



# REGÊNCIA DE BANDAS EAD

## SOBRE A INSTRUMENTAÇÃO: FLEXIBILIDADE PARA NOVOS SOPROS

Marcelo Jardim (UFRJ)

Donald Hunsberger, no artigo publicado no livro *“The Wind Ensemble and Its Repertoire”*, define claramente o que ele chama de conceito guarda-chuva (*the umbrella concept*), ou de forma mais direta “as famílias dos conjuntos”.<sup>63</sup> Cada formação implica em um diferente enfoque na escrita pelo compositor, como em qualquer outro meio de expressão musical, tal como a orquestral sinfônica, orquestra de câmara, etc. Estabelecendo todos os conjuntos sob a nomenclatura *“The Wind Band”*, Hunsberger relata que *“os argumentos sobre as nomenclaturas a respeito de cada conjunto individualmente são muito menos conseqüentes do que os princípios que estão implícitos no desenvolvimento de cada grupo”*.

64

Este “guarda-chuva”, que tem por objetivo servir de comunicação entre todos os tipos de atividades com instrumentos de sopros, é dividido em duas filosofias básicas: Instrumentação Flexível e Instrumentação Fixa. Um elemento importantíssimo adicionado a este enfoque é estabelecido pela escolha pessoal de repertório e literatura, distribuição da quantidade de músicos por parte e sua distribuição na formação do conjunto.

O propósito de se entender esta idéia é possibilitar que instituições que possuam suas bandas sinfônicas, bandas de concerto, bandas de marcha, bandas de música, ou quaisquer outras nomenclaturas que designem o termo banda, possam programar atividades com música de câmara para grupos internos de instrumentos, seções do grupo principal, ajudando no desenvolvimento técnico e musical, bem como proporcionando ao aluno/integrante do corpo sinfônico uma experiência camerística ou mesmo em novos territórios da música sinfônica



# REGÊNCIA DE BANDAS EAD

para sopros e percussão.

Podemos assim dividir a questão sobre a instrumentação:

Instrumentação Flexível		Instrumentação Fixa	
<i>Conjunto de Madeiras (Woodwind ensemble)</i>			<i>Quinteto de Sopros</i>
<i>Sopros de Câmara (Variação do octeto clássico)</i>			<i>Octeto Clássico</i>
<i>Conjunto de Percussão (percussion ensemble) / Percussão Orquestral <sup>65</sup></i>			
<i>Conjunto de Metais</i>			<i>Quinteto de Metais</i> <i>Banda de Metais</i>
<i>Sopros Orquestrais/Sopros Camerísticos</i>			<i>Banda Militar / Banda de Música</i>
<i>Conjunto de Sopros</i>			<i>Banda de Concerto</i>
<i>Orquestra de Sopros</i>			<i>Banda Sinfônica</i>

Tabela 2.8: *Conceito Guarda-Chuva (The Umbrella Concept)*, por Donald Hunsberger

O conceito dos grupos flexíveis traz um novo enfoque no que se refere ao tratamento musical personalizado, principalmente no sentido de envolver uma importante nova responsabilidade: o relacionamento direto do regente com cada executante do conjunto. Este conceito de flexionar a instrumentação está mais próximo da atividade orquestral comumente executada pela orquestra sinfônica em relação ao seu próprio repertório. Proporciona também ao compositor atual um tipo de liberdade de timbres e coloridos, onde um quinteto, um grupo de metais, um octeto, pode se transformar em um painel sonoro com misturas mais de acordo com a vontade e as necessidades da composição.

Se observarmos o próprio material camerístico de Villa-Lobos, poderemos perceber a utilização deste conceito, quase meio século antes do início das discussões mais acirradas quanto a proposta de se flexibilizar a instrumentação. Igor Stravinsky nos dá inúmeros



# REGÊNCIA DE BANDAS EAD

exemplos desta franca utilização flexível dos instrumentos de sopros, percussão e cordas. Em uma formação de septeto, por exemplo, temos um bom exemplo de como interagem os elementos instrumentais, resguardando as técnicas pertinentes a cada um, com relação a sua execução, e uma importante busca pelo aspecto timbrístico e lúdico. Este conceito foi pertinente a todas as quatro obras escritas por Stravinsky para a orquestra de sopros, entre 1920 e 1930: a “*Sinfonias para Instrumentos de Sopros*” (1920), “*Octeto*” (1922-23) para flauta, clarineta, dois fagotes, dois trompetes e dois trombones, o “*Concerto para piano e Instrumentos de Sopros*” (1923-24) para piano, seção orquestral de sopros, com 3 contrabaixos e tímpano. Estas três obras foram revisadas respectivamente em 1947, 1952 e 1950, e a música para o balé “*História do Soldado*” (1918), para clarineta, fagote, trompete, trombone, percussão, violino e contrabaixo, tendo um narrador.

