

Variações tímbricas do violão: descrições encontradas em seis métodos dos séculos XIX-XXI

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Educação Musical

Tácio Teixeira Prevatto
UNIRIO
tacio.prevatto@edu.unirio.br

Resumo. O objetivo deste estudo é investigar as abordagens sobre variações tímbricas do violão em métodos publicados entre os séculos XIX e XXI. Diante da ausência de uma sistematização nesse sentido, as abordagens pedagógicas empregadas nestes textos serão descritas, analisadas e comparadas. A pesquisa será iniciada com definições teóricas de timbre, fundamentadas por autores como Helmholtz, Schaeffer, Krumhansl e Traube. Foram propostas cinco categorias de variação tímbrica: 1) a posição longitudinal ou posicional da mão direita (MD) em relação às cordas; 2) a angulação da MD; 3) variantes de ações musculares dos dedos da MD; 4) toque com unhas ou polpas; 5) os gestos da mão esquerda. Em seguida, foram analisados os conteúdos dos métodos de Fernando Sor (1830), Pascual Roch (1921), Emilio Pujol (1934), Abel Carlevaro (1979), Scott Tennant (1995) e Hubert Käppel (2016), representando variados períodos históricos e escolas técnicas da pedagogia violonística. Foi possível concluir que nenhum dos métodos analisados aborda de forma completa todas as categorias propostas. Foi constatado que a posição longitudinal da MD foi a categoria mais consolidada, presente em cinco métodos; a angulação da mão direita, embora mencionada por todos, não foi associada à variação tímbrica; a discussão sobre a ação muscular dos dedos surgiu de forma mais sistematizada em Carlevaro; O uso de unhas foi tratado de maneiras distintas, desde sua rejeição por Sor até descrições detalhadas de Tennant; os gestos da mão esquerda, recorrentes em Sor e Roch como recurso para a imitação de outros instrumentos, foram praticamente ausentes nos métodos posteriores.

Palavras-chave: Violão, Timbre, Variações tímbricas, Métodos de ensino, Ensino de violão

Timbral Variation on the Guitar: Descriptions Found in Six Methods from the 19th to the 21st Century

Abstract: The objective of this study is to investigate approaches to variations in timbre in guitar performance in methods published between the 19th and 21st centuries. Given the absence of a systematization in this area, the pedagogical approaches employed in these texts will be described, analyzed, and compared. The research will begin with theoretical definitions of timbre, based on authors such as Helmholtz, Schaeffer, Krumhansl, and Traube. Five categories of timbre variation were proposed: 1) the longitudinal or positional position of the right hand (RH) in relation to the strings; 2) the angulation of the RH; 3) variations in muscle actions of the fingers of the RH; 4) playing with nails or fingertips; 5) the gestures of the left hand. Next, the contents of the methods of Fernando Sor (1830), Pascual Roch (1921), Emilio Pujol (1934), Abel Carlevaro (1979), Scott Tennant (1995), and Hubert Käppel (2016) were analyzed, representative of various historical periods and technical schools of guitar pedagogy. It was possible to conclude that none of the analyzed methods fully addresses all the proposed categories. Some conclusions in the analysis: the



longitudinal position of the RH was the most consolidated category, explicitly present in five methods; the angulation of the RH, although mentioned by all, was not associated with timbral variation; the discussion about the muscular action of the fingers emerged in a more systematized way in Carlevaro's methodology; the use of fingernails was treated in different ways, ranging from its rejection by Sor until detailed descriptions by Tennant; left-hand gestures, recurrent in Sor and Roch as a resource for imitating other instruments, were practically absent in later methods.

