



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Traduzione e Interpretazione

Tesi di Laurea

Musica per le orecchie dell'imperatore

Tomás Pereira e il *Lülü Zuanyao*:
analisi e proposta di traduzione
del Volume I

Relatore

Ch. Prof. Sebastian Eicher

Correlatore

Ch. Prof. Paolo Magagnin

Laureando

Luigi Miotto
Matricola 879385

Anno Accademico

2023/2024

Ai miei nonni

Indice

Abstract.....	7
摘要.....	8
Prefazione	9
1. Tomás Pereira e il <i>Lülü Zuanyao</i>	12
1.1 Tomás Pereira tra Portogallo, Goa e Macao	12
1.1.1 Identità, infanzia e prima formazione.....	12
1.1.2 La partenza	14
1.2 Tomás Pereira a Pechino	16
1.2.1 La chiamata dell'imperatore.....	16
1.2.2 “Muito boas mãos”	18
1.2.3 Musicista: “insignis ingenii ac plane mirabilis”	23
1.2.4 Matematico “in senso lato”.....	28
1.2.5 Interprete e diplomatico.....	31
1.2.6 Luci e ombre.....	37
1.3 <i>Lülü Zuanyao</i> 律呂纂要 (LLZY).....	44
1.3.1 Presentazione dell'opera.....	44
1.3.2 Datazione dell'opera.....	49
1.3.3 Edizioni e copie	50
1.3.4 Possibili fonti.....	55
1.3.5 Analisi dei contenuti.....	58
1.3.6 Strategie retoriche.....	77
2. LLZY: proposta di traduzione del Volume I	97
律呂纂要上編目錄.....	99
Compendio sulle altezze assolute (Volume I) - Indice	100
律呂纂要上篇.....	101
Compendio sulle altezze assolute – Volume I	102

樂用五線說.....	103
Sulle cinque linee usate in musica.....	104
五線所用啟發說.....	105
Sui segni di partenza usati dalle cinque linee.....	106
四聲說.....	113
Sulle quattro voci	114
剛柔樂說.....	117
Sulla musica dura e molle	118
樂音說.....	121
Sulle note musicali	122
排樂音說.....	125
Sulla disposizione delle note	126
乏半音說.....	129
Sul semisuono <i>fa</i>	130
樂音合不合說.....	135
Sulle note consonanti e dissonanti	136
樂名序說.....	137
Sulle sequenze dei nomi delle note	138
掌中樂名序說.....	147
Sulle sequenze dei nomi delle note sul palmo della mano.....	148
讀音條例說.....	151
Sulle regole per la lettura delle note.....	152
易用樂音說.....	155
Sui mutamenti nell'uso delle note.....	156
審用樂音說.....	159
Sull'uso attento delle note	160

3. Commento traduttologico	163
3.1 Tipologia testuale	163
3.2 Lettore modello	164
3.3 Dominante	165
3.4 Macrostrategia.....	166
3.5 Microstrategie.....	166
3.5.1 Fattori testuali	166
3.5.2 Fattori grammaticali	169
3.5.3 Fattori lessicali.....	171
3.5.4 Fattori extra-linguistici	178
Conclusioni	180
Bibliografia	184
Sitografia.....	192
Indice delle figure	193
Elenco delle abbreviazioni.....	194
Ringraziamenti.....	195
Appendice: testo originale	196

Abstract

The *Lǐlǚ Zuányào* 律呂纂要 (“Summary of the Pitchpipes”) represents the earliest treatise on European music ever written in Chinese. This work was compiled by Thomas Pereira (1645-1708), a Portuguese Jesuit who served at the Chinese court in Beijing as a musician, mathematician, interpreter, and diplomat from 1673 until his death. As Emperor Kangxi's personal music tutor, Pereira authored the two-volume *Lǐlǚ Zuányào* to provide instructional materials for his Music Theory classes. Pereira's endeavor required the creation of a new music vocabulary in Chinese and enabled connections between the hitherto parallel European and Chinese musical traditions.

This dissertation is structured into three chapters. The first chapter explores the profile of Thomás Pereira, tracing his early years and educational background, his manifold experiences at the Qing court, and his special relationship with Emperor Kangxi. The chapter then introduces the *Lǐlǚ Zuányào*, emphasizing its content and the rhetorical strategies employed to explain the fundamental concepts of Music Theory.

The second chapter contains the Italian translation of the first volume, preceded by a transcription of the original text with added punctuation marks.

The third chapter offers a translation commentary, providing an analysis of the translation strategies used to highlight the unique music terminology developed by Pereira.

The thesis concludes with a summary of findings and a bibliography. Additionally, a photographic reproduction of the original work is attached for reference.

摘要

《律呂纂要》是首部用中文撰寫的歐洲音樂專著。該著作由葡萄牙耶穌會士徐日昇（1645-1708）編纂，他自 1673 年起在北京的皇家宮廷內擔任音樂家、數學家、翻譯和外交官，直至去世。作為康熙皇帝的御用音樂教師，徐日昇編撰了兩卷本的《律呂纂要》，旨在為他的音樂理論課程提供教學資料。這項工作不僅促使他創造了一套全新的中文音樂詞匯，還建立了歐洲與中國兩種原本平行發展的音樂傳統之間的關係。

本論文分為三個章節。第一章探討了徐日昇的生平，包括他的早年經歷、教育背景、在清朝宮廷內的多種經歷，以及他與康熙皇帝的特殊關係。接著介紹了《律呂纂要》，重點分析其內容以及用於闡釋音樂理論基本概念的修辭策略。

第二章為《律呂纂要》第一卷的意大利語翻譯，並附有原文本的抄錄及標點符號。

第三章對翻譯進行了評論，詳細分析了用於突顯徐日昇獨特音樂術語的翻譯策略。

論文最後總結了研究結果，並附上參考文獻。此外，還附有原著的影印本以供參考。

Prefazione

Gli studi sulla trasmissione del sapere occidentale in Cina si sono concentrati a lungo sul contributo di alcuni “giganti” della storia della missione gesuita: Matteo Ricci (1552-1610) e la traduzione degli *Elementi di geometria di Euclide*, Johann Adam Schall von Bell (1592-1666) e la riforma del calendario, Ferdinand Verbiest (1623-1688) e il contributo all’osservatorio astronomico imperiale (Jami, 2008: 187). Accanto queste personalità, tuttavia, non è sovente annoverata quella del portoghese Tomás Pereira: attivo dal 1672 presso la corte dell’imperatore Kangxi come musicista, orologiaio, costruttore di strumenti musicali, matematico, interprete e persino diplomatico, Pereira si rivela essere uno dei gesuiti più influenti a corte e arriva a instaurare con l’imperatore un rapporto speciale.

La figura del gesuita Tomás Pereira gode di uno status privilegiato all’interno del *Centro Científico e Cultural de Macau* (CCCM) di Lisbona, che ha promosso una serie di progetti, culminati in una solida documentazione sulla figura di Pereira e sui suoi scritti in portoghese, nonché una traduzione delle lettere dal latino verso il portoghese (Barreto, 2010; 2011). Ciononostante, dai progetti del CCCM sembra non essere stata toccata la produzione musicale in lingua cinese del gesuita: nel contesto dell’introduzione della musica europea in Cina, Pereira è l’autore del *Lülü Zuanyao* 律呂纂要 (LLZY), il primo trattato di musica occidentale scritto in cinese. Divenuto Maestro di musica dell’Imperatore, il gesuita portoghese scrive quest’opera in due volumi come supporto didattico per l’insegnamento della teoria musicale.

In generale, il LLZY ricopre ancora un ruolo marginale in ambito di ricerca, tanto che, in data odierna, non si rinviene alcuna traduzione integrale. All’argomento si avvicina un contributo di Gild-Bohne (1991), che analizza e traduce in tedesco il *Lülü Zhengyi Xubian* 律呂正義續編 (LLZYXB, del 1713), trattato sulla musica europea ispirato al LLZY e che unisce il contributo di Tomás Pereira a quello di Teodorico Pedrini, in seguito confluito nella compilazione imperiale *Siku Quanshu* 四庫全書. Per un’analisi più approfondita sui contenuti del LLZY è necessario volgere lo sguardo al contesto cinese e agli studi di Wang (2002; 2016). Dal mondo sinofono, inoltre, provengono segnali di recente interesse per il primo trattato di Pereira: a Taiwan è stata pubblicata una versione in *baihua* realizzata da Chen e Lin (2022), con la riproduzione delle tavole musicali presenti nel testo originale, anche se il testo in cinese moderno non è corredato da note esplicative. Si segnala infine il caso hongkonghese di Chow, con la tesi di dottorato in ambito musicologico (2023, Princeton University), dove si menziona

la figura di Pereira rispetto a un ulteriore trattato attribuito al gesuita portoghese, il *Lülü Jieyao* 律呂節要, incentrato sulla teoria della musica “speculativa” e concepito come complementare rispetto alla musica “pratica” del LLZY.

Tutti questi studi, tuttavia, sembrano rivolgere maggiore attenzione ai contenuti in sé del LLZY piuttosto che alle modalità con cui i contenuti sono stati veicolati: nelle vesti di insegnante di musica, Pereira si trova di fronte alla necessità di inventare un linguaggio musicale e, così facendo, crea per primo un ponte tra la tradizione musicale europea e cinese. Emerge, pertanto, il desiderio di esplorare la coniazione della terminologia musicale, nonché le strategie retoriche utilizzate da Pereira nel trattato. Come si può ben intendere, è sulla base di questa considerazione che trova una spiegazione il titolo dell’elaborato: con “Musica per le orecchie dell’imperatore” si allude da un lato a un “discorso musicale” gradito all’imperatore, dall’altro a un trattato che tara i propri contenuti e il proprio linguaggio su misura “per le orecchie”, e, in senso lato, delle esigenze e richieste dell’imperatore Kangxi. Il LLZY si profila, pertanto, come l’esito di una strategia di adattamento culturale.

Il presente elaborato risulta quindi articolato in tre capitoli. Il primo capitolo ricostruisce in primo luogo la biografia di Pereira, dall’infanzia portoghese alla prima formazione, fino alla partenza per la missione in Asia, per poi presentare la sua poliedrica personalità a Pechino come orologiaio, costruttore di strumenti musicali, musicista, matematico “in senso lato”, interprete e diplomatico, includendo infine una riflessione sulle luci e ombre che si scagliano sulla controversa figura del gesuita portoghese. Segue poi la presentazione del LLZY, con questioni di natura storico-filologica come la datazione dell’opera e un confronto tra le edizioni e copie esistenti, riservando quindi particolare attenzione all’analisi dei contenuti del primo volume e, in ultima istanza, delle strategie retoriche adottate da Pereira per spiegare i principali concetti della teoria della musica occidentale. Tutte le traduzioni delle citazioni incluse nel presente capitolo sono dell’autore se non altrimenti specificato.

Il secondo capitolo propone una traduzione del primo volume del trattato, preceduta dalla trascrizione del testo originale, cui è stata aggiunta la punteggiatura. Dal momento che le tavole musicali presenti nell’opera originale risultano danneggiate, laddove non illeggibili, si è ritenuto opportuno avvalersi della riproduzione delle tavole musicali effettuata per la versione in *baihua* di Chen e Lin (2022). Quanto alla trascrizione del testo originale, sono state segnalate nelle note a piè di pagina le variazioni constatate dal confronto delle due edizioni accessibili.

Il terzo capitolo verte sul commento traduttologico, con una riflessione sulle strategie traduttive impiegate per mettere in evidenza il peculiare linguaggio musicale creato da Tomás Pereira.

In seguito a una sezione relativa alle conclusioni, chiude l'elaborato la bibliografia. In allegato si presenta infine come riferimento la riproduzione testo originale con le tavole musicali da cui è stata effettuata la trascrizione.

1. Tomás Pereira e il *Lüli Zuanyao*

1.1 Tomás Pereira tra Portogallo, Goa e Macao

1.1.1 Identità, infanzia e prima formazione

Si reputa doverosa una preliminare considerazione circa l'identità del gesuita portoghese e le forme grafiche con cui questa appare nelle fonti. Tanto nei documenti in portoghese quanto in quelli in latino, il gesuita portoghese si firma come “Thomás Pereyra” (Rule, 2012: 62). “Pereyra” significa letteralmente “albero del pero” e, come tutti i nomi degli alberi da frutto, è un cognome portoghese di origine giudaica (Tabucchi, 2019: 225). “Pereira” è la grafia corrente del cognome; per la stessa ragione, si adotta nell'elaborato anche la forma corrente del nome “Tomás” in luogo dell'arcaica “Thomás”, seguendo la prassi adottata dal CCCM di Lisbona. Il nome cinese del gesuita portoghese è Xu Risheng 徐日升, di cui si attesta l'ultimo carattere anche nella variante grafica 昇 (Pfister, 1932: 381); dal punto di vista letterale, il nome cinese significa “sole che sorge lentamente” oppure “sole che sorge tra la brezza fresca” (Abreu, 2008: 267). Il nome di cortesia (zi 字) è Yingong 寅公, in cui yin 寅 è il terzo dei *dizhi* 地支, i dodici rami terrestri, e indica il periodo del primo mattino in cui sorge il sole. Rispetto ai gesuiti che l'hanno preceduto alla corte di Pechino, il cui nome cinese deriva da un'approssimazione fonetica del nome originale (come nel caso di Tang Ruowang 湯若望 di Johann Adam von Bell, 1592-1666, riconducibile a Johann) o trae ispirazione dai classici confuciani (come per Ferdinand Verbiest, 1623-1688, Nan Huairan 南懷仁), il nome cinese di Pereira è foriero di buon auspicio perché il sorgere del sole porta la luce nel mondo (Ku, 2012: 65).

Le informazioni che si possiedono sull'infanzia di Tomás Pereira sono limitate e talvolta divergenti. Ciononostante, vi è convergenza su alcuni punti fondamentali: il futuro gesuita nasce il 1° novembre 1645 presso São Martinho do Vale, nella parrocchia di Vila Nova de Famalicão; il suo nome di battesimo è Sancho e appartiene alla classe nobiliare, figlio di Domingos da Costa e Francisca Antónia; quanto al percorso formativo, dopo aver completato gli studi presso il Colégio de São Paulo a Braga, il giovane entra nel Collegio dei Gesuiti di Coimbra.

Tuttavia, al di fuori dei registri della Compagnia di Gesù compilati in epoca successiva, non sono stati rinvenuti altri documenti che possano attestare il 1° novembre 1645 come l'effettiva data di nascita (Sena, 2022: 22). Al contrario, il registro parrocchiale della località

di nascita riporta come data di battesimo il 5 novembre 1646 e come nome di battesimo Sanctos in luogo di Sancho. Se l'alterazione del nome di battesimo può essere riconducibile a un'erronea lettura del certificato di battesimo, è invece più improbabile la collocazione della data di nascita nel 1645, facendo così trascorrere un anno intero prima del battesimo in un villaggio rurale come la realtà di São Martinho do Vale e per di più nel XVII secolo, contesto in cui la mortalità infantile è un fenomeno comune e la devozione religiosa piuttosto diffusa (Gomes, 2010: 35).

Sanctos (o Sancho) è quindi il secondo figlio nato dal matrimonio contratto il 23 maggio 1643 tra Domingos da Costa Pereira, figlio di Manuel Pereira da Miranda, lisbonese, e Francisca Antónia, figlia di António Gonçalves, originario del villaggio di Pedreiro. Si tratta probabilmente di una famiglia benestante appartenente all'aristocrazia rurale che possedeva terreni vasti che si estendevano fino alla parrocchia di São Cosme do Vale (Gomes, 2010: 36), nonché di una famiglia particolarmente devota, come si può evincere dalle disposizioni dei genitori: alla morte della moglie Francisca Antónia (10 gennaio 1686) il marito Domingos da Costa dispone un servizio funebre celebrato da più di trenta sacerdoti alla presenza della salma, accompagnato dalla celebrazione di numerose messe per la defunta nei giorni successivi. Tra le disposizioni testamentarie di Domingos da Costa si legge invece l'ordine di cinque messe all'anno; una di queste, per cui venivano allocati 200 *réis*, doveva essere cantata e celebrata dal vicario stesso. La grande devozione dimostrata dalla famiglia di Sanctos potrebbe avere esercitato una certa influenza nella scelta di Sanctos di consacrare la propria vita al percorso religioso, destino non sorprendente per un secondogenito di un proprietario terriero (Sena, 2022: 23).

Dopo i primi anni presso la scuola locale, Sanctos prosegue gli studi presso il Colégio de São Paulo a Braga, gestito dai gesuiti dal 1560 in una città che già dall'inizio del XVI secolo vanta una delle più antiche scuole di musica portoghesi. È in questo ambiente permeato da una forte tradizione musicale che Pereira riceve la sua prima formazione in ambito musicale, che prosegue anche negli anni successivi in seminario e che, una volta arrivato in Cina, gli avrebbe consentito di attirare l'attenzione dell'imperatore (Gomes, 2010: 38). Quanto alla periodizzazione degli studi a Braga, prendendo come riferimento la data di ingresso nel noviziato della Compagnia di Gesù il 25 settembre 1663, si suppone che Pereira abbia studiato presso il Colégio de São Paulo a Braga dall'anno accademico 1660-1661 al 1662-1663, ammettendo l'effettivo ingresso nella Compagnia con il trasferimento a Coimbra per

proseguire gli studi, dove nell'anno accademico 1664-1665 avrebbe concluso gli ultimi due anni restanti del ciclo delle *Humanitates*.

Oltre al significativo valore rappresentato dagli studi di Coimbra per la propria formazione personale, è durante questo periodo che Pereira conosce personalità quali Padre António Vieira, fino a quando questi viene accusato di eresia dall'Inquisizione di Coimbra nel settembre 1665 (Marques, 2010: 26); António Cordeiro, a Coimbra dal 1659 al 1665 e probabilmente discepolo di Pereira in questo frangente, futuro autore del *Cursus Philosophicus* (1668-1672), diviso in tre volumi e pubblicato nel 1714 (Marques, 2010: 28); Zheng Weixin 鄭維信, conosciuto anche come Manuel de Sequeira, nato a Macao, che avrebbe accompagnato Pereira durante il lungo viaggio verso Goa nel 1666 (Gomes, 2010: 40).

1.1.2 La partenza

È nel 1666 che Tomás Pereira lascia il Portogallo per non farvi più ritorno. Nell'aprile 1666 si trova a Lisbona per salpare con il gruppo di gesuiti reclutati per la missione in Estremo Oriente sotto la guida di Giovanni Filippo De Marini (1608-1682) Procuratore della Provincia del Giappone. Oltre a Pereira e De Marini, a bordo della nave *Nossa Senhora da Ajuda* si trovano altri dodici gesuiti: i portoghesi António Duarte, Reginaldo Borges (ca. 1639-?) e Francisco da Veiga (1631-1703); il padre belga Jean-Baptiste Maldonado (1634-1699); sei padri italiani: Ludovico Azzi (1635-1690), Claudio Filippo Grimaldi (1638-1712), Filippo Maria Fieschi (1634/1636-1697), Giuseppe Candone (1636-1701), Francesco Castiglia (1635-1666) e Datio Agliata (?-1666); il padre cinese Zheng Weixin e infine Nicolau de Fonseca, novizio cinese originario di Macao che aveva accompagnato il Procuratore Giovanni Filippo de Marini nel corso del suo viaggio in Europa per reclutare missionari (Pina, 2010: 187). Dal 13 aprile 1666, data in cui salpa la nave, è con questi colleghi che Pereira deve condividere la cabina per sei lunghi mesi in un viaggio che non risparmia peripezie: le alte temperature nei pressi della Guinea favoriscono la diffusione di malattie che si riveleranno fatali per gli italiani Francesco Castiglia e Datio Agliata, come documentato dal Procuratore nella sua relazione.¹ Ad ogni modo, si presume che in questi sei mesi trascorsi a stretto contatto con due gesuiti cinesi Tomás Pereira abbia acquisito maggiore familiarità con la realtà cinese. Il 13 ottobre 1666 Pereira e i compagni approdano a Goa e sono accolti dai canti e dai salmi dei padri gesuiti

¹ Scritta a Goa e datata febbraio 1667, il rapporto di Padre Grimaldi è intitolato *Relazione del viaggio del Padre Filippo Marino della Compagnia di Gesù con i suoi compagni da Lisboa sino a Goa nell'anno 1666* (Pina, 2010: 189).

e degli studenti del Colégio de São Paulo di Goa, dove Pereira avrebbe proseguito gli studi negli anni successivi.

A Goa dall'ottobre 1666 fino al maggio 1671, Pereira completa prima gli studi in Filosofia, i cui corsi non si sarebbero tenuti regolarmente a Macao (Baldini, 2008: 42), e dal 1668 inizia il percorso di Teologia. Durante il periodo a Goa, il gesuita entra in contatto con Wan Qiyuan 萬其淵 (1634/1635-1700), gesuita cinese nativo di Jianchang 建昌 associato a Prospero Intorcetta, che nel 1662 aveva curato *Sapientia Sinica*, un progetto di traduzione verso il latino di due dei *Sishu* 四書²: *Daxue* 大學 e *Lunyu* 論語; quando Intorcetta e Wan giungono a Goa nel 1669, Pereira assiste alla pubblicazione di un'altra opera fondamentale del canone confuciano, il *Zhongyong* 中庸, con il titolo latino di *Sinarum Scientia Politico-Moralis* (Pina, 2010: 193). Si suppone pertanto che il gesuita portoghese abbia avuto la possibilità di conoscere da vicino alcuni testi fondanti della tradizione confuciana ancora prima del suo ingresso in Cina. Sempre a Goa Pereira conosce anche Fernão de Queiros (1617-1688), allora prefetto degli studi presso il Colégio de São Paulo a Goa. Negli anni Ottanta questi avrebbe chiesto a Pereira di inviargli un testo sul buddhismo cinese, che Queiros avrebbe incluso nei capitoli 17, 18 e 19 del primo libro della sua opera in sei libri *Conquista temporal, e espiritual de Ceylão* (1684-1688) (Županov, 2010: 46). È infine a Goa che Tomás Pereira raggiunge il sacerdozio tra il 1670 e il 1671.

A maggio 1671 il gesuita portoghese lascia Goa e nell'agosto dello stesso anno raggiunge Macao, del cui soggiorno dalla durata di un anno le informazioni sono scarse. Si sa che Pereira completa il quarto anno di Teologia presso il Colégio de São Paulo di Macao, concludendo così il suo percorso formativo (Pina, 2010: 195). Caratteristica singolare del percorso di Pereira rispetto ai colleghi è riconducibile al titolo aggiuntivo di Maestro delle Arti conseguito dal gesuita portoghese (Pfister, 1932: 382).³ A Macao, inoltre, Pereira incontra Francesco Saverio Filippucci (1632-1692), allora insegnante dei novizi e maestro di lettere nel collegio dal 1663 in un momento delicato per la missione: nel 1665 la religione cristiana viene proibita con decreto imperiale e tutti i missionari, ad eccezione di alcuni gesuiti rimasti alla corte imperiale di Pechino e di quelli nascosti nelle province, vengono confinati a Canton

² Lo studio dei *Sishu* 四書 (*Lunyu* 論語, *Mengzi* 孟子, *Daxue* 大學 e *Zhongyong* 中庸), della loro glossa *Sishu jizhu* 四書集集註 realizzata dal filosofo neoconfuciano di epoca Song Zhu Xi 朱熹 (1130-1200) e infine del *Classico dei Documenti Shujing* 書經 costituiscono i testi centrali della formazione linguistico-culturale dei gesuiti a Macao nel XVI e XVII secolo (Pina, 2017: 218).

³ “[...] y termina ses études à Goa ou à Macao et y fu reçu **maître ès arts.**” (Pfister, 1932: 382; grassetto aggiunto).

(Menegon, 1998: 313). Francesco Saverio Filippucci, che dal 1688 al 1691 assume il visitorato della Provincia del Giappone, è il destinatario di ben 69 lettere su un totale di 157 che Tomás Pereira scrive dal 1677 al 1708 durante il suo periodo di permanenza a Pechino (Pina, 2010: 200).

Riepilogando il percorso formativo di Tomás Pereira compiuto tra Braga, Coimbra, Goa e Macao, territori appartenenti alla corona portoghese, emerge un tratto distintivo rispetto ai gesuiti più noti. Figure come Matteo Ricci, Adam Schall e Ferdinand Verbiest si presentano con un profilo internazionale: prima di partire alla volta del continente asiatico viaggiano in Europa e per poter lavorare in Asia imparano anche la lingua portoghese. Pereira, al contrario, non solo non acquisisce esperienze internazionali nel vecchio continente, ma nei soggiorni extra-europei non si spinge al di fuori della *Assistência portuguesa* (Jami, 2008: 190).

1.2 Tomás Pereira a Pechino

1.2.1 La chiamata dell'imperatore

Il soggiorno di Pereira a Macao si sarebbe rivelato di breve durata. Ferdinand Verbiest (Nan Huairan 南懷仁, 1623-1688) occupa a corte in questo periodo la posizione di “amministratore del calendario” (*zhili lifa* 治理曆法) e con gli altri padri presenti a Pechino, tra cui Ludovico Buglio (1606-1682) e Gabriel de Magalhães (1610-1677), si adopera per portare a corte nuovi esperti di scienza, tecnologia, meccanica, musica e arte. Verso la fine del 1671, Padre Grimaldi, vecchio compagno di Pereira, viene convocato a corte dall'imperatore per le sue conoscenze di matematica. È quindi possibile che lo stesso Grimaldi abbia informato i gesuiti presenti a corte del talento di Pereira nella musica e nella meccanica (Pina, 2010: 197). Ferdinand Verbiest durante una conversazione con l'imperatore sulla musica occidentale raccomanda Tomás Pereira per il suo talento musicale e per la sua conoscenza del calendario. (Pfister, 1932: 382). L'11 settembre 1672, a distanza di quasi un anno, l'imperatore promulga un editto e invia a Macao due emissari del Ministero dei Riti *Libu* 禮部 scortati da 500 soldati per condurre a corte il gesuita portoghese, il quale giungerà a Pechino il 6 gennaio 1673:

康熙十一年閏七月二十日奉上諭：着取廣東香山澳有通曉曆法徐日昇，照湯若望具題取蘇納例，速行兵部取去，此去同南懷仁下之人一同去，爲此傳諭禮部，欽此欽遵 [...]⁴

⁴ Han, Qi 韩琦, Wu, Minxiao 吴旻校注., et al (ed.). “Xichao chongzhengji: Xichao ding'an (Wai san zhong)” 熙朝崇正集：熙朝定案（外三种） [Raccolta di documenti veneranti la verità: casi risolti della nostra gloriosa dinastia (Tre compilazioni non ufficiali)]. Pechino, Zhonghua shuju 中华书局 [China Book], 2006, pp. 108-9.

Editto imperiale del ventesimo giorno del settimo mese intercalare dell'undicesimo anno del regno di Kangxi [11 settembre 1672]: far portare immediatamente Tomás Pereira (徐日昇), esperto nel calcolo del calendario, da Xiangshan'ao [Macao] nel Guangdong. Farlo portare in cooperazione con il Ministero della Guerra seguendo il precedente del memoriale presentato [all'imperatore] da Adam Schall (湯若望) per condurre Bernhard Diestel (蘇納). Questi [Pereira] vada con gli assistenti di Ferdinand Verbiest (南懷仁) e proceda insieme a loro. Trasmettere quest'editto al Ministero dei Riti e osservarlo scrupolosamente. [...]

Rispetto ai missionari portati a Pechino nei decenni precedenti, emblema dell'importanza che l'imperatore Kangxi accorda a Pereira è il fatto che in questa occasione viene esplicitamente coinvolto il Ministero della Guerra (Zhang, 2012: 91). Pereira giunge a Pechino il 6 gennaio 1673 e vi rimarrà per più di trentacinque anni, fino alla sua morte, sopraggiunta il 24 dicembre 1708. Come gli altri compagni a Pechino, il suo ruolo a corte non rientra all'interno dei "Sei Ministeri" (*Liu bu* 六部) dell'amministrazione centrale cinese, ma si tratta di una posizione peculiare: da un lato i *Patres Pekinenses*⁵ fanno infatti parte della "corte interna" (*nei ting* 内廷), sono servitori personali dell'imperatore, svolgono le mansioni più svariate sotto la supervisione di ufficiali mancesi e, con l'eccezione del calendario, che viene pubblicato annualmente, il prodotto del loro lavoro appartiene all'imperatore e alla famiglia imperiale, come una sorta di "segreto di Stato" che non deve fuoriuscire dai confini della corte (Jami, 2002: 44); d'altro canto, in alcuni casi, come per Tomás Pereira, il gesuita portoghese, insegnante privato di musica, trascende il mero ruolo di "esperto straniero" e arriva a diventare per l'imperatore un consulente e un individuo in cui questi ripone piena fiducia. La posizione speciale di Pereira potrebbe essere assimilabile a quella dei servitori d'alto livello o dei cortigiani europei dell'epoca. In quanto musicista, si può cercare un'analogia con la posizione di Haydn e Mozart: onorati, favoriti, ma anche irritati dalla loro posizione subalterna⁶ (Rule, 2012: 54).

⁵ "Much has been written and said about the peculiar group of the Padres da Corte, the Pères de la Cour, the Patres Pekinenses (the Court fathers or Peking fathers), at the beginning a small number of Jesuit missionaries who became individually distinguished at the Chinese imperial court under the last Ming emperors and subsequently in the Shunzhi reign (1644–61) and consolidated themselves as a group during the Kangxi reign (1662–1722)." (Vasconcelos, 2012: 147)

⁶ Dalla corrispondenza epistolare con Francesco Saverio Filippucci tra il 1688 e il 1691 Pereira reitera in almeno cinque lettere il desiderio di essere trasferito dalla Vice-provincia della Cina alla Provincia del Giappone, cui era stato inizialmente destinato (Pina, 2010: 197-198). Sulla base della datazione delle lettere si può ipotizzare che l'insofferenza di Pereira, oltre che per la propria posizione subalterna a corte, sia altresì riconducibile ai conflitti sorti in seguito all'arrivo dei *Mathématiciens du Roy* (cfr. 1.2.6).

Entrando nella corte di Pechino, la vita di Pereira cambia radicalmente, in quanto il gesuita portoghese può godere di una serie di privilegi accordati ai cortigiani: girare a cavallo nel complesso imperiale, indossare abiti di seta e pellicce, viaggiare per la Cina come rappresentante imperiale, avere un posto assegnato ai banchetti e ai ricevimenti, partecipare alle spedizioni di caccia, rivolgersi alla cerchia interna di eunuchi e guardie personali, porre domande sulla salute dell'imperatore, presentare memoriali all'imperatore, prendere parte alle attività dell'etichetta di corte con visite e scambio di doni, e, infine, dell'appellativo di deferenza *laoye* 老爺, corrispondente al rango "impalpabile" dei padri gesuiti (Vasconcelos, 2012: 150).

Pur essendo stato ufficialmente convocato a corte per la conoscenza del calendario, durante la sua permanenza a Pechino gli incarichi svolti da Pereira sono multiformi e verranno esplorati nelle sezioni seguenti in ordine cronologico. Fa eccezione la prima attività che impegna Pereira e che lo vedrà impegnato trasversalmente fino alla fine dei suoi giorni: l'esperienza come orologiaio e costruttore di strumenti musicali.

1.2.2 "Muito boas mãos"

Sono numerosi gli incarichi che svolti da Pereira durante la sua permanenza a Pechino. In primo luogo, il gesuita portoghese, dotato di "muito boas mãos",⁷ dà il proprio contributo come orologiaio e costruttore di strumenti musicali. Al suo arrivo a Pechino gli viene da subito affidato il laboratorio di Padre Gabriel de Magalhães (An Wensi 安文思), il quale, afflitto da problemi di salute, necessita di un successore per la costruzione di un complicato orologio musicale (Golvers, 2010: 294). Un'importante differenza tra i due gesuiti si rinviene nel fatto che mentre Magalhães si sarebbe formato sulla costruzione degli orologi solo una volta giunto in Cina per "amore della religione", Pereira, arrivato a Pechino, sembra già essere un esperto del mestiere, anche se non è chiaro in che modo abbia acquisito queste competenze tecniche (Jami, 2008: 192). Pereira lascia il Portogallo in giovane età e, pur essendo cresciuto in un ambiente permeato da consolidate tradizioni musicali, la sua famiglia sembra non essere impegnata nella costruzione di organi, arte che si tramanda di generazione in generazione; nel Portogallo del XVII secolo, inoltre, si assiste ad un periodo di declino nella produzione di strumenti musicali. Per queste ragioni Pereira potrebbe avere acquisito le competenze tecniche necessarie durante i cinque anni trascorsi a Goa, località che dal XVI secolo vanta una (seppur

⁷ L'espressione viene utilizzata da Padre Gabriel de Magalhães in riferimento alla perizia delle mani di Pereira. Gabriel de Magalhães, Pechino, 19/9/1673, ARSI, Jap. Sin. 162, f. 356.

modesta) tradizione nella costruzione di organi, verosimilmente giunti per la prima volta a Goa nel 1520 (Urrows, 2015).

Janeiro (2012: 556) e Urrows (2015) forniscono un elenco in ordine cronologico degli strumenti che sarebbero stati costruiti da Pereira nel periodo pechinese. Si desidera menzionarne alcuni per provare a rendere conto della perizia meccanica del gesuita portoghese.

Nel 1673 viene costruito per una chiesa della capitale un orologio enorme con uno spettacolare carillon che, con i suoi rintocchi, avrebbe fatto riecheggiare il nome della chiesa per la città, attirando l'attenzione della popolazione: un esempio di applicazione della abilità meccaniche di Pereira al servizio dell'evangelizzazione (Jami, 2008: 191). Il carillon dell'orologio sarebbe stato realizzato ispirandosi ai modelli contenuti in *Musurgia Universalis* di Athanasius Kircher (1650). Il gesuita belga Albert d'Orville 吳爾鐸 (1621-1662) ne porta in Cina una dozzina di copie; Gabriel de Magalhães e il fratello Manuel portano una copia a Pechino nella Biblioteca di Beitang (Beitang tushuguan 北堂圖書館), da qui l'opera avrebbe costituito un punto di partenza per Pereira sia per la costruzione del carillon sopracitato, sia per la stesura dei trattati musicali (Wang, 2014: 416).

Per la costruzione di carillon e organi, sarebbe tuttavia semplicistico ipotizzare che il gesuita portoghese durante la permanenza a Pechino sia riuscito a costruire gli strumenti musicali basandosi esclusivamente sui modelli presenti in Kircher, poiché la costruzione di un organo e, in particolare, delle canne dell'organo richiede una serie di competenze tecniche ed estetiche difficili da acquisire con il mero studio teorico, ma presuppone altresì anni di pratica, probabilmente effettuata a Goa dal 1666 al 1671 (Urrows, 2015).

È inoltre importante ricordare il “lavoro di squadra” dei *Patres Pekinenses*, i quali rappresentano una “mini-società altamente specializzata” (Urrows, 2017: 34): Verbiest è esperto di astronomia, meccanica e ingegneria; Grimaldi manifesta simili interessi e guarda agli aspetti scientifici della musica; De Magalhães ha esperienza come orologiaio, ambito che si rivela prezioso per la realizzazione di dispositivi automatici collegati agli strumenti musicali. Insieme possiedono pertanto le conoscenze teoriche e tecniche per costruire strumenti musicali, assistiti da abili artigiani forniti dall'imperatore.

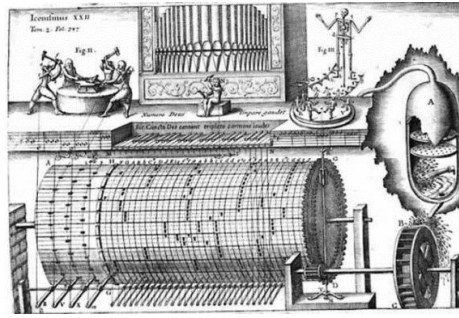


Figura 1: Modello di carillon presente in MU (Libro IX: f. 347)

Nel 1677 viene costruito un curioso carillon a forma di palazzo con due torri che sorreggono una sfera, dentro la quale un uccellino danza su melodie tartare e cinesi. Questo strumento, noto come *sphaera musica*, è un oggetto che avrebbe sbalordito l'imperatore e procurato ai gesuiti un prezioso mantello di pelle (Janeiro, 2012: 557).

Sulla base della ricostruzione operata da Urrows in *The Pipe Organ in China Project*⁸, nel periodo tra il 1679 e il 1683 Pereira avrebbe costruito un totale di cinque organi a canne, strumenti che vengono denominati rispettivamente PEK1679, PEK1680, PEK1682 e PEK1687. In particolare, nel 1679 viene completato un organo positivo a due registri, uno di canne aperte e uno di canne chiuse, con un totale di 90 canne. Questo strumento, identificato da Urrows come PEK1679, costituisce per il gesuita portoghese un banco di prova per la costruzione di un organo di maggiori dimensioni: tra il 1679 e il 1680 Pereira realizza per la Chiesa di Nantang 南堂 un organo (PEK1680) con un totale di 200 canne e 4 registri: il primo è a canne aperte, il secondo a canne chiuse, il terzo con *vox humana* e il quarto imita i suoni degli animali; lo strumento che emerge dalla descrizione corrisponde alla maggior parte degli strumenti europei dell'epoca della tradizione italiana e dall'estensione di circa quattro ottave (Urrows, 2017: 30).

⁸ The Pipe Organ in China Project (*Zhongguo guangfengqin yanjiu jihua* 中國管風琴研究計劃) è un progetto lanciato nel 1989 da Francis David Urrows presso la Hong Kong Baptist University con l'obiettivo di effettuare un censimento degli organi a canne presenti in Cina dal XVII secolo all'età contemporanea. <http://organcn.org/organs-by-date/>



Figura 2: Riproduzione di Urrows e Tagle dell'organo costruito da Pereira per la Chiesa di Nantang (Urrows, 2018)

Nel 1682 viene completato un curioso strumento per l'imperatore (PEK1682): si tratta di un organo a canne con la cassa armonica collegata a un carillon che riproduce gli effetti di uno strumento tradizionale cinese, lo *yunluo* 雲羅.⁹ Oltre alla fusione degli strumenti appartenenti a diverse tradizioni musicali, elemento già di per sé notevole, la peculiarità di questo strumento consiste nella sua natura di organo automatico: lo strumento suona da solo, senza essere toccato. A ogni piattino dello *yunluo* è provvisto di un proprio mazzuolo ed è coordinato con l'organo per poter suonare la medesima canzone scelta dall'imperatore. Lo strumento meraviglia l'imperatore, il quale avrebbe presentato il regalo a corte in occasione del Capodanno lunare.¹⁰ L'ispirazione per la costruzione del marchingegno potrebbe essere derivata dalla consultazione di *Musurgia Universalis* (Urrows, 2017: 34).

⁹ Si tratta di una batteria di gong accordati: dieci piattini di rame dal diametro di circa dieci centimetri l'uno, ma dai diversi spessori, sospesi per mezzo di fili a una cornice di bronzo; sono suddivisi in quattro file di uno, tre, tre e tre gong. Il musicista percuote i gong con due mazzuoli metallici. (Picard, 1998: 66)

¹⁰ "Quis o Rey lhe fisesse outro Orgão, [...] este porem agora quiz tangesse de si, sem ser tocado; juntamente concorde com um instrumento sinico, a que chamão yunlo, que consta de uns pratinhos de bronse colocados em sua armação, aonde se tocão com um martellino; ainda que no debuxo, que uai incluso, cada pratinho tem seu martello, para poder de si tanger uniforme com o Orgão a mesma dança, que o mesmo Rey assinou, e não ad libitum do artifice; para não faltar esta difficuldade; o que com a ajuda do Senhor se fez em hum, e outro instrumento à satisfação do Rey; que no seu anno nouo (como marauilha) mostrou a obra aos Regulos desta Corte." Lettera all'Assistente del Portogallo Francisco Lopes, Pechino, 10/6/1682. ARSI, Jap.Sin. 199 I, fls. 45-45v., in Barreto, Luís Filipe (coord.). *Tomás Pereira. Obras, Volume I*, Lisbona, CCCM, 2010: 99.

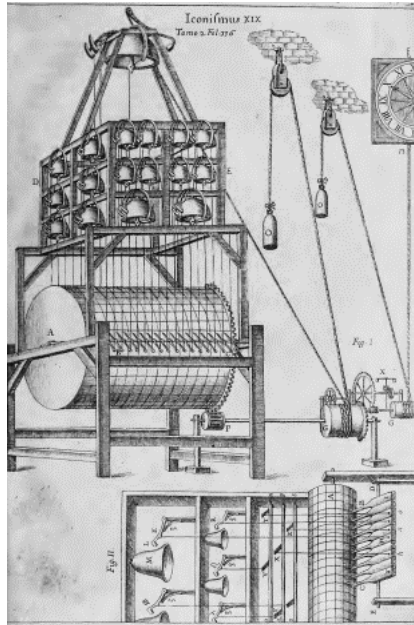


Figura 3: Illustrazione della sezione “Automaton Campanarium Fabricari” in MU (Libro IX: f. 336)

Quanto all’organo PEK1683, si tratta di uno strumento probabilmente mastodontico, commissionato a Pereira dall’imperatore Kangxi e realizzato tra il 1682 e il 1683: un organo automatico mobile collegato a un’alta torre con un carillon di campane accordate che suonano melodie cinesi. Le dimensioni dello strumento sono ignote: Pereira riporta “12 braças”, ma Urrows (2015) propone che si tratti di *braça sinica*, misura che porterebbe a uno strumento di 13 metri circa.

Nelle lettere che il gesuita portoghese scrive tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta vi è esplicito riferimento all’“invenzione di cose curiose e scientifiche”,¹¹ oggetti che, pur nella loro diversità, presentano una caratteristica in comune: uniscono elementi di novità, ovvero la meccanica occidentale, alla cultura tradizionale cinese e mancese. Questi strumenti svolgono quindi una funzione cruciale nell’integrazione dei missionari a corte: da un lato, l’imperatore mostra gratitudine e ammirazione per questi curiosi strumenti che vengono presentati anche in occasioni speciali, come il Capodanno lunare; dall’altro, i missionari ricevono regali come segno di apprezzamento e possono professare la propria *Ley*¹² (Correia, 2010: 209).

¹¹ Traduzione letterale dell’espressione originale usata da Pereira “inuetando cousas curiosas e scientificas”. Lettera all’Assistente del Portogallo Francisco Lopes, Pechino, 30/8/1681. ARSI, Jap.Sin. 199 I, fl. 42, in Barreto, Luís Filipe (coord.). *Tomás Pereira. Obras, Volume I*, Lisbona, CCCM, 2010: 89.

¹² “Não desmeresse o Rey estes, e outros trabalhos, fazendo-nos muitas honras encostados às quais, pregamos liurementemente nossa Ley” Lettera all’Assistente del Portogallo Francisco Lopes, Pechino, 10/6/1682. ARSI, Jap.Sin. 199 I, fls. 44-44v., in Barreto, Luís Filipe (coord.). *Tomás Pereira. Obras, Volume I*, Lisbona, CCCM, 2010: 94.

Tanto nell'elenco di Urrows quanto in quello di Janeiro, dalla fine degli anni Ottanta ai primi anni del XVIII secolo non sono menzionati strumenti costruiti da Pereira, probabilmente a causa degli altri impegni a corte che verranno trattati nei prossimi paragrafi. Dal 1704 Pereira è impegnato nuovamente nella costruzione di un organo fino alla sua morte, sopraggiunta nel 1708, che gli impedirà di vedere il compimento dell'opera nel 1711 (Urrows, 2017: 35).

1.2.3 Musicista: "insignis ingenii ac plane mirabilis"

Come si è visto in precedenza, Pereira viene raccomandato a corte per la propria conoscenza del calendario, ma non appena giunto a corte si vede impegnato in attività artigianali applicate all'ambito musicale. Nonostante il gesuita portoghese dia prova sin dal principio delle proprie abilità musicali, applicate anche alla costruzione di organi e carillon, è in particolare nel 1676 che il suo talento viene notato dall'imperatore Kangxi. Nel capitolo XXV di *Astronomia Europaea*,¹³ Verbiest racconta un singolare episodio avvenuto nel 1676. Ferdinand Verbiest, Filippo Grimaldi e Tomás Pereira vennero fatti accomodare all'interno del palazzo. L'imperatore ordinò prima a Pereira di suonare un organo e un clavicembalo, precedenti doni europei a corte. Provando diletto, l'imperatore ordinò poi ai suoi musicisti di proporre una canzone cinese che l'imperatore stesso riusciva a suonare perfettamente su un altro strumento dopo essersi esercitato a lungo. Pereira seguiva quindi con la voce e con la penna la melodia suonata e intonata dall'imperatore e i suoi musicisti e la mise per iscritto su un foglietto di carta attraverso la notazione musicale occidentale. In seguito,

[...] **jubente Imperatore, modulatione vocis inarticulatæ tam perfecte repetijt omne illorum cantilenam, juxta intervalla sua longa, brevia, voce intensâ, remiffa & c. ac si per multos dies in illa se exereuiffet, cùm tamen antea eam nunquam audiviffet. Imperator hoc advertens obtupuit, & vix auribus suis credebat, atque ex hac occasione musicæ Europææ artem, & scientiam miris laudibus extulit.**[...]; iterum itaque, atque iterum artis hujus experimentum capere voluit, & coram se magna cum benevolentia, ac familiaritate P. Thomam iussit calamum arripere, & aliam atque aliam cantilenam Sinicam, quam ipse modulando proponebat, iussit notis suis musicis exprimere, ac postea modulationem aliquam juxta debita sua intervalla, & vocis remiffæ gradus repetere, quam ubi omnibus numeris absolutam esse experientiâ repetitâ vidit: **revera, inquit, hæc scientia Europæa est mirabilis (linguâ Tartaricâ loquebatur) & hic homo (P. Thomam Pereyra designans) est insignis ingenii, ac planè mirabilis.** Paulò post 24. involucra ferica, five pannos Damascenos, uti vulgò appellant, Imperator ipse coràm nobis donavit, dicens: hisce novas vestes conficiendas curate; nam illæ, quibus modò induti estis, non valent. [...]

¹³ Verbiest, Ferdinand. *Astronomia Europaea*. Pechino, 1687, 89-91.

https://books.google.it/books?id=cFJbAAAAQAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

[...] all'ordine dell'Imperatore, ripeté senza parole tutta la loro canzone secondo i suoi intervalli brevi e lunghi, con i crescendo e i decrescendo ecc., come se vi si fosse esercitato per molti giorni, anche se non l'aveva mai sentita prima di quel momento. Osservando questo, l'imperatore si meravigliò, a stento credeva alle sue orecchie e da quell'occasione esaltò con lodi e prodigi l'arte e la scienza della musica europea. [...]; di nuovo, volle fare ancora un esperimento di quest'arte e davanti a lui con grande benevolenza e amicizia ordinò a Padre Pereira di prendere una penna, di esprimere tramite le sue note musicali una canzone cinese dopo l'altra che lo stesso [Imperatore] intonava e di ripetere poi tale melodia in conformità con i relativi intervalli e il grado delle dinamiche. Vide allora che l'esperimento ripetuto era perfetto in ogni misura e disse: **“Questa scienza europea è prodigiosa (detto in mancese) e quest'uomo (indicando Padre Pereira) è di notevole talento e affatto prodigioso.** Poco dopo l'Imperatore stesso ci donò di persona 24 rotoli di seta, ovvero di tessuto damasco, come è comunemente chiamato, dicendo: “Occupatevi di preparare con questi nuove vesti, perché quelle che indossate non sono appropriate.” [...] (Verbiest, 1687: 89-91; grassetto aggiunto)

È proprio l'efficienza del sistema di notazione musicale e delle mnemotecniche utilizzate dalla tradizione musicale occidentale ad attirare l'attenzione dell'imperatore Kangxi, il quale rende Pereira il proprio insegnante di musica. Il legame tra i due si consolida al punto tale che l'imperatore stesso, desideroso di apprendere l'arte della musica europea,¹⁴ decide di portare con sé Padre Pereira anche durante la battuta di caccia in Manciuria del 1685. Il gesuita portoghese compila quindi un trattato di musica, il *Lülü Zuanyao* 律呂纂要, supporto didattico per le lezioni di musica all'imperatore, il quale avrebbe fatto tradurre il trattato anche in mancese (cfr. 1.3.1).

Anche dopo la battuta di caccia in Manciuria del 1685, le lezioni di musica di Pereira consentono al gesuita portoghese di consolidare ulteriormente il proprio rapporto con l'imperatore: dalle lezioni di musica scaturisce l'occasione per conversare con il sovrano sui più svariati argomenti, come religione, politica, scienza e tematiche sociali. Vi sono alcuni episodi contenuti nel registro dei gesuiti tenuto da Pereira tra il 1685 e il 1687. Ad esempio, risulta che a metà giugno 1686 l'imperatore Kangxi segua con cadenza giornaliera lezioni di filosofia con Verbiest e di musica con Pereira. La mattina del 2 luglio l'imperatore convoca Pereira per una lezione di musica di due ore, durante la quale i due conversano con intimità e a Pereira viene offerto il pranzo. L'11 luglio, in una lezione di musica di tre ore, Pereira allude

¹⁴ L'espressione utilizzata da Pereira con riferimento al desiderio dell'imperatore di apprendere la musica europea è “[...] de bellas partes se uenceo disendo, que na China não havia aquela arte, louando-a sobre modo, e dando claros sinais dos deseios que tinha de aprendel-la” Relação da jornada que o padre Tomás Pereira fez à Tartária, no ano de 1685, com o Imperador Kangxi, Pequim, 1686. ARSI, Jap.Sin. 124, fls. 223-228v in Barreto, Luís Filipe (coord.). *Tomás Pereira. Obras, Volume II*, Lisboa, CCCM, 2010: 20.

all'ignoranza da parte dei letterati cinesi sulla teoria della creazione. Il 6 agosto, durante la lezione di musica, Kangxi si rivolge al gesuita portoghese per chiedergli informazioni sugli olandesi, che hanno inviato un'ambasceria a Pechino; affida poi ai padri gesuiti i rapporti con gli olandesi. Dopo l'assenza dell'imperatore durante l'estate, le conversazioni riprendono a novembre, periodo in cui Verbiest e Pereira sono anche coinvolti come interpreti e consulenti in occasione della visita della delegazione russa, e continuano anche nel 1687. Il 29 gennaio, durante una lezione di musica, Pereira sensibilizza l'imperatore sul grave problema dell'abbandono dei bambini a Pechino, nonché sulla necessità di battezzarli per salvarne l'anima. Il 23 marzo, inoltre, dopo due ore di lezione, Kangxi interroga Pereira sul significato del nome di Dio e le differenze tra cristianesimo e islam, conversando fino a fine giornata (Hsia, 2010: 357). Come si può evincere dagli esempi sopra citati, attraverso le lezioni di musica si crea tra il gesuita portoghese e l'imperatore un legame speciale improntato sulla fiducia reciproca, con il quale Pereira si guadagnerà la posizione di interprete e consulente nei negoziati di Nerchinsk del 1689.

Testimoni della vicinanza tra l'imperatore e Pereira sarebbero alcune fonti gesuite dell'epoca che ritraggono i due sono seduti fianco a fianco davanti a un *guqin* 古琴 (Wang, 1982: 92). Questa disposizione allude a una lezione di musica in cui l'allievo suona una voce mentre viene accompagnato dal maestro. L'imperatore Kangxi, tuttavia, sembra non avere il tempo sufficiente per esercitarsi, ragione per cui non viene ricordato come strabiliante musicista, ma il letterato Gao Shiqi 高士奇 (1645-1703) nel *Pengshan Miji* 蓬山密記, diario compilato nel 1703 e basato sulla visita all'imperatore nel palazzo estivo Changchun Yuan 暢春園, menziona di aver visto di persona l'imperatore Kangxi suonare il mantra Pu'an (*Pu'an zhou* 普庵咒).¹⁵ Il brano, nato come canto buddhista, ai tempi dell'imperatore Kangxi si è già svincolato da un contesto esclusivamente religioso, configurandosi come un brano che rievoca la pace e la serenità (ragione per cui è altresì chiamato *ping'an yue* 平安樂). Si è inoltre già affermato in forma indipendente come brano per *guqin* e conosce un ampio utilizzo durante i riti di corte: si tratta, pertanto, di un brano sicuramente noto all'imperatore (Wu, 2022: 2). Essendo Pereira il maestro di musica dell'imperatore, è molto probabile che sia stato il gesuita portoghese a insegnare il mantra Pu'an all'imperatore: per ottenere un soddisfacente risultato didattico nel minor tempo possibile conviene usare una melodia con cui lo studente ha già una

¹⁵ “上亲抚《普庵咒》一曲。” 《蓬山密记》，12. L'intero passaggio è disponibile su *ChineseTextProject* <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=742802&searchu=%E5%92%92&remap=gb>

certa familiarità. Sulla base dell'elementare livello musicale dell'imperatore e sui brani di fatto utilizzabili per fare lezione, Pereira tara i contenuti del materiale didattico, confluiti nel *Lülü Zuanyao* 律呂纂要, espressione di una strategia di adattamento culturale (Wu, 2022: 5).

Nelle lezioni di musica, tuttavia, sembra che l'interesse principale dell'imperatore Kangxi non sia stato tanto la prassi degli strumenti musicali occidentali, quanto piuttosto l'apprendimento della teoria della musica e dell'armonia. Questa considerazione è riconducibile a motivazioni di carattere politico. La dinastia Qing, espressione di una minoranza, ha l'esigenza di mantenere salda la propria presa al potere: la dinastia mancese, dopo la sua fondazione, porta avanti e riforma le istituzioni della dinastia Ming. L'imperatore Shunzhi 順治 (r. 1644-1661), padre di Kangxi, è consapevole dell'importanza della promulgazione del calendario per la nuova dinastia e si attiva a tale proposito nei primi anni del regno. La musica e la corretta accordatura delle altezze assolute (*lülü* 律呂) costituisce parte integrante della scienza del calendario, nonché il principale interesse non solo di musicisti e teorici della musica, ma anche di filosofi, moralisti, imperatori e ministri imperiali di ogni dinastia (Cho, 1989: viii). La correlazione tra musica e calendario ha origini remote e i primi riferimenti sarebbero rinvenibili in testi come il *Libro dei documenti* (*Shangshu* 尚書)¹⁶ e il *Guoyu* 國語 (Huang, 2020: 81),¹⁷ sviluppandosi nei secoli fino a pervenire a un'esplicitazione nel trattato *Lülizhi* 律曆志 contenuto all'interno dello *Hanshu* 漢書, dove le altezze assolute sono correlate all'alternanza dello *yin* e dello *yang*, ai dodici mesi e ai dodici rami terrestri (*dizhi* 地支) secondo il seguente schema (Huang, 2011:74):

Nome dell'altezza	Trascrizione	Mese dell'anno	Ramo terrestre	Forza <i>yin/yang</i>
黃鐘	Huáng Zhōng	11	子	<i>yin</i>
大呂	Dà Lǚ	12	丑	<i>yang</i>
太簇	Tài Cù	1	寅	<i>yin</i>
夾鐘	Jiá Zhōng	2	卯	<i>yang</i>
姑洗	Gū Xiǎn	3	辰	<i>yin</i>
仲呂	Zhòng Lǚ	4	巳	<i>yang</i>
蕤賓	Ruí Bīn	5	午	<i>yin</i>
林鐘	Lín Zhōng	6	未	<i>yang</i>

¹⁶ Il primo riferimento sarebbe individuabile nel "Canone di Shun" (*Shundian* 舜典) all'interno del *Libro dei Documenti*: "協時月正日，同律度量衡" (Huang, 2020: 81).

¹⁷ Il *Guoyu* 國語 all'interno del capitolo *Zhouyu xia* 周語下 riporta invece la definizione del Maestro di musica Ling Zhoujiu 伶州鳩: "律所以立均出度也。古之神瞽考中聲而量之以制，度律均鍾，百官軌儀，紀之以三，平之以六，成于十二，天之道也。" L'espressione *tian zhi dao ye* 天之道也 indicherebbe l'integrazione delle dodici altezze assolute con i dodici mesi del calendario astronomico (*Ibid.*).

夷則	Yí Zé	7	申	<i>yin</i>
南呂	Nán Lǚ	8	酉	<i>yang</i>
無射	Wú Yì	9	戌	<i>yin</i>
應鐘	Yìng Zhōng	10	亥	<i>yang</i>

Sulla base della correlazione tra le altezze assolute e i mesi dell'anno trova fondamento la teoria *houqi* 候氣 (“attesa dell’etere”), secondo la quale ciascuno dei dodici mesi dell’anno è caratterizzato da uno specifico etere in grado di disperdere le ceneri presenti nella canna accordata di riferimento (Chow, 2023: 118). L’integrazione delle altezze assolute con i dodici mesi dell’anno, i rami terrestri e gli elementi del pensiero correlativo consente al sistema musicale di essere conforme ai cicli naturali osservati dal calendario e, di conseguenza, di armonizzarsi con il cosmo intero: la corretta accordatura delle altezze assolute è in grado di realizzare l’armonia tra cielo, terra e l’uomo, racchiusa all’interno concetto filosofico *tian ren he yi* 天人合一. Grazie all’allineamento delle altezze musicali con i cicli cosmici del calendario, l’imperatore può garantire la stabilità e la prosperità dello Stato, parte integrante del “mandato celeste” (*tianming* 天命) che legittima la propria sovranità.

Dal momento che la corretta accordatura delle altezze assolute è in grado di garantire la stabilità e la prosperità dello Stato, non c’è da meravigliarsi se anche la teoria della musica europea trova spazio all’interno dell’enciclopedia imperiale *Lǚli yuanyuan* 律曆淵源 promossa da Kangxi per l’interesse cinese sul “corretto significato” dei toni (*zhengyi* 正義) e sui sistemi di generazioni dei toni secondo le regole matematiche (Gild, 2012: 537). All’interno del *Lǚli yuanyuan* 律曆淵源 figura, infatti, il *Lǚli Zhengyi* 律呂正義 (1713), una raccolta di scritti sulla teoria musicale cinese seguita da un supplemento sulla musica europea, il *Lǚli Zhengyi Xubian* 律呂正義續編, compilato sulla base degli scritti di Tomás Pereira e in parte di Teodorico Pedrini (De Lige 德理格, 1671-1746), attivo come musicista alla corte di Pechino dal 1711.¹⁸

Quanto alla singolarità del profilo musicale di Pereira, si desidera infine segnalare che questi non è l’unico dei gesuiti dell’epoca a presentare competenze in ambito musicale. In seguito, lo stesso gesuita portoghese a corte avrebbe raccomandato all’imperatore Kangxi un

¹⁸ Tao (1991) e Wang (2002) attribuiscono il *Lǚli Zhengyi Xubian* a Teodorico Pedrini sulla base dei contenuti del trattato da un confronto con il *Lǚli Zuanyao*. Studi più recenti riconducono maggiormente l’opera alla figura di Pereira: “Elsewhere I have argued that the ‘Lǚli zhengyi xubian’ was written by Pereira in cooperation with the Italian Theodorico Pedrini, and that both of them were active as musicians at the court in Beijing. A close investigation led me to the conclusion that the text is mainly the work of Pereira” (Gild, 2012: 533).

coadiutore di nazionalità cinese, Ma Manuo 馬瑪諾 (Manuel Rodrigues, 1659-1703), il quale sarebbe rimasto a corte dal settembre 1688 al 1690. È ricordato soprattutto come organista e conoscitore del solfeggio europeo (Pina, 2011, 409-11). Non si esclude, pertanto, una qualche forma di collaborazione tra Pereira e Rodrigues, dal momento che quest'ultimo avrebbe avuto una più profonda conoscenza della lingua e cultura cinese.

1.2.4 Matematico “in senso lato”

Come riportato in precedenza, su consiglio di Padre Verbiest, Tomás Pereira viene invitato alla corte di Pechino come esperto nella scienza del calendario (*mathematicus*). In realtà, lo stesso Verbiest riconosce nel 1680 il fatto che la menzione delle competenze di Pereira nell'ambito della matematica abbia costituito un mero pretesto per la convocazione del gesuita portoghese, il quale non ha mai rivolto le proprie attenzioni allo studio della matematica: il vero motivo della chiamata è infatti da ricondurre all'intrattenimento musicale che Pereira avrebbe potuto offrire all'imperatore. Le competenze musicali del gesuita, pertanto, non sono alla base della sua selezione, ma si presentano piuttosto come un risultato scaturito dalla sua selezione (Golvers, 2010: 278). Anche volgendo lo sguardo a fonti cinesi come il “Rapporto del Ministero dei Riti sull'esecuzione dell'editto imperiale” (*Libu weiqin fengshang yushi* 禮部為欽奉上諭事) si rinviene l'espressione *you tongxiao lifa Xu Risheng* 有通曉曆法徐日昇 (“Tomás Pereira, esperto nel calcolo del calendario”), a riprova del fatto che la ragione principale dietro l'arrivo di Pereira a Pechino è riconducibile alla (presunta) perizia nella scienza del calendario (Shi, 2012: 456). Per quale motivo, però, il gesuita portoghese viene presentato come “matematico” o “esperto nel calcolo del calendario” pur non avendo alle spalle una solida formazione in quest'ambito? Una possibile risposta può essere rinvenuta nella classificazione europea delle scienze nell'epoca di Pereira: nel curriculum dei gesuiti la scienza della musica rientra infatti all'interno delle *artes mathematicae mixtae* (Golvers, 2010: 294). Pereira, pertanto, pur non avendo quasi sicuramente alle spalle una formazione come matematico, potrebbe essere considerato un *mathematicus* in senso lato.

Guardando nell'insieme la “mini-società specializzata” dei gesuiti a corte nei primi anni del periodo pechinese di Pereira, i soli matematici a pieno titolo sono due. Il primo è il fiammingo Ferdinand Verbiest, astronomo, ingegnere, Supervisore del Dipartimento astronomico e responsabile del Calendario imperiale, elemento garante della stabilità della dinastia mancese. Quanto alla posizione di Verbiest, il coinvolgimento di un gesuita negli affari politici cinesi se è da un lato auspicabile per ingraziarsi i favori dell'imperatore e promuovere

l'attività di proselitismo, dall'altro entra in conflitto con l'impegno dei gesuiti a concentrarsi esclusivamente sulla perfezione interiore rinunciando al coinvolgimento politico, auspicando al contempo di prevenire accuse da parte dei compagni cattolici. Per questa ragione, Padre Verbiest rifiuta il titolo ufficiale di "Supervisore del Dipartimento astronomico" (*Qintianjian jianzheng* 欽天監監正),¹⁹ ma accetta solo il titolo informale di "Regolatore del Calendario" (*zhili lifa* 治理曆法)²⁰ (Ku, 2012: 67). Il secondo matematico a pieno titolo è invece l'italiano Claudio Filippo Grimaldi, uno "scienziato completo" (tra i principali interessi figura l'idraulica, la meccanica, l'idrostatica, l'ottica, la matematica e l'astronomia), reputato da Verbiest un idoneo successore per il Dipartimento astronomico (Baldini, 2010: 113).

