

Convergência Cultural entre a Difusão da Música Ocidental no Oriente e a Migração da Música Chinesa para o Sul: A singularidade da tradição musical de Macau

Cultural Convergence between the Diffusion of Western Music in the East and the Migration of Chinese Music to the South: The uniqueness of Macau's musical tradition

Dingcheng Dai

Professor Catedrático da Universidade da Cidade de Macau
dingchengdai3225@gmail.com

RESUMO

Macau foi a primeira porta de entrada para a difusão da música ocidental no Oriente e, simultaneamente, o ponto de encontro da migração da música chinesa continental para o Sul, sendo considerado um local de convergência das culturas ocidental e oriental. Ao longo de 400 anos, desde a abertura do Porto de Macau, encontramos, ainda por explorar, muitos vestígios e registos de música, tanto chinesa como ocidental, religiosa como secular, clássica como folclórica. Em comparação com algumas regiões chinesas de contacto relativamente recente com a cultura ocidental ou com os locais em que existem lacunas culturais devido a vários fatores, Macau pode-se considerar como um caso único para a pesquisa histórica musical, devido aos aspetos de colisão, coexistência, integração e transmissão na sua tradição e costumes.

PALAVRAS-CHAVE

História musical de Macau, Difusão da música ocidental no Oriente, Música chinesa, Música católica litúrgica, Música ritual, Culturas ocidental e chinesa.

ABSTRACT

Macau was the first gateway for the diffusion of Western music in the East and, simultaneously, the meeting point for the migration of Chinese continental music to the South, being considered a place of convergence of Western and Eastern cultures. Over the 400 years since the opening of the Port of Macau, we have found, yet to be explored, many traces and records of music, both Chinese and Western, religious and secular, classical and folk. Compared to some Chinese regions with relatively recent contact with Western culture or places where there are cultural gaps due to various factors, Macau can be considered as a unique case for musical historical research, due to aspects of collision, coexistence, integration and transmission in its tradition and customs.

KEYWORDS

Musical history of Macao, Diffusion of Western music in the East, Chinese music, Catholic liturgical music, Ritual music, Western and Chinese cultures.

1. Introdução: “Sete Artes” europeias e arte musical

A música, sendo uma arte etérea do espaço e exibida no tempo, rodeia-nos harmoniosamente, contendo a sua beleza oculta – um poder de compreender significados sem auxílio de palavras, que engrandece a qualidade e o refinamento humano; simultaneamente, um tema prezado de conversa que permanece durante milhares de anos. A música expressa o mundo espiritual humano e é uma espécie de necessidade estética profunda que percorre na alma. Comparada com as artes visuais, como a pintura e a escultura, a música pertence à arte de ouvir. Partindo de uma outra perspectiva, se a arte visual é espacial, então a música é temporal. Enquanto a pintura e a escultura exibem o seu conceito de espaço, a música traz dinâmica, ritmo, cor tímbrica diversa que revela a fluência do tempo. A definição básica das “Sete Artes”, na Idade Média Europeia, consistia em Gramática, Retórica, Dialética, Aritmética, Geometria, Astronomia e Música. Em diferentes períodos e lugares, existiam, igualmente, outros conceitos culturais que abordavam as “Sete Artes”. Porém, independentemente do conceito ou da explicação, a música pertencera a uma delas. A herança cultural ocidental representada pela Europa tem um sistema filosófico relativamente desenvolvido associado à música, enquanto a China, inserida no Oriente, também tem uma estruturação cultural de alto nível que abrange a “música”, nomeadamente na era do Confucionismo, embora os pontos de partida estilístico e conceitual sejam diferentes. Isto quer dizer que, a música é um conceito artístico respeitado pelos filósofos e pelos sistemas teóricos, tanto na China como no estrangeiro, tanto nos tempos antigos como nos modernos.

A música diferencia-se em formas. O sistema ocidental é geralmente aceite pelos ouvintes do mundo de hoje, isto devido à sua longa história, rica literatura e sofisticada herança, ou seja, trata-se de um sistema musical altamente reconhecido e coexiste com os outros sistemas musicais singulares em diferentes etnias. Em termos gerais, a música criada pelos compositores eruditos e com a difusão em toda a Europa (exceto a música folclórica de self-entretenimento) pode chamar-se música artística ou música clássica. Este género musical emergiu na música litúrgica católica e continua a desenvolver-se em termos de criação e em síntese teórica. Simultaneamente, a sua prática é promovida pelos músicos em *performance* que continua a desenvolver no âmbito virtuoso, promovendo-se o laço histórico entre passado e futuro. Tendo uma base sólida, a música clássica ocidental não só mantém a essência da tradição no processo da evolução, mas

também continua a desenvolver novos conceitos, estilos e novas formas na sua apresentação. O mais importante é que este sistema possui um suporte forte, através do seu arquivo de dados históricos bem organizado e abrangente, incluindo também os arquivos de caráter científico, bem como artístico, acadêmico e técnico. Em certo sentido, esta é a apresentação da música, um elo importante entre as “Sete Artes” ocidentais.

À medida que os ocidentais se deslocaram para leste, este sistema musical começou a se disseminar-se gradualmente no Oriente, e tem vindo a dar origem a uma confluência musical entre a música oriental e a música clássica europeia.

2. A relação entre a arte musical europeia antiga e a música católica de Macau

No que diz respeito à arte musical europeia, o período que vai do século XVII até ao final do século XIX é geralmente estudado e reconhecido pelos académicos musicais, tanto do Ocidente como do Oriente. A arte musical europeia antes do século XVI é menos conhecida no Oriente, no entanto, contém uma importância para a compreensão e a investigação da música católica de Macau.

A base da música europeia, antes e durante o século XVI, assentava no catolicismo da igreja romana e na sua música litúrgica, contendo uma rica tradição histórica. A importância da música no catolicismo não é apenas uma ferramenta para rituais, mas também uma forma importante de engrandecer crenças religiosas. A música litúrgica não é performativa em sentido estrito, mas um tipo de música ritualizada com fins religiosos. Neste período, a apresentação e o desenvolvimento das músicas com características artísticas europeias apareciam basicamente nas liturgias católicas, nomeadamente nas missas. Os músicos europeus no século XVI ou antes, fossem compositores, teóricos ou intérpretes, serviam principalmente a igreja, dedicavam a música a Deus e usavam a música para orar, uma vez que, de acordo com os textos bíblicos, a música tem uma dupla função de oração. Os músicos que contribuíram com as suas músicas para as liturgias católicas foram, muitos deles, mestres da música que deram contributos notáveis para a história, envolvendo-se em carreiras musicais relacionadas com as necessidades litúrgicas e colaborando estreitamente com as necessidades da igreja católica, designadamente nas áreas de composição, canto e *performance*, e análise e tratados teóricos. Mesmo quando houve uma divisão entre igrejas orientais e ocidentais (como a igreja ortodoxa oriental) e entre igrejas antigas e novas (como o protes-

tantismo após a reforma religiosa do século XVI), a função e a posição dominante da música nas cerimónias tiveram sempre posição de destaque.

