

Composição para piano a partir de modelos idiomáticos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Maria Di Cavalcanti

Universidade Federal do Rio de Janeiro

mariadicavalcanti@musica.ufrj.br

Liduino Pitombeira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

pitombeira@musica.ufrj.br

Resumo. Este trabalho propõe a Modelagem Idiomática, uma metodologia analítico-composicional que identifica e formaliza padrões instrumentais, independentemente de suas estruturas paramétricas imediatas ou abstratas. O conceito resulta da convergência epistemológica entre o Idiomatismo e a Teoria dos Sistemas Composicionais. O objetivo central é fornecer ao(à) compositor(a) um conjunto estruturado de diretrizes instrumentais que oriente a criação de novas obras a partir de obras pré-existentis. A metodologia apoia-se em três dimensões do idiomatismo (composicional, instrumental e interpretativo) e propõe uma tipologia do repertório pianístico em três categorias: obras didáticas, obras-estudo e obras de concerto. A modelagem é aplicada a uma obra de cada categoria: *A Faded Letter*, de Gillock; o primeiro estudo dos *12 Estudos Brilhantes e Melodiosos*, de Burgmüller; e a quinta peça das *Fugitive Visions*, de Prokofiev. Para a obra didática e a obra-estudo, apresentam-se também os planejamentos composicionais completos, resultando em duas novas obras. Conclui-se que a Modelagem Idiomática constitui uma ferramenta metodológica rigorosa e replicável para a composição pianística, com potencial de extensão a outros instrumentos.

Palavras-chave. Modelagem idiomática; Composição para piano; Planejamento composicional.

Composition for Piano based on Idiomatic Models

Abstract. This paper proposes Idiomatic Modeling, an analytical-compositional methodology that identifies and formalizes instrumental patterns independently of their immediate or abstract parametric structures. The concept results from the epistemological convergence between Idiomatic Writing and the Theory of Compositional Systems. Its central objective is to provide composers with a structured set of instrumental guidelines to support the creation of new works based on pre-existing compositions. The methodology draws upon three dimensions of idiomatic writing—compositional, instrumental, and interpretive—and proposes a typology of piano repertoire comprising three categories: pedagogical works, étude-works, and concert works. The modeling process is applied to one work from each category: *A Faded Letter*, by Gillock; the first étude from Burgmüller's *12 Brilliant and Melodious Studies*; and the fifth piece from Prokofiev's *Visions fugitives*. For the pedagogical work and the étude-work, the complete compositional planning processes are also presented, resulting in two new works. It is concluded that Idiomatic Modeling constitutes a rigorous and replicable methodological tool for piano composition, with potential for extension to other instruments.

Keywords. Idiomatic Modeling; Piano Composition; Compositional Planning.

Introdução

Este trabalho propõe uma metodologia analítico-composicional, denominada Modelagem Idiomática, que tem por finalidade identificar e formalizar padrões instrumentais de uma obra original, independentemente das estruturas paramétricas imediatas ou abstratas. Esses padrões, organizados sob a forma de regras (objetos e relações), constituem um sistema composicional idiomático que encapsula instruções instrumentais genéricas, as quais são especificadas em fase posterior de planejamento composicional (Pitombeira, 2024). O conceito de modelagem idiomática é resultado da convergência epistemológica do conceito de Idiomatismo com a Teoria dos Sistemas Composicionais (Pitombeira, 2020).

O trabalho traça inicialmente um breve panorama teórico sobre o idiomatismo, define o conceito de modelo idiomático e propõe uma tipologia do repertório pianístico. Por fim, aplica o conceito na modelagem de três obras para piano: uma obra didática, uma obra-estudo, e uma obra de concerto. Para as duas primeiras serão realizados planejamentos composicionais.

Idiomatismo

O conceito de idiomatismo na música revela-se consideravelmente mais dinâmico e polissêmico do que uma definição inicial pode sugerir (Alvim, 2012, p. 56). Derivado do grego *idiomatikós*, que denota algo “próprio” ou “particular” (Ferreira, 1999), o termo refere-se comumente à adequação de uma escrita musical às “capacidades específicas de um instrumento, abrangendo desde seus timbres e registros até combinações de alturas e gestos técnicos que soam mais naturais em um meio sonoro do que em outro” (Randel, 2003, p. 389).¹ Se no período anterior ao século XVII boa parte do repertório era essencialmente “transversal”, ou seja, não havia uma rígida especificação de qual instrumento executaria uma determinada parte, foi sobretudo no século XIX, com o advento do virtuosismo, que a escrita musical se tornou decididamente mais idiomática (Randel, 2003, p. 389).

