



A atividade do orchestrador nas produções de trilhas musicais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Maurício Bortoloto da Costa Figueiredo
UNICAMP – figmac@gmail.com

Resumo: Neste artigo, que é parte de um trabalho de iniciação científica concluído na UNICAMP, serão abordadas as diferentes funções cumpridas pelo orchestrador em uma produção de trilhas musicais para cinema. Através do estudo bibliográfico, analisamos a figura individual do orchestrador neste tipo de produção e, em seguida, sua atuação em colaboração com os mais diferentes tipos de compositor. Por fim, abordamos as ocasiões em que o orchestrador atua como *ghostwriter*, assumindo outras funções fora de seu papel sem receber os devidos créditos.

Palavras-chave: Trilha musical. Orchestrador. Compositor. Departamento de Música.

The Orchestrator Activity on Soundtrack Productions

Abstract: In this article, which is part of an Undergraduate Research work concluded at UNICAMP, we will discuss the different functions fulfilled by the orchestrator in a film soundtracks production. Through a bibliographical study, we have analyzed the individual figure of the orchestrator and then his performance in collaboration with the most different kinds of composers. Finally, we have discussed about the occasions in which the orchestrator acts as ghostwriter, assuming other functions outside of his role without receiving the proper credits.

Keywords: Soundtrack. Orchestrator. Composer. Music Department.

1. O orchestrador e suas funções

Durante os anos 30, cerca de 65% população norte-americana ia ao cinema uma vez por semana. Os grandes estúdios, a fim de atenderem às necessidades desse público, eram levados a produzirem um número muito grande de filmes em curtos períodos de tempo, desenvolveram estruturas semelhantes a linhas de montagem de produção cinematográfica (DAVIS, 1999: 32). Uma complexa equipe, com profissionais destinados a funções específicas, fazia parte de uma produção dividida em etapas definidas, com a intenção de atender aos novos prazos impostos à indústria cinematográfica.

A produção de música para filmes foi organizada de maneira análoga. Para acelerar o processo de composição da trilha musical, os departamentos de música, que se localizavam dentro dos grandes estúdios cinematográficos – como Warner Bros. Studios, Universal Studios e Metro-Goldwyn-Mayer por exemplo – se formataram como linhas de produção de trilhas musicais. Segundo Davis (1999), é nesse contexto que surge a figura do orchestrador. O compositor escrevia suas ideias em rascunhos e estes eram passados ao orchestrador, que após transferi-los para a grade de orquestra, seguiam para copistas, revisores e, finalmente, para a orquestra.

Esse formato de produção é mantido até os dias de hoje, e a figura do orquestrador é bastante comum nos estúdios de música para cinema. Há grande dificuldade, porém, em definir um papel específico deste profissional em uma produção como essas. Suas funções são definidas de acordo com o tipo de compositor com o qual o orquestrador é chamado a colaborar – e com o caráter do material enviado a ele por este compositor. Ele deve ser flexível e complementar os mais diversos tipos existentes de compositores (KOMPANEK, 2004: 4).

Basicamente, o trabalho do orquestrador consiste em transpor as informações condensadas do rascunho enviado pelo compositor para a grade completa de orquestra, tomando todas as decisões práticas que tornem isso possível, mas sem interferir no resultado estético global da composição (TAPIA, 2012, pág. 53). É sua função conferir as extensões das melodias e designá-las a instrumentos que as favoreçam (caso o compositor não tenha escolhido a instrumentação), corrigir notas erradas, transpor as partituras para os instrumentos transpositores, indicar articulações e dinâmicas, entre outras tarefas. No caso das partituras geradas por protocolo MIDI¹, é necessário muitas vezes que o orquestrador corrija as imprecisões geradas por esse sistema (principalmente a notação rítmica) e limpe linhas excessivas do compositor². O orquestrador deve se ocupar também de deixar a partitura o mais claro possível a fim de facilitar a leitura da partitura pelos músicos da orquestra. Tratamos aqui de músicos com excelente capacidade de leitura à primeira vista, porém toda facilitação nesse processo é muito bem-vinda.

2. A relação compositor-orquestrador

Sabendo que a atuação do orquestrador varia de acordo com o tipo de compositor com o qual ele colabora e com a natureza dos rascunhos que ele recebe, realizamos neste tópico um estudo bibliográfico acerca da relação destes dois profissionais. Essa análise nos auxiliará a traçar de maneira mais ampla o campo de atuação do orquestrador em uma produção de trilhas musicais, preenchendo as lacunas deixadas pela análise isolada de seu papel.

