

Relatório do projeto Artístico

Bandas Sonoras para Saxofone: *Cronaca di un amore*, *Taxi driver* e *Catch me if you can*

Nádia do Carmo Santos

Mestrado em Música

Outubro de 2024

Orientador: Professor José Massarrão

Relatório de Projeto Artístico

Bandas Sonoras para Saxofone: *Cronaca di un amore*, *Taxi driver* e *Catch me if you can*

Nádia do Carmo Santos

Relatório de Projecto Artístico apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Música, conforme Decreto-Lei nº107/2008 de 25 de junho

Outubro de 2024

Orientador: Professor José Massarão

Índice	i
Agradecimentos	iii
Resumo	iv
Abstract	v
1.1 Descrição geral e objetivos do projeto.....	1
1.2. Enquadramento teórico	2
1.2.1. Estado da arte.....	2
1.2.2. Justificação do projeto.....	5
2. Bandas sonoras	8
2.1. O que são as bandas sonoras.....	8
2.2. Breve história das bandas sonoras.....	8
2.3. Importância das bandas sonoras.....	9
3. Breve lista de bandas sonoras onde se destaca o saxofone	12
3.1. Protagonismo e contexto histórico	12
3.2. O saxofone e a linguagem erudita em bandas sonoras	12
3.3. O saxofone no cinema americano.....	13
3.4. Protagonismo crescente em filmes contemporâneos	13
3.5. Análise histórica.....	14
4. Seleção de obras	15
4.1. <i>Cronaca di un amore</i> – Giovanni Fusco	15
4.2. <i>Taxi Driver</i> – Bernard Herrmann	15
4.3. <i>Escapades</i> – John Williams	16
4.4. Conclusão.....	17
5. <i>Cronaca di un amore</i>, G. Fusco	18
5.1. Compositor- Giovanni Fusco	18

5.2. Contextualização da obra	19
5.3. Relação entre o filme e o uso da banda sonora.....	20
6. <i>Taxi driver</i>, B. Herrmann	22
6.1. Compositor- Bernard Herrmann	22
6.2. Contextualização da obra	22
6.3. Relação entre o filme e o uso da banda sonora.....	23
7. <i>Escapades</i>, J. Williams	24
7.1. O compositor- John Williams	24
7.2. Contextualização da obra	24
7.3. Relação entre o filme e o uso da banda sonora.....	25
8. Flexibilidade da sonoridade do saxofone nas várias obras	27
8.1 Linguagem erudita	27
8.2. Linguagem jazzística	27
8.3. Third stream.....	29
8.3.1. Gunther Schuller e o desenvolvimento do third stream	29
8.3.2. Contribuições importantes para o desenvolvimento e propagação do third stream	30
8.3.3. Contribuição do third stream para a diversificação da linguagem musical.....	30
8.3.4. Benefícios do third stream para o saxofone	30
9. Conclusão	32
10. Bibliografia	34
11. Discografia	35
12. Webgrafia	36
13. Anexos.....	38

Agradecimentos

À Mara e ao Miguel, pela vossa força e apoio incondicional.

Agradeço a todos os meus amigos e família, em especial à Micaela, Vicente, Guilherme, Catarina, Elsa, Pedro e Joana pela paciência, ajuda e disponibilidade.

Ao meu orientador Professor José Massarrão e ao Professor Doutor Rodrigo Pires de Lima, por toda a dedicação, ajuda, paciência e ensinamentos ao longo do meu percurso académico.

À professora Rita Nunes, pelos conselhos, ajuda e por ter sido sempre o meu modelo.

Finalmente, agradeço à minha mãe e aos meus avós, por olharem sempre por mim, incentivarem e apoiarem os meus objetivos. Sem vocês não teria conseguido.

Resumo

Este projeto aborda a importância e o significado das bandas sonoras compostas especificamente para filmes, com foco na análise da sua relação com as cenas e no impacto emocional produzido no público. São exploradas questões fundamentais, como “Qual o significado das bandas sonoras nas cenas?” e “Que importância têm?”, reconhecendo que as respostas podem variar conforme a perspectiva e que este campo ainda requer investigação aprofundada.

O projeto contribui também com um estudo sobre o papel do saxofone nas bandas sonoras, uma área com literatura escassa. Foram analisadas obras que integram o saxofone nas bandas sonoras, incluindo *Catch me if you can* (*Escapades* para saxofone e orquestra), *Taxi Driver*, e *Cronaca di un amore* para saxofone e piano. Estas análises procuram destacar o significado das obras no contexto das cenas em que são utilizadas, bem como explorar a versatilidade do saxofone em diferentes estilos musicais.

Observa-se como é que as características interpretativas do saxofone - como timbre, articulação e improvisação - são adaptadas para responder às exigências estilísticas das obras, tanto dentro de uma obra (como nos diferentes andamentos das *Escapades*) como entre as restantes peças.

Outro ponto de destaque é a independência artística das obras abordadas, que transcendem os filmes para os quais foram criadas. *Cronaca di un amore*, por exemplo, pode ser interpretada como peça do repertório tradicional para saxofone e piano, uma vez que é uma obra para saxofone e piano com uma sonoridade erudita. O tema do filme *Taxi Driver* pode também ser apresentado com várias formações, como para piano e saxofone, piano solo e combos de jazz em contextos independentes das bandas sonoras a que pertencem.

Por fim, este projeto procura destacar como é que estas obras enriquecem o repertório do saxofone, aproximando o público geral da música erudita e do jazz. A análise reforça o contributo dessas bandas sonoras na difusão destes estilos musicais para espectadores que habitualmente não consomem música erudita ou jazz.

Palavras-chave: bandas sonoras, saxofone no cinema, música em cena, repertório para saxofone.

Abstract

This project addresses the importance and meaning of soundtracks composed specifically for films, focusing on analyzing their relationship with the scenes and the emotional impact produced on the audience. Fundamental questions are explored, such as “What is the meaning of the soundtracks in the scenes?” and “How important are they?”, recognizing that answers may vary according to perspective and that this field still requires further investigation.

The project also contributes to a study on the role of the saxophone in soundtracks, an area with few literature. Significant pieces that include the saxophone in the soundtracks were analyzed, including *Catch me if you can* (*Escapades* for saxophone and orchestra), *Taxi Driver*, and *Cronaca di un amore* for saxophone and piano. These analyzes seek to highlight the meaning of the works in the context of the scenes in which they are used, as well as exploring the versatility of the saxophone in different musical styles.

It is observed how the interpretative characteristics of the saxophone - such as timbre, articulation, and improvisation - are adapted to meet the stylistic demands of the works, both within a work (as in the different movements of the *Escapades*) and between the other pieces.

Another highlight is the artistic independence of the works studied, which transcend the films for which they were created. *Cronaca di un amore*, for example, can be widely performed as a piece from the traditional saxophone repertoire and piano. The theme from the film *Taxi Driver* can also be presented with various formations, such as for piano and saxophone, piano solo and jazz combos in independent contexts of the soundtracks to which they belong.

Finally, this project seeks to highlight how these works enrich the saxophone repertoire, bringing the general public closer to classical music and jazz. The analysis reinforces the contribution of these soundtracks to the dissemination of these musical styles to audiences that do not usually consume classical music or jazz.

Keywords: soundtracks, saxophone in film, music in scenes, saxophone repertoire.

1. Introdução

1.1 Descrição geral e objetivos do projeto

Há música em filmes que não foi composta para servir as bandas sonoras, acrescenta-se ao filme uma música pré-existente. Há música composta em função do filme a que está associada, o projeto aborda a segunda hipótese.

É feita uma recolha de vários estudos sobre o significado das bandas sonoras nos filmes e qual a sua importância, tendo assim um breve, mas completo sumário dos tópicos mais importantes para respondermos a questões como: “Qual o significado das bandas sonoras nas cenas?” e “Que importância têm?”. Estas questões poderão não ser respondidas com toda a certeza, pois poderá depender de opiniões. Poderão também ficar parcialmente respondidas, mas ainda haver bastante por investigar e desenvolver até se chegar a uma ou várias respostas.

No sentido de não haver muita informação sobre o papel do saxofone nas bandas sonoras, este projeto tem como objetivo também acrescentar conhecimento sobre esta temática. Aqui são exploradas apenas algumas obras com saxofone integrado nas bandas sonoras, mas que se enquadram de uma forma geral no projeto. Estas obras poderão também ajuda a completar este último ponto mencionado sobre a falta de informação do papel do saxofone nas bandas sonoras, juntamente com bibliografia complementar.

Para a investigação deste último ponto, este projeto analisa algumas bandas sonoras onde se destaca o saxofone, nomeadamente os filmes *Catch me if you can - Escapades* para saxofone e orquestra; *Taxi driver*, e *Cronaca di un amore* para saxofone e piano, como forma de expressão no significado das respetivas cenas.

Explora também a flexibilidade da sonoridade do saxofone nos diferentes estilos usados nas bandas sonoras dos filmes anteriormente mencionados. Tanto dentro da própria obra (como entre os andamentos das *Escapades*, em que o terceiro andamento usa uma linguagem diferente dos restantes andamentos) como entre os três temas, de acordo com o significado pretendido da sua cena ou do estilo escolhido para as representar. Desta forma tem de se adequar várias características da interpretação como cor, articulação, improvisação, entre outras.

Cronaca di un amore, embora escrita para o filme, pode ser interpretada isoladamente pois é uma peça para saxofone e piano. Deste modo verifica-se um uso mais regular

deste repertório que não apenas para integrar a banda sonora dos filmes.

O tema do filme *Taxi driver* também é interpretado com várias formações (como a formação aqui apresentada, arranjo para saxofone e piano, piano solo, combo jazz, entre outras formações) em apresentações independentes e não exclusivamente apresentadas integradas na banda sonora.

Também a obra *Escapades* é independente do filme para que foi criada. Pode ser tanto interpretada com orquestra ou com redução para saxofone e piano, tornando uma apresentação mais fácil.

Para concluir, este projeto tem também como objetivo destacar estas obras fora do uso exclusivo para servir os filmes em que estão integrados e aborda assim o contributo destas obras para o enriquecimento do repertório do saxofone. Trata também do contributo das bandas sonoras para a propagação do género erudito e jazz perto de um público mais geral, que por norma não costuma consumir música erudita e/ou jazz.

1.2. Enquadramento teórico

1.2.1. Estado da arte:

O papel das bandas sonoras no cinema é um campo vasto e multidisciplinar que combina música, psicologia e narrativa visual. Vários estudos destacam a importância das bandas sonoras na percepção e interpretação das cenas pelos espectadores, bem como na construção de conexões emocionais com a narrativa. A revisão da literatura destaca contribuições fundamentais presentes nos trabalhos de Vitouch (2001) e Costabile & Terman (2019), abordando os efeitos contextuais e psicológicos da música no cinema.

Vitouch (2001), no artigo *When Your Ear Sets the Stage: Musical Context Effects in Film Perception*, discute como é que a música influencia diretamente a percepção das cenas, moldando a experiência do espectador. O autor argumenta que a música não é apenas um elemento de acompanhamento, mas sim uma componente ativa na criação de significados no cinema. A obra explora o conceito de “efeitos do contexto musical”, demonstrando que a escolha de um determinado estilo, tonalidade ou andamento pode alterar drasticamente a interpretação de uma cena. Por exemplo, a banda sonora pode transformar uma cena neutra em algo dramaticamente intenso ou leve, dependendo das suas características. Vitouch também destaca o papel da familiaridade musical e cultural do espectador na receção destas mensagens,

sugerindo que as bandas sonoras atuam como uma ponte entre a intenção do realizador e a interpretação do público.

Costabile & Terman (2019), em *Effects of Film Music on Psychological Transportation and Narrative Persuasion*, investigam os aspetos psicológicos da música no cinema, com foco no transporte psicológico e na persuasão narrativa. O estudo aborda como é que a música pode envolver o espectador no enredo de maneira mais profunda, facilitando uma conexão emocional e intelectual com a narrativa. Os autores destacam que a música possui um papel essencial na intensificação do envolvimento do público, aumentando a sua disposição para acolher mensagens e valores apresentados na história. A obra também discute como é que diferentes tipos de bandas sonoras (música incidental: música que faz parte da banda sonora, mas não é o tema principal, temas principais ou músicas diegéticas: sonoplastia) influenciam a forma como o público se relaciona com as personagens, cenas e temas.

