

УДК 78.08; 785.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-7>

Гао ДАЦЯНЬ

аспірант, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0009-0009-3601-1450

Бібліографічний опис статті: Гао, Д. (2025). Фортепіанні балади Чжао Сяошена як музичні артефакти епохи Культурної революції в Китаї. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 42–48, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-7>

ФОРТЕПІАННІ БАЛАДИ ЧЖАО СЯОШЕНА ЯК МУЗИЧНІ АРТЕФАКТИ ЕПОХИ КУЛЬТУРНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ В КИТАЇ

Мета статті полягає в осмисленні фортепіанних балад Чжао Сяошена як музичних артефактів періоду Культурної революції (1966–1976), що відображають політичну амбівалентність, естетичний спротив, особисту травму та культурну пам'ять у межах офіційно дозволеного художнього висловлювання. Дослідження спрямоване на виявлення культурно-політичного контексту створення цих творів, а також їх жанрово-стильових особливостей.

Методологія. У статті використано історико-контекстуальний метод для з'ясування соціополітичних умов Культурної революції та їхнього впливу на музичне середовище. Жанрово-стильовий аналіз спрямований на розгляд балади як синтетичної форми, що поєднує європейську баладну структуру та китайські формотворчі моделі (зокрема *qi-cheng-zhuan-he*). Інтерпретативний підхід дав змогу виявити символічний зміст, алюзії та риторичні стратегії музичного висловлення, пов'язані з темами травми, втрати та внутрішнього спротиву.

Наукова новизна. Уперше фортепіанні балади Чжао Сяошена розглянуто як семантично глибокі музичні тексти епохи Культурної революції, в яких художня мова стає засобом збереження творчої ідентичності в умовах політичної цензури. Запропоновано інтерпретацію Балади *Des-dur* як алюзійного музичного монументу пам'яті репресованого покоління, а Балади *D Gong* як стилістичну відповідь на звинувачення в західному впливі.

Висновки. Обидві балади репрезентують складну емоційну та ідеологічну амбівалентність: поєднання лояльної зовнішньої форми та внутрішнього протесту. Музика Чжао Сяошена постає як форма прихованого опору, в якій жанрово-стильові засоби виконують функцію культурної пам'яті. Твори композитора свідчать про трансформацію фортепіанного мистецтва Китаю під впливом політичних обставин та особистої трагедії.

Ключові слова: фортепіанна балада, композитор, жанрово-стильові особливості, музичний твір, національні риси, амбівалентність, Китай.

Gao DAQIAN

Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, 5 O. Nyzhankivskoho St, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0009-0009-3601-1450

To cite this article: Gao, D. (2025). Fortepianni balady Chzhao Siaoshena yak muzychni artefakty epokhy Kulturnoi revoliutsii v Kytaii [Zhao Xiaosheng's piano ballades as musical artefacts of the Cultural revolution in China]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 42–48, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-7>

ZHAO XIAOSHENG'S PIANO BALLADES AS MUSICAL ARTEFACTS OF THE CULTURAL REVOLUTION IN CHINA

The aim of the article is to interpret Zhao Xiaosheng's ballades as musical documents of the Cultural Revolution (1966–1976) that reflect political ambivalence, aesthetic resistance, personal trauma, and cultural memory, all within the boundaries of officially sanctioned expression. The study aims to explore the cultural and political context of these compositions, as well as their genre and stylistic features.

Methodology. The article applies a historical-contextual approach to examine the sociopolitical conditions of the Cultural Revolution and their influence on the musical environment. A genre-stylistic analysis is used to consider the ballade as a synthetic form that merges European structural models with traditional Chinese formal patterns (especially *qi-cheng-zhuan-he*). An interpretive perspective reveals the symbolic content, allusions, and rhetorical strategies of musical expression associated with themes of trauma, loss, and inner resistance.

