

# A prática musical organística no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto e a sua relação com o documento *M[appa de registrar o] Órgão da Biblioteca Nacional de Portugal*

The organistic musical practice at the ancient Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria in Oporto and its relationship with the document *M[appa de registrar o] Órgão* from the National Library of Portugal



Marco Brescia

CESEM / NOVA-FCSH, Lisboa, Portugal

marcobrescia@fcsh.unl.pt



João Vaz

ESML/IPL - CESEM/NOVA-FCSH, Lisboa, Portugal

jvaz@esml.ipl.pt

**Resumo:** A Seção de Música de Biblioteca Nacional de Portugal custodia um manuscrito intitulado *M[appa de registrar o] Órgão*, conservado num maço de documentos identificado pela inscrição “Religiosas de São Bento do Porto”, cujo antigo mosteiro portuense fora encerrado em 1892 para dar lugar à atual Estação Ferroviária de São Bento. O *M[appa de registrar o] Órgão*, único documento histórico português no género já identificado, preconiza a forma através da qual um órgão histórico de tipo português de médias dimensões deveria ser utilizado ao nível das suas possibilidades de registo, bem como do bom funcionamento dos mecanismos geradores da alternância entre Ecos e Contra ecos e da consequente ativação/anulação de registos previamente selecionados pelo organista, quer labiais, quer de palheta. O presente artigo vem indagar acerca da prática musical com órgão no seio das antigas beneditinas do Porto, cujo espólio musical, conservado na

Biblioteca Nacional de Portugal, abrange um relevante corpus de música em estilo concertante com acompanhamento de cordas e/ou órgão *obbligato*, à luz das indicações originais de registo, para além de inquirir acerca da sua eventual compatibilidade para com o instrumento descrito no *M[appa de registrar o] Órgão*.

**Palavras-chave:** Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto; registo organística histórica; órgão histórico português; música religiosa portuguesa; estilo concertante.

**Abstract:** The Music Section of the National Library of Portugal holds a manuscript entitled *M[appa de registrar o] Órgão*, preserved in set of documents identified by the inscription “Religiosas de São Bento do Porto”, whose old monastery in Oporto was closed in 1892 to give place to the current São Bento Railway Station. The *M[appa de registrar o] Órgão*, the only Portuguese historical document of its kind already known, establishes how a medium-sized Portuguese-type historical organ should be used in terms of its registration possibilities, as well as the use of the mechanisms generating the alternation between Ecos and Contra ecos and the consequent activation/cancellation of labial or reed stops previously selected by the organist. This article investigates the musical practice with organ within the ancient Benedictines nuns of Porto, whose musical assets, preserved in the National Library of Portugal, encompass a relevant corpus of music in concertato style accompanied by organo *obbligato* or strings and organ, in the light of the original registration indications, besides inquiring about their compatibility with the instrument described in the *M[appa de registrar o] Órgão*.

**Keywords:** Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria in Oporto; historical organ registration; Portuguese historic organ; Portuguese religious music; concertato style.

Submetido em: 19 de junho de 2024

Aceito em: 1 de agosto de 2024

Publicado em: setembro de 2024

## 1. Introdução

O presente artigo versa sobre a prática musical ao órgão no seio do antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto, encerrado definitivamente em 1892, após a morte da última religiosa, e subsequentemente suplantado enquanto edifício pela atual Estação Ferroviária de São Bento, oficialmente inaugurada em 1916. Se o edifício conventual e a igreja abacial, isto é, o escrínio tangível do património imaterial do antigo mosteiro beneditino feminino, subsistem apenas em antigas fotografias e no imaginário coletivo de gerações de portuenses – pese embora alguns elementos arquitetónicos e decorativos, objetos de talha e mobiliário religioso ainda perdurem de forma dispersa<sup>1</sup> –, um significativo corpus de música sacra, sobretudo em estilo concertante, composta entre o último quartel do século XVIII e o primeiro terço do XIX, preserva a memória musical do antigo mosteiro, na sua extensa maioria, até então adormecida na Seção de Música da Biblioteca Nacional de Portugal. Para além disto, um documento manuscrito intitulado *M[appa de registrar o] Órgão*, adscrito ao antigo mosteiro e também conservado na BNP, permite restituir não só a composição do antigo órgão coevo à maior parte do corpus musical em causa, mas também a forma de utilização do instrumento relativamente a combinações de registros historicamente preconizadas. A conjugação de ambos os elementos, ou seja, o estudo e edição crítica do corpus musical e as indicações do manual de registo organística, permite a recriação historicamente informada na contemporaneidade de um legado artístico intangível do mais elevado valor histórico e artístico, pese à ausência corpórea da instituição que o fez nascer, da qual resta, indelével, o canoro testemunho.

<sup>1</sup> O que subsiste do espólio material do antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto pode ser encontrado em instituições e igrejas portuguesas como o Museu Nacional Soares dos Reis (pedra de armas em granito com data de 1762), Museu do Seminário do Porto (elementos de talha), Igreja de São João das Caldas em Vizela (o retábulo-mor da antiga igreja, pese embora modificado), Paço de São Cipriano em Guimarães (azulejos do claustro), Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa (báculo da abadessa), Mosteiro de Singeverga em Santo Tirso (cibório com pedras finas), Igreja Matriz do Bonfim do Porto (elementos das caixas e material fónico dos órgãos), Cemitério Prado do Repouso do Porto (pórtico manuelino reutilizado na catacumba das antigas religiosas da Avé-Maria), etc.

Com efeito, o projeto AVEMUS – *Música em estilo concertante no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto (1775-1829)*<sup>2</sup> está atualmente a estudar e restituir o repertório do período de maior produção musical no antigo real mosteiro, cuja data de composição do primeiro manuscrito datado certamente proveniente das antigas beneditinas portuenses é 1775 – Frei Francisco de São Boaventura, *Rerum Deus tenax virgo*, “para a ascensão de N. S. J. C. por ordem da Illma. Exma. D. Antónia Bernardina, Mestra de Capella no Mosteiro de S. Bento da Avé Maria”, P-Ln M.M. 319//8 – e a data do último manuscrito datado deste período, 1829 – António da Silva Leite, *Rerum Deus tenax vigor*, “a 4 vozes e órgão para S. Bento”, P-Ln M.M. 304//11 –. Embora já se tenham estudado previamente vários aspetos musicais decerto relevantes acerca do Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria (Lessa, 1998, 2 vv.; Lessa, Conde, 2015a; Teodoro de Paula, 2013), nenhum estudo anterior contemplou a integralidade do corpus musical em estilo concertante oriundo do real mosteiro atualmente preservado na BNP. Parte muito significativa dos manuscritos musicais fora encomendada e/ou interpretada pelas próprias monjas beneditinas portuenses e as respetivas dedicatórias presentes nas partituras são uma fonte fiável de identificação das obras enquanto música proveniente do antigo mosteiro beneditino feminino do Porto. São fontes que não só revelam as extraordinárias qualidades técnico-vocais alcançadas pelas religiosas, mas também permitem compreender aspetos significativos acerca da sua formação musical, da relação com os compositores que para elas trabalharam, das principais influências musicais presentes no repertório e da utilização dos instrumentos musicais, principalmente, do órgão. O vasto corpus de partituras musicais procedente do antigo real mosteiro – na sua maior parte completamente desconhecido da comunidade

2 Trata-se de projeto um exploratório FCT de referência 2022.01889.PTDC, DOI 10.54499/2022.01889.PTDC, financiado com 49.990,52 € e em execução entre 01/03/2023 e 31/08/2024. De entre os outputs do projeto são de destacar a participação de membros da equipa em congressos nacionais e internacionais com revisão por pares, a publicação e artigos científicos em revistas científicas indexadas na Web of Science ou Scopus, a publicação de três livros open access com edições críticas contendo a integralidade do corpus musical oriundo do antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria conservado na BNP, para além da gravação de um disco com uma seleção de obras para soprano, mezzosoprano e órgão *obligato* ao conjunto histórico de órgãos duplos da Igreja dos Clérigos, a realização de dois concertos com obras para vozes solistas acompanhadas de dois violinos, violoncelo e/ou órgão *obligato*, respectivamente, na Igreja de São Lourenço e na Igreja da Trindade, a realização de um simpósio no Museu Nacional Soares dos Reis e de uma exposição interativa que decorrerá no saguão da Estação de São Bento, sempre na cidade do Porto. Cf. <https://www.avemus.org/> (10/04/2024).

científica, dos músicos e do público em geral – constitui uma rica fonte de investigação, tanto no que diz respeito à prática musical no seio do antigo Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, como ao papel da mulher na produção musical religiosa portuguesa no Antigo Regime.