A junção entre os estudos de Vitouch e Costabile & Terman destaca a dualidade da música no cinema: a música é simultaneamente um elemento técnico e um recurso emocional. Enquanto Vitouch foca-se nos efeitos cognitivos e contextuais, Costabile & Terman realçam os aspetos emocionais e persuasivos. Esta interação entre cognição e emoção é essencial para compreender como é que as bandas sonoras enriquecem a narrativa cinematográfica.

Desta forma, ambos os estudos fornecem uma base teórica sólida para a análise das bandas sonoras neste projeto artístico.

O saxofone tem desempenhado um papel significativo nas bandas sonoras de filmes, sendo frequentemente associado a emoções intensas, como paixão, solidão ou mistério, devido ao seu timbre expressivo e flexibilidade estilística. Para introduzir o papel do saxofone nas bandas sonoras, foi reunida alguma literatura de forma a enquadrar o tópico.

De acordo com *Film Music: A History* (2009) de James Wierzbicki, o saxofone emergiu como um instrumento de destaque na música para cinema devido à sua versatilidade e à sua associação cultural com diferentes emoções e contextos. O livro explora como é que o saxofone foi utilizado em diferentes épocas do cinema, destacando a sua evolução como um elemento expressivo e estilístico.

Nos anos 1920 e 1930, com o aparecimento do som no cinema, o saxofone associou-se ao jazz, que era um estilo popular na época. O instrumento era frequentemente

usado nas bandas sonoras para representar ambientes urbanos, clubes noturnos e atmosferas de rebeldia ou ambientes modernos. Durante as décadas de 1940 e 1950, o saxofone ganhou importância nos filmes *noir*¹ e dramas românticos. A sua sonoridade rica e expressiva tornou-o ideal para evocar mistério, melancolia e sensualidade.

Nos anos 1960 e 1970, o cinema observou uma mudança na utilização do saxofone. O instrumento passou a ser utilizado tanto para reforçar atmosferas de liberdade e contracultura, como para criar contrastes sonoros em bandas sonoras experimentais. Nos filmes de ação e suspense dos anos 1970, como o *Taxi Driver* (1976) de Bernard Herrmann, o saxofone foi novamente utilizado para transmitir uma sensação de isolamento e introspeção urbana.

No cinema contemporâneo, o saxofone é frequentemente usado para evocar nostalgia ou como símbolo de uma identidade musical única. A sua presença em bandas sonoras modernas combina a tradição com a inovação, funcionando como um elo entre a memória do jazz tradicional e as novas linguagens da música cinematográfica.

Wierzbicki destaca como é que o saxofone ultrapassou a sua origem cultural para se tornar uma ferramenta expressiva universal no cinema, adaptando-se a diferentes estilos, épocas e contextos narrativos. A sua versatilidade e capacidade de transmitir emoção continuam a fazer do instrumento um recurso valioso para compositores de bandas sonoras.

No livro *A History of Film Music* de Mervyn Cooke, o saxofone é destacado como um instrumento único e versátil nas bandas sonoras, devido à sua flexibilidade de expressão e à sua capacidade de se adaptar a diferentes contextos musicais e cinematográficos. Cooke analisa como é que o saxofone tem sido utilizado ao longo da história do cinema para criar atmosferas específicas e reforçar elementos narrativos.

Segundo Cooke, o saxofone é frequentemente utilizado para representar emoções intensas e contraditórias, como paixão, melancolia, mistério e solidão. A sua

¹ Segundo James Wierzbicki em *Film Music: A History* (2009), os filmes *noir* são descritos como um estilo cinematográfico marcado por uma atmosfera sombria e pessimista, frequentemente acompanhada por histórias que exploram a ambiguidade moral e o lado mais sombrio da experiência humana. Em termos de banda sonora, Wierzbicki destaca que o cinema *noir* frequentemente utiliza música minimalista, com influências do jazz e orquestrações dissonantes, criando um clima de tensão e mistério que reflete a narrativa sombria.

sonoridade calorosa e envolvente torna-o especialmente adequado para temas românticos ou para refletir a complexidade emocional de personagens.

Cooke também observa que o saxofone tem associações culturais fortes, especialmente com o jazz e o blues, que marcaram várias bandas sonoras de filmes norte-americanos. Estas conexões ajudaram a destacar o saxofone como um símbolo de ambientes urbanos, vida noturna e rebeldia.

No cinema moderno, Cooke discute como é que o saxofone superou as associações históricas com o jazz e tornou-se um recurso versátil para os compositores explorarem novas sonoridades. O instrumento é utilizado tanto em bandas sonoras minimalistas como em composições orquestrais elaboradas.

Cooke realça também o papel do saxofone como voz solista em muitas bandas sonoras. Por exemplo, o trabalho de compositores como Jerry Goldsmith e Lalo Schifrin em filmes como o *Chinatown* (1974) e *Dirty Harry* (1971) demonstra como é que o saxofone pode liderar uma composição, funcionando como um "narrador musical" que guia o espectador através da história.

Desta forma, o trabalho de ambos os autores fornece uma base teórica sólida para a análise do papel do saxofone nas bandas sonoras no geral.

1.2.2. Justificação do projeto

O presente projeto artístico, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Música da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), reflete um interesse pessoal em explorar a interseção entre a música e outras formas de arte, com destaque para o cinema. Este projeto concentra-se especificamente na interpretação de bandas sonoras para saxofone, promovendo um diálogo entre a música e o universo cinematográfico.

Ao contrário de projetos que partem de uma problemática específica ou de uma questão central, este surge essencialmente de uma motivação pessoal. Trata-se do desejo de explorar novos territórios estéticos que, até ao momento, não tinham sido alvo de atenção direta. A escolha das bandas sonoras como temática reflete a procura por uma área ainda inexplorada na prática musical pessoal, bem como a vontade de integrar o saxofone num contexto expressivo mais abrangente.

O sentimento de pertencer a algo maior que o próprio é comum ao ser humano e encontra no ato artístico uma das suas mais ricas expressões. A música, ao ser

integrada em espetáculos que combinam diversas formas de arte, como teatro, dança ou cinema, potencia essa sensação de envolvimento e realização. Desde cedo, a inserção em projetos multidisciplinares revelou-se uma das experiências artísticas mais gratificantes, permitindo a fusão de competências e sensibilidades provenientes de várias áreas.

Neste contexto, o cinema, enquanto forma de arte que conjuga narrativa, imagem e som, representa um campo particularmente fascinante para o desenvolvimento da prática musical. Apesar de já ter experienciado a integração da música com o teatro e dança, a dimensão cinematográfica permaneceu inexplorada. Foi, portanto, natural que o presente projeto artístico fosse concebido como uma oportunidade para preencher esta lacuna e aprofundar a relação entre o saxofone e o cinema através da execução de bandas sonoras.

Ao longo deste processo, pretende-se não apenas enriquecer a experiência musical, mas também contribuir para o entendimento do saxofone como instrumento de elevada versatilidade, capaz de dialogar com as várias linguagens artísticas. Assim, este projeto não é apenas uma extensão da prática pessoal, mas também uma proposta para o aumento dos horizontes artísticos e musicais na área de estudo.

1.3. Metodologias e técnicas de investigação

Para alcançar os objetivos definidos neste projeto artístico, foi adotada uma abordagem metodológica diversificada que combina técnicas de análise documental, revisão de literatura, análise musical e pesquisa empírica. Estas metodologias permitiram uma exploração abrangente e detalhada do tema, proporcionando os fundamentos teóricos e práticos necessários para o desenvolvimento do trabalho.

A análise documental foi utilizada como um primeiro passo para a construção do enquadramento teórico do projeto. Esta metodologia teve como finalidade desenvolver uma maior familiaridade com o tema das bandas sonoras para saxofone, explorando a sua história, características e aplicações no contexto cinematográfico. A revisão da literatura possibilitou a sistematização de conceitos e o levantamento de estudos e materiais relevantes, funcionando como uma base sólida para a introdução e desenvolvimento do projeto.

Outra etapa central da metodologia foi a observação dos filmes cujas bandas sonoras foram escolhidas para análise. Este processo permitiu explorar a relação entre a música e o sentido narrativo e emocional do filme, identificando como é que o

saxofone contribuiu para a construção de atmosferas, personagens e histórias. A análise musical foi conduzida com foco em compreender os elementos técnicos e estilísticos das bandas sonoras e em como é que estas características se relacionam com os elementos visuais e narrativos do filme.

Uma parte importante da pesquisa envolveu o uso do CD *Le Memoire du Saxophone - CD1: Le Chant du Cinéma Français*, interpretado pelo saxofonista Marcel Mule - consiste numa recolha de bandas sonoras de filmes franceses com a presença do saxofone, feita pelo professor Nicolas Prost. Este material foi fundamental para a identificação e estudo de bandas sonoras existentes para saxofone.

Com o intuito de aumentar a compreensão sobre a relação entre o público e a música erudita e jazz versus cinema, foi elaborado um questionário. Este instrumento teve como objetivo principal avaliar se há uma maior adesão do público a espetáculos cinematográficos em comparação a concertos. Os resultados do questionário foram posteriormente analisados, procurando identificar estratégias e propostas para aumentar o número de espectadores de concertos.

A combinação destas metodologias e técnicas de investigação permitiu uma abordagem integrada e multidisciplinar do tema, garantindo que tanto a vertente prática como a teórica do projeto fossem exploradas em profundidade. Este processo metodológico assegurou a qualidade e a consistência da investigação, contribuindo para um entendimento mais completo e significativo das bandas sonoras para saxofone.

2. Bandas sonoras

2.1. O que são as bandas sonoras

Por definição, uma banda sonora é a «faixa lateral da fita cinematográfica onde se grava o som do filme ou do programa» de uma forma literal, pela maneira como foram originalmente gravadas quando os filmes deixaram de ser mudos. Atualmente, no caso do cinema, uma banda sonora é a «gravação musical utilizada num filme». (Porto editora, infopédia).

Uma banda sonora é o conjunto de elementos sonoros que acompanham uma obra audiovisual, como um filme, série ou videogame. A banda sonora inclui música e efeitos sonoros. Serve para complementar e enriquecer a experiência narrativa e emocional do espectador. A música pode ser original, composta especificamente para o filme (banda sonora original), ou pré-existente, selecionada para criar uma atmosfera ou evocar associações específicas. Os efeitos sonoros ou a sonoplastia são sons que recriam ou amplificam a realidade da cena, como passos, ruídos ambientais, explosões, entre outros efeitos.

2.2. Breve história das bandas sonoras

A música desempenha um papel fundamental na narrativa cinematográfica, funcionando como um elemento indispensável para a construção de emoções, atmosferas e significados. A evolução das bandas sonoras no cinema reflete tanto os avanços tecnológicos como as mudanças estéticas e culturais na indústria cinematográfica.

Até ao início do século XX, os filmes- que eram reproduções de sequências fotográficas, ou *moving pictures*- eram mudos, ou seja, tinham apenas as imagens e não tinham nem música nem falas- as falas eram reproduzidas em forma de legenda após algumas cenas.

A procura pela música nos filmes vem quase desde o início que estes foram inventados. Na verdade, a necessidade de haver música era maior que a necessidade de haver falas. Quando começou a existir falas no cinema estas eram muito escassas, enquanto já existia mais sonoplastia e música.

Os filmes não eram completamente silenciosos, para além do ruído da plateia, esta também interagia bastante com o decorrer do filme. Uma das razões de existir a necessidade de se introduzir som nos filmes seria precisamente para se contrariar a

perturbação dos espectadores com o filme. Outra possível razão para a urgência do som nos filmes seria mascarar o ruído tanto dentro das salas como fora- barulhos como os dos equipamentos de projeção, trânsito, entre outros. Ao mesmo tempo, existia também a necessidade de compensar o vazio que a falta de diálogo criava, e a música nos filmes começou por ter o papel de o preencher. (Cooke, 2015)

A música nos cinemas começou por ser tocada ao vivo, mas não obrigatoriamente dentro do local da projeção e não necessariamente também ao mesmo tempo que a projeção. Começou por surgir como uma atração para chamar espectadores, que ao ouvirem a música que vinha do lado de dentro das salas, eram convidados para as mesmas.

