

Música da Antiguidade e do
Medievo: Performance, recepção
e recriação

Sobre a composição musical
Marsias contra Apolo: uma
associação entre composição
musical contemporânea e
mitologia grega

*On the musical composition
Marsias against Apolo*

Thiago Perdigão
UFPEL
E-mail: thiago.costaperdigao@gmail.com

Resumo

O presente artigo tem por objetivo expor e analisar o contexto mitológico da composição musical Marsias contra Apolo, para flauta solo, em sua relação com as técnicas e elementos musicais utilizados em sua composição. Assim, procuraremos expor primeiramente o mito grego que envolve o cerne da composição, depois a relação deste mito com os elementos musicais mais essenciais, e, por fim, como tais elementos foram então desenvolvidos.

Palavras-chave: Composição musical, Mitologia grega, Análise musical, Mito.

Abstract

This article aims to expose and analyze the mythological context of the musical composition Marsias against Apollo, for solo flute, in its relationship with the techniques and musical elements used in the composition. Thus, we will try to expose first the Greek myth that involves the heart of the composition, then the relationship of this myth with the most essential musical elements, and, finally, how these elements were then developed.

Keywords: Musical composition, Greek mythology, Musical analysis, Myth.

Introdução: mito e questões composicionais gerais

A composição Marsias contra Apolo (opus 28) consiste em uma suíte para flauta solo, e foi composta por mim em 2015 e estreada pelo flautista e professor da UFPel Raúl Costa d'Ávila, ao qual a composição foi dedicada.

Marsias, sátiro muito popular na mitologia grega, era um excelente flautista e desafiou o deus Apolo em um concurso musical; nesse concurso, porém, as Musas foram os juízes e, no final, Apolo saiu vencedor. Os sátiros viviam nos campos e bosques, participavam dos cortejos de Dionísio, tinham frequentes relações sexuais com as ninfas e, apesar de serem seres divinos, não eram imortais. Com efeito, eis uma das versões mais difundidas do mito:

Marsias, personagem mitológico, ligado ao período mais antigo da música grega. Ele é chamado de filho de Hyagnis, ou de Oeagrus, ou de Olympus. Alguns fazem dele um sátiro, outros um camponês. Todos concordam em colocá-lo na Frígia. A seguir, o esboço de sua história, segundo os mitógrafos. Atena tendo, enquanto tocava flauta, visto o reflexo de si mesma na água, e observado a distorção de suas feições, jogou fora o instrumento com desgosto. Foi apanhado por Marsias, que mal começou a soprar através dele, a flauta, uma vez inspirada pelo sopro de uma deusa, emitiu por si mesma as mais belas notas. Exultante com seu sucesso, Marsias foi precipitado o suficiente para desafiar Apolo para um concurso musical, cujas con-

dições eram que o vencedor fizesse o que quisesse com os vencidos. As musas, ou, de acordo com outros, os nisaus, eram os árbitros. Apolo tocou na cítara e Marsias na flauta; e foi só quando o primeiro adicionou sua voz à música de sua lira que o concurso foi decidido em seu favor. Como justa punição pela presunção de Marsias, Apolo o amarrou a uma árvore e o esfolou vivo. Seu sangue foi a fonte do rio Marsias, e Apolo pendurou sua pele na caverna de onde flui esse rio. Suas flautas (pois, de acordo com alguns, o instrumento em que tocava era a flauta dupla) foram transportadas pelo rio Marsias para o Meandro, e novamente emergindo no Asopus, foram lançadas em terra por ele no território sicônico, e foram dedicado a Apolo em seu templo em Sicyon. (SMITH 1873)¹

Unindo tal contexto a elementos musicais técnicos, a composição musical Marsias contra Apolo usa-se de uma espécie de *leitmotifs* (conceito relativo inicialmente à obra de Richard Wagner, mas aqui reinterpretado)² que “simbolizam”, cada um a seu modo e seguidamente, algo da vida do sátiro, o qual, em meio sua batalha contra Apolo, toca em sua flauta semelhantes “motivos condutores” e suas expansões, advindos como expressões de suas próprias cenas de vida – qual sejam, na ordem da peça: vida nos campos e bosques; relações sexuais com as ninfas; cortejo de Dionísio e mortalidade. Antes destas partes, no entanto, há uma pequena introdução, qual simboliza o heroísmo de Marsias frente a batalha que está por vir.

