

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

**MAICON PEREIRA JACINTO**

**NILSON LOMBARDI: UM OLHAR PARA SUAS OBRAS  
CORAIS.  
ANÁLISE E SUGESTÕES DE EXERCÍCIOS TÉCNICOS  
VOCAIS.**

**São Paulo  
2021**

**MAICON PEREIRA JACINTO**

**NILSON LOMBARDI: UM OLHAR PARA SUAS OBRAS  
CORAIS.  
ANÁLISE E SUGESTÕES DE EXERCÍCIOS TÉCNICOS  
VOCAIS.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no programa de graduação em Licenciatura em Música do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música.

Linha de pesquisa: Música coral brasileira.  
Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr. Paulo Celso Moura

**São Paulo  
2021**

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp.  
Dados fornecidos pelo autor.

J12n	<p>Jacinto, Maicon Pereira, 1998-</p> <p>Nilson Lombardi : um olhar para suas obras corais : análise e sugestões de exercícios técnicos vocais / Maicon Pereira Jacinto. - São Paulo, 2021. 152 f. + anexos</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Paulo Celso Moura Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Canto - Instrução e estudo. 2. Canto coral. 3. Compositores. 4. Música - Instrução e estudo. I. Moura, Paulo Celso. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 782.5</p>
------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

MAICON PEREIRA JACINTO

**NILSON LOMBARDI: UM OLHAR PARA SUAS OBRAS  
CORAIS.  
ANÁLISE E SUGESTÕES DE EXERCÍCIOS TÉCNICOS  
VOCAIS.**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de licenciado, no Curso de Música da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", UNESP, com Linha de Pesquisa em Canto Coral.

**São Paulo, 24 de Novembro de 2021**

**Banca Examinadora**



---

**Profº Drº Paulo Celso Moura**  
**Departamento de Música do Instituto de Artes da Unesp - Orientador**



---

**Profº Drº Wladimir Farto Contesini de Mattos**  
**Departamento de Música do Instituto de Artes da Unesp.**

**São Paulo**  
**2021**

**Dedico este trabalho à minha mãe, Roseli, e à avó, Sebastiana, pelo apoio e auxílio nos momentos difíceis.**

**São Paulo  
2021**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em especial minha mãe e avó, sem o apoio delas nada disto seria possível.

Meus agradecimentos a meu orientador, Prof. Paulo Moura, pela sua atenção dedicada e paciência contínua.

Agradeço ao professor e primeiro orientador, Prof. Fábio Miguel (*in memoriam*), pelo incentivo e abertura, sua memória de amigo leal e incrível profissional estará sempre presente.

A Alexandre Lombardi pela disponibilidade e abertura em prol da pesquisa, e a Márcia Mah pela rica contribuição.

Meus sinceros agradecimentos a todos que contribuíram direta ou indiretamente a realização desta pesquisa.

**“Quando nada mais aqui embaixo fizer sentido, quando não der mais para olhar o horizonte, e não se avistar nada no horizonte;**

**Onde quer que vocês estejam, olhem para as estrelas, para que possamos ter forças para continuar na nossa caminhada”**

**Fábio Miguel.**

**São Paulo  
2021**

## RESUMO

Este estudo trata da relação entre a técnica vocal e o repertório coral do compositor Nilson Lombardi. Nesta pesquisa objetiva-se apresentar informações biográficas a respeito do compositor, com o intuito de definir o contexto histórico ao qual ele estava inserido e suas influências musicais; a fim de identificar possíveis relações entre a vida de Lombardi e as escolhas realizadas na construção de cada peça. Busca-se discutir como a técnica vocal se constitui num caminho viabilizador para a execução das obras selecionadas. Para isso, foi realizado um levantamento bibliográfico acerca do tema; repositórios, periódicos e revistas científicas na área de música foram consultadas sem delimitação temporal, com a meta de encontrar estudos que tratassem a respeito do assunto. A partir da análise das peças estudadas, foi delineado e sugerido algumas estratégias e procedimentos vocais com o propósito de incentivar educadores musicais, regentes e preparadores vocais a explorarem a prática de construção de exercícios vocais embasados no repertório, além de apresentar propostas que podem auxiliar no processo de preparo do repertório abordado.

**Palavras-chave:** Nilson Lombardi - repertório coral - técnica vocal - música coral brasileira



## ABSTRACT

This study deals with the relationship between the vocal technique and the choral repertoire of composer Nilson Lombardi. This research aims to present biographical information about the composer, in order to define the historical context in which he was inserted and his musical influences; in order to identify possible relationships between Lombardi's life and the choices made in the construction of each piece. It seeks to discuss how the vocal technique constitutes an enabling path for the execution of the selected works. For this, a bibliographic survey on the subject was carried out; repositories, periodicals and scientific journals in the area of music were consulted without temporal demarcation, with the aim of finding studies that dealt with the subject. From the analysis of the studied pieces, some vocal strategies and procedures were outlined and suggested in order to encourage music educators, conductors and vocal coaches to explore the practice of building vocal exercises based on the repertoire, in addition to presenting proposals that can help in the process of preparation of the repertoire approached.

**Keywords:** Nilson Lombardi - choral repertoire - vocal technique - Brazilian choral music

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Canide Iune: compassos 1 a 4.....	29
Figura 2 - Canide Iune: compassos 5 a 7.....	29
Figura 3 - Canide Iune: compassos 8 a 11.....	30
Figura 4 - “Ina Ina Mojubara”: compassos 1 ao 3.....	31
Figura 5 - “Uiê Ôri Rumbá”: compassos 1 e 2.....	32
Figura 6 - Onde vais Helena: compassos 1 a 3.....	34
Figura 7 - Onde vais helena: compassos 1 a 6.....	35
Figura 8 - Teresa: soprano - compassos 1 a 4.....	36
Figura 9 - Teresa: soprano - compassos 5 a 9.....	36
Figura 10 - Teresa: soprano - compassos 10 a 12.....	37
Figura 11 - Teresa: compassos 5 a 9.....	38
Figura 12 - Teresa: compassos 35 a 39.....	38
Figura 13 - A morte de Zumbi: compassos 12 ao 18.....	41
Figura 14 - A morte de Zumbi: compassos 19 ao 24.....	41
Figura 15 - A morte de Zumbi: compassos 7 ao 12.....	42
Figura 16 - A morte de Zumbi: compassos 25 a 29.....	42
Figura 17 - A morte de Zumbi: compassos 35 ao 39.....	43
Figura 18 - A morte de Zumbi: compassos 45 a 50.....	43
Figura 19- A morte de Zumbi: compassos: 53 ao 56.....	44
Figura 20 - A morte de Zumbi: compassos 65 a 68.....	44
Figura 21 - A morte de Zumbi: compassos 74 a 78.....	45
Figura 22 - A morte de Zumbi: compasso 145 e 146.....	45
Figura 23 - A morte de Zumbi: compassos 160 a 162.....	46
Figura 24 - A morte de Zumbi: compassos 177 a 179.....	47
Figura 25 - A morte de Zumbi: compasso 183 a 185.....	47
Figura 26 - A morte de Zumbi: compassos 200 e 201.....	48
Figura 27 - A morte de Zumbi: compassos 237 a 239.....	48
Figura 28 - A morte de Zumbi: compassos 243 a 245.....	49
Figura 29 - A morte de Zumbi: compassos 160 a 163.....	49
Figura 30 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 160 a 163.....	50
Figura 31 - A morte de Zumbi: compassos 189 a 192.....	50

Figura 33 - A morte de Zumbi: compassos 200 a 203.....	51
Figura 34 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 199 a 201.....	52
Figura 35 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 66 a 76.....	59
Figura 36 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 160 a 165.....	60
Figura 37 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 1 ao 8.....	61
Figura 38 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 9 ao 11.....	61
Figura 39 - A morte de Zumbi (revisada): Soprano - compassos 175 a 177.....	62
Figura 40 - A morte de Zumbi (revisada): Soprano - compassos 178 a 180.....	62
Figura 41 - A morte de Zumbi (revisada): Soprano - compassos 181 a 183.....	62
Figura 42 - A morte de Zumbi (revisada): Baixo - compasso 15 a 17.....	62
Figura 43 - A morte de Zumbi (revisada): Tenor - compassos 30 a 32.....	63
Figura 44 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 27 ao 31.....	64
Figura 45 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 82 a 89.....	65
Figura 46 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 118 a 121.....	65
Figura 47 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 132 a 138.....	66
Figura 48 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 184 a 189.....	66
Figura 49 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 222 a 230.....	67
Figura 50 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 12 a 14.....	68
Figura 51 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 15 a 26.....	68
Figura 52 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 66 a 71.....	69
Figura 53 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 154 a 156.....	69
Figura 54 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 246 a 252.....	70
Figura 55 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 241 a 243.....	70
Figura 56 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 9 ao 14.....	71
Figura 57 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 213 a 221.....	71
Figura 58 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 12 ao 14.....	72
Figura 59 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 15 ao 26.....	73
Figura 60 - A morte de Zumbi (revisada): compasso 150.....	74
Figura 61 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 151 a 153.....	74
Figura 62 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 154 a 159.....	75
Figura 63 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 1 ao 7.....	76

Figura 64 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 235 a 239.....	76
Figura 65 - A morte de Zumbi (revisada): Contralto - compasso 28 a 31.....	77
Figura 66 - Exercício 1.....	78
Figura 67 - A morte de Zumbi (revisada): Soprano - compassos 32 e 33.....	78
Figura 68 - Exercício 2.....	79
Figura 69 - A morte de Zumbi (revisada): Soprano - Compassos 48 e 49.....	80
Figura 70 - A morte de Zumbi (revisada): Contralto - compassos 37 a 39.....	80
Figura 71 - Exercício 3.....	81
Figura 72 - A morte de Zumbi (revisada): Contralto, Tenor e Baixo - compassos 59 a 65...	81
Figura 73 - Exercício 4.....	82
Figura 74 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 80 a 84.....	83
Figura 75 - A morte de Zumbi (revisada): Contralto, Tenor e Baixo - Compassos 88 e 89...	83
Figura 76 - Exercício 5.....	84
Figura 77 - A morte de Zumbi (revisada): Soprano - compassos 90 a 93.....	85
Figura 78 - A morte de Zumbi (revisada): Soprano, Contralto e Tenor - compassos 120 a 125.....	85
Figura 79 - Exercício 6.....	86
Figura 80 - A morte de Zumbi (revisada): Soprano - compassos 196 a 205.....	86
Figura 81 - Exercício 7.....	87
Figura 82 - A morte de Zumbi (revisada): Tenor e Baixo - Compassos 1 ao 6.....	88
Figura 83 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 141 e 142.....	88
Figura 84 - Exercício 8.....	89
Figura 85 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 149 a 152.....	89
Figura 86 - Exercício 9.....	90
Figura 87 - A morte de Zumbi (revisada): Barítono e Baixo - compassos 151 a 153.....	91
Figura 88 - A morte de Zumbi (revisada): Tenor, Barítono e Baixo - compassos 154 a 156..	92
Figura 89 - A morte de Zumbi (revisada): Tenor - compassos 163 a 165.....	92
Figura 90 - Exercício 10.....	93