O início da música de filmes data dos anos 1890, em Paris, onde o filme *Pantomimes lumineuses* de Emile Reynaud foi apresentados com um acompanhamento de piano, de Gaston Paulin, especialmente composto para a apresentação do filme.

A partir daí, vários realizadores começaram a tentar sincronizar música previamente gravada com as imagens, embora faltassem várias décadas para se estabelecer a imagem síncrona com o som. (Cooke, 2015)

O primeiro filme com som foi o *The Jazz Singer* de 1927. O filme foi um sucesso e revolucionou permanentemente os filmes. Embora continuassem a ser feitos filmes mudos, a partir daí esse tipo de filmes foram lentamente substituídos por filmes com som e/ou falas sonoras.

A história das bandas sonoras no cinema é um reflexo das transformações tecnológicas, estéticas e culturais ao longo do tempo. A música, desde os primórdios do cinema mudo até o cinema contemporâneo, desempenhou um papel essencial na forma como os filmes criam emoção, significado e identidade. Ao explorar o passado, compreendemos como é que as bandas sonoras evoluíram para se tornar um dos elementos mais icónicos e indispensáveis do cinema atual.

2.3. Importância das bandas sonoras

As bandas sonoras desempenham um papel fundamental no cinema, ultrapassando a sua função como apenas acompanhamento musical, tornando-se uma ferramenta narrativa poderosa. A música no cinema não cria apenas uma atmosfera, também constrói uma identidade, intensifica emoções e, muitas vezes, guia a interpretação das cenas pelo público. Este capítulo explora a relevância das bandas sonoras, ilustrando

como é que estas impactam as narrativas cinematográficas e como evoluíram para se tornarem uma parte integral da experiência do espectador.

A música tem tipicamente vindo a ser estudado como um elemento subordinado ao filme, quase como se sem música o filme se manteria praticamente igual. Quando vamos ao cinema, ao contrário do que de uma forma comum dizemos, não vamos apenas «ver um filme», vamos também ouvi-lo- ouvir as falas, os efeitos e a música. Muitas vezes até nos deixamos levar pela música, pelo seu dramatismo, dimensão, entre outras características, independentemente do que esteja a acontecer em cena. Muitas vezes vamos também embora a trautear excertos que nos «ficaram na cabeça». Por vezes gostamos tanto da banda sonora que acabamos por comprar o CD da mesma, ou aproveitar ocasiões em que haja concertos ao vivo das bandas sonoras. (Larsen, 2005)

A relação entre a música e as emoções é vastamente reconhecida, e o cinema utiliza essa conexão de forma exímia. Os compositores criam bandas sonoras que intensificam ou subvertem as expectativas emocionais de uma cena, potencializando a narrativa. Filmes como *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock, utilizam a banda sonora composta por Bernard Herrmann para provocar tensão e medo, exemplificando como é que a música pode transformar uma cena aparentemente simples numa experiência profunda.

As bandas sonoras também desempenham um papel essencial na construção da identidade dos filmes. Estas são capazes de situar o espectador num tempo, lugar ou contexto específico. Por exemplo, as bandas sonoras de Ennio Morricone para os filmes de Sergio Leone (como *The good, the bad and the ugly*- 1966- e *Once upon a time in the west* -1968) redefinem os filmes western, combinando sons tradicionais com experiências modernas para criar uma atmosfera singular.

A atmosfera de um filme pode ser moldada pela música, como no filme *Blade Runner* (1982), onde a banda sonora eletrónica de Vangelis estabelece uma atmosfera distópica e futurista que dialoga diretamente com a estética visual do filme. Este exemplo ilustra como é que a música pode não apenas complementar, mas também diversificar o significado de uma narrativa.

A música é frequentemente utilizada como uma ferramenta narrativa, fornecendo pistas ao espectador sobre a intenção de uma cena ou o estado emocional das personagens. *Lightmotives*, por exemplo, são usados para associar temas musicais a personagens, lugares ou ideias. No filme *Star Wars IV- a new hope* (1977), com a

banda sonora de John Williams, o tema d'A *Força* ("The Force") funciona como um recurso narrativo que une e intensifica momentos cruciais da história.

As canções também desempenham um papel significativo em muitos filmes, seja como parte da banda sonora ou como recurso diegético. Filmes como *Titanic* (1997), com a canção *My heart will go on*, e *Saturday night fever* (1997), com a canção *Stayin' alive*, usam música para dialogar diretamente com o contexto cultural e geracional, criando uma conexão mais profunda com o público. Estas músicas são imediatamente ligadas aos filmes.

Além disso, as canções frequentemente superam o filme, tornando-se parte da cultura popular (como é o caso da canção anteriormente mencionada, *My heart will go on*) e prolongam desta forma o impacto do filme na memória coletiva. Este fenómeno reforça a ideia de que as bandas sonoras são parte integral da identidade de um filme, imortalizando a sua influência.

Estudos mais recentes mostram que, na verdade, o sentido das cenas pode perder-se quase por completo sem a música. Talvez tenhamos esta percepção, embora que não esteja totalmente certa, de que as imagens dominam o filme, pois estas absorvem o efeito visual todo, que é mais imediato que as sensações auditivas.

As bandas sonoras são uma forma de arte, moldando e sendo moldadas pelas narrativas que acompanham. Estas desempenham um papel essencial na criação de emoções, na construção de identidades e na comunicação de significados, transformando o cinema numa experiência imersiva. Ao explorar a importância das bandas sonoras, torna-se evidente que a música não é apenas um acessório, mas sim um dos pilares fundamentais da narrativa cinematográfica.

Podemos então concluir que ouvir revela-se tão importante como ver.

3. Breve lista de bandas sonoras onde se destaca o saxofone

- I. *Cronaca di un amore*, do realizador Michelangelo Antonioni e música de Giovanni Fusco;
- II. *A place in the sun*, do realizador George Stevens e música de Franz Waxman;
- III. *La signora senza camélias*, do realizador Michelangelo Antonioni e música de Giovanni Fusco;
- IV. *Marianne de ma Jeunesse*, do realizador Julien Duvivier e música de Jacques Ibert;
- V. *Taxi driver*, do realizador Martin Scorsese e música de Bernard Herrmann;
- VI. *Catch me if you can*, do realizador Steven Spielberg e música de John Williams.

3.1. Protagonismo e contexto histórico

Este capítulo analisa, de uma forma geral, o papel do saxofone nas bandas sonoras selecionadas, com base na lista de filmes apresentada. A análise foi complementada pelo CD *Le Chant du Cinéma Français* de Marcel Mule, um conjunto de bandas sonoras de filmes franceses com a participação do saxofone, feito pelo professor Nicolas Prost. A análise procura compreender como é que o saxofone tem sido usado nas bandas sonoras, realçando o protagonismo crescente do instrumento e qual a relação desse protagonismo com as épocas em que os filmes retratam.

3.2. O saxofone e a linguagem erudita em bandas sonoras

Da lista de bandas sonoras para saxofone, é notório o uso do saxofone com uma linguagem erudita em filmes como *Marianne de ma Jeunesse* (1955), com música de Jacques Ibert, e nas obras do compositor Giovanni Fusco para os filmes *Cronaca di un amore* (1950) e *La signora senza camélias* (1953), ambos do realizador Michelangelo Antonioni. Nestes casos, o saxofone é incorporado de forma a destacar a atmosfera introspetiva e sofisticada.

No caso de Ibert, a escrita para saxofone traduz a sua experiência com o repertório erudito do instrumento, explorando a sua capacidade de expressão. No caso de Fusco, o saxofone aparece como um recurso expressivo de transição entre o romantismo e o modernismo, conferindo à narrativa uma qualidade sonora que remete

à melancolia e à fragilidade emocional das personagens. O uso do saxofone está ligado ao contexto cultural europeu da época, em que o instrumento ganhava protagonismo em ambientes eruditos.

3.3. O saxofone no cinema americano

Nos filmes *A Place in the Sun* (1951) de George Stevens, com música de Franz Waxman, e *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, com banda sonora de Bernard Herrmann, o saxofone assume uma dimensão mais associada ao jazz. Em *A Place in the Sun*, Waxman utiliza o saxofone para evocar uma aura de sensualidade e intimidade, refletindo os sentimentos de desejo e tensão presentes na narrativa.

No filme *Taxi Driver*, o saxofone é usado como uma extensão do protagonista, traduzindo características com a alienação e a perturbação psicológica da personagem Travis Bickle. Bernard Herrmann explora a capacidade do instrumento de produzir sonoridades melancólicas e de criar um ambiente noturno e urbano, como a cidade, reforçando o papel do saxofone como mediador emocional entre o enredo e o espectador.

3.4. Protagonismo crescente em filmes contemporâneos

O protagonismo do saxofone em bandas sonoras contemporâneas é demonstrado no filme *Catch Me If You Can* (2002), com a banda sonora de John Williams. Aqui, o saxofone desempenha um papel central na criação de uma atmosfera que mistura sofisticação e leveza, refletindo o caráter inteligente e charmoso do protagonista. Williams explora um lado mais leve do saxofone, associando sonoridades com influências jazzísticas, retratando os anos 1960.

A utilização de frases rápidas e com um carácter que procura imitar a improvisação jazzística reforça a flexibilidade estilística do saxofone e mostra como é que o instrumento pode ser destacado no contexto musical.

No filme *Catch me if you can*, embora de 2002, o saxofone representa a época em que se passa o filme, 1960. Em 1960 o jazz era bastante popular e com isso veio o destaque do saxofone. Embora a sua definição seja bastante complexa, o jazz é um género musical que surgiu no final do século XIX em Nova Orleães, sendo uma grande mistura de várias influências de música africana e de descendentes de escravos africanos com influências da cultura europeia de *brass bands*. Com o desenvolvimento do jazz, este género começou a mostrar uma vertente de improvisação mais vincada,

com a ajuda de músicos que também tinham conhecimentos de composição, e um ritmo mais relaxado, ganhando a partir daí mais subgêneros. (T. Braga, 2020)

3.5. Análise histórica

Ao observar os filmes mencionados e as épocas em que foram realizados, é possível concluir que, embora não haja um crescimento particular no uso do saxofone em bandas sonoras, existe um padrão crescente de protagonismo do instrumento quando este aparece. Nos anos 1950, o saxofone era frequentemente usado como recurso de estilo, associado a contextos eruditos e modernos, como nos trabalhos de Ibert e Fusco. Nos anos 1970, como no filme *Taxi Driver*, o saxofone assume um papel mais simbólico e dramático. Em filmes mais modernos como *Catch Me If You Can*, o instrumento torna-se um elemento narrativo principal.

O crescente destaque do saxofone pode ser atribuído ao amadurecimento do próprio como um instrumento com grandes capacidades expressivas e à sua associação com estilos musicais que ganharam protagonismo ao longo do século XX, como o jazz e a música contemporânea. Além disso, o desenvolvimento de técnicas de composição e uma maior exploração do saxofone em repertórios eruditos ajudaram a estabelecê-lo como um recurso flexível e impactante para composições cinematográficas.

O saxofone, surge como uma ferramenta multifacetada em bandas sonoras. O protagonismo que ganha nos exemplos analisados reflete tanto a narrativa dos filmes como o contexto histórico e cultural em que foram realizados. Esta relação entre o saxofone e as narrativas cinematográficas destaca a importância de investigar o seu papel em diferentes contextos audiovisuais.

Desta lista foram então retiradas três obras para uma análise mais detalhada.

4. Seleção de obras

A seleção do repertório para o projeto artístico foi realizada com critérios claros e intencionais, tendo em consideração a diversidade estilística das obras e a representatividade do saxofone no contexto das bandas sonoras. Optou-se por incluir peças que destacam as características do saxofone alto, um instrumento que possui o repertório mais vasto dentro da família dos saxofones. Além disso, o facto de o saxofone alto ser o instrumento de estudo principal dos saxofonistas em formação, garantiu maior familiaridade na abordagem do material selecionado.