## 2. O repertório

Em meados do século XVIII a cidade do Porto contava com quatro instituições religiosas femininas: o Convento de Santa Clara (o mais antigo, fundado em 1416), o Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria (de 1518), o Convento do Corpus Christi de Monchique (de 1545) e o Convento de São José e Santa Teresa (de 1701)<sup>3</sup>. O Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria era o maior e mais prestigiado cenóbio feminino da cidade e um dos mais reputados mosteiros beneditinos femininos (Lessa, Conde, 2015a, p. 79), notabilizando-se pela influência exercida na sociedade portuense ao nível da proteção às artes e, sobretudo, da produção de música sacra (Bessa, 2008, p. 137).

Em Portugal, as religiosas foram responsáveis não só pela encomenda, mas também pela interpretação musical de parte considerável do repertório religioso dos séculos XVIII e XIX. No caso específico da ordem beneditina, a música exercia um papel fulcral, sendo um dos elementos essenciais na dignificação do culto religioso. Assim, a aspirantes com conhecimentos musicais era permitido o ingresso num mosteiro sem pagamento pecuniário de dote. A formação musical dentro do cenóbio era uma preocupação da Ordem Beneditina, que provia os seus mosteiros de lições de solfa e ensinava a tanger instrumentos. As funções relacionadas com a prática da música – tais como as de cantora-mor, mestra do coro e cerimónias, mestra de capela, cantora, senhora música ou tangedora – eram devidamente definidas e regulamentadas, ao ponto de as reclusas que as exerciam desfrutarem de privilégios

<sup>3</sup> A importância da cidade acentuou-se a partir de meados do séc. XVIII, assente, sobretudo, no comércio internacional de vinho do Porto, que acarretou a ascensão da burguesia. Nessa época, havia quinze conventos na cidade, cujos edifícios, construídos em séculos precedentes e reformulados/acrescentados nos alvares de Setecentos, para além de dominar a paisagem urbana, eram autênticos polos de produção de cultura. MARRECO BRESCIA, Rosana. António da Silva Leite e a música para voz e três órgãos do Convento de Santa Clara da cidade do Porto. *Música Hodie*, n. 21, s/n, 2021.

próprios<sup>4</sup>, que lhes permitiam dedicar-se exclusivamente ao ensino e à prática musical (Lessa, 1997/1998, p. 48). Entre os instrumentos existentes nos mosteiros beneditinos femininos há que destacar, para além dos órgãos – que exigiam um gasto constante com reparações e afinações por parte de mestres organeiros –, o cravo, o clavicórdio ou manicórdio (instrumento de estudo), a harpa, para além dos instrumentos de corda friccionada (Lessa, Lalanda, 2015b, p. 371).

No que concerne mais especificamente ao tanger do órgão no antigo mosteiro da Avé-Maria, com base no inventário realizado por Ernesto Vieira e conservado na Seção de Música da BNP (*Músicas de compositores portugueses que existem na Biblioteca Nacional e pertenceram ao convento de Avé Maria*<sup>5</sup>), a partir das inscrições presentes nos manuscritos musicais adscritos ao antigo mosteiro beneditino portuense, emerge apenas o nome de uma organista, Dona Mariana de Amorim, quem, para além de violoncelista, servira como organista por cerca de 70 anos, mais precisamente, de 1775 a 1845 (Lessa, 1998, p. 370; Lessa, Conde, 2015, p. 80).

O repertório de música em estilo concertante do último quartel do século XVIII e primeiro terço do século XIX proveniente do Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto, de acordo com o corpus existente conservado na BNP, é maioritariamente composto por obras vocais acompanhadas por órgão *obbligato* ou órgão *obbligato* e instrumentos de corda friccionada – nomeadamente dois violinos e violoncelo/rabecão –, o que demonstra certa prodigalidade de recursos, tanto financeiros como musicais, do mosteiro feminino portuense à época, destacando-se, no caso das obras dedicadas a Dona Anna Felícia do Sacramento, cantora e

4 Em alguns mosteiros beneditinos as cantoras recebiam presentes e alimentação especial, como arroz doce e peixe. No Mosteiro da Avé-Maria do Porto, entre 1805 e 1807, a cantora principal recebia anualmente 14.400 réis, ao passo que a mestra de capela, 57.600 réis, o que evidencia o prestígio da última, responsável pela direção de todo o serviço musical do mosteiro: cantochão, capela polifônica, acompanhamento instrumental. LESSA, Elisa, LALANDA, Margarida de Sá Nogueira. How valuable was music for cloistered nuns? A case study in São Bento de Cástris (Évora, Portugal). *European Scientific Journal*, v. 11, n. 10, p. 375, 2015. Exercer atividade musical num cenóbio poderia dispensar a musicista de tarefas como, por exemplo, cozinhar e limpar, e mesmo liberá-la de certas obrigações relativas aos serviços religiosos. No Mosteiro da Avé-Maria a regra preconizava que religiosa responsável pela administração do coro, dos livros, das partituras, das luzes, dos sinos ou dos órgãos devia ocupar-se unicamente do que se devia cantar ou ler. MARRECO BRESCIA, Rosana. *Musica Divina: The Musician Nuns of the Convent of Santa Clara in Oporto (1760-1830)*. *Sacred Music*, v. 47, n. 2, p. 50, 2020.

5 P-Ln M.M. 7180.

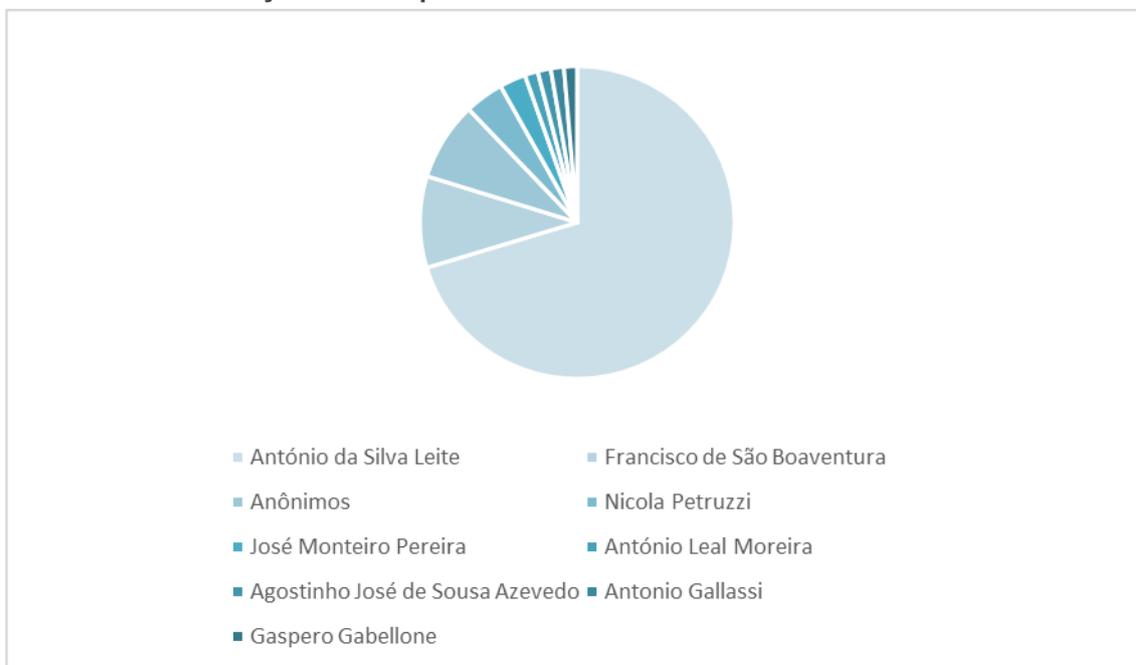
mestra de capela, e, sobremodo, à sua sucessora no mesmo cargo, Dona Anna Ignacia de Freitas, por incontornável virtuosismo vocal<sup>6</sup>.

