

**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Música**

Trabalho de Projeto

**A música de Sérgio Godinho e sua adaptação para a musica improvisada**

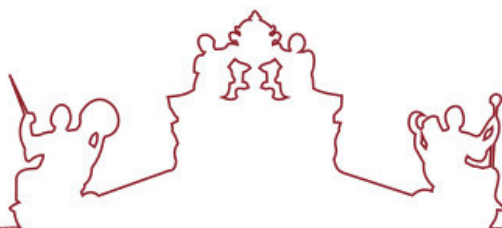
Vasco Belo Agostinho

Orientador(es) | Vanda de Sá Silva

José Manuel Amaro de Menezes

Évora 2021





**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Música**

Trabalho de Projeto

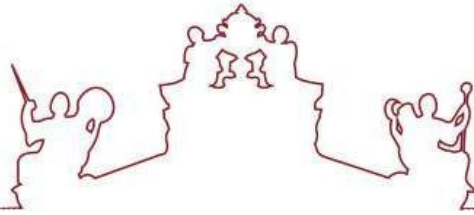
**A música de Sérgio Godinho e sua adaptação para a musica improvisada**

**Vasco Belo Agostinho**

Orientador(es) | Vanda de Sá Silva  
José Manuel Amaro de Menezes

Évora 2021





O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo diretor da escola de artes:

Presidente | Liliana Bizineche (Universidade de Évora)

Vogais | Vanda De Sá (Universidade de Évora) (Orientador)  
Mário Marques (Universidade de Évora) (Arguente)

Foram propostas as seguintes alterações:

- Revisão da pontuação
- Melhor distinção entre as letras utilizadas para definir notas e as letras utilizadas para definir a forma
- Clarificação das características gerais da música de Sérgio Godinho
- Remoção de expressões redundantes
- Clarificação da metodologia
- Inclusão de partituras dos temas analisados no corpo do trabalho
- Alterações na conclusão

## **Agradecimentos**

São muitas as pessoas que tornaram possível a concretização deste projeto.

Gostaria de começar por agradecer ao David Gausden, que acreditou em mim e me deu as condições necessárias para me tornar músico profissional.

A Francisco Costa Reis pelo suporte e camaradagem ao longo dos anos.

Também ao amigo, colega e professor José Menezes pela inspiração e co-orientação, e à professora Vanda De Sá pela sua orientação. A ambos ficarei eternamente grato pela enorme disponibilidade e sabedoria.

Gostaria também de agradecer a todos os meus alunos, que foram desde sempre quem mais me fez crescer a todos os níveis.

Aos meus pais, pelas mais diversas razões e sem os quais nada disto seria possível.

Gostaria ainda de reservar um agradecimento muito especial para a Liliana, companheira de vida, pela sua paciência, cumplicidade e motivação.

## Índice

Resumo	1
Abstract	1
I. Introdução	2
II. A música popular como veículo para o músico improvisador na historia da música improvisada	3
III. A utilização de música popular na música improvisada	11
IV. Breve biografia musical de Sérgio Godinho	20
V. Características gerais da música de Sérgio Godinho	29
VI. Questões técnicas e artísticas acerca da utilização da música do Sérgio Godinho na música improvisada	69
VII. Metodologia	73
VIII. Conclusão	74
Glossário	76
Anexos	79
Bibliografia	80

## **Resumo**

A improvisação tem sido um método de produção musical nas mais diversas culturas e épocas. O Jazz trouxe novas formas de utilizar a improvisação, utilizando temas populares sobre os quais os músicos improvisavam. Sérgio Godinho é um dos nomes mais importantes da música popular em Portugal do Pós 25 de abril e a sua obra inclui elementos musicais e influências com as mais diversas origens. A sua música é dotada de uma enorme sofisticação rítmica, melódica e harmónica que o tornam um músico fundamental e a sua música um veículo de excelência para o músico improvisador.

Com base na música de Godinho procedeu-se a uma análise e estudo com o fim de compreender que elementos musicais estão aqui presentes e como é que o músico improvisador se pode relacionar com estes na sua performance.

## **Abstract**

Improvisation has been a method of musical production in many cultures and ages. Jazz brought new ways to use improvisation, using popular music as a repertoire. Sérgio Godinho is one of the most important names in popular music in Portugal since Pós 25 de Abril, and his work includes musical elements and influences with the most diverse origins. His music is endowed with enormous rhythmic, melodic and harmonic sophistication that make him a fundamental musician, and his music a vehicle of excellence for the improvisational musician.

Based on the music of Godinho, an analysis and study was carried out in order to understand which musical elements are present, and how the improvising musician can relate to them in his performance.

## **I. Introdução**

Desde a sua origem no início do século XX que o Jazz recorreu à música popular como veículo para a improvisação, característica central desta linguagem. No entanto ao longo do tempo, tornou-se cada vez mais difícil a inclusão de novo repertório que funcionasse como agente de renovação desse mesmo repertório e também dos recursos musicais utilizados pelos músicos improvisadores.

Este trabalho pretende assim explorar a viabilidade da utilização da música de Sérgio Godinho no contexto da música improvisada. Depois de explorar um pouco a história da utilização da improvisação na música europeia e no Jazz, no sentido de a compreender de forma mais abrangente, exploro também a forma como os músicos de Jazz utilizaram a música popular como veículo para se expressarem através da improvisação.

De seguida apresentarei uma biografia do músico, que pretenderá demonstrar factos relevantes da construção das suas características musicais e da sua carreira, a seguir à qual procedo à análise de alguns temas do autor, que selecionarei a partir das transcrições que realizei e que serão incluídas como anexo deste trabalho.

Também a partir destas transcrições procederei à reflexão sobre questões técnicas e artísticas sobre a adaptação de alguns destes temas, no sentido de serem mais facilmente utilizados por músicos improvisadores.

Tenho assim como objetivo último o de proporcionar aos músicos e estudantes de música improvisada meios para que possam utilizar a música de Sérgio Godinho.

Entre estes meios, gostaria de destacar o conjunto de transcrições, que vão tornar possível a sua utilização em situações de aulas de combo, assim como em espetáculos profissionais de música improvisada.

## II. A MÚSICA POPULAR COMO VEÍCULO PARA O MÚSICO IMPROVISADOR NA HISTORIA DA MÚSICA IMPROVISADA

### O QUE É IMPROVISACÃO

A improvisação na música pode definir-se como o ato de compor no mesmo momento em que se executa (Schick, 2018).

Existem muitas formas de produzir música improvisada e de usar a improvisação na música e ao longo deste trabalho irei fornecer alguns exemplos. Estes incluem desde situações que, apesar de terem a sua origem registada há mais de 1000 anos atrás, continuam a ser utilizadas e outras que surgiram a partir de condições mais recentes, como a utilização de tecnologia, ou certas fusões culturais. Entre estas temos situações em que a improvisação ocorre a solo, como no caso das *cadenzas* e outras em que ocorre em grupo, como no caso de um grupo de jazz. Temos ainda outras em que apenas um dos instrumentos improvisa, enquanto outros tocam elementos pré-determinados como no caso do habitual solo de guitarra elétrica no Rock.

Existe alguma discussão sobre a distinção entre improvisação e interpretação, com autores a defender que a diferença existe apenas no grau e conseqüentemente que toda a música é improvisada. Em *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*, (Gould, 2000) os autores argumentam que toda a performance musical é de facto improvisada, não importa quão detalhada é a partitura ou quão meticulosamente a peça for interpretada, e afirmam que sendo a interpretação a realização concetual do interprete implica conseqüentemente improvisação.

Galey (2016) refere que o termo *Improvisação* se tornou popular no século XIX quando sinónimos da palavra começaram a ser utilizados em títulos, como *impromptu* ou *moment musicale*, termos que sugeriam que não existia uma preparação prévia do que seria tocado. O autor defende neste documento que a improvisação implica frequentemente o mesmo nível de preparação que a música escrita.

### HISTORIA GERAL DA IMPROVISACÃO NA MUSICA EUROPEIA

É certo que ao longo da história da música a improvisação foi usada das mais variadas formas e com os mais diversos fins. Como sugere Ferand (1940), quando os humanos começaram a produzir música esta era sobretudo improvisada.

Ferand relata como já na idade média a presença da improvisação é clara em muitas formas de canto gregoriano, com muitos teóricos da época, como John Cotton, a colocar questões acerca da forma como os cantores improvisavam.



Com a evolução da polifonia surgem novas formas de improvisar, como o *Organum*. *Musica enchiriadis*, publicado no século IX, foi um dos primeiros documentos conhecidos a serem produzidos com indicações sobre as técnicas do *Organum*. Neste estilo, uma voz seria improvisada sobre um *Cantus firmus*, dando assim os primeiros passos do que hoje conhecemos por contraponto e que durante vários séculos implicava da parte dos intérpretes a capacidade de improvisar.

No renascimento, com a evolução dos meios de impressão, surgem mais documentos para o ensino da prática da improvisação e começam a surgir improvisações melódicas sobre um ostinato, a ornamentação de melodias torna-se mais complexa e começa ainda a surgir música totalmente improvisada sem recorrer a elementos pré-estabelecidos.

Galey (2016) afirma que no período Renascentista a improvisação evoluiu de diversas formas, sendo que o estudo do contraponto implicava o treino da improvisação e era frequente compositores e intérpretes trabalharem em conjunto nas peças, já que era desnecessário e fútil que o compositor fosse muito específico nas suas indicações.

O período Barroco trouxe uma maior sofisticação na utilização da improvisação. Apesar de um maior controlo da improvisação por parte dos compositores e à medida que a notação musical vai evoluindo e ficando mais sofisticada, a improvisação mantém-se como uma ferramenta fundamental na produção e performance musical com alguns dos grandes compositores a serem mestres deste recurso, como era o caso de Johann Sebastian Bach.

Terá sido nesta época que se deu início à utilização do *Basso Continuo*, uma forma de notação musical em que era fornecida uma melodia para o baixo, juntamente com um conjunto de algarismos que dariam a indicação de como improvisar uma harmonização dos acordes e que tem algumas semelhanças com a cifra utilizado por músicos de Jazz.

A improvisação, sobretudo de ornamentos, também se manteve nas orquestras do século XVIII, mas com alguma polémica. Spitzer e Zaslav (1986) sugerem que vários escritores reprovavam a improvisação em contexto de orquestra uma vez que esta dificultava a coordenação das partes.

## DECLÍNIO DA IMPROVISAÇÃO NA MÚSICA EUROPEIA

Moore (1992) reflete sobre as razões que levaram ao abandono da arte da improvisação na música europeia. Ele assume que a partir do final do século XVIII a música europeia tinha deixado de ser exclusiva da nobreza e da igreja e que fazia agora parte do universo cultural da burguesia. A classe média tinha ganhado poder político e financeiro e com isso maior poder e influência sobre as artes. Assim a música que antes seria exclusiva das cortes passou a estar acessível ao público em geral.

Música impressa também começa a estar cada vez mais acessível e o público passou a poder mais facilmente adquirir instrumentos.

No entanto este mesmo público estava pouco familiarizado com esta linguagem musical e não tinha o conhecimento sobre como ornamentar ou improvisar dentro da linguagem. Muitos dos músicos profissionais herdavam o ofício e eram treinados pelos seus progenitores, como acontecia frequentemente nas mais diversas profissões e não existia ainda um sistema de ensino transversal a toda a sociedade. Era assim imperativo que as partituras passassem a incluir todos os elementos para a performance das peças, o que aconteceu em parte através dos conservatórios, que encontraram nesse método uma forma de contornar o problema.

Gould (2000) demonstram no entanto que a improvisação não deixou de ser utilizada, apesar de ser muito menos frequente. Este documento refere que no século XIX era frequente que cantores de opera improvisassem, o que nem sempre resultava muito bem na perspetiva dos compositores. Também é referido o facto de Beethoven e Mozart habitualmente manterem as *cadenzas* como espaço para a improvisação. O documento sugere que este hábito se perdeu em parte porque em determinada altura os músicos já não estavam a tocar a linguagem musical do seu tempo e conseqüentemente desconheciam a linguagem necessária para improvisar dentro do estilo das peças conduzindo à necessidade de tocar as *cadenzas* que os compositores tinham escrito.

## O JAZZ

No século XIX surgem nos Estados Unidos da América novos géneros de música popular, resultantes da fusão da música de tradição europeia com a música da comunidade afro-americana. Estes géneros, especialmente o *Ragtime* e o *Blues*, deram os primeiros passos na construção do que viria a ser o Jazz. Este estilo de música viria a ressuscitar a utilização da improvisação como uma forma importante de fazer música. Usava para isso temas populares, a partir dos quais se improvisava e entre os quais estavam *Ragtimes* e *Blues*, mas também muitos outros tipos de música. (Tyle, n.d.) O autor refere que nas ruas de Nova Orleães podíamos ouvir Brass Bands a tocar Ragtime, Marchas e Polcas, trios de cordas a tocar baladas populares, músicos de rua a tocar blues e bandas de jazz a tocar todos estes géneros.

Refere ainda que a música popular da época poderia dividir-se em diversos grupos como as canções para grupos de 4 vozes no estilo *Barbershop*, habitualmente cantadas por intérpretes masculinos, *Parlor ballads*, música popular disseminada sobretudo através de partituras e concebida para poder ser tocada sem grandes exigências técnicas, *Minstrel Songs*, música concebida para os espetáculos de variedades ainda muito populares na época, *Ragtime*, música essencialmente escrita, originalmente para banjo ou piano, mas nesta época tocada por diversas formações, canções da

Broadway, música escrita para teatro, *Topical songs*, canções que comentavam eventos políticos e sociais e a música para orquestras de sopros habitualmente chamadas de *Brass Bands*.

O autor sugere ainda que os blues eram especialmente populares, fazendo com que bastasse uma canção incluir o termo *Blues* no título para de imediato obter maior sucesso.

Os músicos de Jazz usavam estes temas como forma de obter uma plataforma a partir da qual poderiam apresentar a sua forma de tocar e de improvisar e este era o aspeto central da performance. Daí que possamos definir o jazz como uma música improvisada, uma vez que, ao contrário de outros géneros de música, ao longo de toda a história, não se limitava a incluir improvisação, como acontecia com o *Organum* ou acontece atualmente com o Rock e com o Fado. No Jazz esta é central para a performance, da mesma forma que na Raga Indiana.

O Jazz é assim um caso evidente da utilização da música popular como veículo para o músico improvisador e foi não apenas fortemente influenciado por esta como também influenciou toda a música durante todo o século XX, inclusive a música popular das mais diversas origens.

Esta sinergia terá várias origens, mas uma das mais importantes terá sido do que veio a ser apelidado de *Tin Pan Alley*. (Horn, 2012, 1)

O *Tin Pan Alley* era o nome dado ao conjunto dos editores da nova música popular de finais do Século XIX, reunidos na West 28th Street em Nova Iorque. O nome terá surgido a partir do som produzido pelos pianos do bairro, ao serem tocados em simultâneo (Idem, 1).

Antes do *Tin Pan Alley* os editores de música estavam distribuídos pelo território americano, sobretudo nas grandes cidades, e dedicavam-se à publicação de todo o tipo de material musical impresso. No entanto os editores do *Tin Pan Alley* dedicavam-se exclusivamente à nova música popular, uma vez que esta mostrava um enorme potencial de vendas. Esta concentração geográfica estava relacionada com a proximidade com os novos teatros, à época importantes clientes deste negócio (Idem, 2).

Para além dos teatros, com um incremento na venda de pianos resultante de um maior poder de compra da classe média, a venda de partituras para uso doméstico tornou-se uma parte significativa do negócio (Idem, 2).

O modelo de negócio baseava-se em alguns aspetos inovadores para a época. Os compositores e letristas funcionavam como funcionários das empresas, a quem apresentavam o seu trabalho, que seria depois processado de modo a transformar a partitura em algo que seria vendido para os diversos fins, como arranjos para diversas formações, partituras em diversos tons, ou letras adaptadas para serem interpretadas por homens ou mulheres (Horn, 2012, 3).

Como em qualquer negócio havia uma preocupação permanente com as vendas, levando ao cuidado

de acompanhar regularmente o que estava na moda e tratando da venda de novas peças de uma forma estratégica. Para isso existiam os promotores cuja função era influenciar produtores de espetáculos, artistas, músicos, ou qualquer indivíduo que pudesse influenciar a compra do produto que representava. Para isso chegavam a usar por vezes métodos que são hoje em dia ilegais na maior parte do mundo ocidental, como subornos, favores especiais, presentes e tudo o que fosse consequente (Idem, 4).

A música do *Tin Pan Alley* caracterizava-se por ser melodicamente mais simples, com poucas modulações tonais, tessitura mais reduzida e com harmonias simples. No início continham na forma o *verso* e o que veio mais tarde a ser chamado de *chorus*, um refrão que era habitualmente cantado por um conjunto de vozes. Passados alguns anos o verso deixa de ser importante passando a ser utilizado apenas como introdução e muitas composições passaram a focar-se sobretudo no chorus que era agora mais longo, habitualmente com 32 compassos, frequentemente com formas simples como AAAA, ABAB, ABAC, AABA (Idem, 7).

Esta música pretendia ser vendida em massa e procurava por isso corresponder às preferências dos clientes e do público. Adaptava-se por isso constantemente às necessidades de cada grupo de clientes. Entre estes estavam os músicos de Jazz que precisavam de temas simples, cuja liberdade para improvisar implicava harmonias e formas simples.

O *Ragtime* era uma parte importante da venda de partituras e o jazz estava a formar-se, com os músicos a precisarem de repertório que correspondesse às suas necessidades. Os temas do *Tin Pan Alley* eram facilmente adaptáveis devido à sua simplicidade e eram eles próprios influenciados pelas diversas características da música afro-americana que foi exponencialmente ganhando protagonismo em toda a sociedade americana da época. Também o *Blues* foi uma influência importante, com compositores como George Gershwin a incluir muitos dos elementos desta música, sendo um dos mais frequentes a utilização da 3ª menor sobre um acorde maior ou dominante.

Para além da sua simplicidade e fácil adaptação às mais diversas circunstâncias este repertório tinha a enorme vantagem de angariar público, o que era especialmente importante uma vez que muito do jazz se ouvia em eventos mais direcionados para o entretenimento.