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b> .....	13
<b>2. Capítulo 1 - Nilson Lombardi: uma trajetória musical</b> .....	16
2.1 Infância, formação e atuação musical.....	16
2.2 Prêmios e participações .....	20
2.3 O mestre Guarneri e a influência do nacionalismo.....	22
2.4 Influências e estilo das composições .....	24
<b>3. Capítulo 2 - Repertório Coral</b> .....	26
3.1 As obras .....	27
3.2 Canide Iune .....	27
3.3 Etió, Ina Ina Mojubara e Uiê Ôri Rumbá .....	29
3.4 Hino do III Centenário de Sorocaba .....	31
3.5 Onde vais Helena .....	32
3.6 Teresa .....	33
<b>4. Capítulo 3 - A morte de Zumbi - Cantata para coro <i>a cappella</i></b> .....	40
4.1 Da edição .....	40
4.2 Do texto .....	53
4.3 Análise da obra segundo o Referencial Silva Ramos .....	57
<b>5. Capítulo 4 - Sugestões de exercícios vocais a partir da cantata “A morte de Zumbi”</b> .77	
5.1 Exercício 1 .....	78
5.2 Exercício 2 .....	79
5.3 Exercício 3 .....	80
5.4 Exercício 4 .....	81
5.5 Exercício 5 .....	83
5.6 Exercício 6 .....	85
5.7 Exercício 7 .....	86
5.8 Exercício 8 .....	88
5.9 Exercício 9 .....	89
5.10 Exercício 10 .....	90
<b>6. Considerações Finais</b> .....	93
<b>7. Referências</b> .....	95
<b>8. Anexos</b> .....	99

## 1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se iniciou a partir do interesse pessoal a respeito das obras corais do compositor sorocabano Nilson Lombardi, meu conterrâneo. Tendo como objeto de pesquisa as peças para coro do compositor mencionado, o problema de pesquisa construído consiste em propor abordagens para favorecer o processo de preparação vocal de tais obras corais, buscando construir e elaborar, a partir de análises das peças, exercícios técnicos vocais que abordam possíveis desafios contidos neste repertório.

Para preparar qualquer que seja a obra, quanto mais informações se consegue a respeito dela, seu compositor e contexto histórico ao qual estava inserida, mais ferramentas estarão disponíveis para auxiliar regentes, preparadores vocais e cantores no processo de estudo do repertório; nesse sentido este trabalho busca apresentar informações biográficas do compositor, características de estilo das obras, análises e contextualizações históricas.

Após a realização de um levantamento prévio, não foram encontrados trabalhos que tratem das obras corais de Lombardi; assim este estudo tem caráter inédito e poderá contribuir com a discussão e divulgação das obras do compositor - foram localizados apenas três trabalhos que de alguma forma discutem sua vida e obra. Também poderá contribuir para área de estudos a respeito dos repertórios corais brasileiros, pois a partir do levantamento realizado constatou-se que não há uma grande quantidade de trabalhos que abordam esse tema.

Os objetivos desta pesquisa permeiam o âmbito de apresentar um pequeno texto sobre a trajetória de vida, mostrando sucintamente a atividade do compositor. Apontar as principais características da música que marcam o conjunto de obras corais do compositor e estabelecer possíveis ligações entre sua produção e sua trajetória artística, abordando (quando possível) o contexto em que a obra musical fora produzida, as influências marcantes e evidentes nas peças.

Também, elencar o conjunto de sua obra coral, apresentando informações como data de composição, texto utilizado e abordando as constâncias composicionais de Lombardi, seu modo de escrita e algumas de suas escolhas estéticas, como indicações

de tempo, questões formais e estruturais, a escrita vocal e a sonoridade coral, o ritmo e a questão prosódica, tonalismo, modalismo e cromatismo em sua obra.

O objetivo inicial da pesquisa foi analisar todo o repertório coral do compositor a fim de localizar trechos que poderiam apresentar desafios técnicos vocais aos coralistas - no contexto do coro amador - visando antecipar para futuros regentes, cantores e preparadores vocais, tais desafios que serão encontrados e enfrentados. Contudo, no decorrer do estudo foram encontrados problemas relacionados à edição das peças: erros, ambiguidades, passagens incertas e duvidosas, resultando em uma seção deste trabalho em que discorreremos acerca de tais questões, juntamente com informações coletadas a respeito de cada composição.

A segunda parte do objetivo principal se mostrou inviável de realizar de forma total, uma vez que a maioria das partituras não proporcionam segurança na edição; isso, somado ao tamanho reduzido de várias obras, me levou à conclusão de que não haveria material suficiente para a construção de sugestões de vocalises. Desse conjunto, a peça coral de maior porte de Lombardi - "*A morte de Zumbi*" - mesmo apresentando uma quantidade de problemas editoriais consideráveis -, proporcionou material e elementos suficientes para a elaboração de exercícios vocais.

Foi realizado um levantamento e fichamento da bibliografia básica a respeito do tema, tendo como base autores: que estudaram a obra do compositor e sua biografia; que investigam a música coral brasileira; que propõem exercícios vocais baseados no repertório coral; e que discutem técnica vocal para coros.

Esse levantamento foi feito sem restrição temporal em repositórios de universidades, bibliotecas, bancos de teses, revistas e periódicos da área de música; num âmbito amplo, a procura de trabalhos que discutem a respeito do repertório coral brasileiro resultou na seleção de 26 textos, entre trabalhos de conclusão de curso, artigos, dissertações e teses. Contudo, após análise dos resumos de cada trabalho levantado, observou-se que muitos deles discutem possíveis dificuldades técnicas vocais no repertório; não apresentam propostas de exercícios vocais para tais questões. Em sua maioria as pesquisas focam em mostrar características composicionais e análise das obras.

A respeito da obra coral de Nilson Lombardi, foi realizada busca em catálogos e trabalhos de pesquisa; foram pesquisados também depoimentos, entrevistas e outros meios que poderiam auxiliar na contextualização da vida e obra do compositor durante os processos de análise e de idealização dos exercícios.

Utilizou-se para as análises das obras o Referencial Silva Ramos de Análise de Obras Corais, método de análise criado por Marco Antonio da Silva Ramos em sua tese de Livre Docência na ECA/USP. Na análise da obra foram salientados possíveis desafios técnicos, juntamente com propostas de exercícios vocais que explorem tais questões.

Após um levantamento acerca de pesquisas que tratassem de assuntos relacionados ao compositor, foram encontrados apenas três trabalhos como já mencionado: duas dissertações de mestrado em música, KERBER (2007) e BISMARA DE MELO (2016); e um trabalho de conclusão de curso, APARECIDO e SILVA (2006), este último não tendo sido produzido dentro de um curso de música. Ambos os trabalhos levantados que foram produzidos em programas de pós graduação abordam questões referentes às obras do repertório pianístico do compositor; KERBER (2007) focam em análises e discussões a respeito da escrita composicional, principalmente o caráter miniatural; já BISMARA DE MELO (2016) tem como objetivo central encontrar caminhos para interpretação de peças para piano do compositor; o trabalho de APARECIDO e SILVA (2006) traz uma abordagem biográfica, apresentando momentos da vida de Lombardi, suas influências, prêmios recebidos e listagem das obras completas e incompletas até o ano de publicação do trabalho.

Com este trabalho objetiva-se ainda, situar o compositor no cenário musical brasileiro e divulgar sua obra coral, buscando incentivar a sua promoção entre os grupos corais contemporâneos e, deste modo, a valorização da música coral brasileira composta no último século.



## **CAPÍTULO I**

### **Nilson Lombardi: uma trajetória musical**

#### **Infância, formação e atuação musical**

Nascido no interior do estado de São Paulo, na cidade de Sorocaba, em 28 de dezembro de 1925 - mas registrado em 3 de janeiro de 1926 - Nilson Lombardi, cresceu órfão de mãe, pois Dona Estela faleceu quando ele tinha apenas três anos, e desde então, foi criado pelo pai, José Lombardi e pela avó paterna, Ana Giuliano Lombardi que cuidava, aconselhava e, principalmente, o incentivava a abraçar sua carreira.

Mesmo com todas as limitações de uma família modesta (seu pai era alfaiate), garantiram-lhe uma infância tranquila. Morando sempre na mesma casa, próximo à Catedral, que na época era o local onde ocorriam manifestações religiosas e folclóricas; Nilson teve uma vida típica de garoto interiorano, envolvido com o movimento artístico popular do entorno, assistindo às retretas e seguindo as procissões, sempre atraído pelo tom vibrante da música.

Segundo Fineis (2002, p. 12), Sorocaba era uma cidade que, mesmo considerando os costumes rurais da região da qual era sede econômica e política, com as suas fábricas de tecidos, escolas, jornais, vilas de operários e estrada-de-ferro, perseguia uma vocação urbana, assegurando a seus moradores uma atividade social sofisticada. Não faltavam teatros, clubes, cinemas e rádios. A proximidade com a capital e a presença de imigrantes (como a família Lombardi), garantia à cidade um ambiente cultural propiciador de manifestações artísticas diversas.

Teve sua infância totalmente ligada à música, pois nasceu em uma família de músicos amadores. Convivendo desde muito jovem com a música, José Lombardi, seu pai, era violonista amador, aquele que lhe deu as primeiras instruções e também, na sua família havia vários membros que tocavam em bandas e outros grupos. Nilson firmou uma trajetória que não se desvinculou do meio artístico. O compositor cresceu ouvindo as cantilenas da população interiorana e, esses sons foram inspiradores, mais tarde, em suas composições.

O primeiro instrumento do compositor foi o violão, mas sempre ouvia uma prima repetir no piano as lições recebidas no Colégio Santa Escolástica, pois ela morava na casa ao lado e, ele sempre a ouvia; um dia, ainda menino, dedilhou pela primeira vez o instrumento e se interessou imediatamente pelo piano.

Contudo, como pertencia a uma família modesta, Lombardi se sentia na obrigação de contribuir para a renda familiar, foi então trabalhar como telegrafista da Estrada de Ferro Sorocabana dos quinze aos dezenove anos e, até pouco tempo antes de falecer, ainda lembrava-se do código telegráfico. Essa memória privilegiada fazia com que ele decorasse com facilidade os números de telefone, não sendo necessário anotá-los; mais tarde essa mesma facilidade, ajudou-o a decorar o repertório para os diversos recitais que apresentou ao longo da vida. (APARECIDO; SILVA, 2006, p.11). Mais tarde começou a trabalhar na casa Westinghouse, que ficava na Rua Quinze de Novembro, Centro de Sorocaba, onde cuidava da correspondência e, depois, foi contato comercial da antiga companhia de cigarros Castellões, atual Souza Cruz, durante três anos.

Foi só então com quase vinte anos que iniciou seus estudos do piano, desdobrando-se para conciliar os estudos com o trabalho e a falta de um piano para praticar, costumava estudar na casa de amigos. Como não possuía seu próprio instrumento, um parente, o radialista e comerciante Freitas Júnior, emprestou o instrumento ao jovem aprendiz, pois possuía um piano no saguão de uma de suas lojas. A partir daí, ele tocava pelo menos duas horas por dia no piano emprestado, até que sua família pudesse comprar o instrumento. Aos 22 anos, Nilson juntou tudo o que pôde economizar do salário da Castellões e adquiriu seu primeiro piano alemão (APARECIDO; SILVA, 2006, p.11).

