационной, но и в фактурной и композиционной сферах.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Тао Чжэ. «Найти себя», тт. 18–19 (陶喆. «找自己» [电子资源]. URL: <https://www.panamusicatw.com/products/cy006> (дата обращения: 04.03.2026))



Пример 2. Лю Вэньи. «Ночной жасмин», тт. 9–12 (刘文毅. «夜来香» [电子资源]. URL: <http://nwcs-chorus.jrwang.com/Ye%20Lai%20Xiang.pdf> (дата обращения: 15.02.2026))



Пример 3. У Хао. «Свернутый занавес», тт. 30–34 (吴昊. «贝加尔湖畔» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a201690c4d68/pdf> (дата обращения: 19.03.2026))



Пример 4. Дун Вэньхао. «Воздушный шар признания», тт. 28–32 (董文昊. «告白气球» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a201afeb116a/pdf> (дата обращения: 14.02.2026))



Пример 5. Тао Чжэ. «Наша история»,
тт. 7–10 (陶喆. «我们的故事» [电子资源].
URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a201ff9192f6/pdf>
(дата обращения: 15.03.2026))



Пример 6. Сюй Цун. «Дай мне поцелуй»,
тт. 7–10 (龙雨. «当代阿卡贝拉华语作品的编
创研究» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a209e51e1d16/pdf> (дата обращения: 21.04.2026))



Пример 7. У Хао. «Байкал», тт. 26–28
(吴昊. «贝加尔湖畔» [电子资源].
URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a20215d636e7/pdf> (дата обращения: 03.10.2025))



Пример 8. У Хао. «Байкал», тт. 10–12
(吴昊. «贝加尔湖畔» [电子资源].
URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a20215d636e7/pdf> (дата обращения: 03.10.2025))



Пример 9. Тао Чжэ. «Ночной жасмин», тт. 1–5
(陶喆. «夜来香» [电子资源].
URL: <https://musescore.com/user/79422448/scores/11467837> (дата обращения: 03.12.2025))



Пример 10. Сюй Мэн. «Если будет следующая
жизнь», тт. 7–16 (徐梦. «如果有来生» [电子资
源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a20976a2617c/pdf> (дата обращения: 12.05.2026))



Пример 11. Дун Вэньхао. «Воздушный шар признания», тт. 10–11 (董文昊. «告白气球» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a-201afeb116a/pdf> (дата обращения: 14.02.2026))



Пример 12. Дун Вэньхао. «Воздушный шар признания», тт. 42–44 (董文昊. «告白气球» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a-201afeb116a/pdf> (дата обращения: 14.02.2026))



Пример 13. Цай Илян. «Красная стрекоза», тт. 13–15 (柴乙亮. «红蜻蜓» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a2022a40d64c/pdf> (дата обращения: 07.04.2026))



Пример 14. Вэй Сяотун. «Гоняясь за облаками и луной», тт. 8–10 (龙雨. «当代阿卡贝拉华语作品的编创研究» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a209e51e1d16/pdf> (дата обращения: 21.04.2026))



Пример 15. Ли Яньчжэнь. «Где весна», тт. 1–4 (李彦臻. «春天在哪里» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a2022a40d64c/pdf> (дата обращения: 07.04.2026))



Пример 16. Чэнь Сяосяо. «Бухта Пэнху моей бабушки», тт. 15–16 (晓晓. «外婆的澎湖湾» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a20823a443ee/pdf> (дата обращения: 22.01.2026))



Пример 17. Цай Илян. «Старый мальчик»,
тт. 7–9 (柴乙亮. «老男孩» [电子资源].
URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a208271378ad/pdf> (дата обращения: 17.02.2026)



Пример 18. Чжао Ифань. «Стена сердца»,
тт. 10–11 (赵轶凡. «心墙» [电子资源].
URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a2083fb4ff71/pdf> (дата обращения: 03.12.2025)



Пример 19. Чжао Ифань. «Когда», тт. 19–21
(赵轶凡. «当» [电子资源]. URL:
<https://maipdf.cn/file/dt6a20844125595/pdf>
(дата обращения: 09.01.2026)



Пример 20. Э. Илунь. «Луна представляет
мое сердце», тт. 1–3 (鄂以伦. «月亮代表我
的心» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a20853db145d/pdf> (дата обращения:
22.01.2026))



Пример 21. Тао Чжэ. «Наша история»,
тт. 13–15 (陶喆. «我们的故事» [电子资源].
URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a201ff9192f6/pdf>
(дата обращения: 15.03.2026))



Пример 22. Тао Чжэ. «Наша история»,
тт. 40–41 (陶喆. «我们的故事» [电子资源].
URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a201ff9192f6/pdf>
(дата обращения: 15.03.2026))



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статье будут проанализированы образцы хоровой музыки, представляющие различные стилистические направления популярной музыки. Джазовый стиль: аранжировка Сюй Цун песни «Дай мне поцелуй» (музыка Ван Фулина); в обработке Вэй Сяотуна произведения «Гоняясь за облаками и луной» (музыка Жэнь Гуана); в аранжировке Сюй Мэн песни «Если будет следующая жизнь» (музыка Гэ Фэй); в аранжировке Лю Вэньи песни «Ночной жасмин» (музыка Яо Мина); в произведе-