O estilo clássico (relativamente antigo), o estilo romântico e o estilo romântico tardio (estilo pós-romântico) que se desenvolveram até ao final do século XIX, tanto em termos técnicos como académicos, tinham raízes na música litúrgica católica. Pode dizer-se que a história antiga da música na Europa é basicamente uma história da música sacra. Os músicos da igreja deram enormes contribuições para a história da música ocidental em termos técnicos, estéticos e educacionais. E as gerações posteriores de compositores europeus criaram estilos novos, seculares, ao mesmo tempo que continuaram a compor temas ou géneros musicais litúrgicos, de acordo com a herança da cultura eclesial.

A música apresentada na liturgia católica de Macau tem uma rica conceção ocidental em termos de técnicas de composição e de formas de expressão. Embora existissem, também, as obras que aplicavam uma combinação da linguagem musical chinesa com as técnicas de composição ocidental, a maior parte baseia-se em estilos tradicionais da música católica europeia. Num olhar retrospectivo sobre a posição de Macau, eu diria que a situação da música católica litúrgica em Macau é um fenómeno cultural rico e típico da música ocidental que se espalha no Oriente e sobretudo, nas comunidades chinesas.

São várias as razões que me levaram a investigar, desde cedo, a música católica em Macau. Recebi a tese de investigação do Professor Li Xiangyu sobre o Colégio de São Paulo, que é considerado um documento histórico importante para o estudo da música católica de Macau, no qual revela informações preciosas sobre as atividades musicais e os cursos de música registados em meados do século XVI. Abordei também um grupo de amigos que são músicos da formação católica, conseguindo, assim, a realização de numerosas entrevistas com elevada fiabilidade e valor histórico em tempo útil, incluindo informações sobre padres e bispos católicos, seminários, igrejas, entre outros dados. Entre as pessoas entrevistadas, nessa altura, estão o primeiro bispo chinês de Macau, Lam Ka-jun, o vigário-geral da Diocese de Macau, Luo Qirui, o diretor da Academia da Música São Pio X, o padre Lancelote Miguel Rodrigues, o Cônego José Kou do Seminário de São José (todos já são falecidos) e o padre Liang Jia-en, que vive na Austrália. Todas as pessoas entrevistadas receberam formação musical, relativamente completa, no Seminário de São José de Macau, e possuem competências e talentos nas áreas de composição, *performance* e ensino. Graças a estas entrevistas, bem como a fotografias e textos gravados, consegui uma base de dados

extremamente importante para a realização da minha investigação. Além disso, o reitor do Seminário de S. José de Macau, o Padre Yuan Weiming, ofereceu-me dois volumes das partituras polifónicas da música litúrgica católica em Macau. O Padre Gao Tianyu ofereceu-me vários materiais à guarda do Seminário. O diretor do Coro Yingming de Macau, Lin Pingliang, disponibilizou-me um grande número de manuscritos das obras por ele preservados ao longo dos anos, bem como uma coleção da música sacra por ele editada. Estes documentos originais e fabulosos constituíram um *corpus* importante para a minha investigação.

Com base nestes preciosos materiais, acredito que a música católica em Macau é de facto um elo importante no processo de difusão da música ocidental no Oriente. Na expressão “disseminação da música ocidental para o Oriente”, “Oriente” refere-se a Macau, o local onde a música europeia foi introduzida, disseminando-se para outros locais do Oriente. E “Ocidente” indica a introdução do catolicismo em Macau após a chegada dos portugueses. No entanto, devido à prática comum do catolicismo nas culturas regionais europeias, esta disseminação inclui também as contribuições dos padres vindos de Itália, Espanha, Áustria, entre outros. Portanto, uma das manifestações mais importantes da difusão da música ocidental no Oriente é marcada pela introdução da música religiosa (católica) em Macau a partir da Europa.

A música europeia antiga, especialmente a música baseada na liturgia católica durante o século XVI, foi considerada a fonte de difusão da música ocidental em Macau. Assim sendo, compreender a música antiga europeia, incluindo a música portuguesa do século XVI, é um ato fulcral para explorar o fenómeno da difusão da música ocidental no Oriente.

1. As características da música católica e as suas realizações em Macau

A atual situação da cultura musical religiosa em Macau contém uma variedade de tradições: além da música litúrgica católica, existem também as orações protestantes musicadas que estão em ascensão em Macau; simultaneamente, existem práticas musicais religiosas, tipicamente marcadas pela migração da música chinesa continental para o Sul, tais como a música ritual taoista herdada do ensinamento oral que perdura há cinco gerações, a música do canto budista representada pelo Templo Guanyin em Macau, entre outras. No entanto, a prática

da cultura católica em Macau tem uma história mais longa, que, neste aspeto, nenhum local da China, seja Taiwan, Hong Kong, ou a China continente, se equipara.

A organização da igreja católica em Taiwan dispõe de uma estrutura sólida, contendo universidades católicas, como a Universidade Católica de Fu Jen (transferida de Pequim para Taiwan), que contém a comissão da música sacra. No entanto, a verdadeira existência histórica da igreja católica em Taiwan tem pouco mais de 160 anos. O catolicismo foi introduzido em Keelung, Tamsui e outros lugares de Taiwan pelos missionários espanhóis em 1626. Porém, após a ocupação dos holandeses no norte de Taiwan, em 1642, os missionários espanhóis foram enviados para Batávia. Em maio de 1859, o dominicano espanhol Guo Degang e o padre Hong Baolu chegaram a Kaohsiung, vindos das Filipinas, via Xiamen. Por isso, considero que é esta a data que marca o início do estabelecimento, sem interrupção, do catolicismo em Taiwan. Comparando com Taiwan, o catolicismo de Macau tem uma história com mais de 450 anos, firmando uma tradição única. Vários músicos religiosos com funções académicas em Taiwan receberam educação elementar de música no seminário católico de Macau quando eram crianças, e a partir daí continuaram as suas carreiras musicais, como foi o caso do Padre Liu Zhiming, um famoso historiador e compositor que é também o antigo vice-reitor e professor catedrático da Universidade Católica Fu Jen.

A igreja católica de Hong Kong foi inicialmente gerida pela Diocese de Macau. Só na década de 1840 é que se separou da Diocese de Macau. O antigo bispo da igreja católica de Hong Kong, Tong Hon, com grandes conhecimentos de música, foi educado e criado no seminário católico de Macau. Com o objetivo de compreender e comparar as situações locais da música sacra, fiz também uma viagem a Hong Kong para visitar o padre Cai Shiya, que é presidente da comissão de música sacra. Por ter estado sob domínio britânico, Hong Kong possui o sistema da igreja anglicana que foi introduzido em meados do século XIX. A igreja anglicana pertence à igreja protestante (embora por razões históricas, haja mais resquícios da liturgia da igreja católica do que o da igreja anglicana). A igreja católica da China continental exerceu atividades relativamente bem registadas, através dos padres ocidentais, vindos de Macau para o continente a partir do século XVI. No entanto, devido a vários fatores históricos e políticos, manteve-se de forma intermitente e ficando na periferia da sociedade.

A cultura musical da liturgia católica em Macau é, sem dúvida, singular: não se refletiu apenas na música, mas também se manifestou em outras vertentes. Todavia, a representação na música é distinta e com significado especial.

