

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT  
CURSO DE MÚSICA**

**JORDI LACERDA LOPES**

**COMPOSIÇÃO DO QUARTETO DE CORDAS THE TELL-TALE HEART:  
UMA ABORDAGEM AUTOETNOGRÁFICA**

**MANAUS  
2017**

**JORDI LACERDA LOPES**

**COMPOSIÇÃO DO QUARTETO DE CORDAS THE TELL-TALE HEART:  
UMA ABORDAGEM AUTOETNOGRÁFICA**

Trabalho de conclusão de Curso apresentado Universidade do Estado do Amazonas como requisito parcial para a obtenção do título de licenciado em música com habilitação em instrumento (violão).

**Orientador:** Prof<sup>o</sup> Me. Gustavo Javier Medina Riera

**MANAUS  
2017**

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

**JORDI LACERDA LOPES**

### **COMPOSIÇÃO DO QUARTETO DE CORDAS THE TELL-TALE HEART: UMA ABORDAGEM AUTOETNOGRÁFICA**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora na Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas. como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música, com habilitação em Instrumento (Violão).

#### **BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Me. Gustavo Javier Medina Riera**

---

**Prof. Me. Márcio Pacheco de Carvalho**

---

**Prof. Ma. Duany Bruna Lima Parpinelli**

**Aprovado em:**

*Dedico este trabalho a minha mãe Suneli Lacerda pelo apoio incondicional durante toda essa jornada.*

## **AGRADECIMENTOS**

Meus sinceros agradecimentos ao meu orientador Gustavo Medina, pelo apoio na realização deste trabalho, e por todo o conhecimento transmitido no decorrer do curso.

A todos os professores do curso de música pela contribuição no aprendizado durante meu processo de formação.

Ao meu primeiro professor de música Elias Ferreira, por ter me iniciado neste vasto universo musical.

Aos colegas de curso pela parceria e por todos os bons momentos compartilhados no decorrer dos anos.

E sobretudo à minha família, especialmente meus pais Suneli Lacerda e José Lopes, e meu irmão Vinicius Lacerda por todo o apoio, paciência e companheirismo.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1. Mudança de caráter em The Mind (c. 5-10).....</b>	<b>23</b>
<b>Figura 2. Primeiro tema de The Mind (c. 30-35).....</b>	<b>23</b>
<b>Figura 3. Variação no primeiro tema de The Mind (c. 45-50).....</b>	<b>24</b>
<b>Figura 4. Variedade Timbrística em The Mind. (c. 52-59).....</b>	<b>25</b>
<b>Figura 5. Elementos da Transição em The Tell-Tale Heart. (c. 60-73).....</b>	<b>25</b>
<b>Figura 6. Exemplo de irregularidade métrica em The Mind. (c. 92-95).....</b>	<b>26</b>
<b>Figura 7. Influência do Rock em The Mind. (c. 100-109).....</b>	<b>27</b>
<b>Figura 8. Variedade Timbrística em The Mind. (c. 110-114).....</b>	<b>28</b>
<b>Figura 9. Retorno a Dó Frígio em The Mind (c. 125-133).....</b>	<b>29</b>
<b>Figura 10. Coda de The Mind. (c. 134-140) .....</b>	<b>29</b>
<b>Figura 11. Melodia inicial do violoncelo em The Eye. (c. 1 – 6).....</b>	<b>31</b>
<b>Figura 12. Escala Sintética utilizada em The Eye.....</b>	<b>31</b>
<b>Figura 13. Resolução cromática em The Eye. (c. 5-6).....</b>	<b>31</b>
<b>Figura 14. Primeira Imitação em The Eye. (c. 7-12).....</b>	<b>32</b>
<b>Figura 15. Desenvolvimento motivico em The Eye. (c. 13-16).....</b>	<b>33</b>
<b>Figura 16. Variação motivica em The Eye. (c. 17-22).....</b>	<b>33</b>
<b>Figura 17. Trecho estático em The Eye. (c. 25-34).....</b>	<b>34</b>
<b>Figura 18. Total cromático em The Eye. (c. 38-44).....</b>	<b>35</b>
<b>Figura 19. Desenvolvimento melódico em The Eye. (c. 44-49).....</b>	<b>36</b>
<b>Figura 20. Harmonia fixa em The Eye. (c. 51-54).....</b>	<b>37</b>
<b>Figura 21. Variação no acompanhamento de The Eye. (c. 55-59).....</b>	<b>37</b>
<b>Figura 22. Centralidade em Dó em The Eye. (c. 60-66).....</b>	<b>38</b>
<b>Figura 23. Motivo do Coração em The Heart (c. 1).....</b>	<b>39</b>
<b>Figura 24. Trecho da introdução de The Heart (c. 1-5).....</b>	<b>40</b>
<b>Figura 25. Polimetria na seção A de The Heart (c. 10-21).....</b>	<b>41</b>
<b>Figura 26. Início da seção B de The Heart. (c. 22-24).....</b>	<b>41</b>
<b>Figura 27. Escala Sintética 1 e Harmonia da seção B de The Heart.....</b>	<b>42</b>
<b>Figura 28. Seção B de The Heart. (c. 25-34).....</b>	<b>42</b>
<b>Figura 29. Início da Seção C de The Heart. (c. 39-46).....</b>	<b>43</b>
<b>Figura 30. Escala Hexatônica utilizada em The Heart.....</b>	<b>43</b>

<b>Figura 31. Trecho da seção C de The Heart. (c. 49-54).....</b>	<b>44</b>
<b>Figura 32. Passagem virtuosística da viola em The Heart. (c. 55-61).....</b>	<b>45</b>
<b>Figura 33. Variação sobre um motivo de The Heart. (c. 62-70).....</b>	<b>45</b>
<b>Figura 34. Frase conclusiva da seção C de The Heart. (c. 71-75).....</b>	<b>46</b>
<b>Figura 35. Primeira parte da Coda de The Heart. (c. 76-84).....</b>	<b>47</b>
<b>Figura 36. Últimos compassos de The Tell-Tale Heart. (c. 92-98).....</b>	<b>48</b>

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1. Estrutura geral do 1º movimento.....</b>	<b>22</b>
<b>Tabela 2. Estrutura geral do 2º movimento.....</b>	<b>30</b>
<b>Tabela 3. Estrutura geral do 3º movimento.....</b>	<b>39</b>

## RESUMO

A composição musical é uma prática que necessita de conhecimentos de diferentes disciplinas da música, entre elas Harmonia, Contraponto, Estruturação e Orquestração. Este trabalho tem como objetivo demonstrar o processo compositivo aplicando estas habilidades, tais como as mudanças na concepção de harmonia e tonalidade ocorridas no percurso, o aperfeiçoamento técnico no estabelecimento da forma, os desafios na escrita para instrumentos de corda friccionadas, além da utilização de outras linguagens artísticas, no caso a literatura, como fonte de inspiração para a música. A primeira parte conta com uma descrição narrativa da composição do quarteto de cordas *The Tell-Tale Heart*, relatando o desenvolvimento das ideias sob o ponto de vista do compositor, utilizando o método de pesquisa autoetnográfico. Na segunda parte, uma análise estrutural da obra, detalhando e exemplificando na partitura os procedimentos utilizados, além de suas relações com o texto homônimo de Edgar Allan Poe. Busca-se com essa pesquisa portanto, uma reflexão sobre o processo compositivo além da análise estrutural de uma obra musical ainda inédita.

**Palavras-chave:** Composição Musical; Análise Estrutural; Harmonia; Estruturação Musical.

## ABSTRACT

Musical composition is a practice that requires knowledge from different studies in music, among them Harmony, Counterpoint, Musical Forms and Orchestration. This work aims to demonstrate the application of these skills on the composition process, such as the changes in the concept of harmony and tonality, the technical improvement of the establishment of the form, the challenges of writing for bow instruments, and the use of other artistic languages, namely the literature, as a source of inspiration for the musical work. The first part has a narrative description of the composition of the string quartet *The Tell-Tale Heart*, describing the increasing on the musical ideas from the composer's point of view, using the auto-ethnographic research method. In the second part, a structural analysis of the musical work, detailing and exemplifying, in the score, the procedures used, in addition to its relations with the homonymous tale of Edgar Allan Poe. This research seeks to achieve reflective considerations on the compositional process in addition to the structural analysis of a musical work still unpublished.

**Palavras-chave:** Musical Composition; Structural Analysis; Harmony; Musical Structure.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>11</b>
<b>1. A Pesquisa Autoetnográfica.....</b>	<b>12</b>
<b>2. O Processo Compositivo.....</b>	<b>14</b>
<b>2.1 Pré Composição.....</b>	<b>14</b>
<b>2.2 As Primeiras Ideias.....</b>	<b>15</b>
<b>2.3 Procedimentos Estruturais.....</b>	<b>16</b>
<b>2.4 Desenvolvimento.....</b>	<b>17</b>
<b>3. The Tell-Tale Heart.....</b>	<b>19</b>
<b>3.1 The Mind.....</b>	<b>19</b>
<b>3.2 The Eye.....</b>	<b>28</b>
<b>3.3 The Heart.....</b>	<b>17</b>
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>48</b>
<b>Referencias Bibliográficas.....</b>	<b>50</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>52</b>

## Introdução

A palavra “compor” tem como seu significado básico: “formar ou construir de diferentes partes, ou de várias coisas” (FERREIRA, 1999), no caso da música portanto, compor se trata de utilizar o material sonoro disponível e organizá-lo de maneira a transmitir de forma inteligível a ideia do compositor para o ouvinte.

Para isso, é necessário que o compositor tenha um determinado nível de conhecimento nas disciplinas relacionadas (Harmonia, Contraponto e Estruturação Musical, principalmente) que possibilite o manejo adequado de sua concepção compositiva. Sendo assim, o músico estudante que intenciona compor música deve buscar esse conhecimento através, tanto da bibliografia, quanto da prática.

Entre as principais obras consultadas estão: Fundamentos da Composição Musical de Schoenberg (2013), onde se buscará uma visão do conceito de forma, e da composição em geral; Harmonia de Schoenberg (2011) e Harmonia do Século XX de Persichetti (1985) onde se terão as referências sobre harmonia. Além de *The Study of Orchestration*, de Samuel Adler (1989) como fundamenta para a parte de orquestração.

Este trabalho mostrará o processo de desenvolvimento de um compositor iniciante, resultando numa obra musical inédita. A primeira parte mostra o processo compositivo através do método de pesquisa autoetnográfico, possibilitando uma visão mais próxima da concepção do autor e sua criatividade. A segunda parte mostra uma análise estrutural da obra finalizada, demonstrando de forma minuciosa como os elementos estruturais possibilitaram a conversão da ideia em música.

Busca-se ao final deste trabalho disponibilizar um relato da experiência composicional, auxiliando os futuros estudantes que pretendem seguir esse caminho com um exemplo prático, além da divulgação e análise de uma obra musical ainda inédita.

## 1. A Pesquisa Autoetnográfica

É definida por Ellis e Bochner (2000. pg. 739) como “um gênero de escrita e pesquisa autobiográfico que mostra múltiplas camadas de consciência, conectando o pessoal ao cultural”. A autoetnografia alia elementos da etnografia<sup>1</sup> e da autobiografia<sup>2</sup>, desenvolvendo assim uma pesquisa onde o autor é o principal objeto, concebendo um texto memorial e narrativo que traz detalhes da experiência emocional do pesquisador, geralmente escrito em primeira pessoa. Este método vem ganhando espaço na pesquisa em Artes por conta da oportunidade que oferece aos artistas para registrar uma reflexão crítica acerca das experiências criativas pessoais e profissionais (PACE, 2012. p. 2).

