

**HOMENAGEM AO
PADRE TOMÁS PEREIRA**

Promovida pela Câmara Municipal
de Vila Nova de Famalicão e Junta
de Freguesia de Vale S. Martinho.

Agostinho Fernandes, presidente da Câmara
Municipal de Vila Nova de Famalicão
António Carvalho de Azevedo, presidente da
Junta de Freguesia

Ano 2000. 10. 14



TOMÁS PEREIRA
1645
1708

Busto de Tomás Pereira em São Martinho do Vale, Portugal. Fotografia do Autor

Actividades musicais como forma de comunicação de Tomás Pereira com a cultura chinesa

SONG HAoyAN *

RESUMO: Tomás Pereira, cujo nome chinês é Xu Risheng, foi um grandioso jesuíta português, cientista e músico, que nasceu a 1 de Novembro de 1645, no Norte de Portugal mais precisamente em São Martinho do Vale, Famalicão, Minho. Chegou a Macau em 1672 e, um ano depois, começou a trabalhar na corte de Pequim perante o Imperador Kangxi. Além da missão de Deus, o seu talento musical foi também muito conhecido. A par do seu trabalho de proselitismo, Pereira foi um embaixador das ciências ocidentais e ocupou um importante cargo na corte Qing, desempenhando um papel de relevo nas negociações com a Rússia, na sequência da invasão de territórios chineses. O episódio da Controvérsia dos Ritos é revelador da influência que Tomás Pereira alcançou: após a proibição das missões na China e graças aos seus argumentos junto do imperador, o jesuíta conseguiu que o Édito de Tolerância ao Cristianismo fosse publicado. Para além disso, conhecedor que era da teoria musical, foi professor de música do próprio imperador e escreveu a primeira obra em chinês sobre a técnica musical ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: Jesuíta; Musicologia; Comunicação intercultural; Evangelização; Pauta

Os jesuítas foram os principais disseminadores da cultura europeia no Oriente. Além da religião e da ciência, a música ocidental também foi transmitida pelos missionários, incluindo pelo próprio Tomás Pereira. Há quem defenda que a música ocidental chegou à China no início do século XX, influenciando inicialmente as músicas militares. No entanto, a introdução da

* Professor auxiliar e coordenador do curso de português da Faculdade de Estudos Internacionais, na Universidade de Ciência e Tecnologia de Macau, cuja área de investigação tem como objetivo contribuir para os estudos culturais e históricos. Nascido em Pequim, frequentou a licenciatura em Estudos Portugueses na Universidade de Macau, o mestrado e o doutoramento na Universidade do Minho, na área de ciências culturais.

Assistant professor and coordinator of Portuguese Language Courses at University International College of Macau University of Science and Technology, whose research area aims to contribute to the cultural and historical studies. Born in Beijing he finished bachelor's degree from University of Macau in Portuguese Major, the master's and doctorate degrees from the University of Minho, in the area of cultural sciences.



Placa Comemorativa de Tomás Pereira, São Martinho do Vale, Portugal. Fotografia do autor

MÚSICA



Matteo Ricci, S. J., Jesuit orphanage in Xujiahui, 1914. Ricci Institute for Chinese-Western Cultural History at the University of San Francisco.

música ocidental pode remontar à dinastia *Tang*, no século VII, quando o missionário persa Alopen chegou à China para divulgar o nestorianismo¹. Com o desenvolvimento desta doutrina cristã no império, as canções nestorianas foram também transmitidas aos crentes, sendo as primeiras músicas ocidentais divulgadas ali.

Apesar disso, esta música não se popularizou até à dinastia *Ming*, quando o padre Matteo Ricci evangelizou na China, oferecendo muitos tributos ao imperador *Wanli*, incluindo um instrumento ocidental. Certa vez, Ricci ordenou aos executantes que tocassem oito

canções, o que chamou a atenção imperial. O imperador apreciou o som dos instrumentos usados (西洋雅琴, 撫之有異音, este elegante instrumento ocidental tem um som fora de comum), muito diferente do produzido pelos instrumentos chineses e pediu imediatamente que Matteo Ricci traduzisse estas canções para a língua chinesa². De acordo com a descrição, este instrumento seria o cravo³ e as canções seriam religiosas.

Podemos dizer que a musicalidade católica desempenhou um papel importante na evangelização da China. Alguns apreciadores iam à igreja para admirar os instrumentos ocidentais, a fim de ouvir aquela música especial, sagrada, e muitos deles convertiam-se ao catolicismo. Ao mesmo tempo, dado que os crentes ouviam música na igreja quando assistiam à missa, alguns sentiram-se atraídos pela música ocidental. Acrescente-se ainda que, no fim da dinastia *Ming*, foi criada uma espécie de capela dentro da corte, onde alguns ministros e membros da família real assistiam a cerimónias religiosas, às vezes simples momentos de música sagrada. Estas experiências musicais contribuíram para a aceitação do catolicismo e divulgação da música ocidental, a partir da própria corte do imperador *Kangxi*⁴.

AS ACTIVIDADES MUSICAIS NA CORTE DO IMPERADOR *KANGXI*

Enquanto jesuíta português, Tomás Pereira foi, sem dúvida, leal à sua missão religiosa, dando uma contribuição incontornável para o desenvolvimento do catolicismo na China. Contudo, esta não foi a sua única consecução em território chinês. O padre foi também considerado um dos disseminadores da música ocidental. Pereira não foi só um belíssimo executante, de instrumentos ocidentais e também chineses, mas o autor do primeiro livro em chinês que introduz a teoria da música ocidental, que passou, desde então, a “comunicar” com a música tradicional chinesa.

Antes do português chegar a Pequim, o padre Verbiest já transmitira alguma teoria musical a *Kangxi*. Apesar do estatuto de Verbiest ser superior ao de Tomás Pereira, este último destacava-se no campo musical, pelo que Verbiest o recomendou ao imperador. Diz-se que quando Tomás Pereira chegou a Pequim, em 1673, tocou uma canção chinesa em violino na corte, execução que o imperador adorou. O padre tinha também boa memória, sendo capaz de reproduzir uma música

depois de a ouvir uma só vez, independentemente do seu grau de dificuldade. Assim, o imperador ordenou que ensinasse música na corte, tornando-se o primeiro professor de música ocidental, mais especificamente de cravo, na China⁵. Na minha opinião pessoal, se *Kangxi* não se interessasse por música, talvez o padre Tomás Pereira não permanecesse na corte durante tanto tempo e não granjeasse a estima do imperador. Portanto, a inteligência musical do padre Pereira terá mudado a sua vida.

