

A obra de Max Steiner como elemento de intersecção entre a orquestração operística e a da música de cinema

Daniel Tápia

UNICAMP – danieltapia@bol.com.br

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

UNICAMP – carrasco@iar.unicamp.br

Resumo: A identificação entre os primeiros compositores de cinema e a estética germânica romântica do fim do século XIX (principalmente a de Richard Wagner) apresenta-se como ponto de partida para a formação da linguagem orquestral da música de cinema durante a década de 1930. Este artigo visa trazer elementos para a compreensão da importância da obra de Max Steiner neste processo, pautado em resultados obtidos através de exame direto dos arquivos de sua obra preservada, guardados sob a tutela da Brigham Young University (BYU) – EUA.

Palavras-chave: trilha musical, orquestração, Max Steiner, cinema.

The work of Max Steiner as intersection between operatic and film music orchestration.

Abstract: The identification of the first film composers with the german romantic esthetics of the end of nineteenth century (mainly Richard Wagner's) presents itself as the start point to the development of film scoring orchestration on the 1930 decade. This paper aims to highlight the importance of Max Steiner's work in this process, based on results gained by the study of his files, guarded by Brigham Young Univeristy (BYU) – USA.

Keywords: film scoring, orchestration, Max Steiner, cinema.

1. Os referenciais orquestrais da primeira década do cinema sonoro norte-americano e a posição de Max Steiner

A década de 1930 a 1940 é aquela em que o cinema americano forma-se definitivamente no âmbito sonoro e estrutura-se em sua linguagem, saindo aos poucos da antiga estética muda¹. Por volta de 1930 inicia-se um período de transição, no qual a música é incorporada definitivamente à construção cinematográfica 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 denominado de “filme-ópera”². Partindo da ideia de que a ópera é uma forma de dramaturgia em que a música age como fator articulatório³, houve uma movimentação para procurar recursos neste modelo para a formação da nova linguagem composicional (CARRASCO: 134).

Certamente embutida na trilha musical, a orquestração da ópera germânica transitou quase que diretamente para o cinema. Ainda que grande parte da orquestração de concerto já tivesse encontrado novos caminhos como linguagem e se transformado⁴, a própria hereditariedade dos primeiros compositores do cinema era fortemente ligada à prática romântica germânica anterior⁵ e a influência da música de vanguarda só seria de fato sentida

posteriormente pelo cinema. Em relação à orquestração (e de forma geral), é muito provável que compositores como Max Steiner (1888-1971) e Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) – os primeiros a serem inseridos no ambiente do cinema – apenas tenham se utilizado dos recursos que possuíam (como frutos da escola germânica) para compor música original. Fato é que sua escolha direcionou a orquestração da música de cinema como uma nova vertente da linguagem que logo tomou rumos próprios e, apesar de sempre dialogar com a orquestração da música de concerto, desenvolveu características próprias.

Autor de trilhas famosas e premiadas como a música para *Kink Kong* (1933), *The informer* (1935), *Gone with the wind* (1939), *Casablanca* (1942), entre outros, Max Steiner 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 musical⁶.

Tendo saído da Áustria, sua terra natal (e onde havia aprendido música e já trabalhado como regente e compositor do teatro musical europeu), Steiner mudou-se para Nova Iorque em 1915 - onde começou a trabalhar no âmbito dos musicais da *Broadway* - e só chegou a Hollywood em 1929, justamente quando a revolução do som estava em pleno curso⁷. 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 Viena⁸. 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.

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 repercussão⁹, *Kink Kong*, Steiner utilizou-se de uma orquestra relativamente próxima a 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 deste período - está sujeita a outras variáveis como o próprio processo de gravação, que é sua finalidade principal (e que, nesta época, era sua finalidade única). 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 próximos 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 da execução musical. O próprio Max Steiner descreve uma situação onde isso ocorreu.” (CARRASCO: 30) “Durante as filmagens de 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 apud CARRASCO: 31).

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 Kaun¹⁰, observamos o uso de instrumentos adicionais, como saxofones e piano.