Originality. *This is the first study to consider Zhao Xiaosheng's piano ballades as semantically rich musical texts of the Cultural Revolution, where musical language functions as a means of preserving creative identity amid political censorship. The article interprets the Ballade in D-flat Major as an allusive musical monument to a repressed generation and the Ballade in D Gong Mode as a stylistic response to accusations of Western influence.*

Conclusions. *Both ballades embody emotional and ideological ambivalence, balancing outward loyalty with inner protest. Zhao Xiaosheng's music emerges as a form of hidden resistance in which genre and stylistic tools function as vehicles of cultural memory. His works illustrate the transformation of Chinese piano art under the pressures of political repression and personal tragedy.*

Key words: *piano ballade, composer, genre and style features, musical work, national features, ambivalence, China.*

Актуальність проблеми. Фортепіанні балади Чжао Сяошена є унікальними музичними творами, що відображають складні взаємозв'язки між мистецтвом і політикою в період Культурної революції в Китаї (1966–1976 рр.). У контексті жорсткої цензури, переслідувань інтелігенції та заборони західної академічної музики, твори Чжао постають як форми естетичного спротиву та художнього маскування. Їхня внутрішня драматургія, алюзії та структура виявляють багаторівневий культурний зміст, у якому особиста пам'ять, національна ідентичність та політична амбівалентність поєднуються в єдиний музичний наратив.

Дослідження цих балад важливе не лише для глибшого розуміння стилістики сучасної китайської фортепіанної музики, а й для осмислення ролі мистецтва як інструменту збереження історичної пам'яті в умовах ідеологічного тиску. Актуальність теми зумовлена також зростанням інтересу до інтерпретації музичних творів як соціокультурних артефактів, які не лише відображають, але й трансформують колективний досвід травми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Культурна революція як радикальний проєкт перебудови духовної сфери в КНР стала точкою розлому для інтелектуального та мистецького середовища. Як показано у працях Лі Хунжуна (Lee Hong-Yung, 1978) та Крауса Річарда Курта (Kraus, 1989), музика в цей період набула статусу політичного інструменту, а засвоєння західних форм, зокрема фортепіано, стало водночас виявом модернізації й об'єктом підозри. Лю Цінчжі (Liu Ching-Chih, 2010) у праці з історії нової музики Китаю підкреслює, що саме в 1970–1980-х роках сформувався новий тип композитора-інтелектуала, який прагнув поєднати національні образи з сучасною європейською технікою. У цьому контексті творчість Чжао Сяошена, а особливо його фортепіанні балади, постає як естетична

реакція на пережитий досвід ідеологічного тиску, конфлікту традицій і модерності.

Поглиблений аналіз політичного підтексту двох фортепіанних балад подано в роботах Лян Сін'ї (Liang Xinyi, 2022) та Сюе Ке, Лу Фун, Ін Лу, Фун Цзе й Ван Сяохана (Xue Ke, Loo Fung, Ying Loo, Fung Chiat, & Wang Xiaohang, 2021). Обидва дослідження розглядають ці твори як символічну трансформацію колективного травматичного досвіду в художній код, де особистісне, національне й історичне переплітаються. Автори вводять поняття «політичної амбівалентності», показуючи, як у баладній формі композитор уникає прямої декларативності, натомість обирає метафоричну мову. Сюе Ке і Лу Фун Ін (Xue Ke & Loo Fung Ying, 2021) пропонують стилістичний аналіз фортепіанних балад, розглядаючи їх не лише як музичну форму, а й як жанровий носій наративу: трагічного, героїчного й водночас особистісного.

Мета статті полягає в осмисленні фортепіанних балад Чжао Сяошена як музичних артефактів епохи Культурної революції в Китаї, що відображають політичну амбівалентність, естетичний спротив, особисту травму та культурну пам'ять у межах офіційно дозволеного художнього висловлювання. Дослідження спрямоване на виявлення культурно-політичного контексту створення цих творів, а також жанрово-стильових стратегій, через які композитор втілює приховану опозицію до режиму.

