

УДК 78.08; 785.7

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-3>

Гао Дацянь

аспірант кафедри теорії музики,

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0009-3601-1450>

ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ БАЛАДИ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

У статті досліджується жанрова специфіка фортепіанної балади у творчості китайських композиторів на межі ХХ–ХХІ століть. Балада, як фортепіанний жанр, сформувалася в європейській романтичній традиції у творчості Фридерика Шопена й вирізняється лірико-драматичною образністю й вільною формою. У другій половині ХХ століття китайські композитори почали звертатися до цього жанру, поєднуючи європейську модель із національною музичною спадщиною. Мета статті – визначити жанрову специфіку фортепіанної балади у творчості китайських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Проаналізовано три знакові твори: «Баладу» оп. 25 Є Сяогана (1987), цикл «Три гірські балади Південного Юньнаню» Чжан Чжао (1992), «Баладу для фортепіано» Чжу Чан-Лей (2000). Ці композиції демонструють різні підходи до трактування жанру балади: від синтезу романтичних рис і китайського мелосу (Є Сяоган) через опору на ладо-мелодичні елементи фольклору й програмність (Чжан Чжао) до новаторської варіаційної форми з розвиненою поліфонією (Чжу Чан-Лей).

Виявлено, що китайські фортепіанні балади зберегли ключові риси європейського жанру (оповідність, драматизм розвитку, віртуозність, гнучкість музичної форма), а інтеграція народнописаних інтонацій, національних ладів і програмних образів надала їм самобутнього етнокультурного колориту. Кожен композитор знаходить власне трактування баладного жанру: Є Сяоган звертається до національної мелодики, Чжан Чжао – до етнічної образності, Чжу Чан-Лей – до раціонально-поліфонічної концепції твору. Простежено еволюцію жанру в китайській музичній культурі: від експериментальних спроб 1980-х років до утвердження національних рис балади на початку ХХІ століття. Сучасні китайські автори збагатили баладний жанр новими темами, наповнили яскравим образним змістом і композиційними підходами.

Ключові слова: фортепіанна балада, жанрово-стильові особливості, китайські композитори, китайська музична традиція, музична культура, синтез, наративність, музичний твір.

Gao DaQian. The Genre of the Piano Ballade in the Works of Chinese Composers at the End of the 20th and the Beginning of the 21st Centuries

The article explores the genre specificity of the piano ballad in the work of Chinese composers at the turn of the 20th and 21st centuries. The ballad as a piano genre was formed in the European romantic tradition, in the work of Frédéric Chopin, and is distinguished by lyrical-dramatic imagery and free form. In the second half of the 20th century, Chinese composers began to turn to this genre, combining the European model with the national musical heritage. The aim of the article is to determine the genre specificity of the piano ballad in the work of Chinese composers of the late 20th and early 21st centuries. Three landmark works are analyzed: “Ballad” op. 25 by Ye Xiaogang (1987), “Three Mountain Ballads of Southern Yunnan” by Zhang Zhao (1992), and “Ballad for Piano” by Zhu Chang-lei (2000). These works exemplify three distinct approaches to the ballade: Ye Xiaogang synthesizes Chinese melodic idioms with the romantic ballad form;

Zhang Zhao relies on modal folklore elements and programmatic content; and Zhu Chang-Lei employs an innovative variational structure rich in polyphony.

It was found that Chinese piano ballads retained the key features of the European genre (narrative, dramatic development, virtuosity, flexibility of musical form), and the integration of folk song intonations, national modes and programmatic images gave them a unique ethno-cultural flavor. Each composer offers a distinct take on the ballade: Ye Xiaogang fuses Chinese melodic idioms with the Romantic form; Zhang Zhao draws on ethnic imagery; and Zhu Chang-Lei adopts an rational-polyphonic approach. The evolution of the genre in Chinese musical culture is traced: from experimental attempts in the 1980s to the establishment of national features of the ballad at the beginning of the 21st century. Modern Chinese authors have enriched the ballad genre with new themes, images and compositional techniques.