A música litúrgica católica de Macau apresenta alguns aspetos que merecem destaque. Além de um longo passado histórico, são muitos os padres com excelentes experiências musicais (não só padres ocidentais, mas também padres locais) e muitos os crentes chineses que herdaram sutilmente a tradição litúrgica musical. Estes fatores são incomparáveis com outras cidades chinesas e, em geral, mantêm uma linha ininterrupta desde a segunda metade do século XVI, ganhando, assim, uma vantagem histórica. A sua existência e transmissão são mantidas tal como as tradições em países ocidentais, sejam católicos, ortodoxos ou de outras tradições cristãs.

A maioria dos clérigos ocidentais, especialmente os jesuítas, foram eruditos que não só possuíam conhecimentos musicais, mas também, muitos deles, foram compositores profissionais de alta qualidade. Entre eles, o padre Joaquim Afonso Gonçalves (1780-1844) do Seminário de São José, foi um famoso sinólogo ativo e também extremamente talentoso na música, reconhecido em Macau e na Europa. As suas obras foram impressas e distribuídas no Seminário de São José, onde tinha vivido e exercido funções de missionário. Esta fonte histórica foi registada por um dos seus alunos da época, que mais tarde se tornou compositor. Em Macau, existiam fiéis católicos que receberam educação elementar de música, nos seminários, quando foram jovens, e mais tarde se tornaram compositores de renome internacional. É merecedor de destaque o Sr. Lam Ngok-pui, conhecido como o “pai da música moderna de Hong Kong”, que compôs numerosas músicas sacras.

Além dos clérigos ocidentais com especialização em música, os crentes chineses que vieram para Macau, vindos de vários locais, receberam, gradualmente, a correspondente influência musical, dando assim origem a um grupo integrado na música ocidental, difundida no Oriente.

A minha monografia sobre a música católica em Macau foi bem recebida nos meios académicos e religiosos, sendo editada em várias línguas, incluindo a chinesa, a inglesa e a portuguesa. Em certa medida, ajudou os meios académicos a prestarem mais atenção a este domínio de investigação. Este livro contém descrições e discussões sobre um grande número de padres e suas composições musicais profissionais. Merecedores de referência são o padre F. Maberini, de Itália (1886-1956; trabalhou em Macau por volta da década de vinte do século passado), o padre Guiherme Schmid, da Áustria (1910-2000; veio para Macau em 1939 e serviu Macau durante 27 anos), o padre Áureo de Castro, de Portugal (1917-1993; veio para Macau em 1931 e aqui permaneceu até à sua morte), bem como o padre chinês Liu Yajue (1871-1951; músico talentoso em composição e

performance) e o compositor profissional Lam Ngok-pui, entre outros. Alguns estudiosos perguntaram por que razão a segunda metade do livro incluía os trabalhos criativos de numerosos padres chineses que receberam formação musical básica no seminário de Macau e vários crentes chineses considerados compositores não profissionais. Esta é uma questão que sobre a qual vale a pena refletir. A investigação da história da música concentra-se geralmente nas contribuições de músicos notáveis, especialmente da Europa, onde existiam muitos mestres de composição. No entanto, após anos de reflexão e pesquisa comparativa com as culturas musicais do mesmo género, mas em países estrangeiros, percebi que a música litúrgica católica em Macau é um fenómeno cultural que se manifesta em grupo. Não só existiam as contribuições notáveis dos mestres músicos estrangeiros, mas também a herança generalizada de muitos clérigos e fiéis chineses locais. Este é de facto um fenómeno único, que se distingue não só do Ocidente, mas também de outras regiões chinesas, ou de outros países asiáticos, onde a cultura ocidental foi introduzida muito cedo. Certamente, alguns padres ou fiéis chineses podem ter aprendido diretamente com os mestres da música enviados para Macau através da igreja ocidental, ou podem ter recebido uma rigorosa formação musical básica num seminário de Macau, ou até mesmo terem absorvido a música litúrgica da igreja desde a infância, sendo capazes de compor obras populares com a base técnica. Eles constituíram, verdadeiramente, um fenómeno cultural na história da música de Macau, sendo um exemplo da difusão da música ocidental no Oriente, merecedor de investigações académicas.

Os clérigos e fiéis católicos chineses de Macau têm dado grandes contributos para a disseminação da música sacra local, nomeadamente através da criação de cânticos litúrgicos que observam as características dos nove tons do cantonês em composições melódicas.

As atuais produções musicais cantonesas, incluindo canções profanas e do estilo pop, têm prestado atenção às entoações da língua cantonesa. Além disso, a origem desta preocupação veio dos primeiros padres chineses de Macau (como o Padre Jacob Lao, nascido em 1870), que acreditavam que para além das ideias musicais, a entoação dos tons cantoneses deveria ser coerente com o desenvolvimento melódico. Esta preocupação forma uma das características importantes da transmissão da música católica em Macau. Os padres ocidentais conheciam, também, esta preocupação. Por isso, quando escreviam as melodias com letras em latim, tinham intenção de as traduzir para a língua chinesa (fonética canto-

nesa), pelo que sempre pediam ajuda aos padres chineses de Macau para que verificassem e ajustassem a língua.

A difusão da música ocidental em Macau fez-se direta ou indiretamente através da igreja católica. Ao contrário dos estilos clássicos da música ocidental, cristalizados nos dois mil anos de história da liturgia católica, Macau, uma sociedade dominada pela China, não tem esta longa história musical. No entanto, é raro que a tradição musical católica se preserve desde a sua introdução, no século XVI, e se torne um representante relativamente clássico na cultura musical de Macau.

2. A difusão da música sacra ocidental e o seu movimento paralelo com as atividades corais, instrumentais e performativas

Nas liturgias da igreja católica, em tempos recuados, não eram usados outros instrumentos musicais, além do órgão. E os coros, tal como clero, eram formados por vozes masculinas. Por esse motivo, o coro polifónico nas liturgias da igreja antiga deve ter sido executado por um coro exclusivamente masculino. A parte mais aguda era a voz de um menino, a segunda parte era assegurada por um contratenor (uma voz muito comovente, que faz falta nos coros modernos), a terceira parte era cantada por um tenor, e a parte inferior era executada por um baixo. Por vezes, existiam obras que se expandiam para mais vozes, para além desta base de quatro partes. No entanto, a essência da estrutura continuava a ser mesma. A igreja católica de Macau também teve um coro exclusivamente masculino no século passado, que usava partituras de quatro pautas para cantar em cerimónias litúrgicas da igreja. Embora o uso dos coros mistos (masculinos e femininos) para interpretação dos corais clássicos seja habitual nos dias de hoje, alguns coros das igrejas nos países ocidentais ainda mantêm a tradição do coro exclusivamente masculino. Há muitos anos, a Igreja de Macau convidou o Coro da Capela Sistina para atuar em Macau, e, por se tratar de um Coro exclusivamente masculino, na tradução do programa havia dúvidas de como traduzir a voz soprano, porque nos coros de hoje essa voz é traduzida para a voz aguda feminina. Na verdade, a palavra “soprano” deveria ser traduzida como “voz mais aguda”, num coro exclusivamente masculino.