Com o estabelecimento da linha de montagem na produção de trilhas musicais, o trabalho do orquestrador surge como etapa seguinte ao do compositor. Este, a fim de economizar tempo, escreve apenas um esboço condensado de sua composição, que, nas mãos do orquestrador, será transferido para grade de orquestra.

Richard Davis (1999) divide os compositores de trilhas musicais em dois tipos: os *tradicionais* – que, após receberem as *timing notes*³ elaboradas pelo editor musical, compõem

a música e elaboram esboços dela, enviando-os ao orquestrador – e os *não-tradicionais* – sem a utilização das *timing notes* mas sabendo onde são as entradas musicais, este compositor cria as músicas tocando e testando ideias ao longo da projeção do filme. Através de um sistema digital, uma partitura é gerada e segue ao orquestrador.

O esboço emitido pelo compositor *tradicional* é uma partitura condensada, que varia de uma representação em formato de partitura de piano (duas pautas, com uma clave de Fá e uma de Sol) a modelos maiores, de até 12 pautas. As barras de compasso recebem indicações do tempo do filme com o qual serão sincronizadas.

As altas demandas da indústria e os curtos prazos de entrega às quais são submetidas as equipes de uma produção cinematográfica exigem otimização no tempo das atividades necessárias ao filme, e a elaboração de um esboço – e não de uma partitura detalhada – cede ao compositor mais tempo hábil para se ocupar da composição das demais entradas musicais do filme ou até mesmo de outros filmes, ao invés de ter também de investir tempo em questões de notação musical.

Quanto às informações existentes nesse esboço, elas variam das mais às menos detalhadas: podem conter todas melodias, linhas de contraponto, demais vozes da harmonia e anotações sobre a instrumentação desejada, ou em caso de menor detalhamento, apenas a estrutura básica, com melodia principal e cifra dos acordes.

Quanto aos compositores *não-tradicionais*, seu surgimento se deu com o avanço tecnológico e o advento da tecnologia MIDI – *Musical Instrument Digital Interface* – que permite a conversa entre diferentes equipamentos, como entre instrumentos controladores e o computador. Quando o compositor pretende tocar junto com o filme para compor a trilha, ele conecta ao computador um instrumento compatível com a tecnologia citada (um teclado, por exemplo), para assim controlar os timbres contidos no computador e em sintetizadores externos. Terminada a composição, ele extrai o áudio – que será uma execução da informação MIDI por sintetizadores e instrumentos virtuais –, arquivos sequenciados e arquivos MIDI e os envia ao orquestrador. O orquestrador deverá então limpar os arquivos MIDI – eliminando ou adaptando aquelas melodias e arranjos excessivos provenientes de experimentações do compositor, dos quais falamos no tópico anterior –, exportá-los a um software de notação musical e editar a partitura da grade de orquestra. Esta seguirá aos copistas, para que extraíam dela as partes individuais dos instrumentistas. Segundo o orquestrador Bryce Jacobs, que atua com o compositor Hans Zimmer em seu estúdio *Remote Control Productions*, a atividade do orquestrador atualmente é pouco ligada às decisões criativas da trilha musical: “Costumava

haver muito mais liberdade criativa em orquestração, agora é mais uma tradução para orquestra”⁴.

Outra classificação de compositores, proposta por Paul Andrew MacLean em seu artigo *What Orchestrators Do*, traz categorias que observam compositor em sua relação com o orquestrador. Essas categorias estão descritas abaixo, com alguns dos exemplos que o próprio MacLean sugere para cada uma delas:

1 – Compositores que trabalham sem orquestrador – escrevem toda a partitura, inclusive sua grade, com todos os detalhes necessários à execução, e enviam-na diretamente aos copistas. Exemplos: Bernard Herrmann e Ennio Morricone.

2 – Compositores que trabalham com o auxílio do orquestrador, porém elaboram rascunhos bem detalhados. Exemplos: Jerry Goldsmith e John Williams.

3 – Compositores habituados à linguagem orquestral, capazes de orquestrar suas próprias músicas, mas que por algum motivo encorajam seus orquestradores a colaborarem com suas ideias. Exemplo: Jerry Goldsmith, no filme *The Omen* (1976), permitiu ao orquestrador Arthur Morton que preenchesse um coral, sendo que Morton possuía conhecimento nessa linguagem, enquanto Goldsmith não era tão habituado a ela.

4 – Compositores capazes de escrever música, porém não habituados com a linguagem orquestral – rascunham a música em uma parte de piano com as observações necessárias, porém definem muito pouco a instrumentação. Esse grupo é composto em sua maioria por músicos autodidata e/ou com *background* musical distante da música de concerto (provém geralmente do *pop* ou *rock*). Praticamente todo o trabalho de definição da sonoridade musical, portanto, em projetos com esse tipo de compositor, fica a cargo do orquestrador. MacLean preferiu não dar exemplos dessa categoria, por motivos de provável descontentamento dos possíveis citados.

