



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

DANIEL TÁPIA

**A ORQUESTRA SINFÔNICA DO CINEMA NORTE-AMERICANO:
O EXEMPLO DE BERNARD HERRMANN**

***THE ORCHESTRA OF THE NORTH AMERICAN CINEMA: THE
EXAMPLE OF BERNARD OF HERRMANN***

Campinas
2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

DANIEL TÁPIA

**A ORQUESTRA SINFÔNICA DO CINEMA NORTE-AMERICANO:
O EXEMPLO DE BERNARD HERRMANN**

Orientador: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

***THE ORCHESTRA OF THE NORTH AMERICAN CINEMA: THE EXAMPLE OF
BERNARD OF HERRMANN***

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do Título de Mestre em Música, na área de Concentração: Fundamentos Teóricos

Dissertation presented to the Music Programme of the Institute of Arts of the University of Campinas to obtain the Master grade in Music.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno, e orientada pelo Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

CAMPINAS

2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

T669o	<p>Tápia, Daniel. A orquestra sinfônica do cinema norte-americano: o exemplo de Bernard Herrmann / Daniel Tápia. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Herrmann, Bernard, 1911-1975. 2. Instrumentação e orquestração. 3. Música de cinema. 4. Trilha musical. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The orchestra of the north american cinema: the example of Bernard Herrmann.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Herrmann, Bernard, 1911-1975.

Instrumentation and orchestration

Film music

Musical track

Área de Concentração: Fundamentos teóricos

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Claudiney Rodrigues Carrasco [Orientador]

Orlando Marcos Martins Mancini

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

Data da Defesa: 23-08-2012

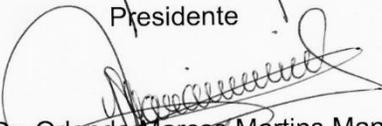
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Daniel Tápia - RA 096534 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Presidente



Prof. Dr. Orlando Marcos Martins Mancini
Titular



Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
Titular

"Qualquer composição para um filme, mesmo que para um filme ruim, atingirá milhões de pessoas. Agora, se elas ouvem com a atenção que nós esperamos de alguém em um concerto, eu não posso responder; pois não estou certo de que as pessoas que vão aos concertos ouçam mais atentamente a música do que as pessoas que vão ao cinema". (Bernard Herrmann)

RESUMO

Esta pesquisa teve por finalidade demonstrar o processo pelo qual caminhou a linguagem da orquestração até sua chegada à trilha musical cinematográfica e, posteriormente, trazer à tona os processos adquiridos na música de cinema tendo a obra de Bernard Herrmann como exemplo. Ao observar a produção musical da primeira década do cinema norte americano, é possível perceber que a orquestração sinfônica do cinema é um dos frutos diretos do desenvolvimento da instrumentação e orquestração de concerto como linguagem. Para demonstrar este processo, estruturou-se uma análise cronológica das obras de compositores ligados ao contexto de produção germânico, considerado mais próximo em sua relação com a prática assumida pela música do cinema. Em um segundo momento, apresenta-se uma análise semelhante dos compositores que precedem Bernard Herrmann, considerados pilares de formação da linguagem musical no cinema. A terceira fase, por sua vez, trata da obra de Herrmann como um todo e analisa as peças compostas para *Vertigo* (1958) e *Psycho* (1960), ambas as produções dirigidas pelo cineasta Alfred Hitchcock.

ABSTRACT

This research has the aim of demonstrate the process on which the language of orchestration pervaded up to its arrival at film music composition and after, bring upon the processes acquired by film music using Bernard Herrmann's work as an example. On observing the musical production of the first decade of the north american cinema, it is possible to infer that the symphonic orchestration of cinema is one of the direct results of the concert music orchestration. To demonstrate this process, an cronological analysis of the works of the german composers was structured, considering this the closer model of cinema production. In advance, an equal analyses is made with the works of the cinema composers who preceeded Herrmann, considered references to the formation of the language. The third fase deals with Herrmann's work directly and analyses two of his works: *Vertigo* (1958) and *Psycho* (1960).

Dedico este trabalho aos meus queridos pais Pérola e Marcelo, companheiros firmes da jornada que não cessa, por seu amor incondicional.

Dedico também a todos os meus queridos amigos. Vocês fazem parte disto aqui tanto quanto eu.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, **Claudiney Rodrigues Carrasco**, pela grande amizade e valiosa orientação. Sua importância como pesquisador é para mim uma inspiração.

Ao meu pai, **Marcelo Tápia**, pela atenção com que leu este trabalho, apesar de seu tempo escasso, e pela constante orientação.

À minha mãe, **Pérola Wajnsztein Tápia**, pelo carinho com que me acompanhou nos momentos de dificuldades e pelas ideias que sempre me inspiram.

À minha irmã **Ana Luiza Tápia** que, embora distante, mantém seu apoio e carinho.

Ao meu querido amigo **André Checchia**, companheiro desta e de outras paradas, pela prestimosidade e generosidade de sempre.

Ao professor **Rafael dos Santos**, pela atenção e amizade, talento e sabedoria.

Ao mestre **Adonias Souza Jr**, pela grande amizade e enorme apoio.

À minha família: meu amado avô **Angelo Tápia Fernandes**, maior das referências, símbolo de generosidade e honestidade que lhe fazem uma das pessoas mais especiais de minha vida; minha amada avó **Maria Aparecida Belli Tápia** (*in memorian*), por ter cuidado de mim muitas vezes mais do que de si mesma, grandeza de quem foi uma estrela em minha vida; minha amada avó **Clara Grimblate Wajnsztein**, pela ternura e zelo, pelo sempre sentimento de otimismo e torcida; meu querido avô **Jankiel Wajnsztein** (*in memorian*); meus queridos tios **Rubens Wajnsztein**, **Georges Gancz**, **Precila Lana** e **Alberto Wajnsztein**.

Aos meus colegas de pós-graduação.

À Fundação de amparo à pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, por possibilitar que este trabalho acontecesse.

À UNICAMP.

Sumário

Introdução	1
1. A herança da orquestração moderna: o desenvolvimento da orquestra sinfônica até sua inserção na trilha musical	5
1.1 A influência do modelo orquestral romântico e a origem da orquestra sinfônica dos filmes.....	5
1.1.1 Haydn: o grande experimentador e sinfonista.....	7
1.1.2 Mozart: a ‘orquestra clássica’ finalmente toma forma	12
1.1.3 O brilho dos efeitos: a orquestração dramática de Haydn e Mozart.....	18
1.1.4 A orquestra clássica caminha em direção à romântica.....	20
1.1.5 Beethoven: a maturidade sinfônica e o ponto de partida para a música romântica.....	21
1.1.6 Weber: as primeiras inovações da orquestra romântica	29
1.1.7 A visão de Hector Berlioz	34
1.1.8 A orquestra na ópera de Richard Wagner	42
2. A formação da identidade orquestral do cinema norte americano do século XX: A década de 1930 e suas principais referências	51
2.1 O orquestrador de Hollywood.....	52
2.2 Max Steiner.....	54
2.3 Erich Wolfgang Korngold.....	65
2.4 Alfred Newman.....	71
3. O próximo passo: a importância de Bernard Herrmann para o desenvolvimento da orquestração de cinema	77
4. O matiz versus a monocromia: as orquestras de <i>Vertigo</i> e <i>Psycho</i>	105
4.1 <i>Vertigo</i>	105
4.1.1 <i>Prelude</i>	106
4.1.2 <i>The Nightmare</i>	111
4.1.3 <i>Scene d’amour</i>	113
4.2 <i>Psycho</i>	120
4.2.1 <i>Prelude</i>	120

4.2.2 <i>The City</i>	124
4.2.3 <i>Marion</i>	124
4.2.4 <i>The Murder</i>	125
4.2.5 <i>The Water</i>	128
4.2.6 <i>The Car</i>	127
4.2.7 <i>The Swamp</i>	130
4.2.8 <i>The Cellar</i>	131
4.2.9 <i>Discovery</i>	131
Considerações finais	133
Bibliografia	135
Anexo 1	140

Introdução

Assim como acontece no exame de qualquer outra linguagem artística, estudar o cinema e, mais especificamente, sua música, é um processo contínuo em que a finalidade objetiva cede sua posição hierárquica para o desenvolvimento da reflexão. A análise da arte surge, neste sentido, como um meio de consideração sobre um processo que nunca é estanque e que, portanto, não pode ser decodificado plenamente. Um interesse em se sistematizar ou delinear os meios para um objeto final é válido na medida em que ajuda a esclarecer este processo - já resolvido e autossuficiente. No entanto, uma pura análise técnica dos procedimentos não serviria para as necessidades deste trabalho como resultado final da pesquisa.

Desta forma, a intenção desta pesquisa será a de evidenciar o caminho que a orquestração sinfônica percorreu até sua aplicação na trilha musical (tanto técnica quanto esteticamente) e, mais ainda, demonstrar sua utilização na obra de um dos mais significativos músicos desse campo, escolhido não só por sua relação extraordinária com a arte da orquestração, mas por representar justamente a figura do compositor de cinema em muitas características ainda atuais, sem diferenciá-lo de qualquer outro compositor em nenhum outro aspecto que não seja apenas pela aplicação dada à sua música.

A partir do surgimento da música no cinema industrial, como veremos a seguir, aos poucos se firmou uma linguagem intensamente pautada na produção operística que a precedeu cronologicamente como estética musical aplicada ao drama. Este processo não se deu por acaso, mas, muito provavelmente, como reflexo direto da formação cultural e artística dos agentes formadores e criadores¹ da então nova forma de arte. Ao examinarmos as carreiras dos compositores deste período, por sua vez, veremos que suas relações para com a linguagem orquestral como um todo não eram apenas fortes, mas também base para seus próprios processos de criação e expressão. Esta característica, em certa medida, permanece, até agora, provavelmente como um dos traços do compositor de música de cinema ou do músico envolvido nesse processo direta ou indiretamente.

¹ E aqui nos referimos tanto a músicos e cineastas quanto a produtores e executivos, bastante atuantes em diferentes níveis dos processos de criação do cinema (incluindo, provavelmente, a escolha e contratação dos artistas responsáveis).

Por sua importância e sua abrangência, o repertório sinfônico tradicional continua a fazer parte do alicerce de aprendizado dos compositores atuais, ainda que muitas vezes sua intenção primária seja a de trabalhar exclusivamente no cinema. A música sinfônica do cinema tem como origem a música sinfônica de concerto², e surge como um de seus desdobramentos, absolutamente indissociável da produção anterior por sua origem.

Bernard Herrmann é um dos modelos dessa genealogia, como veremos oportunamente. Sua relação com a composição demonstrou-se unificada no que concerne aos processos técnico-estéticos, tanto para sua produção direcionada ao cinema quanto para sua produção direcionada à apresentação em concerto.

Assim, o que diferencia a orquestração da música de cinema não é sua linguagem primária, nem são seus recursos fundamentais – que, como já mencionado, têm origem direta no repertório sinfônico –, mas, sim, sua associação ao material visual, que gera outras formas de expressão artística, antes inexistentes. A partir daí, tem início o surgimento de elementos que podem ser encarados como mais frequentes ou criados para este tipo de aplicação em relação a sua utilização tradicional.

A associação audiovisual³, descrita pelo pesquisador francês Michel Chion, trata da interação entre os elementos sonoros e visuais que, unidos, formam uma terceira estrutura, composta e interdependente. Ao contrário da ópera, por exemplo, em que a música é o próprio fator de articulação dramática, no cinema ela é um das vozes da chamada *polifonia audiovisual*. Como descreve Carrasco e comenta Ben Winters:

“A música surge, então, como uma das vozes – ou conjunto de vozes – dessa polifonia. A música e as outras linguagens a ela associadas compõem a narrativa fílmica. É uma polifonia que envolve informações visuais e sonoras.” (CARRASCO:73)

² Entende-se aqui, por “música de concerto”, toda música composta tendo por finalidade primária a pura apreciação artística e direcionada para o ambiente erudito ou da sala de concerto; é a vertente de prática e estudo da música que se desenvolveu tendo a orquestra sinfônica como elemento estrutural e que mais alimentou a evolução deste tipo de formação instrumental.

³ Em seu livro *Le Son*, Michel Chion escreve sobre “Le couplage audio-visuel” (a união audiovisual). A união dos dois recursos de estímulo sensorial pode proporcionar novos tipos de percepção e, assim, o novo objeto artístico passa a ser uma estrutura única, indissociada, resultante da *implicação mútua* (expressão considerada por Claudia Gorbman como a mais “precisa” para descrever a relação entre música e vídeo) entre as linguagens. Em outras palavras, a fusão entre som (onde se inclui a música) e imagem gera como resultado uma estrutura que propõe naturalmente ao espectador a percepção de um estímulo único e composto.

“A noção de que a música é de alguma forma ‘acrescentada’ a uma narrativa preexistente pode até ser reforçada pelos métodos de trabalho do sistema de estúdios hollywoodiano; entretanto, como espectadores, nós sem dúvida percebemos a narrativa como uma estrutura integrada e, analisar o efeito que a música tem na narrativa é, em certo grau, uma falsa representação de como o filme funciona”. (WINTERS: 22)

A música de cinema, portanto, é primária e fundamentalmente reconhecida não por características técnicas musicais, mas sim, por sua associação com a imagem e pelo produto de tal associação no processo criativo e de memória do espectador (e aqui nos referenciamos a um processo de entendimento semiológico). No entanto, muitas vezes ela preserva coerência interna, ainda que faça parte de uma organização maior. Desta ambivalência, estrutura-se um questionamento acerca da relevância do emprego de apenas um tipo de análise. Como menciona Claudia Gorbman:

“[...] julgar a música de cinema como se julga a música ‘pura’, é ignorar sua condição de parte do objeto colaborativo que é o filme. No fim das contas, é o contexto narrativo, as interrelações entre música e o resto do sistema fílmico, que determinam a efetividade da música de cinema”. (GORBMAN apud BUHLER: 39)

Um pouco adiante, James Buhler sugere um sistema de análise da música de cinema que se estabeleça em duas fases; a primeira delas aproveita a musicologia como ferramenta de compreensão dos processos da linguagem musical pura e os decodifica, e a segunda procura traçar os elementos únicos adquiridos por esta linguagem no momento da sua fusão com o cinema⁴.

“Certamente, articular a plena efetividade da música dentro do filme requer recorrer a leituras abertas pelas técnicas analíticas puramente musicais [...] Avaliar a efetividade da música, respeitando o ‘contexto narrativo’, requer que a análise ultrapasse o puramente musical”. (BUHLER: 39)

Desta forma e para este trabalho, tomaremos a análise da música de cinema em duas partes integradas e complementares. A primeira, como já foi mencionado, visa a evidenciar os processos técnico-estéticos musicais utilizados pelo compositor, em uma instância ainda

⁴ É necessário lembrar que a música de cinema se comporta como um dos fatores articulatórios deste tipo de arte, paralela a recursos como a montagem visual.

anterior à aplicação no cinema; a segunda, por sua vez, lida justamente com as decisões relacionadas à interação com o elemento visual e suas consequências para a linguagem de criação.

1. A herança da orquestração moderna: o desenvolvimento da orquestra sinfônica até sua inserção na trilha musical

1.1 A influência do modelo orquestral romântico e a origem da orquestra sinfônica dos filmes

É muito comum encontrarmos, nos trabalhos que tratam da música de cinema, referências ao estilo musical romântico operístico e sinfônico (especialmente o da música germânica), tratado como “modelo” de construção utilizado pelos pioneiros da linguagem. Como diz Prendergast:

“[...] Steiner, Korngold e Newman meramente direcionaram seus olhares (seja consciente ou inconscientemente) para aqueles compositores que haviam, em grande parte, resolvido problemas quase idênticos em suas óperas. Estes três progenitores da música para filmes simplesmente olharam para Wagner, Puccini, Verdi e Strauss [Richard] para obter as respostas para alguns de seus problemas ao compor a trilha musical [do cinema].” (PRENDERGAST, p.39).

Esse balizamento⁵ durou, como estética majoritária, ao menos pela primeira década do cinema sonoro (1930 a 1940 aproximadamente) e foi gradualmente se dissolvendo e tornando-se um dos pilares da nova linguagem (já a partir da segunda década, a música de cinema começa a manifestar outras influências musicais e características próprias mais marcantes). Ainda que possamos encontrar elementos desse tipo de tratamento orquestral até agora, nesse período (considerado de formação) é que tal influência foi mais marcante. Tratando da orquestração de concerto tradicional, o “Período de [Richard] Wagner”⁶, por sua íntima relação com a orquestração e identidade estilística da trilha musical, será, portanto, considerado o principal ponto de intersecção entre as linguagens. Servirá como

⁵ O estilo musical germânico era, mais do que uma grande influência, uma parte da formação direta de alguns dos compositores. Max Steiner, por exemplo, era austríaco e estudou na *Imperial Academy of Music* de Viena.

⁶ Nome dado por Adam Carse ao capítulo de seu livro *The History of orchestration* em que trata dos compositores românticos do início do século XIX e elege Richard Wagner como figura central.

referencial para o delineamento do processo histórico musical que, como demonstraremos, direcionou-se em parte para a música de cinema.

Ainda que seja pertinente diferenciar estilisticamente épocas de produção musical, como acontece na distinção entre os períodos clássico e romântico, isso se dá como forma de organização histórica e, obviamente, tratar essa separação como bem delimitada e resolvida seria um equívoco. Neste sentido, estabelecer conceitos para o entendimento da linguagem orquestral do período de Wagner e, posteriormente, da formação do cinema sonoro norte-americano da década de 1930 como um processo contínuo, envolve entender o período anterior, de formação da orquestra sinfônica. Como mencionam Grout e Palisca:

“Quanto mais aprendemos sobre a música de um determinado período, lugar ou compositor, mais claramente nos apercebemos de que as características estilísticas geralmente aceitas são inadequadas e as fronteiras cronológicas um tanto arbitrarias. [...]

Outro motivo por que a tradicional antítese clássico-romântico gera confusão na história da música é que não se trata inteiramente de uma antítese. A continuidade entre os dois estilos é mais fundamental do que o contraste. [...] importa antes sublinhar que a grande maioria da música escrita desde cerca de 1770 até cerca de 1900 constitui um *continuum* [...]”. (GROUT & PALISCA:571)

Para descrever o contínuo de desenvolvimento musical proposto, trataremos de algumas informações precedentes, como forma de estruturar o pensamento em relação aos procedimentos do período de Wagner. Em sua história, a orquestra remonta sua origem na transição da música polifônica para a monódica⁷ e, só a partir da segunda metade do século XVIII – com Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart –, surge a chamada “orquestração moderna⁸”. Escolheremos a orquestração moderna como ponto de partida,

⁷ “Pode-se dizer que a história da orquestra e da orquestração começa quando, tendo a música vocal polifônica atingido seu ponto culminante durante o século XVI, os músicos “educados” começaram a direcionar sua atenção para a composição de música especificamente direcionada para cordas, sopros e teclados combinados e, em particular, para as formas embrionárias de ópera, *oratória* e balés que, acompanhadas por primitivas e desorganizadas orquestras, então começaram a tomar forma e absorver muito da energia que os músicos haviam, até aquele ponto, dedicado quase exclusivamente a composição de música vocal eclesíástica e secular – Missa, Moteto e Madrigal. (CARSE:1)

⁸ Por moderna, Adam Carse se refere a uma fase considerada por ele mais próxima da atual, sem qualquer referência ao movimento Modernista. Grout e Palisca descrevem muito bem o período em que se encontravam Haydn e Mozart [em relação à orquestra]: “No último quarto do século XVIII a sinfonia e outras formas de música de conjunto foram gradualmente pondo de lado o baixo contínuo, à medida que todas as vozes

uma vez que se considera este modelo mais próximo e intimamente relacionado ao nosso objeto de estudo. Para tanto, tomaremos como referências três dos grandes compositores deste período: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig Van Beethoven. No decorrer do desenvolvimento, privilegiaremos o processo de evolução da orquestra germânica, dado o entendimento que este é o modelo mais influente na formação da linguagem orquestral do cinema.

1.1.1 Haydn: o grande experimentador e sinfonista.

Joseph Haydn (1732-1809) escreveu cento e oito⁹ sinfonias em sua vida, partindo do repertório dos primeiros sinfonistas da história da música. Como um dos maiores experimentadores da formação da orquestra moderna, é possível observar que, ao longo da escrita das 108 peças, partiu de sinfonias escritas para cordas e sopros pouco essenciais (sinfonias 1 e 2) (exemplo 1) para um planejado equilíbrio sonoro entre os naipes (como é o caso da sinfonia 101, por exemplo). Seus mais de 30 anos como mestre de capela à frente de uma orquestra foram fundamentais para que tivesse essa possibilidade. Durante o período de sua vida, o compositor viu o desenvolvimento gradual de muitos dos instrumentos de sopro que, ao longo do tempo, foram adquirindo características que os tornavam mais versáteis e sonoros (se comparados aos instrumentos mais antigos), e puderam ser empregados na orquestra sinfônica.

essenciais eram confiadas aos instrumentos melódicos. Com o desaparecimento definitivo do cravo da orquestra sinfônica no final do século, a responsabilidade de dirigir o conjunto passou a caber ao primeiro violino. A orquestra sinfônica do século XVIII era muito menor do que a atual. Em 1756, a orquestra de Mannheim era composta de vinte violinos, quatro violas, quatro violoncelos e quatro contrabaixos, duas flautas, dois oboés e dois fagotes, quatro trompas, um trompete e dois tímpanos – tratava-se de um agrupamento excepcionalmente numeroso. A orquestra de Haydn, entre 1760 e 1785, raramente contou com mais de vinte e cinco executantes, incluindo cordas, flauta, dois oboés, dois fagotes, duas trompas e um cravo, aos quais ocasionalmente se juntavam trompetes e tímpanos. Mesmo na década de 1790, as orquestras de Viena não ultrapassavam, normalmente, os trinta e cinco executantes. A orquestração sinfônica habitual nesta época confiava todo o material musical fundamental às cordas e utilizava os instrumentos de sopro apenas para dobrar, reforçar e preencher as harmonias. Por vezes, na execução das peças acrescentavam-se madeiras e metais à orquestra, mesmo quando o compositor não escrevera partes específicas para eles. À medida que se aproximava o fim do século, começou a ser confiado, aos instrumentos de sopro, material musical mais importante e mais independente.” (GROUT & PALISCA:494)

⁹ 108 é o número de sinfonias até agora registradas como oficiais. Há estudos em andamento que podem atribuir mais peças ao compositor, que já teve registradas em seu nome cerca de 150 composições sinfônicas.

Sinfonia no.1

(1759?)

Joseph Haydn

29 Sopros pouco independentes, corroborativas apenas

2 Oboés

2 Trompas em D

Cordas como elemento principal e condutor

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos, Fagotes e Basso

Exemplo 1

É no exemplo das sinfonias de Haydn que podemos perceber o processo que atravessou a orquestra clássica para chegar ao modelo de Beethoven e, posteriormente, ao de Wagner. De forma geral, as funções dos grupos orquestrais foram se tornando gradualmente mais complexas (em relação à produção precedente). As madeiras, que antes participavam de forma limitada¹⁰ e sempre em pares, já na sinfonia nº 6 *Le Matin* (“A manhã”, de 1761) (exemplo 2), passaram a ostentar partes solo ou, se em grupo, suficientemente bem estruturadas para aparecerem por si só. Nas obras de sua maturidade, já era possível verificar grande atribuição de responsabilidades para os sopros. Como menciona Adam Carse:

“A experiência de alguns anos foi o suficiente para que Haydn estabelecesse um estado de equilíbrio satisfatório entre as funções dos sopros e das cordas. Individualmente e coletivamente, as madeiras foram liberadas de um estado de dependência; melodicamente e harmonicamente, foram emancipadas; sós, em pares ou em grupos necessariamente pequenos, poderiam ser usadas a qualquer momento e quase para qualquer propósito. As antigas noções que tratavam de que os sopros sempre deviam tocar em pares e de que deveriam tocar de acordo com um padrão estabelecido através do todo ou de uma considerável porção de um movimento, foram ambas abandonadas.” (CARSE:184)

¹⁰ Adam Carse se refere ao uso das madeiras no início da escrita sinfônica de Haydn como “meramente corroborativo”. (CARSE:183).

oitavas, quanto assumir um papel de acompanhamento figurado no registro do tenor; isto além da função melódica de um violoncelo solo, sempre utilizada). O resultado global da orquestra também se altera: há a procura por texturas mais complexas, com maior número de contrapontos e ornamentação; além disso, a redistribuição de partes em prol do equilíbrio sonoro se torna evidente (como podemos notar, por exemplo, nas sinfonias nº 88 e nº 90).

Se comparada à orquestração romântica, podemos considerar a orquestra de Haydn mais firmemente centrada nas cordas. Ainda que houvesse a iniciativa de aumentar a importância e a participação do grupo dos sopros, o grande condutor do discurso musical permanece sobre as cordas, como no exemplo do primeiro movimento da sinfonia nº 101 “O relógio”.

Devemos observar que a orquestra de Haydn ainda não apresentava um grupo de metais completo, consolidado e estruturado como um dos pilares da orquestra sinfônica (com trompetes e trombones; geralmente se usava apenas trompas), apesar de caminhar nesta direção. Esta característica, ainda que nunca plenamente realizada, começa a surgir em suas últimas peças. Como exemplo, refiramo-nos às *Sinfonias de Londres* (entre 93 e 104), que apresentam trompetes e tímpanos; os trompetes, por sua vez, têm partes independentes e não se limitam a dobrar as linhas das trompas, como usualmente. O processo se deu por muitas razões, entre as quais se pode ressaltar a ainda pouca flexibilidade destes instrumentos em relação à dinâmica e às possibilidades melódico-harmônicas. No caso de Haydn, especificamente, é provável que esta escolha também estivesse fortemente influenciada pelas condições que a orquestra da capela que chefiava lhe oferecia (verifiquemos a diferença já mencionada em sua escrita para a orquestra da cidade de Londres).

1.1.2 Mozart: a “orquestra clássica” finalmente toma forma

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) aplicou sua escrita sinfônica não apenas às suas 41 sinfonias, mas também, ao *concerto*, à ópera e a outras formas, como o *divertimento*. Neste caso, trataremos principalmente da orquestração de suas sinfonias, consideradas aqui como suficientes para o entendimento dos procedimentos orquestrais do compositor de forma sucinta; lidaremos brevemente com sua produção dramática mais adiante.

Sua interação com Haydn, bastante forte, exerceu influência nas duas direções. Enquanto Mozart adquiriu etapas, pautado no trabalho de Haydn, este pôde promover mudanças significativas em seu trabalho depois de conhecer algumas obras de seu jovem colega.

O período em que Mozart escreve suas sinfonias (de 1764 a 1788) é uma época de intenso desenvolvimento do estilo sinfônico na Europa (e, principalmente, na Áustria, seu país de nascimento). Este movimento efervescente age diretamente na percepção do compositor, que experiencia muitos modelos ao seu redor e recebe grande influência. Entre eles, podemos citar o já mencionado Haydn e os ingleses Carl Friedrich Abel e Johann Christian Bach, com os quais teve contato ainda jovem, em suas viagens para divulgação de seu gênio musical precoce.

O início da escrita sinfônica de Mozart, de forma similar à de Haydn, privilegia as cordas sobre as madeiras, que possuem partes apenas pouco significativas. Além disso, rapidamente se observa que, em seus trabalhos seguintes, ele aumentou essa significância e avançou sobre o trabalho de Haydn. Um dos marcos da escrita de Mozart é o fato de, mesmo nos primeiros esforços, as partes para cordas já possuírem uma forte plenitude e riqueza de vozes internas. Como menciona Carse:

“Ao expor as partes de cordas, Mozart, mesmo em seus primeiros trabalhos, garantiu maior plenitude que Haydn, por fazer um uso mais independente do instrumento tenor. Ainda que frequentemente diminua para três partes, o jovem compositor mais frequentemente escreveu para quatro partes reais nas cordas. Um desejo por ainda mais

corpo se demonstra em seu livre uso de cordas duplas, na figuração de suas partes internas e na sua presteza em dividir as violas em duas partes. Grande novidade foi a descoberta de Mozart do agradável efeito resultante de primeiros violinos e violas tocando melodicamente em oitavas. Os dois compositores tratam o violoncelo como um instrumento baixo e, em seus primeiros trabalhos, raramente fazem qualquer distinção entre partes de violoncelo e contrabaixo.” (CARSE:185).

Entre as sinfonias de sua primeira fase, será útil destacar a de nº 25 (exemplo 3), de 1773. Mesmo que a escrita deste período ainda não seja aquela da maturidade sinfônica de Mozart (a qual veremos adiante), já podemos observar algumas características marcantes de seu processo composicional e que fazem parte do desenvolvimento da orquestra sinfônica no século XVIII. A já mencionada maior elaboração das cordas é evidente. As vozes internas possuem mais autonomia e há clara consciência do resultado de dobramentos em uníssono ou oitavas, de acordo com sua densidade e poder sonoro (podemos citar ainda a função de reforço harmônico realizada pela dobra em intervalos diatônicos de terça). Vale ressaltar, porém, que ainda não há distinção entre as partes de violoncelos e contrabaixos¹¹ (e como não haverá até a sinfonia nº 32), considerados instrumentos complementares de mesma função:

Sinfonia no.25

W.A. Mozart

Independência acentuada das vozes internas à orquestra de cordas

¹¹ A partir da sinfonia no.33 passamos a observar distinção entre violoncelos e contrabaixos em trechos localizados (mesmo que eles ainda sejam escritos em apenas uma linha), normalmente por questões de extensão ou tessitura e, menos frequentemente, para assumir papéis diferentes. A separação plena (e, aqui, referimo-nos a separação em partes e não a desvinculação ou total autonomia) nunca aparece na obra de Mozart.

245

Oboés
Trompa em Sib
Trompa em Sol
Violinos I
Violinos II
Violas
Violoncelos e Contrabaixos

Exemplo 3

O *Trio do Menuetto* é escrito apenas para os sopros designados para esta peça, demonstrando que estes já se encontravam em uma posição de notoriedade mais elevada (exemplo 4):

Trio.
Oboe I.
Oboe II.
Fagotti.
Corni in G.

Exemplo 4

O período de 1782 a 1788 é considerado o da maturidade sinfônica de Mozart, incluindo-se nele as sinfonias de nº 35 a nº 41. Como descrevem Adrián e Robledo:

“Finalmente, o período de maturidade compreende desde 1782 a 1788, e nele incluem-se seis grandes sinfonias do autor numeradas tradicionalmente da 35 à 41, exceção feita à 37, que consiste em uma simples introdução lenta, feita para uma sinfonia de

Michael Haydn. A 35, denominada *Haffner* é, como citamos, uma versão abreviada e com uma instrumentação mais elaborada da serenata do mesmo nome. Na 36, conhecida como *Sinfonia Linz*, já desde o nobre ritmo ponteados do começo entramos no mundo musical das últimas obras-primas mozartianas. Após a liberdade adquirida em Viena, a crescente experiência na arte da orquestração, alcançada em seus concertos para piano e em suas óperas, e seu trabalho junto aos destacados músicos vienenses, Mozart aborda a sinfonia com uma maior seriedade. O primeiro movimento possui, apesar de longo, uma maravilhosa proporção e habilidade na orquestração que torna difícil crer que toda a sinfonia tenha sido composta em menos de uma semana; o *andante* apresenta a grande novidade de incluir trompetes e tímpanos, nunca antes presentes em movimentos lentos e que lhe conferem uma enorme intensidade.” (ADRIÁN & ROBLEDO: 26)

É nesta época que a orquestra clássica finalmente aproxima-se de sua formatação. A orquestração das quatro últimas sinfonias de Mozart demonstra uma grande maturidade de equilíbrio sonoro em uma orquestra que já possui três naipes estruturais bem definidos¹² (e relativamente equilibrados) e atua como um único corpo de múltiplos timbres e possibilidades. Há a presença clara do manejo de planos, principalmente por diferenças tímbricas e de tessitura. Vejamos o exemplo da sinfonia nº 41 *Jupiter* (exemplo 5):

¹² As possibilidades de cores eram sim de uma orquestra com três naipes estruturais. No entanto, se consideradas as possibilidades harmônicas (de autossustentação), os metais ainda teriam que esperar pelas válvulas e pelos trombones para serem melódica e harmonicamente emancipados.

Sinfonia no.41 "Júpiter"

Menuetto

Equilíbrio sonoro entre cordas e madeiras que privilegia um resultado mais homogêneo

W.A. Mozart

9

Flauta

Oboés

Fagotes

Trompa em Dó

Trompete em Dó

Timpanos (Dó, Sol)

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos e Contrabaixos

Diferença de planos entre os membros da orquestra de cordas

Diferenciação ocasional entre violoncelos e baixos

Associação entre madeiras e metais de forma autônoma.