Os instrumentos musicais ocidentais devem ter aparecido em Macau no século XVI. Além de haver registos que comprovam o respetivo surgimento, sabemos que, antes da fundação do seu porto comercial, neste século, Macau era uma vila piscatória chinesa, pelo que a possibilidade de haver instrumentos

musicais ocidentais é quase nula. O instrumento da igreja que mais se destacou foi o órgão de tubos, visto que simbolizava a grandeza divina. No entanto, após a separação da igreja ortodoxa relativamente à igreja católica romana, as igrejas ortodoxas russa e grega, tanto nas missas como nas outras atividades religiosas diárias, usaram apenas o canto humano. Ao entrar nestas igrejas, ouve-se um grupo vocal a cantar os hinos religiosos, uma sonoridade magnífica sem acompanhamento instrumental do órgão. Numa perspetiva de abordagem conservadora, pode dizer-se que a tradição musical da igreja ortodoxa é a mais restrita do Cristianismo.

De acordo com registos históricos, os instrumentos musicais ocidentais foram descobertos no Colégio São Paulo de Macau. Concretamente falando, o ensino musical, as atividades performativas, bem como os conhecimentos técnico-musicais relacionados com o Colégio São Paulo foram registados detalhadamente pela igreja e pela população daquela época. Podemos encontrar, por exemplo, relatos que falam dos instrumentos musicais:

Na igreja de São Paulo havia um órgão escondido no andar de cima dentro de uma caixa de couro. Estava equipado com mais de uma centena de tubos unidos por cordas de seda e com bolsas no exterior. O ar era conduzido para os tubos e o som era produzido harmoniosamente para acompanhar o canto do texto sagrado, muito sonoro. [...]

Além do órgão de tubos “muito sonoro”, foram armazenados, também, outros instrumentos musicais “no andar superior da Igreja de São Paulo”. (Zhao, 1992, pp. 149-172)

No entanto, não existe uma descrição pormenorizada destes instrumentos. Quanto à performance musical que envolvia registos de alguns instrumentos específicos, está registado que, no Ano Novo de 1589, quatro jesuítas realizaram um concerto no Colégio de São Paulo, “um tocando harpa, outro clavicórdio, e os outros dois, violinos” (Diego, 1997, 72). Assim, vê-se que no século XVI, Macau já tinha uma realização relativamente frequente da música ocidental e os registos também comprovam, em certa medida, que a música ocidental se baseava no contexto sociocultural de Macau.

Quanto aos órgãos de tubos trazidos do Ocidente, após a minha vinda para Macau em 2003, descobri que não existiam órgãos de tubos, algo inacreditável. De imediato, apresentei uma proposta de reconstrução de um órgão de tubos para

a cidade de Macau, e aquando de uma visita à Universidade Católica Fu Jen, em Taiwan, aproveitei a oportunidade para consultar o vice-reitor (vindo de Vaticano) sobre as possibilidades técnicas específicas da instalação de um órgão. Recebi respostas bastante positivas. Posteriormente, o Instituto Cultural e as igrejas de Macau responderam à minha proposta e procederam à instalação de um órgão de tubos na igreja de São Lázaro, financiado pelos fiéis, e de um outro órgão na igreja do Seminário de São José, financiado pela própria igreja. Desta forma, hoje existem dois grandes órgãos de tubos tradicionais em Macau, que certamente refletem um passado glorificante da igreja.

O Colégio de São Paulo de Macau é a instituição do ensino superior mais antiga do extremo Oriente. Tal como referido, anteriormente, existem registos bem documentados dos instrumentos musicais de diferentes estilos ocidentais que surgiram no colégio, na segunda metade do século XVI. Os registos da época eram limitados a texto, sem qualquer imagem do instrumento musical que sobreviveu. No entanto, no método de investigação histórica, por vezes, pode ser utilizado para especulação um método comparativo horizontal. Embora esta especulação não possa ser confirmada, fornece alguma luz e referência. Ou seja, com base nas descrições e imagens de instrumentos musicais que se podem encontrar na Europa ocidental e, particularmente, no Portugal do século XVI, é possível utilizá-los como referência para a especulação.

Após a chegada dos portugueses a Macau, a música não só era usada para rezar nas liturgias religiosas, mas também era desfrutada na vida secular. Devia haver usos espontâneos de instrumentos musicais, como a guitarra portuguesa e o bandolim, que evoluiu a partir do alaúde, durante a época renascentista.

Embora não possamos realizar uma investigação aprofundada sobre a situação de Macau naquele período, de acordo com a informação que temos e as correspondentes especulações, esta possibilidade existe – porquanto, para uma nação que aprecia a música e a dança, e que viveu a corrente renascentista, no século XVI, com outros países da Europa ocidental, é impossível que os portugueses não tenham a música nas suas vidas, ou seja, acreditamos que tocar instrumentos, cantar e dançar eram atividades essenciais nas suas vivências e lazeres.

Na continuidade desta tradição, existem registos documentados que relatam a realização de cenários musicais, nos séculos XIX e XX: “Em 17 de outubro de 1872 ou 1873... a atuação de música e dança começou imediatamente após o banquete... dois intérpretes tocaram a abertura de uma ópera de Rossini... e outro dois cantaram um dueto de uma ópera de Verdi...”, e a atuação do quinteto vocal

operático foi considerada pelos críticos da época como “é incrível poder atuar com um entendimento tão perfeito sem ensaios” (Su, 1992, 165). E em outro relato relativo a 1931, podemos ler: “há muito que os residentes de Macau consideram que ir ao teatro para ouvir óperas e assistir concertos é um hábito comum, e vão ao Teatro D. Pedro V de smoking e vestido de noite” (Fei, 1995, 145).

Em 1932, surgiram duas notícias sobre música em Macau:

As atuações de artistas portugueses não pararam por ali. Em maio, o tenor lírico Lomelino de Silva veio a Macau, segundo “A Voz de Macau”, ele é o Caruso de Portugal. Diferente de Silva Sanches, Lomelino de Silva é um homem muito educado, caloroso e com uma belíssima voz. Resumidamente, a sua imagem é muito simpática. Ele fez duas atuações: a primeira foi no Teatro D. Pedro V, no dia 8 de maio, com um programa clássico; a segunda foi no Teatro Capitol, no dia 16 de maio, com um programa mais popular e menos profundo. Sendo uma figura muito bem recebida pelo público, com calorosas saudações durante as suas atuações, Lomelino deixou boas recordações à população de Macau. [...]

Os registos de música clássica instrumental incluíam a performance do famoso Trio Schneider. O grupo era formado pelo pianista Barão Vietinghoff Scheel, pela violinista Remja Waschitz e pelo fundador do grupo Wolfrang Schneider... Para comemorar 200 anos do nascimento de Haydn, o trio abriu o concerto com o “Trio em ré menor” deste talentoso compositor, em seguida, tocaram as músicas de Rachmaninoff, “Romanza” de Schumann e entre outras. (Fei, 1995, p. 156).