5 – Compositores de abordagem eletrônica – esta categoria é equivalente à de Richard Davis, dos compositores *não-tradicionais*, que tocam sobre o filme para sequenciar suas ideias. Neste caso, o orquestrador assume o papel de acertar detalhes orquestrais, sem alterar a ideia inicial do compositor. São exemplos dessa categoria Hans Zimmer e Elliot Goldsmith.

MacLean ainda cita, como caso à parte, o compositor Danny Elfman, que sabe a sonoridade que deseja obter e elabora rascunhos completos, mas por não ter estudo formal em teoria musical, seus esboços são feitos fora dos padrões de notação (muitas vezes, escreve apenas em uma pauta, em clave de sol). O papel do orquestrador deverá então transferir a música desse estranho esboço para uma grade orquestral completa.

Sobre a relação compositor – orquestrador, Prendergast (1992) afirma que a maior parte dos compositores de Hollywood elaboram esboços bastante completos, que fazem com que o orquestrador atue apenas passando as informações, previamente definidas pelo compositor, para a grade de orquestra (PRENDERGAST, 1992, pág. 85). Ele se esforça também para desconstruir a lenda de que Bernard Herrmann é o único compositor de Hollywood a fazer suas próprias orquestrações – lenda essa sustentada, de acordo com Prendergast, pela ignorância quanto ao papel do orquestrador de Hollywood e pela crença na palavra do próprio Herrmann. Por fim, cita o caso do compositor Sergei Prokofiev, que viajava muito e compunha dentro de trens, e devido às vibrações destes, fazia apenas esboços em partes de piano, com todas as informações sobre instrumentação, dinâmicas e articulações. Mais tarde, quando em terra “mais” firme, ele mesmo passava essa música para a grade de orquestra.

Por mais que Prendergast cite o fato de que muitos compositores orientados pela linguagem do *rock* e do *pop* não são capazes de realizar as orquestrações de suas composições, ele diz que, de maneira geral, a presença do orquestrador não está ligada à incapacidade do compositor, mas às necessidades temporais da indústria – enquanto o orquestrador elabora a grade da orquestra, o compositor pode se ocupar de outras composições.

Hans Zimmer, em entrevista a Dan Goldwasser publicada no site Soundtrack.net, afirma que as versões *demo* (o que podemos considerar, aqui, algo análogo ao esboço do compositor dito *tradicional*) de seus temas possuem todas as informações musicais, inclusive orquestração, produção e estilo. Ele diz que prefere gastar mais tempo no detalhamento da sonoridade de seus temas do que na composição de transições de cena, por exemplo, que são feitas por outro compositor assistente, creditado pela “música adicional” do filme.

3. O orquestrador como escritor fantasma

Por mais que o orquestrador possa eventualmente alterar algum aspecto da instrumentação para que a orquestra soe mais balanceada e concisa, não é sua função se ocupar da composição das entradas musicais de um filme ou interferir criativamente nas ideias do compositor. Há ocasiões, porém, em que ele é colocado para realizar tais funções, e caso não receba o crédito por essas outras atividades, que se encontram fora de seu papel, estará atuando como *ghostwriter*.

Segundo Bell (1994), muitos compositores da indústria cinematográfica seriam melhor classificados como homens de negócios do que como compositores. Eles quase não

atuam na composição musical do projeto para o qual foram contratados, mas são bons apenas em conseguir os contratos. Nas palavras de Bell, “Seu talento principal está em conseguir o trabalho; eles falam bem e ‘dão boa entrevista’” (BELL, 1994: 50). Para que realizem a composição de fato, estes “compositores” contratam orquestradores, arranjadores ou outros compositores menos conhecidos que escreverão parte substancial da música para o filme mas não receberão crédito por isso. Há portanto diversos compositores com nomes consagrados na indústria que não compõem a música que assumem compor.

Em uma produção mais tradicional de trilhas musicais⁵, os dois profissionais que se encarregam de aspectos musicais em si são o compositor e o orquestrador. Este geralmente possui grande conhecimento musical, é habituado à linguagem tradicional e muitas vezes conhecedor de técnicas de composição. Além disso, ele se encontra no passo seguinte ao compositor na linha de montagem da música. Essas duas características – conhecimento musical e posicionamento na linha de montagem – tornam praticável a utilização do orquestrador como *ghostwriter*, pois o compositor pode apenas escrever rascunhos muito simples dos temas principais do filme e pedir para que o orquestrador os preencha com todos os outros aspectos da música, componha passagens e o que mais for necessário à trilha.