дении «Где весна» (музыка Пань Чжэньшэна, аранжировка Ли Яньчжэнь); в произведении «Луна представляет мое сердце» (музыка Вэн Цинси, аранжировка Э. Илуня); в аранжировке Ван Тяньсяна песни «Изогнутая луна» (слова и музыка Ли Хайина); в хоровой аранжировке песни «Стена сердца» (музыка Чэнь Сяося). Блюзовый стиль: произведения «Найти себя» и «Наша история»; в хоровой аранжировке песни «Ночной жасмин» (музыка Ли Цзиньгуана, аранжировка Тао Чжэ);

в аранжировке Дун Вэньхао песни Чжоу Цзелюня «Воздушный шар признания»; в аранжировке Чжао Ифая песни «Когда» (музыка Чжуан Лифань и Го Вэньсянь). К стилю соул относятся: песня «Красная стрекоза» (музыка Хэ Гоцзе, аранжировка Цай Иляна). Образцы популярной музыки: произведение «Свернутый занавес» (музыка Хо Цзуна, аранжировка У Хао); произведение «Байкал» (музыка Ли Цзяня, аранжировка У Хао); в аранжировке Цай Иляна песни «Старый мальчик» (музыка Оохаси Такуя); в аранжировке Чжао Ифая песни «По крайней мере, у меня есть ты» (музыка Дэйви Чана); в хоровой аранжировке произведения «Бухта Пэнху моей ба-

бушки» (композитор Е Цзясю, аранжировка Чэнь Сяосяо).

² Структура «отклик-ответ» происходит от англ. *Call and response* – форма взаимодействия между оратором и аудиторией, в музыке попадает под общую категорию антифонии.

³ Во многих случаях в китайском поп-хоре (вокальная перкуссия) ошибочно отождествляют с *beatbox* (битбокс), что является неточным.

⁴ Расширенные аккорды – это аккорды, в которых к септаккорду добавляются дополнительные ступени: девятая, одиннадцатая и тринадцатая звукоряда. Расширения могут включать альтерации и называются измененными расширенными аккордами.

ЛИТЕРАТУРА

Пчелинцев А.В. Аранжировка как инструмент интерпретации первоисточника: к вопросу о типологии композиционных методов в хоровой музыке // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 1. С. 37–45. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aranzhirovka-kak-instrument-interpretatsii-pervoistochnika-k-voprosu-o-tipologii-kompozitsionnyh-metodov-v-horovoy-muzyke> / (дата обращения: 09.01.2026).

Рогачев А.Г. Системный курс гармонии джаза: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. училищ и колледжей. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. 128 с.

Усачева О.В. Тембровая имитация в произведениях российских композиторов второй половины XX века // Манускрипт. 2020. Т. 13, вып. 2. С. 174–179. URL: www.gramota.net/editions/9.html (дата обращения: 20.01.2026).

文海亮, «流行音乐学院系列教材». -长沙: 湖南文艺出版社, 2010. 369 页 (Вэнь Хайлян. Аранжировка из серии учебников школы популярной музыки. Чанша: Хунаньское литературно-художественное издательство, 2010. 369 с.)

郭鹏, «流行音乐基础和声». -合肥: 安徽文艺出版社, 2017. 230页 (Го Пэн. Основы гармонии популярной музыки. Хэфэй: Анхойское литературно-художественное издательство, 2017. 230 с.)

REFERENCES

Guo Peng (2017), *Liuxing yinyue hesheng jichu* [Fundamentals of Popular Music Harmony], Anhui Wenyi Chubanshe, Hefei, 230 p. (in Chin.).

Pchelintsev, A.V. (2019), "Arrangement as a tool for interpreting the original source: on the typology of compositional methods in choral music", *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. Iskusstvo-vedenie* [The cultural life of the South of Russia], no. 1, pp. 37–45, Available at: : <https://cyberleninka.ru/article/n/aranzhirovka-kak-instrument-interpretatsii-pervoistochnika-k-voprosu-o-tipologii-kompozitsionnyh-metodov-v-horovoy-muzyke> (Accessed 09 January 2026). (in Russ.)

Rogachev, A.G. (2000), *Sistemnyi kurs harmonii dzhaza: Teoriya i praktika* [Systematic course of jazz harmony: theory and practice], Gumanit. izd. tsentr VLADOS, Moscow, 128 p. (in Russ.).

Usacheva, O.V. (2020), "Timbre imitation in the works of Russian composers of the second half of the twentieth century", *Manuskript*, Vol. 13, Issue 2, pp. 174–179, Available at: www.gramota.net/editions/9.html (Accessed 20 January 2026). (in Russ.)

Wen Hailiang (2010), *Liuxing yinyue xuexiao jiaocai xilie: Bianqu* [Arrangement from the Popular Music School Textbook Series], Hunan Wenyi Chubanshe, Changsha, 369 p. (in Chin.)

Сведения об авторе

Ма Цзунвэй, аспирант Белорусской государственной академии музыки (Минск) (научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор С.С. Герасимович)

E-mail: 157915922m@gmail.com

Author Information

Ma Zongwei, postgraduate at the Belarusian State Academy of Music (Minsk) (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Professor S.S. Gerasimovich)

E-mail: 157915922m@gmail.com

Поступила в редакцию 04.06.2026

После доработки 04.08.2026

Принята к публикации 08.08.2026

Received 04.06.2026

Revised 04.08.2026

Accepted for publication 08.08.2026