Os críticos do jornal da época comentaram:

Assistimos que a audiência estava a ouvir e a vibrar com coração em cada andamento da música, os calorosos aplausos recebidos ao final de cada obra, o entusiasmo do público, etc., podemos dizer honestamente que os organizadores deste evento devem estar satisfeitos pelo facto de os seus esforços terem sido bem recompensados... [Na parte da educação musical,] a música fazia a parte educativa dos portugueses em Macau. Quase todas as famílias portuguesas pelo menos tinha um membro que toque algum instrumento musical. Os instrumentos musicais favoritos eram piano e violino, mas havia muita gente que tocava outros instrumentos de cordas como bandolim, viola,

guitarra e eukalili. A programação carnavalesca era complementada pelas apresentações musicais das crianças, que sempre alcançavam resultados fabulosos. (Fei, 1995, 164-165)

A comunidade étnica específica de Macau, os macaenses, tinham um sentimento de pertença à cultura portuguesa, mas também possuíam uma vida musical muito rica. Realizavam salões com um ciclo permanente de atividades musicais, onde se cantava, dançava e tocava piano. Tal como registado na primeira metade do século XX (desde a década de 1930) e que se mantém até hoje, a banda macaense atuava todas as quintas-feiras, das 16h00 às 19h00, na praça em frente à Câmara Municipal, e também em festivais locais, repleto de atividades de canto, dança e música.

Também no século XVIII, ao abrigo dos acordos unificados da Igreja Católica, muitos padres e crentes com proficiência em música ou mesmo especialistas de música vieram para Macau vindos de diferentes países europeus. Podemos também especular que as situações semelhantes ocorreram nos séculos XVI e XVII. Acreditamos que a maior fonte das atividades musicais ou da vida musical de estilo ocidental estava relacionada com os portugueses e, por extensão, com a comunidade macaense.

A partir do século XX, mais músicos ocidentais vieram para Macau, além daqueles que já viviam em Macau. Merecem destaque o padre italiano César Brianza (1918-1986), que organizou e dirigiu o Coro Infantil da Santa Cruz, o mais famoso daquela época, no extremo Oriente, e que também atuou para o Papa no Vaticano. A Banda de Prata da Polícia de Macau, criada em meados do século XX, contou com vários maestros de Portugal, designadamente José Pinto de Sá (1939-), Abel Teixeira Mendes (1936-), entre outros, todos músicos profissionais. Maria Margarida de Alacoque Gomes (1902-1995), nascida em Macau, era uma professora de piano solicitada pelas crianças de famílias ricas da época. Um outro exemplo é o pianista e compositor russo Harry Ore (1885-1972), que não só lecionou em Macau (a pianista Gomes acima referida e o conceituado pianista macaense Choi Sown Le foram os seus alunos) como também compôs músicas. Ore escreveu música para piano com temática de Macau e também usou melodias folclóricas cantonesas para criar aquela que é possivelmente a mais antiga Suite para Piano da história da música chinesa.

A execução de instrumentos de sopro e as correspondentes organizações existiam desde o século XVII e têm uma tradição que continua até hoje. Este fenó-

meno não só marca uma característica importante da história da música urbana de Macau, mas também um acontecimento singular nas regiões da China. Devido à extensão limitada do texto, questões focadas neste tema serão resolvidas e discutidas em outro artigo.

3. A migração da música chinesa para o Sul

No que diz respeito à “difusão da música ocidental no Oriente”, como mencionado anteriormente, os seus primeiros representantes foram Portugal (Ocidente) e Macau (Oriente). E, naturalmente, a música secular também acompanhou esta disseminação, que foi trazida para Macau e se estendeu à China continental. Sob outra perspetiva, sendo Macau uma cidade de imigrantes, acredito que ainda existe um conceito de “migração da música chinesa para o Sul”, no contexto musical de Macau. Ou seja, um conjunto diversificado de música folclórica que foi transferido da China continental para o Sul, especialmente para a região de Lingnan, também faz parte do dialeto cantonês. Entre estas, temos a música ritual taoista (Dai, 2009, 50-51). Este contexto da migração da música chinesa para o Sul é certamente semelhante ao contexto da difusão da música liturgia católica ocidental em Macau. Ou seja, as formas musicais destes dois contextos podem ser comparadas e estudadas sob significados culturais e religiosos.

Tenho em mãos alguns vídeos preciosos, feitos pelos portugueses em Macau sobre os barcos de pesca, no século XIX, que mostram a cerimónia de casamento da Família Tanka. Trata-se de uma cerimónia taoista ao vivo: os taoistas sopram (suona) e percutem (instrumentos rituais), acompanhados pelo canto. Os ocidentais, quando ouviam as músicas folclóricas chinesas deste género, achavam-nas barulhentas. De igual modo, os chineses daquela época, quando ouviam a música ocidental, achavam-na incompreensível. Esta impressão pode ler-se em vários poemas das dinastias de Ming e Qing.

De facto, é uma situação curiosa que ocorreu nos contactos iniciais entre as culturas oriental e ocidental. Quando as pessoas se deslocavam para as terras estrangeiras e ouviam as músicas locais, muitas vezes, achavam-nas estranhas. Algumas pessoas até descreviam a música com sistema tonal temperado desigual como música embaralhada. Hoje em dia, existem extensos intercâmbios entre o Oriente e o Ocidente, e as pessoas estão a compreender as características do multiculturalismo ou da diversidade cultural. Assim, quando ouvem música ocidental, ouvem-na com a experiência auditiva ocidental; quando escutam música

taoista chinesa, escutam-na na perspectiva dos rituais taoistas. Ou seja, a música deve ser ouvida com diferentes experiências auditivas, com múltiplas sensações musicais. Isto é ainda mais valioso em Macau, onde se constata as características da difusão da música ocidental no Oriente e a migração da música chinesa para o Sul, e os conceitos correspondentes podem ser estendidos aos campos mais amplos, no que diz respeito às culturas e civilizações orientais e ocidentais. O que é interessante é que muitas vezes usamos a palavra “harmonia com diferença” para descrever a música chinesa: “harmonia” é uma premissa, mas que congrega “diferenças”. A maior parte da música chinesa é “harmoniosa, mas diferente”: os diferentes instrumentos musicais geralmente tocam juntos a mesma melodia (harmoniosa), mas na verdade os sons produzidos são variados e cada um tem sua própria habilidade. Relativamente falando, a música ocidental pode ser chamada “diferente, mas harmoniosa”: quando os instrumentos tocam juntos, os tons tocados por cada instrumento são geralmente diferentes, combinando múltiplas vozes, ou até mais de uma dúzia de vozes diferentes. No entanto, como têm as regras composicionais de harmonia e contraponto, os diferentes tons podem ser combinados (harmoniosamente). Além disso, muitos instrumentos musicais específicos na Europa têm características de combinação de timbre de “grupo”, e o som de um grande conjunto pode ser muito coordenado. A partir daqui, sentem-se os diferentes pensamentos e perspectivas práticas entre a música oriental e ocidental – esta é também uma das características históricas da diversidade e inclusão da cultura musical urbana de Macau, e tornou-se uma experiência importante nas vivências pessoais em termos de conceitos culturais.