O cornetista Buddy Bolden, é frequentemente apontado como o primeiro músico de jazz. O seu repertório incluía peças de *Ragtime* e *Blues*, para além de canções populares.

"There is speculation about what the music sounded like in Bolden's first band in 1895, it seems likely he performed bluesy and ragged versions of dance songs, hymns, folk tunes, rags and perhaps some marches. His sound was very powerful, he led the ensemble sections and he was considered a real

crowd pleaser with the knack for exciting audiences."

(Yanow, 2019)

Louis Armstrong também tocou e gravou em disco e em concertos por todo o mundo canções antes popularizadas por inúmeros cantores e músicos das mais diversas origens e linguagens musicais.

Playing with King Oliver at the Lincoln Gardens in Chicago, and later with Fletcher Henderson's popular dance band in New York, Louis Armstrong emerged as a highly inventive jazz soloist in the 1920s. In the 1930s he developed a sparser, leaner style noted for his incredible high note playing. Louis was well on his way to becoming an American superstar. In the process, he migrated from a straight diet of jazz and blues, taking on pop songs of the 30s, like "He's a Son of the South," and making them swing.

(Pick, 1995)

Compositores como Duke Ellington acabaram também por influenciar os compositores do *Tin Pan Alley* no sentido de produzirem temas harmonicamente mais sofisticados. Alguns dos compositores que exploraram estas novas influências terão sido Jerome Kern, George Gershwin, Cole Porter, Richard Rodgers ou Harold Arlen (Horn, 2012).

Um aspeto que é especialmente curioso será a forma como os músicos de *Bebop*, estilo que surge nos anos 40 do século XX, usaram o cancionero americano e o repertório do *Tin Pan Alley*.

*Farley (2008)* diz sobre o *Bebop* que este tinha adotado uma grande complexidade harmónica através da substituição de acordes, uma grande complexidade melódica, já que o solista já não se baseava na melodia original do tema mas antes nas notas que podia tocar sobre os acordes, e uma grande complexidade rítmica pela forma como os instrumentos interagem entre si. Neste contexto surge uma nova música para a qual as melodias dos temas do *Tin Pan Alley* nem sempre serviam. Assim tornou-se habitual que os músicos escrevessem novas melodias, estas já no novo idioma, sobre os acordes de temas populares.

Um dos temas mais vezes utilizados para este tipo de composição será o *I Got Rhythm* de George Gershwin. Existem centenas de temas baseados nesta harmonia, dos mais diversos compositores.

Outra harmonia que foi já utilizada milhares de vezes foi a do *Blues*. A sua origem é desconhecida, mas uma das primeiras partituras com esta harmonia foi a do *Saint Louis Blues* de 1914 (Horn, 2012). Esta harmonia tende, pela sua especial simplicidade, a ser mais vezes alterada, muitas vezes em função do estilo do músico que pretende utilizá-la.

Uma quantidade assinalável de temas que surgiram no período do *Bebop* eram baseados em standards do *Tin Pan Alley* e era habitual que estas melodias incluíssem os mesmos elementos

musicais que os músicos utilizavam ao improvisar. Exemplo disso podem ser temas como o *Donna Lee* de 1947, baseado no tema *Indiana* de James F. Hanley, cuja autoria é disputada por Charlie Parker e Miles Davis. No *Donna Lee* a melodia contém o essencial dos elementos do *Bebop*, ou seja, frases com muitas colcheias e algumas tercinas, com intervalos poucas vezes maiores que a terceira, com muitos cromatismos e fortemente baseada na estrutura dos acordes. Este será um tema em que poderá ser difícil identificar o final do tema escrito e o início da improvisação.

A forma como este repertório foi processado pelos músicos improvisadores de tradição afro-americana inspirou toda a música do século XX, levando a que as suas fórmulas fossem usadas nas mais diversas músicas, em diversas culturas como na América do sul (Brazil: Five Centuries of Change. n.d.) ou Europa (Pick, 1995).

Para isso contribuíram fatores diversos, que levaram a cultura americana a disseminar-se pelo mundo, como as duas grandes guerras que levaram os soldados americanos à Europa e a outras partes do mundo e com eles a sua música, as novas tecnologias como a gravação e reprodução de áudio e também a facilidade nas viagens marítimas, que permitiram a programação de espetáculos da nova música improvisada à escala global. O cinema teve também um papel importante já que funcionou como uma forma de divulgação desta linguagem musical.

Um dos aspetos com especial relevância foi a migração de músicos americanos para a Europa, sobretudo negros e na maior parte depois da segunda guerra mundial, onde se sentiam livres da segregação racial (Gillett, 2010). Aqui desenvolveram o seu trabalho com músicos locais, com estes últimos a assimilarem esta forma de fazer música. Entre estes músicos estão nomes notáveis como Pierre Michelot, Niels-Henning Ørsted Pedersen, ou André Previn.

Muitos dos músicos europeus que contactaram com esta linguagem eram simultaneamente os mesmos que tocavam música popular e que gravavam com músicos de diversos estilos (Martinelli, 2019).

Assim não será de estranhar que muitos elementos da música improvisada acabassem por influenciar os arranjos, ou a forma como estes músicos tocavam nas outras linguagens musicais.

Grandes artistas da música improvisada eram também procurados por outros universos musicais.

Louis Armstrong terá sido um dos primeiros fenómenos à escala global com concertos um pouco por todo o mundo, mas diversos músicos eram famosos pelos seus solos em temas pop, até numa época em que os ambientes rítmicos do jazz tradicional já não eram frequentes no pop. No caso de Phil Woods temos *Just the Way You Are*, tema de Billy Joel lançado em 1977. No caso de Michael Brecker temos *Still Crazy After All These Years* de Paul Simon, no disco *Still Crazy After All These Years* de 1975.

Existem muitos outros exemplos (Mergner, 2020). Temos também o caso de David Sanborn no

*Young Americans* de David Bowie, de Sonny Rollins com os Rolling Stones em *Waiting on a Friend* do disco *Tattoo You* de 1981, de Dizzy Gillespie com Stevie Wonder no tema *Do I Do* de 1982 e ainda de Branford Marsalis com Sting no *If You Love Somebody* do disco *The Dream of the Blue Turtles* de 1985.

Um dos casos mais recentes é o disco *Blackstar* de David Bowie (Shteamer, 2018), onde podemos ouvir uma quantidade assinalável de músicos ligados principalmente à música improvisada e ao Jazz. Temos Donny McCaslin no Saxofone tenor, Jason Lindner no piano e diversos instrumentos de teclas, Mark Guiliana na bateria e Ben Monder na guitarra. Qualquer destes músicos é reconhecido internacionalmente pelo seu trabalho na música improvisada.

Tal como aconteceu no início da sua história não foi apenas o jazz que influenciou outras músicas, Desde cedo o jazz recebeu uma atenção especial devido a profundas diferenças com as outras músicas. Compositores da tradição europeia como Igor Stravinsky, Dmitri Shostakovich, Claude Debussy, ou Maurice Ravel foram alguns dos mais conhecidos a abordarem o potencial desta sonoridade (Roycroft, 2018)

Mas o Jazz e a música improvisada também foram sendo influenciados, não apenas pelos compositores de música escrita, como por diversos géneros de música popular. Um dos primeiros casos a merecer especial destaque foi o de Dizzy Gillespie (Murphy, 2018), que no final dos anos 40 do século XX foi um dos primeiros americanos a explorar a música da América do sul, apesar de esta já estar entre as que foram combinadas para gerar a música afro-americana de finais do Séc XIX (Gioia, 2011) . Esta influência foi o primeiro passo para o desenvolvimento do que viria a ser conhecido como Latin-Jazz e que terá influenciado músicos como Sonny Rollins, Art Blakey ou George Shearing.

Incluída entre a música latina, mas abordada frequentemente como um caso particular, a bossa nova teve uma enorme aproximação ao jazz com o trabalho intitulado *Getz/Gilberto* desenvolvido entre Stan Getz e João Gilberto em 1963. Este trabalho viria a influenciar músicos de ambas as linguagens musicais ao mesmo tempo que as aproximava (Havers, 2020).

De facto o Blues já tinha exercido uma influência considerável nas melodias da música brasileira e por isso já existia uma proximidade entre as duas músicas. Outra das influências da bossa nova era o repertório *Tin Pan Alley*, este a sentir-se mais nas harmonias (McCann, 2010)

### III. A UTILIZAÇÃO DE MÚSICA POPULAR NA MÚSICA IMPROVISADA

Desde o início do século XX que a música improvisada evoluiu ao lado da música popular (Horn, 2012), ao mesmo tempo que contribuiu para a evolução desta.

Os recursos utilizados na utilização da música popular como veículo para a improvisação são tão variados como os músicos que a tocam e mesmo durante as mesmas épocas surgem abordagens muito diferentes, inclusive entre músicos com influências comuns. Um exemplo disso mesmo podem ser os casos de Louis Armstrong e Coleman Hawkins. Ambos tocaram juntos com a Orquestra de Fletcher Henderson, mas desenvolveram estilos e abordagens muito diversas (Gioia, 2011). Outro caso semelhante poderá ser o de John Coltrane e Cannonball Adderley, que tocaram ambos no Quinteto de Miles Davis, mas que nas suas carreiras individuais seguiram estilos muito diferentes. Naturalmente que são muitos os elementos a considerar quando comparamos músicos, música e estilos, mas um dos aspetos mais evidentes será a forma como utilizam o repertório, não apenas em fatores que podem ser abordados através da análise musical.

Se no caso de alguns artistas estes temas eram selecionados porque funcionavam como uma forma de cumprir uma função, como será o caso de Buddy Bolden que tocava e improvisava sobre Ragtimes, Blues e toda uma série de outros tipos de temas populares em eventos direcionados para o entretenimento, noutros casos esse repertório era selecionado e processado de modo a realçar as características do músico improvisador em eventos em que este era o foco principal como no caso da famosa gravação de “Body And Soul” de John Coltrane (3rd Street Jazz, 2020).

Como já referi, o cornetista Buddy Bolden é apontado o primeiro músico de Jazz. A razão será a de que utilizava improvisação nos seus espetáculos e por ter sido o inventor do *Big Four*, a acentuação do 4 tempo de cada segundo compasso (Marsalis, 2000) É também referido como o primeiro músico a combinar elementos do *Ragtime* e do *Blues* (Cornell, 2014), dois géneros essenciais na construção desta linguagem. Esse facto pode estar relacionado com o facto de que nos espaços em que tocava, ocorrer habitualmente cerca da meia-noite, uma mudança de ambiente que fazia com que os *Ragtimes* tocados até essa hora dessem lugar aos *Blues* e ao *Slow Drag*, (Raeburn, 2000) uma forma de dança. Não será surpreendente que nestas circunstâncias um músico comece automaticamente a fundir elementos das duas linguagens.

Mas o músico não tocava apenas *Ragtimes* e *Blues*. No seu repertório podia ouvir-se estilos tão diversos como *Valsas*, *Mazurcas*, *Schottisches*, *Polcas*, *Ragtime* ou *Espirituais* (Gioia, 2011).

Em 1906 Buddy Bolden tinha-se tornado o músico mais popular da cidade e recebido a alcunha de *King Bolden* (DeVeaux, 2015). Perante esta popularidade não será de estranhar que tenha inspirado inúmeros músicos que o ouviram.



Louis Armstrong terá dito sobre ele que era um génio muito à frente do seu tempo. (Armstrong, L. In Buddy Bolden. 2014)

O estilo de Buddy Bolden deu assim origem a um novo género musical, que teve influência na forma como se passou a tocar, nesta fase ainda apenas na cidade de Nova Orleães. Esta nova música implicava um conjunto de características que eram assim aplicadas a um repertório que já era utilizado antes da sua invenção e que tinha habitualmente uma função mais direcionada para o entretenimento.

No entanto muita da música era ainda centrada no som do grupo, característica que tinha sido herdada das *Brass Bands* da época e com Louis Armstrong esse aspeto mudou. Na sua música o solista improvisador era o centro do espetáculo. Esse aspeto, juntamente com a sua sofisticação rítmica e melódica tem tal importância que Armstrong é hoje considerado o primeiro grande solista improvisador nesta música (Lewis, 2018).

Um dos aspetos relevantes da música do cornetista e trompetista Louis Armstrong é que ele foi não apenas um músico improvisador, mas também uma estrela da música popular. O ator e cantor Bing Crosby chegou a dizer sobre o músico que ele era o maior cantor de pop em todo o mundo (Idem).

O seu primeiro instrumento foi a voz. Durante a juventude e juntamente com amigos, tinha uma grupo de vozes, os quais cantavam na rua a troco de dinheiro. Anos mais tarde e, apesar de desencorajado por Fletcher Henderson em cuja orquestra tocou e ganhou notoriedade, a voz tornou-se central na sua música (Idem) sobretudo quando começou a gravar com os seus quintetos e septetos. A sua forma de improvisar com a voz usando sílabas, o que ficou conhecido por *scat*, influenciou a forma como os cantores improvisam no jazz desde então (Gioia, 2011).

A sua forma de improvisar com enorme sofisticação melódica e rítmica e a forma como usava a voz influenciou toda a música do Século XX.

Mas este não foi o único músico influente nesta época. Menos mediático de que Armstrong, Coleman Hawkins desenvolvia já uma forma de tocar que viria a ter uma enorme influência na criação do que viria a ser chamado de jazz moderno, ou bebop (Parker, 2014).

Hawkins viria a tornar-se um dos mais importantes solistas da história do jazz e a ser considerado o pai do Saxofone no Jazz (Gioia, 2011). No início do Século XX o saxofone era já um instrumento popular em diversos contextos, mas faltava ainda uma tradição, como a que existia em outros instrumentos. Nesse aspeto Coleman Hawkins foi em grande parte decisivo. Outro fator importante será a forma como improvisava. Esta forma pode ser ouvida na famosa gravação de *Body And Soul* em 1939 (Parker, 2014).

Segundo Rush, (2004) a importância da gravação reside no facto de o saxofonista se ter concentrado mais na harmonia do tema do que na melodia. De facto Hawkins toca muito pouco da

melodia se compararmos a sua gravação com outras da época e até com outras posteriores. A combinação, numa balada, de semicolcheias associadas a arpejos que incluem notas que não fazem parte da téttrade do acorde são na época uma inovação ao ponto de alguns músicos afirmarem que ele tocava notas erradas.

“I thought by the time I came back, I thought the musicians here would be much further advanced,” he said. “But they were just like when I left. I didn't see any — nothing. They hadn't advanced; they hadn't done anything. A lot of them used to say I was playing wrong notes. Like the first time I played 'Body and Soul,' when the record first came out, well, everybody said I was playing the wrong notes in it. It was funny to me. They just weren't making these changes in 'Body and Soul.' It's the only changes to make in "Body and Soul." That's what... I couldn't understand why wasn't they making them.”  
(Moon, 2000)

O Bebop, ou o jazz moderno, viria a criar toda uma nova forma de abordar a improvisação sobre este repertório. Músicos como Coleman Hawkins e Charlie Christian já estavam a dar os primeiros passos nesta forma de tocar (Gioia, 2011). Para além da sofisticação desta nova linguagem, um dos elementos mais importantes desta nova música será a forma como os temas populares eram processados. Uma porção considerável do repertório que ia sendo produzido nesta época e neste estilo era baseado em harmonias de temas populares, mas com novas melodias e acordes mais complexos. Como exemplo podemos olhar para o caso já citado de *I Got Rhythm* de George Gershwin, que deu origem a temas como Anthropology, Dexterity, Moose the Mooche, Segment ou Steeplechase, apenas para citar temas de Charlie Parker.

Outro dos temas sobre o qual se escreveram inúmeras novas melodias será o de *Saint Louis Blues* de W. C. Handy que originou, citando mais uma vez apenas exemplos de Charlie Parker, melodias como Au Privave, Billie's Bounce, Blues For Alice, ou Now's The Time. Esta variedade de temas sobre as mesmas progressões de acordes, retiradas de temas populares não são exclusivas de Charlie Parker. Outros músicos da mesma época, como Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, ou Duke Ellington produziram igualmente uma quantidade assinalável de temas, não apenas baseados nestes dois temas populares, mas também em dezenas de outros como Out of Nowhere, All The Things You Are, Cherokee, ou How High the Moon.

Muitas destas novas melodias eram escritas com as mesmas características que estavam presentes nos solos dos músicos que as compunham. Passou a utilizar-se tempos mais lentos e mais rápidos, menos síncopas, frases mais complexas e longas e acordes mais sofisticados (Idem). Uma forma de compreendermos de que modo estes temas eram processados pode ser através da análise do *Blues*

for Alice de Charlie Parker (figura 1), construído a partir do *Saint Louis Blues* de W. C. Handy (figura 2).

F	E-      A7	D-      G7	C-      F7
Bb7	Bb-      Eb7	A-	Ab-      Db7
G-	C7	A-      D7	G-      C7

**Figura 1:** Acordes de *Blues for Alice* de Charlie Parker

F7	Bb7	F7	F7
Bb7	Bb7	F7	F7
C7	Bb7	F7	F7

**Figura 2:** Acordes de *Saint Louis Blues* de W. C. Handy

Podemos constatar que a partir de uma harmonia construída a partir de 3 acordes se construiu um outro tema muito mais complexo. Com uma estrutura semelhante, AAB, começam ambos com o I no primeiro A e no segundo A com o acorde de IV7. Na parte B, o *Blues for Alice* começa com o II, que resolve depois para o V, enquanto que aqui o *Saint Louis Blues* começa com o V, progredindo para o IV7. Se até aqui não há alterações muito radicais, o mesmo não pode ser dito do resto dos acordes. Assim, no primeiro A temos uma modulação para o VI e de seguida, no quarto compasso, um II V que resolve no IV7 no quinto compasso. Esta progressão, com muito mais movimento e cor, vai de encontro a uma sonoridade mais habitual no *Bebop*.