A literatura especializada demonstra que a noção se desdobra em várias camadas interpretativas. Uma primeira perspectiva, designada como **idiomatismo composicional**, aborda o termo como uma questão de linguagem característica, aquilo que distingue um compositor, um estilo ou uma época (Alvim, 2012, p. 57). Nesse sentido, o(a) compositor(a)

¹ “(...) the particular capabilities of the instrument or voice for which it is intended. These capabilities may include timbres, registers, and means of articulation as well as pitch combinations that are more readily produced on one instrument than another”.



molda sua escrita a partir de um profundo engajamento com a materialidade do instrumento. Almeida Prado, por exemplo, afirmava “pensar piano” mesmo ao compor para orquestra (Scarduelli, 2007, p. 200), enquanto Jorge Peixinho, por sua vez, situava o piano no cerne de seu processo criativo, transformando a técnica instrumental em parte integrante da arquitetura da obra (Assis, 2021, p. 1-2). Nessa modalidade de idiomatismo a linguagem do compositor está imbricada com a própria linguagem de um instrumento específico.

Uma segunda dimensão, o **idiomatismo instrumental**, focaliza a escrita que explora de forma eficiente e expressiva os recursos de um instrumento específico, compondo “pianisticamente” para o piano ou “violinisticamente” para o violino (Alvim, 2012, p. 57). Esse princípio, central para a orquestração moderna, remonta à avaliação da habilidade dos compositores em explorar os limites técnicos dos instrumentos (Apel, 1969, p. 401). Compositores como Villa-Lobos, que não era pianista, buscaram compreender meticulosamente os gestos técnicos do piano com a ajuda de intérpretes, e, assim, embora sua escrita fosse complexa, o resultado, surpreendentemente, tende a “encaixar nas mãos” (Rocha, 2017, p. 43-48). O desenvolvimento do virtuosismo no século XIX e as inovações das vanguardas do século XX consolidaram ainda mais esse enfoque na especificidade instrumental. Portanto, nessa modalidade de idiomatismo, o(a) compositor(a) busca compreender as possibilidades instrumentais e os limites técnicos de determinado instrumento.

Uma terceira vertente, por vezes menos explicitada, é a do **idiomatismo interpretativo**. Essa abordagem desloca o foco para o intérprete como agente criativo, para quem o idiomatismo não está integralmente prescrito na partitura, mas é construído na performance por meio de hábitos de toque, nuances agógicas e gestos recorrentes (Alvim, 2012, p. 58). Ilustrativa a esse respeito é a descrição de José Eduardo Martins sobre os pedais de Jorge Peixinho, caracterizados como “trinados pedalísticos” que efetivamente transformam a sonoridade do instrumento durante a execução.² Pode-se pensar aqui também na linguagem interpretativa que Glen Gould imprimiu em suas gravações de obras de diversos períodos e estilos (desde Bach até Schoenberg). Barolsky e Martens (2018) ressaltam como Gould ilumina contraponto e textura: quase como um intérprete-analista que revela camadas invisíveis na escritura de Bach.

É importante notar que essas dimensões não são estanques, mas antes se inter-relacionam de forma dinâmica (Alvim, 2012, p. 61-62). Uma obra soa idiomática quando **linguagem, instrumento e intérprete** se unem harmoniosamente. Vale destacar que

² Essa observação se encontra em entrevista concedida a Ana Claudia Assis (Assis, 2021, p. 8).



idiomatismo não equivale necessariamente a facilidade técnica; frequentemente, recursos inicialmente percebidos como incômodos ou mesmo como fruto de um desconhecimento instrumental, como a escrita pianística inicial de Bohuslav Martinů, marcada por seu “violino interior”, podem, com o tempo, integrar-se plenamente ao repertório técnico do instrumento (Alvim, 2012, p. 3).

Ampliando o escopo da discussão, a proposta de Barbosa e Barrenechea (2003) de uma intertextualidade idiomática (ou **idiomatismo intertextual**) introduz uma valiosa distinção entre uma dimensão estrita (relacionada às peculiaridades técnicas quase intransponíveis de cada instrumento) e uma dimensão expressiva, de caráter semântico e cultural, que permite a transposição de modos de enunciação entre diferentes contextos, conforme enfatiza Escudeiro (2012).

[...] Na intertextualidade idiomática, portanto, será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento. (Barbosa, Barrenechea, 2003, p.134).

Exemplos como a migração do *style brisé* do alaúde francês para o teclado, ou a emulação de *glissandi* de cordas para imitar a gaita, ilustram esta plasticidade (Escudeiro, 2012, p. 203-204).

Em última análise, o idiomatismo parece residir menos em uma mera adequação e mais em uma negociação produtiva. Uma obra pode soar idiomática precisamente porque tensiona os limites do instrumento, convocando o corpo do intérprete e a imaginação do compositor a se encontrarem em um ponto de resolução inesperado. É nesse espaço dialógico entre **técnica, cultura, tradição e gesto** que o conceito mantém sua contínua relevância e vitalidade.