Keywords. Guitar, Timbre, Timbral Variation, Teaching Methods, Guitar Pedagogy

Introdução

Desde o século XIX, o violão tem sido considerado uma “orquestra em miniatura” não apenas pela capacidade de manter simultaneamente texturas como melodia com acompanhamento ou polifônicas, mas pela sua variedade tímbrica, possibilitando uma aproximação sonora com determinados instrumentos orquestrais. Essa capacidade pode ser associada a uma combinação de fatores como as madeiras utilizadas na sua construção, as escolas distintas de luteria, as variedades nos encordoamentos, assim como a temperatura e a umidade do ambiente. Esses são suficientes para gerar uma ampla gama de timbres, porém esta também é criada e moldada pela técnica, características fisiológicas e expressividade de cada violonista. É sobre este tema que o presente trabalho se debruçará.

Devido à falta de mecanismos objetivos para medi-lo, há uma complexidade inerente na definição do parâmetro “timbre”, ao contrário de altura, duração e intensidade, que são medidos em hertz, milissegundos e decibéis, respectivamente. Nas palavras de Emilio Pujol, este pode ser entendido como “a característica de cada som, é a cor de um objeto, o perfume de uma flor ou a forma de um corpo” (Vincens e Andrade, p. 1), destacando a necessidade de analogias sensoriais para sua compreensão. Comparações com outros parâmetros musicais também ajudam a elucidar este conceito: “Sempre que duas notas com a mesma intensidade e altura produzirem em nosso ouvido uma sensação diferente, terão timbres distintos.” (Pujol, 1960, p. 26 apud Vincens e Andrade, 2020, p. 1).

Em seu livro teórico sobre a sensação e fisiologia dos sons, Helmholtz define o timbre (ou qualidade do som) como uma peculiaridade que nos faz distinguir o som dos instrumentos. Para ele, as variedades do timbre aparentemente são infinitas, levando em consideração a quantidade de instrumentos que conhecemos, e mesmo um instrumento é capaz de produzir sons com timbres diversos (Helmholtz, 1885, p. 19). Sobre o aspecto físico da formação das ondas sonoras, o autor aponta que a intensidade é determinada pela amplitude destas, e a altura da nota pelo período de vibração. O timbre, portanto, não depende destas características – sendo





definido, como única hipótese, pela maneira em que o movimento é executado no período de cada vibração. “[...] depende da forma da vibração do ar. [...] Vimos que intensidade dependia da amplitude, e altura da rapidez da vibração: nada mais restava para distinguir a qualidade do som senão a forma vibracional”¹ (p. 65, tradução nossa). Como conclusão, a percepção dos timbres é atribuída às variações do que Helmholtz intitula de “frequências parciais”.

Pierre Schaeffer, em seu livro *Traité des objets musicaux*, cita a definição de timbre feita por Danhauser, que segue a mesma perspectiva inicial de Helmholtz: “é a qualidade particular do som que faz com que dois instrumentos não sejam confundidos entre si, mesmo que produzam um som com a mesma altura e mesma intensidade” (Danhauser, 1929, apud Schaeffer, 1966, p.95, tradução nossa). Esse teórico considerava o timbre um parâmetro complexo, que necessitaria de melhores definições. Na sua visão, a ideia de descrever o timbre a partir da negativa dos outros parâmetros, ou seja, aquilo que sobra quando estes são equiparáveis, seria insuficiente para a compreensão da sua natureza acústica. Portanto, associado ao seu conceito de objetos sonoros, propõe que o timbre deveria ser analisado não considerando a identidade ou origem do evento sonoro que o ocasionou, mas a partir das suas qualidades sonoras internas, lidando com o som e seu timbre como objeto próprio.

Por sua vez, Carol Lynne Krumhansl (1989, p. 44 apud Shimoda, p.9), questiona se a natureza acústica do timbre estaria mesmo desconectada dos outros aspectos do som, apontando alguns problemas na sua definição canônica. “Mesmo as pesquisas empíricas centradas estritamente na constituição física do timbre interrogam em que medida é possível isolar por completo sua base acústica” (Shimoda, 2020, p. 9).