No segundo compasso do segundo A temos o que os músicos de jazz chamam o *II V da porta dos fundos*, ou seja, IV- VIIb7, que vai resolver de seguida para o III, que substitui assim o acorde de I7 presente no *Saint Louis Blues*. Temos de seguida os acordes IIIb- e Vib7, que também não existem no *Saint Louis Blues*, mas que são uma pequena alteração em relação a uma progressão utilizada em temas mais antigos, como *Body And Soul* ou *Mack The Knife*, em que era habitual a utilização do IIIb diminuto, como acorde de passagem entre o III e o II. No *Bebop* o IIIb é utilizado na mesma situação, mas mais frequentemente como acorde menor e frequentemente seguido do Vib7.

Na parte B do *Blues For Alice* reparamos que no lugar de V7, seguido de IV7, resolvendo para o I7, temos antes um II, V, III, VI7, II, V. Mais uma vez temos uma harmonia muito mais colorida e que apesar de habitual no repertório *Tin Pan Alley* está longe do *Blues* com três acordes.

Não foi apenas na composição de novas melodias que este estilo processou os temas populares. A forma como os solistas interpretavam os acordes originais passou também a incluir notas que antes não eram comuns. Nonas menores e aumentadas, quintas aumentadas, ou substituições tritonais,

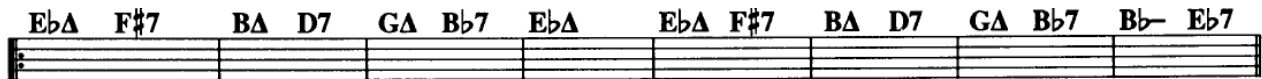
eram sons que não faziam parte do léxico do repertório *Tin Pan Alley* poucos anos antes. (Gioia, 2011).

Esta forma de processar os temas pode justificar, numa certa medida, porque é que estes temas se mantiveram até aos dias de hoje como matéria prima para o solista improvisador. Sendo este um compositor do momento, a única coisa de que necessitará é de um ponto de partida que contenha as características adequadas para que possa desenvolver a sua música e para isso basta editar os elementos dos temas que escolher utilizar.

A edição da harmonia dos temas populares é habitual, mas poucas vezes tinha sido tão relevante como no caso de John Coltrane. A utilização das *Coltrane Changes* em temas como *But Not For Me* de George Gershwin foi um marco na história. Na figura 3 podemos ver a harmonia tradicional da parte A do tema e na figura 4 as alterações efetuadas por John Coltrane na mesma secção.



**Figura 3:** Acordes originais dos primeiros 8 compassos de *But Not For Me* de George Gershwin



**Figura 4:** Acordes dos primeiros 8 compassos de *But Not For Me* de George Gershwin com rearmonização de John Coltrane

As *Coltrane Changes* consistem em modular em intervalos de 3ª maior, antecedendo cada centro tonal com o seu V7.

Assim de uma harmonia que consiste essencialmente em II7, V, I, VI7, nos primeiros 4 compassos, Coltrane construiu outra que consiste em I, V/Vib, I/Vib, V/III, I/III, V, I. Desta forma conseguiu tornar o tema, da autoria de George Gershwin e composto em 1930, num veículo para as suas explorações harmónicas. Coltrane utilizou o mesmo tipo de sonoridade em temas como *Body And Soul* de Johnny Green, *Satellite*, este construído a partir dos acordes de *How High the Moon* de Morgan Lewis, ou *Fifth House*, construído a partir de *What Is This Thing Called Love?* de Cole Porter.

Naturalmente que muitas das inovações que iam ocorrendo desde o início do século influenciaram toda uma série de outros músicos dos mais variados instrumentos e contextos. No caso das vozes estes elementos chegavam sobretudo através dos solistas convidados por vozes como Bessie Smith,

Ella Fitzgerald, Bing Cosby, Frank Sinatra, Sarah Vaughan ou Billie Holliday. Se por um lado alguns foram influenciados por Louis Armstrong, como será o caso de Ella Fitzgerald que habitualmente recorria ao *scat* nos seus solos, outros davam espaço para a improvisação como era o caso de Billie Holliday (Alves, 2013). Há que realçar que apesar de não podemos afirmar que a Billie Holliday seria uma cantora de música improvisada mesmo tendo em consideração o debate sobre a distinção entre improvisação e interpretação, a sua música tinha habitualmente um enorme e especial espaço para a improvisação.

Depois do *Bebop* surgiram novos estilos, como o *Cool*, e o *Hard Bop*, que não trouxeram grandes alterações nem ao nível do repertório, nem da forma como este era processado. Seguramente que a história do Jazz, que não é o tema deste trabalho, não ficaria completa sem se ter em consideração a inclusão de ritmos da América Latina na tradição do jazz, mas a importância desses movimentos artísticos não se fez notar de forma muito relevante na forma como o repertório era processado, ou simplesmente utilizado. Um dos marcos da introdução da música da América Latina foi o sucesso do disco já aqui mencionado, gravado por Stan Getz com João Gilberto e chamado *Getz/Gilberto*, em 1963 (Havers, 2020). No entanto será incorreto confundir esta música com a música improvisada, uma vez que esse não é de todo o foco desta música. Aqui o solista improvisador terá a mesma proeminência na música que o guitarrista de rock quando faz o seu tradicional solo. No entanto esta música trouxe novo repertório de temas populares para o meio do jazz e apesar de ser processado da mesma forma que o repertório *Tin Pan Alley* veio aumentar o leque de escolhas que os músicos tinham à sua disposição. Posto isto é importante ter em atenção que estes ritmos tiveram uma enorme e importante influência na música improvisada a partir desta época.

Apesar de ser especialmente importante analisar de que forma os músicos processaram o repertório popular ao longo do tempo, também será importante analisar o caso específico de Bill Evans.

Não é invulgar que os músicos preparem os temas de alguma forma, com partes escritas ou pré-determinadas, por mais pequenas que sejam. Introduções, finais, ou até alguma edição de acordes. O que é muito menos habitual é que um grupo conte apenas com a capacidade de improvisação dos seus elementos e com o conhecimento do repertório. Este era o caso do trio de Bill Evans. Numa entrevista em 1970 em Helsínquia o músico assume que o trio nunca ensaiou e que tudo o que tocavam foi sendo processado durante a performance (Bill Evans Archive, 2016). Não obstante, o pianista, que também compôs algum repertório relevante construiu a sua notoriedade a tocar temas populares, muitos da primeira metade do século XX, dessa forma tendo-se tornado o segundo pianista mais influente da história do Jazz e o favorito entre muitos dos consumidores desta música segundo uma pesquisa feita por Gene Lees em 1984 (Gioia, 2011).

A sua abordagem pode servir como exemplo de como é que o conhecimento da linguagem e um

reportório comum permitem com que músicos que nunca se encontraram ou ensaiaram antes, possam tocar juntos, sem que isso represente um problema.

Como já referi neste texto, o Jazz e a música popular tiveram uma enorme influência uma na outra. Numa fase em que os músicos populares se viravam para o jazz em busca de inspiração (AAJ Staff, 2009), também alguns músicos de jazz olharam para a música popular em busca de novas ideias e sons.

Miles Davis começou a tomar atenção à nova música popular durante os anos 60 do Século XX e um dos músicos que mais admirava era Jimi Hendrix (Tingen, 2020).

Esta inspiração haveria de ter um papel decisivo na forma como o jazz haveria de dar os seus próximos passos. É certo que alguns músicos como Wes Montgomery ou Count Basie já estavam a fazer experiências com música dos Beatles (Waring, 2020) assim como outros músicos com reportório da música popular mais recente, mas faziam-no com abordagens que não representavam uma inovação em relação ao que era produzido a partir do reportório do *Tin Pan Alley*.

Miles Davis inspirou-se no entanto noutros recursos da música popular e Jimi Hendrix foi uma das fontes. Um dos resultados dessa inspiração foi o disco *A Tribute to Jack Johnson* (Tingen, 2020)

Neste período, o músico que já procurava incluir novos elementos não tradicionais na sua música, começa a usar assim novos instrumentos como percussão ou instrumentos elétricos, subdivisão à colcheia, formas abertas, ostinatos e harmonias com acordes tríade (Kukkonen, 2009).

Não foi só na música que estas influências se fizeram sentir. Até o seu guarda roupa foi sendo atualizado segundo a moda da época (Idem), sendo este facto importante por fazer parte de um conjunto de elementos que combinados aproximaram a música improvisada do público mais jovem, que estava progressivamente a deixar de consumir esta música e cada vez mais as novas estrelas do Rock e da música popular em geral (Gioia, 2011)

Esta fase de Miles Davis viria a influenciar músicos como Freddie Hubbard, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Chick Corea ou Joe Zawinul, que são alguns dos músicos dominantes dos anos 70 do século XX.

Os anos 80 e 90 viriam a ser de revivalismo com músicos a voltar às origens do jazz. Isto significava o regresso a instrumentos acústicos e uma recuperação das fórmulas usadas pelos músicos pré Jazz-Rock. Voltou a utilizar-se o reportório do *Tin Pan Alley* com nomes como Wynton Marsalis ou Terence Blanchard a serem os mais mediáticos (Idem). Nos anos 90 músicos como Brad Mehldau começam a utilizar canções populares de músicos e grupos como Beatles ou Radiohead, misturados entre temas populares pré segunda guerra mundial, mas com uma abordagem semelhante à utilizada muito tempo antes por músicos como Bill Evans ou Stan Getz.

Grupos como *The Bad Plus* continuaram a explorar novo reportório da música popular já no século

XXI, gravando temas de ABBA, David Bowie, ou Pink Floyd, sendo que o repertório Tin Pan Alley permanece o mais utilizado, não apenas nos Estados Unidos Da América, como em todo o mundo.

Ted Gioia (2012) aponta como possíveis razões o facto de que, para se trabalhar como músico improvisador, sobretudo no Jazz, os músicos tem de saber de memória centenas de temas. O conhecimento desse repertório é condição para se poder trabalhar com os mais diversos músicos, nas mais diversas situações (Idem). Isso é ainda mais importante quando em inúmeras situações o músico não sabe o que vai tocar pouco antes de entrar em palco, ou por vezes até estar já em palco. Ora, sendo este o repertório mais utilizado, é também aquele que mais vezes é estudado e conseqüentemente utilizado. O autor acrescenta que estes temas foram em determinado momento reunidos no livro *The Real Book*, livro produzido por alunos da Berklee College of Music durante os anos 70 do século XX (Idem), facto que pode ter contribuído para que fosse difícil que novos temas, mais recentes, se tornassem habituais entre as opções dos músicos improvisadores.

O livro *The Real Book* (The Oficial Real Book, 2019) merece aliás atenção quando se discute a utilização da música popular pelos músicos improvisadores. Como já foi referido este livro pode ter limitado por um lado a utilização de temas populares mais recentes mas permitiu por outro a divulgação de partituras que permitem, por seu lado, que em qualquer parte do globo encontremos músicos equipados com um repertório comum que lhes permite tocar juntos, por vezes sem proferir uma palavra. Este facto comprova a importância da publicação de partituras que possam ser utilizadas por estes músicos, partituras essas que, para servirem este fim, não poderão conter muito mais do que as melodias e as harmonias dos temas.

Existem muitas inovações na música improvisada desde os anos 80 e 90, mas essas inovações não se parecem refletir na abordagem da música popular como veículo para a improvisação. Em muitos casos os mesmos temas do universo *Tin Pan Alley* continuam a ser utilizados, mas processados segundo os recursos estilísticos de cada músico. Como exemplo sugiro que ouçamos o trabalho do saxofonista Joshua Redman sobre o *Summertime* de George Gershwin, gravado no disco *Timeless Tales* (1998), onde o grupo toca um arranjo que, apesar de fiel à ideia original do tema, rompe radicalmente com o jazz mainstream. O aspeto mais expressivo será a substituição do compasso quaternário por um 7/4. A isso juntam-se elementos que podem ter sido ou não pré-determinados, como a forma como os restantes músicos tocam durante a exposição do tema e durante as improvisações.

Na atualidade a tecnologia tem tido um papel proeminente na música improvisada e apesar não ter até agora trazido grandes alterações na forma como os músicos processam o repertório vem de certo modo reaproximar o público mais jovem com esta forma de expressão artística, da mesma forma que o jazz rock o fez durante os anos 70 do século XX. Exemplo disso pode ser a música do

pianista Robert Glasper, que tem tocado em diversos estilos com os mais variados músicos, mas que tem incluído nos seus discos muitos dos elementos da nova música popular em projetos como *The Robert Glasper Experiment*. (Glasper, 2013)

O tempo dirá se vão existir no futuro novas formas de processar a música popular. No entanto será importante refletir sobre se isso é importante. A verdade é que desde o início do século XX e apenas considerando o repertório *Tin Pan Alley*, muita música foi produzida, música essa que nunca deixou de ser criativa e inovadora. Se aceitarmos que a música é muito mais do que um conjunto de notas e ritmos será fácil também aceitar que o tema usado para despoletar uma improvisação tem um peso reduzido quando comparado com as contribuições dos músicos que a tocam. Como dizia Louis Armstrong, não existem maus temas (Pick, 1995)



#### IV. Breve biografia musical de Sérgio Godinho

Sérgio Godinho nasceu em 1945 no Porto no seio de uma família de classe média, onde foi desde cedo exposto às mais diversas formas de manifestações artísticas. A mãe tinha o curso superior de piano e tocava frequentemente música dos mais diversos compositores europeus, clássicos e outros, e o tio, que também tinha estudado piano, tocava diversos estilos musicais entre os quais música de tradição afro-americana (Galopim, 2006, 21). O Pai era um ávido consumidor de música em geral e cantava ocasionalmente, por vezes em duo com a mãe. (Idem, 23)

A discoteca de sua casa, para além dos discos com histórias infantis, continha discos de diversos géneros musicais como música clássica, música popular, música brasileira, canção francesa, pop americano, jazz, musicais e alguma música portuguesa (Idem, 22). Será relevante mencionar que o próprio Sérgio Godinho conta que, enquanto jovem, por vezes brincava fingindo reger a 5ª sinfonia de Beethoven (Idem, 24).

O autor conta que o seu primeiro disco foi gravado aos 10 anos, com uma peça que aprendeu nas suas aulas de piano. Foi gravado no estúdio da *Ideal Rádio* e destinava-se a ser uma prenda de aniversário para a mãe (Idem, 24)

Na suas influências literárias pesaram os discos de poesia recitados por João Villaret, que faziam parte da discoteca dos seus pais. Para além dos discos, havia em casa uma boa biblioteca com literatura diversa. A sua avó tornou-se alfarrabista depois de abandonar a carreira no teatro e com ela terá começado a cultivar o prazer de ouvir poesia e a contactar com livros tendo aos 13 anos lido *O Crime do padre Amaro* de Eça de Queiroz (Idem, 29)

Durante a sua infância e adolescência Sérgio Godinho dá destaque ao contacto com música como a de Elvis Presley, Buddy Holly, Kurt Weill, Beatles, Everly Brothers, Domenico Modugno, Adriano Calentano, Rolling Stones, Kinks, e numa fase posterior a música brasileira com nomes como João Gilberto e Tom Jobim (Idem, 26).

Nas palavras do próprio, não gostava muito da música portuguesa, mas revela já então admiração por António Mafra, o compositor do tema *O carteiro* que Sérgio Godinho viria a gravar em 1986 (Idem, 27).

Mais tarde, numa altura em que já comprava os seus próprios discos, adquiria discos do José Afonso por “baixo da mesa” (Idem, 27) devido a restrições impostas pela censura política da época. A sua família já tinha tradição de ativismo político, sendo o seu pai um fervoroso anti-Salazarista e um dos seus bisavôs o célebre *Actor Verdial* que Sérgio Godinho aponta como, juntamente com José Afonso, importante no processo de construção de uma identidade social e política (Idem, 28).

Tendo desistido do piano pouco tempo depois de ter gravado o presente para a sua mãe, comprou a

sua primeira guitarra aos 16 anos com o vencimento resultante do trabalho que fez no escritório do pai (Galopim, 2006, 32) e no final da adolescência participou em alguns grupos onde tocava guitarra, cantava e até chegou a tocar bateria, entre os quais estavam os *Pickles*, grupo que o próprio refere como tendo sido importante para o seu crescimento musical (Idem, 28).

É nesta altura que começa a comprar os seus próprios discos, entre os quais estavam discos de Jacques Brel, Georges Brassens (Idem, 28), Shadows, Cliff Richard e Beatles (Idem, 29).

Entrou no primeiro ano da universidade aos 17 anos, numa licenciatura em Economia, onde que reprovou no 1º ano. Ao chegar ao 3º ano, já com muitas cadeiras atrasadas, decide sair do país. Apesar do seu forte interesse por cinema, acabou por ir estudar psicologia para a Suíça, onde foi aluno de Jean Piaget (Idem, 30). Nesta altura começa a passar mais tempo a tocar com os amigos e compõe alguns dos seus primeiros temas, alguns dos quais virão a ser gravados, mas nesta altura com letras ainda em francês.

Em determinado momento decide abandonar o curso de psicologia, consciente de que por um lado não era a sua vocação e por outro de que isso o faria perder direito aos adiamentos na incorporação militar transformando-se num refratário (Idem, 31).

Parte assim à boleia sem destino certo em 1967 ganhando dinheiro a tocar na rua (Idem, 32). De seguida trabalhou na cozinha de um barco originário do porto de Amesterdão, que viajou por portos como Trindade, Curaçau e Jamaica. Segundo o próprio relata, essa viagem foi marcante e alargou os seus horizontes (Idem, 33)

Ainda em 1967 decide conhecer melhor Paris, onde conheceu o Luís Cília e José Mário Branco (Idem, 34) com quem começou a tocar e colaborar tocando em fábricas ocupadas, também ao lado de Colette Magny e de Jean Sommer (Idem, 42) e onde vive o Maio de 68. Depois de alguns trabalhos precários começa a trabalhar como ator em *Hair*, um musical, onde permaneceu durante dois anos. Aqui conheceu alguns dos músicos que viriam a participar no seu primeiro disco, que foi nascendo durante este período (Idem, 44). Segundo o próprio relata esta foi mais uma experiência fundamental para a sua formação (Idem, 36).

