

OS FANTASMAS DA MÚSICA PORTUGUESA NO ENSINO DO ÓRGÃO

Isabel Albergaria Sousa

Das edições para órgão

Em Portugal, as edições de partituras para órgão encontradas em arquivos portugueses surgem na década de sessenta do século XX, através da Fundação Calouste Gulbenkian (coleção *Portugaliae Musica*, por exemplo). Nelas se encontram peças de autores de diversas proveniências, sobretudo espanhóis e portugueses, dos séculos XVI e XVII, sendo Carlos Seixas o único representante do século XVIII português.

A primeira edição internacional exclusivamente dedicada à música para órgão em Portugal data de 1998, sob a responsabilidade de Gerhard Doderer e com a chancela da editora Bärenreiter, numa coleção consagrada à música internacional para órgão, intitulada *Vox Humana* (Doderer 1998). Esta edição integra peças de compositores portugueses desde o século XVI ao século XIX, traduzindo o avanço da investigação ao nível do repertório organístico português desde a década de sessenta: António Carreira (ca.1530-ca.1594), Manuel Rodrigues Coelho (ca.1555-1635), Pedro de Araújo (séc. XVII), Diogo da Conceição (séc. XVII), Carlos Seixas (1704-1742), José da Madre de Deus (ca.1714-p.1768), Jacinto do Sacramento (1712-?), José Marques e Silva (1782-1837), além de anónimos da segunda metade do séc. XVIII. Há claramente um conjunto de peças cujo idioma se enquadra na música ibérica, onde se incluem os compositores dos séculos XVI e XVII, e outro que se aproxima dos modelos italianos, num registo mais *galante* (C. Seixas e Jacinto do Sacramento, por exemplo) ou

concertante (José Marques e Silva). Será com base nessa diferenciação estilística que Gerhard Doderer adverte, no prefácio da referida edição, para o perigo de a música portuguesa para órgão, com as suas técnicas e instrumentos, ser confundida com a música espanhola, sublinhando a importância do valor intrínseco às especificidades das várias geografias organísticas (Doderer 1998: 4).

A organaria portuguesa tardo-setecentista

É justamente nos anos noventa do século passado que começa a emergir a ideia de uma organaria portuguesa, sistematizada por Gerhard Doderer e Dinarte Machado, com base numa matriz de construção desenvolvida a partir do último quartel do século XVIII, pelos dois mais influentes organeiros activos em Lisboa: Joaquim António Peres Fontanes (1750-1818) e António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828). Os órgãos desses construtores sintetizam o arquétipo do órgão português, com novos recursos fónicos e técnicos, em resposta à forte influência da música italiana na cultura musical portuguesa ao longo de todo o século XVIII. Deste modo, quer os órgãos, quer o repertório a eles destinado, distanciam-se dos modelos espanhóis, aos quais estavam associados, assumindo uma identidade própria. Com base nos trabalhos daqueles autores, e ainda nos de João Vaz (2009) e Isabel Albergaria Sousa (2018), a terminologia de “órgão ibérico”, utilizada recorrentemente na literatura organística portuguesa, deixa de fazer sentido quando se tratam de órgãos construídos em Portugal a partir do final do século XVIII. O mesmo sucede com o repertório.

Os órgãos de Joaquim António Peres Fontanes e António Xavier Machado e Cerveira ocupam uma significativa parcela do património organístico português, e caracterizam-se pela gradual amplitude do único teclado (órgãos com dois teclados são excepções), não só através do abandono da oitava grave curta (característica transversal a todos os instrumentos anteriores) em prol da oitava grave completa, mas também pelo aumento da tessitura aguda, que progressivamente se estende até ao Sol sobreagudo, culminando num teclado com 56 teclas na primeira metade do século XIX (Sousa 2018: 29 e 30). À semelhança dos órgãos ibéricos, os órgãos portugueses mantêm o teclado dividido entre o Dó e o Dó# centrais, com a respectiva organização do someiro (caixa onde assentam os tubos correspondentes a cada registo) em duas partes