Modelagem Idiomática

Neste trabalho, propomos o conceito de **modelo idiomático**, entendido como uma estrutura formada por padrões ou recursos musicais próprios de uma escrita que explora as possibilidades e limites técnicos do instrumento, considerando as habilidades de execução do intérprete. A **modelagem idiomática** consiste na descrição detalhada desses padrões e recursos, a partir do exame de uma determinada obra musical, buscando mantê-los o mais independentes possível tanto de estruturas musicais de superfície (como alturas e durações) quanto de organizações mais abstratas (como texturas). O resultado desse processo é o próprio modelo idiomático, isto é, um **sistema composicional idiomático**, constituído por

um conjunto de diretrizes instrumentais herdadas de uma obra original na perspectiva do idiomatismo instrumental (conforme discutido acima). Trata-se, portanto, de uma metodologia de caráter intertextual, pois possibilita a criação de uma nova obra musical a partir de uma obra pré-existente. A modelagem idiomática é resultado de uma convergência epistemológica do conceito de idiomatismo com a Teoria dos Sistemas Composicionais (Pitombeira, 2020). De acordo com essa teoria, um sistema composicional é um conjunto de objetos inter-relacionados com a função de produzir obras musicais (Pitombeira, 2024). No sistema composicional idiomático, os objetos e relações são encapsulados como regras instrumentais oriundas dos padrões e recursos observados em uma obra original. Quatro perguntas fundamentais motivaram a realização desta pesquisa:

1. O que um(a) **compositor(a)** precisa saber para escrever uma obra para piano?
2. O(a) compositor(a) precisa ser **pianista** para compor uma obra para piano?
3. Qual seria o principal objetivo para escrever uma obra para piano?
4. O(a) **pianista(a)** que deseja compor uma obra (incluindo obras didáticas) precisa de experiência composicional e de experiência como **professor(a) de piano**?

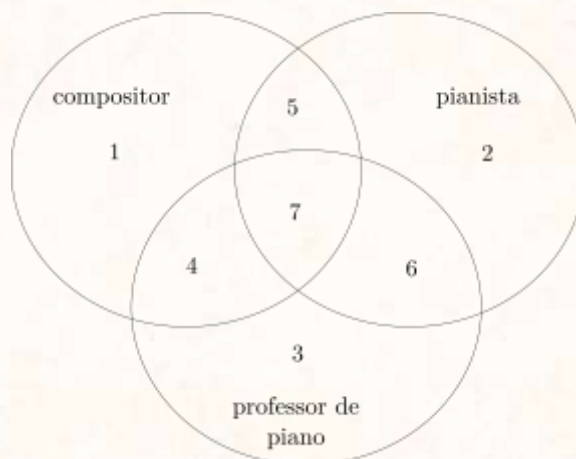
Essas três categorias (compositor, pianista e professor de piano) produzem sete combinações diferentes de possibilidades (Figura 1). A situação ideal (nº 7), em que o(a) compositor(a) é também pianista e professor(a) de piano, é possivelmente a menos comum. Este trabalho tem em mente uma proposta pedagógica que possa atender principalmente a situação nº 1: um(a) compositor (a) que não é pianista, nem professor(a) de piano.

Para abordar as questões mencionadas acima, propomos a classificação do repertório para piano em três grandes áreas: **obras didáticas**, **obras-estudo** e **obras de concerto**. A **obra didática** tem como foco a prática e o desenvolvimento da leitura, bem como a aquisição de conhecimentos teórico-musicais, sendo em geral de curta duração. Já a **obra-estudo** concentra-se em um ou mais padrões de movimento, visando ao desenvolvimento de habilidades técnicas específicas. Por sua vez, a **obra de concerto** caracteriza-se pelo predomínio de uma finalidade artística, interpretativa e performática.

Essa tipologia pode se manifestar também internamente em cada categoria. Assim, uma obra didática pode apresentar sua forma (mais pura) ou incorporar tendências que a aproximem das obras-estudo ou das obras de concerto. Do mesmo modo, as demais categorias revelam gradações que vão desde exemplares “mais puros” até aqueles que incorporam elementos

característicos das outras categorias. Essa tipologia de obras para piano é resumida na Figura 2.

Figura 1 – Compositor, pianista e professor de piano



Fonte: elaboração dos autores

Figura 2 – Tipologia de obras para piano



Fonte: elaboração dos autores

Ao criar uma composição para piano, é fundamental conhecer as demandas da técnica pianística. Nesse processo, é igualmente importante examinar o repertório já disponível, considerando livros de estudos ou exercícios e obras escritas especificamente para estudantes de piano, bem como obras de concerto. Esse exame permite observar tanto as demandas técnicas recorrentes quanto a gradação progressiva de dificuldades que estrutura esse repertório.