Key words: piano ballade, genre and style features, Chinese composers, Chinese musical tradition, musical culture, synthesis, narrative, musical work.

Вступ. Балада як інструментальний жанр набула популярності в епоху романтизму у творчості видатного польського композитора Фридерика Шопена. Перші зразки жанру започаткували традицію фортепіанної балади, що являла собою програмний одночастинний твір, укладений у вільно трактовану «баладну» форму, що становить варіант сонатної форми. Балади Шопена належать до технічно складних фортепіанних творів і вирізняються наративністю й драматизмом. У них героїко-ліричний зміст поєднаний із новаторським трактуванням музичної форми. У європейській традиції балада для фортепіано – це лірико-драматичний твір з вільною структурою, «розповідь без слів».

Із середини ХХ століття китайські композитори активно освоюють музичні жанри, що склалися в європейській музичній традиції. Це пов'язано із суспільно-політичними умовами, а саме відкриттям Китаю і зверненням до західної музичної культури, що дало змогу митцям інтерпретувати романтичні жанри крізь призму власної культурної спадщини. Хоча фортепіанна балада представлена в Китаї невеликою кількістю творів, однак можемо говорити про своєрідність жанру, що поєднує західну жанрову модель із характерними рисами китайської музичної мови.

Метою статті є визначення жанрової специфіки фортепіанної балади у творчості китайських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Зокрема, аналізуються три знакові твори: «Балада» оп. 25 Є Сяогана, «Три гірські балади Південного Юньнаню» Чжан Чжао й «Балада для фортепіано» (2000) Чжу Чан-Лея. У ході дослідження розглядаються музична мова цих творів, історія їх створення та прем'єр, а також творчі біографії авторів. На основі зіставлення з європейською баладною традицією окреслено спільні й унікальні риси китайської фортепіанної балади.

Матеріали та методи. Жанр фортепіанної балади традиційно розглядається як «розповідь без слів» із поєднанням лірико-епічної наративності й вільної форми (Parakilas, 1992). Сучасні музикознавчі дослідження фортепіанного мистецтва зосереджені на кількох ключових аспектах: міжкультурному синтезі (Yang & Saffle, 2017), розвитку піанізму в контексті національної культури (Cui, 2020; Han, Chen & Tan, 2011) і безпосередньо на жанрі балади у творчості китайських композиторів. Найбільш ґрунтовні роботи в цьому напрямі Zhang & Hu (2022), Rong (2019) і Tang (2019) аналізують виконавські прийоми, поліфонічні конструкції й інтеграцію етнічних музичних мотивів у сучасну китайську фортепіанну баладу. Проте в науковому дискурсі як вітчизняного, так і китайського музикознавства досі відсутні ґрунтовні комплексні дослідження жанрових особливостей китайської фортепіанної балади, що зумовлює актуальність цієї статті.

Результати

Є Сяоган «Балада» ор. 25 (1987)

Є Сяоган (Ye Xiaogang, народ. 1955) належить до покоління китайських композиторів-новаторів, найвідоміший сучасний митець Китаю. Освіту здобув у Центральній консерваторії музики в Пекіні, а згодом продовжив навчання в США в Музичній школі Істмена при Рочестерському університеті. Є Сяоган увібрав досвід двох музичних світів: класичної китайської традиції та західної сучасної композиції. Він працював резидент-композитором і викладав у рідній консерваторії, отримав Першу премію на конкурсі композиторів ім. О. Черепніна, а з кінця 1980-х років заявив про себе як композитор, автор симфонічних творів, камерної музики, саундтреків до кінофільмів і музично-сценічних робіт¹.