– mão direita e mão esquerda –, proporcionando assim a combinação de sonoridades distintas, mas simultâneas, em cada uma dessas partes. O principal elemento inovador do órgão português tardo-setecentista consiste na possibilidade de mudança rápida entre dois planos dinâmicos distintos, forte e piano, através da divisão do someiro em duas secções (someiro duplo): fundos (para os registos de base – piano ou *flautado* na terminologia organística portuguesa) e cheios (para os registos com harmónicos – forte ou *cheio* na terminologia organística portuguesa). Para tal, foi introduzido um pedal na consola do instrumento, accionado pelos pés do organista, logo sem interferência com as mãos, designado “Pedal de cheios” (Sousa 2018:29 e 30). Essa alternância entre dois planos dinâmicos contrastantes é grafada no repertório contemporâneo para órgão, através de indicações de dinâmica como *F* ou *f* (forte), *P* ou *p* (piano), ou indicações de registação, como *cheio* (forte) e *flautado* (piano), as quais sugerem a alternância entre secções de *tutti* e solista.

Repertório português tardo-setecentista para órgão solo

Além de um vasto repertório para órgão e vozes escrito por compositores portugueses no período entre o final do século XVIII e o início do século XIX, existe um conjunto de peças para órgão solo que, embora reduzido, reflecte características que se enquadram na concepção do órgão português, e que não se encontram, por exemplo, no repertório homólogo da primeira metade do século XVIII, nomeadamente em Carlos Seixas. Aquelas peças estão tratadas em duas edições, ambas da autoria de João Vaz. A primeira data de 2011 e intitula-se *Obras completas para órgão de Frei José Marques e Silva*, uma publicação da Universidade Católica do Porto – CITAR, composta por uma longa *Fantasia* e três conjuntos de seis versos, de 1.º tom, 4.º tom, 5.º e 7.º tom, respectivamente. Como se lê no texto inicial da edição, as peças “constituem um dos mais valiosos documentos sobre a prática organística em Portugal naquela época”, graças às indicações de execução e registação autógrafas (Vaz 2011:7).

Em 2013, surge o segundo e último contributo para o repertório português tardo-setecentista para órgão solo, com a edição das *Sonatas portuguesas para órgano del siglo XVIII tardío*, publicadas pela Institución “Fernando el Católico”, em Zaragoza. Este conjunto de peças, extraídas

de uma colecção de finais do século XVIII com manuscritos de música de órgão de várias regiões de Portugal, inclui alguns anónimos, uma Sonata de Marcos Portugal (1762-1830) – única peça para órgão conhecida deste compositor –, uma sonata para dois órgãos de António Joaquim Nunes (*fl.* 1790-1826), e três tocatas de Frei Francisco de São Boaventura (*fl.* 1773-1802). Quer esta edição, quer a das obras de José Marques e Silva, assumem especial valor, na medida em que comprovam a relação entre os instrumentos construídos por Peres Fontanes e Machado e Cerveira e o repertório escrito pelos compositores contemporâneos, ambos sob uma forte influência dos modelos italianos (Vaz 2013: 157-172; Sousa 2018: 212-229).

O repertório português nos programas das escolas de ensino artístico especializado da música

A divulgação desse repertório no decurso da última década impõe uma reavaliação do repertório usado no ensino do órgão, ao nível dos cursos básico e secundário, no que à música portuguesa diz respeito. Além da questão terminológica, interessa aqui sublinhar a importância do seu estudo para uma melhor utilização dos órgãos históricos portugueses e, conseqüentemente, para a sua conservação enquanto elemento identitário.

Para aferir o recurso ao repertório português para órgão solo tardosetecentista procedeu-se à análise dos programas da disciplina de órgão nas escolas de ensino artístico especializado da música que oferecem essa disciplina (no curso básico e secundário), no ano lectivo 2017/2018: Escola de Música do Conservatório Nacional e Instituto Gregoriano de Lisboa – ambas em Lisboa, Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian – Aveiro, Escola Secundária Artística do Conservatório de Música do Porto, Conservatório de Música de Coimbra, Conservatório – Escola de Artes – Eng.º Luíz Peter Clode no Funchal (Região Autónoma da Madeira), Conservatório Regional de Ponta Delgada, na ilha de S. Miguel, e Conservatório Regional da Horta, na ilha do Faial (Região Autónoma dos Açores).

Os programas analisados reflectem, em primeiro lugar, uma progressiva complexidade de conteúdos associada ao estudo de um instrumento musical. Ou seja, os níveis iniciais regem-se por métodos e repertório variado com diversos graus de dificuldade, enquanto que os

níveis mais avançados, nomeadamente a partir do 3.º ciclo do ensino Básico (3.º grau) e, em especial, o ensino Secundário, se orientam pelo repertório canónico das correntes organísticas europeias de diferentes épocas, com os respectivos compositores de referência. De uma forma geral, os programas obedecem todos à mesma estrutura de repertório, sendo que o estudo do repertório ibérico dos séculos XVI a XVIII é uma constante a partir do 3.º ou 4.º grau e até ao final do 8.º grau.