Além da impossibilidade de uma medição mais precisa do timbre, não há na tradição da música ocidental um vocabulário objetivo para definir suas matizes tão precisamente quanto outros parâmetros musicais. Por consequência disso, violonistas recorrem formalmente a termos como *tasto* e *ponticello*, indicando a região da corda em que o toque deve ser executado, sendo o primeiro associado a timbres “doces”, “quentes” e “redondos” tocando as cordas com a mão direita entre a 14ª e 19ª casas, e o segundo “metálicos”, “secos” ou “afiados”, na região da corda próxima ao cavalete. Dessa forma, um vasto vocabulário de adjetivos foi desenvolvido pelos violonistas para metaforizar as sonoridades obtidas, conhecimento que foi passado e perpetuado entre os violonistas através do ensino da prática do instrumento (Traube, 2004).

¹ Citação original: “[...] depend on the form of the vibration of the air. [...] We had seen that force depended on amplitude, and pitch on rapidity of vibration : nothing else was left to distinguish quality but vibrational form.”



Ainda segundo Caroline Traube, para compreender o timbre de um instrumento as ações do intérprete são indispensáveis, pois é ele o verdadeiro responsável por produzir todas as variações timbrísticas possíveis, enquanto o instrumento constitui o ambiente que as possibilita. Essa relação entre intérprete e instrumento pode ser formalizada teoricamente a partir do conceito de *affordances*, cunhado pelo psicólogo estadunidense James Gibson.

O termo *affordances* refere-se à relação entre os recursos oferecidos por um ambiente e a forma como um agente, com base em sua experiência prévia, é capaz de percebê-los e utilizá-los (Gibson, 1976). Embora não tenha sido citado na tese de Traube, as relações que compõem a formação do timbre do instrumento podem ser compreendidas a partir deste conceito. Dessa forma, o ambiente é frequentemente entendido como o próprio instrumento musical, enquanto o agente, o instrumentista.

Assim ao analisar os recursos do ambiente “violão”, é possível constatar variados recursos tímbricos associados a sistemas divergentes de construção. Um tampo de pinho, por exemplo, produz uma sonoridade distinta daquela de um tampo de cedro; da mesma forma, cordas de nylon, aço, carbono ou tripa influenciam tanto a tocabilidade quanto o timbre. Outros fatores construtivos também exercem impacto, como as proporções gerais do instrumento, o leque harmônico, a construção do tampo (tradicional, treliça ou *doubletop*) e a tensão das cordas. Mesmo violões com as mesmas especificações, construídos pelo mesmo luthier, podem apresentar diferenças perceptíveis de sonoridade.

O violonista pode produzir diferentes sonoridades a partir de aspectos naturais que variam de pessoa a pessoa, como o tamanho e força dos dedos, constituição das mãos, espessura e resistência das unhas. A essas variáveis somam-se os aspectos técnicos, construídos através da prática e estudo instrumental.

Isso posto, a questão central que motiva este trabalho é: de que forma o assunto de variações tímbricas do violão foi tratado ao longo da publicação de métodos de ensino deste instrumento para que os violonistas desenvolvessem essa habilidade? Portanto, o objetivo é descrever, analisar e comparar as metodologias e conteúdos empregados para a transmissão deste conhecimento.

Este trabalho busca contribuir para a pedagogia do violão através de uma sistematização das diferenças encontradas a respeito desse assunto nos métodos selecionados. Essas podem, futuramente, elucidar outros trabalhos e auxiliar no desenvolvimento de novas abordagens de ensino de variações tímbricas.



A metodologia de pesquisa consistirá em examinar as abordagens pedagógicas utilizadas por métodos de violão clássico representantes de diferentes períodos e escolas técnicas entre os séculos XIX e XXI para que os violonistas desenvolvam a capacidade técnica e artística de usufruir da paleta tímbrica propiciada pelo instrumento. A análise será feita relacionando o conteúdo presente nos métodos com cinco categorias de variação tímbrica preestabelecidas, a serem explicadas na próxima seção. Serão abordados os métodos dos seguintes autores: Fernando Sor, do século XIX; Pascual Roch e Emilio Pujol, da escola espanhola do início do século XX ligados a Francisco Tárrega; Abel Carlevaro, referência da escola latino-americana do século XX; Scott Tennant e Hubert Käppel, representantes da pedagogia contemporânea.