Da listagem de filmes com bandas sonoras em que o saxofone se destaca, reuni três obras que considero que têm características adequadas para elaborar este projeto: *Cronaca di un amore*, de Giovanni Fusco, o tema para saxofone de Bernard Herrmann do filme *Taxi driver* (neste caso interpretei uma transcrição de Andrei Tudor para piano e saxofone), por último, a obra *Escapades*, de John Williams. Por serem bastante distintas entre si, complementam de formas diferentes o trabalho e abrangem mais parâmetros de interesse a explorar no instrumento e musicalmente.

4.1. *Cronaca di un amore* – Giovanni Fusco

A obra *Cronaca di un amore*, composta por Giovanni Fusco, destaca-se pela sua linguagem erudita, sendo diferente das restantes peças incluídas nesta pesquisa. O carácter calmo e introspetivo, junto ao facto de a obra ter sido originalmente escrita para saxofone e piano, torna-a um exemplo de como é que uma composição concebida para uma banda sonora pode ser interpretada de forma independente como parte do repertório tradicional do saxofone.

A dualidade desta peça – que serve tanto à narrativa cinematográfica quanto ao contexto de concerto – permite uma leitura que ultrapassa os limites do cinema, valorizando a sua contribuição como uma obra de relevância no repertório erudito.

4.2. *Taxi Driver* – Bernard Herrmann

O tema do saxofone do filme *Taxi Driver*, composto por Bernard Herrmann, foi incluído no repertório por diversas razões. Primeiramente, trata-se de uma obra que explora a improvisação, incorporando elementos com forte influência do jazz. Esta característica é relevante, pois o jazz representa uma das principais vertentes associadas ao saxofone, tanto no seu contexto histórico como na linguagem musical contemporânea.

Além disso, a versatilidade da obra reflete-se nas possibilidades de formação,

podendo ser interpretada por um combo de jazz ou, por saxofone e piano. Essa adaptabilidade expande o alcance da peça, permitindo que seja explorada em diversos contextos performativos que vão além da banda sonora para a qual foi composta. Tal flexibilidade exemplifica o papel inovador do saxofone como um instrumento capaz de unir o erudito e o popular, realçando a sua relevância no repertório atual.

4.3. *Escapades* – John Williams

A peça *Escapades*, de John Williams, composta para o filme *Catch Me If You Can*, de Steven Spielberg, representa uma síntese entre a narrativa cinematográfica e a execução musical independente. A banda sonora, que conduz a percepção do ouvinte e intensifica o significado das cenas, é um exemplo de como é que a música pode dialogar diretamente com as imagens, reforçando a sua função no cinema.

Composta por três andamentos, em que cada um deles ilustra e descreve o ambiente das cenas a que pertencem, sendo o primeiro andamento mais misterioso, introduz brevemente alguns motivos repetitivos- que Peter Larsen afirma no livro *Film music*:

It is useful to have a term to help describe formal repetitions, and the most common term is motif. We shall call any significant repetitive element in a film a motif. A motif may be an object, a color, a place, a person, a sound, or even a character trait. We may call a pattern of lighting or camera position a motif if it is repeated through the course of a film.²

- recorrentes ao longo do filme. O segundo andamento é mais calmo e livre progredindo gradualmente para um estilo com mais influências jazzísticas, presentes no terceiro andamento. O terceiro andamento transmite agitação e perturbação, demonstrado pela linguagem que nos sugere uma ideia de quase free jazz, mais agressivo e caótico comparado com os outros andamentos. A relevância da obra vai além da sua função narrativa. Por ser uma obra tocada em contextos independentes, ultrapassa o propósito de acompanhar exclusivamente as cenas do filme, tornando-se uma peça autónoma no repertório para saxofone.

² É útil ter um termo para ajudar a descrever as repetições formais, e o termo mais comum é *motif*, ou motivo. Chamaremos de motivo qualquer elemento repetitivo significativo num filme. Um motivo pode ser um objeto, uma cor, um lugar, uma pessoa, um som ou até mesmo um traço de carácter. Podemos chamar um padrão de iluminação ou posição da câmara de motivo se este for repetido ao longo de um filme.

A sua inclusão na seleção de obras analisadas no projeto artístico evidencia também a contribuição da obra para o crescimento e diversificação do repertório para saxofone. Esta diversificação é fundamental para a evolução do instrumento, pois permite a sua introdução em vários contextos musicais, aumentando o alcance artístico e cultural do saxofone.

4.4. Conclusão

Os compositores Bernard Hermann e John William tiveram algumas interações durante as suas carreiras. Desta forma, puderam partilhar opiniões que contribuíssem para as obras de ambos, que se poderia traduzir mais tarde pela observação de algumas influências nas obras aqui estudadas. Ou seja, as obras *Taxi driver* e *Escapades* estão também interligadas, pois têm pequenas influências de cada compositor.

A escolha do repertório reflete a intenção de explorar as várias funcionalidades do saxofone em contextos cinematográficos e para concertos. As obras selecionadas exemplificam tanto a capacidade do instrumento de transitar entre estilos eruditos, jazz e entres estas linguagens- também conhecida como third stream. Ao incluir peças que podem ser interpretadas de forma independente e que, simultaneamente, respeitam as funções narrativas no cinema, este repertório contribui para a valorização e o crescimento do saxofone como um instrumento versátil e inovador.

5. Cronaca di un amore, G. Fusco

5.1. Compositor- Giovanni Fusco

Giovanni Fusco, nascido em Benevento em 1906, foi um pianista, maestro e compositor. Tem várias obras, mas escreveu maioritariamente bandas sonoras para filmes, curtas-metragens e documentários.

Fusco fazia parte de uma família de músicos, pelo que iniciou os seus estudos musicais bastante cedo, começou a estudar música com 6 anos no colégio musical de Sta Cecilia, em Roma.

Giovanni ganhou o seu apreço por compor músicas para filme com o irmão Tarcisio, que, tal como ele, também era pianista, maestro e compositor. Tarcisio foi um dos primeiros músicos da altura a dedicar-se à música para cinema.

Porém, embora especialmente dedicado a música para cinema, Giovanni Fusco não se dedicava apenas a este género. Dedicou-se a um pouco de todos os géneros musicais, desde o popular- música tradicional- à música lírica.

Os filmes sonoros foram introduzidos em Itália em 1930. Na altura ainda não era preciso uma grande criatividade e performance musical para estas obras. Só mais tarde, passados 6 anos desta introdução de filmes sonoros é que Giovanni Fusco começou a dedicar-se à música de filmes, tendo escrito a sua primeira banda sonora *Il Cammino degli eroi* para o documentário de Corrado D'Errico. Esta obra foi importante pois aparecem pela primeira vez elementos disruptivos ao que era normal na música que era escrita para filmes, tais como instrumentos populares, músicas de dança, jazz e politonalismos. Neste sentido, Giovanni Fusco criou a sua própria identidade na escrita de bandas sonoras, contribuindo para o protagonismo das mesmas.

É de realçar que foi também o compositor de eleição do realizador Michelangelo Antonioni (realizador da obra estudada), colaborando com ele em outros filmes como *La signora senza camélias*.

Fusco morreu em Roma, em 1968.

5.2. Contextualização da obra

A peça *Cronaca di un amore* para saxofone e piano do compositor Giovanni Fusco é composta por sete andamentos, em que o sexto e o sétimo andamento são apenas com piano. Em 1951 esta obra ganhou o prémio *Natro d'Argento* da melhor banda sonora.

Cronaca di un amore é uma obra com muito menos destaque no filme que as outras obras aqui estudadas, a música não se impõe tanto nas cenas. Os filmes da época não tinham tanta música como estamos agora acostumados a ouvir, onde praticamente todas as cenas têm música ou, pelo menos, efeitos sonoros que a conduzem ou enfatizam.

Todo o filme foge ligeiramente ao padrão do que era feito na altura. A música já começa a ser diferente e outros aspetos também. As cenas são mais longas, há uma maior atenção aos adereços e roupas, coerência com o ambiente onde são filmadas as cenas (se a história é mesmo o sítio onde estão a gravar). O enquadramento dos atores e a sua movimentação é cuidadosamente estudado pelo realizador- a câmara já não fica apenas estática num espaço enquanto há movimento na cena, agora também acompanha o movimento dos atores e foca-se em vários detalhes. Todas estas características são pormenores que fazem parte da mudança de paradigma do cinema em Itália. O realizador pretende com estas mudanças afastar-se assim de uma corrente neorrealista do cinema da altura. Com neorrealismo assume-se *S.M. (de Neo + Realismo)* - *Movimento artístico, literário e filosófico que floresceu no pós-guerra, propondo uma revalorização do realismo tradicional e que, inspirado no materialismo dialéctico, procurava representar e dar voz aos anseios das camadas proletárias. (neorrealismo - Dicionário da Língua Portuguesa, s.d.)*

Non sono partito [in Cronaca di un amore] con una «teoria» nel cervello. Volevo soltanto rompere con una certa sintassi che sentivo ormai superata e stanca. Il gioco dei campi e dei controcampi per intenderci, mi era divenuto da tempo insopportabile. In questo primo film me ne sono in buona parte liberato con lunghissimi movimenti di gru: inseguivo i personaggi finché non sentivo il bisogno di staccare. Ma è stata una soluzione istintiva. [...] Non ho applicato nessuna formula, nessuno schema. Anche per quanto riguarda il contenuto è uguale. [...] Il soggetto è nato

come storia di due personaggi. E ho cercato di scavare il più possibile dentro di loro. Naturalmente questi personaggi si muovevano in un determinato ambiente. D'altra parte l'ambiente è rimasto sempre nello sfondo ed è questo, mi sembra, che distingue Cronaca di un amore dagli altri film neorealisti italiani, in cui l'ambiente è in primo piano e i personaggi non sono che un'occasione per rappresentarlo. (citação de Antonioni em Cardinali & Bianchi)³

A banda sonora não é exceção- como referido anteriormente, Fusco teve um papel essencial na evolução do acompanhamento do papel da música no enquadramento das cenas.

5.3. Relação entre o filme e o uso da banda sonora

Aqui a música não serve propriamente o filme, no sentido em que é maioritariamente música de fundo. Não tem praticamente nenhum sentido por trás. No entanto, nesta obra surgem elementos que na altura não era muito comum serem usados na música para filmes, como influências alusivas ao jazz e o uso de instrumentos mais populares, como era o saxofone naquela altura. Como já foi mencionada na sua bibliografia, o contributo de Fusco foi essencial para a evolução da música para filmes e para a intensificação do significado das cenas através da música.

Ao contrário do que era habitual na escrita da altura, em vez de uma linha melódica do saxofone com o piano a acompanhar o solo, começamos por ouvir inicialmente respostas do saxofone ao piano algo dissonantes e com um carater quase percussivo. A articulação seca com os trémulos do saxofone acrescenta um carater moderno e

³ Não comecei [em Cronaca di un amore] com uma “teoria” no cérebro. Eu só queria romper com uma certa sintaxe que agora sentia que estava desatualizada e cansada. O jogo de tiros e contra-ataques, por assim dizer, há muito se tornou insuportável para mim. Neste primeiro filme, libertei-me dele em grande parte com movimentos de grua muito longos: persegui as personagens até sentir necessidade de me afastar. Mas foi uma solução instintiva. [...] não apliquei nenhuma fórmula, nenhum esquema. O conteúdo também é o mesmo. [...] O tema nasceu como uma história de dois personagens. E tentei aprofundar-me neles o máximo possível. Naturalmente esses personagens moviam-se num determinado ambiente. Por outro lado, o ambiente permaneceu sempre em segundo plano e é isso, parece-me, que distingue *Cronaca di un amore* de outros filmes neorealistas italianos, em que o ambiente está em primeiro plano e os personagens são apenas uma oportunidade para representá-lo. Comentário do compositor sobre a peça.

inovador à música. Depois deste ambiente, mudam então para uma linha um pouco mais melódica, como era mais habitual na altura.

Como mencionado anteriormente, nesta obra Fusco já escreve a música a começar a pensar no contexto cénico, embora a música ainda esteja apenas ligeiramente relacionada com a cena, coisa que se vai alterando muito progressivamente. Após a parte inicial, o piano e o saxofone sugerem um ambiente misterioso e de angústia, que tem relação com o suspense que se passa nas cenas em que estão a investigar o passado misterioso da mulher. Com o intensificar das cenas, a intensidade das dinâmicas da música também cresce e a velocidade também, estando assim as cenas e a música relacionadas. Ao longo do filme, a música utiliza características que representam cenas tristes, dramáticas, misteriosas, melancólicas, entre outras, começando desta forma a acompanhar o significado das cenas.