Seu pai, percebendo sua dedicação, dispensou-o do serviço e enviou-o para São Paulo a fim de que fizesse um curso de música. Consciente de que seguia para uma área em que os estudos são cedo iniciados, Lombardi aplicou-se com afinco ao instrumento. Estudou piano com José Zanolla, um padre italiano que veio da Bélgica. Depois, com Maria de Oliveira Cordeiro, representante da escola de Luigi Chiaffarelli em Sorocaba e, mais tarde, em São Paulo, com Nellie Braga, assistente da pianista Magda Tagliaferro (KERBER, 2007, p. 16).

Livre de mais ocupações e seguindo o conselho do pai, foi para a Capital e cursou o Instituto Musical de São Paulo e o Conservatório Paulista de Canto Orfeônico, onde se formou no dia 12 de Janeiro de 1954, subindo ao palco do auditório Chiaffarelli, em Sorocaba, com a professora Maria de Oliveira Cordeiro, para apresentar o Concerto em Lá Menor para Piano e Orquestra, Op. 54, de Schumann. O concerto foi executado em dois pianos e transmitido pela Rádio Clube de Sorocaba (APARECIDO; SILVA, 2006, p.11).

Nesse mesmo ano, 1954, foi quando conheceu Mozart Camargo Guarnieri, que lhe abriu o caminho para a composição; vendo na rádio Gazeta um anúncio em que o maestro estava oferecendo seis bolsas de estudo para um curso de composição musical, com duração de seis meses, no Conservatório Dramático e Musical da Avenida São João, Nilson que já compunha algumas pequenas peças, se interessou de imediato pela oportunidade. (APARECIDO; SILVA, 2006, p. 12; KERBER, 2007, p. 16).

A formação pianística e os conhecimentos musicais adquiridos com Maria de Oliveira Cordeiro, bem como a graduação em Educação Musical e Canto Coral, permitiram que Nilson Lombardi pudesse desenvolver atividades musicais em sua cidade natal, atuando como regente, em 1956, o Coral Universitário da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sorocaba. Já em 1957, esteve à frente do Coral do Centro Cultural Brasil – Estados Unidos. Em 1958, juntamente com William Fabri, organizou a Orquestra Juvenil de Sorocaba, da qual foi o regente, com a qual realizou apresentações em clubes e teatros da cidade (APARECIDO; SILVA, 2006, p. 12).

No período de finalização dos estudos musicais, Lombardi passou a desenvolver profissionalmente atividades didáticas, função que exerceu com entusiasmo ao longo de sua vida.

Apesar das atividades em composição terem dado certa notoriedade a Nilson Lombardi, foi ao ensino que dedicou a maior parte de seus anos e, em menor extensão à regência de orquestra, coro e à pesquisa. O magistério, porém, foi seu principal meio de subsistência, propiciando todo o premente necessário (KERBER, 2007, p. 22).

Em Sorocaba, foi professor de Educação Musical no “Ginásio Municipal Professora Marina Cintra” (1957-1958) e no Colégio “Ciências e Letras” (1958-1959). Na cidade de Itu foi professor de piano e matérias complementares no “Conservatório

Musical Maestro Elias Lobo” (1971-1972). Em 1958 prestou concursos públicos para o cargo de professor de educação musical e tornou-se, a partir de então, professor ginásial da Secretaria de Educação Estadual. No estado de São Paulo, lecionou Educação Musical e Canto Coral no “Colégio Estadual de Guararapes” (1959-1960), “Ginásio Estadual de Santa Branca” (1960), “Ginásio Estadual de Vila Madalena” (1962), Colégio Estadual “Horácio Manley Lane” em São Roque (1964/1968). Em 1964 foi classificado em primeiro lugar em concurso de provas e títulos para o cargo de professor de piano no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos em Tatuí, onde lecionou por dez anos (de 1964 a 1974).

Dando prosseguimento à sua formação acadêmica, Lombardi concluiu em 1973 o curso de Licenciatura em Educação Artística pela Escola de Comunicação e Artes – USP, e frequentou curso de extensão universitária em folclore musical pela UNESP no ano de 1976.

Em 1975 ingressou como professor na Faculdade de Música Maestro Julião, lecionando a disciplina Linguagem e Estruturação Musical. A Faculdade Maestro Julião passou a integrar a UNESP em 1977, denominando-se a partir de então, Instituto de Artes do Planalto (IAP). Aposentou-se da função de professor no IAP/UNESP aos 66 anos de idade, após dezoito anos de atuação.

Em 1960 participou da fundação da Sociedade Pró Música Brasileira em São Paulo ocupando o cargo de primeiro secretário. Foi Delegado Regional de Cultura por quatro anos, de 1968 a 1972, sendo responsável por levar à cidade de Sorocaba inúmeras atrações artísticas. Integrou a equipe de assessores do Maestro Eleazar de Carvalho por dois anos, de 1974 a 1976, colaborando com a organização de concertos na capital e interior e prestando serviços técnicos musicais.

De janeiro a março de 1979 empreendeu viagem para Espanha e França, com bolsa de estudos patrocinada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), desenvolvendo as pesquisas “Música Nacionalista Espanhola” e “Aspectos inovadores da obra de Claude Debussy”.

Em dezembro de 1983 entregou à Escola de Comunicação e Artes da USP sua dissertação de mestrado, sob orientação do Professor Dr. Miroel Silveira, intitulada “Obra e estilo do compositor paulista Camargo Guarnieri”. Participou da fundação do

Centro de Música Brasileira em 1984, instituição comandada pela pianista Eudóxia de Barros. (BISMARA DE MELO, 2016, p. 24-25); no mesmo período, em Sorocaba, foi sócio-fundador do Centro Musical Sorocabano (Cemso), que recolocou a cidade na rota das apresentações de música erudita, com dezenas de concertos internacionais (APARECIDO; SILVA, 2006, p. 14).

### **Prêmios e participações**

Em 1960 recebeu o primeiro prêmio no Concurso de Composição da Comissão Estadual de Música com a obra *Ciclo Miniatura* para piano, em 22 de dezembro foi realizado o ato de identificação dos vencedores e segundo jornal da época, participaram da banca julgadora Roberto Schnorrenberg, Souza Lima, Frutuoso Vianna e Martin Braunwieser. Lombardi concorreu sob pseudônimo de “Pausa” e obteve o primeiro prêmio por unanimidade entre os jurados (KERBER, 2007, p. 20). Pode-se considerar esse ano (1960) como uma data-chave na produção musical de Lombardi que, além da notória exposição, confirmaria os rumos que sua criação tomaria, principalmente no que se refere à preferência por peças curtas de caráter (miniaturas) e também na titulação dessas obras.

Em São Paulo, 1961, Nilson ajudou a fundar a Sociedade Pró-Música Brasileira; no ano seguinte, com a obra vocal *Três Canções Folclóricas*, recebeu o 1º lugar no Concurso de Composição promovido pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, com patrocínio da Associação Brasileira de Folclore, Conservatório Musical Carlos Gomes e Página de Folclore de A Gazeta, no mesmo ano em que sua obra *Toada* foi executada pela Orquestra Sinfônica Municipal, sob a regência de Camargo Guarnieri (KERBER, 2007, p. 22).

Em 1963, no Concurso de Composição “Cidade de Santos”, com *Cantiga Praiana*, adaptação ao poema de Vicente de Carvalho; em meio a 34 trabalhos de todo país, a banca composta por Francisco Mignone, Edino Krieger e Eládio Perez Gonzáles, lhe concedeu o terceiro lugar (APARECIDO; SILVA, 2006, p. 27).

Em 1966, Eudóxia apresentou em Washington o Ponteio N.º 3, peça curta de um minuto que foi dedicada a ela, que cuja execução levou o Washington Post a

escrever em nota: “Lombardi merece ser ouvido novamente” e também elogiou os ritmos atraentes, que emergem de um movimento sonoro constante.

Em meados da década de 70, o pianista Attilio Mastrogiovanni, o organista Orlando Retroz e o violonista Pedro Cameron gravaram obras de Nilson Lombardi. Entre os jovens que se interessaram pelas obras de Lombardi na mesma década, estava também Fábio Luz, que detinha várias características semelhantes ao compositor, como à ascendência italiana e o fato de ser sorocabano, mesma cidade onde iniciou sua carreira de músico; carreira esta que logo se tornou internacional, o que propiciou a divulgação das peças de Nilson em outros países.

Quando Lombardi esteve em Madri, para realizar pesquisas no Conservatório de Madri, sobre autores espanhóis e Debussy, recebeu um telefonema de Fábio Luz que o chamava de Paris, convidando-o para assistir uma apresentação em que tocaria suas obras; o compositor então, teve a oportunidade de rever o amigo e intérprete de suas músicas e assistiu ao recital, onde acolheu os aplausos da plateia parisiense, aproveitando para realizar suas pesquisas também em Paris (APARECIDO; SILVA, 2006, p. 13).

Em 1977 a *Miniatura n° 5* foi escolhida para fazer parte da trilha sonora da novela “Nina” pela Rede Globo de Televisão, a partir do capítulo quarenta. No mesmo ano, de 11 a 23 de abril, participou da Exposição de Música Contemporânea Brasileira na Galeria de Arte da Embaixada do Brasil no Japão.

No ano de 1981 esteve presente na IV Bienal de Música Brasileira Contemporânea que ocorreu na Sala Cecília Meirelles no Rio de Janeiro promovida pela Funarte / Funarj. Em 1988 foi realizado o Festival Nilson Lombardi no Auditório da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, evento promovido pelo Centro de Música Brasileira.

Já em 1992 participou do 1º Festival de Música Erudita Contemporânea, ocorrido no Memorial da América Latina, com realização da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e sob coordenação de Eleazar de Carvalho. No ano seguinte (1993) recebeu o prêmio de Personalidade do Ano Prêmio da Assec (Associação de Eventos Culturais de Sorocaba) (APARECIDO; SILVA, 2006, p. 28).

Em 2002 o compositor recebeu o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), na categoria Música Erudita, em evento realizado no Teatro Municipal de São Paulo (BISMARA DE MELO, 2016, p. 26). Além de no mesmo ano, ter contado com publicação integral de sua obra pela editora TCM em Sorocaba, através de projeto coordenado pela cantora Márcia Mah, com apoio da Lei de incentivo à cultura – LINC Municipal de Sorocaba. O livro intitulado “*Nilson Lombardi – Obra Completa*” apresenta informações biográficas e partituras, na medida em que os manuscritos foram sendo localizados e organizados. O livro vem acompanhado de um CD no qual artistas como Eudóxia de Barros, Fábio Luz e Attilio Mastrogiovanni interpretam obras para piano, além da peça *Seis Variações para Orquestra sobre um tema de Schoenberg*, em uma execução pela Orquestra Sinfonia cultura, conduzida pelo Maestro Lutero Rodrigues.