Os registos documentais contêm poucas informações que relatam o entretenimento dos chineses de Macau em torno do século XVII. Consta-se que, no dia 9 de setembro de 1695, após a Península de Macau ter sido atingida por um forte tufão, um viajante italiano assistiu a “um teatro encenado à maneira chinesa”, “uma parte falada e outra parte cantada. A música tocada por vários instrumentos de madeira e metal responderam harmoniosamente à voz do cantor... A cena durou 10 horas.” (Qin, 2009, 63-64). O missionário jesuíta do século XVII, Matteo Ricci, revelou uma experiência sua, com cenas animadas das óperas vistas durante a festividade do Ano Novo Chinês (Dai, 2008, 1330), o que nos permite confirmar, a prosperidade da música operática do povo chinês naquela época. Portanto, a ópera podia ser um veículo de busca espiritual e um canal de herança cultural para o povo chinês em Macau, no passado. Existem numerosos dados que mostram o florescimento da música operática em Macau, nos séculos XIX e XX, o que tam-

bém pode comprovar que este é um dos estilos de vida dos chineses em Macau. Além disso, existem as músicas rituais das religiões chinesas, nomeadamente o taoísmo, uma religião nativa da China, e o budismo, uma religião introduzida na China com longa história e que se tornou um importante ramo da religião local. Em Macau, as músicas rituais chinesas, representadas tanto pela música taoista da família Wu, transmitida ao longo de cinco gerações, como pelo canto budista do templo Guanyin, com uma longa história, são singulares e atraem as atenções e discussões dos académicos. Portanto, a ópera e a música ritual religiosa têm um efeito educativo subtil na vida do povo chinês. Simultaneamente, a música instrumental e o canto folclórico praticados pelos vários grupos chineses também influenciam fortemente os costumes populares de Macau. São disso exemplo, as principais composições da cultura Lingnan migrada da China continental para o sul, designadamente, as canções de água salgada, as rimas infantis, *Dishui Nanyin*, as árias cantonesas, as melodias populares cantonesas, bem como vários tipos da dança do leão, do dragão, as músicas de percussão da dança *Long Zuiwu*, gongos e tambores de *Bayin* (oito categorias instrumentais), entre outros. Por outro lado, a influência impercetível da canção narrativa e popular de Lingnan não pode ser desconsiderada. Há um exemplo que comprova a sua importância:

Nas noites de Verão em Macau, além da boa comida, havia também atuações de canto. A brisa fresca sopra e o calor desapareceu completamente, e muitas famílias gostavam de ouvir as “Shiniang” (cantoras cegas) que cantam pela rua. Todos trouxeram banquinhos de madeira e ouviram em silêncio. Uma pipa, uma flauta e umas histórias comoventes ondulavam ao vento noturno. As músicas tais como *O Leque Mágico de Jade*, *Canção do Exílio* e *Chen Shi-meí trai sua esposa* fizeram as mulheres comovidas com lágrimas. (Ma, 2021)

A escritora macaense Tong Meixiao também nos transmite as suas memórias sobre a música de *Nanyin* nas ruas de Macau, no artigo intitulado “A Cadeia de Proteção de *Nanyin*”:

Não me estranhava a música de *Guangtong Nanyin* e as melodias de caixa chinesa e barcos-dragão. Na minha infância, embora este tipo de canções cantonesas tenha sido declinado, ainda havia artistas folclóricos que ‘contam as pedras nas ruas’ nos dias de Ano Novo e cantavam canções auspiciosas de caixa chinesa e barcos-dragão, em frente às portas das pessoas para ganhar

dinheiro. Até o início da década de 1960, a Rádio Vila Verde de Macau continua a transmitir, durante a tarde, um programa de *Nanyin* do mestre cego Huang Desen que toca a cítara a solo. Ouça-o cantar as histórias narrativas, entre outras, *a conquista do rei Wu nas Crônicas dos Reinos de Dong Zhou*, *a Conquista do Oriente por Xue Rengui*, *a Conquista do Ocidente por Xue Dingshan*, *a Rebelião da Gangue Xue contra Dinastia Tang* e *a Conquista de Luo Tong ao Norte em Heróis nas Dinastias Sui e Tang*. À medida que a música era cantada, as pessoas ficavam cada vez mais fascinadas, em cada momento de tensão, 'Chengcheng' (onomatopeia) agitava as cordas de *zheng* e o coração do ouvinte ficava em suspense (Tang, 2014).

É importante salientar que, devido à tolerância do sistema social de Macau e à simplicidade do seu povo, muitas formas da música folclórica migradas para o Sul, particularmente, para Macau, foram alimentados na cultura tradicional da diáspora chinesa e enraizaram profundamente nesta terra. Além disso, ao longo da sua evolução, estas formas musicais também absorveram os nutrientes da cultura local e formaram um património com características próprias. Existem, ainda, variedades musicais que se deslocaram para o sul de outras províncias, como *Quanzhou Nanyin* e *Xianyin* de Fujian, mas não ocuparam uma posição dominante da música folclórica em Macau.

A música de guqin de vários estilos está incluída na música tradicional erudita chinesa, que também se pratica em Macau. Deve ser um género musical relativamente bem preservado desde os tempos antigos até aos nossos dias. Por isso, é considerado como um fóssil vivo da cultura musical chinesa. Se fizermos uma comparação horizontal da notação de guqin com a partitura musical antes da notação de quatro linhas na Europa, num sentido espacial, e seguidamente fizermos uma comparação vertical num sentido temporal com a notação moderna, acredito que isto pode ter um impacto acentuado ao nível histórico e dos conceitos culturais, tanto da China como do Ocidente (Dai, 2004). A característica do pentagrama (notação moderna) mostra precisão e clareza, no que diz respeito a durações, alturas, velocidades, intensidades, entre outros fatores. Porém, antes do pentagrama, muitas notações eram caracterizadas por um registo elementar, com a função de apoiar a interpretação e a experiência oral. Desta forma havia improvisações em torno de um tema que não continham uma execução determinada. A notação de guqin também mostra uma incerteza que pode ser especulada. É este fator de incerteza que dá à interpretação de guqin uma característica

misteriosa ou relativamente vaga, neste processo, em que a acumulação cultural e a transmissão de experiências são cruciais.

Sabendo que a cultura de Macau se baseia na cultura chinesa, explorar e pensar a questão da migração da música chinesa para o Sul é possível através da influência da música operática, religiosa e folclórica trazida por gentes do continente (principalmente da área de Lingnan). Ao mesmo tempo, a possibilidade de discussão comparativa com a música ocidental difundida em Macau, no sentido espaço-temporal, é também uma vantagem cultural de Macau. Vale pena ressaltar que, desde o século XX, muitos compositores, que mais tarde se tornaram mestres, surgiram da classe média, que imigrou do continente, principalmente da região de Lingnan. Merecem destaque, entre outros, o padre Liu Zhiming, um músico católico de Cantão bem-conceituado e o Dr. Xiao Youmei, um nativo de Cantão que fundou o primeiro Conservatório de Música na China. O famoso compositor macauense Doming Lan iniciou a sua carreira musical em Macau, e o compositor Xian Xinghai, o “músico do povo” que terá nascido em Macau, demonstram que Macau é uma terra abençoada em termos musicais. Além disso, em meados do século XX, devido à agitação social, com guerras e mudanças políticas, muitos músicos profissionais do continente vieram para Macau e deram contribuições consideráveis para a educação e o desenvolvimento musical de Macau. Entre outros, o famoso músico cantonês Wong Feiran chegou a Macau por volta de 1949 e lecionou na Escola Secundária Pui Ching até se mudar para Hong Kong em 1953 (e mais tarde viveu permanentemente no Canadá). Também o compositor Xian Xinghai dirigiu a banda de sopros da Escola Secundária Pui Ching, em Guangzhou (há vídeos que o comprovam). A Escola Secundária Pui Ching de Macau é a sucessora da escola de Guangzhou. Na verdade, devido à Guerra Anti-Japonesa, todos os professores e alunos da escola de Guangzhou mudaram-se para Macau, em 1938. E, de certa forma, o músico Xian Xinghai foi influenciado na cultura de Lingnan, o que demonstra, também, uma ligação histórica indireta com a Escola Secundária Pui Ching de Macau.