Contudo, a escrita autobiográfica prevista no método etnográfico, pode causar certa insuficiência científica em se tratando de um trabalho de pesquisa acadêmica por conta de sua rejeição aos objetivos analíticos tradicionais como abstração e generalização (*ibid*, 2012. p. 2). Por conta disso, vários pesquisadores de ciências sociais aliam esse método ao método da Teoria fundamentada<sup>3</sup> de Glaser e Strauss (2006), possibilitando assim um exame analítico dos dados obtidos, escrito de forma a manter o rigor científico de um método mais tradicional.

A partir disso, Pace (2012) propõe uma abordagem distinta desse método, voltada principalmente para pesquisadores das artes, onde ele utiliza características textuais e processuais da autoetnografia, aliadas às estratégias analíticas da teoria fundamentada. Sugerindo os passos que devem ser seguidos para a pesquisa.

Primeiramente deve ser realizada uma codificação inicial, separando os principais conceitos da pesquisa em tópicos, ou palavras-chaves, que então serão vinculados a “dados de qualquer tamanho, como frases, sentenças ou parágrafos inteiros” (*ibid*, 2012. p. 10).

Para essa pesquisa alguns dos códigos utilizados foram: Pré-composição, Primeiras ideias, Procedimentos estruturais, e Desenvolvimento. Para cada uma dessas palavras-chaves foi escrito um texto de tamanho variável, descrevendo o momento da composição da obra em que se situava a palavra em questão. O objetivo final do trabalho não está obviamente na codificação, mas no que se obtém através dela, em algum momento seguindo o preceito: “o pesquisador deve finalizar a

---

<sup>1</sup>Etnografia: 2. O estudo descritivo de um ou de vários aspectos sociais ou culturais de um povo ou grupo social (FERREIRA, 1999)

<sup>2</sup>Autobiografia: 1. Vida de um indivíduo escrita por ele mesmo. (FERREIRA, 1999)

<sup>3</sup>A teoria fundamentada é um processo investigativo que busca construir uma teoria baseada em um fenômeno por meio de coleta e análise de dados relevantes. (Grounded Theory is an investigative process for building a theory about a phenomenon by systematically gathering and analysing relevant data.) (PACE, 2012. p 6).

codificação e escrever memorandos teóricos acerca de suas ideias, levando quanto tempo e espaço for necessário (ibid, 2012, p. 11).

Após a codificação inicial, a segunda fase envolve a junção destes conceitos, buscando o estabelecimento das relações entre eles, que já devem ter sido observadas desde a fase anterior, processo conhecido como codificação teórica. Esta que apesar de ser considerada a ‘segunda fase’ na verdade deve ocorrer em paralelo com a fase de codificação inicial. (ibid, 2012. p. 12)

Estas relações num trabalho sobre composição musical acabam sendo estabelecidas de forma bastante orgânica. Por exemplo a relação entre os procedimentos harmônicos e estruturais são essenciais já no processo de planejamento da obra, codificado como pré-composição, e continuam sendo no desenvolvimento, onde será demonstrando o aperfeiçoamento da técnica compositiva, consequentemente também o aprimoramento dos conhecimentos sobre harmonia e estruturação.

Em seguida ocorre o processo de codificação seletiva. Delimitando os códigos e trazendo a tona o conceito núcleo do trabalho, aqui “a escrita se torna mais focada em integrar conceitos para formar uma estrutura teórica geral” (ibid, 2012. p. 12).

Os códigos estipulados nos passos anteriores devem todos girar em torno de um tópico mestre, ou um núcleo. Estabelecendo os conceitos fundados na harmonia, na forma e em suas relações com o processo criativo, o trabalho então gira em torno da composição musical, mais especificamente, a composição musical agregada ao contexto social e cultural do compositor, ou seja, deverá buscar uma justificativa, ou uma motivação, para a composição da obra além de demonstrar como esse processo ocorreu.

A fase final do processo “envolve a organização dos memoriais teóricos em uma linha de pensamento, e redigir a teoria” (ibid, 2012. p 12). Finalizando a pesquisa com a redação final, e união de todos os tópicos, códigos, e núcleos, sempre os conectando e buscando similaridades para que se evite a incoerência de um trabalho fragmentado.

Seguidamente, realizou-se uma revisão geral do procedimento compositivo a partir de um ponto de vista atual, com base no relato feito à época da composição, Levando em consideração o tempo passado desde a conclusão da obra e da primeira etapa da pesquisa, novas experiências de vida foram adquiridas, alterando assim minha própria percepção. Pode ser observado primeiramente que não houve de fato contato com a obra desde sua última apresentação em dezembro de 2016, onde foi executada apenas parcialmente. Ademais, novas composições foram feitas, contribuindo para o desenvolvimento técnico da escrita musical e amadurecendo diversos conceitos que ainda estavam em fase de aprendizado noutro momento. Assim, através do processo de pesquisa autoetnográfico, será possível observar e avaliar as mudanças tanto no raciocínio, quanto na concepção estética do compositor.

## 2. O Processo Compositivo

Neste capítulo será apresentado o processo de composição do quarteto de cordas *The Tell-Tale Heart* através do método de pesquisa autoetnográfico. Contando com um memorial descritivo narrando, sob o ponto de vista do compositor, como se deu o processo de composição da obra desde sua concepção até sua conclusão. Como posteriormente temos a análise descritiva da obra, não há aqui exemplos da partitura, estes serão vistos posteriormente

### 2.1 Pré Composição

Antes de iniciar a composição em si, foi necessário escolher um tema. Inicialmente foi considerada que fosse uma obra puramente musical, ou seja, sem nenhuma referência externa, entretanto esse objetivo se demonstrou incerto pois faltava algum elemento que desse unidade ao todo, principalmente se tratando da sonoridade geral. O principal receio neste ponto era que escreveria uma obra completamente desconexa e sem sentido.

Para isso, foi de extrema importância o preparo de um ‘plano da obra’, que deveria conter todas as informações prévias necessárias para que a composição da obra se desse de forma coerente e que não se perdesse num entulho de ideias disformes, buscando assim uma unidade entre os diversos aspectos estruturais, como a harmonia e a forma, e relacionando-os com o tema principal.

Por conta dessa necessidade de unidade temática, acabei por deixar de lado a ideia de fazer uma obra puramente musical, ou seja, sem nenhum referencial extramusical, e então escrever uma obra de ‘música programática’<sup>4</sup>. Porém, levando em consideração que esse termo é utilizado para obras do período histórico do romantismo, e que de fato o programa não acompanhará a partitura ou a performance, será considerada como uma composição que faz alusão a uma outra obra de arte, mas que não é programática, ou seja, um exemplo de *Ekphrasis*<sup>5</sup> em música.

Entre as obras tomadas como referência, se encontra a fantasia Romeu e Julieta de Tchaikovsky, onde o compositor “adapta a forma sonata às exigências da peça e dos personagens de Shakespeare” (GROUT, PALISCA, 2007. p. 622) criando assim climas e sonoridades que tenham relação com o texto, mas que, não necessariamente contam a história em detalhes, assim como em *The Tell-Tale Heart*.

---

<sup>4</sup>“Música do tipo narrativo ou descritivo. A expressão foi criada por Liszt que definiu um programa como ‘um prefácio apostado a uma peça de música instrumental [...] para dirigir a atenção do ouvinte para a ideia prática do todo, ou para uma parte especial dela’ (SADIE, 1994.)

<sup>5</sup> A *ekphrasis* ocorre quando há “a representação em um meio de expressão de um texto composto por outro meio”, não necessariamente contando a história através da música, mas sim fazendo uma transposição, suplementação, associação ou interpretação dessa representação para a linguagem musical através de temas e sensações em comum. (BRUHN *apud* SILVA 2009 p. 48)

Inicialmente, tinha sido planejada uma obra tonal, composta dentro dos padrões da tonalidade expandida, de Schönberg (2004), entretanto, principalmente devido ao meu gosto pessoal, da forte influência trazida de trilhas de cinema, e da música do Rock, optou-se por escrever uma obra modal, visto que estas são amplamente utilizadas em parte de ambos os repertórios. Posteriormente, foram acrescentadas as escalas sintéticas, trazendo influências do repertório pós-tonal.

Sendo assim, o plano da obra estabeleceu o caráter geral, a harmonia, um esboço inicial de forma, a formação instrumental, a divisão dos movimentos, e duração aproximada. A definição prévia desses fatores foi primordial para o prosseguimento da composição.

Ainda antes de começar a composição, já tinha definido algumas características gerais. Para o primeiro movimento intitulado “The Mind” optei por uma forma temática, ou seja, seu conteúdo deveria ser voltado para temas musicais, com influências modais provindas do Rock. O segundo movimento intitulado “The Eye”, seria ser estruturado como uma fuga, devido ao trecho do conto de Allan Poe onde um dos personagens mata o outro depois de vários dias em que eles se mantinham em uma rotina que se repetia, este se encerraria com uma marcha fúnebre, aludindo a morte do personagem em questão.

Para o terceiro movimento, tinha sido estabelecido apenas um motivo rítmico, com uma figura de duas colcheias, onde a primeira tem um acento. Isso faz alusão ao som do coração batendo, elemento importante também no texto.

Pode se observar a variedade de ideias, sejam de natureza musical, como na harmonia e forma, seja de forma a referenciar o texto, como no caráter e na interpretação. Definir previamente uma série de objetivos, ou ideias menores, auxiliaram a encontrar posteriormente a direção-geral em que a composição seguiria.

## 2.2 As Primeiras Ideias

A primeira ideia musical que tive foi a valsa em modo frígio presente no primeiro movimento, isso veio da intenção de fazer uma dança macabra<sup>6</sup>, principalmente por conta de sua sonoridade lúgubre, que era exatamente o que estava buscando para a composição. Das primeiras ideias, este tema talvez seja a única que apareceu na obra final de forma integral, várias outras foram descartadas; ou utilizadas em outras composições.

Desde o início, o maior problema de todo o processo foi a concepção da forma, como estruturar uma peça do tamanho proposto, assim como formular suas frases e desenvolvê-las.

<sup>6</sup> “Representação simbólica, medieval e renascentista, da morte como um esqueleto (ou uma procissão de esqueletos) conduzindo os vivos ao túmulo [...] O poema de Goethe *Der Tottentanz* deu impulso à tradição, no séc.XIX, da dança macabra como uma festa de esqueletos saídos do túmulo, à meia-noite, tendo inspirado a *Totentanz*, de Lizt, e indiretamente a *Danse Macabre* de Sain-Saës.” (SADIE, 1994.)

Para resolver isto utilizei o livro de Schönberg: Fundamentos da Composição Musical (2015, P.28), onde o autor sugere que o compositor deve buscar enxergar a forma como um todo antes mesmo de começar a escrever, e que compositor iniciante não será capaz ainda de ter essa visão panorâmica, sendo assim necessário o desenvolvimento dessa capacidade.

A construção progressiva de elementos menores (motivos e pequenas frases) e posterior conexão entre eles é uma maneira possível de construir uma estrutura maior, entretanto, deve-se cuidar para que estas ligações sejam feitas de forma tal que evitem a dispersão das ideias musicais.

Em seguida veio a introdução, e após várias tentativas cheguei a sequência de acordes que pode ser vista na composição final. O objetivo principal era chegar ao final da mesma com o quarteto em uníssono apresentando a escala frígia pela primeira vez, e com os acordes iniciais trazendo uma sensação tonal.