### **O mestre Guarnieri e a influência do nacionalismo**

Nilson Lombardi foi contemplado com uma bolsa para estudar com Camargo Guarnieri, como já mencionado; desde então pôde conhecer toda a bagagem musical do compositor e, ao término do período da bolsa, propôs junto com alguns amigos que Guarnieri continuasse a lhes dar aulas particulares. A partir de então Lombardi e Camargo Guarnieri tornaram-se grandes amigos.

Um dia eu li no jornal que ele oferecia bolsas de estudos para um curso de composição de seis meses, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Candidatei-me, fui aprovado e fiz o curso. Após esse período, eu e outros alunos propusemos que ele continuasse nos dando aulas particulares. Guarnieri aceitou, e acabei ficando quinze anos sob a sua orientação (LOMBARDI apud FINEIS, 2002, p.13).

Sobre seus primeiros contatos com Guarnieri, Nilson Lombardi disse que:

Desde as primeiras lições que recebi de Camargo Guarnieri, pude verificar ser ele possuidor de um tesouro musical de riqueza inesgotável. Suas inegáveis qualidades de excelente pedagogo contribuíram decisivamente para incutir em minha mente o caminho correto a seguir rumo à carreira da composição musical, conscientizando-me também da busca que deveria empreender em direção a um verdadeiro e definitivo espírito nacional. Através de sua sábia orientação transmitiu-me os segredos do desenvolvimento temático, da coerência harmônica e também falado, da beleza (sic), a qual sempre consistia em certas proporções

**São Paulo**

**2021**

formais. Quero, pois, manifestar a minha gratidão e reconhecimento, pela orientação que recebi, a qual me possibilitou criar uma obra, embora modesta, dentro da música brasileira contemporânea. (LOMBARDI apud LACERDA, 2001, p. 67).

Os estudos com Camargo Guarnieri eram marcados pelo emprego de elementos do folclore enquanto recurso metodológico. Quando solicitava uma obra nova ao educando, um tema com variações, por exemplo, geralmente escolhia uma melodia do Ensaio sobre a música brasileira, de Mário de Andrade ou do Melodias registradas por meios não mecânicos (que Guarnieri ajudou a coletar quando esteve na Bahia em 1937). Tema com variações, segundo Osvaldo Lacerda, era a primeira forma de composição de seus alunos; aprender a desenvolver um tema com variações era um passo preliminar fundamental para o estudante de composição, pois Guarnieri acreditava que isso ensinaria os futuros compositores a extrair várias conclusões de uma só premissa, a representar um mesmo elemento sob novas e interessantes roupagens, a fazer muito com pouco (LACERDA, 2001, p. 58).

A composição vinculada à música folclórica coloca em relevância a tendência nacionalista professada por Guarnieri. Porém, é pertinente atentar para o fato de que não era comum o próprio Guarnieri compor sobre temas folclóricos. Valia-se desses apenas como expedientes de ensino. Contier, no *Música e ideologia no Brasil* (1978), afirma que “muitos dos textos pesquisados e divulgados por Mário [de Andrade] foram ‘utilizados’ pelos alunos de Guarnieri como ‘exercícios escolares’, a fim de prepará-los para uma futura pesquisa de campo e, paralelamente, iniciá-los nos princípios do nacionalismo musical” (apud KERBER, 2007, p.17).

Ao lado de Osvaldo Lacerda, Eduardo Escalante, Sergio Vasconcellos-Corrêa e outros, pode-se dizer que Lombardi manteve-se fiel ao arquétipo nacionalista e tradicional do mestre, de quem herdou, segundo Achille Picchi, duas características principais:

[...] o profundo conhecimento do ofício composicional e a exuberância na expressão. Durante um tempo tivemos [...] uma escola de composição. Não uma escola no sentido mais comum, com espaço físico, professores, programas. Mas uma no sentido renascentista do termo, discípulo e mestre. O mestre era M. Camargo Guarnieri e, dentre os discípulos, um dos mais dedicados, ao mestre e à música, destaca-se Nilson Lombardi. (PICCHI, 2002, p.9).



Segundo Lacerda, Guarnieri basicamente seguia um mesmo roteiro com os alunos novos: primeiro, tema com variações; depois invenção e peças vocais pequenas para só, então, enfrentar formas de maior envergadura, como as suítes, as sonatas e as obras orquestrais. Peças corais costumeiramente eram escritas sobre melodias folclóricas – como no caso dos temas com variações – uma didática que Guarnieri aplicava sabendo da dificuldade de um aprendiz entregar-se à livre criação. Mesmo que essa atividade pudesse transcender à harmonização ou arranjo, compor sobre uma melodia folclórica facilitaria a tarefa do aluno, por já possuir suas próprias sugestões de ritmo, harmonia, contraponto, ambientação e estrutura da obra (apud KERBER, 2007, p. 18).

No entanto, segundo MARIZ (2000), DUPRAT, (2000), FINEIS, (2002) outros estudantes distanciaram-se, seguindo diferentes veredas estéticas, dentre eles Marlos Nobre, Almeida Prado e Aylton Escobar. Nilson, porém, manteve-se ligado aos preceitos estético-ideológicos de Guarnieri; por esta razão, tem sido considerado como um dos mais aplicados alunos, ocupando o lugar de um “continuador” do estilo guarnieriano, sendo um seguidor do ideário defendido pelo professor, e fiel propagador de seus ensinamentos.

### **Influências e estilo das composições**

Ao relacionar a abordagem técnica didático-pedagógica de Guarnieri com a produção de Nilson Lombardi, pode-se verificar algumas similaridades; é possível inferir que as obras sofreram forte influência de Guarnieri, professor e mentor de Lombardi por muitos anos. Nilson escreveu temas com variações, pequenas canções e peças corais sobre temas considerados folclóricos; também transcreveu para orquestra outras composições originalmente escritas para piano solo, processo este, que se apresenta constantemente em sua produção.

Além de uma parcela expressiva de sua produção ser realizada sob a orientação de Guarnieri, um embasamento e posterior consolidação de sua escrita deram-se em função de sua formação inicial.

Meu trabalho está impregnado de várias correntes musicais, e muito pouco do classicismo, que aparece apenas em trabalhos isolados. Mas o que predomina sempre é o meu estilo, resultado da influência recebida de Guarnieri, que é o contraponto, o linearismo, a polifonia (LOMBARDI, apud FINEIS, p. 15).

Segundo o próprio Lombardi, em sua dissertação defendida em 1984, ele não foi um entusiasta defensor do nacionalismo, como também não se submeteu aos movimentos de vanguarda. O que faz se distinguir, é ter buscado aplicar novos recursos sem necessariamente distanciar-se dos preceitos que teve por base; esteve a procura de resoluções estéticas para os percalços da composição, como pode-se verificar em parte de sua obra, em que utiliza de proposições técnicas modernas com inspirações, que permeiam a renovação e tradição (apud KERBER, 2007, p. 19).

No entanto, alguns autores como José da Veiga Oliveira, na capa do disco *Attilio Mastrogiovanni interpreta Nilson Lombardi* (1976), comenta o possível fíez nacionalista do compositor, em que escreve:

Compositor nacionalista sincero, sem efeitismos, [...] Nilson Lombardi nunca aproveita nem imita servilmente as formas populares. Surgem elas enquanto influência remota, decantada, sublimada, através de uma técnica de absorção espontânea, inconsciente das características melódicas e tonais da música folclórica paulistana. Aceita várias constantes rítmico-melódicas, giros bem nossos, certas relações intervalares, constituindo ‘o vocabulário natural do compositor e que ele dobra às suas necessidades íntimas de expressão’ [...] (OLIVEIRA, 1976).

Com a prerrogativa de se libertar do vínculo à música tradicional, pode-se dizer que o compositor arriscou algumas experiências em busca de novas alternativas e possibilidades composicionais. Se, de algum modo, procedimentos específicos que caracterizam a “Escola de Guarnieri” estão presentes em suas obras, sua produção se direcionou à consolidação de um estilo totalmente particular, mas tendo como base os princípios formais fundamentados em regras rígidas no desenvolvimento do discurso musical.

Deve-se ressaltar a influência que a atividade pedagógica teve sobre suas composições. Se de um lado a quantidade de aulas lhe tomava o tempo disponível para a composição, de outro definia a preocupação didática e a aplicabilidade de sua produção. Pode-se estimar que o ensino foi um dos principais estimuladores para as composições das peças de curta duração em Lombardi, as miniaturas.

Uma das tendências presentes em vários compositores brasileiros contemporâneos e que pode estar presente em Lombardi, é o apreço por renovar o repertório de músicas de caráter didático, em que propõe trabalhos pedagógicos distribuídos em fases evolutivas da aprendizagem do instrumento, especialmente obras de menor dificuldade. Contudo, esse conjunto de obras se mostra diferente da maioria das peças desse tipo, apresentando como elemento diferenciador, o interesse estético; o que faz ser difícil precisar se o compositor as teria escritas intencionalmente didáticas, ou somente pretendeu compor pequenas e delicadas peças que, por essa razão, apresentaram-se propícias ao estudante. Todavia, quando aplicadas com um interesse didático podem influenciar na personalidade musical do estudante e auxiliar no aprimoramento dos estudos.

## CAPÍTULO II

### Repertório Coral

#### As obras

O repertório de música coral de Nilson Lombardi constitui uma parcela menor de sua produção, e consiste de oito obras completas e uma incompleta - desta, não há partitura disponível:

- a) *A morte de Zumbi*
- b) *Canide Iune*
- c) “*Etió*”
- d) *Hino do III Centenário de Sorocaba*
- e) “*Ina Ina Mojubara*”
- f) *O Capim da Lagoa (incompleta)*
- g) *Onde vais Helena*
- h) *Teresa*
- i) “*Uiê Ôri Rumbá*”

Há pouca ou nenhuma informação a respeito da maioria das peças; em entrevista concedida por Marcia Mah, coordenadora do projeto de catalogação da obra completa de Lombardi para o livro “*Nilson Lombardi: Obra Completa*”,<sup>1</sup> ela comenta a dificuldade que teve no processo de catalogação e edição das partituras, uma vez que o compositor não tinha o hábito de organizar e guardar seus trabalhos. Como era comum dedicar suas obras a amigos, Lombardi após finalizar as peças costumava presentear o dedicado com o manuscrito, o que dificultou consideravelmente encontrar suas obras.

O processo de catalogação e edição levou mais de três anos para resultar no livro; pois além dos percalços enfrentados para encontrar suas composições, a escrita de Nilson não era fácil de ser decodificada, o compositor tinha a tendência de escrever

---

<sup>1</sup> LOMBARDI, Nilson. *Nilson Lombardi: obra completa*. Sorocaba: TCM, 2002

suas obras sem armadura de clave, inserindo os acidentes no decorrer da peça nota a nota; característica esta que causou muitas dúvidas aos copistas e editores.