Фортепіанна балада Є Сяогана «Балада» ор. 25 створена в 1987 році, у період творчого піднесення композитора. Цей одностайний твір тривалістю близько 6 хвилин є прикладом віртуозної програмної мініатюри, що вимагає від піаніста високої професійної майстерності. «Цей твір ставить високі вимоги перед піаністом завдяки своєму унікальному поєднанню західного стилю оповіді з далекосхідним музичним колоритом»², утворюючи унікальний синтез виражальних засобів.

Твір написаний у вільно трактованій формі, що наближає його до зразка романтичної балади: музика розгортається як розповідь, що ґрунтується на зіставленні контрастних епізодів, від лірично-меланхолійних до стрімких драматичних кульмінацій. Є Сяоган не дотримується суворої сонатної форми, натомість вибудовує структуру на розвитку кількох тематичних зерен, які, переплітаючись у чергуванні, створюють ефект сюжетної драматургії.

Характерною рисою «Балади» ор. 25 є гармонічна мова твору, у якій західна ладова основа збагачена елементами східної модальності. Композитор вводить інтонації китайських народних наспівів, використовує пентатонічні звороти та специфічні звучності. Музична тканина твору відтворює звучання традиційних китайських інструментів (наприклад, гучжена або піпи) у фактурі фортепіано. Водночас драматургія балади наслідує романтичну традицію: від спокійного вступу музика поступово набирає напруження, досягає кульмінації, а тоді повертається до початкового настрою, але вже на новому емоційному рівні. Такий наративний тип розвитку споріднює твір Є Сяогана з баладою Шопена, хоча композитор утілює власні образи, навіяні сучасністю чи особистими переживаннями.

Показово, що одразу після створення «Балада» ор. 25 здобула міжнародне визнання. Світова прем'єра відбулася 24 жовтня 1988 р. у Гонконзі на фестивалі ISCM World Music Days (Дні світової музики Міжнародного товариства сучасної музики)³. Твір виконав відомий американський піаніст-новатор Івар Міхашофф⁴, що свідчить про зацікавленість західних виконавців новою китайською музикою. У баладі Є Сяогана вдало поєдналися загальні риси європейської музичної драматургії та китайського мелосу. Таким чином, твір композитора став одним із перших зразків жанру в китайській музиці, який інтегрований у світовий концертний репертуар.

¹ Ye Xiaogang – Ballad op. 25. *Schott Music*. URL: <https://www.schott-music.com/en/ballad-noc133703.html#:~:text=World%20Premiere%3A>.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Yvar Emilian Mikhashoff (1941–1993) – відомий американський піаніст і композитор, спеціаліст із сучасної класичної музики.

Чжан Чжао «Три гірські балади Південного Юньнаню» (1992)

Чжан Чжао (Zhang Zhao) (народ. 1964) – один із найактивніших сучасних китайських композиторів, у творчості якого поєднані національні мотиви із сучасними композиційними техніками. Він народився в провінції Юньнань, тому з дитинства був занурений у світ фольклорного розмаїття краю. Його любов до народної музики стала підґрунтям формування унікального стилю композитора. Чжан Чжао здобув професійну освіту піаніста й композитора (випускник Центральної музичної консерваторії, 1988) і став професором музичного факультету Центрального національного університету в Пекіні. Його творчість відзначена багатьма преміями. «Він отримав численні нагороди, зокрема «Золотий дзвін», «Веньхуа», «Проект Five Ones», а також багато інших на міжнародних конкурсах, що проводилися в США, Японії та Австралії. Його композиції відзначені як «Неперевершені сучасні твори» ABC Radio Australia та включені до Виставки китайської оркестрової музики, Колекції сторіччя китайської музики та Класики сторіччя китайських фортепіанних сольних творів»⁵. У творах митця органічно поєднуються народнописенні інтонації з оригінальною манерою композиторського письма.