Para a segunda parte do movimento busquei influências no rock. Tratando-se de um estilo com o qual estou familiarizado desde a minha iniciação musical, não tive maiores dificuldades na composição do tema. O ritmo com mudanças de compasso; o acompanhamento similar a uma bateria tocando, são demonstrações claras dessa influência. Sobre o acompanhamento roqueiro, coloquei uma melodia em modo dórico, buscando uma referência com o texto através do personagem do velho.

Em seguida, e até o final do processo compositivo como um todo, fui sempre revisando e atualizando o que já tinha composto. Além de criar seções, alongar as já prontas, adicionando repetições ou variações, criando subestruturas, com motivos rítmicos recorrentes, através dos quais buscava-se criar uma melhor uniformidade para a composição.

Observa-se através desse relato que apesar de todo o planejamento realizado na fase da pré-composição, o maior empecilho encontrado foi criar unidade musical. As partes compostas me davam a impressão de não ter ligação motivica ou temática, colocadas apenas uma atrás da outra, criando assim uma “colcha de retalhos” musicais, que aos poucos foi sendo ajustada enquanto ganhava mais domínio técnico.

### **2.3 Procedimentos estruturais**

Para o segundo movimento pensei em escrever uma fuga, aplicando os padrões escolásticos desta forma, sendo assim busquei o modelo proposto por Joaquín Zamacois em seu “*Curso de Formas Musicales*” (1985) onde dá instruções detalhadas para a composição de uma fuga baseada no Cravo Bem Temperado de Johann Sebastian Bach.

Escrevi então o sujeito da fuga, uma melodia grave no violoncelo com inspiração nas melodias das obras para violão de Heitor Villa-Lobos, em especial no prelúdio 1, onde percebe-se a voz grave do violoncelo “querendo brotar das cordas do violão.” (PILGER. 2010. p. 765)

Utilizei esse movimento para exercitar a escrita por audição<sup>7</sup>, com exceção do sujeito, toda a seção imitativa foi escrita sem o auxílio de instrumentos ou de softwares de composição. Caso seguisse a risca o guia de Zamacois, teria uma fuga com uma sonoridade similar as fugas barrocas, assim utilizei escalas e resoluções diferentes das tradicionais, gerando uma sonoridade mais próxima do que já havia sido proposto no primeiro movimento.

Devido ao lado narrativo da música, decidi fazer com que a fuga fosse apenas a primeira seção do movimento. A segunda seria dedicada a retratar o fragmento do texto onde ocorre o assassinato. Para tal fim, fui buscar sonoridades cada vez mais dissonantes ainda que não atonais, buscando inspiração principalmente em trilhas de filme de terror.

Por fim, a seção da marcha fúnebre foi composta para representar a morte do personagem. Esta foi escrita na mesma época em que estudava ao segundo movimento da Terceira Sinfonia de Beethoven, trazendo conseqüentemente influências da mesma, ainda que sutis. Para que haja uma unidade a obra como um todo, finalizei o segundo movimento remetendo ao primeiro, empregando harmonias já utilizadas, porém finalizando com um acorde que antecipa elementos que viriam apenas no próximo movimento.

Nota-se em geral a variedade de influências trazidas nesse movimento, como a fuga barroca, as trilhas de filme e a marcha fúnebre de Beethoven. A essa altura, a ideia era aliar cada vez mais a forma musical a elementos narrativos extraídos do texto de Poe, sem utilizar formas tradicionais ou já preestabelecidas, aprofundado ainda mais essa tendência no terceiro movimento.

## **2.4 Desenvolvimento**

Apesar de os movimentos anteriores estarem ancorados em uma concepção estética pós-tonal, ainda trazem forte influência diatônica, com a utilização de modos eclesiásticos e escalas derivadas destes. Para o terceiro movimento, escolhi uma estética mais voltada para a música pós-tonal., ampliando a paleta sonora para estruturas não diatônicas.

Para tal finalidade, projetei uma estrutura em três seções principais onde cada uma traz relações com uma determinada passagem do texto, e cada uma teria sua harmonia baseada em algum procedimento harmônico pós-tonal, como o modo lócrio na primeira, e escalas sintéticas na

---

<sup>7</sup> “Audiação é para música o que o pensamento é para a fala [...] é o processo em que se ouve e compreende música em quando o som não está fisicamente presente” (GORDON, 1994. p.40)

segunda e terceira seções. Para manter a unidade da forma recorri a elementos rítmicos, com vários motivos chave que ocorreriam entre as seções, trazendo assim familiaridade ao ouvinte.

O principal desses motivos foi o do “coração”, que além de ser um elemento-chave na narrativa do texto de Poe, proporcionou um elemento musical que possibilitou uma estrutura coerente, mesmo que bastante complexa. Esse motivo se faz presente em todas as seções do movimento e finaliza a obra como um todo. A ideia de usar esse motivo veio desde o início da composição da obra, quando, na fase de pré composição, buscava formas de trazer coerência a estrutura.

Outro fator que foi amplamente explorado foi o timbre, através da utilização de técnicas expandidas nos instrumentos, trazendo uma maior gama de sons aliados a elementos retirados do texto. A utilização destes sons foi puramente intuitiva, visto que a limitação do software de edição não possibilita sua audição no ato da composição.

Acredito que este movimento acabou sendo o melhor resolvido, visto que a altura de sua composição já dispunha de uma maior capacidade técnica, e um melhor manejo e organização do material sonoro, e suas relações com o texto de Allan Poe.

A partir do momento em que tinha os três movimentos com suas estruturas básicas prontas, os temas principais compostos, foi o momento de ir cada vez mais incrementando e aperfeiçoando a obra como um todo, além da edição da partitura, que deveria estar escrita de forma a facilitar ao máximo a leitura para os músicos que a executariam.

Até a data limite da entrega foram ocorrendo leves alterações, e o momento em que a obra ficou pronta na verdade é o momento que desisti que incrementá-la ainda mais; na busca por uma inexistente perfeição foi necessário saber o momento de parar, por mais que até hoje sempre que vejo a partitura penso em coisas que podem ser mudadas, ou melhoradas.

### 3. The Tell Tale Heart

Publicado pela primeira vez em 1843, na revista de críticas literárias “*The Pioneer*”, o texto conta a história de um narrador (não identificado) que tenta provar a sua sanidade mental, contando como planejou a execução de um velho homem, com um olho “que se assemelhava ao de um abutre” (POE, 1843)<sup>8</sup>. E, no dia seguinte, após a consumação do ato macabro, aparecem três policiais, que investigam uma denúncia feita na noite do crime. Assim o narrador convida os três para conversar no quarto da vítima, cujo corpo estava escondido entre as madeiras do piso, entretanto o narrador passa a escutar um ruído que considera ser o coração do velho, e no final, acreditando que os policiais também escutavam o ruído, ele revela o local onde corpo estava enterrado.

A obra musical apresentada neste trabalho é o quarteto de cordas “The Tell-Tale Heart”<sup>9</sup>, dividida em três movimentos, é baseada no conto literário homônimo de Edgar Allan Poe. Foi composta durante os anos de 2015 e 2016, para um trabalho do Projeto de Apoio à Iniciação Científica (PAIC) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), e permanece inédita em sua totalidade, tendo sido executada apenas parcialmente.

Pelo fato da obra musical ter sido inspirada em texto literário, pode-se considerá-la como um exemplo da utilização de *ekphrasis* em música. De acordo com Bruhn (2000) a *ekphrasis* ocorre quando há “a representação em um meio de expressão de um texto composto por outro meio”, não necessariamente contando a história através da música, mas sim fazendo uma transposição, suplementação, associação ou interpretação dessa representação para a linguagem musical através de temas e sensações em comum. (BRUHN *apud* SILVA 2009 p. 48) Sendo assim, a obra buscará reproduzir através de figuras musicais o caráter do texto, ou seja, misterioso e com certo humor macabro.

#### 3.1 The Mind

Verdade! – Nervoso – muito nervoso, eu estive, e estou; mas porque você diria que eu sou louco? A doença aprimorou meus sentidos – não os destruiu – não os enfraqueceu. Acima de tudo estava aguçado o sentido da audição. Eu ouvi todas as coisas no céu e na terra, eu ouvi muitas no inferno. Como então posso ser louco? Preste atenção! E observe o quão são – o quão calmamente eu contarei a você toda a história. (POE, 1843).<sup>10</sup>

<sup>8</sup> “He had the eye of a vulture” (POE, 1843) .

<sup>9</sup> “O coração delator” na tradução de Celina Portocarrero (2007)

<sup>10</sup> TRUE! — nervous — very, very dreadfully nervous I had been, and am; but why will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses — not destroyed — not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily — how calmly I can tell you the whole story. (POE, 1843).

O primeiro movimento da obra, *The Mind*, teve sua inspiração nas nuances psíquicas que o narrador demonstra ao decorrer do conto, especialmente a inquietação pela ideia do assassinato, em oposição à compaixão e zelo para com sua futura vítima:

É impossível dizer como a ideia penetrou minha mente; mas, depois de concebida, me assombrou dia e noite. [...] Eu amava o velho. [...] Eu nunca fui tão gentil com o velho do que durante a semana antes de mata-lo. (POE, 1843).<sup>11</sup>

Estruturado a partir de dois temas principais, e transições, além de uma introdução e uma coda, as seções foram compostas a partir de temas inspirados nos dois personagens principais da obra literária, respectivamente o narrador, e o velho.

**Tabela 1. Estrutura geral do 1º movimento.**

Introdução	c.1 – 29
Seção A	c. 30 – 57
Transição	c. 58 – 91
Seção B	c. 92 – 133
Coda	c. 133 – 140

As nuances psicológicas demonstradas pelo personagem inspiraram a introdução da obra. Iniciando com a tonalidade de Dó Menor, as vozes dos violinos e do violoncelo se mantêm estáticas apenas variando as dinâmicas, enquanto a viola mantém um movimento constante que leva à mudança de caráter em seguida.

Schönberg define caráter como sendo “não somente a emoção que uma peça deveria produzir e o estado de ânimo em que foi composta, mas também a maneira pela qual ela deve ser executada.” (SCHOENBERG, 2015. p. 120). Sendo assim o seu acompanhamento desempenha uma função vital, tal qual como se pode observar na figura 1. Quando as notas longas em dinâmicas suaves logo crescem para uma série de notas rápidas com uma dinâmica vigorosa, é perceptível a súbita mudança do caráter.

<sup>11</sup> It is impossible to say how first the idea entered my brain; but, once conceived, it haunted me day and night. [...] I loved the old man [...] I was never kinder to the old man than during the whole week before I killed him (POE, 1843).

Figura 1. Mudança de caráter em The Mind (c. 5-10)

The musical score for Figure 1 is in 4/4 time with a key signature of three flats. It consists of four staves. The first staff (Violin I) starts with a *pp* dynamic and a *crescendo* marking, followed by a *f* dynamic and triplets. The second staff (Violin II) starts with a *mp* dynamic and a *f* dynamic, also featuring triplets. The third staff (Viola/Violoncello) starts with a *p* dynamic and a *f* dynamic, with triplets. The fourth staff (Bass) starts with a *pp* dynamic and a *crescendo* marking, followed by a *f* dynamic and triplets.

Após a introdução temos o primeiro tema, em ritmo de valsa utilizando o modo Frígio em dó. Esse tema foi associado ao personagem principal e narrador do conto de Allan Poe, e foi imaginado inicialmente como uma dança macabra. O acompanhamento em pizzicato é realizado pelo violoncelo, viola e violino 2, enquanto o violino 1 realiza a melodia principal (Figura 2). Posteriormente a melodia passa a ser realizada pelo violoncelo com os outros três instrumentos fazendo o acompanhamento, agora tocando com o arco, dando variedade ao timbre e evitando a monotonia. (Figura 3).