Além disso, a obra usa-se de um tetracorde (base da música grega) de quartas justas, com as seguintes notas: Dó#, Fá#, Si e Mi. Apenas estas notas são utilizadas ao longo da peça – embora em distintas oitavas. A relação entre as notas assim estabelecidas gera uma sonoridade que alude à atmosfera da música asiática – já que Marsias era um sátiro de origem frígia, e os frígios ocuparam a Ásia menor, atual Turquia. Vale ainda dizer que a competição entre Apolo e Marsias é considerada um símbolo do eterno conflito entre os aspectos apolíneos e dionisíacos da natureza humana.

Reinterpretação do conceito de leitmotiv

O conceito de leitmotiv foi popularizado na literatura referente ao compositor alemão Richard Wagner, o qual, a fim de relacionar música e drama – aqui entendido enquanto a ação dramática que tem por base a peça teatral ou

1 Tradução nossa do inglês.

2 Esta “modificação” abordaremos separadamente na próxima sessão do presente texto denominada “Reinterpretação do conceito de *leitmotiv*”. Ademais, *leitmotifs* são também conhecidos como “motivos condutores”.

poema dramático –, usou motivos musicais específicos, os quais são relacionados a objetos, personagens ou ações determinadas, e que, quando repetidos e variados ao longo do drama musical, criam as sensações ora de presciência, ora de rememoração, além de ligarem os pontos mais longínquos do drama representado, gerando certa unidade no todo da obra.³ Com efeito, a ideia de *leitmotiv*, ou “motivo condutor”, de cuja unidade melódica florescem variações melódicas diversas, poderia fazer com que aquilo que já havia transcorrido no drama pudesse vir a retornar ao longo deste, não como repetição da cena ou do sentimento, mas como uma variação musical capaz de trazer estes à memória do espectador, gerando assim ainda mais unidade entre as várias partes do drama – e, do mesmo modo, tal processo que serviria como rememoração do passado, poderia também servir de pressentimento, isto é, de imaginação acerca das possibilidades de acontecimentos futuros no drama: em suma, todos estes processos e técnicas trariam maior unidade à totalidade da obra.⁴

No caso do processo composicional da obra *Marsias contra Apolo*, o conceito de *leitmotiv* foi reinterpretado no sentido de carregar em si os seguintes significados: 1) um motivo essencial que se liga a uma ideia extramusical – no caso a cenas determinadas do mito de Marsias –, embora aqui esta não esteja dentro de um drama real, mas antes de um “drama imaginário”, já que, por ser uma música instrumental, não possui poesia nem ação dramática (como em Wagner e outros), antes se referindo ao mito de maneira objetiva apenas em seu título e, portanto, os motivos essenciais apenas aludem de modo subjetivo às possíveis atmosferas internas ao mito de Marsias; 2) é conservada a ideia de motivo condutor no sentido de “conduzir” um trecho da música, uma vez que o motivo essencial de cada parte a delimita

3 O próprio Wagner, em texto teórico, reflete sobre a relação entre motivo instrumental e pressentimento ou presciência: “o ponto central e vivificante da expressão dramática é a melodia dos versos do ator: a melodia orquestral preparatória absoluta se refere a ela como pressentimento; dela é derivado como uma memória o ‘pensamento do motivo instrumental’” (WAGNER 2013: p. 232).