**A História do Soldado**  
**Marche Royale** Igor Stravinsky

$\text{♩} = c. 112$

Clarinet in B $\flat$ , *sf*  
Fagote *ff*  
Trompete em B $\flat$ , *sf*  
Trombone *solo*  
Percussão *pratos mf*, *bumbo f*  
Violino *sf*  
Contrabaixo *sf*

Exemplo 2.5: Stravinsky: *A História do Soldado*, Parte II, *Marche Royale*, comp. 1-9.

Outra importante obra, composta em celebração ao aniversário de 50 anos da Orquestra Sinfônica de Boston, “*Sinfonia dos Salmos*”, foi composta para madeiras, metais,

seção de cordas sem os violinos e coro misto. Em 1942 compôs “*Circus Polka*”, por encomenda do Circo Ringling Brothers para o balé dos elefantes, que seria coreografado por George Balanchine, como uma sátira de transcrições para banda de obras orquestrais, utilizando temas de Tchaikovsky, Shostakovich, e a mais parodiada “*Marcha Militar*” de Shubert.

Corroborando com este tópico, o próprio Villa-Lobos nos mostra um pouco de seu posicionamento frente às diferenças conceituais das formações com sopros. No painel “*A Global Perspective: Wind Music without Borders*” (Uma Perspectiva Global: Música para Sopros sem Fronteiras), realizado no Conservatório de Música de New England, em Boston, no Estado de Massachussets, nos Estados Unidos, realizado em 2001, Robert Boudreau nos relata uma conversa com o maestro Villa-Lobos, antecedendo a escrita da “*Fantasia em Três Movimentos*”, onde Villa-Lobos disse que “[...] *Eu não vou escrever para bandas, mas escreverei para sopros*”. Este posicionamento mostra claramente a distinção entre o conceito de escrita que o compositor direciona a cada formação. Com a leitura deste capítulo e do próximo, onde será discutido e exemplificado a escrita do compositor para as bandas, ficará mais claro este ponto de vista, de quem produziu o “*Nonnetto*”, em 1923, e o “*Canto do Pagé*”, em 1933, duas obras completamente distintas, tendo como base os instrumentos de sopros e percussão, com utilização do coro. A primeira abriu uma porta para uma nova perspectiva composicional. A segunda, dez anos depois, penetrou no ideário popular de civismo e esperança, na simplicidade estrutural da canção popular. O maestro Robert Boudreau, para ilustrar o posicionamento direto de Villa-Lobos quanto à forma de se escrever para as formações diferentes, complementa no simpósio, “[...] *E eu não disse isto, ele disse isto*”.<sup>66</sup>

---

Em 1946, a primeira Midwest National Band Clinic ocorreu em Chicago, Illinois. Os fundadores Neil Kjos Sr., Howard Lyons e H. E. Hutt visionaram a realização de uma

conferência para dar apoio aos educadores musicais, regentes e compositores, tornando-se um centro de suporte e inspiração aos mesmos. Devido ao seu crescimento e desenvolvimento, a conferência hoje atrai milhares de regentes de bandas e orquestras, bem como compositores e músicos de todo o mundo. Hoje, na *Midwest Clinic – A International Band and Orchestra Conference*, são realizadas, durante a semana que antecede o natal, inúmeras palestras, concertos, conferências, exposições, lançamentos, etc. Pude conversar diretamente com o maestro Robert Boudreau, em dezembro de 2006, na *Midwest Clinic Conference*. Na entrevista que fiz com o maestro, este me relatou sobre seu contato com Villa-Lobos, à época da encomenda da “*Fantasia em três movimentos em Forma de Choros*”, e o que Villa-Lobos pensava sobre compor para banda ou para orquestra de sopros. Ele não tinha o interesse em escrever pensando nos dobramentos musicais e estruturas simplificadas que, a seu modo de ver, teria que escrever para uma banda, e o termo banda trazia a ele exatamente o que não gostaria de escrever naquele momento. Ao ter a oportunidade de escrever para uma ampliação do conceito da música de câmara para sopros, que tanto valorizou em toda a sua vida, seu pensamento foi direcionado a escrita de uma grande obra orquestral sem a utilização das cordas.