Os diferentes programas – actualmente elaborados pelos professores responsáveis pela disciplina de órgão em cada escola – não são mais do que sucessivas adaptações do programa da escola-mãe – o Conservatório Nacional – criado pelo organista e pedagogo Joaquim Simões da Hora, no final da década de setenta ou início da década de oitenta do século XX (Hora 2015).¹¹ No actual programa de órgão do Conservatório Nacional, baseado numa listagem de compositores/obras para os exames de 4.º, 6.º e 8.º anos dos planos de estudos da época de Simões da Hora, nota-se uma referência assídua à música ibérica, contemplando compositores como Gaspar dos Reis, Manuel Rodrigues Coelho, António Carreira, António de Cabezón, Pedro de Araújo ou Heliodoro de Paiva, com a indicação de géneros como a Batalha ou o Meio-registo, surgindo igualmente as sonatas de Carlos Seixas ou do padre António Soler, como hipóteses de repertório “ibérico” a apresentar no exame de 6.º ano. Desconsiderando a evidente desactualização ao nível da estrutura de exames e provas, transparece, portanto, uma atenção acrescida ao repertório da música antiga, como reflexo do revivalismo disseminado pela Europa, a que Simões da Hora não ficou indiferente. A aposta na música ibérica para órgão, área em que Simões da Hora igualmente se destacou como exímio intérprete, foi uma importante reforma no programa curricular do ensino do órgão em Portugal naquela época (Hora 2015: 103 e 104).

O programa preconizado por Simões da Hora valoriza, por um lado, o estudo da música antiga, inclusivamente o repertório ibérico para órgão dos séculos XVI e XVII e o repertório italiano dos séculos XVI e XVII, e, por outro, o repertório mais moderno dos séculos XIX e XX, numa estrutura em que tradicionalmente predominava o repertório

1 Joaquim Simões da Hora ingressou na classe docente do Conservatório Nacional em 1977, sendo responsável pela disciplina de Órgão. Naquele mesmo ano de 1977 dá-se o primeiro passo para a reformulação da Escola de Música do Conservatório Nacional, através da criação de uma comissão para o efeito.

barroco alemão. O processo de resgate da música ibérica para órgão das centúrias de quinhentos e seiscentos resulta da investigação musicológica no campo da localização e edição de fontes musicais, quer em Portugal, quer em Espanha, e que se traduziu, por exemplo, em inúmeras edições de partituras e registos fonográficos de ambos os lados da península.

O único compositor português do século XVIII que figura no programa criado por Simões da Hora é Carlos Seixas, integrado na categoria de “música ibérica”. Esta situação não é de todo estranha à época, uma vez que o conhecimento da música portuguesa para órgão do século XVIII esgotava-se nas quatro sonatas para órgão de Carlos Seixas, uma quantidade mínima quando comparada com o repertório dos séculos anteriores, como refere João Vaz (2013: 5). Neste cenário, é perfeitamente compreensível a presença de Carlos Seixas na categoria de música ibérica.

Como reflexo do programa de Simões da Hora, Carlos Seixas permanece, nos programas actuais, como figura predominante e transversal a vários graus, associada à música ibérica. José López-Calo (2004: 30) refere, a propósito das sonatas de Carlos Seixas, que a música antiga termina no século XVII e a música moderna começa no século XVIII. Em Portugal, a hegemonia da música italiana altera o paradigma musical português setecentista, que se afasta das raízes espanholas. Além disso, a presença de órgãos italianos em Portugal na centúria de setecentos – graças não só ao contacto intenso com Itália, promovido por D. João V,¹² mas também à presença de organeiros italianos em Portugal, como Pascoal Oldovini (Janeiro 2004: 1-16), – faz com que os compositores/organistas portugueses construam uma nova linguagem, adequada à tipologia dos instrumentos que dispõem e que ditam uma nova concepção musical.