O piano também tem por vezes o papel de preencher cenas mais mortas, para não haver espaços vazios. O filme tem muita sonoplastia que traduz momentos musicais, como o som de um rádio, uma orquestra a acompanhar um programa de dança, mas que não faz parte da banda sonora, ou seja, faz parte das cenas, mas não são obras escritas para acompanhar a cena por trás com o intuito de a auxiliar ou intensificar.

6. *Taxi driver*, B. Herrmann

6.1. Compositor- Bernard Herrmann

Bernard Herrmann nasceu em 1911 em Nova Iorque e foi um importante compositor e maestro americano do século XX, maioritariamente conhecido pelas suas bandas sonoras. Estudou composição e direção primeiro na NYU e depois na Juilliard School of Music.

Herrmann trabalhou na CBS radio como compositor e maestro da CBS Symphony Orchestra. Foi na CBS que se lançou no mundo da música para filmes, quando Orson Welles- com quem trabalhava num espetáculo na CBS- quis a sua colaboração na realização de um filme.

Ganhou um Óscar, em 1947, com a obra *The Devil and Daniel Webster*.

Herrmann ganhou mais protagonismo ao trabalhar com realizadores como Alfred Hitchcock, em filmes como o *Vertigo* (1958) e *Psycho* (1960) e com Martin Scorsese, em filmes como o *Taxi driver* (1976), que foi o último.

Morreu em dezembro de 1975 em Los Angeles, um dia depois de terminar de escrever a obra *Taxi driver*. O Filme estreou no ano seguinte.

6.2. Contextualização da obra

O filme *Taxi Driver* é produto da abertura que na altura os realizadores norte americanos passaram a ter, com as libertações da censura da guerra pós-Vietname (final da década de 60). Se antes não era permitido representar a pobreza, violência e criminalidade, os realizadores elegeram estas características como prediletas para os seus filmes, dando mais realismo aos mesmos.

No início do século XX ainda não existia jazz propriamente dito. A seguir à primeira guerra mundial, há uma mudança de panorama musical com as inovações de Schoenberg e Stravinsky. Nos EUA estava a ser desenvolvida uma nova linguagem musical, ainda sem nome e com um idioma distinto, que no futuro iria ser denominada jazz. O jazz é o produto de várias inovações com uma raiz quase popular e tradicional, com influências de um pouco de todas as partes do mundo (como a Europa e África, com a anterior comercialização de escravos africanos para o continente americano), uma vez que a América era um centro de mistura de culturas. (Sculler, G. *Early jazz: its roots and musical development*, p.3. tradução própria)

A música do filme está, portanto de acordo com a época, pois o novo idioma, jazz, ainda está a ser explorado na altura em que o filme é feito. Tal como as novas características do filme ainda estão a ser desenvolvidas.

O filme retrata o quotidiano de um homem solitário, Travis, com perturbações psicológicas do pós-guerra. É taxista durante a noite, o que lhe permite observar de forma passiva o estilo de vida decadente das pessoas, o que inquieta mais o seu estado psicológico. É socialmente inapto e tem relações superficiais. Sofre com a falta de capacidade de ser relacionar com mulheres e conhece uma menina de 12 que é obrigada a prostituir-se. Todas estas situações agravam o seu estado psicológico e ele entrega-se ao negativismo e à violência.

Vários aspetos deste filme acompanham a atmosfera sombria do enredo. É o caso da fotografia (de Michael Chapman), voz-off, aspeto degradado e ambiente criminoso. A música não é exceção. Herrmann procura fazer um paralelo entre a música e o filme, tornando as variações do tema cada vez mais sombrias para acompanhar o estado da personagem principal, Travis.

6.3. Relação entre o filme e o uso da banda sonora

O uso do saxofone não foi aleatório pois o instrumento era visto como um instrumento sexy e sedutor, característica que traduz parte da vida noturna da cidade que está bastante ligada ao sexo e à promiscuidade. Já a bateria fazia uma agitação dramática para representar a agitação da cidade ao mesmo tempo que fazia o contraste com a solidão de uma pessoa rodeada por tanta atividade. Estes dois instrumentos têm um papel essencial na banda sonora pois intensificam a atmosfera das cenas (Barnett, s.d. tradução própria).

O compositor vai intensificando o tema ao longo do filme, através de variações, que se tornam mais obscuras. Assim há um paralelo entre a música e o estado psicológico de Travis, que se degrada no desenrolar do filme. Desta forma, a música intensifica a gravidade do ambiente, pois o espectador reconhece o tema e identifica-o cada vez mais pesado.

7. *Escapades*, J. Williams

7.1. O compositor- John Williams

John Williams é um compositor americano (nascido a 8 de fevereiro de 1932 em Queens, Nova Iorque, EUA). As suas obras mais conhecidas constituem mais de 100 bandas sonoras, grande parte integrante dos filmes de Steven Spielberg, como é o caso da obra aqui abordada.

Filho de músicos, começou a aprender vários instrumentos desde cedo. Começou a compor e a fazer arranjos na sua adolescência. Teve aulas privadas de composição com o professor Mario Castelnuovo-Tedesco. Estudou por um curto espaço de tempo na Universidade da Califórnia. Quando, mais tarde, ingressou na Força Aérea, começou a fazer arranjos, compor e a dirigir. Depois de sair da Força Aérea, estudou piano na *Julliard School of Music*. Mais tarde começou a fazer alguns concertos e gravações como pianista de jazz em Nova Iorque. Foi apenas mais tarde quando regressou à Califórnia, depois de começar a trabalhar como pianista nos estúdios de Hollywood, que começou a compor para a televisão. Começou a partir desta altura a ter mais conhecimento como compositor de bandas sonoras, iniciando uma longa parceria com Steven Spielberg, como nos filmes *Jaws*, *Indiana Jones*, *Schindler's List*, entre outros.

Para além das obras para cinema, Williams compôs também várias obras para orquestra e para diversos instrumentos, como viola, oboé, fagote, flauta, entre outros. É também bastante conceituado pelo seu trabalho como maestro, nomeadamente com as orquestras *Boston Pops*, *Boston Symphony*, *New York Philharmonic*, *Chicago Symphony* e *Los Angeles Philharmonic*. É dos compositores mais galardoados da atualidade, tendo sido nomeado para mais de 50 *Academy Awards* e ganhou 5, 3 *Emmy Awards*, 4 *Golden Globe Awards* e mais de 20 *Grammy Awards* (Eldridge, Alison. "John Williams". *Encyclopedia Britannica*, 2023. Tradução própria).

7.2. Contextualização da obra

Integrante da banda sonora do filme *Catch me if you can*, a obra *Escapades* é composta por três andamentos. No primeiro andamento, *Closing In*, observamos primeiro a dinâmica (*piano*), que sugere um ambiente mais reservado, e frases mais fragmentadas que mais tarde vão ser desenvolvidas. Estas características são usadas nas cenas de mais suspense e mistério, em que algo emocionante está prestes a acontecer. No segundo andamento, *Reflections*, o andamento lento, a articulação menos acentuada e frases mais dramáticas com mudanças de dinâmica induzem um

ambiente melancólico e refletivo, que aparece sempre em que há cenas mais tristes e de dificuldades. Finalmente, no terceiro andamento, *Joy Ride*, o andamento mais rápido, frases mais leves e com influências alusivas ao jazz servem as cenas de maior agitação e com uma mudança de panorama.

O compositor escreveu a obra *Escapades* para saxofone alto pois o jazz progressivo estava bastante popular na época em que se passa o filme, 1960, querendo desta forma representar a atmosfera da altura. (Wind repertory Project, 2023. Tradução própria)

Esta obra representa, portanto, uma época em que o saxofone se enquadra. Podemos concluir que não foi então escrita com o propósito inicial de ser para saxofone, mas sim o instrumento enquadrou-se posteriormente nos parâmetros pretendidos. A obra também conta com solistas no vibrafone e contrabaixo de cordas.

A estreia da obra *Escapades* como peça integrante de um concerto (e não apenas integrante da banda sonora do filme *Catch me if you can*) foi dirigida pelo compositor em 2003 pelo aniversário da banda da marinha dos EUA, no *John F. Kennedy Center for Performing Arts*.

7.3. Relação entre o filme e o uso da banda sonora

A primeira vez que ouvimos o primeiro andamento é na apresentação do filme. O primeiro andamento é usado para induzir o mistério, tal como no resto do filme. As cenas em que aparece o primeiro andamento são sempre cenas de mistério e tensão. As características deste andamento como a dinâmica, inicialmente piano, e as frases fragmentadas, ajudam a induzir este ambiente misterioso que nas cenas também não se revela logo o suspense, vai-se desvendando aos poucos, tal como na música. Assim, à medida que o filme vai passando, cada vez que se ouve excertos do primeiro andamento, o espectador é automaticamente levado a sentir que há ali algum enigma e ansiedade.

O segundo andamento da obra é pela primeira vez passado numa cena melancólica e nostálgica (tal como o compositor indica no início do andamento *With nostalgia*) em que a família Abagnale está a passar um momento de dificuldade com dívidas e perda de bens. Aparecem fragmentos deste andamento outra vez quando Frank Abagnale Jr. enfrenta mais uma dificuldade, o divórcio dos pais. As cenas melancólicas e nostálgicas são acompanhadas pelo segundo andamento, de forma que parece haver um padrão, sempre que há dificuldades ou cenas tristes. Cenas tristes e de dificuldades são conduzidas pelo dramatismo do segundo andamento.

O terceiro andamento aparece pela primeira vez quando o Frank Jr tenta dar a volta à vida dele, mas enverga por um caminho de mentiras e vigarices. Sempre que há uma mudança de panorama aparece o terceiro andamento. Este é um andamento rápido que acompanha a rápida mudança de situação.

Podemos concluir que aqui a música anda «de mão dada» com o filme, ou seja, a música serve para intensificar o que as cenas por si só já representam. Como há também um padrão de repetição da relação entre a música e o filme, o espectador acaba por ser também influenciado sobre o que poderá acontecer a seguir no filme. Por exemplo, se passar o terceiro andamento automaticamente irá presumir-se que a situação no filme vai mudar, e assim sucessivamente.

8. Flexibilidade da sonoridade do saxofone nas várias obras

8.1 Linguagem erudita

A linguagem erudita no saxofone é caracterizada pela utilização de técnicas e estilos desenvolvidos no contexto da música erudita, com foco na precisão, controlo expressivo e exploração sonora.

O repertório erudito para saxofone frequentemente exige competências técnicas como o controlo da dinâmica, articulações precisas e domínio de técnicas extensivas (como slap tongue, multifónicos, growl, entre outras). A linguagem erudita também exige uma grande expressividade musical, com elementos como um vibrato controlado, domínio da afinação e exploração do timbre conforme o contexto da obra. Num contexto erudito, o saxofone é mais frequentemente utilizado em peças a solo ou com orquestra e em música de câmara. Já as apresentações com o saxofone integrado numa orquestra sinfónica (que não seja a solo) são menos comuns.

Algumas obras mais emblemáticas do repertório erudito do saxofone incluem, por exemplo, o *Concertino da Camara* de Jacques Ibert, o *Concerto* de Alexander Glazunov e o *Concerto* de Henri Tomasi.

Para desenvolver esta linguagem erudita, são frequentemente estudados, por exemplo, os métodos *48 Études for Saxophone de Ferling* de Marcel Mule e os *Nouvelles Études Variées* de Jean-Marie Londeix. Estes métodos trabalham aspetos técnicos, afinação, registo altíssimo e também aspetos melódicos como o desenvolvimento do fraseado e o controlo do vibrato.

8.2. Linguagem jazzística

A linguagem jazzística no saxofone é caracterizada por combinações de técnica instrumental, expressividade e improvisação. Abrange estilos desde o jazz tradicional ao bebop, passando pelo cool jazz, hard bop, fusion, e outras vertentes.

A linguagem jazzística, conforme descrita nos livros *Jazz Improvisation: A Comprehensive Method for All Musicians* de David Baker e *Patterns for Jazz* de Jerry Coker, é construída a partir de uma combinação de elementos melódicos, harmónicos e rítmicos. Embora, segundo Coker, o livro seja idealizado mais para a prática e não tanto para a teoria, vai havendo alguma informação teórica que ajuda a contextualizar a linguagem.