Методи дослідження. У статті застосовано історико-контекстуальний метод для з'ясування соціокультурних умов Культурної революції та їх впливу на становище митців і композиторів. Жанрово-стильовий підхід дозволив охарактеризувати фортепіанні балади Чжао Сяошена як синтетичні музичні форми, в яких поєднуються європейські й китайські традиції. Інтерпретативний метод використано для виявлення символічного змісту, алюзій, політичної амбівалентності та прихованих

форм художнього протесту, що зашифровані у музичному наративі.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Культурна революція: цензура, амбівалентність і мистецтво.

Культурна революція в Китаї (1966–1976) спричинила масштабні переслідування інтелігенції та митців. Фортепіанна музика розглядалася як буржуазна, а сам інструмент порівнювали з «труною, в якій брязкотять кістки буржуазії» (Liang, 2022, с. 12). Західна академічна музика вважалася елітарною та приналежною до буржуазного класу. Проте, як би це не звучало парадоксально, члени комуністичної партії і її прибічники вважали звернення до західної культури проявом модерності, при тому засуджуючи західне мистецтво та ідеї. Попри радикальне політичне спрямування, елементи західної музики збереглися у китайській музичній культурі, як і поширення європейських музичних інструментів (серед яких фортепіано). «Музика Культурної революції наслідувала тенденцію, встановлену 1964 роком, хоча й з більшим насильством та хаосом: європейську класику заборонили, але культурні революціонери поширювали музику, яка насправді була дуже західною за своєю технікою, гармонійною структурою, інструментовкою та акцентом на хоровому співі. Музика була важливою частиною нового мистецтва, яке лідери Культурної революції пропонували як заміну старій культурі» (Kraus, с. 128).

Культурна революція призвела до формування радикальних угруповань: таких як *Банда чотирьох* (四人帮) та *червоногвардійці* (红卫兵), які стали головними силами в боротьбі проти буржуазного впливу та кампанії проти «чотирьох старих» (старих звичаїв, культури, традицій і мислення). Через жорстоку цензуру з боку червоногвардійців у мистецькій сфері було зупинено будь яку толерантність і лібералізм.

Молодих музикантів відправляли в сільську місцевість у рамках програми перевиховання через працю *Laogai*. Це стало початком формування покоління композиторів «нової хвилі». Їх перебування в сільській місцевості, робота на фермах, риболовля й життя серед бідноти змінили творчу свідомість. Так виник музичний стиль, що поєднував елементи народної традиційної китайської музики. Після завершення сільських «відряджень» композиторів

допускали до роботи в консерваторіях, де вони прагнули висловити індивідуальність у межах «дозволених» жанрів. У цьому контексті музиканти мусили ретельно маскувати свою творчість аби уникнути репресій.

Під час революційного періоду прихильність до західної академічної музики вважалась ознакою буржуазного мислення. Батько піаніста Фу Цуна був професором і перекладачем французької літератури, тому сім'я зазнала переслідування. Після самогубства обох батьків, Фу Цун був спустошений і розлючений. Піаніст говорив: «[Правління Мао є] формою фашизму, оскільки воно тоталітарне та лицемірне». Він також додав, що китайські лідери «повні брехні» (Lek Hor Tan, 2007, р. 21). Під час інтерв'ю 2016 року Чжао Сяошен розповів, що його батько був одним з одинадцяти викладачів Шанхайської консерваторії, які загинули під час Культурної революції.

Ідеологічний тиск і модель «революційної музики».

Кар'єрні перспективи музикантів напряду залежали від дотримання «революційної музичної моделі» з офіційно затвердженими формами й стилем (Melvin & Cai, 2004). Ці обмеження підтримувались партією. Додатковий тиск створювала пропаганда: великі стінні гасла *дацзибао*¹ червоногвардійці вивішували у громадських місцях, на стінах у школах і університетах. Вони містили звинувачення, образи, політичні гасла і заклики до покарання так званих «бунтівників». Унаслідок цього викладачів музики в консерваторіях таврували як «злочинців» або «буржуазні елементи», що підтримують капіталістичну лінію. «Початковий сплеск політичної енергії Культурної революції був погано сфокусованим обуренням проти всього, що було давнім, бо воно було феодальним, всього, що було західним, бо воно було буржуазним, і всього, що було радянським, бо воно було ревізіоністським. Найсуворішим і найхаотичнішим періодом була короткочасна кампанія проти «Чотирьох старих» у серпні та вересні 1966 року. Загони новоорганізованих Червоних гвардійців блукали вулицями китайських міст у хрестовому поході проти старих звичаїв, старих звичок, старої культури та старих способів мислення» (Kraus, с. 139–40).