Nel 1685, di fronte all'avanzare della vecchiaia di Verbiest e alla necessità di manodopera nel Dipartimento astronomico, l'imperatore intende assumere altri missionari presenti a Macao e Verbiest raccomanda il francese Antoine Thomas (An Duo 安多, 1644-1709). Kangxi sceglie quindi Filippo Grimaldi per accompagnare gli emissari del Ministero dei Riti a Macao per la convocazione di Antoine Thomas, mentre Pereira rimane a Pechino come assistente di Verbiest. Dopo la morte di Verbiest nel 1688, l'imperatore incarica Filippo Grimaldi, Tomás Pereira e Antoine Thomas di occuparsi della regolazione del calendario conferendo loro il titolo di "Comandante di reggimento" (*jiala zhangjing* 甲喇章京)²¹ (Zhang, 2010: 91). Padre Grimaldi, tuttavia, non si trova a Pechino dal 1686 al 1694, ma in quest'arco di tempo compie una visita ufficiale a Mosca (1686) e poi viaggia come Procuratore a Roma (1686), Monaco, Vienna (1690), Marsiglia (1691), Smirne (1692) e Goa (1693). Nel mentre, per ordine dell'imperatore la successione nella direzione del Dipartimento astronomico spetta a Pereira e Thomas (Russo, 2010: 306). In realtà, esaminando i documenti dell'epoca, nel periodo in cui Pereira e Thomas sono attivi presso il Dipartimento astronomico, sotto il titolo ufficiale di "Supervisore del Dipartimento astronomico" compare il nome del mancese Wei Chengge 魏成格, a sua volta succeduto da Ge Mu 戈牧 nel 1690 (Ku, 2012: 65). La ragione è probabilmente riconducibile al "dissidio" gesuita tra coinvolgimento politico e coltivazione

¹⁹ "801 *chien-cheng* 監正 Supervisor, normally of a Directorate, e.g., the Ming- Ch'ing Directorate of Astronomy (*ch'in-t'ien chien*); in such cases the full sense would seem best suggested by the rendering *ch'in-t'ien chien chien-cheng*, but the superfluous *chien* is commonly omitted. P31, 35, 40." Hucker, Charles O. *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*. Stanford, Stanford University Press, 1985, p. 146.

<https://archive.org/details/dictionary-of-official-titles-in-imperial-china/page/145/mode/2up?view=theater&q=chien-cheng>

²⁰ "1023 *chih-ù* 治理 HAN: abbreviated reference to Court Gentleman for Regulating the Calendar (*chih-li lang*) or Gentleman of the Interior for Rulating the Calendar (*chih-li lang-chung*). HB: calendarist. P35." *Ivi*, p. 160.

²¹ Per la traduzione in italiano ci si rifà all'inglese *Regimental Commander* (Hucker, 1985: 108).

spirituale: alla stregua di Verbiest, Pereira e Thomas si riferiscono alla loro attività presso il Dipartimento astronomico con il solo titolo di “Regolatori del Calendario” (*zhili lifa* 治理曆法), ma dal 1688 al 1694 dai memoriali e dai documenti ufficiali sembra che sia Pereira *de facto* a capo del Dipartimento astronomico. In quest’arco di tempo Thomas e Pereira lavorano “in tandem”: Thomas, con alle spalle una formazione scientifica, si occupa dell’elaborazione dei contenuti, ma, non essendo in possesso di competenze linguistiche sufficienti, viene affiancato da Pereira, il quale può invece vantare una buona conoscenza della lingua cinese. I due gesuiti impartiscono insieme lezioni all’imperatore con la seguente modalità: Thomas elabora i contenuti delle lezioni, mentre Pereira si occupa della traduzione (Collani, 2012: 115). Il nome di Pereira, inoltre, viene sempre anteposto a quello di Thomas: pur essendo un anno più giovane, il gesuita portoghese ha trascorso più tempo a corte e probabilmente l’imperatore ripone in lui una considerevole fiducia (Ku, 2012: 68).

La fiducia risposta in Pereira dall’imperatore sembra essere ricambiata dal gesuita portoghese: con il collega Antoine Thomas, il 5 dicembre 1688 scrive una lettera a Bernardini della Chiesa e Gregorio López, i due vicari apostolici della Cina, per difendersi dai feroci attacchi lanciati al Dipartimento astronomico di Pechino da un libro pubblicato in Francia, probabilmente *La Morale pratique des Jésuites* di Sébastien-Joseph Du Cambout de Pontchâteau (1682, II vol.) oppure il più radicale spagnolo *Tratados historicos, politicos, ethicos y religiosos de la monarchia de China*, di Domingo Fernandez Navarrete (1676). In queste pubblicazioni, l’operato dei gesuiti viene qualificato come illegittimo, in quanto l’astronomia viene ascritta alla superstizione e all’iniziativa di un sovrano empio. La lettera di Pereira e Thomas rappresenta una risposta ai rappresentanti della Chiesa cattolica in Cina e alle istituzioni centrali a Roma, oltre che un mezzo per giustificare la propria strategia di evangelizzazione. I due gesuiti dichiarano infatti che, pur avendo ottenuto la direzione del Dipartimento astronomico²² *ad interim* durante l’assenza di Padre Grimaldi, detengono responsabilità limitate da un editto imperiale; le loro attività, inoltre, sono limitate ai soli calcoli astronomici, in conformità con gli obiettivi della Compagnia di Gesù e con gli insegnamenti europei di matematica, senza indulgere in speculazioni sui giorni fasti e nefasti. La lettera si

²² Nella lettera (in latino) le espressioni utilizzate per riferirsi all’istituzione sono “Tribunalis Mathematicae” o “Praefectura Mathematicae”. *Carta de Tomás Pereira e Antoine Thomas ao Bispo Agrolicense, Bernardino della Chiesa, O.F.M., e ao Bispo Basilitano, Gregorio López/Luo Wenzao, O.P.*, Pequim, 5/12/1688. BA 49-V-20, fls. 272-274v. , in Barreto, Luís Filipe (coord.). *Tomás Pereira. Obras, Volume I*, Lisboa, CCCM, 2010: 212-221.

presenta pertanto come la difesa dell'istituzione cinese del Dipartimento astronomico e dell'astronomia europea contro i dardi delle calunnie europee (Romano, 2012: 444).

Nonostante il ruolo assunto da Pereira dal 1688 al 1694 durante l'assenza di Padre Grimaldi, non si trova traccia del suo operato presso il Dipartimento astronomico, né tantomeno sue opere sull'astronomia o sulla matematica. È pertanto probabile che il gesuita portoghese, pur trovandosi a Pechino, non abbia partecipato ai progetti astronomici, anche perché, rispetto ad altri missionari europei, non viene menzionato all'interno del *Chouren Zhuan* 疇人傳 (“Biografie di astronomi e matematici”) (Shi, 2012: 465). L'imperatore Kangxi, tuttavia, nel memoriale per la morte del gesuita portoghese qualifica Pereira come “esperto di musica e del calendario” (*yuan tong lü li* 淵通律曆): con questa espressione viene riproposta la correlazione tra *lü* 律, altezze assolute, e *li* 曆, calendario, dalla cui integrazione è possibile realizzare l'armonia nell'universo. Se si considerano le altezze assolute e il calendario come una metonimia rispettivamente per la musica e il calendario, si può bene intendere come il profilo di Pereira, pur non presentando una formazione in ambito scientifico, possa essere ascritto a quello di matematico in senso lato anche sulla base dell'allineamento delle scienze nel contesto cinese.

1.2.5 Interprete e diplomatico

Nel 1689 Tomás Pereira e il collega Jean-François Gerbillon (Zhang Cheng 張誠, 1654-1707) si trovano coinvolti nei negoziati che porteranno al primo trattato diplomatico tra la Cina imperiale e l'impero russo: il trattato di Nerchinsk, firmato dall'impero Qing e dall'impero russo il 7 settembre 1689. Il trattato di Nerchinsk rappresenta un punto di svolta per la politica estera cinese: per secoli la Cina con il suo imperatore definito *Tianzi* 天子, “Figlio del Cielo”, concepiva le potenze straniere come regni tributari chiamati a riconoscere la loro subordinazione all'impero celeste. Sulla base di questo presupposto, dopo il fallimento delle quattro missioni diplomatiche russe inviate a Pechino nel corso del XVII secolo per il rifiuto dell'emissario russo di inchinarsi innanzi all'imperatore (Sebes, 1961: 61), anche l'impero zarista alla fine degli anni Ottanta assume una posizione di estrema sfiducia. Di fronte a due imperi privi di una lingua comune per la comunicazione diplomatica, di legami culturali e religiosi, di scambi commerciali significativi e di un'approfondita conoscenza della controparte, l'insperato raggiungimento di un accordo è imputabile al ruolo di fondamentale rilevanza nell'interpretazione e mediazione interculturale svolto da Pereira e Gerbillon (Perdue, 2012: 505).

Oltre al significativo contributo dei padri gesuiti per arrivare alla firma dell'accordo, la ragione oggettiva che ha portato l'impero Qing a negoziare con la Russia è riconducibile all'esigenza di rafforzare la sicurezza dell'impero. La dinastia mancese, dopo aver preso il potere, soggiogato la Mongolia interna, conquistato la Cina, debellato i ribelli Ming a Sud e controllato i contingenti militari dei Mongoli Orientali, negli anni Novanta si trova ancora ad affrontare due minacce. La prima è rappresentata dai Mongoli Occidentali e, in particolare, la popolazione degli Zungari che assumono la protezione del Dalai Lama tibetano e sotto la guida di Galdan (1644-1697) conquistano il Turkestan orientale, aspirando al predominio su tutta l'Asia Centrale, dalla Mongolia al Tibet (Santangelo, 2005: 526). La seconda è costituita dall'avanzata russa nei territori del fiume Amur (Heilongjiang 黑龍江), che le truppe dei Qing bloccano presso Albazin (Yageza) dal 1685 al 1687. L'impero zarista, già occupato con operazioni militari nel Baltico, non ha energie sufficienti per lanciare un contemporaneo attacco in Estremo Oriente contro i mancesi; l'impero Qing, al contempo, comprende di non poter affrontare in simultanea i due nemici, tra loro potenziali alleati. È alla luce di questa situazione che le due parti, l'impero zarista e l'impero Qing, si vedono costrette a sedersi ai tavoli dei negoziati che porteranno al Trattato di Nerchinsk (Chin, 2010: 245).

Pereira e Gerbillon vengono coinvolti nella missione diplomatica mancese, in primo luogo, per le loro competenze linguistiche, in particolare la conoscenza del latino, che consente di superare la barriera linguistica nelle comunicazioni tra la Russia zarista e i Qing. Generalmente gli ufficiali Qing si sarebbero avvalsi della traduzione realizzata dai Mongoli Ölöd che accompagnavano i russi, i quali avrebbero poi tradotto dal mongolo al russo, con tutte le imprecisioni che avrebbe comportato una doppia traduzione (Chin, 2010: 246). La scelta del latino (anch'essa, tra l'altro, una doppia traduzione mancese-latino-russo) è solo una delle possibili alternative e non l'unica strada percorribile, ma si rivela senz'altro la più fortunata: nel 1676, durante la visita a Pechino della delegazione russa guidata da Nicolai Gavrilovich Spathar, Padre Verbiest inizia a conversare in latino con gli emissari russi grazie all'ausilio di un traduttore di origine polacca che conosce il latino (Perdue, 2012: 510). Lo stesso Verbiest, inoltre, realizza una copia della mappa di Nicolai Gavrilovich Spathar che rappresenta i domini russi in Estremo Oriente, prospettandone l'utilizzo nei futuri negoziati per tracciare i confini in Asia orientale. Sembra quindi che sia lo stesso gesuita belga ad essere destinato a partecipare ai futuri negoziati, ma la morte sopraggiunge nel 1688 e l'imperatore incarica di conseguenza Pereira ad accompagnare la delegazione dei Qing con a capo Songgotu 索額 e Tong Guogang

佟國剛, rispettivamente uno dei più influenti ministri e lo zio materno di Kangxi (Myasnikov, 2012: 512).

Si può ben intendere, pertanto, come il precedente di Verbiest abbia aperto la strada al ruolo di Pereira a Nerchinsk; a sua volta, il gesuita portoghese sceglie di essere affiancato dal talentuoso collega Gerbillon²³ (Myasnikov, 2012: 514). In queste circostanze, il latino diventa la *lingua franca* degli affari esteri dell'impero Qing: durante le trattative tutti i documenti della parte cinese dovranno presentarsi nel formato bilingue mancese-latino, così come tutti i documenti della parte russa dovranno essere redatti nel formato bilingue russo-latino (Chin, 2010: 247).

Durante i negoziati di Nerchinsk (agosto-settembre 1689), sono numerosi i ruoli che i due gesuiti si trovano a svolgere. Alla luce delle considerazioni sopra elencate, Thomás Pereira e il collega francese svolgono in primo luogo un lavoro dalla mole considerevole in qualità di interpreti e traduttori, dal momento che i negoziati si tengono in latino (Myasnikov, 2012: 515). I due avrebbero rinunciato persino al riposo pur di completare la traduzione di tutti i documenti, i suggerimenti e le bozze del Trattato; sulla base di quanto è possibile leggere oggi, la loro traduzione non ha alterato il contenuto del testo originale (Chin, 2010: 250).

In secondo luogo, Padre Pereira, pur essendogli stata nominalmente assegnata la mera assistenza della delegazione ufficiale dell'impero Qing, svolge una funzione cruciale in quanto consulente ed esperto nel diritto internazionale. Come si può evincere dal suo diario, il gesuita portoghese si documenta a fondo sulla storia delle relazioni bilaterali tra l'impero russo e la Cina, analizza le differenze che sussistono tra la diplomazia russa e cinese e riesce a comprendere le ragioni dietro il fallimento della missione diplomatica di Fyodor Baykov (1657), espulso da Pechino: la visione sinocentrica dell'impero celeste e il rifiuto russo di presentarsi in un rapporto di subordinazione ai Qing (Myasnikov, 2012: 513). Anche durante i negoziati di Nerchinsk i due ambasciatori cinesi Songotu e Tong Guogang sembrano essere imbevuti della tradizionale concezione dell'impero celeste nei confronti degli "stranieri" (*yi*

²³ È lo stesso Gerbillon a insinuare lacune nella competenza linguistica di Pereira in riferimento alla comprensione della lingua mancese scritta: il giorno 8 aprile 1690 durante una lezione di matematica che Pereira e Thomas stanno impartendo all'imperatore, questi porge al gesuita portoghese una lettera scritta dall'imperatore stesso in mancese circa la persecuzione dei cristiani nello Shandong. Gerbillon sostiene che Pereira riscontra difficoltà nel leggere la lettera a causa della sua inesperienza con la lingua mancese scritta, rispetto a quella orale che domina. Questo passaggio, tuttavia, anziché essere interpretato come una prova delle lacune linguistiche di Pereira, potrebbe indicare la reticenza del gesuita portoghese che, di fronte ad alcune tematiche sensibili, preferisce non commentare apertamente (Rule, 2012: 51). Si rammenta, inoltre, che nonostante la collaborazione tra i due a Nerchinsk, il rapporto tra Gerbillon e Pereira non è dei più idillici e va contestualizzato nel contesto della competizione tra gesuiti portoghesi e gesuiti francesi presso la corte di Pechino (Hsia, 2010: 354).

夷), mentre l'imperatore Kangxi ha raggiunto una maggiore consapevolezza dello *ius gentium*, condizione indispensabile affinché il gesuita portoghese, che non può di certo agire per proprio conto, possa appellarsi alla necessità di osservare le norme del diritto internazionale (Ramos, 2012: 526). Rammentando quindi la necessità di osservare le norme del diritto internazionale, Pereira riesce da un lato ad ottenere condizioni favorevoli per l'impero Qing, dall'altro a porre le basi per i futuri negoziati in cui la Cina sarebbe stata coinvolta (Chin, 2010: 250).

In terzo luogo, Tomás Pereira agisce in numerose occorrenze come consigliere e diplomatico *de facto*. I negoziati, la cui prima sessione è prevista il 22 agosto 1689, rischiano di essere annullati: all'improvviso la parte russa non consente l'ingresso ai 500 soldati cinesi che scortano la delegazione di sbarcare dalle acque del fiume Amur; la parte cinese si sente ingannata ed esita ad attraversare il fiume. I gesuiti assicurano agli ufficiali mancesi che tutto è conforme al diritto internazionale e che il timore russo è causato dal consistente numero di soldati. La parte cinese non intende procedere con i negoziati. Pereira prova in tutti i modi a persuadere gli ufficiali, ma nemmeno le urla sono sufficienti. Il gesuita portoghese fa quindi appello alle numerose difficoltà incontrate durante il lungo viaggio per tenere i negoziati, alla necessità di obbedire alla volontà dell'imperatore e infine afferma: “sono disposto ad avere la bocca di un moschetto moscovita puntata sulla mia schiena per tutta la durata delle conferenze come forma di garanzia contro tutti i rischi, così, in caso di tradimento da parte loro, sarei senza dubbio il primo e il più vulnerabile; se qualcuno dovrà morire, sarò io il più esposto.”²⁴ Di fronte alle sue parole, tutti ammirano la sua determinazione e la delegazione cinese, persuasa da Pereira, attraversa il fiume per continuare i negoziati (Sebes, 1961: 225).

Pereira, inoltre, dimostra di aver compreso a fondo gli obiettivi della delegazione cinese e di conoscere i mezzi per raggiungerli. Quando i negoziati bilaterali vengono sospesi nel periodo tra il 24 agosto e il 7 settembre e le due parti non si incontrano per due settimane, il gesuita portoghese incoraggia la delegazione cinese ad avere fiducia nei negoziati e a portare pazienza, inviando al contempo un messaggio chiaro alla controparte russa: il nocciolo della questione per l'imperatore cinese è la restituzione di Albazin/Yagza ai Qing e questo punto costituisce la base dei negoziati (Sebes, 1961: 246). Pereira intercetta inoltre l'interesse russo

²⁴ “[...] eu me offereço à colocar a boca de hum mosquete dos Moscouitas sobre minhas costas por todo o tempo das conferencias em penhor de todo o risco; e auendo alguã perfida aleiuozia de sua banda, sem duuida, serei eu o primeiro, e mais arriscado: e morrendo algum, deuo eu ser o mais exposto.” *Relação diária da viagem dos embaixadores da China até Nerchinsk e das negociações com os russos, no ano de 1689*. Pechino, 10/1/1690. ARSI, Jap.Sin. 128, fls. 5-19v. in Barreto, Luís Filipe (coord.). *Tomás Pereira. Obras, Volume II*. Lisboa, CCCM, 2011: 80.

per il commercio in Cina: le opportunità commerciali con Pechino vengono presentate molto più redditizie rispetto a quelle offerte dai nomadi Zungari (Perdue, 2012: 511). Riuscendo a convincere entrambe le parti a venirsi incontro, salvare i negoziati e facilitare la firma del trattato, Pereira potrebbe essere definito un “diplomatico esperto e flessibile” (Chin, 2010: 249), un musicista che riesce ad armonizzare le dissonanze tra i due imperi (Dumbrava, 2010: 347).

Al contempo, l’azione diplomatica di Tomás Pereira, se da un lato è espressione delle politiche dell’imperatore, dall’altro non si può dire rappresentativa degli interessi di tutti i *Patres Pekinenses*. Padre Verbiest, infatti, approfittando dei suoi cordiali rapporti con la delegazione russa nel 1676, inizia a concepire l’apertura di una “via moschovitica”: una via di comunicazione via terra tra la Cina e l’Europa tramite la Siberia (Oliveira, 2012: 491). L’iniziativa si configura come un’alternativa al canonico “percorso obbligato” previsto per la mobilità all’interno del *Padroado* portoghese: i missionari, di norma, si recano al porto di Lisbona, salgono a bordo di navi che battono bandiera portoghese e raggiungono il continente asiatico via mare solcando l’Oceano Atlantico e l’Oceano Indiano (Oliveira, 2012: 476). Tale percorso nel XVII secolo è sottoposto al monopolio della corona portoghese, ragione per cui la ricerca di percorsi alternativi rappresenta una questione sensibile per Lisbona. Il progetto di Verbiest, tuttavia, intercetta anche l’interesse di Antoine Thomas, il quale condivide la necessità di aprire un percorso alternativo via terra e via mare a bordo di navi olandesi, inglesi o francesi, istanza che viene condivisa altresì dai *Mathématiciens du Roy* giunti a Pechino nel 1688 (Oliveira, 2012: 492). La resistenza all’iniziativa di Verbiest trova terreno fertile nei missionari a Pechino fedeli alla *Assistência Portuguesa*, in particolare nel più influente dei suoi rappresentanti: Tomás Pereira. Pur essendo stato incaricato dal padre belga, prima della sua morte, di discutere a Nerchinsk circa la possibilità di aprire una via di comunicazione terrestre tra la Cina e l’Europa attraverso il territorio russo, progetto per la cui valutazione anche l’imperatore aveva inviato Grimaldi in Europa, il gesuita portoghese decide di non sollevare la questione durante i negoziati, agendo per conto della propria patria, che avrebbe altrimenti perso definitivamente il controllo sulla circolazione dei missionari (Jami, 2008: 201).

Il Trattato di Nerchinsk viene firmato il 7 settembre 1689. Il suo esito prevede il ritiro dei russi dalla valle dello Heilongjiang, la consegna ai Qing di tutti i disertori, l’autorizzazione ai mercanti russi muniti di uno speciale lasciapassare di esercitare il commercio in Cina, definendo infine i confini tra i due imperi lungo il fiume Argun, la Gorbika e la catena dei monti Xing’an 興安 (Sabattini / Santangelo, 2005: 527). In realtà, più che definire i confini di per sé, il Trattato di Nerchinsk assume maggiore valenza per definire la fedeltà delle

popolazioni al confine tra Mongolia, Siberia e Manciuria: la costante mobilità ai confini costituiva un ostacolo per entrambi gli imperi, soprattutto in materia di riscossione delle imposte. La clausola più importante del Trattato è infatti quella in cui entrambe le parti si impegnano a respingere chi attraversi i confini stabiliti, considerazione da cui emerge il diritto per i rispettivi imperi di riscuotere le imposte sulle popolazioni stanziato all'interno dei propri confini (Perdue, 2012: 510).

La visione del trattato e dei suoi protagonisti è cambiata nel corso del tempo, oscillando con i venti dei cambiamenti geopolitici: mentre l'imperatore Kangxi, consapevole dell'annessione di territori che fino a quel momento non facevano parte dell'impero, si dimostra soddisfatto dei risultati ottenuti, mostrando la propria gratitudine nei confronti della diligenza e dell'onestà manifestate dai due gesuiti, con la fondazione della Repubblica Popolare Cinese si riscontrano interpretazioni agli antipodi. Durante il periodo di alleanza sino-sovietica, il Trattato di Nerchinsk in sé viene esaltato come un esempio per l'amicizia delle due nazioni, mentre i gesuiti vengono definiti come agenti dell'imperialismo straniero piuttosto che arbitri imparziali. In uno studio pubblicato nel 1977 dalla Qing History Research Group presso la Beijing Normal University (*Beijing Shifan Daxue Qingshi Yanjiu Xiaozu* 北京師範大學清史研究小組) i gesuiti vengono invece qualificati come spie che agiscono per conto dell'imperialismo russo rivelando i segreti dei Qing (Perdue, 2012: 508). A partire dagli anni Ottanta la valutazione degli storici è più equilibrata e si assiste a una progressiva riabilitazione della figura dei missionari europei: Pereira e Gerbillon riescono a ottenere una situazione vantaggiosa per entrambe le parti, da un lato arginare l'espansione russa lungo la valle dell'Amur, dall'altro sventando il pericolo di un'alleanza tra l'impero zarista e i temibili Zungari (Perdue, 2012: 509).

Infine, il Trattato di Nerchinsk rappresenta per certi versi l'apice della carriera del gesuita portoghese (Jami, 2008: 201). Il 2 febbraio 1692 Pereira e Gerbillon presentano all'imperatore un memoriale in cui elencano i meriti di tutti i missionari cristiani in Cina, così come i servizi da questi resi nelle diverse discipline (Ku, 2012: 75). Il gesuita portoghese può contare in questo momento sulla sua buona reputazione, sulla sua superiorità di grado per maggiore anzianità di servizio e, tra l'altro, sulla sua posizione: è sia Vice Provinciale (1692-1695) sia Visitatore (1691-1695) (Wang, 2009: 82). Sembra sia stata l'eccellente *performance* di Pereira durante i negoziati a costituire elemento decisivo per la promulgazione il 22 marzo dello stesso anno di quello che è passato alla storia come "l'Editto di Tolleranza", grazie al quale il cristianesimo può essere professato liberamente nell'impero (Chin, 2010: 250).

L'editto, in realtà, non è una diretta approvazione del cristianesimo, ma ne tollera la professione e protegge le chiese esistenti, mentre non si esprime circa le nuove chiese e la futura conversione dei cinesi al cristianesimo, relegandolo a una sfera semi-privata di culto all'interno delle chiese (Rule, 2012: 48). Poco dopo la morte dell'imperatore Kangxi, l'editto sarà abolito e cancellato dagli archivi ufficiali della dinastia Qing. Quanto alla posizione di Pereira sulla questione dei riti, è chiaro come Pereira sia sulla stessa lunghezza d'onda della visione di Matteo Ricci, come si può constatare dal memoriale presentato all'imperatore il 30 novembre 1700 da Grimaldi, Pereira e altri in cui viene espressa la loro approvazione in merito ai riti cinesi, conquistando di conseguenza la stima dell'imperatore (Zhang, 2012: 98).

1.2.6 Luci e ombre

Tomás Pereira rappresenta la figura più controversa nei due secoli di storia della missione dei gesuiti in Cina. Da un lato viene esecrato dal legato pontificio Charles Maillard de Tournon (1668-1710) come la causa principale del fallimento della sua missione e dai gesuiti francesi, tra cui Gerbillon e De Fontaney in prima fila, come l'ostacolo all'espansione della missione. Dall'altro, il gesuita portoghese riesce a promuovere il cristianesimo, a salvaguardare gli interessi cinesi a Nerchinsk e, in generale, gli interessi portoghesi in Cina, costituendo la forza motrice che porta alla promulgazione dell'"Editto di Tolleranza" nel 1692. Pur non detenendo una carica burocratica permanente, tra tutti i missionari, compresi Adam von Schall e Ferdinand Verbiest, Pereira è forse la personalità più vicina alla figura dell'imperatore (Rule, 2012: 38).

L'immagine negativa di Pereira veicolata da Gerbillon e De Fontaney va inserita all'interno dell'accesa competizione che si genera a corte tra il gruppo di gesuiti francesi e portoghesi "in senso lato", dove rientrano all'interno di quest'ultimo gruppo anche i gesuiti che, pur non essendo di origine portoghese, sostengono il *Padroado* portoghese sulle missioni in Asia conferito da Papa Alessandro VI. Le origini della rivalità sono riconducibili al febbraio 1688, quando giungono a Pechino quelli che passeranno alla storia come *les Mathématiciens du Roy*. Sbarcati a Ningbo (e non a Macao, seguendo il centenario percorso Lisbona-Goa-Macao sotto il monopolio della corona portoghese), i "matematici del re" sono cinque gesuiti francesi (Bouvet, Gerbillon, Le Comte, Visdelou, Fontaney), esperti di scienza, inviati da Louis XIV per condurre una missione allo stesso tempo scientifica, diplomatica e religiosa in rappresentanza della sola Francia, dura minaccia al cosmopolitismo che contraddistingue la Compagnia di Gesù (Brockey, 2012: 28). A qualche settimana dalla morte di Verbiest, è ora Pereira a ricoprire la posizione di superiore nella residenza dei gesuiti di Pechino, ragione per

cui l'imperatore Kangxi affida al gesuita portoghese la presentazione dei missionari, che in questo momento non conoscono né il cinese né il mancese, e la valutazione delle loro competenze. Sembra che Pereira, trovandosi in una posizione utile per far rispettare la fedeltà dei gesuiti alla corona portoghese, abbia sabotato l'esaminazione dei candidati francesi sminuendone le competenze in ambito astronomico e non autorizzando l'uso della copiosa attrezzatura scientifica moderna portata al seguito (Jami, 2008: 197). In seguito all'audizione in cui Pereira funge da interprete (e, probabilmente, consigliere), l'imperatore decide di mantenere solo due dei cinque matematici al suo servizio: Gerbillon e Bouvet. Secondo De Fontaney l'esito dell'audizione non è riconducibile a una ponderata valutazione delle reali competenze condotta dall'imperatore, ma piuttosto ascrivibile all'influenza esercitata da Pereira: Gerbillon e Bouvet sono i più giovani e accondiscendenti del gruppo, mentre egli stesso avrebbe potuto essere un papabile successore di Verbiest presso il Dipartimento astronomico (Jami, 2008: 198).

In realtà, la percezione di accondiscendenza di Gerbillon e Bouvet svanisce nel giro di poco tempo: le tensioni tra gesuiti francesi e portoghesi si esacerbano in modo direttamente proporzionale all'avvicinamento di Gerbillon e Bouvet alla figura dell'imperatore. Se, infatti, come si è visto precedentemente, dopo la morte di Verbiest (1688) e durante l'assenza di Grimaldi (1686-1693), Pereira diventa uno dei più intimi cortigiani dell'imperatore, guadagnandosi altresì la stima della nobiltà mancese e apportando un contributo fondamentale per la proclamazione dell'Editto di Tolleranza, la posizione del gesuita portoghese viene progressivamente erosa fino ad essere rimpiazzata dai "matematici del re". I due riescono infatti ad affermarsi come i nuovi maestri di matematica dell'imperatore, il quale ordina loro di imparare il mancese, lingua che, essendo dotata di un alfabeto, risulta ai due gesuiti francesi più facile da apprendere rispetto al cinese. Ben presto, attraverso i seminari di fisica e astronomia tenuti in mancese con cadenza bisettimanale e iniziando a conversare con l'imperatore parlando la sua lingua madre, Gerbillon e Bouvet conquistano il suo affetto (Hsia, 2010: 361). La posizione privilegiata dei gesuiti francesi viene cementata nel novembre del 1692, quando i due riescono a curare con il chinino la febbre intermittente dell'imperatore, probabile lascito dell'attacco di vaiolo conosciuto dal sovrano in giovane età. Per manifestare la propria gratitudine, Kangxi ricompensa Gerbillon e Bouvet con una nuova casa: i gesuiti francesi approfittano di questo momento per sottrarsi all'autorità portoghese presso il Collegio dei Gesuiti (*Xitang* 西堂). Dopo una serie di vicissitudini e, in ultima istanza, l'autorizzazione da parte dell'autorità romana della Compagnia di Gesù (che avrebbe di sicuro soddisfatto Louis

XIV, il più potente monarca europeo), nel 1693 viene inaugurata la residenza dei gesuiti francesi (*Beitang* 北堂) e il 30 novembre del 1700 viene data piena realizzazione all'obiettivo separatista francese con la fondazione di una missione gesuita francese con Gerbillon come primo superiore (Hsia, 2010: 370).

È in questo contesto che va compresa la lista delle cento lamentele contro i gesuiti portoghesi composta dai confratelli francesi. Ben ventiquattro sono rivolte direttamente a Pereira, per la maggior parte da Gerbillon. Tra le accuse principali mosse da Gerbillon a Pereira si cita la soppressione di una lettera di Padre Filippo Grimaldi, il rifiuto di aiutare Prospero Intorcetta durante la persecuzione a Hangzhou nel 1691, le lamentele nei confronti dei gesuiti francesi sollevate in una lettera a Songgotu (uno dei più influenti ministri mancesi), le critiche mosse all'opuscolo di filosofia europea scritto dallo stesso Gerbillon e infine l'opposizione di Pereira alla concessione per la costruzione della chiesa destinata all'uso da parte dei gesuiti francesi (*Dongtang* 東堂) (Hsia, 2010: 353). Nonostante la crescente influenza che i gesuiti francesi esercitano nei confronti dell'imperatore, Pereira, implacabile, continua a lottare appellandosi all'unità della missione in Cina e arrivando a compiere gesti estremi, come ignorare la presenza di Gerbillon, screditare il sacramento della confessione impartito nella chiesa dei gesuiti francesi e discutere con Gerbillon innanzi all'imperatore. Se in un primo momento l'imperatore imputa le ragioni dello scisma a Pereira, quando Fontaney, inviato da Louis XIV nel 1699 come emissario di Kangxi, fa ritorno nel 1701 come plenipotenziario di un sovrano straniero, l'imperatore Kangxi riesamina la situazione e vede nei francesi i responsabili della separazione dei gesuiti a corte e ordina a Fontaney di ammettere pubblicamente la propria colpa con un decreto imperiale che riflette il criterio fondamentale utilizzato per la valutazione dell'operato dei gesuiti a corte: la lealtà, dimostrata, ad esempio, da Pereira negli insegnamenti ai figli dell'imperatore (Hsia, 2010: 372).

A dimostrazione del valore significativo attribuito dall'imperatore al gesuita portoghese, Tomás Pereira trova menzione all'interno della compilazione di insegnamenti dell'imperatore Kangxi rivolti ai figli, pubblicata durante il regno del figlio, l'imperatore Yongzhen, sotto il titolo di *Shengzu ting xun ge yan* 聖祖仁皇帝庭訓格言 (“Istruzioni e proverbi del sacro antenato, l'imperatore Ren”):

訓曰：朕雖於談笑小節亦必循理。先者大阿哥管養心殿營造事務時，一日，同西洋人徐日昇進內，與朕閒談中間，大阿哥與徐日昇戲曰：“剃汝之鬚可乎？”徐日昇佯佯不采，云：“欲剃則剃之。”

彼時朕即留意大阿哥原是悖亂之人，設曰：“我奏過皇父，剃徐日昇之鬚。”欲剃則竟剃矣。外國之人謂朕：“因戲而剃其鬚可乎？”其時朕亦笑曰：“阿哥若欲剃，亦必啓奏，然後可剃。”徐日昇一聞朕言，淒然變色，雙目含淚，一言不出。既逾數日後，徐日昇獨來見朕，涕泣而向朕曰：“皇上何如斯之神也，為皇子者即剃我外國人之鬚，有何關係？皇上尚慮及未然，降此諭旨，實令臣難禁受也。”厥後，四十七年朕不豫時，徐日昇聽信外邊亂語，以為朕疾難愈，到養心殿大哭，自怨其無造化，隨回至家身故。夫一言可以得人心，而一言亦可以失人心也。[...]²⁵。

Monito: anche nelle discussioni, nelle risate e nelle inezie un imperatore deve osservare l'etichetta. Un giorno, quando il fratello maggiore [Yinzhi], si occupava della costruzione del Palazzo Yangxin, entrò con l'occidentale Tomás Pereira. Mentre Pereira stava conversando con noi, l'imperatore, il fratello maggiore scherzò con Pereira, dicendogli: “Posso radervi la barba?” Pereira, assumendo un'aria di indifferenza, disse: “Se lo desiderate, radetela.” In quel momento notammo quindi che il fratello maggiore era un uomo indisciplinato e ribelle. [Questi] poi disse: “Ho già presentato un memoriale a [mio padre], l'imperatore, per radere la barba di Pereira.” Se lo desiderate, allora radetela! Gli stranieri dicono che noi, l'imperatore, consentiamo per scherzo di radergli la barba? In quel momento anche noi ridemmo e dicemmo: “Principe, se desiderate raderlo, dovete prima presentare un memoriale e poi potrete raderlo.” Quando Pereira sentì le nostre parole, cambiò improvvisamente espressione nel volto, i suoi occhi si riempirono di lacrime e non proferì una parola. Trascorsi diversi giorni, Pereira venne a trovarci da solo e piangendo ci disse: “Vostra Maestà, come mai una tale attenzione da parte vostra? Se Vostro figlio rade la barba mia, di uno straniero, che importanza ha? Vostra maestà, eravate pure preoccupato per l'editto non ancora emesso. [Questo] è davvero difficile da sopportare per il [vostro] suddito.” In seguito, quando nel 47° anno non eravamo in salute, Pereira dette ascolto a voci infondate e credette che la nostra malattia fosse incurabile. Arrivò al Palazzo Yangxin e pianse a diretto, deplorò la propria impotenza, tornò a casa e morì. Pertanto, una parola può ottenere il cuore di un uomo, ma può anche perderlo.”

Come si può bene intendere, dal punto di vista didattico la morale del precetto è individuabile nella prudenza che un individuo deve prestare al proprio comportamento, in particolare se questi detiene una posizione alta. La prudenza dell'imperatore, infatti, riesce a ottenere il cuore e la lealtà di Pereira. Al contempo, da questo episodio si possono notare la vicinanza e l'intimità che caratterizzano il rapporto che intercorre tra l'imperatore mancese e il gesuita portoghese. Perdipiù, il passaggio finale sembra alludere al fatto che la morte di Pereira sia stata causata dalle sue preoccupazioni per lo stato di salute dell'imperatore (Ku, 2012: 80). Si segnala infine che Pereira è l'unico personaggio europeo menzionato nella raccolta di istruzioni di Kangxi per i figli (Vasconcelos, 2012: 171).

²⁵ Kangxi 康熙, Tang, Han 唐汉(trad.). “Tingxun geyan – Kangxi jiajiao daquan” 廷训格言——康熙家教大全.[Istruzioni e proverbi della corte – Collezione completa degli insegnamenti familiari di Kangxi]. Urumqi, Xinjiang renmin chubanshe 新疆人民出版社 [Xinjiang People's Publishing House], 2001, pp. 172-3.

A riprova del rapporto speciale esistente tra l'imperatore Kangxi e il gesuita portoghese è un dono particolarmente significativo che Pereira racconta di aver ricevuto in un'occasione: un ventaglio d'avorio su cui è disegnato un orologio disegnato e incisa una poesia composta dall'imperatore stesso:

劇題自鳴鐘

晝夜循環騰刻漏，

綢繆宛轉報時全。

陰陽不改衷腸性，

萬里遙來二百年。

Sul tema dell'orologio automatico

Giorno e notte scorre il ciclo, rapidi fluiscono gli istanti,

Inarrestabile si muove, l'ora esatta segna.

Lo *yin* e lo *yang* non alterano la natura intrinseca,

Da diecimila miglia giunge, da duecento anni è qui.

Il presente componimento, secondo Vasconcelos (2012: 176), potrebbe suggerire un parallelismo tra uno dei manufatti realizzati da Pereira e il carattere del gesuita portoghese, giusto e immutabile, come un orologio che segna sempre l'ora esatta. Suggerisce inoltre Vasconcelos che per individuare l'antecedente di un simile onore occorrerebbe retrocedere alla figura di Adam von Schall, omaggiato di due ventagli decorati dall'imperatore e recanti il sigillo imperiale: a detta di Schall un dono più prezioso di duecento monete d'oro, in quanto segno di amicizia e onore.

L'imperatore Kangxi manifesta la propria benevolenza nei confronti di Pereira anche quando quest'ultimo viene a mancare, il 24 dicembre 1708. Alla notizia della sua morte, l'alto funzionario della corte interna Zhao Chang 趙昌 e l'eunuco "Cham Kilin"²⁶ giungono al letto di morte per esprimere il cordoglio imperiale. Il 3 gennaio 1709 un nipote dell'imperatore,

²⁶ La presente trascrizione del nome dell'eunuco si spiega alla luce della fonte in latino da cui deriva, ovvero *Acta Pekiniensia* di Kilian Stumpf (Collani, 2012: 132).

figlio del fratello Chang Ning 常寧, per commemorare la morte del gesuita portoghese fa eseguire il rituale denominato *diao* 弔 innanzi alla salma. Il principe invita i gesuiti a sedersi nella sala e con le sue mani serve loro delle vivande (Collani, 2012: 132). Da parte sua, l'imperatore omaggia Pereira con una speciale eulogia contenente alcune osservazioni personali di Kangxi sulla figura del gesuita portoghese. Se infatti tutti i gesuiti, a prescindere dal loro ruolo svolto a corte, al momento del loro funerale ricevono di norma in dono dalla corte imperiale 200 tael d'argento e 10 rotoli di seta, l'eulogia contenente osservazioni personali dell'imperatore non è un elemento costante, ma si può interpretare come un simbolo della vicinanza dell'imperatore. Kangxi (Collani, 2012: 141). L'eulogia, espressa attraverso un decreto imperiale (*shangyu* 上諭), è impressa sul recto della stele funeraria. Si riporta di seguito il testo osservando la trascrizione operata da Wang (2009: 85).

上諭：朕念徐日昇賚誠遠來，效力歲久，源通律曆，製造咸宜，扈從惟勤，任使盡職，秉性貞樸，無間始終，夙夜殫心，忠悃日著，朕嘉許久矣。忽聞抱病，猶望醫治痊可，遽而溘逝，朕懷深為軫惻。特賜銀二百兩、大緞十端，以示優恤遠臣之意。特諭。

Decreto imperiale: Noi, l'imperatore, pensiamo a Tomás Pereira, che è venuto da lontano serbandosi in cuore sincerità e ha prestato servizio per molti anni. Profondo conoscitore della musica e del calendario, tutti gli strumenti [da lui] costruiti erano adeguati. Diligente servitore al nostro seguito e solerte ambasciatore. Aveva una natura pura e semplice, di continuo, dall'inizio alla fine, giorno e notte dedicava le proprie energie. La [sua] lealtà e onestà erano sempre più conosciute e noi, l'imperatore, a lungo l'abbiamo elogiato! All'improvviso abbiamo saputo che era malato, ancora auspicavamo che le cure mediche potessero guarirlo. Se ne andò in fretta e noi, l'imperatore, proviamo un dolore profondo. Doniamo 200 tael d'argento e 10 rotoli di seta per esprimere la [Nostra] compassione per il suddito venuto da lontano. Questo il Nostro decreto speciale.

Dopo la sezione dedicata all'elogio delle qualità di Pereira, l'imperatore esprime il proprio dispiacere per lo stato di salute del gesuita portoghese, alludendo all'invio di medici o medicinali per curare il malato. Al momento della morte, Kangxi manifesta profondo dolore. Queste osservazioni personali contenute nell'eulogia contribuiscono a definire il rapporto tra il gesuita portoghese e l'imperatore.

Le considerazioni finali sul ruolo considerevole di Pereira tra i *Patres Pekinenses* sono rinvenibili nella stele funebre dello stesso. Nonostante la tomba del gesuita portoghese sia oggi perduta in seguito alle devastazioni che il cimitero di *Zhalan* 柵欄 ha subito con la Rivolta dei

Boxers (1900), con la costruzione nel sito del cimitero della Scuola del Partito del Comitato Municipale di Pechino negli anni Cinquanta e, infine, con la Rivoluzione Culturale (1966-1976), la Biblioteca Nazionale di Cina a Pechino, nella *Rare Book Section*, fortunatamente conserva ancora i ricalchi del fronte e del verso della stele di Tomás Pereira. I ricalchi non sono datati, ma sono stati presumibilmente realizzati dopo il 1900, dal momento che la stele risulta già essere devastata. Sul fronte della stele è riportata al centro l'identità del defunto (*Yesuhuishi Xu gong zhi mu* 耶穌會士徐公之墓, “Tomba dell'onorevole gesuita Xu”), sulla destra il decreto imperiale (*shangyu* 上諭) sopra citato recante l'eulogia e a sinistra una breve biografia, prima in latino, poi in cinese (Wang, 2009: 75). Il verso della stele presenta invece tre documenti: il primo è il memoriale presentato il 2 febbraio 1692 da Tomás Pereira e il collega Antoine Thomas (cfr. 1.2.4), che occupa due terzi della stele. il secondo è l'editto imperiale del 19 marzo 1692, passato alla storia come “Editto di Tolleranza”; il terzo è un memoriale presentato all'imperatore il 20 marzo 1692 dal ministro mancese Gu Baidai 顧巴代 del Ministero dei Riti (Wang, 2009: 78). La presenza di questi tre documenti incisi sulla stele funebre di Pereira rivela il contributo significativo offerto dal gesuita portoghese per ottenere un riconoscimento di significativa importanza per la storia del cristianesimo in Cina.

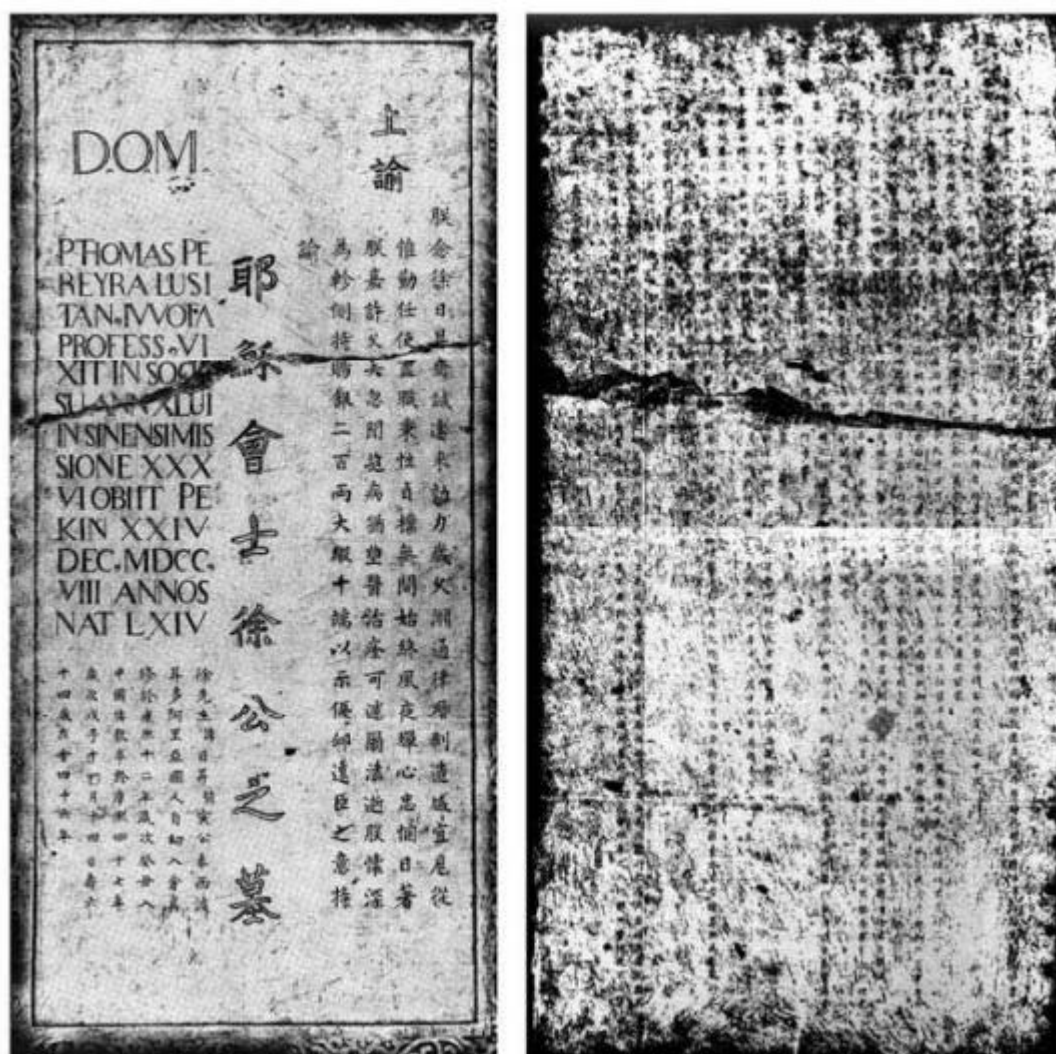


Figura 4: Riproduzione del recto e del verso della stele di Pereira (Collani, 2012: 161)

1.3 Lülü Zuanyao 律呂纂要 (LLZY)

1.3.1 Presentazione dell'opera

Nascosto per secoli nei meandri dei palazzi imperiali di Pechino, il *Lülü Zuanyao* (LLZY) viene alla luce solo nel secolo scorso, quando nel 1936 lo storico Wu Xiangxiang 吳相湘 negli archivi dell'allora *Beiping tushuguan* 北平圖書館 (Beiping National Library) scopre il manoscritto in cinese, una copia manoscritta in cinese e una copia manoscritta in mancese del LLZY. La prima menzione del libro nel contesto cinese risale al *Siku quanshu zongmu tiyao* 四庫全書總目提要 (*Annotated Bibliography of the Four Treasuries*) compilata da Yong Rong 永瑢 e Ji Yun 紀昀 tra il 1773 e il 1798, durante il regno dell'imperatore Qianlong 乾隆. Si riporta di seguito il riferimento al trattato:

《律呂纂要》二卷內府藏本

不著撰人名氏，前後亦無序跋。分上、下二篇，每篇各十有三說。大意以律呂之要在辨其聲音之高下、長短，上篇則髮明高下之節，下篇則髮明長短之度。

似乎近人節錄欽定《律呂正義》以便記誦者也。²⁷

Lülü Zuanyao, in due volumi, edizione della collezione della casa imperiale

Non è riportato nome e cognome del compilatore, non c'è né prefazione né postfazione. È diviso in due volumi, primo e secondo, ciascuno dei quali contiene tredici spiegazioni. Quanto al contenuto generale, attraverso gli elementi di base delle dodici altezze assolute si distinguono le altezze e la durata dei suoni. Il primo volume esplora le misure delle altezze, il secondo volume i gradi della durata.

Sembra che i contemporanei abbiano selezionato alcuni passaggi e pubblicato il *Lülü Zhengyi* per agevolarne la memorizzazione.

Nonostante nella descrizione sopra riportata l'autorialità dell'opera non venga direttamente attribuita a Pereira, è importante osservare la correlazione che viene proposta con il *Lülü Zhengyi Xubian* 律呂正義續編 (LLZYXB), trattato sulla musica occidentale compilato per ordine imperiale “a quattro mani” con Teodorico Pedrini e pubblicato nel 1713. In particolare, nella seconda parte dell'introduzione generale al LLZYXB (*xubian zongshuo* 續編總說) si legge:

[...] 我朝定鼎以來，四海儘入版圖，遠人慕化而來者漸多。有西洋波爾都略兒國人徐日升者，精於音樂，其法專以絃音清濁二均遞轉和聲爲本。其書之大要有二：一則論管律絃度生聲之由，聲字相合不相合之故，則定審音合度之規，用兩剛柔二記以辨陰陽二調之異，用長短遲速等號以節聲字之分。
[...]²⁸

[...] Da quando la nostra dinastia è stata istituita, i quattro mari sono stati incorporati nei confini e sempre più persone vengono da terre lontane per ammirare la [nostra] cultura. Vi è il portoghese Tomás Pereira dall'Oceano occidentale, esperto di musica. Il suo metodo mette al centro la distinzione dei suoni in “chiari” e “opachi” e le transizioni armoniche. I suoi scritti hanno due tematiche principali: una è la disquisizione dell'origine dei suoni nelle canne e nelle corde e la causa della consonanza e della dissonanza; l'altra è la disamina dei gradi

²⁷ *Siku quanshu zongmu tiyao* 四庫全書總目提要, *jingbu sanshijiu* 經部三十九, *yuelei cunmu* 樂類存目. Il testo digitalizzato è tratto da *ChineseTextProject*: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=412861&remap=gb>

²⁸ Il testo è tratto dalla scansione presente su *Archive* <https://archive.org/details/06081698.cn/page/n11/mode/2up?view=theater>

di consonanza dei suoni, l'utilizzo dei due segni "duro" e "molle" per distinguere la differenza tra i modi *yin* e *yang* e l'uso dei termini "lungo e breve", "lento e veloce" per misurare la durata delle note. [...]

La prefazione al LLZYXB fa chiaro riferimento agli scritti di Pereira precedenti alla pubblicazione imperiale del 1713. Alla luce dei contenuti delle opere e della terminologia utilizzata (come nel caso del peculiare uso di *gang* 剛 e *rou* 柔, riscontrabile solamente nel LLZY, mentre nel LLZYXB si rinviene invece il binomio *qing* 清 – *zhuo* 濁), è chiaro che ci si riferisce esplicitamente ai due volumi del LZ, la cui autorialità è quindi riconducibile alla personalità del gesuita portoghese (Wang, 2016: 413).

L'attribuzione del LLZY a Pereira sarebbe confermata anche da fonti occidentali. Tra queste figura il III volume della *Bibliotheca Lusitana* di Diôgo Barbosa Machado (1752), dove sotto al profilo di Pereira viene a riguardo viene riportato:

[...] Para atrahir os animos daquelles povos como era muito perito na Musica, e em tocar diversos instrumentos, **compoz na lingoa Sinica que na Tartarica mandou traduzir o Imperador.**

Musica Practica, e especulativa. 4. Tom. M. S. (Barbosa Machado, 1752: 746; grassetto aggiunto).

Informazioni congruenti sono riportate anche nel VI volume della *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* compilato da Carlos Sommergovel (1895), che alla biografia di Pereira associa le seguenti opere:

1. Nan sienseng hing chou. [Vie du P. F. Verbiest.] — A la bibl. nation. de Paris. (N. F. Chinois 3033.)

2. Description de la méthode européenne pour la musique. — Inséré dans le *Lieou lu tcheng i heou pien*, imprimé en 120 vol. par ordre de Kienlong en 1746.

A. Musica practica, e especulativa. 4°. Cet écrit est en chinois; l'Empereur le fit traduire en langue tartare. «Le P. Pereira, Portugais, et M. Pedrini, Missionnaire de la Propagande, étoient un peu musiciens. Kanghi les associa à dos musiciens Chinois, pour composer un ouvrage sur cette matière. Cet ouvrage est à la

Bibliothèque du Roi; je l'ai envoyé il y a dix ou douze ans.» (Amyot: *Mém. sur les Chinois*, XI, p. 564.) (Sommergovel, 1895: 514; grassetto aggiunto)²⁹

Come è possibile constatare dalle fonti sopracitate, oltre al *Nan xiansheng xingshu* 南先生行述 (“Vita di Padre Verbiest”) e al LLZYXB, a Pereira viene ricondotta l’opera *Musica practica e especulativa*, scritta in cinese e successivamente fatta tradurre in mancese per ordine dell’imperatore. Quanto all’identificazione dell’opera sotto la dicitura *Musica practica e especulativa*, le opinioni degli studiosi divergono. Sulla base della prefazione al LLZYXB, Tao (1991: 49) riconduce le spiegazioni sulle “cause della consonanza e dissonanza” al capitolo del LLZY intitolato *Yueyin he buhe shuo* 樂音合不合說 (“Spiegazioni sui suoni consonanti e dissonanti”), attribuendo pertanto entrambe le macrotematiche degli scritti di Pereira citate nel LLZYXB al solo LLZY. Chow (2023), tuttavia, osserva che i contenuti di questo capitolo del LLZY affrontano il tema della consonanza e della dissonanza dal punto di vista delle regole armoniche piuttosto che dalla prospettiva del meccanismo fisico di produzione del suono, più in linea con la descrizione contenuta nell’introduzione al LLZYXB (nella fattispecie, il titolo del capitolo *lun suo yi sheng sheng zhi you* 論所以生聲之由 si pone in rapporto di continuità con l’espressione *sheng sheng zhi you* 生聲之由). Questi temi sono infatti oggetto di un altro trattato di musica anonimo di epoca Qing, il *Lülü Jieyao* 律呂節要 (LLJY). Chow individua nei due trattati un rapporto di complementarità: mentre il primo introduce il sistema di notazione musicale europeo, la mano guidoniana, il modo *durus* e *mollis*, nonché alcune regole di base di contrappunto, tra cui la risoluzione delle dissonanze, il secondo trattato è invece incentrato sulla teoria dell’intonazione naturale e le teorie acustiche del suono, tra cui la causa della consonanza e della dissonanza, citata nell’introduzione al LLZYXB (Chow, 2023: 131). Nonostante il LLZY e il LLJY siano contenuti in due volumi separati e sotto titoli diversi, la loro complementarità si potrebbe desumere anche dai facsimile dei manoscritti dei due trattati pubblicati dalla Hainan Publishing Company (2000): pur stampati in due diversi volumi della serie, i trattati presentano lo stesso font (*Songti* 宋體) e layout, caratterizzato da otto colonne per pagina con 20 caratteri per colonna. In entrambi i casi è inoltre presente una “coda di pesce” (*yuwei* 魚尾), segno nero a forma di pentagono concavo posto nella linea lungo la quale il

²⁹ La versione digitale del volume è disponibile su *Archive* al seguente link: <https://archive.org/details/bibliothquedelac06back/page/n263/mode/2up?view=theater>

foglio viene piegato; sotto alla “coda di pesce” compare il titolo del capitolo allineato a destra e con caratteri a dimensione dimezzata. Trattandosi della riproduzione di due manoscritti della tipologia *neifu chaoben* 内府抄本 (“copie manoscritte dalla casa imperiale del regno dell’imperatore Kangxi”), dove si può rinvenire una pluralità di layout, soprattutto per quanto concerne numero, colore e stile della “coda di pesce”, l’identità di layout tra il LZ e il LJ non rappresenta una mera coincidenza, ma è forse indice della complementarità tra i due trattati, corroborata dalla descrizione delle opere di Pereira nel LLZYXB e nel binomio *Musica practica e esepulativa* ricorrente nei cataloghi europei sopracitati (Chow, 2023: 146).

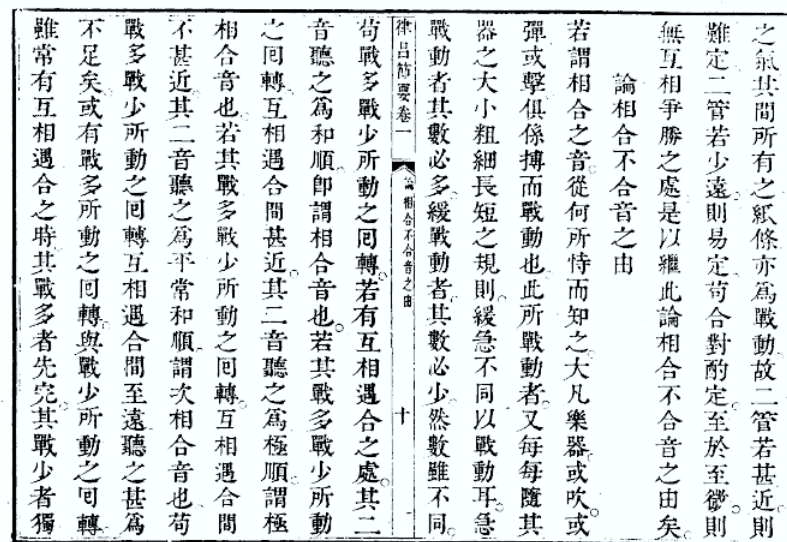


Figura 5: Layout del *Lülü Jieyao* 律呂節要. GGZB, p. 42

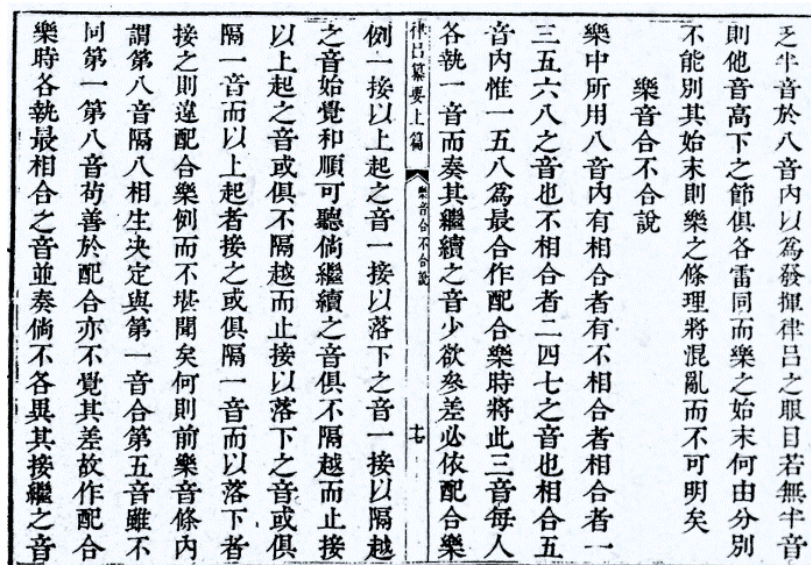


Figura 6: Capitolo del LLZY relativo ai suoni consonanti e dissonanti. Analogia a livello di layout con la figura precedente.

1.3.2 Datazione dell'opera

Alla datazione dell'opera concorrono alcuni elementi già menzionati. Il primo è la prefazione al LLZYXB, dove si fa riferimento a precedenti scritti di Pereira in ambito musicale, secondo Chow (2023) individuabili nel LLZY e LLJY. Il secondo è il confronto tra i contenuti del LLZY e del LLZYXB, da cui emerge un elemento di innovazione presente nel LLZYXB: il passaggio dal metodo di solmizzazione basato sulle sei sillabe delle note che individuavano l'esacordo (*ut, re, mi, fa, sol, la*, in cinese rispettivamente *wu* 烏 *le* 勒 *ming* 鳴 *fa* 乏 *shuo* 朔 *la* 拉) all'introduzione della settima nota *si* (sinizzata con *xi* 犀). Secondo Tao (1991: 51), non c'è da sorprendersi di fronte alla mancanza della settima nota nel LLZY, in quanto sarebbe indice di una teoria musicale europea in corso di evoluzione: Pereira lascia definitivamente l'Europa nel 1666 con alle spalle una formazione musicale compiuta in un'epoca in cui non si era ancora consolidato l'uso della nota *si*. Al contrario, Pedrini sarebbe arrivato a Pechino solo nel 1711, portando con sé gli sviluppi che il mondo musicale aveva conosciuto negli ultimi decenni del XVII secolo. Alla luce delle considerazioni sopra riportate, pertanto, la datazione del LLZY è anteriore a quella del LLZYXB (1713); inoltre, essendo l'opera attribuita a Pereira, sarebbe anche stata completata prima della morte di questi, avvenuta a Pechino nel 1708.

Ai due elementi sopra citati si aggiunge una preziosa testimonianza storica che consente di far retrocedere ulteriormente la datazione dell'opera: *Portrait historique de l'empereur de Chine*, presentato a Louis XIV dal gesuita francese Joachim Bouvet (Bai Jin 白晉, 1656-1730) nel 1697:

Ce fut aussi vers ce temps là qu'il voulut apprendre les principes de nôtre Musique, se servant pour cet effect du **Pere Pereyra, qui luy composa alors un ouvrage en Chinois sur cette matiere**, & luy fit faire divers instruments de Musique, sur lesquels il luy apprit même a toucher quelques airs. (Bouvet, 1697: 124; grassetto aggiunto)³⁰

L'opera in cinese sui principi della musica occidentale menzionata da Bouvet nel 1697 sarebbe proprio il LLZY. Sulla base di questo riferimento, il trattato è stato scritto sicuramente prima del 1697; tenendo conto dell'arrivo di Pereira a Pechino nel 1673, la composizione del

³⁰ La riproduzione digitale dell'opera è tratta dal sito della BnF <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97955787/f132.item.r=portrait%20bouvet%20pereyra.zoom>

LLZY sarebbe riconducibile ai primi anni della permanenza del gesuita a Pechino (Tao, 1991: 49).