No que respeita à prática musical organística no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria entre 1775 e 1829, de entre as setenta e quatro obras identificadas no enquadramento do projeto AVEMUS que conformam o espólio das composições comprovadamente oriundas do antigo mosteiro preservado na BNP – composto de motetes, versos, salmos hinos, antífonas, lamentações, responsórios, missas –, somente sete não contam com acompanhamento organístico. Apenas uma utiliza dois órgãos, aos que se une o rabecão no acompanhamento vocal (soprano, alto, tenor e baixo). Vinte obras são para uma ou mais vozes com acompanhamento de órgão e outras seis, para voz ou vozes com acompanhamento de violoncelo/rabecão e órgão. Trinta e oito obras unem dois violinos e violoncelo/rabecão ao órgão no acompanhamento vocal, ao passo que duas acompanham as vozes com dois violinos e órgão. Trata-se de obras compostas pelos compositores António da Silva Leite<sup>7</sup> – autor de 70,27% deste espólio musical –, Francisco de São Boaventura (9,46%), Nicola Petruzzi (4%), José Monteiro Pereira (2,7%), António Leal Moreira (1,35%), Antonio Gallassi (1,35%), Gaspare Gabellone (1,35%), Agostinho José de Sousa Azevedo (1,35%) e compositores anónimos (8,1%) [e.g.: (Fig. 10)].

6 Na opinião de Ernesto Vieira, o Mosteiro de São Bento da Avé-Maria devia contar com várias boas cantoras em razão das exigências musicais do próprio repertório, algumas delas, primorosas. A Lição para quinta-feira santa, a solo de soprano dedicada à Florinda Rosa, por exemplo, “é um requinte de estylo floreado, contendo as mais difficeis volatas no registo agudo da voz, subindo frequentemente ao dó agudíssimo”. VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes, Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, v. 2, p. 23.

7 Segundo Ernesto Vieira, António da Silva Leite (Porto, 1759-1833) fora o mais notável músico no Porto na transição dos séculos XVIII e XIX. VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes, Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, v.2, p. 19. O compositor provinha de uma família burguesa, no seio da qual teve uma boa educação, que o permitiu entrar para a vida religiosa, pese embora não tenha chegado a tomar os votos. Dedicado à música, atuou como professor, organista, compositor e diretor do Real Teatro de São João do Porto. Publicou as obras *Rezumo de todas as regras, e preceitos da cantoria, assim da musica metrica, como do cantochão* (1787), o famoso *Estudo de guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento* (1796) e o *Novo directorio fúnebre* (1806). A sua obra *Organista instruído*, porém, não chegou a ser editada. Em 1808 acedeu ao magistério de capela da Sé do Porto, cargo que ocuparia até a morte. Acerca de António da Silva Leite Cf., sobremodo, BESSA, Rui Manuel Pereira da Silva. *António da Silva Leite: criatividade e “moda” na música romântica portuense*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2008.

Principais compositores presentes no espólio musical comprovadamente oriundo do antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto (1775-1829) preservado na Seção de Música da Biblioteca Nacional de Portugal em função do respetivo número de obras encontradas.



Fonte: Projeto AVEMUS (DOI 10.54499/2022.01889.PTDC)

### 3. Os órgãos

Na madrugada de 10 de outubro de 1783, a igreja tinha sido completamente destruída por um violento incêndio, começado na Casa do Capítulo e rapidamente alastrado para o claustro e coros alto e baixo (Pinho, 2000, pp. 9, 110, 157), no qual certamente pereceram os órgãos do mosteiro. Relativamente ao órgão grande perdido nesta altura, deveria ser o mesmo instrumento cujos tubos da fachada foram “achurreados de ouro sobre o estanho” em 1730 (Pinho, 2000, p. 150). Tal descrição não poderia deixar de remeter-nos diretamente aos tubos de fachada igualmente decorados a folha d’ouro sobre estanho existentes no conjunto de órgãos duplos – real (Epístola) e mudo (Evangelho) – implantados simetricamente e visualmente espelhados na igreja do antigo do Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto. Este conjunto monumental fora construído entre 1719 e 1722 pelo frei donato beneditino Manuel de São Bento (Fermado, Arouca, 1683 – Paço

de Sousa, 1757)<sup>8</sup>. É, portanto, perfeitamente plausível aventar a hipótese de que o mestre organeiro donato beneditino, autor dos órgãos real e mudo do mosteiro beneditino masculino portuense, possa ter sido o construtor do órgão da congregação feminina da mesma cidade, da mesma forma que o frei beneditino Domingos de São José Varella (Santa Maria de Infias, Guimarães, 1762 – Porto?, 1834)<sup>9</sup>, da congregação bracarense de Tibães e posteriormente do mosteiro portuense de São Bento da Vitória – onde, ademais, entre 1783 e 1786, interveio profundamente no órgão real de Manuel de São Bento (Brescia, 2020, p. 38) –, teria igualmente trabalhado no órgão real de São Bento da Avé-Maria, como veremos mais adiante. Uma tal associação também permite pensar se, inspirada no modelo orgânico de São Bento da Vitória, uma simetria visual e sonora incompleta – posto que somente visiva – não teria igualmente sido implantada desde 1730 no mosteiro da Avé-Maria, muito antes da conhecida intervenção de 1817.

Entre o incêndio de 1783 e a provável reconstrução do grande órgão – espelho mudo incluído – decorrida em 1817, não se conhece nenhuma referência à reedificação do órgão grande, não obstante o vasto corpus musical com indicações de uso de registros de órgão dar fé da existência de um órgão em funções no ano imediatamente posterior ao referido incêndio.

De fato, a igreja fora rapidamente reconstruída, mais ampla e mais clara do que a precedente, encontrando-se o estaleiro do novo templo e os seus anexos novamente em atividade menos de um ano depois do sinistro (Pinho, 2000, p. 158). Contudo, os pagamentos relativos às obras de talha e ensamblagem do mobiliário religioso só tomariam efetivo fôlego a partir de 1790 (em 1792 concluiu-se, por exemplo, o novo cadeiral do coro) e

8 A nota necrológica do frei Manoel de São Bento, escrita no mosteiro de Paço de Sousa, diz que o organeiro donato beneditino fora admitido no seio da vida monástica pela sua faculdade de construir órgãos. Dentre os diversos instrumentos que construiu em diversas partes do reino português, onde ficou conhecido pelo seu bom nome, destaca-se, pela sua singularidade, o do Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto. OLIVEIRA, Samuel de Bastos. **Fr. Manuel de S. Bento: famoso organeiro das Terras da Feira**. Oliveira de Azeméis: edição do autor, 1982, p. 4.