Tratamento mais complexo do naipe das madeiras, que privilegia um corpo único de comunicação.

Presença estrutural dos três naipes da orquestra e maior complexidade de planos melódicos entre cordas e madeiras

Exemplo 5

Durante quase todo o século XVIII, Haydn e Mozart evoluíram seus procedimentos de orquestração continuamente, fortemente influenciados pela movimentação a favor do estabelecimento da música sinfônica como autônoma e de suas orquestras. Partindo de uma orquestra pouco completa e basicamente centrada nas cordas, as obras finais de ambos os compositores apresentam orquestras muito mais completas e equilibradas (onde podemos observar uma grande emancipação dos grupos de sopro em geral (guardados os limites apresentados por estes até então)), que produzem o legado da orquestração moderna. Como menciona Carse:

“Alguns anos mais e as últimas sinfonias de Mozart, *Prague* (1786), a em Mi bemol, a em Sol menor e a *Jupiter* (todas em 1788), rapidamente seguidas pela *Oxford* (1788) e as dozes sinfonias de “Salomão” (1790-1795), de Haydn, trazem a história da orquestração a um nível que ainda é mais familiar ao frequentador de concerto dos dias de hoje.

A constituição da orquestra de concerto estava finalmente se estabelecendo. Um pouco mais de oscilação, e a questão de oboés ou clarinetes seria finalmente resolvida com o uso de ambos. As partituras das sinfonias *Prague* e *Jupiter* não requerem clarinetes; aquela em mi bemol tem clarinetes, mas não oboés e, a sinfonia em Sol menor, originalmente escrita sem clarinetes, tem adicionadas partes para estes instrumentos mais tarde pelo próprio compositor, que ao mesmo tempo remodelava as partes originais para os oboés. A *Oxford* e algumas das sinfonias de Londres, de Haydn, da mesma forma não apresentam partes para clarinetes, mas todas incluem para oboés. De qualquer forma, o grupo de madeiras a oito partes estava estabilizado [duas flautas (e, ocasionalmente, apenas uma), dois oboés, dois clarinetes e dois fagotes]. Duas trompas, dois trompetes e percussão é a seleção de instrumentos de metal e percussão que, em conjunto com as cordas, constituem a orquestra de concerto como Haydn e Mozart a deixaram, e como Beethoven a encontrou no final do século XVIII.” (CARSE:188)

1.1.3 O brilho dos efeitos: a orquestração dramática de Haydn e Mozart

Sem dúvida alguma, a orquestração realizada para o palco era, de certa forma, mais livre do que aquela feita para o concerto sinfônico. Além do emprego mais frequente de outros instrumentos como o trombone e a flauta *piccolo*, as preocupações colorísticas eram mais evidentes. A ópera tinha necessidades diferentes, ligadas à representação de elementos do *libreto* e à ambientação de situações particulares. Mozart, por exemplo, incluía os ainda não completamente firmados clarinetes e os substituía por *Corne di Bassetto* (de timbre mais escuro) em cenas onde “uma cor sombria era particularmente apropriada” (CARSE: 195). Trombones também eram usados para finalidades tímbricas, ainda afastados da função que exerceriam na orquestra do século XIX. Como cita Carse:

“Entre os recursos que marcam a orquestração dos trabalhos dramáticos de Haydn e Mozart, estão tentativas de fazer um uso mais extenso dos instrumentos de sopro, sem as cordas da orquestra. Em *Idomeneus* [Mozart] há um número solene acompanhado apenas por trombones e trompas, seguido de um curto recitativo no qual a harmonia é sustentada apenas por flautas, oboés e fagotes; passagens relativamente mais extensas para *tutti* de sopros e também de madeiras, trompas e contrabaixos, aparecem em *Don Giovanni* [Mozart]”. (CARSE:196)

Situações como instrumentos tocados no palco e imitações orquestrais de fatos, sons ou de caráter descritivo traziam à orquestra uma maior riqueza de efeitos, frutos de fortes iniciativas dos compositores. “Assim, as óperas de Mozart, e até os oratórios de Haydn, exibem efeitos mais ricos e colorização orquestral mais pronunciada que seus trabalhos abstratos, escritos para a sala de concerto” (CARSE:195). No exemplo da abertura para *Die Zauberflöte*, de Mozart, podemos observar uma orquestra mais cheia, com presença de clarinetes e trombones. Há, ainda, a separação em partes de contrabaixos e violoncelos (exemplo 6):

Mozart
Overture to
The Magic Flute
K. 620

Adagio.

Flauto I.

Flauto II.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corui in Es.

Trombe in Es.

Timpani in Es. B.

Trombone Alto.

Trombone Tenore.

Trombone Basso.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Adagio.

Exemplo 6

1.1.4 A orquestra clássica caminha em direção à romântica

O fim do século XVIII e o começo do século XIX são marcados pelo grande desenvolvimento dos instrumentos de sopro que, por inovações técnicas de construção, adquirem características que seriam fundamentais para a continuidade do desenvolvimento da orquestra sinfônica, sempre no sentido de melhorar sua flexibilidade em relação à suas extensões cromáticas. As madeiras receberam novos e melhor organizados mecanismos de chaves que, além da já mencionada maior flexibilidade, melhorariam sua projeção sonora. Para os metais, foi desenvolvido o sistema de válvulas, que, fundamentalmente, altera o tamanho do tubo do instrumento de forma ágil, possibilitando aos músicos transitar rapidamente entre as séries harmônicas que necessitarão para sua execução e que os livraria, entre outras coisas, da necessidade de troca dos bocais (para alterar o harmônico fundamental do tubo).

O grupo das madeiras, agora finalmente consolidado, se estabelecia fundamentalmente com duas flautas, dois oboés, dois clarinetes e dois fagotes e com a adição frequente de flauta *piccolo* e ocasional de corne-inglês, clarinete baixo e contrafagote nas obras operísticas. O antigo costume de se usarem dois instrumentos para dobrar alguma parte escrita finalmente desaparece, e apenas uma das madeiras passa a executar cada material.

Até a metade do século XIX, o grupo completo (com exceção da tuba) de metais ainda não aparecia regularmente nas obras sinfônicas de concerto, mas com certeza nas óperas. Já no fim do século XVIII os vemos agrupados com duas ou quatro trompas, dois trompetes e três trombones. A tuba só seria incorporada a partir da metade do século, justamente com a consolidação deste grupo na orquestra de concerto.

As cordas praticamente não se alteraram, a não ser por pontuais aumentos dos instrumentistas em alguns corpos orquestrais. No grupo da percussão, apenas os tímpanos tinham lugar garantido nas obras de concerto, enquanto as óperas empregavam regularmente o bumbo sinfônico, os tambores e o triângulo.

1.1.5 Beethoven: a maturidade sinfônica e o ponto de partida para a música romântica

O período de produção de Ludwig van Beethoven (1770-1827) o coloca em uma situação peculiar em relação aos compositores clássicos e românticos. Beethoven, ainda que considerado por muitos um clássico¹³, é um compositor que se situa na transição dos estilos e cuja obra serve como exemplo deste processo. Desta forma, podemos observar, na sua produção sinfônica, um contínuo de mudanças que diferencia bastante sua primeira sinfonia (1799) de sua nona e última (1823). De novo, trataremos principalmente de suas sinfonias, por considera-las um satisfatório compêndio de sua linguagem orquestral.

A primeira sinfonia de Beethoven é, como se referem Grout e Palisca, “a mais clássica das nove sinfonias” (GROUT & PALISCA:553). Sua identificação com a obra de Haydn ou Mozart é evidente no tratamento formal, bastante estrito. Escrita em 1799 e apresentada pela primeira vez em 1800, a sinfonia demonstra justamente a utilização madura de um modelo de orquestra consolidado. Cabe lembrar, nesse sentido, que a escrita desta obra se distancia apenas onze anos da composição da sinfonia nº 41 *Jupiter*, de Mozart. As características que a distinguem como uma composição de Beethoven residem nos detalhes meticulosos, inerentes ao compositor:

“A originalidade de Beethoven evidencia-se, não nas grandes linhas de forma, mas nos pormenores do seu tratamento e também no invulgar destaque dado às madeiras, no caráter do terceiro movimento – que, embora tenha o nome de *minueto*, é um *scherzo* – e em particular nas longas e importantes *codas* dos outros andamentos. A frequência com que aparece a indicação “*cresc < p*” é apenas um exemplo da atenção metódica aos matizes dinâmicos, um elemento essencial do estilo de Beethoven”. (GROUT & PALISCA:553)

Contando com três naipes estruturais, relativamente bem formados, é admirável como, apesar de não apresentar à primeira vista grandes inovações, Beethoven faz um uso parcimonioso das cores orquestrais, seja individualmente, seja criando texturas muito bem fundidas e variadas. Sua marcação de dinâmica (mais precisa do que aquela de seus

¹³ Charles Rosen, grande pesquisador americano, por exemplo, o coloca junto a Haydn e Mozart em seu *The Classical Style – Haydn, Mozart, Beethoven*.

antecessores) e plano de equilíbrio¹⁴ permitem aos metais participar das misturas de forma homogênea (muitas vezes unidos às madeiras em funções harmônicas) e valoriza sua entrada quando proeminente e mais de acordo com sua própria natureza (exemplo 7):

¹⁴ Algumas vezes o equilíbrio instrumental é questionado na obra de Beethoven, principalmente no que concerne ao excessivo poder das cordas e metais em relação às madeiras. Considera-se, no entanto, as diferenças que a orquestra daquele tempo apresentava em relação às atuais e, mais ainda, a necessidade de direção de suas obras sinfônicas. Adrián e Robledo escrevem: “Então, dado que suas composições requeriam não só um grande controle por parte de uma autoridade de direção, como também a necessidade de serem interpretadas, Beethoven teria encarnado, se sua surdez não o houvesse impedido, a figura do moderno diretor de orquestra.” (ADRIÁN & ROBLEDO: 29). Sobre o mesmo assunto, Carse menciona: “Alguns casos de equilíbrio deficiente ocorrem em várias de suas sinfonias, e são todos resultados de cordas apenas, ou cordas e metais sobrepondo material essencial tocado pelas madeiras em passagens estrondosas. Como razão para isto, pode se considerar o menor número de instrumentistas de cordas que, sem dúvida, eram proporcionados nas orquestras de Viena daquele tempo, ou pode haver alguma sugestão de que a surdez do compositor fosse responsável por estes lapsos. Nenhuma das explicações é plenamente satisfatória, nem vale a pena um exame mais profundo do assunto; o fato de o equilíbrio ser não satisfatório permanece. Os regentes modernos normalmente tomam para si a tarefa de retocar a orquestração nestes lugares, e, num pequeno reajuste das partes e marcas de dinâmica, têm sucesso em permitir aos espectadores ouvir aquilo que o compositor, sem dúvida, quis que ouvissem”. (CARSE:234)

Manuseio dinâmico, rítmico e melódico-harmônico do acompanhamento em favor da melodia apresentada apenas por flauta e primeiros violinos.

Sinfonia no.1

2º movimento

Ludwig van Beethoven

The image displays a page of a musical score for the second movement of Ludwig van Beethoven's Symphony No. 1. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The second system continues the woodwind parts and includes a string part. The notation features various dynamic markings such as *sf*, *p*, and *pp*, along with articulation marks like accents and slurs. The woodwinds play melodic lines with some triplet figures, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The overall texture is light and delicate, characteristic of the early part of the symphony.

Exemplo 7

4ª movimento

29

Exemplo de aproveitamento da proeminência natural dos metais

Exemplo 8

No *exemplo 7* podemos observar um delicado projeto de elaboração em favor da mistura entre flauta e primeiros violinos, escolhidos para veicular a ideia melódica (este procedimento é reconhecido como um dos mais comuns na orquestração clássica). No *exemplo 8* é notável que Beethoven, além de empregar os metais em conjunto e em região proeminente, ainda abre espaço no acompanhamento para que eles sejam ouvidos em suas características plenas. O dobramento com os oboés (escolhidos, entre outras coisas, por sua afinidade com os trompetes) tem função corroborativa, como forma de prover crescimento dinâmico.

A sinfonia nº 3, *Eroica* (1803) inicia a segunda fase do compositor, numa transformação maior do que haverá até o fim de sua obra. Neste momento, Beethoven já era reconhecido pela Europa como um grande pianista e compositor de sinfonias à altura daquelas de Haydn e Mozart. Seguramente financiado por grandes mecenas, o compositor podia se preocupar mais em escrever aquilo que lhe fosse interessante e satisfatório,

raramente tendo que cumprir prazos. Esta liberdade deu a Beethoven a oportunidade de trabalhar sobre sua ideia de expansão da forma e grande desenvolvimento do material musical, uma das características centrais de sua obra e que se reflete enormemente em seu procedimento orquestral (e que seria esmiuçada, mais tarde, por Arnold Schoenberg (1874-1951) no seu *Fundamentos da composição musical*. Pode-se ter uma boa ideia deste pensamento por meio do texto de Schoenberg, como em: “Em seu sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo. [...] Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro”. (SCHOENBERG:27)). Já na sinfonia nº 3 (e mesmo em suas primeiras sinfonias), percebemos que esta noção se embute no desenrolar da elaboração orquestral, ao proporcionar uma certa unidade na sequência de texturas colorísticas.

Antes da *Eroica*, o tratamento das cordas de Beethoven era muito similar ao de Haydn, em três partes. Neste ponto, como menciona Carse, há grande emancipação dos violoncelos e alteração do papel das violas:

“Suas primeiras sinfonias contêm muito da escrita em três partes para a orquestra de cordas a qual, como no trabalho de Haydn, deu à viola uma tendência constante em andar em oitavas com a parte do baixo. Dentro de pouco tempo, entretanto, a viola parece transferir sua subserviência e se torna, por assim dizer, um grande violino, ao invés de um pequeno violoncelo. A emancipação do violoncelo começa a tornar-se séria com a sinfonia *Eroica*. Para este trabalho, as partes sobem para além dos limites da parte de baixo e, nas suas quarta, quinta e últimas sinfonias, se junta aos primeiros violinos e violas, em oitavas ou uníssono, no enriquecimento daquilo que o não iniciado chamaria de “toada” [ou “canto”] da música.” (CARSE:233)

Nesta sinfonia podemos observar um compositor mais liberto, que ao mesmo tempo lida com suas origens e as desenvolve, tendo como resultado uma sonoridade orquestral muito própria. Há o emprego de três trompas e dos clarinetes, que ainda não tinham ganhado uma posição de igual destaque (em relação às outras madeiras) na obra de Beethoven, e agora são confiados com materiais de grande importância e encarados como um feliz elemento intermediário entre oboés e flautas. Como exemplo, o trecho a seguir

(exemplo 9) demonstra como Beethoven substitui o segundo oboé por um clarinete a fim de obter o recurso de dinâmica que buscava (de forte para piano):

Sinfonia no.3
"Eroica"
Ludwig van Beethoven

The image displays a page of a musical score for the second movement of Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica'. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tp.), and Basses (Bassi). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score shows a transition in the second woodwind part from oboe to clarinet. Dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for each instrument and a grand staff for the basses.

Exemplo 9

Como já mencionado, a preocupação com a unidade é evidente na construção orquestral da sinfonia de Beethoven. Neste sentido, são raros os momentos de sonoridades plenamente destacadas, sendo o gráfico de textura bastante uniforme. A transição dos materiais principais entre os naipes é também marcante. Um dos trechos (exemplo 10) dignos de destaque se encontra no primeiro movimento. Nele, Beethoven dá a melodia aos segundos violinos e cria uma textura que, de forma bastante precisa, dá condições de este grupo (mesmo em tessitura menos favorável) projetar-se. Para tanto, coloca as violas em

Sua sinfonia nº 6, *Pastoral*, considerada o ponto de partida da música programática, tem uma orquestra maior com a inserção de três trombones ao naipe dos metais (os trombones aparecem pela primeira vez na quinta sinfonia). É uma das primeiras tentativas de representação específica de fatos, sentimentos ou palavras pela orquestra sinfônica por si só (não nos ocuparemos, no entanto, de distinguir precisamente os elementos que possivelmente traduzem este ou aquele pensamento). Este exemplo daria origem a obras como a “sinfonia dramática” *Romeo et Juliette* de Hector Berlioz.

A sinfonia *Coral*, número 9, é, sem dúvida, o ponto culminante da obra orquestral do compositor. Sua orquestração, bastante precisa e madura, revela-se cada vez mais complexa e minuciosa. Como se refere Carse:

“O *tutti* orquestral de Beethoven cresceu muito entre aquele de simples construção mozartiana das primeiras sinfonias e a complexa textura do poderoso primeiro movimento da sinfonia *Coral*. É no *tutti* suave deste maravilhoso movimento que Beethoven pincelou um tipo de orquestração muito a frente de seu tempo, e atingiu efeitos mais impressionantes do que quaisquer trazidos por mera brilhância espalhafatosa.” (CARSE:234)

À parte da inserção do coral no último movimento da nona sinfonia, a obra de Beethoven não deve ser considerada fundamentalmente inovadora em relação à orquestração, mas sim, imensamente desenvolvimentista. O compositor leva a orquestra deixada por Haydn e Mozart a outro estágio, em que o tratamento dos instrumentos e naipes se torna minucioso e mais complexo. É em Beethoven que a orquestra passa a falar como um corpo único, um veículo congruente da ideia musical que possui possibilidades infinitas. Este estágio de evolução é o modelo utilizado pelos compositores românticos no próximo momento. Ao se referirem à música sinfônica do período romântico, Grout e Palisca escrevem:

“A história da música sinfônica do século XIX indica que os compositores desta época evoluíram em duas direções, ambas com o ponto de partida em Beethoven. Uma destas direções tem origem nas 4ª, 7ª e 8ª sinfonias e aponta para a música ‘absoluta’, nas formas reconhecidas do período clássico; a outra tem origem nas 5ª, 6ª e 9ª sinfonias e orienta-se para a música programática em formas menos convencionais. Aspectos comuns a

ambas as tendências são a intensidade da expressão musical e a aceitação dos progressos recentes no domínio da harmonia e da cor tonal”. (GROUT & PALISCA:611)

1.1.6 Weber: as primeiras inovações da orquestra romântica

Apesar de ser um contemporâneo de Beethoven (que, como já exposto anteriormente, encontra-se em um período de transição), Carl Maria Von Weber (1786-1826) é considerado por vários autores como um dos principais compositores (se não, o principal) da primeira geração do romantismo germânico. De fato, sua obra – especialmente a de sua maturidade – carrega mais elementos românticos do que clássicos, mas reflete um processo contínuo de transformação artística e social (sem fronteiras definidas ou delimitações precisas). No entanto, no que concerne à orquestração, Weber apresenta um claro perfil inovador em relação a seus predecessores. Nas palavras de Adam Carse:

“Muito mais imediato e poderoso foi o estímulo dado à orquestração pelo trabalho de Carl Maria Von Weber (1786-1826). *Der Freischütz* (1820), *Euryanthe* (1823) e *Oberon* (1826) sozinhas possuem mais efeitos colorísticos inovadores (efeitos estes que exercem sua existência na textura do material musical pautados nas cores instrumentais individuais) do que podem ser encontrados nos mais soberbos trabalhos de Méhul e Cherubini. A orquestração das cordas de Weber, especialmente o tratamento das passagens, é mais brilhante do aquela de Beethoven.” (CARSE:236)

Exatamente pela maior atenção à cor instrumental particular mencionada¹⁵, podemos observar que nas óperas de Weber há uma mais precisa elaboração tímbrica, especialmente no que concerne à organização sonora entre os instrumentos e naipes. Em sua orquestra, podemos perceber grande precisão entre necessidades tímbricas e equilíbrio com grupos harmônicos densos ou “pesados”.

¹⁵ Adam Carse é apenas um dos pesquisadores que consideram esta uma das características mais marcantes do trabalho de Weber. Esta observação havia sido feita por Hector Berlioz em seu *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration* e já foi muitas vezes atribuída também a Claude Debussy.

A ópera *Der Freischütz*, composta por volta de 1820 é, talvez, o melhor exemplo da orquestração de Weber. Por muitos, considerada como a primeira grande ópera germânica do romantismo e um dos principais pontos de partida para a obra de Wagner, *Der Freischütz*, ou “O franco atirador”, foi escrita sobre um libreto que, “em consonância com as tendências literárias contemporâneas” (GROUT & PALISCA: 641), trata de um drama com caráter mítico¹⁶. Para conquistar o direito de casar-se com sua amada, Max – o herói – precisa ganhar uma disputa de tiros que afirmaria sua boa reputação e bravura. Muito inseguro de seu próprio sucesso, em razão de uma perda humilhante sofrida pouco tempo antes, Max cede a um pacto com um demônio – Samiel – que lhe forneceria balas especialmente forjadas para obedecer ao desejo do atirador. Como condição, Samiel forja seis balas que obedeceriam a Max e uma sétima, que agiria sob seu próprio comando. Seduzido pelo imenso sucesso, Max gasta todas as seis balas impressionando o príncipe e é obrigado a utilizar a sétima bala para o desafio, sem saber que o demônio havia desejado que ela fosse usada para matar Agathe, sua amada. Protegida por um véu mágico, a donzela não é atingida pela bala e, ao final, tudo acaba bem.

Como as óperas de Haydn e Mozart, se comparada a uma composição sinfônica autônoma, a obra de Weber apresenta maior gama de efeitos orquestrais (direcionamento natural, em razão da necessidade de interação e representação dramática). Na direção de um tratamento mais elaborado das cores instrumentais particulares, Weber foi um dos maiores exploradores e emancipadores do clarinete. Com um ótimo entendimento de suas diferenças de registro, o compositor fez uso deste instrumento de forma brilhante em sua orquestração sinfônica (além de ter composto dois concertos e um concertino para o instrumento). Como primeiro exemplo, citaremos uma observação de Hector Berlioz sobre um dos trechos da abertura de *Der Freischütz* (exemplo 11):

“Não há outro instrumento de sopro que possa produzir um som, deixá-lo soar, decrescê-lo e cessá-lo de forma tão bela quando o clarinete. Daí sua inestimável habilidade de elaborar sons ‘distantes’, ecos, a reverberação de um eco ou o charme do crepúsculo. Não conheço exemplo mais admirável deste tipo de emissão do que a dramática melodia do clarinete acompanhada por um tremolo de cordas no Allegro da abertura de *Freischütz*.” (BERLIOZ & STRAUSS: 210).

¹⁶ Cabe lembrar que esta tendência permaneceria ainda por muito tempo. Um exemplo disso são os libretos escolhidos por Richard Wagner, vários deles com o mesmo caráter.

The image shows a musical score for Example 11. It consists of six staves. The top staff is for Clarinet (Clar.), marked 'Solo' and 'con molta passione'. The second staff is for Horns (Corni.), marked 'f'. The third staff is for Trombone (Trombone.), marked 'f'. The bottom three staves are for strings, marked 'tenuto' and 'p'. The score is in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The Clarinet part features a melodic line with a 'Solo' marking and 'con molta passione' instruction. The strings play a tremolo accompaniment.

Exemplo 11

Apesar da notável subjetividade do texto de Berlioz, podemos observar a percepção do autor sobre um procedimento que valoriza uma característica bastante peculiar do instrumento que, por sua vez, possui um controle de dinâmica muito ágil e preciso em todos os registros. Este tipo de elaboração precisa é característica marcante do trabalho de Weber. A seguir, observamos um exemplo (presente em dois momentos da obra; logo no início, no Adagio, e mais adiante, perto do final) de nova utilização do clarinete que, dessa vez, concentrou-se precisamente em sua relação tímbrica com o plano textural em que se insere. Como complemento harmônico às cordas em tremolo, os dois clarinetes são empregados no registro *chalumeau* (o mais grave do instrumento), a fim de proporcionar uma atmosfera “soturna”. O manejo preciso fica claro na observação da tessitura escolhida para as cordas (estas, apesar de concorrentes em frequência, tem um timbre menos proeminente que o dos clarinetes) e a escolha dos solistas (exemplo 12). Cecil Forsyth, ao se referir ao primeiro destes trechos (aquele do Adagio), diz que “Weber talvez tenha sido o primeiro a empregar conscientemente esta cor tímbrica como um meio de expressão orquestral.” (FORSYTH: 269).

Início do trecho

This musical score page shows the beginning of a section. It features a full orchestral arrangement with woodwinds and strings. The woodwind section includes flutes, oboes, and bassoons. The string section includes violins, violas, cellos, and double basses. The score is written in a key with two flats and a 4/4 time signature. The woodwinds play a melodic line with various articulations and dynamics. The strings provide a rhythmic and harmonic accompaniment, with some parts marked *p* and *cresc.*. A specific woodwind part is marked *Solo.* and *in G.*. The string parts include markings for *p dolce*, *fp*, *fp pizz.*, and *arco*.

This musical score page continues the arrangement, focusing on woodwinds and strings. The woodwind section includes Clarinet (Clar.) and Bassoon (Fag.). The string section includes Violin (Viol.), Viola, Cello (Veello), and Double Bass (Basso). The woodwinds play a melodic line with various articulations and dynamics. The strings provide a rhythmic and harmonic accompaniment, with some parts marked *pp*. The string parts include markings for *pizz.*, *Solo arco*, and *arco*. The score is written in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Exemplo 12

É necessário, ainda, promover uma atenção especial à cena final do segundo ato, chamada de *Die Wolfsschlucht*. Bastante importante para o progresso dramático da ópera, esta é a cena em que se dá o forjar das balas dadas a Max pelo demônio. Sem a presença de outros instrumentos de percussão além dos tímpanos, Weber é capaz de executar variações colorísticas muito acentuadas, sempre tratando os instrumentos precisamente. Como menciona Carse:

“No que concerne à variedade de cor, o Adagio inicial da abertura de *Oberon* e a cena *Wolfschulucht* de *Der Freischütz* devem ser citados como exemplos célebres de material com recursos criativos que não necessitaram de ajuda externa de outros sopros ou percussão para produzir efeitos colorísticos efetivos e dramáticos.” (CARSE:238).

Euryanthe e *Oberon* têm tratamentos semelhantes ao de *Der Freischütz*, com algumas peculiaridades. Em *Euryanthe*, podemos destacar ainda o belíssimo trecho da abertura em que Weber divide os violinos em oito vozes e lhes atribui surdinas, criando um coral de cordas breve e leve (pela ausência de violoncelos ou contrabaixos) que explora muito bem as grandes possibilidades da tessitura do violino. O grupo só recebe a intervenção das violas na metade do trecho que, claramente subordinadas, provêm preenchimento harmônico e textural. A seguir (exemplo 13):

The image displays a musical score for Example 13. It features five staves. The top four staves are for 8 Violini SOLI con Sordino, each with a 'pp' dynamic marking. The bottom staff is for Viola, also marked 'pp'. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 52. The key signature is one sharp (F#). The score shows a complex texture of overlapping lines and chords, characteristic of Weber's string writing.

Exemplo 13

1.1.7 A visão de Hector Berlioz

Uma das maiores – se não a maior, como sugere Adam Carse – figuras da orquestração, o francês Hector Berlioz (1803-1869) foi, acima de tudo, um grande estudioso e experimentador das relações e funções da orquestra sinfônica. Sempre atento tanto às qualidades únicas dos instrumentos quanto às possibilidades de mistura e organização das texturas, em sua obra podemos verificar um enorme entusiasmo pela infinita gama de recursos que o conjunto sinfônico poderia oferecer. Como menciona Carse:

“Para Berlioz, o molde orquestral de sua música não era mero fator secundário. Em seu organismo musical estranho, independente e não convencional como era, o efeito instrumental ocupava uma posição de grande importância; tanto assim que é quase impossível evitar a impressão de que ele algumas vezes tenha construído música para demonstrar efeitos orquestrais pré-concebidos. Aproximando-se do assunto com pouca consideração pelo uso da tradição, Berlioz, por assim dizer, espalhou em sua frente todo o material da orquestração e, depois, prosseguiu para construir seu próprio edifício; o que ele evoluiu, incluindo-se materiais muito antigos e muito novos, é ainda assim considerado independente de experiência prévia ou personalizado. Os usos possíveis de cada instrumento, de cada cor tímbrica e de todas as possíveis combinações e misturas, parecem ter sido julgados individualmente por seus méritos; tudo foi investigado várias vezes e sem prejuízo. Até mesmo os mais insignificantes e pouco promissores ângulos da orquestração foram testados e trazidos à tona; uma chance era dada a qualquer elemento novo, mesmo que experimental e não necessariamente bem sucedido, mas sempre de forma plena e até generosa. Não importava à Berlioz, por exemplo, se os tambores haviam sido usados de determinadas formas particulares; se um tambor poderia soar uma nota de altura definida, por que três ou mais tambores não poderiam tocar juntos e formar um acorde? Se as cordas mais agudas poderiam ser subdivididas para formar grupos de diferentes cores tímbricas, porque não tratar os contrabaixos de forma similar? Se os instrumentos de cordas podiam tocar harmônicos, porque não compor a harmonia de nada além de harmônicos? E assim em adiante, permeando todos os numerosos e inexplorados caminhos do efeito orquestral, Berlioz fez suas investigações, nunca falhando em fazer uso de qualquer nova idéia que tenha se apresentado a sua mente original e questionadora.” (CARSE: 255).

A obra de Berlioz gozou de poucos momentos de unanimidade entre compositores e críticos e foi muitas vezes questionada em seu tempo e após a sua morte. Ainda que hoje ele seja aceito como um dos grandes mestres da música de concerto mundial (principalmente pelas obras *Harold en Italie*, *Symphonie Fantastique* e *Roméo et Juliette*), o compositor francês foi algumas vezes visto como excessivamente visionário. Esta razão provavelmente explica o fato de sua identidade como orquestrador não ter exercido grande influência imediata nos trabalhos de seus contemporâneos ou de seus sucessores imediatos¹⁷ (de qualquer forma, é sabido que compositores como Niccolò Paganini (1782-1840) e Franz Liszt (1811-1886) o consideravam um dos grandes). No entanto, para as gerações subsequentes (nas quais se inclui Bernard Herrmann (1911-1975), como veremos mais adiante) sua figura foi extremamente importante, devendo-se muito de sua influência à publicação de seu *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* (Grande tratado de instrumentação e orquestração modernas). Acostumado a exercer a função de escritor de críticas jornalísticas, Berlioz elaborou o primeiro grande tratado relevante para a orquestração moderna que, vários anos após sua morte, foi revisado por Richard Strauss e reeditado. Este trabalho, além de um extenso material de estudo do assunto, ainda revela bastante da concepção do compositor em relação a esta linguagem. Ao longo do texto, que se organiza basicamente tendo como referência os instrumentos musicais da orquestra sinfônica descritos um a um, Berlioz faz observações acerca das obras de grandes compositores que o precederam e sobre seus próprios trabalhos. Ao final, o autor apresenta um texto intitulado “A orquestra”, em que descreve, entre outras coisas, as características e necessidades da orquestra sinfônica como meio de expressão dos compositores e como instituição de divulgação da música.

Ainda que para nosso tempo as palavras de Berlioz pareçam algumas vezes arbitrárias e excessivamente pessoais, é certo que, por meio de seu texto, podemos inferir muitas informações sobre a relação entre a orquestra sinfônica e os compositores de seu tempo. O autor revela, por exemplo, uma grande preocupação com o ambiente em que será instalada a orquestra, lidando com pormenores da estrutura acústica dos teatros (ele sugere

¹⁷ “[...] ainda que ele [Berlioz] tenha sido de longe o mais progressista, original, independente e desafiador dos orquestradores de seu tempo, sua música nunca, em tempo algum, tornou-se popular o suficiente para influenciar de forma geral a orquestração de seus contemporâneos ou de seus sucessores”. (CARSE: 254).

o posicionamento de refletores de som, por exemplo) e repudiando as apresentações da orquestra ao ar livre (com a justificativa de que muito do som produzido pelo grupo se perderia pela ausência de superfícies de reflexão dos harmônicos dos instrumentos). Ao citar o equilíbrio das forças da orquestra, Berlioz faz uso de alguns exemplos de grupos e propõe proporções numéricas de instrumentos para tanto, informações relevantes para a compreensão do desenvolvimento e da situação da orquestra em sua época e de seu contexto de produção artística. A seguir:

“A orquestra para a grande ópera que possui – além dos instrumentos de sopro já mencionados [2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetas, 4 trompas, 3 trombones e 2 trompetes] – 2 cornetas e um oficleide, vários instrumentos de percussão e algumas vezes 6 ou 8 harpas, é igualmente desbalanceada com 12 primeiros violinos, 11 segundos violinos, 8 violas, 10 violoncelos e 8 contrabaixos. Deveriam constar no mínimo 15 primeiros violinos, 14 segundos violinos, 10 violas e 12 violoncelos, ainda que nem todos eles precisem ser usados em obras com acompanhamentos bem suaves”. (BERLIOZ & STRAUSS: 406).