Este trabalho será dividido em três partes: 1) descrição e explicação das cinco categorias de variação tímbrica como parâmetro para a análise; 2) apresentação e contextualização de cada autor abordado e seu método; 3) descrição do conteúdo a respeito de variações tímbricas presente nos métodos dos autores supracitados e classificados entre as categorias mencionadas.

Categorias de variação tímbrica no violão

Mudanças de timbre no violão podem ser obtidas com uma ampla gama de gestos e fatores. Assim, serão considerados os recursos tímbricos conseguidos com modalidades diversas associadas ao toque digital simples, que foram divididos nas seguintes categorias: 1) timbres posicionais, associados à posição longitudinal da MD relativa às cordas; 2) a angulação principal da MD, ou a posição base, que pode ser mais diagonal ou reta (90° em relação às cordas), e que consequentemente define a angulação do toque digital principal de cada instrumentista; 3) a variação das ações musculares dos dedos da MD, incluindo os relaxamentos e/ou as tensões (fixações) empregadas; 4) a utilização ou não das unhas; 5) determinadas ações da ME.

Métodos analisados

Foram selecionados métodos de seis autores representando diferentes períodos e escolas técnicas da pedagogia violonística.

Fernando Sor (1778-1839), com seu *Méthode pour la guitarre* (1830), é o principal representante do século XIX, frequentemente consultado e discutido na pedagogia moderna, fundamentada nos princípios racionais do Iluminismo setecentista.

Pascual Roch (1860-1921), discípulo de Francisco Tárrega, sistematizou em *A Modern Method for the Guitar* (1921) a técnica de seu professor, que não publicou método próprio, registrando as primeiras reverberações da escola tarreganeana.

Emilio Pujol (1886-1980), considerado um dos principais discípulos de Tárrega e seu primeiro biógrafo. Seu método, baseado presumivelmente no seu contato mais extenso (comparado a Roch) com Tárrega, abrange quatro volumes publicados ao longo de 40 anos (a partir de 1934) pela editora Romero & Fernández, que foi adquirida pela Ricordi Americana.

Abel Carlevaro (1916-2001) é um dos maiores expoentes da didática violonística do século XX tendo sugerido inovações a respeito da estruturação técnica e da postura instrumental. Sua produção consiste em quatro *Cuadernos*, da Série Didática, e no método *Escuela de la Guitarra – Exposición de la Teoría Instrumental*, sendo este último o analisado neste trabalho. Seus métodos são utilizados até hoje como uma das principais bibliografias de aprimoramento técnico violonístico em todo o mundo.

Scott Tennant (1962), discípulo de Pepe Romero e professor na University of Southern California, apresenta em *Pumping Nylon* (1995) soluções pragmáticas para problemas técnicos recorrentes, organizadas como referência de consulta e não como progressão didática linear.

Hubert Käppel (1951), professor da *Hochschule für Musik Köln*, sintetiza em *The Bible of the Classical Guitar Technique* (2016) os avanços técnicos das três décadas anteriores, sendo um dos métodos mais relevantes do século XXI.

Análise por categoria

Posição longitudinal da MD

Essa foi a categoria mais consolidada entre os métodos analisados, presente de forma explícita em cinco dos seis métodos. Sor associa pontos específicos da corda a diferentes timbres e a imitações instrumentais: um sexto da corda a partir do cavalete para a trompa, região próxima ao cavalete para trompete e oboé, ponto equidistante entre o cavalete e o 12º traste para a harpa (Sor, 1930, p. 19-24). Roch segue lógica semelhante, descrevendo posições específicas para imitar harpa, trombone, clarinete, oboé e trompete, mas sem opor explicitamente sul tasto e sul ponticello (Roch, 1921, v. 2, p. 69-73). Pujol descreve com precisão física a relação entre ponto de ataque e sonoridade resultante, do som mais puro no centro do comprimento vibrante da corda ao mais nasal nas extremidades (Pujol, 1956, p. 74). Carlevaro apresenta os recursos já estabelecidos pela tradição entre sul ponticello (metálico) e