È infine consultando gli scritti dello stesso Tomás Pereira che è possibile datare l'opera tra gli anni Settanta e Ottanta del XVII secolo. *Relação da jornada que o Padre Tomás Pereira fez à Tartária [Manchúria]. no ano de 1685, com o Imperador Kangxi* (Pechino. 1685) è il resoconto della battuta di caccia in Manciuria durante la quale Kangxi avrebbe chiesto al gesuita portoghese di accompagnarlo per insegnargli la musica europea. Viene inoltre menzionato il fatto che l'imperatore aveva chiesto a Pereira di scrivere libri di musica in cinese affinché l'arte della musica occidentale potesse essere conosciuta e preservata nell'impero.³¹ Essendo la relazione datata 1685, ne consegue che il trattato potrebbe essere stato scritto al più tardi nei primi anni Ottanta del XVII secolo.

1.3.3 Edizioni e copie

Come accennato in precedenza (cfr. 1.3.1), nel 1936 Wu Xiangxiang 吳相湘 scopre tre versioni del LLZY: il manoscritto in cinese, una copia manoscritta in cinese e una copia manoscritta in mancese. Wang Bing (2002: 69-71) annovera un totale di sette versioni del LLZY integralmente conservate tra manoscritti, copie e riproduzioni a stampa in lingua cinese e in lingua mancese. Tutte le versioni convergono tra loro a livello di contenuti e divergono soltanto nell'uso di alcuni caratteri e simboli. Per un approfondimento di natura filologica si desidera fornire di seguito alcune informazioni sulle caratteristiche essenziali delle versioni:

1. “Manoscritto” dalla collezione della Biblioteca del Museo del Palazzo di Pechino (*Gugong bowuyuan tushuguan cang “gaoben”* 故宮博物院圖書館藏 “稿本”)

La presente versione presenta un totale di 84 pagine, che non riportano né il numero di pagina (*yema* 頁碼) né l'indice (*zhangjie mulu* 章節目錄). Ciascun foglio presenta una cornice (*bankuang* 板框) ed è suddiviso in quattro sezioni, con rilegatura di tipo *baikou* 白口 e “coda di pesce” (*dan yuwei* 單魚尾) singola. Il taglio delle pagine (*shukou* 書口) è a destra, vi sono 8 colonne per pagina e 24 caratteri per colonna; sono presenti segni di interpunzione (*duanju* 斷句). I titoli delle sezioni (*jiemu* 節目) sono collocati due spazi più in basso, mentre il corpo del testo è allineato al margine superiore (*dingge* 頂格). Dalla grafia si evince che il testo è

³¹ *Relação da jornada que o padre Tomás Pereira fez à Tartária, no ano de 1685, com o Imperador Kangxi*, Pequim, 1686. ARSI, Jap.Sin. 124, fls. 223-228v in Barreto, Luís Filipe (coord.). *Tomás Pereira. Obras, Volume II*, Lisboa, CCCM, 2010: 20.

stato scritto da due diversi autori. Vi sono inoltre correzioni, nonché segni che indicano il voltapagina per la realizzazione della copia manoscritta. Questa versione si diversifica dalle altre per la presenza di un sommario dei contenuti (*tiyao* 提要) che occupa le ultime quattro pagine, ma la cui grafia diverge dal corpo del testo, ragione per cui si ritiene debba considerarsi un'aggiunta di successiva realizzazione (Wang, 2002: 80).

2. “Copia manoscritta della Casa Imperiale del periodo di Kangxi”, dalla collezione della Biblioteca del Museo del Palazzo di Pechino (*Gugong bowuyuan tushuguan cang “Qing Kangxi nian neifu chaoben”* 故宮博物院圖書館藏“清康熙年內府抄本”)

Dal momento che vi è un'esatta corrispondenza con i segni del voltapagina presenti nel manoscritto, si deduce che questa versione costituisce una copia del manoscritto. Si presenta in un unico tomo (*ce* 冊) con un totale di 82 pagine. Il formato è 26,3 x 16,6 cm, con cornice interna di 20,3 x 14,8 cm. La versione presenta i numeri di pagina: Volume I (pp. 1-32), Volume II (pp. 1-48). Ogni semipagina (*banye* 半頁) ha 8 colonne, con 20 caratteri per colonna. La punteggiatura è realizzata con il pennello dall'inchiostro rosso (*zhubi* 朱筆). La rilegatura è di tipo *baikou* 白口 e la versione presenta una “coda di pesce” singola (*dan yuwei* 單魚尾). Nella colonna centrale (*banxin* 版心) è scritto nome dell'opera (*shuming* 書名), titolo del capitolo (篇目 *pianmu*), sezione (*zhangjie* 章節) e numero di pagina. La peculiarità di questa versione è l'uso di uno stile di carattere *songtizi* 宋體字 piuttosto nitido.

3. “Manoscritto in lingua mancese risalente all'inizio della dinastia Qing”, dalla collezione della Biblioteca del Museo del Palazzo di Pechino (*Gugong bowuyuan tushuguan cang “Qingchu manwen jingxieben”* 故宮博物院圖書館藏“清初滿文精寫本”)

4. “Edizione manoscritta risalente al periodo dell'imperatore Qing Kangxi”, dalla collezione distaccata della Biblioteca nazionale della Cina (*Guojia tushuguan fenguan cang “Qing Kangxi nian chaoben”* 國家圖書館分館藏“清康熙年抄本”)

La versione ha un formato di 25,4 x 14,1 cm, di cui l'apparato testuale occupa 19 x 10,3 cm. Il taglio delle pagine (*shukou* 書口) è a destra. La copia presenta una scrittura semi-corsiva (*xingshu caoxie* 行書草寫) e la punteggiatura è realizzata con il pennello dall'inchiostro rosso *zhubi* 朱筆. Le pagine sono numerate consecutivamente: Volume I (pp. 1-20), Volume II (pp. 21-51), ma non vi è l'indice dei contenuti. Ogni singola pagina presenta 10 colonne, con 27 caratteri per colonna. Il titolo del volume (*pianmu* 篇目) è allineato in alto, i titoli delle sezioni

(*jiemu* 節目) sono collocati tre spazi più in basso, mentre il corpo di testo è allineato in alto. Dal testo si nota che sono state compensate alcune omissioni e che accanto ad alcune parole e frasi sono stati scritti dei commenti in rosso *zhupi* 朱批 che presentano una grafia diversa da quella del testo, ragione per cui non sarebbero da attribuire allo scrittore. Sulla prima pagina è presente un sigillo di dimensioni di 3,4 x 2,2 cm, con stile di carattere *songtizi* 宋體字 e in rilievo (*yangwen* 陽文) che riporta il testo *Kangxi huang san zi Cheng qinwang dianxia ci* 康熙皇三子誠親王殿下賜 (Concesso da Sua Altezza Reale il Principe Cheng, terzo figlio dell'imperatore Kangxi). Questa versione era stata identificata da Wu Xiangxiang come *cao chaoben* (“draft manuscript”).

Sul retro della presenta versione è stato scritto il *Lülü Guangkui* 律呂管窺, che oltre al corpo del testo presenta una prefazione (*xu* 序), una tabella (*biao* 表) e una post-fazione (*Lülü houxu* 律呂後序), dal cui contenuto emerge che il “draft manuscript” del LLZY è stata accorpato al libro in questione tramite una compilazione promossa dal principe Yūnj'i (in cinese Yunzhi 允祉, 1677-1732), terzo figlio dell'imperatore Kangxi. Nella postfazione compare come data l'anno *dinghai* 丁亥 del regno dell'imperatore Kangxi, ovvero il 1707 (Tao, 1991: 48).

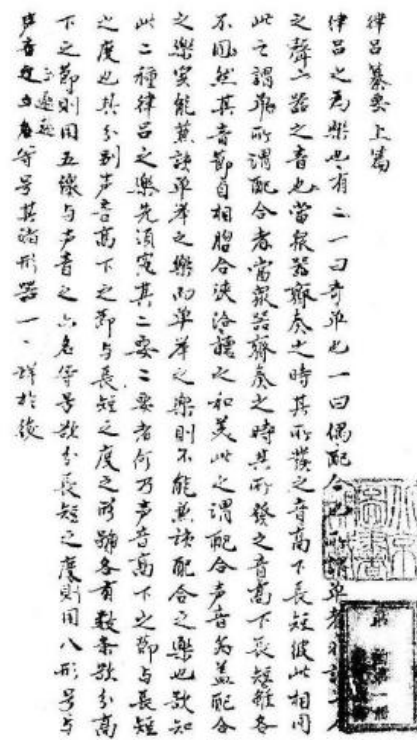


Figura 7: Draft Manuscript del LLZY risalente al periodo dell'imperatore Kangxi (*Qing Kangxi nian chaoben* 清康熙年抄本) (Wang, 2002: 70)

5. “Edizione calligrafata Qing”, dalla collezione distaccata della Biblioteca nazionale della Cina (*Guojia tushuguan fenguan cang “Qing chaoben”* 國家圖書館分館藏 “清抄本”)

Questa copia in realtà corrisponde alla *jing xieben* 精寫本. Il taglio delle pagine (*shukou* 書口) è a destra. Il formato è 24,9 x 17,1 cm e la cornice occupa 18,2 x 12 cm. La rilegatura è di tipo *baikou* 白口 e presenta “coda di pesce” singola (*dan yuwei* 單魚尾). Per la presente copia è stata impiegata la scrittura regolare (*kaishu* 楷書). La punteggiatura è realizzata con il pennello dall’inchiostro rosso *zhubi* 朱筆. Questa versione non presenta i numeri delle pagine, né tantomeno un indice dei contenuti. Ogni singola pagina contiene 6 colonne; solo il titolo dell’opera è allineato in alto, i titoli dei capitoli sono tre spazi più in basso, mentre il corpo di testo, che si sviluppa su 17 caratteri per colonna, è a distanza di uno spazio dal margine superiore. Lungo la fascia centrale-inferiore della prima colonna nella prima pagina, ovvero la posizione generalmente dedicata al nome dell’autore, è stata rimossa una striscia dalle dimensioni di 10,9 x 1,9 cm. Secondo Tao (2002: 50), questa versione è stata probabilmente sottoposta all’imperatore per la revisione (*jincheng yulan* 進呈御覽).

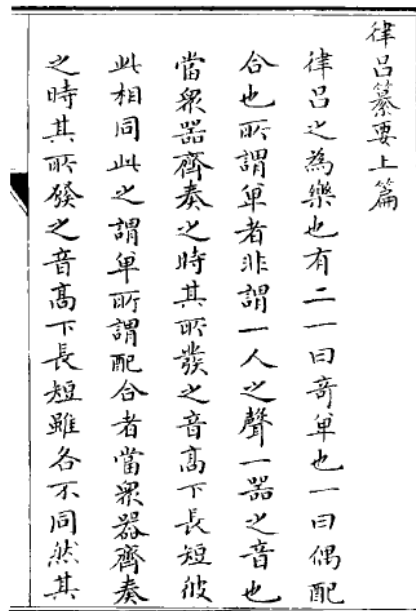


Figura 8: “Edizione calligrafata Qing”, dalla collezione distaccata della Biblioteca nazionale della Cina (Guojia tushuguan fenguan cang “Qing chaoben” 國家圖書館分館藏 “清抄本”)

6. Versione della serie *Siku Quanshu cunmu* 四庫全書存目 (*Series of books listed and described in the catalogue of the “Complete Library of the Four Treasuries”*)

Questa versione è la stampa fotomeccanica contenuta nella serie *Siku Quanshu cunmu* 四庫全書存目 (1997), sezione *jingbu* 經部, volume 185, pp. 803-850.³² In quanto riproduzione del manoscritto del LLZY della Biblioteca del Museo del Palazzo di Pechino (*Gogong bowuyuan tushuguan cang gaoben Lülü Zuanyao* 故宮博物院圖書館藏稿本), il testo in questione corrisponderebbe alla versione 1).

7. Versione contenuta nella *Palace Rare Book Series* (*Gugong zhenben congkan* 故宮珍本叢刊)

Questa versione rappresenta la scansione e riproduzione litografica del LLZY “*Lülü Zuanyao*, manoscritto della Casa Imperiale risalente all’inizio della dinastia Qing” (*Qing chu neifu gaoben “Lülü Zuanyao”* 清初內府稿本律呂纂要) e corrisponderebbe alla versione 2).

³² L’intera riproduzione fotomeccanica del LLZY contenuta della serie *Siku Quanshu cunmu* 四庫全書存目 è disponibile su *Archive* al seguente link:

<https://archive.org/details/siku-cunmu/%E5%9B%9B%E5%BA%AB%E5%85%A8%E6%9B%B8%E5%AD%98%E7%9B%AE%E5%8F%A2%E6%9B%B8.%E7%B6%93%E9%83%A8.%E7%AC%AC185%E5%86%8A/page/n807/mode/2up?view=th eater>

律呂纂要上篇

律呂之為樂也。有二。一曰奇單也。一曰偶配合也。所謂單者。非謂一人之聲。一器之音也。當眾器齊奏之時。其所發之音。高下長短。彼此相同。此之謂單。所謂配合者。當眾器齊奏之時。其所發之音。高下長短。雖各不同。然其音。即自相脗合。泠洽聽之和美。此之謂配合音聲矣。蓋配合之樂。實能兼該單舉之樂。而單舉之樂。則不能兼該配合之樂也。欲知此二種律呂之樂。先須究其二要。二者者何。乃聲音高下之節。與長短之度也。其分別聲音高下之節。與長短之度。各有數條。欲分高下之節。則用五線。與聲音之七名等號。欲分長短之度。則用八形。與三遲疾等號。其諸形號。一一詳論於後。

又凡奏樂之時。若不預知聲音之高下。啟發。則不知繼續。高下當作何等矣。故因辨聲音高下。更定為三啟發。樂未奏之先。於三啟發內。用一啟發。書於五線之首。律奏樂者。知此一樂之首音。則樂之究竟。無不明矣。

Figura 9: Versione del LLZY della serie "Siku Quanshu cunmu" (SKQS)

律呂纂要上篇

律呂之為樂也。有二。一曰奇單也。一曰偶配合也。所謂單者。非謂一人之聲。一器之音也。當眾器齊奏之時。其所發之音。高下長短。彼此相同。此之謂單。所謂配合者。當眾器齊奏之時。其所發之音。高下長短。雖各不同。然其音。節自相脗合。泠洽聽之和美。此之謂配合音聲矣。蓋配合之樂。實能兼該單舉之樂。而單舉之樂。則不能兼該配合之樂也。欲知此二種律呂之樂。先須究其二要。二者者何。乃聲音高下之節。與長短之度也。其分別聲音高下之節。與長短之度。各有數條。欲分高下之節。則用五線。與聲音之六名等號。欲分長短之度。則用八形。號與三遲速等號。其諸形號。一一詳論於後。

又凡奏樂之時。若不預知聲音之高下。啟發。則不知繼續。高下當作何等矣。故因辨聲音高下。更定為三啟發。樂未奏之先。於三啟發內。用一啟發。書於五線

Figura 10: Versione del LLZY della serie "Gugong Zhenben" (GGZB)

1.3.4 Possibili fonti

Con le dovute eccezioni, per i gesuiti che lavorano per l'imperatore Kangxi, la composizione di un trattato su misura per la richiesta dell'imperatore piuttosto che la mera traduzione di un'opera europea già esistente sembra essere la prassi dominante (Jami, 2008:

195). Il LLZY, infatti, non si presenta come la traduzione di un singolo trattato di musica europeo: l'ipotesi più accreditabile è che il gesuita portoghese per comporre il LLZY, sulla base del contesto in cui si trova ad operare, tragga i contenuti da una pluralità di fonti a sua disposizione sulle quali è possibile avanzare alcune speculazioni.

In primo luogo, è necessario considerare il contesto in cui Pereira si trova ad operare. Come si è visto in precedenza, il LLZY viene composto come materiale didattico per le lezioni di musica all'imperatore. Il manuale presenta alcuni concetti di base della teoria della musica con un linguaggio semplice e lineare, nonché con l'ausilio di numerose analogie, come se fosse rivolto a un giovane discente. Per questa ragione, le caratteristiche dell'opera si pongono in netta contrapposizione con i contemporanei trattati di musica europei rivolti a un pubblico di specialisti. Si presume pertanto che la struttura dell'opera e i contenuti trattati siano stati tarati da un lato sulla base delle esigenze didattiche, dall'altro sulla base delle effettive competenze musicali dell'imperatore Kangxi. Alla luce di questa considerazione si può capire per quale ragione Pereira presenti la consonanza degli intervalli secondo l'ormai anacronistica teoria dell'*Ars Nova* piuttosto che secondo la più moderna distinzione tra modo maggiore e minore rinvenibile, ad esempio, nelle *Istituzioni Harmoniche* (1558) di Zarlino (Wu, 2022: 57).

Per la compilazione del manuale, i testi di riferimento per Pereira possono essere identificati da una disamina del catalogo della Biblioteca dei Gesuiti di Bei Tang 北堂 a Pechino, che contempla sia trattati di musica teorica, ovvero dissertazioni matematiche secondo la classificazione medievale del sapere che contempla la musica come branca delle discipline matematiche, sia opere connesse alla nuova estetica musicale della "dottrina degli affetti" (Corsi, 2010: 239). Tra i testi presenti nel catalogo della biblioteca si menzionano *Musurgia Universalis* di Athanasius Kircher (1650, d'ora in poi MU), *Le Istituzioni Harmoniche* di Gioseffo Zarlino (1558, d'ora in poi IH), *Discorso sopra la musica antica e moderna* di Girolamo Mei (1602), *Methodus admirandorum mathematicorum* di Johann Heinrich Alsted (1613), *Mathesis biceps* di Juan Caramuel Lobkowitz (1670) e *Cursus seu Mundus Mathematicus* di Claude F. Milliet de Charles (1674). Tuttavia, negli ultimi tre testi la teoria della musica viene giustapposta a sezioni di aritmetica, geometria, architettura e astronomia. Le opere di Zarlino e di Kircher sono invece dedicate specificamente alla musica e si presentano quindi come possibili modelli cui Pereira si sarebbe ispirato per la creazione del LLZY (Gild, 1991: 115).

Il veneziano Gioseffo Zarlino (1519-1570) figura tra i più importanti teorici della musica del Cinquecento. Nei suoi trattati si propone di operare una sistematica razionalizzazione della musica, non secondo la logica astratta dei teorici medievali, ma secondo la razionalità immanente agli stessi rapporti tra i suoni, volgendo l'attenzione a leggi generali che traggono origine dalla musica. Pone quindi le basi per la nuova scienza dell'armonia basata non più sull'universo plurimodale medievale, ma su un più ristretto e logico universo bimodale moderno caratterizzato dal binomio maggiore-minore. L'idea rivoluzionaria alla base della sua teoria armonica è che l'armonia stessa si basa sugli intervalli consonanti di terza maggiore, mentre quella minore dipende solamente dalla disposizione della quinta nella posizione superiore (*do-mi-sol*) oppure inferiore (*la-do-mi*). Dai semplici intervalli di terza maggiore e terza minore, inoltre, nasce la varietà di effetti sull'animo umano: "quando si pone la terza maggiore nella parte grave, l'armonia si fa allegra; e quando si pone nell'acuto si fa mesta. Di modo che dalla posizione diversa della terza, che si pongono nel contrappunto tra gli estremi della quinta, nasce la varietà dell'armonia" (Baroni, 2016: 111-12).

Proponendosi di coniugare la speculazione teorica con la pratica compositiva, IH è divisa in quattro parti: la prima parte esamina le basi filosofiche, cosmologiche e matematiche della musica; la seconda parte verte sugli intervalli, introducendo una teoria sulle consonanze e sugli accordi basata sulle regole di scrittura contrappuntistica di Willaert; la terza parte affronta il contrappunto e i problemi relativi; la quarta parte tratta i modi e il loro utilizzo nel contrappunto (Pozzi, 2004). Quanto all'ispirazione di Pereira sul modello dell'opera di Zarlino, considerando il solo LLZY, dedicato esclusivamente alla musica pratica, non si rivengono riferimenti alla musica speculativa (Gild, 1991: 116). Se, tuttavia, secondo più recenti studi (Chow, 2023), poniamo il LLZY in un rapporto di continuità con il LLJY, si può notare un rapporto di complementarità tra la musica pratica e speculativa, binomio presenti in numerosi cataloghi in relazione alle opere di Pereira (cfr. 1.3.1).

Quanto all'opera di Kircher, si è già visto come MU abbia costituito un modello di riferimento per la costruzione di carillon e strumenti musicali (cfr. 1.2.2). Si presuppone, tra l'altro, che il gesuita portoghese già nel periodo di formazione a Coimbra sia entrato in contatto con quest'opera, accanto a IH e a *El melopeo y maestro* di Pietro Cerone (1613) (Janeiro, 2012: 548). L'orientamento dell'opera di Kircher, inoltre, si presenta più pratico dell'opera di Zarlino, ragione per cui può costituire una fonte più plausibile rispetto a quest'ultima. Gli elementi di affinità tra le due opere si possono rinvenire dalla tipologia dei contenuti presentati, dalla scansione della presentazione (impostazione delle voci, tonalità e carattere della composizione,

tactus e ritmo, sequenza di consonanze e dissonanze) (Gild, 1991: 117-18). Infine, un altro influente gesuita presente a corte, Padre Ferdinand Verbiest, durante gli ultimi anni della sua vita si sarebbe imbarcato su un progetto di traduzione verso il cinese di alcune porzioni di quest'opera (Irving, 2009: 53). Alla luce di queste considerazioni, è lecito avanzare alcune supposizioni sui passaggi del LLZY di cui MU avrebbe costituito il presunto modello di partenza. Tali passaggi verranno illustrati nella sezione relativa all'analisi dei contenuti.

1.3.5 Analisi dei contenuti

Il volume I del LLZY è formato da 13 capitoli, che si sviluppano in ordine progressivo secondo il seguente prospetto riassuntivo:

Titolo del capitolo	Traduzione	Contenuto
樂用五線說	Sulle cinque linee usate in musica	Presentazione del pentagramma
五線所用啓發說	Sui segni di partenza usati dalle cinque linee	Presentazione delle chiavi
四聲說	Sulle quattro voci	Presentazione delle quattro voci (<i>cantus</i> , <i>altus</i> , <i>tenor</i> e <i>bassus</i>) e accenni sulla loro condotta
剛柔樂說	Sulla musica dura e molle	Ripartizione della musica nel sistema duro (<i>cantus durus</i>) e sistema molle (<i>cantus mollis</i>)
樂音說	Sulle note musicali	Presentazione delle sillabe usate nella solmisazione (<i>ut re mi fa sol la</i>)
排樂音說	Sulla disposizione delle note musicali	Indicazioni sulla disposizione delle note nel pentagramma
乏半音說	Sul semisuono <i>fa</i>	Riflessioni sugli intervalli di tono e semitono
樂音合不合說	Sulle note consonanti e dissonanti	Presentazione degli intervalli consonanti e dissonanti

樂名序說	Sulle sequenze dei nomi delle note	Presentazione del sistema di esacordi
掌中樂名序說	Sulle sequenze dei nomi delle note sul palmo della mano	Presentazione della mano guidoniana
讀音條例說	Sulle regole di lettura delle note	Indicazioni per la lettura delle note secondo le sillabe della solmisazione
易用樂音說	Sui mutamenti nell'uso delle note	Presentazione della <i>mutatio</i> (criterio per passare da un esacordo all'altro nelle melodie che superino il <i>gamut</i> dell'intervallo di Sesta)
審用樂音說	Sull'uso attento delle note	Raccomandazioni sulla lettura delle note

I 13 capitoli sono preceduti da una breve introduzione, in cui, in primo luogo, Pereira suddivide la musica in due tipi: monofonia e polifonia. Il termine monofonia indica la realizzazione di una singola linea melodica priva di accompagnamento armonico, mentre la polifonia prevede la combinazione di due o più voci.³³ Riprendendo la tradizionale ripartizione dei *lǜlǜ* 律呂 nella teoria della musica cinese (cfr. 1.3.6), Pereira traduce “monofonia” con riferimento al lemma cinese *dan* 單 (“singola”), mentre per “polifonia” si avvale della forma *peihe* 配合 (“combinata”). Osservando le definizioni di monofonia e polifonia è evidente come il gesuita portoghese propenda per quest’ultima, cui si riferisce attraverso un’aggettivazione positiva:

³³ Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "monophony". *Encyclopedia Britannica*, 16 Jan. 2015, <https://www.britannica.com/art/monophony>. Accessed 1 May 2024.

DeVoto, Mark. "polyphony". *Encyclopedia Britannica*, 8 Sep. 2017, <https://www.britannica.com/art/polyphony-music>. Accessed 1 May 2024.

所謂配合者，當衆器齊奏之時，其所發之音，高下長短，雖各不同，然其音節自相脗合澁洽聽之和美，此所謂配合音聲矣。

Quanto alla cosiddetta [musica] combinata, quando più strumenti suonano insieme, le note da questi emesse, anche se non sono eguali in altezza e durata, hanno **misure tra loro corrispondenti, impregnano l'ascolto e sono armoniose**; questo è ciò che viene definito musica combinata.

Dall'aggettivazione positiva usata in queste righe traspare il tentativo di promuovere in Cina la polifonia, dove risulta essere un elemento di novità (Picard, 1998). La promozione della polifonia è in linea con il fine ultimo della diffusione della fede cristiana e la cultura europea. Pereira, tuttavia, fallisce nel tentativo di promuovere la polifonia europea, ma riesce comunque a ottenere il (seppur temporaneo) supporto imperiale per la diffusione della fede cristiana (Chow, 2023: 185).

Quanto alla novità o meno della musica polifonica all'interno del contesto cinese, Tao (1991: 52) segnala una curiosità in merito ai *zhupi* 朱批, i commenti realizzati in rosso sulla copia manoscritta *jingchao* 精抄 probabilmente ad opera del terzo figlio dell'imperatore, Yun Zhi 允祉. Nella sezione del LLZY relativa alla presentazione della musica polifonica, compare infatti il commento *si zimu diao* 似子母调 (“come l'aria *zimu*”), che indica un tipo di struttura della melodia fissa della tradizione musicale cinese (*qupai* 曲牌) formata dall'alternanza ciclica di due melodie. Il commento in riferimento alla musica polifonica alluderebbe alla possibile esistenza di una forma di polifonia cinese creata dal contrappunto di due voci, la cui prima testimonianza è rinvenuta da Tao all'interno della raccolta di 13 brani della tradizione popolare cinese sotto in nome di *Xiansuo beikao* 弦索备考 compilata da Rong Chai 荣斋 (1814). In particolare, nei brani *shiliu ban* 十六板 e *qingyin chuan* 清音串 sarebbero state altresì usate rispettivamente le due melodie *ba ban* 八板 e *zhuzi* 竹子 in qualità di linea melodica da eseguirsi in contemporanea come contrappunto alla linea melodica principale. Nonostante Rong Chai non si sia avvalso del termine specifico *zimu diao* presente nel commento al LLZY, Tao (1991: 53) deduce che tale riferimento possa alludere all'esistenza di una forma di polifonia presente all'interno della tradizione cinese e sorta al più tardi all'inizio del diciannovesimo secolo (sulla base della datazione *Xiansuo beikao*), caratterizzata dall'esecuzione di una melodia a cui si sarebbe aggiunta l'esecuzione contemporanea di una seconda melodia secondo certi criteri.

In seguito alla distinzione tra musica “singola” e “combinata”, nella prefazione al LLZY Pereira sostiene, in secondo luogo, che per conoscere la monofonia e la polifonia è necessario studiarne i due elementi fondamentali (*er yao* 二要): le misure per l’altezza delle note (*shengyin gaoxia zhi jie* 聲音高下之節) e i gradi della durata (*changduan zhi du* 長短之度). Questi due elementi saranno rispettivamente l’oggetto del Volume I e del Volume II del LLZY. Il manuale, pertanto, si presenta come un testo che ha come obiettivo quello di presentare allo studente i concetti di base della teoria della musica.

Il primo capitolo del LLZY, *Yue yong wu xian shuo* 樂用五線說 (“Spiegazioni sulle cinque linee usate in musica”), è dedicato alla presentazione del sistema di notazione musicale europeo, la cui diffusione in Cina potrebbe essere considerata il successo di Pereira in ambito musicale. Presente nell’impero Qing negli anni Novanta del diciottesimo secolo, il diplomatico inglese Sir George Staunton riporta che il sistema di notazione occidentale viene usato da un gruppo di musicisti cinesi di corte (Chow, 2023: 160), che evidentemente reputano più utile rispetto alle regole di contrappunto presenti nel LLZY. La tradizione musicale cinese già prevedeva l’utilizzo di un sistema di notazione musicale dal VI secolo con le istruzioni per *qin* 琴 e dal X secolo con le intavolature per *pipa* 琵琶, da cui deriva il sistema di notazione strumentale di tipo *gongche* 工尺, valido per tutti gli strumenti (Picard, 1998: 16). Tuttavia, l’interesse dell’imperatore nei confronti della notazione musicale europea viene destato da un episodio di cui sono testimoni Verbiest e Grimaldi nel 1676: l’imperatore con un musicista di corte esegue una melodia su strumenti tradizionali cinesi: Pereira la ripercorre cantando e la mette per iscritto secondo la notazione musicale europea. Al segnale dell’imperatore, Pereira, pur sentendo questa melodia per la prima volta, è tuttavia in grado di ripeterla perfettamente nella sua interezza senza parole, rispettando gli intervalli e le dinamiche come se avesse fatto pratica da giorni (cfr. 1.2.3).

Per il sistema di notazione musicale nel LLZY viene proposta la traduzione descrittiva “cinque linee” (*wu xian* 五線). È interessante osservare l’argomentazione condotta da Pereira per dimostrare l’efficienza nell’utilizzo del pentagramma. Il gesuita sembra infatti “ossessionato” dalla necessità di dover giustificare l’esatto numero delle linee utilizzate dal sistema di notazione musicale europeo: cinque è il numero perfetto perché consente rapidamente di individuare la linea centrale, punto di riferimento per la determinazione dell’altezza delle note; con meno di cinque non si riuscirebbe a mettere per iscritto la totalità delle note nelle loro altezze, mentre più di cinque sarebbe inutili, poiché creerebbero solo

confusione. Pereira dimostra quest'ultimo attraverso un esempio, corredato dalla rispettiva rappresentazione grafica: se il sistema di notazione fosse composto da quindici linee, non risulterebbe di facile accessibilità visiva in quanto non si riuscirebbe a individuare la linea centrale in un solo sguardo, ma verrebbe richiesto al musicista uno sforzo eccessivo. Per persuadere il lettore del trattato circa l'universalità del principio esposto, Pereira lo trasferisce in un ambito extra-musicale proponendo il confronto tra una sequenza di cinque e una sequenza di quindici punti (cfr. 1.3.6).

Dopo un primo capitolo in cui viene presentato il pentagramma, il secondo capitolo del LLZY è invece dedicato ai *qifa* 啓發, “[segni] di partenza”, con cui Pereira si riferisce alle *clavae signatae* (Picard / Thoraval, 2014), termine utilizzato da Guido d'Arezzo in riferimento alle linee colorate con cui si esprimeva l'altezza delle note o le note stesse con cui le loro altezze erano così indicate; queste linee furono utilizzate fino all'introduzione delle cosiddette chiavi. La pratica era quella di indicare la nota fondamentale o nota più bassa di una scala con un segno: la nota contraddistinta da questo segno veniva chiamata *nota signata* o *clavis signata*. Le note rimanenti della scala, la cui altezza poteva essere dedotta a partire dalla nota contrassegnata, erano invece definite *claves [notae] intellectae* o *non signatae* (Warner, 1842: 23). Alla fine del XVII secolo, era però frequente l'assimilazione delle *claves signatae* con l'esacordo da queste generato; quindi, le *claves* potevano essere intese tanto come le *claves signatae*, designando un'altezza e di conseguenza una tessitura, quanto come sostitute di tre delle sette *litterae*³⁴ odoniane ottavizzanti. Pereira sceglie di servirsi dello stesso segno per designare la nota più bassa e allo stesso tempo il registro più alto, ma, utilizzando i segni di tre altezze fisse per descrivere una nota riproducibile all'ottava, Tomás Pereira si allontana dal principio generatore delle *claves*, che alla fine del XVII secolo, ha perso il valore decisivo che aveva un secolo prima. Nella tradizionale mano guidoniana, ogni *clavis* è definita da una serie di *voces* generate dalla successione progressiva (ma asimmetrica) di sette esacordi. Ciò significa che alcune *claves* non possono essere riprodotte a livello di ottava: .F.*ut*, nella prima ottava, si distingue così da .G.*solreut*, nella seconda ottava. Il sistema proposto dal gesuita, invece, si basa su un modulo di sette *claves* ripetibili di ottava in ottava, ciascuna caratterizzata

³⁴ La teoria musicale medievale si riferisce alle note musicali con due termini diversi sulla base della loro duplice accezione. Con il termine *vox* (pl. *voces*) si riferisce a quella che oggi definiamo “nota”, ovvero l'altezza dei suoni, rappresentati dalle sillabe della solmisazione *ut re mi fa sol la*. Il termine *littera* (pl. *litterae*) indica le lettere (ad esempio, A, B, C, D, E, F, G) con cui si rappresentano le posizioni delle note in una scala di suoni. Con *vox* si mette in primo piano la funzione delle note, considerate come suoni effettivi, mentre con *littera* viene enfatizzata la loro posizione statica in una scala (Meeùs. 2008). L'introduzione delle *litterae* da A a G, notazione ancora usata nei paesi anglosassoni, per designare la successione di suoni dal *la* al *sol* è attribuita al teorico musicale Oddone di Cluny (ca. 878-942).

da una serie di note a voce unica: *Solreut* riguarda solo .G., *Lamire* solo .A., e così via. In questo modo, sebbene venga tradotta solo la *vox* (zi 字), ogni *littera* dell'ottava può essere espressa da una sua specifica serie di sillabe. È quindi possibile affermare in cinese la funzione dinamica esacordale delle *voces* quando sono presentate da sole, e la funzione statica delle *litterae* quando queste stesse *voces* sono associate in serie (Picard / Thoraval, 2014).

I tre “segni di partenza” presentati da Pereira sono rispettivamente *gang qifa* 剛啓發 (“segno di partenza duro”), *zhong qifa* 中啓發 (“segno di partenza mediano”) e *rou qifa* 柔啓發 (“segno di partenza molle”). Come si evince dalla traduzione verso il cinese dei nomi delle chiavi, già a partire da questo capitolo il gesuita portoghese introduce in modo implicito la dicotomia duro-molle per poi svilupparla nei capitoli successivi, come nel caso del quarto capitolo *Gang rou yue shuo* 剛柔樂說 (“Spiegazioni sulla musica dura e molle”). I termini “duro” e “molle” provengono dal contesto della solmisazione e degli esacordi, ragione per cui si ritiene opportuno aprire una breve parentesi preliminare su questo argomento.

La solmisazione costituisce il principale metodo di lettura della musica dal Medioevo fino al XVII secolo; si potrebbe definirla un prototipo del solfeggio. Con esacordo si intende un insieme di sei note disposte in ordine ascendente secondo i seguenti intervalli:

tono – tono – semitono – tono – tono

Guido d'Arezzo, monaco italiano vissuto a cavallo tra il X e l'XI secolo, idea un sistema che consiste nel memorizzare l'intonazione degli intervalli dell'esacordo rapportandoli a uno schema di riferimento prefissato (Fubini, 1999: 33): utilizza la prima sillaba di ogni emistichio dell'inno a San Giovanni *Ut queant laxis* di Paolo Diacono (720-799) per denotare gli intervalli dell'esacordo naturale:

«**U**t queant laxis || **R**esonare fibris

Mira gestorum || **F**amuli tuorum,

Solve polluti || **L**abii reatum,

Sancte Iohannes.»

L'esacordo viene quindi costruito applicando gli intervalli sopra indicati:³⁵

³⁵ Si utilizza l'abbreviazione “T” per “tono” e “S” per “semitono”.

T T S T T

ut re mi fa sol la

Questo sistema non viene utilizzato per indicare l'altezza assoluta dei suoni, ma per collocare al posto giusto la posizione del semitono, che rappresenta il terzo intervallo nella serie. Ad esempio, alla sillaba *ut* non viene associata soltanto l'altezza della nota che oggi chiamiamo *do*, ma, al contrario, l'*ut* più grave della scala era in realtà un *sol*.

Gli esacordi vengono adottati come complemento del sistema diatonico ad otto note (comprese *sib* e *si* naturale) per la didattica della teoria della musica, della pratica musicale e della composizione dal Medioevo al XVII secolo. (Hirschberg, 2001). L'espedito didattico sviluppato da Guido d'Arezzo per facilitare la memorizzazione delle lunghe melodie del canto gregoriano nel corso di un paio di secoli viene esteso ad un più ampio ambito melodico per mezzo della solmisazione. Il sistema della solmisazione è quindi formato dalle sei sillabe *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Dal momento che c'è bisogno di coprire più di sei note, la solmisazione prevede l'impiego di tre specie di esacordi:

- 1) esacordo naturale: inizia dalla nota *do* e arriva alla nota *la* (corrispondente alle note *do-re-mi-fa-sol-la*), con semitono posizionato tra il *mi* e il *fa*;
- 2) esacordo duro: dal *sol* al *mi* (corrispondente alle note *sol-la-si-do-re-mi*), con il *si* naturale e il semitono posizionato tra il *si* e il *do*;
- 3) esacordo molle: inizia dalla nota *fa* e arriva alla nota *re* (corrispondente alle note *fa-sol-la-sib-do-re*), con il *si* bemolle e il semitono posizionato tra il *la* e il *sib*. Questo esacordo viene chiamato "molle" in quanto include la nota *si* bemolle, nella nomenclatura antica "b molle".

L'impiego di tre specie di esacordi permette di estendere l'intonazione degli intervalli dell'esacordo base all'intero ambito scalare di due ottave e mezza, mediante l'impiego della *mutazione* (il passaggio da un esacordo all'altro). Nella tabella sottostante viene presentata a sinistra la nomenclatura delle note che si sviluppano su tre ottave (con la lettera maiuscola per la prima ottava, la minuscola per la seconda ottava e la doppia minuscola per la terza ottava), mentre a destra le sillabe che permettevano di individuare l'esacordo:

ee	la
dd	la sol
cc	sol fa
⦿	mi
bb	fa
aa	la mi re
g	sol re ut
f	fa ut (hard)
e	la mi (soft)
d	la sol re
c	sol fa ut
♯	mi (natural)
♭	fa (natural)
a	la mi re
G	sol re ut
F	fa ut (hard)
E	la mi (soft)
D	sol re
C	fa ut
♯	mi (natural)
A	re (natural)
Γ	ut (hard)

Figura 11: Tavola riassuntiva degli esacordi (Hughes / Gerson-Kiwi, 2001)

In epoca rinascimentale si perviene a una bipartizione tra duro e molle: il sistema “duro” (*cantus durus*) è costruito dagli esacordi naturale e duro (costruiti a partire da *do* e *sol*), impiega il *si durum* (ovvero *si* naturale) e non richiede nessuna armatura di chiave; il sistema “molle” (*cantus mollis*), costituito dagli esacordi naturale e molle (costruiti a partire da *do* e *fa*), adotta il *si mollis* come *suono rectus* (non come *fictus*), e richiede dunque un bemolle in chiave. La scelta della combinazione (alta o bassa) delle chiavi determina invece il registro.

Tuttavia, la categorizzazione di “duro” e “molle” non è soltanto confinata agli esacordi, ma può essere assegnata a numerosi aspetti attinenti alla musica, da parole, affetti (emozioni), intervalli e modi. Ad esempio, secondo numerosi teorici rinascimentali, il testo di una composizione deve essere trattato a seconda della sua natura. Di qui il riferimento alla dicotomia duro-molle: parole ed emozioni come asprezza, durezza, crudeltà e amaritudine dovrebbero essere musicate dando un esito duro, mentre pianto, dolore, cordoglio, sospiri e lagrime dovrebbero essere musicate in modo molle e pieno di tristezza.

Quanto alla dicotomia “duro-molle” negli intervalli, il teorico Gioseffo Zarlino (1558) spiega, inoltre, quali sono gli elementi che rendono la musica dura o molle: gli intervalli

maggiori rendono la musica dura, come nel caso degli intervalli di Seconda maggiore, Terza maggiore, Sesta maggiore e Decima maggiore; la musica molle è invece creata dagli intervalli minori, come la Seconda minore, la Terza minore, la Sesta minore e la Decima minore. La conclusione di Zarlino è la seguente: per natura, gli intervalli maggiori sono duri, mentre gli intervalli minori sono molli, contrariamente alla percezione odierna degli intervalli maggiori come forieri di allegria e, in riferimento alla sesta maggiore, di dolcezza. Inoltre, viene considerato “duro” l’uso della nota *mi* e dell’alterazione del diesis, mentre “molle” l’uso della nota *fa* e dell’alterazione del bemolle.

La dicotomia “duro-molle” si può altresì riscontrare all’interno dei modi. Johann Herbst (1643) afferma che il modo frigio, costruito sulla nota *mi*, è per natura amaro e duro. Giovanni Padovani (1578) sostiene invece che i testi tristi debbano essere musicati con “armonie molli”, rinvenibili nel quarto e nel sesto modo, mentre le parole che veicolano rabbia e disapprovazione dovrebbero essere rappresentate con musica dura nel terzo e settimo modo (Smith, 2011: 183).

L’innovazione di Pereira è quella di recuperare la dicotomia “duro-molle” e applicarla alla nomenclatura delle chiavi. Nei trattati di musica dell’epoca, infatti, non si rinviene una ripartizione delle chiavi sulla base della dicotomia “duro-molle”, quanto piuttosto sulla base della tessitura vocale. È questo, ad esempio, il caso di *Musurgia Universalis* di Athanasius Kircher (Roma, 1650), fonte consultata dal gesuita portoghese già durante il periodo di formazione presso il monastero di Santa Cruz di Coimbra (Janeiro, 2011: 548), che annovera un totale di otto chiavi suddivise in tre categorie: *clavis bassi*, *claves cantus*, *alti*, *tenoris* e *claves cantus*. Si riporta quindi di seguito la presentazione delle chiavi in *Musurgia Universalis*:

Claues 3. Infima clavis Bassi ut paulò ante dixit F fac it, quae in 3a 4a 5a linea pentadis scribitur. Secunda, C sol fa ut, quae in 1a 2a 3a 4a linea scribitur. Tertia G sol, re, ut, quae in 2a et 3a ut plurimùmni ponitur ut patet.

Tre chiavi. La chiave più bassa, come ho detto precedentemente, F fa ut, che si scrive sulla terza, quarta e quinta linea della pentade. La seconda, C sol fa ut, che si scrive sulla seconda, terza e quarta linea. La terza, G sol re ut che, come è chiaro, si pone sulla seconda e terza linea per molti usi. (Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (1650), Libro V, p. 217).

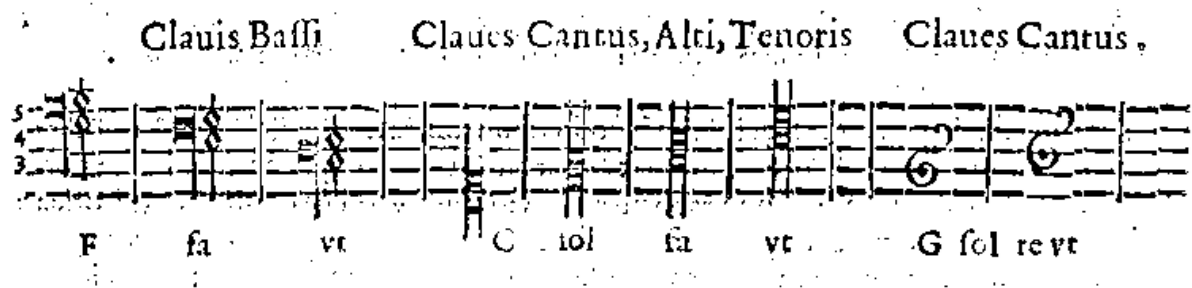


Figura 12: Presentazione delle claves in MU (Libro V: f. 217)

Da un confronto con la presentazione delle chiavi nel LLZY emerge che il gesuita portoghese abbia in primo luogo ricondotto le otto chiavi presenti in Kircher alle tre tipologie di “dura” (*gang* 剛), “mediana” (*zhong* 中) e “molle” (*rou* 柔). In questo modo, Pereira inverte l’ordine utilizzato da Kircher e parte dalla tessitura più acuta per arrivare alla tessitura più grave. Pereira, inoltre, introduce la nomenclatura delle chiavi sulla base delle note musicali (F, C, G) e della tessitura vocale (*bassus*, *tenor*, *altus*, *cantus*), argomenti che verranno presentati rispettivamente nei capitoli III e VI del Volume I. Tuttavia, durante la spiegazione degli usi e delle posizioni delle singole chiavi il gesuita fa già riferimento alle quattro voci, pur non avendole precedentemente definite nei dettagli. La scelta apparentemente fuorviante di servirsi di concetti non definiti in precedenza per presentare l’argomento può essere riconducibile a due ragioni. In primo luogo, per le quattro voci il gesuita utilizza una traduzione “descrittiva”: rinunciando ai latinismi della tradizione gregoriana, Pereira opta per la seguente riformulazione semantica che consente, pertanto, al lettore modello di intuire la suddivisione delle voci:

<i>cantus</i>	最高聲	“voce altissima”
<i>altus</i>	高聲	“voce alta”
<i>tenor</i>	中聲	“voce mediana”
<i>bassus</i>	下聲	“voce bassa”

In secondo luogo, in relazione alle chiavi e alle voci, Pereira sembra seguire la scansione dei contenuti presente in MU, nonché alcune riformulazioni delle espressioni utilizzate da Kircher. MU presenta infatti prima le *claves* (Libro V, f. 217), poi le *voces* (Libro V, f. 218). Lo stesso ordine è preservato nel LLZY da Pereira, che presumibilmente a partire

dall'approfondita trattazione di Kircher effettua un riassunto per sommi capi (strategia, peraltro, in linea con il titolo dell'opera, *zuanyao* 纂要, “compendio”).

Quanto alla posizione delle chiavi a seconda del registro vocale, sembra che Pereira si sia ispirato non tanto al Libro V, quanto al Libro VIII di MU, dove nel capitolo II *De Requisite ad Melothesium nostram Musarithmicam*, nella sezione *Requisitum I* vengono elencate le posizioni delle chiavi. A riprova della possibile ispirazione di Pereira, si segnala la perifrasi con cui Kircher si riferisce ai segni delle chiavi, ovvero “principium scalae”,³⁶ espressione grazie alla quale si potrebbe rendere conto di *qifa* 啓發 (“[segno] di partenza”), presente nel LLZY.



Figura 13: Posizione delle chiavi in MU (Libro VIII: f. 49)

Se da un lato è dunque possibile riscontrare punti di affinità nei due trattati, si segnalano al contempo due elementi di divergenza. Il primo concerne la sezione finale del capitolo del LLZY sui “Segni di partenza”, che Pereira dedica all’origine delle chiavi e dei loro simboli. Le spiegazioni fornite da Pereira si presentano, ad ogni modo, come uno sviluppo fantasioso non in linea con le spiegazioni della musicologia moderna, che individua l’origine dei simboli che denotano le chiavi musicali nell’evoluzione della grafia delle lettere G, C e F (mantenendo

³⁶ “Notantur autem Pentagramma potissimum tribus signis, quae **principia scalae musicalis** appellant, suntque F. C. & G. Signum F sive **principium scalae** in Pentagrammo Bassis ponitur vel in media linea vel in quarta vel in quinta [...]” (Kircher, *Musurgia Universalis*, Libro VIII, *De Requisite ad Melothesium nostram Musarithmicam*: f. 49)

l'ordine di Pereira). Queste indicano in origine quali note corrispondono ai neumi³⁷ che cadono sulle linee. Per prima viene usata la lettera C, in maiuscolo, apposta alla linea che indica l'altezza del *do* centrale, a cui viene poi aggiunta una linea inferiore, a distanza di Quinta inferiore (F), e una linea superiore, a distanza di Quinta superiore (G); attorno al XIII secolo si consolida l'uso del pentagramma e le lettere C, F e G vengono utilizzate per indicare l'altezza. Quanto alla chiave di *do*, si assiste a una progressiva trasformazione dai graziosi lineamenti curvi della lettera C a un carattere goticizzato, squadrato, rovesciato, con le curve superiore e inferiori ispessite e con l'aggiunta di alcuni tratti verticali per disambiguarlo dal simbolo ⁶ che rappresenta il tempo comune (Kidson, 1909: 159).

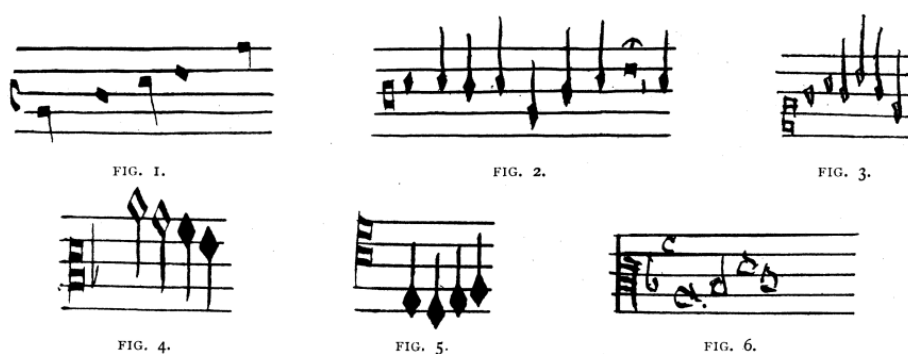


Figura 14: Evoluzione della chiave di *do* (sec. XIII-XV) a partire dalla lettera C (Kidson, 1909: 160)

Anche la chiave di *fa* ha conosciuto una graduale trasformazione nel corso dei secoli a partire dalla lettera F:

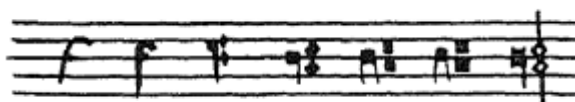


Figura 15: Evoluzione della chiave di *fa* a partire dalla lettera F (Apton, 1961: 9)

La chiave di *sol*, che compare solo nel XV secolo, è invece riconducibile alle lettere G-*sol*, con riferimento alla nomenclatura del Gamut G *solreut* caduta in disuso (Kidson, 1908: 444).

³⁷ I neumi sono il sistema di notazione del canto gregoriano che si serve di segni derivati dalla trasformazione degli accenti dell'oratoria latina, tramite i quali viene riprodotto l'andamento della melodia e vengono fissate modalità esecutive (Fubini, 1999: 31).

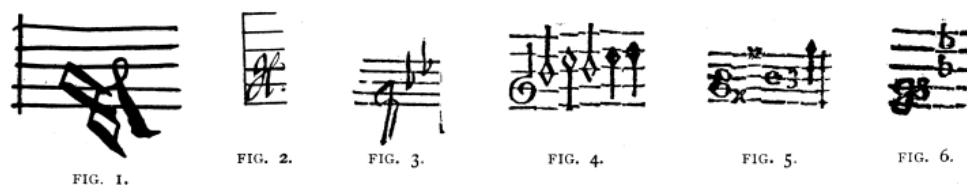


Figura 16: Evoluzione della chiave di sol con riferimento a *G sol re ut* (Kidson, 1908: 444).

È interessante effettuare un confronto con le spiegazioni fornite da Pereira circa l'origine dei simboli delle chiavi. Partendo dalla chiave di *sol*, il gesuita portoghese attribuisce la forma del simbolo all'iniziale del "profondo conoscitore delle altezze assolute in Occidente, che ha riformato le altezze assolute e ha fatto sì che tutta la musica potesse essere completata con facilità". Posto che questo sviluppo risulta essere del tutto fantasioso per le ragioni sopra enunciate, si possono avanzare delle ipotesi circa l'identità di questo individuo. Tra i candidati più "papabili" si colloca al primo posto papa Gregorio Magno (590-604), pontefice che riassume la Chiesa di Occidente rafforzandone il potere politico e l'autorità spirituale dopo secoli di travagliate vicende e al quale Giovanni Diacono (IX secolo) attribuisce due importanti riforme in ambito musicale: la compilazione di un antifonario riformato e l'istituzione della *schola cantorum*, da cui sarebbe nata la tradizione del canto gregoriano; è tuttavia ormai certo che il canto gregoriano non venne codificato dal pontefice stesso (Fubini, 1999: 30). Un altro plausibile candidato è Guido d'Arezzo (990 ca – 1050 ca), al quale viene tradizionalmente attribuita l'invenzione della notazione musicale moderna grazie all'introduzione del tetragramma, sistema di quattro righe con la successione scalare di linee e spazi, oltre che la cosiddetta "mano guidoniana" (a cui Pereira dedica un intero capitolo nel trattato, pur non facendo esplicito riferimento al nome del teorico italiano), sistema impiegato tra l'XI e il XVI secolo per memorizzare la solmisazione, di cui si è parlato in precedenza. Ad ogni modo, si desidera mettere in evidenza l'espressione utilizzata da Pereira in questo passaggio: *gengding lülü* 更定律呂, "rinnovare le altezze assolute", si profila come un probabile riferimento al progetto dell'imperatore Kangxi di riformare il sistema musicale cinese, iniziativa foriera dell'obiettivo politico di mantenere l'armonia tra terra e cielo (Gild, 2012: 532). Inoltre, il riferimento alla "prosperità" (*xing* 興) che la musica ha conosciuto grazie al rinnovamento introdotto dal "profondo conoscitore delle altezze assolute in Occidente" potrebbe essere interpretato come un implicito incoraggiamento alla monumentale opera imperiale.

Quanto alla chiave di *do*, Pereira enfatizza la sua forma a scala e la sua posizione: come la scala è un utensile utilizzato per salire e scendere, così la chiave di *do*, collocata a metà strada

tra la chiave di *sol* e la chiave di *fa* consente di “salire e scendere”, collegando le due chiavi. Pur non corrispondendo alla reale origine del simbolo, il gesuita portoghese a partire dalla sua forma riesce a fornire una persuasiva giustificazione ricorrendo a un’analogia extra-musicale: un oggetto comune conosciuto da entrambe le culture.

La chiave di *fa*, dal punto di vista grafico, si presenta nel LLZY in forma più stilizzata rispetto al simbolo utilizzato da Kircher in MU. I lineamenti sono di gran lunga più rotondi e sembrano aver perso il legame originario con la lettera F, tanto che Pereira allude semplicemente a “due cerchi su una linea a cui viene aggiunto un semianello” (*yu yixian liangquan hou zuo banhuan xing zhe* 於一線二圈後作半環形者).

Il secondo elemento di divergenza tra i trattati di Pereira e di Kircher è individuabile nel carattere di “duro” e “molle” che Pereira attribuisce alla nomenclatura, rispettivamente, della chiave di *sol* e di *fa*, considerazione da cui si potrebbe concludere l’esclusiva attribuzione del carattere di “duro” o “molle” a seconda della denominazione. In MU, tuttavia, non si riscontra questa ambiguità e, al contrario, Kircher contempla la *signatio dura* o *mollis* a prescindere dalla tipologia di chiave: la *signatio dura* non presenta alcuna alterazione nell’armatura in chiave, mentre la *signatio mollis* prevede la presenza del *si* bemolle.

4 Vocum signatio .

	Durus	Mollis	Durus	Mollis
Cantus Netodus				
Altus Paranctodus				
Tenor Mefodus				
Bassus Hypatodus				

Figura 17: 4 vocum signatio in MU (Libro V: f. 219)

La presentazione delle chiavi in Pereira presenta alcune affinità con il capitolo II *Della inventione delle chiavi, et delle figure cantabili* di IH (Parte III), soprattutto in riferimento all’attribuzione della “proprietà” di duro e molle rispettivamente alla chiave di *sol* e alla chiave di *fa*:

[...] Ma le corde dei loro strumenti e le voci delle cantilene denominavano con una di queste sei sillabe poste in quest'ordine, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La come nel capitolo 30 della seconda parte ho mostrato. Tale ordine poi chiamarono deduzione o riduzione, la quale non è altro che una trasportazione de voci da un luogo all'altro, ovvero (come dicono) una progressione naturale de sei sillabe che sono le nominate di sopra. Ma perché tal deduzione può avere il suo principio in tre luoghi, come nella corda C, nella F e nella G, però Guido divise il suo Introdottorio³⁸ in tre parti, applicando le dette sillabe a tre proprietà, in tal maniera che quando la prima delle dette sillabe (seguendo poi l'altre per ordine) incominciava dalla lettera C, voleva che tal ordine o deduzione si cantasse per la proprietà la quale chiama di natura; e quando incominciava dalla **lettera F**, per quella del **b rotondo over molle**, che lo vogliam dire; ma quando aveva principio dalla **lettera G** voleva che si cantasse per quella del **quadrato over duro**; e disse che la proprietà era una derivazione de più voci o suoni da un istesso principio, over ch'era una deduzione singulare o particolare di ciascun ordinato esacordo. (Zarlino, 1573: f. 172; grassetto aggiunto)

La rappresentazione grafica delle chiavi in Zerlino è invece come segue:

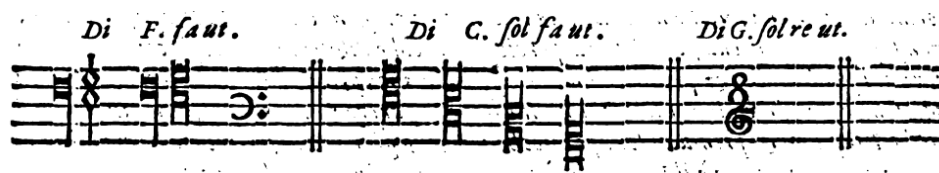


Figura 18: Rappresentazione delle chiavi in IH (1573: f. 173)

Nel capitolo “Spiegazioni sulle note consonanti e dissonanti” (*Yueyin he bu he shuo* 樂音合不合說), all'interno della categoria delle note “tra loro consonanti” (*xianghe* 相合), Pereira propone una distinzione tra “note più consonanti” (*zui he zhi yin* 最合之音), tra cui rientra l'unisono, la Quinta e l'Ottava, e le “consonanti secondarie” (*ci he yin* 次合音), ovvero la Terza e la Sesta; le “note dissonanti” (*bu he zhi yin* 不合之音) sono invece la Seconda e la Settima.

Per alcuni aspetti Pereira sembra rifarsi a Zarlino, il quale include tra gli intervalli consonanti la Sesta, non considerata tale in precedenza (Pozzi, 2004), ma non sembra porsi in rapporto di continuità con una tradizione propriamente lusofona, dove la consonanza della Quarta avviene già nel 1662 con João Alvarez Frouvo e nel 1685 con Manuel Nunes da Silva (Picard / Thoraval, 2014).

³⁸ Con il termine *Introdottorio* ci si riferisce alla “mano guidoniana” (Urbani, 2011: 226).

Tuttavia, quanto alla classificazione dell'intervallo di Quarta, il LLZY diverge da Zarlino. Secondo quest'ultimo, infatti, la Quarta è da intendersi come una consonanza, respingendone la contemplazione tra le dissonanze, che sono invece la Seconda e la Settima:

E se pure alcuno vorrà dire ch'ella sia dissonante, questo avverrà perché seguirà l'uso dei pratici, i quali non sapendo addur ragione alcuna a gran torto così la chiamano e la separano dal numero delle consonanze, ponendola tra le dissonanze; ma in fatto non è così, perciocché quando si riducono ad udirla sopra alcun istrumento, che sia accordato perfettamente, s'acchetano. (Zarlino, 1573: f. 177-178)

Secondo Zarlino, pertanto, gli intervalli vengono classificati come segue.

Consonanze.					
1.	3	4	5	6	8
	10	11	12	13	15
	17	18	19	20	22

Dissonanze.	
2	7
9	14
16	21

Figura 19: Suddivisione consonanze e dissonanze in IH (1573: f. 176)

Quanto alla classificazione delle dissonanze, Pereira sembra ispirarsi maggiormente alla classificazione di Kircher, il quale ammette la Quarta tanto come consonanza quanto come dissonanza, in quest'ultimo caso se si trova una Quinta in una parte superiore e una Quarta nell'intervallo inferiore.³⁹ La concezione della Quarta come intervallo dissonante nella composizione, accanto alla Seconda, alla Settima e il tritono (*quarta superflua* o *falsa quinta*), si può inoltre rammentare nel capitolo XIII *De dissonantiis earumque in compositione multiplici usu*, aperto dalla seguente premessa:

³⁹ “Utrum vero haec confontantia fit , utrum dissonantia , fuse alibi explicabitur. certe consonantiam semper facit cum duabus vocibus extremis , quarum inferior ab ea per Quintam superior ab eadem per Quartam distat; et suc perfectae confontantia: rationem habet; Si vero Quintam habuerit supra, Quartam infra, dissonantiae rationem inibit, imperfectae vero confontantiae rationem habebit, si una vox cum Basso inveniatur in Sexta et altera in tertia, et duae parti superiori in Quarta; vel duae superiores voces in tertia et Bassus cum una illarum in quarta et cum altera in sexta ut quidam volunt. Prima species ascendendo luget; altera gaudet, tertia tripudiat.” (Kircher, *Musurgia Universalis*, Liber V, *De particulari concordantiarum descriptione*: f. 224).

Deus Opt. Max. universum hoc immensa sapientia sua ea lege disposuit, ut bona malis, fecunda sterilibus, dura mollibus, infirma sanis, dulcia amaris, salutifera venenosis, vitia virtutibus, adversa prosperis inviolabili lege connexa videantur, idemque in mundo preastans quod in Musica dissona mista cononis, sicuti **enima harmonia perfectionem suam neutiquam obtinere potest, nisi per dissonantiarum commistione**, ita mundus sine malis bonisque conservari non potest, de quibus cum in nostra Musica mundana fuse dictum sit, eo Lectorem remittimus. **Dissonantiae itaque Musico non minus quam consonantiae necessariae sunt, hisce enim modulationes omnem gratiam acquirunt**, idemque in harmonia praestant, quod in pictura artificiosus umbram tractus. (Kircher, *Musurgia Universalis, Libro V, De dissonantiis earumque in compositione multiplici usu*: f. 278; grassetto aggiunto).

Dio, il più Buono e il più Grande, ordinò quest'universo con la Sua immensa saggezza in modo tale che, attraverso una legge inviolabile, il bene sembri legato al male, il fertile allo sterile, il duro al molle, il debole al forte, il dolce all'amaro, il salutare al velenoso, i vizi alle virtù e le avversità alla prosperità. Lo stesso vale nel mondo come nella musica, dove le dissonanze sono mescolate con le consonanze. Proprio come **l'armonia non può raggiungere in nessun modo la perfezione se non attraverso l'unione delle dissonanze**, così il mondo non può essere preservato senza sia il bene che il male. Poiché abbiamo discusso ampiamente di questo nella nostra musica mondana, rimandiamo il lettore a ciò. Pertanto, **per il musicista le dissonanze non sono meno necessarie delle consonanze, poiché queste canzoni aumentano tutta la loro grazia** e raggiungono nell'armonia quello che il tratto ombreggiato fa nella pittura.