Одним із найбільш показових творів Чжан Чжао в жанрі балади є фортепіанна сюїта «Три гірські балади Південного Юньнаню» (1992). У баладах композитор використовує ладово-ритмічні інтонації фольклору Ї (Yi folk music) південного Юньнаню. Кожна п'єса сюїти має програмну назву й відтворює певний образ гірського життя:

«Діти гір» – перша частина, написана в тричастинній формі, вирізняється своєрідним ладово-тональним забарвленням і нестандартним «строєм» фортепіано, що відтворює специфіку народного інструментального музикування. Музика передає радісні, безтурботні сцени дитячих ігор серед гір, використання простих мелодичних інтонацій і дзвінких регістрів імітують звучання народних інструментів.

«Місяць над горами» – середня частина циклу, укладена у двочастинній формі з рисами варіаційності. Образний світ п'єси характеризує ніжна поетична мелодика, що звучить у світлі місячного сяйва. Її розгортання супроводжують зміни ладового й гармонічного забарвлення, що створюють відчуття примарності й лірики ночі. Основна мелодія проводиться з варіаційними змінами, фактура збагачується за рахунок появи нових голосів і яскравого гармонічного колориту, водночас зберігаючи її народнописенний характер.

«Вогні в горах» – остання п'єса, написана в складній тричастинній формі з рисами сонатності (за способом тонального розвитку). У творі Чжан Чжао створює цілісність композиції за рахунок повернення початкової тональності після модуляцій і контрастного зіставлення епізодів. Музична тканина насичена мінливими ритмами та яскравими темброво-ладовими фарбами, що передають атмосферу народного свята – запальні танці й співи навколо багаття в горах. Ця частина кульмінаційна за динамікою і технічно найскладніша: піаністові потрібно передати енергію танцювальних ритмів, раптові зміни настроїв і фактурне багатство, яке відображає сяйво вогню й радість громади.

Сюїта «Три гірські балади» є яскравим зразком поєднання європейських форм (варіаційність, тричастинність, елементи сонатності) з китайським фольклорним матеріалом. Прем'єра відбулася на початку 1990-х років у Китаї. Твір відзначений премією «Золотий дзвін» (Golden Bell Award) у 2004 році⁶ – однією з найпрестижніших музичних нагород Китаю. Видавництво Schott включило композицію до серії видань сучасної

⁵ Zhao Zhang. *Schott Music*. URL: <https://www.schott-music.com/en/person/zhang-zhao#:~:text=Zhang%20Zhao%20was%20born%20in,During%20this%20time%20he%20started>.

⁶ Zhao Zhang – Piano Suite No. 1 “Three Mountain Ballads of Southern Yunnan”. *Schott Music*. URL: <https://www.schott-music.com/en/piano-suite-no-1-no448897.html#:~:text=Piano%20Suite%20No.%201%20part%20piece%20with>.

фортепіанної музики, що підкреслює міжнародний інтерес до твору. Таким чином, у баладі Чжан Чжао проявилися загальні риси жанру (лірико-епічний наратив, драматична динаміка розвитку) і національна своєрідність (пентатонічні лади, програмні образи китайського села), що робить її однією з репрезентативних китайських фортепіанних балад кінця XX століття.

Чжу Чан-Лей «Балада для фортепіано» (2000)

Чжу Чан-Лей (Zhu Chang-Lei, народ. 1976) представляє молодше покоління китайських композиторів. Він отримав ґрунтовну академічну освіту в Китаї й за кордоном: ступінь бакалавра композиції в Тяньцзіньській консерваторії (2002), магістра (2004), а згодом докторський ступінь (PhD) у 2008 році в Національній музичній академії ім. Чайковського в Україні⁷. Під час навчання Чжу Чан-Лей перейняв традиції як китайської музики, так й української композиторської школи. «Коли Чжу писав свою «Баладу» у 2000 році, він працював під керівництвом Олександра Красотова, всесвітньо відомого українського композитора та лауреата багатьох міжнародних премій з композиції, який викладав композицію в Тяньцзіньській консерваторії музики з 1999 року до своєї смерті у 2007 році... Однак Чжу вийшов за рамки свого наставника, застосувавши в «Баладі» інноваційні контрапунктичні прийоми, унікальні для його стилю»⁸. Саме за порадою О. Красотова молодий композитор звернувся до жанру балади й поставив собі за мету створити твір із лаконічною тематичною основою, розвиненою через серію новаторських варіацій.