Em seguida, o(a) compositor(a) deve definir seus objetivos composicionais, ou seja, o que deseja alcançar em termos de nível de dificuldade e de exigência técnica. Nessa etapa, tomam-se como referência as três categorias principais já mencionadas: a peça didática propriamente dita, de caráter preparatório a um repertório mais avançado e orientada ao aprendizado teórico-musical; a peça-estudo, voltada ao desenvolvimento de padrões técnicos específicos; e a peça de concerto, cujo propósito se aproxima de uma finalidade artística e performática, ainda que possa manter, em alguns casos, traços pedagógicos.

Escolhida a obra, dentro do objetivo a ser alcançado, inicia-se a fase de modelagem propriamente dita, que consiste em descrever suas características idiomáticas com precisão, mas preservando um grau de generalidade que permita a criação de uma nova peça, distinta da original, embora pertencente à mesma família idiomática.

Planejamento a partir de um modelo idiomático

Uma vez elaborado o modelo idiomático, para compor uma nova obra a partir dele, o passo seguinte envolve a definição da linguagem harmônica, a seleção da paleta tímbrica, o desenvolvimento de ideias temáticas (como linhas melódicas, motivos ou fragmentos) ou, ainda, a adoção de uma forma previamente estabelecida. Em todas essas escolhas, contudo, é essencial manter em mente que o eixo central do processo é a determinação de uma demanda técnica ou de um padrão de movimento específico, que constitui o foco principal da composição na perspectiva do idiomatismo instrumental. Nas próximas subseções demonstraremos, na prática, a metodologia da modelagem idiomática para três tipos de obras (didática, estudo e de concerto). Demonstraremos o planejamento composicional da obra didática e da obra-estudo (cujas partituras são mostradas nos Apêndices 2 e 3). Em um trabalho subsequente, o planejamento composicional de uma obra de concerto será implementado, dada a complexidade envolvida nesse processo.

Modelo 1: Obra didática

Conhecer as demandas da técnica pianística sob uma perspectiva pedagógica constitui, idealmente, um ponto de partida importante para a criação de obras didáticas. Entretanto, quando o olhar é o do(a) compositor(a), e não necessariamente o do(a) pianista ou do(a) pedagogo(a), o objetivo principal pode ser deslocado: trata-se menos de dominar as etapas da formação pianística e mais de compreender, de modo analítico, os princípios que regem o funcionamento idiomático do instrumento. Assim, a presente seção propõe a construção de um modelo idiomático que sirva de base para a obra em questão, considerando aspectos concretos como os tipos de movimento mais recorrentes, os intervalos característicos, as combinações de articulações e as dificuldades mecânicas específicas. Esse procedimento busca captar o “gesto pianístico” em sua essência técnica e expressiva, permitindo ao(à) compositor(a) elaborar uma escrita coerente com o instrumento e com sua natureza formativa.

A obra escolhida para essa categoria foi *A Faded Letter* de William Gillock (1991), mostrada no Anexo 1,³ que apresenta as seguintes características idiomáticas instrumentais:

- a. A mão direita executa duas vozes. A mais aguda é uma melodia *cantabile* com notas mais longas (predominantemente executadas pelos dedos 4 e 5), enquanto a mais grave executa um padrão contínuo em figuras rítmicas mais rápidas, em intervalos melódicos de segundas e terças, utilizando os dedos 1 e 2. A extensão máxima entre as vozes é de sétima menor;⁴
- b. A mão esquerda executa um acompanhamento, predominantemente formado por intervalos harmônicos. Ocorre um momento polifônico em apenas um compasso;
- c. Passagem de polegar utilizando dedos 1 e 2;
- d. Eventual deslocamento das mãos;
- e. Uso simples de pedal sincopado em função das mudanças harmônicas;⁵
- f. Parâmetros que têm impacto na sonoridade e interpretação: dinâmica, que vai de *pp* a *mf*, indicações de *cantabile* e *legato*, bem como *ritenuto*.

Com base nas características idiomáticas supracitadas, que configuram um modelo idiomático, planejamos uma obra didática que, embora tenha uma linguagem harmônica e uma estrutura formal distinta da obra original, manteve os mesmos gestos técnicos. É importante mencionar que os aspectos quantitativos intervalares foram generalizados com relação ao item b do modelo, ou seja, utilizamos intervalos diferentes dos existentes na obra original (que se limitam a quintas e sextas). A linguagem harmônica da obra se estruturou a partir do tetracorde 0167, como um simbolismo noturno.⁶ Esse tetracorde aparece em diferentes formas normais. A métrica é 5/8. O planejamento da forma (constituída pela estrutura e pela macro-harmonia) é especificado no Quadro 1. A partitura da nova obra, intitulada *Crepúsculo*, de Liduino Pitombeira, é mostrada no Apêndice 2.