A *Symphonie Fantastique* (Sinfonia Fantástica) de Berlioz é um dos melhores exemplos de sua imersão na expressão musical por meio do conjunto sinfônico. Seu trato orquestral revela um compositor absolutamente ciente das já antigas soluções dadas por nomes como Beethoven (Donald Grout e Claude Palisca comentam, por exemplo, trechos que consideram serem homenagens explícitas ao trabalho do compositor alemão) e, ao mesmo tempo, demonstra uma tentativa de inovação consistente, pautada em seu grande conhecimento prático acerca dos instrumentos e de suas características tímbricas e mecânicas¹⁸. Diferente de um grande experimentador como Haydn, Berlioz o é por encontrar-se em um contexto possivelmente muito mais ousado, em que já contava com muitas soluções para as necessidades prático-interpretativas primárias da orquestra como grupo e podia, portanto, avançar em direção a ângulos menos ordinários e direcionamentos puramente estéticos. Como mencionam Grout e Palisca:

[...] a capacidade inventiva no domínio das sonoridades orquestrais evidenciam-se quase em cada compasso da *Symphonie fantastique*. Para dar apenas um exemplo: na *coda*

¹⁸ “[...] por vários anos ele [Berlioz] esteve presente de forma constante à ópera, onde acompanhava as performances com a grade em mãos e fazia notas sempre que observasse algum solo ou de combinação instrumental”. (HILLER apud MACDONALD: XV).

do *adagio* há uma passagem para cornetim inglês solista e quatro timbales que pretende evocar ‘uma trovoadá ao longe’ – e são vinte e dois compassos maravilhosamente poéticos e sugestivos”. (GROUT & PALISCA: 615)

No primeiro movimento, por exemplo, vale destacar o tratamento dado às cordas no momento da exposição de uma melodia estruturalmente importante, na entrada da seção após o *ritornello*. Aqui, Berlioz escolheu combinar violas, violoncelos e contrabaixos em oitavas¹⁹ e coloca os primeiros e segundos violinos em posição de acompanhá-los. O resultado sonoro – como parece bastante intencional – não é claro de forma óbvia, mas explora um timbre peculiar das cordas mais graves em registros médios, nos quais apresentam menor brilho e proeminência, e ainda conta com curtos espaços de um cruzamento parcial entre as vozes de violas e segundos violinos. Veja-se a seguir (exemplo 14):

The image displays a musical score for Example 14, featuring two systems of staves. The upper system is labeled 'sopros posicionados sem competição direta' and includes staves for woodwinds. The lower system is labeled 'posição de justaposição' and includes staves for 'violas, violoncelos e contrabaixos em oitavas'. The score shows a complex arrangement of notes and rests, with dynamic markings such as *mf* and *p*. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and articulation marks, indicating a detailed and expressive performance.

Exemplo 14

Já no terceiro movimento, denominado *Scène aux champs* (Cena campestre), cabe atenção à representação do ambiente e a sua atmosfera mediante recitativos dos

¹⁹ É sabido que, das possibilidades de soma entre os instrumentos, o dobramento em oitavas é estruturalmente mais fraco que o dobramento em uníssono real e provoca um efeito diferenciado. A este respeito, especificamente tratando das cordas, Rimsky-Korsakov apresenta como um de seus exemplos justamente o caso de melodia dobrada em duas oitavas entre violas, violoncelos e contrabaixos encontrado em Berlioz e o descreve como normalmente empregado “quando o registro grave de cada instrumento é trazido à tona ou também para servir a frases de caráter áspero e severo”. (KORSAKOV: 44).

instrumentos da orquestra. A seção começa com um dueto entre Corne-inglês e Oboé, e prossegue gradualmente, desfazendo-se da certa “irregularidade” recitativa até atingir maior densidade de movimento. Os recitativos e seções rítmicas vão se alternando ao longo do movimento, sempre variados em textura e instrumentação. Observemos a seguir dois trechos, sendo o primeiro dos compassos iniciais e o segundo a partir do compasso 87.

Ao apresentar a obra *Romeo et Juliet*, em que Berlioz trabalha diretamente sobre o texto homônimo de William Shakespeare, o compositor a classificou como uma “sinfonia com coros”²⁰, com subtítulo de “sinfonia dramática”. Era muito importante para Berlioz que a audiência entendesse que sua intenção era a de representar o texto dramático por meio da orquestra, com signos puramente musicais:

“O gênero deste trabalho não deve ser mal entendido. Ainda que vozes sejam frequentemente utilizadas, não se trata nem de uma ópera concerto nem de uma cantata, mas de uma sinfonia coral [*Symphonie avec chœurs*].” (BERLIOZ apud RUSHTON: 87).

À parte do efeito real – cuja veracidade é compartilhada por alguns e contestada por outros – devemos nos ater ao fato de que a orquestra sinfônica surge aqui como um veículo absolutamente emancipado. Berlioz, como um compositor da época, quis afastar-se da ideia de que o texto e as vozes que fazem parte de sua obra estivessem alí para preencher alguma lacuna deixada pela significação musical (que, obviamente, já estava associada ao texto dramático original, de relevante conhecimento popular) e, ainda, considerava que determinadas partes poderiam se tornar “limitadas” com o uso das vozes e da linguagem verbal:

“a própria natureza deste amor [o do casal Romeu e Julieta] torna a interpretação musical um empreendimento tão arriscado para o compositor que este deve necessariamente ter mais liberdade do que lhe permitiria o caráter específico das palavras; deve, por

²⁰ Apesar de parecer óbvia, a ideia de que Berlioz estivesse agindo em um claro prosseguimento da obra de Beethoven – que havia inserido um coral na forma sinfônica pela primeira vez – é contestada por alguns e afirmada por outros. Como exemplo, citemos o texto de Grout e Palisca, que escrevem: “Cinco anos depois de *Harold en Italie*, Berlioz compôs a sua ‘sinfonia dramática’ Romeu e Julieta, para orquestra, solistas e coro, em sete movimentos. Ao acrescentar vozes à orquestra sinfônica, Berlioz seguia o exemplo de Beethoven [...]”. (GROUT & PALISCA: 616). Julian Rushton, por sua vez, escreve: “Os sete movimentos de *Roméo et Juliette* não remontam a nenhuma sinfonia precedente, nem mesmo a óbvia – e de fato única – sinfonia com coros. A nona de Beethoven, talvez desconhecida de Berlioz quando ele originariamente concebeu *Roméo*, apresenta os quatro movimentos usuais e as vozes aparecem apenas no *finale* como portadoras da mensagem verbal e um recurso sonoro adicional.”. (RUSHTON: 1).

consequente, recorrer à linguagem da música instrumental, uma linguagem mais rica, menos limitada e, devido precisamente à sua indefinição, incomparavelmente mais eficaz para este fim”. (BERLIOZ apud GROUT & PALISCA: 616).

A orquestração da sinfonia é um dos marcos da obra do compositor francês e possui vários trechos marcantes ao longo de seus 7 movimentos. Como exemplo, citemos a seção destacada por Grout e Palisca:

“O *scherzo* Rainha Mab desta sinfonia é outro *tour de force* [façanha] de imaginação e orquestração primorosa. Podemos compará-lo com o *scherzo* de Mendelssohn para o *Sonho de uma noite de verão*, uma vez que ambos descrevem o mundo dos elfos e das fadas [e ambos são textos de Shakespeare]. [...] Tal como Mendelssohn, Berlioz utiliza o princípio do movimento perpétuo, mas o faz com uma leveza maior. [...] O recurso da surdina e a divisão em quatro partes dos violinos, que muitas vezes tocam *pizzicato*, aligeira a consistência e o peso da seção dos violinos. O trio (que Mendelssohn dispensara) é como uma teia de aranha de harmonias violinísticas, onde ficam presas evocações alucinadas das melodias de *scherzo*, à medida em que vão entrando a flauta e o corne-inglês em oitavas, ou as violas com surdina.”. (GROUT & PALISCA: 616).

Vale ainda observar o tratamento dado às vozes no *Prologue*. Após a abertura (aqui denominada *Introduction*), em que Berlioz, além de abrir a peça, procura demonstrar a atmosfera em que rolará o texto dramático²¹ (*Combats – Tumulte – Intervention du Prince*), o compositor inicia o prólogo com o coral sem acompanhamento da orquestra e todo em uníssono. Neste momento há ausência da voz soprano e a condução é feita pelo contralto, que conta com uma solista. Berlioz, ao longo da peça, faz uso dos diferentes recursos corais sem restringir-se ao sistema mais comum (soprano, contraltos, tenores e baixos) e explora os timbres e possíveis combinações entre as vozes e os instrumentos da orquestra. Se comparado ao uso do coral por Beethoven (que em sua sinfonia nº 9 o utiliza – à parte das inserções dos solistas – como um naipe fechado e quase sempre absolutamente unido), o

²¹ No texto teatral de Shakespeare, após anos de combates e tumultos entre as duas famílias – Montecios e Capuletos -, há uma intervenção do príncipe, que, em um ultimato, proíbe quaisquer conflitos e prevê pena de morte para os contraventores.

tratamento dado por Berlioz é muito mais próximo da música vocal operística e importa esta linguagem para o gênero sinfônico²².

O entusiasmo pela figura de Hector Berlioz como orquestrador aos poucos se tornou compatível com a admiração pelo seu trabalho composicional. Como se referem Grout e Palisca:

“Embora a sua concepção das relações entre música e programa tenham muitas vezes sido mal interpretadas, estas obras fizeram de Berlioz o primeiro chefe de fila da ala radical do movimento romântico, e todos os subsequentes compositores de música programática – incluindo Strauss e Debussy – tem uma dívida para com ele. A sua orquestração inaugurou uma nova era: pelo exemplo e pelos preceitos, foi ele o criador da moderna direção de orquestra; enriqueceu a música orquestral com novos recursos de harmonia, colorido, expressividade e forma [...]”. (GROUT & PALISCA: 617)

²² Seria possível comparar este movimento de importação do recurso vocal operístico ao gênero sinfônico com seu próprio surgimento. Como demonstra Marcos Pupo Nogueira em seu “Muito além do melodramma – Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes”, a sinfonia (provavelmente a forma mais emblemática de música instrumental autônoma de concerto) advém diretamente de um longo processo de desenvolvimento das aberturas e intervenções instrumentais das óperas francesas, italianas e germânicas. Neste sentido, uma vez que podemos observar uma muito maior liberdade de utilização das vozes nas obras de cunho sinfônico a partir de então, torna-se pertinente esta correlação.

4^{me} PARTIE.

LA REINE MAB. OU LA FEE DES SONGES.

SCHERZO.

Prestissimo. N^o 158=0. 10

1^{re} Flûte. *pp*

2^{me} Flûte et 1^{re} Flûte. *pp* La 1^{re} Fl. compte

Hautbois. *pp*

Cor Anglais.

Clarinettes en SI b.

1^{er} et 2^{me} Bassons. *pp*

3^{me} et 4^{me} Bassons.

1^{er} Cor en FA.

2^{me} Cor en UT.

3^{me} Cor en LA b haut.

4^{me} Cor en MI b.

1^{re} Timbales en UT, FA.

2^{me} Timbales en RE b, LA b.

G. Caisse, Cymbales et Petites Cymbales antiques en SI b et en FA.

1^{re} Harpe, une seule.

2^{me} Harpe, une seule.

1^{re} Violons divisés. *Prestissimo. con sordini. pp*

2^{me} Violons divisés. *pp* *pizz. En faisant rebondir l'archet.* *pizz. p* *pp arco.*

Altos. *pp* *pizz. arco.* *pizz. p* *pp arco.*

1^{re} Violoncelles. *pp* *pizz. arco.* *pizz. p* *pp arco.*

2^{me} Violoncelles. *pp* *pizz. En faisant rebondir l'archet.* *pizz. p* *pp arco.*

Contre Basses. *Prestissimo. pp* *pp* *pizz. arco.*

Paris, C. JOUBERT, Editeur, 25, rue d'Hauteville.

B. et C. 4597.

1.1.8 A orquestra na ópera de Richard Wagner

À sua época, Richard Wagner (1813-1883) já havia conhecido grandes sinfonistas (incluamos entre estes os compositores de ópera) depois de Beethoven. Compositores como Franz Schubert (1797-1828), Carl Maria von Weber (1786-1826), Gioachino Rossini (1792-1868) e Hector Berlioz (1803-1869) haviam dado continuidade ao trabalho dos clássicos, melhorando e aumentando gradualmente as possibilidades da orquestra como um todo. Até chegar a ele, a orquestra de Berlioz já contava com uma gama de cores muito maior que a de Beethoven, com um grupo de metais já com muito mais recursos e maior corpo nas madeiras e percussão. Na *Symphonie Fantastique* (1830), por exemplo, o grupo total das madeiras compreende duas flautas (com inserção ocasional de *piccolo*), dois oboés, corne-inglês, dois clarinetes (que alternam entre instrumentos em Si bemol, Lá e Dó) e quatro fagotes. Os metais, muito mais completos, são formados de quatro trompas, quatro trompetes (que alternam e se combinam entre Si bemol com e sem válvulas, Mi bemol sem válvulas e Dó sem válvulas), três trombones e duas tubas. A percussão tem dois pares de tímpanos, bumbo sinfônico e caixa clara. Nas cordas, além dos grupos normais de cordas divididos em até três partes cada, aparecem duas harpas.

Como um dos maiores compositores de ópera de todos os tempos, Wagner escreveu, ao todo, treze obras para o palco. Seus pensamentos acerca da construção operística o levariam em direção ao “drama musical”, conceito caro ao seu trabalho. Entre outras coisas, escreveu seus próprios *libretti* e desenvolveu o procedimento composicional do *leitmotif*²³.

Em sua orquestração, Wagner procurou ampliar os efeitos até então conhecidos, e trabalhá-los de forma muito precisa e criativa. De forma geral, o compositor dá grande valor aos uníssonos que, usados conscientemente, produzem efeitos muito satisfatórios. Entre os recursos descritos como marcantes de seus procedimentos, podemos citar: amplitude de distribuição de vozes harmônicas; elaboração de teias de movimento baseadas

²³ “Em sentido primário, um tema – ou outra ideia musical coerente, claramente definida a fim de reter sua identidade mesmo que modificada em aparições subsequentes –, que tem como propósito representar uma pessoa, objeto, lugar, ideia, estado psicológico, força sobrenatural ou qualquer outro ingrediente de um trabalho dramático” (texto retirado de WHITTALL, Arnold. *Leitmotif*. In SADIE, Stanley (org). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980).

em figurações rápidas das cordas; aumento da extensão dos primeiros e segundo violinos e maior flexibilidade das violas - que atuariam como sopranos, tenores ou baixos; emancipação total dos violoncelos, que além de solistas, compunham registros mais agudos de acordo com a necessidade; igualdade de utilização entre o *tremolo* de arco e o *tremolo* feito com os dedos (nas cordas); opulência harmônica do naipe das madeiras; tratamento diferenciado dos fagotes, como possíveis instrumentos tenores; elaboração harmônica completa no grupo dos metais; etc.

Como podemos observar já na abertura de *Tannhäuser*, o compositor maneja os recursos com plena consciência e, mesmo em um de seus primeiros trabalhos, a orquestra já atua, de forma muito elaborada, como recurso indispensável no discurso musical. Como menciona Carse:

“As aberturas de *Rienzi*, *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* e *Lohengrin* são, sozinhas, suficientes para ilustrar seu domínio sobre todos os até agora conhecidos efeitos orquestrais e como os usou, com a leveza da familiaridade, e até ampliou, todas as mais recentes e desafiadoras evoluções da orquestração antes que pudessem ser absorvidas pela linguagem atual dos trabalhos dos compositores contemporâneos progressivos.”
(CARSE:273)

Tannhäuser conta a história de um menestrel que, seduzido pelos poderes da deusa do amor Vênus, se junta a ela na *Venusberg* (montanha de Vênus) para uma vida entregue aos prazeres do amor e da sedução, deixando tudo e todos para trás. Após algum tempo (um ano e um dia), Tannhäuser percebe-se arrependido e pede que seja libertado dos domínios de Vênus, que fica furiosa. Ao retornar, o personagem se defronta com uma antiga paixão, Elisabeth, que permaneceu, por anos, fiel a ele em seus sentimentos. Atormentado pela culpa, Tannhäuser explode em delírio e ofende o salão dos menestrelis de Wartburg, de onde vinha. Salvo da morte por Elisabeth, lhe é exigido que fosse à Roma para pedir perdão ao Papa por seus pecados. Após algum tempo, volta arrasado e, em delírio, promete voltar a *Venusberg* depois de ter seu perdão recusado. Já prestes a retornar, fica sabendo que, pelo amor de Elisabeth, que deu sua vida à sua procura, ele havia sido perdoado por Deus. Tannhäuser chora no túmulo de sua amada e morre em seguida, ferido das lutas travadas

com outro cavaleiro que tentava impedi-lo de chegar novamente ao domínio de Vênus. O coro canta a ele, agora absolvido por Deus e digno de encontrar Elisabeth no paraíso.

Para a abertura desta ópera, Wagner escolhe expor a dualidade do personagem principal por meio de temas distintos e com tratamentos orquestrais muito diferentes. A orquestra utilizada pelo autor compreende *piccolo*, duas flautas, dois oboés, dois clarinetes em lá, dois fagotes, duas trompas em Mi, duas trompas de caça (naturais) em Mi (diretamente ligadas ao *libreto*, que indica trompas de caça), dois trompetes em Mi, três trombones, tuba, tímpano, triângulo, pratos e cordas que ostentam passagens em *divisi*. A peça é dividida em três partes principais: a primeira (*Andante maestoso*) uma sonoridade bastante “escura”²⁴; a segunda (*Allegro*), de forma oposta, tem textura bastante brilhante e, a terceira, por sua vez, apresenta o *clímax* orquestral (para o qual o autor reserva a entrada dos vários instrumentos de percussão e dos trompetes²⁵). Para obter a referida sonoridade “escura”, Wagner dá o tema de entrada (o “Coro dos peregrinos”, de pessoas fora dos domínios de Vênus, que vivem suas vidas em compromisso com a Virgem Maria) a um conjunto de instrumentos que privilegia sua intenção: dois clarinetes em Lá, duas trompas em Mi e dois fagotes. A escolha pelos clarinetes em Lá demonstra a minúcia nas escolhas instrumentais de Wagner, já que estes, por serem um pouco maiores, têm um timbre um pouco menos brilhante que o dos instrumentos em Si bemol. Podemos perceber ainda que, ao introduzir as cordas, o compositor prefere iniciar por violas e violoncelos e, quando da entrada de violinos, não os coloca em regiões muito brilhantes como poderia. Veja-se a seguir (exemplo 16):

²⁴ Utilizamos o termo “escura” apenas para auxiliar a compreensão da leitura feita por este trabalho sobre os procedimentos orquestrais em questão.

²⁵ “[...] Wagner sabia bem como manter seus efeitos colorísticos reservados e como planejar para que um *clímax* fosse inequívoco (vide a reserva de trompetes e percussão extra na abertura de *Tannhäuser*. “ (CARSE: 275)

TANNHÄUSER UND DER SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG

5

Tema dos peregrinos OUVERTÜRE Richard Wagner

Andante maestoso. $\text{♩} = 50$ *Nicht schleppend, gehende Bewegung.*
sehr gehalten

2 Clarinetes em Lá
2 Trompas de válvulas em Mi
2 Fagotes

2Cl. A
2Tpa Mi
2 Trompas naturais em Mi
2Fg

Violas
Violoncelos

Entrada do tema de Vênus, inicialmente por violas e violoncelos, em afinidade aos primeiros instrumentos, mais escuros

Dois oboés
2Cl. A
2Fg

i.
Violinos
ii.

Vla
Velo
Contrabaixos

Exemplo 16

Já no trecho que procura uma sonoridade mais brilhante, fica evidente o tratamento diferenciado de Wagner. Aqui, o compositor insere o até então ausente *piccolo*, e coloca flautas, oboés, clarinetes, fagotes e violinos em regiões mais altas e sonoras (exemplo 17):

The image displays a musical score for Example 17, featuring woodwinds and strings. The woodwind section includes Piccolo Flute (kl. Fl.), Flute (Fl.), Oboe (Hob.), Clarinet in A (Klar. in A.), Violin in E (Vh. in E.), Whistle in E (Wh. in E.), Bassoon (Fag.), and Contrabass (Pk.). The string section includes Violin I (Viol. I. (get.)), Violin II (Viol. II. (get.)), Trombone (Br.), and Cello/Double Bass (Vcl. K.B.). The score is marked with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 3/4. The tempo is marked 'Poco ritenuto'. The woodwinds play a melodic line with various ornaments and dynamics, while the strings provide a harmonic accompaniment. The score is divided into two systems, with the second system starting with a 'Poco ritenuto' marking and a dynamic of 'pp'.

Exemplo 17

Cabe observar, no final desta abertura (exemplo 18), o entusiasmo de Wagner pelos uníssonos de metais, tão característicos de sua obra. Trompetes e trombones (ambos a três) entram em uníssonos na última reexposição do primeiro tema. Como descreve Carse:

“Quando utilizando os metais como melodistas, Wagner varreu as últimas reminiscências de restrições, ainda existentes até mesmo em Berlioz e Meyerbeer. O sonoro uníssonos para três trombones e três trompetes, tão bem exemplificado no final da abertura de *Tannhäuser*, os vários temas em uníssonos de metais em *Holländer* e *Lohengrin* (para tratarmos apenas de exemplos familiares), mostram o quanto Wagner apreciava o poder de comunicação dos metais mais pesados em uníssonos, como ele fazia uso deste recurso sem medo e também como detinha um senso preciso de sonoridade, ao não permitir que a

clareza de sua emissão fosse “entupida” por outras vozes de metais de igual poder e penetração.” (CARSE:274)

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The top section includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Hob.), Clarinet in A (Klar. in A.), Violin in E (Vh. in E.), Viola in E (Wh. in E.), Bassoon (Fag.), Trumpet in E (8 Trp. in E.), Trombone (Pos.), and Percussion (Pk.). The bottom section includes Violin I and II (Viol. I, II.), Brass (Br.), Viola (Vol.), and Double Bass (K. B.). The score is in G major and 3/4 time. It features a recapitulation of the first theme by trumpets and trombones in a strong unison. The tempo is marked 'H Assai stretto'. A text box on the right side of the score reads: 'Entrada da recapitulação do primeiro tema, exposto por trompetes e trombones reunidos em um forte uníssono.'

Exemplo 18

Em *Tristan und Isolde* (Tristão e Isolda), talvez a ópera mais famosa do compositor, conhecida pela aparição do novo “acorde de Tristão”²⁶, Wagner se encontra em outra fase como orquestrador. Agora mais maduro, o compositor produz texturas menos segmentadas, que dão uma sonoridade doce à peça de abertura. A instrumentação, ampliada, agora conta com três flautas, dois oboés e um corne inglês, dois clarinetes e um clarone, três fagotes,

²⁶ O “Acorde de Tristão”, como é muitas vezes denominado, é a construção harmônica utilizada por Wagner para ser base da construção referencial de sua ópera. Trata-se de um acorde ambíguo, formado pelos intervalos (a partir da tônica) de quarta aumentada, sexta aumentada e nona aumentada respectivamente e que tem na tensão e valorização do cromatismo sua verdadeira função (de acordo com o movimento das vozes – a voz mais aguda caminha para o intervalo de terça – ele pode ser considerado um acorde de sexta francesa; para maiores explicações do funcionamento do acorde na obra de Wagner, ver KOSTKA & PAYNE: 453). Como se refere Flo Menezes: “[...] observando sua função harmônica, podemos notar com clareza seu forte vínculo com a função de Dominante Secundária do início da obra (D/D [dominante da dominante]): encadeando-se com o acorde de Mi Maior com Sétima (Dominante de Lá), tal entidade arquetípica revela-se como a Dominante da Dominante de Lá menor, tonalidade esta, no entanto, ausente no contexto wagneriano, pois o que interessava a Wagner não era a tensa trama para uma simples resolução, mas sim a perambulação ultra cromática (suspensão da harmonia, não resolutividade) através das funções de Dominante [...]”. (MENEZES:80).

quatro trompas (a válvulas), três trompetes, três trombones, uma tuba, um par de tímpanos, um triângulo, pratos e uma harpa. Em adição, são colocados mais três trompetes, três trombones, seis trompas e um corne inglês no palco, com “possível função de reforço” (“Möglichkeit zu verstärken”, como consta na partitura utilizada).

A sonoridade de toda a abertura é densa e pouco delimitada, isto é, com poucas saliências na mistura entre os timbres. Inicia-se com a melodia nos violoncelos e o acompanhamento harmônico distribuído entre as madeiras, bastante cerradas na escrita, a fim de diminuir as possibilidades de distinção e valorizar a textura resultante (exemplo 19):

Tristan and Isolda.

Act I.

Langsam und schmachkend. Lento e languído. Introduction. Richard Wagner.

Violoncelos

Disposição do acorde 1:
Sol#: dois oboés em uníssono
Ré#: corne inglês
Fá e Si: dois clarinetes e dois fagotes (uníssono)

Disposição do acorde 2:
Si: primeiro clarinete e primeiro oboé, que abandona antes da nota dó
Fá#: corne inglês
Ré: segundo oboé e primeiro fagote
Lá bemol: segundo clarinete e segundo fagote

Exemplo 19

Adam Carse se refere a este momento de orquestração de Wagner em:

“Em associação a um objeto musical mais finamente forjado, a orquestração de *Tristan* [Tristão e Isolda] e de *Die Meistersinger von Nürnberg* [Os mestres cantores de Nuremberg] parece maravilhosamente dulcificada e madura, quando comparada com aquelas dos primeiros trabalhos do compositor. Toda a flagrante grande sonoridade, os efeitos de banda de metais, o brilho mais espalhafatoso e os contrastes em arestas de *Rienzi*, são suavizados para mudanças de cores mais plásticas e menos cruas. Os anseios sensuais dos amantes de *Tristan* são acompanhados por sons e combinações de sons que se misturam entre si sem que as fronteiras sejam facilmente perceptíveis.”(CARSE:277)

Vale ressaltar – uma vez que este é um dos pontos de congruência para com grande parte das orquestras dos filmes – o uso das cordas de forma muito expressiva e ornamentada. Os arpejos rápidos e ascendentes se misturam à complexa textura e “promulgam” as melodias dadas aos violinos, fruto da expressão romântica do compositor.

Mais uma vez Wagner guarda a entrada mais massiva dos metais para o *clímax* dessa peça de abertura, demonstrando que o plano de densidade das texturas é muito bem elaborado, de acordo com suas intenções em relação ao drama musical.

A escrita orquestral de Wagner é marcada pela criatividade e pela complexidade. É neste compositor que verificamos a expressão da música romântica em um de seus mais altos níveis. Com texturas sempre intrincadas, o compositor faz um uso bastante diferenciado de seus naipes de cordas, que promovem teias de movimento, pautado em padrões rítmicos diferenciados, que geram “uma textura movente de som em que seus constituintes agem cooperativamente acima de individualmente” (CARSE:277). As madeiras, quase sempre em três ou quatro de cada instrumento, tornam-se um grupo harmônico muito denso e, por outro lado, um naipe melodista, sem que seja necessário o uso de *solos* (aqui nos referimos às estruturações tímbricas entre instrumentos diferentes, que compõem a sonoridade melódica desejada por Wagner). Os metais, agora um grupo harmônico autossuficiente, se projetam como melodistas definitivamente cromáticos nos grandes e poderosos uníssonos.

É esta linguagem orquestral o ponto de partida dos compositores da primeira década do cinema sonoro comercial norte-americano. Guardadas algumas proporções (como o contexto cultural e a finalidade primária das composições), muitas das primeiras trilhas de Hollywood têm semelhanças muito fortes com as obras de Wagner e Liszt, por exemplo, e é só a partir da segunda década que poderemos começar a observar influências de outros compositores como Maurice Ravel (1875-1937) e Igor Stravinsky (1882-1971). De forma geral, a música orquestral romântica, wagneriana, encontrou seu próximo degrau na trilha musical do cinema, como veremos a seguir.

2. A formação da identidade orquestral do cinema norte-americano do século XX: A década de 1930 e suas principais referências.

A década de 1930 é aquela em que o cinema americano forma-se definitivamente no âmbito sonoro e se estrutura em sua linguagem, saindo aos poucos da antiga estética muda²⁷. Por volta de 1930 inicia-se um período de transição, no qual a música se insere e passa a estruturar-se de outra forma. Seu foco era, agora diante da possibilidade prática e técnica, compor um complexo narrativo dramático-musical (que chegou a ser idealizado como “filme-ópera”²⁸). Como já mencionamos anteriormente, uma vez que a ópera é uma forma de dramaturgia em que a música age como fator articulatório²⁹, houve uma movimentação para procurar recursos neste modelo para a formação da nova linguagem composicional.

Embutida nesta nova linguagem, a orquestração da ópera transitou quase que diretamente para o cinema. Ainda que grande parte da orquestração romântica já tivesse encontrado novos caminhos como linguagem e se transformado – veja-se o exemplo de Debussy e Stravinsky, que a esta altura já haviam composto obras como *La mer* (1905) e *Le sacre Du printemps* (1913, ano de estréia) respectivamente, notáveis também por suas grandes inovações do trato orquestral –, a própria hereditariedade dos primeiros

²⁷ Para mais informações acerca do processo histórico, vide o item “O reaprendizado do cinema” em *Syghkronos* – a formação da poética musical do cinema (CARRASCO: 120).

²⁸ Carrasco destaca o comentário de Ernst Toch em seu artigo para o *New York Times*, em que descreve que “O foco da música de cinema deveria ser o filme-ópera original” (Apud Carrasco, 2003). “Na ópera, como vimos, a música articula o drama e é, portanto, responsável pela sincronia. [...] A precisão da sincronia não é absoluta, como no cinema, mas relativa ao conjunto de relações musicais que se renova a cada execução. No cinema, o suporte é outro. Não é mais a música, exclusivamente, que articula a progressão dramática, embora continue a exercer parte desta função. No período mudo, a orquestra deveria adequar-se à ação filmada, procurando a maior precisão possível, forjando uma sincronia que, por definição, era impraticável. [...] No cinema sonoro, ocorre uma transformação, pois a música pode ser associada às imagens com precisão sincrônica que, podem, ao mesmo tempo, ser manipuladas a fim de se adequarem perfeitamente ao discurso musical. Com isto, a música pode trazer para o cinema, ao menos em parte, o poder articulatório que possui na ópera. Não se trata mais de uma relação unilateral – uma música que tenta adequar-se à ação filmada, mas de uma interrelação entre os movimentos sonoro e visual.” (CARRASCO: 134).

²⁹ A diferença fundamental esclarecida por Carrasco é justamente a situação em que a música se apresenta na articulação de cada modelo. Enquanto na ópera a música é o próprio articulador do drama, no cinema, ainda que exerça parte desta função, a música se submete a outro articulador, a montagem cinematográfica.

compositores do cinema era fortemente ligada à prática germânica anterior³⁰ e a influência da música de vanguarda só seria de fato sentida posteriormente pelo cinema. Em relação à orquestração, é muito provável que compositores como Max Steiner (1888-1971) e Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) – inseridos bruscamente no ambiente do cinema – apenas tenham se utilizado dos recursos que possuíam para compor música original. O fato é que sua escolha contribuiu fortemente para que a orquestração da música de cinema se desenvolvesse como uma nova vertente da linguagem que, como veremos a seguir, logo tomou rumos próprios e, apesar de sempre dialogar com a orquestração da música de concerto, adquiriu características particulares.

2.1 O orquestrador de Hollywood

A prerrogativa de se apresentar música original para os filmes da então nova indústria do cinema sonoro norte-americano criou uma necessidade óbvia. A de contratar profissionais qualificados para tanto. Esse processo culminou na criação (dentro dos médios e grandes estúdios) de departamentos específicos, responsáveis por toda a produção musical, desde sua criação até sua gravação e sua finalização³¹. Os *music departments* eram estruturas hierárquicas bem definidas, com vários contratados, cada qual responsável por uma etapa do processo de produção. Aos compositores (que diversamente do que se imagina, não eram as figuras centrais desta estrutura, subordinados a outras figuras como a do *music director*) era delegada a tarefa de se criar música selecionada especificamente para cada trecho do filme.