sulla tastiera (doce), que consistem no deslocamento dessa mão em direção ao cavalete ou aos últimos trastes do braço do instrumento, respectivamente (Carlevaro, 1979, p.62). Tennant é a exceção notável: não associa a posição da MD à variação tímbrica em nenhum momento do método. Käppel indica que a corda possui diferentes pontos de tensão, aumentando de acordo com a proximidade ao cavalete e diminuindo com a proximidade à escala do instrumento. Ele segue afirmando que essa distinção faz a MD buscar o ponto de contato certo em uma interpretação expressiva (Käppel, 2016, p. 45).

Angulação da MD

Mencionada por todos os seis autores, essa categoria nunca foi associada à variação tímbrica, sendo tratada como condição para a obtenção de uma boa sonoridade.

Sor argumenta que as pontas dos dedos devem fazer uma linha paralela às cordas, mas não menciona quaisquer variações de aspectos tímbricos nesse sentido (Sor, 1830, p. 13-14). Vale lembrar que Sor defende o uso de polpa do dedo no toque base (p. 22).

Roch sugere um ângulo reto na relação entre os dedos e as cordas ao deixar a mão cair levemente sobre o tampo, mas não menciona quaisquer variações dessa posição (Roch, 1921, v. 1, p. 14).

Pujol propõe que a linha que forma a articulação dos dedos I, M, A e C (mínimo) com a palma da mão deve ser paralela à linha das cordas, sendo necessária uma inclinação do pulso para tal (Pujol, 1956, p. 80). Um toque diagonal com a MD ou um posicionamento oblíquo dessa mão é explicitamente apontado como erro, o que elimina as possibilidades de variação nesse sentido (p. 78).

Para Abel Carlevaro, a MD deve ser apresentada às cordas em repouso, sem rigidez, levemente côncava. A ação dos dedos em sua forma mais natural é efetuada perpendicularmente à corda, sendo a linha das falanges a referência visual para que os dedos I, M e A alcancem as cordas sem se estirar (Carlevaro, 1979, p. 20). Porém, quaisquer variações de angulação da MD não foram associadas à busca por timbres, mas por manter a qualidade sonora do toque sem imperfeições como sons de raspagem das unhas.

Tennant, ao tratar especificamente do ângulo dos dedos em relação às cordas, relaciona essa variável ao resultado sonoro. Na posição que considera ideal, o dedo se posiciona de maneira que, ao retornar em direção à palma durante o golpe, percorre a superfície da corda aproveitando a unha como uma rampa — o que, segundo o autor, enriquece o som e o torna mais encorpado (Tennant, 1995, p. 34). Esse mesmo ângulo, contudo, produziria ruídos de



raspagem nas cordas grave (4^a, 5^a e 6^a), e por isso teria de ser ajustado para uma incidência mais perpendicular nesses casos. No entanto, Tennant não associa a angulação da MD como um recurso para variações tímbricas, apenas como uma condição para produzir uma boa sonoridade.

Hubert Käppel define um ângulo diagonal como base da posição da MD, argumentando que dessa forma os dedos podem atingir as cordas com mais força e volume. A única variação nesse sentido não é abordada ao buscar por mais timbres, mas ao evitar o som ruidoso dos dedos I, M e A ao tocar as cordas mais graves com o movimento de rotação oposto, buscando uma perpendicularidade às cordas. (Käppel, 2016, p. 40)

Ação muscular dos dedos da MD

Sor descreve a ação muscular dos dedos da MD apenas como justificativa mecânica, defendendo que os dedos dessa mão devem estar pouco curvos, uma vez que o formato de gancho provocaria ruído das cordas com os trastes (Sor, 1830, p. 18). No entanto, não relaciona com a busca por variações tímbricas.