Começa então a escrever as suas letras em Português, o que segundo o próprio não fazia antes para não cair em lugares comuns das suas maiores influências como o Zeca Afonso ou alguns outros poetas portugueses (Idem, 39). Nesta altura, mais confiante a escrever na sua língua materna, vai também traduzindo algumas canções originalmente escritas em francês para o português, como é o caso de *Paula e A linda Joana* (Idem, 40)

Da relação de amizade com o José Mário Branco tinham já começado a surgir parcerias e em 1971 participou no álbum de estreia a solo de José Mário Branco intitulado *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, como músico e como autor de quatro das letras, uma delas escrita com 18

anos e ainda em Portugal (Galopim, 2006, 40).

Em 1971 assina contrato com a editora Sasseti para a gravação do seu primeiro E.P. intitulado *Romance de Um Dia na Estrada* (Idem, 43), apresentado no cinema Roma juntamente com um álbum de José Mário Branco (Rtp, 2020) e grava o seu primeiro L.P. *Os Sobreviventes* nos então recém inaugurados Strawberry Studios, onde já tinham gravado José Mário Branco e Zeca Afonso e onde viriam a gravar grandes nomes do Pop e do Rock Europeus (Ernould, 2017). Esse disco contou com a participação de alguns músicos que conheceu no Musical *Hair* (Galopim, 2006, 44) e teve colaboração de José Mário Branco na direção musical.

Ainda em 1971 viajou pela Holanda, Canadá e pelo Brasil onde trabalhou com a companhia *Living Theatre*, grupo de teatro que praticava algum ativismo político e cujo elenco, Sérgio Godinho inclusive, foi preso pelo regime militar brasileiro (Idem, 47).

O disco *Os sobreviventes* seria editado em 1972 e recebeu imediatamente o prémio de melhor letra nos prémios da casa da imprensa. Logo a seguir o disco seria retirado das lojas pela censura passando a ser vendido “por baixo dos panos”. Pouco tempo depois foi legalizado e de novo retirado algum tempo depois (Idem, 47).

Será importante lembrar que nesta altura Sérgio Godinho não tinha passaporte português uma vez que este tinha expirado e sendo refratário não lhe poderia ser atribuído um novo. Isto resultaria na impossibilidade de se apresentar em concertos em Portugal.

As canções do seu segundo disco foram iniciadas entre Paris, Holanda e a estadia com o Living Theatre no Brasil (Idem, 49).

Este disco, com o nome *Pré Histórias*, teve a participação e a direção musical de Jorge Constante Pereira, parceiro musical de Sérgio Godinho em diversas ocasiões. No entanto, e porque havia um desentendimento entre a editora e o músico, este acabou por ser referido no disco com o nome Jean Moillensullaz (Idem, 50).

O disco inclui um dos temas mais populares do compositor, o *A noite passada* e foi também gravado no Strawberry Studios, numa altura em que Sérgio Godinho morava na Holanda.

Este disco mostra sinais de interesse pela música popular portuguesa (Idem, 50) e tal como o disco anterior, também este foi distinguido pela casa da imprensa como *disco do ano* em 1973 e também retirado do mercado pela censura pouco depois da sua edição (Idem, 51).

Viveu no Canadá de 1972 a 1974 isolado da realidade Portuguesa. Aqui trabalhou com uma companhia de teatro chamada Genesis Company Theatre. Este período significou naturalmente também um menor contacto profissional com Portugal (Idem, 53) e uma menor produtividade (Idem, 55).

Foi aqui que no dia 26 de abril de 1974 soube que algo se teria passado em Portugal e como tinha já

voo comprado para a Europa dirigiu-se a Paris no dia 1 de maio, onde soube que os seus amigos portugueses já tinham seguido para Portugal. Depois de se assegurar que a sua condição de refratário não seria obstáculo, segue viagem para Portugal (Galopim, 2006, 54).

Assim que chega a Portugal junta-se a outros músicos como José Mário Branco, Adriano Correia de Oliveira, José Afonso, José Mário Branco, Francisco Fanhais, Manuel Freire, José Jorge Letria, Luís Cília e Carlos Paredes para participar nas sessões de Canto Livre que iam acontecendo em diversos locais (Idem, 54).

Nesta altura começa a produzir novos temas, o que conduz a um terceiro disco, intitulado *À queima roupa*. Este disco teve a particularidade de ser gravado em vários continentes. Estava já a ser preparado no Canadá, antes do 25 de abril e terá sido finalizado entre o Canadá e Portugal com músicos de ambos os países (Idem, 57). Com ligações aos dois lugares acabou por voltar definitivamente para Portugal com o convite para participar como ator na peça *Liberdade Liberdade* produzida por Raul Solnado no Teatro Villaret. De realçar que esta peça tinha música de José Mário Branco e a participação musical de Júlio Pereira e Carlos Cavalheiro (Rocha, 2019).

Segundo o próprio, diz-se deste disco que ao lado de *De pequenino se torce o destino* este é um dos discos com maior teor político, o que acha natural, uma vez que era esse o ambiente que então se vivia em Portugal. (Galopim, 2006, 57)

Com a edição de *À queima roupa*, a sua presença em Portugal e com o ambiente político da época tornou-se mais fácil manter uma maior regularidade de apresentações ao vivo, muitas incluídas nas sessões de *Canto Livre* que ocorriam um pouco por todo o país (Idem, 59).

Em 1975 foi convidado a compor para o Festival da Canção, o que aceitou na condição de não cantar, para o qual compôs *A boca do lobo*. Para a cantar escolheu Carlos Cavalheiro com quem tinha trabalhado em *Liberdade Liberdade*. A canção ficou em 2º lugar, a dois pontos do vencedor. (Idem, 62).

Entre 1974 e 1975 tocava sobretudo em eventos precários, convidado por comissões de trabalhadores, sociedades recreativas ou associações de moradores, quase sempre em eventos relacionados com o 25 de abril ou com algum tipo de relação com a política de esquerda.

Nesta altura ainda não havia condições para ter o seu próprio grupo e os eventos eram partilhados entre vários músicos, acabando por se ajudarem uns aos outros tocando os instrumentos que faltavam no grupo (Idem, 63).

Depois de algum tempo a tocar com estas condições, surge a *Era Nova*, uma cooperativa de que também faziam parte José Afonso, Sérgio Godinho, Vitorino, Fausto e Francisco Fanhais (Costa, J. 2015), com a qual se começam a promover as condições necessárias para uma profissionalização desta atividade e resolver muitos dos problemas a ela associados como a falta de condições,

remuneração dos músicos e a produção dos eventos de uma forma em geral mais profissional. Ainda assim continuavam a contar com a colaboração voluntária de entidades e pessoas afetas ao ambiente político da época.

Depois do *25 de Novembro* houve alterações na popularidade de Sérgio Godinho. Com o crescente poder de pessoas mais ligadas à direita política, alguns músicos conotados com a esquerda perderam presença nos média e nas rádios em particular.

Em 1975 participou com José Mário Branco e Fausto na banda sonora do filme de Luís Galvão Telles, *A Confederação*. Esta terá sido a sua primeira encomenda. No ano seguinte escreveria música para o filme de José Fonseca e Costa intitulado *Os Demónios de Alcácer Quibir*, em que também participou como ator. O tema viria a fazer parte do *De pequenino se torce o destino*.

Em 1976 edita o *De pequenino se torce o destino* com Fausto na co-autoria dos arranjos, com quem já trocava então algumas experiências musicais, o que o aproxima mais da música popular portuguesa. Neste disco grava *Namoro*, uma canção de Fausto. Não era habitual gravar temas de outros compositores e esta foi uma das raras ocasiões em que aconteceu como o próprio indica (Galopim, 2006, 68).

Em 1977 e devido a desentendimentos artísticos com a *Sassetti*, editora que tinha editado os seus primeiros 4 discos, muda de editora e assina com a *Arnaldo Trindade* (Idem, 73), editora que já tinha recusado o seu primeiro disco mas que agora se mostrava interessada no autor. Sérgio Godinho não tinha na altura uma situação financeira sólida. Não existia ainda na altura a prática de concertos remunerados e pelo contrato que assinou recebia mensalmente uma avença no valor de 20.000 escudos, o mesmo que ganhava o Zeca Afonso. Sérgio Godinho mostra algum descontentamento com este contrato (Idem, 74).

Através desta editora lança em 1978 *Pano-cru*, que inclui *Balada da Rita*, um tema escrito para o *Kilas, o mau da fita*, filme em que foi autor de música e do guião. O álbum com a banda sonora do filme seria editado em 1981 (Idem, 74).

Também neste disco está o tema *O Primeiro Dia*, tema que se tornou um dos mais populares da sua obra, que recebeu no ano 2000 dos leitores do jornal Diário de Notícias o terceiro lugar numa lista com o nome *Canções Portuguesas do Século* atrás de *Povo que lavas no rio* que ficou em 1º lugar e de *Grândola Vila Morena* em 2º (Idem, 76).

Este disco foi sucedido de uma digressão com 24 espetáculos, produzida pela então recentemente criada *Eva Nova*, com especial mérito de Camilo Mortágua. Aqui já existia um grupo fixo e uma produção com diversos profissionais, o que não era habitual pouco tempo antes. Também ainda pouco habitual era a realização de concertos com apenas um artista (Idem, 78).

Terminada a digressão gravou-se, já em 1979, o disco *Campolide* (Idem, 79). Este disco contou

com colaborações de músicos como José Afonso, Vitorino, Fausto, Tomás Pimentel, Carlos Zíngaro, entre outros e viria a ser premiado com o *Prémio da crítica Música & Som* para melhor álbum de música portuguesa desse ano (Diário Digital Castelo Branco - Notícias num Clique. 2011).

Em 1980 foi convidado para fazer a primeira parte de dois concertos do Chuck Berry no Pavilhão do Belenenses, o que aceitou com reticências. Isto aconteceu apenas duas vezes, sendo a segunda com um concerto do Bob Dylan. Esses convites assumem uma grande importância uma vez que os músicos foram uma grande inspiração e uma referência para Sérgio Godinho. No entanto num dos concertos Sérgio Godinho foi confrontado com o facto de ter uma banda com demasiados elementos segundo o *Tour Manager* do Bob Dylan (Galopim, 2006, 85) e para não retirar nenhum elemento do seu grupo acabou por não tocar num gesto de grande integridade profissional, artística e pessoal para com os seus músicos.

Ainda em 1980 Sérgio Godinho fez uma digressão com os músicos da banda *Trovante*, banda essa que incluía alguns músicos que tinham antes tocado no grupo do compositor. Acontecia que em muitos espetáculos Sérgio Godinho tocava numa primeira parte e depois participava como convidado no espetáculo dos *Trovante* (Idem, 85).

*Canto da boca* começa a surgir em 1980 num ambiente musical bastante distinto do que existia antes, com vários grupos de rock a serem cada vez mais populares junto do público, como Rui Veloso ou os UHF (Idem, 88).

Foi por esta altura que Sérgio Godinho conheceu João Paulo Silva que viria a tocar piano no seu grupo e a fazer alguns dos arranjos.

Lançado em 1981, o disco aconteceu 10 anos depois da edição do primeiro disco e perante o advento do rock português Sérgio Godinho passou a ser considerado uma referência para a geração seguinte (Idem, 91).

Este disco acabou por atingir a marca de disco de prata que então se media por vendas superiores a 15 mil discos (Idem, 90) e recebeu ainda o prémio de *Melhor disco português do ano*, atribuído pela Casa da Imprensa e o *Se7e de Ouro* para o *Melhor cantor português do ano* (Coimbraexplore. 2020).

Depois de *Canto da Boca* surge a ideia de apostar em parcerias com músicos brasileiros como forma de entrar no mercado brasileiro, mercado este especialmente difícil para os músicos portugueses. (Galopim, 2006, 93).

Neste novo disco intitulado *Coincidências* participaram músicos como Milton Nascimento, João Bosco, Ivan Lins, Novelli e Chico Buarque. Por força das circunstâncias algumas parcerias que estavam previstas não foram possíveis, essas com Paulinho da Viola e Caetano Veloso para citar

apenas dois exemplos (Idem, 94).

Na direção musical estiveram João Paulo Silva e Luís Caldeira, que deixaram um cunho muito especial na sonoridade do disco, especialmente em alguns temas, devido à sua proximidade estética com o que se fazia nas músicas do mundo da época, especialmente a brasileira.

Editado em 1983 o disco teve vendas aquém do esperado, mesmo tendo sido também editado no Brasil. De lembrar que nesta altura Sérgio Godinho estava impedido de se deslocar ao Brasil, devido a um processo relacionado com a sua prisão em 1971. Neste processo viria mais tarde a ser totalmente absolvido por unanimidade pelo supremo tribunal de justiça do Brasil (Galopim, 2006, 99).

A 23 e 24 de junho de 1983 Sérgio Godinho tem o mérito de esgotar por duas noites consecutivas o Coliseu dos Recreios, feito inédito com um músico português (Idem, 100).

*Salão de festas* foi o disco que se seguiu, em 1984 e em 1986, surge a primeira compilação com temas de diferentes fases da sua carreira intitulada *Era Uma Vez Um Rapaz* (Idem, 104).

Na preparação do disco *Na Vida Real*, que viria a ser editado também em 1986, junta-se à equipa o António Emiliano, músico fluente na utilização de sintetizadores (Idem, 106) e que viria a tomar conta da direção musical do disco. Isto representa uma mudança na sonoridade da sua música, mas não foi suficiente para estimular as vendas do mesmo. Este disco conta ainda com a participação de Rui Veloso na guitarra elétrica.

Em 1988 edita *Os amigos de Gaspar*, que coloca em disco as suas letras em parceria com a música de Jorge Constante Pereira, para o programa da RTP com o mesmo nome, cujo público alvo eram crianças. Com a mesma equipa foram também produzidas antes *A árvore dos patafurdios* e depois o *O tempo dos Afonsinhos* (Imdb. n.d.)

Será importante referir que esta não foi a única experiência de Sérgio Godinho a compor e escrever para crianças, tendo trabalhado também em peças de teatro com o mesmo público alvo (Galopim, N. 2006, 111).

Este viria a ser o último disco gravado para a editora com quem tinha assinado há já 8 anos e assina agora com a EMI-Valentim de Carvalho (Idem, 113). O seu último disco de originais era já de 1986 e isto significava muito tempo sem compor e gravar o que nesta atividade pode representar um problema (Idem, 117).

O primeiro disco para esta editora foi o *Aos Amores*, que contou com os arranjos de João Lucas e de Eduardo Abreu e que um ano depois do seu lançamento ganha o prémio José Afonso atribuído pela Câmara Municipal da Amadora (Idem, 124).

Por esta altura tinha ficado sem grande parte do seu grupo e começa a preparar um espetáculo diferente que viria a ser realizado no Instituto Franco-Português e que contou com a direção

musical de Manuel Faria que fazia à data parte dos *Trovante*. Diferente porque consistia na ideia de ter muito menos músicos em palco. Intitulou-se *Escritor de canções*, tal como o disco que daí resultaria, lançado em novembro de 1990. Foram um total de 20 espetáculos com encenação de Ricardo Pais, com Manuel Faria nas teclas e Nani Teixeira no baixo. No reportório foram incluídos alguns temas inéditos ao lado de outros mais conhecidos para além de um tema do Charles Trenet (Galopim, 2006, 125).

Voltou a estúdio em 1993, com o disco *Tinta permanente*, disco esse que contou com João Paulo Silva nos arranjos. Este disco foi também agraciado com o *Prémio José Afonso* em 1994, como tinha acontecido com o *Aos amores* (Idem, 133).

Algumas das canções do disco fizeram parte do espetáculo *A face visível*, que ocorreu no teatro Rivoli no Porto e no Teatro São Luiz em Lisboa. Estes espetáculos foram gravados para uma eventual edição em disco.

Tanto o *Tinta permanente* como o *A face visível* foram um sucesso junto da crítica e do público.

Do espetáculo no Teatro São Luiz em 1993 e o Coliseu de Lisboa em 1994, surgiu, em Novembro de 1995, o disco *Noites passadas*. Este disco teve a participação de músicos como Ricardo Rocha, Filipa Pais, Jorge Palma e ainda a banda Sitiados (Idem, 135).

Também em 1995 foi distinguido com o prémio carreira pelo Jornal Blitz (Idem, 137).

*Domingo no Mundo* foi lançado em 1997 e contou com músicos das mais diversas áreas musicais nos arranjos e nos instrumentos, com nomes como Tito Paris, Manuel Faria, Kalu, José Mário Branco e Tomás Pimentel. O disco foi apresentado com enorme êxito no Teatro Rivoli do Porto e no Coliseu de Lisboa, nos espetáculos intitulados *Godinho no mundo*. Foi também muito aplaudido pela crítica e recebeu o prémio de *Disco do ano* pelo Diário de Notícias (Idem, 148).

Em 1998, foi lançado o *Rivolitz*, gravado ao vivo no Teatro Rivoli e no Ritz Clube (Idem, 151).

Em 2000, Sérgio Godinho lança o *Lupa* (Idem, 161), disco com dez canções originais e arranjos de Hélder Gonçalves, músico ligado à banda *Clã*, e Nuno Rafael que já tinha integrado os *Peste & Sida* e depois os *Despe & Siga*, músicos com quem já tinha trabalhado em discos anteriores. Este disco integra o tema *Bom Prazer*, que tinha já sido gravado por Filipa Pais no disco *L'Amar*, e *É nosso o São João* que tinha resultado de uma encomenda da Culturporto (Idem, 166).

O disco foi apresentado ao vivo no final desse ano em três espetáculos no Centro Cultural de Belém e um no Coliseu do Porto.

Em 2001 Sérgio Godinho faz 30 anos de carreira e é o ano em que lança dois discos. *O Biografias do amor*, disco que reúne canções relacionadas com a temática do amor, e *Afinidades*, uma gravação de três espetáculos em conjunto com os *Clã* que teve lugar no teatro Rivoli no Porto.