Como uma indústria comercial que deveria atender às necessidades mercadológicas, o cinema dessa época demandava (e ainda demanda) uma frequência de lançamentos que

³⁰ A produção dos compositores de vanguarda do século XX, mesmo no âmbito da sala de concerto, ainda demoraria alguns anos para ser plenamente absorvida e continuada. Ótimos compositores como, por exemplo, Richard Strauss (1864-1949) e Gustav Mahler (1860-1911), continuariam aliados às estéticas do fim do século XIX e as desenvolveriam em outra direção (no famoso “romantismo tardio”). Como menciona Paul Griffiths: “A natureza e as consequências da revolução de Debussy não seriam reconhecidas plenamente até depois da segunda guerra mundial, e sua influência imediata era limitada, se ao menos difundida [...]”. (GRIFFITHS: 14).

³¹ Vide demonstrativo desta estrutura em PRENDERGAST, p37.

muitas vezes desafiava o tempo hábil de produção de um filme completo e, mais ainda, obrigava os compositores (que eram os últimos a entregar seus trabalhos, pela prerrogativa de se ter uma montagem, no mínimo, parcial do filme completo) a trabalhar em ritmo acelerado. Deste nível de premência e necessidade é que surgiu a figura do orquestrador (ou da equipe de orquestradores, como em vários casos), responsável pela elaboração das grades e partes necessárias à execução e gravação das composições pela orquestra de estúdio.

A incumbência do orquestrador de Hollywood é muito variável, de acordo, principalmente, com a relação entre estes profissionais e os compositores para os quais trabalham – que podem lhes conceder mais ou menos liberdade de ação. É certo que, na maioria dos casos, o *orquestrador* é, na verdade, um *instrumentador*³², uma vez que a quase totalidade das escolhas estético-composicionais ligadas à orquestração ainda vem do compositor (é muito comum que os compositores forneçam indicações muito precisas, e estruturas formais que promovam, de forma quase inerente, a orquestração de suas obras):

“No caso da parceria com compositores de formação erudita, os orquestradores geralmente não contribuem com nada criativo. Entretanto, dado o tipo de prazos que os compositores enfrentam em Hollywood, é frequentemente necessário empregar ajuda de outros profissionais. Um compositor como Jerry Goldsmith, por exemplo, ainda que rascunhe suas inserções musicais, provém cada detalhe criativo – agrupamentos instrumentais, dinâmica e indicações para todas as notas. O rascunho apenas é escrito de forma rápida e comprimida, com algumas instruções verbais ocasionais.” (MACLEAN, s/p).

“A questão é mais facilmente resolvida ao descrever exatamente o que faz um orquestrador. Como mencionado anteriormente, vários dos rascunhos dos compositores são

³² Diferenciaremos a instrumentação da orquestração (como é feito habitualmente no estudo da disciplina no Brasil) fundamentalmente por seu direcionamento e funções primárias. Enquanto a instrumentação lida principalmente com questões técnicas, como a adequabilidade dos materiais a determinados instrumentos ou naipes e leva em consideração principalmente a viabilidade prática, a orquestração age principalmente tendo em vista o resultado estético através das escolhas tímbricas. É certo que não há instrumentação sem orquestração e vice-versa e que as duas disciplinas são, portanto, indissociáveis quanto à sua existência se considerarmos como finalidade a música sinfônica. No entanto, como vemos no exemplo do cinema, podemos as considerar como diferentes etapas do mesmo processo e que, desta forma, podem ser executadas, por exemplo, por dois músicos diferentes (e com propostas distintas). É provável que o termo “orquestrador” venha de uma tradução literal do inglês americano *orchestrator*, usado como jargão da indústria de cinema e sem comprometimento ou precisão em sua definição.

tão completos que fazem do orquestrador nada mais do que um copista glorificado. Um orquestrador de Hollywood, quando requisitado a descrever seu trabalho, replicou: ‘Eu transfiro a música do papel branco para o amarelo’. Morton [Lawrence] reivindica que ‘em tais instâncias, o arbítrio do orquestrador deve ser exercitado apenas em assuntos como transferir uma frase para o terceiro clarinete ao invés do segundo, distribuir os trombones em uma passagem longa que requer mudanças de posição frequentes, fazer uma divisão prática de trabalho entre dois percussionistas ou decidir quando a parte da harpa seria melhor escrita com sustenidos ou bemóis’”. (PRENDERGAST: 86)

Mesmo assim, é este profissional que lida com a necessidade de criar soluções referentes às possibilidades práticas de execução e faz alterações que, ainda que não subvertam o resultado estético global (sempre tratado aqui como obra fechada do compositor exclusivamente, com poucas exceções), tem influência direta sobre o resultado final da obra orquestral³³. Cabe salientar também que vários dos grandes compositores de Hollywood iniciaram suas carreiras como orquestradores, caso do próprio Max Steiner.

2.2 Max Steiner

Autor de trilhas famosas e premiadas como a de *Kink Kong* (1933), *The informer* (1935), *Gone with the wind* (1939), *Casablanca* (1942), entre outros, Max Steiner (1888-1971) teve uma carreira de grande sucesso no cinema norte-americano. Tendo trabalhado em mais de 300 filmes ao longo de sua vida, Steiner tornou-se uma das principais referências da composição de música para cinema e é até hoje lembrado como o “pai” da trilha musical³⁴.

Recentemente saído da Áustria, sua terra natal (onde havia aprendido música e já trabalhado como regente e compositor do teatro musical europeu), Steiner mudou-se para

³³ Para mais informações acerca da função de orquestrador, vide entrevista realizada com Ladd McIntosh (orquestrador atuante no mercado cinematográfico norte-americano) para esta pesquisa e que consta como anexo 1.

³⁴ Ao descrever as práticas “clássicas” do cinema norte-americano, Claudia Gorbman, por exemplo, utiliza Max Steiner e suas soluções técnicas e estéticas como modelo. Ao discorrer sobre as características desta prática, faz referências analíticas constantes ao trabalho do compositor.

New York em 1915 – onde começou a trabalhar no âmbito dos musicais da *Broadway* – e onde dirigiu e arranjou muitos espetáculos de dança e música; foi grande parceiro de Victor Herbert, compositor reconhecido por suas operetas e musicais, especialmente compondo e escrevendo arranjos quase sempre orquestrais – desta fase de sua vida, Steiner herdou a fama de conseguir obter um som pleno e poderoso de pequenos grupos instrumentais – e só chegou a Hollywood em 1929, justamente “quando a revolução do som estava em pleno curso” (MÁXIMO: 19). Logo em sua chegada, Steiner foi contratado pelo estúdio RKO para adaptar e reger o musical *Rio Rita* para o cinema (do qual ele havia sido o diretor musical na versão da *Broadway*) e, depois de concluí-lo, recebeu um convite para assinar um contrato de sete anos como diretor do departamento de música do mesmo estúdio, principal ponto de partida para a sua vida como compositor de música para cinema.

Entre as características mais marcantes de seu estilo composicional, é possível ressaltar sua intensa identificação com o modelo de composição do contexto cultural em que se inseria: o da escola de Viena³⁵. Filho de um empresário do teatro, Steiner teve contato com a música de concerto ainda muito cedo e, na juventude, já regia orquestras de opereta e pôde estudar piano com o compositor Johannes Brahms. Aos dezesseis anos de idade, Steiner entrou para a *Imperial academy of music* de Viena, onde teve Gustav Mahler como um de seus professores mais relevantes. Como menciona João Máximo:

“Maximilian Raoul Walter Steiner era, em tudo e por tudo, um vienense. Até o fim da vida gostaria de contar histórias sobre sua mocidade na Áustria natal, a começar por seu primeiro nome, homenagem ao avô, o famoso empresário do *Theater na der Wien* que convencera Franz von Suppé e Johann Strauss, o filho [Johann Strauss II], a escreverem para o palco. Steiner cresceu ouvindo operetas de Strauss e de outras sumidades do gênero.

As histórias eram contadas com acentuado gosto pelas situações dramáticas, ao qual Steiner atribuiu muito de sua capacidade de escrever para o cinema (Bette Davis, sua atriz favorita, ainda diria: ‘Max entende mais de arte dramática do que qualquer um de nós’). Já o fato de ter outro Strauss, o Richard [com quem teria estudado orquestração], como

³⁵ A primeira e a segunda escolas de Viena são nomes dados ao grupo de compositores que, parte desse contexto social, formam, através de seu conjunto de obras e proposições artísticas, modelos de estética composicional. Da “Primeira Escola de Viena” fazem parte Joseph Haydn, W.A. Mozart, Ludwig Van Beethoven e seus sucessores: Franz Schubert, Anthon Brucker, Johannes Brahms e Gustav Mahler. A “Segunda Escola de Viena” é formada por Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg.

padrinho de batismo, mais a queda para música, facilitou seu ingresso na Academia Imperial. O curso de quatro anos foi cumprido em um. A medalha de ouro, os estudos com Felix Weingartner, Robert Fuchs e Gustav Mahler, tudo isso ficou registrado nos jornais de Viena.” (MÁXIMO: 21)

Toda a influência de participar deste contexto de estudo e produção musical é evidente na composição de Max Steiner e, por consequência, em seus processos orquestrais. Grande entusiasta do recurso wagneriano do *leitmotif*, já para sua primeira produção de grande repercussão³⁶, *King Kong*, Steiner utilizou-se de uma orquestra relativamente próxima à do romantismo sinfônico:

“Steiner utilizou o que seria considerada uma grande orquestra de filmes para a época – 46 instrumentistas’. Sendo um compositor erudito formado, do final do século XIX e começo do século XX, Steiner foi influenciado pelo compositor Richard Wagner (assim como a maioria do mundo musical daquele tempo). Como resultado, utilizou-se do método de composição do *leitmotiv* para a trilha do filme. Steiner é frequentemente citado pela frase: ‘Se Wagner tivesse vivido neste século, ele seria o compositor de música para cinema número 1’” (PRATT, s/n).

“Steiner compôs esta música dentro da plena tradição orquestral Wagneriana... Vindo com compromissos como o de os instrumentistas de madeira serem requisitados a tocar até quatro instrumentos diferentes na mesma peça, de o violista correr rapidamente (mas silenciosamente) para a celesta e tocar algumas notas ou até de ter alguns dos violinistas trocando para violas em algumas passagens.” (PALMER, Christopher apud PRATT, s/n)

É necessária a observação de que a relação proporcional (diferenciada da relação estética) não pode aqui ser linear em relação à orquestração romântica, uma vez que a orquestra de cinema – principalmente a desse período³⁷ – está sujeita a outras variáveis

³⁶ A RKO, estúdio responsável pela produção de *King Kong*, estava à beira da falência na época de lançamento do filme. Tanto que, inicialmente, apenas liberou orçamento para 3 horas de gravação com uma orquestra de 10 instrumentistas. *King Kong* foi recordista de arrecadação e salvou a RKO, que continua em operação até hoje.

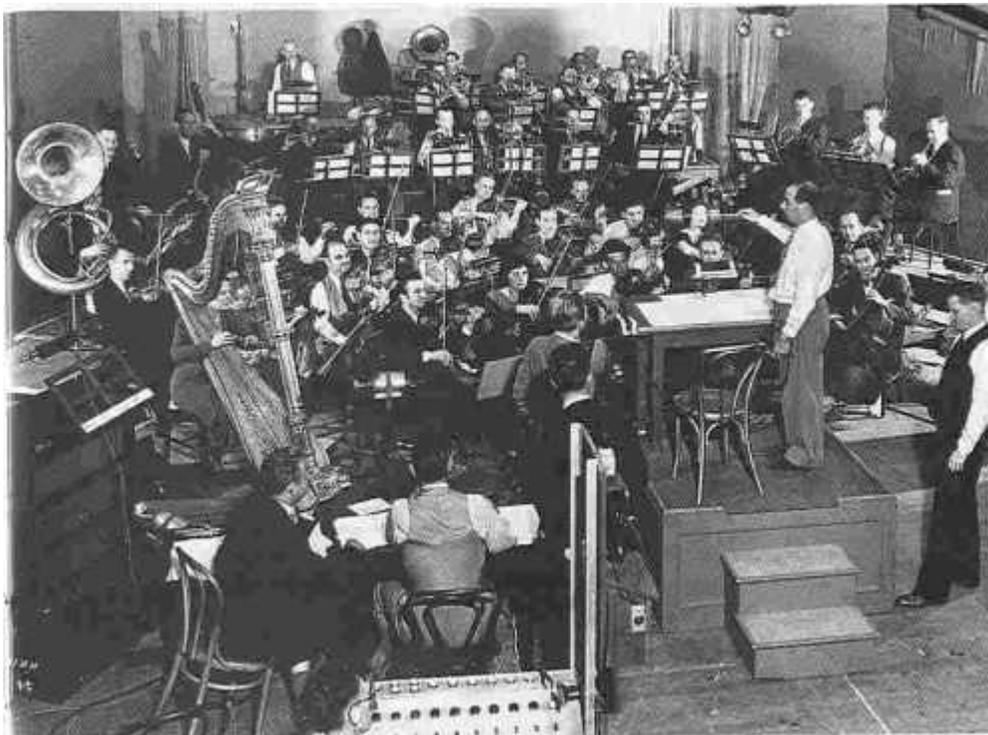
³⁷ Ao estabelecer a proporção da orquestra de cinema desta época, deve se levar em consideração uma significativamente menor necessidade de número, especialmente nos naipes de cordas, em face do processo ainda rudimentar de gravação, que privilegiava muito os instrumentos posicionados mais proximamente aos microfones. Toda a captação de som do cinema desta época ainda sofria muito com obstáculos técnicos. Como menciona Ney Carrasco: “A precariedade dos equipamentos de gravação afetava também a qualidade

como o próprio processo de gravação, que é sua finalidade principal (e que, nesta época, era sua finalidade única). É entendimento deste estudo que o principal (e mais pertinente) ponto de intersecção entre a obra de Steiner (e de seus contemporâneos) com a orquestração do romantismo de Wagner, por exemplo, seja o objetivo estético e sua resultante textural, e não o meio mecânico para sua obtenção que, se comparado, certamente apresentará uma clara distinção (principalmente no que diz respeito ao número de executantes e à formação da orquestra como grupo e corpo único).

A ausência de partituras preservadas das grades desta obra não nos possibilita um mapeamento preciso da orquestração do compositor. No entanto, fica nítido que o grupo formado tem recursos semelhantes aos de uma orquestra sinfônica com madeiras (que, como já dito, dobravam até quatro instrumentos) e metais repetidos a três, quatro trompas e uma tuba e adição de harpa e percussão (principalmente tímpanos). Ainda, de suas anotações para o orchestrador Bernard Kaun³⁸, observamos o uso de instrumentos adicionais, como saxofones e piano.

da execução musical. O próprio Max Steiner descreve uma situação onde isso ocorreu:” (CARRASCO: 30) “Durante as filmagens de uma certa película... levamos dois dias para encontrar um lugar adequado para o contra-baixo, já que as condições acústicas do palco eram tais que todas as vezes que o contrabaixista tocava o seu instrumento a pista de som era saturada (distorcida ou borrada). Esta experiência com toda a companhia – atores, cantores e músicos – no set, custou à companhia setenta e cinco mil dólares”. (STEINER, Max apud CARRASCO: 31).

³⁸ Bernard Kaun era um músico contemporâneo de Max Steiner e bastante atuante como auxiliar dos departamentos de música, nas funções de orchestrador e compositor. Contribuiu como orchestrador para filmes como *King Kong* (1933), *The Informer* (1935), *Modern Times* (1936) e *Gone with the wind* (1939) e, como compositor, para *Wild West Days* (1937) e *Bullets for O'Hara* (1941), entre outros. Para uma lista completa de seu trabalho, vide: <http://www.imdb.com/name/nm0006151/>



Exemplo 20

Max Steiner à frente da orquestra utilizada para a trilha musical de *King Kong*

Pode-se dizer que a obra do período de Steiner seja bastante fiel à sua concepção como orquestrador, uma vez que, ainda que ele não fizesse de fato nenhuma de suas grades (e as entregasse para orquestradores), suas indicações (principalmente as do começo de sua relação com o orquestrador) eram relativamente precisas e a estrutura de suas partituras muito bem definida; sem dúvida, é pelas anotações de Steiner que podemos ter um contato mais profundo com seu próprio processo de composição. Como menciona Kate Daubney: “É por meio das partituras e documentos de Steiner que ele é mais claramente visto [...] um comunicador confiante que lançou mão de um amplo vocabulário orquestral e cultural para a criação de sua música”.

Abaixo, citemos algumas características e informações escritas retiradas do exame³⁹ de dois de seus manuscritos preservados e guardados sob a tutela da Brigham Young University de Provo – Utah (EUA), que podem proporcionar algo do modelo de operação do compositor:

³⁹ Pesquisa realizada em visita a BYU em setembro de 2011.

1) Partitura de composição para *King Kong* (1933) (exemplo 21)

- Indicação expressiva de andamento e caráter já no primeiro compasso: “Maestoso” (que, provavelmente, fora substituída por uma medida metronômica precisa, necessária aos cálculos de sincronia para a montagem audiovisual, mas que, ao mesmo tempo, revela uma forte relação com a música de concerto). O compositor faz referência ao número dos quadros (do filme) em correspondência aos compassos.
- Se comparada às suas partituras posteriores (de um período relativamente mais maduro para o compositor), *King Kong* apresenta menos indicações precisas em relação à orquestração e é caracterizada através de um uso intenso de madeiras, metais e percussão.
- A partitura se organiza em três pautas, com claves intercambiáveis e sem armadura, a fim de compreender a textura completa da composição. Vale ressaltar que todos os elementos musicais (melodia, acompanhamento, rítmica, dinâmica, contraponto, etc.) constam nesta partitura.
- Algumas das frases escritas por Steiner nas partituras escritas para o rolo 7, parte 2, servem para ilustrar sua relação com o orquestrador:

“Bernard: se você sentir necessidade de acrescentar os contrabaixos uma oitava abaixo, está *ok* pra mim”; “Bernard: os trombones [indicados por Steiner] talvez estejam indo alto demais! Conserte da maneira que puder!”; “Isto deve soar como uma ‘casa em chamas’ – (coloque as trompas no registro mais grave!)”; “Toda esta página deve soar bastante solta? (e contida) a la Wagner!”. (STEINER, s/p)

King Kong

Max Steiner

main title

Maestoso King-Kong Zooms up

5 1/2

6

3

9

p

timp roll

3

6

3

6

3

5

14 in one

A Horns

9

violins

17

B

Exemplo 21

2) Partitura de composição para *Casablanca* (1939)

- Sem indicação expressiva de andamento ou caráter, provavelmente prevendo a necessidade de cálculo metronômico.
- De forma semelhante à de *King Kong*, a partitura se organiza em quatro pautas, com claves intercambiáveis e sem armadura (inicialmente três claves de sol e uma de fá), a fim de compreender a textura completa da composição. Neste caso, o autor adiciona pautas suplementares para percussão em seções específicas.
- Há uma série de indicações criteriosas ao orquestrador (*Casablanca* foi orquestrada pelo compositor Hugo Friedhofer⁴⁰), como:

“Trompas livres [sem notas obstruídas]”; “Acrescente Violas”; “Acrescente clarinetes”; “Acrescente trombones”; “*Legato*: Oboé x Vibrafone x Celesta”; “Tutti”, “Divisi”, “Orquestra como o rolo 5, parte 4, compasso 1”, etc. (STEINER, s/p)

- Ao longo desta partitura, observamos referências a diálogos e cenas que deveriam coincidir com os compassos da composição. Ao longo das mudanças de sessão, aparecem indicações como *slow* [lento], *dolce*, *lento*, etc. Sempre há indicação de rolo e parte do mesmo, como forma de referência sincrônica.
- Algumas das mensagens do compositor ao orquestrador, como exemplo:

“Hugo! Faça isso da forma que quiser – Eu estou apenas sugerindo. As madeiras podem ser misturadas à ??? de bastante força ???”; “Vamos colocar duas caixas [percussão] sobre isso – (grave as separadas do *click track*⁴¹). ‘Soldados marchando’”; “Hugo! Como um mistério – Trepidante”. (STEINER, s/p)

- Há um trecho em que Steiner pede explicitamente por um piano *solo* e separa as duas pautas (sendo cada uma já uma pauta dupla), uma para o piano *solo* e outra para a orquestra, que só começa

⁴⁰ Um dos mais significativos compositores da história da música para cinema (bastante conhecida por seu trabalho em *The Best days of our lives* (1945)), Hugo Friedhofer foi responsável por orquestrar dezenas de trilhas de Max Steiner e a quase totalidade dos trabalhos de Erich Wolfgang Korngold.

⁴¹ Sistema utilizado para mapear a sincronização da música em relação à imagem no momento de sua gravação. Consiste basicamente de um metrônomo pré-programado, que guia o regente da orquestra para as entradas e, principalmente, andamentos calculados pelo compositor.

Assim, pautada nos românticos germânicos, a orquestração de Max Steiner (absolutamente aliada à própria função de sua trilha musical) caminhou na direção de tornar-se cada vez mais adequada à música de cinema. Aos poucos, começa a ficar evidente uma preocupação de que a orquestração de sua música para as telas devesse também seguir as mesmas soluções apresentadas pela relativamente nova linguagem de composição, como, por exemplo, a *representação por associação*⁴². Esta é uma característica que, apesar de já presente na orquestração da música de concerto (incluindo-se tanto a música programática quanto a operística), aparecerá como uma das marcas centrais da linguagem de cinema (onde ela se desmembra em várias possibilidades, como, por exemplo, o famoso *mickeymousing*⁴³). Para citar um exemplo menos explorado deste processo, discutamos algumas informações retiradas de trechos de uma carta redigida por Russel Birdwell a patrocinadores sobre a elaboração da trilha musical de *The Garden of Allah* (1936):

“A música árabe”, declarou Steiner, “posiciona-se só entre as música do mundo. É escrita em quartos de tom, diferentemente das variações tonais ocidentais, em meios tons”. [...]

Naturalmente, como ele mesmo apontou, muito poucos de nossos instrumentos modernos são capazes de executar variações de quartos de tom. Uma orquestra de árabes (e seus instrumentos nativos) foi contratada para esta sequência. Os instrumentos eram os

⁴² Como já foi mencionado, um dos pilares mais importantes da composição de música para cinema é a associação entre seu próprio significado (significação complementar) e o da mensagem visual (significação principal). Este processo, pautado na ideia de que a música precisa de informações agregadas para transmitir significado (e aqui incluímos tanto informações diretas – como a visual ou a verbal –, quanto a própria identidade cultural do ouvinte, que fornecerá à compreensão, subsídios de interpretação), foi denominado por George Burt como *poder associativo*. Em suas palavras: “Obviamente não é uma das capacidades da música identificar ou representar completamente algo por si própria. Ela não pode evocar a figura de uma casa ou descrever um sistema político, por exemplo. Não existe algo como música para conversíveis ou música para a democracia, distinta daquela para ditaduras. A música é uma forma de arte subjetiva, com sua própria linguagem e forma de comunicação. Entretanto, é inerente à natureza da música permitir associações, não importando o quanto pessoais ou generalistas elas possam ser.” (BURT:9). A orquestração, por sua vez, por ser possivelmente um dos pilares mais subjetivos da música, ao mesmo tempo necessita e se presta mais fortemente a este processo, facilitando que, por exemplo, uma linguagem musical não seja necessariamente caracterizada pelos seus veículos tímbricos ordinários.

⁴³ O *mickeymousing* é a prática cinematográfica de acompanhar a ação da tela com a música, muitas vezes acompanhando cada movimento ritmicamente. Na descrição de Ney Carrasco: “Por meio do *mickeymousing*, quase sempre o desenvolvimento temporal da ação filmada e da música são similares. O andamento e a atividade rítmica de ambos correm simultaneamente e de forma interligada. Ações rápidas são acompanhadas por muita atividade rítmica e andamentos acelerados, ações lentas, por passagens musicais com pouca atividade rítmica e andamento lento. O movimento musical é, em tais casos, um reflexo exato do movimento visual.” (CARRASCO, 2003: 138).

minjaira, parente da flauta; um derbaque, um tambor segurado nas mãos, embaixo do braço esquerdo; um *oud*, que remonta a um violão de seis cordas; um *duff*, ou tom-tom árabe; um *busuck*, similar ao bandolim; um *zamura*, ancestral do *piccolo* e um *announ*, uma versão árabe da sítara. [...]

Steiner explicou que a verdadeira música árabe nunca é harmonizada. Em sua música para “O jardim de Allah”, Steiner evitou a monotonia através do uso de diferentes escalas, as *Meznoum*, *Saika* e *Abusclik*. [...]

“A mesma música, harmonizada, se torna persa, turca, judaica ou do leste da Índia”, declarou Steiner, “algo que deve dar aos historiadores um tanto para pensar”.

“É claro que nem toda a música de ‘O jardim de Allah’ é árabe. A composição é, de forma geral, sinfônica, com a música árabe incidental confinada às sequências que lhes pertence”. (fragmento de texto retirado de carta constante no arquivo especial da Brigham Young University de Provo – UTAH).

Mesmo que poucas, as informações retiradas desta carta nos fazem inferir o início de um processo que permanece até hoje como uma convenção possível no âmbito da música de cinema e oriunda da produção norte-americana: a de os compositores de Hollywood procurarem acompanhar o intenso estímulo comercial em relação à representação de ambientes e enredos (neste caso, exóticos; um interesse frequente do mercado norte-americano). É claro que o cunho notadamente “vendável” do texto da carta acima procura ressaltar elementos que pudessem servir como propaganda ao filme que seria lançado. No entanto, vale observar a afinidade de Steiner com a situação (que, de forma ou outra, se tornaria uma necessidade específica do cinema e, portanto, de sua linguagem musical) e sua ideia prática em relação à sua composição. O direcionamento dado (de incluir instrumentos étnicos na música do filme) revela uma grande preocupação com a representação através da instrumentação, que se ampliaria tanto no sentido de agregar funcionalmente novos instrumentos à orquestra quanto para o processo de utilizar os instrumentos tradicionais de outras formas (que pudessem, por sua vez, agir diretamente na representação de uma linguagem normalmente externa ao próprio repertório cultural do filme e possivelmente do perfil genérico da audiência para a qual ele foi planejado).

Além disso, no que concerne à linguagem musical, as palavras de Steiner demonstram um interesse tipicamente *hollywoodiano* de absorver influências musicais (como as da música árabe) sem que a linguagem primária da trilha musical da época se dissolvesse, mas de forma que a nova inserção fosse adequada ao contexto. Ao escrever

outra carta, desta vez para Mr. John L. Bach, supervisor musical de um centro educacional, onde procurava descrever as habilidades necessárias a um compositor de cinema, Steiner revela ainda alguma “falta de consciência” deste processo, justamente na aparente crença de que sua composição estaria de fato representando as linguagens musicais externas especificamente. É interessante também dar atenção ao foco dado pelo compositor à orquestração:

“[...] Um compositor de cinema moderno deve ser um músico completo. Os dias em que “hearts and flowers” era tocada para cada cena triste em um filme são passado. Tanto produtores quanto audiência agora exigem um padrão de desenvolvimento muito maior das composições.

Como todas as trilhas musicais de hoje são tocadas por orquestras, o futuro compositor de cinema deve conhecer algo de orquestração, já que o timbre é vital às cenas programadas para receber ajuda da música. Um compositor também encontrará grande vantagem se puder reger sua própria música, já que várias vezes durante a trilha de um filme ele encontrará necessidade de mudanças ou melhoras.

Tratando do alto grau de variedade de assuntos que nossos filmes tratam, eu considero certa quantidade de experiência em diferentes idiomas musicais, em geral, necessária. Em outras palavras, eu pessoalmente sou capaz de, em um piscar de olhos, escrever música chinesa, árabe, hindú, judaica, francesa, inglesa, alemã, russa, holandesa, espanhola, sul americana, etc. É claro, pesquisa pode ser feita se o compositor não detiver o estilo árabe e ele for requerido na ponta dos dedos; claro, se o tempo dado à composição e gravação permitir. Eu também considero certo conhecimento dos campos da música erudita e popular bastante importante.

É difícil dizer em uma carta tudo aquilo que compreende a composição moderna para filmes, já que eu tive todos os tipos de tarefas em minha variada carreira em Hollywood. Por exemplo, “The Charge of the Light Brigade” exigiu música árabe, russa, hindú e inglesa; “Gone with the Wind”, sulista e moderna; “King Kong”, impressionista e aterradora; “The Life of Emile Zola”, francesa; “The Magic Buller”, alemã; “The Garden of Allah”, árabe e francesa; “Four Daughters”, popular moderna; “Four Wives”, popular moderna, dramática e sinfônica; “Little Women”, excêntrica e antiga; “Tovarish”, russa, etc., etc. Dou-lhe esta lista apenas para explicar meu parágrafo anterior sobre os diferentes

idiomas.”. (fragmento de texto retirado de carta constante no arquivo especial da Brigham Young University de Provo – UTAH).

2.3 Erich Wolfgang Korngold

Talvez não haja uma personalidade que retrate melhor a proximidade entre a música de concerto e a música de cinema da década de 1930 do que a de Erich Wolfgang Korngold (1897-1957). Sempre mantendo sua prática de compor para a sala de concerto, Korngold fez de suas composições autônomas partes de seu trabalho no cinema e, da mesma forma, algumas de suas trilhas deram origem a novas obras deste grande compositor⁴⁴.

Com uma origem muito semelhante à de seu colega Max Steiner, Korngold advém da tradição austro-germânica diretamente (o nome Wolfgang é uma homenagem a Wolfgang Amadeus Mozart, feita por seu pai Julius Korngold, reconhecido crítico musical) e formou-se no âmbito da escola de Viena. Considerado um prodígio por manifestar-se musicalmente já muito cedo, Korngold teve como referências e professores Alexander Von Zemlinsky, Gustav Mahler, Richard Strauss e Giacomo Puccini.

Sua história como compositor de música de concerto o coloca em uma posição esteticamente semelhante às de Gustav Mahler e Richard Strauss (românticos tardios), mas uma análise mais próxima de sua obra demonstra uma evidente influência da música de vanguarda do século XX. Ainda que Korngold tenha tido uma relação de ambivalência⁴⁵ com o modernismo musical que o cercou em determinado ponto de sua vida⁴⁶, ele ainda assim escolheu manter-se aliado à estética predominantemente romântica até o fim, e a

⁴⁴ “Quando Korngold retornou à composição para a sala de concerto depois do fim da guerra, seus trabalhos fizeram numerosas referências às suas trilhas musicais. [...] Assim o poema *Tomorrow* para mezzo-soprano, coro feminino e orquestra de *The Constant Nymph* tornou-se o Op.33, e o Concerto para Cello composto para *Deception* foi publicado como seu Op.37.”

⁴⁵ Os traços de sua ambivalência residem no fato de que o compositor, em suas palavras, ora assume a influência (ainda que de forma sutil) e ora a denega. Korngold chegou a compor uma peça satírica, que retratava os estilos de Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Béla Bartók e Paul Hindemith, chamada *Vier kleine Karikaturen für Kinder* (Quatro pequenas caricaturas para crianças), em 1926.

⁴⁶ O compositor não se “[...] intimidou com o uso do modernismo completamente, como nas sequências de briga de espadas em *The Adventures of Robin Hood*, vários momentos de *In The Sea Wolf*, ou as sequências oníricas de *Devotion* atestam.” (WINTERS: 29).

maior parte de suas obras reflete mais diretamente o período de alta flexibilidade cromática do tonalismo de Wagner (ou até mesmo obras do início da carreira de Schoenberg como *Verklärte Nacht*, de 1899).

Korngold se estabeleceu – à época em que integrava o contexto musical de Viena – como um compositor de óperas, tendo iniciado com a ópera bufa *Der Ring des Polykrates* (1926) (O anel de Policrates), seguida por *Violanta* (1916). A seguir, compôs *Die tote Stadt* (A cidade morta) (uma ópera plena em três atos e com grande orquestra) e a apresentou em 4 de Dezembro de 1920.

Violanta, ópera de apenas um ato⁴⁷, é um dos melhores exemplos da enorme influência de Wagner sobre Korngold, tanto no que concerne à linguagem harmônica e melódica quanto no que diz respeito à orquestração. Podemos perceber aqui um profundo mergulho na linguagem cromática e uma semelhança grande entre os processos de mistura homogênea⁴⁸ de timbres de *Tristão e Isolda* (exemplo 23).