Devido a todas dificuldades encontradas no percurso da catalogação e edição da obra em âmbito geral, mas principalmente do repertório coral - por não receberem tamanho destaque e interesse de intérpretes, como as peças para piano por exemplo - as partituras presentes no livro “*Nilson Lombardi: Obra Completa*”, que a princípio seriam objeto de estudo e análise, apresentam muitas lacunas e momentos ambíguos e incertos; esse fato prejudicou seriamente o trabalho de análise das peças para o desenvolvimento e alcance dos objetivos primários desta pesquisa. Com isso, o processo de construção de exercícios técnicos vocais teve como base apenas uma das obras corais - *A morte de Zumbi* - pois esta peça, sendo a maior dentre o conjunto, se mostrou menos problemática em relação à edição.

### ***Canide Iune***

Esta obra foi dedicada a Miroel Silveira (1914 - 1988), importante ator, poeta, diretor teatral, tradutor, produtor, dançarino, professor e crítico. Atuou em grandes companhias nos anos de 1940 e 1950, como: Os Comediantes e Teatro Popular de Arte (TPA); em seus trabalhos defendia uma cultura brasileira liberta, ousada e pujante, que unia a Europa às tradições indígenas e africanas. Em 1976, lança o livro *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*, tese apresentada à Universidade de São Paulo (USP), reunindo minuciosas informações sobre companhias e atores meridionais desde o começo do século. No mesmo ano lança o livro *A Outra Crítica*, reunião de seus comentários surgidos na imprensa abrangendo artistas e realizações dos anos 40 e 50 (MIROEL, 2017).

A edição não apresenta o ano de composição da obra. Analisando o texto, podemos observar que se trata de um tema indígena tupinambá catalogado na primeira metade do século XVI por Jean de Léry (1536 - 1613), missionário calvinista, que veio ao Brasil como integrante da missão da França Antártica, liderada por Nicolas de Villegagnon.

Segundo Léry em seu livro *Viagem à Terra do Brasil*, a tradução para o texto: *Canidé-iune*, *Canidé-iune heura-oueh*, seja “ Ave-amarela, ave-amarela igual o

mel”, fazendo referência à arara-canindé; o canto de adoração a ave é executado em festas, rituais antropofágicos e vésperas de combates. Pode-se especular que Lombardi tenha dedicado essa obra a Miroel Silveira devido a relação e estudo do ator com as culturas indígenas.

A edição desta peça apresenta diversos problemas editoriais e lacunas, por exemplo: no compasso 4 (Figura 1) observamos a continuação do texto na partitura, escrito abaixo da pauta da linha de soprano, porém, não há a presença de figuras de valor positivo, mas uma pausa.

Figura 1 - Canide Iune, compassos 1 a 4.

The image shows a musical score for the piece "Canide Iune" by Miroel Silveira, composed by Nilson Lombardi. The score is in 4/4 time, marked "Solene" with a tempo of 108. It features four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The Soprano part has lyrics "He he hu a he hu a he hu a hu a" and "He he hu a he hu". The Contralto part has lyrics "Ca - ni - de". The Tenor and Baixo parts are silent. The score shows measures 1 through 4.

Fonte: LOMBARDI, 2002, p. 381.

Os próximos dois compassos são de pausas em todas as vozes, deixando a dúvida a respeito do processo de edição, com a hipótese de que as linhas vocais nesse trecho, podem ter sido apagadas.

**Figura 2** - Canide Iune, compassos 5 a 7.

Fonte: LOMBARDI, 2002, p.381.

A peça, composta por 23 compassos, apresenta uma tessitura de duas oitavas e 5ª justa (Lá 2 a Mi 5), o compositor utiliza os dois temas presentes na melodia indígena, em que são divididos pelo texto, o primeiro tema constituído pela frase “*Canide Iune Heura Uêch*” e o segundo tema pelo texto “*He he hu a*”. As linhas de contralto e baixo permanecem repetindo o 1º tema durante toda a obra, de forma uníssona por vários momentos; já a linha de soprano é responsável por conduzir o 2º tema, e a voz de tenor mantém um pedal construído por saltos de 3ª menor entre as notas Lá e Dó por toda a obra.

**Figura 3** - Canide Iune, compassos 8 a 11.

Fonte: LOMBARDI, 2002, p.381.

Como citado anteriormente, a obra contém vários problemas de edição, lacunas não possíveis de se preencher com certa segurança, pois o único caminho seria completar com material advindo de suposições, o que poderia descaracterizar a concepção do compositor, seja ela qual for. Sendo assim, todos esses elementos influenciaram no impedimento à realização de uma análise apropriada que resultasse em propostas de exercícios vocais

### ***Etió, Ina Ina Mojubara e Uiê Ôri Rumbá***

Estas peças compõem o trio de arranjos que Lombardi fez para o Concurso de Arte Africana e Arte Brasileira, ministrado pela Professora Dra. Dilma de Melo Silva na Universidade de São Paulo (USP) em 1989 (LOMBARDI, 2002, p. 407).

Com indicação de formação para coro misto a quatro vozes, o compositor sugere que a obra “*Etió*” seja executada com o ritmo Toada Afro, fazendo referência ao texto de origem africana utilizado: “*Etió mājôbê. Agolonã mājôbê. Emansalotirê. E. Ó. Alê!*”.

Ambas as obras, “*Ina Ina Mojubara*” e “*Uiê Ôri Rumbá*” formam dedicadas a Dilma de Melo Silva, professora livre-docente da ECA\USP - Departamento de Comunicações e Artes na área de Cultura Brasileira - atuante na área de sociologia, com ênfase nos temas: cultura brasileira, educação e cultura, arte contemporânea, ensino e formação universitária, identidade cultural afro latinoamericana.

Para construção dos arranjos é indicado a utilização de temas afro-brasileiros, ambos compostos para formação de três vozes iguais; em “*Ina Ina Mojubara*” as três vozes são escritas em clave de Sol, já em “*Uiê Ôri Rumbá*” uma das vozes é escrita em clave de Fá.



Figura 4 - "Ina Ina Mojubara", compassos 1 ao 3.

**"Ina Ina Mojubara"**  
 tema afro-brasileiro para 3 vozes iguais  
 à Dilma de Melo Silva

Nilson Lombardi - 1989

The image shows a musical score for three voices in 2/4 time. The title is "Ina Ina Mojubara" by Nilson Lombardi (1989). The lyrics are: "I - na I - na Mo - ju - ba - ra é, Mo - ju - , Mo - ju - .". The score consists of three staves, each with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff has a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The second and third staves have a similar melody but with a longer note value for the final syllable.

Fonte: LOMBARDI, 2002, p. 383.

Figura 5 - "Uiê Ôri Rumbá", compassos 1 e 2.

**"Uiê Ôri Rumbá"**  
 tema afro-brasileiro para 3 vozes iguais  
 à Dilma de Melo Silva

Nilson Lombardi - 1989

The image shows a musical score for three voices in 2/4 time. The title is "Uiê Ôri Rumbá" by Nilson Lombardi (1989). The lyrics are: "Ui - ê ô - ri rum - bá xa - , Ui - ê ô - ri rum - bá xa - .". The score consists of three staves, each with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff has a melody starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The second and third staves have a similar melody but with a longer note value for the final syllable.

Fonte: LOMBARDI, 2002, p. 384.

Essas diferenças de escrita em peças que indicam a execução na mesma formação, causaram dúvidas quanto à consistência da edição, somadas à ausência de elementos que poderiam ser desafiadores tecnicamente. Uma vez que se esse conjunto de obras se mostrou muito distinto da peça de maior porte escolhida para sugestão de exercícios, - *A Morte de Zumbi* - concluímos que tais arranjos não iriam contribuir para novas propostas de abordagens vocais.

### ***Hino do III Centenário de Sorocaba***

Esta obra composta em 1954 em comemoração ao aniversário de 300 anos da cidade de Sorocaba, foi realizada em parceria com o professor adjunto da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), José Carlos Fernandes Galduróz; atuante na área de Saúde Coletiva, com ênfase em Ciências da Saúde, o qual realizou a função de letrista na composição.

A peça é a única dentro do conjunto de obras corais de Lombardi que apresenta acompanhamento instrumental, a partitura estudada foi escrita para piano com acréscimo do texto; devido ao estilo e caráter da composição - hino - há apenas uma linha de texto, destinada à melodia principal.

Por se tratar de uma composição em que apresenta uma linha vocal somente, e que aborda elementos técnicos vocais que podem ser solucionados de forma simples, não selecionamos esta obra para compor sugestões de exercícios vocais.

### ***Onde vais Helena***

Indicada como sendo um arranjo, esta obra faz referência a uma canção de Francisco Antonio Moreira (1904 - 1993); Chico Antônio, como era chamado foi um embolador, coqueiro e cantador do Rio Grande do Norte, em que ainda jovem e contrariando a vontade do pai, que não o achava bom cantor, insistiu na atuação como embolador. Se destacou no início do século XX sendo comparado a outros famosos cantadores de coco de sua região como Zé Fulô, Mané Matias, Cícero Matias, Antonio Matias, João Perigoso, e Domingos Gregório; se tornando referência para outros cantadores.

Em 1929 trabalhava no Engenho Bom Jardim, quando foi levado a cantar para o poeta e escritor modernista Mário de Andrade, que estava de visita; o encontro entre os dois foi registrado por Mário de Andrade no livro "*O turista aprendiz*" (ALBIN, 2002)

Embora sua arte continuasse a ser apreciada na região, caiu no esquecimento do resto do país. Contudo, em 1979 segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira,

O estudioso do folclore brasileiro Deífilo Gurgel, em viagem ao Rio Grande do Norte, em pesquisa para a Fundação José Augusto, tomou conhecimento da existência de um cantador de cocos que parecia ser o lendário Chico Antônio, registrado por Mário de Andrade. Foi então até Porto Velho e confirmou a informação. Levou então o cantador para Natal, onde este se apresentou em congressos e festivais, além de conceder entrevistas para diversos jornalistas e estudiosos. Em 1982, um convênio entre o Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro e a Funarte, possibilitou a gravação do único registro fonográfico do mestre coqueiro. A gravação ocorreu nos dias 26 e 28 de agosto daquele mesmo ano, na casa de Chico Antônio e na do seu filho. Foram registradas nove composições, todas de autoria de Chico Antônio e Paulírio, entre as quais "Boi tungão", "Onde vais, Helena", "Curió da beira-mar" e "Vou no mar" (ALBIN, 2002).

O arranjo de Lombardi traz como indicação o ritmo *Coco de ganzá* em alusão ao estilo rítmico característico nas músicas de Chico Antônio; a melodia utilizada assim como o texto apresenta trechos semelhantes à composição original referida. A edição tem vários pontos ambíguos e confusos, como a indicação das vozes se apresentando de forma incoerente com a escrita tradicional (em que se indicaria as vozes de Soprano, Tenor e Baixo); porém a linha de Tenor se mostra um tanto grave para esse naipe, e a linha de Baixo está escrita em clave de Sol.