³ Performance disponível em Burton (2022).

⁴ Para a obra de nível didático decidimos manter os intervalos porque têm impacto direto em aspectos técnico-idiomáticos, embora durante o planejamento composicional isso possa ser flexibilizado.

⁵ Pedal sincopado (também chamado pedal de mudança sincopada) é uma técnica de uso do pedal de sustentação em que o pianista mantém o pedal pressionado enquanto troca as notas com os dedos, soltando-o e reapertando-o logo após tocar o novo acorde ou nota.

⁶ A associação dessa sonoridade, que contém trítomos e segundas menores, com a noite não constitui convenção universal, mas emerge de contextos específicos e de decisões composicionais. Na “night music” de Bartók, Harley descreve um “‘ruído estilizado’ sugerido por um *cluster* de semitono sustentado”. No original: “‘stylized noise’ suggested by a sustained semitone cluster” (Harley, 1995, p. 331). Em *Night Music I*, de Crumb, De Dobay identifica “harmonias tensas e climáticas, baseadas em trítomos e semitons”. No original: “tense, climactic harmonies based on tritone and half steps”, embora defina o trítomo e as terças como suas polaridades intervalares (De Dobay, 1984, p. 92). Trítomos e semitons podem, portanto, contribuir simbolicamente para uma significação noturna; sua associação ao crepúsculo permanece contextual, não convencional.

Quadro 1 – Forma de Crepúsculo

Compassos	Frase	Formas normais			
01—04	Frase 1	(0167)		(45AB)	
05—08	Frase 2	(349A)	(0167)	(2389)	(349A)
09—12	Frase 1 variada	(0167)		(45AB)	
13—18	Frase 3	(349A)		(56B0)	2389

Fonte: elaboração dos autores

Modelo 2: Obra-estudo

Os estudos para piano podem ser definidos como peças, geralmente curtas, escritas com o objetivo de explorar e aperfeiçoar um ou mais aspectos da técnica instrumental, com ênfase na repetição. Antes do século XIX, o termo “estudo” era pouco conhecido; alguns autores preferiam empregar a palavra “exercício” para designar obras voltadas ao aprimoramento da execução instrumental. Nesse contexto, podem ser citadas as Sonatas de Domenico Scarlatti, intituladas *Essercizi per gravicembalo*, e o *Clavierübung* de J. S. Bach. Outros compositores, como Couperin, utilizaram o termo *Préludes* para designar obras de caráter didático e prático, como se observa em *L’art de toucher le clavecin*.

No início do século XIX, a crescente popularidade do piano impulsionou a criação de material didático que impactou decisivamente a formação dos pianistas. O foco no virtuosismo levou à produção de livros de exercícios diários voltados a práticas repetitivas, assim como ao surgimento de coleções de peças-estudo de maior extensão, concebidas para exibir a força e a velocidade dos intérpretes. Nesse contexto, Muzio Clementi publicou, em 1817, *Gradus ad Parnassum*, primeiro livro de estudos para piano, contendo cem peças. A origem dos estudos, enquanto peças de concerto, pode ser identificada na obra de Chopin e Liszt. A partir desse marco, muitos compositores continuaram a escrever estudos que, além de desenvolver habilidades técnicas e virtuosísticas, passaram a ser reconhecidos também como obras de concerto. O Apêndice 1 traz uma lista com alguns exemplos de Estudos.

O estudo escolhido para realizar a modelagem idiomática foi o primeiro estudo dos 12 *Estudos Brilhantes e Melodiosos*, Op.105, de Burgmüller (Anexo 2). Esse é um estudo de nível intermediário de 42 compassos, em 6/8, na tonalidade de Dó maior e com estrutura || A ||: B A':|| coda ||. Ele tem as seguintes características idiomáticas que podem ser mais bem compreendidas em conexão com a estrutura da obra (Quadro 2).

O planejamento da nova obra, denominada *Estudo No.1*, seguiu a mesma estrutura formal da obra de Burgmüller (Quadro 2) e aplicou movimentos idiomáticos similares em novos

materiais harmônicos, melódicos e rítmicos. Os materiais harmônicos foram livremente selecionados a partir de experimentos no próprio piano, com ênfase em polícordes, e foram ordenados, conforme se indica no Quadro 3. A métrica é predominantemente 3/4 (apresentando algumas mínimas ocorrências de 5/8). As linhas melódicas seguiram predominantemente o conteúdo indicado pelas harmonias. A partitura do *Estudo No.1*, de Liduino Pitombeira, é mostrada no Apêndice 3.