Acorde sobre Mi Acorde sobre Sol Acorde sobre Lá

Acorde de alta complexidade tímbrica em mistura homogênea. (composto por contrabaixos, trombones, trompas, harpa e violinos em divisi)

Exemplo 22

Das Wunder der Heliane (1927) (O milagre de Heliane), obra que sucede *Violanta* esteticamente, por sua vez, expande ainda mais a linguagem musical do compositor e o

⁴⁷ O ano de conclusão desta obra coincide, surpreendentemente, com os 17 anos de idade do compositor.

⁴⁸ Nos referimos ao processo Wagneriano no capítulo 1 deste trabalho.

coloca, neste momento de sua vida, um pouco mais perto dos expressionistas liderados por Arnold Schoenberg. A seguir:

“*Das Wunder der Heliane*, um conto de amor e ressurreição embeuído da paixão de seus primeiros anos de casamento com Luzi [esposa de Korngold], leva a linguagem harmônica de *Violanta* aos extremos do cromatismo; em vários pontos, existem bicordes que quase sugerem bitonalidade. [...] Korngold reconheceu em entrevista ao *Neus Wiener Tagblatt* que sua ópera era harmonicamente mais radical tanto do que *Violanta* quanto do que *Die tote Stadt*, e referiu-se especificamente ao que ele via como os ‘enriquecimentos’ harmônicos de Schoenberg.” (WINTERS e KORNGOLD apud WINTERS: 29)

Sua primeira incursão no ambiente de Hollywood foi a adaptação do poema sinfônico de Félix Mendelsson para *A midsummer night's dream* (1934), um grande sucesso do cinema. Antes de se firmar naquele país – e já depois de ter composto música para *The Captain Blood* (1935) –, no entanto, Korngold ainda retornou à Europa com o intuito de retomar sua carreira de concertista. Logo, contudo, cedeu a um convite da Warner Brothers para retornar e trabalhar em *The Adventures of Robin Hood* (1938), provavelmente a principal referência de seu trabalho como compositor de música para cinema. É sabido que, inicialmente, Korngold recusara o convite para compor música para *The Adventures of Robin Hood*. Entre seus argumentos, o compositor alegou que não conseguiria ilustrar uma história que fosse composta por ação quase todo o tempo, como de fato é o filme. Em vista da situação que logo tomou a Europa com a ascensão de Hitler, Korngold, que era judeu⁴⁹, viu-se obrigado a não retornar e estabelecer-se definitivamente nos Estados Unidos. Aceitou finalmente o trabalho e se tornou o vencedor do Oscar daquele ano com a melhor trilha musical. O compositor ali permaneceu por mais de 25 anos e compôs música para um grande número de filmes, como *The Sea Hawk* (1940), *The Sea Wolf* (1941), *King's Row* (1942), *Of Human Bondage* (1946) e *Deception* (1946).

A música de *The Adventures of Robin Hood* reflete nitidamente a proximidade entre Korngold e Richard Strauss, por sua linguagem composicional e também por sua

⁴⁹ Winters comenta a dificuldade de Korngold em trabalhar neste filme, justamente pelo fato de haver deixado parte de sua família ainda na Áustria: “Por todo este período, Korngold esperou freneticamente por notícias de sua família na Áustria e, como notou Friedhofer, o compositor perdeu cerca de oito quilos ‘antes que notícias chegassem a ele de que sua mãe, pai e seu outro filho estavam a salvo. Foi um tempo muito ruim para ele’”. (WINTERS e FRIEDHOFER apud WINTERS: 79)

orquestração. O compositor de fato escreveu para uma grande orquestra romântica⁵⁰ e, logo após a estreia do filme, elaborou uma Suíte em quatro movimentos com os materiais compostos para o filme. É esta a principal referência da orquestração de Korngold para esta obra, como veremos a seguir (exemplo 24):

⁵⁰ Sabe-se que Korngold teve ajuda de orquestradores (Hugo Friedhofer e Milan Roder, com auxílio pontual de Reginald Basset) para a finalização da peça orquestral gravada como trilha no filme. Em seu relato, Bem Winters inclusive coloca em questão se estes orquestradores teriam trabalhado partindo diretamente dos rascunhos do compositor (WINTERS: 89). De qualquer forma, uma comparação entre os rascunhos e a grade deixa claro que a concepção orquestral é bastante fiel às indicações originais.

Marcia

The musical score for "Marcia" is a full orchestration for a large ensemble. It features the following instruments and parts:

- Flautas I e II
- Oboés I e II
- Clarinete em Bb I e II
- Clarinete
- Saxofone Alto
- Saxofone Tenor
- Fagote (I)
- Contrafagotes I e II
- Trompas em Fa I e III
- Trompas em Fá II e IV
- Trompeta em Bb I
- Trompetas em Bb II e III
- Tromboas I
- Trombones II e III
- Tuba
- Cimbalos
- Pandiro
- Timpans
- Violões
- Harpa
- Piano
- Violinos I
- Violinos II
- Violas I
- Violas II
- Violoncelos I
- Violoncelos II
- Contrabaixo

The score includes various performance instructions such as *ff* (fortissimo), *aberto* (open), and *sord* (muted). The music is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the different sections.

Exemplo 23

A partir do exame da partitura, podemos observar que o compositor deu preferência ao uso de *tuttis* bastante claros e expressivos (possivelmente como forma de retratação do ímpeto aventureiro do roteiro ao qual se aplicaria), o que resulta numa orquestração menos densa no aspecto textural (se comparada à *Violanta*, por exemplo, composta cerca de 20 anos antes), mas precisamente elaborada em relação à sua instrumentação.

Seu trabalho para o cinema não difere esteticamente de sua linguagem musical para a obra dramática de concerto de forma abrupta. Em suas próprias palavras: “Eu nunca fiz diferenciação entre minha música para os filmes e para as óperas e peças de concerto”. (KORNGOLD apud WINTERS: 28). De fato, na obra cinematográfica de Korngold, podemos perceber um tratamento condizente com essa afirmação, no qual o compositor apenas procurou se adaptar às diferenças essenciais entre as formas dramático-musicais (guardadas as proporções já mencionadas das necessidades da música de cinema). Ao lidar, por exemplo, com os diálogos – em paralelo com os recitativos – Korngold se utiliza de soluções como a diminuição de densidade (seja textural e, portanto lidando com várias estruturas como orquestração, harmonia e movimentação rítmica sem cessar o discurso musical, ou simplesmente proporcionando maior silêncio por parte da pista de música ao retirar elementos deliberadamente – caso menos frequente) para adequar-se ao veículo da ideia verbal, já cara à ópera.

“[...] Korngold estava precisamente ciente do diálogo e da necessidade em lhe dar espaço na mistura do som. Em certos pontos de ação complexa, como nos duelos de *The Adventures of Robin Hood* e *The Prince and the Pauper* ou na cena de batalha que abre *The Sea Hawk*, a música alcança ‘notas platô’ ou acordes sustentados, deixando que o diálogo seja ouvido claramente e sem nenhum acompanhamento musical complexo desviando o ouvido [...] Esta sensibilidade às necessidades do diálogo era evidentemente parte de sua experiência teatral: *Die Kathrin* [ópera de Korngold, de 1937], por exemplo, contém cenas de extenso diálogo e recitativo falado. Estes, Korngold tratou de maneira similar às suas trilhas para cinema, algumas vezes coordenando o acompanhamento com o ritmo das palavras”. (WINTERS: 28).

Eleanor Allen Slatkin (uma das principais violoncelistas das orquestras de Hollywood da década de 30), em seu depoimento para o documentário *Music for the movies: The Hollywood Sound*, diz:

“Max Steiner era um pupilo de Mahler. Korngold era um pupilo de Richard Strauss. Bom, como alguém poderia evitar esse tipo de bagagem? [...] Max Steiner e Erich Korngold era opostos, pois Max tratava tudo como um filme e Erich, como uma ópera”. (SLATKIN apud WALETZKY [DVD] : 39min)

Ainda que confrontados na posição de Slatkin – muito próxima dos dois compositores em suas épocas de atuação –, a comparação inevitável entre Steiner e Korngold possivelmente nos traz mais características em comum entre os compositores do que divergências (como seria a mesma comparação entre Haydn e Mozart, por exemplo). Ambos se utilizaram do recurso do *leitmotif* para estruturar suas obras para o cinema e trabalharam, esteticamente, sob o mesmo estilo de composição. Talvez a maior diferença entre eles estivesse entre o entusiasmo de Steiner pela sincronicidade cinética do *mickeymousing* (sentido em menor escala no trabalho de Korngold) e os processos de ambientação do segundo compositor, que inauguram (ao menos no cinema), uma caracterização mais sutil e ao mesmo tempo aprofundada das relações e estruturas dramático-narrativas.

2.4 Alfred Newman

Como descrito, as primeiras grandes personalidades da música de cinema norte-americana eram, na verdade, imigrantes europeus. Ainda que, de fato, eles tenham agido diretamente na formação da linguagem da música de cinema deste período, foi só a partir do trabalho de Alfred Newman (1901-1970) que o processo de integração com a cultura musical daquele país se tornou mais evidente e influências de compositores como George Gerswhin (1898-1937) puderam ser mais bem sentidas (ainda que o estilo operístico austro-germânico permaneça como principal referência de identificação).

Alfred Newman – nascido em *New Haven – Connecticut* (estado próximo a New York) – obteve seu conhecimento musical por meio de seus professores de piano e nunca chegou a estudar em grandes conservatórios provavelmente por sua condição financeira, que muitas vezes guiou seu rumo e o de sua família. Ainda muito novo Alfred começou a

trabalhar como pianista acompanhador de espetáculos teatrais, quando teve seu primeiro contato com a orquestra e aprendeu a reger. O progresso natural deste trabalho foi passar a conduzir vários espetáculos da Broadway (entre eles os de Cole Porter, George Gershwin e Irvin Berling) que, por sua vez, o levaram à Hollywood em 1930 como regente (posição que continuaria a ocupar até o fim de sua carreira e pela qual era muito admirado por seus colegas compositores).

Antes de trabalhar no cinema, Newman ainda não havia atuado de forma relevante como compositor, mas como pianista e principalmente como regente. Neste sentido, seu próprio desenvolvimento pessoal neste campo – diferentemente dos de Steiner e Korngold – se deu já inserido no ambiente da trilha musical, o que faz de seu trabalho muito próximo às necessidades da nova linguagem e relativamente isento de preocupações ligadas à música de concerto. É certo que as referências de seus colegas e predecessores imediatos foram fundamentais para sua própria identificação da estética da música de cinema, mas é possível encontrar em seu trabalho um relativamente maior distanciamento do drama sinfônico germânico. Como menciona João Máximo:

“Sobretudo nos dramas. Nestes, são mais evidentes as diferenças que o distanciam de Steiner e Korngold. Enquanto o primeiro acreditava na multiplicidade do *leitmotiv* e o segundo escrevia como se para uma ópera não cantada, Newman construía seus *scores* dramáticos em cima de um tema principal, adaptava-o a cenas e personagens (mudando-lhe o andamento, a instrumentação, a cor orquestral) e assim obtinha o mesmo efeito do *leitmotiv* sem recorrer a ele. Não que seja monotemático. Apenas, usando um, dois, no máximo três temas principais, consegue multiplicá-los através do modo de trata-los, limitando-se a breves comentários musicais nas cenas em que tais temas não são usados. É raro o filme musicado por Newman, em especial os dramas, em que não se encontre um tema que nos seduza à primeira audição. Sem ser fácil ou simplista, é música comunicativa, imediata, pertinente e bem construída”. (MÁXIMO: 115).

Os primeiros anos de trabalho no cinema, em que compôs várias de suas trilhas mais famosas, como *The Hunchback of Notredame* (1939), foram fundamentais para o estabelecimento de seu estilo como compositor. Seu primeiro filme - *Reaching for the Moon* (1930) – abriu uma década de muito trabalho e sucesso para Newman, como menciona João Máximo:

“Naqueles anos de 1931 a 1943, Newman iria às paradas de sucesso com *The Moon of Manakoora*, canção que ele e Frank Loesser fariam para *The Hurricane* (1937), e escreveria *scores* originais para filmes que pouco a pouco moldariam o seu estilo, entre os quais *The prisoner of Zenda* (O prisioneiro de Zenda, 1937), *Wuthering Heights* (O morro dos ventos uivantes, 1939), *The grapes of Wrath* (As vinhas da ira, 1940) e *How green was my valley* (Como era verde o meu vale, 1941).

Todos estes são pontos altos na carreira de Newman. A música de *The prisoner of Zenda* ilustra uma história de capa-e-espada sem lembrar o modelo que Korngold criou para Errol Flynn [*The Adventures of Robin Hood*].” (MÁXIMO: 114)

A partir de 1939, Alfred Newman assume o posto de diretor do departamento de música dos estúdios *Twentieth Century-Fox*, posição que o colocou como figura central e de grande importância para a música de cinema da época. À frente deste departamento, Newman atuou, de forma variada, como compositor, regente e supervisor musical da produção cinematográfica do estúdio durante sua permanência, o que o fez ter contato e ajudar a promover grandes nomes da música de cinema como David Raksin (1912-2004), Bernard Herrmann e Jerry Goldsmith (1929-2004), entre outros. Seu trabalho como regente e compositor logo se tornou uma referência para todos e, ao final de sua vida, Newman havia composto cerca de 200 trilhas e se tornado o maior vencedor da história do Oscar, com nove premiações para melhor música original.

O traço mais característico de sua orquestração talvez resida não propriamente em sua escrita, mas em sua interpretação como regente, especialmente do naipe das cordas (impressa não somente em sua obra, mas também na de outros compositores de cinema gravadas por ele como regente). Newman estabeleceu um padrão que muitas vezes é chamado de “cordas *hollywoodianas*” e que chegou a ser denominado pelos seus contemporâneos como “a orquestra de Newman” ou “as cordas de Newman”. Trata-se de uma execução normalmente evitada⁵¹ pelos instrumentistas de cordas, que exhibe e valoriza o portamento natural dos instrumentos de forma bastante acentuada e que foi por muitos anos uma das maiores marcas da música de cinema. Fred Steiner, reconhecido compositor e

⁵¹ Ainda que a execução do portamento, ou *glissando* – como é mais comumente conhecido –, seja muito natural para os instrumentos de cordas de arco, convencionou-se que este seja um efeito particular e o instrumentista tenha como padrão atingir as notas indicadas sem quaisquer ‘interferências’ de outras alturas.

orquestrador de cinema, descreve esta característica durante seu depoimento para o documentário *The Hollywood Sound*:

“O som das cordas da orquestra de Newman tornou-se uma das maiores características de sua música [...] Até as chamavam de as ‘cordas de Newman’. Também se via uma regência expressiva, repleta de *rubatos*. Por exemplo, em *The Hunchback of Notre-dame*, o tema para Esmeralda, cigano... Aqueles intervalos deslizantes, que as cordas podem fazer de forma tão bonita, demonstram não apenas seu lado sedutor como mulher, mas também sua grande compaixão, e as maravilhosas e suaves cordas são perfeitas para os dois lados de sua personagem”. (STEINER, Fred: 56m)

Mark Evans, por sua vez, comenta este mesmo traço, em comparação a Max Steiner e Erich W. Korngold:

“Assim como Steiner e Korngold, Newman foi fortemente influenciada por Strauss. Mas, diferentemente dos exuberantes arranjos sinfônicos destes dois homens, seus trabalhos enfatizaram a cordas como melodistas. De fato, a marca de seu estilo – cordas em seu registro mais agudo – tornou-se conhecida como *Fox string sound*.” (EVANS apud BRUCE: 41)

Em *The Song of Bernadette* (1943) (exemplo 25), podemos observar que a orquestra utilizada por Newman segue o modelo daquelas estipuladas por Steiner e Korngold. São evidentes, no entanto, o já mencionado tratamento diferenciado do naipe das cordas e uma maior fragmentação na utilização de efeitos instrumentais e orquestrais nos processos de representação (uma característica provavelmente resultante de sua já maior independência em relação à música dramática e de concerto). Como é frequente na obra de Newman, as cordas são, na maioria dos casos, não só destacadas, mas colocadas em posição de condutoras da estrutura tímbrica.

This image shows a page of a musical score for a full orchestra. The score is arranged in a standard format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left side of the page are: Flauta 1, Flautas 2 e 3, Oboé, Corne-ingles, Clarinetes em Bb 1 e 2, Clarinete baixo, Fagotes 1 e 2, Contrafagote, Trompas 1 e 3, Trompas 2 e 4, Trompetes Bb 1 e 2, Trompete em Bb 3, Trombones 1 e 2, Trombone 3, Tuba, Timpano 1, Timpano 2, Vibrafone, Órgão, Violinos 1, Violinos 2, Violas 1, Violas 2, Violoncelos 1, Violoncelos 2, and Contrabaixos. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The music is divided into measures by vertical bar lines. The first three measures show a steady progression of chords and melodic lines across the woodwind and brass sections. The fourth measure features a significant change in dynamics, with many instruments marked with a forte (f) dynamic. The string section (Violinos, Violas, Violoncelos, and Contrabaixos) is mostly silent in the first three measures but enters in the fourth measure with a strong, sustained chord. The organ part provides a harmonic foundation throughout the piece.

Exemplo 24

3. O próximo passo: a importância de Bernard Herrmann para o desenvolvimento da orquestração de cinema

Como já se viu no capítulo anterior, a orquestra sinfônica do cinema foi formatada tendo por base a orquestra do romantismo germânico e, até o início dos anos 1940, apenas havia começado a tornar-se de fato mais identificada com a função à qual se aplicava. Dessa forma, quase em toda produção de até então, era conservada a estrutura de quatro naipes estruturais⁵², formatados nos moldes de equilíbrio e sonoridade tradicionais, ainda com pouca percepção das possibilidades que principalmente a característica fragmentária e a abundância de meios de produção do cinema poderiam proporcionar. É nesta década, porém, que percebemos uma maturidade que permite aos músicos de cinema apresentarem novas soluções criativas e advindas também de outros pilares de referência. Neste sentido, surgem experimentações com grupos heterodoxos (se comparados aos grupos regularmente formados), escritas esteticamente diferenciadas, inserção de instrumentos e timbres inovadores, etc. Como exemplos, podemos citar as trilhas compostas para *Laura* (1944) e *Spellbound* (1945). Em *Laura*, trilha composta por David Raksin e estruturada inteiramente com base em uma canção jazzística, é evidente um tratamento orquestral mais aproximado desta estética⁵³. O uso maciço da grande orquestra feito por Steiner e Korngold, dá lugar a uma apresentação menos pesada e parcimoniosa das forças instrumentais, também com a inserção de instrumentos⁵⁴ ligados à cultura norte-americana. Em *Spellbound*, por sua vez,

⁵² Cordas, madeiras, metais e percussão. É importante salientar, contudo, que o uso de percussão, se comparado à maior riqueza de sua aplicação na música de concerto imediatamente antecedente, ainda era bastante limitado na orquestra do cinema (muito mais próximo de produções muito anteriores, como as de Beethoven, por exemplo), salvo em exceções caracterizadas pela necessidade de representação específica através da percussão, como é o caso de *King Kong*.

⁵³ E aqui nos referimos à sonoridade das orquestras oriundas da produção musical da Broadway, como as utilizadas algumas vezes por George Gerswhin ou presentes nos arranjos de canções em interpretações como a de *Christmas Song* (1946) por Nat King Cole. Este tipo de orquestra pode ser caracterizado, entre outros aspectos, pela presença do piano como elemento condutor principal e condução vocal aproximada da escrita em bloco (diferenciada da escrita coral).

⁵⁴ E aqui não levamos em consideração apenas a inserção de instrumentos normalmente não presentes na orquestra sinfônica tradicional, como o saxofone, mas também a abordagem técnica dada a cada um deles, que diferencia sua sonoridade de forma bastante acentuada. Para o âmbito da música estado-unidense, são exemplos marcantes a linguagem pianística e a dos sopros em geral.

Miklos Rosza faz uso pioneiro do Teremim⁵⁵ inserido à orquestra sinfônica, como elemento indispensável ao processo de ambientação dramática, proposto por Alfred Hitchcock.

Um dos principais – se não o principal – agentes deste processo de desenvolvimento da orquestração da música de cinema foi certamente Bernard Herrmann, objeto de estudo principal deste trabalho. Como considera Carrasco:

“Certamente, Herrmann não foi um compositor que promoveu uma ruptura na música de cinema. [...] ele é fruto de um processo. Uma linha de continuidade pode ser traçada, passando por seus antecessores, como o citado Steiner, e continuando, tempo afora, até as primeiras experiências musicais do cinema ou, mesmo antes, invadindo a história das formas dramático-musicais. Ele mesmo nunca se colocou como um revolucionário ou um renovador da linguagem. Procede, também, a afirmação de que ele teria sistematizado e, em alguns casos, levado ao extremo esses procedimentos que haviam se tornado comuns na linguagem fílmica. Contudo, se o trabalho de Herrmann não representa um rompimento com a tradição, não podemos deixar de considerá-lo um marco divisor nessa progressão. A música de cinema pode ser dividida em ‘antes’ e ‘depois’ de Bernard Herrmann, cujo trabalho foi fundamental para o estabelecimento das convenções poéticas audiovisuais que orientam o cinema até o presente momento.” (CARRASCO: 180)

Filho de imigrantes judeus russos, Bernard Herrmann nasceu em New York no ano de 1911⁵⁶ e teve, desde cedo, um ambiente de encorajamento em relação ao estudo das artes e literatura. Ainda bem jovem, Herrmann iniciou seus estudos com o violino e, mais tarde, prosseguiu para o piano no começo da adolescência. Bernard Herrmann sempre demonstrou um interesse extraordinário pela música e, como relatado em sua biografia, era um assíduo frequentador de bibliotecas (onde pudesse entrar em contato com partituras e literatura) e do Carnegie Hall (onde assistia a concertos regularmente). Foi durante esta fase que o

⁵⁵ Considerado o primeiro instrumento eletrônico bem sucedido, o Teremim recebeu este nome por causa de seu criador, o russo León Theremin. Consiste num instrumento monofônico, que produz som através da diferença de frequência criada pela interação entre a energia estática do corpo do instrumentista e a própria frequência de rádio emitida pelo instrumento. “Uma das características notáveis do *Theremin* reside justamente na forma de atuação do instrumentista, que não o toca de fato. A frequência do campo único, emitida a partir do seu alto-falante, é dependente da distância da mão do intérprete em relação a uma antena que sobe verticalmente a partir do instrumento (‘controle do espaço’). É também empregado um oscilador de frequência de batimento (que consiste de dois osciladores de rádio frequência); uma a uma, a frequência fixa é controlada pela diferença de capacitância entre a mão direita e a antena [...]” (texto retirado de ORTON, Richard & DAVIES, Hugh. *Theremin*. In SADIE, Stanley (org). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980).

⁵⁶ Curiosamente, o ano de publicação da primeira edição do *Harmonielehre* de Arnold Schoenberg.

compositor descobriu uma de suas principais referências em relação à instrumentação e a orquestração, o *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* de Hector Berlioz. Como menciona David Cooper:

“Entre os trabalhos descobertos por ele nestes primeiros tempos de exploração, estava o Tratado de Instrumentação e Orquestração modernas de Berlioz, que aparentemente lhe deu a confirmação de seu interesse pela composição⁵⁷. Ainda que as ilustrações musicais de Berlioz – que são largamente compostas de suas próprias composições e das de Beethoven, Gluck e Meyerbeer – provavelmente tenham parecido ultrapassadas para um jovem de 1920, sua ênfase no timbre e na cor instrumental tiveram uma influência profunda em Herrmann e é este o aspecto mais inovador de sua música para cinema, acima de todos os outros.” (COOPER: 2)

Ainda no período escolar, Herrmann começou a frequentar as aulas do curso de música da Universidade de New York, onde teve como referências principais os compositores Albert Stoessel (1894-1943) e Philip James (1890-1975). Logo em seguida, ganhou uma bolsa de estudos para a *Julliard School of Music*, onde permaneceu por cerca de dois anos. Herrmann ainda retornou à Universidade de New York para estudar composição e orquestração com Percy Grainger. “A abordagem eclética de Grainger parece ter se identificado com o jovem Herrmann, revelando para ele a extensão e diversidade dos materiais musicais disponíveis para o compositor contemporâneo”. (COOPER: 3)

Por volta de 1928, Herrmann entrou em contato com o trabalho do compositor americano Charles Ives (1874-1954), que seria para ele outra grande referência musical para sua vida. Deste ponto em diante, Herrmann passou a ser um grande defensor e executor de sua música, considerando-o o mais relevante compositor modernista (e por vezes argumentando contra a maior notoriedade de Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky em comparação a Ives, como evidenciaremos a seguir).

Em 1933 Herrmann formou a *New Chamber Orchestra*, regida por ele e parcialmente dedicada à música modernista. Sua ambição em ser regente sempre foi grande e permaneceu até o fim de sua vida (Herrmann, apesar de ter um talento reconhecido para a

⁵⁷ Herrmann, em seus depoimentos, tanto ressaltou como marco de seu interesse pela música o livro de Berlioz quanto sua primeira audição da sétima sinfonia de Beethoven. Desta forma, alguns de seus biógrafos escolhem cada um destes como símbolo de assunção pessoal dele como compositor.

função, nunca realizou plenamente seu desejo de ser regente de repertório de concerto). Sobre sua atuação na orquestra, comenta Graham Donald Bruce:

“[...] foi Herrmann quem fez uma tentativa prática de garantir que o que estivesse sendo produzido de bom fosse ajudado em direção ao sucesso, ou ao menos à execução pública: em 1933 ele fundou a *New Chamber Orchestra*, que fez concertos em New York e Washington. Dois programas de 3 de Dezembro de 1933 e 25 de Fevereiro de 1934 demonstram seu zelo em executar música contemporânea. Assim como obras menos conhecidas de compositores famosos, os programas continham obras de Milhaud, Vaughan Williams, Bax, Lambert, Satie, Weill, Dana Suesse, Fabianowitsch, Gnnessin, Robert Russel Bennett e até mesmo Moross e Levant. [...] Quaisquer que fossem os motivos de Herrmann, ele ganhou a gratidão e amizade de vários de seus contemporâneos através de suas interpretações de seus trabalhos. Em particular, ele era um incansável defensor de Charles Ives em um tempo em que poucos lhe davam maior atenção.” (BRUCE: 55)

A esta altura com 22 anos, as credenciais de Herrmann como um compositor modernista pareciam ganhar peso. É nesta época – ano de 1934 – que surge o convite para que ele trabalhe como assistente do regente e compositor Johnny Green na rádio CBS. Nomeado regente auxiliar já em 1935, o primeiro período de Herrmann na rádio durou até 1939. Durante este tempo, ele pôde trabalhar em vários programas ligados à música de concerto e, oportunamente, prover espaço para a produção musical contemporânea da qual fazia parte como compositor. Mais ainda, foi em seu trabalho no rádio que Herrmann aperfeiçoou sua concepção sobre a ligação entre música e drama, sendo requisitado para funções muito diversas, desde criar música para acompanhar a leitura de poemas até compor para séries dramáticas. Sobre esta fase, Richard O’Brien, jornalista do *The New York Times*, escreveu em Julho de 1939:

Ele foi chamado para expressar quase tudo através da música, desde um *iceberg* até um homem transformando-se em uma árvore; certa vez ele escreveu música de amor para um casal de cometas. Para a peça de Kreymborg sobre habitação, ele compôs uma peça para martelo, unhas e uma serra. (O’BIEN apud BRUCE: 57)

Neste período é que surge a relação de Herrmann com o radialista (também cineasta e escritor) Orson Welles (1915-1985), aquele que o inseriria no ambiente da música de cinema. Welles – que havia sido convidado pelos estúdios RKO (mesmo a produzir *King*

Kong) para atuar, escrever e dirigir duas produções – levou Herrmann pela primeira vez a Hollywood para trabalhar como criador da música de *Citizen Kane* (1941). Indicado para o Oscar, o trabalho do compositor chamou a atenção dos mesmos estúdios RKO, que o escalaram para criar a trilha de mais dois filmes: *The Devil and Daniel Webster* (1941) e *The Magnificent Ambersons* (1942). O primeiro, concorrente do próprio *Citizen Kane*, foi vencedor do Oscar de melhor música original daquele ano.

Uma das mais importantes características de Bernard Herrmann como compositor de cinema foi sua constante preocupação em alinhar sua música ao contexto narrativo. Era prerrogativa sua encontrar elementos técnico-musicais que considerasse pertinentes para evidenciar os pontos cruciais da narrativa dramática, como perfis psicológicos de personagens ou situações coletivas, por exemplo. Em todas as suas trilhas podemos observar escolhas realizadas de forma muito precisa sobre sua própria concepção das necessidades de representação dos roteiros. Neste sentido, o compositor planejava as construções rítmica, melódica, harmônica, tímbrica e formal de acordo com a composição que faria para determinado filme, e as considerava absolutamente indissociáveis.

Se comparado ao tipo de tratamento dado por Steiner ou Korngold, a abordagem de Herrmann sobre o conteúdo dramático das cenas pode ser vista como focada na representação ou valorização dos aspectos sentimentais, ao mesmo tempo inaugurando e seguindo uma tendência do próprio cinema. Como menciona Elmer Bernstein:

“Quando o som apareceu, boa parte da música era inserida apenas para manter a pista de som viva; Surgiram então pessoas como Max Steiner [...], que começou a particularizar determinados tipos de música; É uma espécie de comunicação intelectual [sobre o procedimento de escrever música que remeta direta ou obviamente ao objeto da imagem] [...] Era um tipo específico de música para um evento dramático específico; O que Herrmann fez então era algo não puramente intelectual, mas emocional.” (BERNSTEIN apud WALETZKY [DVD]: 49m)

Entre as peculiaridades mais comentadas de seu trabalho, estava justamente sua recusa em trabalhar com orquestradores. Como já dito, o compositor encarava o processo de composição como um complexo único e, desta forma, delegar alguma parte da execução da obra para outro músico seria como romper a própria criação: “Para Herrmann a

instrumentação e a harmonia eram parte de um todo previsto em detalhe no momento da composição, um processo no qual não poderia participar uma segunda pessoa”. (BRUCE: 155).

“A cor é muito importante. Toda essa tolice de outras pessoas orquestrarem sua música é tão errada... Eu sempre lhes digo: ‘Escutem garotos, eu vou lhes dar a primeira página do prelúdio de *Lohengrin* com todas as indicações instrumentais marcadas. Vocês a escrevam. Eu aposto que vocês não chegarão a 50% do trabalho de Wagner’. Orquestrar é como uma impressão digital. Eu não posso conceber ter outra pessoa fazendo-a por mim. Seria como deixar que alguém pusesse cor em suas pinturas”. (HERRMANN apud BRUCE: 155)

É importante notar que, no momento da entrada de Herrmann no ambiente cinematográfico de Hollywood, a prática de se ter orquestradores para a composição das trilhas musicais era consolidada. Os departamentos de música contavam com orquestradores contratados regularmente, considerados parte indispensável da indústria de produção do cinema.