Figura 2. Primeiro tema de The Mind (c. 30-35)

The musical score for Figure 2 is in 3/4 time with a key signature of three flats. It consists of four staves. The first staff (Violin I) starts with a *mf* dynamic and a *sul pont.* marking, followed by a triplet. The second staff (Violin II) starts with a *mp* dynamic and a *pizz.* marking. The third staff (Viola/Violoncello) starts with a *mp* dynamic and a *pizz.* marking. The fourth staff (Bass) starts with a *mp* dynamic and a *pizz.* marking.

3

Figura 3. Variação no primeiro tema de *The Mind* (c. 45-50)

A composição foi sendo feita sempre tentando associar um sentimento a uma certa escala, uma figuração rítmica, ou até mesmo um determinado timbre dos instrumentos do quarteto. No final da primeira seção, que leva a transição, a região aguda do violoncelo é utilizada em contraponto à viola, que com uma melodia simples e uma dinâmica suave procura evocar um sentimento afável, tal qual o narrador tratava sua vítima; enquanto isso, o primeiro violino faz notas em *sul ponticello*<sup>12</sup>, *tremolo*<sup>13</sup> e *glissando*<sup>14</sup>, procurando induzir no ouvinte uma sensação de estranheza, observadas na Figura 2, ao passo que, mesmo com o tom bondoso que se dirigia ao velho, o personagem já tinha começado a planejar o seu assassinato, como pode ser observado na seguinte passagem:

E a cada manhã, quando o dia raiava, eu entrava em sua câmara, e fala corajosamente com ele, com um tom afável, e perguntando como havia passado a noite. Então veja que deveria ser um velho muito perspicaz, para suspeitar que todas noites, justamente à meia-noite, eu o espreitava, enquanto dormia. (POE, 1843).<sup>15</sup>

Para encaminhar desde o dó frígio, (primeiro tema), para o ré dórico, (segundo tema), fez-se um desvio do centro tonal referencial especialmente através do violoncelo, (compasso 60), utilizando uma escala pentatônica<sup>16</sup> em ré bemol, seguido de notas cromáticas, que levam a um

<sup>12</sup> *Sul. ponticello*: consiste no ato de tocar com o arco próximo ao cavalete do instrumento, dá a nota um som estranho, metálico, e um tanto vítreo (ADLER, 1989. p.36).

<sup>13</sup> *Tremolo*: repetição rápida de uma determinada nota, podendo, ou não ter durações determinadas. (ADLER, 1989. p.33).

<sup>14</sup> *Glissando*: deslizar o dedo em uma corda, de uma nota para a outra (ADLER, 1989. p.17).

<sup>15</sup> And every morning, when the day broke, I went boldly into his chamber, and spoke courageously to him, calling him by name in a hearty tone, and inquiring how he has passed the night. So you see he would have been a very profound old man, indeed, to suspect that every night, just at twelve, I looked in upon him while he slept. (POE, 1843).

<sup>16</sup> Escala pentatônica é uma escala formada por cinco sons. A escala utilizada no trecho em questão se trata da Pentatônica Maior em Ré Bemol (Ré – Mib – Fá – Láb – Sib)

pedal na nota fá, com duração de cinco compassos (do 66 ao 70). Neste ponto a harmonia está centrada em fá eólio (ver Figura 3).

Figura 4. Variedade Timbrística em The Mind. (c. 52-59)

Figura 5. Elementos da Transição em The Tell-Tale Heart. (c. 60-73)

Esse trecho é seguido de uma série de cromatismos, primeiramente alternados entre o violoncelo e a viola com acentos dos outros instrumentos, e posteriormente formando um acorde de sétima diminuta<sup>17</sup>, que se encaminham a um momento com andamento lento, onde uma escala

<sup>17</sup>Um acorde de sétima diminuta é um acorde formado pela sobreposição de três terças menores, formando em sua estrutura interna duas quintas diminutas diferentes. Sendo assim “é um dos acordes mais ambíguos”.

menor descendente leva à tríade maior de Ré bemol, que é alternada com uma tríade menor de Ré através de cromatismos, chegando à tríade principal do modo de Ré Dórico, alcançando assim o segundo tema do primeiro movimento, a partir do compasso 92.

A segunda seção foi construída a partir de dança irregular, por conta da métrica utilizada alternando entre várias figuras de compasso diferentes, além da polirritmia<sup>18</sup> no acompanhamento, desempenhado pelo segundo violino e pela viola.

Essa característica pode ser vista na Figura 4, onde a melodia do primeiro violino é acompanhada por uma série de notas nos tempos fracos dos compassos, além da rítmica em *pizzicato* executada pelo violoncelo.

Figura 6. Exemplo de irregularidade métrica em *The Mind*. (c. 92-95)

The musical score for 'The Mind' (c. 92-95) is presented in four systems, each with a different time signature: 4/4, 3/4, 4/4, and 7/8. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 120 (♩=120). The first violin part (top staff) is marked 'f sul pont.' and features a melodic line with slurs. The second violin/viola part (second staff) is marked 'sul pont.' and consists of rhythmic patterns. The cello part (third staff) is marked 'mf pizz.' and features a rhythmic pattern. The bass part (bottom staff) is marked 'mf' and features a rhythmic pattern. The score illustrates the irregularity of the meter through these changes.

A partir do compasso 100 (Figura 5) a voz principal passa a ser do segundo violino e da viola, enquanto o primeiro violino e o violoncelo fazem o acompanhamento. Neste trecho, o ritmo se estabiliza em 7/8 e a melodia tem uma característica semelhante aos *Riffs*<sup>19</sup> das músicas de rock.

Harmonicamente falando, há um breve desvio de centro referencial para o modo de Lá Frígio, a segunda menor formada entre o primeiro e o segundo grau desse modo é uma característica comum em diversos riff do rock, assim reforçando essa influência.

(PISTON, 1959, p. 177) podendo ter diversas resoluções diferentes.

<sup>18</sup> Polirritmo: A superposição de diferentes ritmos ou métricas; é característica de algumas polifonias medievais e comum na música do séc. XX. (SADIE, 1994)

<sup>19</sup> Um *riff* se trata de “Um pequeno ostinato melódico, o qual pode ser repetido tanto intacto ou variado para acomodar e guiar os padrões harmônicos. O riff é entendido como oriundo dos padrões repetitivos de pergunta-e-resposta da música do Oeste Africano, e aparece proeminentemente na música negra norte-americana.” (BRADFORD, 2010)

Figura 7. Influência do Rock em The Mind. (c. 100-109)

The musical score for 'The Mind' (c. 100-109) is presented in two systems. The first system (measures 1-5) features a driving, repetitive rhythmic pattern in 4/4 time. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for the upper staves and *f* (forte) for the lower staves. The second system (measures 6-10) continues the pattern, with a first ending bracket over the final two measures (measures 9 and 10) marked *pp* (pianissimo). The score is written for a string quartet, with four staves per system.

Após uma repetição dos compassos 100 ao 109 há uma variação sobre a primeira parte da seção (Compasso 110), onde foi feita uma sequência a partir de um motivo de base retirado da primeira parte do tema. “A sequência é uma repetição exata de um segmento transposto a outro grau. ” (SCHOENBERG, 2004. p. 148), o intervalo de transposição dessa sequência foi o de Segunda Maior, passando assim por Ré, Dó e Si Bemol. Nesse momento há um novo momento de exploração timbrística, onde foram utilizados Pizzicatos Bartók<sup>20</sup> e *col legno*<sup>21</sup> buscando maior variedade à sonoridade do quarteto, característica observada na figura 6.

<sup>20</sup> “Pizzicato geralmente associado com os trabalhos de Bela Bartók [...] É produzido estalando a corda do instrumento contra o espelho” (ADLER, 1989. p. 40)

<sup>21</sup> “Para esse efeito, o arco é virado, e o som é produzido pela madeira, em vez da crina [...] produz um efeito estranho” (ADLER, 1989. p. 37)

Figura 8. Variedade Timbrística em The Mind. (c. 110-114)

The musical score consists of four staves. The top staff is for woodwinds, with dynamics *mf*, *mp*, and *mf*, and markings 'col legno' and 'ord.'. The second staff is for strings, with dynamics *mf* and *mp*, and markings 'col legno' and 'arco'. The third staff is for a double bass, with dynamics *mf*, *sf*, and *mf*, and markings 'pizz' and 'arco'. The bottom staff is for a double bass, with dynamics *sf* and *mf*, and markings 'arco' and 'pizz'. The score shows a variety of timbres and dynamics across the instruments.

A última repetição da sequência é seguida por uma série de reincidências de um motivo do segundo tema (destacado na figura) porém ascendendo através de graus escalares ou cromáticos, até chegar num acorde de sol maior (compassos 124 ao 128) que novamente através de cromatismos, busca desestabilizar o modo anterior, para chegar à coda (compasso 134) retornando ao modo de Dó Frígio através do grau característico<sup>22</sup> desse modo, como pode ser visto na Figura 7.

A coda faz referência a introdução, com acordes estáticos e um movimento constante na viola, buscando uma sensação de inquietação, inclusive há um acorde formado por quartas justas sobrepostas (destacado na figura 8) que busca intensificar essa sensação, já que o acorde, assim como outros acordes formados por intervalos equidistantes (Tétrade de Sétima diminuta ou Tríade Aumentada), é extremamente ambíguo.

Ao final do trecho como referência para este movimento, o narrador conta que já está com seus planos próximos a serem executados.

Eu me movi tão lentamente – tão, tão lentamente, para que assim não interrompesse o sono do velho. Levei uma hora para colocar toda a cabeça através da abertura [da porta] até que eu conseguisse ver o velho enquanto se deitava em sua cama. Há! – Um maníaco seria tão perspicaz assim? (POE, 1843).<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Os graus característicos dão ao modo seu “sabor distinto” através de sua utilização harmônica e melódica, sendo este som o que impede-os de se converter em uma escala maior ou menor. (PERSICHETTI, 2013. p 30)

<sup>23</sup> I moved it slowly — very, very slowly, so that I might not disturb the old man’s sleep. It took me an hour to place my whole head within the opening so far that I could see the old man as he lay upon his bed. Ha! — would a madman have been so wise as this?” (POE, 1843).

Figura 9. Retorno a Dó Frígio em The Mind (c. 125-133)

Musical score for measures 125-133. The score is in D Dorian mode (one flat, D major key signature). It features a piano with four staves: Treble, Violin, Viola, and Bass. The first staff has a melodic line with accents and a trill. The second and third staves have sustained chords. The fourth staff has a bass line with triplets. Dynamics include *f* and *p*. A fermata is present over the final measure.

Musical score for measures 134-140. The score is in D Dorian mode. It features a piano with four staves. The first staff has a melodic line with accents and a trill. The second and third staves have sustained chords. The fourth staff has a bass line. Dynamics include *f* and *rall.*. A fermata is present over the final measure.

Figura 10. Coda de The Mind. (c. 134-140)

Musical score for measures 134-140 (continued). The score is in D Dorian mode. It features a piano with four staves. The first and second staves have sustained chords. The third and fourth staves have a melodic line with accents and a trill. Dynamics include *p*. A fermata is present over the final measure.