O que é possível concluir, no tratamento orquestral dos instrumentos de sopros, através dos conceitos discutidos até aqui, é a maior liberdade que o compositor tem ao pensar em equilíbrio de frase, tratamento das cores orquestrais, escrita específica para alguns instrumentos, controle do peso da instrumentação e equilíbrio entre as seções da obra composta. De um lado a escrita para a banda, com maior quantidade de dobramentos, principalmente entre flautas, clarinetas e trompetes, nas vozes de soprano, e de toda a linha do baixo. Outro ponto presente na escrita para bandas sinfônicas ou bandas de concerto é o dobramento na própria voz, ou seja, um naipe de 18 clarinetas Bb executando três vozes, sendo seis instrumentos para cada voz ou parte. De outro lado a escrita para sopros e percussão, ao estilo camerístico, mas com pensamento ao um grupo mais diversificado em

termos de instrumentação, sendo evitado o dobramento entre as vozes, salvo nos *tutti* ou na busca de textura determinada, e com a execução de um músico por parte individual no mesmo naipe. Sonoridades distintas, devendo sempre terem tratamento cuidadoso pelo regente, para que não conduza a uma música desequilibrada, em ambos os casos. Os princípios básicos que estabelecem o conceito da orquestra de sopros podem ser resumidos em:

1. Instrumentação específica, onde o compositor indica qual instrumento deseja em determinadas passagens, sem a indicação de opcional, ou mesmo quando o fizer, esta indicação parte do compositor.
2. Conceito de execução orquestral, com observância de todos os detalhes de estilo e execução, por parte dos músicos e do regente, em relação ao repertório selecionado, a técnica de ensaio, ao comprometimento na preparação da obra e no cuidado técnico individual de cada músico.
3. Enfoque de um executante/músico por parte, evitando a todo o momento a execução de uma mesma parte por mais de um mesmo instrumento, nos diversos napes do grupo.
4. Desenvolvimento, por parte do regente e dos músicos, da textura individual de cada instrumento, da sonoridade de cada músico com seu instrumento.

Estas linhas nada mais indicam do que o necessário para qualquer corpo orquestral poder alcançar um excelente nível de apresentação musical e mesmo estrutural, em termos de conceito. Um exemplo que posso sugerir é a própria programação de uma temporada de concertos orquestrais, ou mesmo um simples concerto individual de uma orquestra. Cada música possui a sua instrumentação e isto deve ser respeitado pelo regente, pelos músicos, pela produção da orquestra e pela direção administrativa da mesma. Se no programa está agendado como abertura do concerto a “*Abertura*” da ópera “*A Flauta Mágica*”, a orquestra terá uma instrumentação especificada por Mozart, no final do século XVIII. Continuando o mesmo concerto, se a próxima obra for o “*Concerto n. 1*”, para piano e orquestra, de



Tchaikowsky, a instrumentação deverá ser alterada para a apresentação da obra. Seguindo, se o concerto se encerrar com o “*Choros n. 10*”, de Villa-Lobos, novamente a instrumentação tomará um rumo bem diferente, sendo que em cada obra, a preocupação será o colorido orquestral específico a cada obra, de cada compositor, respeitando o equilíbrio solicitado pelo mesmo ao colocar suas idéias no papel.

Com isto, fica mais fácil entender o porquê da necessidade de se trazer clareza a este importante meio de desenvolvimento orquestral e apresentação artística que é a orquestra de sopros, com suas inúmeras possibilidades timbrísticas, com tratamento orquestral e com flexibilidade estilística a cada período e cada proposta. E aqui se encontra um ponto de distinção entre o conceito e a formação da banda sinfônica. O repertório pensado para banda sinfônica é estruturado na instrumentação padrão do grupo, sendo utilizado uma maior quantidade de instrumentos em alguns naipes, como o de flautas, clarinetas, baixos, podendo contar com dois bombardinos, três ou quatro tubas, 4 contrabaixos de cordas. Mesmo nos naipes de saxofones e trompetes, utiliza-se normalmente mais de um instrumento por parte.

O mesmo repertório executado por uma orquestra de sopros, contaria com um músico por parte, talvez com duplas ou trios nas vozes de clarinetas. Em termos de acústica, não haveria perda de sonoridade em um teatro ou ambiente apropriado para o repertório. A maior diferença seria percebida com o repertório original, ao se valorizar timbre, clareza de detalhes, frases camerísticas, passagens virtuosísticas.