Exemplo 1: Trecho inicial do tema principal composto para *King Kong*.

2. A função do orchestrador de *Hollywood*

A partir da prerrogativa de se apresentar música original para os filmes, a então nova indústria do cinema sonoro norte americano manifestou a necessidade de se contratar profissionais qualificados para o segmento. Este 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 finalização¹¹. Os *music departments* eram estruturas hierárquicas bem definidas, com vários contratados, cada qual responsável por uma etapa do processo de produção. Aos compositores (que apesar do que se imagina, não eram as figuras centrais desta estrutura, subordinados a outras figuras como a do Diretor de música) era delegada a tarefa de se criar música selecionada especificamente para cada trecho do filme.

Como uma indústria comercial e que deveria atender às necessidades mercadológicas, o cinema desta época demandava (e ainda demanda) uma frequência de lançamentos que 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. Prendergast destaca esta característica do sistema de produção através do depoimento do compositor David Raksin:

“Naqueles dias, quase todas as produções da ‘20th’ [20th Century] eram conduzidas através do processo de pós-produção em uma velocidade tão rápida que Lou Silvers [diretor] desenvolveu um tipo de linha de produção que pudesse lidar com a pressão insana imposta pelo pessoal no comando e que, por sua vez, não fazia exceção aos prazos, ao limite da resistência humana. [...] Algumas vezes havia tempo para algum de nós orquestrar suas próprias sequências, mas normalmente a pressa era tão grande que, na manhã seguinte [da primeira reunião do departamento de música], já estávamos mandando rascunhos aos orquestradores que, ao fim do dia, já entregavam páginas de grades aos copistas”. (RAKSIN apud PRENDERGAST: 30).

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*¹², 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/d: 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 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, 1992: 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 alterem o resultado estético global (este será sempre tratado aqui como obra fechada do compositor exclusivamente, salvo exceções), tem influência direta sobre o resultado final da obra orquestral. Cabe salientar também que vários dos grandes compositores de Hollywood iniciaram suas carreiras como orquestradores, como é o caso de David Raksin e do próprio Max Steiner (que até então havia apenas adaptado a música de outras obras dramáticas para o cinema e trabalhou como orquestrador em *Dixiana* (1930), seu primeiro crédito exibido em tela).

3. O legado de Steiner

Pode se dizer que a obra deste 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 através das 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” (DAUBNEY, 2000: 30).

Abaixo, relacionamos algumas características e informações escritas retiradas do exame¹³ 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. Todas as partituras examinadas durante a pesquisa são estruturadas em três ou quatro claves intercambiáveis, de acordo com as necessidades de altura e visualização da estrutura sinfônica (que, neste momento, encontra-se reduzida). A grande maioria das linhas melódicas, harmônicas e rítmicas está identificada de acordo com a instrumentação e são várias as observações acerca da resultante tímbrica das misturas orquestrais. As observações especificamente direcionadas ao orquestrador levam em consideração principalmente entraves técnicos da instrumentação. A seguir, informações retiradas das partituras manuscritas de *King Kong* e *Casablanca*:

“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, 1933: s/p).

“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. “Hugo! [*Casablanca* foi orquestrada pelo compositor Hugo Friedhofer¹⁴] 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*). ‘Soldados marchando’”; “Hugo! Como um mistério – Trepidante”. (STEINER, 1939: s/p).

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. A partir daí fica evidente uma preocupação de que a orquestração de sua música para as telas também seguisse as mesmas soluções apresentadas pela linguagem de composição, sendo aos poucos elaborada com recursos próprios e que somavam concepção tímbrica e estética à novos parâmetros específicos. Entre esses novos parâmetros, podemos destacar a *representação por associação*¹⁵. Esta é uma das características que, apesar de já presentes na orquestração da música de concerto (e aqui incluamos tanto a música programática quanto a operística), aparecerá como uma das marcas centrais da linguagem na música de cinema, onde ela se desmembra em várias possibilidades, como o próprio *mickeymousing*. A orquestra de cinema proposta por Steiner (e corroborada brilhantemente por Korngold) sobrevive até agora, ainda que tenha encontrado um período de declínio nas décadas de 1950 e 1960 e sofrido grandes influências externas. É certo que a música de concerto continua a influenciar até mesmo os compositores de cinema formados atualmente, mas podemos observar que o modelo estabelecido por Steiner criou um código funcional específico em relação à nova linguagem de composição e que, mesmo que sujeito a reelaboração, firmou-se como uma das principais referências composicionais e orquestrais.