Ambos os autores destacam a importância de aprender e interiorizar padrões melódicos repetitivos (chamados "licks") e sequências de notas derivadas de escalas no jazz, como escalas maiores, menores melódicas e harmônicas, escalas hexatônicas (tons inteiros) e modos gregos. Coker realça o uso de padrões para desenvolver uma linguagem jazzística e fluidez melódica. Esses padrões são muitas vezes usados para mudar de harmonias entre os vários temas.

O jazz caracteriza-se também pelo uso de progressões harmônicas cíclicas, especialmente em quintas descendentes (ou quartas ascendentes). Progressões como II-V-I (segundo grau para o quinto grau e finalmente para o primeiro grau da escala) são fundamentais, e Baker destaca como é que quem vai improvisar cria linhas melódicas coerentes segundo essas estruturas.

A linguagem jazzística valoriza frases que tenham noções de respiração e continuidade, semelhantes à fala humana ou ao canto. Valorizam portanto uma fluidez natural, não é suposto parecer forçado. Baker e Coker realçam o uso de articulações específicas, como acentos para criar swing, uma qualidade rítmica essencial. O fraseado muitas vezes envolve síncopas e o uso de antecipações ou atrasos rítmicos.

Nesta linguagem, a improvisação jazzística é imperativa. Esta improvisação pode ser feita a partir da tonalidade usada como base (ou mesmo a partir de uma tonalidade totalmente diferente, segundo Coker em *Patterns for jazz*), inspirada num solo pré-existente, em material já improvisado ou pode ser feita a partir de padrões. A improvisação no jazz requer que o músico esteja consciente das notas dos acordes (arpejos) e das escalas associadas a cada acorde no contexto de uma progressão. Baker sugere exercícios intensivos para conectar escalas a arpejos e resolver notas de tensão de maneira fluida.

Coker destaca também a importância do swing feel e do uso criativo de divisões rítmicas, como usar a divisão binária contra a divisão ternária em simultâneo. O uso de pausas também é essencial para criar contrastes.

Ambos os autores reconhecem a influência fundamental do blues na linguagem jazzística. Frases baseadas na escala de blues e a manipulação das notas através de bends e vibrações são características essenciais.

Baker destaca a importância de estudar as figuras mais importantes do jazz (como Charlie Parker, John Coltrane, Stan Getz, Cannonball Adderley, Sonny Rollins, entre outros) para entender os vários estilos e desenvolver por sua vez um estilo próprio.

Coker sugere que, além de aprender padrões, os músicos também devem procurar tomar iniciativa de os reorganizar de forma criativa e tocá-los de forma diferente.

Resumidamente, a linguagem jazzística combina técnica, teoria e expressão pessoal, exigindo tanto rigor na prática como sensibilidade artística. Estes livros fornecem abordagens estruturadas para adquirir a fluência necessária para esta linguagem, de uma forma acessível e clara mesmo para músicos que não percebiam de jazz.

8.3. Third stream

O Third Stream ("Terceira Corrente", em português) é um gênero musical que junta a música erudita e o jazz, procurando um equilíbrio entre as técnicas de composição e estéticas de ambos os estilos. O termo foi utilizado pela primeira vez em 1957 pelo compositor e maestro Gunther Schuller durante uma palestra na Brandeis University, no Leonard Bernstein Festival of the Creative Arts.

Segundo Schuller, o Third Stream não se limita apenas a incorporar elementos de uma linguagem à outra, mas sim criar uma linguagem. Este conceito não implica a substituição dos gêneros existentes, mas sim uma colaboração criativa que explora as potencialidades técnicas e expressivas de ambas. Como resultado, o third stream caracteriza-se pela complexidade harmônica, exploração da forma, improvisação e utilização de timbres diferentes. O third stream utiliza da música erudita a instrumentação, forma e técnicas de composição e do jazz o carácter rítmico, a improvisação e a sonoridade.

8.3.1. Gunther Schuller e o desenvolvimento do third stream

Gunther Schuller (1925-2015) desempenhou um papel fundamental na criação e disseminação do conceito third stream. A sua formação como músico erudito (trompista na Metropolitan Opera Orchestra) e o seu conhecimento tanto do jazz como da música erudita permitiu-lhe transitar com fluidez entre os dois gêneros.

Schuller destacou-se por defender que o third stream deveria evitar clichês ou a superficialidade das "fusões comerciais", priorizando a integração autêntica de técnicas de composição e estéticas. Schuller também compôs obras exemplares dessa linguagem, como *Transformation* (1957) e *Concertino for Jazz Quartet and Orchestra* (1959). Nas suas obras, Schuller procurava unir a precisão da música erudita à energia rítmica e liberdade de improvisação do jazz.

Além disso, Schuller teve um papel crucial como professor e promotor do third stream.

Enquanto esteve no New England Conservatory of Music, Schuller criou programas específicos para incentivar o estudo e a produção desta nova linguagem.

8.3.2. Contribuições importantes para o desenvolvimento e propagação do third stream

Schuller estabeleceu as bases teóricas e práticas do gênero. As suas obras *Journey Into Jazz*- peça narrativa que ilustra a história do jazz ao mesmo tempo que utiliza elementos sinfônicos- e *Transformation*- que utiliza material melódico e rítmico do jazz para criar uma obra de caráter sinfônico- são exemplos da nova linguagem.

Os *Modern Jazz Quartet* (MJQ) foram um grupo de música de câmara que explorou a fusão entre jazz e elementos da música erudita, utilizando o contraponto e formas como a fuga e a passacaglia. Obras como *Django* e *Sketch for Double Quartet*- um quarteto de jazz interage com um quarteto de cordas clássico, explorando técnicas contrapontísticas num diálogo fluido- são exemplos notáveis da nova linguagem third stream. John Lewis foi pianista e diretor musical do MJQ. Lewis compôs peças como *Three Windows*, que liga orquestrações eruditas a solos improvisados de jazz.

8.3.3. Contribuição do third stream para a diversificação da linguagem musical

O third stream contribuiu significativamente para a expansão dos limites musicais ao desafiar a separação entre gêneros considerados "populares" e "eruditos". Esta abordagem colaborativa permitiu a inclusão de elementos de improvisação e novas abordagens harmônicas, que foram posteriormente incorporadas às técnicas da música contemporânea.

O third stream serviu também como precursor de diversos movimentos musicais de fusão, inspirando a criação de obras que exploram a relação entre músicas tradicionais, folclóricas e modernas. Esta linguagem, ao oferecer um espaço para o diálogo entre culturas musicais, reforçou o caráter global e diversificado da música no século XX.

Em conclusão, o third stream não só aumentou as possibilidades técnicas e expressivas da música, como também proporcionou um modelo de colaboração criativa que continua a inspirar músicos e compositores.

8.3.4. Benefícios do third stream para o saxofone

O saxofone beneficiou significativamente da linguagem third stream de várias maneiras, consolidando a sua versatilidade como instrumento tanto no jazz como na

música erudita.

Compositores associados ao third stream escreveram peças onde utilizavam o saxofone em posições de destaque, aproveitando o seu potencial expressivo numa variedade de estilos. Gunther Schuller utilizou o saxofone em obras como *Transformation*, destacando a sua capacidade de transitar entre o lirismo erudito e a liberdade de improvisação do jazz. George Russell frequentemente utilizava o saxofone como um dos principais meios de improvisação e interação nas suas composições, aproveitando a fluidez do instrumento em diferentes registos.

O saxofone, já bastante utilizado no jazz, encontrou no third stream uma forma de integrar formatos eruditos. Esta interação resultou numa linguagem híbrida, onde o instrumento pôde explorar novas possibilidades expressivas. Quartetos de cordas, orquestras e outros conjuntos eruditos passaram a utilizar o saxofone para estabelecer diálogos ricos e inesperados.

O third stream permitiu que os saxofonistas transportassem a improvisação, uma ferramenta central no jazz, para contextos formais da música erudita. Isto expandiu a aceitação do saxofone em composições eruditas, onde a flexibilidade de improvisação do instrumento passou a ser vista como uma vantagem.

Vários saxofonistas ajudaram a definir e a expandir o third stream. Como por exemplo, Phil Woods, ao integrar influências do bebop e da música erudita, foi um exemplo de como é que o saxofone pôde equilibrar tradições jazzísticas com formas mais eruditas. O third stream levou ao crescimento do repertório contemporâneo para saxofone, incentivando compositores a explorar o instrumento em formatos híbridos. Muitas destas peças desafiam os limites convencionais do saxofone, permitindo que ele se torne um elo entre os mundos do jazz e da música erudita- como é o caso da *Sonata* do Phil Woods para saxofone alto e piano.

Graças ao third stream, o saxofone encontrou novas possibilidades artísticas, estabelecendo-se como um instrumento emblemático da junção de estilos. Ao equilibrar a improvisação e a estrutura da composição, o saxofone beneficiou da abordagem híbrida, e também tornou-se um símbolo dessa linguagem.

9. Conclusão

O projeto artístico sobre as bandas sonoras para saxofone destaca a relevância do instrumento no contexto cinematográfico e a sua evolução como um instrumento de destaque nas bandas sonoras. As análises das obras *Cronaca di un amore*, *Taxi Driver* e *Escapades* demonstram que o saxofone, devido à sua flexibilidade sonora, é capaz de transitar de forma fluida por diferentes linguagens musicais, como a erudita, o jazz e o third stream, consolidando-se como um elemento versátil e expressivo.

O saxofone surge como um meio para a construção de atmosferas e narrativas sonoras que dialogam com as imagens, contribuindo para a experiência emocional do espectador. Esta capacidade está ligada à sua riqueza tímbrica e à capacidade dos compositores de explorar as suas possibilidades interpretativas.

As bandas sonoras desempenham também um papel essencial na disseminação de repertório tanto da música erudita como do jazz. Devido ao cinema, estas linguagens, muitas vezes entendidas como culturais, abrangem um público mais amplo e heterogéneo, permitindo a sua valorização. O saxofone como protagonista reforça essa ponte entre os universos sonoros e visuais, garantindo a conexão entre a tradição e a inovação artística.

As peças apresentadas são mais facilmente reconhecidas pelos ouvintes por fazerem parte de filmes, uma vez que há mais pessoas a ver filmes do que a ouvir concertos de jazz e de música erudita. Segundo o inquérito realizado, presente em anexo, podemos concluir que, enquanto cerca de 80% dos inquiridos costumam ir ao cinema, apenas cerca de 62% costuma assistir a concertos de música erudita e/ou de jazz.

Como as peças abordadas fazem parte de uma banda sonora, a sua apreciação e consumo não está restringida apenas ao público que conhece e ouve regularmente música erudita ou jazz, abrange um público mais geral e desta forma o saxofone ganha mais protagonismo.

Com o inquérito feito, verificamos também que a maior parte dos inquiridos não têm qualquer formação musical. O número de espectadores sem formação musical é idêntico ao número de inquiridos que não consome concertos de música clássica e/ou de jazz. Temos assim a justificação que os inquiridos sem formação musical são os que menos consomem concertos de música clássica e/ou de jazz.

Fora do ambiente erudito, o saxofone já vai tendo mais protagonismo, mas dentro deste

ambiente ainda nem tanto, por ser um instrumento mais recente em comparação aos outros e por não integrar regularmente formações mais comuns como uma orquestra sinfônica. Se a música para saxofone, como as bandas sonoras que são mais acessíveis ao público em geral, for mais frequentemente tocada em ambientes isolados que não façam parte exclusivamente de bandas sonoras, mais ouvintes começam a reconhecer o instrumento e poderá fazer-se uma ponte para a audição mais frequente de repertório mais tradicional do saxofone. Ou seja, reconhecem o saxofone dos filmes que viram, ouvem estas obras sem ser apenas nos filmes e, por fim, surge a curiosidade de ouvir mais repertório para saxofone. Como a obra *Escapades*, que é tocada de forma independente como uma peça do repertório e não só para o filme. A obra *Cronaca di un amore*, embora não faça parte de um filme com tanto protagonismo como as outras obras, também pode ser tocada isoladamente, uma vez que é uma peça para saxofone e piano. O tema do filme *Taxi Driver* também poderá ser apresentado fora do filme, uma vez que há vários arranjos para várias formações de combos de jazz. Este tema é também interessante porque, ao contrário dos outros, não faz parte da música erudita. Portanto podemos ter obras integrantes de bandas sonoras que podem ser tocadas independentemente em ambientes distintos, de música erudita e de jazz.