4. Rastreabilidade dos materiais históricos da música de Macau e preenchimento da lacuna desta área académica chinesa

Macau é a primeira porta de entrada da música ocidental europeia para o Oriente, ao mesmo tempo, o ponto de encontro das formas musicais da China continental para o Sul, sendo assim, um lugar onde as culturas chinesa e ociden-

tal coexistem e convergem após a colisão. É de salientar que a cultura macaense (portuguesa) combina elementos musicais portugueses e chineses, resultando numa variedade singular com esta “comunhão”. Após a chegada da música litúrgica católica a Macau, além dos seus modos convencionais, surgiram também os modos chineses, ou seja, missas de estilo melódico chinês, entre outros géneros. A música taoista da China continental também se espalhou por Macau, absorvendo os tons folclóricos cantoneses locais e integrando-os na música taoista de uma forma muito natural e suave. Curiosamente, algumas apresentações musicais de Yoga também adotaram técnicas de expressão da música taoista, que é uma característica muito aplaudida. No que diz respeito às canções infantis, com as mesmas origens na zona de Cantão, elementos culturais locais foram acrescentados às letras e tornaram-se numa forma única de Macau. As improvisações das canções da Água Salgada dos pescadores também incorporaram conteúdos relacionados com os temas locais de Macau.

Ainda há muita informação sobre a história da música de Macau que precisa de ser recolhida e organizada, especialmente em relação aos documentos relativamente escassos dos séculos XVII e XVIII. No entanto, já foi encontrada uma quantidade considerável de dados desde os primeiros dias da abertura do porto, na segunda metade do século XVI, e ainda existem muitos dados do século XIX em diante. Desta forma, podemos conectar os dados num fio condutor, constituindo um quadro histórico básico. As informações sobre a história da música e os registos profissionais são importantes, mas algumas informações marginais podem aparecer e desaparecer, ou revelar pistas sobre o verdadeiro estatuto das certas músicas naquela época. Portanto, é preciso ser cuidadoso para “caçar o tesouro”. Esta pesquisa inclui, por exemplo, poemas produzidos em Macau durante as Dinastias Ming e Qing, documentos da Diocese de Macau, descrições de cenas sociais em livros, diários de pessoas, reportagens de jornais, entre outros. Toda a informação sobre essa época deve ser investigada.

A segunda metade do século XVII devia ser o apogeu da performance musical ligada à Igreja Católica de Macau, pelo que existem numerosos registos daquela época. Contudo, é difícil encontrar as partituras musicais específicas. Wu Yushan (1632-1718), seminarista chinês do Colégio São Paulo de Macau, era proficiente em música e arte. Dele, encontrei uma cópia de uma partitura musical chamada *Tianle Zhengyin Pu*, com a ajuda do Sr. Chen Jichun. Posso dizer que se trata de um documento de grande valor. Infelizmente, esta versão é apenas um texto que não inclui a notação ocidental de quatro linhas ou a notação chinesa *Gongche*.

Na verdade, no que diz respeito aos dois métodos de notação musical, comuns naquela época, e como mencionado acima, estas não forneciam uma indicação musical mais precisa como a notação pentagrama de hoje ou a notação musical simplificada (*Jianpu*), eram apenas um registo de lembrete. A maioria dos cantores continua a cantar de maneira empírica com o ensinamento oral. Neste sentido, a presença ou ausência de uma notação específica não impedia as práticas musicais dos fiéis. Isto também pode ser comprovado pelo canto de hinos pelas minorias étnicas, nas remotas áreas montanhosas de Yunnan, na China continental. Durante a cerimónia, cantavam em voz alta os hinos polifónicos que lhes foram ensinados pelos missionários ocidentais há mais de cem anos. Na verdade, não conheciam a partitura musical, mas podiam transmiti-la de geração em geração. O interesse pela pesquisa das partituras específicas configura um desejo de compreender exatamente as questões textuais específicas da música, porquanto os hinos têm a sua origem no Ocidente. Porém os requintes orientais também foram herdados nestes cantos criados em Macau. Os documentos dos séculos XIX e XX demonstram que Macau é um exemplo desta situação. O “Ocidente” discutido neste artigo deveria incluir dois conceitos: um de localização definida – Ocidente representado pela Europa; o outro cultural, cuja localização não é necessariamente no Ocidente.

Em Macau, como mencionado anteriormente, a situação musical dos diferentes campos no século XX pode ser revelada de forma relativamente clara. Os factos históricos sobre a música ainda precisam de ser recolhidos e classificados, ao mesmo tempo, analisados e comparados para revelar as suas características e interpretar as suas vantagens. Só depois poderemos receber os respetivos esclarecimentos. Ao pesquisar e rever os documentos históricos da história da música de Macau, para além dos vários possíveis registos oficiais e privados em chinês, é também necessário prestar atenção aos documentos originais em línguas estrangeiras, devido à ligação especial de Macau com os países europeus, especialmente países da língua portuguesa. Obviamente, esta é uma questão académica muito desafiadora.

5. Conclusão

Nos mais de 400 anos, desde que Macau se abriu como porto, tem havido atividades musicais, incluindo música religiosa e música folclórica secular. Houve registos relativamente ricos de música em diversas categorias, incluindo música

chinesa e ocidental, religiosa e secular, clássica e folclórica. Cada um tem performances e resultados próprios na contemporaneidade. Em comparação com outras áreas chinesas onde existem lacunas culturais musicais devido a vários fatores, a tradição histórica de Macau, transmitida de geração em geração, merece uma discussão considerável. Atualmente, os círculos académicos da história da música do continente apelam a “reescrever a história da música”. Realmente, na história da música na China continental, para além da revisão de conceitos em termos geográficos, o âmbito regional de Macau deverá ser uma parte indispensável, com aspetos musicais únicos. É claro que o estudo da história da música em Macau não se pode limitar ao estudo de figuras individuais, mas sim ao fenómeno de um grupo cultural. É necessário estudar a tradição e evolução da cultura a nível global e no tempo histórico vertical, as ligações e mudanças no espaço horizontal Oriente-Occidente, e as funções individuais ou de grupo dentro deste domínio espaço-temporal.

O grau de desenvolvimento económico de uma cidade precisa de ser equilibrado e apoiado pela sua cultura. No entanto, mesmo que a economia e a cultura se desenvolvam em conjunto, isto não significa, inevitavelmente, que a cidade inclua uma civilização moderna e desenvolvida. O grau de civilização exige a influência e o estímulo da cultura com características históricas e tradicionais, a longo prazo. Como refere Zhang, 2001, prefácio):

A história forma-se como um círculo. Parece que uma linha reta pode ser vista em qualquer ponto desse círculo, mas em relação a toda a história é apenas um ponto. Hoje, devemos olhar para a história como um círculo completo.