9 Segundo Ernesto Vieira, frei Domingos de São José Varella foi um organista e organeiro notável. Professou na ordem beneditina, viveu no Mosteiro de Tibães e trasladou-se ao Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto. Em 1806 publicou o *Compendio de Musica, Theorica, e Pratica, que contem breve instrucção para tirar Musica. Liçoens de acompanhamento em Orgão, Cravo, Guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se pôde obter regular harmonia. Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, &c., e para a canaria do orgão*, pela Typographiade António Álvarez Ribeiro. Frei Varella tocava os instrumentos que construía, dentre os quais afirmava ter construído também um piano de sua concepção. VIEIRA, Ernesto. **Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes, Historia e Bibliographia da Musica em Portugal**. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, v. 2, pp. 384-386.

a nova igreja só se encontraria digna de ser reconsagrada pelo representante episcopal em exercício, Dom Lourenço de Sá, em 1794, o que permite pensar que o instrumento utilizado até então, isto é, até à consecução de um novo órgão grande – que acarretaria, necessariamente, a construção de uma caixa de madeira ornada em talha –, fosse um realejo. É evidente que a igreja abacial de um mosteiro da importância de São Bento da Avé-Maria, ao encontrar-se novamente “nos termos de nella se exercer os officios Divinos” (Pinho, 2000, p. 159), não poderia prescindir de um órgão grande plenamente em funções aquando da sua nova consagração. Tratar-se-ia de um instrumento do mestre organeiro beneditino do mosteiro do Porto Domingos de São José Varella? À falta de documentação filológica que possa asseverar tal hipótese, não parece, por outra parte, minimamente descabido aventá-la.

**Figura 1** – Coro alto da nova Igreja do antigo Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto (1794). Fotografia: Guedes (c. 1900), Câmara Municipal do Porto, Arquivo Histórico Municipal.



Voltando ao ano seguinte ao grande incêndio, em 1784 consta no espólio musical do antigo mosteiro um *Miserere* para quatro vozes, violinos e violoncelo/rabecão, portanto, sem parte de órgão *obbligato*, obra de António da Silva Leite (P-Ln M.M. 323//5) composta sob encomenda de Dona Teresa Rita. Não obstante, no mesmo ano encontramos a antífona *Veni Sponsa Christi* para voz solista e órgão (P-Ln M.M. 254//3), composta pelo frei Francisco de São Boaventura, “por ordem da Exma. Sra. D. Anna Felicia, Digníssima Mestra da Capela no Real Mosteiro de São Bento”. De todo modo, a partir de 1794 a composição de novas obras com acompanhamento organístico apresenta um notabilíssimo vigor. E fica a indagação: esta patente revitalização musical não teria sido impulsionada pela reconstrução do órgão grande por ocasião da bênção da nova igreja em junho de 1794?

Já adentrado o século XIX, Bernardo Xavier Coutinho refere um órgão real, guarnecido do seu espelho mudo fronteiro, à semelhança da já aludida simetria visual e sonora parcial dos órgãos de Manuel de São Bento em São Bento da Vitória. O conjunto instrumental teria sido construído/reconstruído em 1817, do que dá fé a inscrição que figurava sobre o órgão real: “Este orgão mandou lazer D. Antonia Augusta de Pinto da Cunha, celleireira do mosteiro. sendo D. Abadessa a Excelentíssima D. Genoveva Victoria da Faria Gouveia no anno de 1817”.

Aqui surge uma discrepância entre alguns autores acerca da paternidade do novo/renovado conjunto orgânico da Avé-Maria: Coutinho refere o mestre organeiro Manuel de Sá Couto (Lugar da Ponte, Santa Marinha de Lousado, 1768-1837)<sup>10</sup>, de alcunha “o Lagoncinha”, ao passo que Domingos de Pinho Brandão o atribui ao já citado frei Domingos de São José Varella (Brandão, 1985, p. 95), provavelmente apoiado em Ernesto Vieira, quem, acerca de frei Varella, escreveu: “construía também muitos orgãos, sendo mais consideráveis os dois dos mosteiros de S. Bento no Porto e dos Paulistas em Lisboa” (Vieira, 1900, v.2., p. 386), o que é uma

<sup>10</sup> Manuel de Sá Couto, organeiro “moderno” e advindo de sólida tradição organeira, foi a figura de proa da organaria no norte de Portugal no primeiro terço do século XIX, devendo mesmo ser considerado um dos expoentes no contexto do órgão histórico de tipo português. BRESCHIA, Marco. Manuel de Sá Couto, o Lagoncinha (1768-1837), expoente da organaria histórica portuguesa. RHINOCERVS: Cinema, Dança, Música, Teatro, Lisboa, v. 1, n. 1, p. 100, 2022.

referência tácita aos órgãos reais dos dois mosteiros beneditinos do Porto, o masculino de São Bento da Vitória e o feminino de São Bento da Avé-Maria.

Tampouco seria equivocado pensar que Sá Couto trabalhara com Varella no mosteiro da Avé-Maria em 1817, já que, como aquele fora discípulo deste, ambos os organeiros trabalharam estreitamente, como, por exemplo, na reconstrução do órgão grande de outro mosteiro beneditino, o de Santo Tirso entre 1804 e 1807 (Brescia, 2020, p. 109). Varella, por sua vez – e Sá Couto, por conseguinte – foram discípulos diretos do célebre organeiro galego radicado em Guimarães Francisco António de Solla Filgueira (San Andrés de Jebe, Pontevedra, 1731 – Guimarães, 1794).

Em fins do século XIX, o instrumento canoro e o seu reflexo apenas visual do antigo mosteiro da Avé-Maria foram comprados pela Irmandade do Senhor do Bonfim e da Boa Morte do Porto em decorrência do encerramento definitivo do cenóbio feminino portuense (Coutinho, 1971, p. 24; Sazontieva, 2023, p. 31). Os seus elementos foram reutilizados no órgão da Igreja Matriz do Senhor do Bonfim do Porto, construído por António José dos Santos Júnior em 1899/1900, cujos tubos de fachada apresentam a emblemática delineação superior e inferiormente arredondada dos escudos notavelmente salientes em relação ao corpo dos tubos característica da escola Solla/Varella/Sá Couto, de onde se infere uma evidente reutilização dos tubos de fachada da Avé-Maria no Bonfim portuense, muito para além da mera reutilização das caixas.

O modelo orgânico de Varella/Sá Couto deve ser enquadrado no âmbito do órgão histórico português tardo-setecentista/oitocentista, indissociável da arte organeira irradiada das oficinas lisboetas de António Xavier Machado e Cerveira (Aguim, Anadia, 1756 – Caxias, 1828) e Joaquim António Peres Fontanes (Conxo, Santiago de Compostela, 1750 – Alcântara?, 1818) (Vaz, 2009; Vaz, 2013; Vaz, 2019), do qual “o Lagoncinha” deve ser considerado o maior difusor no Norte do país no primeiro terço do século XIX (Brescia, 2022, p. 92).

A característica por excelência do órgão histórico de tipo português é a presença generalizada de pisantes, cuja função é ativar ou anular determinadas secções do someiro – someiros suplementares – reservadas aos Cheios –, favorecendo uma imediata alternância entre o Flautado – por vezes juntamente com a Oitava na mão esquerda – e os Cheios. Assim, os registros que integram o tipo de Cheio pretendido pelo organista – ou, no caso das Palhetas, os registros palhetados que integram a respetiva bateria – deverão ser pré-selecionados na consola do órgão e, uma vez aberta a corrediça geral que permite a passagem do vento do someiro principal para o someiro de Cheios, solidária, por sua vez, ao respetivo pisante (ou pistão, ou, mais raramente, um estribo ou uma alavanca de joelho), o vento encontrará o caminho livre para alimentar as fileiras de tubos cujas respetivas réguas corrediças foram previamente abertas pelo organista. Tal recurso permite alternar entre Cheios e Flautado – ou Palhetas e Flautado –, ou seja, entre forte e piano, através do simples ato de levantar e voltar a pousar as mãos no teclado manual do órgão, carregando, para tanto, no pisante (ou pistão, ou estribo, ou alavanca de joelho) ativador ou anulador de Cheios – ou Palhetas – apto ao efeito desejado, sempre durante um brevíssimo hiato sonoro (Vaz, 2009, pp. 153-155; Brescia, 2020, pp. 53-54).