Segundo uma carta que o padre Joachim Bouvet escreveu ao rei Luís XIV de França, *Kangxi* gostava muito da música e dos instrumentos ocidentais, tocava-os no seu tempo livre e, com um pouco de prática, dominou-os tão bem quanto aos instrumentos chineses⁶. Na verdade, o imperador executava instrumentos chineses e tártaros desde a sua infância, portanto é razoável supor que ele sentiria curiosidade em relação a qualquer novo instrumento, fosse chinês ou ocidental⁷. Aliás, ele convidava com frequência alguns executantes para a corte:

“Entre os muitos discursos; introduziu elle, o da musica, e instrumentos, em alguns dos quais (por aliuio) se exercita...E ouuindo elle tanger o Orgão, e o Crauo, que mandou buscar a nossa Caza, gostou tanto, que pegando do seu instrumento, se pos hombro, por hombro acompanhando o Padre, que tangia o Orgão... Quis logo uer, o que ouuia, e (de industria) escolhendo alguãs peças mais difficultosas, de tanger; as tangeu em seus instrumentos...”⁸

Em 1685, Tomás Pereira acompanhou o imperador numa excursão de caça à Mongólia, tocando para *Kangxi* nos momentos de ócio. A paixão do imperador pela música pode ter sido decisiva no estreitamento da relação com Tomás Pereira. Para além do jesuíta português, também os padres Verbiest e Grimaldi partilhavam deste interesse artístico, então *Kangxi* conversava amiúde com os três sobre música. Seguindo a recomendação de Grimaldi, o imperador convidou um executante holandês que tocava muito bem harpa e que viria a demonstrar uma mestria semelhante à de Tomás Pereira, ao tocar qualquer música depois de a ouvir uma só vez. Por conseguinte, o imperador convidou-o a ficar na corte, no sentido de ensinar harpa aos eunucos⁹.

Entretanto, as igrejas em Pequim ofereciam momentos musicais belíssimos. Vários instrumentos

ocidentais raros foram colocados em cada igreja em Pequim, o que atraiu o imperador *Kangxi*:

“Aos 9 de Mayo, quando occupaua a boa saude, que Deos me da...veyo o Emperador a esta Igreja, uer, ouuir, e fazer soar o Orgão (de que tão bem os annos passados tenho fallado) meixendo as mãos neste diante de sua Corte por muito tempo.”¹⁰

A música poderá sido decisiva no trabalho de evangelização, uma vez que os jesuítas não passavam de pagãos aos olhos dos chineses e muitos ministros contestaram a divulgação do catolicismo na China. *Kangxi* manteve uma atitude ambígua em relação à fé católica: não aprovou mas tampouco reprovou o proselitismo dos sacerdotes, mas deslocou-se à igreja para ouvir música e tocar instrumentos ocidentais. Já se referiu que Tomás Pereira e outros jesuítas estudaram



Ferdinand Verbiest. In J.B. DU HALDE, Description de la Chine, 1835. tome 3 page 78-79.

MÚSICA

música durante a sua formação na Ordem de Jesus e que a música religiosa era uma parte importante da liturgia. Se o catolicismo fosse proibido na China, Pereira não teria permissão para tocar na corte, o que dava muito prazer ao imperador, pelo que *Kangxi* se absteve de interferir nessa matéria, pelo menos até à *Controvérsia dos Ritos* se intensificar.

O imperador possuía vários instrumentos ocidentais, oferecidos por jesuítas e embaixadores, em várias ocasiões. Contudo, era difícil transportar instrumentos musicais da Europa para a China, especialmente os de grandes dimensões. Tomás Pereira ultrapassou esse inconveniente, instruindo alguns artesãos chineses a fabricar alguns instrumentos¹¹. Em 1703, *Kangxi* deu uma audiência a *Gao Shiqi* (高士奇, *gāo shìqí*) na sala *Yuanjian* do Jardim *Changchun* (暢春園淵鑿齋, *chàngchūnyuán yuānjiànzhāi*), onde o estudioso viu as antiguidades e também os instrumentos ocidentais do imperador. Ao descrever o jardim, no seu artigo *As Coisas de Pengshan* (蓬山密記, *péngshānmìjì*), *Gao* faz referência a um instrumento específico, provavelmente um cravo: “houve um instrumento ocidental em arame de ferro, fabricado pela corte imperial, tendo cento e vinte cordas” (內造西洋鉄絲琴，弦一百廿根). Durante a visita, o imperador terá tocado a melodia budista “Mantra do Templo *Pu’an*” (普庵咒, *pǔānzhòu*) em cravo. Para além disso, terá ordenado aos músicos que tocassem um arranjo da música erudita chinesa, *O repouso do ganso na ilha de areia* (平沙落雁, *píngshāluòyàn*), originalmente para solo de *qin* (antiga cítara chinesa), arranjo esse que fizera pessoalmente para quatro instrumentos orientais: *Pipa*¹², *Zheng*¹³, *Komuz*¹⁴ e *Xianzi*¹⁵. O efeito foi tão harmonioso e perfeito, que pareceu ser tocada em cravo. Este episódio revela que *Kangxi* já conhecia alguma técnica da homofonia ocidental¹⁶ mas não dedicava o tempo que gostaria à prática musical, devido a morosos assuntos políticos. Ou seja, o governante era apreciador da música ocidental, mas os afazeres de Estado tomavam-lhe a maior parte do tempo¹⁷.

O imperador criou também um *Gabinete do Recreio* (昇平署, *shēngpíngshù*) para promover atividades culturais na corte, com ópera, música e dança, departamento que recrutava jovens eunucos para praticar os instrumentos, cuja execução o imperador assistia quando podia. Ele aproveitava ainda os momentos de pausa para tocar, no caminho para o campo de batalha ou nas viagens ao sul da China.

Em 1690, o chefe nómada de *Zunghar Khanate* (准噶尔, *zhǔngáěr*), *Galdan Boshugtu Khan* (噶尔丹, *gǎěrdān*), conduziu as suas tropas contra *Qing*. *Kangxi* liderou pessoalmente o exército para a batalha e venceu as forças opositoras. No regresso, passaram pela cidade de *Hohhot* (呼和浩特, *hūhéhàotè*, cujo nome antigo era *Guìhua*, 歸化, *gūihuà*), onde o imperador mandou preparar um banquete em honra dos seus guerreiros vitoriosos. Alguns cativos apresentaram-se neste festim para cantar, dançar ou tocar música. *Kangxi* ficou muito satisfeito com as interpretações, especialmente a de um velho cativo e, como resultado, libertou-o juntamente com outros reféns de guerra que se tinham revelado bons intérpretes musicais¹⁸. Isto prova, sem sombra de dúvida, que para o imperador a música era algo aparte da política, uma arte partilhada por todos os povos. A sua paixão podia motivar a libertação de um inimigo ou alimentar a amizade com um estrangeiro. No caso do padre Tomás Pereira, a sua inteligência diplomática terá conquistado a confiança do imperador *Kangxi*, os seus conhecimentos científicos terão fortalecido o respeito real, mas foi graças à sua arte musical (o seu maior talento) que granjeou a amizade do imperador.