Todos estes fatores podem contribuir para a propagação do saxofone dentro dos vários géneros musicais e para o aumento do seu uso em composições. Os compositores, ao verificarem esta crescente, podem a partir daqui querer usar mais o saxofone em formações mais tradicionais como em orquestra sinfônica, criar mais repertório para música de câmara com saxofone ou simplesmente para o próprio instrumento.

Desta forma, estas obras também contribuem para o crescimento e enriquecimento do repertório para saxofone. Para além de termos mais obras para saxofone, temos mais diversificação dentro do género erudito.

Desta forma, as bandas sonoras enriquecem a narrativa cinematográfica e fortalecem a posição do saxofone como um instrumento central no contexto musical contemporâneo. Este projeto artístico, ao destacar essas conexões, contribui para a valorização do repertório e para a compreensão do saxofone como um símbolo de diálogo entre estilos, épocas e culturas.

10. Bibliografia

Adorno, T.;Eisler, H. (2007). *Composing for the films*. Volume 7. Oxford University Press.

Baker, D. (2005). *Jazz Improvisation: A Comprehensive Method for All Musicians* (2ª ed.). Alfred Publishing Co., Inc. https://books.google.pt/books?id=yojxwmGLbvEC&pg=PP3&hl=pt-PT&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false

Coker, J., Casale, J., Campbell, G., & Greene, J. (1970). (3ª ed.). Studio PR. https://www.academia.edu/31720502/Patterns_for_Jazz_by_Jerry_Coker

Cooke, M. (2008). *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511814341>

Costabile, K. A., & Terman, A. W. (2013). Effects of Film Music on Psychological Transportation and Narrative Persuasion. *Basic and Applied Social Psychology*, 35(3), 316–324. <https://doi.org/10.1080/01973533.2013.785398>

Duarte Damas, J. (2019). *Música que se vê*. (Relatório de Projeto Artístico, ESML). Retirado de: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/11088>

Fusco, G. (1950). *Cronaca di un amore*. (partitura)

Giddins, G., & DeVeaux, S. (2009). *Jazz*. W. W. Norton & Company. https://books.google.pt/books/about/Jazz.html?id=OKJAPgAACAAJ&redir_esc=y

Larsen, P. (2005). *Film music*. Reaktion books ldt. https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=D2Z1ITPYzr0C&oi=fnd&pg=PA7&dq=film+music&ots=8mWTUgINiO&sig=FMMZ_T2OMMS2byESjZvT8G0w_PY&redir_esc=y#v=onepage&q=film%20music&f=false

Londeix, J. M. (1986). *Nouvelles Études Variées dans tous le tons*. Alphonse Leduc

Mule, M. (1946). *48 etudes (de Ferling) Pour tous les saxophones*. Alphonse Leduc

Sculler, G. (1968). *Early jazz- its roots and musical development* (1ª edição). Oxford University Press. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development* - Gunther Schuller - Google Livros

Schuller, G. (1986). *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Oxford

University Press, USA.

T. Braga. (2020) Relatório de projeto artístico- A influencia e o contributo dos estilos Hip-hop, Gospel, Soul e R&B na procura de identidade performativa e composicional de um baterista de jazz moderno. (Tese de Mestrado em Música, IPL- ESML).

Vitouch, O. (2001). When your ear sets the stage: Musical context effects in film perception. *Psychology of Music*, 29(1), 70- 83.
<https://doi.org/10.1177/0305735601291005>

Wierzbicki, J. (2009). *Film Music: A History*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203884478>

11. Discografia

MJQ. (1956) Django (song). On Django (album). Prestidge Records.

MJQ. (1960) Sketch (song). On Third Stream Music (album). Atlantic SD

Prost, N. (1928-1964) *Memoire du saxofone*, volume 4. CD 1 Le chant du cinema français. Schuller, G. (1956). *Transformation* (song). Margun Music.

Schuller, G. (1962). *Journey into jazz* (song). Associated Music Publishers Inc.

Saxiana.

12. Webgrafia

Analisi TECNICA del film: CRONACA DI UN AMORE (1950) di Michelangelo Antonioni,
fatta da SONIA PICOZZI - IlCorto.eu. (s.d.). IlCorto.eu

Barnett, R. (s.d.). *Taxi Driver: Music composed by Bernard Herrmann: Film Music on the Web CD Reviews March 2004.* MusicWeb Archive: Classical Music Reviews & Resources. https://www.musicweb-international.com/film/2004/Mar04/taxi_driver.html

Bernard Herrmann | Kennedy Center. (s.d.). The Kennedy Center. <https://www.kennedy-center.org/artists/h/ha-hn/bernard-herrmann/>

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2024, May 1). Bernard Herrmann. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Bernard-Herrmann>

Cardinali, D., & Bianchi, M. (s.d.). *Cronaca di un amore.* MuseoFerrara. <http://www.museoferrara.it/view/s/5d1632c1aeea453fa928fa33d4fe3a6>

Censi, R. (2004). *Cronaca di un amore.* Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/cronaca-di-un-amore_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cronaca-di-un-amore_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

Cronaca di un amore: il debutto di Antonioni. (2011, dezembro). perso nel mondo del cinema. <https://persogiadisuo.blogspot.com/2011/12/cronaca-di-un-amore-il-debutto-di.html>

Eldridge, A. (2023, Settembre 30). John Williams. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/John-Williams-American-composer-and-conductor>

Escapades. (2023). Wind Repertory Project. Consultado a 11 novembro, 2023, retirado de: <https://www.windrep.org/Escapades>

Giovanni Fusco - Musicista Compositore per Film e Cinema - La Vita. (s.d.). Giovanni Fusco - Musicista Compositore per Film e Cinema - Home. <http://www.giovanifusco.com/BiografiaENG.asp>

Herrmann, Bernard. *Taxi Driver (theme)*. Saxofone e piano. SCREEN GEMS-EMI MUSIC INC.. 1976. Disponível em: [Taxi Driver \(theme\) by Bernard Herrmann - Woodwind Duet - Digital Sheet Music | Sheet Music Plus](#) Acesso em: 20 Maio 2024.

neo realismo - *Dicionário da Língua Portuguesa*. (s.d.). Dicionário da Língua Portuguesa. <https://dicionario.acad-ciencias.pt/pesquisa/?word=neo+realismo>

Porto Editora – *banda sonora* no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2024-10-20 12:05:36]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/bandas-sonoras>

Queirós, E. (s.d.). *Taxi Driver*. Arte-Facto9/*s. <https://www.arte-factos.net/filmes/taxi-driver/>

Santos, N. *Número de espectadores de cinema e de concertos de música clássica e/ou jazz*. Estudo formulário Google Forms. Fechado a 16/09/2024. Disponível em: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1MydgqhShFqDnbQgKtyL-9ycNg6ERB5Sosynmek92w-c/edit?usp=sharing>

Williams, J. Biography. John Williams.org. Retirado de: John Williams | Biography

13. Anexos

CD *Memoire du saxophone: CD1- Le chant du cinema français, Marcel Mule:*



Fig. 1- Capa CD com obra estudada, *Cronaca di un amore*

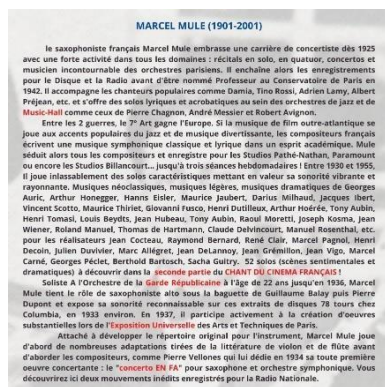


Fig. 2- Livrete do CD com obra estudada, *Cronaca di un amore*



Fig. 3- Livrete do CD com obra estudada, *Cronaca di un amore*



Fig. 4- Livrete do CD com obra estudada, *Cronaca di un amore*



Fig. 5- Contracapa do CD com obra estudada, *Cronaca di un amore*

Relatório geral do inquérito:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1MydgqhShFqDnbQgKtyL-9ycNg6ERB5Sosynmek92w-c/edit?usp=sharin>

Dados do inquérito:

Número de espectadores de cinema e de concertos de música clássica e/ou jazz

Em que grupo de espectadores se insere?
160 respostas

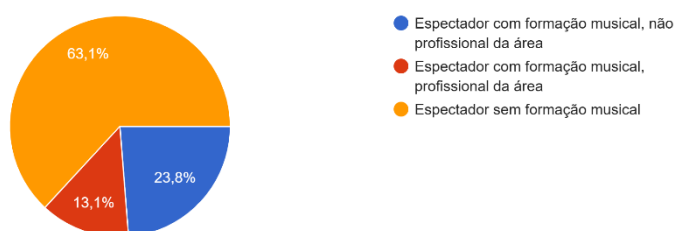


Fig. 6- categorias de inquiridos

A maioria dos inquiridos, cerca de 63% (101 pessoas), são espectadores sem formação musical. Cerca de 23% dos inquiridos (38 pessoas) são espectadores com formação musical, mas a sua profissão não envolve música. Cerca de 13% dos inquiridos (21 pessoas) são espectadores com formação musical e são músicos profissionais.

Quantas vezes por ano costuma ir ao cinema?
160 respostas

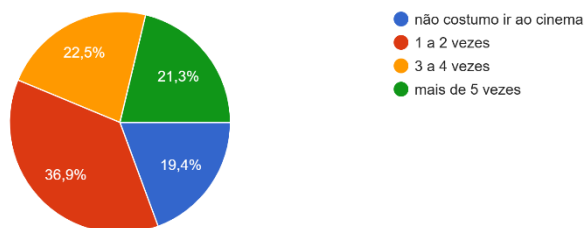


Fig. 7- Quantas vezes por ano costuma ir ao cinema?

Cerca de 80% dos inquiridos costuma ir ao cinema, enquanto apenas cerca de 20%

não costuma ir. As razões pelas quais não costumam ir ao cinema, são, na sua maioria, falta de tempo e disponibilidade financeira.

Quantas vezes por ano costuma assistir a concertos de música clássica e/ou de jazz?
160 respostas

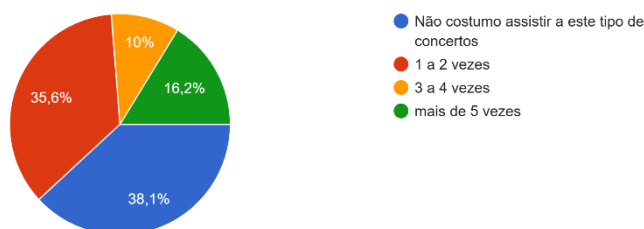


Fig. 8- Quantas vezes por ano costuma assistir a concertos de música clássico e/ou de jazz?

Quase 40% (61 pessoas) dos inquiridos não costuma assistir a este tipo de concertos, é o dobro do número de pessoas que não vão ao cinema. Quando questionados pela razão de não frequentarem este tipo de concertos, a maior parte das respostas foi que não apreciavam este tipo de música, não conheciam ou não entendiam.

Caso tenha respondido que NÃO ou que assiste 1 a 2 vezes, se este tipo de concertos apresentasse música mais facilmente reconhecível, como música de filmes, frequentaria mais vezes?
120 respostas

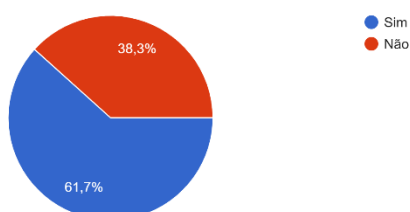


Fig. 9- Caso estes concertos tivessem música mais facilmente reconhecível, como música de filmes, frequentaria mais vezes estes concertos?

Dos 40% dos inquiridos que não consome este tipo de concertos, cerca de 60% respondeu que, caso apresentassem com mais frequência música mais facilmente reconhecível, como é o facto da música para filmes, que passaria a frequentar mais vezes.