Outra particularidade do órgão histórico português é a sistematização das palhetas horizontais ou, igualmente segundo o léxico português histórico, “em artilharia”, através da oposição entre dois registros de 8 pés. Tal orientação organológica desvia consideravelmente o órgão histórico português da vetusta tradição ibérica advinda de Espanha, que, no decurso do século XVIII, sistematizou as baterias de palhetas “en forma de tiros” da seguinte forma: Trompeta de batalla (8 pés), Bajoncillo (4 pés) e Chirimía ou Clarín en quincena (2 pés) na mão esquerda e Trompeta magna (16 pés), Clarín (8 pés) e Oboe ou Clarín (8 pés) na mão direita (Brescia, 2013a).

Para além da presença da Voz humana, registro labial ondulante de origem italiana presente em praticamente todos

os órgãos construídos em Portugal a partir do último quartel do séc. XVIII, outro ponto de aproximação entre a organaria italiana e a portuguesa do período é a inclusão de registros de palheta inspirados em instrumentos da orquestra, como o Fagote e o Oboé. As palhetas de ressoador curto – particularmente o Fagote de mão esquerda – passaram a constituir o mais difundido tipo de registros de palheta nos instrumentos portugueses tardosetecentistas, à exceção eventual do Clarim de mão direita (Vaz, 2019, p. 67).

#### 4. O *M[appa de registrar o] órgão*

Em Portugal, o único documento conhecido que apresenta uma tábua de registo organística é o *M[appa de registrar o] órgão*, custodiado na Seção de Música da BNP – documento não datado e sem número atual de cota –, que já fora objeto de estudos prévios realizados por distintos investigadores. Gerhard Doderer (Doderer, 1999) é o primeiro autor a citar documento em causa, pese embora o faça num artigo de cariz generalista dedicado a aspectos diversos do órgão em Portugal num período temporal dilatado, que vai do século XV ao XIX. João Vaz, por sua vez, na sua tese doutoral (Vaz, 2009), já se debruça sobre o documento, que transcreve e interpreta criticamente, relacionando-o com o órgão histórico português coevo e com a sua aplicação prática no repertório organístico coetâneo. Marco Brescia, no seu trabalho final de mestrado em performance do órgão histórico (Brescia, 2013b), transcreve integralmente o documento, já aventa a hipótese da sua origem no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria e o relaciona, comparativamente, com vários outros *modos de registrar* o órgão identificados na Espanha no século XVIII.

Embora o cabeçalho do documento se tenha desprendido, restando somente a palavra “órgão”, uma nota do bibliotecário no interior do maço no qual se conserva intitula-o Mappa de registrar o órgão, identificando ainda o seu antigo número de cota: Mus. Maço F-2-46. Atualmente, o *M[appa de registrar o] órgão* não possui número de cota [e.g.: (Fig. 2)].



em 1817 e provavelmente descrita no *M[appa de registrar o] órgão* é perfeitamente compatível com a de um órgão histórico de tipo português.

As combinações de registro preconizadas no *M[appa de registrar o] órgão*, pródigas, sobretudo, em relação aos diversos modos de executar os Cheios, principiam com o “Cheyo grande”, que inclui “tudo coanto o orgão tem menos fagote Voz humana e Clarineta” (esta indicação pressupõe a inclusão dos registros Clarão e Corneta na composição do Cheio). As restantes registrações de cheio propõem combinações mais ligeiras:

Cheyo Regular p<sup>a</sup> sonatas

[Mão esquerda]	[Mão direita]
Flautado de <u>12</u> aberto	Flautado de <u>12</u> aberto
Oytava Real	flautado de <u>12</u> tapado
flautado de <u>12</u> tapado	Cinbala
Cinbala	Mistura ynperial
Mistura ynperial	Quinzena mixta
Quinzena y Dezanovena	flautado de <u>6</u> tapado
flautado de <u>6</u> tapado	Dozena
Dozena	Oytava Real

Outro Cheyo mais brando Tãobem Para Sonatas

[Mão esquerda]	[Mão direita]
Flautado de <u>12</u> aberto	Flautado de <u>12</u> aberto
Oytava Real	flautado de <u>12</u> tapado
flautado de <u>12</u> tapado	Quinzena mixta
Quinzena y Dezanovena	flautado de <u>6</u> tapado
flautado de <u>6</u> tapado	Dozena
Dozena	Oytava Real

[...] P.<sup>a</sup> Cheyo de muzica

[Mão esquerda]	[Mão direita]
Flautado de <u>12</u> tapado	Flautado de <u>12</u> tapado
flautado de <u>6</u> tapado	quinzena mixta
Quinzena y Dezanovena	flautado de <u>6</u> tapado
	Oytava Real

De especial interesse, também, é o parágrafo relacionado com a alternância entre forte e piano ou, como é referido no documento, entre “cheio” e “solo”:

P.<sup>a</sup> Solo

Serve o mesmo Flautado de 12 tapado mas usaremos de hum estribo de pe q. esta ao lado da mão direita q movendose p.<sup>a</sup> a esquerda fecha e p.<sup>a</sup> a direita abre e asim fas solo ou Cheio

Estas indicações referem-se obviamente ao sistema de anulação dos cheios atrás mencionado. As registrações de solo apresentadas no *M[appa de registrar o] órgão* fazem alusão aos registros solistas mais comuns nos órgãos portugueses da época: Corneta, Flauta, Clarineta e Voz humana:

P.<sup>a</sup> Voz humana

Flautado de 12 aberto  
flautado de 12 tapado

Flautado de 12 aberto  
Voz humana

P.<sup>a</sup> Clarineta

flautado de 12 aberto  
flautado de 12 tapado

flautado de 12 aberto  
Clarineta

P.<sup>a</sup> flauta

flautado de 12 tapado

flautado de 12 tapado

P.<sup>a</sup> flauta mais forte

flautado de 6 tapado

flautado de 6 tapado<sup>11</sup>.

## 5. As indicações originais de registração no corpus musical

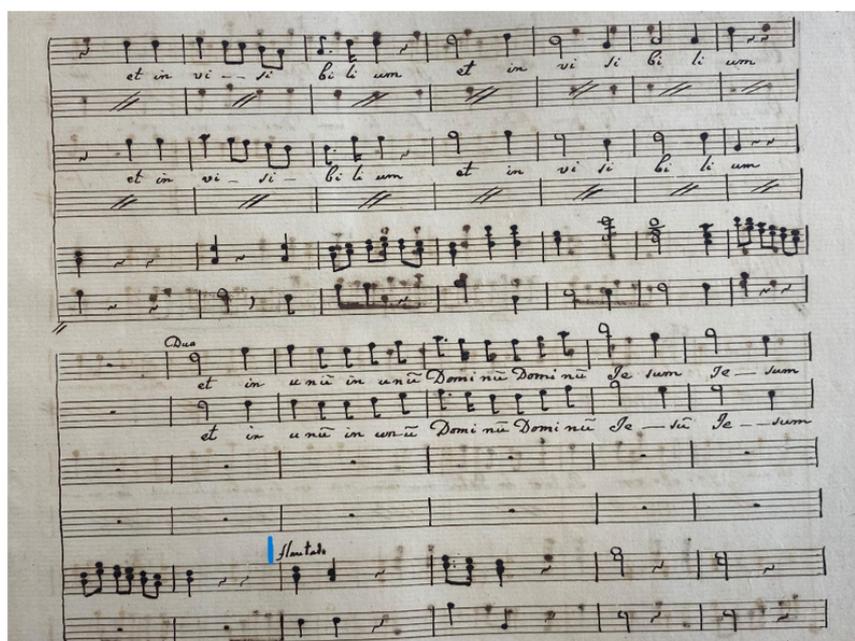
Para além das combinações de registros e do uso dos estribos presentes no *M[appa de registrar o] órgão*, é o próprio corpus musical de música concertante identificado e estudado no enquadramento do projeto AVEMUS a principal fonte de informações acerca da prática musical organística no seio do mosteiro feminino

<sup>11</sup> P-Ln MM s.c.. A registração referida para «flauta mais forte» indica seguramente a adição do Flautado de 6 tapado ao Flautado de 12 tapado.