O padre refere muitas vezes o órgão nos seus diários, instrumento que teria sido introduzido na China entre 1260 e 1264, na época da dinastia *Yuan*. *Sheng* (笙, *shēng*) é um instrumento chinês cuja forma parece a miniatura de um órgão, e o órgão parece que é constituído por muitos *Sheng*, portanto deu-se-lhe o nome de *Xinglong Sheng* (兴隆笙, *xīnglóngshēng*), significando *Xinglong* próspero. Gradualmente, ao longo da dinastia *Yuan*, este instrumento tornou-se muito popular. O escritor *Tao Zongyi* (陶宗仪, *táo zōngyí*) descreveu o órgão na sua obra *Chuogenglu* (輟耕錄, *chuògēnglù*): “Nos banquetes, quando o órgão soasse, começava a tocar-se outros instrumentos, quando o órgão parasse de soar, a música acabava”¹⁹. Ou seja, o órgão era o protagonista durante as festividades, e outros instrumentos meros auxiliares.

Mais tarde, o padre italiano Francesco Sambiasi (畢方濟, *bìfāngjì*) ofereceu um órgão ao imperador *Chongzhen* (崇禎, *chóngzhēn*) da dinastia *Ming*, e o padre Johann Adam trouxe-o para a China, instalando-o na Sé de Pequim, Catedral da Imaculada Conceição (宣武門天主堂, *xuānwūmén tiānzhūtáng*)²⁰. Os governantes não prestaram grande atenção a este instrumento, até Tomás Pereira chegar a Pequim, após o que o órgão conheceu um rápido desenvolvimento na China.

O jesuíta trouxe também um órgão para Pequim, ficando colocado na Igreja do Salvador, também conhecida como Igreja de *Xishuku* (西什庫天主堂, *xīshíkù tiānzhūtáng*), onde ele e outros religiosos o tocavam regularmente²¹. Só então os habitantes, ministros e até membros da família imperial se interessaram pelo instrumento, deslocando-se a esta igreja, a fim de ouvir a sua música. Entretanto, Pereira registava no seu diário vários episódios relacionados com o instrumento na Igreja do Salvador:

“Aos 31 ueyo a esta igreja o Irmão 2º do Rey; aonde bateu cabeça, e se ajoelhou diante da Imagem do Saluador... Aos 5 de Março ueyo tão bem o 3º Irmão do Rey, e sabendo que hum Padre sabia tanger Órgão; o qual (por ocasião de huá confissão estaua fora) esperou, que o Padre chegasse; e ouuiu tanger usque ad fastidium [até à náusea]; porque gastou nisto grande parte de sua uinda; não se enfadando de ouuir.”²²

Estes registos relatam ainda uma audiência, que *Kangxi* concedeu em 1699 a nove jesuítas na cidade de *Zhenjiang* (镇江, *zhènjiāng*). Na ocasião, dois padres - Philibertus Geneix (Yan Libo, 顏理伯, *yán lǐbó*) e Ludovicus Pernon (*Nan Guangguo* 南光国, *nán guāngguó*) - revelaram-se muito proficientes em música, mas foi o padre Pernon que se destacou com o seu violino, sendo a primeira vez que o imperador ouviu tal instrumento²³. O imperador mostrou-se muito interessado e achou útil recorrer à música ocidental para enriquecer a música tradicional chinesa²⁴. É possível que o instrumento tocado por Pernon não fosse violino mas uma viola de gamba²⁵ já que, naquele tempo, o violino ainda não era muito popular na Europa e o seu solo pouco habitual²⁶.

Mais tarde, o padre italiano Teodorico Pedrini (德里格, *délí gè*) chegou a Pequim, um grande mestre no cravo e violino e também compositor, pelo que *Kangxi* ordenou que instruisse os seus três filhos²⁷. Com tantos talentos musicais reunidos na corte, o imperador decidiu organizar uma orquestra, em 1699. Esta tornou-se uma orquestra mais formal ou profissional, composta sobretudo por jesuítas (ao invés dos eunucos), liderada por Tomás Pereira de acordo com a vontade real e com um elemento chinês, católico, de seu nome *Ge Laidi* (葛萊迪, *gè láidì*).

A música ocidental era cada vez mais popular, a ponto dos ministros e até elementos do povo começarem a praticar instrumentos ocidentais. A utilização destes



Teodorico Pedrini . In Alphonse Favier, Péking, histoire et description, Péking, 1897

novos instrumentos foi, ainda assim, algo condicionada porque a maior parte estava concentrada na corte e, embora algumas igrejas tivessem instrumentos na altura, a quantidade de fiéis católicos na China era ainda diminuta, por conseguinte, o povo quase não tinha oportunidade de apreciar os instrumentos/músicas trazidos do Ocidente. A atividade musical do padre Tomás Pereira resumiu-se assim ao contexto da corte e dos templos cristãos.

A OBRA MUSICAL DE TOMÁS PEREIRA

Na dinastia *Qing*, a música ocidental estava já mais disseminada na China, sendo muito conhecida a obra *Explicações da Música* (*Luluzhengyi*, 律呂正义, *lǜlǚzhèngyì*), publicada naquele período. Apesar da fama do livro, que reproduz de forma muito completa as técnicas musicais usadas a Ocidente, a *Introdução à Musicologia* (*Luluzuananyao*), escrita por Tomás Pereira, é-lhe anterior, sendo considerado o primeiro livro sobre a teoria da música ocidental. Aliás, uma vez que os títulos dos dois livros em chinês são parecidos, existe

MÚSICA

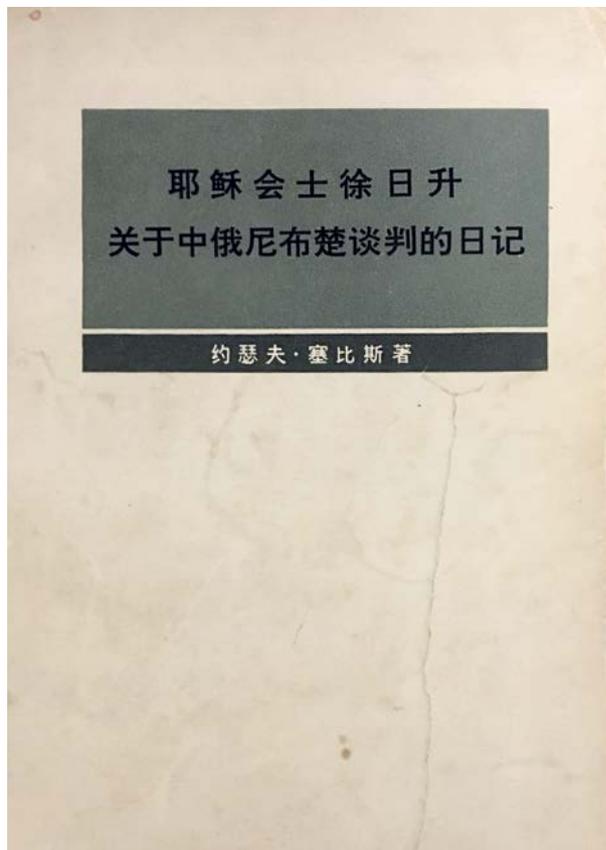
muita confusão entre as obras e atribui-se, não raras vezes, a autoria de *Luluzhengyi* igualmente a Tomás Pereira, o que não é correto. Mas existe algum tipo de relação entre as duas obras? Como ter a certeza que Tomás Pereira foi o autor de *Luluzwanyao*?