Musical score for measures 134-140 (continued). The score is in D Dorian mode. It features a piano with four staves. The first and second staves have sustained chords. The third and fourth staves have a melodic line with accents and a trill. Dynamics include *rall.*. A fermata is present over the final measure.

### 3.2 The Eye

O segundo movimento é intitulado *The Eye* (O Olho), por conta da importância desta parte do corpo do velho na história, já que era ele que causava todo o incômodo e a perturbação no narrador. “...Ele nunca me fez mal. Ele nunca me insultou. Seu ouro eu não desejava. Eu acho que era seu olho!” (POE, 1843).<sup>24</sup>

O movimento foi estruturado em 3 seções distintas, cada uma com características contrastantes, conseqüentemente, para evitar a incoerência da forma foram utilizados recursos motivicos para dar unidade à estrutura, que serão abordados posteriormente.

**Tabela 2. Estrutura geral do 2º movimento.**

Seção A	c.1 – 37	Lento – Imitativo.
Seção B	c. 38 – 66	Piú mosso.
Seção C	c. 67 – 87	Fúnebre.

No conto, há um momento em que o narrador conta que “todas as noites, por volta da meia-noite, eu girava a maçaneta de sua porta e abria – oh tão suavemente! [...] na oitava noite eu fui mais que cuidadoso ao abrir a porta. ” (POE, 1843)<sup>25</sup>. Por conta dessa rotina que ele seguia, repetindo uma mesma ação todas as noites, foi estabelecido que o movimento iniciaria com uma seção imitativa.

De acordo com Zamacois (1985, p. 53), uma imitação, ou uma textura imitativa é quando “uma ou várias das partes que formam o conjunto, em vez de conduzir uma melodia própria, imitam o que já foi feito por outra”.

Nesta primeira melodia do violoncelo (figura 9), são apresentados alguns motivos, tanto rítmicos quanto melódicos, que serão recorrentes durante todo o movimento, um deles é o salto ascendente de sexta menor logo nas duas primeiras notas, sol e mi bemol, que posteriormente será utilizado em diversas alturas. O movimento cromático descendente (lá bemol, sol e fá suspenso) no segundo tempo do terceiro compasso, a célula rítmica deste último, que se trata de um agrupamento de três quiálteras, também tem importância estrutural para a obra. Para manutenção da coerência estrutural, esses motivos sofreram diversas modificações que serão especificadas quando ocorrerem na partitura.

<sup>24</sup>“...He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye!” (POE, 1843).

<sup>25</sup> “every night, about midnight, I turned the latch of his door and opened it — oh so gently! [...] Upon the eighth night I was more than usually cautious in opening the door” (POE, 1843).

Figura 11. Melodia inicial do violoncelo em The Eye. (c. 1 – 6)



pizzicato (Figura 12). Também há uma escala cromática realizada pelo primeiro violino; esta, tem a intenção de trazer ao ouvinte a imagem de passos silenciosos e tensos.

Figura 14. Primeira Imitação em The Eye. (c. 7-12)

The musical score for Figure 14 consists of four staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, both marked 'pizz.' (pizzicato). The bottom two staves are for Viola and Cello/Double Bass. The score begins at measure 7. The Violin I and II parts are marked 'pizz.' and feature a chromatic scale starting in measure 9. The Viola part has a triplet of eighth notes in measure 10. The Cello/Double Bass part has a triplet of eighth notes in measure 10 and a triplet of eighth notes in measure 11. The score ends at measure 12 with a forte (sf) dynamic marking.

Na terceira imitação, todas as vozes já estão presentes, entretanto o primeiro violino está escrito em pizzicato; além de trazer uma maior variedade de timbre, pode ser associado com a ideia anterior de passos silenciosos.

Podemos também observar na figura 13 a utilização dos motivos vistos no início da obra, com algumas alterações, por exemplo a viola no primeiro tempo do compasso 14 realiza três quiálteras de semínima, sendo uma versão ampliada ritmicamente do motivo verificado previamente. O violoncelo, no último tempo deste mesmo compasso, realiza um salto de sexta, porém agora entre as notas Dó e Lá Bemol, diferente do Sol – Mi bemol no motivo inicial. O motivo rítmico formado por três notas descendentes em tercinas pode ser visto por duas vezes na viola, no terceiro tempo do compasso 15, e também no terceiro tempo do compasso 16.

Figura 15. Desenvolvimento motivico em The Eye. (c. 13-16)

Esta última imitação do sujeito é seguida por um trecho contrapontístico, similar aos estreitos<sup>28</sup> das fugas barrocos. Aqui foi utilizado uma variação sobre o motivo melódico formado por um salto de sexta, entretanto desta vez de forma indireta, como pode ser visto na figura 14. Esse trecho leva ao final da primeira parte desta seção.

Figura 16. Variação motívica em The Eye. (c. 17-22)

Em seguida tem-se um longo pedal na nota Sol, tocado pelo violoncelo; este, traz como referência o seguinte trecho: “Eu fiquei imóvel e quieto. Por uma hora eu não movi um músculo, e

<sup>28</sup> “Se denomina Estreito o contraponto que resulta da entrada de uma resposta enquanto em outra voz o sujeito ainda está em curso [...] Também se denomina Estreito as combinações de Sujeito-Sujeito e Resposta-Resposta.” (ZAMACOIS. 1985. Pg. 70)

no meio tempo, não ouvi o velho se deitar.” (POE, 1843).<sup>29</sup> Isso acontece após o narrador adentrar o quarto do velho e o mesmo, sem conseguir enxergar, pergunta se há alguém ali.

Assim esse trecho foi estruturado em duas camadas texturais, uma formada pela viola e pelo violoncelo, com acordes em notas extremamente longas, dando a sensação de estaticidade, enquanto os dois violinos tocam notas em pizzicato (Figura 15). Esse trecho dos violinos foi composto com referência nos sons que o narrador cita no trecho a seguir:

Ele continuava sentado em sua cama, ouvindo; - assim como eu fiz, noite após noite, ouvindo os relógios fúnebres na parede. Nesse instante, ouvi um leve gemido, e eu sabia que era o gemido de terror mortal. Não era um gemido de dor, ou de tristeza – oh, não! – Era o som fraco e abafado que surge das profundezas da alma quando sobrecarregada de medo.<sup>30</sup> (POE, 1843).

Figura 17. Trecho estático em *The Eye*. (c. 25-34)

Até esse momento, todas as partes da obra dispuseram de uma escala, modo ou tonalidade base para a estrutura de suas seções, sempre hierarquizando sons e seguindo moldes prescritos e conhecidos pelo compositor. A partir daqui, foram explorados caminhos ainda desconhecidos,

<sup>29</sup> I kept quite still and said nothing. For another hour I did not move a muscle, and in the meantime I did not hear the old man lie down. (POE, 1843).

<sup>30</sup> He was still sitting up in the bed, listening; — just as I have done, night after night, hearkening to the death-watches in the wall. Presently I heard a slight groan, and I knew that it was the groan of mortal terror. It was not a groan of pain, or of grief — oh, no! — it was the low, stifled sound that arises from the bottom of the soul when overcharged with *awe*. (POE, 1843).

necessários para a técnica compositiva, afinal a criação musical se baseia principalmente no equilíbrio entre o conhecimento teórico do artista e seus impulsos criativos. Schoenberg (2011, p. 550) diz que “o verdadeiro poeta dos sons escreve o novo [...] apenas pelo seguinte motivo: ele tem que expressar o novo e o inaudito que nele se agita”.

Sendo assim, a seção B do presente movimento foi escrita a partir de coleções de sons que não foram baseadas em apenas uma escala ou modo, mas sim utilizando vários modelos diferentes ao longo da estrutura. Por exemplo, do compasso 38 ao 44, é possível extrair todas as 12 notas do total cromático apenas nas partes da viola e do violoncelo, buscando causar um efeito de desestabilidade e desconforto, devido ao modo com que as melodias e escalas foram sobrepostas. Para isso se empregou as escalas Frígio-Harmônica e Pentatônica, ambas em ré, além de cromatismos. Vale ressaltar que apesar do uso das 12 notas cromáticas não se trata de um trecho de música dodecafônica, visto que a utilização dessas notas não segue uma ordem preestabelecida, além do mais, isso causaria uma forte incoerência na estrutura.

Figura 18. Total cromático em The Eye. (c. 38-44)

O violoncelo no compasso 38 inicia com um salto de sexta menor (Ré – Si bemol), semelhante ao do início do movimento. Outro aspecto de importância estrutural a se ressaltar é o ritmo, que aqui passa para um compasso irregular (7/8) com um andamento mais rápido (Agitato).

Aqui a acentuação do compasso 7/8 foi variada de diversas formas, tipicamente a subdivisão desse compasso é em 3-2-2, 2-2-3 ou 2-3-2. Aqui utilizo essas três formas, além de uma forma 3-3-1, onde a melodia principal desta seção é construída, observada logo no compasso 38 na parte do violoncelo.

Posteriormente, dos compassos 44 ao 49, há um desenvolvimento dessa melodia no violino 1, enquanto os outros três instrumentos tocam acordes que farão parte do esqueleto harmônico do que vem a seguir (figura 17).

Figura 19. Desenvolvimento melódico em The Eye. (c. 44-49)

A partir do compasso 51 se dá o clímax deste movimento, onde o quarteto alcança sua sonoridade mais ampla. Esse trecho foi baseado no seguinte trecho do conto de Poe:

...as batidas ficaram mais altas, mais altas! Eu pensei que o coração explodiria! E agora uma nova ansiedade me controlava – o som seria ouvido por algum vizinho! A hora do velho homem chegou! Com um grito, eu larguei a lanterna e entrei no quarto, ele gemeu uma vez – apenas uma vez. E num instante eu o levei ao chão, e derrubei sobre ele a cama.<sup>31</sup> (POE, 1843).

Esse trecho se refere ao momento em que o narrador assassina o velho, assim, foi utilizada uma harmonia fixa, alternando os acordes de Lá menor e Dó menor, buscando criar um clima de tensão. Esse clima foi enfatizado pela rítmica, aqui se manteve o compasso 7/8, porém os instrumentos estão mais ativos ritmicamente, como pode ser observado na figura 18.

<sup>31</sup> It grew louder, I say, louder every moment: — do you mark me well? I have told you that I am nervous: — so I am. And now, at the dead hour of the night, and amid the dreadful silence of that old house, so strange a noise as this excited me to uncontrollable wrath. Yet, for some minutes longer, I refrained and kept still. But the beating grew louder, louder! I thought the heart must burst! And now a new anxiety seized me — the sound would be heard by a neighbor! The old man's hour had come! With a loud yell, I threw open the lantern and leaped into the room. He shrieked once — once only. In an instant I dragged him to the floor, and pulled the heavy bed over him. (POE, 1843).

Figura 20. Harmonia fixa em The Eye. (c. 51-54)

The musical score for Figure 20 consists of four staves. The top staff is Violin 1, the second is Violin 2, the third is Viola, and the bottom is Cello. All staves are in 7/8 time and marked with a forte (f) dynamic. The Violin 1 and Viola parts play a melodic line with a fixed harmonic structure, while the Violin 2 and Cello parts provide accompaniment with a similar structure.

A melodia principal (apresentada no compasso 44) aqui é mantida no violino 1 e posteriormente, com a viola fazendo a mesma melodia em intervalos de sexta. O violoncelo e o violino 2 desempenham um papel de acompanhamento, que a partir do compasso 55 é variado, com os acentos deslocados, dando a impressão de estarem num compasso diferente dos outros dois instrumentos (figura 19).