La premessa di Kircher, appurata dalla riflessione iniziale di carattere religioso, costituisce l'ispirazione per Pereira, che chiude il capitolo in questione del LLZY con la seguente riflessione:

[...] 雖與他音不合，然精於律呂者，作配合樂時，將此不合之音巧合入樂，比用最合、次合音更爲精妙，而聽者愈覺和順。

[...] Anche se [queste tre note], cosiddette dissonanti, sono dissonanti con le altre note, l'esperto nelle altezze assolute, quando fa musica combinata, inserisce queste note dissonanti nel brano in modo ingegnoso [queste note] sono ancora più graziose delle note più consonanti e delle consonanti secondarie e per chi ascolta si percepiscono ancora più concilianti.

Questi elementi in comune tra i due trattati costituiscono un'ulteriore prova della riformulazione operata da Pereira a partire dalla presentazione di Kircher, di cui condivide anche la classificazione delle dissonanze in controtendenza alla maggior parte dei teorici della musica contemporanei.



Figura 20: "Typus dissonantiarum" in MU (Libro V: f. 278)

L'ampio spazio dedicato da Pereira nel LLZY alla spiegazione degli esacordi (*yueming xu* 樂名序, "sequenza dei nomi delle note") conferma l'orientamento del manuale verso la musica polifonica vocale (Gild, 1991: 115). Il modello utilizzato dal gesuita portoghese è una rivisitazione del modello corrente definito "mano abbreviata", che riduce l'intero gamut al singolo modulo dell'ottava da G.*solreut* a f.*faut*: il pollice della mano comincia con *shuolewu* 朔勒烏 ([.G.]*solreut*) e non con .Γ.*ut*, come ci si aspetterebbe. Come in una "mano abbreviata", inoltre, viene riprodotta a ogni ottava la serie delle *voces*, elemento che spiega l'assenza delle *litterae*. Inoltre, anziché la mano di Pereira, anziché terminare sul maggiore *laming* 拉鳴 ([.ee.]*lami*), si estende fino a *fawu* 乏烏 ([.ff.]*faut*) a lato del pollice, con un totale di 21 note sulla mano, implicando l'aggiunta di un ottavo esacordo incompleto, che dovrebbe arrivare a .aa.*la*. Pertanto, mentre l'ambitus del *gamut* tradizionale è definito dalla successione di sette esacordi, quello della mano di Pereira è definito dalla successione di tre scale eptatoniche (la prima .Γ.-F., la seconda .G.-f. e le terza .g.-ff.). Malgrado l'assenza nel LLZY delle sette lettere odoniane, il modulo eptacordale è evidente, nonché paradossalmente espresso attraverso le sillabe del modulo esacordale, oltre che dalle *claves signatae* per ogni ottava. La combinazione delle sei *voces* in sette serie distinte per nominare i gradi diatonici genera problemi in termini di solmisazione, poiché è impossibile esprimere all'interno del modulo dell'ottava la coerenza della successione esacordale e quella della serie delle *voces* da questa generata. (Picard / Thoraval, 2014).

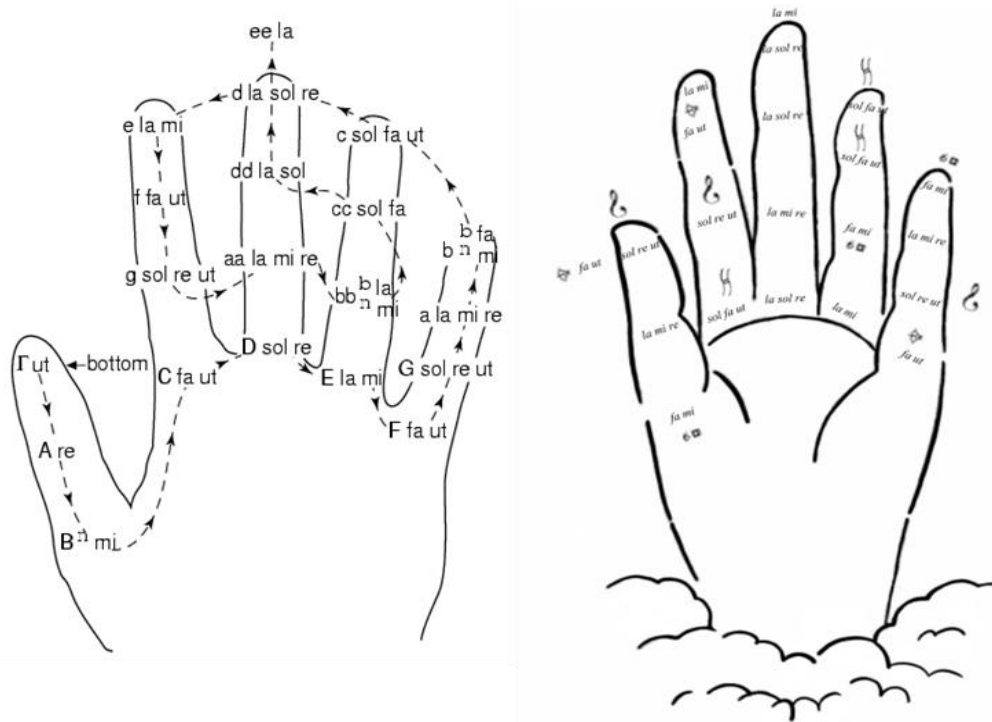


Figura 21: Confronto tra una tradizionale mano guidoniana (Hughes / Kerson-Kiwi, 2001) e la mano guidoniana nel LLZY

Si presuppone che il modello di partenza per la presentazione della mano guidoniana sia stato il contributo di Kircher fornito in MU come riferimento per il “lettore curioso”⁴⁰ (Liber III, capitolo VIII, *De origine Systematis et tetrachordorum*). Secondo Kircher, Guido d’Arezzo si pone in un rapporto di continuità con la tradizione musicale degli antichi greci: da un lato il tetragramma è ispirato al concetto greco di tetracordo, con la sostituzione della nozione di *chordas* con quella di *voces*; dall’altro, nell’elaborazione della cosiddetta “mano guidoniana”, la nota *ut* viene fatta precedere dalla *littera* greca gamma (Γ) proprio per mettere in evidenza il collegamento con il mondo greco, aspetto enfatizzato ulteriormente dallo schema proposto da Kircher per riassumere e confrontare la scala guidoniana con il *genus* diatonico della teoria musicale greca.⁴¹

Nel modello proposto da Pereira nel LLZY, oltre a essere occultato il legame con la tradizione greca, non viene nemmeno menzionato il nome del presunto inventore, elemento non particolarmente significativo per il lettore modello cinese. Ponendo sullo stesso piano nella mano cinese *littera* e *vox*, il gesuita portoghese sviluppa un modello che presenta le medesime

⁴⁰ “Posterioribus vero Musicis, omnia haec ingenioso sane compendio in quae hic in gratiam curiosi lectoris quoque apponendam duximus” Kircher, *Musurgia Universalis* (1650: Libro III, f. 115).

⁴¹ *Typus Generis Scalae Guidonianaе iuxta mentem Veterum Graecorum in genere diatonico, ib.*, f. 116.

“sequenze dei nomi delle note” ripetibili di ottava in ottava, allontanandosi dalla rappresentazione di Kircher.

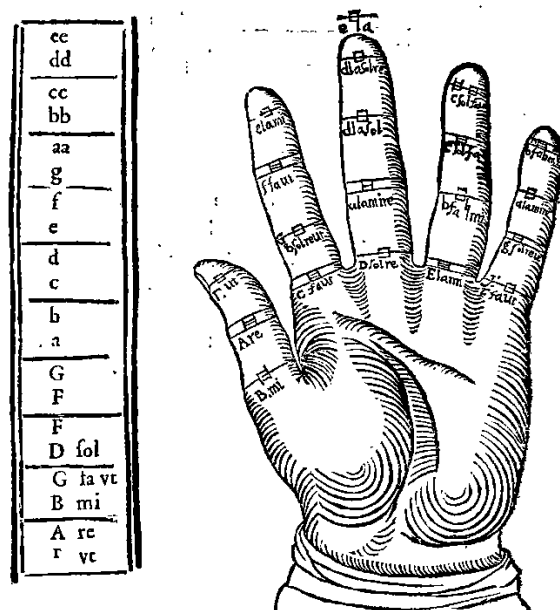


Figura 22: Rappresentazione della mano guidoniana in MU (Libro III: f. 115)

1.3.6 Strategie retoriche

In seguito all’analisi del LLZY è possibile suddividere le strategie retoriche utilizzate da Pereira nelle seguenti categorie: impostazione dialogica, misure di circospezione, analogie extra-musicali, riferimenti alla realtà cinese e creazione della terminologia musicale. Nei prossimi paragrafi vengono riportati alcuni esempi per ciascuna di queste categorie.

Impostazione di un “dialogo” fittizio

Tra gli elementi più evidenti del discorso di Pereira vi è l’impostazione dialogica del trattato, che si discosta pertanto dai testi paralleli della tradizione europea. La presentazione di un concetto o la spiegazione di un’affermazione sono infatti di norma preceduti da una domanda diretta espressa mediante la struttura “[concetto/affermazione] *zhe* 者, *he* 何” oppure direttamente attraverso il sostituto interrogativo *he* 何. Alla luce della natura didattica dell’opera, questo dialogo fittizio con cui viene sviluppato il discorso allude a un dialogo tra docente e discente in cui il discente pone la domanda e il docente fornisce la risposta. La presentazione dei contenuti adottando il modello “domanda-risposta” da un lato sembra voler prevenire l’eventuale domanda o osservazione sollevata allo studente, dall’altro conferisce maggiore vivacità alla narrazione.

[...] 先須究其二要。二要者，何？乃聲音高下之節與長短之度也。

[...] è anzitutto necessario conoscerne i due elementi fondamentali. Quanto ai due elementi fondamentali, quali sono? Le misure dell'altezza delle note e i gradi della durata.

Traspare inoltre il tono non neutro di un trattato che, più che limitarsi a presentare i concetti della teoria musicale, sembra essere finalizzato a persuadere l'interlocutore. Per raggiungere tale obiettivo Pereira fa ricorso a due strategie. La prima di queste è l'impostazione del discorso in modo chiaro e lineare, procedendo grado per grado con la ripetizione delle medesime strutture parallele per evitare di confondere il fruitore dell'opera, il quale viene guidato nel ragionamento attraverso un abbondante uso di connettivi. Dal graduale procedere dell'argomentazione si evince la natura didattica dell'opera, che presuppone un certo grado di chiarezza, non escludendo l'inclusione di elementi oggettivamente ridondanti.

蓋既知其樂之第三音是鳴，第二音是乏，即可知其第三第一音間乏音之外，又有一全音矣。此一全音即乏之半音上朔音之位也。既知越過朔音，即可知樂之第一音係拉矣。

Sarà forse perché, **visto che** si sa che la terza nota di questo brano è *mi* e che la seconda nota è *fa*, **si sa quindi** che tra la prima e la terza nota, oltre alla nota *fa*, c'è anche un suono intero! Questo suono intero è la posizione della nota *sol* sopra il semisuono *fa*. **Visto che** si sa che è stata saltata la nota *sol*, **si sa quindi** che la prima nota è legata al *la*!

L'impostazione retorica è coronata da un uso cospicuo di particelle finali assolute come *yi* 矣 e *er* 耳 (fusione di *eryi* 而已), che conferiscono all'enunciato una sfumatura di perentorietà e definitività (Scarpari / Andreini, 2020: 207).

其五綫首止書第一啓發，即可知，其奏剛樂矣。

All'inizio di queste cinque linee si scrive solo il primo segno di partenza e si sa quindi che si esegue musica dura!

故自第一音越至第八音者，與自第一音越至第七音之乖繆者，不同耳。

Pertanto, il salto dalla prima nota all’ottava nota **semplicemente** si distingue dalla stranezza e dal disordine del salto dalla prima nota alla settima nota.

Misure di circospezione

Nel LLZY non vengono utilizzati sostituti personali rivolti all’autore (di cui, si rammenta, non compare l’identità nel trattato) o ai fruitori dell’opera, così come non sono contenute formule di cortesia riferite all’imperatore. Pereira si dimostra un certo grado di oggettività ricorrendo a forme generiche come *xue lǜlǜ zhe* 學律呂者 (lett. “colui che studia le altezze assolute”) oppure *guan zhe* 觀者 (“il lettore”). Si avverte in tutto il manuale un alto grado di impersonalità e sembra che l’opera sia rivolta a un pubblico quanto più universale.

Nell’oggettività e nell’imparzialità che permeano l’intero trattato, è comunque possibile individuare alcune strategie retoriche che si potrebbero definire come “misure di circospezione”, in quanto consentono a Pereira di salvaguardarsi da eventuali osservazioni sollevate da parte dell’imperatore. Nel LLZY, ad esempio, si riscontra un uso capillare della particella modale iniziale *gai* 蓋 (usata anche, in alternativa, nella variante grafica 蓋), che conferisce all’enunciato un tono di esortazione, desiderio, dubbio, che in italiano può essere reso volgendo il verbo al condizionale oppure con espressioni tipo “forse, non sarà forse che, può essere che, probabilmente dipenderà da ecc.” (Andreini / Scarpari, 2021: 199). Dall’analisi delle occorrenze della presente particella modale iniziale all’interno del trattato, sembra che il gesuita portoghese ne faccia uso per introdurre, con circospezione, la spiegazione di un concetto o per fornire una prudente risposta a una domanda precedentemente posta:

樂名止於六者，何？蓋衆樂常用之音，六名即可該括。多，則反致混雜矣。

Per quale ragione i nomi delle note si limitano a sei? **Probabilmente dipenderà dal fatto che** i sei nomi bastano a coprire le note che vengono usate di solito. Se fossero di più, al contrario, creerebbero confusione!

以此爲不難，而無乖錯者，何？蓋謂第八音，即同第一音，雖越六位，仍若未越位，而居於本音也。

Per quale ragione usare questo [salto] non è difficile e non ci sono stranezze o errori? **Sarà forse perché** tra la cosiddetta ottava nota e la prima nota, anche se c’è un salto di sei posizioni, è come se non ci fossero salti di posizione e [l’ottava e la prima nota] si trovassero sulla stessa nota fondamentale.

Analogie extra-musicali

Il ricorso ad analogie extra-musicali è una frequente strategia retorica di cui si avvale Pereira nel corso del LLZY, tanto da essere rinvenibile in quasi ogni capitolo. Nella composizione del trattato, tale fenomeno si interpreta come la volontà da parte del gesuita portoghese di cercare un punto di incontro tra la cultura di destinazione e la cultura di partenza e ammantare così le proprie affermazioni di una maggiore carica persuasiva. La necessità di fornire esempi che esulano dall'ambito musicale per sostenere la tesi della propria argomentazione va inquadrata anche alla luce del fruitore dell'opera, un neofita in ambito musicale.

Le analogie extra-musicali si presentano con un'ampia varietà. Si riscontra, ad esempio, il tentativo di cercare un patrimonio condiviso (e comprensibile) da entrambe le culture si riscontra già all'interno del capitolo *Yue yong wu xian shuo* 樂用五線說 (“Spiegazioni sulle cinque linee usate in musica”), in cui Pereira fa leva su una comune percezione visiva per giustificare la necessità di usare il pentagramma, un rigo musicale composto da esattamente cinque linee, non di più e non di meno. Egli presenta in primo luogo uno scomodo rigo musicale di undici linee (endecagramma), cercando di persuadere il lettore sull'inefficienza del suo uso. Presumibilmente non ancora certo di aver persuaso la controparte, il gesuita portoghese ricorre allora a una curiosa analogia:

譬如，有五數，如下，

.....

則易得三數爲中。若有十五數，如下，

.....

則不能驟得在中之數，必費尋數之力。所以，用五線爲得其中也。

Ad esempio, se ci sono cinque punti, come di seguito,

.....

è facile prendere il terzo come centro. Se ci sono invece quindici punti, come di seguito,

.....

non si riesce a ottenere rapidamente il punto centrale e la ricerca del punto richiede uno sforzo; pertanto, si usano cinque linee in modo tale che si possa individuarne il centro.

Supponendo che il lettore possa comprendere la necessità di avvalersi di solo cinque elementi per poter consentire una maggiore accessibilità visiva, Pereira pone due esempi: l'endecagramma e la sequenza di quindici punti. In questo modo, viene dilatato ulteriormente il primo capitolo che si poteva altrimenti concludere in poche righe: se ci si interroga sulla motivazioni dietro l'insistenza da parte di Pereira a giustificare l'esatto numero di linee, la risposta potrebbe essere rinvenuta sul ruolo centrale che il sistema di notazione musicale occidentale svolge nell'esperienza personale di Pereira. Si ricorda che è stato proprio l'efficienza di tale sistema di notazione musicale, nonché delle mnemotecniche della tradizione occidentale, ad attirare l'attenzione dell'imperatore (cfr. 1.2.3). Alla luce dell'interesse dimostrato dall'imperatore nei confronti del prodigio della musica occidentale si può pertanto spiegare la prolissità della presentazione dell'argomento.

Per convincere ulteriormente la controparte circa l'efficienza del sistema di notazione, Pereira ricorre a un'ulteriore analogia nel capitolo *Pai yueyin shuo* 排樂音說 (“Spiegazioni sulla disposizione delle note”). Il gesuita portoghese ricorre in questo caso al sistema numerico, utilizzato da entrambe le culture, per rendere conto della razionalità sottesa alla disposizione delle note nel pentagramma in presenza di note non consecutive. Come in una progressione di numeri si sanno quali sono i numeri saltati, così in una sequenza di note con consecutive è comunque possibile sapere di quali note si tratti sulla base della posizione da queste occupata:

其所隔之位，則虛其位，而不書其名。譬如，挨用數目字，則必將數目字如下

一 二 三 四 五 六 七 八

連書之。

倘不依數目次序，而間隔，則必如下

二 四 六 八

但將所用者隔位書之矣。蓋位雖隔越，而其中所隔不用之數，即可知也。

Quanto agli spazi [tra le note], si lascia vuota la loro posizione e non ne si scrive il nome. Ad esempio, se si usano i numeri in successione, si devono scrivere collegandoli così come segue:

12345678

Se non ci si basa sulla sequenza ordinata di numeri, ma ci sono spazi, allora dovrà essere come segue:

2 4 6 8

Ma si scrivono gli spazi utilizzati! Probabilmente anche se le posizioni sono lontane, **i numeri che non sono usati negli spazi si possono comunque sapere.**

Le progressioni numeriche sembrano costituire un'analogia privilegiata, dal momento che ricorre anche all'interno del capitolo *Fa banyin shuo* 乏半音說 (“Spiegazioni sul semisuono *fa*”).

學者始，雖難知，然樂中所用八音之次第聲響既熟，則一聞見之際，即可知其音內有無隔越之聲，及所越者或係全音，或半音矣。譬如，觀此數目字

一 三四五

一 四五六

既熟，則一觀上行，即可知一三數目間越過二字矣。一觀下行，即知一四間越過二三字矣。

Per un discente, anche se all'inizio è difficile saperlo, una volta acquisita familiarità con la sequenza dei suoni delle otto note usate in musica, quando si sentono, allora si sa se tra le note ci sono stati o meno salti e se i salti sono legati al suono intero o al semisuono! Ad esempio, si osservino questi numeri:

1 345

1 456

Visto che si ha già familiarità, con uno sguardo alla riga superiore si sa quindi che tra i numeri 1 e 3 è stato saltato il numero 2 e con uno sguardo alla riga inferiore si sa quindi che tra i numeri 1 e 4 sono stati saltati i numeri 2 e 3.

Un altro ambito abilmente sfruttato da Pereira per le analogie extra-musicali è quello relativo alla sfera del corpo umano e dei movimenti che esso può compiere. Nel capitolo *Pai yueyin shuo* 排樂音說, la condotta del basso, già presentata nel capitolo *Si sheng shuo* 四聲說 (“Spiegazioni sulle quattro voci”), viene qui paragonata a quella di un inseguitore per i repentini salti di posizione delle note:

下聲層內所排，則上下越位者多，其去此，就彼，一如追逐者然。

Quanto alle note disposte nel livello della voce bassa, i salti di posizione sono molti: si parte qui e si arriva lì, **come in un inseguimento**.

Il riferimento al corpo umano e, in particolare, al valore figurato di uno dei suoi organi, compare poi nel capitolo *Fa banyin shuo* 乏半音說. In relazione al ruolo guida che il semitono tra *mi* e *fa* assume all'interno della scala, il semitono viene paragonato all'occhio umano poiché consente di orientarsi tra gli intervalli musicali:

蓋置乏半音於八音內，以為發揮律呂之眼目。若無半音，則他音高下之節俱各雷同，而樂之始末，何由分別？

Probabilmente si colloca il semisuono *fa* tra le otto note perché funga da **occhio delle altezze assolute**. Senza il semisuono le misure per le altezze delle altre note sarebbero tutte uguali; l'inizio e la fine del brano da che cosa si distinguerebbero?

L'analogia con i movimenti del corpo non si limita al Volume I, ma ritorna anche nel volume secondo del LLZY. Pur non essendo quest'ultimo materia del presente elaborato, si desidera menzionare un esempio che fa di Pereira un precursore delle tecniche di didattica della musica. Nel capitolo *Yueyin changduan zhi xinghao shuo* 樂音長短之形號說 (“Spiegazioni sui segni dei gradi della durata delle note”), propone il seguente paragone:

造律呂者，又以八形號音節之長短譬喻而為之名。最長形號曰睡，他型號所屬之音，雖上下迭遷而屬於此者之音，仍嫋嫋不絕，其音節最長，故比例以睡。長形號曰臥，臥近於睡，屬於此者之音節，雖不如上形號所屬音節之長，却長於他形號之音，比例以臥。短形號曰坐，坐近於臥，屬於此者之音節，雖不如上形號所屬音節而猶大長，故比例以坐。短之半形號曰遊，遊在行坐之間，屬於此者之音節，無甚長甚短在長短之間，故比例以遊。小形號曰行，行在遊與趨之間，屬於此者之音節比短之半形號所屬音節頗長，故比例以行。小之半形號曰趨，屬於此者之音節，一作輒歇令人不覺，寔以奔趨之疾，故比

例以趨。速形號曰飛，飛比趨尤疾，屬於此者之音節，視前諸音大短，故比例以飛。最速形號曰不見。樂內若有此形號所屬之音，則樂工絕不爲段落，倏⁴²忽超踰，故比例以不見。

Chi compone musica con le altezze assolute, inoltre, rinomina gli otto formisigni delle misure della durata con un'analogia. Il formisigno della lunghissima è chiamato "**dormiente**". Le note che appartengono a questo formisigno, anche se cambiano alternandosi sopra e sotto, sono comunque soavi, graziose e ininterrotte; la misura di queste è la più lunga, perciò viene paragonata al dormire. Il formisigno della lunga è chiamato "**disteso**", il distendersi si avvicina al dormire. Le misure che appartengono a questo, anche se non sono lunghe come quelle che appartengono al formisigno precedente, sono comunque più lunghe delle note che appartengono agli altri formisigni e vengono paragonate al distendersi. Il formisigno della breve è chiamato "**seduto**", il seduto si avvicina al disteso. Le misure che appartengono a questo, anche se non sono lunghe come quelle che appartengono al formisigno precedente, sono comunque molto lunghe; perciò, vengono paragonate al sedersi. Il formisigno della mezza-breve è chiamato "**errante**", l'errante è tra il seduto e l'andante. Le misure che appartengono a questo non sono né troppo lunghe né troppo brevi, ma a metà strada tra il lungo e il breve; perciò, vengono paragonate all'errare. Il formisigno della minuta è chiamato "**andante**", l'andante è a metà strada tra l'errante e lo svelto. Le misure che appartengono a questo sono ancora più lunghe della mezza-minuta; perciò, vengono paragonate all'andare. Il formisigno della semiminuta è chiamato "**presto**"; ogni pausa non viene percepita e in realtà è come alla velocità di galoppo, perciò viene paragonata all'apprestarsi. Il formisigno della rapida è chiamato "**volante**", volante è ancora più veloce di svelto. Le misure che appartengono a questo sono molto più brevi di tutte le note viste in precedenza, perciò vengono paragonate al volare. Il formisigno della rapidissima è chiamato "**invisibile**". In musica, se vi sono note che appartengono a questo segno, allora l'esecutore non può assolutamente suddividerle, ma superarle in fretta; perciò, vengono paragonate all'invisibile.

L'analogia usata da Pereira per la spiegazione dei valori delle note consente di semplificare la spiegazione e renderla comprensibile anche per un lettore modello bambino. Non a caso, è possibile riscontrare l'impiego della medesima analogia dei movimenti del corpo umano anche in testi molto più tardi per la didattica della musica ai bambini, come in *Easiest Piano Course* di John Thompson (1936), che crea un paragone tra la durata delle pause e i movimenti del corpo umano (Wu, 2022: 2).

⁴² SKQS: per il carattere 倏 viene utilizzata la variante grafica 倏.

RESTS

RESTS are signs of silence. Each kind of Note has a Rest Sign of equal value.



Figura 23: Spiegazione dei valori delle pause (Thompson, 1936: 26)

Nel LLZY il gesuita portoghese adopera inoltre analogie che alludono al senso del gusto. Nel capitolo *Yueyin he bu he shuo* 樂音合不合說 (“Spiegazioni sulle note musicali consonanti e dissonanti”). Pereira spiega la differenza che intercorre tra la consonanza perfetta e la consonanza imperfetta (secondo la ripartizione di Zarlino) proponendo una transizione dal senso dell’udito a quello del gusto:

如第三或第六音合於其下第一音，則不覺其同，而反覺其異，聽之和順，如嘗異味者之適口矣。

Se la terza e la sesta nota sono consonanti con la prima nota inferiore, non si percepiscono come simili, ma piuttosto come diverse e soavi all’ascolto, come il gusto piacevole quando si assaggia un sapore diverso!

Infine, un’ultima istanza cui fa appello Pereira per persuadere il lettore è l’universalità del genere umano, concependo nella musica il suo minimo comune denominatore. Questa concezione traspare dal capitolo *Yueyin shuo* 樂音說 (“Spiegazioni sulle note musicali”), dove, dopo aver presentato le sillabe della solmizzazione nella loro versione sinizzata tramite approssimazione fonetica, Pereira sembra rendersi conto di aver introdotto un elemento estraneo, probabilmente di difficile assimilazione. Per questa ragione, si fa leva sulla musica come linguaggio universale che accomuna tutti gli uomini, i quali, vivendo in aree lontane e parlando lingue diverse, designano di conseguenza i nomi delle note ricorrendo a termini diversi. In realtà, sostiene Pereira, l’oggetto cui gli uomini si riferiscono attraverso nomi diversi rimane sempre il medesimo.

又各方人音，雖遠近異方，語言不通，不知此六音名，然其所用者實無外於六名也。

Inoltre, quanto alle note degli uomini in ogni parte del mondo, anche se [gli uomini vivono] in diversi luoghi vicini o lontani, non comprendono le lingue e non conoscono questi sei nomi delle note, delle note che usano, in realtà, non ce n'è nessuna che vada al di fuori dei sei nomi.

Riferimenti alla realtà cinese

Il primo elemento che mette in evidenza l'abilità mimetica di Pereira nei confronti della realtà cinese è individuale già nel titolo dell'opera, *Lülü zuanyao* 律呂纂要. Nella composizione di un trattato di teoria della musica, anziché riferirsi direttamente alla “musica” tramite il più generico termine *yue* 樂,⁴³ sceglie di utilizzare *lülü* 律呂, foriero di una maggiore connotazione culturale per il lettore modello. Nel *Lüshi chunqiu* 呂氏春秋, infatti, con *lülü* 律呂 si intendono le “canne sonore” fatte costruire dall'Imperatore Giallo (Huangdi 皇帝) al ministro Ling Lun 伶倫; queste, in seguito, sarebbero diventate le dodici canne di riferimento dalle lunghezze proporzionali. La lunghezza delle singole canne determinava un'altezza assoluta per ciascuna di esse; quindi, i dodici semitoni su cui si accordavano gli altri strumenti. Una traccia iconografica delle diverse canne collegate e sormontate da bocche sarebbe ancora ravvisabile nel carattere tradizionale *yue* 樂 (Picard, 1998: 69).

Nel LLZY, Tomás Pereira non si riferisce meramente ai *lülü* 律呂 in sé, ma recupera anche la tradizionale ripartizione dei *lülü* 律呂 in due categorie: da un lato i *lülü* 律呂 *ji* 奇 (“dispari”), ovvero *yang* 楊, dall'altro *ou* 偶 (“pari”), ovvero *yin* 陰. I sei di numero dispari vengono definiti *yanglü* 楊律 oppure *liulü* 六律, mentre i sei di numero pari risultano essere *yinlü* 陰呂 oppure *liulü* 六呂. Ne consegue la denominazione generica di *lülü* 律呂, con cui si designano tanto i *pitch pipes* di numero pari quanto quelli di numero dispari. La prima esplicita suddivisione dei *lülü* nelle due categorie sopra citate è rinvenibile nel *Zhouli* 周禮, compilato durante gli Stati Combattenti (Huang, 2011: 70).

1	黃鐘	Huáng Zhōng	奇/陽
2	大呂	Dà Lǚ	偶/陰
3	太簇	Tài Cù	奇/陽

⁴³ Il termine è ad ogni modo utilizzato trasversalmente nei vari capitoli del trattato, anche se non nel titolo dell'opera.

4	夾鐘	Jiá Zhōng	偶/陰
5	姑洗	Gū Xiǎn	奇/陽
6	仲呂	Zhòng Lǚ	偶/陰
7	蕤賓	Ruí Bīn	奇/陽
8	林鐘	Lín Zhōng	偶/陰
9	夷則	Yí Zé	奇/陽
10	南呂	Nán Lǚ	偶/陰
11	無射	Wú Yì	奇/陽
12	應鐘	Yìng Zhōng	偶/陰

Pereira, però, non esplicita la tradizionale ripartizione dei *lǜlǜ* 律呂, di per sé già nota al lettore modello, ma la sfrutta per introdurre la dicotomia tra monofonia e polifonia nell'introduzione al LLZY:

律呂之爲樂也。有二：一曰奇，單也，一曰偶，配合也。

Con le altezze assolute si crea musica. Ci sono due tipi: dispari, ovvero singola, e pari, ovvero combinata.

Della teoria dei *lǜlǜ* 律呂 Pereira mutua altresì il principio della “reciproca generazione a distanza di otto” (*ge ba xiang sheng* 隔八相生), dove “otto” indica la distanza intervallare a cui le altezze si generano reciprocamente. In origine, con “otto” si intende il numero di altezze adiacenti nel sistema delle dodici “altezze assolute” (“otto semitoni consecutivi”, quindi l'intervallo di Quinta giusta secondo la teoria della musica occidentale). Ad esempio, nella successione delle dodici “altezze assolute”, *lin zhong* 林鍾 (*sol*) si genera a partire da *huang zhong* 黃鐘 (*do*), dal momento che le due sono intervallate da otto semitoni; per la stessa ragione, *tai cu* 太簇 (*re*) si genera a partire da *lin zhong* 林鍾 (*sol*) e così via. Pereira, tuttavia, reinterpretata il significato del numero otto applicandolo ai sette gradi della scala eptatonica; pertanto, indica in questo modo l'intervallo di ottava (Chow, 2023: 55). La risemantizzazione del concetto cinese è riscontrabile nel capitolo *Yueyin shuo* 樂音說:

第八音者，隔八相生決定與首音合，又九音之合於第二音，十音之合於第三音亦如之。

L'ottava nota si genera reciprocamente a distanza di otto e [questo] determina la conformità con la prima nota. La nona nota è poi conforme alla seconda nota e così anche la decima nota è conforme alla terza.

Per la didattica della teoria della musica e della pratica musicale nel LLZY, Pereira fa riferimento al sistema diatonico ad otto note (comprese *sib* e *si* naturale). Per designare questo elemento, tuttavia, anziché coniare un'ipotetica espressione come *ba yueyin* 八樂音 (“otto note musicali”), il gesuita portoghese si avvicina alla cultura di destinazione ricorrendo a un concetto già presente nella teoria musicale cinese: *bayin* 八音. Nella tradizione musicale cinese questo termine, infatti, indica gli otto “colori del suono” e costituisce il criterio tramite il quale gli strumenti vengono classificati in otto classi nella Cina antica: terra (*tu* 土) ovvero l'ocarina (*xun* 埙); zucche (*pao* 匏) ovvero gli organi a bocca (*sheng* 笙); pelle (*pi* 皮) ovvero i tamburi (*gu* 鼓); bambù (*zhu* 竹) ovvero i flauti (*guan* 管); seta (*si* 絲) ovvero i cordofoni (*xian* 絃); pietra (*shi* 石) ovvero i litofoni (*qing* 磬); metallo (*jin* 金) ovvero le campane (*zhong* 鐘); legno (*mu* 木) ovvero i legni rischianti (*zhu* 柷) (Theobald, 2000). Di fronte al termine *bayin* si crea pertanto un'interessante ambiguità: se, da un lato, Pereira si riferisce con esso alla totalità dei suoni nel sistema diatonico di otto note, per il lettore modello rappresenta in primo luogo la totalità dei colori del suono. Che si tratti della prima o della seconda interpretazione, è chiaro che il termine riesce a designare in ogni caso la condizione di totalità rispetto a un sistema.

Un esplicito riferimento all'organologia tradizionale cinese è invece rinvenibile all'interno dell'ultimo capitolo del Volume I *Shen yong yueyin shuo* 審用樂音說 (“Spiegazioni sull'uso attento delle note”):

樂之歌吹絲竹而審用樂音，則當精而不亂，確而不移。

In musica l'uso attento delle note per cantare e suonare gli **strumenti in seta e in bambù** dovrebbe portare alla precisione e non alla confusione, all'accuratezza e non all'esitazione.

Il riferimento a queste due classi di strumenti consente a Pereira di ridurre le distanze con il fruitore dell'opera. Se ci si interroga su quale ragione la scelta sia ricaduta proprio su queste due categorie, la risposta potrebbe essere fornita dall'estetica musicale cinese, che

concepisce la mescolanza (*huo* 和) di seta e bambù (*sizhu* 絲竹) come la realizzazione stessa dell'armonia (*he* 和) (Picard, 1998: 39).

Il richiamo alla realtà cinese, tuttavia, non si limita al mero ambito musicale. Nel capitolo *Yueyin shuo* 樂音說 (“Spiegazioni sulle note musicali”), per spiegare la differenza che intercorre tra tono e semitono, Pereira ritiene opportuno fare riferimento alle misure di lunghezza cinesi, in particolare al “piede” (*chi* 尺, che corrisponde a 33,3 cm circa), formato a sua volta da dieci “pollici” (*cun* 寸). Dal momento che il semitono rappresenta la metà della distanza del tono, Pereira replica la proporzione convertendola nelle misure cinesi, in modo tale che risulti più intelligibile per il fruitore dell'opera, cui viene dato un punto di riferimento:

故六音內，讀乏爲半音（非小於他音之半，亦非短於他音之半，乃高下一度之半也。譬之高下音一尺，此半音五寸之謂也）。

Per questa ragione, tra le sei note il *fa* si definisce mezzo suono (non è più piccolo della metà delle altre note, né più breve della metà delle altre note, ma la distanza tra le altezze è la metà. **Ad esempio, se [la distanza tra] le altezze è di un *chi*, questo mezzo suono è di cinque *cun***).

Si può constatare, inoltre, il tentativo da parte del gesuita di avvicinare la musica europea al contesto cinese anche tramite riferimenti più o meno espliciti al pensiero cinese. Già dalla consultazione dell'indice si può individuare il capitolo *Yi yong yueyin shuo* 易用樂音說 (“Spiegazioni sui mutamenti nell'uso delle note”), con il quale Pereira introduce il concetto di *mutatio* (“mutazione”), ovvero il passaggio da un esacordo all'altro per la realizzazione di melodie il cui *gamut* trascende quello dell'esacordo di partenza tramite una nota in comune tra i due esacordi, procedimento analogo al concetto moderno della modulazione. La denominazione di tale fenomeno nella traduzione in cinese di Pereira richiama nella mente del lettore modello il celebre *Yijing* 易經 (“Classico dei Mutamenti”) (Picard / Thoraval, 2014). Si segnala, al contempo, una quantomeno fortuita coincidenza circa due elementi in comune alle due opere: come alla base dello *Yijing* vi sono sessantaquattro esagrammi (*liushisi gua* 六十四卦), composti ciascuno da due trigrammi, così alla base del sistema di solmisazione vi sono gli esacordi e le sillabe *ut re mi fa sol la*. Infine, come le sei linee (*yao* 爻) che compongono gli esagrammi si leggono dal basso verso l'alto, così, nel sistema musicale, gli esacordi si leggono

dal basso verso l'alto, nonché pure dal basso verso l'alto si dispongono e si leggono le note sul pentagramma.

Quanto a riferimenti più impliciti al pensiero cinese, si riporta a titolo esemplificativo il seguente passaggio:

右所論三啟發，乃集合律呂之總器，啟閉聲音之門戶也，猶衆星之環繞於極而不淆其序焉。有此啟發，則凡樂之起於最高或起於至下，繼以何聲？止於何聲？其次序俱可預曉，且可令樂音不相間雜。各得其當然之條理矣！

I tre segni di partenza di cui si è discusso in precedenza mettono insieme la totalità degli strumenti delle altezze assolute e sono il percorso con cui le voci iniziano e finiscono, come il moto di tutti i pianeti che ruotano intorno al Polo Nord senza confondere il proprio ordine nel moto. Con questi segni di partenza tutta la musica inizia dalla nota più acuta oppure dalla nota più grave. Quale voce prosegue? Su quale voce si finisce? Si può sapere in anticipo tutta la sua sequenza e si può inoltre far sì che le note musicali non mescolino tra loro. Ogni nota ottiene il proprio **ordine naturale**!

La musica europea viene presentata come un sistema musicale che osserva un ordine naturale. Da un lato Pereira fa riferimento al concetto di *li* 理, “principio strutturante”, “ordinamento”, “ordine naturale” che assume diversi significati a seconda della scuola di pensiero: mentre nel Zhuangzi 莊子 è un principio naturale inerente alle cose, nella tradizione confuciana da Xunzi 荀子 viene conferito al termine una vera funzione strutturante e ordinatrice (Cheng, 2000: 214). È inoltre possibile rinvenire una corrispondenza totale o parziale tra le espressioni utilizzate nel LLZY e alcuni passaggi dei commentari *Sishu jizhu* 四書集註 (SSJZ) realizzati dal filosofo neoconfuciano di epoca Song Zhu Xi 朱熹, testi di riferimento per la formazione linguistico-culturale dei gesuiti a Macao nel XVI e XVII secolo. Supponendo che Pereira o eventuali assistenti abbiano consultato questo testo per prenderne ispirazione, le analogie in questione potrebbero essere interpretate come elementi di intertestualità. In riferimento all'espressione sopracitata, all'interno dei commentari si identifica la corrispondenza parziale *dangran zhi li* 當然之理 in numerose occorrenze, tanto nei commentari al *Lunyu* quanto al *Mengzi*, di cui si riportano alcuni esempi:

凡言道者，皆謂事物**當然之理**，人之所共由者也。(SSJZ, 1983: 52)⁴⁴

子曰：「朝聞道，夕死可矣。」道者，事物**當然之理**。(SSJZ, 1983: 71)⁴⁵

大則君臣父子，小則事物細微，其**當然之理**，無一不具於性分之內也。(SSJZ, 1983: 350)⁴⁶

Una corrispondenza totale è individuale nell'ordine naturale degli esacordi e l'ordine naturale che, secondo Mencio, si perde impercettibilmente nel momento in cui si antepone l'amore delle cose a quello delle persone:

其第二第三第四行俱循樂名序**當然之序**(LLZY, GGZB: f. 20)

是其愛物之心重且長，而仁民之心輕且短，失其**當然之序**而不自知也。(SSJZ, 1983: 210)⁴⁷

Il gesuita portoghese, infine, nel capitolo *Wuxian suo yong qifa shuo* 五線所用啓發說 (“Spiegazioni sui segni di partenza usati dalle cinque linee”) viene proposta un'analogia tra il percorso delle voci e il moto dei pianeti. Questa da un lato è indice di un avvicinamento di Pereira all'ambito astronomico (probabilmente grazie all'esperienza parallela presso il Dipartimento astronomico di corte), dall'altro la volontà di presentare la musica europea come una scienza che obbedisce a leggi matematiche.

右所論三啟發，乃集合律呂之總器，啟閉聲音之門戶也，**猶衆星之環繞於極而不淆其序焉**。

= “I tre segni di partenza di cui si è discusso in precedenza mettono insieme la totalità degli strumenti delle altezze assolute e sono il percorso con cui le voci iniziano e finiscono, **come il moto di tutti i pianeti che ruotano intorno al Polo Nord senza confondere il proprio ordine nel moto.**”

⁴⁴ Commentario al *Lunyu* 論語, cap. 1, *Xue er* 學而 (“Lo studio”).

<https://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihpc/hanji?@164^2029253281^807^^^60103001000500030001^92@@@635868344#top>

⁴⁵ Commentario al *Lunyu* 論語, cap. 4, *Liren* 里仁 (“La benevolenza del vicino”).

<https://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihpc/hanji?@164^2029253281^807^^^60103001000500040002^93@@@45237854#top>

⁴⁶ Commentario al *Mengzi* 孟子, cap. 13, *Jinxin zhangju shang* 盡心章句上. (“L'esaurimento della costituzione mentale, parte prima”).

<https://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihpc/hanji?@164^2029253281^807^^^5010300100060014^94@@@1258410574#top>

⁴⁷ Commentario al *Mengzi* 孟子, cap. 1, *Liang Hui Wang zhangju shang* 梁惠王章句上 (“Re Hui di Liang, parte prima”).

<https://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihpc/hanji?@164^2029253281^809^^^0103001000137^@@@2000637218#top>

D'altro canto, si ricorda come la metafora astronomica sia al contempo una strategia retorica utilizzata anche da Confucio per descrivere il *junzi* 君子, l'uomo di valore virtuoso che governa tramite l'eccellenza morale senza il ricorso a mezzi coercitivi:

子曰：「爲政以德，譬如北辰，居其所而衆星共之。」

Il Maestro disse: “Chi governa tramite l'eccellenza morale può essere paragonato alla stella polare, fissa al suo posto e tutte le stelle attorno che le rendono omaggio”.⁴⁸ (Trad. di Lippiello, 2003)

Leggendo tra le righe, si può individuare anche nel LLZY un'eventuale allusione alla sfera politica. Unita al particolare interesse dell'imperatore Kangxi per il neoconfucianesimo, funzionale al consolidamento della minoranza mancese al potere, si può intendere come la successiva compilazione del *Lǜli yuanyuan* 律曆淵源 prenda le mosse anche dalla motivazione politica di correggere le altezze dei *lǜli* 律呂.

Creazione della terminologia musicale

Come si è già potuto constatare nella sezione relativa all'analisi dei contenuti (1.3.5), per poter introdurre i concetti di base della terminologia musicale occidentale Pereira si trova in primo luogo di fronte alla necessità di creare una terminologia musicale finalizzata a veicolare tali concetti. La seguente tabella riassume la terminologia relativa alla teoria musicale occidentale presente nel Volume I del trattato, riportando nella prima colonna la nomenclatura del LLZY, nella seconda colonna la traduzione letterale del concetto, nella terza colonna il concetto della musica europea cui si fa riferimento e nella quarta tabella il termine cinese d'uso corrente utilizzato per designare il medesimo concetto. Nella prima colonna il simbolo “≠” viene utilizzato per designare l'antinomia tra due concetti inseriti nella stessa casella. I termini sinonimici risultano invece separati da una virgola.

Nomenclatura nel LLZY	Traduzione letterale	Significato	Termine d'uso corrente
單（樂），單舉之樂	“musica singola”	monofonia	單音音樂

⁴⁸ Lippiello, Tiziana. *Confucio: Dialoghi*. Torino: Einaudi, 2003: 10-11.

配合（之樂）	“musica combinata”	polifonia	複音音樂
樂圖	“figura musicale”	spartito, partitura	樂譜
（樂用）五線	“cinque linee usata in musica”	pentagramma	五譜線
線	“linea”	linea	線
≠	≠	≠	≠
空	“spazio”	spazio	間
樂音	“nota musicale”	nota	音符
形號	“formisigno”	segno, simbolo	記號
樂音高下之節	“misure per l'altezza delle note musicali”	altezza	音高
啓發	“[segno] di partenza”	chiave	譜號
剛啓發	“[segno] di partenza duro”	chiave di sol	高音譜號
中啓發	“[segno] di partenza mediano”	chiave di do	中音譜號
柔啓發	“[segno] di partenza molle”	chiave di fa	低音譜號
剛樂	“musica dura”	<i>modus durus</i>	硬六聲音階
≠	≠	(maggiore)	（大調）
柔樂	“musica molle”	≠ <i>modus mollis</i>	≠ 柔六聲音階
		(minore)	（小調） ⁴⁹
剛樂形號	“formisigno duro”	bequadro-diesis	還原號-升號
≠	≠	≠	≠
柔樂音形號	“formisigno molle”	bemolle	降號
輔立形號	“formisigno ausiliario”	alterazione	變音記號
六名，樂名	“[i] sei nomi”, “nomi musicali”	nomi delle note	音名
烏	“ut” (<i>wu</i>)	<i>ut</i>	C/do

⁴⁹ I termini d'uso corrente sono solo quelli in inseriti tra parentesi. La traduzione calco che li precede è tratta da Wang (2003: 84), ma è possibile rivenire una pluralità di espressioni non uniformi. Xie (2006: 54), ad esempio, riporta il binomio “*jianying*” *de yinjie* 「堅硬」的音階 e “*rouruan*” *de yinjie* 「柔軟」的音階.

勒	“re” (<i>le</i>)	<i>re</i>	D/re
鳴	“mi” (<i>ming</i>)	<i>mi</i>	E/mi
乏	“fa” (<i>fa</i>)	<i>fa</i>	F/fa
碩	“sol” (<i>shuo</i>)	<i>sol</i>	G/sol
拉	“la” (<i>la</i>)	<i>la</i>	A/la
全音 ≠ 半音	“suono intero” ≠ “semisuono”	tono ≠ semitono	全音 ≠ 半音
樂音相合 ≠ 樂音不相合	“(reciproca) consonanza tra le note musicali” ≠ “(reciproca) dissonanza tra le note musicali”	consonanza ≠ dissonanza	協和（音程） ≠ 不協和（音程）
樂音長短之度	“gradi per la durata delle note musicali”	durata	時值
上起 ≠ 下落	“salire” ≠ “scendere”	ascendente ≠ discendente	上行 ≠ 下行
挨次接連 ≠ 隔位，越位，隔 越	“collegato in successione” ≠ “con salto di posizioni, distante”	[moto] congiunto ≠ [moto] disgiunto	級進 ≠ 跳進
樂音易名	“mutamento del nome delle note musicali”	mutazione, modulazione	轉調，轉換
最高聲	“voce altissima”	<i>cantus</i>	女高音
高聲	“voce alta”	<i>altus</i>	女低音
中聲	“voce mediana”	<i>tenor</i>	男高音
下聲	“voce bassa”	<i>bassus</i>	男低音
讀音	“leggere le note”	solmisazione	唱名法

樂名序	“sequenza dei nomi delle note”	esacordo	六聲音階（體系）
掌中樂名序	“sequenza dei nomi delle note sul palmo della mano”	mano guidoniana	桂多（之）手

L’analisi della terminologia musicale cinese presente nel LLZY può essere effettuata a partire dalle categorie relative alla formazione del lessico nel cinese moderno ricavate dagli studi di Lippert (1979) e Masini (1993), con particolare riferimento alle seguenti sei categorie utilizzate anche da Gild-Bohne (2004: 566-7): prestiti fonetici (*phonemic loans*), prestiti semantici (*semantic loans*), prestiti grafici (*graphic loans*), prestiti di ritorno (*return loans*), forme ibride (*hybrids*) e neologismi (*neologisms*).

Dall’analisi della terminologia musicale coniata in cinese da Pereira emerge l’adozione di una macrostrategia comunicativa che si concretizza a livello delle microstrategie in una prevalente “traduzione descrittiva”: la nomenclatura creata è perlopiù priva di qualsiasi elemento culturospecifico della cultura di partenza che possa ostacolare la comprensione del lettore modello. Per questa ragione, ad esempio, il concetto della mano guidoniana non contiene più il riferimento al presunto ideatore, ma si presenta come una perifrasi in grado di dare una sintetica spiegazione sulla tecnica mnemonica in questione (*zhang zhong yueming xu* 掌中樂名序, “sequenza dei nomi delle note sul palmo della mano”). Anche la nozione di esacordo, la cui comprensione per un principiante non risulterebbe immediata, viene semplificata nella formula *yueming xu* 樂名序 (“sequenza dei nomi delle note”). Allo stesso modo, le quattro voci si svincolano dall’etimologia insita nella nomenclatura latina e l’enfasi viene posta sul registro vocale di ciascuna di esse: *zuigao sheng* 最高聲 (“voce altissima”), *gao sheng* 高聲 (“voce alta”), *zhong sheng* 中聲 (“voce mediana”) e *xia sheng* 下聲 (“voce bassa”). Il medesimo ragionamento può essere avanzato circa la traduzione del concetto latino di *clavis signata*, di cui ne viene esplicitata la funzione nel pentagramma (*qifa* 啓發, “[segno] di partenza”). La solmizzazione, termine che deriva dalle lettere *sol* e *mi*, viene riformulata in un’espressione più eloquente per il lettore modello che non ha dimestichezza con i nomi delle note; anche in questo caso, viene posta in primo piano l’applicazione del concetto: *du yin* 讀音 (“leggere le note”). Analogamente al caso precedente, viene reso più esplicito il concetto di *mutatio* attraverso la riformulazione *yueyin yi ming* 樂音易名 (“mutamento del nome delle note musicali”), con allusione al cambiamento nei nomi delle note con il passaggio da un

esacordo all'altro. Risulta “descrittiva” anche la traduzione di spartito con *yuetu* 樂圖 (“figura musicale”), che mette in risalto l'aspetto grafico. Si menziona infine *xinghao* 形號 (“formisigno”), usato tanto per designare un simbolo musicale di cui viene messa in evidenza la peculiare forma, come nel caso delle chiavi musicali o dei segni di alterazione, quanto per riferirsi alle caratteristiche delle note in base alla loro durata (*ba xinghao* 八形號, “[gli] otto formisigni”, ovvero i simboli relativi ai nomi delle note che si manifestano in otto forme diverse, spiegate nei dettagli nel volume secondo). I termini menzionati in questo paragrafo posso essere perlopiù riconducibili alla categoria di neologismi, con l'eccezione di *qifa* 啓發, “[segno] di partenza”, interpretabile piuttosto come un prestito semantico, dal momento che il termine esiste nel lessico tradizionale cinese, ma acquista in questo contesto un nuovo significato con riferimento alle chiavi musicali.

Un'ulteriore strategia di traduzione adottata da Pereira è quella del calco semantico a partire dalla nomenclatura originaria. È il caso, ad esempio di *banyin* 半音 (“semitono”), che si presenta come un neologismo. Si desidera segnalare che i termini *quanyin* 全音 e *banyin* 半音 sono rimasti nell'uso della terminologia cinese d'uso corrente.

Pur all'interno di una macrostrategia comunicativa, si segnala l'adozione del prestito fonetico, pur limitato ai soli nomi delle note, che vengono tradotti in cinese con un'approssimazione fonetica della pronuncia originaria: *wu* 烏 (*ut*), *le* 勒 (*re*), *ming* 鳴 (*mi*), *fa* 乏 (*fa*), *shuo* 碩 (*sol*), *la* 拉 (*la*). Picard (2014) sottolinea, tuttavia, la concezione prevalentemente orale della notazione pereiriana: laddove i sistemi di notazione cinese privilegiano l'uso di caratteri con un'economia nel numero di tratti e con grafie differenziate, sembra che la sinizzazione delle note musicali operata da Pereira si sia concentrata sull'aspetto fonetico, trascurando i rischi correlati alla scelta dei caratteri *wu* 烏 e *ming* 鳴, che presentano una grafia simile, nonché un elevato numero di tratti. Questi elementi potrebbero pertanto pregiudicare la praticità della notazione musicale proposta.

2. LLZY: proposta di traduzione del Volume I

Segue nelle prossime pagine la proposta di traduzione del Volume I del LLZY. La trascrizione del testo cinese viene presentata nella pagina di sinistra, mentre la traduzione in italiano è nella pagina di destra.

Ad eccezione della riproduzione della mano guidoniana, realizzata dall'autore a partire dall'edizione *Siku quanshu cunmu congshu* 四庫全書存目叢書 (SKQS),⁵⁰ le tavole musicali contenute in questo capitolo sono tratte dalla versione in *baihua* (Chen / Lin, 2022: 13-37, d'ora in poi BH) e modificate laddove necessario per sostituire i caratteri cinesi con la relativa traduzione in italiano.

La trascrizione del testo cinese è stata effettuata dall'edizione *Gugong zhenben congkan* 故宮珍本叢刊 (d'ora in poi GGZB),⁵¹ in seguito confrontata con il testo dell'edizione SKQS. Dal confronto delle due versioni, sono state segnalate le variazioni nelle note a piè pagina del testo cinese, dove sono state altresì indicate le varianti grafiche dei caratteri presenti nell'edizione GGZB che divergono dalle relative forme d'uso corrente.

Salvo diversa indicazione, i segni di interpunzione sono stati inseriti in conformità con l'interpretazione di Chen e Lin (2022). Per agevolare la lettura, a differenza del testo originale e della versione BH, tanto il testo cinese quanto il testo italiano sono stati suddivisi in paragrafi sulla base del contenuto presentato.

⁵⁰ “Lülü zuanyao” 律呂纂要 [Compendio sulle altezze assolute]. *Siku quanshu cunmu congshu* 四庫全書存目叢書 [Serie di libri elencati e descritti nel catalogo di “Tutti gli Scritti dei Quattro Repositori”]. Jinan, Qilu shushe 齊魯書社 [Qilu Press], 1997, *jingbu* 經部, vol. 185, ff. 803-819.

<https://archive.org/details/siku-cunmu/%E5%9B%9B%E5%BA%AB%E5%85%A8%E6%9B%B8%E5%AD%98%E7%9B%AE%E5%8F%A2%E6%9B%B8.%E7%B6%93%E9%83%A8.%E7%AC%AC185%E5%86%8A/page/n807/mode/2up?view=th eater>

⁵¹ “Lülü zuanyao” 律呂纂要 [Compendio sulle altezze assolute]. *Gugong zhenben congkan* 故宮珍本叢刊 [Serie di libri preziosi del Palazzo Imperiale]. Haikou, Hainan chubanshe 海南出版社 [Hainan Publishing House], 2000, p. 339-55.

律呂纂要上編目錄

樂用五線說

五線所用啓發說

四聲說

剛柔樂說

樂音說

排樂音說

乏半音說

樂音合不合說

樂名序說

掌中樂名序說

讀音條例說

易用樂音說

審用樂音說

Compendio sulle altezze assolute (Volume I) - Indice

- Sulle cinque linee usate in musica
- Sui segni di partenza usati dalle cinque linee
- Sulle quattro voci
- Sulla musica dura e molle
- Sulle note musicali
- Sulla disposizione delle note musicali
- Sul semisuono *fa*
- Sulle note consonanti e dissonanti
- Sulle sequenze dei nomi delle note
- Sulle sequenze dei nomi delle note sul palmo della mano
- Sulle regole di lettura delle note
- Sui mutamenti nell'uso delle note
- Sull'uso attento delle note

律呂纂要上篇

律呂之爲樂也。有二：一曰奇，單也，一曰偶，配合也⁵²。

所謂單者，非謂一人之聲一器之音也。當衆⁵³器齊奏之時，其所發之音，高下長短彼此相同，此之謂單。

所謂配合者，當衆器齊奏之時，其所發之音，高下長短，雖各不同，然其音節自相脗⁵⁴合浹洽聽之和美，此所謂配合音聲矣。

蓋⁵⁵配合之樂，實能兼該單舉之樂，而單舉之樂，則不能兼該配合之樂也。欲知此二種律呂之樂，先須究其二要。二要者，何？⁵⁶乃聲音高下之節與長短之度也。其分別聲音高下之節與長短度之形號，各有數條。欲分高下之節，則用五線⁵⁷與聲音之六名等號。欲分長短之度，則用八形號與三遲速⁵⁸等號。其諸形號一一詳論於後。

又凡奏樂之時，若不預知聲音之高下啓發⁵⁹，則不知繼續高下當作何等矣。故因辨聲音高下，更定爲三啓發。樂未奏之先，於三啓發內，用一啓發書於五線之首，俾奏樂者如此一樂之首音則樂之究，竟無不明矣。

⁵² Diversamente dall'interpretazione di Gild (2012), si interpreta la struttura grammaticale parallela secondo lo schema “奇[SN₁]，單[SN₂]也。偶[SN₁]，配合[SN₂]也。”。

⁵³ Il carattere 衆 è la variante grafica (*yiti* 異體) di 眾.

⁵⁴ Il carattere 脗 è la variante ortografica di 吻.

⁵⁵ SKQS: si utilizza in questo passaggio la variante ortografica 蓋.

⁵⁶ Ricorrente struttura utilizzata da Pereira per formulare una domanda: “(...)者，何？”。

⁵⁷ Il carattere 線 è la variante grafica di 綫.

⁵⁸ SKQS: il testo originale riporta 遲疾, ma l'ultimo carattere è stato cancellato e sostituito con 速, da cui 遲速.

⁵⁹ SKQS: ad ogni occorrenza di 啓發 si utilizza con coerenza per il primo carattere la variante grafica 啟.

Compendio sulle altezze assolute⁶⁰ – Volume I

Con le altezze assolute si crea musica. Ci sono due tipi: dispari⁶¹, ovvero singola⁶², e pari, ovvero combinata.

La [musica] cosiddetta singola non è la voce di un solo individuo o le note di un solo strumento. Quando più strumenti suonano insieme e le note emesse da questi sono tra loro eguali in altezza e durata, questo viene definito [musica] singola.

Quanto alla cosiddetta [musica] combinata, quando più strumenti suonano insieme, le note da questi emesse, anche se non sono eguali in altezza e durata, hanno misure tra loro corrispondenti, impregnano l'ascolto e sono armoniose; questo è ciò che viene definito musica combinata.

Probabilmente la musica combinata può in realtà comprendere al contempo anche la musica singola, mentre la musica singola non può comprendere al contempo anche la musica combinata. Se si desidera conoscere la musica di questi due tipi di altezze assolute è anzitutto necessario conoscerne i due elementi fondamentali. Quanto ai due elementi fondamentali, quali sono? Le misure dell'altezza delle note e i gradi della durata⁶³. I formisigni per le misure delle altezze delle note e i gradi della durata hanno ciascuno diversi tipi. Se si desidera distinguere le misure per l'altezza, si usano cinque linee, i sei nomi delle note e altri formisigni. Se si desidera distinguere i gradi della durata, si usano gli otto formisigni, tre segni di velocità⁶⁴ e altri formisigni. In seguito, tutti questi formisigni verranno discussi nei dettagli uno per uno.

In genere, al momento dell'esecuzione, inoltre, se non si conosce in anticipo un segno di partenza⁶⁵ per l'altezza delle note, non si sa come si dovrebbero eseguire le altezze che seguono. Pertanto, vengono stabiliti tre segni di partenza per distinguere l'altezza delle note. Prima dell'esecuzione, uno dei tre segni di partenza viene scritto all'inizio delle cinque linee⁶⁶, in modo tale che per l'esecutore non possa non essere chiaro che la nota d'inizio del brano è coerente fino alla fine!

⁶⁰ Nella tradizione musicale cinese, le dodici “altezze assolute” (*lǜlǚ* 律呂) indicano in origine le dodici “cane sonore” di riferimento dalle lunghezze proporzionali che determinano ciascuna un'altezza assoluta. Con il termine ci si riferisce in seguito alle dodici altezze assolute generate da una serie di intervalli di Quinta giusta secondo un rapporto di 3:2, sulla cui base si accordano gli altri strumenti (cfr. 1.3.5).

⁶¹ Pereira si ispira alla tradizionale ripartizione dei *lǜlǚ* 律呂 in due categorie: da un lato, *ji* 奇 (“dispari”), ovvero *yang* 陽; dall'altro, *ou* 偶 (“pari”), ovvero *yin* 陰 (cfr. 1.3.5).

⁶² Con “singola” e “combinata” ci si riferisce rispettivamente alla monofonia, ovvero la realizzazione di una singola linea melodica priva di accompagnamento armonico, e alla polifonia, che prevede invece la combinazione di due o più voci.


⁶³ Con “gradi della durata” ci si riferisce ai valori delle note.


⁶⁴ I “gradi della durata” e i “segni di velocità” (indicazioni di agogica) saranno oggetto di discussione del secondo volume.

⁶⁵ “Segno di partenza” è l'espressione utilizzata in riferimento alla chiave musicale.

⁶⁶ “Cinque linee”, ovvero il pentagramma.

樂用五線說

排樂音須用五線。少則不足以排四聲之八音。多亦無用。是以製五線爲法。於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⁶⁷如用此五線，一覽即分第三線爲中。若使用十一線，如下，



欲分第六或中線，必須著意尋數，難於一覽即得。

譬如，有五數，如下，

.....

則易得三數爲中。若有十五數，如下，

.....

則不能驟得在中之數，必費尋數之力。所以，用五線爲得其中也。

若五線上下別有當加之音，則於其上或下排音之位界一段線，如下，



以排之。

⁶⁷ Si segnala una peculiare struttura usata da Pereira per formulare una domanda e introdurre la relativa risposta: “何？則.....”.

Sulle cinque linee usate in musica⁶⁸

Per mettere in ordine le note musicali è necessario usare cinque linee.



Meno di cinque non sarebbero sufficienti per disporre le otto note delle quattro voci, mentre più di cinque non sarebbero utili. Per questo motivo, sono state create le cinque linee come sistema. Su ogni linea e su ogni spazio si dispone una nota e in questo modo si riescono a esaurire tutte le otto note. Se non si usano le linee e gli spazi, ma una linea per ogni nota, il numero di linee diventerebbe eccessivo e, al contrario, troppe linee creerebbero confusione e risulterebbero un ostacolo alla lettura!

Per quale ragione? Se si usano queste cinque linee



, con un solo sguardo si riesce a separare la terza linea come centro. Se si usano invece undici linee, come di seguito,



volendo individuare la sesta linea, ovvero la linea centrale, occorre sforzarsi e concentrarsi per cercarla ed è difficile trovarla a prima vista.

Ad esempio, se ci sono cinque punti, come di seguito,

.....