4 Também aqui resume Wagner a ideia de como motivos oriundos da ação dramática, combinados com motivos musicais, podem vir a formar uma totalidade unitária e coesa: “os principais motivos da ação dramática, transformados em momentos melódicos claramente discerníveis e concretizando plenamente seu conteúdo, organizam-se em seu retorno rico em relações, sempre bem condicionado – à semelhança da rima –, em uma forma artística unitária, que se estende não apenas em uma parte reduzida do drama, mas em todo o próprio drama como uma conexão vinculante, na qual não apenas esses momentos melódicos aparecem como reciprocamente inteligíveis e, portanto, como uma unidade, mas também se manifestam ao sentimento os motivos de emoções e de aparições como englobando com eles os mais fortes da ação e, por vezes, os mais débeis, de modo a constituir uma unidade em virtude da essência do gênero. Nesse sentido, consegue-se a realização da forma unitária perfeita e, por meio dessa forma, a manifestação de um conteúdo unitário, com o qual esse próprio conteúdo agora é verdadeiramente factível!” (WAGNER 2013: p. 239).

e, portanto, na medida em que faz uma ligação entre micro estrutura e macro estrutura formal, conduz o desenvolvimento musical tanto no que diz respeito à separação entre as partes da forma total, quanto em relação à curva dramática da música em geral; 3) a unidade formal é intentada a partir da variação do mesmo motivo essencial que se encontra tanto no início quanto no fim da composição, de modo a trabalhar, ainda que de modo mais brando, a rememoração.

Mito, motivos e forma

Nesta e na próxima parte do presente artigo, faremos uma análise dos vários elementos internos à composição musical – sempre que possível fazendo referência ao contexto extramusical relativo ao mito anteriormente exposto –, através de recortes das imagens internas à partitura musical, a fim de separar os elementos e partes com o intuito de analisar suas correlações.⁵ Em termos de método, levaremos em conta a seguinte divisão proposta por Schoenberg em sua obra *Fundamentos da composição musical*:

Os Fundamentos se dividem em duas partes. A primeira dedica-se a definir e observar normas de construção de elementos que compoariam eventualmente o tema de uma composição. São tratados aí os conceitos de Frase, Motivo, Período, Sentença, Antecedente e Consequente, Tema e Melodia. Na segunda parte, dividida em duas seções, são tratados os meios de articulação desses elementos. (LACERDA 1977)

Assim, em consonância com isso, se nesta parte do presente artigo trataremos dos elementos (como motivo e frase) que compõe a construção dos temas e trechos menores da forma,⁶ na próxima parte trataremos da articulação e expansão destes mesmos elementos.

A música, em sua introdução, possui três compassos nos quais as fermatas e notas longas com dinâmicas crescentes criam certa indeterminação temporal e expectativa, aludindo assim à expectativa de Marsias em relação à batalha musical contra Apolo:

⁵ Vale dizer, após a bibliografia, ao final do artigo, deixaremos disponível a partitura completa da música para a melhor compressão da partitura como um todo.

⁶ Acerca do conceito de forma, vale salientar: “para a definição de forma, Schoenberg distingue entre ideias musicais de um lado, e, de outro, lógica e coerência. Com base em algum obscuro princípio de cognição (compreensibilidade, inteligibilidade), ele salienta a importância da subdivisão em partes – ou blocos – como um componente essencial da composição” (LACERDA 1977).



Figura 1

Tal trecho, embora contenha em si mais notas longas, já introduz em termos rítmicos, no compasso 2, o motivo em colcheia do qual será derivado o motivo relativo a semicolcheias (compare-se o início do compasso 4 abaixo com o início do compasso 6), e que prevalecerá na parte seguinte (que denominaremos motivo 1), junto de outro motivo que o complementa (o qual chamaremos de motivo 2 e é formado por tercinas), formando as primeiras frases melódicas da música:



Figura 2

Como o próprio título na figura acima denota, esta primeira parte da forma total se refere, em termos de alusão extramusical, ao início da batalha e ao sentimento de heroísmo de Marsias, para cuja simbolização foram desenvolvidos, em termos tanto rítmicos quanto melódicos, motivos que pudessem dar ensejo a um caráter marcial, aludindo assim à questão de marchas que conduzem a lutas. Tal caráter, por sua vez, é diluído, senão esquecido mesmo, na próxima parte da música, gerando contraste, embora mantenha, de modo indireto, variações do motivo 1, quando este apresenta ritmos derivados de semicolcheias com notas repetidas, como no compasso 29 da figura abaixo:



Figura 3

Esta nova parte se caracterizará, em termos motivicos, por trinados – e, portanto, pela ênfase em saltos de segunda –, que denominaremos motivo 3, e por colcheias com prevalência de saltos de terças, que denominaremos motivo 4. Apesar das diferenças, é conservado em alguns trechos os saltos de quartas justas encontrados em grande quantidade na parte anterior da forma total, gerando certa unidade entre ambas as partes. Conforme diz o título desta segunda parte, ela se refere a cenas de vida de Marsias relacionadas aos campos e bosques nos quais vivia, e para a caracterização destes musicalmente foram usados sobretudo os longos trinados, bem como a relação entre os trinados e notas longas e os motivos de colcheias em staccato que, quando combinados, remetem à atmosfera bucólica dos campos, levando em conta que os trinados costumam lembrar cantos de certos pássaros, bem como a presença de staccatos nos mesmos.

Se as colcheias, em tal parte, são apenas um elemento eventual, na medida em que outros elementos as separam, na parte seguinte elas constituem o elemento rítmico predominante; e assim podemos dizer que a próxima parte da forma total consiste no desenvolvimento do motivo 4 já mencionado, inclusive mantendo as relações intervalares de terça e segunda, além do salto de quarta já presente na primeira e segunda parte da composição:

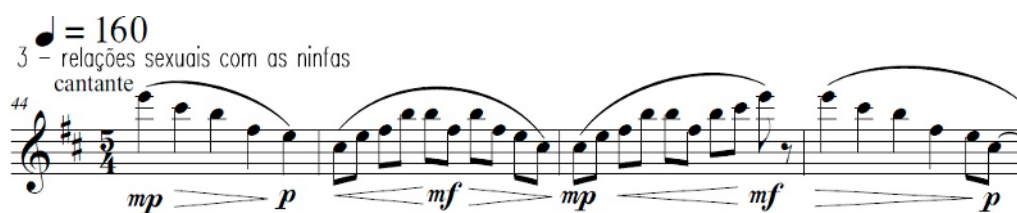


Figura 4

As semínimas que aparecem nesta terceira parte podem ser interpretadas como variações rítmicas do mesmo movimento intervalar já presente entre as colcheias durante todo o trecho. Tanto a irregularidade gerada pelo compasso de 5/4 e pelas síncopas, quanto o movimento de ascendência e descendência intervalares que caracterizam a contínua melodia aí existente, aludem à parte do mito de Marsias referente às suas relações sexuais com as ninfas, de tal modo que a irregularidade e as idas e vindas do movimento melódico simbolizam sonoramente os movimentos da sedução e do ato sexual. Apesar das colcheias predominarem em todo o trecho, em seu final (compasso 62) há novamente o elemento que envolve tercinas, e, portanto, uma variação do já mencionado motivo 2 (presente na primeira parte):

Figura 5

A parte 4, cujo início está presente na imagem acima, por sua vez, desenvolve ritmicamente o motivo 1 (qual também contém semicolcheias), mas agora de modo a expandir ainda mais as possibilidades rítmicas que envolvem as semicolcheias e o uso reiterado de sétimas e oitavas, com grandes saltos consecutivos, ainda não presentes nas outras partes. Tais elementos demasiado movimentados, associados ao uso de staccato, acentuações irregulares e outros elementos que asseveram a ênfase rítmica e percussiva de todo o trecho, aludem ao caráter festivo dos cortejos dionisíacos, parte do mito que relaciona Marsias e Dionísio. De fato, o caráter rítmico acentuado permanece até o fim do trecho, no compasso 84:

Figura 6

Na quinta e última parte acima, o tema aludido consiste na mortalidade, como se Marsias, ao final de sua apresentação contra Apolo – e lembremos que a música foi estruturada como se fosse o próprio Marsias a tocar em meio ao concurso, e cada trecho referindo-se às suas vivências próprias (daí o conteúdo do título de cada parte) –, previsse sua derrota e, portanto, sua morte. A recapitulação do motivo 1 se dá, assim, de modo contrário àquele que o permeou na parte 1, de caráter marcial, isto é, acentuando a “tranquilidade” e serenidade a partir de notas longas e caráter geral plácido.

Expansão dos elementos composicionais

A seguir analisaremos o desenvolvimento dos motivos e trechos iniciais mostrados anteriormente, de modo a elencar resumidamente como se deram as expansões de tais elementos.⁷ Já a questão harmônica, por sua vez, não será analisada em seus pormenores, pois, conforme já foi mencionado anteriormente, a composição foi estruturada e desenvolvida com o uso de apenas 4 notas em diferentes oitavas, sendo a diferença principal entre as partes, em termos “harmônicos” (lembramos que trata-se de uma composição para flauta solo, o que naturalmente torna impossível uma sobreposição vertical de notas suficientes para considerarmos certa densidade harmônica), a ênfase em intervalos diversos entre as mesmas notas, e não a troca de centros harmônicos, cromatismos, modulações etc.,⁸ como é mais comum.

O desenvolvimento da primeira parte se dá pela expansão dos motivos 1 e 2, e sobretudo deste último que, iniciando-se enquanto tercina, é então dobrado em termos rítmicos, tornando-se uma sextina que, por sua vez, apresenta variações rítmicas, em geral contendo em si sobretudo os intervalos de terça e segunda, com eventuais saltos de quarta justa:



Figura 7

O trecho é também pontuado por mudanças bruscas entre notas em legato e notas em staccato, assim como com o uso da técnica *pizzicato de vent*, acrescentando em termos timbrísticos ao trecho e privilegiando a questão rítmica do caráter marcial almejado no mesmo, entremeado por melodias não tão “marciais”, gerando certo caráter dual no trecho em geral, como se parte do ca-

7 Também Schoenberg leva em conta o termo “expansão” de elementos e materiais em suas análises: “Schoenberg (...) desloca o foco sobre a atividade composicional como elaboração intuitiva ou mental de materiais historicamente em expansão” (LACERDA 1977).

8 De resto, mesmo uma ênfase na questão motívica, para além da questão harmônica, também pode ser compreendida enquanto necessidade mesmo em Schoenberg: “Harmonia não parece importá-lo mais do que o inter-relacionamento motívico. Esse ponto é importante. Ele vê repetição motívica mesmo em segmentos que apresentam diferenciações harmônicas” (LACERDA 1977).

râter mais sereno encontrado no fim já estivesse, de algum modo indireto, também no início, criando certa unidade no todo formal. Se nesta primeira parte o *pizzicato de vent* foi usado também como elemento caracterizador do trecho – porquanto apenas retorna, agora enquanto efeito ainda mais percussivo, na quarta parte –, na segunda parte foram usados, enquanto diferentes efeitos timbrísticos, determinados harmônicos:

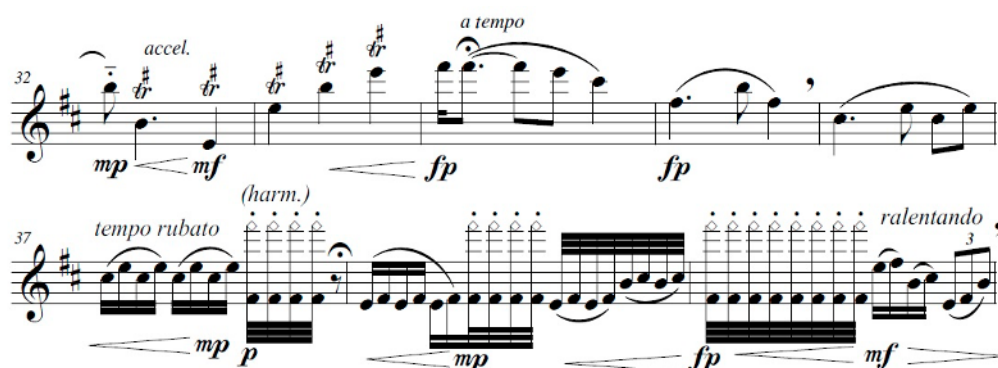


Figura 8

A melodia dos compassos 35 e 36, vale dizer, é aqui exposta rapidamente, enquanto é expandida de forma mais robusta na última parte da obra. O tempo rubato e as fermatas promovem, por sua vez, efeito semelhante ao causado no início da música, e também são usados, em parte, no final da mesma, podendo ser elencados, pois, de certo modo, como elementos estruturais. O uso reiterado da dinâmica forte-piano, por outro lado, emerge enquanto elemento específico apenas de tal trecho, do mesmo modo que uma dinâmica crescente e decrescente continuamente traduz-se enquanto elemento específico da terceira parte:

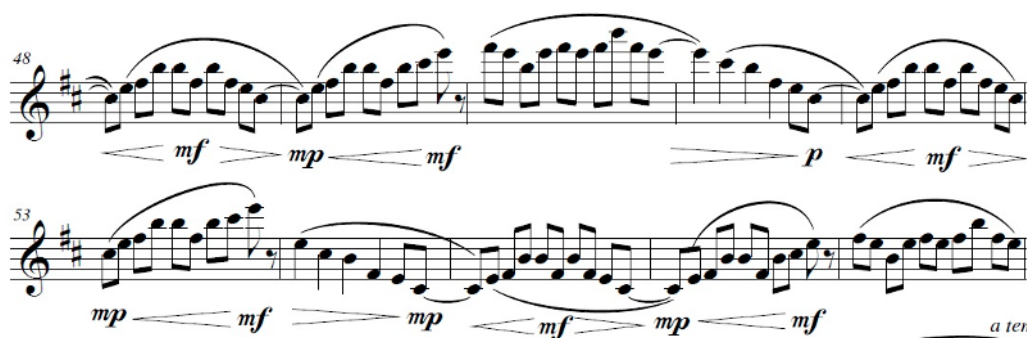


Figura 9

O desenvolvimento do trecho acima, quando comparado aos demais, aparece de um modo mais “estático”, no sentido de permanecer tanto em ritmos semelhantes quanto com características intervalares semelhantes, sem motivos,

pausas, fermatas ou efeitos intercalados em meio ao desenvolvimento, como ocorre nos outros trechos. Um elemento que não deixa a estaticidade ser ainda maior, por outro lado, é a mudança de oitavas e as pequenas variações melódicas. A quarta parte, de modo dessemelhante, apresenta variados contrastes internos, na medida em que faz interagirem tanto diversos ritmos derivados de semicolcheias, quanto efeitos, dinâmicas e acentuações distintas, bem como o uso alternado de legato e staccato:

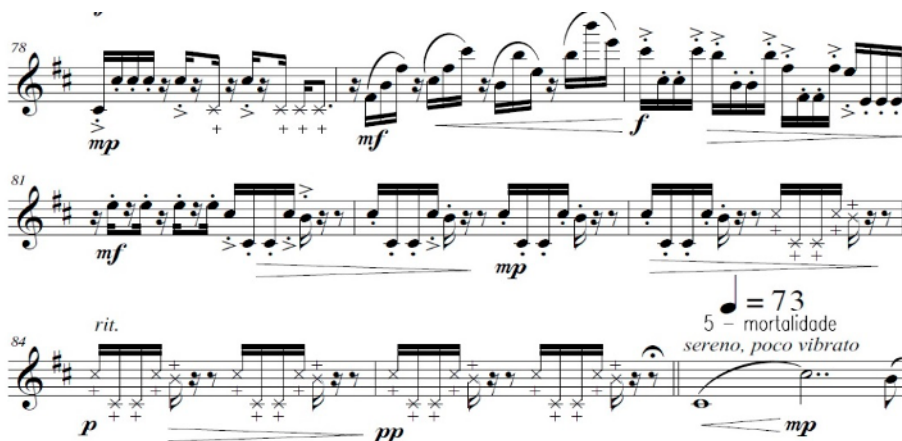


Figura 10

A quinta parte, por fim, rememora elementos de todas as outras, tais como intervalos de quarta no início das melodias (como na parte 1), expansões do fragmento melódico dos compassos 35 e 36 (parte 2), movimentos melódicos descendentes seguidos (como na parte 3), e derivações de semicolcheias (como na parte 4), bem como faz uso de fermatas e harmônico, asseverando, enfim, a unidade total:



Figura 11

Bibliografia

LACERDA, Marcos. “Resenha das contribuições de Schenker e Schoenberg para a análise musical”. In: *Revista eletrônica de Musicologia*. UFPR. Vol. 2.1. Outubro, 1997. Link: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr2.1/vol2.1/BreveResenha/BreveResenha.html

SMITH, William. “A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology”. In: *John Murray: printed by Spottiswoode and Co., New-Street Square and Parliament Street, London*. 1873. Link: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0104:entry=marsyas-bio-1>

WAGNER, Richard. *Ópera y Drama*. Trad. Angel Fernando Mayo. Madrid: Ediciones Akal, 2013.

Dedicado ao flautista
Raul Costa d'Ávila

Marsias contra Apolo

Suíte para flauta solo

Thiago Perdigão
Opus 28

A piacere

Flauta

$\text{♩} = 73$

1 – heroísmo frente à batalha marcial e resoluto

(frull.)

4

8

12 (pizz de vent)

15

17

20 accel. poco a poco

(harm.)

perdendosi

$\text{♩} = 60$

2 – vida nos campos e bosques doce e meditativo

24

28 scherzando

©Perdigão

Marsias contra Apolo

2

32 *mp* *mf* *fp* *fp* *accel.* *a tempo*

37 *tempo rubato* *mp* *p* *mp* *fp* *mf* *ralentando* (harm.)

40 *tempo ordinario* *p* *mf* *a tempo* *p* *sonoro* (attacca)

$\text{♩} = 160$

3 - relações sexuais com as ninfas cantante

44 *mp* *p* *mf* *mp* *mf* *p*

48 *mf* *mp* *mf* *p* *mf*

53 *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *a tempo*

58 *mp* *mf* *f* *accel.*

$\text{♩} = 82$

62 (pizz.) *f* 4 - cortejo de Dionísio festivo e percussivo

66 (frull.) *sfz* *mp* *mf*

69 *f*

72 *mp*

75 *mf* *f*

78 *mp* *mf* *f*

81 *mf* *mp*

84 *rit.* *p* *pp* *mp*
♩ = 73
5 - mortalidade
sereno, poco vibrato

88 *mf*

92 *mp*

95 *p* (harm.) *morendo*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Marsias contra Apolo'. It consists of nine staves of music, numbered 69 to 95. The music is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions like *rit.* (ritardando) and *morendo* (diminuendo). A tempo marking of ♩ = 73 is present, along with the instruction '5 - mortalidade sereno, poco vibrato'. The notation includes complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests marked with 'x' and '+' signs. Some notes have accents (>) and there are several slurs and phrasing marks throughout the piece.