¹ Дацзибао – це китайські рукописні стінні газети, що широко використовувалися як одна з форм політичної агітації.

Емоційна й політична амбівалентність творчості Чжао Сяошена.

У Китаї послаблення ідеологічного тиску стало можливим лише після «інциденту з Лінь Бяо»² 13 вересня 1971 року. Після цього Чжоу Еньлай та Ден Сяопін розпочали відновлення соціального порядку в країні. Саме з того часу почала активно з'являтися музика композиторів «нової хвилі». «Народження нової хвилі китайської музики (*xinchao*) з кінця 1970-х демонструє індивідуалізовані інновації в композиційній техніці. Цей період став переходом від стандартизованої композиції до особистісного висловлювання. Сприятливе сприйняття нової музики та її прагнення до свободи започаткувало новий синтез китайського й західного музичного мислення» (Хуе, Лоо, Чіат, & Ванг, 2023).

Одним із найяскравіших представників цього покоління став Чжао Сяошен (нар. 1945). Він народився у музичній родині, розпочав навчання у шість років. Його батько – скрипаль Шанхайського муніципального оркестру та професор Шанхайської консерваторії. Чжао Сяошен з 1978 року вивчав композицію у Шанхайській музичній консерваторії, навчаючись у видатних музикантів Сан Туна та Дін Шанде. У Сполучених Штатах він не лише вивчав електронну музику, але й написав багато музичних творів. Центральне місце у творчості композитора займає фортепіанна музика. Чжао Сяошен наполягав на пошуку нових шляхів розвитку китайської фортепіанної музики та запропонував такі теорії, як *Система композиції Тайцзи* та *Рух звуків*, прагнучи дослідження музичної мови з китайською специфікою.

Після здобуття ступеня бакалавра в Шанхайській консерваторії Чжао був змушений працювати рибалкою у рамках програми *Laogai*. Цей досвід ліг в основу його фортепіанного твору *Yu Ge* (*Рибальська пісня*). Проте найбільше випробування, що наклало відбиток на його творчість, було пов'язане із політичними переслідуваннями його батька у період Культурної революції, що стало для композитора важкою травмою.

Саме під враженням від цих подій Чжао створив дві фортепіанні балади. Спочатку він

планував написати цикл із чотирьох балад, беручи за приклад твори Фридерика Шопена, однак, вже після завершення другого твору відмовився від цього задуму.

Зважаючи на політичну ситуацію в Китаї окрему увагу привертає час написання *Балади Des-dur*, яка фактично належить до 1976 року. Однак, через емоції страху та гніву, які переживав композитор у той час, ця дата була свідомо змінена, адже, твір містить прихований політичний підтекст.

У часи Культурної революції західні музичні елементи, що присутні у цій композиції, вважалися «ідеологічно неправильними». У баладах простежуються західні музичні риси, що в ті часи вважалися проявами буржуазної культури й засуджувалися червоногвардійцями. У 2016 році в одному з інтерв'ю, Чжао Сяошен підтвердив цю інформацію. «Я приховав дату завершення цього твору. Насправді його було завершено набагато раніше, ніж вказано у виданні. Але я не міг про це говорити, бо боявся, що люди пов'яжуть цей твір із політичними подіями» (Zhao, & Mei, 2012).

Через цензуру обидві балади не були включені до офіційної біографії композитора. Фортепіанні балади опубліковані лише у 2015 році у збірці «*Zhao Xiaosheng Solo Piano Works*», виданій Шанхайським музичним видавництвом.