Quadro 2 – Modelo idiomático do primeiro Estudo dos 12 Estudos Brilhantes e Melodiosos de Burgmüller.

Seção	Mão direita	Mão esquerda
A	Uma série de arpejos ascendentes com ciclos de três notas, que percorrem duas oitavas, seguidos de um deslocamento do braço para notas mais graves anacrústicas do próximo arpejo.	Responsável pelo acompanhamento que é formado por baixos em oitavas e blocos acordais no registro médio do piano, provocando um deslocamento do braço entre os registros grave e médio.
B	Exerce um papel polifônico com uma linha melódica na região aguda e notas duplas (intervalos) que tem a mesma configuração rítmica dos blocos acordais utilizados pela mão esquerda na seção anterior. Ocorrem eventualmente desenhos melódicos em oitavas.	Uma série de arpejos ascendentes que percorrem duas oitavas.
A'	Difere da seção A porque as notas mais graves que se seguem aos arpejos estão em oitavas.	Igual à seção A.
Coda	Melodia em acordes paralelos. No final, se une à mão esquerda em arpejos ascendentes.	Arpejos ascendentes

Fonte: elaboração dos autores

Quadro 3. Planejamento harmônico de Estudo No.1

Seção	Comp.	M.D.	M.E.		Seção	Comp.	M.D.	M.E.
A	1	E	A7M		A'	20	D	G7M
	2	E _b	A _b 7M			21	D _b	G _b 7M
	3	Dm	G7			22	Gm	C7
	4	G	C7M			23	C	F7M
	5	G _b	C _b 7M			24	F	B _b 7M
	6	Fm	B _b 7M			25	Em	A7
	7	E	A7M			26	E _b	A _b 7M
	8	A	D7M			27	A _b	D _b 7M
	9	D	G7M			28	D _b	G _b 7M
	10	D7M5+/F#				29	D _b 7M5+/F	
B	11	D5+	B5+		Coda	30	B _b 5+	
	12	C5+	A5+			31	B5+	
	13	D5+	B5+			32	C5+	
	14	C5+	C#5+			33	D _b 5+	
	15	D _b 5+	D5+			34	G5+	C5+
	16	Dm	Gm			35	G5+	C5+
	17	Cm	Fm			36	B5+ C#5+	
	18	E _b m				37	C5+	
	19	D7				38	F#5+	B5+

Fonte: elaboração dos autores

Modelo 3: Obra de concerto

Diferentemente das categorias anteriores, a obra de concerto é comumente variada em suas demandas técnicas e, muitas vezes, os níveis de execução podem ser elevados exigindo grande domínio técnico. A modelagem idiomática de uma obra de concerto, portanto, implica compreender não apenas os limites e potencialidades técnicas do instrumento, mas também a historicidade de sua escrita e de sua performance. A obra de concerto distingue-se pela predominância da finalidade artística, interpretativa e performática: trata-se de um campo em que a técnica serve à expressão, e em que cada gesto pianístico é moldado por uma tradição estilística específica. Assim, a análise do repertório pianístico de concerto ao longo dos períodos históricos revela um contínuo diálogo entre as demandas mecânicas, os procedimentos composicionais e os ideais estéticos de cada época.

No período Barroco, o repertório para instrumentos de teclado exige independência das mãos e dos dedos, necessária ao equilíbrio das vozes polifônicas, além do domínio da ornamentação, da articulação e da caracterização dos gêneros. A *Fantasia Cromática e Fuga*, BWV 903, de J. S. Bach, por exemplo, reúne a liberdade retórica e improvisatória da Fantasia ao rigor contrapontístico e cromático da Fuga. No Classicismo, as demandas técnicas como passagens de polegar, as escalas em figuras rápidas e a necessidade da diferenciação entre melodia *cantabile* e acompanhamento atendem a uma estética de clareza e equilíbrio. As *Variações em Fá menor*, Hob. XVII:6, de Haydn, por exemplo, estruturadas como variação dupla, combinam contrastes modais, ornamentação refinada, lirismo e virtuosismo controlado. No Romantismo, ampliam-se as demandas relacionadas à flexibilidade, à força, e ao controle do peso do braço e ao uso expressivo do pedal. Por exemplo, no *Capriccio*, Op. 76 nº 1, Brahms emprega variação progressiva, contraponto, hemíolas, ritmos cruzados e múltiplas camadas texturais. Nos séculos XX e XXI, o pianismo incorpora novos padrões estabelecidos pelas demandas relativas ao emprego da atonalidade, do serialismo, da instabilidade métrica, da complexidade rítmica e das novas texturas. Por exemplo, em *Fugitive Visions*, Op. 22, Prokofiev combina dissonâncias, referências tonais, ritmos propulsivos, contrastes abruptos e novos desafios de dedilhados característicos do virtuosismo moderno.