Como um artista muito próximo das vanguardas musicais do século XX, a maioria das escolhas estéticas de Herrmann – no que concerne às linguagens harmônica e melódica – é uniforme em relação a sua própria aspiração como compositor contemporâneo. Como a maior parte dos compositores de seu tempo, Herrmann, ao longo de sua vida como compositor, fez experimentações sobre a maioria das inovações harmônicas e rítmicas surgidas no início do século. Tendo como principal referência o compositor americano Charles Ives⁵⁸, Herrmann comenta a produção de seus contemporâneos:

“Sua [a de Charles Ives] música revela um temperamento meditativo e introspectivo e profundamente filosófico, complementado por um apurado entendimento do homem e da natureza... [...] Em 1890, Ives já escrevia a politonalidade que Milhaud introduziu em 1910 ao conhecimento popular. Em 1902 ele produzia polirritmias, atonalidade e *clusters* sonoros pelas quais Stravinsky, Schoenberg e Ornstein receberam crédito por originar muitos anos depois. Que fique claramente entendido que os compositores acima não estavam cientes do

⁵⁸ Por sua biografia podemos inferir que a admiração de Herrmann por Charles Ives também era fruto de sua identificação nacional com o compositor. Steven Smith ressalta o comentário de Herrmann: “A música de Charles Ives é a expressão fundamental da América em seu período transcendental – o de Emerson, Thoreau e Whittier”. (HERRMANN apud SMITH: 21)

trabalho de Ives, tanto quanto ele mesmo não estava ciente de suas composições [...]” (HERRMANN apud SMITH: 21)

No que tange à orquestração, observamos uma abordagem flexível do compositor ao lidar com a música de cinema, fruto do próprio desenvolvimento da linguagem. Herrmann procurou idealizar a orquestração de sua obra a partir de sua concepção sobre as necessidades dramáticas e tendo em vista uma maior flexibilidade artística. Como menciona Graham Donald Bruce:

“Enquanto a prática corrente em Hollywood também favorecia o uso da orquestra sinfônica convencional [romântica], a extensa experiência de Herrmann no rádio lhe ensinou a eficiência de diferenciar largamente grupos instrumentais pouco usuais a fim de alinhar música e drama; para alguns programas ele utilizou-se de apenas um pequeno grupo de percussão ou dois ou três instrumentos. Hermann sentiu que fazer da orquestra sinfônica padrão uma regra, independentemente das necessidades narrativas, seria inflexível”. (BRUCE: 156)

Sobre este mesmo processo de mudança de paradigma das necessidades instrumentais, comenta Laus Kaufman, violinista bastante presente nas orquestras de Hollywood deste período:

"Ele tinha suas próprias concepções sobre o som. Nós tentamos agradá-lo a princípio, é claro, sendo o mais expressivos que podíamos, com muito vibrato e tudo o mais; ele imediatamente pediu que parássemos com aquilo e disse: 'Não, não, isto está errado. Acalmem-se. Eu não quero um som quente, mas sim um som bem frio e verdadeiro'. Existia uma razão pela qual nós estávamos habituados a tocar daquela forma, chamada de *Hollywood Style* - que consistia em tocar lindamente, com muita expressão e vibrato, especialmente com um mestre como Alfred Newman. Mas ele não queria isso e dizia: 'esqueçam-se de suas antigas concepções'". (KAUFMAN apud WALETSKY [DVD]: 5min)

Escrever para formações inusitadas e explorar as possibilidades instrumentais não só eram recursos que serviriam à construção da trilha musical em relação a sua aplicação dramática, mas que também iam ao encontro da personalidade profissionalmente agressiva do compositor. Como um compositor do início do século XX (e que, como já mencionado,

se alinhava às vanguardas artísticas de sua época), era natural que Herrmann apresentasse este tipo de postura e que fizesse da inovação musical uma marca de seu trabalho. Interessante é perceber que algumas de suas inovações no trato orquestral não se aplicam à trilha musical de forma compartimentalizada, mas, como sugere o próprio desenvolvimento deste trabalho, eram significativas em qualquer instância da produção musical sinfônica. Para o prelúdio de *Citizen Kane*, por exemplo, Herrmann – com a liberta intenção de produzir uma sonoridade mais grave e “escura” – utiliza-se de uma orquestra com três flautas baixo, três clarinetes baixo e contrafagote (além da presença de outros instrumentos mais comuns – como clarinete em si bemol e piano – e ausência de outros mais agudos como violinos, violas e oboé). É interessante notar o uso de surdinas para os trombones e contrabaixos, exemplo de sua manipulação dos recursos instrumentais em favor de uma sonoridade pré-concebida (exemplo 26):

Herrmann ainda retornou a New York em 1942, para seu segundo período de trabalho na rádio CBS, onde ele permaneceu como regente principal até 1959. No entanto, a partir daquele momento, o compositor já não se distanciaria mais de Hollywood. Alfred Newman, então diretor do departamento de música da Twentieth Century-Fox, contratou-o para compor a música de *Jane Eyre* (1943), estrelado também por Orson Welles. Este contrato deu origem a uma relação de amizade e profissionalismo com Newman (músico bastante admirado por Herrmann) e que colocou o compositor em associação com os estúdios Fox por cerca de 20 anos.

A parceria de Bernard Herrmann com o cineasta Alfred Hitchcock (1899-1980) tem início no fim do ano de 1954. Herrmann fora indicado para compor a música de *The Trouble With Harry*, primeira produção realizada em conjunto com o diretor inglês. Viva por cerca de onze anos, esta parceria gerou oito filmes de sucesso, e que, sem dúvida, figuram entre os mais relevantes da produção de ambos os artistas: *The Trouble With Harry* (1955), *The Man Who Knew Too Much* (1956), *The Wrong Man* (1956), *Vertigo* (1958), *North by Northwest* (1959), *Psycho* (1960), *The Birds* (1963) e *Marnie* (1964)⁵⁹.

É sabido que a identificação entre Hitchcock e Herrmann era bastante grande no que tange à concepção artística de ambos. Além disso, havia uma grande admiração por parte de Herrmann em relação ao diretor: “Muitos diretores conseguem fazer um ou dois grandes filmes, mas quantos conseguem fazer 50 grandes como Hitchcock?” (HERRMANN apud SMITH: 192). O biógrafo de Herrmann, Steven C. Smith, define a relação dos dois artistas como complementar. De um lado estaria Hitchcock como um “desprendido observador de seus próprios medos” e, de outro, Herrmann, como um músico cuja arte poderia ser “passionalmente romântica e psicologicamente reveladora” (SMITH: 192):

“Seu idioma musical [o de Herrmann] era o complemento perfeito para as imagens frequentemente destacadas de Hitchcock, dando a elas um centro emocional e reforçando o propósito temático” (SMITH: 192)

⁵⁹ Respectivamente *O terceiro tiro*, *O homem que sabia demais*, *O homem errado*, *Um corpo que cai*, *Intriga internacional*, *Psicose*, *Os pássaros* e *Marnie, confissões de uma ladra* nos títulos dados às produções em seus lançamentos no Brasil.

Por vezes o próprio Herrmann fez afirmações que sugeriram ser ele o responsável por dar coerência aos filmes de Hitchcock (principalmente após o rompimento entre os dois em 1966), como em: “Hitchcock apenas termina 60% de um filme [...] Eu tenho que terminá-lo para ele” (HERRMANN apud SMITH: 192). De qualquer forma, é necessário notar que a participação de Hitchcock na elaboração da música era muito maior do que isso, como reconhece Smith:

“Ainda que Herrmann tenha clamado mais tarde que Hitchcock deixou todas as decisões da trilha para ele, o diretor teve na verdade grande envolvimento no processo de elaboração da função da música. Por anos ele forneceu a seus compositores, extensas ‘notas sobre o som’, detalhando o desenho sonoro de cada cena e o papel da música. Seus anos com Herrmann diferiram em apenas um aspecto: Herrmann podia – e frequentemente o fez – ignorar as direções de Hitchcock (dois desacordos entre a dupla são chave para ilustrar tanto a confiança de Hitchcock quanto uma eventual desconsideração por parte de Herrmann). Herrmann compôs para a cena do chuveiro em *Psicose*, ainda que Hitchcock tivesse originalmente a concebido como silenciosa; e, em 1966, Herrmann ignorou as instruções de Hitchcock para *Tom Curtain*, causando uma separação irreparável entre os dois.” (SMITH: 192).

Sua inventividade orquestral esteve presente em todas as produções do período de parceria com Hitchcock. A seguir, incluiremos observações e comentários acerca da orquestração de cada uma destas produções (considerando principalmente a música dos créditos iniciais e outras aplicações somente quando oportuno). Utilizando-as como exemplos de seu trabalho, discutiremos suas características mais relevantes, a fim de prover um panorama da abordagem de Herrmann para a temática de Hitchcock e a orquestração de sua música para o cinema como um todo.

Para *The Trouble With Harry* (exemplo 27), mescla de comédia mórbida e suspense, Herrmann apresenta uma orquestra sinfônica completa, mas que privilegia os naipes das cordas e madeiras para a representação do elemento cômico (o elemento condutor da abertura, por exemplo, é a utilização do clarinete baixo em sua forma potencialmente jocosa). O tratamento dado às madeiras privilegia claramente os instrumentos e registros mais graves – um dos traços marcantes da obra do compositor (presente em *Citizen Kane*, por exemplo), e que muitas vezes é responsável pela transmissão de uma atmosfera

“soturna”. Na utilização dos metais Herrmann faz uso frequente das surdinas e privilegia as trompas na mistura com as madeiras (provavelmente por sua posição de intermediária entre os naipes), em concordância com sua intenção tímbrica. O resultado é uma textura potencialmente leve, mas conforme administrada, capaz de suprir mesmo à necessidade de maior impacto. Smith descreve a trilha:

“Comentadora divertida, a trilha de Herrmann também contém passagens de ternura lírica e beleza nostálgica únicas em seu trabalho com Hitchcock (inteiramente diferente do romantismo obsessivo de *Vertigo*). [...] Sua essencial característica inglesa – como no alegre tema principal para metais surdinados, madeiras graves e harpa que sumariza o tom do filme – agradou particularmente a Hitchcock, que considerava esta a melhor trilha de Hitchcock.” (SMITH: 193)

Molto Mod. e sost.

Piccolo

2 Flutes

2 Oboes

2 Clars Bb

Bass Cl Bb

2 Bassoons

1.2. F Horns

3.4. F Horns

2 Harps

Perc. (SMALL) TRIANGLE

Molto Mod. e sost.

1. Violins

2. Violins

Violas

'Celli

Bassi

Exemplo 26

O segundo trabalho de Herrmann para Hitchcock, *The Man Who Knew Too Much*, é bastante peculiar em sua relação com a orquestra. Refilmagem de uma produção anterior do próprio Hitchcock, a trama de suspense apresenta seu clímax justamente em uma cena que conta com a presença de uma orquestra sinfônica real em um teatro. Um grupo de conspiradores almeja assassinar uma importante figura política. Em seu plano, o assassino deve atirar durante a apresentação de um concerto, justamente ao mesmo tempo em que um dos percussionistas da orquestra toque a única pratada da obra, como forma de mascarar o ruído do tiro e sair incógnito. Para a produção original, Hitchcock havia escolhido se utilizar de uma *cantata* de Arthur Benjamin (1893-1960) para a sequência. Contrário à intenção do diretor de criar nova música para a mesma cena, Herrmann decidiu por manter a música de Benjamin e apenas se inserir como o personagem do regente. Como o próprio compositor menciona: “Eu não pensava que qualquer um fosse capaz de fazer melhor do que Benjamin já havia feito” (HERRMANN apud SMITH: 195)

Contando com um grande orçamento fornecido pela Paramount, a sequência de cerca de doze minutos foi concretizada com a presença da *London Symphony Orchestra* e do *Covent Garden Chorus*, que executam a *cantata* sob a regência de Herrmann (tanto na filmagem quanto na gravação, realizadas no mesmo *Albert Hall* de Londres). Obviamente o compositor articula as necessidades dramáticas existentes, criando e inserindo materiais externos à *cantata* original para suprir os meandros narrativos. É sabido também que Herrmann fez alterações tanto na orquestração quanto na estrutura melódica da obra (sendo este viés mais sutil do que o primeiro), provavelmente no sentido de adequar a composição à força orquestral escolhida e considerada adequada ao processo de elaboração da narrativa: “Herrmann reorquestrou a obra, dobrando⁶⁰ várias partes e adicionando novas e expressivas vozes para harpa, órgão e metais.” (SMITH: 196)

A medida desta orquestra pode facilmente ser visualizada até mesmo no filme, dada sua característica de música quase totalmente diegética⁶¹. Trata-se de uma orquestra

⁶⁰ Termo comum à orquestração; trata-se do processo de designar dois instrumentos para um material musical idêntico, semelhante ou até mesmo paralelo. São bastante reconhecidas as possibilidades de dobramentos em uníssono e oitava, anteriormente já mencionadas.

⁶¹ Utilizamos dos termos *diegética* e *extra-diegética* para designar, respectivamente, a música presente explicitamente na ação filmada e a música não visualmente presente ou situada apenas no plano sonoro do filme.

bastante semelhante àquela usada por Steiner e Korngold (formatada nos moldes do romantismo germânico da segunda metade do século XIX), um claro exemplo da especificidade das escolhas de Herrmann que, ainda que já tivesse ousado e criado novas combinações instrumentais para alguns de seus trabalhos, percebeu nesta ocasião a necessidade do uso de uma ferramenta menos inovadora para toda a trilha.



Exemplo 27



Exemplo 28

Como é recorrente na obra de Hitchcock, a sequência de abertura⁶² é evidentemente conexa em relação à estrutura do roteiro. Na maioria dos casos (e como já havia sido *The*

⁶² A sequência de abertura de um filme, de forma similar à abertura operística, tem ordinariamente a função de fornecer dados ao espectador sobre o roteiro que se apresentará (como forma de ambientação prévia) e está presente desde os primórdios do cinema sonoro. É comum que, a semelhança da ópera, os compositores de

Trouble With Harry), Herrmann procurou conceber a música destas sequencias na mesma direção potencialmente informativa. No exemplo de *The Man Who Knew Too Much*, cujo *clímax* reside na cena que compreende a orquestra sinfônica e mais especificamente a ação do percussionista que tocará a pratada, Herrmann decidiu construir a música de abertura (que guarda a mesma concepção orquestral de toda a trilha) tendo como foco justamente o naipe da percussão. Neste sentido, o compositor escolheu o tímpano como o solista e condutor deste trecho da obra, que se utiliza de toda a orquestra e se encerra justamente com um exemplo da pratada que será decisiva posteriormente. Da mesma forma, a ação filmada, focaliza este naipe ao longo de toda a sequência, ainda que toda a orquestra possa ser ouvida (exemplo 30).

Exemplo 29

The Wrong Man, muitas vezes enquadrado como *film noir*⁶³, retrata a jornada de um homem que tenta provar sua inocência perante uma acusação criminal. São pilares centrais da narrativa a inocência, a injustiça (retratada na prisão da personagem) e a paranoia

cinema constroem a música de abertura com os materiais musicais utilizados como pilares para a coerência narrativa do filme como um todo, incluindo-se a orquestração. Ney Carrasco, em seu *Trilha Musical*, descreve a abertura do cinema com três funções básicas: “dirigir a atenção do espectador para o ponto inicial da narrativa e, eventualmente, para alguma informação em especial que se queira destacar nos créditos iniciais.”; “fornecer ao público um primeiro dado sobre o gênero, estilo e ambientação do filme.”; “apresentar ao público o material temático musical que será usado no decorrer do filme.” (CARRASCO: 80)

⁶³ Grosso modo, *film noir* é o nome utilizado para designar o gênero cinematográfico que compreende principalmente um roteiro relativamente “cínico” e primariamente policial, filmado em preto e branco.

(sensação de perseguição); como características principais da personagem *Christopher Emmanuel Balestrero* (chamado de *Manny*), estão sua própria condição de músico contrabaixista de um grupo de baile, sua humildade, sua resignação e sua impotência diante do poder público. A primeira destas informações – e provável ponto de partida para as escolhas orquestrais – serve como elemento motor da composição como um todo. Herrmann escreve esta trilha para uma orquestra mais próxima às orquestras *Jazzísticas* (semelhante àquela em que a personagem principal se insere) e se utiliza deste balizamento estético⁶⁴ para o processo de ambientação e identificação da narrativa. O resultado é uma orquestra sem violinos, violas ou violoncelos, com duas harpas, dois pianos e a inserção ocasional de um órgão elétrico⁶⁵ (utilizado como forma de representação por associação), em que se insere um único contrabaixo solista⁶⁶ – tocado quase sempre *pizzicato*, como é comum no jazz. Este instrumento executa uma figura repetitiva que conduz ritmicamente a estrutura horizontal (exemplo 31).

⁶⁴ Não é interesse deste trabalho discutir profundamente a relação entre a elaboração estética do compositor em questão e sua fidelidade em relação à linguagem do estilo referido. A menção à intenção de Herrmann em representar este estilo musical de alguma forma, baseia-se numa observação genérica do roteiro e das características da personagem principal. Seu contexto sociocultural (o de uma época e local em que a prática do Jazz estava em plena atividade e ascensão frente ao público), ainda que possa ser considerado como presente em certa medida no trabalho de Herrmann, deve ser tratado como mera influência sobre um compositor absolutamente distanciado da prática da música popular propriamente. O resultado estético global desta obra é muito mais próximo das características do próprio compositor do que de uma possível reprodução de um elemento externo. Sobre esta associação, David Cooper escreve: “A música dos créditos iniciais, sequência diegética supostamente executada pela banda do *Stork Club*, é ilustrativa das dificuldades de Herrmann em compor autêntica música popular dançante, que, afinal, soa hesitante.” (COOPER: 13)

⁶⁵ O órgão elétrico, mais conhecido como *Hammond* (em referência ao nome de seu criador), foi inicialmente concebido para ser um substituto mais prático e barato do órgão de tubos para as igrejas. Ao longo de sua existência, no entanto, tornou-se comum à prática do Jazz e Blues norte americanos.

⁶⁶ Ao contrário do modelo mais comum de orquestra sinfônica, em que o contrabaixo é agrupado em um naipe de alguns músicos, nas orquestras de Jazz é muito comum ter apenas um instrumentista deste tipo. Cientes disto, é possível associarmos a escolha de Herrmann – que estava habituado a se utilizar do corpo orquestral tradicional – à representação de um personagem único e que se encontra em uma posição de relativo isolamento e impotência individual.

Fingerprints

from *The Wrong Man*

Bernard Herrmann
[Arranger]

Adagio sost

Cup mutes

Trompetes em B \flat 1 e 2

Trompetes em B \flat 3 e 4

Contra baixo Solo

Hard mutes

pizz. arco pizz. simile simile

mf f simile

4

B \flat

Tp. 1 e 2

B \flat

Tp. 3 e 4

S.Cb.

7

B \flat

Tp. 1 e 2

B \flat

Tp. 3 e 4

S.Cb.

Exemplo 30

No final da sequência de abertura, por exemplo, fica clara a maior evidência do contrabaixo, justamente no foco dado ao personagem principal enquanto toca seu instrumento. O biógrafo Steven C. Smith comenta o trabalho:

“A trilha de Herrmann para *The Wrong Man* é a sua mais concisa, sendo seu poder claustrofóbico, criado através da acumulação de cores orquestrais, inescapável. A instrumentação é uma versão aumentada do *jazz combo* de Manny; [...] Seus efeitos são

simples: estranhos uníssonos cromáticos para metais com surdina, *clusters*⁶⁷ escuros para madeiras e o grande e monótono ritmo do contrabaixo, mímica sem humor do passado de Manny (como músico) e seu presente (as tediosas formalidades de sua prisão e enclausuramento). A paleta de cores de Herrmann raramente varia, exceto como forma de acrescentar a dolorosa teia frenética da harpa [...], ou o suspirante diálogo entre flautas e clarinetes no momento em que Manny conversa com seu filho mais velho sobre sua prisão. Simplicidade de timbre, dispositivo rítmico repetitivo e dissonância harmônica simples (assim como o árido conflito das madeiras no momento em que a esposa de Manny perde a sanidade) são tudo o que Herrmann precisa para reforçar as texturas rigorosas de Hitchcock.” (SMITH: 210)

North by Northwest se enquadra na última fase de produção de Herrmann junto a Hitchcock e, ao lado de *Vertigo* e *Psycho* (sobre os quais falaremos mais profundamente no capítulo 4), faz parte de uma trilogia de trabalhos que representam o ápice da parceria. É neste momento da produção de Hitchcock que ele incorpora o trabalho de Saul Bass, artista que assinaria a composição visual das aberturas que mais tarde se tornariam emblemas da obra do diretor (e sobre as quais Herrmann criaria música). Como menciona Royal S. Brown:

“A presença de Saul Bass, que elaborou as aberturas de *Vertigo*, *North by Northwest* e *Psycho*, não interferiu negativamente nas questões [em relação à equipe bastante unificada formada pelo diretor, que compreendia profissionais preferidos por ele, no qual se inclui Herrmann]. É preciso pensar que o estabelecimento de um relacionamento sólido com alguns dos mais importantes artistas e artesãos que poderiam contribuir para a realização de um filme, ajudou a levar Hitchcock ao topo em seus próximos três filmes, *Vertigo* (1958), *North by Northwest* (1959) e *Psycho* (1960). É preciso pensar também que a oportunidade de imergir por um grande período de tempo na estética e maneira de produção de um grande artista como Hitchcock tenha ajudado Herrmann a produzir não apenas o que seria considerado por muitos como sua melhor produção no cinema, mas a escrever a música que não só daria a impressão de ser uma parcela totalmente inseparável dos filmes para os quais foram compostas, mas também uma extensão da visão pessoal de Hitchcock.” (BROWN: 28)

⁶⁷ Acorde formado pela sobreposição de notas em intervalos de segundas. Como descrevem Kostka e Payne: “Qualquer coleção de três ou mais alturas em relação de segunda devem ser denominadas *cluster tonal* [ou, abreviadamente, *cluster*]”. (KOSTKA & PAYNE: 498)

A música de *North by Northwest*, subsequente (e paralela) à música de *Vertigo*, apresenta uma maior maturidade sonora, trazendo novamente à tona um papel maior dado ao naipe das cordas⁶⁸, antes relativamente enfraquecidas na obra de Herrmann (que dava maior ênfase a madeiras e metais). A mistura de timbres é um dos elementos mais evidentes de uma sonoridade que seria considerada posteriormente como parte da identidade do compositor. Tendo um tema bastante repetido ao longo de todo o filme, a orquestração desta obra torna-se um elemento indispensável para seu próprio desenvolvimento macroestrutural. O que seria, por alguns, considerado um defeito – o excesso de repetição temática – é aqui vislumbrado pela riqueza do procedimento de elaboração tímbrica. Como menciona, por exemplo, Roy Prendergast:

“Um dos menores esforços de Herrmann em sua abordagem motívica da trilha musical é o tema principal do filme *North by Northwest* de 1959, onde o motivo principal é repetido *ad infinitum* e o ouvinte é salvo do tédio agudo pelas sempre mutantes cores orquestrais.” (PRENDERGAST: 139)

O próprio compositor teria descrito esta parcela da música como “um *fandango* orquestral caleidoscópico, elaborado para dar um pontapé inicial na excitante desordem que se segue.” (HERRMANN apud SMITH: 227) A orquestra utilizada por Herrmann tem os moldes tradicionais (com a presença das quatro seções em posição de igualdade, acrescidas de duas harpas e ocasional xilofone e vibrafone). No entanto, se comparada à utilização dada por ela por seus antecessores, aqui podemos observar um menor privilégio das cordas agudas em relação aos napes de madeiras, metais e percussão (um tratamento mais maduro da orquestração de cinema). Como é comum na obra de Herrmann, ainda podemos observar seções em que um desequilíbrio é construído propositadamente a fim de fazer prevalecer determinada sonoridade. Na sequência a seguir, por exemplo, o compositor escreve para apenas uma flauta, um oboé, um clarinete e um fagote, acompanhados por dois clarinetes baixo e um contrafagote (exemplo 32):

⁶⁸ Vale dizer que a utilização de Herrmann do naipe das cordas, como já mencionado, difere estruturalmente da forma com que os primeiros compositores da música de cinema a fizeram, especialmente nos três filmes acima mencionados. Ainda que as cordas adquiram maior autonomia, a hierarquia que as privilegia – como é o caso do trabalho de Steiner e Korngold, por exemplo – não está presente.

Two dollars

from North by northwest

Bernard Herrmann

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed from top to bottom are: Flauta, Oboé, Clarinete em Bb, Clarinete baixo, 2 Fagotes, Contrafagote, Trompas 1 e 3, Trompas 2 e 4, Violinos I, Violinos II, Violas, Violoncelos, Contrabaixos, Harp 1, and Harp 2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *pp*, and *pizz.* The time signature is 3/8.

Exemplo 31

Não trataremos de exemplificar seu trabalho para *The Birds*, uma vez que sua parcela de contribuição nesta produção é a de consultor de som para um filme sem música

(contando apenas com poucas inserções de música quando parte da própria ação dos personagens).

A música composta por Herrmann para *Marnie*, por sua vez, apresenta-se como uma produção relativamente distante da então recente trilogia de *Vertigo*, *North by Northwest* e *Psycho*. Diferentemente da maioria do trabalho do compositor, a música para *Marnie* é essencialmente temática e apresenta uma orquestração atípica se comparada ao restante do trabalho de Herrmann. O compositor escolhe escrever para uma orquestra de proporções semelhantes às de Beethoven, com madeiras e metais agrupados a dois, e uma ocasional aparição de instrumentos adicionais. O resultado – apoiado na própria estética composicional – é uma trilha com grande apelo emocional (e em que, seja dito, pode-se perceber a presença da ambiguidade característica das melodias e harmonias de Herrmann), mas que não figura entre os melhores resultados do compositor em sua parceria com o diretor inglês.

A parceria entre Herrmann e Hitchcock tem fim naquele que seria o décimo filme da dupla, *Torn Curtain*. Já no momento da gravação, Hitchcock teria impedido Herrmann de continuar e entregado o trabalho para John Addison, principalmente por uma divergência relacionada às ideias do diretor sobre as necessidades musicais.

Da fase seguinte à ruptura com Hitchcock – último período de trabalho até sua morte em 1975 – trataremos mais especificamente de duas obras: *Obsession* e *Taxi Driver*, ambos lançados em 1976.

A esta altura bastante famoso por seu trabalho com Hitchcock, Herrmann foi convidado por Brian De Palma para escrever a música de *Obsession* (seu segundo trabalho com o diretor; o primeiro foi *Sisters*, de 1973). Assim como em *Sisters*, De Palma e seu editor Paul Hirsch tiveram de convencer o produtor George Litto da contratação de Herrmann – que originalmente se interessou por John Williams (1932-), recentemente premiado com o Oscar por *Jaws* (1975). Para tanto, apresentaram uma sequência do filme sobreposta a parte da música de *Vertigo*. Como descreve o próprio Paul Hirsch:

“Eu sobrepus a música de *Vertigo* à sequência em que Robertson segue Bujold pelas ruas de Florência. O material por si só era bastante neutro, mas a música fez parecer

que Robertson estava morrendo de amor por aquela mulher – o que era toda a ideia. Litto disse: ‘O que é isso, Romeu e Julieta [*Romeo et Juliette*, de Hector Berlioz]?’ E nós dissemos: ‘Não, isso é Bernard Herrmann!’ Dai em diante ele estava vendido” (HIRSCH apud SMITH: 341)

A partir da complexa trama de *Obsession*, Herrmann desenvolve uma trilha muito rica em associações e que age de forma muito ativa na narrativa dramática do filme. Michael Courtland, executivo da cidade de *New Jersey* (EUA), tem sua esposa Elizabeth e a filha Amy raptadas na noite em que celebra seu aniversário de dez anos de casamento. Mal orientado pela polícia local, Michael envia uma maleta com dinheiro falso e um rastreador para o resgate. O cerco policial é desastroso e a perseguição aos criminosos acaba na explosão do carro e na morte de sua mulher e sua filha. Desolado, Michael passa a viver de forma introspectiva e revela certo alienamento da personagem em relação ao exterior. Após algum tempo, em uma viagem de negócios à Itália, Michael conhece uma mulher italiana – Sandra – sócia de sua esposa falecida. Obcecado pela ideia de retomar sua vida com Elizabeth, Michael persegue uma aproximação com esta mulher e, por fim, a traz consigo para os Estados Unidos a fim de se casarem.

Na manhã do seu casamento, Michael acorda e se defronta com um bilhete muito semelhante àquele deixado pelos sequestradores de sua esposa e sua filha, que agora lhe exige resgate pela vida de Sandra. Muito perturbado, impõe que seu sócio Robert Lasalle o ajude no processo de se desfazer de toda sua fortuna para efetuar o pagamento, imerso no sentimento de culpa que lhe ocasionou o primeiro episódio. Ao fazer a entrega da maleta – exatamente no mesmo local de antes – revela-se que Sandra estava mancomunada com Robert para lhe retirar dinheiro. Infelizmente, a maleta que se apresenta está novamente apenas cheia de papel; Robert então a força a sair do país, de volta para a Itália, a fim de escondê-la de Michael. Durante seu voo de retorno à Itália, revela-se que Sandra é na verdade Amy, a filha de Michael que nunca estivera no carro em chamas e fora enganada por Robert desde a infância. Tomada por arrependimento, ela tenta suicídio (em vão) e o avião é obrigado a retornar aos Estados Unidos.

Ao chegar ao local da troca (para onde arremessou a maleta), Michael entra em desespero ao vê-la cheia de papel – ele mesmo ainda pensava ter entregado o dinheiro – e

vai atrás de Robert que, no momento do encontro, debocha dele e revela toda a farsa, entregando-lhe a maleta verdadeira. Após uma luta entre os dois, Michael acaba por matá-lo e, obcecado de raiva, vai atrás de Sandra (Amy) no aeroporto, com o dinheiro e uma arma. O final apoteótico irrompe no abraço entre os dois e a revelação final de que pai e filha estavam juntos novamente.

Dispondo deste material, Herrmann decide balizar-se em alguns aspectos da narrativa para construir sua trilha e, conseqüentemente, sua orquestração. Ao longo de todo o filme, figuras que remetem à liturgia e ao sagrado, como a igreja (onde Michael conhece Sandra, na Itália, e onde pretende se casar com ela, nos Estados Unidos) e o cemitério (ele constrói uma tumba para as duas), são bastante reforçadas. Além disso, é dado grande destaque ao aspecto introspectivo da personagem principal e sua relação com o sofrimento e a lacuna deixada pelas mortes. Sobre esta base, o compositor escolhe construir a música de *Obsession* utilizando-se de uma orquestra intermediária entre a orquestra de câmara e a orquestra sinfônica de concerto. O grupo é composto da seguinte forma: uma Flauta, um Oboé (permutado por Corne inglês), quatro Trompas, Percussão, Coro (variado), Cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), duas Harpas e Órgão de tubos.

Sobre a formação dessa orquestra, podemos observar que a decisão em elencar apenas um instrumento de cada uma das madeiras (e não agrupá-las em pares, trios ou até mesmo quartetos) e abster-se de trompetes, trombones e tuba, é uma forma de diálogo e associação com a formação das primeiras orquestras do século XVII, muitas vezes ligadas ao serviço religioso (época considerada por Adam Carse como marcante do início da história da orquestração (CARSE: 32)). A inserção quase óbvia do Órgão de tubos e a utilização também de um coro de câmara, contribuem na mesma direção para a associação proposta. Ainda, podemos observar a ausência também do clarinete, instrumento que começa a se firmar como integrante da orquestra apenas a partir do século XVIII.

Combinada a uma seção de cordas relativamente um pouco mais poderosa e ao uso de tímpanos e outros instrumentos de percussão, o resultado é uma orquestra capaz de evidenciar e ir ao encontro da necessidade de representação da introspecção e isolamento do personagem principal e, ao mesmo tempo, com poder suficiente para tratar dos ápices emocionais apresentados. O uso do coro – que, no prelúdio, compreende apenas quatro

sopranos e quatro contraltos – se associa a um caráter lamentoso⁶⁹, presente nas relações da personagem. Vejamos a seguir (exemplo 33):

Obsession

Bernard Herrmann

Exemplo 32

Para *Taxi Driver*, último trabalho da vida do compositor, Herrmann apresenta uma composição mista entre sua própria estética composicional e uma adaptação jazzística de outra obra sua, realizada a seu pedido por Christopher Palmer. Como descreve Smith:

“Este tema [principal], motivo recorrente de *Taxi Driver* e mais famosa sequência musical, foi escrito apenas em parte por Herrmann. Quando solicitado a compor uma sequência jazzística para a cena entre o cafetão Sport (Harvey Keitel) e a jovem prostituta Iris (Jodie Foster), Herrmann pediu a Christopher Palmer que adaptasse uma de suas peças existentes para o propósito, já que sua própria habilidade com a linguagem era limitada.

Palmer utilizou os quatro primeiros compassos da peça para soprano solo *As the Wind*

⁶⁹ Qualquer tentativa de associação dada por este trabalho é meramente contributiva para a compreensão dos processos artísticos e das decisões orquestrais dos compositores. A escolha das palavras para designar determinados procedimentos é feita sem intenção de fixar uma relação entre música e significado, como já mencionado no capítulo 2.

Bloweth, de *The King of Schnorrers*, e continuou a linha melódica para criar uma peça chamada ‘*So Close to Me Blues*’. Herrmann ficou tão satisfeito com o resultado que o tema tornou-se um elemento chave da trilha.” (SMITH: 351)

O resultado orquestral é a utilização de uma formação típica das orquestras de Jazz para representar as associações propostas pelo tema em questão, com um saxofone contralto, um trompete em si bemol⁷⁰. A escolha do saxofone contralto como instrumento solista é emblemática deste tipo de processo. É interessante notar ainda que, para as seções em que Herrmann se utiliza de outros temas para compor a trilha, faz uso de uma orquestra que valoriza radicalmente os timbres escuros nas madeiras e metais, no intuito de retratar os conflitos internos da personagem principal, Travis – ainda mais daquilo que já era um traço marcante da orquestração do compositor. Algumas sequências são orquestradas para dois clarinetes baixos, dois clarinetes contrabaixos, dois fagotes, dois contrafagotes, quatro trombones, duas tubas e percussão (exemplo 34):

⁷⁰ O trompete em Si bemol, diferenciado do trompete em Dó, é um instrumento normalmente relacionado às orquestrações da música popular, sendo o segundo mais comum à orquestra sinfônica de concerto. As razões para tanto variam desde a flexibilidade do próprio instrumento até suas possibilidades de afinidade com outros instrumentos construídos sobre fundamentais semelhantes, como é o caso dos saxofones em Si bemol (o que facilitaria o processo de afinação, uma vez que tanto madeiras quanto metais trabalham sobre a manipulação da série harmônica primária do tubo do instrumento, definida pelo seu formato e comprimento). Num exame da obra de Herrmann, podemos perceber que o compositor fez maior uso do instrumento em Si bemol, mas empregou o instrumento em dó sempre que o considerasse necessário ou mais adequado para a textura tímbrica ou tonalidade apresentada.