Фортепіанні балади Чжао Сяошена: музика страху і політичного супротиву.

Справжнім джерелом емоційного потрясіння для Чжао стало не рибальство, а смерть батька, якого разом із професорами Шанхайської консерваторії репресували під час Культурної революції. Саме ця втрата стала імпульсом до створення двох балад: *Балади Des-dur* (1977, фактично завершена у 1976 р.) та *Балади D Gong* (1976 р.).

Композитор так пояснює зміст композиції: «У творі *Балада Des-dur* чути звуки Шопена, Ліста... Ці звуки виражають мої думки, бо вони записують мої духовні почуття під час Культурної революції. Я написав розділ [у *Баладі Des-dur*], ідентичний розділу «Похоронного маршу» Шопена. Між цими двома розділами все однакове, включаючи тональність, гармонію та ритм. Я використав його навмисно. Знаєте, чому я це зробив? Мого батька вбили на початку Культурної революції. Тоді загинуло 11 професорів Консерваторії музики. Я «поховав»

² Інцидент з Лінь Бяо стосується політичного та військового розриву між Мао Цзедунем та його колишнім союзником Лінь Бяо. Наприкінці Культурної революції, Лінь Бяо, який колись був ключовим союзником та наступником Мао, підозрювався в організації замаху на Мао Цзедуна та перевороту.

цих музикантів у цьому фортепіанному творі, оскільки не міг відкрито висловити своє горе... Ви також можете уявити, чому я приховав дату завершення цих творів. Справжня дата завершення цих творів є ранішою, ніж та, що була зазначена у публікаціях. Я не говорив правди тоді, бо не хотів, щоб люди асоціювали *Баладу Des-dur* з цією подією [чисткою музикантів]» (Xue, Loo, Loo, & Wang, 2021, с. 162–163).

Відтак, обидві балади можна розглядати як культурні артефакти доби цензури, в яких приховано емоції страху, гніву та пригніченої ворожості. Вони демонструють глибоку роздвоєність між художнім самовираженням і необхідністю ідеологічного маскуванню. Балади Сяошена – це музичний «крик» протесту проти ув'язнення та знищення інтелігенції.

Страх став ключовим фактором емоційної напруги, що знайшов втілення у фортепіанних баладах. Його *Балада Des-dur* сповнена емоціями болю та гніву через політичні «чистки». Відчуваючи власну безпорадність перед червоногвардійцями, композитор виявляє протест проти тогочасної політики, звертаючись до компіляції західної академічної музики в межах власних музичних творів.

Чистки серед музикантів посилили антагоністичне ставлення Чжао Сяошена до комуністичного режиму. Попри заборону західної музики, композитор свідомо використав ці елементи у *Баладі Des-dur*. Через страх за власне життя, він не зміг відкрито висловити свою позицію: «Ви знаєте, чому я не опублікував цей твір у той час? Тому що це було неможливо під час Культурної революції. Якби я це зробив, мене б убили. *Балади Des-dur* – це протест проти революції, це голос мого серця. Я не такий, як Ін Ченцзун, який підтримував Культурну революцію. Тому я не міг оприлюднити свій твір і просто сховав його в шухляду після завершення» (Zhao, & Mei 2012).

Водночас страх і протест відображені і у *Баладі D Gong*, яка, на перший погляд, відповідає естетиці офіційної пропаганди. У цьому творі композитор саркастично відреагував на звинувачення у «західному впливі»: «*Балада Des-dur* має західний стиль, вона сучасна. А після її написання я свідомо створив *Балада D Gong* – твір у повністю китайському стилі. Це було моєю метою. Ви кажете, що я занадто західний? Гарзд. Ось вам твір, що є повною

протилежністю. Тепер ви не можете назвати мою музику західною, адже вона цілком китайована» (Zhao, & Mei 2012).