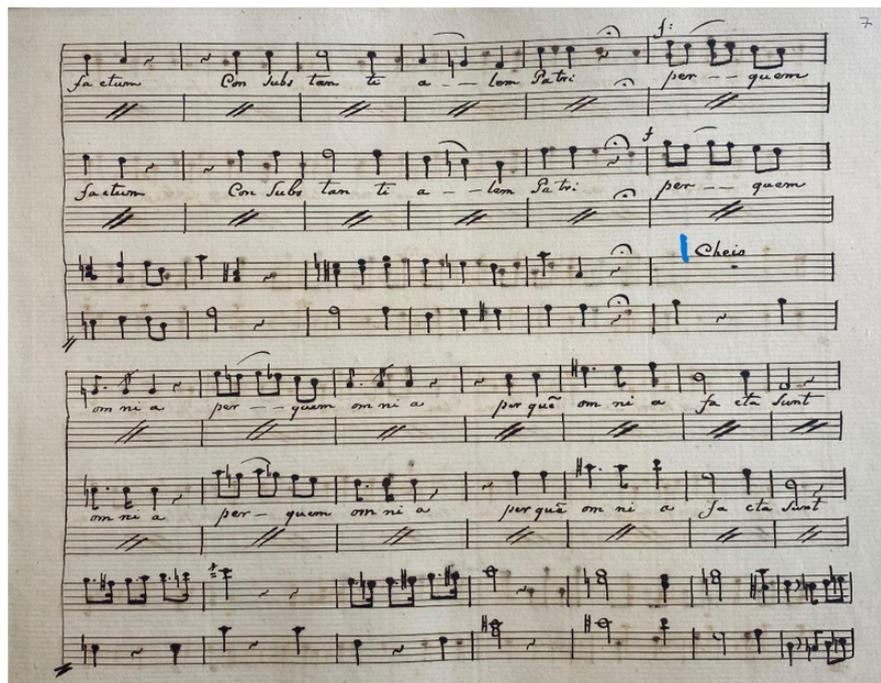
benedictino português no último quartel do século XVIII e primeiro terço do XIX.

A alternância entre tutti orquestrais e acompanhamento vocal, no caso das obras com acompanhamento de violinos, violoncelo e órgão, ou, nas obras acompanhadas por órgão, entre Cheios e Flautados – ou segundo o léxico original do *M[appa de registrar o] órgão*, a “Solo o a Cheyo” –, é uma constante no repertório de música concertante do antigo mosteiro, o que é absolutamente compatível não só com o instrumento descrito no documento em questão, mas com qualquer órgão histórico de tipo português coevo. A título de exemplo apresentamos uma passagem a duas vozes e órgão *obligato* do *Patrem Omnipotentem* (P-Ln M.M. 327//4) [e.g.: (Figs. 3 e 4)], composto por António da Silva Leite para a mestra de capela Dona Anna Felícia do Sacramento no ano em que se mandou benzer a nova igreja, 1794.

**Figura 3 - António da Silva Leite, *Patrem Omnipotentem* (P-Ln M.M. 327//4). Grifo nosso sobre a indicação de registo “flautado”.**



**Figura 4 - António da Silva Leite, *Patrem Omnipotentem* (P-Ln M.M. 327//4).  
Grifo nosso sobre a indicação de registoção “Cheio”.**



No que concerne ao uso dos registros palhetados, digna de nota é a antífona *Loquere Domine quia audit servus tuus* para duas vozes solistas, órgão e baixo, composta pelo frei Francisco de São Boaventura em 1779 “para duas Senhoras principiantes. Para se cantar na festa que se dedica a degolação do Baptista. A Illm<sup>a</sup> e Exm<sup>a</sup> D. Anna Felicia” (P-Ln M.M. 2067), que apresenta uma indicação de registoção para o efeito, pese embora não especifique o nome dos registros a serem utilizados, mas somente a indicação genérica “Com palheta” [e.g.: (Fig. 5)]. Trata-se de uma obra anterior ao já referido incêndio de 1783, correspondendo, muito provavelmente, pela designação “órgão piqueno”, a um realejo que fazia as vezes de segundo órgão no repertório a dois órgãos, em cuja execução o órgão principal era o órgão grande real da igreja abacial.

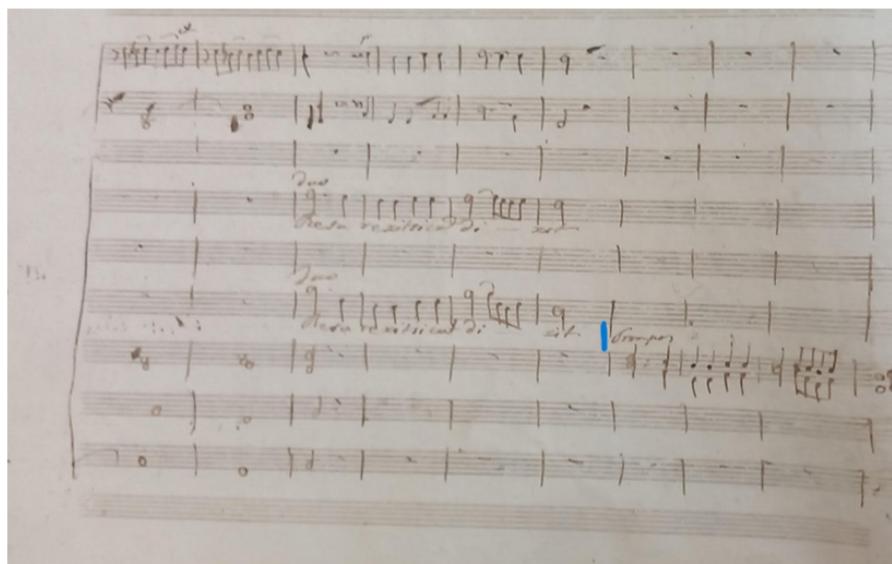
**Figura 5 -** Frei Francisco de São Boaventura, antífona *Loquere Domine quia audit servus tuus* (P-Ln M.M. 2067). Grifo nosso sobre as indicações “Com Palheta” e “Órgão piqueno”.



No hino mariano *Regina coeli laetare*, para 4 vozes solistas, dois violinos, órgão e baixo composto por António da Silva Leite em 1802 (P-Ln M.M. 2317), obra “Oferecida à Exma. Sra. D. Anna Ignacia de Freitas, dignissima Mestra de Capela, Religiosa no Convento de São Bento da Avé-Maria da Cidade do Porto”, deparamo-nos com a inscrição “Trompas” [e.g.: (Fig. 6)], que tanto poderia fazer alusão ao registro de mão esquerda e mão direita Trompa real – palheta de 8 pés implantada no interior do órgão – ou ao registro de mão esquerda disposto em artilharia Trompa de batalha, nenhum dos quais presente na composição do instrumento descrito no *M[appa de registrar o] órgão*. Contudo, analisando-se a figuração ritmo-melódica da passagem em causa, cuja plenitude do efeito conseguir-se-ia através da utilização das palhetas em artilharia, poderia tratar-se mais de uma alusão ao efeito sonoro das trompas orquestrais do que não propriamente da indicação lexicológica do registro organístico, já que, necessariamente, numa indicação precisa, deveria figurar ou bem Trompas reais, ou bem,

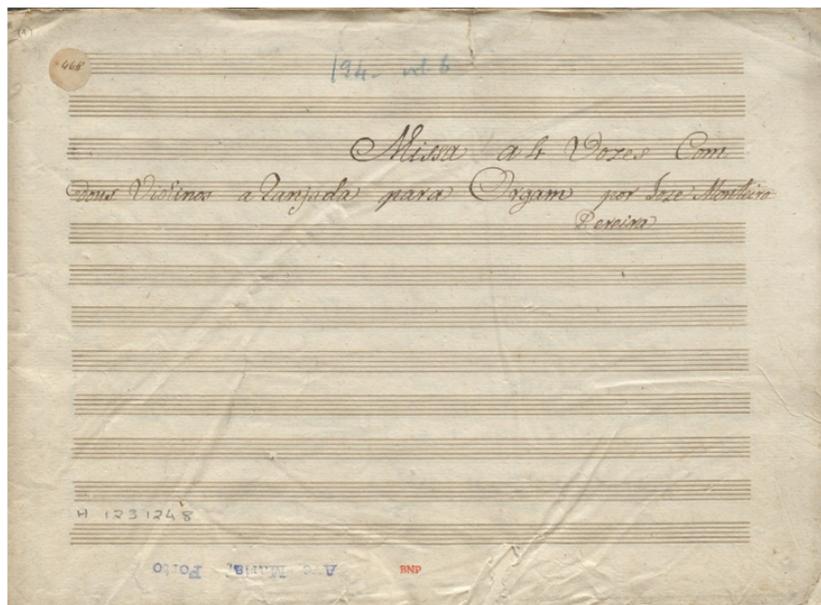
tratando-se das palhetas horizontais, Trompa de batalha, na mão esquerda, contraposta ao Clarim, na mão direita. De todo modo, a segunda hipótese não pode ser de todo descartada.