Figura 21. Variação no acompanhamento de The Eye. (c. 55-59)

The musical score for Figure 21 consists of four staves. The top staff is Violin 1, the second is Violin 2, the third is Viola, and the bottom is Cello. All staves are in 7/8 time and marked with a forte (f) dynamic. The Violin 1 and Viola parts play a melodic line with a fixed harmonic structure, while the Violin 2 and Cello parts provide accompaniment with a more complex, rhythmic pattern.

A partir do compasso 59, pode ser observado uma insistência na nota Dó, na voz do violoncelo, isso, busca trazer novamente a centralidade da estrutura para essa nota, trazendo uma referência ao primeiro movimento, que tinha como centro referência a nota dó. Há então um tutti, onde o quarteto cresce para um acorde de dó menor em *fortissimo* com um solo no violino 1.

Figura 22. Centralidade em Dó em The Eye. (c. 60-66)

Essa seção finaliza num acorde de Dó menor com uma nota fá (quarta justa de dó) na voz mais aguda (violino 1), que se sustentará sozinha por 1 compasso, para dar início, no compasso seguinte, à próxima seção (c.68-87). Essa seção tem um caráter fúnebre, pois se trata do momento posterior à morte do velho no conto de Poe.

Assim, há em um primeiro momento, uma série de figurações melódicas que buscam evocar um caráter de tranquilidade. E em seguida, uma marcha fúnebre que traz novamente a escala modal de Dó Frígio como base harmônica, e finaliza num acorde quartal<sup>32</sup> sobre a nota dó (Dó, Fá, Sib, Mib).

### 3.3 The Heart.

O terceiro movimento, The Heart (O Coração), descreve a parte final do conto, onde após assassinar o velho o narrador esquarteja e esconde seu corpo no piso da casa. Em seguida, aparecem na história três guardas que investigavam um barulho ouvido por um vizinho, o narrador os convida a entrar acreditando que não seria descoberto. Entretanto, ele começa a ouvir um som “baixo, apagado, rápido — muito parecido com o som que um relógio faz quando envolvido em algodão”<sup>33</sup>. Este som, ele presume que seja do coração do velho, e que os guardas o ouvirem, então ele acabar por entregar a localização do corpo.

<sup>32</sup> “Os acordes por quartas são construídos através da sobreposição de intervalos de quarta. Em outras disposições, a maioria dos membros devem ser colocados à distância de quarta para preservar a sonoridade peculiar deste intervalo.” (PERSICHETTI, 1985. Pg. 95).

<sup>33</sup> “...a low, dull, quick sound — much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton.” (POE, 1843)

O movimento foi estruturado da seguinte forma:

**Tabela 3. Estrutura geral do 3º movimento.**

Introdução	c.1 – c.5	
Seção A	c.6 – c.21	Dó Lócrio
Seção B	c.22 – c.37	Escala Sintética 1
Seção C	c.38 – c.75	Escala Sintética 2
Transição	c.75 – c.85	
Coda	c.86 – c.98	

Dos três movimentos, este é o que traz referências mais diretas com o conto, os motivos utilizados buscam remeter elementos do texto. O mais relevante, e que se faz presente por todo o movimento, é o “Motivo do Coração”, que é formado por duas notas de igual duração (aparecem primeiro como duas colcheias), que buscam aludir a sonoridade dos batimentos do coração humano.

**Figura 23. Motivo do Coração em The Heart (c. 1)**



A introdução busca, além de apresentar alguns dos motivos norteadores do movimento, preparar o ouvinte para o que vem a seguir. Em geral toda a obra utiliza harmonias triádicas, no primeiro movimento, com a utilização de modos gregos, e no segundo uma escala sintética derivada de um dos modos.

Para este movimento, foram utilizadas escalas modais e sintéticas, na introdução e na Seção A foi utilizado o modo Dó Lócrio, já para as seções seguintes foram construídas escalas onde basicamente foram escolhidas as classes de alturas<sup>34</sup> a serem utilizadas, podendo elas guardarem relações diatônicas ou não. Sendo assim, duas escalas básicas foram criadas, serão nomeadas: Escala Sintética 1 e Escala Sintética 2.

<sup>34</sup> Termo utilizado na teoria da música pós-tonal, uma classe de alturas é “um grupo de notas com o mesmo nome”, ou seja, qualquer nota lá, em qualquer oitava, fará parte da Classe de Alturas Lá. (STRAUS, 2013 Pg. 2-3).

Figura 24. Trecho da introdução de The Heart (c. 1-5)

III - The Heart

**Andante Macabro** ♩ = 105

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Violin 1 and Violin 2, both in treble clef. The bottom two staves are for Viola and Cello/Double Bass, both in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 2/4. The tempo is 'Andante Macabro' with a metronome marking of ♩ = 105. The score starts with a first ending bracket over measures 1-5. Dynamic markings include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano) in the lower staves, and *p* (piano) in the upper staves. Performance instructions include 'arco' (arco) and 'sul pont.' (sul ponticello).

A seção A (c. 6 ao c.21) foi construída pensando numa atmosfera de tensão contínua, por isso a utilização do modo Lócrio, que de acordo com Persichetti (1985, p.33), é o mais sombrio e tenso dos modos. Isso se dá devido a tríade formada no primeiro grau ser uma tríade diminuta e portanto, instável.

Essa sensação de instabilidade é reforçada na rítmica polimétrica. As partes do Violino 1 e Violoncelo foram escritas com acentuações diferentes do compasso que está grafado na partitura, respectivamente 7/8 e 3/4, enquanto a Viola e o Violino 2 se mantêm no 4/4.

Outro fator que contribui com a inquietude nesse trecho é o timbre. Foram exploradas técnicas como *Sul tasto*, *pizzicato* e **tremolo**, que aliadas ao fator harmônico e rítmico criam o clima tenso e soturno desejado.

Do compasso 15 em diante repete-se o período apresentado anteriormente (c.6 ao c.14), porém agora, o violino 2 realiza uma melodia utilizando harmônicos artificiais<sup>35</sup>, trazendo ainda mais variedade no timbre.

<sup>35</sup> Harmônicos artificiais são produzidos, nos instrumentos de corda, “pressionando uma nota com o primeiro dedo, e ao mesmo tempo tocando outra, uma quarta acima, levemente com o quarto dedo. Isso produz uma nota duas oitavas acima da nota pressionada.” (ADLER, 1989. Pg. 50)

Figura 25. Polimetria na seção A de The Heart (c. 10-21)

Do compasso 22 em diante inicia-se a Seção B, com uma pequena transição que traz à tona um dos motivos principais do movimento, que foi apresentado na introdução, desta vez utilizado em pizzicato. Este pequeno trecho alude ao trecho que diz: “Quando o sino deu as horas, veio uma batida na porta da frente.”<sup>36</sup> O harmônico do violoncelo alude ao sino, e os instrumentos em pizzicato, as batidas na porta.

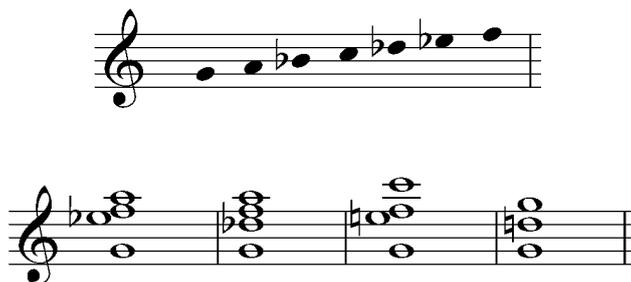
Figura 26. Início da seção B de The Heart. (c. 22-24)

A partir do compasso 25, passa a se utilizar a Escala Sintética 1 como base melódica e harmônica. Essa escala foi construída como uma combinação entre uma escala diatônica menor com uma de tons inteiros, assim os intervalos, até o quarto grau, são similares ao da Escala Menor

<sup>36</sup> “As the bell sounded the hour, there came a knocking at the street door.” (POE, 1843).

Natural, enquanto do quinto grau em diante, os intervalos são todos tons inteiros. E a partir dessa escala construiu-se a sucessão de acordes utilizados nesta seção, como pode ser visto na figura 26.

Figura 27. Escala Sintética 1 e Harmonia da seção B de The Heart.



Novamente foi utilizado aqui o recurso da polimetria, desta vez com os violinos 1 e 2 em subdivisão binária, enquanto a viola e o violoncelo realizam células de sete notas (7/8). Isso, aliado a instabilidade harmônica trazida pelo uso da escala sintética, traz a sensação de estranheza preterida.

Figura 28. Seção B de The Heart. (c. 25-34)

O trecho do texto ao qual esta seção busca aludir é o trecho em que os guardas estão andando pela casa a procura de algo suspeito, enquanto o narrador tenta despistar quaisquer suspeitas: “Eu sorri, - por que temer? Eu dei boas-vindas aos cavalheiros. O grito, eu disse, foi meu durante um sonho. O velho, eu mencionei, estava ausente, no campo. Eu levei as visitas por toda a casa. Eu os fiz procurar – procurar *bem*. ”<sup>37</sup>

<sup>37</sup> “I smiled, — for *what* had I to fear? I bade the gentlemen welcome. The shriek, I said, was my own in a dream. The old man, I mentioned, was absent in the country. I took my visitors all over the house. I bade them search — search *well*.” (POE, 1843).

A seção B então finaliza com uma série de repetições do “motivo do coração”, que se conectam com o início da seção C nos compassos 37 e 38.

A seção C inicia-se de fato no compasso 39 com uma melodia em *glissando* realizada pelo violino 1 acompanhado pelo violoncelo, em seguida há uma resposta do violino 2 e viola, realizando uma variação melódica de um motivo apresentado nas seções anteriores. Este segmento busca referenciar o momento do conto em que o narrador está conversando com os guardas, logo após mostrar a casa para os mesmos.

Figura 29. Início da Seção C de The Heart. (c. 39-46)

The musical score for Figure 29 shows the beginning of Section C of 'The Heart' from measures 39 to 46. It is written in 4/4 time. The score consists of four staves: Violin 1, Violin 2/Viola, Cello, and Bass. The Violin 1 part starts with a *mf* dynamic and a *glissando* effect. The Violin 2/Viola part enters in measure 39 with a *mf* dynamic and *sul tasto* instruction. The Cello and Bass parts also enter in measure 39 with a *mf* dynamic and *sul tasto* instruction. The score includes various dynamics such as *f* and *p*, and performance instructions like *ord.* (ordine).

A partir daqui começa a ser utilizada a Escala Sintética 2, esta escala foi construída a partir de uma sucessão de intervalos de segunda menor e segunda aumentada, sempre alternados, formando assim uma escala de seis tons (hexatônica). Essa escala possui “algumas formações familiares, como o acorde de sétima maior, a tríade maior ou menor e a tríade aumentada. Como resultado, é possível escrever música que seja hexatônica, mas que mesmo assim tenha uma sensação um tanto tradicional.” (STRAUS, 2013. Pg. 164).

Figura 30. Escala Hexatônica utilizada em The Heart.

The musical notation for Figure 30 shows the Hexatonic Scale used in 'The Heart'. It is written on a single staff in treble clef. The scale consists of six notes: C4, D4, E4, F#4, G4, and A4. The intervals between the notes are a minor second (C-D), a major second (D-E), a minor second (E-F#), a major second (F#-G), and a minor second (G-A).

Na primeira parte da seção (39-48), a escala é utilizada de forma mais melódica e livre, não havendo uma harmonia muito clara. A partir do compasso 49, os instrumentos intercalam figuras em uníssono com acordes, utilizando o “motivo do coração”, como preparação para a segunda parte da seção, que pode ser considerado o clímax do movimento.