У цих творах Чжао Сяошен засуджує червоногвардійців на їх жорстокі дії проти музикантів, втілюючи біль та сарказм щодо їх поглядів. Композитор відверто говорить, що *Балада D Gong* була написана як протиставлення до першого твору. Попри національне спрямування твору, ця композиція не відповідала офіційним стандартам. У творах композитор виражає своє ставлення до маоїстської політики та ідеологічної художньої норми даного періоду. Обидва фортепіанні твори, створені в один час, відображають складність емоцій: відчаю, страху і неприйняття політичного режиму.

Фортепіанні балади Чжао Сяошена написані у складній тричастинній формі зі вступом та кодою. *Балада Des-dur* вирізняється варіаційністю середнього розділу форми, що відсилає до китайської естетики. *Балада D Gong* використовує традиційну структуру *qi-cheng-zhuan-he*, що послідовно розгортає тему в межах класичного китайського стилю (Xue & Loo, 2021, с. 69).

Музичні форми творів у китайській традиційній культурі тісно пов'язані із поетичним мистецтвом. За аналогією з одночастною структурою в китайській поезії, можна виокремити чотири послідовні етапи розвитку: *Ці* (起, Qi) – початок або виклад основної ідеї; *Чен* (承, Cheng,) – підтвердження або повторення теми, іноді з варіаціями; *Чжуань* (转, Zhuan) – перехід до нового розділу, розвиток; *Хе* (合, He) – завершення й підсумок. «Ці, Чен, Чжуань і Хе: у межах *Ці* (вступу) вже міститься у *Хе* (підсумок), і *Хе* є відповіддю на початок тексту. У середині *Хе* знову присутній *Ці*, а зв'язність *Чен* (розгортання) та *Чжуань* (повороту) формує структуру тексту. Таким чином, постає завершений цілісний текст» (Xue & Loo, 2021, с. 69).

Принципи розвитку китайської та західноєвропейської музики мають суттєві відмінності. У китайській традиції провідною виступає ідея поступового розгортання музичного матеріалу, що лежить в основі формотворення. Натомість у європейській музиці ключовим засобом композиційної логіки є контраст або зіставлення тематичних елементів.

Для китайської музики характерна незамкненість форми, що впливає з домінування

принципу послідовного розвитку. Поширення отримала тричастинна структура без репризи. Важливу роль у формуванні форми відіграє також імпровізаційний елемент, що зумовлює появу непередбачуваних структурних змін, зокрема введення нового матеріалу в завершенні твору. На відміну від європейських композицій, де смисловий центр часто міститься в першій частині, у китайській музиці головне драматургічне навантаження здебільшого зосереджується в середньому розділі.

Усі ці особливості формоутворення є виявом своєрідної естетичної системи, яка ґрунтується на специфічному, відмінному від західного, філософському баченні світу, що обумовлює унікальність китайської музичної традиції.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Фортепіанні балади Чжао Сяошена – це не лише приклади жанрового синтезу,