**Figura 6 - António da Silva Leite, *Regina coeli laetare* (P-Ln M.M. 2317). Grifo nosso sobre a indicação de registoção "Trompas".**



Também digno de nota, no que à prática musical organística no seio das beneditinas portuguesas se refere, são as indicações "uma das partes de órgão é para usar quando se cantar sem violinos", presentes na antífona *Veni Sponsa Christi*, composta por Francisco de São Boaventura em 1784 "Por ordem da Exma. Sra. D. Anna Felícia, Digníssima Mestre da Capela no Real Mosteiro de São Bento" (P-Ln M.M. 254//3), ou a referência à *Missa a 4 vozes com dois violinos* de Nicola Petruzzi "arranjada para Orgam por José Monteiro Pereira" (P-Ln M.M. 212//1-13) [e.g.: (Fig. 7)], o que denota uma difundida prática histórica na música funcional de acomodação do efetivo instrumental ao órgão em ocasiões em que não se pudesse contar com outros instrumentos.

**Figura 7** – Frontispício da *Missa a 4 vozes com dois violinos arranjada para Orgam* por José Monteiro Pereira (P-Ln M.M. 212/1-13).



Já no *Miserere a três coros com violinos, violoncelo e dois órgãos*, composto pelo frei Francisco de São Boaventura (P-Ln M.M. 258)<sup>12</sup>, aparecem, na partitura do “órgão Grande”, para além de indicações de Flautado, Cheio, Palheta, outras indicações de registros solistas de mão direita como Flauta e Voz Humana [e.g.: (Fig. 8)]. A obra também apresenta a indicação de uso do Clarão – registro de mão esquerda que se utilizava contraposto à Corneta na mão na direita – [e.g.: (Fig. 9)]. Embora todos os registros em causa – à exceção da Flauta – coincidam com os do órgão descrito no *M[appa de registrar o] órgão*, a obra em questão pode datar de antes do incêndio que destruiu o anterior órgão do mosteiro, o que alimenta a hipótese de que as monjas tangedoras de São Bento pudessem ter pedido ao organeiro construtor do novo órgão grande do mosteiro (provavelmente já no de 1794) a presença específica da Voz Humana e do Clarão, as partes reservadas à Flauta, isto é, em gradação mais piano em relação ao Flautado de 12 aberto, podendo ser executadas pelo Flautado de 12 tapado no novo órgão.

<sup>12</sup> Não obstante a atribuição da obra ao Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto pela Biblioteca Nacional de Portugal, a ausência de dedicatória a uma determinada religiosa ou de menção explícita em caligrafia de época ao mosteiro da Avé-Maria no manuscrito original impede a sua atribuição cabal ao espólio de obras indubitavelmente oriundas do antigo mosteiro, embora não exclua tal hipótese.

**Figura 8 -** Frei Francisco de São Boaventura, *Miserere* (P-Ln M.M. 258). Grifo nosso sobre a indicação “Voz humana”.

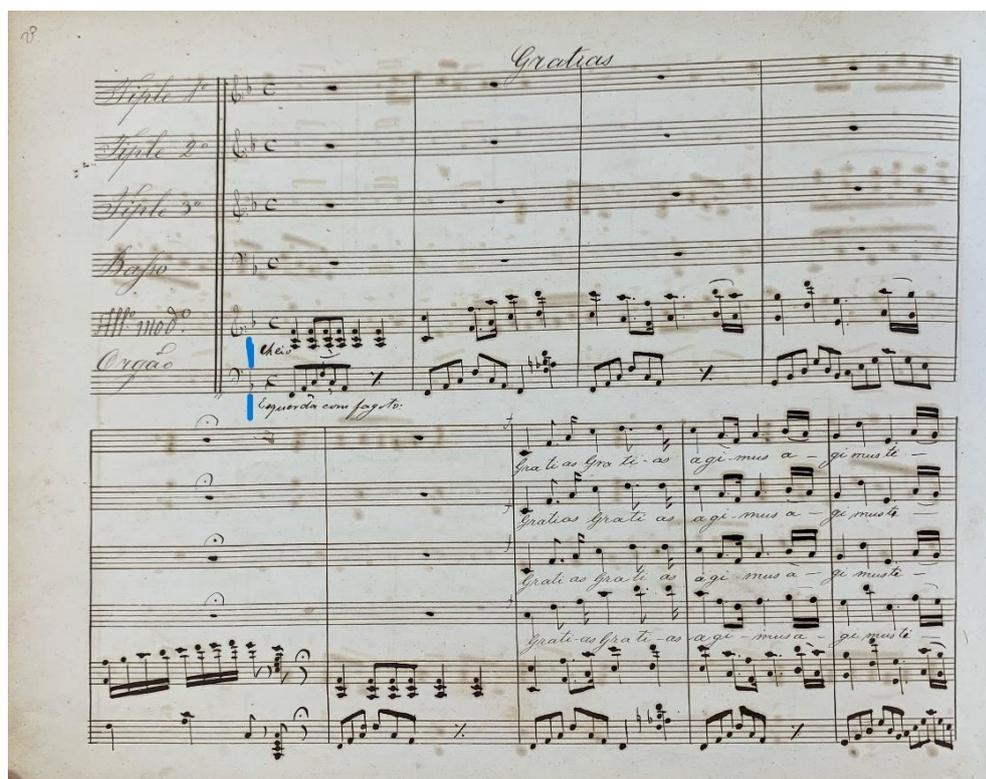


**Figura 9 -** Frei Francisco de São Boaventura, *Miserere* (P-Ln M.M. 258). Grifo nosso sobre a indicação “Clarão”.



Outra indicação de registro bastante clarificadora e que, somada à existência das anteriormente citadas, ajuda a dissipar eventuais dúvidas relativamente à procedência do *M[appa de registrar o] órgão* aparece no movimento *Gratias agimus tibi* da *Missa com mão direita e esquerda para quatro vozes e órgão* (P-Ln M.M. 4854), obra não datada de autor anônimo e cariz belcantístico iniludivelmente italiano. Trata-se de um Fagote – “fagoto” na cópia manuscrita realizada pelas próprias freiras –, na mão esquerda, e Cheio na direita [e.g.: (Fig. 10)], combinação de registro bastante invulgar e do mais alto interesse do ponto de vista tímbrico e que, revela, com total clareza, que a palheta de mão esquerda do órgão do antigo de São Bento da Avé-Maria já bem adentrado o século XIX – e, portanto, já fora do período de maior produção musical no mosteiro, dado o estilo iniludivelmente romântico da obra – era de fato um Fagote, exatamente como no instrumento apresentado no *M[appa de registrar o] órgão*.