Na realidade, não existem muitos estudos sobre a *Introdução à Musicologia*, a obra fez parte do acervo da corte durante muito tempo, pelo que o acesso ao livro foi muito limitado. Até 1936, quando o historiador *Wu Xiangxiang* (吴相湘, *wú xiāngxiāng*) o descobriu na *Biblioteca de Beiping* (北平圖書館, *běipíng túshūguǎn*, nome velho de Pequim), onde existiam três versões: uma em chinês, outra em língua *Manchu* e um rascunho em chinês. Se em nenhuma dessas versões consta o nome do autor, porquê que se atribui a autoria a Tomás Pereira? Vários argumentos parecem apoiar esta premissa.

Em primeiro lugar, a versão inglesa da obra *Description Géographique, Historique, Chronologique, Politique et Physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise* (中华帝国全志, *zhōnghuá dìguó quánzhì*), do francês Du Helde, menciona Tomás Pereira enquanto autor da obra *The Elements of Music*, provavelmente referindo-se à *Introdução à Musicologia*.

Em segundo lugar, o padre francês Louis Pfister (費賴之, *feilàizhī*), na biografia que faz do jesuíta em *Notices Biographiques et Bibliographiques sur Les Jesuites de l'ancienne Mission de Chine* (在华耶稣会士列傳及著述提要, *zàihuáyēsūhuìshì lièzhuànjìzhuòshùzhāiyào*), refere que ele escreveu *Music Practica et Speculativa* (实用音樂与欣赏音樂, *shíyòngyīnyuèyǔxīnshǎngyīnyuè*), livro que teria sido publicado em Pequim, em chinês, depois traduzido para a língua *Manchu* por ordem imperial. Tanto *The Elements of Music* como *Music Practica et Speculativa* se deviam referir à mesma obra, a saber, *Introdução à Musicologia* e o padre Tomás Pereira seria o autor²⁸. Também Joachim Bouvet, numa carta a Luís XIV em 1697, referiu que Pereira compilara um manual de música em chinês para ensinar o imperador. Provavelmente este manual foi *Introdução à Musicologia*, provando que este estaria concluído antes de 1697.

Acrescente-se ainda a informação “Ano 64 de Kangxi” (1707) no final do rascunho da *Introdução à Musicologia*: esta não foi a data de conclusão da obra, mas a de transcrição, portanto a obra era anterior. O rascunho revela também que o principal transcritor foi *Yinzhi* (胤祉, *yìnzhǐ*), filho do imperador, já que ele já estudava música com o padre Teodorico e conhecia a teoria da música ocidental.



Diário de Tomás Pereira, versão chinesa.

Por outro lado, não se encontraram quaisquer livros sobre música ocidental publicados antes 1707, portanto o manual de Tomás Pereira tinha que ser *Luluzwanyao*. Tudo indica que *Luluzwanyao* não só foi a primeira obra sobre teoria da música ocidental, mas também o primeiro e mais importante manual chinês de música ocidental, e que o jesuíta português foi o seu autor²⁹.

O imperador *Kangxi* era muito diligente, para além de assistir às aulas dos missionários com muita atenção, exigiu que todos os jesuítas registassem os conteúdos das mesmas em papel, a fim de os traduzir para língua manchu. Daí o manual da música, *Introdução à Musicologia*, ter duas versões em chinês e uma em língua manchu. Quando é que Tomás Pereira concluiu e publicou esta obra? Analisando tudo o que foi exposto até aqui, conclui-se que a obra foi publicada entre 1673 (depois da chegada do padre a Pequim) e 1697 (data em que o padre Bouvet enviou a carta ao

rei da França), ainda que não seja possível determinar a data exata.

Muitos defendem que a obra terá sido concluída nos primeiros anos do padre na corte porque, sem um manual formal, seria difícil explicar sistematicamente a teoria da música ocidental a *Kangxi*. Por outro lado, uma vez que esta obra não foi editada para o público, circulando apenas na corte, escasseiam registos sobre a mesma. Além disso, talvez não fosse o padre a batizar a obra de *Luluzuan Yao* (*Introdução à Musicologia*), mas o príncipe *Yunzhi*, quando a traduziu³⁰.

No período do imperador *Qianlong*, o ministro *Ji Yun* (紀昀, *jì yún*) compilou *Siku Quanshu* (*Biblioteca Completa em Quatro Partes*, 四庫全書, *sìkùquánshū*), que continha muitas obras clássicas famosas, incluindo *Luluzuan Yao* (*Introdução à Musicologia*) e *Luluzhengyi* (*Explicações da Música*). O catálogo anotado de *Siku*

Quanshu afirma que *Luluzuan Yao* era um excerto de *Luluzhengyi*, mas esta afirmação não é correta, porque *Luluzuan Yao* foi concluída antes.

Luluzhengyi tem quatro partes - Primeira Parte (上, *shàng*), Segunda Parte (下, *xià*), Continuação (續編, *xùbiān*) e Pós-edição (后編, *hòubiān*) - a compilação de *Xubian* tomou por referência *Luluzuan Yao*, mas não se pode dizer que seja um mero excerto dele, porque os conteúdos são muito diferentes. Aliás, *Xubian* contém muitas coisas que *Luluzuan Yao* não tem, porque tomou também por referência a obra musical de Teodorico Pedrini³¹. Refira-se, por fim, um parágrafo na introdução de *Luluzhengyi Xubian*:

“...Desde a fundação do nosso país, o território ficava cada vez maior, muitos estrangeiros foram para ali pela admiração à China. Tomás Pereira foi um deles, que veio de Portugal do

Avenida Padre Tomás Pereira na Taipa, Macau. Fotografia Eloi Scarva



MÚSICA



Gravura do Imperador Kangxi. Autor: Franz Ertinger. In *Nouveaux memoires sur l'etat present de la Chine* (vol.1, 1696). Louis Daniel le Comte.