Figura 31. Trecho da seção C de The Heart. (c. 49-54)

Ao final do conto, o narrador, enquanto conversa com os guardas, começa a ouvir um ruído, e achando que eles estavam o ouvindo também começa a falar mais alto: “Sem dúvida eu empalideci; - mas eu falava mais fluentemente, e com um tom mais alto de voz. Ainda assim o ruído aumentava – e o que eu podia fazer?” (POE, 1843).<sup>38</sup> O clímax foi baseado nesse trecho e no que se segue, onde o narrador passa a ouvir esse ruído cada vez mais alto, e depois percebe que se trata do som do coração do velho.

Em oposição a primeira parte da seção, nesta ocorre um encadeamento harmônico de tríades que remete a algo funcional. O violino 1 realiza esses acordes arpejados, enquanto o violoncelo e o violino 2 fazem notas da harmonia em trêmulo, em seguida, há uma variação no acompanhamento, em que a figura arpejada do violino 1 passa de colcheias para semicolcheias em quiáltera, e o violino 2 e violoncelo fazem um contraponto sobre o solo. Sobre esse encadeamento, há uma passagem virtuosística para a viola, composta pensando na fala crescente do narrador. Também é utilizado em alguns momentos desta passagem o “motivo do coração”, remetendo ao som ouvido pelo mesmo.

<sup>38</sup> No doubt I now grew *very* pale; — but I talked more fluently, and with a heightened voice. Yet the sound increased — and what could I do? (POE, 1843).

Figura 32. Passagem virtuosística da viola em The Heart. (c. 55-61)

The musical score for Figure 32 consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff (viola), a grand staff (piano), and a bass clef staff. The second system continues the same instrumentation. The viola part is highly technical, featuring numerous triplet patterns and sixteenth-note runs. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line. Dynamics such as *f* and *f sonoro* are indicated throughout the passage.

Para concluir a seção C, há uma pequena variação sobre um dos motivos principais que aparecem durante o movimento. Agora alternando o compasso 11/16 com um 7/8, dando uma sensação de instabilidade rítmica ainda mais acentuada, que posteriormente se direciona a frase conclusiva.

Figura 33. Variação sobre um motivo de The Heart. (c. 62-70)

The musical score for Figure 33 consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff, a grand staff (piano), and a bass clef staff. The second system continues the same instrumentation. The score is characterized by alternating time signatures of 11/16 and 7/8, creating a sense of rhythmic instability. The viola part features a prominent motif with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment includes chords and a bass line. Dynamics such as *mf*, *mp pizz.*, and *sf* are indicated throughout the passage.

Ao final do conto, o narrador fica cada vez mais perturbado pelo som que ele pensa ser o coração do velho, assim ele admite o feito, e mostra onde estão os restos mortais da vítima para os guardas: “Canalhas! ’ Eu gritei, parem de fingir! Eu admito o feito! – Quebrem as tábuas! – Aqui, aqui! – São os batimentos de seu medonho coração!” (POE, 1843).<sup>39</sup> Para essa parte, foi composta um recitativo, onde os instrumentos tocam notas repetidas num ritmo similar ao de uma fala apressada, que finaliza com o “motivo do coração” em *Sforzando*, encerrando a seção C.

Figura 34. Frase conclusiva da seção C de The Heart. (c. 71-75)

The musical score consists of four staves. The top two staves are labeled 'Col legno' and contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The bottom two staves are for piano, with the left hand playing a simple bass line and the right hand playing a more complex melodic line. The piece concludes with a final measure marked with a strong *sfz* dynamic and an accent (>).

A coda<sup>40</sup> foi composta de forma puramente musical, ou seja, não guarda relações diretas com o programa utilizado, no caso o conto de Poe, entretanto guarda relações musicais com o resto do movimento. Essa seção possui duas partes distintas: primeiramente um solo lento de viola, e então uma recapitulação modificada da introdução, que encerra a obra.

Primeiramente, o solo de viola ocorre sobre as notas pedais si bemol (tocada pelos violinos 1 e 2, em oitavas diferentes), e fá (tocada pelo violoncelo em *pizzicato*, utilizando o “motivo do coração”). Há uma ambiguidade harmônica, visto que em vários momentos do solo as notas Ré e Ré bemol aparecem com certo destaque, dando a impressão que a qualquer momento a harmonia se estabilizará em uma dessas tonalidades, fato que não ocorre pois logo essa parte é finalizada com o “motivo do coração”.

<sup>39</sup> “Villains!” I shrieked, “dissemble no more! I admit the deed! — tear up the planks! — here, here! — it is the beating of his hideous heart!” (POE, 1843).

<sup>40</sup> Uma coda “deve ser considerada uma adição extrínseca [...] De fato, seria dificultoso dar outra razão para a adição da coda, senão aquela de que o compositor quer dizer algo a mais do que foi dito. (SCHOENBERG 2015. Pg. 224)

Figura 35. Primeira parte da Coda de The Heart. (c. 76-84)

A segunda parte da coda é uma recapitulação modificada da introdução. Os efeitos realizados pelos violinos são diferentes, e as frases são alongadas para levar a conclusão da obra.

Para fechar o movimento, e consequentemente a obra como um todo, o motivo do coração é repetido por várias vezes começando numa dinâmica *forte*, que vai decrescendo aos poucos. Ao final, as pausas ficam maiores, como em um coração parando de bater, até terminar numa última pulsação, fazendo a tríade de dó menor como se estivesse sendo concluída uma obra tonal (Figura 34).

Figura 36. Últimos compasos de The Tell-Tale Heart. (c. 92-98)

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system (measures 90-93) features a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 94-97) features a piano (*p*) dynamic, with a *pp* dynamic in the final measure of each staff. The notation includes various articulations such as accents (*>*), slurs, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score concludes with a double bar line.

90 *ord.* *f*

*ord.* *ord.* *f*

94 *sul tasto* *pizz.* *p* *pp*

## Considerações Finais

No imaginário popular a composição musical muitas vezes é vista como algo misterioso, como um dom divino com o qual só alguns poucos indivíduos são agraciados, e que assim, só nos restaria aceitar este desígnio. Entretanto, a partir do momento que essa barreira mental é quebrada, percebe-se todo um universo de possibilidades dentro desta área.

Assim que nos damos conta de que compor música é um ato de montar algo diferente a partir do nosso vocabulário musical preestabelecido, em vez de criar algo completamente novo, fica muito mais claro o caminho a percorrer para alcançar esse objetivo.

Neste trabalho, foi observado um processo de desenvolvimento técnico a partir do ponto de vista de um compositor iniciante, e seus desdobramentos com a análise do produto final, podendo ser observado o amadurecimento, os diferentes pensamentos ocorridos durante o processo compositivo, além de se ter ao final uma obra musical inédita.

The Tell-Tale Heart serviu como um laboratório de experimentos para alguém que nunca teve contato com o objeto estudado. Escrever para um quarteto de cordas sem nunca ter tocado um instrumento desta formação foi um desafio curioso; por várias vezes colocava algo na partitura só para ver como soava na vida real, e muitas dessas vezes tendo resultados inesperados, tanto positivos quanto negativos.

Apesar de ainda não ter ouvido a peça na íntegra, ver tudo aquilo que no início era apenas uma ideia distante ganhar forma, sons, e um sentido que vai muito além de minha concepção foi uma sensação sublime. A partir do momento que a obra ganha vida e sai das mãos do compositor, passando pelas mãos do intérprete e finalmente chegando aos ouvidos do público, a questão que fica é: fui capaz de transmitir minha ideia para esses ouvintes?

Resta ao compositor tentar explorar ao máximo sua criatividade, aliada ao conhecimento técnico e teórico, e sua vivência musical para assim poder expressar suas ideias da forma clara, ou não, dependendo da intenção que se tenha com a obra.

## Referências

ADLER, Samuel. **The study of orchestration**. W.W Norton & Company. 1989

BIOGRAPHY.COM. **Edgar Allan Poe Biography**. <http://www.biography.com/people/edgar-allan-poe-9443160> (Acesso em 29 de março de 2016).

BRADFORD, Robinson. *Riff*. Em: SADIE, Stanley: **The New Grove dictionary of music**. Oxford: Oxford Press, 2001.

BRUHN, Siglind. **Musical Ekphasis: Composers responding to poetry and painting**. Pendragon Press. Hillsdale, MI. 2000.

COSTA, Flávio Moreira da. **Os Melhores Contos de Loucura: O Coração Delator**. Trad. Celina Portocarrero. Ediouro. Rio de Janeiro. 2007

ELLIS, C. BOCHNER, A. P. **Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as a subject**. Thousand Oaks, CA. 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: O dicionário da língua portuguesa**. Nova Fronteira. Rio de Janeiro 1999

HYER, Brian. *Tonalidade*. Em: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Oxford Music Online. Tradução Prof. M.Sc Gustavo Medina.

GLASER, B. G. STRAUSS, A. L. **The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research**. Transaction Publishers. New Jersey. 2006.

GORDON, Edwin E. **Audiation, the Door to Musical Creativity**. Pastoral Music 18, no.2. <http://library.sc.edu/music/gordon/362.pdf> (Acesso em 28 de outubro de 2017).

GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Gradiva. Lisboa. 2007.

PACE, Steven. **Writing the self into research: Using grounded theory analytic strategies in autoethnography**. Queensland, AU. 2012.

PERSICHETTI, Vincent. **Harmonia do século XX**. Via Lettera. São Paulo. 2013.

POE, Edgar A. **The Tell-Tale Heart**. 1843. <http://www.eapoe.org/works/reading/pt043r1.htm> (Acesso em 20 de junho de 2015).

PISTON, Walter. **Harmony**. Victor Gollancz. London. 1959..

PILGER, Hugo Vargas. **Aspectos idiomáticos na fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-Lobos**. SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro. 2010.

SADIE, Stanley. (ed.) **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 1994.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Editora EDUSP. São Paulo. 2015.

SCHOENBERG, Arnold. **Funções Estruturais da Harmonia**. Via Lettera. São Paulo. 2004.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Editora UNESP. São Paulo. 2011.

SILVA, R. M. S. **Ekphrasis em música: os quadrados mágicos de Paul Klee...** Per Musi. Belo Horizonte. 2009

STRAUS, Joseph N. **Introdução a Teoria Pós-Tonal**. Editora UNESP. São Paulo; EDUFBA. Salvador. 2013.

ZAMACOIS, Joaquim. **Curso de formas musicales**. Editorial Labor. Barcelona. 1985.

## **ANEXOS**

**1. Partitura de The Tell-Tale Heart**

**2. “O Coração Delator” de Edgar Allan Poe, Retirado de “Os Melhores Contos de Loucura”. Tradução de Celina Portocarrero.**

## O coração delator

Edgar Allan Poe

É verdade! Nervoso, muito, muito nervoso mesmo eu estive e estou; mas por que você *vai* dizer que estou louco? A doença exacerbou meus sentidos, não os destruiu, não os embotou. Mais que os outros, estava aguçado o sentido da audição. Ouvi todas as coisas no céu e na terra. Ouvi muitas coisas no inferno. Como então posso estar louco? Preste atenção! E observe com que sanidade, com que calma, posso lhe contar toda a história.