Em 2003, lança o disco *O Irmão do meio*, disco para o qual convida músicos como Camané,



Pacman, Jorge Palma, Teresa Salgueiro, Vitorino, Tito Paris, José Pedro, Kalu, Tim, João Cabeleira, Caetano Veloso, Gabriel o Pensador e Zeca Baleiro. Este foi editado em abril e entrou de imediato para o primeiro lugar da tabela de vendas de álbuns, ficando nos 10 mais vendidos durante alguns meses. Foi assim um dos discos com maior sucesso da sua carreira, tendo mais tarde atingido a marca de disco de platina, então atribuída por vendas acima dos 40 mil exemplares (Galopim, 2006, 185).

Os concertos resultantes deste disco, cuja banda recebeu o título de *Os acessórios*, resultaram no DVD *De volta ao coliseu* editado em 2004, o mesmo ano em que foi lançado uma coletânea intitulada *O melhor de Sérgio Godinho - 71-86*.

Ainda em 2004 estreia no teatro São Luiz uma peça intitulada *Portugal, uma comédia musical*, de Nuno Artur Silva e Nuno Costa Santos, com 8 canções inéditas de Sérgio Godinho (Idem, 188).

O próximo disco, lançado em 2006, viria a ser *Ligação Direta*, o primeiro disco de originais desde o ano 2000. Neste disco apenas dois temas não são composições suas, sendo o *O big-one da verdade* de Hélder Gonçalves e *O Ás da Negação* de Nuno Rafael. Nuno Rafael fez também a produção e direção musical. O disco conta com convidados como Manuela Azevedo, Hélder Gonçalves, Joana Manuel, Tomás Pimentel, Nuno Cunha, Jorge Ribeiro e Jorge Teixeira (Discogs. n.d.).

Este disco resultou em 5 concertos no Teatro Maria Matos em 2007. Estes espetáculos resultaram no disco ao vivo intitulado *Nove e Meia no Maria Matos* (Rtp. n.d.).

A sua biografia está bem registada no livro *Retrovisor*, de Nuno Galopim que já aqui referi. Este livro foi lançado em 2006. No entanto a partir de 2005, data dos últimos dados fornecidos pelo livro, é difícil apurar factos concretos e credíveis sobre o seu percurso musical. Muita da informação disponível encontra-se em sites como a Wikipédia ou Discogs, para além de algumas biografias online que não garantem total credibilidade. Assim, concluo este texto sem abordar os últimos anos da sua carreira, para não correr o risco de me basear em informação incorreta.

## V. Características gerais da música de Sérgio Godinho

Ao tentar apurar quais as características que definem a música de Sérgio Godinho deparei-me com a falta de métodos de análise adequados para esta música. Naturalmente que grande parte das obras publicadas abordam a análise de música escrita, ou então de música improvisada. No que toca à música popular, esta não parece ser habitualmente alvo de análise musical nos moldes em que esta faz sentido neste trabalho. Assim decidi inspirar-me sobretudo na abordagem de Mark Levine, no livro *The Jazz Theory Book* (1995), uma vez que sendo um livro de teoria e análise, como assinalou Jim McNeely, nunca perde de vista a função prática do seu conteúdo (Sher Music Co. n.d.).

Na transcrição dos temas optei por usar como referência os livros habitualmente intitulados de *Fake Books*. (Gioia, T. 2012). Nestes são contemplados apenas aspetos que possam ser importantes para o músico improvisador. Estes são habitualmente a melodia, transcrita com maior ou menor grau de minúcia conforme a sua relevância, e a harmonia do tema. Aspetos como melodias em introduções, separadores, ou outras partes foram transcritas com um grau de minúcia que considerei adequado tendo em consideração a sua utilidade para o músico improvisador.

Estas transcrições, assim como é o caso dos *Fake Books* que se destinam a ser utilizados por músicos improvisadores, não dispensam o conhecimento auditivo da música, ou sua consulta (Gioia, T. 2012). Uma das razões que justifica esse facto é a de que caso contrário não seria possível escrever uma partitura suficientemente simples para o fim a que se destina.

Sérgio Godinho canta em inúmeras ocasiões partes iguais com pequenas diferenças rítmicas, ou até com articulações e notas diferentes. Tomei nesses casos a opção de transcrever, em alguns casos aquilo que considerei ser o suficiente para transmitir a ideia da música e noutros aquilo que foi cantado inicialmente em cada gravação.

Decidi assim, depois de uma audição atenta à música e respetiva transcrição, focar-me em certos elementos que tem especial relevância na música do cantautor. Estes foram os compassos utilizados, harmonia, forma, número de compassos por secção, ritmos, subdivisão rítmica, instrumentação, andamentos, interpretação e grau geral de sofisticação. Gostaria de realçar que não fiquei fechado nestes pontos, mantendo uma mente aberta em relação às especificidades que fui encontrando em cada tema.

Sendo impossível neste documento analisar toda a obra do autor, decidi selecionar alguns temas de diferentes épocas que me pareceram ser representantes das características gerais da sua música. Das dezenas de temas que transcrevi, selecionei 12 aos quais fiz uma análise mais cuidada. Estes 12 temas contêm elementos comuns na música do compositor e gozam de uma popularidade considerável junto do público. Outros temas serão citados no entanto.

## 2º andar direito

O primeiro tema que gostaria de abordar será assim o *2º andar direito*. Este é um tema simples no que toca a aspetos relacionados com o ritmo, com exceção para o número de compassos em cada secção e dentro destas a forma como os motivos melódicos estão distribuídos.

Assim, considerando o ritmo e a altura das notas, podemos observar que no início da parte A temos um grupo de 2 compassos com o primeiro motivo, seguido, no terceiro compasso, de um novo motivo que vai perdurar durante 4 compassos. Este é seguido de um outro que, apesar de semelhanças rítmicas, diverge na altura das notas e que dura 6 compassos, findo o qual temos um último grupo de compassos que sugere uma resposta e que dura 4 compassos concluindo a secção.

Na parte B podemos também observar um motivo que é desenvolvido ao longo de 6 compassos, seguido de um outro durante 4 compassos. Nesta secção temos assim 10 compassos. Devo observar que este número de compassos numa secção é habitual na música do compositor. Secções com este número de compassos surgem em diversos temas, como em *Balada da Rita*, *Com um brilhinho nos olhos* ou o *Cuidado com as imitações*.

No que concerne à harmonia temos uma situação invulgar, que consiste na resolução de um VI7 para o I. Isto acontece no compasso 20. Consciente que este é um aspeto subjetivo, assumo que o facto de esta progressão funcionar estará relacionada com a repetição da ideia melódica. Outro aspeto harmónico que observo, este no 10º compasso, é a passagem de um III7 diretamente para o II. Apesar de invulgar esta progressão tem um som muito discreto e se analisarmos as notas dos dois acordes constatamos que é fácil compreender a condução melódica. Assim, se tocarmos o acorde de A- com uma tríade de C, tríade esta composta pela 3ª, a 5ª e a 7ª do acorde de A-, obtemos, a partir da tríade de B, um movimento cromático ascendente, enquanto as fundamentais seguem um movimento descendente. A 7ª do acorde de B será a nota A e por isso será uma nota comum aos dois acordes.

A melodia é bastante sincopada ao longo de todo o tema, o que podemos considerar habitual em alguns temas do autor. Como exemplos gostaria de apontar *Etelvina*, *Feiticeira*, ou *A noite passada*.

# 2º andar, direito

Sérgio Godinho  
(Transcrito por  
Vasco Agostinho)

**A**

♩ = 100 % D/F# A- A- D

5 A- D G A-

9 G B7/F# B7 A- G/F F7 E7

13 A- G G7/F A-

16 **1.** G **1ª casa toca-se apenas no 1º e 2º chorus** **2.** G **3.** G

**B**

19 G B- F7 E7 G B- F7 E7

23 G B- F7 E7 A- A- D

27 A- A- D-

**C**

29 C D- C D- C D- A D.S. Fine (Ao 3º chorus)

Figura 5: Transcrição de 2º andar direito

## A noite passada

A melodia de *A noite passada* tem uma enorme presença de tercinas. Também isso é comum em diversos temas de Sérgio Godinho, como nos casos de *Paula*, *Emboscada*, ou *Dor d'alma*.

Harmonicamente, temos uma resolução do III7 para o I, que não sendo uma progressão inédita, é bastante invulgar. Esta progressão pode ser explicada pela proximidade existente entre o I e o VI, o relativo menor. No caso deste tema os acordes em questão são F#7 e D maior. Se substituíssemos o acorde de D maior por B-, o seu relativo menor, a progressão seria banal. Como D e B- partilham várias notas na sua estrutura não será surpreendente que a progressão não só funcione como seja discreta. Outra forma de pensar a progressão seria considerando que o acorde de F# seria uma substituição tritónica de C7, o VIIb7, o que seria uma situação bastante mais habitual no repertório *Tin Pan Aley*, onde frequentemente se utiliza o “II V I da porta dos fundos” (Schwartz, A. 2012), que consiste essencialmente nos acordes IV-, VIIb7, I. Podemos ouvir essa progressão em temas como *Weaver of Dreams*, ou *Just Friends*, que utilizam essa progressão, frequentemente depois de modular para o 4º grau. Assim, se substituirmos o acorde de F# por C maior, ficaríamos com uma progressão muito comum, ou seja: G, C, D, ou IV, VIIb, I.

Outro dos aspetos a observar neste tema é o número de compassos em cada secção. A parte A tem 8 compassos, o que é comum, mas a parte B tem 9 compassos, dos quais o último contém uma frase melódica que resolve para o acorde de C, que é por sua vez um separador com 6 compassos, o último dos quais de 7/8, ao contrário do resto do tema, que está em 4/4.

De resto, a harmonia do tema consiste sobretudo no movimento I, IV, II7, IV, III7 no A e I, IV, II, V na parte B, com exceção dos dois últimos compassos desta secção em que são utilizados o III7, IV, que são os acordes presentes em grande parte da parte C.

A forma consiste em INTRO, ABC, ABC, AB, CODA.

# A Noite Passada

Sérgio Godinho  
(Transcrito por  
Vasco Agostinho)

♩ = 60  
Guitarra acústica

D GΔ E G F# D GΔ E G F#

5 **A** Voz  
D 3 GΔ 3 E 3 G F# D 3 GΔ 3 E 3 G F#

9 D 3 GΔ 3 E 3 G F# D 3 GΔ 3 E 3 G F#

13 **B** D GΔ 3 E- A7 D 3 GΔ E- A7

17 D GΔ 3 E- A7 D G 3 F#

21 **C** G D GΔ E G F# G To Coda

24 F# G F# G F# G F#

28 G F# G F# G

Repete e faz  
Fade Out

Figura 6: Transcrição de *A noite passada*

## As Certezas Do Meu Mais Brilhante Amor

Outro tema que considere merecedor de um olhar atento é *As Certezas Do Meu Mais Brilhante Amor*.

Em compasso 4/4, tem nos compassos 18 e 35 um 2/4. A inclusão de compassos diferentes ao longo do tema é recorrente na obra de Sérgio Godinho, em temas como *Balada da Rita*, *Lisboa que amanhece*, ou *Descansa a Cabeça estalajadeira*.

No entanto neste tema gostaria de realçar a relação dos acordes com as notas tocadas pelo baixo. Podemos observar na partitura que as notas que o baixo toca não são sempre as fundamentais dos acordes. Estas notas, não só acrescentam grande coloração aos acordes, como resultam numa melodia interessante. Temos assim no início da parte A os acordes D- e B-b5. Estes dois acordes partilham as notas D, F e A e terão por isso sons próximos e é a progressão do acorde de D para o acorde de B que provoca movimento. Temos de seguida um C/Bb, que é essencialmente uma forma de escrever Bb<sup>#11</sup>, que conduz ao F/A no 3<sup>a</sup> compasso da secção. De seguida, no 4<sup>o</sup> compasso temos o D/F# que completa uma série de notas descendentes. Numa harmonia tradicional do *Tin Pan Alley*, estes acordes bem poderiam ser D- no lugar de D- e B-b5, G- e C7 no lugar de C/Bb, F no lugar de F/A e D7 no lugar de D/F#. Já expliquei o caso de D- e B-b5 e o caso de C/Bb é banal. Trata-se de C7 com o baixo na 7<sup>a</sup>. Os casos de F/A e D/F# serão os mais simples sendo apenas necessário retirar a nota do baixo para que seja evidente. É assim um excelente exemplo de arranjo de uma harmonia VI, II, V, I, VI, acrescentando cor e sem alterar significativamente as notas do ambiente harmónico.

Na melodia podemos observar a forte presença de tercinas e a utilização de arpejos com notas dos acordes. Como exemplo gostaria de sugerir a audição e a leitura dos compassos 12 ao 16.

A forma consiste em INTRO, AAA, B, AA, B, A.

# As Certezas Do Meu Mais Brilhante Amor

Sérgio Godinho  
(Transcrito por  
Vasco Agostinho)

$\text{♩} = 110$

## INTRO

D- D-/C D- D-/C C#sus C#7 F#-9 F#-/E

5 D- G7 CΔ A7/C#

9 [A] D- Bø C/Bb F/A D/F#

13 G- C7 D- D-/C G/B G7

16 1. C7 2. C7 3. C7

19 [B] D- D-/C D- D-/C C#sus C#7 F#-9 F#-/E

23 D- G7 CΔ A7/C#

27 [A] D- Bø C/Bb F/A D/F#

31 G- C7 D- D-/C G/B G7 1. C7 2. C7



36 **B** D- D-/C D- D-/C C#sus C#7 F#-9 F#-/E

40 D- G7 CΔ A7/C# 3

44 **A** D- Bø C/Bb F/A D/F# 3 3 3 3

48 G- C7 D- D-/C G/B G7 C7 Fine

Figura 7: Transcrição de *As certezas do meu mais brilhante amor*

## Balada da Rita

O *Balada da Rita* é um tema simples, exceto pela já citada utilização de compassos diferentes ao longo da forma, a começar na Intro. Nesta, o autor combina compassos de 3/4 com 5/4. Naturalmente que a soma dos dois resultaria em 8, que dividido por 2 daria 4. Poderia assim ser escrito em 4/4, não fosse o facto de o arranjo, através da altura e acentuação das notas, deixar muito claro que as frases acontecem com um grupo de 3 tempos seguido de outro de 5 tempos, situação que se repete, para depois de um 5º compasso em 3/4 estabilizar em 4/4, compasso que domina ao longo de todo o tema. Gostaria de realçar também a utilização, com grande naturalidade, do compasso de 2/4 no 3º e 7º compassos da parte B.

O número de compassos também merece a nossa atenção. A Intro tem 10 compassos, número que, como já indiquei, surge em diversos temas do autor e as partes A têm o número invulgar de 11 compassos.

A parte B tem numa primeira vez 8 compassos e, antes de voltar à parte A, 9 compassos.

Podemos observar a utilização de síncopas na melodia ao longo do tema, que tem a forma INTRO, AAA, BB, AAA, BB, CCC.

# Balada da Rita

Sérgio Godinho  
(Transcrito por  
Vasco Agostinho)

♩ = 120

Intro (guitarra Acústica)

The musical score is written for guitar and consists of an introduction and three sections labeled A, B, and C. The introduction is in 3/4 time and features a repeating melodic line with an F#- chord. Section A (measures 11-14) is in 3/4 time and includes chords F#-, B-, F#-, and E-. Section B (measures 22-26) is in 3/4 time and includes chords A, C#-, D, and A, with a 3x repeat sign. Section C (measures 36-39) is in 3/4 time and includes chords F#-, B-, F#-, E-, E, and A. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and a D.S. al Coda instruction. A note indicates that the final notes of section C are to be played just before the coda.

6 F#- F#- F#- F#- F#-

11 [A] F#- B- F#- E-

15 E A C#- G

19 D F#- 3x

22 [B] A 3 C#- D A A 3 3

27 C#- D A A A 3 D.S. al Coda 3

(Estas notas apenas antes de seguir para a coda)

32 C#- D A

36 [C] F#- B- F#- E- E A

42 C#- G D F#- Repete várias vezes e Fade Out

The musical notation shows a sequence of eighth-note runs on a single staff in treble clef. The first measure is under a C#- chord, the second under a G chord, the third under a D chord, and the fourth under an F#- chord. The final measure contains a whole note D4 with a repeat sign and a double bar line. The instruction 'Repete várias vezes e Fade Out' is written above the staff.

2

**Figura 8:** Transcrição de *Balada da Rita*

## Com um brilhaço nos olhos

*Com um brilhaço nos olhos* será um dos temas mais populares de Sérgio Godinho. Neste a melodia é bastante sincopada e baseada em colcheias. Mas é na harmonia que o tema é mais distinto. No início, tanto na Intro como no início do A, os acordes consistem de uma progressão I, V, VI, II, o que não é de todo invulgar. No entanto, de seguida, no compasso 17, modula uma 4ª perfeita acima, para o acorde de F maior e 2 compassos a seguir mais uma 4ª perfeita, para Bb. Esta última modulação não é óbvia uma vez que começa com um II. Os acordes que temos aqui, a partir do compasso 19, são C-, D-, Eb, Bb, Db, Bb/D. Temos assim, em relação a Bb, uma progressão II, III, IV, I, I/IIIb, I. Assim o único acorde que surge, que não faz parte do ambiente harmónico de Bb é o acorde de Db, acorde que se justifica com as notas da melodia.

A forma consiste em INTRO, AABC, AABC, ABC.

# Com um brilhinho nos olhos

Sérgio Godinho  
(Transcrito por  
Vasco Agostinho)

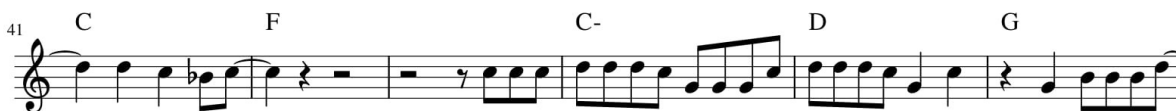
## INTRO

$\text{♩} = 200$   
C

G/B A- D- C G/B A- D-



Ao 3 chorus segue  
directo para 2ª casa



47 B- C D G C

52 **C** G C G C G C

58 G C G G7

Fine

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Com um brilhozinho nos olhos'. It consists of three staves of music. The first staff (measures 47-51) has chords B-, C, D, G, and C. The second staff (measures 52-57) starts with a boxed 'C' and has chords G, C, G, C, G, C. The third staff (measures 58-61) has chords G, C, G, and G7, ending with a double bar line and the word 'Fine'.