Roch explica que a movimentação e ação dos dedos I, M e A deve ser realizada apenas com as duas últimas falanges, sem mover a articulação que une os dedos à mão (a falange proximal) (Roch, 1921, v.1, p. 16). Para o P, indica que este deve utilizar a falange distal (a mais distante da mão) (p. 15). No entanto, não menciona variações relativas ao timbre instrumental.

Pujol fundamenta o movimento dos dedos I, M e A em quatro etapas para definir suas formas padrão de atuação, com preferência ao gesto apoiando, mas não menciona quaisquer variações nesse sentido em busca de timbre (Pujol, 1956, p. 82).

Carlevaro afirma que o som é a consequência mais direta da personalidade do intérprete, e que este deve desenvolver a aptidão da mão direita para que tenha domínio da forma de ataque. A partir desse passo, é possível obter uma sonoridade que molde de acordo com a sua vontade (Carlevaro, 1979, p. 43). Quanto às variações de gestos nesse sentido, esclarece que o timbre não resulta apenas do ponto de ataque na corda, mas é fundamentalmente uma consequência da espécie de gesto que o produz (Carlevaro, 1979, p. 62). Dentro da sua teoria dos "Cinco Toques de MD", encontrada nas páginas 66 a 68, Carlevaro relaciona explicitamente o Toque 5 com a qualidade tímbrica do som a ser produzido. Este realizado com uma fixação da última falange em ângulo pronunciado e rígido, uma rigidez a ser preparada antes do toque, independente da força de ataque (Carlevaro, 1979, p. 68). Em função do grau



de rigidez, obtém-se uma gama tímbrica que vai de "claro" a "pouco metálico", "metálico" e "aspero", numa progressão que corresponde ao aumento da tensão aplicada à falange antes do impulso.

Para Scott Tennant, a distinção entre os toques apoiando e tirando é tratada por como o principal recurso de variação tímbrica da MD. Ele coloca que o toque apoiando resultaria em uma vetor de vibração da corda predominantemente em direção ao tampo, aumentando a ressonância interna do instrumento e produz um som percebido como mais "cheio" (Tennant, 1995, p. 35). Por sua vez, o toque tirando, quando bem executado, poderia igualar a sonoridade do apoiando em potência e qualidade (p. 36). A escolha entre as duas modalidades é apresentada como uma decisão expressiva e tímbrica consciente, não como uma hierarquia técnica.

Käppel descreve fisiologicamente o sistema mão-dedos como um conjunto de molas mecânicas de firmeza variável, indicando que a intenção sonora deve preceder a ação muscular, mas sem detalhar variações tímbricas associadas a essa ação. (Käppel, 2016, p. 40-41)

Utilização ou não das unhas

Sor não utilizava unhas para tocar, defendendo fortemente esta característica da escola técnica (Sor, 1830, p. 21). A única indicação de Sor relativa à utilização das unhas seria imitar a sonoridade anasalada do oboé, pulsando as cordas bem próximas ao cavalete usando os tocos das unhas dos dedos da MD (p. 21).

Roch também tocava sem unhas, inexistindo menções sobre quaisquer variações neste sentido no seu método. O emprego recorrente do termo *yema* (polpa) ao longo das seções dedicadas à atuação dos dedos, acompanhado por relatos de que Tárrega abandonou o uso de unhas em determinado momento de sua trajetória, permite concluir que Roch também não as utilizava.

Para Pujol, a unha, por ser um corpo duro e de superfície variável, produz, por sua ação sobre a corda, "uma brilhanteza de timbre penetrante, espontâneo e um pouco metálico"². O som sem unhas, produzido pela impulsão de um corpo mole de maior espessura e largura, apresentaria "um timbre de maior suavidade, amplitude e pureza". Para Pujol, a pulsação com a polpa tenderia a unificar os timbres das cordas, ao passo a utilização das unhas tenderia a dissociá-los. (Pujol, 1956, p. 75).