Para demonstrar a modelagem idiomática dessa categoria, escolhemos uma obra breve (um movimento que integra um ciclo maior de 20 pequenas peças): a quinta peça das *Fugitive Visions*, de Prokofiev (Anexo 3). O modelo idiomático é detalhadamente explicado no Quadro 4, seguindo o mesmo padrão das modelagens anteriores.

Quadro 4 – Modelo idiomático da quinta peça da obra *Fugitive Visions* de Prokofiev.

			Textura	Função	Modelo idiomático
A	a1	01—07	Homofonia	Apresentação	1. Melodia acompanhada; 2. Passagem de polegar e deslocamento do braço; 3. Acordes de quatro notas (paralelos e quase paralelos) – formado por três notas na mão esquerda combinados com uma nota melódica na mão direita com articulações sequencialmente diferenciadas; 4. Fragmentos escalares com staccato e ligado; 5. Arpejos com duas mãos.
	a2	08—09	Homofonia	Transição	1. Melodia acompanhada; 2. Acordes de três notas em saltos largos.
		10—11	Blocos		1. Mãos sobrepostas; 2. Cada mão toca intervalos harmônicos de duas notas formando um ostinato.
B		12—19	Polifônica	Conclusão	1. Mãos sobrepostas; 2. Cada linha toca somente uma nota; 3. A mão esquerda toca a melodia principal defasada; 4. As duas mãos tocam a mesma figuração rítmica.

Fonte: elaboração dos autores

Considerações finais

Este trabalho apresentou a Modelagem Idiomática como uma metodologia analítico-composicional voltada à formalização de padrões instrumentais do piano. Fundamentada na Teoria dos Sistemas Composicionais e nas diferentes dimensões do idiomatismo, a proposta permite que o compositor extraia de obras pré-existentes um conjunto de diretrizes técnico-instrumentais generalizáveis, passíveis de aplicação na criação de novas obras pertencentes à mesma família idiomática. A tipologia proposta — obras didáticas, obras-estudo e obras de concerto — demonstrou ser operacionalmente útil tanto para a seleção de modelos quanto para a definição de objetivos composicionais. A aplicação da metodologia a três obras de naturezas distintas evidenciou sua flexibilidade: em cada caso, foi possível abstrair gestos pianísticos recorrentes sem reduzir o modelo a características de superfície como alturas ou figurações rítmicas específicas.

Os planejamentos composicionais, implementados apenas para a obra didática e para a obra-estudo, ilustram concretamente como um modelo idiomático pode servir de orientação para uma escrita instrumental apropriada, permitindo liberdade com relação às escolhas harmônicas, formais e expressivas, isto é, sem comprometer a autonomia criativa do(a) compositor(a). Trabalhos subsequentes desenvolverão novos planejamentos composicionais,

incluindo a terceira modalidade (obra de concerto). Por fim, a Modelagem Idiomática abre perspectivas para sua aplicação a outros instrumentos, constituindo uma contribuição, principalmente pedagógica, ao campo da composição assistida por metodologia analítica.

Referências

ALVIM, Izabela da Cunha Pavan. *Entre estudos e polcas: a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinů (1890-1959)*. 2012. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

APEL, Will (Ed.). *Idiomatic. Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University, 1969.

ASSIS, Ana Cláudia de. O piano de Jorge Peixinho no Brasil: reflexões sobre o Estudo III em Si bemol maior (1976). In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 31., 2021, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2021. p. 1-11.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. In: *Per Musi: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 8, p. 125–136, jul–dez, 2003.

BAROLSKY, Daniel; MARTENS, Peter. Rendering the Prosaic Persuasive: Gould and the Performance of Bach's C-minor Prelude (WTC I). *Music Theory Online*, v. 18, n. 1, 2012. Society for Music Theory. Disponível em: https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.barolsky_martens.php. Acesso em 13 out. 2025.

BARTON, Paul. *William Gillock: "A Faded Letter", from Lyric Preludes in Romantic Style*. [S. l.]: YouTube, 2022. 1 vídeo (1 min 21 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xoAKoTrMIvs>. Acesso em: 22 ago. 2025.

BURGMÜLLER, Friedrich. *12 brilliant and melodious studies*, op. 105: for the piano. Edição de Maurice Hinson. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1990.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

DE DOBAY, Thomas R. The Evolution of Harmonic Style in the Lorca Works of Crumb. *Journal of Music Theory*, v. 28, n. 1, p. 89–111, 1984.

ESCUDEIRO, Daniel. Intertextualidade idiomática na música: apontamentos para um conceito e prática no século XXI. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM), 2., 2012. *Anais...*, 2012. p. 1-11.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. totalmente rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GILLOCK, William L. *Lyric Preludes in Romantic Style: 24 Short Pieces in All Keys*. Miami: Summy-Bichard, 1991.