Figura 9: Transcrição de *Com um brilhozinho nos olhos*

## Cuidado com as imitações

Outro tema que gostaria de abordar é o *Cuidado com as imitações*.

Mais uma vez temos uma Intro com 10 compassos, onde podemos identificar uma parte com 6 compassos e outra com 4. As partes A também têm 10 compassos, a parte B tem 8 e a parte C 12 compassos.

Podemos observar nesta Intro uma melodia fortemente baseada nos arpejos dos acordes. É de realçar também a utilização muito expressiva de síncopas pela secção rítmica no 2º, 4º e 6º compassos desta parte do tema.

Outro dos aspetos que me despertou a atenção de imediato foi o acorde de A- com a nota F#, a 6ª maior do acorde, na melodia. Este acorde de A- segue depois para um acorde de D-, cuja terceira é um F natural, que seria por sua vez a 6ª menor do acorde de A-, sugerindo assim que o acorde de A- se basearia no modo eólio, modo do 6º grau, facto que a nota F# vem contrariar, sugerindo antes a presença de um acorde baseado no som do modo dórico.

Também na melodia podemos observar uma tessitura bastante extensa com o intervalo entre a nota mais grave e a mais aguda a percorrer quase duas oitavas e com frases que percorrem uma 9ª maior, como acontece no 1º e 2º compasso da parte A.

Outro aspeto que é recorrente na música de Sérgio Godinho é a utilização de suspensões. Para além de ocorrerem neste tema no compasso 28, antes de seguir para a parte C, podemos também encontrá-las em temas como *Espalhem a noticia* ou *É terça feira*.



# Cuidado com as imitações

Sérgio Godinho  
(Transcrito por  
Vasco Agostinho)

## Intro/separador

$\text{♩} = 170$

A G D F7 E7 A G D F7 E7

5 A G D F7 E7 A-6

11 **A** Voz A- D- A

16 G- C D E (A Toca-se 3x)

21 **B** A- C D A

25 B- E A E

29 **C** D A C E

33 D A C E

37 D A C E

D.S.

To Coda

Musical score for the piece "Cuidado com as imitações". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of two staves of music. The first staff begins at measure 40 and contains five measures of music. The second staff begins at measure 44 and contains four measures of music, ending with a double bar line and the word "Fine".

Measure 40: A G D F7 E7 A G D F7 E7

Measure 44: A G D F7 E7 A-

Fine

Figura 10: Transcrição de *Cuidado com as imitações*

## É terça Feira

Sérgio Godinho não tem muitos temas em 3/4, como é o caso de *É terça Feira*. Este é também um dos temas mais simples do compositor. No que toca à harmonia, tem a parte A em E menor e a parte B em E maior durante 8 compassos, findos os quais regressa ao ambiente harmónico de E menor. De realçar também a utilização repetida de intervalos de 6ª na melodia da parte B e a já referida utilização de suspensões no final das partes A e B.

Com a forma sendo INTRO AB, AB, AB, CODA, a Coda é inteiramente improvisada pelo vibrafone.

# É terça feira

Sérgio Godinho  
(Transcrito por  
Vasco Agostinho)

**INTRO**  
♩ = 180  
E- A- E- A-

5 **A** E- B- D E-

13 E- A- E- B- D E-

21 A- E- D E- D C A- B

29 **B** E F#- B E

37 A- D G C D A- D E

**CODA** Repete enquanto o vibrafone improvisa  
45 E- A- E- A-

Fine

Figura 11: Transcrição de *É terça feira*

## Espalhem a noticia

Em *Espalhem a noticia* estamos perante um tema de uma sofisticação invulgar. Mais uma vez temos 10 compassos nas partes A e C e uma melodia fortemente sincopada. Mas onde este tema se distingue mais será ao nível da melodia e da harmonia. Na melodia gostaria de apontar a utilização da escala diminuta sobre o acorde de E/F. Esta será uma forma de escrever o acorde de F diminuto com a 7ª maior. Neste acorde utiliza, da escala diminuta de tom/meio-tom de F, os graus 5, 1, 2, 3. Também gostaria de destacar a tessitura, de quase duas oitavas, embora o maior intervalo dentro da mesma frase não ultrapasse a 7ª.

Na harmonia, que está essencialmente em C maior, temos a utilização que já referi do E/F e também na parte A dos acordes emprestados a C menor que são o Eb no 7º compasso e o F- no 8º, antes de resolver para C maior. Temos assim, em relação a C-, o IIIb, que é naturalmente maior, o IV, que também é naturalmente menor e de seguida, em vez de resolver para um C-, fá-lo para C maior, que será a tonalidade do tema.

Na parte B gostaria de realçar a utilização das tríades de D e de Eb sobre um baixo em C. Este movimento estende-se até ao acorde de A- no 5º compasso desta secção. Já aqui referi como se pode tocar o acorde de A- com uma tríade de C. Assim podemos observar desde o início da parte B o movimento das tríades de C, D, Eb, D, C, sendo que nesta última o baixo estará na nota A, o que resulta num A-7.

A forma consiste em INTRO, AAB, AAB, C, AB.

# Espalhem a notícia

Sérgio Godinho  
(Transcrito por  
Vasco Agostinho)

♩ = 120

**INTRO**

F G/F F G/F



5 **A** FΔ 3 E/F 3 C G 3 A- 3 3



10 D 3 Eb 3 F- 3 C F-6 F-7



15 **A** FΔ 3 E/F 3 C G 3 A- 3 3



20 D 3 Eb 3 F- 3 C F-6 F-7



25 **B** C D/C 3 Eb/C D/C D A-



30 D E- A- D G C



37 **C** F G/F C 3 G/B 3 A-



42 D Eb 3 F- 3 C F-6 F-7



47 **D** F 3 E/F 3 C G/B 3 A- 3 3

52 D 3 Eb 3 F- 3 3

55 **E** C 3 D/C Eb/C D/C D A-

60 D E- A- D G C

66 Fine

Figura 12: Transcrição de *Espalhem a notícia*

## Lisboa que amanhece

O *Lisboa que amanhece* é talvez o tema com a forma mais extensa e elaborada. Esta consiste de INTRO, AABC, DDEF, GGH, IJ. Apesar do número de partes, algumas delas são semelhantes, mas tocadas em tons diferentes, ou ambientes rítmicos diferentes. Assim, a parte D é igual à parte A, mas com todo o grupo a tocar num ambiente rítmico mais marcado, ao contrário da parte A que tem apenas piano e voz. A parte E também é igual à parte B. A parte G, tal como a D, é semelhante à parte A, mas tocada meio tom acima. A parte H é igual à parte B e a parte J, que funciona como uma coda, é fortemente inspirado na parte A, mas acaba com a frase com que a parte B se inicia.

Como já referi, o autor utiliza compassos diferentes também neste tema. Aqui o 8º compasso da parte B e partes semelhantes, é em 2/4.

O número de compassos por secção é muito variado neste tema. Temos na Intro, mais uma vez, 10 compassos. As partes A e partes semelhantes têm respetivamente 11 compassos e na repetição 10 compassos. A parte B tem 13 compassos, mas a parte H, muito parecida com a parte B, tem apenas 12.

A harmonia do tema tem também alguns pontos que podem despertar interesse. Já aqui referi a semelhança entre os acordes de D- e o B-b5. Essa situação harmónica surge também neste tema. Mas eu gostaria de realçar os acordes D-, D-6 e Bb/D no início da parte A. Uma audição atenta permite-nos ouvir o som das cordas, que vem da Intro e acaba durante este compasso, mas que ainda toca a nota C nas notas mais agudas. Isto faz com que a condução melódica durante esta progressão possa ser feita com as notas C, a 7ª do D-, B, que será a 6ª do D-6 e Bb que será a fundamental do Bb/D. Este acorde poderia ser cifrado também como G-7/D, uma vez que o G-7 e o Bb partilham algumas notas, nomeadamente o Bb, o D e o F. Refiro este facto porque apesar do som dos acordes remeter para o Bb/D, a melodia remete por seu lado para o acorde de G-, no início do 2º compasso da parte A onde temos o acorde em questão.

Os restantes aspetos da harmonia são mais comuns, mas gostaria ainda de me focar nos primeiros 4 compassos da parte B. Aqui temos os acordes de D, G, Eb e A7sus9. Um movimento muito semelhante a I, IV, II-b5, Vsus9, mas com a diferença de que a fundamental do II-b5, que é a nota E, foi descida meio tom, resultando na nota Eb, o que com as restantes notas, G, Bb e D, resulta num Eb maior, ou seja, um IIb maior.



# Lisboa que amanhece

Sérgio Godinho  
(Transcrito por  
Vasco Agostinho)

## INTRO

♩ = 90

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 90 beats per minute. It consists of an 8-measure introduction followed by three main sections: A (measures 11-16), B (measures 23-30), and C (measures 36-39). The key signature changes from one flat (Bb) to two sharps (F#) in section B, and back to one flat (Bb) in section C. The score includes various guitar chords such as G-, A7b9, D-9, Bø, E7, Bb, Ab, A7b9, D-, Bb/D, D-6, G-, Asusb9, C7, F, G-, D-6, Bb/D, D-, D, G, Eb, Asusb9, A7b9, F#-9, G-3, Eø, A7, G-, A-, Bb, D7, E-, Aø, D7, G-, Ab, A7b9, D-9, C9, D-9, and C9. The melodic line features several triplet patterns and rests.

Chords: G- A7b9 G- A7b9 D-9 Bø E7 A7b9 Bb Ab A7b9

7 D- Bb/D 3 D- 3 Bb/D

11 **A** D- D-6 Bb/D D- G- Asusb9 A7b9

15 D- Bø G- 3 C7 3 F G- Asusb9 A7b9 3

20 1. D- D-6 Bb/D 2. D-

23 **B** D G Eb Asusb9 A7b9 3

27 F#-9 3 G-3 3 Eø A7 G- A-

31 Bb 3 D7 3 E- Aø 3 D7 3 G- Ab A7b9

36 **C** D-9 C9 D-9 C9

40 **D** D- B $\flat$ /D D- G- A7 $\flat$ 9

44 D- B $\emptyset$  G- C7 F G- Asus $\flat$ 9 A7 $\flat$ 9

49 1. D-6 C7 2. D-

52 **E** D G E $\flat$  Asus $\flat$ 9 A7 $\flat$ 9

56 F $\sharp$ -3 G-3 E $\emptyset$  A7 G- A-

60 B $\flat$  D7 E- A $\emptyset$  D7 G- G7

65 Solo de trombone  
D $\flat$ /E $\flat$  C $\flat$ /E $\flat$  D $\flat$ /E $\flat$  C $\flat$ /E $\flat$  D $\flat$ /E $\flat$  C $\flat$ /E $\flat$  D $\flat$ /E $\flat$  C $\flat$ /E $\flat$

73 **G** Voz  
D $\flat$ /E $\flat$  C $\flat$ /E $\flat$  D $\flat$ /E $\flat$  A $\flat$ - B $\flat$ 7 $\flat$ 9

77 E $\flat$ - C $\emptyset$  A $\flat$ - D $\flat$ 7

79 1. G $\flat$  A $\flat$ - B $\flat$ sus $\flat$ 9 B $\flat$ 7 $\flat$ 9 D $\flat$ /E $\flat$  C $\flat$ /E $\flat$  D $\flat$ /E $\flat$  2.

85 **H** D G Eb Asus $\flat$ 9 A7 $\flat$ 9

89 F $\sharp$ -<sub>3</sub> G-<sub>3</sub> E $\emptyset$  A7 G- A-

93 B $\flat$  D7<sub>3</sub> E- A $\emptyset$  D7<sub>3</sub> G-

97 **I** Eb/G G- Eb/G G- Eb D-

**J**  
Rubato

103 D- B $\flat$ /D D- G- Asus $\flat$ 9 A7 $\flat$ 9

107 D- B $\emptyset$  G- C7<sub>3</sub> F G- Asus $\flat$ 9 A7 $\flat$ 9<sub>3</sub> D-

113 D G D Fine

3

Figura 13: Transcrição de *Lisboa que amanhece*

## O primeiro dia

De seguida gostaria de abordar o tema *O primeiro dia*.

Um dos aspetos que me desperta a atenção desde logo é a forma como o arranjo original conduz um *crescendo* ao longo da melodia. A forma como o faz passa por combinar os instrumentos e a forma como os instrumentos tocam com mudanças de tom.

Assim, temos na Intro apenas um acorde de G maior tocado pelo piano. De seguida, na parte primeiro A temos o piano e o baixo elétrico a tocarem o primeiro tempo de cada acorde, enquanto a voz canta a melodia, aos quais mais tarde se junta a guitarra acústica a tocar o mesmo ritmo.

No segundo A temos uma situação semelhante, com a diferença de que agora o piano toca a subdivisão à colcheia com alguns arpejos dos acordes, conduzindo a um novo nível de dinâmica.

No terceiro A o piano toca arpejos à colcheia com mais frequência, criando um 3º nível de dinâmica.

Um novo nível surge na parte C, depois do separador da parte B, com a modulação para uma 4ª perfeita acima, C maior. Aqui junta-se o acordeão a tocar uma linha melódica que vai colorindo a harmonia.

Depois disso regressa à parte A, de novo em G maior, e baixa a dinâmica até concluir com a Coda, completando a forma INTRO, AAAB, CCD, A, CODA.

Mais uma vez encontramos secções com 10 compassos nas partes B e D.

Harmonicamente simples, temos os centros tonais nas partes A entre G maior e Eb maior e na parte C entre C maior e Ab maior, sendo que o único aspeto menos vulgar será a utilização do II7 e a sua resolução direta para o I nos compassos 16 e 17 da partitura.

# O Primeiro Dia

Sérgio Godinho  
(Transcrito por  
Vasco Agostinho)

## INTRO

$\text{♩} = 140$   
G $\Delta$



43 G- AbΔ Eb7

47 F- Bb7 AbΔ Eb7

51 F- Bb7 Ab Bb7 CΔ

57 **D** 2. AbΔ Bb7 AbΔ Bb7 AbΔ

62 Bb7 AbΔ Bb7 CΔ D.S. al Coda D7

67 EbΔ Bb7/D C- F7/A

71 EbΔ Bb7/D C- F7/A

75 EbΔ (piano) F7 G- Fine

The image displays a musical score for the piece 'O primeiro dia'. It consists of seven staves of music, each with a measure number on the left and chord symbols above the notes. The first staff (measures 43-46) features a melodic line with chords G-, AbΔ, and Eb7. The second staff (measures 47-50) continues with F-, Bb7, AbΔ, and Eb7. The third staff (measures 51-54) includes a first ending bracket with chords F-, Bb7, Ab, Bb7, and CΔ. The fourth staff (measures 55-56) is a double bar line. The fifth staff (measures 57-61) starts with a second ending bracket marked with a 'D' in a box, containing chords AbΔ, Bb7, AbΔ, Bb7, and AbΔ. The sixth staff (measures 62-66) includes a 'D.S. al Coda' instruction and chords Bb7, AbΔ, Bb7, CΔ, and D7. The seventh staff (measures 67-70) features EbΔ, Bb7/D, C-, and F7/A. The eighth staff (measures 71-74) repeats EbΔ, Bb7/D, C-, and F7/A. The final staff (measures 75-78) begins with 'piano' and includes EbΔ, F7, G-, and 'Fine'.

Figura 14: Transcrição de *O primeiro dia*

## Pode alguém ser quem não é

No *Pode alguém ser quem não é* temos de novo a combinação de compassos diferentes, neste caso um 2/4 no 10º e no 27º compassos da partitura, ao contrário do 4/4 presente no resto do tema.

A nível dos instrumentos temos apenas a voz, guitarra acústica e flauta de bisel, instrumento que imprime à música um som que remete para o período barroco da música europeia.

A forma é muito simples e consiste em INTRO, AABC, AABC, AABC.

Na sua simplicidade a harmonia tem um aspeto curioso. Numa música essencialmente tocada com acordes tríade, podemos constatar que o acorde F maior tríade é na verdade um som baseado no modo mixolídio, se tivermos em consideração as notas da melodia. Esta inclui a nota Eb, a 7ª menor no 2º tempo do 2º compasso da parte A. Além disso reparo que, no 13º compasso da partitura, temos um acorde de F menor, aspeto que pode ter sido sugerido pelo Ab presente na melodia imediatamente antes do acorde C7. Este Ab resolve para a 5ª do C7, a nota G, com maior fluidez do que um A natural, que sugeriria um acorde de F maior ou dominante.

# Pode alguém não ser quem não é

Sérgio Godinho  
(Transcrito por  
Vasco Agostinho)

♩ = 130

**INTRO** Guitarra acustica  
F C- F C- F C- F C7 C7 G- C7 G- C

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 130 bpm. It consists of four systems of music. The first system is the introduction, featuring guitar chords F, C-, F, C-, F, C-, F, C7, C7, G-, C7, G-, and C. The second system, labeled 'A', is for the voice and starts at measure 7 with chords F, C-, F, C-, F, C-, F, Eb, C-, and Eb. The third system, labeled 'B', starts at measure 13 with chords F-, C7, F, C-, and a first ending with F and C-. The fourth system, also labeled 'B', starts at measure 16 with chords F, C-, F, C-, F-, F-/Eb, G-, C7, and C7. It includes a note that this phrase moves to the 23rd measure in the second chorus. The final system, labeled 'C', starts at measure 21 and features a flute part with chords F, C-, F, C-, F-, F-/Eb, G-, C7, C7, G-, C7, G-, C7, and ends with 'Fine'.

**A** Voz  
7 F C- F C- F C- F Eb C- Eb

13 F- C7 F C- 1. F C-

**B** 2. F C- 3 F C- 3 F- F-/Eb 3 G- C7

Esta frase passa, no 2º chorus,  
para o 23º compasso

21 **C** Flauta de Bisel F C- F C- F- F-/Eb G- C7 C7 G- C7 G- C7 Fine

Figura 15: Transcrição de *Pode alguém ser quem não é*



## Bom Prazer

O último tema sobre o qual gostava de me debruçar é o *Bom Prazer*.