2 É o caso, por exemplo, dos órgãos italianos mandados vir de Itália para a sagração da Basílica do Convento de Mafra, em 1730. Cf. Gerhard Doderer, “Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Mafra”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 12, 2002, p. 92 e também João Vaz, “The Six Organs in the Basilica of Mafra: History, Restoration and Repertoire”, *The Organ Yearbook*, n.º 44, 2015, p. 83.

Uma proposta para actualização do repertório português no ensino do órgão

Decorridas quatro décadas sobre a elaboração do programa do Conservatório Nacional, ao longo das quais se realizaram progressos na área da investigação musical dos séculos XVIII e XIX, que resultaram num maior conhecimento do repertório e dos instrumentos, a inclusão de Carlos Seixas na categoria de música ibérica nos programas curriculares de órgão é estilisticamente desajustada. Às batalhas de Correia de Arauxo, ou de Pedro de Araújo, aos tentos de Pablo Bruna ou de Diogo da Conceição, que exploram os recursos técnicos dos órgãos construídos na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII (teclado partido, uso de meios-registos e de palhetas horizontais) sucedem-se, por exemplo, as sonatas de Carlos Seixas, para um tipo de órgão diferente do modelo ibérico (teclado sem divisão, inexistência de meios-registos e de palhetas horizontais). Tratam-se de estéticas sonoras distintas, decorrentes de contextos históricos diferentes.

Em termos estilísticos, o repertório português para órgão solo de final do século XVIII e do século XIX tem um carácter concertante, que se caracteriza, sobretudo, pela já referida alternância entre secções de *tutti* e *solo*, com as respectivas texturas mais ou menos densas, permitindo contrastes dinâmicos muito rápidos através do uso do pedal anulador de cheios – idiossincrasia da organaria portuguesa de Peres Fontanes e de Machado e Cerveira (Vaz 2013:157-172). Além das registações de carácter genérico, verifica-se o recurso a registações de pormenor (Vaz 2009: 166-176),^[3] que utilizam registos específicos para explorar a dimensão tímbrica, nomeadamente os registos de palheta, como Fagote, Oboé, Clarineta e Clarim, normalmente posicionados horizontalmente na fachada dos instrumentos.

Todos estes recursos encontram-se nas peças das duas edições atrás mencionadas, as quais se descrevem abaixo (para maior facilidade de identificação, opta-se pela referência a edição 1 e edição 2):

3 Consideram-se registações de pormenor as não circunscritas à designação genérica de cheio e flautado, e que indicam o nome específico do registo ou da família de registos a utilizar, como Fagote, Oboé, Flauta, Palhetas, entre outros.

1 – *Frei José Marques e Silva: Obras completas para órgão*

- Fantasia
- Versos de 1.º tom (6 versos)
- Versos de 4.º tom (6 versos)
- Versos de 5.º tom e 7.º tom

2 – *Sonatas portuguesas para órgão del siglo XVIII tardio*

- Sonata (Marcos Portugal)
- Tocata I (Fr. Francisco de São Boaventura)
- Tocata II (Fr. Francisco de São Boaventura)
- Tocata III (Fr. Francisco de São Boaventura)
- Sonata (Anónimo)
- Discurso para órgão (Anónimo)
- Sonata para dois órgãos (António Joaquim Nunes)

Em termos formais, a edição 1 contempla uma *Fantasia* e três conjuntos de seis versos, num total de 18 versos. A *Fantasia* é uma peça de grande extensão com um nível de complexidade técnica intenso, componentes aparentemente inalcançáveis no ensino não superior de órgão. A edição 2 apresenta sonatas e tocatas. A *Sonata para dois órgãos* de António Joaquim Nunes é igualmente excluída deste estudo por se destinar a um contexto de música de câmara. Pelo facto de não evidenciarem o uso dos recursos técnicos dos órgãos portugueses tardo-setecentistas acima referidos, as tocatas de Frei Francisco de São Boaventura são igualmente descartadas desta reflexão.

Contrariamente às sonatas da edição 2, relativamente extensas e com forma binária, os versos da edição 1 são peças relativamente curtas (embora com extensões variáveis dentro de cada conjunto), construídas sob um tom salmódico (1.º, 4.º, 5.º e 7.º) e concebidas para serem alternadas com cantochão, em contexto exclusivamente litúrgico.