è facile prendere il terzo come centro. Se ci sono invece quindici punti, come di seguito,

.....

non si riesce a ottenere rapidamente il punto centrale e la ricerca del punto richiede uno sforzo; pertanto, si usano cinque linee in modo tale che si possa individuare il centro.

Se ci sono altre note che dovrebbero essere aggiunte sopra o sotto le cinque linee, per disporle si traccia una piccola linea sulla posizione della nota sopra o sotto le cinque linee, come di seguito.




⁶⁸ Perifrasi con chiaro riferimento al “pentagramma” o “rigo musicale”, elemento base del sistema di notazione musicale europeo.

五線所用啟發說⁶⁹

啟發者，乃包括，樂音自始至終，高下之形號也。其啟發有三。第一曰剛啟發，其形號，如下



以其包括者俱係喜樂之剛音，故名曰剛。此啟發則書於五線之首線及次線，然書於首線者少，次線者多（數五線時，以下線爲首，上數之）。此啟發  不書於他線，而必書於首線次線者。以樂中所用八音，如下



必欲盡排於五線故也。

此啟發遇最高聲用之。最高聲之音，上多而下少。若不書此啟發與首線次線，而書於第三線，如下



則聲音排上越出五線之外者多，而下二線爲無用矣。書此於首線次線，將其所屬衆音自首線次線排之，則或上或下無不括盡。若五線之上或其下別有軼出之音，如下



於第五線之上，或如下



首線之下，界倩一短線即足⁷⁰，而觀者亦不至混亂矣。

⁶⁹ GGZB: in riferimento al lemma *qifa* 啟發, diversamente dall'introduzione al LLZY (pp. 1-2), dove si attesta l'uso del carattere 啟, si segnala in questo capitolo l'uso della variante grafica 啟. La variazione grafica non si riscontra invece nella versione SKQS, in cui si utilizza sempre con coerenza l'allografo 啟.


⁷⁰ GGZB presenta l'espressione 於首線之下界倩一短線即足. SKQS riporta invece 於首線之下界一短線即足, ma tra i caratteri *jie* 界 e *yi* 一 sono presenti a lato dei segni annotazione, grazie ai quali si può dare una spiegazione all'introduzione del carattere *qian* 倩 nella seconda versione.

Sui segni di partenza usati dalle cinque linee⁷¹

Quanto ai segni di partenza, consistono nei formisegni per l'altezza delle note dall'inizio alla fine. Questi segni di partenza sono tre. Il primo è il "segno di partenza duro" e il suo formisigno è come segue:



Dal momento che tutto ciò che comprende è legato ai suoni duri dell'allegria e del piacere, il segno di partenza viene chiamato "duro". Questo segno di partenza si scrive sulla prima e sulla seconda delle cinque linee, ma si scrive poche volte sulla prima linea e maggiormente sulla seconda (quando si contano le cinque linee, si prende la linea inferiore come prima linea e si

conta risalendo verso l'alto). Questo segno di partenza  non si può scrivere su altre linee, ma si deve scrivere sulla prima o sulla seconda linea, poiché si desidera senz'altro disporre sulle cinque linee tutte le otto note usate in musica⁷², come di seguito:



Questo segno di partenza si utilizza quando si incontra la voce altissima. Le note della voce altissima sono perlopiù alte e poche volte basse. Se non si scrive questo segno di partenza sulla prima o sulla seconda linea, ma sulla terza linea, come di seguito,



le note disposte in ordine ascendente oltrepassano di gran lunga le cinque linee, mentre le prime due linee rimangono senza utilità! Scrivendo questa chiave sulla prima o sulla seconda linea, tutte le note che le appartengono vengono disposte a partire dalla prima o dalla seconda linea, allora sopra o sotto non c'è nulla che non comprenda. Se vi sono altre note che oltrepassano le cinque linee sopra o sotto, sopra la quinta linea, come di seguito:



oppure sotto la prima linea, come di seguito



è sufficiente tracciare un trattino e il lettore non arriverà nemmeno a confondersi!

⁷¹ Perifrasi che si riferisce alle "chiavi musicali", simboli con la funzione di fissare la posizione delle note.

⁷² Si segnala in questo passaggio un discostamento dalla versione BH (2022: 14), dove *yue* 樂 viene interpretato come *yuequ* 樂曲 ("brano"). Essendo ammissibile il riferimento alla totalità delle note del sistema musicale, si intende *yue* in senso generico.

第二曰中啟發。其形號如下

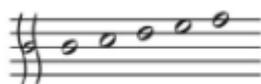


剛樂柔樂俱用之。其包括之音無甚高下者，用於高聲中聲者多，最高聲下聲者少。以四聲俱可用，故又名曰合性啟發。此啟發即用於高聲中聲，又可用於最高下者。何？以最高下內俱有中音故也。

用此啟發於高聲，則，如下



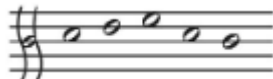
書於五線之次線，或如下



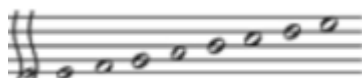
書於第三線。用此啟發於中聲，則，如下



書於第四線，或如下



書於第三線。用此啟發於最高，則，如下



書於首線。用此啟發於下⁷³，則，如下



書於第四線。

第三曰柔啟發。其形號如下



⁷³ SKQS: in riferimento alla “voce bassa”, ad ogni occorrenza è presente anche il carattere 聲. In questo passaggio, ad esempio, si rinviene “用此啟發於下聲”.

Il secondo si chiama segno di partenza mediano. Il suo formisigno è come segue:

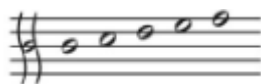


Sia la musica dura sia la musica molle⁷⁴ lo usano. Le note che comprende non sono troppo acute o gravi; si utilizza perlopiù per la voce alta e la voce mediana, [mentre] di rado per la voce altissima e la voce bassa. Dal momento che può essere usato da tutte e quattro le voci, è chiamato anche segno di partenza dal carattere armonioso. Questo segno di partenza può essere usato sia per la voce alta e la voce mediana, sia per la voce altissima e la voce bassa. Per quale ragione? Perché tanto nella voce altissima quanto nella voce bassa si trovano tutte le note mediane.

Quando si usa questo segno di partenza per la voce alta, si scrive sulla seconda delle cinque linee, come di seguito:



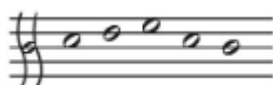
Oppure sulla terza linea, come di seguito:



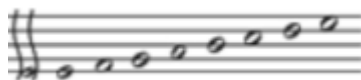
Quando questo segno di partenza si usa per la voce mediana, si scrive sulla quarta linea, come di seguito:



Oppure sulla terza linea, come di seguito:



Quando questo segno di partenza si usa per la voce altissima, si scrive sulla prima linea, come di seguito:



Quando questo segno di partenza si usa per la voce bassa, si scrive sulla quarta linea, come di seguito:

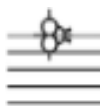


Il terzo si chiama segno di partenza molle. Il suo formisigno è come segue:



⁷⁴ Con la dicotomia “duro” e “molle” ci si riferisce a diversi modi musicali (cfr. 1.3.5).

以其包括者俱係悲怨類之柔音，故名曰柔。此啟發止用於下。亦如首啟發之止用於最高也。以其止用於下，故其形號如下





書於第五線，或如下



書於第四線。如是，則下聲自上而下之衆音俱可盡於五線中矣。其下聲上起之音自啟發之位排上者。雖有數項，卻非常用者也。

右所論三啟發，乃集合律呂之總器，啟閉聲音之門戶也，猶衆星之環繞於極⁷⁵而不淆其序焉。有此啟發，則凡樂之起於最高或起於至下，繼以何聲？止於何聲？其次序俱可預曉，且可令樂音不相間雜⁷⁶。各得其當然之條理矣！

第一啟發之如此  形號，乃更定律呂人姓之首字也。此西洋深通律呂，令一切樂俱得易成，故後人以其姓之首字爲第一啟發之形號，以示樂律之興由此人云。

第二啟發之如  此形號，作梯形者，蓋梯者所用升⁷⁷降之器也。此啟發在第一啟發第三啟發之中，又適在七樂名序之中。上接第一，下合第三，剛柔所屬之衆⁷⁸無不可用。以此爲升降之階，故作梯形焉。

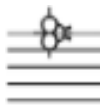
⁷⁵ SKQS: questa frase presenta alcuni caratteri in più: “猶衆星之環繞於南北之極而不淆其序焉” (p. 805)

⁷⁶ SKQS: è presente una leggera variazione nel carattere finale della frase: “可令樂音不相間錯”. Si segnala inoltre la presenza di un’annotazione accanto al carattere 錯, che probabilmente ha portato alla variazione in essere.

⁷⁷ SKQS riporta il binomio 登降 anziché 升降. Accanto alla prima occorrenza è presente l’annotazione “升” accanto a destra del carattere 登.

⁷⁸ SKQS: “衆音”.

Tutto ciò che comprende sono suoni molli legati alla sofferenza e al lamento, perciò viene chiamato molle. Questo segno di partenza si usa solo per la voce bassa, così come il primo segno di partenza si usa solo per la voce altissima. Poiché si usa solo per la voce bassa, il suo formisigno è scritto sulla quinta linea, come segue:





oppure, scritto sulla quarta linea, come segue:




Se scritto in questo modo, tutte le note della voce bassa dall'alto al basso possono trovarsi sulle cinque linee! Le note di inizio della voce bassa si dispongono in ordine ascendente dalla posizione del segno di partenza. Anche se vi sono più opzioni, questo [segno di partenza] non è d'uso comune.


I tre segni di partenza di cui si è discusso in precedenza mettono insieme la totalità degli strumenti delle altezze assolute e sono il percorso con cui le voci iniziano e finiscono, come il moto di tutti i pianeti che ruotano intorno al Polo Nord senza confondere il proprio ordine nel moto. Con questi segni di partenza tutta la musica inizia dalla nota più acuta oppure dalla nota più grave. Quale voce prosegue? Su quale voce si finisce? Si può sapere in anticipo tutta la sua sequenza e si può inoltre far sì che le note musicali non si mescolino tra loro. Ogni nota ottiene il proprio ordine naturale!⁷⁹

Per quanto riguarda il primo segno di partenza, con questo formisigno , si tratta quindi della prima lettera del cognome di colui che ha rinnovato le altezze assolute. Questo profondo conoscitore delle altezze assolute in Occidente ha fatto sì che tutta la musica potesse essere completata con facilità. Per questo motivo, i posterì hanno preso la prima lettera del suo cognome come segno della figura del primo segno di partenza per mostrare che la prosperità della musica c'è stata grazie a questo individuo.

Il secondo segno di partenza, con questo formisigno , è a forma di scala poiché la scala è un utensile usato per salire e per scendere. Questo segno di partenza si trova tra il primo e il terzo segno di partenza e sta proprio nel mezzo delle sequenze dei nomi delle note. Sopra si lega al primo segno di partenza e sotto si unisce al terzo segno di partenza; non vi sono note della musica dura e molle che non si possano usare. Poiché [il segno di partenza] viene usato come gradini per salire e scendere, ha la forma di una scala.

⁷⁹ Il riferimento all'ordine naturale che connota il sistema musicale è interpretabile come un'allusione al concetto di *li* 理, "principio strutturante" e "ordine naturale". È infatti possibile rinvenire una corrispondenza totale o parziale tra le espressioni utilizzate nel LLZY e alcuni passaggi dei commentari ai *Dialoghi* (*Lunyu* 論語) e al *Mencio* (*Mengzi* 孟子) realizzati dal filosofo neoconfuciano di epoca Song Zhu Xi 朱熹 (cfr. 1.3.6).

第三啟發如此  形號，於一線二圈後作半環形者。以第三啟發在他啟發之後，包括衆音，即如半環之包括一線二圈也。

Il terzo segno di partenza, con questo formisigno , è formato da due cerchi su una linea a cui viene aggiunto un semianello. Dal momento che il terzo segno di partenza viene dopo gli altri segni di partenza, comprende tutte le note, come il semianello comprende i due cerchi su una linea.

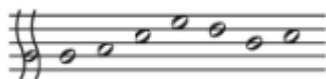
四聲說

音聲⁸⁰雖多不同，然祇分四等。一謂最高⁸¹，一謂高聲，一謂中聲，一謂下聲也⁸²。

最高者，孩童之聲也⁸³。衆聲中惟此最高，而直起上下越位者⁸⁴至⁸⁵少，善⁸⁶接連如下

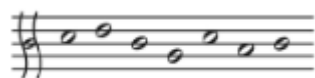


高者，少年之聲也⁸⁷。此聲與最高相近，故上下越位者⁸⁸亦少，多接連如下



然其接連終不及最高，故聲⁸⁹與最高同奏值其一上一下之間，則此聲必爲最高聲所抑而不足聽矣，故遇此等，則高聲止而不作。

中聲者，較高稍羸。高變，則成此聲。此聲在高下[聲]之間如下



⁸⁰ SKQS: si riesce a leggere l'originale espressione 八聲, probabile riferimento al sistema diatonico delle otto note (compreso *si* naturale e *si* bemolle); il primo carattere è stato poi cancellato e corretto a lato con 音聲, da cui l'espressione 音聲.

⁸¹ SKQS: si legge 最高聲. L'ultimo carattere sembra essere stato omissso in GGZB, analogamente alle occorrenze della "voce bassa" nel capitolo precedente.

⁸² Le quattro occorrenze del carattere 謂 non compaiono nel testo originale in SKQS (一最高聲, 一高聲, 一中聲, 一下聲), ma, come si può evincere dalla diversa grafia, sono state evidentemente aggiunte a lato in forma di nota da un revisore.

⁸³ SKQS: il testo originale riportava: 最高者, 十六歲以下孩童之聲也. L'espressione 十六歲以下 è stata sbarrata, ragione per cui non si rinviene nella versione contenuta in GGZB.

⁸⁴ Si segnala la variante 上下凌躡者 riportata da SKQS.

⁸⁵ SKQS: il carattere originale, presumibilmente 級, è stato cancellato e corretto a lato con 至.

⁸⁶ SKQS: il carattere originale era 多, che è stato cancellato e corretto a lato con 善.

⁸⁷ SKQS: il testo originale riportava: 高者, 十六歲以上少年之聲也. L'espressione 十六歲以上 è stata sbarrata, ragione per cui non si rinviene nella versione contenuta in GGZB.

⁸⁸ In coerenza con il paragrafo precedente, SKQS riporta 上下凌躡者

⁸⁹ SKQS: nel testo originale è stato cancellato il carattere che precede 聲. Dalla grafia potrebbe trattarsi di 凡, che porterebbe all'interpretazione di "tutte le voci".

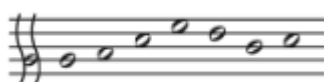
Sulle quattro voci

Anche se in musica vi sono numerose voci diverse, si suddividono solo in quattro categorie: voce altissima, voce alta, voce mediana e voce bassa⁹⁰.

La voce altissima è quella dei bambini. Tra tutte le voci questa è la più alta, ma è quella che meno effettua salti minimali tra altezze acute e gravi ed è abile a collegare [note] consecutive, come segue:

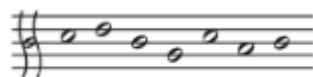


La voce alta è la voce dei giovani. Questa voce è vicina alla voce altissima, perciò anch'essa effettua pochi salti tra altezze acute e gravi, perlopiù collega [note] consecutive, come segue,



Ma i suoi collegamenti non raggiungono quelli della voce altissima; perciò, quando [tutte le voci] cantano insieme alla voce altissima, se si trovano una sopra e una sotto [nelle cinque linee], questa voce⁹¹ viene repressa dalla voce altissima e non si riesce a sentirla! Quindi, se si riscontra questa situazione, la voce alta si ferma e non canta.

Quanto alla voce mediana, è un po' più grossa della voce alta. Se la voce alta cambia, si ottiene questa voce. Questa voce si trova a metà tra la voce alta e la voce bassa, come segue:

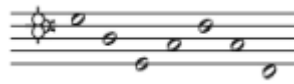


⁹⁰ Le quattro voci sono rispettivamente *cantus*, *altus*, *tenor* e *bassus* (cfr. 1.3.5).

⁹¹ Il riferimento è alla voce alta.

Effettua pochi salti di altezze, non sale e scende molte volte, perciò è chiamata voce mediana. Quando questa voce canta insieme alle altre voci, riesce a far sì che le altre voci non perdano e non sbagliano la loro nota originaria, creando musica in armonia. Generalmente la voce altissima e la voce alta molte volte cambiano e diventano voce mediana, mentre poche volte diventano voce bassa. Poiché prevale la voce mediana, questa voce è anche chiamata voce dal carattere armonioso⁹⁴.

La voce bassa è la voce degli anziani. Se le tre voci precedenti cambiassero completamente e diventassero grosse, si otterrebbe questa voce. Nella musica combinata⁹⁵ tutte le voci cantano basandosi su questa voce; perciò, questa voce costituisce un fondamento per tutte le voci. Questa voce ha frequenti salti di altezze e pochi collegamenti di note consecutive, salta dall'alto verso il basso o dal basso verso l'alto, come mostrato dalla seguente immagine.



⁹⁴ Probabile riformulazione da Kircher: “nō solum, quia elegantiores.cum cantu consonantias habet; verum etiam, quia totius harmoniae ambitum & limites tenet, extra quos infra.supraque erumpere eas non permittit” (MU, *Liber V*: f. 218).

⁹⁵“Musica combinata” è il termine con cui Pereira si riferisce alla musica polifonica, presentata nell'introduzione al LLZY.

剛柔樂說

常樂不出剛柔二者。剛樂爲宴會喜樂征獵，奮發之用而作也。其形號如下

□⁹⁶

剛樂雖屬第一啓發，然精習樂律者於第二啓發第三啓發用此□剛樂形號亦可以抒寫喜樂奮發之音。

柔樂爲哀歎悲怨，窈窕雅麗之用而作也。其形號如下

6

柔樂雖屬第三啓發，然於第一啓發、第二啓發用此6柔樂形號亦可以抒寫悲怨雅麗等音矣。

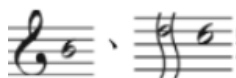
啓發說條內，以第一啓發屬剛樂，第三啓發屬柔樂，第二啓發則謂⁹⁷剛柔二樂俱可用，故剛樂用第一啓發，係其所屬，故止書第一啓發形號，不必書此□剛樂形號。柔樂用第三啓發，亦係其所屬，故止書第三啓發形號，不必書此6柔樂形號。

剛樂用第二啓發或第三啓發，以非其所屬，則必於所用啓發形號後更書剛樂形號後更書剛樂形號，俾人見此



形號，將所用啓發之音配合剛樂之性奏之。

柔樂用第一啓發或第二啓發，亦以非其所屬，必於所用啓發形號後書柔樂形號，俾人見此形號



將所用啓發之音配合柔樂之性奏之。


⁹⁶ SKQS: il segno della musica nel testo originale appare come una sorta di bequadro (□), affiancato da un'annotazione a destra che riporta un quadrato. Nelle successive occorrenze delle rappresentazioni grafiche del segno della musica dura, se non è presente l'annotazione a destra in prossimità del simbolo, si possono osservare segni di cancellazione dei lati sporgenti.

⁹⁷ Di fronte all'ambiguità data dalla presenza in questo passaggio del carattere 謂, lo si interpreta come preceduto da un 所 sottinteso (cfr. Prefazione al LLZY 所謂單者,; 所謂配合者,). Si riporta l'interpretazione della versione BH: “第二啓發則認爲剛性、柔性樂都可用” (Chen / Lin, 2022: 16).

Sulla musica dura e molle


Solitamente la musica non va oltre due tipi: dura e molle. La musica dura è composta per banchetti, momenti di allegria, campagne militari e battute di caccia con la funzione di entusiasmare. Il suo formisigno è come segue:





Anche se la musica dura appartiene al primo segno di partenza, l'assuefatto esperto di altezze assolute usando questo formisigno  della musica dura anche nel secondo e nel terzo segno di partenza può esprimere per iscritto le note allegre ed entusiasmanti.

La musica molle è composta per il dolore, il lamento, la malinconia e l'amarrezza, con la funzione di [trasmettere] delicatezza ed eleganza. Il suo formisigno è come segue:



Anche se la musica molle appartiene al terzo segno di partenza, si può usare questo formisigno  della musica molle sul primo e sul secondo segno di partenza per esprimere per iscritto le note della sofferenza, dell'amarrezza e dell'eleganza!

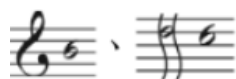
Nelle spiegazioni delle regole dei segni di partenza, il primo segno di partenza appartiene alla musica dura, il terzo segno di partenza appartiene alla musica molle, mentre il secondo segno di partenza può essere utilizzato per entrambi i tipi cosiddetti musica dura e molle. Per questa ragione, la musica dura usa il primo segno di partenza ed è legata a questa sua tipologia; si scrive quindi solo il formisigno del primo segno di partenza, non serve scrivere questo formisigno  della musica dura. La musica molle usa il terzo segno di partenza ed è anch'essa legata a questa sua tipologia; si scrive quindi solo il formisigno del terzo segno di partenza e non serve scrivere questo formisigno  della musica molle.

Se la musica dura usa il secondo o il terzo segno di partenza, poiché non sono della sua tipologia, si deve scrivere il formisigno della musica dura dopo il formisigno del segno di partenza utilizzato, in modo tale che chi vede questi formisigni



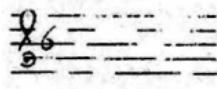
suoni le note usate dal segno di partenza in conformità con la natura della musica dura.

Se la musica molle usa il primo o il secondo segno di partenza, poiché anch'essi non sono della sua tipologia, si deve scrivere il formisigno della musica molle dopo il formisigno del segno di partenza utilizzato, in modo tale che chi vede questi formisigni



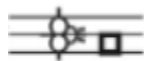
suoni le note usate dal segno di partenza in conformità con la natura della musica molle.

若柔樂怨歎音內欲參奏剛樂喜樂之音，則如下



於第一啓發後書柔樂形號。

剛樂喜樂內欲參奏柔樂怨歎之音，則如下



於第三啓發後書剛樂形號。

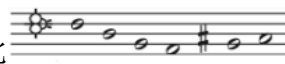
又正奏剛樂中間，忽欲雜入柔樂一音，則於聲音之形號前添書此



柔

樂形號，以曉示樂工。

正奏柔樂中間，忽欲雜入柔樂一音，則於聲音之形號前添書此

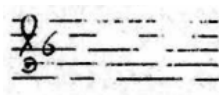


輔

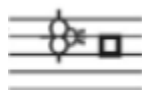
立形號（凡音遇此 \sharp 形號即上起半音，故曰輔立形號），以曉示樂工。然非嫻於律呂精於作樂之人，斷不能酌配剛柔二樂之音，層見疊出使之和美絕倫也。

剛樂形號如下 \square 者象剛樂強毅之性，而方其形號也。柔樂形號如下 \circ 者象柔樂流動之性，而圓其形號也。

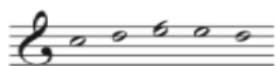
Se tra le note dell'amarezza e del lamento della musica molle si desidera includere l'esecuzione delle note dell'allegria e del piacere della musica dura, si scrive il formisigno della musica molle dopo il primo segno di partenza, come di seguito:



Se tra le note dell'allegria e del piacere della musica dura si desidera includere l'esecuzione delle note dell'amarezza e del lamento della musica molle, si scrive il formisigno della musica molle dopo il terzo segno di partenza, come di seguito:

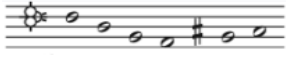




Inoltre, se mentre si sta eseguendo musica dura si desidera frammischiare all'improvviso una nota della musica molle, allora davanti al formisigno della nota si aggiunge questo formisigno



della musica molle per farlo comprendere al musicista.

Se mentre si sta eseguendo la musica molle si desidera frammischiare all'improvviso una nota della musica dura, allora davanti al formisigno della nota si aggiunge questo formisigno

ausiliario  (tutte le note incontrano questo simbolo # che indica l'innalzamento di un semitono, perciò viene chiamato formisigno ausiliario) per farlo comprendere al musicista. Tuttavia, chi non è esperto nelle altezze assolute e abile a comporre musica non può assolutamente ponderare la combinazione dei due tipi di musica dura e molle, facendole emergere di continuo, strato dopo strato, armoniose, affascinanti e senza termini di paragone.

Il formisigno della musica dura, come segue , è a forma di quadrato, raffigurante la natura forte e risoluta della musica dura. Il formisigno della musica molle, come segue , è a forma rotonda, raffigurante la natura scorrevole della musica molle.

樂音說

樂音者，樂之種種高下粗細之音聲也。奏樂時，無論起於何音，或自下上讀或自上下讀，其自然運貫者止有八音。第八音者，隔八相生決定與首音合，又九音之合於第二音，十音之合於第三音亦如之。

凡樂之衆調皆括於八音，故音有八音。雖有八，然音之名止於六。首曰烏，次曰勒，三曰鳴，四曰乏，五曰塑，六曰拉。讀此六音時，自下所書烏字起上至勒鳴乏塑拉云

拉

塑

乏

鳴

勒

烏

此六音內，自烏上起至勒爲一全音。勒上起者，同烏亦爲全音。鳴上起者，同勒亦爲全音。讀至乏音，則不然矣。乏之起於鳴音，乃爲一半，自乏之塑上起，亦爲一全音。拉上起者，同塑亦爲全音。故六音內，讀乏爲半音（非小於他音之半，亦非短於他音之半，乃高下一度之半也。譬之高下音一尺，此半音五寸之謂也）。

作樂用，烏勒二音處代以勒鳴二音，或乏塑二音，或塑拉二音，俱無不可。用鳴乏二音時，以別二音代之，則不可，即用別二音時，亦不可代以鳴乏二音。其可代用與不可代用者，何？以鳴乏二音之相爲上下者，異於分別考定二音之故也。其用音處詳具於樂名序條內。

Sulle note musicali

Le note musicali sono tutti i tipi di suoni musicali: acuti, gravi, grossi e sottili. Quando si esegue la musica, non importa da quale nota si inizi, se si legga dal basso verso l'alto oppure dall'alto verso il basso; la sua naturale concatenazione ha solo otto note⁹⁸. L'ottava nota si genera reciprocamente a distanza di otto e [questo] determina la conformità con la prima nota⁹⁹. La nona nota è poi conforme alla seconda nota e così anche la decima nota è conforme alla terza.

Tutte le melodie musicali sono comprese nelle otto note, quindi di note ce ne sono otto. Anche se ce ne sono otto, i nomi delle note si limitano a sei. Il primo è *ut*, il secondo è *re*, il terzo è *mi*, il quarto è *fa*, il quinto è *sol*, il sesto è *la*. Quando si leggono queste sei note, si parte da *ut*, scritto in basso, e si sale fino a *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, in questo modo:

la

sol

fa

mi

re

ut

All'interno di queste sei note, partendo da *ut* e arrivando a *re* c'è un suono intero. Anche partendo da *re* c'è un suono intero rispetto a *ut*, e anche partendo da *mi* c'è un suono intero rispetto a *re*. Ma leggendo fino alla nota *fa*, non è più così! Da *fa* a *mi* c'è un semisuono e da *fa* a *sol* c'è ancora un suono intero. Anche partendo da *la* c'è un suono intero rispetto a *sol*. Per questa ragione, tra le sei note il *fa* si definisce semisuono (non è più piccolo della metà delle altre note, né più breve della metà delle altre note, ma la distanza tra le altezze è la metà. Ad esempio, se [la distanza tra] le altezze è di un *chi*, questo mezzo suono è di cinque *cun*).¹⁰⁰

Quando si fa musica, se il posto delle due note *ut* e *re* sostituisce le due note *fa* e *sol* oppure *sol* e *la*, non vi è nulla che non sia consentito. Quando si usano le note *mi* e *fa*, sostituirle con altre due note non è invece consentito. Anche se si usano altre due note, non è comunque consentita la sostituzione dalle due note *mi* e *fa*. Per quale ragione questa sostituzione è consentita o non consentita? Perché se il rapporto tra le due note *mi* e *fa* è quello di nota superiore e nota inferiore, è diverso dalla disamina delle due note prese singolarmente. I dettagli sulla posizione delle note sono all'interno delle regole sulle sequenze dei nomi delle note¹⁰¹.

⁹⁸ Questo passaggio è foriero di un'interessante ambiguità: Pereira fa riferimento al sistema diatonico adottato note (comprese *sib* e *si* naturale), ma dal punto di vista lessicale richiama un concetto presente nella teoria musicale cinese: *bayin* 八音. Questo termine indica gli otto "colori del suono" e costituisce il criterio tramite il quale gli strumenti vengono classificati in otto classi nella Cina antica (cfr. 1.3.6).

⁹⁹ La "reciproca generazione a distanza di otto" (*ge ba xiang sheng* 隔八相生) è un principio mutuato dalla teoria della musica cinese, dove "otto" indica la distanza intervallare a cui le altezze si generano reciprocamente. In origine con "otto" si intende il numero di altezze adiacente nel sistema delle dodici "altezze assolute" *lülü* 律呂 ("otto semitoni consecutivi", quindi l'intervallo di quinta giusta secondo la teoria della musica occidentale). Pereira, tuttavia, reinterpreta il significato del numero otto applicandolo ai sette gradi della scala eptatonica, con riferimento quindi all'intervallo di ottava (cfr. 1.3.6).

¹⁰⁰ Pereira fa riferimento alle unità di misura cinesi relative alla lunghezza: un *chi* 尺 ("piede") è formato da dieci *cun* 寸 ("pollici") e corrisponde all'incirca a 33,3 cm.

¹⁰¹ Cfr. "Sulle sequenze dei nomi delle note", cap. IX del I volume.

樂名止於六者，何？蓋衆樂常用之音，六名即可該括。多，則反致混雜矣。此與用五線即足者同。若六音外更多上下之音，則樂中所用三層七樂名序內之兩層樂名序實爲此設，但照¹⁰²定規用之，易其樂名，則無纖毫混亂，而其音聲亦不多不少，恰相連貫矣。故樂名序所用規條當熟玩之。又各方人音，雖遠近異方，語言不通，不知此六音名¹⁰³，然其所用者實無外於六名也。

¹⁰² SKQS: il carattere si presenta sotto forma della variante grafica 照.

¹⁰³ SKQS: la frase risulta più breve: “又各方人音，雖知此六音名”. A destra della colonna sono presenti annotazioni che potenzialmente indicano le modifiche da apportare.

Per quale ragione i nomi delle note si limitano a sei? Probabilmente dipenderà dal fatto che i sei nomi bastano a coprire le note che vengono usate di solito. Se fossero di più, al contrario, creerebbero confusione! Questo è uguale alla sufficienza dell'uso delle cinque linee. Se oltre alle sei note ci fossero ancora più note superiori e inferiori, sono concepiti appositamente per questo due livelli delle sequenze dei nomi delle note all'interno dei tre livelli usati in musica; basta usarli a seconda delle regole, sostituire i nomi delle note e non si farà il benché minimo scompiglio. Anche le sue voci non saranno né troppe né poche, ma giusto collegate le une alle altre! Le regole sulle sequenze dei nomi delle note si dovrebbero pertanto praticare e apprendere. Inoltre, quanto alle note degli uomini in ogni parte del mondo, anche se [gli uomini vivono] in diversi luoghi vicini o lontani, non comprendono le lingue e non conoscono questi sei nomi delle note, delle note che usano, in realtà, non ce n'è nessuna che vada al di fuori dei sei nomi.¹⁰⁴

¹⁰⁴ In questo passaggio si fa leva sulla musica come linguaggio universale che accomuna tutti gli uomini, i quali, vivendo in aree lontane e parlando lingue diverse, designano di conseguenza i nomi delle note ricorrendo a termini diversi. In realtà, sostiene Pereira, l'oggetto che gli uomini designano con nomi diversi rimane sempre il medesimo.

排樂音說

作配樂音，則將四聲所屬衆音，各配其音性，排於五線所宜之位。接連所屬之音，則或上或下俱不隔位排之。隔越之音所屬之聲，則上下俱須¹⁰⁵隔位排之。其隔位所排祇須將所用之音名排寫¹⁰⁶於五線所宜之位。其所隔之位，則虛其位，而不書其名。

譬如，挨用數目字，則必將數目字如下

一 二 三 四 五 六 七 八

連書之。

倘不依數目次序，而間隔，則必如下

二 四 六 八

但將所用者隔位書之矣。蓋位雖隔越，而其中所隔不用之數，即可知也。

四聲條內謂，最高、高音，多上下接連。中聖聲，則有上下隔越。下聲，則上下隔越者多，然其隔越者大約不過三音，即如自第一烏音起，越過勒鳴乏三音，而以第五塑音接第一烏音，雖越三位，其音亦不致乖繆。倘越四音以第六拉音接第一烏音，則為稍乖，故樂音越四音者甚少。詳觀後圖，即可知四聲之并¹⁰⁷入一樂，其衆音配音性，而用之條例矣。



¹⁰⁵ SKQS: a partire da questo momento per il carattere 須 in ogni sua occorrenza viene utilizzata la variante grafica 須.

¹⁰⁶ SKQS: per il carattere 寫 viene utilizzata la variante grafica 寫.

¹⁰⁷ SKQS: il carattere si presenta con la grafia 并, mentre nel PRBS la grafia del carattere è quella tipica del blockprint 并.

Sulla disposizione delle note

Nella musica combinata tutte le note appartenenti alle quattro voci, di cui si addicono ciascuna alla loro natura, vengono disposte nella posizione appropriata sulle cinque linee. Le note consecutive appartenenti [alle quattro voci] vengono tutte disposte o sopra o sotto senza spazi. Le note distanti appartenenti [alle quattro voci] vengono tutte disposte o sopra o sotto con spazi. Nella loro disposizione con spazi si devono solo scrivere i nomi delle note utilizzate sulla posizione appropriata delle cinque linee. Quanto agli spazi, si lascia vuota la loro posizione e non ne si scrive il nome.

Ad esempio, se si usano i numeri in successione, si devono scrivere collegandoli così come segue:

12345678

Se non ci si basa sulla sequenza ordinata di numeri, ma ci sono spazi, allora dovrà essere come segue:

2 4 6 8

Ma si scrivono gli spazi utilizzati! Probabilmente anche se le posizioni sono lontane, si possono comunque sapere i numeri che non sono usati negli spazi.

All'interno delle regole sulle quattro voci si dice che la voce altissima e la voce alta effettuano perlopiù collegamenti tra le altezze, la voce mediana ha salti tra le altezze, mentre nella voce bassa ci sono perlopiù salti tra le altezze, ma i salti pressappoco non vanno oltre le tre note, ovvero, se si parte dalla prima nota *ut* si superano le tre note *re, mi, fa*, ma se si collega la prima nota *ut* con la quinta nota *sol*, anche se supera le tre posizioni, le sue note non arrivano comunque ad essere strane e scorrette. Se invece si collega la prima nota *ut* con la sesta nota *la*, è un po' strano. Pertanto, i salti di quattro note sono pochissimi. Osservando attentamente le seguenti figure si possono conoscere le regole usate dalle quattro voci, integrate in un brano l'una accanto all'altra, [dove] ciascuna delle note si addice alla natura della voce.

The image displays four staves of musical notation, each representing a different voice part. The staves are labeled on the left as 'voce altissima', 'voce alta', 'voce mediana', and 'voce bassa'. Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff, illustrating the typical range and spacing of notes for that voice part. The notes are written in a simple, clear style, and the staves are arranged vertically to show the relative positions of the notes for each voice part.

此四圖，依四音之性，將其所屬衆音各排於所宜之位。其上第一層所排者係最高之屬。第二層所排者係高聲之屬。第三層所排者係中聲之屬。第四層所排者係下聲之屬。

按：最高聲層內所排，多用最高之音，俱挨次接連無越位。高聲層內所排，亦如最高聲例，多用高音挨次接連，越位者少。中聲層內所排，則用不高不下之音，上下無，多多平列者。下聲層內所排，則上下越位者多，其去此，就彼，一如追逐者然。多有越三音者。

觀此可知，樂音之隔越皆有自然之理。倘越四音，自首音竄至第六音，則齟齬難合，樂中用之者絕少。若越五音，自首音竄至第七音，如下圖¹⁰⁸，則違樂性，而音調乖繆矣！如人固執用此，則必矯其聲音而後可及，非自然也。其越六音，自首音竄至第八音者，雖不甚難，而無乖錯，然用之者，亦少。以此爲不難，而無乖錯者，何？蓋謂第八音，即同第一音，雖越六位，仍若未越位，而居於本音也。如第一音係烏，則第八音亦¹⁰⁹是烏¹¹⁰。第一樂名序係塑勒烏三字，即第八樂名序亦是塑勒烏三字，故自第一音越至第八音者，與自第一音越至第七音之乖繆者，不同耳。

¹⁰⁸ La tavola musicale è illeggibile in PRBS, mentre in SKQS compare solo uno spazio bianco. La tavola in questione non è stata nemmeno riprodotta dalla versione BH (Chen / Lin, 2022: 20).

¹⁰⁹ SKQS: il carattere 亦 viene aggiunto a destra in forma di annotazione.

¹¹⁰ SKQS: seguono nel testo otto spazi apparentemente vuoti. Si suppone ci fossero in origine otto caratteri, in seguito cancellati, grazie ai quali si potrebbe dare una spiegazione al repentino cambio di tema (*yuemingxu* 樂名序) in GGZB.

In queste quattro figure, in base alla natura delle quattro voci, tutte le note che vi appartengono sono disposte ciascuna nella posizione appropriata. Tra queste, le note disposte sul primo livello sono quelle legate alla categoria della voce altissima. Le note disposte sul secondo livello sono quelle legate alla categoria della voce alta. Le note disposte sul terzo livello sono quelle legate alla categoria della voce mediana. Le note disposte sul quarto livello sono quelle legate alla categoria della voce bassa.

Nota: Quanto alle note disposte sul livello della voce altissima, vengono usate perlopiù le note più alte; sono tutte contigue, in successione e non ci sono salti di posizione. Anche per le note disposte sul livello della voce alta, come nel caso della voce altissima, si usano perlopiù note alte, contigue e in successione; i salti di posizione sono pochi. La disposizione sul livello della voce mediana non usa invece né note alte né note basse, non ci sono salti tra le altezze e vi è perlopiù una disposizione lineare delle note. Quanto alle note disposte sul livello della voce bassa, i salti di posizione sono molti: si parte qui e si arriva lì, come in un inseguimento. Ci sono perlopiù salti di tre note.

Osservando questo si può capire che tutti i salti tra le note hanno un principio naturale. Se c'è un salto di quattro note, con un balzo dalla prima alla sesta nota, c'è stridore e disarmonia; in musica è utilizzato estremamente poco. Se c'è un salto di cinque note, con un balzo dalla prima alla settima nota, come nella figura seguente¹¹¹, questo va contro la natura della musica e la melodia è assurda! Se c'è chi persiste a fare così, ci arriva a farlo solo dopo essere andato contro le note della sua voce; [questo] non è naturale. I salti di sei note, con un balzo dalla prima all'ottava nota, anche se non sono molto difficili e non hanno stranezze o errori, il loro uso è molto esiguo. Per quale ragione usare questo [salto] non è difficile e non ci sono stranezze o errori? Forse perché tra la cosiddetta ottava nota e la prima nota, anche se c'è un salto di sei posizioni, è come se non ci fossero salti di posizione e [l'ottava e la prima nota] si trovassero sulla stessa nota fondamentale. Ad esempio, la prima nota è *ut* e anche l'ottava nota è *ut*. La prima sequenza dei nomi delle note¹¹² è legata alle tre parole *sol-re-ut* e anche l'ottava sequenza dei nomi delle note¹¹³ è *sol-re-ut*, queste tre parole. Pertanto, il salto dalla prima nota all'ottava nota semplicemente si distingue dalla stranezza e dal disordine del salto dalla prima nota alla settima nota.

¹¹¹ La tavola musicale è illeggibile nell'originale, ragione per cui non è stato possibile riprodurla.

¹¹² Il riferimento è al primo esacordo *G sol re ut*.

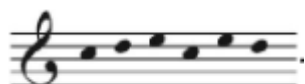
¹¹³ Il riferimento è all'esacordo situato a distanza di ottava.

乏半音說

樂音條內以乏爲半音，八音內有此半音者，何？蓋分別剛柔二樂及各樂生成始作之音皆賴此乏半音。若無此半音，聞音樂之際，其音自何始，自何接續，俱不能分別矣。故安乏半音於八音內，而籍此分別矣。籍者，何？凡有音樂，必視¹¹⁴所書樂中啟發及第一音所處之線空，以別樂音之名。倘不見所書形號，止聽樂音，設值衆音高下之節等等相同內，無半音間別，則不知其樂之始於何音，終於何音也。即欲揣摩其形狀，亦不能矣。

如聽音樂時，欲知其所用第一音，必待至鳴乏二音之方位，何？則挨次讀烏勒鳴三音處，亦可挨次讀乏朔拉，或越位讀烏乏二音處，亦可越位讀勒朔及鳴拉各二音。若不待鳴乏二音上下之交，則不知半音所在，既不知半音所在，即不能上下追尋知第一音爲何矣。蓋烏乏二音，勒朔及鳴拉，各二音俱該三全音及一半音（所謂該三全音及一半音者，以烏乏二音間有勒鳴二音，勒朔間有鳴乏二音，鳴拉間有乏朔二音，故曰該三全音及一半音也），故上起之音，乏在第四，則第一音定是烏。乏在第三，則第一音定是勒。乏在第二，則第一音定是鳴。其落下之音，亦如此例推之，故分別樂音必賴此乏音。

嫻於律呂者，凡聽一音，必於始作衆音內，審其有無乏之音。音之首二音內有此半音，而上起，即可知其樂之始於鳴音矣。若係落下之音，即可知其始於乏音矣。樂之首二音內若無半音，則審繼此之音，必得半音，方可知其樂之始音。又音內雖無半音，其樂音之或上或下者不過三音，則此音之始於何音？知之亦易，觀下圖可見如下



上下者不過三音，故知其始音爲易。

¹¹⁴ 視: variante ografica di 視.

Sul semisuono *fa*

All'interno delle regole delle note musicali, il *fa* si considera semisuono. Tra le otto note c'è questo semisuono: perché? Sarà forse per distinguere i due tipi di musica dura e molle e perché, per il compimento di ogni brano, tutte le note dipendono da questo semisuono. Se non ci fosse questo semisuono, quando si sentono le note musicali, non si riuscirebbe a distinguere da quale nota inizino e da quale continuino! Pertanto, si dispone il semisuono *fa* tra le otto note e lo si adotta per poter operare una distinzione. Perché lo si adotta? Per tutte le note musicali si deve guardare il segno di partenza scritto nel brano e la linea e lo spazio in cui si trova la prima nota per poter distinguere il nome delle note musicali. Se non si vede il segno scritto, ma si sente solo la musica, supponendo di imbattersi all'interno dello stesso brano nelle misure per le altezze di tutte le note e così via, se non c'è lo spazio del semisuono per poter operare una distinzione, allora non si sa da quale nota il brano inizi e su quale nota il brano finisca. Se si volesse fare una congettura sulla sua forma, nemmeno questo si riuscirebbe!

Quando si ascolta la musica, se si vuole sapere la prima nota che viene usata, si deve attendere la posizione delle due note *mi* e *fa*. Perché? Se si leggono in ordine le posizioni delle tre note *ut-re-mi*, si possono anche leggere in ordine le posizioni di *fa-sol-la*, oppure, con salto di posizione, delle due note *ut-fa*, così come, con salto di posizione, delle due note *re-sol* e *mi-la*. Se non si attende l'incontro delle altezze delle due note *mi-fa*, non si sa dove sia il semisuono. Visto che non si sa dove sia il semisuono, allora non si può ricercare tra le altezze quale sia la prima nota. Pertanto, tutte le coppie di note *ut-fa*, *re-sol* e *mi-la* comprendono tre suoni interi e un semisuono (si definisce "comprende tre suoni interi e un semisuono" perché tra le due note *ut* e *fa* ci sono le due note *re* e *mi*, tra *re* e *sol* ci sono le due note *mi* e *fa*, tra le due note *mi* e *la* ci sono le due note *fa* e *sol*, quindi si dice "comprende tre suoni interi e un semisuono"). Pertanto, per le note musicali che partono in ordine ascendente, se il *fa* è nella quarta posizione, la prima nota sarà sicuramente *ut*. Se il *fa* è nella terza posizione, la prima nota sarà sicuramente *re*. Se il *fa* è nella seconda [posizione], la prima nota sarà sicuramente *mi*. Anche le altre note in senso discendente possono essere dedotte come questi esempi. Pertanto, per distinguere le note musicali bisogna basarsi su questa nota *fa*.

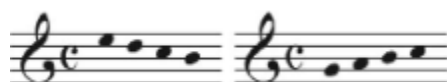
In genere, colui che è versato nelle altezze assolute, entro l'inizio dell'esecuzione di tutte le note, deve esaminare se queste abbiano o meno la nota *fa*. Se entro le prime due note del brano c'è questo semisuono e l'inizio è in senso ascendente, allora si sa che il suo inizio è nella nota *mi*! Se è legato a note discendenti, allora si sa che il suo inizio è nella nota *fa*! Se entro le prime due note del brano non c'è il semisuono, si esaminano le note che seguono. Ci deve essere il semisuono e solo dopo si saprà la nota di inizio del brano.

In un brano, inoltre, anche se non c'è il semisuono e le sue altezze non vanno oltre tre note, su quale nota è la nota di inizio? È facile saperlo: si osservi la seguente figura qui sotto



Si può vedere che salendo e scendendo non si superano le tre note; quindi, diventa facile sapere la nota d'inizio.

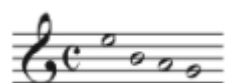
樂音上下，若過三音，則其音，或挨次接連而不越位，或不挨次接連而越位。若衆音接連，而不越位，即知其中必有乏之半音，即主此半音之位，可知其音之始於何處¹¹⁵矣。觀下二圖



可見此二圖，一自高而排下，一自下而排上，皆無隔越也，衆音俱挨次接連。若樂之始用數音內不挨次接連，或隔越者，則當審其所越者幾音，或係全音，或半音，如下圖內所書之樂



起首，即越一音自拉而下，越朔一音而以乏音接拉。此圖



亦自拉音起，越朔乏二音，而以鳴音接拉。

其越至數音及所越者，何音？學者始，雖難知，然樂中所用八音之次第聲響既熟¹¹⁶，則一聞見之際，即可知其音內有無隔越之聲，及所越者或係全音，或半音矣。譬如，觀此數目字

一 三四五

一 四五六

既熟，則一觀上行，即可知一三數目間越過二字矣。一觀下行，即知一四間越過二三字矣。誠將樂之八音聽熟，則雖未見前圖，但聽其樂自第一音至第二音間有一全音之候，即可知其越全音，又自第二音下至第三音間止有全音之半，即可得知第三音是鳴。第二音是乏，從此追尋第一音，即可知樂之第一音係拉矣。

¹¹⁵ SKQS: In questo capitolo, diversamente dai precedenti, per il carattere 處 viene utilizzata la variante grafica 處.

¹¹⁶ SKQS: In questo capitolo, diversamente dai precedenti, per il carattere 熟 viene utilizzata la variante grafica 熟.

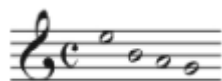
Se salendo o scendendo si superano le tre note, allora alcune note sono contigue, in successione e senza salti di posizione, mentre altre non sono contigue, non sono in successione e hanno salti di posizione. Se tutte le note sono contigue e non hanno salti di posizione, allora si sa che tra queste deve esserci il semisuono *fa*; quindi, sulla base della posizione di questo semisuono si conosce il posto in cui inizia il brano! Si osservino le due figure seguenti:



In queste due figure si può vedere che in una c'è una disposizione discendente da una nota alta e nell'altra una disposizione ascendente da una nota bassa; in entrambe non ci sono salti e tutte le note sono contigue e in successione. Se all'inizio di un brano vengono usate numerose note non in ordine e non contigue, ovvero con salti, si dovrebbe esaminare se le note che sono state saltate sono un suono intero o un semisuono, come nella musica scritta all'interno della seguente figura:



All'inizio si scende dal *la* saltando una nota, si collega la nota *fa* al *la* saltando la nota *sol*. Anche in questa figura



Si parte dalla nota *la* e si collega la nota *la* alla nota *mi* saltando le due note *sol* e *fa*.

Sono state saltate molte note; quanto alle note saltate, quali sono? Per un discente, anche se all'inizio è difficile saperlo, una volta acquisita familiarità con la sequenza dei suoni delle otto note usate in musica, quando si sentono, allora si sa se tra le note ci sono stati o meno salti e se i salti sono legati al suono intero o al semisuono! Ad esempio, si osservino questi numeri:

1 345

1 456

Visto che si ha già familiarità, con uno sguardo alla riga superiore si sa quindi che tra i numeri 1 e 3 è stato saltato il numero 2 e con uno sguardo alla riga inferiore si sa quindi che tra i numeri 1 e 4 sono stati saltati i numeri 2 e 3. Invero, se si acquisisce familiarità con l'ascolto delle otto note musicali, anche se non si è vista la figura precedente, dopo aver sentito che, in un brano, dalla prima nota alla seconda nota c'è in mezzo un suono intero, si sa quindi che è stato saltato un suono intero; e ancora, se dalla seconda alla terza nota c'è in mezzo solo un semisuono, si sa quindi che la terza nota è *mi*. Se la seconda nota è *fa* e si cerca la prima nota a partire da questa, si sa quindi che la prima nota è legata al *la*!

知其爲拉者，何？蓋既知其樂之第三音是鳴，第二音是乏，即可知其第三第一音間乏音之外，又有一全音矣。此一全音即乏之半音上朔音之位也。既知越過朔音，即可知樂之第一音係拉矣。如是，聞見律呂之八音，既熟，則聽衆樂時，皆一槩¹¹⁷能別其始作與繼續矣。蓋置乏半音於八音內，以爲發揮律呂之眼目。若無半音，則他音高下之節俱各雷同，而樂之始末，何由分別？不能別其始末，則樂之條理將混亂，而不可明矣。

¹¹⁷ SKQS: si utilizza la variante grafica 概.

Perché si sa che questa è *la*? Sarà forse perché, visto che si sa che la terza nota di questo brano è *mi* e che la seconda nota è *fa*, si sa quindi che tra la prima e la terza nota, oltre alla nota *fa*, c'è anche un suono intero! Questo suono intero è la posizione della nota *sol* sopra il semisuono *fa*. Visto che si sa che è stata saltata la nota *sol*, si sa quindi che la prima nota è legata al *la*! Così, se si ha già familiarità con l'ascolto delle otto note delle altezze assolute, allora, quando si ascolta tutta la musica, si riesce sempre senza eccezioni a distinguerne l'inizio e il proseguimento! Probabilmente si colloca il semisuono *fa* tra le otto note perché funga da occhio delle altezze assolute. Senza il semisuono le misure per le altezze delle altre note sarebbero tutte uguali e da che cosa si distinguerebbe l'inizio e la fine del brano? Se non si riesce a distinguerne l'inizio e la fine, allora l'ordine della musica diventerà caotico e non si potrà capire!

樂音合不合說

樂中所用八音內，有相合者，有不相合者。相合者，一三五六八之音也。不相合者，二四七之音也。相合五音內，惟一五八為最合，作配合樂時，將此三音每人各執一音而奏其繼續之音少，欲參差¹¹⁸，必依配合樂例。一接以上起之音，一接以落下之音，一接以隔越之音，始覺和順¹¹⁹可聽。

倘繼續之音，俱不隔越而止接以上起之音，或俱不隔越而止接以落下之音，或俱隔一音而以上起者接之，或俱隔一音而以落下者接之，則違配合樂例，而不堪聞¹²⁰矣。何？則前樂音條內，謂第八音隔八相生決定與第一音合。第五音，雖不同第一第八音，苟善於配合，亦不覺其差，故作配合樂時，各執最相合之音並奏。倘不各異其接繼之音，則反失節奏，而難聽，故精於律¹²¹呂者，如並用最合之音，必以繼續之音雷同為戒。

其第三第六音為次合音，作配合樂，以此二者並奏，則不雜接他音，或俱不隔越而接以上起之音，或俱不隔越而接以落下之音，或俱接以隔越之音，無不可，何？則此第三第六二音，與最合之三音不同。如第三或第六音合於其下第一音，則不覺其同，而反覺其異，聽之和順¹²²，如嘗異味者之適口矣。

第二第四第七音，與他音最不相合。此謂之不合，此三音中，雖與他音不合，然精於律呂者¹²³，作配合樂時，將此不合之音巧合入樂¹²⁴，比用最合、次合音更為精妙，而聽者愈覺和順¹²⁵，其順於不順用¹²⁶於配合樂之多寡，具論於左¹²⁷。

¹¹⁸ SKQS: “作配合樂時，將此三音每人各執一音，而奏其繼續之音，不可雷同，必依配合樂例。” Alla destra dei quattro caratteri in grassetto sono state inserite delle annotazioni, che, pur non risultando completamente leggibili, sembrano indicare essere proprio i quattro caratteri 少欲參差.

¹¹⁹ SKQS: in luogo dell'aggettivo *heshun* 和順 è utilizzato *hemei* 和美. La sottile differenza tra i due termini, che condividono il carattere *he* 和 (“armonia”) e lo spettro semantico correlato, è rinvenibile nell'accezione di *heshun* 和順 come “conciliante” e *hemei* 和美 come “congeniale”, “armonioso”.

和順: 順應, 不違背; 和睦順從 (<https://www.zdic.net/hant/%E5%92%8C%E9%A0%86>)

和美: 和諧美好 (<https://www.zdic.net/hant/%E5%92%8C%E7%BE%8E>)

¹²⁰ SKQS: 不足聽 in luogo di 不堪聞. Gli ultimi due caratteri compaiono annotati a destra di 足聽.

¹²¹ SKQS: 精於樂者, affiancata da un'illeggibile annotazione, che presumibilmente segnala la necessità di apportare la correzione.

¹²² Come nel passaggio precedente, l'edizione del SKQS presenta 和順.

¹²³ SKQS: 精於律呂之人.

¹²⁴ I caratteri 相(最不相合), 中(此三音中) e 之(此不合之音) non sono presenti nel testo dell'edizione SKQS, ma compaiono a destra in forma di annotazione.

¹²⁵ SKQS: 和美.

¹²⁶ SKQS: 其合不合音用於配合樂.

¹²⁷ SKQS: 具說於後. L'espressione ricorda il passaggio della prefazione “其諸形號一一詳論於後”, che non ha invece subito correzioni.

Sulle note consonanti e dissonanti¹²⁸

Delle otto note usate in musica, alcune sono tra loro consonanti, altre dissonanti. Le consonanti sono la prima, la terza, la quinta, la sesta e l'ottava nota. Le dissonanti sono la seconda, la quarta e la settima nota. Delle cinque note consonanti, solo la prima, la quinta e l'ottava sono le più consonanti. Quando si fa musica combinata, eseguire le note che seguono facendo ciascuno una di queste tre note è raro; si desidera che non siano uguali e bisogna seguire le regole della musica combinata: una si collega alla nota superiore, una si collega alla nota inferiore e una si collega a una nota distante; solo così è conciliante e gradevole all'ascolto.

Se le note successive non si collegano alla nota superiore [posta] a distanza, oppure non si collegano tutte alla nota inferiore [posta] a distanza, oppure si collegano tutte alla nota superiore a distanza di una nota, oppure si collegano tutte alla nota inferiore a distanza di una nota, allora violano le regole della musica combinata e non si può sopportarne l'ascolto. Perché? Per le precedenti regole delle note musicali, la cosiddetta ottava nota a distanza di otto note si genera reciprocamente con la prima nota¹²⁹ e determina la consonanza con la prima nota. La quinta nota, anche se è diversa dalla prima e dall'ottava nota, se si è abili nell'accompagnamento, non si percepisce come sbagliata. Pertanto, quando si fa musica combinata, si suona insieme eseguendo ciascuno le note più consonanti. Se ciascuno non prosegue con una nota diversa, allora si perde il ritmo ed è inascoltabile; quindi, gli esperti nelle altezze assolute, se usano insieme le note più consonanti, devono stare in allerta di fronte alle note successive uguali.

Inoltre, la terza e la sesta nota sono note consonanti secondarie. Quando si fa musica combinata, se si suona insieme con queste due note, non è complicato collegarsi alle altre note: o si collegano tutte alla nota superiore non [posta] distanza, o si collegano tutte alla nota inferiore non [posta] distanza, o si collegano tutte a note distanti; non c'è nulla che non sia concesso. Perché? Perché la terza e la sesta nota sono diverse dalle tre note più consonanti. Se la terza e la sesta nota sono consonanti con la prima nota inferiore, non si percepiscono come simili, ma piuttosto come diverse e soavi all'ascolto, come il gusto piacevole quando si assaggia un sapore diverso!

La seconda, la quarta e la settima nota sono le più dissonanti con le altre note. Anche se queste tre note, cosiddette dissonanti, sono dissonanti con le altre note, l'esperto nelle altezze assolute, quando fa musica combinata, inserisce queste note dissonanti nel brano in modo ingegnoso; sono ancora più raffinate delle note più consonanti e delle consonanti secondarie e per chi ascolta si percepiscono ancora più concilianti. Segue una disquisizione dettagliata su quante di queste note si addice o meno l'utilizzo nella musica combinata¹³⁰.

¹²⁸ Il capitolo è dedicato alla presentazione degli intervalli consonanti e dissonanti.

¹²⁹ La "reciproca generazione a distanza di otto" (*ge ba xiang sheng* 隔八相生) è un principio mutuato dalla teoria della musica cinese, dove "otto" indica la distanza intervallare a cui le altezze si generano reciprocamente. In origine con "otto" si intende il numero di altezze adiacente nel sistema delle dodici "altezze assolute" *lülü* 律呂 ("otto semitoni consecutivi", quindi l'intervallo di quinta giusta secondo la teoria della musica occidentale). Pereira, tuttavia, reinterpreta il significato del numero otto applicandolo ai sette gradi della scala eptatonica, con riferimento quindi all'intervallo di ottava (cfr. 1.3.6).

¹³⁰ SKQS: "A sinistra una spiegazione dettagliata su quante di queste note consonanti e non consonanti si utilizzino nella musica combinata". La sostituzione di 後 con 左 è indicativa dell'orientamento della pagina nell'edizione cinese, da destra a sinistra.

樂名序說

樂名序者，所以包括配合、單舉二樂之衆音，並明示衆音上下之道路也。樂名序有七，列於左




⊗		乏	烏	號七
	拉		烏	號六
	拉	朔	勒	號五
ㄩ	朔	乏	烏	號四
	乏		鳴	號三
	拉	鳴	勒	號二
ㄨ	朔	勒	烏	號一

此橫書下所書，第一樂名序曰朔勒烏，第二樂名序曰拉鳴勒，第三樂名序曰乏鳴，第四樂名序曰朔乏烏，第五樂名序曰拉朔勒，第六樂名序曰拉鳴，其上第七樂名序曰乏烏。

又以一層樂名序不足以供樂音上下之用，故列七樂名序作三層而爲一圖。此三層之中層七樂名序內，無論自何序何音起，或上起以之上層，或落下以之下層，但依衆樂名序次第求所繼之音，則樂名序所括音內，定有當繼之音，上起，則至拉音止，落下，則至烏音止。

Sulle sequenze dei nomi delle note¹³¹

Le sequenze dei nomi delle note comprendono tutte le note dei due tipi di musica combinata e singola; al contempo, indicano chiaramente il percorso di tutte le note nel salire e nello scendere. Le sequenze dei nomi delle note sono sette, elencate di seguito:

	<i>fa</i>	<i>ut</i>	n° 7	
	<i>la</i>	<i>ut</i>	n° 6	
	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>re</i>	n° 5
	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>ut</i>	n° 4
	<i>fa</i> ⁵	<i>mi</i> [□]	n° 3	
	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>re</i>	n° 2
	<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>ut</i>	n° 1

Scritta in basso in orizzontale, la prima sequenza dei nomi delle note è *sol-re-ut*, la seconda è *la-mi-re*, la terza è *fa-mi*, la quarta è *sol-fa-ut*, la quinta è *la-sol-re*, la sesta è *la-mi* e sopra a questa la settima è *fa-ut*.

Inoltre, poiché un [solo] livello di sequenze dei nomi delle note non è sufficiente a fornire l'uso delle note per salire o scendere, allora le sequenze dei nomi delle note formano una figura a tre livelli¹³². Nel livello centrale dei tre livelli di sequenze dei nomi delle note, a prescindere da quale sequenza o da quale nota si cominci, che si salga al livello superiore o si scenda al livello inferiore, si cercano comunque le note successive solo sulla base della progressione delle sequenze dei nomi delle note; allora, tra le note delle sequenze dei nomi delle note ci sono di sicuro le note che dovrebbero essere le successive: se si sale, si arriva fino alla nota *la*; se si scende, si arriva fino alla nota *ut*.

¹³¹ Perifrasi con cui ci si riferisce all'esacordo (scala di sei suoni), schema di riferimento prefissato finalizzato alla memorizzazione dell'intonazione degli intervalli, sistema usato come complemento del sistema diatonico ad otto note (comprese *sib* e *si* naturale) per la didattica della teoria della musica, della pratica musicale e della composizione dal Medioevo al XVII secolo. Il modello proposto da Pereira è tuttavia definito dalle sole *voces* (*ut re mi fa sol la*), mentre sono state omesse le *litterae* (A B C D E F G) (cfr. 1.3.5).

¹³² Il sistema proposto dal gesuita si basa su un modulo di sette *claves* ripetibili di ottava in ottava, ciascuna caratterizzata da una serie unica di *voces*: *solreut* riguarda solo .G., *lamire* solo .A., e così via (Picard, 2014).