**Figura 6** - Onde vais Helena, compassos 1 a 3.

***Onde vais Helena***  
*Côco de ganzá*

*Arranjo:*  
*Nilson Lombardi*

The image shows a musical score for the song "Onde vais Helena" in 4/4 time. It features three staves: Soprano, Tenor, and Baixo. The Soprano staff has a treble clef and contains a melodic line. The Tenor staff has a treble clef and contains the lyrics: "Pron - de vais He - le - na, Pron - de vais As - sim vai pra". The Baixo staff has a treble clef and contains a bass line. The title "Onde vais Helena" is written in a stylized font, and "Côco de ganzá" is written below it. The arranger's name, "Arranjo: Nilson Lombardi", is written in the top right corner.

Fonte: LOMBARDI, 2002, p. 380.

Há também compassos incompletos - compassos 2 e 5 - nos quais falta uma colcheia na linha de Tenor; também, o texto na partitura foi escrito apenas em uma das linhas, porém a peça não se mostra sendo um cânone em que todas as vozes têm a mesma sequência rítmica estritamente igual, não sendo possível encaixar o texto facilmente nas linhas sem indicação textual.

**Figura 7** - Onde vais helena, compassos 1 a 6.

*Onde vais Helena*  
Côco de ganzá

Arranjo:  
Nilson Lombardi

Soprano

Tenor  
Pron - de vais He - le - na, Pron - de vais As - sim vai pra

Baixo

trás He - le - na Te - nha dó de mim Es - sa noi - te não dru - mi So - men -

Fonte: LOMBARDI, 2002, p. 380.

Pode-se ressaltar também que a tonalidade da peça é duvidosa já que em outras fontes primárias que se utilizam do mesmo tema musical, a tonalidade é Sol Maior; já nesta edição observa-se a ausência do Fá#, deixando a obra em modo mixolídio; tal característica pode ter sido uma escolha do compositor como também um erro de edição.

Em resultado a todos esses pontos de incertezas e ambiguidades comentados, e a falta de elementos básicos na partitura, esta peça se mostrou inviável de se utilizar como base para propostas de exercícios vocais, devido a precariedade da edição.

*Teresa*

**São Paulo**  
**2021**

Obra composta em 1978, foi dedicada a Samuel Kerr (1935), regente, compositor, diretor musical e professor paulistano amplamente reconhecido na área de canto coral pelo seu trabalho fundamental no desenvolvimento do movimento coral paulista. O ano da composição foi marcado pelo ingresso de Kerr no corpo docente do então Instituto de Artes do Planalto (IAP), atualmente Instituto de Artes da Unesp; instituição onde Lombardi já lecionava havia mais de três anos, ou seja, ambos foram colegas de trabalho atuando como professores universitários.

O texto utilizado por Nilson nesta obra foi publicado em 1930 no livro *Libertinagem* de Manuel Bandeira (1886 - 1968): poeta, escritor, professor, crítico de arte e historiador literário, componente da primeira geração modernista no Brasil.

A partitura não apresenta indicação do nome das vozes de cada pauta, contudo, analisando as linhas e suas tessituras é possível estabelecer que a peça foi escrita para quatro vozes mistas - soprano, contralto, tenor e baixo. O poema é intercalado entre as linhas de soprano e baixo onde pode-se observar a construção de linhas melódicas definidas.

**Figura 8** - Teresa, soprano - compassos 1 a 4.

The image shows a musical score for the song 'Teresa' by Nilson Lombardi (1978). The score is in 2/4 time and features a treble clef. The lyrics are 'A pri - mei - ra vez que vi Te - re -'. The score is attributed to Manuel Bandeira and Nilson Lombardi - 1978.

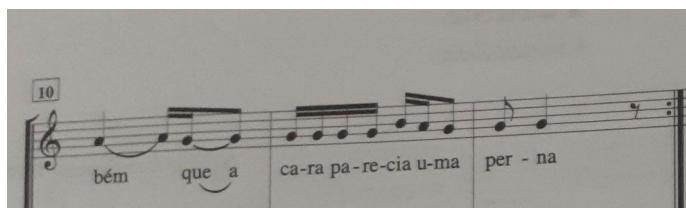
Fonte: LOMBARDI, 2002, p. 375.

**Figura 9** - Teresa, soprano - compassos 5 a 9.

The image shows a musical score for the song 'Teresa' by Nilson Lombardi (1978). The score is in 2/4 time and features a treble clef. The lyrics are '—sa A - chei que e - la Ti - nha per - nas es — tú - pi - das A - chei tam -'. The score is attributed to Manuel Bandeira and Nilson Lombardi - 1978.

Fonte: LOMBARDI, 2002, p.375.

**Figura 10** - Teresa - soprano compassos 10 a 12



Fonte: LOMBARDI, 2002, p.376.

Já as linhas de contralto e tenor, realizam um ostinato rítmico que perdura pela obra inteira, com momentos em que o desenho rítmico se apresenta nas linhas de soprano e baixo também.

**Figura 11** - Teresa - compassos 5 a 9.

5  
sa A - chei que e - la Ti - nha per - nas es - tú - pi - das A - chei tam -  
ter - ra Te - re - sa das á - guas de De - us do céu e da  
ter - ra Te - re - sa das á - guas de De - us do céu e da

Fonte: LOMBARDI, 2002, p. 375.

Outra característica presente nesta peça é o uso de abertura de vozes dentro das linhas de soprano, contralto e tenor.

**Figura 12** - Teresa - compassos 35 a 39.

35

re - sa de De - us da ter - ra Te - re - sa dos o - lhos de

ter - ra Te - re - sa dos o - lhos de

ter - ra E o es - pí - ri - to de Deus vol - tou a se - mo -

Fonte: LOMBARDI, 2002, p. 378.

Esta obra não foi selecionada para compor a base de sugestões de exercícios vocais, pois todos os procedimentos presentes nesta peça que podem ocasionar em desafios técnicos são abordados na obra “*A morte de Zumbi*”, que engloba elementos composicionais que se repetem em outras obras corais já comentadas.

## CAPÍTULO III

### **A morte de Zumbi - Cantata para coro *a cappella***

O estudo desta peça partiu de uma análise prévia focando na edição da partitura disponível; tendo em vista os problemas encontrados nas outras obras já comentadas, procurou-se localizar todas as lacunas e falhas presentes na edição, para avaliar e projetar a exequibilidade da continuação da pesquisa com uma análise aprofundada e construção de exercícios vocais.

Algumas imprecisões foram identificadas e julgou-se necessário realizar nova edição com correções, com o intuito de favorecer o trabalho de análise detalhada como também o acesso a um material em formato digital de boa qualidade; com isso, os excertos utilizados para ilustrar as próximas seções deste capítulo serão recordes da edição realizada durante esta pesquisa.

#### **Da edição**

Ao realizarmos uma análise com foco na edição, foram encontrados alguns pontos ambíguos e duvidosos, o primeiro elemento diz respeito a clave escolhida para a voz de Tenor, uma vez que a partitura apresenta clave de Dó na 4ª linha, a escolha da clave não seria um problema pois há um repertório em que a voz de Tenor é escrita em clave de Dó, porém analisando a linha melódica, detectou-se que as notas estavam escritas em clave de Sol, pois o discurso em comparação às outras vozes se torna incoerente - principalmente em momentos de processos imitativos (figura 14) - quando lido em clave de Dó. Sendo assim, a primeira modificação realizada foi a troca de clave da linha de Tenor.



**Figura 13** - A morte de Zumbi: compassos 12 ao 18

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 389.

**Figura 14** - A morte de Zumbi: compassos 19 ao 24

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 390

No processo de análise vários possíveis erros de notas foram encontrados, tais como: falhas a respeito de acidentes ocorrentes faltantes ou incoerentes com o trecho, ligaduras questionáveis em lugares em que o texto continuava, falta ou excessos de pontos de aumento e valores de notas. A seguir lista completa de possíveis imprecisões encontradas na edição e ajustes realizados:

- a) Compasso 9: linha de Tenor 1 foi inserido Dó sustenido para não haver “choque” de 2ª menor com a linha de Baixo que no compasso anterior já havia apresentada a nota Dó sustenido (figura 15)

Figura 15 - A morte de Zumbi: compassos 7 ao 12.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 389.

- b) Compasso 27: linha de Contralto foi inserido nota Mi bemol pois toda a seção está na região de Mib maior e a nota não apresenta acidente bequadro como em outros momentos, o que faz julgar possível descuido na edição (figura 16).

Figura 16 - A morte de Zumbi: compassos 25 a 29

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 390.

- c) Compasso 39: linha de Soprano foi inserido Lá bequadro pois a linha de Tenor apresenta o acidente de precaução, também a ligadura de valor contida no Soprano pode ser questionável devido a continuação

do texto, além de logo em seguida a próxima nota de Soprano estar acidentada (Lá bemol) indicando que a nota anterior era diferente (figura 17).

**Figura 17** - A morte de Zumbi: compassos 35 ao 39.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 391.

- d) Compasso 46: linha de Contralto foi inserido Si bemol pois toda a seção pode estar na região harmônica de Sol bemol maior ou Dó bemol maior, além na linha apresentar tal nota antes e depois com frequência (figura 18).

**Figura 18** - A morte de Zumbi: compassos 45 a 50.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 391.

- e) Compasso 55: linha de Baixo foi inserido Mi bemol já que o acidente ocorrente estava apenas na nota seguinte que está ligada a nota anterior não acidentada, além da inserção de ponto de aumento na mesma figura a fim de completar o valor cheio do compasso (figura 19).

**Figura 19**- A morte de Zumbi: compassos: 53 ao 56.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 392.

- f) Compasso 68: linha de Barítono foi inserido um ponto de aumento na nota Sol bequadro, a fim de completar o valor do compasso (figura 20).

**Figura 20** - A morte de Zumbi: compassos 65 a 68.

Musical score for measures 65-68. The score is in 7/8 time. The vocal line includes the lyrics "Que de- vem ser" and "Que de- vem". The piano accompaniment features a prominent melodic line for the word "luz" repeated across the measures. Dynamics include piano (*p*) and a crescendo.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 392.

- g) Compasso 74: linha de Barítono foi inserido Mi bemol, pois toda seção está na região harmônica de Lá<sup>b</sup> maior, uma vez que também em compassos anteriores e seguintes o mesmo desenho melódico se apresentou com a nota alterada (figura 21).

**Figura 21** - A morte de Zumbi: compassos 74 a 78.

Musical score for measures 74-78. The score is in 7/8 time. The vocal line includes the lyrics "cas do pran - to sem fim Que cho - ra - mos" and "trêmu - las bran - cas do pran - to que cho -". The piano accompaniment features a prominent melodic line for the word "luz" repeated across the measures. Dynamics include piano (*p*) and a crescendo.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 393.

- h) Compasso 145: linha de Baixo foi inserido um ponto de aumento na nota Dó sustenido, com o intuito de completar o valor do compasso (figura 22).

**Figura 22** - A morte de Zumbi: compasso 145 e 146.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 398.

- i) Compasso 162: linha de Contralto foi adicionado meio tempo na última nota do compasso, mudando a figura para uma semínima, a fim de completar o valor do compasso (figura 23).