O profissional creditado como orquestrador, quando realiza atividade composicional ou de arranjo, adicionando elementos à entrada musical existente ou compondo novos trechos de música, está atuando fora daquilo que é coberto por seu crédito, e se caracteriza consequentemente como um *ghostwriter*.

4. Conclusão

Para conseguirmos descrever com certa exatidão as diferentes funções cumpridas pelo orquestrador em uma produção de trilhas musicais, é necessário não apenas olharmos para ele, individualmente, mas também para sua relação com o compositor e com o tipo de material que este o envia. São funções do orquestrador auxiliar o compositor na produção da grade orquestral e tornar a representação musical mais fácil de ser lida pelos músicos. Ele deverá também garantir o equilíbrio da sonoridade orquestral, conferir tessituras, corrigir eventuais erros cometidos pelo compositor e realizar transposições.

Em sua relação com os diferentes tipos de compositor, o orquestrador pode ser responsável por adicionar mais ou menos informações às entradas musicais existentes: sua atividade pode variar desde uma simples transferência de um rascunho completo do compositor para a grade orquestral até a atuação como *ghostwriter*, papel no qual ele realizará atividade de composição e arranjo sem receber os devidos créditos por elas.

Referências:

- BELL, David A. *Getting the Best Score for Your Film: A Filmmaker's Guide to Music Scoring*. Los Angeles: Silman-James Press, 1994.
- DAVIS, Richard. *Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*. Boston: Berklee Press, 1999.
- GOLDWASSER, Dan. *Breaking the Rules with Hans Zimmer: Part 1*. 2006. Disponível em: <http://www.soundtrack.net/content/article/?id=205>. Acesso em: 18 Mar. 2014.
- KOMPANEK, Sonny. *From Score to Screen: Sequencers, Scores & Second Thoughts - The New Film Scoring Process*. New York: Schirmer Trade Books, 2004.
- MACLEAN, Paul Andrew. *What Orchestrator Do*. In: *Film Score Monthly*. Disponível em http://www.filmscoremonthly.com/articles/1997/22_Sep---What_Orchestrators_Do.asp. Acesso em 13 Mar. 2014.
- PRENDERGAST, Roy M. *Film Music: A Neglected Art*. 2ª Ed. New York: WW Norton, 1992.
- TAPIA, Daniel. *A Orquestra Sinfônica do Cinema Norte Americano: O Exemplo de Bernard Herrmann*. Campinas, 2012. 151 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

Notas

¹ *Musical Instrument Digital Interface* (MIDI) é um protocolo de comunicação entre diferentes dispositivos. Sua utilização na música se dá principalmente na transferência de informações entre um instrumento controlador, que envia informações MIDI, e um instrumento virtual, que executará essas informações e com suas características sonoras. A informação MIDI contém parâmetros específicos que controlarão a execução do som pelo instrumento virtual, como a nota que deve ser atacada, o momento que começa e que termina, sua dinâmica, entre outros. Através das informações do que será tocado pelo instrumento virtual, o sistema MIDI gera partituras automaticamente.

² Essas melodias excessivas provém das experimentações do compositor: no momento da escrita da música, ele adiciona linhas melódicas em diferentes pistas de áudio, e por vezes, adiciona mais melodias do que é possível tocar pelo número de músicos disponível na orquestra. Muitas delas serão rejeitadas, mas todas são mantidas no esboço que é enviado ao orchestrador. Nesse caso, este deve excluir as pistas que não serão utilizadas e, caso seja necessário, condensar ou redistribuir as linhas escolhidas, a fim de que todas possam ser tocadas.

³ *Timing Notes* são notas com descrições específicas de cada entrada musical, que apresentam toda a ação, cortes de câmera e diálogos presentes na cena (DAVIS, 1999: 99-103). São elaboradas após a reunião que ocorre entre o(s) produtor(es) e diretor(es) do filme com o compositor e editor musical. Este último é responsável por elaborar essas notas.

⁴ As informações presentes neste parágrafo e a fala do orchestrador Bryce Jacobs foram obtidas na entrevista que este concedeu a nosso trabalho de iniciação científica, que deu origem a este artigo.

⁵ Em nosso trabalho de iniciação científica descobrimos, através da análise dos créditos das trilhas do compositor Hans Zimmer, que sua produção é repleta de profissionais responsáveis por novas funções, que não estão descritas na bibliografia. Enquanto no modo de produção mais tradicional, que se consolidou a partir dos anos 30, as duas figuras principais a trabalharem com a música eram o compositor e o orchestrador, nas produções mais recentes há diversos compositores adicionais, compositores especializados em tipos específicos de música (como música eletrônica) e outras diversas funções relacionadas à utilização da tecnologia.