Um exemplo pode ser retirado da “*Sinfonias para Instrumentos de Sopros*”, de Stravinsky, onde o pensamento camerístico é uma premissa em toda a obra:

To the memory of  
Claude Achille *DEBUSSY*

## SYMPHONIES OF WIND INSTRUMENTS

Tempo  $\text{♩} = 144$  ( $\text{♩} = 72$ ) *sempre*  $\text{♩} = 144$  Igor STRAVINSKY  
1920, revised 1947

© Copyright 1926 by Hawkes & Son (London) Ltd. B.&H.17144  
Revised version © Copyright 1952 by Hawkes & Son (London) Ltd. Printed in England  
All rights reserved for all countries

Exemplo 2.6: *Stravinsky: Sinfonias para Instrumentos de Sopros, revisão 1947, comp. 1-6.*

Esta obra seguramente não teria o mesmo efeito se apresentada com dobra em sua instrumentação, o que tiraria dela detalhamento e organização formal dos timbres. Podemos propor outro exemplo do próprio material de Villa-Lobos, em dois aspectos diversos. O primeiro com o terceiro movimento da “*Fantasia em Três Movimentos em Forma de Choros*”, onde podemos perceber uma grande instrumentação, mas totalmente diversa da utilizada na banda sinfônica.



## Fantasia em Três Movimentos em Forma de Choros

Molto allegro III

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for the following instruments: Piccolo 1-2, Flute 1-3, Flute 4-6, Oboe 1-3, Oboe 4-6, English Horn 1-2, B. Clarinet 1-3, B. Clarinet 4-6, E. Clarinet, Alto Clarinet, Bass Clarinet, Contrabass Clarinet, Bassoon 1-3, Bassoon 4-6, Contra-bassoon 1-2, Horn 1-3, Horn 4-6, B. Trumpet 1-2, B. Trumpet 3, Flugel Horn, C. Trumpet 1-2, Trombone 1-2, Trombone 3-4, Bass Trombone, Tuba, Double-basses, Timpani, and Percussion (Cymbals, Xylophone, Bass Drum). The Harp/Piano part is also included. The score is marked 'Molto allegro' and 'III'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines across all instruments.

Exemplo 2.7: Villa-Lobos: *Fantasia em Três Movimentos*, Mov. III, comp. 1-5.

Neste movimento, o compositor utiliza os metais na abertura em idéia extraída do estilo de execução dos choros tradicionais, com a utilização da rítmica melodiosa das quiálteras, logo em seguida avançando com as madeiras (sem a utilização do naipe de saxofones) em grande movimento ocasionado pelas colcheias, e reforço rítmico e timbrístico do piano e instrumentos de teclado (xilofone e celesta) culminando na exposição do coral

pelas trompas e trompetes, com uma melodia rítmica secundária nas flautas, oboés e clarinetas Bb. Neste momento, o piano valoriza a característica do choro através das quiálteras.

O segundo exemplo fica por conta da obra “*O Pião*”, composta em 1932, por Villa-Lobos e utilizada no programa de educação musical desenvolvido à época do Estado Novo <sup>67</sup>. Esta obra foi escrita com o pensamento em uma banda de música, mas já contém a instrumentação básica de uma banda sinfônica, com a utilização do oboé e do fagote. Percebe-se, entretanto a dobra melódica entre madeiras e metais, o que sobrecarrega a sonoridade, evitando assim sutilezas e detalhes mais específicos.

The image shows a page of a musical score for the piece "O Pião" by Heitor Villa-Lobos. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and percussion. The instruments listed on the left side of the score are: Flautas (Flutes), Flauta (Flute), Clarinetas (Clarinets), Oboé (Oboe), Fagote (Bassoon), Trompas (Trumpets), Trompetas (Trumpets), Bateria (Drum), and Percussão (Percussion). The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

O interessante desta obra é parte de sua escrita, que traz elementos de grande dificuldade de execução para uma banda de música, como o fraseado logo no início para as madeiras, trazendo a idéia do pião para a música.