Este tema contém diversos aspetos interessantes. Mais uma vez temos uma Intro com 10 compassos e a utilização, no 7º compasso da parte B, de um 2/4 antes de voltar para o 2/2 que domina o resto do tema.

Mas é nos acordes que encontro maior interesse. Este tema tem uma sonoridade Rock. Nesta linguagem não é invulgar a utilização pela guitarra elétrica de acordes construídos apenas com a fundamental e a 5ª do acorde (Howcast 2011). No caso dos acordes de A- e F#- presentes no início da parte A, estes incluem as notas A e E no A- e F# e C# no F#-. Já aqui referi a forma como os acordes de D- e B-b5 partilham as mesmas notas. Os acordes A- e F#- representam a mesma situação harmónica, com a diferença que a 5ª do F# será assim perfeita. Ora, nesta linguagem, com o timbre usado na guitarra, o acorde com a 5ª diminuta teria um som inadequado e não tão eficaz (Idem). Como a melodia nunca chega a tocar durante estes compassos as notas C ou C# a opção de tocar o acorde de F#- em vez de um F#-b5 fica disponível. Se juntarmos todas as notas envolvidas nesta parte da música, dos acordes e da melodia, podemos concluir que o acorde de A- se baseia no som do modo dórico e o acorde de F#- no som do modo frígio.

Para além disso entre os acordes A-, F#- e B- podemos encontrar uma condução melódica que passa pela nota C, 3ª menor do acorde de A-, a nota C#, a 5ª perfeita do acorde de F#- e a nota D, a 3ª menor do acorde de B-.

Será interessante observar a instrumentação presente na gravação. Para além de instrumentos habituais como baixo elétrico, ou bateria, temos também sons de percussão, como o que podemos ouvir logo no início da Intro, saxofone barítono e sons digitais.

# Bom Prazer

Sérgio godinho  
Transcrito por  
Vasco Agostinho

♩ = 180

## INTRO

Apenas ritmo

Entra o grupo

A- F#- A- F#- A- F#- A- F#-

11 A- F#- B- D7 E-

15 A- D7 E- A- D7 E-

19 A- F#- B- D7 E-

23 A- D7 E- A- D7 E-

27 B A- D7 GΔ A- D7 G

31 G F- C D7 G To Coda

35 C F C D7 G

39 F C D7 1. G 2. G 3. G

45 **D** F C D7 G

49 F C D7 G

53 **E** A- F#- A- F#- A- F#- A- F#- D.S. al Coda  
Apenas ritmo

63 F C D7 G

67 F C D7 G Fine

The image displays a musical score for the piece 'Bom prazer'. It consists of five staves of music in treble clef. The first staff (measures 45-48) is marked with a 'D' in a box and contains chords F, C, D7, and G. The second staff (measures 49-52) contains chords F, C, D7, and G. The third staff (measures 53-62) is marked with an 'E' in a box and contains a sequence of chords: A-, F#-, A-, F#-, A-, F#-, A-, F#-. It includes the instruction 'D.S. al Coda' and 'Apenas ritmo'. The fourth staff (measures 63-66) is marked with a 'C' in a box and contains chords F, C, D7, and G. The fifth staff (measures 67-70) contains chords F, C, D7, and G, ending with a 'Fine' instruction. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Figura 16: Transcrição de *Bom prazer*

Estes temas não contêm no entanto todos os elementos que Sérgio Godinho utiliza na sua música. Ainda não mencionei a utilização de *Rap* em temas como *Bom Prazer*, *Fugitivo* ou *Liberdade*, nem os seus temas mais curtos, com pouco mais do que 8 compassos, como *Parto sem dor*, *Na vida real* ou *Na cidade*.

Mas um aspeto que gostaria ainda de abordar será a da instrumentação utilizada ao longo da sua carreira. Este aspeto tem um peso significativo na sonoridade do compositor e nos estilos em que este se vai movendo e faz com que a sua música vá permanecendo atual no seu tempo, sem perder a sua identidade. Nos primeiros discos da sua carreira, como *Os sobreviventes*, *Pré-histórias*, ou *A queima roupa*, podemos observar que os instrumentos utilizados já contêm piano elétrico, baixo elétrico ou guitarra elétrica, apesar da forte presença de instrumentos acústicos. O disco *Pano-cru* mistura, por seu lado, diversos estilos, uns mais fáceis de categorizar do que outros. Aqui podemos observar o contraste estilístico entre temas como *O primeiro dia* ou *O galo é o dono dos ovos* e a importância que os instrumentos utilizados podem ter na sonoridade de um grupo.

Até aqui a guitarra acústica era uma presença dominante na sonoridade do compositor. No entanto no disco *Coincidências* o piano ganha protagonismo e com isso vem uma mudança na sonoridade. Apesar disso alguns temas neste disco mantêm uma sonoridade mais tradicional, como é o caso de *Tantas vezes fui à guerra*, ou até *As Certezas Do Meu Mais Brilhante Amor*, este último baseado no mesmo tema de *Não Vás Contar Que Mudei A Fechadura*, que por sua vez, devido à utilização de piano ou instrumentos de sopro, tem uma sonoridade bastante distinta de muita da música gravada em discos anteriores.

Esta diversidade de estilos e instrumentos permanece no disco *Salão de festas*, mas em 1986, no disco *Na vida real*, os sons eletrónicos ganham protagonismo. Na ficha técnica deste disco é mencionado o termo “guitarra-ritmo” tocada pelo ilustre João Maló (Galopim, 2006, 198) mas não detetei qualquer utilização de guitarra acústica, o que representa algo inédito na música de Sérgio Godinho até esta data.

Não será possível analisar todos os discos do autor, mas gostaria de observar que muitas destas opções instrumentais e estilísticas andam frequentemente interligadas com o trabalho de equipa.

A influência de músicos como José Mário Branco em *Os sobreviventes*, ou a de Luís Caldeira e João Paulo Silva em *Coincidências*, de António Emiliano com a sua utilização de sintetizadores em *Na vida Real*, ou de Hélder Gonçalves e Nuno Rafael nos seus últimos trabalhos é relevante, uma vez que trouxeram para o universo do compositor elementos que conjugados com a música de Sérgio Godinho deram origem a um conjunto de obras que tem marcado diversas gerações.

Assim, podemos resumir que as principais características da música de Sérgio Godinho são a utilização de melodias com muito movimento, que frequentemente conduzem a harmonia, com

ritmos baseados na colcheia e a tercina, muitas vezes fundamentais para a construção do ambiente rítmico de cada tema. Estas melodias incluem frequentemente notas nos tempos fortes que não fazem parte da tríade do acorde, aspeto invulgar na música popular.

É habitual a utilização de métricas irregulares tanto em número de compassos como na conjugação de diferentes compassos.

Existe frequentemente grande complexidade e sofisticação harmónica, com utilização frequente de modulações para diversos centros tonais, ou substituições de acordes.

Ao longo da sua carreira podemos observar também uma enorme riqueza instrumental e a influência dos mais diversos estilos e linguagens musicais, estas frequentemente atuais, ou atualizadas, à data da produção.

## VI. Questões técnicas e artísticas acerca da utilização da música do Sérgio Godinho na música improvisada

Quando me debruço sobre a utilização de temas de Sérgio Godinho como ponto de partida para a música improvisada, uma das questões que considero mais importante é como simplificar os mesmos, de forma a que possam ser utilizados por músicos improvisadores nas mais diversas situações. Naturalmente que existem muitas possibilidades, como podemos constatar através da história desta música. No entanto quando se trata de produzir uma partitura que possa ser utilizada numa situação de trio, com guitarra ou piano, um contrabaixo e uma bateria, existem alguns aspetos que temos de levar em conta e que podem condicionar a sua eficácia.

Um deles será a simplificação das melodias. Muitas das melodias que o compositor escreveu servem acima de tudo para entregar uma letra. Assim têm naturalmente um ritmo que resulta dessa letra, o que frequentemente no caso de Sérgio Godinho implica frases com colcheias ou tercinas. Estas podem ser alteradas com o objetivo de proporcionar ao músico instrumentista maior espaço para se expressar, sem estar condicionado por estes ritmos.

Outro aspeto importante será a simplificação das formas. A improvisação sobre uma forma complexa e com secções com um número de compassos irregular poderá representar um desafio considerável para os músicos, que nesse caso ficarão com a sua criatividade comprometida.

O ambiente rítmico será outro aspeto da maior importância. Este tem o potencial de inspirar nos músicos diferentes formas de subdivisão rítmica, articulação, ou abordagem melódica, entre muitos outros aspetos. Como exemplo gostaria de apontar a importância do *Big Four*<sup>1</sup> (Marsalis, 2000) na construção do Jazz. No entanto, tal como em outros aspetos, convém deixar algum espaço para a expressão individual.

Os compassos utilizados podem também ser uma ferramenta importante. Se por um lado o repertório de Sérgio Godinho é rico neste recurso, por outro a sua utilização pode acabar por ser um elemento disruptivo na instalação de alguns ambientes rítmicos, o que pode ter vantagens e desvantagens. Assim, será importante uma boa gestão dos mesmos.

### Antes o poço da morte

O tema *Antes o poço da morte* é relativamente fácil de arranjar, uma vez que contém alguns elementos atrativos para o músico improvisador. Desde logo o som do acorde lídio-dominante que se mantém durante 11 compassos durante a exposição do tema, depois de estar também presente no

---

1 Como definido na página 15.

ostinato da introdução.

Assim, depois da exposição da melodia, na qual procedi à simplificação da melodia, mas sem alterar a forma, decidi utilizar o acorde de A7#11 durante 8 compassos na letra E e depois fazer uma simplificação dos acordes do restante tema. G-, F- C, substituí por G7, C^ e F-, C e E, A- por C, Bb7. Depois de editar o número de compassos, fiquei assim com 24 compassos, dos quais os últimos 4 poderão repetir-se até o solista dar indicação de final do solo.

Quanto ao ambiente rítmico, achei adequado propor um ritmo *Latino* em quase todo o tema, com exceção para o *Swing* nas partes B e F.

### As Certezas Do Meu Mais Brilhante Amor

*As Certezas Do Meu Mais Brilhante Amor* foi outro dos temas que decidi arranjar. De imediato vislumbrei a oportunidade de usar *Marcha* como ambiente rítmico dominante. Pesa para isso o facto de a melodia conter uma subdivisão à tercina e de as frases resolverem a tempo. De seguida tentei simplificar a forma, acabando por ficar AABA, como em muitos temas do universo Tin Pan Alley. Depois disso decidi elaborar um pouco sobre os acordes com o objetivo de acrescentar algum movimento e tornar as progressões mais semelhantes com as que são mais habituais para o músico improvisador.

### As horas extraordinárias

Em *As horas extraordinárias* temos um dos temas mais simples e com maior abertura para a expressão individual. O tema é baseado em dois acordes, que optei por propor tocar com a mesma nota G no baixo. Proponho também para o baixo um ritmo que pretende criar a sensação de suspensão durante todo o tema. Para equilibrar, simplifiquei as notas e o ritmo da melodia.

O tema fica assim com muito espaço para que cada músico seja criativo, ao mesmo tempo que fica dependente de uma boa gestão da dinâmica e construção dos solos por parte do grupo.

Debati-me também com a possibilidade e as vantagens de ter uma secção igual à introdução que servisse como separador. Decidi não a incluir, mas essa seria uma opção lógica neste contexto.

### Dor D'alma

No *Dor D'alma* decidi manter a melodia da introdução na gravação original. A ideia é forte e faz parte do universo do tema. A sua exclusão seria semelhante a cortar uma parte do tema.

Habitualmente, quando se trata de reportórios da música Pop contemporânea pode ser difícil encontrar temas que se prestem a ser tocados com o ritmo swing, com o baixo a tocar 4 notas por

compasso. Achei que neste tema isso seria uma possibilidade. Pesa para isso o facto de ter uma harmonia semelhante a muitos temas do cancionero americano e o facto de conjugar uma boa quantidade de tercinas e síncopas.

Para os solos decidi seleccionar a parte D do tema, que mistura um início com acordes menos vulgares e depois segue com uma harmonia mais tradicional. Achei também que a parte E seria adequada para utilizar como separador entre solos.

Para o final decidi deixar em aberto a possibilidade de acabar com a ultima nota da melodia, ou de deixar o grupo a improvisar durante a repetição da coda.

## Etelvina

O tema *Etelvina* foi outro tema em que o mais importante foi a simplificação. A melodia que estava antes dominada pelas colcheias tem agora mais semínimas combinadas com colcheias que visam sobretudo criar algumas síncopas. Na introdução decidi manter a parte do baixo, que poderá eventualmente ser dobrada entre este e outro instrumento, como piano ou guitarra eléctrica. A parte C vai servir como separador, função que de certo modo já tem na versão original.

O ambiente rítmico original também serve bem o músico improvisador, pelo que optei por o manter.

## Liberdade

No tema *Liberdade* optei também por simplificar a melodia. Originalmente com muitas semicolcheias este era um ritmo bastante intenso e não deixava qualquer espaço para uma expressão mais individual dos músicos. Também algumas notas foram alteradas, uma vez que com a alteração do ritmo e sem a letra passa a haver espaço para explorar outras possibilidades. Mantendo a exposição do tema com a forma original, optei por utilizar os acordes da parte B, excluindo o último compasso, para servir de harmonia para os solos. A inclusão deste compasso resultaria na repetição de um ciclo de 5 compassos, que representaria dificuldade acrescida por ser um compasso de 3/4.

Para evitar uma partitura longa e complexa optei, tal como em outros temas, por escrever indicações sobre a forma ao longo da mesma.

## Com um brilhozinho nos olhos

No tema *Com um brilhozinho nos olhos* achei que teria mais uma vez uma oportunidade de optar pelo ritmo Swing como proposta inicial. Tenho no entanto em consideração que em inúmeras ocasiões os músicos optam por tocar este ambiente rítmico de uma forma criativa, utilizando



elementos de outros ritmos, o que conto que aconteça.

Na melodia procedi mais uma vez à simplificação eliminando muitas colcheias que considerei não essenciais, o que fiz com o cuidado de manter as síncopas, que podem representar um recurso valioso para a interação entre os músicos.

Mantive a forma no essencial, mas utilizei a introdução como separador, o que achei mais adequado do que a parte C original.

Estas são algumas ideias para os temas que decidi arranjar. As mesmas ideias podem facilmente ser utilizadas em outros temas, dependendo da preferência dos músicos. Tive em mente um grupo pequeno, como um trio ou um quarteto, onde as possibilidades de arranjo são mais limitadas, mas onde existe habitualmente espaço para a improvisação das partes de cada instrumento. Daí que eu considere que o papel do arranjador neste caso seja essencialmente o de facilitar espaço para essa improvisação.

A utilização desta música num contexto de música improvisada requer naturalmente muita experimentação, uma vez que é impossível apurar as melhores opções sem que ocorra interação e troca de ideias entre um número considerável de músicos. Assim, o que espero deste trabalho é que sirva o propósito de estimular a experimentação, um dos recursos mais valiosos da criação artística.

## VII. METODOLOGIA

Como metodologia para este trabalho optei por começar por ouvir intensamente toda a música de Sérgio Godinho disponível no Spotify. Na impossibilidade de transcrever toda a obra do compositor decidi focar-me nos primeiros 20 anos da sua carreira, selecionando deste período temas cujas características fossem mais próximas das do repertório habitualmente utilizado na música improvisada, ou seja, melodias com subdivisão à colcheia ou à tercina e com espaço para a interpretação, harmonias que contivessem algum grau de complexidade, ou então que permitissem muito espaço para a improvisação pela sua especial simplicidade.

Depois de efetuar a transcrição da música dediquei-me à pesquisa biográfica sobre o autor no sentido de compreender melhor o seu percurso musical e as circunstâncias que resultaram na sua obra, pesquisa essa que incluiu livros e também os mais diversos resultados de pesquisa efetuados através da Internet com a palavra chave *Sérgio Godinho*.

De seguida dediquei-me à pesquisa sobre a improvisação na história da música, com o objetivo de compreender melhor como é que esta foi utilizada ao longo da história.

Nesta altura pesquisei a história do jazz, uma vez que foi com esta forma de fazer música que se começaram a utilizar temas da música popular como ponto de partida para a improvisação.

Tendo em mente todo o trabalho efetuado até aqui comecei então a analisar a música de Sérgio Godinho. Proceder a esta análise nesta fase do trabalho foi importante uma vez que toda a pesquisa efetuada até aqui terá criado uma sensibilidade para inúmeros aspetos que de outra forma me teriam escapado. A música foi analisada através de métodos habitualmente utilizados por músicos de Jazz, ou seja, análise das melodias focando aspetos como a distribuição e duração das frases, análise harmónica das notas que as constituem, intervalos, ritmo, subdivisão rítmica e motivos melódicos, análise da harmonia focando aspetos como a progressão harmónica, modulações tonais e ritmo harmónico e ainda a análise da forma e dos ambientes rítmicos.

Por fim dediquei-me a tocar alguns dos temas que transcrevi no sentido de compreender de que forma estes podiam ser tocados como ponto de partida para a improvisação. Deste trabalho resultaram as considerações sobre questões técnicas e artísticas na utilização da música do compositor.

## VIII. Conclusão

Depois da elaboração deste trabalho e respetiva pesquisa sobre a improvisação na história da música torna-se claro que a improvisação como método de composição musical existe desde sempre.

A pesquisa sobre história do jazz em particular demonstrou que esta forma de fazer música, surgida no início do século XX, veio dar um novo fôlego à utilização da improvisação utilizando para isso música popular como ponto de partida para novas peças musicais que serão assim exclusivas do momento em que são executadas.

Para o sucesso desta forma de fazer música terá contribuído o facto de, durante algum tempo, as duas músicas terem crescido em conjunto, com cada uma a contribuir com elementos determinantes para a construção das mesmas e do que é hoje um conjunto de linguagens musicais disseminadas por todo o mundo.

A pesquisa biográfica sobre o compositor demonstrou que Sérgio Godinho foi exposto aos mais diversos estilos musicais e isso é evidente na sua música, não apenas através das suas composições e arranjos mas também pela inclusão nos seus trabalhos de músicos com as mais diversas experiências musicais.