Referências:

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

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

DAUBNEY, Kate. *Max Steiner's Now Voyager: A Film score guide (Film score guides)*. Londres: Greenwood Press, 2000.

GRIFFITHS, Paul. *Modern music*. Londres: Thames and Hudson, 1986.

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.

PRENDERGAST, Roy M. *Film music – A neglected art*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1992.

STEINER, Max. *King Kong*. MSS 1547; The Max Steiner Collection; Film Music Archives; L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University. Provo: partitura manuscrita, 1933.

STEINER, Max. *Casablanca*. MSS 1547; The Max Steiner Collection; Film Music Archives; L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University. Provo: partitura manuscrita, 1939.

STEINER, Max. *Letters*. MSS 1547; The Max Steiner Collection; Film Music Archives; L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University. Provo: cartas datilografadas, s/d.

Notas

¹ Ainda que as primeiras experiências com som no cinema tenham sido realizadas já no final do século XIX, é apenas na década de 1920 que o cinema sonoro aparece definitivamente, ainda reestruturando-se como linguagem e com o auxílio da evolução dos sistemas de sincronia e amplificação. Para mais informações acerca do processo histórico, vide o item “O reaprendizado do cinema” em *Sygekchronos* – a formação da poética musical do cinema (CARRASCO: 120).

² 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).

³ 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.

⁴ Vejamos, por exemplo, as obras 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), notáveis também por suas grandes inovações do trato orquestral.

⁵ 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).

⁶ Ao descrever as práticas “clássicas” (termo utilizado pela autora para descrever os processos estéticos da trilha musical da formação do cinema sonoro, principalmente da década de 1930 e parcialmente da década de 1940) do cinema norte-americano, Claudia Gorbman (em seu *Unheard Melodies*), 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.

⁷ A revolução sonora (e musical) pela qual o cinema passou se deu justamente na virada entre os últimos anos da década de 1920 e os primeiros da década de 1930, em que houve tanto um processo de transformação tecnológica quanto estética. Carrasco escreve: “As relações entre música e imagem serão redimensionadas em função da possibilidade de sincronização. Ao mesmo tempo, surgem outros tipos de relação, pois os diálogos e os ruídos passam a fazer parte da composição do universo sonoro do filme. Combinações sonoras até então impensáveis aparecem no cotidiano das produções. Inicia-se uma nova poética sonora voltada à construção com imagens em movimento. Consequentemente, portanto, surge uma nova poética audiovisual até então impensável”. (CARRASCO:134)

⁸ As primeira e segunda escolas de Viena, são nomes dados ao grupo de compositores que, parte deste 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.

⁹ A RKO, estúdio responsável pela produção de *King Kong*, estava à beira da falência em sua época de lançamento. 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 agora.

¹⁰ Bernard Kaun era um músico contemporâneo de Max Steiner e bastante atuante como auxiliar dos departamentos de música, nas funções de orquestrador e compositor. Contribuiu como orquestrador 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.

¹¹ Os departamentos de música dos estúdios de Hollywood eram estruturados como uma linha de produção baseada em uma segmentação funcional hierarquizada, com profissionais especializados e contratados para suprir cada etapa do processo de produção da trilha musical. Prendergast apresenta uma tabela demonstrativa desta estrutura, em que é possível inferir a relação entre estes profissionais e suas decisões. Vide PRENDERGAST, página 37.

¹² Diferenciaremos a instrumentação da orquestração (como é feito habitualmente no estudo da disciplina no Brasil) fundamentalmente pelo 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.

¹³ Pesquisa realizada em visita a BYU em setembro de 2011.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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 incluíamos 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 até agora, 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.