Vivo

2 Clarinetes Baixo

2 Clarinetes Contrabaixo

2 Fagotes

2 Contrafagotes

Trombones 1-2

Trombones 3-4

2 Tubas

Prato grande 1
Baqueta "vassourinha"
pp *pp* *simile*

Prato grande 2
Baqueta "vassourinha"
simile

Prato pequeno 1
Baqueta "vassourinha"
pp *pp* *simile*

Prato pequeno 2
Baqueta "vassourinha"
pp *pp* *simile*

2 Cl. Bx.

2 Cl. Cb.

2 Fg.

2 Cfg.

Tbns. 1-2
pp

Tbns. 3-4
pp

2 Tubas
pp

Pr. Gd. 1

Pr. Gd. 2

Pr. Pq. 1

Pr. Pq. 2

Exemplo 33

Sobre a orquestração do filme, Smith escreve:

“Cada elemento da orquestração do filme cria um efeito psicológico preciso; combinada, a instrumentação é frágil e horrorosa, porém assustadoramente sensual. O prelúdio de Herrmann, ouvido sobre uma montagem alucinante das ruas enevoadas vistas pelos olhos de Travis Bickle, mistura cada fragmento motivico da trilha em seu próprio verniz de indistinção, reflexo da mente turva de Bickle. Após um violento toque de caixa – que soa o conflito entre Travis e seu mundo – adentramos uma colagem cinza de trompetes com surdina (subindo e descendo de forma apática), o silêncio frio de pratos suspensos, baixos tocando um ritmo em *pizzicato* como uma bomba em tique-taque e, mais evocativamente, um adorável tema jazzístico para saxofone, piano, baixo e vibrafone.”
(SMITH: 351)

Bernard Herrmann faleceu em dezembro de 1975, logo após concluir a gravação da música de *Taxi Driver* – filme dedicado à sua memória. A seguir, faremos um exame mais profundo de sua orquestração em duas obras consideradas emblemáticas e representativas de seu processo artístico, as trilhas para *Vertigo* e *Psycho*.

4. O matiz versus a monocromia: as orquestras de *Vertigo* e *Psycho*

Considerando-se o objetivo deste trabalho, a análise da música de *Vertigo* e *Psycho* terá foco apenas nos procedimentos orquestrais realizados pelo compositor. A teia de relações dramáticas construída no filme será apresentada apenas quando sua referência se fizer necessária para a compreensão do processo criativo de Herrmann; não se considera essencial descrever o desenvolvimento temático dos materiais musicais, uma vez que essa análise já tenha sido realizada algumas vezes e de forma satisfatória⁷¹.

4.1 *Vertigo*

“Se tanto o filme quanto sua música parecem operísticos em sua urgência romântica, é dificilmente uma coincidência. A fonte de *Vertigo*, *D’Entre les Morts* de Pierre Boileau e Thomas Narcejac, é uma versão moderna do mito de Tristão no qual Wagner baseou seu grande trabalho.” (SMITH: 219)

Mais do que o próprio material do roteiro – intimamente relacionado à tragédia grega clássica –, sobressai o tipo de leitura dado tanto por Herrmann quanto por Hitchcock. A afirmação acima, feita por Steven C. Smith, reflete a concepção na qual se espelhou o compositor para criar a música de *Vertigo* e, conseqüentemente, sua orquestra sinfônica. Se comparada à orquestra de *Tristan und Isolde* – alusão mais imediata –, veremos que a orquestra total de Herrmann é maior, tanto em número de instrumentos quanto em quantidade de recursos, fruto direto do desenvolvimento da linguagem da orquestração do século XX. Ao longo do exame de todas as sequências, se vê que Herrmann muitas vezes se utiliza também de pequenas combinações, cada qual com uma finalidade tímbrica, ainda que o corpo orquestral total seja o veículo principal de comunicação desta obra. Para esta análise, consideraremos representativa da concepção orquestral de Herrmann para *Vertigo* a suíte formatada por ele para gravação posterior, sobre três dos principais materiais

⁷¹ Para citarmos três análises distintas desta parcela da obra, será válido consultar os trabalhos de Ney Carrasco, David Cooper e Graham Donald Bruce.

utilizados no filme. É importante que ressaltemos, no entanto, que a música do filme é mais extensa e compreende uma série de materiais aqui não presentes. Ainda que para os objetivos deste trabalho estes não tenham sido considerado indispensáveis, devem ser levados em consideração no caso de uma leitura completa dos processos dramáticos realizados pelo compositor em relação ao filme.

Mesmo que construídas de formas diferentes, as três peças que constituem a suíte sinfônica *Vertigo – Prelude, The Nightmare e Scene d’amour* – tem basicamente a mesma estrutura de instrumentação: 3 Flautas, 2 Oboés, Corne-inglês, 3 Clarinetas em Si bemol, 2 Clarinetas baixo, 2 Fagotes, Contrafagote, 4 Trompas, 3 Trompetes em Si bemol, 3 Trombones, Tuba, Tímpanos, 2 Vibrafones, Percussão variada, 2 Harpas, Celesta, Órgão Hammond, Violinos I, Violinos II, Violas, Violoncelos e Contrabaixos⁷²

4.1.1 *Prelude*

O prelúdio, música de abertura, é aplicado tanto sobre a elaboração visual de Saul Bass para os créditos iniciais, quanto sobre o restante da trilha. Entre os três movimentos abordados, este é, sem dúvida, aquele que apresenta uma sonoridade menos delineada na distinção dos naipes, fundamentada em uma grande mistura de timbres. A associação entre um dos temas centrais da narrativa – a vertigem – é, desta forma, expressa por meio de uma textura complexa e relativamente heterogênea.

No plano dos elementos condutores do movimento, Herrmann estrutura dois blocos distintos em densidade⁷³ e timbre. O principal e primeiro deles é formado pelas cordas,

⁷² Na partitura original Herrmann propõe a seguinte proporção para as cordas: Violinos I (8 a 10), Violinos II (8 a 10), Violas (6 a 8), Violoncelos (6 a 8) e Contrabaixos (4 a 6). Note-se que não há diferenciação entre primeiros e segundos violinos, uma vez que eles executam muitas passagens em uníssono, formando um grande naipe. O mesmo acontece entre violas e violoncelos.

⁷³ Será útil para os propósitos deste trabalho nos utilizarmos dos conceitos de textura e densidade estabelecidos por Wallace Berry em seu *Structural Functions in Music*, a seguir: (1) “A textura musical consiste de seus componentes sonoros; é condicionada em parte pelo número destes componentes soando simultaneamente ou em concorrência, sendo suas qualidades determinadas pelas interações, inter-relações, projeções relativas, substância das linhas de componentes e outros fatores dos componentes sonoros”; (2) “A densidade deve ser vista como o aspecto quantitativo da textura – o número de eventos concorrentes (a espessura da estrutura), assim como o grau de compressão dos eventos em um determinado espaço intervalar. Existe uma relação vital entre densidade e dissonância; a intensidade relativa de um complexo textural

quase sempre reforçadas por flautas, clarinetas e vibrafones. Através da manipulação da dinâmica, o compositor procura produzir um som homogêneo, sem deixar que o timbre característico das madeiras seja salientado. O segundo é formado pelas duas harpas e a celesta, apresentando um timbre naturalmente equilibrado, mais brilhante e menos poderoso.

O terceiro elemento da teia orquestral construída por Herrmann é uma massa de acompanhamento na qual se inserem os metais e parte das madeiras, contrastantes em relação aos dois primeiros. É interessante notar a manipulação dada pelo compositor para variar a intensidade de brilho do acompanhamento. Para fazê-lo mais escuro, por exemplo, ele se utiliza muitas vezes de trompas em *bouché*⁷⁴ e só insere os trompetes em pontos de maior profusão (exemplo 35) que, ainda assim, aparecem com o uso de surdinas. Da mesma forma, oboés e clarinetas – notáveis pela diferença de registro – só executam notas mais agudas quando oportuno (exemplo 36), reservando-se aos registros mais velados a maior parte do tempo (exemplo 35).

altamente complexo (digamos, três componentes inseridos no âmbito de uma terça menor) é o produto da severidade da dissonância assim como da densidade.” (BERRY: 184)

⁷⁴ Técnica em que o trompista insere sua própria mão na campana do instrumento a fim de gerar um timbre ‘mudo’, semelhante ao do uso de surdina. O uso do *bouché* implica em transposição por parte do instrumentista, uma vez que o procedimento gera diferença de afinação de um semitom para cima.

Elemento condutor primário

Acompanhamento

Exemplo 34

O resultado é um acompanhamento de intensa força dramática, em que se apresentam vários momentos de ‘explosão’ dos metais. A fim de valorizar estas entradas, o compositor se utiliza do procedimento de crescendo por dinâmica e acumulação de dobramentos⁷⁵ (exemplo 37).

⁷⁵ Quando nos referimos à acumulação de dobramentos, tratamos da prática de somar gradualmente instrumentos a fim de produzir um *crescendo* dinâmico mais acentuado.

The image displays a full orchestral score for Example 35. The score is organized into several sections:

- Elemento condutor primário (Primary Conductor Element):** Indicated by a bracket on the left, this section includes the top three staves: 3 Flutes (3 Fl.), 2 Oboes (2 Obs.), and 3 Bassoons (3 Bb. Cl.).
- Acompanhamento (Accompaniment):** A bracket on the right groups the middle section of instruments: 2 Clarinets (2 Cl. Ch.), 2 Bassoons (2 Bbm.), 3 Horns (3 Hrn.), 2 Trumpets (2 Trn.), 3 Trombones (3 Tbn.), 3 Trombones (3 Tbn.), 3 Trumpets (3 Trp.), 2 Violins (Vln. 1, Vln. 2), and 2 Violas (Vla. 1, Vla. 2).
- Elemento condutor secundário (Secondary Conductor Element):** Indicated by a bracket on the right, this section includes the bottom three staves: 2 Horns (Hr. 1, Hr. 2), 2 Cellos (Cel.), and 2 Double Basses (Cb.).
- Other Instruments:** The score also includes parts for 2 Violins (Vln. I, Vln. II), 2 Violas (Vla. I, Vla. II), 2 Cellos (Cel.), and 2 Double Basses (Cb.).

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ff*, *p*, and *pp*. The notation is in a common time signature (C) and includes various articulations and phrasing slurs.

Exemplo 35

No exemplo acima, o elemento condutor primário é melodicamente diferente do elemento condutor secundário. Isto nem sempre acontece, mas faz parte do desenvolvimento proposto pelo compositor. É importante que se diferencie, no entanto, a estrutura tímbrica da estrutura melódica, neste caso. O motivo melódico principal (composto da quiáltera de semínimas) é submetido à variação para estruturar o motivo melódico subordinado (composto da quiáltera de colcheias). Tanto o denominado elemento

condutor primário quanto o secundário apresentam os dois materiais melódicos em diferentes ocasiões.

30

3 Fls.

2 Obs.

E. Hn.

3 Bb Cls.

2 B. Cls.

2 Bsns.

C. Bn.

FH 1 - 2

FH 3 - 4

3 Bb Tpts.

2 Tbn.

Tbn 3 - Tba.

30

Timp.

Vib. 1

Vib. 2

S Trgl.

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

f

sf

sf

mf

sf (l.v.)

sf (l.v.)

To Tam Tam

Ponto de maior intensidade

Exemplo 36

Na apoteose final, Herrmann funde os materiais melódicos no mesmo elemento tímbrico condutor. Para tanto, aproxima a sonoridade dos grupos ao designar que as cordas toquem *pizzicato*, em afinidade às harpas e a celesta. O acompanhamento, bastante reforçado por tímpanos, segue o momento de maior densidade, que irrompe no final do movimento (exemplo 38).

Elemento textural
único, resultante
da fusão entre os
materiais melódicos

The image displays a page of a musical score, labeled 'Exemplo 37'. It features a dense arrangement of staves for various instruments. The top section includes staves for 1st Violin (1.Vl.), 2nd Violin (2.Vl.), 1st Viola (1.Vla.), and 1st Violoncello (1.Vcl.). Below these are staves for 2nd Violoncello (2.Vcl.), Double Bass (2.Bas.), and Contrabass (C. Ba.). The middle section contains staves for Flute 1 & 2 (Fl. 1-2), Flute 3 & 4 (Fl. 3-4), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Clarinet in A (Cl. A), Bassoon (Fag.), and Horns (Corno). The bottom section includes staves for Trumpets (Tromp.), Trombones (Tromb.), and Snare Drum (S. Tam.). The score is characterized by intricate rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. A specific textural element is highlighted by a bracket and the text 'Elemento textural único, resultante da fusão entre os materiais melódicos', pointing to a complex rhythmic figure in the upper strings. The page number '11' is visible at the bottom left, and 'PRELUDE' is written at the bottom right.

Exemplo 37

4.1.2 *The Nightmare*

Ritmicamente mais movimentado, o segundo movimento apresenta um maior uso da força da orquestra como um todo, baseado em uma maior complexidade das texturas e alguns usos do *tutti*. As cordas apresentam o material melódico principal, bastante movimentado. Como descreve Graham Donald Bruce:

“Depois da prolixa cena do inquirido, a música retorna para introduzir o pesadelo de Scottie e o colapso emocional que se seguirá. Assim que o sonho faz referências distorcidas dos eventos e personagens do início do filme, a música emprega variantes dos motivos e figuras associadas a eles, ligadas a uma nova figura turbulenta das cordas.” (BRUCE: 326)

É em *The Nightmare* que Herrmann elabora mais o uso da percussão, que se torna elemento condutor em determinados pontos. Na figura acima, por exemplo, o compositor se utiliza de pandeiro e castanholas para produzir uma *habanera* (presente em sequências anteriores do filme), que age diretamente no andamento e textura resultantes. Além disso, observamos um uso preciso de efeitos como o *frulatto* para a flauta e *sul ponticello*, que agem diretamente na criação de tensão e variação colorística.

4.1.3 *Scene d'amour*

O belíssimo terceiro movimento *Scene d'amour* está associado ao *clímax* da relação entre Scottie e Judy e é, sem dúvida, uma das composições mais líricas de toda a obra de Herrmann. A peça se inicia com a melodia principal tocada apenas por violinos em *divisi* e com surdina, produzindo uma textura delicada e de rara leveza (exemplo 40). A partir da exposição inicial do tema, o movimento então apresenta um crescente textural até seu final apoteótico, dividindo-se em seções, como veremos a seguir.

Ao longo de todo o movimento, percebemos um claro privilégio dos dobramentos em uníssono (e oitava, quando necessário), tanto nas estruturas melódicas quanto no acompanhamento. Isto se dá como forma de criar uma sonoridade poderosa⁷⁶ e clara na comunicação da ideia musical. A associação entre a complexidade da textura e o afeto primário da ação dramática é recorrente na obra de Herrmann. Se comparada a *The Nightmare*, por exemplo, que está associada a um momento de perturbação e pouca clareza da personagem, apresentando para tanto uma textura bastante complexa, *Scene d'amour* age na direção oposta: a textura simples, pautada nos uníssonos e oitavas, vai ao encontro da sensação de firmeza na união das personagens e a afasta de interferências.

⁷⁶ Como descreve Walter Piston: “O uníssono entre primeiros e segundo violinos, com ou sem violas, dá fôlego e potência. Ele é frequentemente utilizado para preservar a preponderância de uma melodia quando se tem um acompanhamento bastante completo.” (PISTON: 441)

Exemplo 39

Na primeira mudança de seção, em que o compositor insere uma figura de tensão melódica e harmônica, faz também a primeira mudança representativa de densidade, ao incorporar violas (que aparecem já alguns compassos antes da cesura), violoncelos e tímpano à teia orquestral. Inicialmente designados *sul tasto*, à medida que crescem gradualmente Herrmann faz a indicação *poco a poco senza sords* (pouco a pouco sem surdinas) e *sul ponticello*⁷⁷, a fim de alterar a cor tímbrica e promover maior pungência. A pequena seção se resolve em uma nova exposição do tema, bastante maior em relação à primeira, já com a inserção de madeiras, trompas e harpas para o acompanhamento e dobramento da melodia principal, ainda conduzida pelas cordas (exemplo 41).

⁷⁷ *Sul tasto* e *Sul ponticello* são duas técnicas específicas das cordas de arco. Opostas, elas consistem basicamente em requisitar que o instrumentista corra o arco em uma das extremidades possíveis – a primeira, mais próxima do espelho e, conseqüentemente, com sonoridade mais aveludada e menos profusiva – e, a segunda que, bastante próxima ao cavalete, é mais estridente e agressiva.

Molto largamente e appassionato

55 56 57 58 59 *rall.* 60

Fl. 1-2
Fl. 2-3
2 Obs.
E. H.
Bb Cl. 1-2
Bb Cl. 3
2 B.Cs.
2 Bns.
C. Bn.
FH 1-2
FH 3-4
3 Bb Tpt.
3 Tbn.
Tbn.
Timp.
Hp. 1
Hp. 2
Vin. I
Vin. II
Vla.
Vcl.
Cb.

Fl. 1
Clarinet 1
Clarinet 2
Clarinet 3
f
mf
ff

poco a poco senza sords.
Sal Ponticello
Pos. Nat.
Long bowing
f
ff

Exemplo 40

Accell. rall. Molto largamente lento

Fl. 1-2 *p* poco a poco cresc. *ff*

Fl. 2 *p* poco a poco cresc. *ff*

2 Obs. *p* poco a poco cresc. *ff*

E. H. *p* poco a poco cresc. *ff*

Bb Cl. 1-2 *p* poco a poco cresc. *ff*

Bb Cl. 1 *p* poco a poco cresc. *ff*

Bb Cl. 3 *p* poco a poco cresc. *ff*

2 B. Cl. *p* poco a poco cresc. *ff*

2 Bsn. *p* poco a poco cresc. *ff*

C. Ba. *p* poco a poco cresc. *ff*

Fl. 1-2 *p* poco a poco cresc. *ff*

Fl. 3-4 *p* poco a poco cresc. *ff*

3 Bb Tpt. *p* poco a poco cresc. *ff*

3 Tbn. *p* poco a poco cresc. *ff*

Tbu. *p* poco a poco cresc. *ff*

Timp. *p* poco a poco cresc. *ff*

Hr. 1 *p* poco a poco cresc. *ff*

Hr. 2 *p* poco a poco cresc. *ff*

Vln. I *p* poco a poco cresc. *ff*

Vln. II *p* poco a poco cresc. *ff*

Vla. *p* poco a poco cresc. *ff*

Vcl. *p* poco a poco cresc. *ff*

Cb. *p* poco a poco cresc. *ff*

Exemplo 41

Na primeira aparição de uma utilização maciça da orquestra, veremos que Herrmann promove uma mistura parcimoniosa. A sonoridade do material melódico principal é dominada pelas cordas (violinos e violas), agora sem surdina e dobradas em uníssono e oitava. Os sopros são cuidadosamente colocados em dinâmicas que não alterem drasticamente a resultante tímbrica, mas apenas promovam um engrossamento neste plano e, por isso, é empregado apenas um instrumentista de cada para flauta, oboé e clarineta. O acompanhamento, por sua vez, firmemente suportado pelo coral de trompas, é reforçado por madeiras e violoncelos, que promovem uma sonoridade mais complexa e muito rica (em contraste com a melodia). Vale perceber ainda que, apesar de posicionar a abertura do acorde imediatamente abaixo da melodia – com poucos pontos de concorrência de alturas –, Herrmann situa os graves mais proximamente ao complexo todo, a fim de afastar-se de uma possível difusão harmônica e valorizar a resolução existente no compasso 71 (em que os instrumentos graves fazem um movimento descendente).

A próxima mudança significativa de textura se dá na seção que apresenta uma variação contrastante da melodia. Para valorizar a diferença entre o material melódico principal e este, secundário, Herrmann transfere o elemento condutor para as madeiras que, agora suportadas por mais dobramentos e bem posicionadas em relação às cordas, assumem o primeiro plano de comunicação (exemplo 43).

The image shows a page of a musical score for a full orchestra. The title of the section is "Variação contrastante da melodia". The score includes parts for various instruments: Flutes (FL 1-2), Oboe (2 Obs.), English Horn (E. H.), Bassoons (Bb CL1-2, Bb CL3), Clarinets (2 B. Cl.), Basses (2 Bsn., C. Bsn.), Horns (FH 1-2, FH 3-4), Trombones (3 Bb Tpt., 3 Tbn., Tbn.), Timpani (Timp.), Horns (Hp. 1, Hp. 2), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features a "Poco Rall." marking and a section titled "Variação contrastante da melodia". The music is in 2/4 time and includes dynamic markings such as "ff" and "f".

Exemplo 42

No ápice do contínuo crescente dinâmico e textural aparece a última exposição do tema, que leva ao fim da peça. Herrmann assume o *tutti* orquestral e dobra cordas a madeiras de forma mais substancial. O acompanhamento, bastante reforçado e proeminente,

acompanha o engrossamento do material melódico principal e promove uma textura resultante bastante poderosa em relação ao restante da peça (exemplo 44).

Molto largamente

Fl. 1-2
Fl. 2
2 Obs.
E. H.
Bb Cl. 1-2
Bb Cl. 3
2 B. Cl.
2 Bas.
C. Ba.
FH 1-2
FH 3-4
3 Bb Tpt.
3 Tbn.
Tbn.
Timp.
Hp. 1
Hp. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

f *sf* *f* *sf*

Exemplo 43

4.2 *Psycho*

Maior sucesso da carreira de Alfred Hitchcock, *Psycho* tem também a música de cinema mais lembrada de todos os tempos. No contexto de sua produção, no entanto, tanto o diretor quanto seus produtores estavam muito insatisfeitos com o filme realizado, propondo-se a fazer nele um novo corte, tornando-o mais breve a fim de destiná-lo à televisão, diminuindo, portanto, sua importância.

“Felizmente, antes de cortar o filme novamente, ele foi passado para Herrmann. ‘Hitchcock... sentiu que o filme não havia acontecido’, Herrmann lembra. [...] Eu tinha ideia do que fazer com ele e lhe disse: ‘Porque você não sai para seu feriado de Natal e, quando voltar, nós gravaremos a música e você verá o que pensa’. ‘Bom – ele disse –, só lhe peço uma coisa então: por favor, não escreva nada para o assassinato no chuveiro. Aquilo deve ficar sem música’” (SMITH: 237)

A partir da decisão de Hitchcock em filmar *Psycho* em preto e branco, Herrmann escolheu orquestrar a música criada para o filme apenas para cordas, numa alusão à monocromia tímbrica. Esta escolha (parte também da necessidade de experimentação de Herrmann), no entanto, foi fundamentada por um compositor absolutamente ciente das possibilidades e recursos que a orquestra de cordas poderia lhe oferecer. É senso comum, especialmente na discussão acerca da música de *Psycho*, tratar a orquestra de cordas como o naipe que apresenta maior quantidade de recursos tímbricos e dinâmicos (assim como é descrito por Nikolay Rimsky-Korsakov em seu *Principles of orchestration*). Para a orquestração contemporânea, sabe-se que outros naipes oferecem também gamas infinitas de recursos de outras ordens, como, por exemplo, a família das clarinetas. Nesse sentido, este estudo entende que a escolha de Herrmann passa mais intimamente por um direcionamento estético pessoal. Sobre essa escolha, Smith escreve:

“A ideia de Herrmann fez história no cinema. Em trinta trilhas para o cinema, ele já havia utilizado uma diversidade orquestral maior do que qualquer outro compositor; mas, ao limitar *Psycho* apenas para cordas, ‘para complementar a fotografia em preto e branco do filme com uma trilha em preto e branco’ [palavras de Herrmann] (e para acomodar-se a restrição de orçamento), Herrmann criou seu mais audacioso e brilhante desafio. ‘Em acréscimo ao

problema puramente musical induzido pela limitação colorística’, escreveu Fred Steiner em seu estudo da trilha, ‘a escolha de Herrmann o privou de muitas fórmulas musicais testadas e comprovadas que, até aquele tempo, eram consideradas essenciais para os filmes de suspense ou terror: *tremolo* de pratos, pulsação de tímpanos, incisões de trompas com surdina, guinchos de clarinetas, trombones ameaçadores e dúzias de outros carimbos da sacola Holywoodiana de frígidos truques musicais... Quando alguém pensa em cordas, vem logo a cabeça o romance – acima de todas as situações, na música de cinema.” (SMITH: 237)

Foram escolhidas nove das quarenta sequências escritas por Herrmann para retratar sua orquestração neste trabalho, consideradas como suficientemente representativas de seu procedimento orquestral.

4.2.1 *Prelude*

Assim como a imensa maioria das aberturas do cinema, a música dos créditos iniciais de *Psycho* visa a fornecer à plateia indícios e informações sobre o roteiro que a seguirá. Como menciona o próprio Herrmann: “A função real da abertura [main title], é claro, deveria ser a de definir o pulso daquilo que virá” (HERRMANN apud SMITH: 238). A fim de retratar a trama de suspense, assassinato e insanidade de *Psycho*, Herrmann decidiu produzir música evidentemente tensa e aproveitou-se de sua própria concepção sobre o naipe das cordas para atingir um timbre agressivo e frio, se comparado às produções mais comuns.

Uma das principais características da orquestração da música composta para este filme – presente no *Prelude* – é o efeito obtido pela manipulação da densidade. De forma geral, Herrmann escolhe os níveis de densidade de acordo com o nível de conflito a que está associado o material musical em questão. Na música do início, por exemplo, em que o compositor pretende “avisar” a plateia de que algo terrível envolve a trama, escolhe aumentar a densidade, tornando o corpo orquestral mais rijo e pungente. Os recursos técnicos para tanto variam do estreitamento do espaço entre as vozes a manipulação das diferentes forças das cordas dos instrumentos. Será interesse deste trabalho salientar esses procedimentos ao longo da análise.

Já nos primeiros compassos de *Prelude*, vemos que Herrmann cria maior densidade justamente pelo uso de cordas duplas e estreitamento do espaço entre as vozes. No mesmo sentido atua a escrita em blocos, de certa forma oposta à escrita em vozes, também presente neste movimento.

O compositor cria homogeneidade ao requisitar surdina para todos os instrumentistas (que também produzem um timbre específico). É interessante notar também a manipulação das arcadas, que por serem direcionadas para baixo, produzem um ataque mais incisivo e agressivo. Veja-se a seguir (exemplo 45):

The image shows a musical score for a string ensemble, titled "Allegro (molto Agitato)". The score is in 2/4 time and features five staves: Violins I and II, Violas, Cellos, and Basses. The music is characterized by dense, block-like writing. Key annotations include "cordas duplas" (double strings) and "estreitamento do espaço entre as vozes" (narrowing the space between voices), which are indicated by brackets and arrows across the staves. The score also includes dynamic markings such as *sf*, *mp*, *p*, and *pp*, as well as performance instructions like "con sordino" (with mute), "div." (divisi), "pizz." (pizzicato), and "arcada para baixo" (down-bow stroke). The first few measures are marked as "escrita em bloco" (written in blocks). The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Exemplo 44

Para a pequena seção contrastante do material melódico, Herrmann obtém a textura de melodia e acompanhamento por meio de um distanciamento entre as partes nos âmbitos da altura e da articulação. Curioso é perceber que o compositor funde três possibilidades de articulação no acompanhamento, *tremolo de arco*, *pizzicato* e *staccato* com arco, a fim de, como é recorrente em sua obra, tornar mais complexa a textura interna do acompanhamento, em oposição a uma melodia transmitida claramente (exemplo 46). Da mesma forma, na última repetição deste mesmo material, o compositor desloca a melodia para os violoncelos e, pautado na proeminência natural do registro do instrumento (tocado na corda lá), consegue a profusão necessária da linha, sobreposta a um acompanhamento relativamente complexo (exemplo 47).

material melódico principal, distanciado do acompanhamento por altura, dinâmica e articulação.

Acompanhamento

Exemplo 45

melodia principal nos violoncelos, distanciado pela proeminência do registro

Exemplo 46

4.2.2 *The City*

A escrita de *The City*, oposta em certa medida à de *Prelude* por estar associada a uma situação de suspense e não de ação, é estruturada no encadeamento de blocos de acordes tocados por todos os instrumentos (com exceção dos contrabaixos, que só entram nos momentos de cesura). Ainda que a densidade vertical deste movimento possa ser considerada como intermediária (o espaço entre as alturas é pequeno, mas não absolutamente estreitado), o complexo textural revela-se menos denso pela quantidade de eventos horizontais, apresentando apenas um. Aqui, tanto timbre quanto articulação são manipulados a fim de obter uniformidade:

Lento (molto sostenuto)

The musical score is for the piece 'The City' in 4/4 time, marked 'Lento (molto sostenuto)'. It features five staves: Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Basses. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is marked 'con sordino' throughout. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The score includes a rehearsal mark '8m' and a time signature ':12'. The bass line is mostly silent, with a few notes in measures 3 and 4.

Exemplo 47

4.2.3 *Marion*

Marion, associada a uma cena de ternura do casal *Sam* e *Marion*, é escrita em textura essencialmente contrapontística, em andamento bastante lento e com grande uniformidade tímbrica. Vale notar a manipulação feita pelo compositor na atuação das diferentes vozes, que assumem registros mais ou menos proeminentes de acordo com a necessidade musical:

Lento assai

The musical score is for a section titled "Lento assai". It is written for a string quartet consisting of Violins I and II, Violas, Cellos, and Basses. The time signature is 4/4. The score begins with the instruction "con sordino" (with mutes) and "p" (piano). The Violin I part starts with an "espr." (espressivo) marking. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 8, with a "Rall." (Ritardando) marking above measure 5. The second system covers measures 9 through 17. The Cello and Bass parts have a "div." (divisi) marking in measure 10. The piece concludes with a final "p" marking in measure 17. The total duration is indicated as :48.

Exemplo 48

4.2.4 *The Murder*

Provavelmente a sequência mais famosa da história da trilha musical cinematográfica, *The Murder* está associada à principal cena de assassinato e é construída sobre um processo de agregação gradual de intervalos de segunda para a formação de um cluster de alta densidade.



Exemplo 49

A fim de aumentar ainda mais o processo de tensão, Herrmann escreve *Sforzando* e arcadas para baixo para todos os ataques de cada instrumento, valorizando a característica estridente dos registros escolhidos (agora sem surdina). Além disso, na imediata repetição da frase, insere *glissandos* rápidos na articulação das notas:

The musical score for Example 51 is a short orchestral passage. It is written for Violins I and II, Violas, Violoncello, and Contrabasso. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into measures 27 through 39. The upper strings (Violins and Violas) play a series of staccato notes, alternating between pizzicato (pizz.) and arco (arco) techniques. The lower strings (Violoncello and Contrabasso) play a steady bass line of staccato notes. The dynamic marking is sf (sforzando) throughout. The score includes rehearsal marks at measures 27, 30, 33, 36, and 39.

Exemplo 51

Sobre este trecho, comenta Smith:

“[...] sua utilização era única na música de cinema, ligada fortemente ao elemento visual de *Psycho*: os golpes violinísticos se relacionam não apenas ao movimento da faca de Bates e choro de Marion, mas também com as imagens dos pássaros empalhados de Bates, que pairam sobre o *design* do filme. (Quando perguntado sobre sua própria descrição do significado da sequência, Herrmann escolheu uma palavra: ‘Terror’).” (SMITH: 239)

4.2.5 *The Water*

A escrita desta sequência, associada à água tingida de sangue que é aos poucos limpa pelo assassino, apresenta uma textura de *trinados*, que a preenchem de forma a produzir um efeito de grande tensão e estranhamento. O elemento condutor, frase rápida dos instrumentos graves, é complementado por motivos de instrumentos agudos, que compõem um movimento unicamente baseado no efeito orquestral. Além disso, é interessante perceber a mescla de articulações *sul tasto* e *sul ponticello*, na direção de enriquecer a gama de variantes tímbricas.

