

Um compositor de vanguarda: a importância da linguagem orquestral de Bernard Herrmann para a música de cinema norte-americana

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Daniel Tápia
UFES/Unicamp – danieltapia@bol.com.br

Resumo: Como um compositor alinhado com a produção de música de concerto de seu período de criação, Bernard Herrmann, ao longo de sua produção musical para o cinema, ao mesmo tempo trouxe elementos utilizados por seus contemporâneos e imprimiu suas próprias iniciativas estéticas à orquestração de suas composições. Desta forma, propôs um novo modelo de abordagem para a linguagem da música de cinema, recentemente estruturada com base em conceitos estéticos do romantismo musical. Este artigo procura demonstrar este processo e salientar as características e escolhas musicais que o evidenciam.

Palavras-chave: Trilha musical, Instrumentação e orquestração, Bernard Herrmann.

A forefront composer: the relevance of Bernard Herrmann's orchestral language to north American film music.

Abstract: Bernard Herrmann, both film and concert music composer, brought up elements used by his contemporaries and, at the same time, imprinted his own esthetical ideas on the orchestration of his works. In this way, proposed a new model of approach to film music composition, previously structured on the romantic model. This paper aims to demonstrate this process and highlight the musical solutions representing it.

Keywords: Film scoring, Orchestration, Bernard Herrmann.

Ao examinar os trabalhos de compositores como Max Steiner, Erich W. Korngold e Alfred Newman (considerados como os principais agentes da construção da linguagem da música de cinema americana da década de 1930¹) percebemos que a orquestra sinfônica do cinema norte-americano tem sua origem e formatação baseadas na orquestra do romantismo germânico e que, 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, em quase toda a produção do período era conservada a estrutura de quatro naipes estruturais², 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 o surgimento de um grau de maturidade que permite aos músicos de cinema apresentarem novas soluções criativas e advindas também de outros pilares de referência. Surgem experimentações com grupos heterodoxos (se comparados aos grupos regularmente formados) e 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 de autoria de David Raksin estruturada inteiramente com base em uma canção jazzística, é evidente um tratamento orquestral mais aproximado de sua própria estética³. 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 instrumentos⁴ ligados à cultura norte-americana. Em *Spellbound*, por sua vez, Miklos Rosza faz uso pioneiro do Teremim⁵ 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)

Entre as características de Bernard Herrmann como compositor de cinema, destaca-se sua constante preocupação em alinhar sua música ao contexto narrativo. Era sua prerrogativa 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.

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 orquestradores⁶. Como já foi dito, o compositor encarava o processo de composição como um complexo único e indissociável e, dessa 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)

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 à 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 norte-americano Charles Ives⁷, 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 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. Herrmann sentiu que fazer da orquestra sinfônica padrão uma regra, independentemente das necessidades narrativas, seria inflexível”. (BRUCE: 156)

Sobre esse mesmo processo de mudança de paradigma das necessidades instrumentais, comenta Laus Kaufman, violinista frequente das 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 eram significativas em qualquer instância da produção musical sinfônica. Para o prelúdio de *Citizen Kane*, por exemplo, Herrmann – com a 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 1):

Prelude from Citizen Kane

Bernard Herrmann

Bass flutes written as C instruments
C pgot transpose

A

Flauta baixo 1-2 *pp*

Flauta baixo 3 *pp*

Clarinete em Sib *pp* coniggi este compasso na orelhada

Clarinete baixo 1-2 *pp*

Clarinete baixo 3 *pp*

Fagote 1 *a2pp* *pp* *pp*

Fagote 2 *pp* *pp* *pp*

Contrafagote *pp*

Trompas 1-2 Muted

Trompas 3-4 Muted

Trompetas em Sib 1-2 Cup mute I e II

Trompete em Sib 3 Cup mute III

Trombones 1-2 Muted *pp*

Trombone 3 *pp*

Tuba Tacet

Tímpanos Tacet Fu, ou Su Vib.

Percussão 1 *ppp* To Vib2.

Percussão 2 *ppp*

Piano Tacet

Contrabaixo Muted

Exemplo 1: página inicial da suíte criada por Bernard Herrmann para a abertura de *Citizen Kane*.

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 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 e um trompete em si bemol⁸. A escolha do saxofone contralto como instrumento solista é emblemática deste tipo de processo. É interessante notar ainda que, para as seções em que se utiliza de outros temas para compor a trilha, Herrmann 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 – 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 2):

Vivo

The image displays a musical score for the film 'Taxi Driver' by Bernard Herrmann. The score is divided into two systems. The first system includes parts for 2 Clarinetes Baixo, 2 Clarinetes Contrabaixo, 2 Fagotes, 2 Contrafagotes, Trombones 1-2, Trombones 3-4, 2 Tubas, Prato grande 1, Prato grande 2, Prato pequeno 1, and Prato pequeno 2. The second system includes parts for 2 Cl. Bx., 2 Cl. Cb., 2 Fg., 2 Cf., Tbns. 1-2, Tbns. 3-4, 2 Tubas, Pr. Gd. 1, Pr. Gd. 2, Pr. Pq. 1, and Pr. Pq. 2. The score features various musical notations such as dynamics (pp, simile), articulation (accents), and performance instructions (Baqueta "vassourinha"). The tempo is marked 'Vivo'.

Exemplo 2: trecho da composição de Bernard Herrmann para *Taxi Driver*.

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.

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 com base em suas próprias necessidades e possibilidades. Já em seu período de formação, a música do cinema – aproveitando-se das soluções dramático-musicais anteriores – exhibe 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 bastante fiel à sua própria identidade – 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.

Referências:

BRUCE, Graham Donald. *Bernard Herrmann: Film Music and Film Narrative*. Tese de doutorado. New York: New York University, 1982.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: Música e articulação fílmica*. São Paulo, 1993. 130f. Dissertação de mestrado. ECA/USP.

CARRASCO, Ney. *Syngkronos - A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

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.

WALETZKY, Joshua. *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.

Notas

¹ “[...] 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: 39).

² 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*.

³ 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).

⁴ 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.

⁵ 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).

⁶ Era comum que, em razão dos prazos curtos estabelecidos pelos estúdios, os compositores se utilizassem da ajuda de músicos orquestradores para a finalização de seus trabalhos. É importante notar que, no momento da entrada de Herrmann no ambiente cinematográfico de Hollywood, esta prática era frequente e consolidada.

⁷ 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)

⁸ 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.