Com o objectivo de perceber o nível de ensino em que as peças podem ser estudadas, procedeu-se à análise das mesmas sob duas perspectivas: 1) exploração dos recursos “físicos” (técnicos e sonoros) dos órgãos portugueses, a saber, presença de indicação de registação ou de dinâmica que sugira o uso de determinada registação, mudança de registação ao longo da peça, utilização rápida do pedal de cheios, utilização de palhetas; 2) técnica instrumental propriamente dita: textura, intervalos, articulações, ritmo, escalas, arpejos, agógica, ornamentação. Além disso, tomou-se em consideração a articulação das duas dimensões – recursos físicos e técnica instrumental (ou dificuldade técnica).

Em termos gerais, os versos evidenciam uma forte influência do idioma pianístico, através de movimentos extensos e com figuração rápida de escalas ascendentes e descendentes, sucessão (por vezes longa) de intervalos melódicos paralelos de terceira, sexta e oitava, saltos melódicos amplos e recorrentes, acordes repetidos ou quebrados, com quatro e cinco sons. Por seu turno, as sonatas da edição 1 evidenciam grande parte dessas características mas com menor complexidade, ou, pelo menos, de forma menos concentrada. Além das sonatas não terem mudança de andamento, também não revelam situações complexas de independência das mãos no que respeita a articulações distintas, componentes que facilitam, em certa medida, a interpretação.

Grande parte dos versos exige uma sólida coordenação sólida, trabalhando ainda conteúdos como a pulsação, a agógica e o *toucher*. Este último conteúdo – trabalho sobre o som através da forma como a tecla é premida e deixada (*release*) – modifica-se consoante a registação utilizada. Tocar quatro acordes sucessivos com *cheio* em ambas as mãos exige um tipo de *toucher* diferente do que tocar uma voz em *staccato* com Fagote na mão esquerda e Flauta na mão direita (exemplo do complexo Verso V do 1.º tom). Este cuidado com o *toucher* necessita de rigor técnico, mas, sobretudo, de percepção sonora por parte do executante. Ou seja, existem dimensões que só são susceptíveis de serem devidamente trabalhadas quando o aluno já manifesta um determinado nível de maturidade musical que lhe permita escutar e avaliar o resultado, face a um contexto sonoro específico. São processos que, pela sua complexidade, só podem ser desenvolvidos num nível avançado do curso secundário.

O último critério para avaliar o nível de dificuldade das peças e subsequente integração no grau de ensino é a extensão. Existem peças de dimensão pequena, média e longa. Assim, uma peça de pequena dimensão com poucos recursos técnicos adequa-se ao estudo no 3.º ciclo do ensino básico. Todas as restantes combinações são possíveis no nível secundário, por ser neste nível de ensino que os alunos desenvolvem mecanismos para manter uma pulsação estável e coerência estilística numa peça longa, como acontece quando estudam um Prelúdio e Fuga de grandes dimensões de J. S. Bach.

Os recursos técnicos e respectivo carácter estilístico não permitem o estudo das peças apresentadas (edição 1 e 2) em graus inferiores ao 3.º grau, no qual se inicia uma abordagem mais consistente às questões estilísticas e técnicas.

Pelo grau de dificuldade, nomeadamente os saltos melódicos de grande amplitude na mão direita, o Verso V de 1.º tom não se adapta aos alunos de nível secundário. Também os versos I, III e IV do 4.º tom, III e IV do 5.º e 7.º tom exigem uma maturidade expressiva e técnica bastante consistentes, características que podem não ser transversais a todos os alunos de nível secundário.

A extensão prolixa das sonatas, associada à complexidade de recursos técnicos, são por si só impedimentos para o seu estudo no 6.º e 7.º graus. Além disso, no que diz respeito à sonata de autor anónimo, o intenso uso dos recursos físicos do instrumento, dos quais depende uma interpretação musicalmente fluente, é uma justificação para não integrar o seu estudo no curso secundário. A sonata de Marcos Portugal, também longa, apresenta uma complexidade técnica relativamente menos exigente que a anterior, pelo que poderá considerar-se viável o seu estudo num contexto de 8.º grau.

O *Discurso para órgão* também revela inúmeros conteúdos técnicos, os quais, articulados com a enorme coordenação com o pedal anulador de cheios – em sistema de pergunta/resposta ou de ecos – de forma rápida e precisa, requerem um grande domínio da morfologia do instrumento e uma apurada consistência interpretativa. A sua execução no grau mais avançado do curso secundário depende, necessariamente, do nível de desenvolvimento dos alunos.