須觀下圖

第一行	第二行	第三行	第四行	第五行
⊕		乏	烏	號七
	拉		烏	號六
	拉	朔	勒	號五
ㄩ	朔	乏	烏	號四
	乏 ⁶		鳴 [□]	號三
	拉	鳴	勒	號二
ㄨ	朔	勒	烏	號一
⊕		乏	烏	號七
	拉		烏	號六
	拉	朔	勒	號五
ㄩ	朔	乏	烏	號四
	乏 ⁶		鳴 [□]	號三
	拉	鳴	勒	號二
ㄨ	朔	勒	烏	號一
⊕		乏	烏	號七
	拉		烏	號六
	拉	朔	勒	號五
ㄩ	朔	乏	烏	號四
	乏 ⁶		鳴 [□]	號三
	拉	鳴	勒	號二
ㄨ	朔	勒	烏	號一

此圖第一行將樂名序所配啟發各當本樂名序方位書之。其第二第三第四行俱循樂名序當然之序，以排置衆音，按衆音次第讀之，其音，或出於有一啟發之樂名序，或歸於有一啟發之樂名序。第五行，則將樂名序數目挨次書之。此衆音之聯貫者，至精至妙，故作配合樂及諸樂甚為簡易。圖內又將剛柔二樂形號附書於所當配屬之樂名序，觀第三橫行可見。

Si osservi la seguente figura:

I colonna	II colonna	III colonna	IV colonna	V colonna
		<i>fa</i>	<i>ut</i>	n° 7
	<i>la</i>		<i>ut</i>	n° 6
	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>re</i>	n° 5
	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>ut</i>	n° 4
	<i>fa</i> ⁶		<i>mi</i> □	n° 3
	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>re</i>	n° 2
	<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>ut</i>	n° 1
		<i>fa</i>	<i>ut</i>	n° 7
	<i>la</i>		<i>ut</i>	n° 6
	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>re</i>	n° 5
	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>ut</i>	n° 4
	<i>fa</i> ⁶		<i>mi</i> □	n° 3
	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>re</i>	n° 2
	<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>ut</i>	n° 1
		<i>fa</i>	<i>ut</i>	n° 7
	<i>la</i>		<i>ut</i>	n° 6
	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>re</i>	n° 5
	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>ut</i>	n° 4
	<i>fa</i> ⁶		<i>mi</i> □	n° 3
	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>re</i>	n° 2
	<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>ut</i>	n° 1

In questa figura, nella prima colonna i segni di partenza che si abbinano alle sequenze dei nomi delle note sono stati scritti ciascuno nella posizione delle sequenze che dovrebbero presidiare. La seconda, la terza e la quarta colonna osservano tutte l'ordine naturale delle sequenze dei nomi delle note per disporre tutte le note, che si leggono seguendo la progressione di tutte le note; delle loro note, alcune originano da una sequenza dei nomi delle note che hanno un segno di partenza, altre appartengono a sequenze dei nomi delle note con un qualche segno di partenza. Nella quinta colonna sono scritti in successione i numeri delle sequenze dei nomi delle note. I collegamenti di tutte queste note sono estremamente raffinati, perciò fare musica combinata e tutti i tipi di musica diventa assolutamente semplice e facile. Nella figura, inoltre, i formisigni dei due tipi di musica dura e molle vengono allegati alle sequenze dei nomi delle note cui dovrebbero essere predisposti, come si può vedere osservando la terza riga orizzontale¹³³.

¹³³ In riferimento alla "terza sequenza dei nomi delle note" *mi-fa*.

欲知圖內排寫¹³⁴之衆樂名序所括之音屬何啟發，則於中層七樂名序內，任指某一樂名序之某一音，從此次第求當繼之音，讀之以至烏音，即於其樂名序內值一啟發，既值啟發，即可知，原所指之音屬此啟發矣。

如欲知圖之中層七樂名序內，第五拉朔勒樂名序之勒音屬何啟發，即於此樂名序下之，第四朔乏烏樂名序內，求勒音下當繼之音，得烏音。又於此樂名序內，得此第二啟發



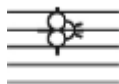
即可知所指勒音，屬第二啟發矣。

若欲知第五樂名序之朔音屬何啟發，亦於第五樂名序下之第四朔乏烏樂名序內，求朔音下當繼之音，得乏音。從此下求至第三乏鳴樂名序，得繼乏之鳴音。又下至第二拉鳴勒樂名序，得繼鳴之勒音。又下至第一朔勒烏樂名序，得繼勒之烏音。既得烏音，則亦得朔勒烏樂名序¹³⁵所有之如此



第一啟發矣。既得此啟發，即可知所指第五樂名序之朔音，屬第一啟發矣。

若欲知第五樂名序之拉音屬何啟發，亦如前，求之於第五樂名序下之第四朔乏烏樂名序，得繼拉之朔音。又下至第三乏鳴樂名序，得繼朔之乏音。又下至第二拉鳴勒樂名序，得繼乏之鳴音。又下至第一朔勒烏樂名序，得繼鳴之勒音。又於此第一樂名序下之第七乏烏樂名序，得繼勒之烏音。既得烏音，則亦得乏烏樂名序之如此



第三啟發矣。既得此啟發，即可知所指第五樂名序之拉音，屬第三啟發矣。

¹³⁴ SKQS: per il carattere 寫 viene utilizzato l'allografo 寫.

¹³⁵ La versione BH interrompe la frase in questo punto, la traduzione potrebbe quindi risultare come: "Visto che si è ottenuta la nota *ut*, si ottiene anche la sequenza dei nomi delle note *sol-re-ut*. Tutte le note hanno questo, il primo segno di partenza come questo [immagine]." Tuttavia, alla luce dei parallelismi utilizzati nei tre esempi presentati da Pereira, l'interruzione della frase in questo punto si discosterebbe dalla punteggiatura utilizzata negli altri due esempi.

Se si desidera conoscere a quale segno di partenza appartengano le note contenute in tutte le sequenze dei nomi delle note scritte ed elencate all'interno della figura, allora, nel livello centrale delle sequenze dei nomi delle note a partire da una qualche nota che indica un qualche sequenza dei nomi delle note, si cerchi la nota che dovrebbe seguire, le si leggano fino alla nota *ut* e si incontrerà quindi un segno di partenza all'interno della sua sequenza dei nomi delle note: visto che si è incontrato un segno di partenza, si sa quindi a quale segno di partenza appartenga la nota precedentemente indicata!

Se si desidera conoscere, all'interno del livello centrale delle sequenze dei nomi delle note, a quale segno di partenza appartenga la nota *re* della quinta sequenza dei nomi delle note *la-sol-re*, sotto a questa sequenza, nella quarta sequenza dei nomi delle note *sol-fa-ut*, si cerchi la nota che dovrebbe seguire alla nota *re* e si otterrà la nota *ut*. Inoltre, all'interno di questa sequenza dei nomi delle note si ottiene questo secondo segno di partenza



Si sa, quindi, che la nota che indica *re* appartiene al secondo segno di partenza!

Se si desidera conoscere a quale segno di partenza appartenga la nota *sol* della quinta sequenza dei nomi delle note, sotto alla quinta sequenza, nella quarta sequenza dei nomi delle note *sol-fa-ut*, si cerchi la nota che dovrebbe seguire alla nota *sol* e si otterrà la nota *fa*. Da qui scendendo si trova la terza sequenza dei nomi delle note *fa-mi* e si ottiene la nota *mi*, che segue alla nota *fa*. Scendendo ancora alla seconda sequenza dei nomi delle note *la-mi-re* si ottiene la nota *re*, che segue alla nota *mi*. Scendendo ancora alla prima sequenza dei nomi delle note *sol-re-ut*, si ottiene *ut*, che segue la nota *re*. Visto che si è ottenuta la nota *ut*, si ottiene anche il primo segno di partenza della prima sequenza dei nomi delle note *sol-re-ut*, così:






Visto che si è ottenuto questo segno di partenza, si sa quindi che la nota *sol* indicata dalla quinta sequenza dei nomi delle note appartiene al primo segno di partenza!

Se si desidera conoscere a quale segno di partenza appartenga la nota *la* della quinta sequenza dei nomi delle note, allora, come prima, lo si cerchi all'interno della quarta sequenza dei nomi delle note *sol-fa-ut* sotto alla quinta sequenza e si ottiene la nota *sol*, che segue al *la*. Scendendo ancora alla terza sequenza dei nomi delle note *fa-mi*, si ottiene la nota *fa*, che segue alla nota *sol*. Scendendo ancora alla seconda sequenza dei nomi delle note *la-mi*, si ottiene la nota *mi*, che segue alla nota *fa*. Scendendo ancora alla prima sequenza dei nomi delle note *sol-re-ut*, si ottiene la nota *re*, che segue alla nota *mi*. Da questa sequenza, scendendo ancora alla sottostante settima sequenza *fa-ut*, si ottiene la nota *ut*, che segue al *re*. Visto che si è ottenuta la nota *ut*, si ottiene anche il terzo segno di partenza della sequenza dei nomi delle note *fa-ut*, così:



Visto che si è ottenuto questo segno di partenza, si sa quindi che la nota *la* indicata dalla quinta sequenza dei nomi delle note appartiene al terzo segno di partenza!

凡樂之各音，欲知其屬何啟發，但如此求之，即定得各所屬之啟發矣。欲明識樂圖排寫之衆音，必須將七樂名序之某樂名序，有幾音，其所有之音屬某啟發，熟記之，不然，則樂圖之五線及線空間，雖明明將衆音各排寫於當然之位，亦不能辨識其音爲何音矣。既不能辨識，則亦不能求得所繼之音矣。故將衆樂名序之次第及一樂名序有幾音所有之音，屬何啟發之處¹³⁶，俱一一陳之。

第一朔勒烏樂名序之烏音，屬本樂名序首所書之，如此  第一啟發。其勒音屬此  第三啟發，朔音屬此  第二啟¹³⁷發。第二拉鳴勒樂名序之勒音，屬第一啟發，鳴音屬第三啟發，拉音屬第二啟發。第三乏鳴樂名序之鳴音，屬第一啟發，乏音屬第三啟發。第四朔乏烏樂名序之烏音，屬本樂名序首所書之第二啟發，其乏音屬第一啟發，朔音屬第三啟發。第五拉朔勒樂名序之勒音，屬第二啟發，朔音屬第一啟發，拉音屬第三啟發。第六拉鳴樂名序之鳴音，屬第二啟發，拉音屬第一啟發。第七乏烏樂名序之烏音，屬本樂名序首書之第三啟發，乏音屬第二啟發。

將衆樂名序所括之音所屬啟發俱次第記熟，則一見樂圖，即可識樂圖之五線及線空間爲何樂名序之方位，又可知五線之某線及某線空間當書何音矣。學律呂者，初觀，雖覺煩難，既熟之後，但一見圖內所書啟發之形號及剛柔樂之形號，即可盡識樂名序，并樂名序所括之音，自能配合樂而奏之矣。

¹³⁶ SKQS: per il carattere 處 viene utilizzata la variante grafica 處.

¹³⁷ Mentre GGZB da questo momento si avvale improvvisamente della variante grafica 啟發, in SKQS viene sempre utilizzato con coerenza l'allografo 啟.

In genere, se si desidera sapere a quale segno di partenza appartengono tutte le note musicali, basta cercarlo in questo modo e di sicuro si otterrà il segno di partenza cui appartiene ciascuna nota! Se si desidera distinguere chiaramente tutte le note disposte nella figura musicale, bisogna memorizzare una certa sequenza delle sette sequenze dei nomi delle note, quante note ha e a quale segno di partenza appartiene; altrimenti, anche se le cinque linee e gli spazi tra le linee della figura musicale disponessero chiaramente tutte le note nella posizione naturale, non si riuscirebbe comunque a distinguere quali siano le loro note! Visto che non si riescono a distinguere [le note], non si riesce nemmeno a trovare la nota che segue! Per questa ragione, sono elencati a uno a uno [questi] punti: l'ordine delle sequenze dei nomi delle note, quante note ha ogni sequenza e a quale segno di partenza appartengono.

Nella prima sequenza dei nomi delle note *sol-re-ut*, la nota *ut* del appartiene al primo segno di partenza, scritto all'inizio di questo ordine, così



La sua nota *re* appartiene a questo



secondo segno di partenza. Nella seconda sequenza dei nomi delle note *la-mi-re*, la nota *re* appartiene al primo segno di partenza, la nota *mi* appartiene al terzo segno di partenza e la nota *la* appartiene al secondo segno di partenza. Nella terza sequenza dei nomi delle note *fa-mi*, la nota *mi* appartiene al primo segno di partenza e la nota *fa* appartiene al terzo segno di partenza. Nella quarta sequenza dei nomi delle note *sol-fa-ut*, la nota *ut* appartiene al secondo segno di partenza scritto all'inizio di questa sequenza, la sua nota *fa* appartiene al primo segno di partenza e la nota *sol* appartiene al terzo segno di partenza. Nella quinta sequenza dei nomi delle note *la-sol-re*, la nota *re* appartiene al secondo segno di partenza, la nota *sol* appartiene al primo segno di partenza e la nota *la* appartiene al terzo segno di partenza. Nella sesta sequenza dei nomi delle note *la-mi*, la nota *mi* appartiene al secondo segno di partenza, la nota *la* appartiene al primo segno di partenza. Nella settima sequenza dei nomi delle note *fa-ut*, la nota *ut* appartiene al terzo segno di partenza scritto all'inizio di questa sequenza, la nota *fa* appartiene al secondo segno di partenza.

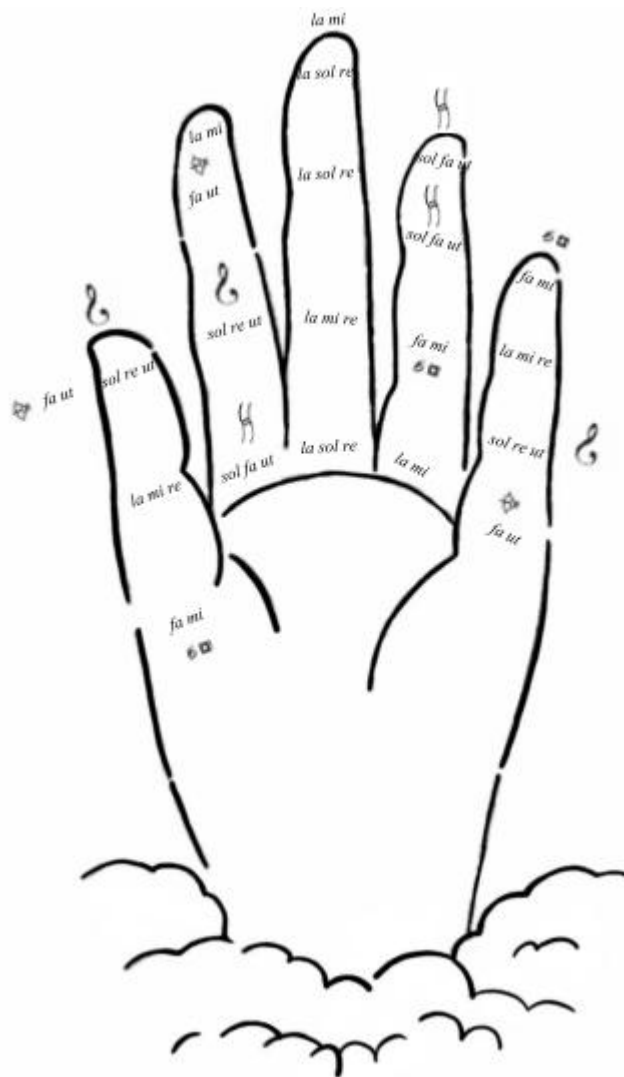
Memorizzando nell'ordine tutti i segni di partenza cui appartengono le note contenute in tutte le sequenze dei nomi delle note, allora, non appena si vede la figura musicale, si può quindi distinguere tra le linee e gli spazi delle cinque linee della figura musicale di quale sequenza sia la posizione; si sa, inoltre, quali note si dovrebbero scrivere in una certa linea e in un certo spazio delle cinque linee! Per colui che studia le altezze assolute, anche se a un primo sguardo si ha l'impressione che sia problematico e difficile, una volta acquisita dimestichezza, basterà vedere i segni di partenza e i formisegni della musica dura e molle scritti nella figura per poter quindi distinguere completamente le sequenze dei nomi delle note, nonché le note che comprendono, e si sarà in grado di suonare accompagnando la musica naturalmente.

剛柔二樂形號不配屬於他樂名序，而獨配屬於第三樂名序者，何？蓋第三樂名序之乏鳴二音係剛柔相對之二音。他樂名序內，此二音無全有者，唯第三樂名序全有之，故於第三樂名序之乏音配以此 \ominus 柔樂形號，於鳴音配以此 \square 剛樂形號。若剛樂內有當叅雜柔音之處，即如剛柔樂條內所說，於所叅柔音傍書此 \ominus 柔樂形號，奏樂者，見此形號，即知音當半減，而以乏音代鳴音用之。柔樂內有當叅雜剛音之處，則於所叅剛音傍書此 $\#$ 輔立形號（此形號，即與剛樂形號同），奏樂者，見此形號，即知音當半加，而以鳴音代乏音用之。

I formisigni dei due tipi di musica dura e molle si assegnano soltanto alla terza sequenza dei nomi delle note e non si assegnano alle altre sequenze. Perché? Sarà forse perché le due note *fa* e *mi* della terza sequenza dei nomi delle note sono legate alle due note antitetiche per la musica dura e la musica molle. Nelle altre sequenze dei nomi delle note, queste due note non sono presenti entrambe; solo la terza sequenza ce le ha al completo. Per questa ragione, alla nota *fa* della terza sequenza dei nomi delle note è assegnato questo ♭ formisigno della musica molle, mentre alla nota *mi* è assegnato questo ♮ formisigno della musica dura. Se all'interno della musica dura vi sono passaggi in cui si dovrebbe frammischiare la musica molle, allora, come spiegato nelle regole della musica dura e della musica molle, accanto alle note in cui viene frammischiata la musica molle si scrive questo ♭ formisigno della musica molle. Quando vede questo formisigno, l'esecutore sa che la nota dovrebbe essere abbassata della metà; lo si usa per sostituire la nota *mi* con la nota *fa*. Se all'interno della musica molle vi sono passaggi in cui si dovrebbe frammischiare la musica dura, allora accanto alle note in cui viene frammischiata la musica dura si scrive questo ♯ formisigno ausiliario. Quando vede questo formisigno, l'esecutore sa che la nota essere innalzata della metà; lo si usa per sostituire la nota *fa* con la nota *mi*.

Sulle sequenze dei nomi delle note sul palmo della mano¹³⁸

Disporre e scrivere tutte le sequenze dei nomi delle note sulle articolazioni e sulle punte delle dita della mano disegnata serve a ricordare la progressione delle sequenze dei nomi delle note delle regole precedenti; [con questo] si desidera facilitarne l'uso.



Quella disposta sulla punta del pollice è quindi la prima delle sette sequenze dei nomi delle note del livello primo e inferiore. Disposta sull'articolazione superiore del pollice è la seconda sequenza. Disposta sull'articolazione inferiore del pollice è la terza sequenza. Disposta sull'articolazione inferiore dell'indice è la quarta sequenza. Disposta sull'articolazione inferiore del medio è la quinta sequenza. Disposta sull'articolazione inferiore dell'anulare è la sesta sequenza. Disposta sull'articolazione inferiore del mignolo è la settima sequenza.

¹³⁸ Perifrasi con riferimento alla cosiddetta "mano guidoniana", sistema attribuito a Guido d'Arezzo e impiegato tra l'XI e il XVII secolo per memorizzare la solmisazione, metodo di solfeggio basato sulle sillabe che individuano le note dell'esacordo. Sulla parte superiore del palmo della mano, immediatamente sotto le dita e su ogni falange, veniva fatto coincidere mnemonicamente ognuno dei gradi della scala indicati con le sillabe degli esacordi di appartenenza. A partire dall'estremità del pollice, si passa attraverso il palmo della mano, per ruotare poi intorno alle dita. In questo modo, si può ripercorrere sulla mano l'intero cammino.

其排於小指中節者，則中層七樂名序之第一樂名序也。排於小指上節者，係第二樂名序。排於小指尖者，係第三樂名序。排於無名指尖者，係第四樂名序。排於中指尖者，係第五樂名序。排於食指尖者，係第六樂名序。排於食指上節者，係第七樂名序。

其排於食指中節者，則上末層七樂名序之第一樂名序也。排於中指中節者，係第二樂名序。排於無名指中節者，係第三樂名序。排於無名指上節者，係第四樂名序。排於中指上節者，係第五樂名序。排於中指上節外者，係第六樂名序。排於大指上節外者，係第七樂名序。

將此排於所畫指間樂名序之衆音，并諸啓發之次第，能於指間插筭熟記，則凡樂圖於指間查對，即可洞晰其樂之以何音始，以何音接，以何音終矣。又將衆音讀記，聽熟，以至聞全音半音即能分別，則雖不見樂圖，但一聆樂音，即，如半音條內所說，皆一概能別其始作與繼續之音矣。

Quella disposta sull'articolazione centrale del mignolo è la prima delle sette sequenze dei nomi delle note del livello centrale. Disposta sull'articolazione superiore del mignolo è la seconda sequenza. Disposta sulla punta del mignolo è la terza sequenza. Disposta sulla punta dell'anulare è la quarta sequenza. Disposta sulla punta del medio è la quinta sequenza. Disposta sulla punta dell'indice è la sesta sequenza. Disposta sull'articolazione superiore dell'indice è la settima sequenza.

Quella disposta sull'articolazione centrale dell'indice è la prima delle sette sequenze dei nomi delle note del livello superiore e ultimo. Disposta sull'articolazione centrale del medio è la seconda sequenza. Disposta sull'articolazione centrale dell'anulare è la terza sequenza. Disposta sull'articolazione superiore dell'anulare è la quarta sequenza. Disposta sull'articolazione superiore del medio è la quinta sequenza. Disposta al di fuori dell'articolazione superiore del medio è la sesta sequenza. Disposta al di fuori dell'articolazione superiore del pollice è la settima sequenza.

Se si riesce a inserire tra le dita, contare e memorizzare tutte le note delle sequenze disegnate tra le dita, così come l'ordine di tutti i segni di partenza, allora si verificano tra le dita tutte le figure musicali e si può quindi comprendere appieno con quale nota inizi il brano, con quale continui e con quale finisca! Inoltre, se si memorizzano tutte le note, si acquisisce familiarità con l'ascolto e si sanno persino distinguere il suono intero e il semisuono una volta sentiti, allora, anche se non si vede la figura musicale, basta ascoltare la musica e, come spiegato nelle regole del semisuono, si riesce sempre senza eccezioni a distinguere le note con cui l'esecuzione inizia e prosegue!

讀音條例說

欲辨識樂圖排寫之音，當審其樂之所用啓發，在五線之何線，其音自書啓發之線，或向上排，或向下排。音自啓發而向上排者，則讀音時，自有啓發之樂名序起，向上挨連，於衆線空間，各數一樂名序以求第一音。既得第一音，即從該此第一音之樂名序，將樂中他上下之音次第讀之。音自啓發而向下排者，讀音時，亦自有啓發之樂名序起，向下挨連，將衆音樂名序逆數之。既得第一音，即從該此第一音之樂名序，將樂中他上下之音次第讀之。

樂中之，上起者，不出於第六拉音，落下者，不過於第一烏音，則不易名。若上起之音更出於拉，落下之音更過於烏，而以六名配音爲不足，則數樂名序以讀音至拉鳴勒、拉朔勒兩樂名序內之一樂名序，即取其所該音，不易，而名易之¹³⁹。其易名後，所當繼續之音，仍按六音次第讀之，以足多用之音名。

然剛柔樂之上下，易名也。有同有異。讀音至拉鳴勒樂名序時，若係落下之音，則剛樂柔樂俱讀此拉音。若係上起之音，剛樂則讀勒，柔樂則讀鳴。讀音至拉朔勒樂名序時，若係上起之音，則剛樂柔樂俱讀此勒音。若係落下之音，剛樂則讀朔，柔樂則讀拉。又易名者，止易音名，其原音高下之節，則不易。

如剛樂上起之音更出於拉，則將所排之音向上讀之，至拉朔勒樂名序之朔名¹⁴⁰，遂易之而讀勒。讀勒名時，仍如朔音高下之聲，自此讀所餘之音，則每音令遞¹⁴¹高一音之聲。倘令不易名¹⁴²，則第六拉音後，音名已盡，無可繼續矣¹⁴³。

¹³⁹ SKQS: dal testo originale si legge “即取其所該音名不易”; sono presenti annotazioni a destra che hanno determinato la variazione della frase.

¹⁴⁰ SKQS: 朔音, ma l'ultimo carattere è stato cancellato e corretto con 名.

¹⁴¹ Variante grafica per 遞, usata in entrambe le versioni.

¹⁴² SKQS: carattere aggiunto sotto forma di annotazione.

¹⁴³ SKQS: segue una porzione di testo cancellata dalla lunghezza di 24 caratteri di cui non si trova traccia in GGZB.

Sulle regole per la lettura delle note¹⁴⁴

Se si desidera identificare le note disposte sulla figura musicale, si dovrebbe esaminare su quale delle cinque linee si trova il segno di partenza usato nel brano. Le sue note dalla linea dove è scritto il segno di partenza sono disposte in senso ascendente o in senso discendente. Se dal segno di partenza le note sono disposte in senso ascendente, allora, quando si leggono le note, si inizia dalla sequenza dei nomi delle note che ha il segno di partenza e si sale in ordine con le [note] contigue; in tutti gli spazi e le linee si conta una sequenza dei nomi delle note per cercare la prima nota. Visto che si è ottenuta la prima nota, a partire dalla sequenza dei nomi delle note che comprende questa prima nota si leggono quindi in ordine le altre note del brano superiori e inferiori. Se dal segno di partenza le note sono disposte in senso discendente, allora, quando si leggono le note, si inizia ancora dalla sequenza dei nomi delle note che ha il segno di partenza, si scende in ordine con le [note] contigue e si contano tutte le sequenze dei nomi delle note in senso contrario. Dal momento che si è ottenuta la prima nota, a partire dalla sequenza delle note che comprende questa prima nota si leggono quindi in ordine le altre note del brano superiori o inferiori.

In musica, se le note che salgono non vanno al di sopra della sesta nota *la* e le note che scendono non vanno oltre la prima nota *ut*, allora non si cambia il nome. Se sia le note che salgono vanno al di sopra del *la*, sia le note che scendono vanno oltre *ut*, non è più sufficiente abbinare le note ai sei nomi. Si contano allora le sequenze dei nomi delle note leggendo le note fino a una delle due sequenze *la-mi-re* e *la-sol-re*; quindi, si prende la nota di quella che la comprende. [La nota] non cambia, ma cambia il nome. Dopo aver cambiato il nome, la nota che dovrebbe seguire si legge ancora secondo la progressione delle sei note per far sì che i nomi delle note si usino ulteriormente.

Tuttavia, nel salire e nello scendere la musica dura e la musica molle cambiano i nomi. Alcuni sono uguali, altri sono diversi. Quando si leggono le note fino alla sequenza dei nomi delle note *la-mi-re*, se sono legate a note che scendono, allora la musica dura e la musica molle leggono entrambe la nota *la*. Se sono legate a note che salgono, la musica dura legge *re*, mentre la musica molle legge *mi*. Quando si leggono le note fino alla sequenza dei nomi delle note *la-sol-re*, se sono legate a note che salgono, allora la musica dura e la musica molle leggono entrambe la nota *re*. Se sono legate a note che scendono, la musica dura legge *sol*, mentre la musica molle legge *la*. Inoltre, quanto al cambiamento del nome, cambia solo il nome della nota, mentre non cambia la misura originaria dell'altezza della nota.

Se nella musica dura le note che salgono vanno al di sopra del *la*, allora le note disposte si leggono verso l'alto fino al nome *sol* della sequenza dei nomi delle note *la-sol-re*, e poi, cambiandolo, si legge *re*. Quando si legge il nome *re*, è come se ci fosse ancora il suono dell'altezza della nota *sol* e a partire da qui si leggono le note restanti; quindi, ogni nota viene sostituita dal suono della nota superiore. Se non venisse cambiato il nome, allora, dopo la sesta nota *la*, i nomi delle note sarebbero già esauriti e non ve ne sarebbero con cui poter continuare!

¹⁴⁴ Perifrasi che indica la solmisazione, il principale metodo di lettura della musica dal Medioevo fino al XVII secolo. Si potrebbe definire come un prototipo del solfeggio basato sulle sillabe che individuano le note dell'esacordo (*ut re mi fa sol la*) (cfr. 1.3.5).

又如剛樂落下之音更過於烏，則將所排之音向下讀之，至拉朔勒樂名序至勒名，遂易之而讀朔。讀朔名時，仍如勒音高下之聲，自此讀所餘之音，則每音令遞下一音之聲。倘令不易名¹⁴⁵，則讀至勒音下之烏音，即無他繼續之音名矣¹⁴⁶。

其至拉鳴勒樂名序而易名¹⁴⁷者，亦同此例。觀剛樂易名之例，則柔樂之上下易名之處¹⁴⁸，即可類推而知矣。

¹⁴⁵ SKQS: carattere aggiunto sotto forma di annotazione.

¹⁴⁶ SKQS: analogamente al passaggio precedente, segue una porzione di testo cancellata dalla lunghezza di 23 caratteri.

¹⁴⁷ SKQS: è presente il carattere 音, poi cancellato e corretto con 名.

¹⁴⁸ SKQS: per il carattere 處 viene utilizzata la variante grafica 處.

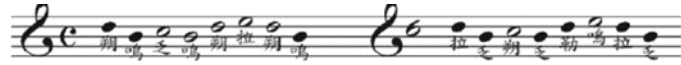
Inoltre, se nella musica dura le note che scendono vanno oltre *ut*, allora le note disposte si leggono verso il basso fino al nome *re* della sequenza dei nomi delle note *la-sol-re* e poi, cambiandolo, si legge *sol*. Quando si legge il nome *sol*, è come se ci fosse ancora il suono dell'altezza della nota *re* e a partire da qui si leggono le note restanti; quindi, ogni nota viene sostituita dal suono della nota inferiore. Se non venisse cambiato il nome, allora, leggendo fino alla nota *ut* sotto la nota *re*, non vi sarebbero più nomi per le altre note successive!

Anche il cambiamento dei nomi quando si leggono le note fino alla sequenza dei nomi delle note *la-mi-re* è uguale a questi esempi. Osservando questi esempi di cambiamento dei nomi nella musica dura si possono quindi evincere e sapere i passaggi in cui cambiano i nomi quando si sale e si scende nella musica molle.

易用樂音說

前樂名序條內，以七序之音分屬剛柔。今又將奏剛樂中間，易以柔樂，奏柔樂中間，易以綱樂緣由一一發明於左。

此圖



奏剛樂中間，易以柔樂，其五線首止書第一啓發，即可知，其奏剛樂矣。樂曲第一音，自第五樂名序之¹⁴⁹朔音起，至鳴乏鳴朔拉朔鳴，其八音後之第九音，則易以第五樂名序柔樂之拉音。倘不易樂之形號，則此拉音仍當讀為朔矣。今以第八音後添書柔樂形號，故不讀為朔，而讀為拉。次讀乏朔乏勒鳴拉，空越過，遂易第五樂名序之第三行¹⁵⁰拉字，而讀第四行之勒音，次上讀鳴，次下乏。雖易剛樂，而用柔樂音名，然音節卻不易，其拉音高下之節仍與剛樂朔音同。

第九音，在剛樂，則讀為朔，在柔樂，則讀為拉者，何？按七樂名序剛樂所屬鳴音上起，則乏繼之，乏音上起，則朔繼之。今此第八鳴音形號，既排於五線之第三線，若剛樂自鳴而上越乏，則當繼以朔音，故讀為朔。若改¹⁵¹用柔樂，而易繼鳴之朔字，則七樂名序柔樂所屬拉音係第五拉¹⁵²朔勒樂名序之第一字，故讀為拉，然樂音之名，雖易為拉，若仍歌剛樂之曲，則拉音形號不照前圖排寫於第四線，須如此(圖)圖，排於第二、第三線之空間，何？



¹⁴⁹ SKQS: il passaggio “第五樂名序之” è aggiunto in forma di annotazione accanto a “自朔起”.

¹⁵⁰ Questo potrebbe essere un errore: 二行 anziché 三行 (si veda il capitolo 樂名序說).

¹⁵¹ 改: variante grafica di 改.

¹⁵² SKQS: il carattere 拉 è aggiunto in forma di annotazione.

Sui mutamenti nell'uso delle note¹⁵³

Nelle precedenti regole sulle sequenze dei nomi delle note, le note delle sette sequenze sono state classificate come musica dura e molle. Di seguito verranno spiegate una ad una le ragioni per cui anche al giorno d'oggi, durante l'esecuzione, la musica dura si muta in musica molle e la musica molle si muta in musica dura.

In questa figura



durante l'esecuzione, la musica dura si muta in musica molle. All'inizio di queste cinque linee si scrive solo il primo segno di partenza e si sa quindi che si esegue musica dura! Quanto alla prima nota del brano, si parte dalla nota *sol* della quinta sequenza dei nomi delle note e si arriva a *mi-fa-mi-sol-la-sol-mi*. Dopo queste otto note, la nona nota si muta nella nota *la* della quinta sequenza di nomi delle note nella musica molle. Se non mutasse il formisigno della musica, questa nota *la* si dovrebbe ancora leggere *sol*! Ora, dopo le otto note, si aggiunge il formisigno della musica molle, perciò non si legge *sol*, ma *la*. Si legge poi *fa-sol-fa-re-mi-la* e si saltano gli spazi. Subito dopo muta la parola *la* nella terza¹⁵⁴ colonna della quinta sequenza dei nomi delle note e si legge la nota *re* della quarta colonna. In ordine verso l'alto si legge *mi*, verso il basso *fa*. Anche se è mutata la musica dura e vengono usati i nomi delle note della musica molle, la misura delle note non è cambiata e la misura dell'altezza di questa nota *la* è ancora uguale alla nota *sol* della musica dura.

La nona nota nella musica dura si legge *sol* e nella musica molle si legge *la*. Per quale ragione? Sulla base delle sette sequenze di nomi delle note, quanto alla nota *mi*, appartenente alla musica dura, se si sale a partire da questa, la segue la nota *fa*; se si sale dalla nota *fa*, la segue la nota *sol*. Ora, questo formisigno dell'ottava nota *mi*, visto che si dispone sulla terza delle cinque linee, se la musica dura sale dalla nota *mi* saltando il *fa*, allora dovrebbe seguire la nota *sol*; quindi, si legge *sol*. Se si passa alla musica molle e muta la parola *sol* che segue al *mi*, allora, nelle sette sequenze di nomi delle note, la nota *la* appartenente alla musica molle è legata alla prima parola della quinta sequenza *la-sol-re*; quindi, si legge *la*. Tuttavia, il nome della nota musicale, anche se muta in *la*, qualora si cantasse un brano di musica dura, il formisigno della nota *la* non si scriverebbe disponendolo sulla quarta linea secondo la figura precedente. Si deve disporre nello spazio tra la seconda e la terza linea, come in questa figura. Per quale ragione?

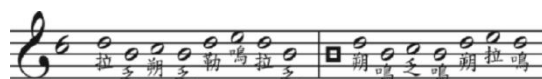


¹⁵³ Perifrasi con cui si fa riferimento alla pratica della *mutatio* (“mutazione”), ovvero il passaggio da una specie di esacordo (naturale, duro o molle) all'altra, consentendo di estendere l'intonazione degli intervalli dell'esacordo base all'intero ambito scale di due ottave e mezza (cfr. 1.3.5). La denominazione di tale fenomeno nella traduzione in cinese di Pereira richiama nella mente del lettore modello il celebre *Yijing* 易經 (“Classico dei Mutamenti”) (cfr. 1.3.6).

¹⁵⁴ Nella tabella presentata da Pereira, la nota *la* della quinta “sequenza dei nomi delle note” *la-sol-re* si trova nella seconda colonna e non nella terza colonna come qui indicato. Si tratterebbe quindi di un probabile errore. Anche nell'edizione SKQS compare il numero *san* 三 (“tre”) anziché *er* 二 (“due”).

則此五線首止書第一啓發，又自第三樂名序鳴音而下，即止¹⁵⁵第二拉鳴勒樂名序之拉音，故以拉排於第二、第三線之空間。

此圖



奏柔樂中間易以剛樂。其五線首第一啓發後，書柔樂形號，即可知，其奏柔樂矣。樂曲第一音，自第五樂名序之¹⁵⁶拉音起，至乏朔乏勒鳴拉乏。其八音後之第九音，則易以第五樂名序剛樂之朔音。倘不易樂之形號，則此朔音仍當讀為拉矣。

以第八音後，添書剛樂形號，故照前圖例，不讀為拉，而讀為朔。次讀鳴乏鳴朔拉朔鳴，雖易柔樂，而用剛樂音名，然音節卻不易，其朔音高下之節仍與柔樂拉音同。音之名，雖易為朔，若仍歌柔樂之曲，則朔音形號不照前圖，排寫於第四線，須如此圖



排於第二線，何？則此五線啓發後，書柔樂形號，又自第三樂名序乏音下越一位，即值第一朔勒烏樂名序之朔音，故以朔排於第二線。

以上四圖已將易用音名緣由括盡，並¹⁵⁷取樂名序叅¹⁵⁸觀之，則凡樂音之錯綜變化俱可知矣。

¹⁵⁵ SKQS: si trova il carattere 值 in luogo di 止.

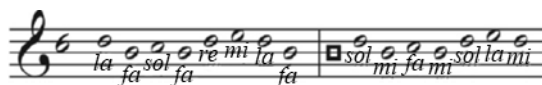
¹⁵⁶ SKQS: il passaggio “第五樂名序之” è aggiunto in forma di annotazione accanto a “自拉起”.

¹⁵⁷ GGZB: viene usata la variante ortografica 𠄎.

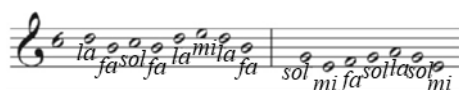
¹⁵⁸ 叅: variante ortografica di 參.

All'inizio di queste cinque linee si scrive solo il primo segno di partenza. Si scende poi dalla nota *mi* della terza sequenza di nomi delle note e si incontra quindi la nota *la* della seconda sequenza dei nomi delle note *la-mi-re*. Per questa ragione, il *la* si dispone sullo spazio tra la seconda e la terza linea.

In questa figura



durante l'esecuzione, la musica molle si muta in musica dura. All'inizio delle cinque linee, dopo il primo segno di partenza si scrive il formisigno della musica molle e si sa quindi che si esegue musica molle! Quanto alla prima nota del brano, si parte dalla nota *la* della quinta sequenza di nomi delle note e si arriva a *fa-sol-fa-re-mi-la-fa*. Dopo queste otto note, la nona nota muta nella nota *sol* della quinta sequenza nella musica dura. Se non mutasse il formisigno della musica, questa nota si dovrebbe ancora leggere *la*! Dopo l'ottava nota, si aggiunge il formisigno della musica dura; perciò, sulla base dell'esempio nella figura precedente, non si legge *la*, ma *sol*. Si legge poi *mi-fa-mi-sol-la-sol-mi*. Anche se è mutata la musica molle e si usano i nomi delle note della musica dura, la misura delle note non cambia e la misura dell'altezza di questa nota *sol* è ancora uguale alla nota *la* della musica dura. Quanto al nome della nota, anche se muta in *sol*, se si canta ancora un brano di musica molle, allora il formisigno della nota *sol* non si scrive disponendolo sulla quarta linea secondo la figura precedente. Si deve disporlo sulla seconda linea, come in questa figura:

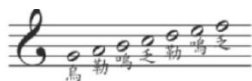


Per quale ragione? Dopo il segno di partenza di queste cinque linee si scrive il segno della musica molle. Poi, dalla nota *fa* della terza sequenza di nomi delle note, si scende saltando una posizione e si incontra quindi la nota *sol* della prima sequenza *sol-re-ut*; per questa ragione, il *sol* si dispone sulla seconda linea.

Con le quattro figure precedenti sono già state coperte in modo esaustivo le ragioni dei mutamenti nell'uso dei nomi delle note. Inoltre, se si prendono le sequenze dei nomi delle note per consultarle e osservarle, si possono conoscere gli intricati cambiamenti di tutte le note!

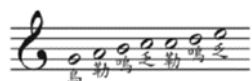
審用樂音說

樂之歌吹絲竹而審用樂音¹⁵⁹，則當精而不亂，確而不移。精與確者，謂不以全音爲半音，半音爲全音也。如此圖

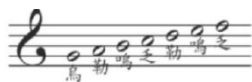


烏勒鳴乏勒鳴乏七音內，值全音處¹⁶⁰，必隨¹⁶¹全音，值半音處，必隨半音，無絲毫顛倒錯亂，方可謂之精確。

若聲音高下之節不能詳審，彼此相混，雖照例讀音名，或誤如此



第一圖雷同讀之，或如第二圖誤作高聲讀之，或如第三圖誤作下聲讀之，則不足以言精確矣。何？則如第一圖烏勒鳴乏四音，雖照例連讀而其高下之節，審之，不詳第四乏半音之位，仍以第五勒音，如乏音，讀之，則所繼之音亦皆相因¹⁶²而錯，而第六鳴音遂接自第五位，第七乏音遂接自第六位矣。如此



第二圖烏勒鳴乏四音，雖亦照例連讀，其第四乏音，不讀如半音，上起例，誤作高聲讀之，則此第四音占過第五音節，而第六音之當繼者爲第五勒所占，第七音爲第六鳴所占，第八音爲第七乏所占矣。

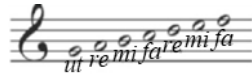
¹⁵⁹ SKQS: dal testo originale si legge “樂之奏也，或吹彈或歌唱，而審用樂音”，ma i caratteri che divergono da GGZB sono stati cancellati e compaiono a destra in forma di annotazione i caratteri 歌 e 絲竹. Di fronte alla correzione e all'aggiunta degli ultimi due elementi, si lamenta, tuttavia, la mancata preservazione di entrambi i verbi 吹彈.

¹⁶⁰ SKQS: per il carattere 處 viene utilizzata la variante grafica 處.

¹⁶¹ SKQS: nel testo originale compare il carattere 歌, in seguito cancellato e corretto con 隨. L'utilizzo del carattere 歌 può costituire un'ulteriore conferma dell'orientamento del manuale verso la musica vocale.

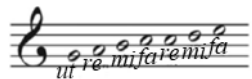
Sull'uso attento delle note

In musica l'uso attento delle note per cantare e per suonare gli strumenti in seta e in bambù¹⁶³ dovrebbe portare alla precisione e non alla confusione, all'accuratezza e non all'esitazione. Si definisce precisione e accuratezza non intendere il suono intero come semisuono e il semisuono come suono intero, come in questa figura:

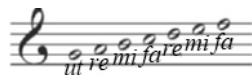


All'interno delle sette note *ut-re-mi-fa-re-mi-fa*, dove si incontra il posto del suono intero, bisogna seguire il suono intero; dove si incontra il posto del semisuono, bisogna seguire il semisuono. Solo senza il benché minimo scompiglio si può definire preciso e accurato.

Se non si riesce a esaminare attentamente la misura dell'altezza delle note, confondendole l'un l'altra, anche se si leggono le note seguendo gli esempi, o si sbaglia, come qui,



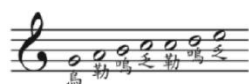
leggendole uguali alla prima figura, o, come nella seconda figura, la si legge erroneamente come una voce alta, o, come nella terza figura, la si legge erroneamente come una voce bassa. Questo, allora, non basta per parlare di precisione e accuratezza! Per quale ragione? Come per le quattro note *ut-re-mi-fa* nella prima figura, anche se si leggono in successione, come negli esempi, se non si osserva attentamente la posizione del quarto semisuono *fa* e lo si legge, invece, come la quinta nota *re*, allora anche le note che seguono sono tutte sbagliate di conseguenza: alla quinta posizione segue così la sesta nota *mi* e alla sesta posizione segue così la settima nota *fa*! In questa seconda figura



delle quattro note *ut-re-mi-fa*, pur leggendole in successione come negli esempi, la quarta nota *fa*, se non la si legge come semisuono, ma, secondo l'esempio superiore, la si legge erroneamente come voce alta, allora questa quarta nota si spinge oltre e occupa la misura della quinta nota, quella della sesta nota che dovrebbe seguire è occupata dalla quinta nota *re*, quella della settima nota è occupata dalla sesta nota *mi* e quella dell'ottava nota è occupata dalla settima nota *fa*!

¹⁶³ Nella musica tradizionale cinese l'ensemble di strumenti in seta e bambù rappresenta la realizzazione dell'armonia (Picard, 1998: 39).

如此第三圖

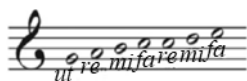


烏勒鳴乏四音，雖亦照例連讀，其第四乏音，不讀如半音，上起例誤作下聲讀之，而落於第三音之位，則所繼之音，亦皆相因而下，而第五勒竟接第三音，第六鳴竟接第四音，第七乏竟接第五音矣。

凡奏樂時，一音錯，則衆音相因而錯者，大抵放此是，故樂中之全音、半音不可不審。誠將此全音半音精¹⁶⁴於耳，而會於心，知之極其精，信之極其確，則雖不見樂圖，但一聆樂音，自能分晰配用，不至有絲毫顛倒錯亂矣。

¹⁶⁴ SKQS: compare l'espressione 熟於耳 in luogo di 精於耳, rievocando la medesima area semantica veicolata da 聽熟, incontrato nei capitoli precedenti. Anche la versione BH sembra propendere per questa lettura: “真實地把這些全音半音熟悉於耳朵” (Chen / Lin, 2022: 37).

Come in questa terza figura



delle quattro note *ut-re-mi-fa*, pur leggendole in successione come negli esempi, se non si legge la quarta nota *fa* come semisuono e si legge erroneamente l'esempio superiore come voce bassa, scendendo dalla posizione della terza nota, allora anche le note che seguono scendono tutte di conseguenza; la quinta nota *re* segue all'improvviso la terza nota, la sesta nota *mi* segue all'improvviso la quarta nota e la settima nota *fa* segue all'improvviso la quinta nota.

In genere, quando si esegue musica, sbagliare una nota e sbagliare di conseguenza tutte le note nella maggior parte dei casi si basa su questo; perciò, in musica, il suono intero e il semisuono non si possono non esaminare attentamente. Se del suono intero e del semisuono si acquisisce davvero dimestichezza all'ascolto, se si comprendono col cuore, si conoscono al massimo della precisione e si eseguono al massimo dell'accuratezza, allora, anche se non si vede la figura musicale, non appena si sente la musica, si riesce a distinguere chiaramente il loro uso combinato e non si arriverà al benché minimo scompiglio!

3. Commento traduttologico

3.1 Tipologia testuale

Il LLZY è ritenuto il primo trattato di musica europea scritto nella lingua cinese, pur essendo in taluni casi declassato alla categoria di manuale o “materiale didattico” (*jiaocai* 教材) (Wu, 2022). A prescindere dalla classificazione di quest’opera attribuita a Tomás Pereira, il prototesto si presenta, in primo luogo, come un testo informativo, poiché prevale la funzione informativa-cognitiva, che ha come finalità la divulgazione della teoria musicale europea in Cina e si pone, di conseguenza, nel più ampio contesto della trasmissione del sapere occidentale, cui partecipano i gesuiti. La natura didattica dell’opera è suggerita dal principio di gradualità applicato nella presentazione dei contenuti.

Il prototesto è in secondo luogo permeato da un’evidente funzione esplicativa-argomentativa: le spiegazioni dei concetti di base della musica europea sono strutturate in modo chiaro e lineare, procedendo per gradi nel ragionamento. Si assiste invero alla ripetizione delle medesime strutture parallele per evitare di confondere il fruitore dell’opera, il quale viene guidato nel ragionamento attraverso un abbondante uso di connettivi. Dal graduale procedere dell’argomentazione e dall’impostazione del discorso secondo la modalità domanda-risposta, che allude a un rapporto docente-discente tipica di un manuale piuttosto che di un trattato specialistico, si evince, pertanto, la natura didattica dell’opera, che presuppone un certo grado di chiarezza, non escludendo l’inclusione di elementi oggettivamente ridondanti. Il prototesto non presenta infine un tono neutro, configurandosi come un trattato che, più che limitarsi a presentare i concetti della teoria musicale, sembra essere finalizzato a persuadere l’interlocutore, anche grazie al ricorso a numerose analogie extra-musicali, nonché cospicui riferimenti alla cultura di arrivo.

In terzo luogo, è altresì possibile rinvenire nel LLZY una funzione prescrittiva, dal momento che vengono esposte le regole della teoria della musica che il discente è tenuto a rispettare per l’utilizzo dei singoli elementi che compongono il sistema di notazione musicale e per realizzare la lettura delle note, nonché, di conseguenza, l’esecuzione vocale e/o strumentale. Alla luce di questa considerazione, è possibile ricondurre il prototesto alla tipologia del testo regolativo.

Il metatesto si presenta anch’esso come un testo “misto”, alla cui caratterizzazione concorrono le funzioni informativa-cognitiva, esplicativa-argomentativa e prescrittiva per le medesime ragioni che giustificano la classificazione del prototesto. Al contempo, però, alla

luce della macrostrategia adattata, il metatesto manifesta una capacità persuasiva più attenuata, in quanto i riferimenti culturali alla linguacultura cinese utilizzati da Pereira nell'argomentazione non garantiscono la medesima presa sul lettore modello che possiede il prototesto.

3.2 Lettore modello

Essendo stata concepita l'opera come una forma di supporto per le lezioni di musica che Pereira impartisce all'imperatore Kangxi, il fruitore modello dell'opera viene individuato nella figura dell'imperatore stesso (soprattutto per quanto concerne la versione in mancese del LLZY) e degli altri membri della corte interna (*neiting* 内廷), tra cui si annovera anche il terzo figlio Yun Zhi 允祉. Sembra che la diffusione del trattato sia rimasta confinata alla corte imperiale (Chow, 2023: 168). Le strategie retoriche utilizzate da Pereira, con particolare riferimento alle “misure di circospezione” (cfr. 1.3.6), confermano che l'opera è rivolta perlopiù al contesto della corte; al contempo, considerato l'alto grado di oggettività, l'assenza di pronomi e l'utilizzo di un linguaggio semplice e chiaro, nonché forme di allocuzione impersonali, sembra che il trattato di Pereira contempli altresì l'obiettivo di spingersi al di fuori della cerchia della corte, con la finalità di promuovere la musica europea nel contesto cinese. È possibile avanzare alcune considerazioni circa il retroterra culturale del lettore modello: si tratta di un individuo vissuto nella seconda metà del XVII secolo, appartenente alla linguacultura in primo luogo mancese e poi cinese in senso lato; pur manifestando la corte di Pechino all'epoca un atteggiamento di apertura verso il sapere occidentale, non si tratta di un individuo con una solida conoscenza della cultura europea, né tantomeno dotato di una precedente formazione musicale secondo l'impostazione occidentale, poiché il LLZY esordisce con la spiegazione dei rudimenti della teoria della musica. Per il lettore modello del prototesto si presume un uso didattico dell'opera in questione.

Il lettore modello del metatesto è invece un individuo contemporaneo e presumibilmente appartenente alla linguacultura italiana o che comunque possiede una buona conoscenza della lingua italiana. All'interno di questa macrocategoria, vengono individuati due distinti profili di lettore modello (in taluni casi potrebbero coincidere).

Quanto al primo (e più plausibile) profilo di lettore modello, si tratta di un individuo dotato di una buona conoscenza della lingua cinese e interessato ai fenomeni di produzione lessicale nella lingua cinese durante la dinastia Qing, agli studi sulle attività dei missionari, con particolare riferimento alla loro influenza nel campo della musica e alle loro strategie traduttive,

nonché a individui interessati a questioni di carattere filologico, come le variazioni grafiche che emergono dal confronto di due diverse edizioni manoscritte della medesima opera. Per questa ragione, nella pagina a sinistra, recante “a fronte” la trascrizione del testo originale, sono state inserite note a piè di pagina che vertono su questioni di carattere linguistico-filologico circa il testo cinese. Alla luce dell’argomento trattato, si presuppone da parte del lettore modello un interesse nei confronti dell’ambito musicale, ma non è necessario che questi possieda una preliminare formazione in ambito musicale: laddove i contenuti del LLZY esulino dai rudimenti che si acquisiscono tramite un’educazione musicale di base o rappresentino dei concetti caduti in disuso nella teoria della musica contemporanea, vengono inserite nella pagina di destra, recante la traduzione in italiano, sintetiche note a piè di pagina che presentano il riferimento al concetto menzionato e una breve definizione, in modo tale da fornire al lettore delle coordinate per orientarsi nella lettura.

Il secondo profilo di lettore modello è invece individuato nel profilo di un musicologo e/o didatta della musica, interessato a conoscere le modalità con cui i concetti di base della musica europea sono stati spiegati in un diverso contesto culturale. Da parte di questo profilo, può inoltre sorgere la curiosità circa la tipologia di contenuti che sono stati privilegiati dal gesuita portoghese nel piano di didattica musicale di cui il LLZY è espressione: le note a piè di pagina presenti nella traduzione italiana svolgono la funzione di fornire l’indicazione circa il concetto cui si fa riferimento, di altrimenti difficile comprensione alla luce della macrostrategia traduttiva adottata. Dal momento che le note di carattere linguistico sono state concentrate sotto alla trascrizione del testo cinese, possono essere agevolmente ignorate da parte del musicologo privo di una pregressa conoscenza della lingua cinese e nei che nutra interesse nei confronti di questa lingua.

3.3 Dominante

Alla luce dell’analisi del LLZY, è possibile identificare la dominante del prototesto nella presentazione del sistema musicale occidentale, con tutte le regole che lo definiscono, come efficiente, logico, intuitivo e dotato di una razionalità alla base: tutti gli elementi che lo compongono sono riconducibili a un “ordine naturale” (per citare i termini utilizzati da Pereira, *dangran zhi li* 當然之理, *dangran zhi xu* 當然之序, ovvero *dangran zhi wei* 當然之位). Al contempo, la sottodominante può essere individuata nella creazione di un linguaggio musicale che risulti accessibile e comprensibile per il fruitore modello: divenuto Maestro privato dell’imperatore, Tomás Pereira si trova infatti di fronte alla necessità di inventare un linguaggio musicale in cinese per spiegare i concetti di base della musica europea.

La dominante che ha guidato il processo di traduzione parte proprio dalla riflessione su quest'ultima considerazione e si configura pertanto come la volontà di riprodurre con precisione nella lingua di arrivo il linguaggio creato da Pereira per designare i concetti della teoria musicale nella lingua di arrivo, in modo tale da poter effettuare un confronto con la denominazione del medesimo concetto nella(/e) lingua(/e) di partenze. Per questa ragione, viene prestata particolare attenzione alla traduzione descrittiva della terminologia musicale operata dal gesuita portoghese.

3.4 Macrostrategia

Alla luce del lettore modello e della dominante, è stata adottata a livello generale una macrostrategia letterale, volta alla produzione di un testo d'arrivo che rispetta le particolarità formali del testo di partenza pur conformandosi agli usi grammaticali della lingua d'arrivo (Delisle, 2002). Tale macrostrategia viene reputata utile a rendere con efficacia da un lato il fenomeno di produzione lessicale in cinese, con riferimento alla traduzione descrittiva della terminologia musicale occidentale, e dall'altro lo stile dell'autore, con riferimento alle strategie retoriche utilizzate dal gesuita nell'argomentazione. Tenendo quest'obiettivo in mente, si corre con consapevolezza il rischio di produrre un metatesto che, per certi versi, potrebbe risultare “agghiacciante” di fronte alle aspettative della lingua di arrivo.

3.5 Microstrategie

3.5.1 Fattori testuali

Organizzazione testuale

Nel testo originale del LLZY e nella versione BH (Chen / Lin, 2022) l'organizzazione del materiale testuale non presenta la suddivisione in paragrafi. Nel presente elaborato, tuttavia, tanto il testo cinese quanto il testo italiano sono stati suddivisi in paragrafi per agevolare la lettura e la consultazione. Si è inoltre considerato che in numerose edizioni moderne di testi antichi, il testo originali si presenta suddiviso in paragrafi. La suddivisione del testo in paragrafi è stata effettuata sulla base del contenuto presentato dagli stessi. Si riporta di seguito un esempio tratto dall'introduzione al LLZY, di cui si segnala la suddivisione in paragrafi rispondendo alla seguente scansione dei contenuti: paragrafo 1: presentazione dei due tipi di musica (o di *lǜlǜ*, secondo la curiosa analogia utilizzata da Pereira); paragrafo 2: definizione della musica “singola”; paragrafo 3: definizione della musica “combinata”.

律呂之爲樂也。有二：一曰奇，單也；一曰偶，配合也。

所謂單者，非謂一人之聲一器之音也。當衆器齊奏之時，其所發之音，高下長短彼此相同，此之謂單。

所謂配合者，當衆器齊奏之時，其所發之音，高下長短，雖各不同，然其音節自相脗合澁洽聽之和美，此所謂配合音聲矣。

Con le altezze assolute si crea musica. Ci sono due tipi: dispari, ovvero singola, e pari, ovvero combinata.

La [musica] cosiddetta singola non è la voce di un solo individuo o le note di un solo strumento. Quando più strumenti suonano insieme e le note emesse da questi sono tra loro eguali in altezza e durata, questo viene definito [musica] singola.

Quanto alla cosiddetta [musica] combinata, quando più strumenti suonano insieme, le note da questi emesse, anche se non sono eguali in altezza e durata, hanno misure tra loro corrispondenti, impregnano l'ascolto e sono armoniose; questo è ciò che viene definito musica combinata.

Struttura tematica e flusso informativo

Come motivato da esigenze linguistiche intrinseche alla lingua cinese, nel prototesto si rinviene con frequenza la presentazione delle informazioni secondo l'ordine tema-rema, spesso veicolato dalle seguenti strutture:

[tema]者，(則)[rema](也)

[tema]之，(則)[rema](也)

Sulla base della macrostrategia letterale adottata, si è ritenuto opportuno mantenere nel metatesto il calco della struttura tematica presente nel prototesto, soprattutto in relazione alla presentazione della definizione di un determinato concetto:

❖ **啟發者**，乃包括樂音自始至終，高下之形號也。

= “**Quanto ai segni di partenza**, consistono nei segni delle forme per l'altezza delle note dall'inizio alla fine.”

Nell'esempio sopracitato, infatti, trattandosi della frase di apertura del secondo capitolo, la preservazione della struttura tema-rema è anche funzionale all'introduzione dell'argomento in italiano.

In altri passaggi, tuttavia, l'indiscriminata preservazione della struttura presente nel prototesto si scontra con le convenzioni della lingua italiana. È questo il caso della peculiare struttura usata dal gesuita portoghese per formulare una domanda:

[tema]者，何？

❖ 樂音條內以乏爲半音，八音內有此半音者，何？

= “All’interno delle regole delle note musicali il *fa* si considera semisuono. Tra le otto note c’è questo semisuono: **perché?**”

Di fronte alla presenza di questa struttura non convenzionale per formulare la domanda, si è preferito accordare la priorità a quest’ultima piuttosto che alla struttura tema-*rema*. L’effetto leggermente estraniante della resa in italiano è funzionale a far percepire questa peculiare costruzione come caratteristica dello stile dell’autore che ci si propone di riprodurre.

Intertestualità

Ai fini dello studio delle strategie retoriche utilizzata da Pereira, si ritiene proficuo mettere in evidenza la rete di citazioni, soprattutto in riferimento alle espressioni tratte dai testi appartenenti alla linguacultura di arrivo, in quanto si ritiene posseggano una certa carica persuasiva rispetto al lettore modello. L’intertestualità viene anche segnalata in relazione alle plausibili fonti occidentali che potrebbero costituito il punto di partenza per la compilazione del trattato. L’identificazione delle implicite allusioni viene effettuata tramite l’aggiunta di una nota a piè di pagina in cui viene fornita una sintetica spiegazione circa il riferimento intertestuale e per maggiori informazioni si rimanda ai paragrafi 1.3.5 e 1.3.6. Nell’esempio riportato di seguito la nota a piè di pagina viene indicata con la lettera “n” in apice:

❖ 其次序俱可預曉，且可令樂音不相間雜。各得其當然之條理矣！

= “Si può sapere in anticipo tutta la sua sequenza e si può inoltre far sì che le note musicali non mescolino tra loro. Ogni nota ottiene il proprio ordine naturale!ⁿ

ⁿ Il riferimento all’ordine naturale che connota il sistema musicale è interpretabile come un’allusione al concetto di *li* 理, “principio strutturante” e “ordine naturale”. È infatti possibile rinvenire una corrispondenza totale o parziale tra le espressioni utilizzate nel LLZY e alcuni passaggi dei commentari ai *Dialoghi* (*Lunyu* 論語) e al *Mencio* (*Mengzi* 孟子) realizzati dal filosofo neoconfuciano di epoca Song Zhu Xi 朱熹 (cfr. 1.3.6).

3.5.2 Fattori grammaticali

Organizzazione sintattica

Alla luce della macrostrategia letterale, si è optato per la conservazione di tutti i nessi sintattici presenti nel prototesto, anche laddove la ridondante presenza di questi rischi di appesantire la resa in italiano. La preservazione dei nessi sintattici è finalizzata a mettere in evidenza la funzione argomentativa del LLZY:

❖ 蓋既知其樂之第三音是鳴，第二音是乏，即可知其第三第一音間乏音之外，又有一全音矣。此一全音即乏之半音上朔音之位也。既知越過朔音，即可知樂之第一音係拉矣。

= “Sarà forse perché, **visto che** si sa che la terza nota di questo brano è *mi* e che la seconda nota è *fa*, **si sa quindi** che tra la prima e la terza nota, oltre alla nota *fa*, c’è anche un suono intero! Questo suono intero è la posizione della nota *sol* sopra il semisuono *fa*. **Visto che** si sa che è stata saltata la nota *sol*, **si sa quindi** che la prima nota è legata al *la*!”

Quanto al passaggio sopra riportato, in italiano sarebbe probabilmente risultata più scorrevole una resa della frase che contemplasse l’uso del gerundio in luogo della congiunzione di subordinazione causale “visto che” (ad esempio, “Sarà forse perché, *sapendo* che la terza nota di questo brano è *mi* e che la seconda nota è *fa*, si sa quindi che tra la prima e la terza nota, oltre alla nota *fa*, c’è anche un suono intero!). Ciononostante, la preservazione dei nessi di subordinazione è ritenuta utile a far emergere in modo chiaro la struttura dell’argomentazione, oltre che a sottolineare lo stile dell’autore, che non è di madrelingua cinese.

In altre occorrenze, pur nel rispetto delle particolarità formali del testo di arrivo, ci si trova di fronte all’esigenza di conformarsi agli usi grammaticali della lingua di arrivo, che richiedono in alcune circostanze l’esplicitazione nel metatesto dei nessi sintattici impliciti presenti nel prototesto. Nel più frequente dei casi si tratta dell’esplicitazione dei nessi di subordinazione condizionale:

❖ 剛樂用第二啓發或第三啓發，以非其所屬，則必於所用啓發形號後更書剛樂形號後更書剛樂形號[...]

= “Se la musica dura usa il secondo o il terzo segno di partenza, poiché non sono la sua tipologia, allora si deve scrivere il segno della forma della musica dura dopo il segno della forma del segno di partenza utilizzato [...]”

Tenendo inoltre conto dell'assenza di pronomi nel trattato, si è preferito operare una modulazione per avvalersi della forma impersonale, in modo tale da incrementare l'oggettività del punto di vista. Si reputa l'uso della forma impersonale nel metatesto una strategia conforme alle strategie retoriche utilizzate da Pereira che rientrano nella categoria "misure di circospezione" (cfr. 1.3.6):

❖ 將此排於所畫指間樂名序之衆音，并諸啓發之次第，能於指間插筭熟記，則凡樂圖於指間查對，即可洞晰其樂之以何音始，以何音接，以何音終矣。

= "Se **si riesce** a inserire tra le dita, contare e memorizzare tutte le note delle sequenze disegnate tra le dita, così come l'ordine di tutti i segni di partenza, allora **si verificano** tutte le figure musicali tra le dita e **si può** quindi **comprendere** appieno con quale nota inizi il brano, con quale continui e con quale finisca!"