O regente da banda sinfônica, na grande maioria das vezes, opta pela utilização completa de todo o efetivo, todo o tempo de duração do concerto, em detrimento de um trabalho mais detalhado com determinadas obras, que teriam melhor efeito com menor quantitativo na instrumentação. Normalmente, e infelizmente, o que determina tal posição é o fato de não deixar músico parado, sem atividade em algumas músicas. O problema é

facilmente compreendido quando diz respeito a um trabalho de educação musical ou mesmo de formação musical com bandas de concerto formada por alunos, em escolas e projetos sócio-culturais, pela necessidade de prática de conjunto e da socialização de todos os integrantes. Fica de difícil entendimento quando aplicado à estrutura de um corpo profissional estável, onde o fato de se flexionar a instrumentação criaria maior comprometimento e compromisso entre os próprios músicos, em relação ao trabalho de preparação do repertório e ao próprio repertório.

## BIBLIOGRÁFICAS

APPLEBY, DAVID. *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887-1959)*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2002.

BEHAGÈ, GEHARD, *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin, Texas: Institute of Latin American Studies, 1994.

BOUDREAU, ROBERT AUSTIN, *carta para Heitor Villa-Lobos*, 5 de Outubro de 1959. Acervo geral, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, Brasil.

\_\_\_\_\_, *carta para Heitor Villa-Lobos*, 11 de Abril de 1958. Acervo geral, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, Brasil.

\_\_\_\_\_, *carta para Heitor Villa-Lobos*, 21 de Abril de 1958. Acervo geral, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, Brasil.

\_\_\_\_\_, *carta para Heitor Villa-Lobos*, 27 de Abril de 1958. Acervo geral, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, Brasil.

BERGER, KENNETH, *The Band in the United States – A Preliminary Review of Band Research and Research Needs*. Band Associates, 1961.

BATTISTI, FRANK. *The Winds of Change: The Evolution of the Contemporary Wind Band / Ensemble and Its Conductor*, Lerch Creek Ct, Galesville: Meredith Music Publications, 2002.

CAZES, HENRIQUE. *Choro: Do Quintal ao Municipal*, 3ª ed. – São Paulo: Editora 34, 2005.

COOPER, LYNN G., *Teaching Band and Orchestra: Methods and Materials*, Chicago, IL: GIA Publications, 2004.

DORIAN, FREDERICK, *Carta para Heitor Villa-Lobos*, 10 de Dezembro de 1957. Acervo geral, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, Brasil.

DVORAK, THOMAS, *Best Music for High School Band: a selective repertoire guide for high school bands & wind ensemble*, Brooklyn, NY: Manhattan Beach Music, 1993.

FENNELL, FREDERICK. *Time and the Winds: A Short History of the Use of Wind Instruments in The Orchestra, Band and The Wind Ensemble*, Leblanc Boulevard, Kenosha, WI: Leblanc Educational Publications, sem data.

GAROFALO, ROBERT, BATTISTI FRANK. *Guide to Score Study for the Wind Band Conductor*, Ft. Lauderdale, FL: Meredith Music Publications, 1990.

GOLDMAN, RICHARD FRANKO, *The Wind Band: Its Literature and Technique*. New York: Allan and Bacon, 1961.

GUÉRIOS, PAULO RENATO. *Heitor Villa-Lobos: O Caminho Sinuoso da Predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RENSHAW, JEFFREY. *The American Wind Symphony Commissioning Project: A Descriptive Catalog of Published Editions, 1957-1991*, Westport, CT: Greenwood Press, 1991.

SMITH, SHAWN T., *The Wind Writing of Heitor Villa-Lobos: A Examination of his Compositional Style with a Conductor Analysis of Concerto Grosso for Woodwind Quartet and Wind Orchestra*, Arizona State University, 2005.

THE AMERICAN WIND SYMPHONY, cópia do programa de concerto da Segunda Temporada em que ocorreu a estréia da “Fantasia em Três Movimentos em Forma de Choros”, Acervo Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

VILLA-LOBOS, HEITOR, *Canto Orfeônico: Marchas, Canções e Cantos Marciais para Educação Consciente da “Unidade de Movimento”*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale S/A. Ind. e Com., 1976.

VILLA-LOBOS, HEITOR, *Solfejos Originais e Sobre Temas de Cantigas Populares para Ensino de Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale S/A, 1976, 1º Volume.

\_\_\_\_\_, *Fantasia em Três Movimentos em Forma de Choros*, New York: The American Wind Symphony Editions, 1959.

\_\_\_\_\_, *Partituras de Banda: Canções Antigas Populares Infantis para Recreações e Jogos, Marchas e Dobrados para Banda*, M.E.C – Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, 1958.

WASBE JOURNAL, *A Global Perspective: Wind Music without Borders*. Buchloe, Germany: Wourld Association of Symphonic Bands and Ensembles, Volume 8, 2001.