As propostas aqui apresentadas reclamam, naturalmente, uma ponderação, resultante da subjectividade inerente ao ensino de um instrumento, associada ao desenvolvimento das seguintes dimensões por parte dos alunos: domínio técnico, compreensão estilística, consistência interpretativa, percepção da morfologia do órgão português e anatomia das mãos.

O estudo do repertório português nos órgãos históricos portugueses que se encontram espalhados pelo território português, muitos deles em estado próximo do original, é uma das formas mais eficazes de entender a dimensão sonora da época. Trata-se, em última análise, de uma questão de ética patrimonial, que os professores devem transmitir aos seus alunos como forma de preservar o patrimonial orgânico português.

Bibliografia

Obras

- HORA, Tiago. 2015. *Joaquim Simões da Hora – Intérprete, Pedagogo e Divulgador*. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – Universidade Nova de Lisboa.
- KASTNER, Macario Santiago. 1979. *Três compositores Lusitanos para Tecla – Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MACHADO, Dinarte e Gerhard Doderer. 2012. *Inventário dos Órgãos dos Açores*. Presidência do Governo Regional dos Açores / Direção Regional da Cultura.

Teses

- SOUSA, Isabel Albergaria. 2018. “Os órgãos históricos dos Açores (1788-1892): construtores, características e repertório”. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- . 2018. “A música portuguesa para órgão do final do Antigo Regime nos programas de órgão do Ensino Especializado da Música em Portugal”. Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Música de Lisboa.
- VAZ, João. 2009. “A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o fim da tradição organística em Portugal no Antigo Regime”. Tese de Doutoramento, Universidade de Évora.

Artigos e capítulos de livros/actas

- CASTRO, Paulo Ferreira de, “O que fazer com o século XIX? – Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 2, Lisboa, 1992, pp. 171-184.
- DODERER, Gerhard. 2002. “Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Maфра”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 12.
- . 2001. “Orgel. Portugal”. In Alfred Reichling, ed., *MGGprisma*, 127-131. Barënreiter-Verlag.
- . 1996. “A arte organística em Portugal no passado e no presente”, *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 88, Janeiro/Março, 3-7.
- HORA, Tiago. 2016. “Sonito Organi: Para uma história da Discografia da Música da Música Antiga de Órgão em Portugal”. In *Actas do III Encontro Ibero-Americano*

de Jovens Musicólogos, Marco Brescia e Rosana Marreco Brescia, eds, Tagus-Atlanticus Associação Cultural.

- JANEIRO, João Paulo. 2004. “Pascoal Caetano Oldovini – A actividade de um organeiro genovês no Sul de Portugal, no século XVIII”, *Organi Liguri*, vol. I, 1-16. Génova.
- LÓPEZ-CALO, José. 2004. “Las sonatas de Carlos Seixas dentro de la música de tecla de la Península Ibérica en el siglo XVIII”. In J. M. Pedrosa Cardoso (coord.), *Carlos Seixas, de Coimbra*, 29-53. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- MACHADO, Dinarte. 2006. “Órgãos portugueses nas Ilhas dos Açores”, *Nassarre – Revista Aragonesa de Musicología*, vol. XXII, 377-383. Zaragoza: Institución «Fernando El Católico».
- VAZ, João. 2013. “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 *Interpreting Historical Keyboard Music*, eds John Kitchen e Andrew Woolley, 157-172. Ashgate.
- . 2015. “The Six Organs in the Basilica of Mafra: History, Restoration and Repertoire”, *The Organ Yearbook*, n.º 44, 85-103.

EDIÇÕES MUSICAIS

- VOX HUMANA, Internationale Orgelmusik*, Band 5, Portugal, Gerhard Doderer (ed.), Bärenreiter Kassel, 1998.
- CARLOS SEIXAS: 80 SONATAS PARA INSTRUMENTOS DE TECLA*, Macario Santiago Kastner (ed.), Portugaliae Musica X, Lisboa, Fundação Gulbenkian, Lisboa, 1965.
- SONATAS PORTUGUESAS PARA ÓRGANO DEL SIGLO XVIII TARDIO*, *Cuadernos de Daroca V*, João Vaz (ed.), Zaragoza, Institución «Fernando El Católico», 2013.
- FREI JOSÉ MARQUES E SILVA: OBRAS COMPLETAS PARA ÓRGÃO*, João Vaz (ed.), Universidade Católica Portuguesa/CITAR, 2011.