Ocidente, ele foi perito em música... O seu livro tem dois elementos principais... Mais tarde, o italiano Teodorico foi para a China, que também foi proficiente em música, a sua teoria da música tinha a mesma raiz da teoria de Tomás Pereira...³²

Em conclusão, além dos testemunhos ocidentais, vários documentos chineses provam que Tomás Pereira foi o autor de *Luluzuananyao*, o primeiro manual chinês de música ocidental. Já *Luluzhengyi*, a mais importante obra sobre música na dinastia Qing, usou *Luluzuananyao* como principal referência, o que demonstra o grande contributo de Pereira nesta matéria. Na verdade, sendo

difícil compreender os conceitos musicais, sobretudo para alguém que não era especialista em música, o padre tentou usar frases elementares, de forma a simplificar complexos conceitos musicais. Desde então, a música chinesa foi influenciada pela técnica ocidental, por exemplo, alguns autores passaram a utilizar a notação musical apresentada por Tomás Pereira em *Luluzuananyao* para compor³³.

A música chinesa tem uma teoria própria, sendo abundante a bibliografia acerca do assunto. A lista inclui *Registos do Historiador* (史紀, *shǐjì*), uma obra muito famosa na China, escrita por *Sima Qian* (司马迁, *sīmǎ qiān*) entre 109 a.C. e 91 a.C.³⁴, com duas partes sobre a teoria musical da China: *Livro da Música* (樂書, *yuèshū*) e *Livro de Melodia* (律書, *lǜshū*). Outros historiadores seguiram as pisadas de *Sima Qian*, incluindo capítulos sobre a teoria da música nas suas obras³⁵.

No século XI, o monge e pedagogo musical italiano Guido D'Arezzo (992-1033 d.c.) criou a notação moderna, também conhecida como “notação silábica”, utilizando sete sílabas como solfejo, para representar as notas de quaisquer escalas - Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La e San – que mais tarde evoluíram para o que conhecemos hoje: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si³⁶. Antes deste método chegar à Ásia, chineses, japoneses, coreanos e vietnamitas usavam a notação *Gongche* (工尺譜, *gōngchǐpǔ*) para compor, igualmente um sistema de solfejo, com sete caracteres chineses que correspondem às notas e escalas: *Shang* (上, *shàng*), *Che* (尺, *chě*), *Gong* (工, *gōng*), *Fan* (凡, *fán*), *Liu* (六, *liù*), *Wu* (五, *wù*) e *Yi* (乙, *yǐ*). Contudo, por existirem muitos dialetos na China, alguns povos utilizavam outros caracteres³⁷.

Antes da notação silábica popularizada por D'Arezzo, a música ocidental recorria já à solmização fazendo a correspondência de letras latinas às notas - C (dó), D (ré), E (mi), F (fá), G (sol), A (lá), B (si) - as notas Dó, Ré, Mi, Sol e Lá são tons, o Fá e o Si são semitons³⁸ (Quadro 1).

Uma escala diatónica³⁹ tem oito notas (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó), sendo uma oitava o intervalo⁴⁰ entre uma nota musical e outra, com a metade ou o dobro da sua frequência⁴¹. Por outro lado, uma escala cromática tem doze notas com intervalos com semitons⁴², isto é, existem cinco semitons entre C e D, D e E, F e G, G e A, A e B, usando-se os acidentes bemol (*b*) e sustenido (*#*) para marcar os semitons: *#C* (*bD*), *#D* (*bE*), *#F* (*bG*), *#G* (*bA*), e *#A* (*bB*).

Já na China, *As Cinco Tonalidades e Doze Escalas*

Quadro 1 – Tipos de notação

Solfejo	Sol	Lá	Si	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Si
Notação <i>Gongche</i>	He 合	Si 四	Yi 一	Shang 上	Che 尺	Gong 工	Fan 凡	Liu 六	Wu 五	Yi 乙
Correspondência à notação musical numerada	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Nome original em latim	Solve polluti	Labbi reatum	Sancte loannes	Ut queant lexis	Resonare fibris	Mira gestorum	Famuli tourum	Solve polluti	Labbi reatum	Sancte loannes

de *Temperamento Igual*⁴³ (五音十二律, *wǔyīnshíèrlǜ*) são os elementos básicos da teoria musical. Os cinco tons são a solmização da China e usam-se caracteres chineses para os representar: *gong* (宮, *gōng*), *shang* (商, *shāng*), *jue* (角, *jué*), *zhi* (徵, *zhǐ*) e *yu* (羽, *yǔ*), correspondentes a Dó, Ré, Mi, Sol e Lá (não há caracteres para representar os semitons Fá e Si). Usa-se os *Doze Lu* (律 *lǜ*) para determinar a altura de tom, isto é, divide-se uma escala em doze intervalos, cada intervalo é um *lǜ* e cada *lǜ* pode ser considerado uma nota com intervalo e semitom.

Os seus nomes chineses são: *huangzhong* (黃鍾, *huángzhōng*), *dalu* (大呂, *dàlǚ*), *taicu* (太簇, *tàicù*), *jiazhong* (夾鐘, *jiāzhōng*), *guxi* (姑洗, *gūxǐ*), *zhonglu* (仲呂, *zhònglǚ*), *ruibin* (蕤賓, *ruībīn*), *linzhong* (林鍾, *línzhōng*), *yize* (夷則, *yízé*), *nanlu* (南呂, *nánlǚ*), *wushe* (無射, *wúshè*) e *yingzhong* (應鐘, *yìngzhōng*). De acordo com a teoria *Yin-Yang*⁴⁴ do taoísmo (sendo o *Yin* feminino e o *Yang* masculino), os doze *lǜ* dividem-se em seis *Lu-yang* (律, *lǜ*) e seis *Lu-yin* (呂, *lǚ*)⁴⁵. As suas relações serão (Quadro 2):

Quadro 2 – Tons e semitons chineses

Doze Lu	Huang zhong	Dalu	Taicu	Jia zhong	Guxi	Zhong lu	Rui bin	Lin zhong	Yize	Nanlu	Wu she	Ying zhong
Lu-yang	√		√		√		√		√		√	
Lu-yin		√		√		√		√		√		√
Solmização	C	[#] C _b D	D	[#] D _b E	E	F	[#] F _b G	G	[#] G _b A	A	[#] A _b B	B
Solmização da China	Gong		Shang		Jue			Zhi		Yu		

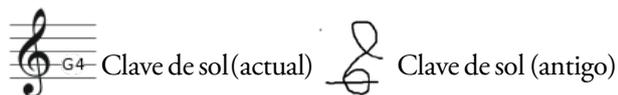
Refira-se que esta é uma comparação relativa, porque as alturas dos tons chineses e ocidentais não são absolutamente iguais. Note-se contudo que uma vez que os conceitos da música ocidental eram muito diferentes dos chineses, para uma compreensão mais intuitiva, inseriram-se muitas ilustrações em *Luluzuananyao*. Tomás Pereira introduziu a notação na parte *Introdução à Pauta* (樂用五線說, *yuèyòngwǔxiànsuō*):

“Deve-se arranjar as notas em cinco linhas, como , se as linhas forem menos de cinco, não chegam para anotar todos os tons; entretanto, não é preciso ultrapassar cinco. Depois de pintar

as cinco linhas, marcam-se as notas em cima de uma linha ou no espaço entre as linhas, então, cada linha ou espaço pode representar uma nota. Se os espaços não representarem as notas, só as linhas representarem as notas, necessitam de mais linhas, se for assim, não tem uma boa aparência. Além disso, se utilizar as cinco linhas , é fácil de observar que a terceira linha é a média... No caso de utilizar onze linhas, como , não é fácil procurar a linha média, que é a sexta, sendo a visualização demasiada complexa...”⁴⁶

MÚSICA

Esta obra introduz também a clave de sol: “... (O sinal “Clave de sol”) serve para marcar a zona das tonalidades entre a mais alta e a mais baixa”⁴⁷.