² Citação original: "Siendo la unã un cuerpo duro, [...], da por su impulsión a la cuerda, una brillantez de timbre penetrante, espontáneo un poco metalico." (PUJOL, 1956, p. 73)

Carlevaro aborda tanto o toque de polegar com unha quanto com polpa. O toque de polpa é descrito como algo não único, que conteria uma opacidade encantadora que iria desde a sonoridade da trompa até o colorido do fagote. Mas ele afirma que não seria uma imitação, e sim uma sonoridade autêntica do violão, legitimada do ponto de vista artístico (Carlevaro, 1979, p. 45).

Tennant é o mais sistemático nessa categoria: relaciona formatos específicos de lixamento a resultados sonoros distintos: a forma de rampa ascendente produz um som mais “cheio” e a forma de rampa descendente gera uma soltura rápida e suave. Quanto ao polegar, Tennant acrescenta uma dimensão tímbrica específica à discussão das unhas entre três qualidades sonoras distintas: o som *all-nail* (toda-unha), mais brilhante e com ataque definido; o som *all-flesh* (toda-carne), mais suave e aveludado; e finalmente a combinação padrão *flesh/nail* (carne/unha), que constituiria o timbre equilibrado de referência (Tennant, 1995, p. 40).

Käppel argumenta que unhas maiores possuem uma maior variação tímbrica, mas não entra em detalhes desta variedade (Käppel, 2016, p. 37-38).

Gestos com a ME

Sor e Roch utilizam a ME com frequência como recurso para imitações de instrumentos como trompa, trompete, oboé, harpa, trombone e clarinete por meio de posição, grau de pressão e vibrato. Sor especifica, por exemplo, posições entre o 5º e o 9º traste para o efeito “trompa” e uma pressão forte seguida de rápida redução da pressão para o efeito “trompete” (SOR, 1830, p. 20-21). Roch dedica atenção especial aos glissandos, descrevendo variantes ascendentes e descendentes, ligados, duplos, em cordas próximas ou distantes, combinados com ligados, além de efeitos como a “imitação de soluço” e a “imitação de choro” (Roch, 1934, vol. 2, p. 63-67).

Em Pujol, Carlevaro e Tennant, as ações da ME não são associadas a variações tímbricas.

Käppel associa indiretamente a pressão dos dedos da ME com a variação tímbrica, argumentando que pode influir na dinâmica e entonação da sonoridade (Käppel, 2016, p. 29). Além disso, descreve o vibrato como um dos principais meios de expressão musical (Käppel, 2016, p. 209-211), dedicando três páginas apenas para a explicação e aos exercícios destinados ao treinamento desse recurso.

Síntese das informações

A partir da análise dos seis métodos dentro das categorias estabelecidas, é possível identificar padrões de recorrência e ausência, sintetizados no Quadro 1.

Quadro 1 – Categorização das variações tímbricas por categoria e método

Autor do método	Posição longitudinal da MD	Angulação da MD	Ação muscular dos dedos da MD	Utilização ou não das unhas	Gestos com a ME
Fernando Sor	✓	O	O	✓	✓
Pascual Roch	✓	O	O	X	✓
Emilio Pujol	✓	O	O	✓	X
Abel Carlevaro	✓	O	✓	✓	X
Scott Tennant	X	O	✓	✓	X
Hubert Käppel	✓	O	✓	✓	O

Fonte: elaborado pelo autor (2026).

Legenda: ✓ = mencionada e associada às variações tímbricas; O = mencionada, mas não associada às variações tímbricas; X = não mencionada.

Considerações finais

A partir dos dados apresentados, é possível constatar que a variação tímbrica é uma área altamente complexa. O quadro de síntese demonstra que algumas categorias, mesmo que abordadas pelos autores, não foram diretamente relacionadas à variação tímbrica. Uma conclusão seria que nenhum dos métodos analisados trata de forma completa todas as categorias identificadas.