Partituras:

Cronaca di un amore, Giovanni Fusco

Cronaca di un amore

G. Fusco

Moderato, ma libero

1

f

10 **2** **3**

4 *Meno* **5** *Rall...*

21

6

27

33 *Lento (in 4)* **7** *A tempo (in due)* *p* *3 Express* *mf*

41 **8** *A tempo* **9** *Meno e lamentoso* *p* *Tratt.*

50 *A tempo (in 2)* **10**

Cronaca di un amore

Nº2

G. Fusco

Piccini ritardati

15

25

35

P *Express*

mf

p *Express*

p

Cronaca di un amore

Nº3

G. Fusco

p *Espress*

mf 3

3

cresc.-----

f *rall.* *Trait.* *A tempo* *Trait.*

cresc.-----

(cresc.)----- *f*

dim.----- *rall.* *Segue*

Cronaca di un amore

Nº5

G. Fusco



Taxi Driver, Bernard Herrmann

Versão para saxofone e piano

Alto Saxophone

Bernard Herrmann

**Taxi Driver
Theme**

**arranged for Jazz Combo by
Andrei Tudor
www.andreitudor.com**

© 1976 (Renewed 2004) SCREEN GEMS-EMI MUSIC INC.

SOUNDTRACK FROM

TAXI DRIVER

ALTO SAXOPHONE

(THEME)

BERNARD HERZMANN
ARRANGEMENT BY ANDREI TUDOR

ALTO SAXOPHONE

JAZZ BALLAD

5 *(A)* Em⁷ A⁷ Dmaj⁷ Dmaj⁷/C# Bm⁷ Em⁷ A⁷(#9)

8 Dmaj⁷ Dm⁷ G¹³(b9) Cm⁷ F¹³

10 Bbm⁷ Eb¹³ F#/G# G#m⁹ C#⁷(b9) F#maj⁷

(B)

13 Em⁷ A⁷ Dmaj⁷ Dmaj⁷/C# Bm⁷ Em⁷ A⁷(#9) *RUBATO*

16 Dmaj⁷ Dm⁷ G¹³(b9) Cm⁷ F¹³ Bbm⁷ Eb¹³

(C)

19 F#/G# G#m⁹ C#⁷(b9) F#maj⁷ F#m⁷ B⁷ Em⁷ A⁷(b9) *SOLO PIANO*

23 Fm(maj⁷) Fm⁷ B⁷(b9) Em⁷ Am⁹ D⁷

© 1976 (Renewed 2004) SCREEN GEMS-EMI MUSIC INC.
Arrangement by Andrei Tudor
www.andreitudor.com

Sheet Music Plus Order 100000034612. 1 copy purchased by Nădia Santos on Oct 30, 2023.

ALTO SAXOPHONE

rit. ----- -3

26 Gm^7 $C^9(omit5)$ $E\#omaj7$

28 $E\#omaj7$ **A** TEMPO Em^7 **(D)** A^7 $Dmaj7$ $Dmaj7/C\#$ Bm^7

31 Em^7 $A^7(\#9)$ $Dmaj7$ Dm^7 $G^{13}(b9)$ Cm^7 F^{13}

34 Bbm^7 Eb^{13} $F\#/G\#$ $G\#m^9$ $C\#7(\#5)$ $F\#maj7$

(E)

37 $F\#m^7$ B^7 Em^7 $A^7(b9)$ $Fm(maj7)$ Fm^7 $B^7(b9)$ Em^7

SOLO PIANO *fz* *STE*

41 Am^9 D^7 Gm^7 $C^9(omit5)$ $E\#omaj7$

(F)

44 Em^7 **CODA** A^7 Dm^9 $Bb^7(omit5)$ USE THIS NOTES ON FREE CADENZA Am^6

SAXOPHONE

Escapades, John Williams. Do filme *Catch me if you can*

Redução para saxofone e piano

From the DreamWorks film CATCH ME IF YOU CAN

ESCAPADES

for Solo Alto Saxophone and Band

Solo E♭ Alto Sax.

JOHN WILLIAMS
Transcribed by STEPHEN BULLA

1. Closing In

The musical score is written for Solo E♭ Alto Saxophone in 3/4 time. It begins with the tempo marking "Stealthily" and a dynamic of *p*. The first staff contains measures 1-9, with a box around measure 9. The second staff (measures 10-16) includes a *poco* marking. The third staff (measures 17-23) starts with a box around measure 25. The fourth staff (measures 24-28) continues the melodic line. The fifth staff (measures 29-32) features a *poco* marking. The sixth staff (measures 33-40) includes a box around measure 33. The seventh staff (measures 41-47) includes a box around measure 41 and ends with a fermata over an eighth rest.

Copyright © 2003 by MUSICWORKS
7777 West Bluemound Road, Milwaukee, WI 53213
International Copyright Secured All Rights Reserved

SOLO ALTO SAXOPHONE

Solo
w/Vibes

49

XXXXXXXXX
Escapades - 2

SOLO ALTO SAXOPHONE

97 *p* *mf* **98**

105

114 *mf*

119 *mp* **122**

124 *mp*

129 *mp* *f* *pp* *Finger Snaps*

Detailed description: This musical score is for a solo alto saxophone. It consists of six staves of music. The first staff (measures 97-104) starts with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes, followed by a mezzo-forte (*mf*) section. A box labeled '98' is above the first measure. The second staff (measures 105-113) continues the melodic line. The third staff (measures 114-118) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a series of eighth-note triplets. A box labeled '114' is above the first measure. The fourth staff (measures 119-123) continues with triplets and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A box labeled '122' is above the fifth measure. The fifth staff (measures 124-128) continues with triplets and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A box labeled '124' is above the first measure. The sixth staff (measures 129-130) includes triplets, a forte (*f*) dynamic for 'Finger Snaps' (indicated by 'x' marks), and a pianissimo (*pp*) dynamic. A box labeled '129' is above the first measure.

XXXXXXXX
Escapades - 3

SOLO ALTO SAXOPHONE

2. Reflections

Reflectively & freely

Solo *p* *Accel. ad lib.*

Moderato (Nostalgically)

5 *mp/mf*

10 15

16 *Rall.*

20 Move a little

Quickening a little

24

SOLO ALTO SAXOPHONE

26

3

28

3

30

3

32

7

7

4

Rall.

SOLO ALTO SAXOPHONE

First system of musical notation for Solo Alto Saxophone. It consists of two staves. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and the instruction *forcefully*. It features a series of eighth notes with accents (^) above them, followed by a *sfz* marking and a series of sixteenth notes. The second staff continues with a *Rit. e Dim.* instruction, followed by a *p* dynamic marking and a *lunga* instruction over a long note, ending with *niente*.

3. Joy Ride

Joyfully, with quiet expectation

Second system of musical notation for Solo Alto Saxophone, titled "3. Joy Ride". It starts at measure 10. The first staff has a dynamic marking of *mp*. The second staff starts at measure 15 with a dynamic marking of *mf*. The third staff starts at measure 21 with a dynamic marking of *f*. The fourth staff starts at measure 27 with a dynamic marking of *p sub.* and includes fingering numbers 5 and 3. The piece concludes with a 3/4 time signature.

SOLO ALTO SAXOPHONE

33 *mp*

38

42

46

50

51 8 3 2 2

67 12 2 81 *bring out* *mf*

86 92 *Playfully*

94 *mf*

SOLO ALTO SAXOPHONE

102

Musical notation for measures 100 and 101. Measure 100 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a single eighth note with an accent (>) and a dynamic marking of *sfz*. Measure 101 contains a series of eighth notes with a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for measures 102 through 105. Measure 102 begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. Measures 103 and 104 feature eighth notes with slurs and ties. Measure 105 concludes with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature.

112

Musical notation for measures 110 and 111. Measure 110 is in 2/4 time and contains a whole note with a fermata and a fingering of 2. Measure 111 is in 3/4 time and contains a whole note with a fermata and a fingering of 4. The notation continues with measures in 7/8, 2/4, 4/4, and 2/4 time signatures, each with a whole note and a fermata, and fingering numbers 4, 4, and 2 respectively.

SOLO ALTO SAXOPHONE

126 Solo
mf

134 136 (easy)

141

146

151 153

156

161

166 lazily *dim.*

XXXXXXXX
Escapades - 10

SOLO ALTO SAXOPHONE

172 176 Solo
 Musical staff 172-176. Starts with a treble clef and a 3/4 time signature. Measure 172 has a triplet of eighth notes. Measure 176 has a whole note with a '4' above it. Measure 177 starts with a new time signature of 2/4 and a 'Solo' marking. The dynamic is *mf*.

181 186
 Musical staff 181-186. Starts with a treble clef and a 2/4 time signature. Measure 186 has a whole note with a '4' above it. The dynamic is *f*.

188
 Musical staff 188-192. Starts with a treble clef and a 2/4 time signature. Measure 192 has a whole note with a '4' above it.

192 193
 Musical staff 192-197. Starts with a treble clef and a 2/4 time signature. Measure 193 has a whole note with a '4' above it. Measure 197 has a whole note with a '4' above it. The dynamic is *f*.

197 *f*
 Musical staff 197-201. Starts with a treble clef and a 2/4 time signature. Measure 201 has a whole note with a '4' above it.

201 Joyously
 Musical staff 201-215. Starts with a treble clef and a 2/4 time signature. Measure 201 has a whole note with a '4' above it. Measure 202 has a whole note with a '3' above it. Measure 203 has a whole note with a '4' above it. Measure 204 has a whole note with a '4' above it. Measure 205 has a whole note with a '4' above it. Measure 215 has a whole note with a '4' above it. The dynamic is *f*.

215
 Musical staff 215-220. Starts with a treble clef and a 2/4 time signature. Measure 220 has a whole note with a '4' above it.

218 220
 Musical staff 218-220. Starts with a treble clef and a 2/4 time signature. Measure 220 has a whole note with a '4' above it.

SOLO ALTO SAXOPHONE

223

225

4

6

236

mf

237

241

244

248

250

253

(lunga)

A Tempo

5

6

6

ffz

Detailed description: This is a musical score for a solo alto saxophone. It consists of eight staves of music. The first staff (measures 223-236) features rests and then a melodic line starting at measure 236 with a dynamic marking of *mf*. The second staff (measures 237-240) continues the melodic line. The third staff (measures 241-243) shows a more complex rhythmic pattern with slurs and accents. The fourth staff (measures 244-247) continues with similar rhythmic patterns. The fifth staff (measures 248-249) shows a change in rhythm. The sixth staff (measures 250-252) continues the melodic and rhythmic development. The seventh staff (measures 253-255) features a long note marked '(lunga)' and a return to a more regular tempo marked '*A Tempo*'. The eighth staff (measures 256-256) concludes with a final melodic phrase and a dynamic marking of *ffz*. Fingerings 4, 5, and 6 are indicated above notes in the first and eighth staves.

Programa de recital:



Bandas Sonoras para saxofone

Nádia do Carmo Santos

Obras de:

G. Fusco

B. Herrmann

J. Williams

Pianista: Tiago Miléu

Orientador: Professor José Massarrão

Cronaca di un amore, Giovanni Fusco (1950)

Giovanni Fusco, nascido em Benevento em 1906, foi um pianista, maestro e compositor. Tem várias obras, mas escreveu maioritariamente bandas sonoras para filmes, curtas-metragens e documentários.

A obra é composta por 7 andamentos. O VI e o VII não são apresentados, pois têm apenas piano.

Taxi driver, Bernard Herrmann (1976)

Bernard Herrmann nasceu em 1911 em Nova Iorque e foi um importante compositor e maestro americano do século XX, maioritariamente conhecido pelas suas bandas sonoras.

O tema do filme “Taxi driver” pode ser interpretado com várias formações como saxofone e piano; contrabaixo, bateria, piano e saxofone alto; trompa, trombone, trompete e tuba; entre outros.

Escapades, John Williams (2002)

John Williams é um compositor e maestro americano (nascido a 8 de fevereiro de 1932 em Queens, Nova Iorque, EUA). As suas obras mais conhecidas constituem mais de 100 bandas sonoras, grande parte integrante dos filmes de Steven Spielberg, como é o caso desta obra.

Integrante da banda sonora do filme “Catch me if you can”, a obra é composta por 3 andamentos:

I. Closing in

II. Reflections

III. Joy ride