«Балада для фортепіано» Чжу Чан-Лея завершена у 2000 році й стала дипломною роботою митця. Композитор говорив: «Моя мета для створення цієї балади – мати лаконічну та вишукану тему з її різними новаторськими варіаціями протягом усього твору»⁹. Цей твір написаний у формі теми з варіаціями. В основі лежить одна головна тема (лаконічний мелодичний зворот, інтонаційне «зерно» балади), яка піддається глибокому поліфонічному розвитку у 20 варіаціях. Такий масштабний варіаційний цикл триває понад 15 хвилин і становить великий виклик для виконавця, адже потребує виняткової технічної майстерності й доброї музичної пам'яті для опанування складної багатоголосної фактури. Чжу Чан-Лей продемонстрував високий рівень володіння технікою контрапункту, розвиваючи традиції Й.С. Баха в контексті музичної мови ХХІ століття¹⁰.

Музична тканина балади поєднує традиційну форму фуґи й сучасні композиційні прийоми. Композитор у варіаціях використовує класичні поліфонічні техніки: пряму і зворотну інверсію теми, канон, стрету тощо. В окремих епізодах твору три голоси проводяться в імітації над остинатним басом, що є характерним прийомом барокових паскалій. В інших варіаціях застосовано сміливі модерністські прийоми, а саме техніку додекафонії та звернення до атональності, поліритмії, зміщення метричного пульсу тощо. Чжу Чан-Лей нерідко експериментує з гармонією: поряд із традиційними тональними вертикалями з'являються кластери, нетерцієві акордові структури, різноманітні фігурації тощо. Така звукова організація твору, що охоплює тональні й атональні риси музичної мови, створює особливий звукопис, у якому поєднані західна авангардна техніка й елементи китайської мелодики. Китайські інтонаційні звороти у творі інтерпретовані крізь призму сучасної техніки композиції.

⁷ Rong Y.A. Comparative Study of Polyphonic Techniques in Chang-Lei Zhu's "Ballade for Solo Piano". Dissertation, Univ. of North Texas, 2019. С. 1.

⁸ Ibidem. С. 3.

⁹ Ibidem. С. 2.

¹⁰ Ibidem. С. 1.

Балада Чжу Чан-Лея демонструє новаторський підхід композитора до жанру. У композиції відображена еволюція поліфонічних прийомів композиторського письма в контексті музичного мистецтва ХХІ століття. Цей твір став унікальним зразком жанру в китайському фортепіанному репертуарі, адже такі масштабні поліфонічні полотна є рідкістю серед китайських авторів. Поява твору позначила новий етап у розвитку китайської фортепіанної музики, що відзначається високим рівнем складності й новаторства в зіставленні із західною академічною традицією.

Прем'єра балади Чжу Чан-Лея відбулася на початку 2000-х років у Китаї (у рамках концертів консерваторії). Балада ввійшла до навчальних програм як приклад сучасної варіаційної техніки. Загалом аналіз балади висвітлює авторський підхід до трансформації західних композиційних технік і прийомів у жанрі фортепіанної балади.

Спільні риси китайської та європейської фортепіанної балади Аналіз трьох зазначених творів показує, що китайські композитори, звертаючись до жанру балади, спираються на ключові риси європейської традиції, закладені композиторами-романтиками. У творчості китайських митців помітна виразна наративність: композиція розгортається як музична історія чи драматичне дійство. У баладі Чжан Чжао оповідність виражена в програмних назвах, які створюють конкретні образно-сюжетні картини (дитячі ігри, нічний пейзаж, свято), у творах Є Сяогана – в абстрактному емоційному сюжеті. У композиції Чжу Чан-Лея розповідність проходить крізь музично-поліфонічний розвиток теми в низці варіацій. Незважаючи на відмінності в підході до трактування жанру, усі три твори відповідають романтичній концепції балади як «розповіді без слів» для фортепіано.