Sendo o compositor um dos músicos portugueses mais importantes do século XX e XXI, a utilização e exploração da sua música nos mais diversos contextos, como a música improvisada, é para além de uma questão de justiça, uma forma de renovação e elevação da música e dos músicos. Ficou também evidente que existem enormes lacunas na documentação do músico, tanto em aspectos do foro musicológico, como em aspetos mais relacionados com a música, como a sua discussão nos meios académicos, edição de partituras e respetiva utilização.

A pesquisa sobre a história do jazz tornou claro que ao longo da história da música improvisada a escolha do repertório tem sido um fator de renovação e inspiração para o músico improvisador.

A análise efetuada à música de Sérgio Godinho demonstrou que esta contém elementos musicais comuns na música improvisada, mas combinados com elementos menos comuns, originais, de considerável sofisticação, que não só podem fazer da sua música um veículo de excelência para a improvisação, como podem ainda suscitar no músico improvisador novas abordagens ao seu repertório habitual. Aqui incluo as soluções harmónicas originais para progressões comuns, a inclusão de compassos diferentes ao longo dos temas, número de compassos invulgar por secção, ou a sofisticação melódica e harmónica em geral.

Apesar da utilização de instrumentos tradicionais portugueses e de pontualmente utilizar ambientes

rítmicos com afinidades com a música tradicional portuguesa, pude concluir que isso não define a música do compositor. Estes elementos surgem frequentemente ao lado de outros com as origens mais diversas. A sua definição como músico popular português parece assim resultar mais da sua origem nacional e localização geográfica do que dos elementos que compõem a sua música.

Seria no entanto interessante a realização de um estudo mais detalhado sobre a fraseologia/prosódia da poesia de Sérgio Godinho, de modo a apurar a influência desta na composição musical.

Tenho esperança em primeiro lugar que este trabalho sirva de referência para outros estudos, não apenas sobre este compositor, mas também sobre um número considerável de compositores de música popular cuja obra tem o potencial de ser igualmente valiosa para estudantes e músicos profissionais das mais variadas áreas. Em segundo lugar espero que as transcrições efetuadas possam facilitar de forma consequente a utilização nos mais diversos contextos da música de Sérgio Godinho.

Um tema que este trabalho me sugeriu foi o estudo da relação entre os diversos tipos de música popular na segunda metade do século XX. Numa época de forte globalização os músicos terão deixado de ser influenciados apenas dentro do seu espaço geográfico e terão começado a contactar mais com recursos musicais que já não eram exclusivos de uma determinada cultura ou linguagem musical. Isto terá levado a alterações dentro de cada cultura, com especificidades em cada uma, mas também com resultados comuns. Aprofundar este assunto através duma abordagem musicológica e também com análise musical poderia ser uma forma de compreender melhor a história da música e também a própria música do século XX, para além da música dos nossos dias que revela uma série de fenómenos de hibridização em curso para os quais contribuirão uma cada vez maior e mais fácil divulgação dos mais diversos géneros musicais, uma cultura de experimentalismo mais intensivo e audaz e sistemas de ensino de música mais eficazes e abrangentes.

## VIII. Glossário

**25 de Novembro:** Tentativa de golpe de estado que ocorreu a 25 de novembro de 1975 em Portugal

**Acorde tríade:** Acorde que contém apenas as notas da tríade

**Actor Verdial:** Ator e empresário teatral que se destacou como um dos mais conhecidos participantes da revolta de 31 de janeiro de 1891 no Porto

**Ambiente rítmico:** Conjunto dos aspetos rítmicos de uma peça musical.

**Basso Continuo:** Uma forma de notação musical em que era fornecida uma melodia para o baixo, juntamente com um conjunto de algarismos (Cifras), que dariam a indicação de como improvisar uma harmonização

**Bebop:** Género musical de tradição afro-americana que surgiu na primeira metade do século XX nos Estados Unidos da América

**Big Four:** Recurso musical que consiste em acentuar o 4º tempo de cada segundo compasso no estilo New Orleans

**Blues:** Forma musical composta por 12 compassos, habitual na música de tradição afro-americana

**Blues:** Linguagem musical de tradição afro-americana com origem no final do século XIX

**Brass Band:** orquestra de instrumentos de sopros, na tradição afro-americana

**Cadenza:** Secção de uma peça musical, habitualmente tocada a solo e normalmente improvisada pelo solista no género concerto

**Canto Livre:** Música de intervenção com cariz político, cujas sessões eram populares depois do 25 de abril

**Cantus firmus:** Melodia principal de um Organum

**Chorus:** Parte da estrutura de uma peça musical

**Coltrane Changes:** Método de harmonização inventado por John Coltrane

**Cool:** Género musical de tradição afro-americana que surgiu na segunda metade do século XX nos Estados Unidos da América

**Crescendo:** Recurso musical que consiste na elevação progressiva da intensidade da música

**Espirituais:** Género musical de tradição afro-americana

**Fake Book:** Livro de partituras utilizado por músicos de Jazz

**Hard Bop:** Género musical de tradição afro-americana que surgiu na segunda metade do século XX nos Estados Unidos da América

**II V da porta dos fundos:** Progressão de acordes composta pelo acorde menor do 4º grau, seguido do acorde dominante do 7º grau bemol

**Impromptu:** Uma curta peça instrumental escrita, mas que simula uma peça improvisada

**Mazurca:** Género musical com origem na Polónia

**Moment musicale:** Uma curta peça instrumental escrita, mas que simula uma peça improvisada

**Música popular:** Género ou géneros de música que tendem a representar as preferências de um largo grupo dentro de uma população

**Organum:** Peça musical habitual na idade média, composta habitualmente por duas vozes, uma delas a principal, chamada de Cantus Firmus e uma segunda voz habitualmente improvisada

**Ostinato:** Ideia musical que se repete

**Polca:** Género musical com origem na República Checa

**Ragtime:** música escrita de tradição afro-americana com origem no final do século XIX, originalmente concebida para banjo ou piano e mais tarde tocada por diversas formações

**Scat:** Forma de cantar melodias, habitualmente improvisadas, utilizando sons resultantes de sílabas sem nenhum significado

**Schottische:** Género musical com origem em diversos locais no continente Europeu

**Síncopa:** Nota situada num tempo fraco ou num contratempo, que se prolonga no tempo forte ou no tempo seguinte

**Slow Drag:** Forma de dança de tradição afro-americana

**Substituição tritónica:** Substituição de um acorde por outro cuja fundamental está à distância de 3 tons inteiros

**Suspensão:** Recurso musical que consiste na paragem da música por determinado tempo, que não pode ser medido através da contagem dos tempos do compasso

**Tessitura:** Extensão das notas desde a sua frequência mais baixa à mais alta

**Tétrade:** Conjunto de 4 notas resultante da fundamental, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> de um acorde

**Valsas:** Peça musical com compasso 3/4

**Verso:** Parte da estrutura de uma peça musical

## **IX. Anexos**

Pasta 1 – Transcrições

Pasta 2 – Temas arranjados

Pasta 3 – Ficheiros de áudio



## X. BIBLIOGRAFIA

DeVeaux, S. K., & Giddins, G. (2015). *Jazz*. New York, New York: W.W. Norton.

Farley, J. (2008). *Making America's music : jazz history and the Jazz Preservation Act*.

Galey, D. (2016). *Improvisation: The History of Unplanned Notes in Structured Music*.

Galopim, N. (2006). *Retrovisor: Uma biografia musical de Sérgio Godinho*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Gioia, T. (2011). *The History of Jazz* (2nd ed. ed.). New York, New York: Oxford University Press.

Gioia, T. (2012). *The jazz standards: A guide to the repertoire*. New York, New York: Oxford University Press.

Gould, Carol & Keaton, Kenneth. (2000). *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 58. 143. 10.2307/432093.

Joshua Redman. (1998). *Timeless Tales (For Changing Times)* [CD]. Time Warner. (1998)

Kukkonen, J. (2009). *Early jazz-rock: The music of Miles Davis, 1967-72* (Unpublished doctoral dissertation). Zugl. überarb.: Sibelius-Akatemia, Diss.

Levine, M. (1995). *The Jazz theory book*. Petaluma, CA, California: Sher Music.

McCann, Bryan. (2010). *The influence on the Bossa Nova of the blues, 1955-1964*. *Tempo*. 14. 101-122. 10.1590/S1413-77042010000100005.

Miller, C.A., Palisca, C.V., & Erickson, R. (1997). Musica enchiriadis ; and, Scolica enchiriadis. *The Eighteenth Century*, 28, 366.

Moore, R. (1992). The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 23(1), 61-84.  
doi:10.2307/836956

Schick, K. (2018). *Improvisation : Performer as Co-composer* Kyle Schick Cedarville.

Spitzer, J., & Zaslaw, N. (1986). Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras. *Journal of the American Musicological Society*, 39(3), 524-577. doi:10.2307/831627

#### VIDEOGRAFIA

3rd Street Jazz (2020). John Coltrane - Body and Soul [Video file]. Retrieved November 22, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=9T4nYrY8sXg>

Alves, A. (Adapter). (2013). Billie Holiday - Fine and Mellow (1957) [Video file]. Retrieved November 22, 2020, from Billie Holiday - Fine and Mellow (1957)

Bill Evans Archive (Producer). (2016). Bill Evans in Helsinki (1970 Live Video) [Video file]. Retrieved November 22, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=C0AcvMBPuZI&t=348>

Burns, K., & Ward, G. C. (2000). *Ken Burns' jazz: The story of America's music*. New York: Sony Music Entertainment.

Glasper, R. (Producer). (2013). Inside The Robert Glasper Experiment Band: Casey Benjamin [Video file]. Retrieved November 23, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=p0XQg042umk>

Howcast (2011). How to Play Power Chords | Guitar Lessons [Video file]. Retrieved November 23,

2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=H0f0QzMNk-E>

Marsalis, W. in Burns, K., & Ward, G. C. (2000). Ken Burns' jazz: The story of America's music. New York: Sony Music Entertainment.

Raeburn, B. B. in Burns, K., & Ward, G. C. (2000). Ken Burns' jazz: The story of America's music. New York: Sony Music Entertainment.

#### WEBSITE

AAJ Staff. (2009). How Jazz May Have Influenced The Beatles article @ All About Jazz. Retrieved November 22, 2020, from <https://www.allaboutjazz.com/how-jazz-may-have-influenced-the-beatles-the-beatles-by-aaj-staff.php>

Armstrong, L. In Buddy Bolden. (2014). Retrieved November 22, 2020, from <http://www.storyvillelife.com/buddy-bolden/>

Brazil: Five Centuries of Change. (n.d.). Retrieved November 21, 2020, from <https://library.brown.edu/create/fivecenturiesofchange/chapters/chapter-6/bossa-nov/>

Coimbraexplore. (2020). Já visitou a mostra de discos de vinil dedicada a Sérgio Godinho em Coimbra? Retrieved November 23, 2020, from <https://www.coimbraexplore.com/news/2020/8/8/j-visitou-a-mostra-de-discos-de-vinil-dedicadas-a-srgio-godinho-em-coimbra>

Cornell, B. (2014). The Elusive Buddy Bolden. Retrieved November 22, 2020, from <https://blogs.loc.gov/now-see-hear/2014/11/the-elusive-buddy-bolden/>

Costa, J. (2015). Em direcção à autoestrada do sul. Estrangeiros e nacionais em trâns... Retrieved November 23, 2020, from <https://journals.openedition.org/lerhistoria/791>

Diário Digital Castelo Branco - Notícias num Clique. (2011). Castelo Branco: Sérgio Godinho abre musicalmente 2011 no Cine-Teatro. Retrieved November 23, 2020, from <https://www.diariodigitalcastelobranco.pt/noticia/1957/>

Discogs. (n.d.). Sérgio Godinho - Ligação Directa. Retrieved November 23, 2020, from <https://www.discogs.com/S%C3%A9rgio-Godinho-Liga%C3%A7%C3%A3o-Directa/release/1918962>

Ernould, F. (2017). Le Château d'Hérouville (aka Strawberry Studios) The first French residential international studio. Retrieved November 23, 2020, from [http://ernould.com/Storstud/herouv\\_gb.html](http://ernould.com/Storstud/herouv_gb.html)

Ferand, E. (1940). Improvisation in Music History and Education. Papers of the American Musicological Society, 115-125. Retrieved November 21, 2020, from <http://www.jstor.org/stable/43873094>

GILLET, R. (2010). Jazz and the Evolution of Black American Cosmopolitanism in Interwar Paris. *Journal of World History*, 21(3), 471-495. Retrieved November 21, 2020, from <http://www.jstor.org/stable/40985026>

Havers, R. (2020). Getz/Gilberto: When Jazz Defined The Rhythms Of Brazil. Retrieved November 22, 2020, from <https://www.udiscovermusic.com/stories/getz-gilberto/>

Horn, D. (Ed.). (2012). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Genres: North America*. New York: The Continuum International. Retrieved November 21, 2020, from <http://dx.doi.org/10.5040/9781501329203>

Imdb. (n.d.). Sérgio Godinho. Retrieved November 23, 2020, from

[https://www.imdb.com/name/nm0324119/?ref\\_=ttfc\\_fc\\_wr2](https://www.imdb.com/name/nm0324119/?ref_=ttfc_fc_wr2)

Kyzer, M. (2015). Art Music and the Influence of Jazz in the Early 20th Century: A Brief Survey. Retrieved November 21, 2020, from

[https://www.academia.edu/13848850/Art\\_Music\\_and\\_the\\_Influence\\_of\\_Jazz\\_in\\_the\\_Early\\_20th\\_Century\\_A\\_Brief\\_Survey](https://www.academia.edu/13848850/Art_Music_and_the_Influence_of_Jazz_in_the_Early_20th_Century_A_Brief_Survey)

Lewis, S. (2018). Louis Armstrong: The First Great Jazz Soloist. Retrieved November 22, 2020, from <https://music.si.edu/story/louis-armstrong>

Martinelli, F. (2019). A CENTURY OF JAZZ IN EUROPE PRESERVING ITS MUSICAL HERITAGE. Retrieved November 22, 2020, from [https://www.emc-imc.org/fileadmin/5\\_Press\\_news/Music\\_N\\_Heritage/isolated\\_essays/8\\_Snapshots\\_on\\_Music\\_and\\_Heritage\\_p.33-39\\_Francesco\\_Martinelli.pdf](https://www.emc-imc.org/fileadmin/5_Press_news/Music_N_Heritage/isolated_essays/8_Snapshots_on_Music_and_Heritage_p.33-39_Francesco_Martinelli.pdf)

Mergner, L. (2020). JazzTimes 10: Greatest Jazz Cameos on Pop Songs - Page 10 of 10. Retrieved November 22, 2020, from <https://jazztimes.com/features/lists/the-10-greatest-jazz-cameos-on-pop-songs/10/>

Moon, T. (2000). 'Body And Soul'. Retrieved November 22, 2020, from <https://www.npr.org/2000/03/06/1071243/body-and-soul>

Murphy, K. (2018). The Night Latin Jazz Was Born. Retrieved November 22, 2020, from <https://www.ozy.com/true-and-stories/the-night-latin-jazz-was-born/83437/>

Parker, J. (2014). Song Of The Day: Coleman Hawkins And The Birth Of Bebop. Retrieved November 22, 2020, from <https://www.knknx.org/post/song-day-coleman-hawkins-and-birth-bebop>

Pick, M. M. (1995). Louis Armstrong in the 30s: A Tribute to the Life and Music of Armstrong in the 30s. Retrieved November 21, 2020, from <https://riverwalkjazz.stanford.edu/?q=program%2Flouis-armstrong-30s-tribute-life-and-music-armstrong-30s>

ROYCROFT, M. (2018). 10 classical composers influenced by jazz. Retrieved November 22, 2020, from <https://www.cutcommonmag.com/10-classical-composers-influenced-by-jazz/>

Rocha, A. (2019). "Não sou dono da minha obra". Retrieved November 23, 2020, from <https://noticias.fesh.unl.pt/2019/04/16/1551/>

Rtp (2020). JOSÉ MÁRIO BRANCO por João Carlos Callixto. Retrieved November 23, 2020, from [https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/jose-mario-branco-por-joao-carlos-callixto\\_1036](https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/jose-mario-branco-por-joao-carlos-callixto_1036)

Rtp. (n.d.). SRGIO GODINHO - NOVE E MEIA NO MARIA MATOS. Retrieved November 23, 2020, from <https://www.rtp.pt/programa/tv/p23706>

Rush, S. (2004). "Body and Soul"--Coleman Hawkins (1939). Retrieved November 22, 2020, from <https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/BodyAndSoul.pdf>

Schwartz, A. (2012). The Backdoor ii-V Progression: Anton Schwartz - Jazz Music. Retrieved November 23, 2020, from <https://antonjazz.com/2012/01/backdoor-ii-v-progression/>

Sher Music Co. (n.d.). The Jazz Theory Book. Retrieved November 23, 2020, from <https://www.shermusic.com/1883217040.php>

Shteamer, H. (2018). Review: 'Blackstar' Saxist Donny McCaslin Fully Embraces Art Pop on 'Blow.' Retrieved November 22, 2020, from <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/donny-mccaslin-blow-album-review-733158/>

The Official Real Book. (2019). History of the Real Book. Retrieved November 22, 2020, from <https://officialrealbook.com/history/>

Tingen, P. (2020). How Miles Davis put together ‘the greatest rock ’n’ roll band you ever heard’. Retrieved November 22, 2020, from <https://www.jazzwise.com/features/article/how-miles-davis-put-together-the-greatest-rock-n-roll-band-you-ever-heard>

Tyle, C. (n.d.). Jazz History: The Standards (Early Period). Acedido em November 21, 2020, from <http://www.jazzstandards.com/history/history-1.htm>

Waring, C. (2020). Jazz Beatles Covers: The Best Jazz Tributes To Liverpool's Fab Four. Retrieved November 22, 2020, from <https://www.udiscovermusic.com/stories/best-jazz-beatles-covers-tributes/>

Yanow, S. (2019). Buddy Bolden: Profiles in Jazz. Retrieved November 21, 2020, from <https://syncopatedtimes.com/buddy-bolden-profiles-in-jazz/>