Tomás Pereira apresentou também o sistema ocidental de solfejo na sua obra, atribuindo nomes chineses (ou traduzindo foneticamente para chinês) as seis notas: dó - wu (烏, *wū*), ré - le (勒, *lè*), mi - ming (鳴, *míng*), fá - fa (乏, *fá*), sol - shuo (朔, *shuò*), lá - la (拉, *lā*). Porém, o padre não introduziu o “si” na sua obra, utilizando o “fá” em substituição: “Entre estas seis notas, de wu a le, é um tom, de le a ming, também é um tom, de ming a fa, ainda é um tom, mas de ming a fa não é igual, é o semitom, de fa a shuo, é um tom, de shuo a la, também é um tom. Entre todas seis notas, só fa é semitom.”

Como referido anteriormente, o solfejo da música chinesa não inclui os semitons (fá e si), portanto Tomás Pereira introduziu também este conceito, na parte *Semitom Fa* (乏半音說, *fábànyīnshuō*), escrevendo que os semitons eram muito importantes porque, sem eles, a música não ficaria sucessiva e melodiosa, portanto “colocam-se os semitons fa na escala, para marcar a diferença.”⁴⁸

Na notação musical antiga da China não existia também o conceito de compasso. Ou seja, não havia

forma alguma de indicar quantitativamente a duração de cada tom. Foi o padre Pereira que apresentou a noção de unidade de tempo, com as ilustrações abaixo apresentadas. Ele descreveu a duração de semibreve como uma “unidade” (度, *dù*), e assim, “... breve (短形号, *duǎnxínghào*) vale duas unidades, a semibreve (短之半形号, *duǎnzhībànxínghào*) vale uma unidade, uma mínima (小形号, *xiǎoxínghào*) vale meia unidade, a semínima (小之半形号, *xiǎozhībànxínghào*) vale um quarto de uma unidade, a colcheia (速形号, *sùxínghào*, i.e., sinal rápido) vale um oitavo de uma unidade, a semicolcheia (最速形号, *zuìsùxínghào* – sinal rapidíssimo) vale um décimo sexto de uma unidade...”⁴⁹

BREVE REFLEXÃO SOBRE A INFLUÊNCIA DA NOTAÇÃO MUSICAL OCIDENTAL NA CHINA

Embora o nosso trabalho não se enquadre na musicologia, nomeadamente nos aspetos da notação musical, não podemos deixar de refletir um pouco sobre este tema, uma vez que o contributo de Tomás Pereira e os seus contemporâneos jesuítas na introdução da ciência musical na China é considerado pioneiro. Para tal, impõe-se uma pequena apresentação sobre a tradição chinesa da arte musical, sobretudo no seu ensino e registo.

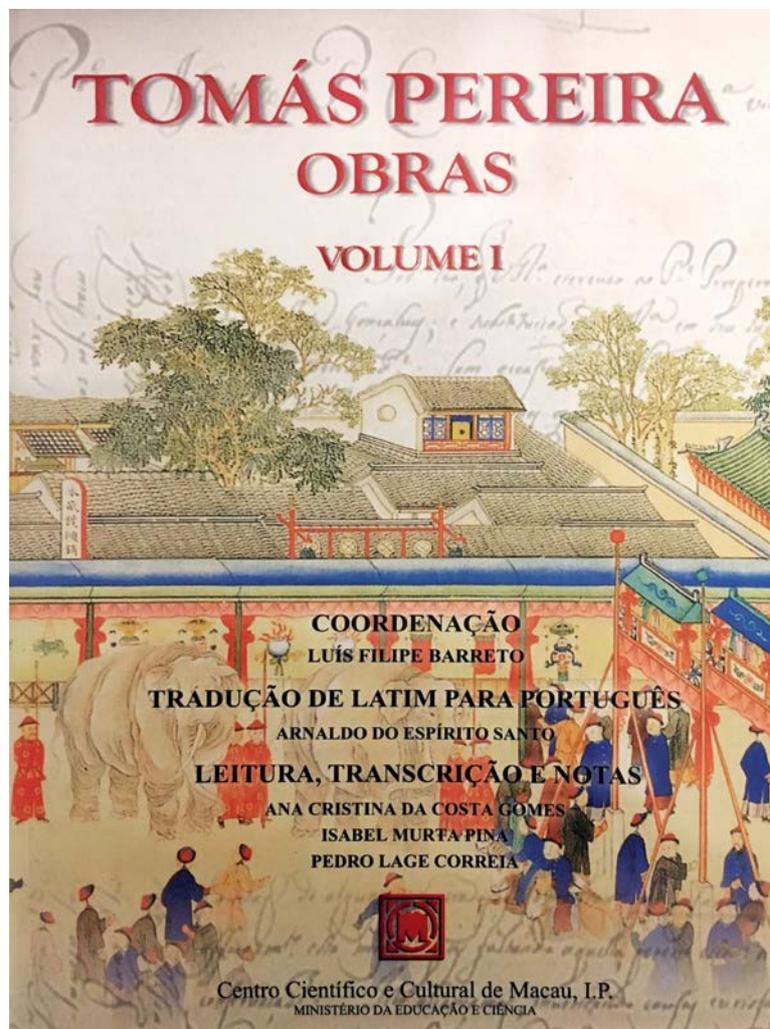


Se a teoria da música ocidental é regular, já na música chinesa não existe uma teoria unificada, onde o uso faz o hábito. Anteriormente, os chineses cantavam e tocavam sobretudo através do ensino oral. Através da notação *Gongche* era difícil mostrar exatamente o andamento, tempo, compasso e modo musical. Compare-se a música tradicional *Pavilhão de Peónia* (牡丹亭, *mūdāntíng*), em diferentes notações.

Ao lado, pode observar-se a *Gongche* Notação do *Pavilhão de Peónia*. Os caracteres grandes são letras da música, à direita destes caracteres existem muitos outros, pequenos (como 上, 尺, 六, etc.), que são os solfejos da canção. Além disso, ao lado dos solfejos, há muitos sinais, como “Δ” e “o”, para apresentar a duração das notas.

Ao lado, em baixo, vê-se a pauta musical da mesma canção. Atualmente, a pauta é a notação comum em todo o mundo e, visto que a teoria musical do Ocidente torna as composições mais regulares e claras, todos os chineses a estudam na escola primária e secundária.