In relazione al passaggio sopracitato, si segnala altresì l'impiego di un'implicitazione, con la finalità di ridurre il carico cognitivo di un processo di lettura altrimenti inutilmente appesantito da informazioni pleonastiche desumibili dal contesto: si ritiene altresì comprensibile un'espressione come "tutte le note delle sequenze disegnate tra le dita" in luogo di una traduzione parola per parola "tutte le note delle sequenze dei nomi delle note disegnate tra le dita", dal momento che il concetto di *yuemingxu* 樂名序, "sequenza dei nomi delle note" viene spiegato e ribadito nei capitoli precedenti.

Oltre alle strategie menzionate, si è inoltre ricorso alla separazione di frasi:

❖ 將衆樂名序排寫於所畫手指節指尖者，所以記前條樂名序之次第，欲其便於用也。

= "Disporre e scrivere tutte le sequenze dei nomi delle note sulle articolazioni e sulle punte delle dita della mano disegnata serve a ricordare la progressione delle sequenze dei nomi delle note delle regole precedenti; [con questo] si desidera facilitarne l'uso.

L'analisi del periodo sopracitato risulta:

將衆樂名序排寫於所畫手指節指尖者，所以記前條樂名序之次第 [SN₁] 欲其便於用 [SN₂] 也。

La presente struttura della frase non risulta di facile riproduzione nella lingua d'arrivo in quanto all'interno del primo sintagma nominale risultano incasellate due frasi verbali. Per questa ragione, si è optato per la separazione delle frasi, con l'ausilio dell'espansione, indicata tra parentesi quadre, per rendere conto del nesso che lega le due frasi nel testo originale.

3.5.3 Fattori lessicali

Lessico tecnico

Considerata la natura del LLZY come trattato di teoria della musica, ne consegue che sono presenti in numero non esiguo tecnicismi attinenti alla terminologia musicale occidentale, che il gesuita portoghese si propone di presentare alla realtà cinese. La strategia prevalente utilizzata da Pereira per giovare a tale scopo, se non missione, è la coniazione di termini in cinese mediante una traduzione “descrittiva”, che si potrebbe far rientrare all'interno delle categorie linguistiche di prestiti semantici (*semantic loans*), forme ibride (*hybrids*) e neologismi (*neologisms*) (cfr. 1.3.6, coniazione del lessico).

Per questa ragione, se nella traduzione verso l'italiano fosse stato utilizzato direttamente il corrispettivo termine d'uso contemporaneo o dell'epoca, mettendo l'enfasi sul contenuto piuttosto che sulla modalità in cui questo è veicolato, non si sarebbe potuto rendere conto della spiegazione dei concetti adottata da Pereira. Da questo punto di vista, si può comprendere come la macrostrategia letterale si possa rivelare pertanto proficua per mettere in evidenza il fenomeno di produzione lessicale. Quanto alla traduzione in italiano del lessico coniato, l'interpretazione delle singole unità morfemiche che compongono la terminologia musicale è stata effettuata perlopiù tenendo in considerazione le riflessioni contenute nella letteratura secondaria. Ad esempio, per la traduzione dei seguenti termini l'interpretazione dei morfemi è stata basata sulla falsariga dello studio di Picard e Thoraval (2014):

❖ 配合之樂

= “musica combinata” (cfr. “musique combinée”)

❖ 樂圖

= “tavola musicale” (cfr. “table musicale”)

❖ 剛樂

= “musica dura” (cfr. “musique dure”)

❖ 柔樂

= “musica molle” (cfr. “musique molle”)

❖ 半音

= “semisuono” (cfr. “demi-son”)

❖ 啓發

= “segno di partenza” (cfr. “signe de départ”)

In questo modo, anziché ricorrere al tecnicismo musicale d’uso corrente, anche per la traduzione degli altri termini musicali è stato operato un calco semantico in italiano per esplicitare le modalità con cui i concetti sono stati spiegati da Pereira. Tuttavia, dal momento che la mera traduzione con un calco semantico non si ritiene esaustiva ai fini della comprensione da parte del lettore, è stato ritenuto opportuno indicare con una nota a piè di pagina anche il tecnicismo cui si fa riferimento, in modo tale da sopperire all’eventuale incomprensibilità. Si riporta come esempio il titolo del secondo capitolo:

❖ 五線所用啓發說

= “Sui segni di partenza usati dalle cinque linee”ⁿ

ⁿ Perifrasi che si riferisce alle “chiavi musicali”, simboli con la funzione di fissare la posizione delle note.

Ha inoltre richiesto particolare riflessione la traduzione del termine seguente attinente al lessico specifico:

❖ 形號

= “formisigno”

Gild (2012: 543) interpreta come “signs of the eight forms” il concetto che nel LLZY prende il nome di *ba xinghao* 八形號, ovvero in termini contemporanei gli otto valori della durata delle note (*maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima, fusa, semifusa*); qualifica, inoltre, il termine come neologismo, menzionandone l’uso che ne viene fatto nel LLZYXB. In relazione a quest’ultimo trattato, tuttavia, il termine *xinghao* 形號 viene dalla

stessa inteso nella sua accezione di “note”, ovvero “a symbol representing the pitch and duration of a musical sound” (2004: 569). Ad ogni modo, quest’interpretazione è da escludere per il caso del LLZY, in quanto *xinghao* 形號 non è limitato alla nozione di “nota” come altezza e durata di un suono, ma si riferisce a un simbolo che può rappresentare un qualsiasi concetto musicale, come nel caso delle chiavi musicali o del *cantus durus* o *mollis*. Sulla base della premessa di Gild in cui il termine viene considerato un neologismo, l’opzione più ragionevole sarebbe pertanto la neutralizzazione dell’effetto estraniante insito nel neologismo pereiriano. Ciononostante, si è pensato di creare il neologismo “formisigno” a partire dalle unità morfemiche di *xinghao* 形號, in quanto questa soluzione risulta più concisa dell’eventuale calco semantico “segno della forma” e presenta al contempo un certo grado di chiarezza: si profila come un termine che combina “forma” e “simbolo” per indicare un segno o un simbolo che rappresenta una specifica forma o struttura; adottandolo, si riesce inoltre ad evitare la ripetizione della parola “segno” laddove compaia in relazione ai “segni di partenza”:

❖ 剛樂用第二啓發或第三啓發，以非其所屬，則必於所用啓發形號後更書剛樂形號後更書剛樂形號，俾人見此形號[...]

= “Se la musica dura usa il secondo o il terzo segno di partenza, poiché non sono della sua tipologia, si deve scrivere **il formisigno** della musica dura dopo **il formisigno del segno** di partenza utilizzato, in modo tale che chi vede **questi formisigni** [...]

*“Se la musica dura usa il secondo o il terzo segno di partenza, poiché non sono della sua tipologia, si deve scrivere **il segno della forma** della musica dura dopo **il segno della forma del segno** di partenza utilizzato, in modo tale che chi vede **le forme di questi segni** [...]

Realia

Per ridurre le distanze con il fruitore modello e incrementare la carica persuasiva dell’opera, nel LLZY Pereira fa un cospicuo uso di elementi la cui esistenza è limitata alla cultura di destinazione. In particolare, trattandosi di un trattato di teoria della musica, non risultano inconsueti i riferimenti alla tradizione musicale cinese. Si riportano di seguito i casi più rappresentativi.

❖ 律呂

= “altezze assolute”

Nella presente proposta di traduzione, la ricerca di una formula esaustiva per tradurre questo concetto rappresenta la questione più problematica per antonomasia. Nel contesto musicologico sono infatti attestati numerosi tradimenti per il termine *lǜlǜ* 律呂: *rule, regulator, law, statute, tube, pitch pipe, pan-pipe, semitones* (Kuttner, 1965: 22). Dal momento che con i dodici *lǜlǜ* 律呂 ci si riferisce al sistema tonale sviluppato dalla civiltà cinese dove l'intervallo di ottava viene suddiviso in dodici semitoni, pur nella consapevolezza che non vi sia una perfetta corrispondenza con l'equivalente musicale del temperamento occidentale, una macrostrategia comunicativa potrebbe ipotizzare una resa con il tradimento "semitono", facendo ricorso a una parola indicante un referente simile nella cultura ricevente. Dal punto di vista del calcolo matematico dei semitoni, si tratterebbe, tuttavia, di un'approssimazione, impugnabile da parte di un lettore musicologico: se nel sistema del temperamento equabile l'ottava è suddivisa in dodici semitoni eguali che sono calcolati secondo la $\sqrt[12]{2}$, prima della riforma di Zhu Zaiyu 朱載堉 (1536-1611) il sistema musicale cinese è basato su un ciclo di quinte in cui ogni nota deriva da una serie di Quinte giuste secondo un rapporto di 3:2; ne consegue, pertanto, che i semitoni non risultano tutti eguali tra loro (Rehding, 2022).

Una strategia analoga potrebbe essere anche l'interpretazione del termine come un'allusione alla musica in senso lato, una tendenza che sembra essere prevalente nella letteratura secondaria per la resa del titolo di quest'opera: *Lǜlǜ Zuanyao* 律呂纂要 viene tradotto come "Elements of Music" (Gild, 2012: 533), "Précis de Théorie Musicale" (Picard / Thoraval, 2014) oppure "A Compilation of the Essentials of Music" (Chow, 2023: 4). Ciononostante, si ritiene che la resa di *lǜlǜ* 律呂 con riferimento alla musica in senso lato si allontani dall'abilità mimetica di Pereira nei confronti della realtà cinese: il gesuita portoghese, anziché usare il più generico *yue* 樂, opta infatti per *lǜlǜ* 律呂, foriero di maggiori connotazioni culturospecifiche. Sulla base di questo ragionamento, si privilegia la resa di Theobald (2024), "Essentials of the Pitch-Pipes".

Tuttavia, un indiscriminato calco semantico in italiano a partire da *pitch-pipes* ("canne accordate", "canne sonore", "siringhe accordate") potrebbe dar luogo a situazioni di ambiguità alla luce delle collocazioni della parola *lǜlǜ* 律呂 nelle varie occorrenze nel LLZY: espressioni come *xian yu lǜlǜ zhe* 嫻於律呂者 (lett. "colui che è versato nelle canne accordate"), *jing yu lǜlǜ zhe* 精於律呂者 (lett. "l'esperto di canne accordate"), *xue lǜlǜ zhe* 學

律呂者 (lett. “colui che studia le canne accordate”) oppure il titolo stesso *Lülü Zuanyao* 律呂纂要 (lett. “Compendio sulle canne accordate”) potrebbero risultare bizzarre, se non esilaranti.

Di fronte a questa situazione, considerato il fatto che l’interpretazione dei *lülü* 律呂 nello specifico come siringhe è valida senz’altro in relazione all’origine del termine, che acquisisce in seguito un’accezione più generica, designando le altezze assolute sulla base delle quali si accordano gli strumenti, si propende infine per quest’ultima interpretazione, basata sulla proposta francese “*hauteurs absolues*” (Picard, 1991: 34). Alla prima occorrenza del traduttore “altezze assolute” viene inoltre effettuata un’espansione fornendo una breve spiegazione con una nota a piè di pagina:

❖ 律呂纂要

= “Compendio sulle altezze assolute”ⁿ

ⁿ Nella tradizione musicale cinese, le dodici “altezze assolute” (*lülü* 律呂) indicano in origine le dodici “canne sonore” di riferimento dalle lunghezze proporzionali che determinano ciascuna un’altezza assoluta. Con il termine ci si riferisce in seguito alle dodici altezze assolute generate da una serie di intervalli di Quinta giusta secondo un rapporto di 3:2, sulla cui base si accordano gli altri strumenti (cfr. 1.3.5).

❖ 隔八相生

= “reciproca generazione a distanza di otto”ⁿ

Il presente principio della teoria della musica cinese con *ba* 八 (“otto”) indicava in origine la distanza intervallare a cui le altezze si generano reciprocamente, ovvero otto altezze adiacenti nel sistema delle dodici “altezze assolute” *lülü* 律呂 (otto “semitoni” consecutivi, quindi l’intervallo di Quinta giusta secondo la teoria della musica occidentale). Si assiste, tuttavia, in questo passaggio a una risemantizzazione di questo principio: il numero otto è applicato ai sette gradi della scala eptatonica, non designando più un intervallo di quinta, bensì l’intervallo di ottava (cfr. 1.3.6). Laddove un approccio addomesticante avrebbe portato a una neutralizzazione del concetto mediante l’utilizzo dell’intervallo di ottava (*“reciproca generazione a distanza di ottava”), si opta per la preservazione dell’ambiguità insita nel numero otto, esplicitata dalla nota a piè di pagina:

ⁿ La “reciproca generazione a distanza di otto” (*ge ba xiang sheng* 隔八相生) è un principio mutuato dalla teoria della musica cinese, dove “otto” indica la distanza intervallare a cui le altezze si generano reciprocamente. In origine con “otto” si intende il numero di altezze adiacente nel sistema delle dodici “altezze assolute” *lülü* 律呂 (“otto semitoni consecutivi”, quindi l’intervallo di quinta giusta secondo la teoria della musica occidentale). Pereira, tuttavia, reinterpreta il significato del numero otto applicandolo ai sette gradi della scala eptatonica, con riferimento quindi all’intervallo di ottava (cfr. 1.3.6).”

❖ 絲竹

= “strumenti in seta e in bambù”ⁿ

ⁿ Nella musica tradizionale cinese l’ensemble di strumenti in seta e bambù rappresenta la realizzazione dell’armonia (Picard, 1998: 39).”

Il riferimento all’organologia tradizionale cinese è esplicitato nel metatesto tramite il ricorso a una breve espansione, grazie alla quale risulta più chiaro al fruitore del testo in italiano il fatto che “seta” e “bambù” indicano il materiale con cui sono realizzati gli strumenti. Una nota a piè di pagina sottolinea inoltre significato metaforico di questo particolare ensemble strumentale, simbolo della realizzazione dell’armonia.

Nel LLZY il richiamo alla realtà cinese, tuttavia, non si limita al mero ambito musicale. Tra i *realia* si possono annoverare altresì unità di misura proprie della realtà cinese, come si può evincere dal passaggio riportato di seguito:

❖ 故六音內，讀乏爲半音（非小於他音之半，亦非短於他音之半，乃高下一度之半也。譬之高下音一尺，此半音五寸之謂也）。

= “Per questa ragione, tra le sei note il *fa* si definisce semisuono (non è più piccolo della metà delle altre note, né più breve della metà delle altre note, ma la distanza tra le altezze è la metà. Ad esempio, se [la distanza tra] le altezze è di **un *chi***, questo semisuono è di **cinque *cun***).ⁿ”

ⁿ Pereira fa riferimento alle unità di misura cinesi relative alla lunghezza: un *chi* 尺 (“piede”) è formato da dieci *cun* 寸 (“pollici”) e corrisponde all’incirca a 33,3 cm.”

Pereira fa riferimento alle unità di misura cinesi relative alla lunghezza: un *chi* 尺 (“piede”) è formato da dieci *cun* 寸 (“pollici”) e corrisponde all’incirca a 33,3 cm; risulta pertanto più lungo del piede internazionale (30,48 cm), a sua volta formato da dodici pollici. Dal momento che non sussiste un’equivalenza perfetta tra le unità di misura, si è preferito non optare per un’approssimazione indicando un simile referente nella cultura di arrivo, bensì per la trascrizione dell’unità di misura, accompagnata dalla nota a piè di pagina che fornisce le coordinate circa l’effettiva lunghezza delle due unità di misura menzionate. Rispetto all’eventuale neutralizzazione di *chi* e *cun* attraverso il riferimento a un’unità di misura internazionale, la strategia della trascrizione, pur potendo risultare estraniante, risulta proficua per mettere in evidenza il tentativo da parte di Pereira di “mimetizzarsi” nella realtà cinese.

Forme idiomatiche

Il LLZY si presenta come un trattato sulla musica occidentale in cui prevale l’uso di un lessico tecnico attinente alla terminologia musicale, con spiegazioni lineari in cui viene utilizzato un linguaggio semplice. In questo contesto, le forme idiomatiche si presentano in numero esiguo, ma la loro presenza, perlopiù localizzata nella sezione finale di alcuni capitoli, è indice dell’approfondita conoscenza della lingua cinese che vanta Pereira. Si riportano di seguito alcuni casi esemplificativi.

❖ 層見疊出

= [lett. “strato-apparire-mucchio-emergere”] “emergere di continuo, strato dopo strato”

❖ 然非嫻於律呂精於作樂之人，斷不能酌配剛柔二樂之音，層見疊出使之和美絕倫也。

= “Tuttavia, chi non è esperto nelle altezze assolute e abile a comporre musica non può assolutamente ponderare la combinazione dei due tipi di musica dura e molle, facendole **emergere di continuo, strato dopo strato**, armoniose, affascinanti e senza termini di paragone.

Nella traduzione semantica di quest’espressione idiomatica collocata alla fine del quarto capitolo si è cercato di mettere in particolare rilievo il carattere *ceng* 層 (“strato”, “livello”), in quanto si ritiene che Pereira abbia fatto ricorso all’immagine veicolata da quest’espressione idiomatica per enfatizzare la dimensione verticale creata dalla

sovrapposizione delle diverse voci nella musica polifonica (*peihe* 配合, “combinata”), nei confronti della quale esprime sempre una valutazione positiva e di cui auspica la promozione nel contesto cinese.

❖ 顛倒錯亂

= [lett. “rovesciare-cadere-errore-disordine”] “scompiglio”

❖ 無絲毫顛倒錯亂，方可謂之精確。

= “Solo **senza il benché minimo scompiglio** si può definire preciso e accurato.”

Dall’analisi delle occorrenze dell’espressione idiomatica all’interno del LLZY, questa compare sempre preceduta dal determinante *sihao* 絲毫 (in un contesto negativo (無絲毫顛倒錯亂 oppure 不至有絲毫顛倒錯亂). Si privilegia, pertanto, una forma concisa come “scompiglio” piuttosto che un’esplicitazione semantica dei singoli costituenti morfemici che formano l’espressione idiomatica.

❖ 齟齬難合 (齟齬不合)

= [“i denti superiori e i denti inferiori non sono allineati”] “stridore e disarmonia”

❖ 觀此可知，樂音之隔越皆有自然之理。倘越四音，自首音竄至第六音，則齟齬難合，樂中用之者絕少。

= “Osservando questo si può capire che tutti i salti tra le note hanno un principio naturale. Se c’è un salto di quattro note, con un balzo dalla prima alla sesta nota, c’è **stridore e disarmonia**; in musica è utilizzato estremamente poco.

Si è ritenuto opportuno ridimensionare l’immagine “odontologica” focalizzandosi sul significato metaforico dell’espressione idiomatica applicato all’ambito musicale, con particolare riferimento alla mancata realizzazione dell’armonia. Al contempo, il termine “stridore” risulta affine all’idea del rumore provocato da chi digrigna i denti, ovvero un mancato allineamento dell’arcata superiore con quella inferiore.

3.5.4 Fattori extra-linguistici

Localizzazione del layout

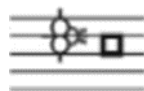
Pur nel contesto della macrostrategia letterale, si sono reputati necessari interventi finalizzati alla localizzazione del layout della pagina e delle espressioni ad esso correlate. Laddove, infatti, il prototesto presenta orientamento verticale da destra a sinistra, il metatesto ha un orientamento orizzontale da sinistra a destra. Considerando, inoltre, che anche la trascrizione del testo originale cinese è stata realizzata con orientamento orizzontale da sinistra a destra, un effettivo riferimento al layout originale dell'opera è riscontrabile solo nel testo originale allegato al presente elaborato. Per questa ragione, si reputa che l'eventuale mantenimento delle espressioni che alludono ad un orientamento da destra a sinistra possa disorientare il lettore.

❖ 樂名序有七，列於左。

= “Le sequenze dei nomi delle note sono sette, **elencate di seguito:**” (lett. “elencate a sinistra”)

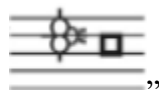
All'interno della localizzazione del layout si menziona un ulteriore intervento operato non tanto nei passaggi che fanno riferimento a un orientamento del testo da destra a sinistra, quanto piuttosto alla presentazione degli elementi paratestuali non-verbali che costituiscono parte integrante del trattato: i simboli del sistema di notazione e le tavole musicali. Una volta menzionati, questi elementi vengono introdotti nel testo originale attraverso una forma incidentale all'interno di una determinata frase con l'espressione *ru xia* 如下 (“come di seguito”), per poi essere collocati nella frase incidentale come immagini allineate al testo. Per non interrompere il flusso delle informazioni presentate, nel metatesto l'incidentale viene localizzata prevalentemente a fine frase e l'elemento non-verbale viene presentato a capo.

❖ 剛樂喜樂內欲參奏柔樂怨歎之音，則如下



於第三啓發後書剛樂形號。

= “Se tra le note dell'allegria e del piacere della musica dura si desidera includere l'esecuzione delle note dell'amarrezza e del lamento della musica molle, si scrive il segno della forma della musica molle dopo il terzo segno di partenza, come di seguito:



Conclusioni

Il presente elaborato ha esplorato il contributo apportato da Tomás Pereira nel contesto cinese da un lato attraverso la propria poliedrica personalità, impegnata a corte nelle più svariate mansioni; dall'altra, attraverso la sua opera, il *Lülü Zuanyao* 律呂纂要 (“Compendio sulle altezze assolute”), il primo trattato sulla musica occidentale scritto in cinese.

Ripercorrendo la struttura del presente elaborato, il primo capitolo ha ricostruito, in primo luogo, la biografia di Pereira, dall'infanzia portoghese alla prima formazione, fino alla partenza per la missione in Asia, per poi presentare la sua poliedrica personalità a Pechino come orologiaio, costruttore di strumenti musicali, musicista, matematico “in senso lato”, interprete e diplomatico, includendo infine una riflessione sulle luci e ombre che si scagliano sulla controversa figura del gesuita portoghese. In secondo luogo, è stata presentata la sua opera, il LLZY, riservando quindi particolare attenzione all'analisi dei contenuti del primo volume e, in ultima istanza, delle strategie retoriche adottate da Pereira per spiegare i principali concetti della teoria della musica occidentale. Il secondo capitolo ha proposto una traduzione del primo volume del trattato, preceduta dalla trascrizione del testo originale. Il terzo capitolo, infine, ha esposto il commento traduttologico, con una riflessione sulle strategie traduttive impiegate per mettere in evidenza il peculiare linguaggio musicale creato da Tomás Pereira.

Sulla base degli elementi emersi da questa analisi, il contributo di Pereira può pertanto essere inquadrato nella duplice strategia di mediazione interculturale e di adattamento culturale. La mediazione interculturale è rinvenibile nella volontà da parte di Pereira di costituire un ponte tra il sapere cinese ed europeo, con particolare riferimento alle consolidate tradizioni musicali di entrambe le culture. L'adattamento culturale è invece riscontrabile nelle strategie adottate dal gesuita portoghese per introdurre i concetti della teoria musicale europea, manifestando un profondo livello di consapevolezza nei confronti dell'orizzonte delle aspettative da parte del fruitore dell'opera.

Quanto al profilo di Pereira, il gesuita portoghese, giunto nella corte di Pechino nel 1673, estrinseca in primo luogo il proprio ruolo di mediatore interculturale in qualità di orologiaio e costruttore di strumenti musicali, un'attività che coltiva per tutta la vita. Pur nella loro diversità (organi a canne, carillon, orologi e sfere musicali), questi “curiosi oggetti” risultano accomunati da una caratteristica: la volontà di fondere la tradizione musicale europea con quella cinese. Le creazioni del laboratorio destano pertanto lo stupore e l'ammirazione dell'imperatore.

Questi, poi, rimane sbalordito dal prodigioso talento musicale di Pereira manifestato nell'episodio del 1676: il gesuita portoghese dopo aver ascoltato per la prima volta una melodia cinese, riesce a ripeterla con estrema precisione, riproducendone non solo il valore delle note, ma anche le dinamiche. Pereira diventa quindi il maestro privato dell'imperatore, desideroso di apprendere l'arte della musica europea. Durante le lezioni di musica tra i due si consolida un rapporto speciale improntato sulla fiducia reciproca.

In seguito alla morte di Verbiest nel 1688, Pereira, per volontà dell'imperatore, risulta *de facto* Supervisore del Dipartimento astronomico. Durante l'assenza di Padre Grimaldi, lavora "in tandem" con Antoine Thomas e i due gesuiti impartiscono insieme lezioni di matematica all'imperatore con la seguente modalità: Thomas, con alle spalle una formazione scientifica, elabora i contenuti delle lezioni, mentre Pereira, vantando una buona conoscenza della lingua cinese, si occupa della traduzione. Al contempo, i due si trovano a dover affrontare le calunnie europee contro il loro operato presso il Dipartimento astronomico, qualificato come illegittimo, ascritto alla superstizione e soggetto all'iniziativa di un sovrano empio: la lettera ai due vicari apostolici del 5 dicembre 1688 si presenta come la difesa dell'istituzione cinese contro i dardi delle calunnie europee.

Il ruolo di mediazione interculturale di Pereira per antonomasia è infine rappresentato dai negoziati che portano al Trattato di Nerchinsk (1691). Accompagnato dal collega francese Gerbillon, il gesuita portoghese si ritrova impegnato a svolgere diverse mansioni: traduttore e interprete, esperto nel diritto internazionale, consigliere e diplomatico *de facto*, a difesa degli obiettivi della delegazione cinese e, al contempo, degli interessi della madrepatria portoghese. Sembra che l'eccellente prestazione di Pereira durante i negoziati abbia costituito l'elemento decisivo che porta alla promulgazione di quello che passerà alla storia come "Editto di Tolleranza" (1692).

La strategia di adattamento culturale adottata da Pereira si può osservare nell'analisi dell'opera composta come plausibile supporto didattico per le lezioni di musica all'imperatore. In primo luogo, il LLZY non si presenta come la traduzione in cinese di un singolo trattato di musica europeo già esistente: sulla base del contesto in cui il gesuita portoghese si trova ad operare, nonché delle effettive esigenze didattiche, Pereira seleziona i contenuti da una pluralità di fonti a sua disposizione e compila su misura un trattato di musica "per le orecchie" dell'imperatore.

Al di là dei contenuti selezionati, l'adattamento culturale si rinviene nella forma in cui questi ultimi vengono veicolati. Per aumentare la carica persuasiva del trattato e, di conseguenza, della diffusione della musica europea (con il fine ultimo la propagazione della fede cristiana in Cina attraverso la musica), Pereira fa un uso cospicuo di analogie extra-musicali che vertono su un patrimonio di conoscenze condiviso dalle diverse culture: la maggiore accessibilità a livello visivo, il sistema numerico, la sfera del corpo umano e dei movimenti che si possono compiere, il senso del gusto e, infine, l'universalità del genere umano, di cui la musica risulta il minimo comune denominatore.

Per il lettore modello, tuttavia, si reputano ancora più persuasivi i riferimenti alla realtà cinese che Pereira inserisce nel trattato: è a partire da questi elementi che si può osservare l'abilità mimetica del gesuita portoghese nei confronti della cultura cinese. Anzi tutto, alcuni termini e principi della musica tradizionale cinese vengono assimilati nella presentazione dei concetti fondamentali della musica europea: è il caso delle “canne accordate” o “altezze assolute” *lǜlǜ* 律呂, nonché la loro tradizionale ripartizione in *ji* 奇 (“dispari”), ovvero *yang* 楊, e *ou* 偶 (“pari”), ovvero *yin* 陰, così come dell'esplicito riferimento all'organologia tradizionale cinese in *sizhu* 絲竹 (“strumenti in seta e in bambù”). In altre occorrenze, gli elementi della tradizione musicale cinese vengono sottoposti a una risemantizzazione, come per il principio della “reciproca generazione a distanza di otto” (*ge ba xiang sheng* 隔八相生) e per il concetto di *bayin* 八音.

Il richiamo alla realtà cinese, però, non si limita al mero ambito musicale. Per rendere più tangibile la percezione degli intervalli musicali, Pereira propone un'analogia con le unità di misura autoctone (*chi* 尺 e *cun* 寸). Infine, nel LLZY si possono rinvenire allusioni più o meno esplicite ad alcuni elementi del pensiero tradizionale cinese: è possibile delineare, da un lato, una probabile relazione del LLZY con lo *Yijing* 易經 (“Classico dei Mutamenti”); dall'altro, una verosimile connessione tra la razionalità e la logica che sottendono le regole musicali e il concetto cinese di *li* 理 (“principio naturale” inerente alle cose nel Zhuangzi 莊子, “principio strutturante” secondo Xunzi 荀子). A questo proposito, è inoltre possibile individuare una corrispondenza totale o parziale tra le espressioni utilizzate nel LLZY e alcuni passaggi dei commentari ai *Dialoghi* (*Lunyu* 論語) e al *Mencio* (*Mengzi* 孟子) realizzati dal filosofo neoconfuciano di epoca Song Zhu Xi 朱熹 (1130-1200).

Il ricorso alle analogie nel LLZY va inserito, infine, nel contesto di un trattato che, rispetto ai testi paralleli europei contemporanei, struttura il discorso attraverso un “dialogo fittizio”: la presentazione di un concetto o l’elucidazione di un’affermazione sono infatti di norma preceduti da una domanda diretta, un modello “domanda-risposta” che allude a un dialogo tra docente e discente. Tradisce, infine, la natura didattica dell’opera l’impostazione del discorso in modo chiaro e lineare, il graduale procedere dell’argomentazione mediante la ripetizione delle medesime strutture parallele per evitare di confondere il fruitore dell’opera, il quale viene guidato nel ragionamento attraverso un abbondante uso di connettivi. Da questi, in particolare, si può evincere il tono non neutro di un trattato che, più che limitarsi a presentare i concetti della teoria musicale, sembra essere finalizzato a persuadere l’interlocutore.

Il presente elaborato presenta, in data odierna, la prima traduzione integrale verso una lingua occidentale del primo volume di un trattato che, pur costituendo una pietra miliare nel contesto dell’introduzione della musica europea in Cina, sembra essere caduto in oblio sulla base dei contenuti anacronistici contenuti. L’analisi delle strategie retoriche impiegate da Pereira per comunicare quegli stessi contenuti mimetizzandosi nella realtà cinese consente di riabilitare lo *status* del primo trattato di musica europea scritto in cinese. Alla luce degli elementi emersi dall’analisi del primo trattato, un possibile sviluppo futuro potrebbe essere costituito dall’analisi e traduzione del secondo volume, nonché da un confronto con il LLZYXB ed altri successivi trattati di musica di epoca Qing a livello di lessico e di strategie retoriche utilizzate. A partire da questo lavoro preliminare, si potrebbe quindi ipotizzare la progettazione di un percorso sull’evoluzione della terminologia musicale cinese, sviluppando un’analisi diacronica della terminologia musicale cinese in seguito al contatto con la musica europea per comprenderne i cambiamenti determinati dalle interazioni transculturali.

In conclusione, l’opera di Tomás Pereira evidenzia come la conoscenza e la cultura possano trascendere confini geografici e temporali. Sottolinea, inoltre, il ruolo della musica come un linguaggio universale in grado di unire individui appartenenti a diverse culture. Il LLZY non rappresenta un mero trattato di musica, ma costituisce al contempo un esempio tangibile di come la passione per la musica e la curiosità intellettuale possano fungere da ponte tra diverse tradizioni culturali. In un’epoca in cui il dialogo interculturale riveste un’importanza cruciale, il LLZY e le strategie retoriche utilizzate da Pereira per spiegare i concetti della teoria musicale possono offrire una preziosa lezione: la vera armonia consiste nell’adattamento culturale.

Bibliografia

Fonti primarie

- Barbosa Machado, Diôgo. *Bibliotheca lusitana historica, critica, cronologica*. [T. III]. Lisbon, Rodrigues, 1752, p. 746.
- Bouvet, Joachim. *Portrait historique de l'empereur de la Chine: présenté au roy*. Paris, Estienne Michallet, 1697, pp. 120-4.
- Gao, Shiqi 高士奇 “Pengshan miji” 蓬山密記 [Segrete annotazioni su Pengshan]. Shanghai, Shanghai shudian 上海書店, 1994.
- Han, Qi 韩琦, Wu, Minxiao 吴旻校注., et al (ed.). “Xichao chongzhengji: Xichao ding’an (Wai san zhong)” 熙朝崇正集: 熙朝定案 (外三种) [Raccolta di documenti veneranti la verità: casi risolti della nostra gloriosa dinastia (Tre compilazioni non ufficiali)]. Pechino, Zhonghua shuju 中华书局 [China Book], 2006.
- Kangxi 康熙, Tang, Han 唐汉(trad.). “Tingxun geyan – Kangxi jiajiao daquan” 廷训格言——康熙家教大全.[Istruzioni e massime paterne – Collezione completa degli insegnamenti familiari di Kangxi]. Urumqi, Xinjiang renmin chubanshe 新疆人民出版社 [Xinjiang People’s Publishing House], 2001.
- Kircher, Athanasius. *Musurgia Universalis*. Roma, Ludovico Grignani, 1650.
- “Lülü zhengyi” 律呂正義 [Il corretto significato delle altezze assolute] Chizaotang Siku quanshu huiyao 摛藻堂四庫全書薈要 [Sommaro di “Tutti gli Scritti dei Quattro Repositori” della Collezione della Sala della Magnificenza]. Taipei, Shijie shuju 世界書局 [World Book Company], 1985. <https://ctext.org/library.pl?if=gb&res=6621>.
- “Lülü zuanyao” 律呂纂要 [Compendio sulle altezze assolute]. Siku quanshu cunmu congshu 四庫全書存目叢書 [Serie di libri elencati e descritti nel catalogo di “Tutti gli Scritti dei Quattro Repositori”]. Jinan, Qilu shushe 齊魯書社 [Qilu Press], 1997, *jingbu* 經部, vol. 185, ff. 803-819.
- “Lülü zuanyao” 律呂纂要 [Compendio sulle altezze assolute]. Gugong zhenben congkan 故宮珍本叢刊 [Serie di libri preziosi del Palazzo Imperiale]. Haikou, Hainan chubanshe 海南出版社 [Hainan Publishing House], 2000, pp. 339-55.
- Pereira, Tomás. *Obras*. A cura di Luís Filipe Barreto. Volume I. Lisbona, Centro Científico e Cultural de Macau, 2010.
- Pereira, Tomás. *Obras*. A cura di Luís Filipe Barreto. Volume II. Lisbona, Centro Científico e Cultural de Macau, 2011.
- Pfister, Louis. *Notices biographiques et bibliographiques sur les Jésuites de l’ancienne mission de Chine (1552–1773)*. Shanghai, *Shanghai Mission Catholique*, 1934, vol. I, p. 382.
- Sommervogel, Carlos. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Bruxelles, O. Schepens, 1890, vol. VI, col. 514.

Verbiest, Ferdinand. *Astronomia Europaea*. Pechino, 1687, ff. 89-91.

Yong, Rong 永瑢, Ji, Yun 紀昀. “Siku quanshu zongmu tiyao” 四庫全書總目提要 [Indice generale di “Tutti gli Scritti dei Quattro Repositori”]. Taipei, Taiwan shangwu yinshuguan 台灣商務印書館 [The Commercial Press], 1983.

Zarlino, Gioseffo. *Le istituzioni harmoniche*. Venezia, Francesco Senese, 1562.

Zarlino, Gioseffo. *L'istituzioni armoniche*. A cura di Silvia Urbani. Treviso, Diastema, 2011.

Zhu, Xi 朱熹. “Sizhu zhangjie jizhu” 四書章句集註 [Commentari dei “Quattro Libri” raccolti in capitoli e frasi]. Pechino, Zhonghua shuju 中華書局 [China Book], 1983.

Letteratura secondaria

Abreu, António Graça de. “Tomás Pereira (1645-1708), um Jesuíta de Famalicão na Corte Imperial Chinesa.” *Gentes da Terra*, a cura di Artur Sá da Costa. Vila Nova de Famalicão Quasi Edições, 2008, pp. 267-70.

Baldini, Ugo. “The Jesuit College in Macao as a Meeting Point of the European, Chinese and Japanese Mathematical Traditions: Some Remarks on the Present State of Research, Mainly Concerning Sources, 16th–17th Centuries.” *History of Mathematical Sciences: Portugal and East Asia Iii – The Jesuits, the Padroado and East Asian Science (1552–1773)*, a cura di Catherine Jami and Luís Saraiva, World Scientific, 2008, pp. 33–79, doi:10.1142/9789812771261_0002.

Baldini, Ugo. “Engineering in the Missions and Missions as Engineering: Claudio Filippo Grimaldi until His Return to Beijing (1694).” *Tomás Pereira, S.J. 1646-1708: Life, Work and World*, a cura di Luís Filipe Barreto, Centro Científico e Cultural de Macau: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2010, pp. 75–185.

Baroni, Mario, Enrico Fubini, e Gianfranco Vinay. *Storia della musica*. Torino, Einaudi, 1999, pp. 30-3, 111-12.

Brockey, Liam. ““A Vinha do Senhor”: The Portuguese Jesuits in China in the Seventeenth Century». *Portuguese Studies*, vol. 16, 2000, pp. 125–47.

Brockey, Liam Matthew. “Root and Branch: The Place of the Portuguese Jesuits in the Early Modern China Missions.” *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, S.J. (1645–1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China*, a cura di António Vasconcelos de Saldanha e Artur K. Wardega, Cambridge Scholars, 2012, pp. 6–37.

Chen, Suiyan 陳綏燕, Lin, Yixuan 林逸軒. “Dongfang yuezhū – baihua Lülü Zuanyao” 東方樂珠——白話律呂纂要 [Perle della musica orientale – il Lülü Zuanyao in lingua vernacolare], Baixiang wenhua 白象文化 [Elephant White Culture], 2022.

Chin, James K. “Tomás Pereira S.J. and the Sino-Russian Treaty of Nerchinsk.” *Tomás Pereira, S.J. 1646-1708: Life, Work and World*, a cura di Luís Filipe Barreto, Centro Científico e Cultural de Macau: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2010, pp. 243–52.

- Chow, Sheryl. “A Localised Boundary Object: Seventeenth-Century Western Music Theory in China”. *Early Music History*, vol. 39, ott. 2020, pp. 75–113. <https://doi.org/10.1017/S0261127920000078>.
- . *The Order of Pitches: Music Theory, Science, and Western Learning in 17th-Century China*. Tesi di dottorato, Princeton, Princeton University, 2023.
- Collani, Claudia von. “From the Earthly Court to the Heavenly Court: The Death and Funeral of Tomás Pereira.” *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, S.J. (1645–1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China*, a cura di António Vasconcelos de Saldanha and Artur K. Wardega, Cambridge Scholars, 2012, pp. 112–43.
- Correia, Pedro Lage Reis. “Between “Centers” and “Peripheries”: the Definition of Tomás Pereira’s Field of Politico-Religious Action. An Analysis of Correspondence Sent from Beijing to Europe.” *Tomás Pereira, S.J. 1646–1708: Life, Work and World*, a cura di Luís Filipe Barreto, Centro Científico e Cultural de Macau: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2010, pp. 203-17.
- Corsi, Elisabetta. “Practical Music and the Practice of Music before the Arrival of Tomás Pereira, S.J. in Beijing.” *Tomás Pereira, S.J. 1646-1708: Life, Work and World*, a cura di Luís Filipe Barreto, Centro Científico e Cultural de Macau: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2010, pp. 223–42.
- Delisle, Jean, Lee-Jahnke, Hannelore, Cormier, Monique. *Terminologia della traduzione*, a cura di Margherita Ulrych, traduzione di Caterina Falbo e Maria Teresa Musacchio. Hoepli, Milano, 2002.
- Dumbrava, Daniela. “The First Political Borders of the Eurasian Continent at the Northern 'Entrances' to the Son of Heaven?” *Tomás Pereira, S.J. 1646-1708: Life, Work and World*, a cura di Luís Filipe Barreto, Centro Científico e Cultural de Macau: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2010, pp. 317–52.
- Gild, Gerlinde. *Das Lü Lü Zheng Yi Xubian: ein Jesuitentraktat über die europäische Notation in China 1713*. Orbis musicarum, Bd. 8. Göttingen, Edition Re, 1991.
- . “The evolution of modern Chinese musical theory and terminology under Western impact.” *Mapping Meanings. The Field of New Learning in Late Qing China*, a cura di Michael Lackner e Natascha Vittinghoff, Leiden, Brill, 2004, pp. 555-75.
- . “Mission by Music: The Challenge of Translating European Music into Chinese in the Lülü Zuanyao.” *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, S.J. (1645–1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China*, a cura di António Vasconcelos de Saldanha e Artur K. Wardega, Cambridge Scholars, 2012, pp. 532–45.
- Gomes, Cristina Costa. “Tomás Pereira: Family and Training in Portugal.” *Tomás Pereira, S.J. 1646-1708: Life, Work and World*, a cura di Luís Filipe Barreto, Centro Científico e Cultural de Macau: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2010, pp. 33–42.
- Hsia, Ronnie Po-chia. “Tomás Pereira, French Jesuits, and the Kangxi Emperor.” *Tomás Pereira, S.J. 1646-1708: Life, Work and World*, a cura di Luís Filipe Barreto, Centro

- Científico e Cultural de Macau: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2010, pp. 353–74.
- Huang, Datong 黄大同. “Liulü liulü de danyin shuangyang jiaoti shierlü xingtai yanjiu” 六律六吕的单阳双阴交替十二律形态研究 [Ricerca sull’alternanza yang-yin nelle altezze assolute pari e dispari]. *Yinjue yanjiu* 音乐研究 [Music Research], vol. 3, 2011, pp. 65-76.
- Huang, Lixing 黄黎星. “‘Hanshu-Lülizhi’ dui yi lü li de rongtong yu qianhe (shang)” 《汉书·律历志》对易律历的融通与牵合(上) [Integrazione e correlazione forzata di Mutamenti, altezze assolute e calendario nel Lülizhi all’interno dello Hanshu (parte prima)]. *Zhouyi yanjiu* 周易研究 [Studies of Zhouyi], vol. 2, 2020, pp. 80-92.
- Hucker, Charles O. *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*. Stanford, Stanford University Press, 1985, p. 146.
- Irving, David R. M. “The Dissemination and Use of European Music Books in Early Modern Asia.” *Early Music History*, vol. 28, 2009, pp. 39–59.
- Jami, Catherine. “Imperial Control and Western Learning: The Kangxi Emperor's Performance.” *Late Imperial China*, vol. 23, no. 1, 2002, pp. 28-49. Project MUSE, <https://doi.org/10.1353/late.2002.0004>.
- Jami, Catherine. “Tomé Pereira (1645–1708), Clockmaker, Musician and Interpreter at the Kangxi Court: Portuguese Interests and the Transmission of Science.” *History Of Mathematical Sciences: Portugal and East Asia*, vol. 3, 2008, pp. 187-204.
- Kidson, Frank. “The Evolution of Clef Signatures.” *The Musical Times*, vol. 49, no. 785, 1908, pp. 443–44. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/905327>. Consultato il 21 July 2024.
- . “The Evolution of Clef Signatures (Second Article).” *The Musical Times*, vol. 50, no. 793, 1909, pp. 159–60. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/905443>. Consultato il 21 2024.
- Ku, Weiyong. “Father Tomás Pereira, SJ, the Kangxi Emperor and the Court Westners.” *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, SJ (1645–1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China*, a cura di António Vasconcelos de Saldanha e Artur K. Wardega, Cambridge Scholars Publishing, 2012: pp. 64-84.
- Kuttner, Fritz A. “A Musicological Interpretation of the Twelve Lüs in China’s Traditional Tone System.” *Ethnomusicology*, vol. 9, no. 1, genn. 1965: p. 22. <https://doi.org/10.2307/850415>.
- Lippert, Wolfgang. *Entstehung Und Funktion Einiger Chinesischer Marxistischer Termini: Der Lexikalisch-Begriffliche Aspekt Der Rezeption Des Marxismus in Japan Und China*. Wiesbaden, Steiner, 1979.
- Lippiello, Tiziana (a cura di). *Confucio: Dialoghi*. Torino: Einaudi, 2003.
- Marques, João. “Education and Culture in Portugal in the 16th and 17th Centuries and the Humanistic Training of the Jesuit Tomás Pereira.” *Tomás Pereira, S.J. 1646-1708: Life, Work and World*, a cura di Luís Filipe Barreto, Centro Científico e Cultural de Macau, 2010, pp. 17–32.

- Masini, Federico. “The formation of modern Chinese lexicon and its evolution toward a national language: the period from 1840 to 1898.” *Journal of Chinese Linguistics monograph series*, vol. 6, 1993.
- Meeùs, Nicolas. “Vox et littera dans la théorie musicale médiévale.” *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabes et Méditerranéens*, vol. 2, 2008, pp. 79-88.
- Myasnikov, Vladimir Stepanovich. “Tomás Pereira at the Nerchinsk Conference.” *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, S.J. (1645–1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China*, a cura di António Vasconcelos de Saldanha and Artur K. Wardega, Cambridge Scholars, 2012, pp. 512–17.
- Oliveira, Francisco Roque de. “Seventeenth-Century Jesuit Surveys for a Secure Overland Route from Europe to China.” *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, S.J. (1645–1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China*, a cura di António Vasconcelos de Saldanha and Artur K. Wardega, Cambridge Scholars, 2012, pp. 468–501.
- Perdue, Peter C. “The Jesuits at Nerchinsk: Language, War, and Ethnicity.” *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, S.J. (1645–1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China*, a cura di António Vasconcelos de Saldanha and Artur K. Wardega, Cambridge Scholars, 2012, pp. 504–11.
- Picard, François, e Enzo Restagno. *La musica cinese: le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, a cura di Enzo Restagno. Torino, EDT, 1998.
- Picard, François, e Fañch Thoraval. “Musica mecanica, practica & speculativa: de Pereira à Pedrini, la musique européenne à la cour de Kangxi”. *Musica, sive liber amicorum Nicolas Meeùs*, 2014, pp. 453–92.
- Pina, Isabel. “From Lisbon to Beijing.” *Tomás Pereira, S.J. 1646-1708: Life, Work and World*, a cura di Luís Filipe Barreto, Centro Científico e Cultural de Macau, 2010, pp. 185–202.
- . *Jesuítas chineses mestiços da missão da China (1589-1689)*. Lisbona, Centro Científico e Cultural de Macau, 2011, pp. 409-11.
- . “Getting Ready for the China Mission: The Language Training of the Macanese Jesuits (16th–17th Centuries).” *Empires en marche: Rencontres entre la Chine et l'Occident à l'âge moderne (XVIIe-XIXe siècles)*, a cura di François Lachaud e Dejanirah Couto, École française d'Extrême-Orient, 2017, pp. 207–25.
- Ramos, João de Deus. “Tomás Pereira, Jing Tian and Nerchinsk: Evolving World-View During the Kangxi Period.” *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, S.J. (1645–1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China*, a cura di António Vasconcelos de Saldanha e Artur K. Wardega, Cambridge Scholars, 2012, pp. 518–29.
- Rehding, Alexander. “Fine-Tuning a Global History of Music Theory: Divergences, Zhu Zaiyu, and Music-Theoretical Instruments.” *Music Theory Spectrum*, vol. 44, no. 2, autunno 2022, pp. 260–275. <https://doi.org/10.1093/mts/mtac004>.

- Romano, Antonella. “Defending European Astronomy in China ... Against Europe: Tomás Pereira and the Directorate of Astronomy in 1688.” *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, S.J. (1645–1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China*, a cura di António Vasconcelos de Saldanha and Artur K. Wardega, Cambridge Scholars, 2012, pp. 424–53.
- Rule, Paul. “Tomás Pereira and the Jesuits of the Court of the Kangxi Emperor.” *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, S.J. (1645–1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China*, a cura di António Vasconcelos de Saldanha and Artur K. Wardega, Cambridge Scholars, 2012, pp. 38–63.
- Russo, Mariagrazia. “Tomás Pereira and the Italian Jesuits in China.” *Tomás Pereira, S.J. 1646-1708: Life, Work and World*, a cura di Luís Filipe Barreto, Centro Científico e Cultural de Macau, 2010, pp. 299–316.
- Sabattini, Mario, Paolo Santangelo, and Piero Ostellino. *Storia della Cina*. Bari/Roma, Laterza, 2005.
- Scarpari, Maurizio, e Andreini, Attilio. *Grammatica della lingua cinese classica*. Hoepli, Milano, 2020, pp. 199, 207.
- Santos, João Paulo Janeiro dos. “The organist and organ builder Tomás Pereira: some new data on his activity.” *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, SJ (1645–1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit mission in China*, a cura di António Vasconcelos de Saldanha and Artur K. Wardega, Cambridge Scholars Publishing, 2012. pp. 546-567
- Sebes, Joseph. *The Jesuits and the Sino-Russian Treaty of Nerchinsk (1689): The Diary of Thomas Pereira S.J.* Roma, Institutum Historicum S.I., 1961.
- Sena, Tereza. *Tomás Pereira e o Imperador Kangxi: um diálogo entre a China e o Ocidente*. Lisboa, Guerra & Paz, 2022.
- Shi, Yumin. “Resolution of Some Questions About Tomás Pereira's Arrival in Beijing and Service at the Directorate of Astronomy.” *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, S.J. (1645–1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China*, a cura di António Vasconcelos de Saldanha e Artur K. Wardega, Cambridge Scholars, 2012, pp. 454–67.
- Smith, Anne. *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*. Oxford University Press, USA, 2011.
- Tabucchi, Antonio. *Sostiene Pereira: una testimonianza*. Milano, Feltrinelli, 2019, p. 225.
- Tao, Yabing 陶亚兵. “Lülü Zuanyao jiqi yu Lülü Zhengyi Xubian de guanxi” 《律吕纂要》及其与《律吕正义续编》的关系 [Rapporto tra il Lülü Zuanyao e il Lülü Zhengyi Xubian]. *Zhongyang yinyuexueyuan xuebao* 中央音乐学院学报 [Journal of the Central Conservatory of Music], vol. 4, 1991, pp. 48–53.
- Theobald, Ulrich. “A Sinification of Western Music: the Chapters on Clefs in the Lülü zuanyao (c.1680) and the Lülü zhengyi (1713)”. *Asian Review of World Histories*, vol. 12, no. 2, 2024, pp. 293-305.

- Thompson, John. *John Thompson's Easiest Piano Course: Part One*. Cincinnati, Willis Music Company, 1936, p. 26.
- Urrows, David Francis. "‘Highly Applauded, as Novelties Are’: Science, Politics, and the Pipe Organs of Tomás Pereira, S.J." *Leuven Chinese Studies XXIX: History of the Catholic Church in China: Unveiling some less known sources, sounds, and pictures*, Ferdinand Verbiest Institute, Catholic University of Leuven, 2015, pp. 99-124.
- . "The pipe organ of the Baroque era in China." *China and the West: Music, representation, and reception*, a cura di Hon-lun Yang e Michael Saffle, University of Michigan Press, 2017, pp. 21-48.
- . "Art, Culture, and Resonance in the Jesuit Mission in China." *The Journal of the Macau Ricci Institute*, vol. 2, 2018, pp. 87-96.
- Wang, Bing 王冰. "‘Lülü Zuanyao’ zhi yanjiu" [Ricerca sul "Lülü Zuanyao"] 《律吕纂要》之研究. *Gugong bowuyuan yuankan 故宫博物院院刊 [Palace Museum Journal]*, vol. 4, 2002, pp. 69–81.
- . "Xu Risheng he Xifang yinyue zhishi zai Zhongguo chuanbo" 徐日昇和西方音樂知識在中國的傳播 [Tomás Pereira e la diffusione della conoscenza della musica occidentale in Cina]. *Wenhua zazhi 文化雜誌 [Revista da Cultura]*, 2003, pp. 71-80.
- . "The Inscriptions on Tomás Pereira's Tombstone and the ‘Edict of Toleration’ from the Emperor Kangxi." *Review of Culture*, no. 32, 2009, pp. 73–85.
- . "‘Lülü Zuanyao’ neirong lai yuan chutan" 《律吕纂要》内容来源初探 [Ricerca preliminare sull’origine dei contenuti del Lülü Zuanyao]. *Ziran kexue shi yanjiu 自然科学史研究 [Studies in the History of Natural Sciences]*, vol. 33, no. 4, 2014, pp. 411–26.
- Wang, Rou 王柔. "Xiyang yinyue chuanru Zhongguo kao" 西洋音乐传入中国考 [Introduzione della musica occidentale in Cina]. *Yinyue yanjiu 音乐研究 [Music Research]*, vol. 2, 1982, pp. 92-5.
- Wu, Yuehua 吴跃华. "Kangxi Huangdi xue tan ‘Pu’an zhou’ kaoshi" "康熙皇帝学弹《普庵咒》考释." [L’imperatore Kangxi impara a suonare il Mantra Pu’an: studio filologico] *Sichuan minzu xueyuan xuebao 四川民族学院学报 [Journal of Sichuan Minzu College]*, vol. 31, no. 4, pp.1-7.
- . "Xu Risheng ‘Lülü Zuanyao’ yinjin ‘heshengxue lilun’ le ma?" 徐日昇《律吕纂要》引进“和声学理论”了吗? [Il "Lülü Zuanyao" di Tomás Pereira ha introdotto la "Teoria dell’armonia"?]. *Jiaoxiang (Xi’an yinyuexueyuan xuebao) 交响(西安音乐学院学报) [Jiaoxiang (Journal of Xi’an Conservatory of Music)]*, vol. 41, no. 3, 2022, pp. 53-8.
- Xie, Feiwen 謝斐紋. "You Jiaduo de shou xiankai Zhongshiji miansha" 由佳多的手掀開中世紀的面紗 [Il Medioevo svelato dalla mano guidoniana]. *Mei yu 美育 [Journal of Aesthetic Education]*, n. 152, 2006, pp. 50-5.

Zhang, Xianqing. “The Image of Tomás Pereira in Qing Dynasty Documents.” *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, S.J. (1645–1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China*, a cura di António Vasconcelos de Saldanha and Artur K. Wardega, Cambridge Scholars, 2012, pp. 85–111.

Županov, Ines G. “Jesuit Orientalism: Correspondence between Tomás Pereira and Fernão de Queiros.” *Tomás Pereira, S.J. 1646-1708: Life, Work and World*, a cura di Luís Filipe Barreto, Centro Científico e Cultural de Macau, 2010, pp. 43–74.

Sitografia

- Altea, Fabio, e Anna Pozzi, a cura di. *Gioseffo Zarlino. Le Istitutioni Harmoniche*, 2004, www.examenapium.it/libri/zarlino.htm. Consultato l'8 luglio 2024.
- DeVoto, Mark. "Polyphony." *Encyclopaedia Britannica*, 8 set. 2017, www.britannica.com/art/polyphony-music. Consultato il 1° maggio 2024.
- Hirshberg, Jehoash. "Hexachord." *Grove Music Online*, 2001, Oxford University Press, www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012963. Consultato il 20 luglio 2024.
- Hughes, Andrew, e Edith Gerson-Kiwi. "Solmization." *Grove Music Online*, 2001, Oxford University Press, www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026154. Consultato il 5 settembre 2024.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. "Monophony." *Encyclopaedia Britannica*, 16 gen. 2015, www.britannica.com/art/monophony. Consultato il 1° maggio 2024.
- Theobald, Ulrich. "The Pitchpipes (*lülü* 律呂)." *ChinaKnowledge*, 2001, www.chinaknowledge.de/Art/Music/music.html. Consultato il 22 giugno 2024.

Indice delle figure

Figura 1: Modello di carillon presente in MU (Libro IX: f. 347)	20
Figura 2: Riproduzione di Urrows e Tagle dell'organo costruito da Pereira per la Chiesa di Nantang (Urrows, 2018)	21
Figura 3: Illustrazione della sezione “Automaton Campanarium Fabricari” in MU (Libro IX: f. 336).....	22
Figura 4: Riproduzione del recto e del verso della stele di Pereira (Collani, 2012: 161).....	44
Figura 5: Layout del <i>Lülü Jieyao</i> 律呂節要. GGZB, p. 42	48
Figura 6: Capitolo del LLZY relativo ai suoni consonanti e dissonanti. Analogia a livello di layout con la figura precedente.	48
Figura 7: <i>Draft Manuscript</i> del LLZY risalente al periodo dell'imperatore Kangxi (<i>Qing Kangxi nian chaoben</i> 清康熙年抄本) (Wang, 2002: 70).....	53
Figura 8: “Edizione calligrafata Qing”, dalla collezione distaccata della Biblioteca nazionale della Cina (<i>Guojia tushuguan fenguan cang “Qing chaoben”</i> 國家圖書館分館藏“清抄本”)	54
Figura 9: Versione del LLZY della serie “Siku Quanshu cunmu” (SKQS)	55
Figura 10: Versione del LLZY della serie “Gugong Zhenben” (GGZB)	55
Figura 11: Tavola riassuntiva degli esacordi (Hughes / Gerson-Kiwi, 2001)	65
Figura 12: Presentazione delle claves in MU (Libro V: f. 217).....	67
Figura 13: Posizione delle chiavi in MU (Libro VIII: f. 49)	68
Figura 14: Evoluzione della chiave di do (sec. XIII-XV) a partire dalla lettera C (Kidson, 1909: 160).....	69
Figura 15: Evoluzione della chiave di fa a partire dalla lettera F (Apton, 1961: 9)	69
Figura 16: Evoluzione della chiave di sol con riferimento a <i>G sol re ut</i> (Kidson, 1908: 444).	70
Figura 17: 4 vocum signatio in MU (Libro V: f. 219)	71
Figura 18: Rappresentazione delle chiavi in IH (1573: f. 173).....	72
Figura 19: Suddivisione consonanze e dissonanze in IH (1573: f. 176).....	73
Figura 20: “Typus dissonantiarum” in MU (Libro V: f. 278).....	75
Figura 21: Confronto tra una tradizionale mano guidoniana (Hughes / Kerson-Kiwi, 2001) e la mano guidoniana nel LLZY	76
Figura 22: Rappresentazione della mano guidoniana in MU (Libro III: f. 115).....	77
Figura 23: Spiegazione dei valori delle pause (Thompson, 1936: 26)	85

Elenco delle abbreviazioni

Abbreviazione	Spiegazione
BH	<i>baihua</i> 白話 (Chen / Lin, 2022)
CCCM	Centro Científico e Cultural de Macau
GGZB	<i>Gugong zhenben congkan</i> 故宮珍本叢刊 (2000)
IH	<i>Le Istitutioni Harmoniche</i> (Gioseffo Zarlino, 1562; 1573)
LLJY	<i>Lülü Jieyao</i> 律呂節要
LLYY	<i>Lüli yuanyuan</i> 律曆淵源 (1724)
LLZY	<i>Lülü Zuanyao</i> 律呂纂要
LLZYXB	<i>Lülü Zhengyi Xubian</i> 律呂正義續編 (1713)
MU	<i>Musurgia Universalis</i> (Athanasius Kircher, 1650)
SKQS	<i>Siku quanshu cunmu congshu</i> 四庫全書存目叢書 (1997)
SSJZ	<i>Sishu jizhu</i> 四書集註 (Zhu Xi 朱熹, 1130-1200)

Ringraziamenti

A conclusione del presente elaborato desidero esprimere i miei più sinceri ringraziamenti a tutti coloro i quali mi hanno accompagnato in questo avvincente percorso.

In primo luogo, non saprei come ringraziare a sufficienza il Prof. Sebastian Eicher, primo relatore, il quale, con molta pazienza, mi ha guidato nell'esplorazione e nell'interpretazione dell'enigmatico trattato di Pereira, sfociando anche in ricevimenti dalla lunghezza considerevole, in tutte le quattro stagioni.

Un ringraziamento speciale al Prof. Paolo Magagnin, primo correlatore e punto di riferimento nel "biennio trevigiano", per la singolare disponibilità nei miei confronti, i numerosi suggerimenti e la costante carica motivazionale.

Sono inoltre riconoscente verso tutti i docenti del Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa, in particolare la Prof.ssa Nicoletta Pesaro, per la gestione dell'apparato paratestuale, e il Prof. Livio Zanini, per un approfondimento sui *lülü*.

Esprimo quindi la mia più sincera gratitudine nei confronti di tutta la famiglia per avermi sostenuto in ogni mia scelta, benché dissennata, e per aver sopportato la mia ossessione per le lingue.

Infine, un affettuoso ringraziamento a tutte le colleghe e i colleghi con cui ho condiviso questa avventura.

Appendice: testo originale

Nelle pagine seguenti si presenta il testo originale da cui è stata effettuata la trascrizione. Si riporta prima l'edizione GGZB,¹⁶⁵ poi l'edizione SKQS.¹⁶⁶

¹⁶⁵ “Lülü zuanyao” 律呂纂要 [Compendio sulle altezze assolute]. Gugong zhenben congkan 故宫珍本叢刊 [Serie di libri preziosi del Palazzo Imperiale]. Haikou, Hainan chubanshe 海南出版社 [Hainan Publishing House], 2000, pp. 339-55.

¹⁶⁶ “Lülü zuanyao” 律呂纂要 [Compendio sulle altezze assolute]. Siku quanshu cunmu congshu 四庫全書存目叢書 [Serie di libri elencati e descritti nel catalogo di “Tutti gli Scritti dei Quattro Repositori”]. Jinan, Qilu shushe 齊魯書社 [Qilu Press], 1997, *jingbu* 經部, vol. 185, ff. 803-819.