За рівнем технічної складності китайські балади співвідносяться з європейськими зразками жанру, демонструючи високий рівень віртуозності. Твори Чжан Чжао, Є Сяогана й Чжу Чан-Лея вимагають від виконавця майстерності: швидкі пасажі, октавна техніка, багатоголосна фактура викладу, широка динамічна палітра. Це підкреслює спадкоємність традиції балади як показового концертного жанру для фортепіано.

Жанрова «гнучкість» є притаманною ознакою балади як у європейській, так і в китайській практиці. Історично балади не мали визначеної форми. У розглянутих творах спостерігаємо три різні підходи до структурної організації: одночастинна форма на основі розвитку тематичного зерна в Є Сяогана, тричастинний цикл у Чжан Чжао, варіаційна форма у творі Чжу Чан-Лея. Водночас жанрова «ідея» балади як наративного твору зберігається. Подібне можемо зазначити й у європейській традиції: балади Ф. Шопена всі різні за побудовою, балади Й. Брамса (ор. 10) близькі до пісенних форм, Е. Гріг у баладі ор. 24 використав форму варіацій на народну тему, Г. Форте трактував баладу як концертний етюд тощо. Отже, різноманітність форм творів стає характерною рисою жанру, що простежується й у китайських зразках.

Європейська жанрова форма балади у творчості китайських композиторів наповнюється унікальними мелодико-гармонійними барвами китайської національної культури. Відтак інтеграція китайського музичного матеріалу й естетики стає ознакою національної фортепіанної балади. Є Сяоган збагачує баладу характерними китайськими інтонаціями, пентатонічними ладами, мелодичною наспівністю. Чжан Чжао безпосередньо вводить фольклорні мелодії та ладові структури (пентатоніка Yi folk music) у тканину своїх балад, що надає твору автентичного етнічного колориту. У Чжу Чан-Лея вплив китайської музики можна побачити в загальному підході, а саме в прагненні до монотематизму й варіаційності розвитку, тривалому зануренні в одну тему, що є аналогом до споглядання.

Розвиток жанру балади в китайській музиці в кінці XX – на початку XXI століття

У 1980-х роках, коли країна відкрилася світу після десятиліть ізоляції, з'явилися перші спроби творити в традиційних західних жанрах на новому етапі. Балада Є Сяогана (1987) є прикладом синтезу романтичних рис жанру й національної мелодики. Такий підхід відповідав загальній тенденції того часу, коли китайські композитори засвоювали жанри та стилі європейської музики.

У творчості Чжан Чжао жанрова канва балади збагачена фольклорними ладо-інтонаційними ознаками. Його «Три гірські балади» утверджують риси національної ідентичності в сфері китайської фортепіанної музики. Інноваційний підхід до трактування балади проявляється у творчості Чжу Чан-Лея, що підкреслює розширення жанрових можливостей. Балада є зразком нового підходу, де композитор удається до розширення жанрових ознак балади.

Таким чином, у кінці XX – на початку XXI століття жанр фортепіанної балади в китайській музиці пройшов шлях освоєння класичних зразків у творчості Є Сяогана, що опирався на шопенівську «модель»; наповнення балади національним змістом і фольклорними образами знаходимо у Чжан Чжао, розширення жанрових «меж» балади – у творі Чжу Чан-Лей.