Apresenta-se, por fim, a notação musical numérica da *Pavilhão de Peónia*. Atualmente, os chineses utilizam-na para cantar ou tocar instrumentos chineses, porque esta notação é mais fácil de estudar e conhecer. Consta-se que a *Gongche* Notação é complicada, dificultando a leitura das composições, e serve unicamente para cantar, para a parte instrumental é necessário consultar a *Jianzi* Notação (减字谱, *jiǎnzìpǔ*) ou outras notações tradicionais da China, igualmente complicadas. Pelo contrário, a notação ocidental é mais regular, mais fácil de ler e estudar, e a pauta musical serve para cantar e também para tocar, sendo de utilização muito conveniente.



Tomás Pereira, Obras. Vols. I e II.

$\text{♩ } \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \left\| \frac{4}{4} \quad \underline{\underline{1}} - \underline{\underline{5}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \right\| \underline{\underline{6}} \cdot \underline{\underline{5}} \underline{\underline{1}} - \left\| \underline{\underline{2}} \cdot \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \cdot \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \right\| \underline{\underline{1}} \cdot \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \left\| \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} - \right\|$
 (杜)(原 来) 蛇 紫 嫣 红 开 遍,

$\underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{1}} \cdot \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \left\| \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \cdot \underline{\underline{5}} \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{2}} \cdot \underline{\underline{6}} \right\| \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \quad \left\| \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \right\| \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{5}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{1}}$
 似 这 般 (都) 付 与 断 井 颓 垣。良辰

MÚSICA

Assim, devemos agradecer ao iluminante da música moderna, o padre Tomás Pereira, que ocupa um lugar de destaque na história da música da China. Ele não só foi perito nos instrumentos ocidentais e orientais, mas também introduziu a música moderna no país que o acolheu. A música faz parte do intercâmbio cultural e, atualmente, a teoria musical ocidental é muito comum na China. Entretanto, os chineses não deixam a música tradicional, isto é, adicionam elementos ocidentais às composições chinesas, pelo que a música mantém as suas características próprias, ao mesmo tempo que fica mais rigorosa. Por exemplo,

a pauta musical substituiu a *Gongche Notação* e os estudantes da música tradicional chinesa também estudam a teoria da música ocidental. Para além disso, os estrangeiros podem cantar ou executar as músicas chinesas através das pautas.

Em suma, o padre Tomás Pereira não só contribuiu muito para a diplomacia e evangelização, mas também trouxe a música ocidental para a China. Atualmente, a teoria da música ocidental tem bastante relevo no país, porque é também adaptável à música chinesa, pelo que importa relembrar o papel de Tomás Pereira neste contexto. **RC**

NOTAS

- 1 Nestorianismo é uma doutrina cristológica proposta por Nestório, Patriarca de Constantinopla (428-431 d.C.). A doutrina nestoriana foi formada durante os estudos de Nestório sob a tutela de Teodoro de Mopsuéstia, na Escola de Antioquia (uma das grandes escolas de exegese e teologia bíblica da Antiguidade), e enfatiza a desunião entre as naturezas humana e divina de Jesus. Fonte: www.infoescola.com/religiao/nestorianismo/, consultado em 12 de julho de 2014.
- 2 Cf. Wang, Rou, «Introdução das Músicas Ocidentais na China», em *Music Research* 2(1982), Pequim, p. 91.
- 3 Cravo é a designação dada a qualquer dos membros de uma família europeia de instrumentos musicais de tecla, incluindo os grandes instrumentos comumente chamados de cravos, mas também os menores: virginal, o virginal muselar e a espineta. Fonte: www.estacaomusical.com.br/aprendendomusica/10/cravo-ou-piano.
- 4 Cf. Liu, Mianmian, «Tomás Pereira – Primeiro Professor da Teoria Musical na China», em *Music Weekly*, Pequim, 12 de agosto de 2005, p. 7.
- 5 Cf. Liu, Mianmian, *Art. cit.*, p. 7.
- 6 Cf. Ji, Shu, «Banda Ocidental na Corte de Qing», em *Estudos de Manchu* 1(1996), Shenyang, p. 55.
- 7 Cf. Wang, Rou, *Art. cit.*, p. 92.
- 8 BARRETO, Luís Filipe, (coord.), *Tomás Pereira. Obras*, Volume I, Centro Científico e Cultural de Macau, I.P., Lisboa, 2011, p. 83.
- 9 Cf. Wang, Rou, *Art. cit.*, pp. 92-93.
- 10 Barreto, Luís Filipe, (coord.), *Ob. cit.*, p. 105.
- 11 Cf. Wang, Rou, *Art. cit.*, p. 93.
- 12 *Pipa* (琵琶, *pípá*) é o nome de um instrumento de corda chinês. É um dos instrumentos musicais mais antigos da China, com mais de dois mil anos de história, sendo ainda hoje um dos instrumentos mais populares. Fonte: <http://portuguese.cri.cn/721/2011/09/07/1s139785.htm>.
- 13 *Zheng* (箏, *zhēng*) é uma espécie de harpa horizontal chinesa. Tem em média 26 ou mais cordas e pontes móveis. Fonte: www.philmultic.com/guzheng/.
- 14 *Komuz* (火不思, *huǒbùsī*) é um instrumento de corda da Ásia Central. Fonte: www.britannica.com/EBchecked/topic/320792/komuz.
- 15 *Xianzi* (弦子, *xiánzǐ*) é um instrumento de corda tibetano. Fonte: <http://baike.baidu.com/view/204695.htm>.
- 16 Cf. Wang, Lin, «O Imperador Kangxi Toca Piano», em *Música da China* 3(1991), Pequim, [s. p.].
- 17 Cf. Wang, Rou, *Art. cit.*, p. 93.
- 18 Cf. XU, Aihua e JIN, Xiexie, «O Imperador Kangxi e a Música», em *The World of Music* 6(1998), Xi'an, p. 36.
- 19 Cf. Chen, Huiling, «Os Instrumentos Ocidentais na China antes da Guerra do Ópio», em *Explorations in Music*, 3(2003), Chengdu, p. 81.
- 20 Cf. LI, Xiaojie, «A Música Ocidental na Corte de Qing», em *Forbidden City Magazine* 5(1991), Pequim, p. 3.
- 21 Cf. *Idem, ibidem*.
- 22 Barreto, Luís Filipe, (coord.), *Ob. cit.*, p. 73.
- 23 Cf. Chen, Huiling, *Art. cit.*, p. 82.
- 24 *Idem, ibidem*.
- 25 Viola de gamba, ou violone, é qualquer um dos instrumentos de corda com trasto desenvolvido no século XV, e usado principalmente na Renascença e no Barroco. Fonte: www.musicolog.com/violadagamba.asp#U8CHm_QW2fM.
- 26 Cf. Wang, Chenxi, «Os Documentos Históricos sobre a Divulgação do Violino na Corte Durante os Períodos de Kangxi e de Qianlong»,