**Figura 10 - Figura 9 – Anônimo italiano, *Missa com mão direita e esquerda – Gratias agimus tibi* (P-Ln M.M. 4854). Grifo nosso sobre as indicações “Cheio” e “Esquerda com fagoto”.**



## 6. Considerações finais

Com base no acima exposto e em consonância com as indicações de registros organísticos presentes no corpus de música em estilo concertante pertencente ao espólio do antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto conservado na BNP identificado e estudado no enquadramento do projeto AVEMUS, é de todo provável que o *M[appa de registrar o] órgão* e o instrumento nele descrito tenham uma relação direta com o órgão grande real do antigo mosteiro portuense. Com efeito, o fato de o documento em causa ter sido arquivado num maço com vários outros documentos pertencentes ao antigo cenóbio beneditino feminino do Porto, acrescido da evidência de tratar-se o órgão nele descrito de um instrumento histórico de tipo português e da sua patente compatibilidade para com a prática musical organística requerida pelo corpus musical em causa, permite-nos supor, com grande margem de confiança, que o órgão do *M[appa de registrar o] órgão* refira efetivamente o órgão grande das antigas beneditinas portuenses. Devemos acrescentar que, segundo prática recorrente à época, o instrumento real de 1817 bem poderia ter sido uma reconstrução/remodelação do grande órgão de 1794, probabilissimamente de autoria do mesmo mestre organeiro beneditino assente em São Bento da Vitória. Não obstante a aparente impossibilidade de comprovação documental filológica de tal hipótese, pese à sua solidez, o que mais nos interessa é o fato de o instrumento em causa e o seu respetivo mapa de registrar serem adequados e coetâneos à maior parte do espólio musical em estilo concertante do mosteiro da Avé-Maria. A restituição da memória do antigo órgão de provável autoria de Domingos de São José Varela e do seu manual histórico de utilização consiste numa fonte inestimável de subsídios para a recriação historicamente informada de um repertório de inequívoco valor quer histórico-musicológico, quer artístico-musical. Esta perspectiva é de fulcral importância, posto que permite, e permitirá, às gerações tanto presentes quanto futuras tanger com arte o legado intangível

de um património imanente da cidade do Porto, ainda que materialmente ausente.

## Referências

BESSA, Rui Manuel Pereira da Silva. **António da Silva Leite: criatividade e “moda” na música romântica portuense**. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais. Faculdade de Letras. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2008.

Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. **Fontes Arquivísticas**; Seção de Música: P-Ln M.M. 212//1-13; P-Ln M.M. 254//3; P-Ln M.M. 258; P-Ln M.M. 304//11; P-Ln M.M. 319//8; P-Ln M.M. 323//5; P-Ln M.M. 327//4; P-Ln M.M. 2067; P-Ln M.M. 2317; P-Ln M.M. 4854; P-Ln M.M. 7180.

BRANDÃO, Domingos de Pinho. (1985). **Órgãos da Sé do Porto e a actividade de organeiros que nesta cidade viveram**. Porto: Edição do Coro da Sé Catedral do Porto, 1985. 199p.

BRESCIA, Marco. **L'école echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal**. Tese de Doutoramento em Musicologia. École Doctorale V: Concepts et Langages. Paris: Université Paris IV – Sorbonne, 2013(a). 2w.

BRESCIA, Marco. Manuel de Sá Couto, o Lagoncinha (1768-1837), expoente da organaria histórica portuguesa. **RHINOCERVS: Cinema, Dança, Música, Teatro**, Lisboa, v. 1, n. 1, pp. 87-102, 2022. <https://doi.org/10.34629/rcdmt.vol.1.n.1.pp87-102>

BRESCIA, Marco. **Órgão José Joaquim da Fonseca (c. 1863) e a Organaria Histórica Portuguesa / Organ José Joaquim da Fonseca (c. 1863) and the Portuguese Historic Organ-making**. Lisboa: Castelpor, 2020. 135p.

BRESCIA, Marco. **Quis audivit unquam tale: Modos de registrar el órgano en España y Portugal en el siglo XVIII**. Dissertação de Mestrado em Interpretação da Música Antiga / Especialidade de Órgão Histórico. Departamento de Música Antiga. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya / Universitat Autònoma de Barcelona, 2013(b). 2 vv.

COUTINHO, Bernardo Xavier. Órgãos, organeiros e organistas da cidade do Porto. **Boletim da Associação Cultural Amigos do Porto**, n. 1 (2.<sup>a</sup> série), s/n, 1971.

DODERER, Gerhard. Aspectos da história do órgão em Portugal (sécs. XV a XIX). **Revista da Academia Nacional de Música**, n. X, pp. 28-49, 1999.

LESSA, Elisa, CONDE, Antónia Fialho. A prática musical nos mosteiros femininos na segunda metade do século XVIII e princípios do XIX: obras de compositores portugueses e italianos no mosteiro de S. Bento de Cástris (Évora) e no convento da Avé Maria (Porto). **Matria XXI**, n. 4, pp. 61-88, 2015(a).

LESSA, Elisa, LALANDA, Margarida de Sá Nogueira. How valuable was music for cloistered nuns? A case study in São Bento de Cástris (Évora, Portugal). **European Scientific Journal**, v. 11, n. 10, pp. 369-381, 2015(b). <https://eujournal.org/index.php/esj/article/view/6161>

LESSA, Elisa. A música no quotidiano das monjas nos séculos XVII e XVIII – mosteiros de beneditinas e ursulinas em Portugal. **Revista Portuguesa de Musicologia**, n. 7-8, pp. 47-58, 1997/1998. <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/156/267>

LESSA, Elisa. **Os mosteiros beneditinos portugueses (séculos XVII a XIX): centros de ensino e prática musical**. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa: Universidade NOVA de Lisboa, 1988, 2 vv.

MARRECO BRESCIA, Rosana. António da Silva Leite e a música para voz e três órgãos do Convento de Santa Clara da cidade do Porto. **Música Hodie**, n. 21, s/n, 2021. <https://doi.org/10.5216/mh.v21.68889>

MARRECO BRESCIA, Rosana. Musica Divina: The Musician Nuns of the Convent of Santa Clara in Oporto (1760–1830). **Sacred Music**, v. 47, n. 2, pp. 45-55, 2020.

OLIVEIRA, Samuel de Bastos. **Fr. Manuel de S. Bento: famoso organeiro das Terras da Feira**. Oliveira de Azeméis: edição do autor, 1982. 95p.

PAULA, Rodrigo Teodoro de. **A música nos conventos portuenses de Santa Clara e São Bento da Ave Maria (1764-1833): estudos para transcrição e interpretação de obras musicais**. Dissertação de Mestrado em Interpretação da Música Antiga / Especialidade de Contínuo. Departamento de Música Antiga. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya / Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

PINHO, Isabel Maria Ribeiro Tavares de. **O Mosteiro de São Vento de Avé-Maria do Porto, 1518/1899: uma arquitectura no século XVIII**. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 2000. 2v.

SAZONTIEVA, Anastasia. **A obra do mestre organeiro Miguel Hensberg em finais do século XVII: o estudo de caso do órgão da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos**. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Patrimônio e Cultura Visual. Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 2023.

VAZ, João. “Portuguese” organ versus “Iberian” organ: organ building in Portugal after 1700. **Boletim Cultural 2018/2019 – 2.a série**, pp. 127-147, 2019.

VAZ, João. Organistas e organeiros: influências mútuas entre Frei José Marques e Silva (1782-1837) e António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828). **Revista Internacional em Língua Portuguesa – IV**

**série**, n. 37, pp. 21-31, 2020. <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.37/pp.21-31>

VAZ, João. **A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o fim da tradição organística portuguesa no Antigo Regime**. Tese de Doutorado em Música e Musicologia. Évora: Universidade de Évora, 2009, 2 vv.

VAZ, João. Dynamics and orchestral effects in late eighteenth century Portuguese organ music: the works of José Marques e Silva (1782-1837) and the organs of António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828). In: WOOLEY, Andrew, KITCHEN, John (Eds.). **Interpreting historical keyboard music: sources, contexts and performance**. Farnham: Ashgate Publishing, 2013. pp. 157-172.

VIEIRA, Ernesto. **Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes, Historia e Bibliographia da Musica em Portugal**. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900. 2 vv.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.