**Figura 23** - A morte de Zumbi: compassos 160 a 162.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 399.

- j) Compasso 177: linha de Contralto a segunda nota do compasso foi modificada de colcheia para semicolcheia, com base na sequência rítmica recorrente na seção e a fim de adequar o valor das figuras no compasso (figura 24).

**Figura 24-** A morte de Zumbi: compassos 177 a 179.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 401.

- k) Compasso 184: linha de Baixo e Contralto foi inserido Dó sustenido devido a região harmônica da seção e a presença da nota na linha de Soprano no mesmo compasso (figura 25).

**Figura 25 -** A morte de Zumbi: compasso 183 a 185.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 402.

- l) Compasso 200: linha de Tenor foi inserido ponto de aumento na segunda vez em que a nota Ré aparece no compasso, a fim de completar o valor total do compasso (figura 26).

**Figura 26-** A morte de Zumbi: compassos 200 e 201.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 404.

- m) Compasso 238: linha de Soprano foi adicionado um ponto de aumento na segunda nota do compasso, com o intuito de completar o valor do compasso (figura 27).

**Figura 27 -** A morte de Zumbi: compassos 237 a 239.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 406.



- n) Compasso 244: linha de Tenor a segunda nota do compasso foi alterada de colcheia para semínima, a fim de completar o valor do compasso (figura 28).

**Figura 28** - A morte de Zumbi: compassos 243 a 245.

The image shows a musical score for the piece 'A morte de Zumbi', specifically measures 243 to 245. The score is written for a tenor voice. The lyrics are: 'e a noi — te a noi — te quei-mou as / e a noi — te quei-mou cin-co / ea noi — te quei — mou ve — / sé - cu-los — quei — mou cin-co / to - dos os sé - cu-los — quei'. The score is in 4/4 time. In measure 244, the second note is changed from a half note to a quarter note to complete the measure's value.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 406.

Em alguns trechos em que a linha de Tenor 2 apresentava o mesmo desenho rítmico que a linha de Baixo; optamos por colocá-las na mesma pauta, com intuito de facilitar a leitura e devido a tessitura da linha ter característica da voz de Barítono também. Na edição LOMBARDI, 2003 podemos observar a seguinte disposição dessas vozes em alguns trechos (figura 29):

Figura 29 - A morte de Zumbi: compassos 160 a 163.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 399.

Já na edição realizada durante este estudo podemos observar o mesmo trecho modificado (figura 30):

Figura 30 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 160 a 163.

FONTE: JACINTO, 2021

Em dois trechos da peça deparou-se com a ausência de texto, e foram tomadas decisões diferentes a respeito dos ajustes realizados. O primeiro trecho se apresenta na linha de Contralto nos compassos 190 e 191 (figura 31):

**Figura 31** - A morte de Zumbi: compassos 189 a 192.

FONTE: LOMBARDI, 2002, p.403.

A primeira abordagem para solucionar o problema foi localizar outro trecho que apresentasse a mesma sequência rítmica para utilizar o texto nos compassos em que ele faltava, porém essa sequência não se repete na linha de Contralto, aliás nesta seção o desenho rítmico da linha de Contralto é constituído majoritariamente por figuras de maior duração, fazendo com que a sequência rítmica escrita seja incoerente com as características da linha.

Observando o texto que antecede e sucede os compassos 190 e 191, podemos identificar que eles se completam, pois o texto utilizado por Lombardi diz: “[...] assombrado feito simples carvão de um Cruzeiro do sul que se houvesse apagado.” Ou seja, não há texto poético a ser inserido entre as palavras do compasso 189 (“feito”) e 192 (“simples”).

Outro ponto a ser considerado nesses dois compassos, é a tessitura da linha, com notas consideravelmente graves, característica também presente na linha de Tenor, em que a tessitura empregada se adequa comumente a voz de Barítono, além do desenho rítmico presente na voz de Tenor ser idêntico as sequências rítmicas apresentadas na linha de Barítono; pontuações importantes que influenciaram nas escolhas feitas na edição revisada (figura 32).

Com base em todas questões levantadas a opção adotada foi transferir a linha de Contralto para a voz de Tenor e a linha de Tenor para Barítono, com a prerrogativa de deixar as notas acessíveis e adequadas para a voz executante de acordo

com a tessitura sugerida; já na linha de Contralto foram inseridas pausas, uma vez que o trecho apresenta características suficientes para a hipótese de erro na edição ao inserir as notas musicais; além disso, dessa forma mantém-se e ressalta-se o caráter imitativo entre Soprano (cp.191) e Contralto (cp.192).

**Figura 32** - A morte de Zumbi (revisada): compassos 190 a 193.

190  
S. *p* fei - to sim - ples car - vão  
A. sim - ples car -  
T. ca - dos ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos ne - gros trom - bu - dos  
B. ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

FONTE: JACINTO, 2021.

O segundo trecho da obra em que o texto é ausente, são os compassos 201, 202 e 203 na linha de Tenor 2 (figura 33):

**Figura 33** - A morte de Zumbi: compassos 200 a 203.

200  
S. a pa - ga  
A. que ne - gros trom - bu - dos se - vos ne - gros trom - bu - dos a pa - ga ne - gros trom - bu - dos to  
T. trom - bu - dos  
B. ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos os ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos os

FONTE: LOMBARDI, 2002, p. 404.

O primeiro ajuste realizado foi transferir a linha escrita na voz de Tenor 2 para voz de Barítono, pois esse procedimento já foi adotado em trechos anteriores

devido à tessitura da voz e o desenho rítmico semelhante ou igual ao Baixo. No caso dos compassos 201 a 203, a linha sem o texto também apresenta uma sequência rítmica diferente de todas as vozes - se assemelha com a voz de Contralto em partes, contudo, não o suficiente para que o texto da Linha de Contralto fosse utilizado na linha de Barítono, além dos textos nessas vozes serem de trechos diferentes do poema.

Em razão da peça não apresentar outro trecho com as mesmas características, optamos por inserir um texto de apoio derivado do que vinha antes e depois dos compassos abordados, resultando (figura 34):

**Figura 34 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 199 a 205.**

199

S. se a - pa -

A. sul que se hou - ve - se

T. bu-dos to - ca - dos ne - gros trom-bu - dos ne-gros trom-bu - dos ne - gros to -

B. ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom-bu - dos to -

202

S. ga do

A. a - pa - ga do

T. ne-gros trom-bu - dos ne-gros trom-bu - dos to - ca - dos os ne - gros - trom - ca - dos ne - gros

B. ca - dos os ne-gros trom - bu - dos to - ca - dos os ne - gros trom - bu - dos to -

FONTE: JACINTO, 2021.

### Do texto

O texto utilizado nesta peça é baseado no poema “*A morte do Zumbi*” (1937) de Cassiano Ricardo (1894 - 1974), poeta imortal pela Academia Brasileira de Letras e que foi também um dos mais destacados jornalistas de sua geração; ainda foi ensaísta e funcionário público com atuação nos governos federal e de São Paulo . Cassiano Ricardo foi um dos poetas que apoiou o movimento modernista na década de 1920, mas segundo ele próprio em um de seus depoimentos, não aderiu ao modernismo, pois tinha algumas ressalvas a respeito de atitudes de colegas inseridos no movimento:

[...] só participei da revolução literária de 22, de modo mais ativo e até polêmico, como dissidente, já de dois aspectos com os quais não podia concordar: o de haver a Semana começado logo depois dos 7 dias, a importar ‘ismos’ europeus e contra os ideais com que foi inaugurada. Criamos o verdeamarelismo para se opor ao dadaísmo ‘francês’, ao expressionismo ‘alemão’, ao futurismo ‘italiano’ que outros modernistas iam buscar na Europa. E o de ser tornado um pretexto para ‘festações’ e ‘regabofes’ (como declarou o próprio Mário de Andrade no seu opúsculo *O Modernismo*, p.47) nas opulentas fazendas de Paulo Prado e dona Olívia Guedes Penteado (apud MACHADO, 1994, p. 13 - 14).

Cassiano Ricardo foi um dos idealizadores do movimento *Verdeamarelo*, cujo manifesto foi escrito na mesa do Café Guarany que ficava na Rua 15 de Novembro na Grande São Paulo, local que permitia constante contato com o povo, característica que difere o movimento de outros que foram construídos em salões nobres rodeados de banquetes e um público seletivo. O movimento tinha como princípio a ideia de não “copiar” e inovar, com a volta às raízes do Brasil, contemplando sua natureza nativa; com isso, trouxe à tona vários nomes que estavam esquecidos, tais como: Tavares Bastos, Alberto Torres, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues. Autores que discutiam a realidade do país e o papel que o Brasil deveria representar no mundo.

A escolha de Nilson por esse texto pode estar relacionada aos ideais que Ricardo apoiava e estudava, uma vez que esses preceitos se assemelham e conversam com o viés nacionalista presente na trajetória de Lombardi; todavia, tanto o compositor quanto o poeta não foram extremistas e rigorosos em seguir tais ideologias

estritamente, tinham interesse em estudá-las e realizaram trabalhos voltados a esses movimentos artísticos.

O texto utilizado por Lombardi na Cantata não utiliza integralmente o poema de Ricardo, além do compositor inserir texto autoral e fragmentos do poema como podemos ver no quadro a seguir - organizado de acordo com a sequência do texto original em comparação ao texto apresentado na peça:

**QUADRO 1** - Comparação do poema com o texto utilizado na obra

<b>Poema de Cassiano Ricardo</b>	<b>Trechos do poema utilizados na obra</b>	<b>Texto autoral de Lombardi</b>
Havia no centro uma imensa montanha rodeada de estacas;		Luz, Noite, Dia
do píncaro azul os guerreiros da noite podiam sondar o horizonte,		Apaguemos aquelas cinco chagas de luz que devem ser cinco gotas do suor de agonia.
por sobre uma légua de altivas palmeiras nascidas na fralda do monte, por onde trilhavam maritacas.		Que os negros pingaram pra amassar terra dura.
Aí como um deus de asa negra e zumbi manejava os relâmpagos.		No cabo da enxada de noite e de dia.
E o chefe dos negros falou: "lutamos há quase cem anos		Pra regar canaviais, pra dar tudo que o branco queria.
Morreu a lavoura nas mãos do inimigo; maior do que a guerra nos montes por entre as trincheiras de pedra é o fantasma da fome que ronda		Luz

os mocambos; chegou o momento do grande castigo!		
(A noite que chorava, comovida, pegou o lenço de carvão para enxugar as grossas lágrimas de estrelas nos olhos de luz).		Que devem ser cinco lágrimas ainda trêmulas brancas do pranto sem fim..
Mas há neste céu uma cruz e por ela juramos; ao dó que desdoura e que infama queremos a morte que salva.		Que choramos com perdão pra São cristo enrolados na dor do chicote. Plá,Plá,Plá Que estralava nas mãos do feitor. Que devem ser cinco pingos de leite que as nossas mães pretas verteram. Pra amamentar as primeiras crianças, por amor do Senhor.
A noite é que pôs essa cruz sobre as nossas cabeças por sermos os filhos da noite; e a morte é uma noite sem cruz...”	Porque o sono da morte há de ser uma noite sem cruz.	Ó grande cruz não brilhe mais, não brilhe mais, feche os braços de luz. Eu prefiro morrer. Porque o sono da morte há de ser uma noite sem cruz.
Faiscavam-lhe os olhos no escuro do rosto.	Faiscavam-lhe os olhos no escuro do rosto.	
Moldava-lhe a voz qualquer coisa de nobre e profético.	Moldava-lhe a voz qualquer coisa de nobre e profético.	
Radiava-lhe a fronte uma auréola de estranho terror transitório e patético.	Radiava-lhe a fronte uma auréola de terror transitório e patético.	
Os negros trombudos, tocados de estranha magia, beberam-lhe a voz coruscante.	Os negros trombudos tocados de estranha magia beberam-lhe a voz coruscante.	