A posição longitudinal da MD é a categoria mais abordada entre os métodos, presente em cinco dos seis métodos com associação tímbrica explícita (sendo Tennant uma exceção notável). Isso sugere que essa é a forma mais consolidada e tradicional de ensinar variação tímbrica no violão, sendo a mais perceptível e de descrição mais objetiva.

A angulação da MD é mencionada por todos os seis autores, mas nunca associada à variação tímbrica, e sim como condição para uma boa sonoridade base. Essa é possivelmente a lacuna mais significativa encontrada neste trabalho.

A respeito das variantes das ações musculares dos dedos da MD, é possível observar o surgimento e ênfase dessa discussão no método de Carlevaro, que pode ser considerado um pioneiro neste sentido, enquanto os autores anteriores condicionam esta à limpeza técnica. Para

Tennant, a distinção muscular tímbrica se restringe aos toques apoyando e tirando, enquanto Käppel aborda o tema de forma menos sistematizada.

A categoria "unhas X polpa" também é constantemente mencionada entre os métodos, embora com abordagens diferenciadas. Sor defende o toque sem unhas como base de uma boa sonoridade, sendo a única utilização destas relacionada à imitação do oboé. Por sua vez, Pujol descreve uma comparação tímbrica entre esses dois tipos de toque, observando que o toque com polpa possibilitaria maior contato, por ser produzido por um "corpo mole de maior espessura e largura", produzindo um "timbre de maior suavidade, amplitude e pureza". A partir de Carlevaro, a discussão desloca-se para os detalhes de formato e curvatura e suas consequências tímbricas. A natureza da formatação das unhas é aprofundada em Tennant, que mapeia formas específicas de unha a resultados sonoros distintos e descreve três qualidades tímbricas possíveis para o polegar. Käppel, por sua vez, afirma que o toque com unhas propicia maior variedade tímbrica, mas não apresenta detalhamento das possibilidades.

A ausência de ações da ME como recurso tímbrico em Pujol, Carlevaro e Tennant também é significativa, enquanto Käppel a menciona apenas de forma indireta. Sor e Roch utilizam essa mão frequentemente ao buscar timbres associados à imitação de outros instrumentos; estas possibilidades não são mencionadas em métodos posteriores.

Assim, foi possível observar e identificar as diversas abordagens a respeito das variações tímbricas do violão ao longo dos séculos XIX ao XXI. Cada escolha dos autores reflete tanto a estética de suas épocas quanto os diferentes recursos que seus violões propiciavam. Este trabalho buscou contribuir para a pedagogia do violão ao reunir e sistematizar esse conhecimento, que pode orientar tanto o estudo individual quanto o desenvolvimento de novas abordagens pedagógicas voltadas para a variação tímbrica.

Referências

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry, 1979.

GIBSON, James J. The theory of affordances. In: GIBSON, James J. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Tradução de Alexander J. Ellis. Londres: Longman, Green and Co., 1885.

KÄPPEL, Hubert. *The bible of classical guitar technique*. Bergisch Gladbach: Acoustic Music, 2016.



PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra*: libro 1. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

ROCH, Pascual. *A modern method for the guitar* (school of Tárrega). New York: G. Schirmer, 1921. v. 1.

ROCH, Pascual. *A modern method for the guitar* (school of Tárrega). New York: G. Schirmer, 1921. v. 2.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SHIMODA, Lucas Takeo. *Por um estudo semiótico do timbre na fala, na canção e na música*. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-17072020-120538/>. Acesso em: 03 nov. 2025.

SOR, Fernando. *Méthode pour la guitare*. Paris: Schonenberger, 1830.

TENNANT, Scott. *Pumping nylon: the classical guitarist's technique handbook*. Van Nuys: Alfred Publishing, 1995.

TRAUBE, Caroline. *An interdisciplinary study of timbre of the classical guitar*. 2004. Tese (Doutorado em Filosofia) – Department of Theory, Schulich School of Music, McGill University, Montreal, 2004. Disponível em: <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/k643b175t>. Acesso em: 10 nov. 2025.