É impossível saber como a ideia penetrou pela primeira vez no meu cérebro, mas, uma vez concebida, ela me atormentou dia e noite. Objetivo não havia. Paixão não havia. Eu gostava do velho. Ele nunca me fez mal. Ele nunca me insultou. Seu ouro eu não desejava. Acho que era seu olho! É, era isso! Um de seus olhos parecia o de um abutre - um olho azul claro coberto por um véu. Sempre que caía sobre mim o meu sangue gelava, e então pouco a pouco, bem devagar, tomei a decisão de tirar a vida do velho, e com isso me livrar do olho, para sempre.

Agora esse é o ponto. O senhor acha que sou louco. Homens loucos de nada sabem. Mas deveria ter-me visto. Deveria ter visto com que sensatez eu agi — com que precaução —, com que prudência, com que dissimulação, pus mãos à obra! Nunca fui tão gentil com o velho como durante toda a semana antes de matá-lo. E todas as noites, por volta de meia-noite, eu girava o trinco da sua porta e a abria, ah, com tanta delicadeza! E então, quando tinha conseguido uma abertura suficiente para minha cabeça, punha lá dentro uma lanterna furta-fogo bem fechada, fechada para que nenhuma luz brilhasse, e então eu passava a cabeça. Ah! o senhor teria rido se visse com que habilidade eu a passava. Eu a movia devagar, muito, muito devagar, para não perturbar o sono do velho. Levava uma hora para passar a cabeça toda pela abertura, o mais à frente possível, para que pudesse vê-lo deitado em sua cama. Aha! Teria um louco sido assim tão esperto? E então, quando minha cabeça estava bem dentro do quarto, eu abria a lanterna com cuidado — ah!, com tanto cuidado! —, com cuidado (porque a dobradiça rangia), eu a abria só o suficiente para que um raiozinho fino de luz caísse sobre o olho do abutre. E fiz isso por sete longas noites, todas as noites à meia-noite em ponto, mas eu sempre encontrava o olho fechado, e então era impossível fazer o trabalho, porque não era o velho que me exasperava, e sim seu Olho Maligno. E todas as manhãs, quando o dia raiava, eu entrava corajosamente no quarto e falava Com ele cheio de coragem, chamando-o pelo nome em tom cordial e perguntando como tinha passado a noite. Então, o senhor vê que ele teria que ter sido, na verdade, um velho muito astuto, para suspeitar que todas as noites, à meia-noite em ponto, eu o observava enquanto dormia.

Na oitava noite, eu tomei um cuidado ainda maior ao abrir a porta. O ponteiro de minutos de um relógio se move mais depressa do que então a minha mão. Nunca antes daquela noite eu sentira a extensão de meus próprios poderes, de minha sagacidade. Eu mal conseguia conter meu sentimento de triunfo. Pensar que lá estava eu, abrindo pouco a pouco a porta, e ele sequer suspeitava de meus atos ou pensamentos secretos. Cheguei a rir com essa idéia, e ele talvez tenha ouvido, porque de repente se mexeu na cama como num sobressalto. Agora o senhor pode pensar que eu recuei — mas não. Seu quarto estava preto como breu com aquela escuridão espessa (porque as venezianas estavam bem fechadas, de medo de ladrões) e então eu soube que ele não poderia ver a porta sendo aberta e continuei a empurrá-la mais, e mais.

Minha cabeça estava dentro e eu quase abrindo a lanterna quando meu polegar deslizou sobre a lingüeta de metal e o velho deu um pulo na cama, gritando:

— Quem está aí?

Fiquei imóvel e em silêncio. Por uma hora inteira não movi um músculo, e durante esse tempo não o ouvi se deitar. Ele continuava sentado na cama, ouvindo bem como eu havia feito noite após noite prestando atenção aos relógios fúnebres na parede.

Nesse instante, ouvi um leve gemido, e eu soube que era o gemido do terror mortal. Não era um gemido de dor ou de tristeza — ah, não! era o som fraco e abafado que sobe do fundo da alma quando sobrecarregada de terror. Eu conhecia bem aquele som. Muitas noites, à meia-noite em ponto, ele brotara de meu próprio peito, aprofundando, com seu eco pavoroso, os terrores que me perturbavam. Digo que os conhecia bem. Eu sabia o que sentia o velho e me apiedava dele embora risse por dentro. Eu sabia que ele estivera desperto, desde o primeiro barulhinho, quando se virara na cama. Seus medos foram desde então crescendo dentro dele. Ele estivera tentando fazer de conta que eram infundados, mas não conseguira. Dissera consigo mesmo: "Isto não passa do vento na chaminé; é apenas um camundongo andando pelo chão", ou "É só um grilo cricrilando um pouco". É, ele estivera tentando confortar-se com tais suposições; mas descobrira ser tudo em vão. *Tudo em vão*, porque a Morte ao se aproximar o atacara de frente com sua sombra negra e com ela envolvera a vítima. E a fúnebre influência da despercebida sombra fizera com que sentisse, ainda que não visse ou ouvisse, sentisse a presença da minha cabeça dentro do quarto.

Quando já havia esperado por muito tempo e com muita paciência sem ouvi-lo se deitar, decidi abrir uma fenda — uma fenda muito, muito pequena na lanterna. Então eu a abri — o senhor não pode

imaginar com que gestos furtivos, tão furtivos — até que afinal um único raio pálido como o fio da aranha brotou da fenda e caiu sobre o olho do abutre.

Ele estava aberto, muito, muito aberto, e fui ficando furioso enquanto o fitava. Eu o vi com perfeita clareza - todo de um azul fosco e coberto por um véu medonho que enregelou até a medula dos meus ossos, mas era tudo o que eu podia ver do rosto ou do corpo do velho, pois dirigira o raio, como por instinto, exatamente para o ponto maldito.

E agora, eu não lhe disse que aquilo que o senhor tomou por loucura não passava de hiperagudeza dos sentidos? Agora, repito, chegou a meus ouvidos um ruído baixo, surdo e rápido, algo como faz um relógio quando envolto em algodão. Eu também conhecia bem aquele som. Eram as batidas do coração do velho. Aquilo aumentou a minha fúria, como o bater do tambor instiga a coragem do soldado.

Mas mesmo então eu me contive e continuei imóvel. Quase não respirava. Segurava imóvel a lanterna. Tentei ao máximo possível manter o raio sobre o olho. Enquanto isso, aumentava o diabólico tamborilar do coração. Ficava a cada instante mais e mais rápido, mais e mais alto. O terror do velho deve ter sido extremo. Ficava mais alto, estou dizendo, mais alto a cada instante! — está me entendendo? Eu lhe disse que estou nervoso: estou mesmo. E agora, altas horas da noite, em meio ao silêncio pavoroso dessa casa velha, um ruído tão estranho quanto esse me levou ao terror incontrollável. Ainda assim por mais alguns minutos me contive e continuei imóvel. Mas as batidas ficaram mais altas, mais altas! Achei que o coração iria explodir. E agora uma nova ansiedade tomava conta de mim — o som seria ouvido por um vizinho! Chegara a hora do velho! Com um berro, abri por completo a lanterna e saltei para dentro do quarto. Ele deu um grito agudo — um só. Num instante, arrastei-o para o chão e derrubei sobre ele a cama pesada. Então sorri contente, ao ver meu ato tão adiantado. Mas por muitos minutos o coração bateu com um som amortecido. Aquilo, entretanto, não me exasperou; não seria ouvido através da parede. Por fim, cessou. O velho estava morto. Afastei a cama e examinei o cadáver. É, estava morto, bem morto. Pus a mão sobre seu coração e a mantive ali por muitos minutos. Não havia pulsação. Ele estava bem morto. Seu olho não me perturbaria mais.

Se ainda me acha louco, não mais pensará assim quando eu descrever as sensatas precauções que tomei para ocultar o corpo. A noite avançava, e trabalhei depressa, mas em silêncio. Antes de tudo desmembrei o cadáver. Separei a cabeça, os braços e as pernas.

Arranquei três tábuas do assoalho do quarto e deposei tudo entre as vigas. Recoloquei então as pranchas com tanta habilidade e astúcia que nenhum olho humano — nem mesmo o dele — poderia detectar algo de errado. Nada havia a ser lavado — nenhuma mancha de qualquer tipo — nenhuma marca de sangue. Eu fora muito cauteloso. Uma tina absorvera tudo - ha! ha!

Quando terminei todo aquele trabalho, eram quatro horas — ainda tão escuro quanto à meia-noite. Quando o sino deu as horas, houve uma batida à porta da rua. Desci para abrir com o coração leve — pois o que tinha agora a temer? Entraram três homens, que se apresentaram, com perfeita suavidade, como oficiais de polícia. Um grito fora ouvido por um vizinho durante a noite; suspeitas de traição haviam sido levantadas; uma queixa fora apresentada à delegacia e eles (os policiais) haviam sido encarregados de examinar o local.

Sorri — pois o que tinha a temer? Dei as boas-vindas aos senhores. O grito, disse, fora meu, num sonho. O velho, mencionei, estava fora, no campo. Acompanhei minhas visitas por toda a casa. Incentivei-os a procurar — procurar bem. Levei-os, por fim, ao quarto dele. Mostrei-lhes seus tesouros, seguro, imperturbável. No entusiasmo de minha confiança, levei cadeiras para o quarto e convidei-os para ali descansarem de seus afazeres, enquanto eu mesmo, na louca audácia de um triunfo perfeito, instalei minha própria cadeira exatamente no ponto sob o qual repousava o cadáver da vítima.

Os oficiais estavam satisfeitos. Meus *modos* os haviam convencido. Eu estava bastante à vontade. Sentaram-se e, enquanto eu respondia animado, falaram de coisas familiares. Mas, pouco depois, senti que empalidecia e desejei que se fossem. Minha cabeça doía e me parecia sentir um zumbido nos ouvidos; mas eles continuavam sentados e continuavam a falar. O zumbido ficou mais claro — continuava e ficava mais claro: falei com mais vivacidade para me livrar da sensação: mas ela continuou e se instalou — até que, afinal, descobri que o barulho *não* estava dentro de meus ouvidos.

Sem dúvida agora fiquei *muito* pálido; mas falei com mais fluência, e em voz mais alta. Mas o som crescia - e o que eu podia fazer? Era um *som baixo, surdo, rápido* — *muito parecido com o som que faz um relógio quando envolto em algodão*. Arfei em busca de ar, e os policiais ainda não o ouviam. Falei mais depressa, com mais intensidade, mas o barulho continuava a crescer. Levantei-me e discuti sobre ninharias, num tom alto e gesticulando com ênfase; mas o barulho continuava a crescer. Por que eles não *podiam* ir embora? Andei de um lado para outro a passos largos e pesados, como se me enfurecessem as observações dos homens, mas o barulho continuava a crescer. Ai meu

Deus! O que eu *poderia* fazer? Espumei — vociferei — xinguei! Sacudi a cadeira na qual estivera sentado e arrastei-a pelas tábuas, mas o barulho abafava tudo e continuava a crescer. Ficou mais alto — mais alto — mais alto! E os homens ainda conversavam animadamente, e sorriam. Seria possível que não ouvissem? Deus Todo-Poderoso! — não, não? Eles ouviam! — eles suspeitavam! — eles *sabiam!* - Eles estavam zombando do meu horror! — Assim pensei e assim penso. Mas qualquer coisa seria melhor do que essa agonia! Qualquer coisa seria mais tolerável do que esse escárnio. Eu não poderia suportar por mais tempo aqueles sorrisos hipócritas! Senti que precisava gritar ou morrer! — e agora — de novo — ouça! mais alto! mais alto! mais alto! *mais alto!*

— Miseráveis! — berrei — Não disfarcem mais! Admito o que fiz! levantem as pranchas! — aqui, aqui! — são as batidas do horrendo coração!