- em *Journal of Jinhua College of Profession and Technology*, No. 2 de Vol. 8 (2008), Jinhua, p. 74.
- 27 Cf. *Idem, ibidem*.
- 28 Cf. Tao, Yabing, «As Relações entre as obras Luluzuan Yao e Luluzhengyixubian», em *Journal of the Central Conservatory of Music* 4(1991), Pequim, pp. 48-49.
- 29 Cf. *Idem, ibidem*, pp. 48-50.
- 30 Cf. *Idem, ibidem*.
- 31 Cf. *Idem, ibidem*.
- 32 Cf. *Idem, ibidem*.
- 33 Cf. Zhang, Zhao, «Quando a Pauta foi introduzida para a China?», em *People's Music* 9(1981), Pequim, p. 13.
- 34 Fonte: <http://forums.civfanatics.com/showthread.php?t=152838>.
- 35 Cf. Du, Yaxiong e QIN, Dexiang, *A Teoria Musical da China*, Shanghai Conservatory of Music Press, Xangai, 2007, pp. 8-9.
- 36 Fonte: <http://reflexaoemmusica.blogspot.pt/2009/05/guido-darezzo.html>.
- 37 Cf. Du, Yaxiong e QIN, Dexiang, *Ob. cit.*, pp. 165-166.
- 38 Fonte: www.academiamusical.com.pt/tutoriais/tons-e-semitons/.
- 39 A escala diatônica é uma escala de oito notas, com cinco intervalos de tons e dois intervalos de semitons entre as notas. Fonte: <https://sites.google.com/site/musicaeteoria/escala-diatonica>.
- 40 Fonte: <https://sites.google.com/site/musicaeteoria/intervalo>.
- 41 Fonte: <http://forum.cifraclub.com.br/forum/3/183667/>.
- 42 Fonte: www.mundodoviola.com.br/teoria-musical/escala-cromatica/.
- 43 Fonte: www.encyclo.co.uk/define/Sh%C3%AD-%C3%A8r-l%C7%9C.
- 44 Yin-Yang são conceitos do taoísmo, que expõem a dualidade de tudo o que existe no universo. Descreve as duas forças fundamentais opostas e complementares, que se encontram em todas as coisas. O “yin” é o princípio feminino, a terra, a passividade, escuridão, e absorção. O “yang” é o princípio masculino, o céu, a luz, atividade, e penetração. Fonte: www.sacredlotus.com/theory/yinyang.cfm.
- 45 Cf. Du, Yaxiong e QIN, Dexiang, *Ob. cit.*, pp. 140-141.
- 46 Texto original: “排樂音需用五線，少則不足以排四声之八音，多則无用，是以制五線為法于五線之每線、每空各排一音，則可以盡八音矣。如不用線空，一音用一線，則線數太多，反覺繁雜難觀矣，何則，如用此五線，一覽即分第三線為中…若用十一線如下，欲分第六或為中線，必須着意尋數，難于一覽即得。”
- 47 Texto original: “自始至終高下之形号也。”
- 48 Texto original: “故安乏音于八音內而藉以分別矣。”
- 49 Texto original: “短形号取属音即准二度，短之半形号取属音即准一度，小形号取属音即准半度，小之半形号取属音即准四分度，速形号取属音即准八分度，最速形号取属音即准十六分度之一。”

BIBLIOGRAFIA

- Barreto, Luís Filipe (coord.), *Tomás Pereira. Obras*, Volume I, Centro Científico e Cultural de Macau, I.P., Lisboa, 2011.
- Barreto, Luís Filipe (coord.), *Tomás Pereira. Obras*, Volume II, Centro Científico e Cultural de Macau, I.P., Lisboa, 2011.
- Barreto, Luís Filipe, (coord.), *Tomás Pereira (1646 – 1708) - Um Jesuíta na China de Kangxi*, Centro Científico e Cultural de Macau, I. P., Lisboa, 2009.
- Canhão, Joel, *Tomás Pereira Missionário e Artista na China dos Finais de Seiscentos – Nova abordagem à sua personalidade*, Câmara Municipal V. N. Famalicão, Famalicão, 2001.
- Chen, Huiling, «Os Instrumentos Ocidentais na China antes da Guerra do Ópio», em *Explorations in Music*, 3(2003), Chengdu.
- Du, Yaxiong e Qin, Dexiang, *A Teoria Musical da China*, Shanghai Conservatory of Music Press, Xangai, 2007.
- Han, Qi, e Wu, Min, *Xichaozhongzhengji - Xichaoding'an*, Zhonghua Book Company, Pequim, 2006.
- Ji, Shu, «Banda Ocidental na Corte de Qing», em *Estudos de Manchu* 1(1996), Shenyang.
- Liu, Mianmian, «Tomás Pereira – Primeiro Professor da Teoria Musical na China», em *Music Weekly*, Pequim, 12 de agosto de 2005.
- Sebbes, Joseph, *O Diário do Padre Tomás Pereira, S.J. – Os Jesuítas e o Tratado Sino-Russo de Nerchinsk (1689)*, Tipografia Welfare, Macau, 1999.
- Tao, Yabing, «As Relações entre as obras Luluzuan Yao e Luluzhengyixubian», em *Journal of the Central Conservatory of Music* 4(1991), Pequim.
- Wang, Bing, «Tomás Pereira e a Divulgação da Música Ocidental na China», em *Revista da Cultura*, 1(2003), Macau.
- Wang, Chenxi, «Os Documentos Históricos sobre a Divulgação do Violino na Corte Durante os Períodos de Kangxi e de Qianlong», em *Journal of Jinhua College of Profession and Technology* No. 2 de Vol. 8 (2008), Jinhua.
- Wang, Lin, «O Imperador Kangxi Toca Piano», em *Música da China*, 3(1991), Pequim.
- Wang, Rou, «Introdução das Músicas Ocidentais na China», em *Music Reserch*, 2(1982), Pequim.
- Wu, Yanling, «O Missionário Português na Corte de Qing – Tomás Pereira», em *Sociedade e Ciência de Hubei*, Wuhan, 5(2008).
- Xie, Jingfang, e QIU, Wei, «O Imperador Kangxi e os Mestres Estrangeiros», em *Estudos de Manchu* 2(2003), Shenyang.
- Yu, Sanle, «O Jesuíta Português Tomás Pereira», em *Social Science of Beijing*, 4(2009), Pequim.
- Yu, Sanle, «Tomás Pereira, Jean-François Gerbillon e Assinatura do Tratado de Nerchinsk», em *Journal of Beijing Administrative College*, 5(2000), Pequim.
- Zhang, Lihuan, «Os Amigos Estrangeiros do Imperador Kangxi», em *Journal Of Chengde Vocational College*, 3(2005), Chengde.
- Zhang, Zhao, «Quando a Pauta foi introduzida para a China?», em *People's Music* 9(1981), Pequim.