Portanto, o estudo da história da música de Macau não deve ser apenas colocado no quadro da história da música chinesa, mas também deve ser examinado e discutido na perspetiva dos intercâmbios culturais globais. Isto deve-se à sua convergência de características chinesas e ocidentais. O musicólogo chinês Lin Hua (2014) apontou que o estudo da música católica em Macau “expande a nossa visão da história da música chinesa a todas as diásporas chinesas”. Lin acrescentou ainda que “para uma nação que está atualmente determinada e mostra a sua influência a nível global, através da percepção da existência da sua própria cultura, deveremos estudar, cuidadosamente, a relação do intercâmbio entre a receção e a contribuição das diferentes culturas, reforçando, especialmente, a investigação sobre os fenómenos culturais em regiões ultramarinas que estiveram na

frente da interseção e do desenvolvimento secular” (Lin, 2014). Esta afirmação revela de forma clara a relação entre a história da música de Macau e a história da música de toda a China.

A cultura de Macau é um tesouro com tradições históricas profundas. De que forma se leva as características históricas da música para diante e se faz com que a história musical e cultural de Macau se torne um caso convincente a nível nacional e mundial, é digno da cooperação de todos.

Referências bibliográficas

- Chen, K. R. (2020).《土生葡人“澳门人乐队”与他们的音乐：1935-2015》A “Banda Popular de Macau” de macaense e a sua Música: 1935-2015. In H. Shaoqiang e Y. Hongwei (coord.), *Música da Cidade de Macau e Investigação da Música Europeia Ocidental: Tese de graduação selecionada sob a orientação do professor Dai Dingcheng* (pp. 115-173). Macau: iMacauMusic.
- Chen, P. H. (1996). Xiao Youmei, o pioneiro da cultura musical Moderna da China. Macau: *Review of Culture*, 26, 27-28.
- Dai, D. CH. (2000).《欧洲早期和声的观念与形态》O conceito e a forma precoce da harmonia europeia. Shanghai: Shanghai Music Publishing House.
- Dai, D. CH. (2004a) 《关于在澳教堂增设管风琴建议》*Sugestão da construção de Órgão de Tubos nas Igrejas de Macau*. Macau: *Jornal Diário de Macau*, 3-9.
- Dai, D. CH. (2004b). 《古琴音乐：形态、风格与研究方式》*Música de Guqin: forma, estilo e modo de estudo*. Macau: *Jornal Diário de Macau*, 4-6.
- Dai, D. CH. (2007).《音乐创作在澳门》*Criação musical em Macau*. Macau: Macao Daily Press.
- Dai, D. CH. (2008a).《合唱经典—欧洲文艺复兴时期合唱曲选》Corais Clássicos – seleção de corais do renascimento europeu. Beijing: People’s Music Publishing House.
- Dai, D. CH. (2008b).《澳门音乐简史》Breve História da Música de Macau. In Wu Zhi Liang (Ed.), *Nova compilação da história de Macau* (pp. 1329-1353). Macau: Fundação Macau.
- Dai, D. CH. (2009).《口传心授、五代相承的澳门吴氏道乐》A música taoista da família Wu, transmissão oral há cinco gerações em Macau. *Taoista da Chiba*, 1, 50-51.
- Dai, D. CH. (2015).《20世纪澳门天主教音乐：独特历史背景下的作曲者与作品》*Música Católica em Macau no Século XX: Os compositores e as suas obras vocais num contexto histórico único*. Macau: Instituto Cultural do Governo da R.A.E.
- Dai, D. CH. (2016b).《16世纪俄罗斯多声部音乐：声部型态与和声方式》*Música Polifónica Russa do Século XVI: formas vocais e harmonias*. 《音乐艺术》*Revista Arte Musical*, 4(91), 102-105.
- Dai, D. CH. (2017a).《十六世纪上半叶葡萄牙多声部音乐研究》*Estudo da Música Polifónica Portuguesa na Primeira Metade do Século XVI*. Macau: *Review of Culture*, 100, 32-71.

- Dai, D. CH. (2017b).《夏里柯及其澳门关联作品》Harry Ore e as suas obras relacionadas com Macau. *Jornal do Conservatório de Música de Xinghai*, 85-97.
- Dai, D. CH. (2016a). A Survey of Liturgical Composition in Macao in the Twentieth Century: Musical Life with São José as its Centre. In K. Wong & G. Wei (Ed.), *Macao-Cultural Interaction and Literary Representations* (pp. 136-155). Longdon and New York: Roudledge Taylor and Francis Group.
- Diego, Y. (1997). *Colégio de São Paulo de Macau e a Igreja no Japão* (Trad. Yang Ping). *Review of Culture*, Spring, 67-79. Macau: Instituto Cultural de Macau.
- Feng, CH. CH. (2015).《“重写音乐史”争鸣集》*Coleção Zhengming “Reescrever a História da Música”*. Beijing: Culture and Art Publisher.
- Fernandes, H. S. (1995). História do Cinema de Macau: A Era do Filme Sonoro. *Review of Culture*, 20, 117-186.
- Gunn, C. G. (1996).《澳门史1577-1999》*História de Macau 1577-1999* (Trad. Qin Chuanan). Beijing: Central Compilation & Translation Press.
- Hong, S. K. (2021). *70 anos da Banda de Música da PSP*. Macau: iMacauMusic.
- Lam, D. (1978). *Cânticos Religiosos Aurora*. Macau: Diocesano de Macau.
- Li, X. Y. (2001). *Estudo do Colégio São Paulo em Macau*. Macau: Macau Daily Press.
- Lin H. (2014).《中华音乐研究视野的开拓》A Perspetiva Renovada do Estudo da Música Chinesa. Macau: *Jornal Diário de Macau*, 2-13.
- Lin, P. L. (1996 – 2001).《嚶鸣集》第一, 二, 三册 *Cânticos Religiosos Ying Ming* Vol. I, II, III. Macau: (ed.) Bispo Domingos Lam, Sociedade da Música Sacra.
- Ma, B. C. (2021).《昔年澳门夏日街头》Ruas do Macau Passado no Verão. Macau: *Jornal Diário de Macau*, 8-19.
- Ore, H. (1948). *Five South Chinese Folk songs*. London: W.Paxton & Co.Ltd.
- Pires, B. V. (1992). *Os Extremos Conciliam-se* (Tr. Su Qin). Macau: Instituto Cultural de Macau.
- Tong, M. S. (2014).《南音的保护链》Cadeia protetora de Nanyin. Macau: *Jornal Diário de Macau*, 1-10.
- Xavier, I. L. (1996). *Ultate Tomo1, Exultate Tomo 2*. Macau: Seminário de São José.
- Zhang, W. Q. (2003).《澳门诗词笺注》*Anotações do poema de Macau. Vol. Ming e Qing*. Guangdong: Zhuhai Publisher.
- Zhang, X. P. (2001).《重新回到平等对话的元点上》Retorna ao Ponto Inicial do Diálogo de igualdade. In T. Yabin (Ed.), *O intercâmbio de música chinesa e música ocidental entre as dinastias Ming e Qing*. Beijing: Oriental Press.
- Zhao, CH. CH. (1992).《澳门记略校注》*Anotações de Macau*. Macau: Instituto Cultural de Macau.