### **Obras consultadas durante a preparação da dissertação**

ADLER, SAMUEL, *The Study of Orchestration*, New York: Norton & Company, Inc., 3<sup>rd</sup> Ed., 2002.

APPLEBY, DAVID. *Heitor Villa-Lobos: A Bio-Bibliography*. Connecticut, United States: Greenwood Press, 1988.

BAINES, ANTHONY, *Brass Instruments Their History and Development*, Dover Publications, 1993.

Banco de Partituras de Música Brasileira, Catálogo Geral Academia Brasileira de Música, 2002.

BÉHAGUE, GERARD, Recursos para o estudo da música popular urbana latino-americana. Artigo - Revista Brasileira de Música, 1992/93 v. 20.

BERRY, WALLACE, *Structural Functions in Music*, Dover Publications, 1987.

CASELLA, ALFREDO E MORTARI, VIRGILIO, *La Técnica de la Orquesta Contemporânea*. Ricordi, 1950.

CACAVAS, JOHN, *Music Arranging and Orchestration*. Belwin Mills, 1975.

CARVALHO, Hermínio Bello de, *O Canto do Pagé: Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira* – Rio de Janeiro, RJ: Espaço e Tempo: Metal Leve, 1988.

Diversos autores Wind Works A journal for the contemporary wind band Warner Bros. Publications, v. 1 a 4.

DUARTE, ROBERTO, *Revisão das Obras Orquestrais de Heitor Villa-Lobos*, Niterói: EDUFF, 1989.

FRUNGILLO, MÁRIO D., *Dicionário de Percussão*, São Paulo: Editora UNESP – Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GAROFALO, ROBERT J., *Improving Intonation in Band and Orchestra Performance*. Meredith Music Publications, 1996.

GORB, ADAM, *The Art of Scoring*, Journal of the World Association for Symphonic Bands and Ensembles, 2002.

GRAMANI, JOSÉ EDUARDO, *Rítmica*. Editora Perspectiva, 1992.

GRIFFITHS, PAUL, *A Música Moderna*. Jorge Zahar Editor, 1987.

JARDIM, GIL, *O Estilo Antropofágico de Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor* – São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.

KIEFER, BRUNO. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira* – 2a ed. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Editora Movimento, 1986.

MARIZ, VASCO. *História da Música no Brasil*, 4ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994

MBM TIMES, A Manhattan Beach Media Publication, 2006.

MUNDY, SIMON, *Music and Globalization A Guide to the Issues*. Wasbe Newsletter, Volume XVI nº 4.

PEREIRA, JOSÉ ANTÔNIO, *Banda de Música Retratos Sonoros Brasileiros*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

PISTON, WALTER, *Orquestación*. Madri: Real Musical Madri, 1984.

PERSICHETTI, VINCENT, *Twentieth-Century Harmony*. New York: W.W. Norton & Company, 1961.

RIMKY-KORSAKOV, NIKOLAY, *Principles of Orchestration*. Dover Publications, 1964.



SALES, PAULO DE TARSO, *Tédio da Alvorada e Uirapuru: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, Brasiliana n. 20, Maio de 2005.

SALO, PETRI, *The Finnish National Youth Wind Orchestra The Scandinavian Connection*. Wasbe Newsletter, Volume XVII, nº 2.

SCHULLER, GUNTHER, *The Complete Conductor*. Oxford University Press, 1997.

SYLER, JAMES, *Orchestral Winds Repertoire*. Journal of the World Association for Symphonic Bands and Ensembles, 2002.

SCHOENBERG, ARNOLD, *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

STRAVINSKY, IGOR e CRAFT, ROBERT, *Conversas com Stravinsky*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

TACHUCHIAN, RICARDO, *Estrutura e Estilo na Obra de Bela Batok*, Revista Brasileira de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Vol. 21, 1994-1995.

\_\_\_\_\_, *Um Réquiem para Villa-Lobos* - Rio de Janeiro, Brasiliana n. 9, Setembro de 2001.

TARASTI, EERO, *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works (1887-1959)* - Jefferson, NC: McFarland & Company, 1995.

TINHORÃO, JOSÉ RAMOS. *História da Música Popular no Brasil*, 4ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, São Paulo: Publifolha, 1998.

DIVERSOS DEPOIMENTOS, PRESENÇA DE VILLA-LOBOS Vol. 1 a 8, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, Fundação Nacional Prómemória. 1982.