Висновки. Отже, китайська фортепіанна балада успадковує від європейської основні риси: наративність, драматичний розвиток, віртуозність і гнучкість форми. Водночас китайські зразки жанру поєднують західні форми з національним змістом. У творах Є Сяогана, Чжан Чжао та Чжу Чан-Лея європейський жанр балади стає надбанням китайської культури, що проявляється у використанні народних мелодій, ладів, програмних сюжетів. Кожен із композиторів по-своєму розкрив можливості жанру: Є Сяоган – у поєднанні східної мелодики з романтичною формою, Чжан Чжао – у розмаїтті етнічної музики, Чжу Чан-Лей – у раціонально-поліфонічному концепті, де тема розвивається в низці складних контрапунктичних варіацій. На межі XX–XXI століть жанр фортепіанної балади в Китаї не лише утвердився як самостійна форма музичного мислення, а й став яскравим явищем сучасної музичної культури. Китайські фортепіанні балади кінця XX століття вирізнялися пошуками синтезу східної та західної музичних традицій, тоді як на початку XXI століття з'явилися твори, які суттєво розширили жанрові горизонти. Китайські митці збагатили баладу новими темами, звуковими образами й технікою композиції. Сьогодні фортепіанна балада в Китаї є динамічною формою, відкритою до різноманітних інтерпретацій і творчих пошуків.

Література

1. Назарій Н.О. Фортепіанна балада в контексті еволюції жанру : дис. ... докт. філософії. Львів, 2023.
2. Письменна О., Ксіонг Ченгіанг. Синтез романтичних західноєвропейських тенденцій та національних китайських засобів виражальності у художній пісні Сяо Юмея на вірші І Вейчжая «Квітка тополі». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ). Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 49. С. 162–169.
3. Ballades (Chopin). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ballades_\(Chopin\)#:~:text=Chopin%20used%20the%20term%20ballade,to%20be%20clarified%20and%20disputed](https://en.wikipedia.org/wiki/Ballades_(Chopin)#:~:text=Chopin%20used%20the%20term%20ballade,to%20be%20clarified%20and%20disputed).
4. Cherevko K., Zhyshkovych M., Kalyn R., Komarevych I. Master class as a leading pedagogical technology in professional improvement of individual performing qualities of singers. *Amazonia Investiga*. 2021. № 10 (47). P. 282–292. <https://doi.org/10.34069/AI/2021.47.11.29>.
5. China and the West. Music, Representation, and Reception. Yang Hon-Lun and Saffle Michael (ed.). University of Michigan Press, Ann Arbor, 2017.

6. Cui, Huizi. Modern and Contemporary Chinese Piano Music from the Perspective of Culture. *Conference on Social Science and Natural Science (SSNS2020)*. 2020. P. 458–463. DOI: 10.38007/Proceedings.0001287.
7. Fu X., Cherevko K., Pysmenna O. Performing skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*. 2021. Vol. 10 (46). P. 42–50. <https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4>.
8. Han Li, Chen Juanjuan, Tan Yong. Piano Art in China. Beijing : National Press, 2011. 利，娟娟，勇，琴 术在中国 (2011).
9. Parakilas J. Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade. Portland : Amadeus Press, 1992.
10. Rong Y.A. Comparative Study of Polyphonic Techniques in Chang-Lei Zhu's "Ballade for Solo Piano". Dissertation, Univ. of North Texas, 2019.
11. Tang J. The use of Yi nationality music elements in "Three Songs of Southern Yunnan Mountain Ballads". *Music Composition*. 2019. № 6. P. 1–15.
12. Ye Xiaogang – Ballad op. 25. *Schott Music*. URL: <https://www.schott-music.com/en/ballad-noc133703.html#:~:text=World%20Premiere%3A>.
13. Zhang Y., Hu P. Exploring the Performance Method of Zhang Zhao's "Ballad" for Piano Atlantis Press. 2022.
14. Zhao Zhang – Piano Suite No. 1 "Three Mountain Ballads of Southern Yunnan". *Schott Music*. URL: <https://www.schott-music.com/en/piano-suite-no-1-no448897.html#:~:text=Piano%20Suite%20No.%201%20,part%20piece%20with>.
15. Zhao Zhang. *Schott Music*. URL: <https://www.schott-music.com/en/person/zhang-zhao#:~:text=Zhang%20Zhao%20was%20born%20in,During%20this%20time%20he%20started>.