HARLEY, Maria Anna. “Natura naturans, natura naturata” and Bartók’s nature music idiom. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest, v. 36, n. 3–4, p. 329–349, 1995.

HINSON, Maurice. *The piano in chamber ensemble: an annotated guide*. Indiana University Press, 1996.

HINSON, Maurice. *The piano in chamber ensemble: an annotated guide*. Indiana University Press, 1996.

MAGRATH, Jane. *The pianist’s guide to standard teaching and performance literature: an invaluable resource of piano literature from Baroque through contemporary periods for teachers, students, and performers*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1995.

PITOMBEIRA, Liduino. Compositional Systems: Overview and Applications. *MusMat - Brazilian Journal of Music and Mathematics*, v. 4, p. 39-62, 2020.

PITOMBEIRA, Liduino. Planejamento Composicional a partir de paradigmas arquetípicos. *Musica Theorica*, v.9, n.2, p.1-56, 2024.

PROKOFIEV, Sergei. *Visions fugitives*, op. 22. In: PROKOFIEV, Sergei. *Sarcasms, Visions fugitives, and other short works for piano*. Mineola, NY: Dover Publications, 2000. p. 118–149. Disponível em: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a4/IMSLP932656-PMLP3211-Prokofiev_Sarcasms,_Visions_Fugitives_Dover_Edition.pdf. Acesso em: 10 jun. 2026.

RANDEL, Don Michael (Ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. 2. ed. Cambridge: Harvard, 1986.

ROCHA, Miriam Bastos. *Reflexões sobre o idiomatismo do piano no Trio nº 1 de Heitor Villa-Lobos e construção de uma interpretação para a performance*. 2017. 153 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão de Almeida Prado*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.



Apêndice 1: Exemplos de obras-estudo

Compositor	Datas	Obras didáticas, estudos ou exercícios para piano
Muzio Clementi	1752–1832	<i>Gradus ad Parnassum</i>
Carl Czerny	1791–1857	<i>Pianoforte-Schule</i> , Op. 500
Frédéric Chopin	1810–1848	12 Estudos, Op. 10; 12 Estudos, Op. 25
Robert Schumann	1810–1856	12 Estudos Sinfônicos, Op. 13
Franz Liszt	1811–1886	3 Estudos de Concerto; 12 Estudos Transcendentais; <i>Grandes Estudos de Paganini</i>
Moritz Moszkowski	1854–1925	15 Estudos de Virtuosidade, Op. 72
Johannes Brahms	1833–1897	51 Exercícios; <i>Variações sobre um Tema de Paganini</i> , Op. 35
Alexander Scriabin	1872–1915	Estudos dos Opp. 8, 42 e 65
Claude Debussy	1862–1918	12 Estudos
Béla Bartók	1881–1945	3 Estudos, Op. 18
Sergei Rachmaninoff	1873–1943	<i>Études-Tableaux</i> , Opp. 33 e 39
György Ligeti	1923–2006	18 <i>Études pour piano</i> , distribuídos em três livros
Karol Szymanowski	1882–1937	4 Estudos, Op. 4; 12 Estudos, Op. 33
Igor Stravinsky	1882–1971	4 Estudos, Op. 7
Witold Lutosławski	1913–1994	Dois Estudos
Olivier Messiaen	1908–1992	<i>Quatre Études de rythme</i>
Camargo Guarnieri	1907–1993	20 Estudos





Apêndice 2: Crepúsculo

Crepúsculo

$\text{♩} = 52$
Misterioso

6 *p* *cresc.* *poco rit.* *a tempo* *mf*

11 *p*

15 *cresc.* *f*





Apêndice 3: Estudo No.1

Estudo No.1

♩ = 84

mp

(♩ = ♩)

3

8^{va}

p *cresc.*

6

9

8^{va}

f

p





12

15

18 rit.....a tempo

21

24

mf

mp

p *cresc.*

8^{va}

3





27 *8va*

30 *p* *4*

33 *4* *cresc.*

36 *8va* *ff*





Anexo 1: A Faded Letter

13

A Faded Letter

Tenderly; expressively ($\text{♩} \approx \text{about } 84$)



Anexo 2: Estudo n.1 (Burgmüller)

4

12

Brilliant and Melodious Studies

Friedrich Burgmüller
Op. 105

Allegretto (♩ = 76)

1. *p dolce*

4 *cresc.* *f* *dim.* *p*

9 *cresc.* *f*

14 *dim.* *p* *cresc.*





Anexo 3: Fugitive Visions (Prokofiev)

5.
of 20 *Visions fugitives*, Op. 22

Molto giocoso.

Ped. al Fine.

Allegro brioso