4.2.7 The Swamp

A música desta sequência, de baixa densidade, mas textura complexa, mescla uma bela teia contrapontística com uma grande abertura da extensão de possibilidades das vozes dos instrumentos de cordas, encadeadas de forma muito ampla e aproveitando-se dos registros dos instrumentos em sua totalidade:

The image displays a musical score for the piece "The Swamp" in a "Largo" tempo. The score is written for a string ensemble consisting of Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The music is characterized by a complex contrapuntal texture, with each instrument part featuring long, sustained lines and intricate rhythmic patterns. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 8, with time markers at :15 and :30. The second system covers measures 9 through 16, with time markers at :45, 1:00, and 1:15. Dynamic markings include "con sordino" (with mutes), "sempre pp" (always pianissimo), and "ff (molto sostenuto)" (fortissimo, molto sostenuto). The notation includes various note values, rests, and articulation marks, illustrating the dense and layered nature of the string textures.

Textura Contrapontística

Exemplo 54

4.2.8 *The Cellar*

Outra sequência baseada no efeito orquestral, *The Cellar* se utiliza do tremolo de arco para criar uma atmosfera de tensão, associada à iminência da chegada do assassino. Para tanto, Herrmann soma gradualmente o poder dos tremolos de todos os instrumentos até o rompimento final com a textura, que abre espaço para a cena posterior:

The image displays a musical score for a section of 'The Cellar'. It features five staves: Violins I (Vls. I), Violins II (Vls. II), Violas (Vlas.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is marked with a tempo of :20 and a dynamic of *sempre pp*. The Violins I and II parts are marked with *sempre pp* and *div.* (divisi). The Viola, Violoncello, and Contrabaixo parts are marked with *(umis)*. The score spans measures 20 to 30. The music consists of a tremolo sequence of chords, with the Violins I and II parts playing a melodic line that moves from a higher register to a lower register. The Viola, Violoncello, and Contrabaixo parts play a rhythmic accompaniment of chords.

Exemplo 55

4.2.9 *Discovery*

Discovery é outro movimento baseado no uníssono orquestral, de grande movimentação e densidade horizontal. Associado à maior revelação e ao desfecho de toda a trama, e servindo a uma cena de luta e perigo iminente, Herrmann concebe desta forma aproveitando-se da intensidade que especialmente a articulação *detaché*⁷⁸ poderia lhe oferecer:

⁷⁸ *Detaché* é o tipo de articulação mais comum aos instrumentos de corda. Oposta ao *legato* – em que o instrumentista toca as notas no mesmo movimento de arco –, no *detaché* ele deve executar um movimento para cada nota, alternando arcada para baixo e para cima.

Allegro con feroce

Violins I

Violins II

Violas

Cellos

Basses

ff

ff

ff

ff

ff

pizz.

ff

Exemplo 56

Considerações finais

Ao examinarmos o desenvolvimento da linguagem da orquestração sinfônica desde a chamada era da orquestração moderna, percebemos que a música de cinema apresenta-se como um dos desmembramentos diretos dessa linguagem artística, e que, por sua vez, estruturou-se em suas próprias necessidades e possibilidades. Já em seu período de formação, a música do cinema – aproveitando-se muito das soluções dramático-musicais anteriores – começa a apresentar suas peculiaridades em relação à música de concerto e, integrante do mesmo contexto no século XX, expande o leque da orquestra sinfônica em outra direção, ao encontro de sua necessidade de representação por associação.

A obra de Bernard Herrmann, inserida nesse âmbito entre as mais relevantes produções de seu gênero, revela-se repleta de características que, ao mesmo tempo em que a fazem paralela à composição de concerto, a distanciam desta por sua forte identificação com o novo meio. É na obra de Herrmann que o ímpeto inicial dos compositores do cinema da década de 1930 encontra mais maturidade e liberdade para a inovação. A orquestra sinfônica do cinema emerge, dessa forma, como um dos principais veículos de comunicação dramática junto ao filme, justamente por sua característica de proporcionar um grande número de associações. Em sua extensa obra – que apesar de percorrer diferentes épocas e tendências da cinematografia, permanece quase sempre única – é possível observar uma extensa gama de recursos e possibilidades orquestrais, fruto de um processo contínuo de experimentação, ligado à sua própria característica de artista preocupado com a inventividade. É certo que as faculdades orquestrais criadas ou utilizadas por Herrmann para a trilha musical cinematográfica são resultado não de uma adaptação estética da música de concerto para o cinema – como é possível perceber na produção do período de formação –, mas do desenvolvimento direto de uma linguagem própria que dialoga com sua origem.

O intuito de delinear as características que fazem da orquestração do cinema uma linguagem artística única permanece como um desafio, para cujo enfrentamento se dá um passo inicial nesta pesquisa. Ao demonstrarmos a origem e os primeiros indicadores de sua

maturidade, já pudemos identificar sua relação para com suas linguagens irmãs. Acredita-se que, dessa forma, será possível, aos poucos, o aprofundamento desse tema, a fim de se obter um resultado mais amplo e consolidado que reflita diretamente a percepção comum desse campo de pesquisa.

Bibliografia

- ADLER, Samuel. *The study of orchestration*. New York: W.W Norton & Company, 2002.
- ADRIÁN, Enrique P. & ROBLEDO, Ángeles de J. *A música sinfônica*. São Paulo: Editora Angra, 2002.
- ARISTÓTELES, 384-322 A.C. *Arte Poética*. In: BRUNA, Jaime (org.). *A poética clássica – Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.
- BERLIOZ, Hector & STRAUSS, Richard. *Treatise on instrumentation*. New York: Dover Publications, 1997.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1991.
- BUHLER, James. *Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film*. In: DONNELLY, K. J. (org.). *Film Music: Critical Approaches*. Edinburgo: Edinburgh Univeristy Press Ltd, 2011.
- BURT, George. *The art of film music*. New York: Northeastern University Press, 1996.
- BRETON, J. Le. *Notícia histórica da vida e das obras de José Haydn*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.
- BROWN, Royal S. *Herrmann, Hitchcock and the music of irrational*. In: *Cinema Journal* 21(2), Spring 1982, pp. 14-49. University of Texas Press, 1982.
- BRUCE, Graham Donald. *Bernard Herrmann: Film Music and Film Narrative*. Tese de doutorado. New York: New York University, 1982.
- CARRASCO, Ney. *Syghkronos - A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.
- . *Trilha Musical - Música e articulação fílmica*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1993
- CARSE, Adam. *The history of orchestration*. New York: Dover publications, 1964..
- CASELLA, Alfredo & MORTARI, Virgílio. *La tecnica de la orquesta contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi, 1950.
- CHION, Michel. *Audio-vision - sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- . *La musique au cinema*. Paris: Fayard, 1995.

- COOPER, David. *Bernard Herrmann's Vertigo – A film score handbook*. Londres: Greenwood Press, 2001.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. *Estruturações harmonicas pós-tonais*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- CROSS, Milton. *O livro de ouro da Ópera – As obras-primas do teatro lírico explicadas e ilustradas*. São Paulo: Ediouro, 2002.
- DAUBNEY, Kate. *Max Steiner's Now Voyager: A Film score guide (Film score guides)*. Londres: Greenwood Press, 2000.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.
- . *O sentido do filme*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.
- FORSYTH, Cecil. *Orchestration*. New York: Dover Publications Inc., 1982.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies – Narrative film music*. Londres: London, Bfl, 1987.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern music*. Londres: Thames and Hudson, 1986.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- JOHN, Anthony. “*The moment that I dreaded and hoped for*”: *Ambivalence and order in Bernard Herrmann's Score for Vertigo*. In: *The Musical Quarterly* 85(3), Fall 2001, pp. 516-544. Oxford University Press, 2001.
- KORSAKOV, Nikolay Rimsky. *Principles of orchestration*. New York: Dover publications, 1964.
- KOSTKA, Stefan & PAYNE, Dorothy. *Tonal harmony – With an introduction to twentieth century music* . 4ª ed. Boston: Mcgraw-Hill, 2000.
- MACLEAN, Paul Andrew. *What Orchestrator Do*. In: *Film Score Monthly*. [s.n.] Disponível em http://www.filmscoremonthly.com/articles/1997/22_Sep---What_Orchestrators_Do.asp. Acesso em 05/03/2012.
- MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som-imagem no cinema*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.
- MÁXIMO, João. *A música do cinema – Os 100 primeiros anos*. Volumes 1 e 2. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- PRATT, Michael. *The Film Music of Max Steiner with Emphasis on King Kong (1933) and Gone With the Wind (1939)*. [s/n]. <http://michaelpratt.wordpress.com/2009/09/03/the-film-music-of-max-steiner-with-emphasis-on-king-kong-1933-and-gone-with-the-wind-1939/>
- PRENDERGAST, Roy M. *Film music – A neglected art*. New York: W.W. Norton & Company, 1992.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony – Creative aspects and practice*. New York: W.W. Norton & Company, 1961.
- PISTON, Walter. *Orquestación*. Madrid: Real Musical, 1984.
- , *Harmony: fifth edition*. New York: W.W. Norton & Co, 1987.
- ROSAR, William H. *Bernard Herrmann: The Beethoven of Film Music?*. In: *The Journal of Film Music* 1(2/3), pp. 121-150. The International Film Music Society, 2003.
- SALZER, Felix. *Counterpoint in composition*. New York: Columbia University Press, 1989.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- , *Exercícios preliminares em contraponto*, São Paulo: Via Lettera, 2004.
- , *Funções estruturais da harmonia*, São Paulo: Via Lettera, 2004.
- , *Fundamentos da composição musical*, São Paulo: EDUSP, 1999.
- SMITH, Steven C. *A Heart at Fire's Center – The life and music of Bernard Herrmann*. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 1991.
- TÁPIA, Daniel. *A instrumentação e orquestração e suas implicações como recurso de integração entre drama e música na composição de John Williams para o longa metragem Catch me if you can*. Trabalho de conclusão de curso. São Paulo: IA/UNESP, 2008.
- WINTERS, Bem. *Erich Wolfgang Korngold's The Adventures of Robin Hood – Scarecrow Film Score Guides, No.6*. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2007.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

Partituras

BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony No.5 in C Minor, Op.67*. New York: Dover Publications Inc., 1997.

----- . *Symphony No.6 in F Major, Op.68 "Pastorale"*. New York: Dover Publications Inc., 1997.

----- . *Symphony No.9 in D Minor, Op.125 "Choral"*. New York: Dover Publications Inc., 1997.

DEBUSSY, Claude. *La mer*. New York: Dover Publications Inc., 1997.

HAYDN, Joseph. *Complete London Symphonies in full score – Series I Nos. 93-98*. New York: Dover Publications Inc., 1985.

----- . *Complete London Symphonies in full score – Series 2 Nos. 99-104*. New York: Dover Publications Inc., 1985.

HERRMANN, Bernard. *Psycho: suite for strings*. [s.n.] Disponível em: <http://materiaismusicais.blogspot.com>. Acesso em 21/06/2009.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Symphony No. 25 in G Minor, K. 183: Study Score*. Eulenburg: Eulenburg Pub., 1985.

----- . *Symphony No.31: Study Score*. Eulenburg: Eulenburg Pub., 1985.

----- . *Symphony No.41 "Júpiter" : Study Score*. Eulenburg: Eulenburg Pub., 1985.

WAGNER, Richard. *Tristan and Isolde: an opera in three acts*. New York: Broude Brothers, 1960.

----- . *Tannhäuser – In full score*. New York: Dover Publications Inc., 1984.

WILLIAMS, John. *Dry your tears Afrika*. Milwaukee: Hal-Leonard Books, 1997.

WILLIAMS, John. *Escapades for saxophone alto and orchestra*. Milwaukee: Hal-Leonard Books, 2000. 1 partitura. Orquestra.

CDs

HERRMANN, Bernard & PEKKASALONEN, Esa. *Bernard Herrmann – The film scores* (Los Angeles Philarmonic). Los Angeles: Sony Music Entertainment Inc., 1996

NEWMAN, Alfred & STROMBERG, William. *Alfred Newman classic film scores* (Moscow symphonic orchestra & Chorus). Moscou: Naxos Rights International Ltd., 1996.

STEINER, Max & Muir Mathieson. *Gone with the wind – The new recording of Max Steiner's classic* (The London Sinfonietta), Los Angeles: Warner Brothers, 1985.

DVDs

Music for the movies: Bernard Herrmann. Direção: Joshua Waletzky. Produção: Margareth Smilow e Roma Baran. New Jersey: Kultur, 1992. 1 DVD (58 min), wide screen, color. Produzido por Kultur.

Music for the movies: The Hollywood Sound. Direção: Joshua Waletzky. Produção: Margaret Smilow. New Jersey: Kultur, 1995. 1 DVD (85 min), wide screen, color. Produzido por Kultur.

Psycho. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins, Janet Leigh, Martin Balsam, Vera Miles, John Gavin. Música: Bernard Herrmann. Los Angeles: Universal Studios, 1998. 1 DVD (109 min), wide screen, color. Produzido por Universal Studios.

Anexo 1

Entrevista com o orquestrador americano Ladd McIntosh

Ladd McIntosh é um respeitado orchestrador do cinema de Hollywood, com 115 grandes filmes em sua carreira, entre os quais destacamos: Wolverine, Deja vu, The Chronicles of Narnia, Pirates of the Caribbean, Hannibal, Gladiator, The Lion King, etc. Contribuiu principalmente com orquestrações para os compositores Harry Gregson-Williams, Hans Zimmer, John Powell e Klaus Badelt.

(Entrevista realizada diretamente por correio eletrônico entre 6 e 12 de Junho de 2011; texto integral, originalmente em inglês).

1) Como você entrou para o ramo de música para cinema? Teve alguma preparação específica para isso?

Tive um golpe de sorte. Bruce Fowler tinha acabado de se tornar “orchestrador principal” para Hans Zimmer. O filme era “*A league of their own*”. A trilha se utilizou de uma *big band* e de uma orquestra de 86 peças. Bruce sabia que eu poderia orquestrar nos dois idiomas. Tive que orquestrar 100 páginas naquele que era o meu primeiro filme. Fui o único que ele chamou de volta nos filmes subsequentes. O ano era 1992.

Como preparação específica, passei toda minha vida adulta escrevendo música e conduzi grupos instrumentais tocando muito do que eu escrevi. Minha graduação universitária (da Ohio State University) é em composição/teoria. Estudei as grandes composições orquestrais desde que estava na universidade. Tenho uma extensa coleção de partes para orquestra que inclui a maioria dos grandes trabalhos dos maiores compositores. Ainda, lecionei na universidade por 26 anos. Um dos cursos que dei foi o de “*jazz arranging*”.

Eu estava muito preparado quando finalmente tive a oportunidade de orquestrar para filmes.

2) Pode descrever seu trabalho para mim?

O compositor usa computadores, sintetizadores e sons *sampleados* para criar a trilha (*score*) de um filme. A trilha finalizada soa bem próximo daquilo que se ouve quando se vê o filme. Assim que cada *cue* (pedaço de música para determinada cena) é aprovada pelo diretor e/ou produtor, ela é dada a mim. Meu trabalho é de fazer esta trilha possível de ser tocada por uma orquestra de músicos reais. Eu crio a grade da qual serão retiradas todas as partes dos instrumentos. É minha responsabilidade garantir que todos os instrumentos estejam enquadrados em suas possibilidades de extensão e que não haja notas “erradas” nas partes. Eu também tenho que adicionar todas as marcas de dinâmica e articulação. Ainda, devo garantir que as partes das cordas, e outras partes, estejam equilibradas, para que nenhum instrumento, ou grupo de instrumentos, esteja muito forte ou muito fraco. Resumindo, eu faço com que a música seja possível de tocar por uma orquestra de músicos reais.

Minhas funções incluem orquestra a música para cordas, metais, madeiras e coros. Algumas vezes tenho que orquestrar para harpa, piano e percussão, mas não sempre. Muito destes é frequentemente fornecido por *samples* utilizados pelo compositor.

Depois de eu terminar as orquestrações, as partituras são mandadas para copistas. Eles extraem todas as partes (dos instrumentos) e garantem que cada executante tenha sua parte correta e que exista partes suficientes para cada seção das cordas.

Se as sessões de gravação forem em Los Angeles, eu compareço a cada uma e auxilio o compositor seguindo a música enquanto ela é gravada. Faço sugestões de interpretação e entonação e corrijo quaisquer lapsos que possam ocorrer. Existem muito poucas notas “erradas” nas minhas partituras. Sou pago para este “trabalho de cabine”. Eu sou, de forma bastante literal, outro par de ouvidos na cabine.

3) Você pode indicar suas principais preocupações quando lida com a orquestra sinfônica? Com qual grupo normalmente você pode contar (número de instrumentos, etc.)?

Não tenho certeza de que entendo sua pergunta. A instrumentação de cada filme é determinada pelo compositor e, algumas vezes, por ele e eu. Harry Gregson-Williams sempre sabe quantos de cada instrumento quer antes que a música seja dada a mim para orquestrar. Heitor Pereira frequentemente pede minha opinião sobre a instrumentação depois de tocar partes da música para mim. Por exemplo, em *“The Smurfs”*, eu sugeri que usássemos 24 violinos em alguns trechos, ao invés de 16. Eu também o encorajei a aumentar o tamanho da seção de metais, como ele o fez. Teve que convencer seus chefes de que precisaria de mais músicos, e o fez.

Não existem números estabelecidos de instrumentos para todas as trilhas. O tamanho da orquestra depende de vários fatores. Cada filme é diferente. Eu me lembro de trabalhar em *“I’ll Do Anything”* em 1993. Usamos uma pequena seção de cordas (de apenas 20 músicos) e tivemos três marimbas! Nós também tínhamos uma pequena seção de madeiras e outra pequena de metais. Hans Zimmer queria uma sonoridade particular para aquele filme.

Acabo de finalizar *“The Smurfs”* (Heitor Pereira, compositor) e *“Cowboys and Aliens”* (Harry Gregson-Williams, compositor).

Nós usamos uma orquestra A e uma B (menor) para ambos os filmes. Aqui está uma comparação das duas orquestras A usadas:

The Smurfs

3 Flautas

1 Oboé

3 Clarinetes

2 Fagotes

6 Trompas

3 Trompetes

4 Trombones

2 Tubas

Harpa

24 Violinos

10 Violas

10 Cellos

4 Baixos

Coro: 10 vozes masculinas e 6 femininas.

Cowboys and Aliens

2 Flautas

2 Oboés

2 Clarinetes

2 Fagotes

4 Trompas

2 Trompetes

4 Trombones

1 Tuba

28 Violinos

12 Violas

12 Cellos

8 Baixos

Coro: 24 vozes femininas.

Em ambos os filmes os músicos de madeiras dobravam em vários instrumentos. Usamos clarinetes baixos e contrafagote, *piccolo*, etc. Usamos flautas alto e baixo em *The Smurfs*.

Nas duas orquestras, trombones 3 e 4 eram trombones baixos, com o 4º músico também dobrando com trombone contrabaixo. As tubas dobravam com Cimbassos (espécies de trombones contrabaixos). Também tive os trompetes dobrando com Flugelhorns em *Cowboys and Aliens*.

Acredito que nunca tenho feito dois filmes em sequencia com a mesma instrumentação.

4) Como o compositor entrega seu material a você? Você interfere com sugestões em alguns casos? De que tipo?

Me é enviado um arquivo midi e um arquivo de audio de cada trecho musical. Usando um programa chamado Cubase, eu imprimo todos os canais contidos no arquivo midi. Existem muitas repetições nestas impressões e, algumas vezes, a ritmica desejada não é muito clara. Dinâmica e articulação não aparecem nas impressões.

Os arquivos de audio normalmente têm mais de um segmento. Existe sempre um segmento que contém a mixagem plena (tudo aquilo que é desejado pelo compositor na mesma faixa). Ele inclui todos os efeitos sintetizados, toda a percussão, pré-gravações, etc. Os outros segmentos são: cordas com *click track* (metrônomo sonoro); metais com *click*; madeiras com *click*; coros com *click*, etc. Separar a orquestra em seus respectivos grupos me possibilita prover uma partitura mais precisa ao compositor.

Eu escuto cada faixa enquanto trabalho em cada seção da orquestra. Por ser normalmente mais complexas, começo com as cordas e as escrevo primeiro. Isto me dá uma ótima ideia da intenção da peça. Eu também escrevo todas as dinâmicas e articulação como as percebo.

Depois de finalizar as cordas, eu ouço à faixa original das cordas mais uma vez e sigo a partitura que criei. Uma vez que esteja satisfeito com sua precisão em todos os sentidos,

faço o mesmo procedimento com metais e, depois, madeiras, até que tenha completado toda a partitura, com todas as partes da orquestra contidas nela.

O compositor costumeiramente fala comigo antes de eu fazer os primeiros techos musicais, para me informar sobre suas ideias ou quaisquer elementos pertinentes à trilha. É normalmente uma conversa generalista e que não vai muito profundamente aos detalhes.

Eu nunca interfiro com o compositor em nenhuma forma. É o seu trabalho prover música aceitável para cada parte do filme. O meu trabalho é dar a ele exatamente o que quer. Se ele escreve algo extremamente difícil para as madeiras, por exemplo, não peço que mude. Ao invés disso, procuro encontrar maneiras de desmembrar a música para que cada um dos vários músicos toque trechos, tomando cuidado para que cada uma das notas seja executada. Isto facilita aos músicos e faz com que todos pareçam bem. Eu chamo isto de “*platooning*” [em referência ao filme *Platoon*].

Por exemplo, se o compositor criar uma parte de clarinete que contenha compasso depois de compasso, apenas semicolcheias, eu a dividirei entre dois músicos diferentes. Eu poderia dar o primeiro compasso ao primeiro clarinete, o segundo ao segundo clarinete, o terceiro ao primeiro e assim por diante. Se a passagem for particularmente estranha, eu a dividiria tempo por tempo. Isto é muito efetivo e gera facilidade de execução – algo sempre desejável.

Eu só ofereço sugestões quando pedidas.

Em outras ocasiões foi me dito que usaríamos dois clarinetes, mas o compositor escreveu para três. Nestes casos, eu normalmente encontro uma forma de dar uma das partes para outro instrument (oboé, fagote ou flauta), ao invés de criar um caso sobre o assunto.

Meu trabalho é resolver problemas, não os criar.

5) De sua biografia, pude perceber que você é muito conhecido pela orquestração ligada ao jazz. Qual você acredita ser o papel da orquestra jazz na música de cinema? Você vê diferenças no uso da orquestra sinfônica? Sobre qual delas você trabalha mais frequentemente quando lidando com filmes?

O Jazz e as orquestras Jazz não têm lugar nas trilhas de filmes. O Jazz foi tentado em algumas trilhas do final da década de 1950 e início da década de 1960. Os filmes têm uma vida muito longa, assim, este tipo de música não serve bem. Eu acho desconfortável assistir a um filme desta era que se utiliza de uma trilha de ordem jazzística.

Swing (música) e bandas de *swing* eram muito usadas em filmes do fim da década de 1930 e 1940. Aquela música de fato funciona muito bem naqueles filmes, porque era a autêntica música popular da época. A música se ajusta aos filmes por que os filmes são contemporâneos da época. Em contraste, eu assisti a filmes dos primeiros tempos do rock 'n' roll em que a música foi fornecida por compositores de Hollywood, que não entenderam a música popular daquela época. Na maioria dos casos, o compositor empenhou-se pouco em retratar um tipo de música que ele mesmo não entendia. É doloroso ouvir a estas trilhas.

Deixe-me ser claro. Eu não gosto da maioria da chamada música *pop*. Penso que a última música *pop* que eu verdadeiramente tolerei, foram as coisas de “Blood, Sweat and Tears” e “Chicago”. Isso provavelmente porque certamente existem elementos de jazz naquela música. Ainda que o rock 'n' roll fosse popular quando eu era um jovem adolescente, eu nunca gostei da música. Tive muito pouco interesse nela e já estava interessado em ouvir jazz contemporâneo naquele tempo.

Eu não gostei de Elvis Presley (e ainda não gosto). Eu achei Bob Dylan uma piada (e ainda acho). Eu não era um fã de Beatles. Eu não ligo para música desta época e penso que a música *pop* de hoje é ainda pior. Eu continuo vislumbrando a possibilidade de que alguma coisa irá virar a situação para que a música popular retome seu valor musical; que tenha melodias memoráveis e harmonias que não sejam entediantes. Mas, quanto mais velho eu fico, pior as coisas se tornam.

Ainda, se tivessem usado autêntica música popular naqueles filmes dos anos 50 e 60, eles poderiam realmente ser um pouco mais fáceis de assistir hoje. Eu não acho que iria acha-los tão interessantes como os filmes da era do swing, mas acho que eles poderiam emergir como um pouco mais honestos.

Música orquestral que se utiliza de harmonias triádicas (basicamente) ainda é o melhor tipo de música para se colocar em um filme. A música orquestral tão bem. Ela não fica no caminho do filme. Ela geralmente não o prejudica. Música orquestral mais frequentemente complementa o filme. Ela pode prover tantos humores diferentes. Pode ser emocionante, assombrada, assustadora, dramática, engraçada, etc. É testada e comprovada e, normalmente, funciona melhor do que qualquer outra coisa.

Eu me lembro de quando a música sintetizada estava em voga para as trilhas. Era o começo dos anos 80. Vários grandes filmes tinham trilhas sintetizadas, que soavam modernas. Eu me lembro de dois em particular: “*The Year of Living Dangerously*” e “*Witness*”. Vi este dois filmes quando lançados (1982 e 1985). O primeiro me incomodou porque a trilha “moderna” estava muito alta [intensidade]. Ficou difícil de discernir os diálogos em várias cenas. Mais do que isso, distraía daquilo que acontecia na tela. Fiquei ofendido pela música e nunca mais pude sentar para ver este filme deste então.

Da trilha de “*Witness*” eu realmente gostei em 1985. Achava Maurice Jarre “o” compositor. No entanto, ele usou o sintetizador de forma diferente daquela de o filme anterior. Ele escreveu música que soava como música sinfônica. Apenas não usou a orquestra real. Achei essa trilha boa – no momento em que assisti a este filme. Claro que é um grande filme e muito “assistível”. Mas, agora o acho muito desconfortável de assistir por causa de como percebo o quanto mecânica soa esta trilha. Falta o calor da orquestra real, feita de músicos humanos. Para ser franco, a trilha soa muito datada, assim como aqueles filmes dos anos 60 com a falsa música *pop*.

Entretanto, posso assistir a *Stagecoach* (1939), *How Green Was My Valley* (1941) ou qualquer outro dos grandes filmes da era de ouro e não ficarei perturbado pela música, pra dizer o mínimo. A maravilhosa música orquestral destes filmes ainda funciona.

Praticamente toda a música que orquestro para os filmes é orquestral, baseada na música erudita. Fico feliz que seja assim.

**6) Qual você acredita ser a relação existente entre música de cinema e ópera?
Como você aplica isto a suas orquestrações?**

Acho essa pergunta muito estranha. Não há absolutamente nenhuma conexão – que eu possa ver – entre trilha musical e ópera. Ópera é o drama em que o diálogo (todo ele) é cantado; é transmitida na forma de canções com palavras. Isto simplesmente não acontece nos filmes.

Existem três elementos sonoros em cada filme: 1) diálogo, 2) efeitos sonoros, 3) música. Dos três, a música é o menos importante. A música não deve cobrir o diálogo – as palavras faladas pelos atores. Não deve obscurecer nenhum efeito sonoro, seja a batida de uma porta ou uma enorme explosão – o qualquer coisa entre as duas. Não deve sinalizar nenhuma ação antes que ela aconteça. A música é usada para criar climas ou dar suporte para sentimentos retratados no filme. Deve ser sempre subserviente a todos os elementos acima ou não fará o seu trabalho. Podendo ser muito boas ou não, o compositor deve manter essas características em mente se quer continuar a trabalhar em suas trilhas.

Em todos os anos que tenho orquestrado; em todos os 117 filmes em que trabalhei, não pensei em ópera em nenhum momento.

7) Atualmente, estou estudando as relações entre o repertório tradicional (da música de concerto) e a música do cinema, especialmente na orquestração. Você tem algum compositor ou orquestrador favoritos?

Tenho meus eleitos.

Meus compositores favoritos são Bartók, Mozart e Mendelssohn. Eu não ligava para o Mendelssohn quando estava na faculdade, mas o admiro muito agora. Tanto talento! E morreu tão cedo! Eu também adoro um monte de outras peças: A “Sagração da primavera”, “Pássaro de fogo” e “Petrouchka” de Stravinsky. Adoro o terceiro concerto para piano de Prokofiev e algumas de suas sinfonias. Debussy é maravilhoso. O que há pra não gostar? Tenho uma grande coleção de partituras de música de concerto. Ouvi praticamente tudo que tenho em partitura: A sinfonia nº 6 de Tchaikovsky é uma das favoritas. Eu realmente curto Beethoven, especialmente as sinfonias nº 5 e nº 9. Se eu fosse olhar minha coleção, provavelmente outras dez ou vinte peças rapidamente viriam a cabeça.

Desisti do curso superior depois do meu primeiro ano. Gastei aquele ano (tinha 19 para 20 anos) indo à *Akron Public Library* (Akron, Ohio) para estudar albums e partituras. Passei horas ouvindo música tentando seguir as grades.

Meu pai havia me dado uma mão cheia de albuns de música de concerto e eu fiquei intrigado. Também li sobre a vida de vários compositores. Isto foi o que me deu o pontapé inicial para minhas idas semanais ao centro onde estava a *Akron Public Library*.

No começo era difícil para mim, acompanhar as grades. Entretanto, eu persisti e, logo, meu ouvido dirigia meus olhos. Eu ouvia as flautas e olhava para o topo da grade. Quando ouvia cordas, olhava para baixo e assim por diante. Com o tempo, ficou muito mais fácil “ler” uma grade completa.

Eu também admiro muito os grandes cancionistas americanos: Irving Berlin, Cole Porter, George Gershwin, Harold Arlen, Richard Rodgers (tanto com Hart quanto com Hammerstein), Jerome Kern, etc. Que tesouro de trova de maravilhosa escrita melódica (e

harmônica). É um crime que a música popular dos anos 50 ou 60 não reflita a incrível herança destes (e outros) ferreiros da era passada. A melhor época, devo acrescentar.

E isto me traz os arranjadores. Alguns de meus arranjadores favoritos são Claus Ogerman, Johnny Richards (Stan Kenton), Neil Hefti and Sammy Nestico (Basie), Gil Evans (Miles Davis), Pat Williams (a personal friend), Don Sebesky e Eddie Sauter.

Eddie Sauter compôs *Focus* para Stan Getz, um dos meus discos favoritos em todos os tempos.

Eu não escuto muito a música de concerto atualmente. Parece que não tenho o tempo necessário e prefiro nenhuma música a algo acontecendo apenas no plano de fundo. Na verdade, eu realmente odeio ir a mercados e outros lugares em que se toca música enlatada. Me deixa louco. Acho que é porque aprendi a escrever música ouvindo intencionalmente e dissecando qualquer material a qual estivesse atento. Não consigo desilgar este processo. Assim, quando porcaria está sendo tocada, não consigo ignorá-la. Eu foco no que o baixo está fazendo; no que a seção rítmica está fazendo; em seja o que estiver acontecendo no plano de fundo; se as conduções vocais são abertas ou fechadas, etc., etc., etc. E, claro, estou ciente de como a música *pop* é alarmantemente péssima.

Por causa da minha *swing band* eu tenho ouvido muito dos clássicos do *swing*. Cerca de um terço do meu livro é composto de transcrições que fiz de grandes clássicos do estilo. Eu transcrevo até os solos. A *band* é muito divertida e me dá um envolvimento musical muito diferente quando não estou trabalhando com filmes.

Gostaria de marcar outro ponto: escrevi muita música na minha vida. Escrevi para todos os tipos de grupos e fui professor universitário por 26 anos, tendo ensinado muitos alunos a escrever música. A experiência de escrever e tocar muita música, combinada à orientação dos alunos através dos percalços em se escrever para grupos de acompanhamento, me deram um enorme suporte de conhecimento. Fico muito confortável escrevendo música. Sei meu caminho acerca da orquestra. Sei bem o que os vários instrumentos podem ou não podem fazer.

Sou um profissional e existo em um mundo cheio de outros profissionais. Para mim é um ótimo lugar para se estar.

8) Você poderia me mandar alguma de suas partituras?

Não. As partituras não são minhas para que as possa lhe enviar. São propriedade das companhias de produções que pagam os compositores.