律呂纂要上篇目錄

樂用五線說

五線所用啟發說

四聲說

剛柔樂說

樂音說

排樂音說

之半音說

律呂纂要上篇

目錄

樂音合不合說

樂名序說

掌中樂名序說

讀音條例說

易用樂音說

審用樂音說

律呂纂要上篇

律呂之為樂也有二一曰奇單也一曰偶配合也所謂單者非謂一人之聲一器之音也當眾器齊奏之時其所發之音高下長短彼此相同此之謂單所謂配合者當眾器齊奏之時其所發之音高下長短雖各不同然其音節自相脗合浹洽聽之和美此之謂配合音聲矣蓋配合之樂實能兼該單舉之樂而單舉之樂則不能兼該配合之樂也欲知此二種律呂

律呂纂要上篇

之樂先須究其二要。二要者何。乃聲音高下之節與長短之度也。其分別聲音高下之節與長短度之形號各有數條。欲分高下之節則用五線與聲音之六名等號。欲分長短之度則用八形號與三遲速等號。其諸形號一一詳論於後。

又凡奏樂之時若不預知聲音之高下啟發則不知繼續高下當作何等矣。故因辨聲音高下更定為三啟發樂未奏之先於三啟發內用一啟發書於五線

之首俾奏樂者知此一樂之首音則樂之究竟無不明矣

樂用五線說

排樂音須用五線 少則不足以排四聲之八音 多亦無用是以製 五線為法於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

律呂纂要上篇 樂用五線說 二

一覽即分第三線為中若用十一線如下 欲分第六或中線必須著意尋數難於一覽即得譬如五數如下 則易得三數為中若 有十五數如下 則不能驟得在中之數必費尋 數之力所以用 五線為得其中也若五線上下 別有當加之音則於其上或其下排音之位界一短 線如下 以排之

五線所用啟發說

啟發者乃包括樂音自始至終高下之形號也其啟發有三第一曰剛啟發其形號如下 以其包括者俱係喜樂類之剛音故名曰剛此啟發則書於五線之首線及次線然書於首線者少次線者多 數五線時 以下線為 首上數之 此啟發 不書於他線而必書於首線 次線者以樂中所 用八音如下 必欲盡排於五線故也此啟發遇最高聲用之 最高聲之

律呂纂要上篇 五線所用啟發說 三

音上多而下少若不書此啟發於首線次線而書於第三線如下 則聲音排上越出五線之外者多而下二線為 無用矣書此於首線次線將其所屬眾音自首線次線排之則或上或下無不括盡若五線之上或其下別有軼出之音則如下 於第五線之上或如下 於首線之下界備 一短線即足而觀者亦 不至混亂矣第二曰中啟發其形號如下 剛樂柔樂俱用之其包括之音無

甚高下者用於高聲中聲者多最高聲下聲者少以四聲俱可用故又名曰合性啟發此啟發既用於高聲中聲又可用於最高下者何以最高下內俱有中

音故也用此啟發於高聲

則如下書於五線之次線



或如下書

於第三線



用此啟發於中聲

律呂纂要上篇

五線所用啟發

四

則如下書

於第四線

或如下書

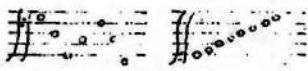
於第三線

用此啟發於最高

則如下書於首線

用此啟發於下則

如下書於第四線



第三曰柔啟發其形號如下。以其包括者俱係

悲怨類之柔音故名曰柔此啟發止用於下亦如首

啟發之止用於最高也以其止用於下故其形號如

下書於第五線或如下書於第四線如是

則下聲自上而下之眾音俱可盡於五線

中矣其下聲上起之音自啟發之位排上者雖有數

項却非常用者也

右所論三啟發乃集合律呂之總器啟閉聲音之門

律呂纂要上篇

五線所用啟發

五

戶也猶眾星之環繞於極而不淆其序焉有此啟發

則凡樂之起於最高或起於至下繼以何聲止於何

聲其次序俱可預曉且可令樂音不相間雜各得其

當然之條理矣第一啟發之如此。形號乃更定

律呂人姓之首字也此西洋深通律呂令一切樂俱

得易成故後人以其姓之首字為第一啟發之形號

以示樂律之興由此人云第二啟發之如此。形

號作梯形者蓋梯者所用升降之器也此啟發在

一啟發第三啟發之中又適在七樂名序之中上接
第一下合第三剛柔所屬之眾無不可用以此為升
降之階故作梯形焉第三啟發如此 形號於一
線二圈後作半環形者以第三啟發在他啟發之後
包括眾音即如半環之包括一線二圈也

四聲說

音聲雖多不同然祇分四等一謂最高一謂高聲一
謂中聲一謂下聲也最高者孩童之聲也眾聲中惟

律呂纂要上篇

四聲說

六

此最高而直起上下越位者至少善接連如下

高者少年之聲也此聲與最高相近故上下越

位者亦少多接連如下 然其接連終不及最高

故聲與最高同奏值其 一上一下之間則此聲

必為最高聲所抑而不足聽矣故遇此等則高聲止

而不作中聲者較高稍竊高變則成此聲此聲在高

下之間如下 越位者少而上下者不多故名曰

中聲此聲與 他聲同奏能使他聲各不迷繆本

音和合成樂大約最高及高聲變而為中聲者多下
聲者少以中聲之多故又名曰合性下聲者老年之
聲也前三聲全變而竊則成此聲配合樂內眾皆倚
此聲而起故以此聲為眾聲之基此聲越位者多接
連者少或自上竄於下或自下竄於上如下 圖
云

剛柔樂說

常樂不出剛柔二者剛樂為宴會喜樂征獵奮發之
用而作也其形號如下 □ 剛樂雖屬第一啟發然

律呂纂要上篇

剛柔樂說

七

精習樂律者於第二啟發第三啟發用此 □ 剛樂

形號亦可以抒寫喜樂奮發之音柔樂為哀歎悲怨

窈窕雅麗之用而作也其形號如下 柔樂雖屬

第三啟發然於第一啟發第二啟發用此 柔樂

形號亦可以抒寫悲怨雅麗等音矣啟發說條內以

第一啟發屬剛樂第三啟發屬柔樂第二啟發則謂

剛柔二樂俱可用改剛樂用第一啟發係其所屬故

剛柔二樂俱可用改剛樂用第一啟發係其所屬故

止書第一啟發形號不必書此 剛樂形號柔樂

用第三啟發亦係其所屬故止書第三啟發形號不

必書此 柔樂形號剛樂用第二啟發或第三啟

發以非其所屬則必於所用啟發形號後更書剛樂

形號俾人見此 形號將所用啟發之音

配合剛樂之性 奏之柔樂用第一啟發

或第二啟發亦以非其所屬必於所用

啟發形號後書柔樂形號俾人見此形

律呂樂要上篇 剛柔樂說

八

號將所用啟發之音配合柔樂之性奏之若柔樂怨

歎音內欲參奏剛樂喜樂之音則如下 於第一

啟發後書柔樂形號剛樂喜樂音內欲 參奏柔

樂怨歎之音則如下 於第三啟發後書剛樂形

號又正奏剛樂中間 忽欲雜入柔樂一音則於

聲音之形號前添書此 柔樂形號以曉示樂工

正奏柔樂中間忽欲雜 入剛樂一音則於聲音

之形號前添書此

輔立形號 凡音遇此形號即上以曉示樂工

然非嫻於律呂精於作樂之人斷不能酌配剛

柔二樂之音層見叠出使之和美絕倫也剛樂形號

如下 者象剛樂強毅之性而方其形也柔樂形

號如下 者象柔樂流動之性而圓其形也

樂音說

樂音者樂之種種高下粗細之音聲也奏樂時無論

起於何音或自下上讀或自上下讀其自然連貫者

律呂樂要上篇 樂音說

九

止有八音第八音者隔八相生決定與首音合又九

音之合於第二音十音之合於第三音亦如之凡樂

之眾調皆括於八音故音有八音雖有八然音之名

止於六首曰鳥次日勒三日鳴四日乏五日朔六日

拉讀此六音時自下所書鳥字起上至勒鳴乏朔拉

云

拉朔乏鳴勒鳥

此六音內自鳥上起至勒為一全音勒上起者同鳥

亦為全音鳴上起者同勒亦為全音讀至乏音則不
然矣乏之起於鳴音乃為一半自乏至朔上起亦為
一全音拉上起者同朔亦為全音故六音內謂乏為
半音非小於他音之半亦非短於他音之半乃高下
一度之半也譬之高下音一尺此半音五寸之
也謂作樂用烏勒二音處代以勒鳴二音或乏朔二音
或朔拉二音俱無不可用鳴乏二音時以別二音代
之則不可即用別二音時亦不可代以鳴乏二音其
可代用與不可代用者何以鳴乏二音之相為上下

律呂纂要上篇 樂音說

十

者異於分別考定二音之故也其用音處詳具於樂
名序條內樂名止於六者何蓋眾樂當用之音六名
即可該括多則反致混雜矣此與用五線即足者同
若六音外更多上下之音則樂中所用三層七樂名
序內之兩層樂名序實為此設但照定規用之易其
樂名則無纖毫混亂而其音聲亦不多不少恰相連
貫矣故樂名序所用規條當熟玩之又各方人音雖
遠近異方語言不通不知此六音名然其所用者實

無外於六音也

排樂音說

作配樂音則將四聲所屬眾音各配其音性排於五
線所宜之位接連所屬之音則或上或下俱不隔位
排之隔越之音所屬之聲則上下俱須隔位排之其
隔位所排祇須將所用之音名排寫於五線所宜之
位其所隔之位則虛其位而不書其名譬如挨用數
目字則必將數目字如下

律呂纂要上篇 樂音說

樂音說

十一

連書之倘不依數目次序而間隔則必如下
但將所用者隔位書之矣蓋位雖隔越而其
中所隔不用之數即可知也四聲條內謂最高高音
多上下接連中聲則有上下隔越下聲則上下隔越
者多然其隔越者大約不過三音即如自第一烏音
起越過勒鳴乏三音而以第五朔音接第一烏音雖
越三位其音亦不至乖繆倘越四音以第六拉音接
第一烏音則為稍乖故樂音越四音者甚少詳觀後

圖即可知四聲之并入一樂其眾音各配音性而用之條例矣



律呂聲要上篇 排樂音記 十一

此四圖依四音之性將其所屬眾音各排於所宜之位其上第一層所排者係最高聲之屬第二層所排者係高聲之屬第三層所排者係中聲之屬第四層所排者係下聲之屬按最高聲層內所排多用最高之音俱挨次接連無越位高聲層內所排亦如最高聲例多用高音挨次接連越位者少中聲層內所排則用不高不下之音上下無多多平列者下聲層內所排則上下越位者多其去此就彼一如追逐者然

多有越三音者觀此可知樂音之隔越皆有自然之理倘越四音自首音竄至第六音則齟齬難合樂中用之者絕少若越五音自首音竄至第七音如下圖

則違樂性而音調乖繆矣如人固執用此則必矯其聲音而後可及非自然也其越六音自首音竄至第八音者雖不甚難而無乖錯然用之者亦少以此為不難而無乖錯者何蓋謂第八音即同第一音雖越六位仍若未越位而居於本音也如第一

律呂聲要上篇 排樂音記 十二

音係鳥則第八音亦是鳥第一樂名序係朔勒鳥三字則第八樂名序亦是朔勒鳥三字故自第一音越至第八音者與自第一音越至第七音之乖繆者不同耳

乏半音說

樂音條內以乏為半音八音內有此半音者何益分別剛柔二樂及各樂生成始作之音皆賴此乏半音若無此半音聞音樂之際其音自何始自何接續俱

不能分別矣故安之半音於八音內而藉此分別矣
 藉者何凡有音樂必視所書樂中啟發及第一音所
 處之線空以別樂音之名倘不見所書形號止聽樂
 音設值眾音高下之節等等相同內無半音間別則
 不知其樂之始於何音終於何音也即欲揣摩其形
 狀亦不能矣如聽音樂時欲知其所用第一音必待
 至鳴之二音之方位何則挨次讀鳥勒鳴三音處亦
 可挨次讀之朔拉或越位讀鳥之二音處亦可越位

律呂纂要上篇

之半音說

十四

讀勒朔及鳴拉各二音若不待鳴之二音上下之交
 則不知半音所在既不知半音所在即不能上下追
 尋知第一音為何矣蓋鳥之二音勒朔及鳴拉各二
 音俱該三全音及一半音 所謂該三全音及一半音者以鳥之二音間有勒鳴
二音勒朔間有鳴之二音鳴拉間有之 故上起之音
朔二音故曰該三全音及一半音也 之在第四則第一音定是鳥之在第三則第一音定
 是勒之在第二則第一音定是鳴其落下之音亦如
 此例推之故分別樂音必賴此之音嫻於律呂者凡

聽一音必於始作眾音內審其有無乏之音音之首
 二音內有此半音而上起即可知其樂之始於鳴音
 矣若係落下之音即可知其始於乏音矣樂之首二
 音內若無半音則審繼此之音必得半音方可知其
 樂之始音又音內雖無半音其樂音之或上或下者
 不過三音則此音之始於何音知之亦易觀下圖可
 見如下 上下者不過三音故知其始音為易樂
 音上下 若過三音則其音或挨次接連而不越

律呂纂要上篇

之半音說

十五

位或不挨次接連而越位若眾音接連而不越位即
 知其中必有乏之半音即主此半音之位可知其音
 之始於何處矣觀下二圖可見此

一自高而排下一自下而排上皆

越也眾音俱挨次接連若樂之始用數音內不挨次
 接連或隔越者則當審其所越者幾音或係全音或
 半音如下圖

內所書之樂起首即越一音自拉
 而下越朔一 音而以乏音接拉此圖



亦自拉音起越朔之二音而以鳴音接拉其越

至數音及所越者何音學者始雖難知然樂中

所用八音之次第聲響既熟則一聞見之際即可知

其音內有無隔越之聲及所越者或係全音或半音

矣譬如觀此五五六數目字既熟則一觀上行即可知

一三數目間三四越過二字矣一觀下行即知一四

間越過二三字矣誠將樂之八音聽熟則雖未見前

同但聽其樂自第一音至第二音間有一全音之候

律呂要上篇

六

即可知其越全音又自第二音下至第三音間止有

全音之半即可得知第三音是鳴第二音是乏從此

追尋第一音即可知樂之第一音係拉矣知其為拉

者何蓋既知其樂之第三音是鳴第二音是乏即可

知其第三第一音間乏音之外又有一全音矣此一

全音即乏之半音上朔音之位也既知越過朔音即

可知樂之第一音係拉矣如是聞見律呂之八音既

熟則聽眾樂時皆一槩能別其始作與繼續矣蓋置

乏半音於八音內以為發揮律呂之眼目若無半音

則他音高下之節俱各雷同而樂之始末何由分別

不能別其始末則樂之條理將混亂而不可明矣

樂音合不合說

樂中所用八音內有相合者有不相合者相合者一

三五六八之音也不相合者二四七之音也相合五

音內惟一五八為最合作配合樂時將此三音每人

各執一音而奏其繼續之音少欲參差必依配合樂

律呂要上篇

樂音合不合說

七

例一接以上起之音一接以落下之音一接以隔越

之音始覺和順可聽倘繼續之音俱不隔越而止接

以上起之音或俱不隔越而止接以落下之音或俱

隔一音而以上起者接之或俱隔一音而以落下者

接之則違配合樂例而不堪聞矣何則前樂音條內

謂第八音隔八相生決定與第一音合第五音雖不

同第一第八音苟善於配合亦不覺其差故作配合

樂時各執最相合之音並奏倘不各異其接繼之音

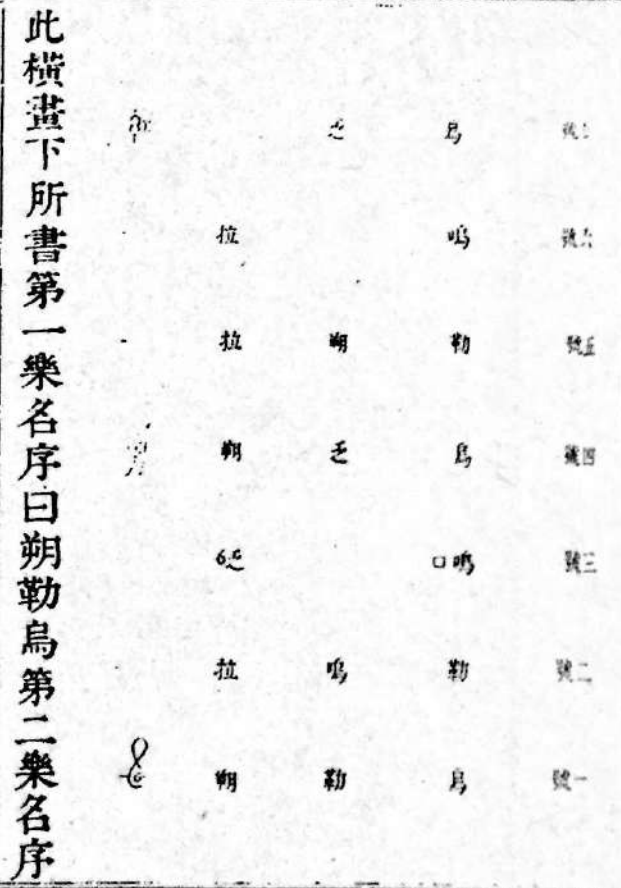
則反失節奏而難聽故精於律呂者如並用最合之音必以繼續之音雷同為戒其第三第六音為次合音作配合樂以此二者並奏則不雜接他音或俱不隔越而接以上起之音或俱不隔越而接以落下之音或俱接以隔越之音無不可何則此第三第六二音與最合之三音不同如第三或第六音合於其下第一音則不覺其同而反覺其異聽之和順如嘗異味者之適口矣第二第四第七音與他音最不相合

律呂纂要上篇 樂音不合說 大

此謂之不合此三音中雖與他音不合然精於律呂者作配合樂時將此不合之音巧合入樂比用最合次合音更為精妙而聽者愈覺和順其順於不順用於配合樂之多寡具論於左

樂名序說

樂名序者所以包括配合單舉二樂之眾音并明示眾音上下之道路也樂名序有七列於左



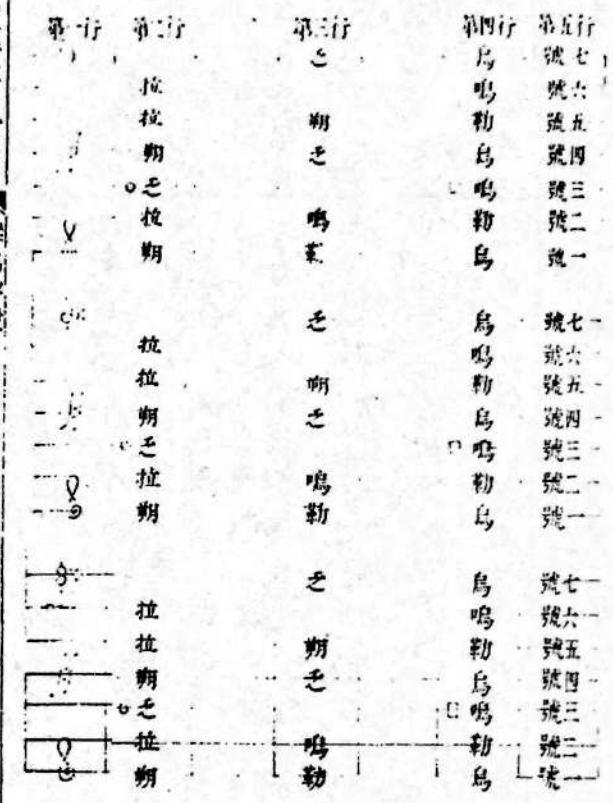
律呂纂要上篇 樂音不合說 大

此橫畫下所書第一樂名序曰朔勒烏第二樂名序曰拉鳴勒第三樂名序曰乏鳴第四樂名序曰朔乏烏第五樂名序曰拉朔勒第六樂名序曰拉鳴其上第七樂名序曰乏烏又以一層樂名序不足以供樂音上下之用故列七樂名序作三層而為一圖此三層之中層七樂名序內無論自何序何音起或上起以之上層或落下以之下層但依眾樂名序次第求所繼之音則樂名序所括音內定有當繼之音上起則至拉音止落下則至烏音止須觀下圖

律呂算要上篇

樂名序圖

二十



此圖第一行將樂名序所配啟發各當本樂名序方位書之其第二第三第四行俱循樂名序當然之序以排置眾音按眾音次第讀之其音或出於有一啟發之樂名序或歸於有一啟發之樂名序第五行則將樂名序數目挨次書之此眾音之聯貫者至精至妙故作配合樂及諸樂甚為簡易圖內又將剛柔二樂形號附書於所當配屬之樂名序觀第三橫行可見欲知圖內排寫之眾樂名序所括之音屬何啟發

律呂算要上篇

樂名序圖

二十一

則於中層七樂名序內任指其一樂名序之某音從此次第求當繼之音讀之以至鳥音即於其樂名序內值一啟發既值啟發即可知原所指之音屬此啟發矣如欲知圖之中層七樂名序內第五拉朔勒樂名序之勒音屬何啟發即於此樂名序下之第四朔乏鳥樂名序內求勒音下當繼之音得鳥音又於此樂名序內得此月第二啟發即可知所指勒音屬第二啟發矣若欲知第五樂名序之朔音屬何啟發亦於第五樂名序下之第四朔音下當繼之音得乏音從此下求至第三乏鳴樂名序得繼乏之鳴音又下至第二拉鳴勒樂名序得繼鳴之勒音又下至第一朔勒鳥樂名序得繼勒之鳥音既得鳥音則亦得朔勒鳥樂名序所有之如此第一啟發矣既得此啟發即可知所指第五樂名序之朔音屬第一啟發矣若欲知第五樂名序之拉音屬何啟發亦如前求之於第五樂名序下之第

四朔乏鳥樂名序得繼拉之朔音又下至第二乏鳴
 樂名序得繼朔之乏音又下至第二拉鳴勒樂名序
 得繼乏之鳴音又下至第一朔勒鳥樂名序得繼鳴
 之勒音又於此第一樂名序下之第七乏鳥樂名序
 得繼勒之鳥音既得鳥音則亦得乏鳥樂名序之如
 此 第三啟發矣既得此啟發即可知所指第五
 樂名序之拉音屬第三啟發矣凡樂之各音欲知其
 屬何啟發但如此求之即定得各所屬之啟發矣欲

律呂纂要上篇

樂名序說

三

明識樂圖排寫之衆音必須將七樂名序之某樂名
 序有幾音其所有之音屬某啟發熟記之不然則樂
 圖之五線及線空間雖明明將衆音各排寫於當然
 之位亦不能辨識其音爲何音矣既不能辨識則亦
 不能求得所繼之音矣故將衆樂名序之次第及一
 樂名序有幾音所有之音屬何啟發之處俱一一陳
 之第一朔勒鳥樂名序之鳥音屬本樂名序首所書
 之如此 第一啟發其勒音屬此 第三啟發

朔音屬此 第二啟發第二拉鳴勒樂名序之勒
 音屬第一啟發鳴音屬第三啟發拉音屬第二啟發
 第三乏鳴樂名序之鳴音屬第一啟發乏音屬第三
 啟發第四朔乏鳥樂名序之鳥音屬本樂名序首所
 書之第二啟發其乏音屬第一啟發朔音屬第三啟
 發第五拉朔勒樂名序之勒音屬第二啟發朔音屬
 第一啟發拉音屬第三啟發第六拉鳴樂名序之鳴
 音屬第二啟發拉音屬第一啟發第七乏鳥樂名序

律呂纂要上篇

樂名序說

三

之鳥音屬本樂名序首所書之第三啟發乏音屬第
 二啟發將衆樂名序所括之音所屬啟發俱次第記
 熟則一見衆樂圖即可識樂圖之五線及線空間爲
 何樂名序之方位又可知五線之某線及某線空間
 當書何音矣學律呂者初觀雖覺煩難既熟之後但
 一見圖內所書啟發之形號及剛柔樂之形號即可
 盡識樂名序并樂名序所括之音自能配合音樂而
 奏之矣剛柔二樂形號不配屬於他樂名序而獨配

屬於第三樂名序者何蓋第三樂名序之乏鳴二音係剛柔相對之二音他樂名序內此二音無全有者惟第三樂名序全有之故於第三樂名序之乏音配以此 柔樂形號於鳴音配以此 剛樂形號若剛樂內有當參雜柔音之處即如剛柔樂條內所說於所參柔音傍書此 柔樂形號奏樂者見此形號即知音當半減而以乏音代鳴音用之柔樂內有當參雜剛音之處則於所參剛音傍書此 輔

律呂要上篇

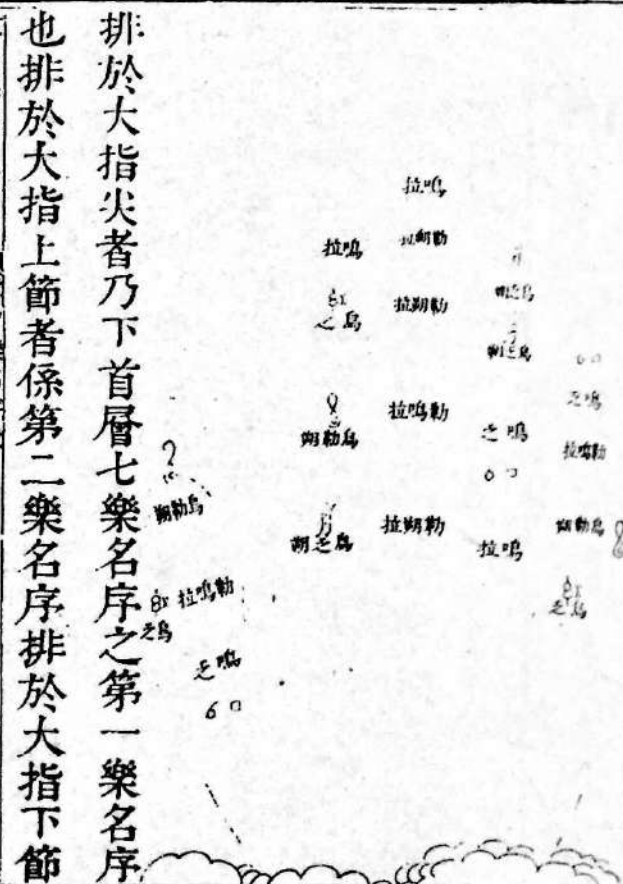
樂名序說

五

立形號 此形號即與剛樂形號同 奏樂者見此形號即知音當半加而以鳴音代乏音用之

掌中樂名序說

將衆樂名序排寫於所畫手指節指尖者所以記前條樂名序之次第欲其便於用也



律呂要上篇

掌中樂名序說

五

者係第三樂名序排於食指下節者係第四樂名序排於中指下節者係第五樂名序排於無名指下節者係第六樂名序排於小指下節者係第七樂名序其排於小指中節者則中層七樂名序之第一樂名序也排於小指上節者係第二樂名序排於小指尖者係第三樂名序排於無名指尖者係第四樂名序排於中指指尖者係第五樂名序排於食指尖者係第六樂名序排於食指上節者係第七樂名序其排於

食指中節者則上末層七樂名序之第一樂名序也排於中指中節者係第二樂名序排於無名指中節者係第三樂名序排於無名指上節者係第四樂名序排於中指上節者係第五樂名序排於中指上節外者係第六樂名序排於大指上節外者係第七樂名序將此排於所畫指間樂名序之衆音并諸啓發之次第能於指間指算熟記則凡樂圖於指間查對即可洞晰其樂之以何音始以何音接以何音終矣

律呂纂要上篇

樂中樂名序說

五

又將衆音讀記聽熟以至聞全音半音即能分別則雖不見樂圖但一聆樂音即如半音條內所說皆一概能別其始作與繼續之音矣

讀音條例說

欲辨識樂圖排寫之音當審其樂之所用啓發在五線之何線其音自書啓發之線或向上排或向下排音自啓發而向上排者則讀音時自有啓發之樂名序起向上挨連於衆線空間各數一樂名序以求第

一音既得第一音即從該此第一音之樂名序將樂中他上下之音次第讀之音自啓發而向下排者讀音時亦自有啓發之樂名序起向下挨連將衆樂名序逆數之既得第一音即從該此第一音之樂名序將樂中他上下之音次第讀之樂中之上起者不出於第六拉音落下者不過於第一烏音則不易名若上起之音更出於拉落下之音更過於烏而以六名配音爲不足則數樂名序以讀音至拉鳴勒拉朔勒

律呂纂要上篇

讀音條例說

五

兩樂名序內之一樂名序即取其所該音不易而名易之其易名後所當繼續之音仍按六音次第讀之以足多用之音名然剛柔樂之上下易名也有同有異讀音至拉鳴勒樂名序時若係落下之音則剛樂柔樂俱讀此拉音若係上起之音剛樂則讀勒柔樂則讀鳴讀音至拉朔勒樂名序時若係上起之音則剛樂柔樂俱讀此勒音若係落下之音剛樂則讀朔柔樂則讀拉又易名者止易音名其原音高下之節

律呂纂要上篇

讀音辨別

天

則不易如剛樂上起之音更出於拉則將所排之音
 向上讀之至拉朔勒樂名序之朔名遂易之而讀勒
 讀勒名時仍如朔音高下之聲自此讀所餘之音則
 每音令進高一音之聲倘令不易名則第六拉音後
 音名已盡無可繼續矣又如剛樂落下之音更過於
 烏則將所排之音向下讀之至拉朔勒樂名序之勒
 名遂易之而讀朔讀朔名時仍如勒音高下之聲自
 此讀所餘之音則每音令進下一音之聲倘令不易

易用樂音說

前樂名序條內以七序之音分屬剛柔今又將奏剛
 樂中間易以柔樂奏柔樂中間易以剛樂緣由一一
 發明於左此圖

律呂纂要上篇

易用樂音說

天

奏剛樂中間易以柔樂其五線首止書第一啟
 發即可知其奏剛樂矣樂曲第一音自第五樂
 名序之朔音起至鳴乏鳴朔拉朔鳴其八音後
 之第九音則易以第五樂名序柔樂之拉音倘
 不易樂之形號則此拉音仍當讀為朔矣今以
 第八音後添書柔樂形號故不讀為朔而讀為拉次
 讀乏朔乏勒鳴拉空越過遂易第五樂名序之第三
 行拉字而讀第四行之勒音次上讀鳴次下乏雖易
 剛樂而用柔樂音名然音節却不易其拉音高下之
 節仍與剛樂朔音同第九音在剛樂則讀為朔在柔
 樂則讀為拉者何按七樂名序剛樂所屬鳴音上起
 則乏繼之乏音上起則朔繼之今此第八鳴音形號
 既排於五線之第三線若剛樂自鳴而上越乏則當
 繼以朔音故讀為朔若改用柔樂而易繼鳴之朔字
 則七樂名序柔樂所屬拉音係第五拉朔勒樂名序
 之第一字故讀為拉然樂音之名雖易為拉若仍歌

剛樂之曲則拉音形號不照前圖排寫於第四線須如此
 圖排於第二第三線之空間何則此五線首止
 書第一啓發又自第三樂名序鳴音而下即止
 第二拉鳴勒樂名序之拉音故以拉排於第二
 第三線之空間此圖奏柔樂中間易以剛
 樂其五線首第一啓發後書柔樂形號即可知其奏柔樂矣樂曲第
 一音自第五樂名序之拉音起至乏朔乏勒鳴拉乏其八音後

律呂纂要上篇

易用樂音說

三

排於第二線何則此五線啟發後書柔樂形號又自第三樂名序乏音下越一位即值第一朔勒烏樂名序之朔音故以朔排於第二線以上四圖已將易用音名緣由括盡並取樂名序參觀之則凡樂音之錯綜變化俱可知矣
 審用樂音說

樂之歌吹絲竹而審用樂音則當精而不亂確而不移精與確者謂不以全音為半音半音為全音也如此
 圖烏勒鳴乏勒鳴乏七音內值全音處必隨全音值半音處必隨半音無纖毫顛倒錯亂方可謂之精確若聲音高下之節不能詳審彼此相混雖照例讀音名或誤如此
 第一圖雷同讀之或如第二圖誤作高聲讀之
 或如第三圖誤作下聲讀之則不足以言精確矣何則如第一圖烏勒鳴乏四音雖照例連讀而其高下之節審之不詳第四乏半音之位仍以第五勒音如乏音讀之則所繼之

律呂纂要上篇

審用樂音說

三

音亦皆相因而錯而第六鳴音遂接自第五位第七
 乏音遂接自第六位矣如此 三二 第二圖烏勒鳴乏
 四音雖亦照例連讀其第四 二 乏音不讀如半音
 上起例誤作高聲讀之則此第四音占過第五音節
 而第六音之當繼者為第五勒所占第七音為第六
 鳴所占第八音為第七乏所占矣如此 三 第三圖
 烏勒鳴乏四音雖亦照例連讀其第四 二 乏音不
 讀如半音上起例誤作下聲讀之而落於第三音之
 律呂纂要上篇 新用樂音說 三

位則所繼之音亦皆相因而下而第五勒竟接第三
 音第六鳴竟接第四音第七乏竟接第五音矣凡奏
 樂時一音錯則眾音相因而錯者大抵放此是故樂
 中之全音半音不可不審誠將此全音半音熟於耳
 而會於心知之極其精信之極其確則雖不見樂圖
 但一聆樂音自能分晰配用不致有纖毫顛倒錯亂
 矣

律呂纂要下篇目錄

樂音長短之度說

樂音長短之形號說

八形號之式說

用八形號說

排寫長短形號說

樂音遲速之三形號說

用遲速三形號說

三分樂度說

一樂中平分度三分度互易之說

樂音間歇說

樂圖說

觀樂圖說

辨識六音說

律呂纂要下篇

目錄

律呂纂要二卷

不著撰者

故宮博物院圖書館藏稿本

附《四庫全書總目·律呂纂要

二卷》提要

律呂纂要上篇

律呂之為樂也有二。一曰奇單也。一曰偶配合也。所謂單者非謂一人之聲。器之音也。當眾器齊奏之時。其所發之音高下長短彼此相同。此之謂單。所謂配合者。當眾器齊奏之時。其所發之音高下長短雖各不同。然其音即自相配合。泆洽聽之和美。此之謂配合音聲矣。蓋配合之樂。實能兼該單舉之樂。而單舉之樂。則不能兼該配合之樂也。欲知此二種律呂之樂。先須究其二要。二要者何。乃聲音高下之節。與長短之度也。其分別聲音高下之節。與長短之度。各有數條。欲分高下之節。則用五線。與聲音之七名等號。欲分長短之度。則用八形。與三連等號。其諸形號。一一詳論於後。

又凡奏樂之時。若不預知聲音之高下。故發則不知繼續高下。當作何等矣。故因辨聲音高下。更定為三啟發。樂未奏之先。於三啟發內。用一啟發。書於五線之首。俾奏樂者。知此一樂之首音。則樂之究竟無不明矣。

樂用五線說

安排音樂定用五線



少則不足以排四聲之八音。多亦無

所用。是以制五線為法。於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。夫何則。如用此五線。



一覽即分第三線為中。若用十一

線如下



欲分第六或中線。必須首意尋數。難於一覽即

得。譬如五數如下...



則易得三數為中。若有十五數如下。

則不能驟得在中之數。必費尋數之力。所以用五線為不

又本餘得某直也。若五線上下。別有當加之音。則於其十或其


下排音之倍界一短線如下




以排之。


五線所用啟發說


啟發者乃包括樂音自始至終高下之形號也。其啟發有三。第一


曰剛啟發。其形號如下。  以其包括者俱係喜樂。類之剛音

故名曰剛啟發。此啟發。則書於五線之首線及次線。然書於首線

者少。次線者多。  此啟發


書於首線次線者。以樂中所用八音如  下。必致盡排


於五線故也。此啟發於最高聲則用之。最高聲之  音上多而



下少。若不書此啟發於首線次線。而書於第三線如下。  則聲

音排去越出五線之外者多。而下二線為無用矣。書此於首線

次線將其所屬衆音。自首線次線排之。則或上或下。無不括盡。

若五線之上。或其下。別有缺出之音。則如下  於第五線之

上或如下  於首線之下。界一短線即足。而觀者亦不

至混亂矣。  第二曰中啟發。其形號如下。  剛樂柔樂俱

用之。其包括之音。無甚高。甚下者。用於高聲中聲者。多用於最

高聲下聲者少。以四聲俱可用。故又名曰合性啟發。此啟發。既

用於高聲中聲。又可用於最高聲下聲者。何以最高聲下聲內。

俱有中音故也。用此啟發於高聲則如下。

線。或如下。書於第三線。用此啟發於中聲則如下。

書於第四線。或如下。書於第三線。用此啟發於最高聲則如下。

書於第四線。書於首線。用此啟發於下聲則如下。

書於第四線。第三曰柔啟發。其形號如下。以其包

樂律之與。由此人云。第二啟發之如下。形號作梯形者。蓋

亦如首啟發之止用於最高聲也。以其止用於下聲故其形號

如下。書於第五線。或如下。書於第四線。如者則下聲

自上而下之衆音。俱可盡於五線中矣。其下聲上起之音。自啟

發之位排上者。雖有數項。却非常用者也。

右所論三啟發。乃集合衆律之總器。啟閉聲音之門戶也。猶衆

星之環繞於南北二極。而不消其序焉。有此啟發。則九樂之起

於高聲。或起於下聲。繼以何聲。止於何聲。其次序俱可預曉。且

可全樂音不相間錯。各得其當然之條理矣。第一啟發之如下

形號。乃更定律呂人姓之首字也。此乃深通律呂令一切

樂俱得焉。故後人以其姓之首字為第一啟發之形號。以示

樂律之與。由此人云。第二啟發之如下。形號作梯形者。蓋

梯者。所用登降之器也。此啟發在第一啟發第三啟發之間。又

適在七樂名序之中。上接第一啟發。下合第三啟發。則衆樂所

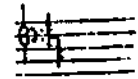
屬之衆音。無不可用。故以此為樂音登降之階。而作梯形焉。第

三啟發之如下。形號於一線二圈後作半環形者。以第三

啟發在他啟發之後。包括衆音。即如半環之包括一線二圈也。

音則如下

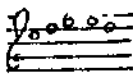
中間忽欲



於第三啟發後書剛樂形號又正奏剛樂

雜入柔樂一音則於聲音之形號前添書

此

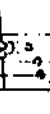


柔樂形號以曉示樂工正奏柔樂中間忽欲

剛樂一音則於聲音之形號前添書此

輔立形號

凡音遇此形號即上起半音故曰輔立形號以曉示樂工然非嫻



於律呂精於作樂之人斷不能酌配剛柔二樂之音層見叠出

仗之和美絕倫也剛樂形號如下

者象剛樂強毅之性而方其形也柔樂形號如下

也

樂音說

樂音者樂之種種高下粗細之音聲也奏樂時無論起於何音

或自上下讀或自上下讀其自自然連貫者止有八音第八音者

隔八相生決定與首音合又九音之合於第二音十音之合於

第三音亦如之凡樂之東調皆括於八音故音有八音雖有八

然音之名止於六音曰鳥次曰勤三曰鳴四曰之五曰胡六曰

拉讀此六音時自下所書鳥字起上至勤鳴之胡拉云

拉胡之鳴勤鳥

此六音內自鳥上起至勤為一全音勤上起者同鳥亦為全音

鳴上起者同勤亦為全音讀至之音則不然矣之起於鳴音

乃為一半自之至胡上起亦為一全音拉上起者同勤亦為全

音故六音內謂之為半音非小於他音之半亦非短於他音之半乃高下一度之半也譬之高下音一尺

寸之謂也作樂用鳥勤二音處代以勤鳴二音或之胡二音或

胡拉二音俱無不可用鳴之二音時以別二音代客則不可即

用別二音時亦不可代以鳴之二音其可代用與不可代用者

何以鳴之二音之相為上下者異於分別考定二音之故也其

用音處詳具於樂名序條內。樂名止於六考何。蓋乘樂當用之音六名即可。該括多則反致混雜矣。此與用五線即足者同。若六音外。更多上下之音。則樂中所用三層。入樂名序內之兩層。樂名序實為此說。但照定規用之。易其樂名。則無統。毫混亂。而其音聲亦不多。不恰相連貫矣。故樂名序所用規條。當熟玩之。又各方人音。雖不知此六音之名。然其所用者。實無外於六音也。

非樂音說

作配樂音。則將四聲所屬乘音各配其音性。排於五線所宜之位。接連所屬之音。則或上或下。俱不隔位排之。隔越之音。所屬之聲。則上下俱須隔位排之。其隔位所排。故須將所用之音名。排寫於五線所宜之位。其所隔之位。則虛其位。而不書其名。譬如換用數目字。則必將數目字如下：
一 二 三 四 五 六 七 八
連書之。倘不依數目次序。而間隔。則必如下：
一 三 五 七 九
用者隔位書之矣。蓋位雖隔越。而其中所隔二四不用之數。即可知也。四聲條內。謂

最高高音多上下接連。中聲則有上下隔越。下聲則上下隔越者多。然其隔越者。大約不過三音。即如自第一鳥音起。越過勤鳴。之。三音。而以第五期音接第一鳥音。雖越三位。其音亦不至乖繆。倘越四音。以第六拉音接第一鳥音。則為稍乖。故樂音越四音者甚少。詳觀後圖。即可知四聲之并入一樂。其乘音各配音性。而用之條例矣。

此四圖係四音之性，將其所屬衆音各排於所宜之位。其上第一層所排者係最高聲之屬，第二層所排者係高聲之屬，第三層所排者係中聲之屬，第四層所排者係下聲之屬。按最高聲層內所排多用最高之音，俱依次接連無越位。高聲層內所排亦如最高聲例，多用高音，依次接連越位者少。中聲層內所排則用不高不下之音，上下無多，多平列者。下聲層內所排則上下越位者多，其去此就彼，一如追逐者然，多有越三音者。觀此可知衆音之隔越皆有自然之理，倘越四音，自首音竄至第六

音則齟齬難合。樂中用之者絕少。若越五音，自首音竄至第七音如下圖，則違樂性而音調乖繆矣。如人固執用此，則必矯其聲音，而後可及，非自然也。其越六音，自首音竄至第八音者，雖不甚難，而無乖錯，然用之者亦少。以此為不難而無乖錯者何？蓋謂第八音即同第一音，雖越六位，仍若未越位而居於本音上，如第一音係鳥，則第八音是鳥。

第一樂名序係 朔 勒 烏 三字，則第八樂名序亦是，朔 勒 烏 三字，故自第一音越至第八音者，與自第一音越至第七音之乖繆者不同耳。

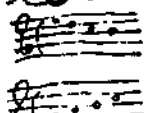
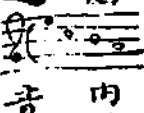
之半音說

樂者條內以之為半音。八音內有此半音者何。蓋分別剛柔二
樂及各樂生成始作之音。皆賴此之半音。若無此半音。則音樂
之際其音口何。始自何。接續。俱不能分別矣。故安之半音於八
音內。而藉此分別矣。藉者何。凡有音者。必視所書樂中。故發及
第一音。而處之線。室以別樂音之名。倘不見所書形。遂止。聽樂
音。設值眾音高下之。與字等。相同。內無半音。則則不知其樂
之始。於何音。終於何音也。亦欲揣摩。非形。非不能矣。如聽音

樂時。欲知其所用第一音。必待至鳴之二音之方位。何則。按次
請鳥勒鳴。三音處。亦可按次請之。朔。拉。或越位。請鳥之二音處。
亦可越位。請勒。朔。及鳴。拉。各二音。若不待鳴之二音。上下之交。
則不知半音所在。既不知半音所在。即不能上下。追尋。知第一
音為何矣。蓋鳥之二音。勒。朔。及鳴。拉。各二音。俱該三全音。及一
半音。如朔。勒。三全音。及一半音。者。以鳥之二音。間。有勒。鳴。二音。
半音。如朔。勒。間。有鳴。之二音。鳴。拉。間。有之。朔。二音。故曰。該三全音。
及一半音。故上起之音。之在第四。則第一音。定是鳥。之在第三。則
第一音。定是勒。之在第二。則第一音。定是鳴。其落下之音。亦如

此例推之。故分別樂音。必賴此之音。嫻於律呂者。凡聽一音。必
於始作眾音內。審其有無之之音。音之首。二音內。有此半音。而
上起。即可知其樂之始。於鳴音矣。若係落下之音。即可知其始
於之音矣。樂之首。二音內。若無半音。則審聽此之音。必得半音。
方可知其樂之始。音。又音。力。雖無半音。其樂音之。或上。或下者。
不過三音。則此音之始。於何音。亦易。觀下圖。可見。如下。樂
上下者。不過三音。故知其始音。為。樂音。上下。若。過。三音。
則此音。或。換。次。接。連。而。不。越。或。不。換。次。接。連。而。越。如。若。

樂音接連而不越。即知其中必有之之半音。即主此半音之
字。可知其音之始。於何處矣。觀下二圖。可見此。
圖一。自高而排下。一自下而排上。皆無隔越也。
音。俱。換。次。接。連。若。樂。之。始。用。教。音。內。不。換。次。接。連。或。隔。越。者。則
當。審。其。所。越。者。幾。音。或。係。全。音。或。半。音。如。下。圖。
音。起。首。即。越。一。音。自。拉。而。下。越。朔。一。音。而。以。之。
音。接。拉。此
音。自。拉。音。起。越。朔。之。二。音。而。以。鳴。音。接。拉。其。越。至。教。音。
及。所。越。者。何。音。學。者。始。難。知。然。樂。中。所。用。八。音。之。次。第



聲響既熟。則一聞見之際。即可知其音內有無隔越之聲。及所越者。或係全音。或半音矣。譬如觀此^{五六}數目字既熟。則一觀上行。即可知一三數目間越過二字。一觀下行。即可知一四間越過二三字矣。誠將樂之八音聽熟。則雖不見前圖。但聽其音。第一音至第二音間。有一全音之候。即可知其越全音。又自第二音下至第三音間。止有全音之半。即可得知第三音是唱第二音是名。彼此追尋第一音。即可知樂之第一音係拉矣。知其為拉者何。蓋既知其樂之第三音是唱。第二音是之。即

可知其第三第一音間之音之外。又有一全音矣。此一全音。即之之半音上朔音之位也。既知越過朔音。即可知樂之第一音係拉矣。如是聞見律呂之八音既熟。則聽家樂時。皆一概能別其始。與繼續矣。蓋此之半音。於八音內。以為終律律呂之眼。若無半音。則他音高下之節。俱各雷同。而樂之始末。何由分別。不能別其始末。則樂之條理。將混亂而不可明矣。

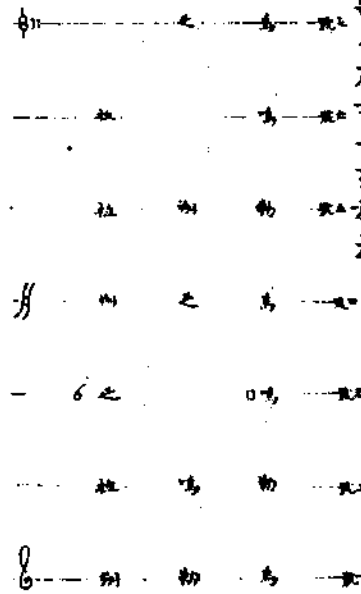
樂音合不合說

樂中所用八音內。有相合者。有不相合者。相合者。一三五六八之音也。不相合者。二四七之音也。相合五音內。惟一五八為最合。作配合樂時。將此三音。每人各執一音而奏。其繼續之音。不可雷同。必依配合樂例。一接以上起之音。一接以落下之音。一接以隔越之音。始覺和美可聽。倘繼續之音。俱不隔越而止。接以上起之音。或俱不隔越而止。接以落下之音。或俱隔一音。而以上起者接之。或俱隔一音。而以落下者接之。則違配合樂例。而不足聽矣。何則。前樂音條內。謂第八音。隔八相生。決定與第一音合。第五音。雖不同。第一第八音。苟善於配合。亦不覺其異。故作配合樂時。各執最相合之音。並奏。倘不各異其繼續之音。則天失節奏而難聽。故精于樂者。如並用最合之音。必以繼續之音。雷同為戒。其第三第六音。為次合音。作配合樂。以此二者並奏。則不難接他音。或俱不隔越而接以上起之音。或俱不隔越而接以落下之音。或俱接以隔越之音。無不可。何則。此第三第六二音。與最合之三音不同。如第三或第六音。合於其下第

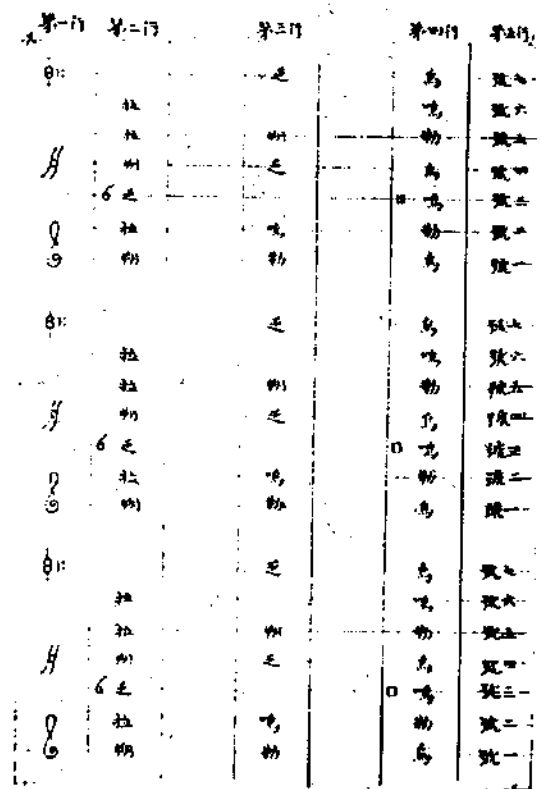
一音則不覺其同而又覺其異。聽之和美。如嘗新味者之適口矣。第二第四第七音與他音最不合。故謂之不合音。此三音雖與他音不合。然精於律呂之人。作配合樂時。將此不合音巧合入樂。比用最合次合音更為精妙。而聽者愈覺和其不合音。音用於配合樂之多寡。真說於後。

樂名序說

樂名序者。所以包括配合單樂二樂之衆音。并明示衆音上下之道路也。樂名序有七。列於左。



此橫畫下所書第一樂名序白朔勒烏。第二樂名序白拉鳴勒。第三樂名序白乏鳴。第四樂名序白朔乏烏。第五樂名序白拉朔勒。第六樂名序白拉鳴。其上第七樂名序白乏烏。又以一層樂名序。足以供樂音上下之用。故列七樂名序。作三層而為一團。此三層之中層。七樂名序內。無論自何序何音起。或上起以之上層。或落下以之下層。但依衆樂名序次第。求所繼之音。則樂名序所括音內。定有當繼之音。上起。則至拉音止。落下。則至烏音止。須觀下圖。



此圖第一行。將樂名序所配發各音本樂名序方位書之。共第二第三第四行。俱將樂名序當然之序。以排置衆音。按衆音次第讀之。其音或出於有一發發之樂名序。或歸於有一發發之樂名序。第五行。則將樂名序數目換次書之。此衆音之聯貫者至精至妙。故作配合樂及諸樂甚為簡易。圖內。又將剛柔二樂形號附書於所當配屬之樂名序。觀第三橫行可見。欲知圖內排寫之衆樂名序所括之音屬何發發。則於中層七樂名序內。任指其一樂名序之某音。從此次第求當繼之音。

讀之。以至鳥音。即於其樂名序內值一發發。既值發發。即可知原所指之音屬此發發矣。如欲知圖之中層七樂名序內。第五拉期勒樂名序之勒音屬何發發。即於此樂名序下之第四期之鳥樂名序內。求勒音下當繼之音。得鳥音。又於此樂名序內。得此。第二發發。即可知所指勒音屬第二發發矣。若欲知第五樂名序之勒音屬何發發。亦於第五樂名序下之第四期之鳥樂名序內。求勒音下當繼之音。得鳥音。從此下求至第三之鳴樂名序。得繼之之鳴音。又下至第二拉期勒樂名序。得繼之之勒音。又下至第一期勒鳥樂名序。得繼之之鳥音。既得鳥音。則亦得鳴之勒音。又下至第一期勒鳥樂名序。得繼之之鳥音。既得鳥音。則亦得勒之勒音。即可知所指第五樂名序之勒音屬第一發發矣。若欲知第五樂名序之拉音屬何發發。亦如前求之。於第五樂名序下之第四期之鳥樂名序。得繼之之勒音。又下至第三之鳴樂名序。得繼之之鳴音。又下至第二拉期勒樂名序。得繼之之勒音。又下至第一期勒鳥樂名序。得繼之之鳥音。又於此第一樂名序下之第七之鳥樂名序。得繼之之鳥音。既得鳥音。則亦得

乏為樂名序之如此。第三放發矣。既得此放發。即可知所
指第五樂名序之拉音。屬第三放發矣。凡樂之各音。欲知其屬
何放發。但如此求之。即定得各所屬之放發矣。欲明識樂圖排
寫之衆音。必須將七樂名序之某樂名序。有幾音。其所有之音
屬其放發。熟記之。不然。則樂圖之五線。及線空間。雖明明將衆
音各排寫於當然之位。亦不能辨識其音為何音矣。既不能辨
識。則亦不能求得所繼之音矣。故將衆樂名序之次第。第一樂
名序有幾音。所有之音屬何放發之處。慎一一陳之。第一初動

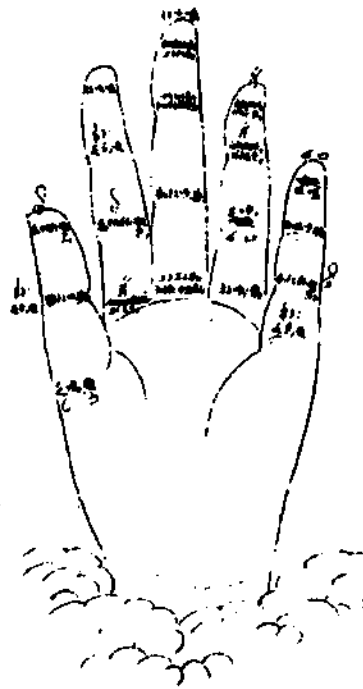
為樂名序之為音屬本樂名序首所書之如此。第一放發。
其動音屬此。第三放發。初音屬此。第二放發。第二拉
鳴。初樂名序之動音屬第一放發。鳴音屬第三放發。拉音屬第
二放發。第三之鳴樂名序之鳴音屬第一放發。之音屬第三放
發。第四初之為樂名序之為音屬本樂名序首所書之第二放
發。其之音屬第一放發。初音屬第三放發。第五拉初樂名序
之動音屬第二放發。初音屬第一放發。拉音屬第三放發。第六
拉鳴樂名序之鳴音屬第二放發。拉音屬第一放發。第七之為

樂名序之為音屬本樂名序首所書之第三放發。之音屬第二
放發。將衆樂名序所括之音。所屬放發。俱次第記熟。則一見衆
樂圖。即可識樂圖之五線。及線空間。為何樂名序之方位。又可
知五線之某線。及某線空間。當書何音矣。學律呂者。初觀雖覺
煩難。既熟之後。但一見圖內所書放發之形號。及剛柔樂之形
號。即可立識樂名序。并樂名序所括之音。自能配合音樂而奏
之矣。剛柔二樂形號。不配屬於此樂名序。而獨配屬於第三樂
名序者。何。蓋第三樂名序之之鳴。二音係剛柔相對之二音。此

樂名序內。此二音無全有者。惟第三樂名序全有之。故於第三
樂名序之之音。配以此。柔樂形號。於鳴音配以此。剛
樂形號。若剛樂內有當泰雜柔音之處。即如剛柔樂條內所說。
於所泰柔音。傍書此。柔樂形號。泰樂者。見此形號。即知音
當半減。而以之音代鳴音用之。柔樂內有當泰雜剛音之處。則
於所泰剛音。傍書此。并輔立形號。此形號。即與泰樂者。見此
形號。即知音當半加。而以鳴音代之音用之。

掌排樂名序說

將衆樂名序排屬於所畫手指節指尖者。所以記前條樂名序之次序。使其便於用也。



排於大指尖者。乃下首層七樂名序之第一樂名序也。排於大指上節者。係第二樂名序。排於大指下節者。係第三樂名序。排於食指下節者。係第四樂名序。排於中指下節者。係第五樂名序。排於無名指下節者。係第六樂名序。排於小指下節者。係第七樂名序。其排於小指中節者。則中層七樂名序之第一樂名序也。排於小指上節者。係第二樂名序。排於小指尖者。係第三樂名序。排於無名指尖者。係第四樂名序。排於中指尖者。係第五樂名序。排於食指尖者。係第六樂名序。排於食指上節者。係

第七樂名序。其排於食指中節者。則上末層七樂名序之第一樂名序也。排於中指中節者。係第二樂名序。排於無名指中節者。係第三樂名序。排於無名指上節者。係第四樂名序。排於中指上節者。係第五樂名序。排於中指上節外者。係第六樂名序。排於大指上節外者。係第七樂名序。將此排於所畫指間樂名序之衆音。并諸發之次序。能於指間拾算熟記。則凡樂圖。於指間查對。即可洞晰其樂之。以何音始。以何音接。以何音終矣。又將衆音讀記聽熟。以至聞全音半音。即能分別。則雖不見樂圖。但一聆樂音。即如半音條內所說。皆一概能別其始作。與繼續之音矣。

讀音條例說

欲辨識樂圖排寫之音。當審其樂之所用發聲在五線之何線。

其音自書發聲之線。或向上排。或向下排。音自發聲而向上排者。則讀音時。自有發聲之樂名序起。向上換連於象線空間。各

數一樂名序以求第一音。既得第一音。即從該此第一音之樂名序。將樂中他上下之音次第讀之。音自發聲而向下排者。讀

音時。亦自有發聲之樂名序起。向下換連。將樂名序逆數之。既得第一音。即從該此第一音之樂名序。將樂中他上下之音

次第讀之。樂中之上起者。不出於第六拉音。落下者。不過於第一鳥音。則不易名。若上起之音。更出於拉落下之音。更過於鳥

而以六名配音為不足。則數樂名序以讀音。至拉鳴勒。拉胡勒。而樂名序內之一樂名序。即取其前該音名。其易母後所

當繼續之音。仍按六音次第讀之。以足多用之音名。然剛柔樂之上下。其音有同有異。讀音至拉鳴勒樂名序時。若係落下

之音。則剛樂柔樂俱讀此拉音。若係上起之音。則剛樂則讀勒。柔樂則讀鳴。讀音至拉胡勒樂名序時。若係上起之音。則剛樂柔

樂俱讀此勒音。若係落下之音。則剛樂則讀胡。柔樂則讀拉。又考

上鳥音名。其原音高下之聲。則不易。如剛樂上起之音。更出於拉。則將所排之音。向上讀之。至拉胡勒樂名序之前。音逆

易之而讀勒。讀勒時。仍如胡音高下之聲。自此讀所餘之音。則每音今通高一音之聲。倘今不易。則第六拉音後音名已盡。無可繼續矣。

又如剛樂落下之音。更過於鳥。則將所排之音。向下讀之。至拉胡勒樂名序之前。音逆易之而讀胡。讀胡時。仍如勒音高下之聲。自此讀所餘之音。則每音今通下一音之聲。倘今不易。則讀至勒音下之鳥音。即無他繼續之音名矣。

其至拉鳴勒樂名序而鳥音者。亦同此例。觀剛樂鳥音之例。則柔樂之上下。其音之聲。即可類推而知矣。

易則樂音說

前 樂名序條內。以七序之音分節則

柔。今又將奏剛樂中間易以柔樂。柔樂中間易以

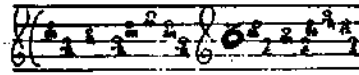
剛樂緣由。一一發明於左。此圖

其五線首止書第一放發。即可

一音自起。至鳴之鳴胡拉胡

則易以第五樂名序

形號。則此拉音。仍當讀為胡矣。



奏剛樂中間易以柔樂。知其奏剛樂矣。樂曲第鳴。其八音後之第九音。樂之拉音。倘不易樂之。今以第八音後。添書柔

樂形號。故不讀為胡而讀為拉。次讀之胡。次讀之拉

空越過。遂易第五樂名序之第三行拉字。而讀第四行之勒音。次上讀鳴。次下

之。雖易則樂而用柔樂音名。然音

即却下焉。其拉音高下之即仍與剛樂胡音同。第九音在剛樂則讀為胡在

柔樂則讀為拉者何。按七樂名序則樂所屬。鳴音上聲則之。之音上

起。則胡繼之。今此第八鳴音形號既排於五線之第三線。若剛樂自鳴而上越之。

則當繼以胡音。故讀為胡。若改用柔樂。鳴音之胡矣。則七樂名序

柔樂所屬。拉音係第五勒勒。樂名序之第一字。故讀為拉。然樂

音之名雖易為拉。若仍歌剛樂之曲。則拉音形號。不照前圖排寫於第

四線。須如此

放發。又自第

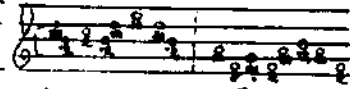
之拉音。故以

樂中間易以

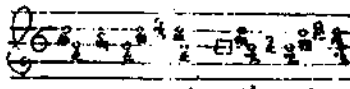
號。即可知其

勒鳴拉之。其八音後之第九音。則易以第五樂名序

剛樂之胡音。倘不易樂之形號。則此胡音仍當讀為拉矣。



三樂名序鳴音而下。即讀第二拉鳴勒樂名序。排於第二第三線之空間。此圖。剛樂。其五線首第一放發後書柔。柔樂。樂曲第一音。自起。至。以第



八音後添書剛樂形號。故照前圖則不讀為拉而讀為胡。次讀鳴之鳴胡拉胡

鳴。雖易柔樂而

用剛樂音名。然音即却下焉。其胡音高下之即仍與柔樂拉音同。樂音之名雖易為

胡。若仍歌柔樂之曲。則胡音形號。不照前圖排寫於第四線。須如此

排於第二線。何則。此五線放發後書柔樂形號。又自樂名序

音。越一。即值。第一勒勒為樂名序之勒音。故以胡排

第二線。以上四圖。已將易用音名緣由括盡。並取樂名序參觀



則凡樂音之錯綜變化，便可知矣。

審用樂音說

樂之奏也，或吹，或彈，或擊，或唱。而審用樂音，則當精而不亂，確而不移。精與確者，請不以全音為半音，半音為全音也。如此，則為動鳴之動，鳴之全音內，值全音處，必擊全音，值半音處，必擊半音。無纖毫顛倒錯亂，方可謂之精確。若聲音高下之節，不能詳審，彼此相混，雖照例讀音名，或誤如此：第一圖，雷同讀之，或如第二圖，誤作高聲讀之，或如第三圖，誤作下聲讀之，則不足以言精確矣。何則？如第一圖，為動鳴



夕 又

之四音，雖照例連續，而其高下之節，審之不詳。第四之半音，之律，仍以第五動音，如之音讀之，則所繼之音，亦皆相因而錯。而第六鳴音，遂接自第五位。第七之音，遂接自第六位矣。如此，第二圖，為動鳴之四音，雖亦照例連續，其第四之音，亦讀如半音上起例，誤作高聲讀之。則此第四音，占過第五音節，而第六音之當繼者，為第五動音所占。第七音，為第六動音所占。第八音，為第七之音所占矣。如此，第三圖，為動鳴之四音，雖亦照例連續，其第四之音，亦讀如半音上起例，誤作下聲

讀之。而落於第三音之位。則所繼之音亦皆相因而下。而第五音竟接第三音。第六音竟接第四音。第七音竟接第五音矣。凡奏樂時。一音錯則衆音相因而錯者。大抵放此。是故樂中之全音半音不可不審。誠將此全音半音熟於耳而會於心。知之極其精。信之極其確。則雖不見樂圖。但一聆樂音。自能分晰配用。不致有錯。竟顛倒錯亂矣。

律呂纂要下篇上篇諸段所說皆所以發明樂音之高下。此篇則專為發明樂音之長短而高。
凡樂音長短俱賴有一定之制度形號。倘無制度形號。則樂音無所取準。必致混淆而無倫矣。故制度形號各樂皆有之。而於配合之樂為尤要。何則。奏配合樂時。何音宜長。何音宜短。若無一定之法。則所奏之音各相乘連而及。反覺厭聽。故量樂音之長短而為之度。並制為八形號。三遲速等形號。誠能詳以審之。則凡樂音之宜長宜短俱可知矣。