а й музичні «документи» часу, що фіксують політичну амбівалентність, особисту втрату та естетичну опозицію. Поєднуючи китайську ладову систему та західну форму, Чжао створив твори, які водночас маскують і виявляють внутрішній протест. Складність та глибина змістів, алюзії, модальна гра та ритмічне напруження роблять ці балади цінним матеріалом для подальших досліджень нової китайської музики. Стаття дає підстави трактувати балади Чжао Сяошена як культурно-естетичну відповідь на травматичний досвід Культурної революції та свідчення становлення китайської фортепіанної школи в умовах ідеологічного тиску. Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням творчості Чжао Сяошена, осмисленням його композиторського стилю та аналізом музичної мови фортепіанних творів в контексті трансформації європейських жанрів у китайській музиці.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Kang, Le. The Development of Chinese Piano Music. *Asian Culture and History*. 2009. Vol. 1. No. 2. P. 18–33.
2. Kraus, Richard Curt. *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1989.
3. Lee, Hong-Yung. *The Politics of the Chinese Cultural Revolution: A Case Study*. Berkeley: University of California Press, 1978. DOI: <https://doi.org/10.2307/jj.13167968>
4. Lek, Hor Tan. Fou Tsong: I Wept for China. *Index on Censorship*. 2007. Vol. 8. No. 89. P. 19–27.
5. Liang, Xinyi. *Piano Transcriptions of Chinese Traditional Music from the Cultural Revolution Period: Political Constraints, Artistic Freedom and Implications for Performance*. 2002. Master's thesis. The University of Sheffield.
6. Liu, Ching-Chih. *A Critical History of New Music in China*. Hong Kong: The Chinese University Press, 2010.
7. Mei, X. Organization and wisdom: The essence of music creation – An interview with Zhao Xiaosheng. *Yuefu Xinsheng*. 2003. Vol. 4. P. 20–23.
8. Melvin, Sheila, and Cai Jindong. *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York: Algora Publishing, 2004.
9. Xue, Ke, Loo, Fung, Ying, Loo, Fung, Chiat, & Wang, Xiaohang. Cultural Revolution and Political Ambivalence in Zhao Xiaosheng's Two Ballades for Piano Solo. *Muzikološki zbornik*. 2021. LVII (1). P. 149–175. DOI: <https://doi.org/10.4312/mz.57.1.149-175>
10. Xue, K., Loo, F. Y., Chiat L., & Wang, X. (2023). Zhao Xiaosheng's Tai Chi.: Re-visiting the Meaning and Accretion of I Ching in the Contemporaneity of Chinese Music Semantics. *Música Hodie*. Vol. 23. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v23.75844>
11. Xue, Ke & Loo, Fung Ying. A Stylistic Analysis of Zhao Xiaosheng's Piano Ballades. *Musicological Annual*. 2021. Vol. 57. No. 2. P. 61–77.
12. Zhao, X., & Mei, X. *My musical faith: Conversations with Zhao Xiaosheng*. Shanghai Conservatory of Music Press. 2012.

REFERENCES:

1. Kang, Le (2009). The Development of Chinese Piano Music. *Asian Culture and History* 1, no. 2, 18–33.
2. Kraus, Richard Curt (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York and Oxford: Oxford University Press.
3. Lee, Hong-Yung (1978). *The Politics of the Chinese Cultural Revolution: A Case Study*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.2307/jj.13167968>
4. Lek, Hor Tan (2007). Fou Tsong: I Wept for China. *Index on Censorship* 8, no. 89, 19–27.

5. Liang, Xinyi (2022). Piano Transcriptions of Chinese Traditional Music from the Cultural Revolution Period: Political Constraints, Artistic Freedom and Implications for Performance. Master's thesis, The University of Sheffield.
6. Liu, Ching-Chih. A Critical History of New Music in China. Hong Kong : The Chinese University Press, 2010 [in Chinese].
7. Mei, X. (2003). Organization and wisdom: The essence of music creation – An interview with Zhao Xiaosheng. *Yuefu Xinsheng*, (4), 20–23 [in Chinese].
8. Melvin, Sh., & Cai J. (2004). Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. New York : Algora Publishing.
9. Xue, K., Loo, F. Y., Loo, F. C., & Wang, X. (2021). Cultural Revolution and Political Ambivalence in Zhao Xiaosheng's Two Ballades for Piano Solo. *Musicological Annual*, 57 (1), 149–175. <https://doi.org/10.4312/mz.57.1.149-175>
10. Xue, K., Loo, F. Y., Chiat L., & Wang, X. (2023). Zhao Xiaosheng's Tai Chi: Re-visiting the Meaning and Accretion of I Ching in the Contemporaneity of Chinese Music Semantics. *Música Hodie*. 23. <https://doi.org/10.5216/mh.v23.75844>
11. Xue, K. & Loo, F. Y. (2021). A Stylistic Analysis of Zhao Xiaosheng's Piano Ballades. *Musicological Annual*, vol. 57, no. 2, 61–77.
12. Zhao, X., & Mei, X. (2012). My musical faith: Conversations with Zhao Xiaosheng. Shanghai Conservatory of Music Press [in Chinese].