E todos unânimes, maiores que nunca, num ímpeto apenas souberam sentir a grandeza do instante;		Foi quando maior do que nunca na sua renúncia de barbaro o herói negro atirou-se de cima do morro de ponta cabeça na boca do abismo, rolando e caindo lá embaixo de bruços com os braços abertos em forma de cruz, assombrado feito simples carvão de um Cruzeiro do sul que se houvez-se apagado
Foi quando o zumbi se arrojou pela escarpa, sangrando na ponta das pedras, no fundo da grotta azulada...		Um,um,um
Caiu um crepúsculo frio como uma intérmina flor muito azul, que fechasse a corola selvagem.	Baixou um crepúsculo frio como intérmina flor muito azul, que fechasse a carola selvagem	Baixou um crepúsculo frio como intérmina flor muito azul, que fechasse a corola selvagem. Luz, noite, dia
E a noite de todos os séculos queimou cinco velas na dor da paisagem	E a noite de todos os séculos queimou cinco velas no dor da paisagem.	

FONTE: JACINTO, 2021

O texto presente na peça faz referência a um acontecimento histórico brasileiro do século XVII, a morte de Zumbi dos Palmares. Zumbi foi líder do maior quilombo que já existiu no Brasil, entre 1678 e 1694, o Quilombo dos Palmares - estima-se que o complexo de mocambos<sup>2</sup> que compunha o quilombo teve mais de 20 mil habitantes. O líder acabou sendo emboscado e morto pelos portugueses, em 20 de novembro de 1695 - atualmente data em que é celebrado o Dia Nacional da

<sup>2</sup>Os mocambos eram comunidades do tamanho de aldeias, principalmente de escravos fugitivos no Brasil colonial, durante o domínio português. Um mocambo diferia de um quilombo em tamanho. Um quilombo, como o Quilombo dos Palmares, poderia abraçar muitos mocambos distintos (MOTTA, 1987).

Consciência Negra. Ele é um dos símbolos de resistência e luta dos povos africanos contra sua escravização no contexto do Brasil colonial.

### **Análise da obra segundo o Referencial Silva Ramos**

Foi realizado uma análise da peça a partir do Referencial Silva Ramos de Análise de Obras Corais (RAMOS, 2003), tendo em vista que tal metodologia se mostrou presente em vários trabalhos que foram levantados, pesquisas relacionadas ao repertório coral como: MACHADO, 2018; HAMMERER, 2015; TEIXEIRA, 2013; RIBALTA, 2011; SILVA, 2009. O referencial é construído por questões que possibilitaram um exame aprofundado da peça, evidenciando aspectos da composição musical relativos à duração, frequência, timbre, forma, intensidade e a relação entre poesia e música.

“*A morte de Zumbi*” é a maior obra coral de Nilson Lombardi: são 252 compassos agrupados por seções, delimitadas por mudanças de andamento e/ou por modificações de caráter, atreladas ao texto e ao discurso musical, o que irá ter influência decisiva na estrutura de cada trecho especificamente e na obra como um todo.

As mudanças de andamento e indicação de alteração no caráter que ocorrem são:

- a) Grave - 54 bpm (a partir do compasso 1);
- b) Místico ( a partir do compasso 53);
- c) Dramático - 40 bpm (a partir do compasso 112);
- d) Tempo primo (a partir do compasso 121);
- e) Com energia (a partir do compasso 138);
- f) Bem ritmado - 76 bpm (a partir do compasso 150);
- g) Tempo primo (a partir do compasso 211).

Outros aspectos musicais observados a partir da análise realizada dizem respeito à predominância das figuras rítmicas semínima, colcheia e semicolcheia, característica que não irá se alterar no curso da obra; as figurações rítmicas

preponderantes são responsáveis pela condução melódica principalmente, mais do que pelos procedimentos harmônicos.

Em um olhar macro é possível salientar que a obra apresenta uma grande densidade rítmica, obviamente algumas seções mais do que outras, tanto no sentido horizontal como no vertical, como por exemplo os trechos destacados:

Figura 35 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 66 a 76.

66

S. *p* Que de - vem ser cin - co lá - gri - mas

A. luz luz Que de - vem ser cin - co la - gri -

T. luz luz luz luz luz luz

B. luz luz luz luz

72

S. *p* a - in - da trê - mu - las bran - cas do pran - to sem

A. *p* mas a - in - da trê - mu - las bran - cas

T. luz luz luz luz luz

B. luz luz luz luz luz luz luz luz

FONTE: JACINTO, 2021.

Com a presença de polirritmia - “3 contra 2” - em alguns trechos:

Figura 36 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 160 a 165.

160

S. quan - do mai - or do que nun - ca

A. *p* Foi quan - do ma -

T. ne-gros trom-bu - dos ne - gros trom-bu-dos to - ca - dos ne - gros trom-

B. trom - bu - dos ne-gros trom-bu - dos ne - gros trom-bu - dos

163

S. na su - a re - nún - cia de

A. ior do que nun - ca na

T. bu-dos to - ca - dos ne-gros trom-bu - dos ne - gros trom-bu-dos to -

B. ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom-bu - dos

Fonte: JACINTO, 2021.

Com também há seções em que a diversidade rítmica é menor, apresentando desenho rítmico homofônico:

Figura 37 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 1 ao 8.

Soprano  
 Alto  
 Tenor  
 Bass

Tempo: ♩ = 54  
 Dynamics: *pp*, *crescendo poco a poco*, *ppp*  
 Lyrics: Luz Noi - te Di - a, Luz Noi - te Di - a, Luz Luz noi - te di - a

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 38 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 9 ao 11.

S.  
 A.  
 T.  
 B.

Dynamics: *ff*  
 Lyrics: Noi - te Dia - a Luz, Noi - te Di - a Luz, Noi - te Di - a Luz

FONTE: JACINTO, 2021.

A obra apresenta uma tessitura ampla porém acessível a grupos corais minimamente preparados tecnicamente - entre Fá 1 a Sol 4, divida entre as linhas:

- Soprano de Dó 3 a Sol 4;
- Mezzo de Ré 3 a Dó 4;
- Contralto de Sol 2 a Mi 4;
- Tenor de Sib 1 a Sol 3;

- e) Barítono de Si 1 a Si 2;
- f) Baixo de Fá 1 - Dó 3.

As linhas melódicas são construídas de forma semelhante em todas as vozes, com a presença de saltos - de um semitom ao intervalo de 11ª maior - e graus conjuntos; sendo por exemplo, possível identificar trechos com caráter de arpejo:

**Figura 39** - A morte de Zumbi (revisada): Soprano - compassos 175 a 177.

FONTE: JACINTO, 2021.

**Figura 40** - A morte de Zumbi (revisada): Soprano - compassos 178 a 180.

FONTE: JACINTO, 2021.

**Figura 41** - A morte de Zumbi (revisada): Soprano - compassos 181 a 183.

FONTE: JACINTO, 2021.

Como também trechos com caráter de escala:

**Figura 42** -A morte de Zumbi (revisada): Baixo - compasso 15 a 17.

FONTE: JACINTO, 2021.

**Figura 43** - A morte de Zumbi (revisada): Tenor - compassos 30 a 32.



FONTE: JACINTO, 2021.

Como já comentado, a peça é dividida em seções; considerando essa característica podemos identificar em cada seção direcionalidades construtivas que levam a pontos culminantes no perfil melódico, tais como: na 1ª seção o compasso 28 (figura 44); 2ª seção o compasso 86 (figura 45); 3ª seção o compasso 119 (figura 46); 4ª seção o compasso 132-133 (figura 47); 6ª seção o compasso 187 (figura 48); 7ª seção o compasso 229 (figura 49).

**Figura 44** - A morte de Zumbi (revisada): compassos 27 ao 31.

S. gas de luz que de-vem ser cin - co go - tas do su -

A. cha - gas de luz. Que de-vem ser as go - tas.

T. cha - gas de luz. Que de-vem ser cin - co

B. cha - gas de Luz Que de-vem

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 45 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 82 a 89.

S. *ff*  
cris - to são cris - to.

A. *pp*  
dão pra São cris - to São cris - to Plá Plá Plá Plá

T. *pp*  
com per-dão pra São cris - to São cris - to. Plá Plá Plá Plá

B. *pp*  
com per - dão pra São cris - to Plá Plá Plá Plá

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 46 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 118 a 121.

S. *pp*  
bra - ços de luz. Eu pre -

A. *pp*  
bra - ços de luz.

T. *pp*  
bra - ços de luz. Pre -

B. *pp*  
bra - ços de luz. Eu pre - fi-ro mor -

FONTE: JACINTO, 2021.



Figura 47 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 132 a 138.

132

S. *p* Há de ser u - ma noi - te sem cruz *rall.*

A. *p* te Há de ser noi - te sem cruz. *rall.*

T. *p* Há de ser u - ma noi - te sem cruz. *rall.*

B. ser u - ma noi - te sem cruz. *rall.*

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 48 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 184 a 189.

184

S. ber - tos em for - ma de cruz as - som -

A. bra - ços a - ber - tos em for - ma de

T. ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos ne - gros trom -

B. trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

187

S. *f* bra - do

A. cruz as - som - bra - do fei - to

T. bu - dos to - ca - dos ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos to -

B. ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 49 -A morte de Zumbi (revisada): compassos 222 a 230.

222

S. *ff*  
 ter-mi-na flor mui-to\_a - zul que fe - chas-se\_a co - ro - la sel - va - -

A. *f*  
 Bai - xou um cre - pus - cu - lo fri - o co - mo\_in - tér -

T. *f*  
 xou um cre - pus - cu - lo fri - o co - mo\_in - tér -

B. *f*  
 xou um cre - pus - cu - lo fri - o co - mo\_in - tér - mi -

FONTE: JACINTO, 2021.

Em relação à tonalidade, a obra percorre algumas regiões harmônicas explorando sonoridades modais e tonais, tais como o modo lídio, modo frígio, tonalidade de Mib maior, Láb maior, Réb maior e Ré maior; pode-se ressaltar que o comportamento harmônico da obra tem ligação com o conteúdo semântico do texto em alguns trechos: o compositor muda a região harmônica quando passa a explorar outra parte do texto, como por exemplo nos compassos 112, 138, 150, 215 e 235.

O uso de cromatismos é recorrente na peça toda; o compositor não impõe armadura de clave, mas insere acidentes ocorrentes a cada compasso a fim de estabelecer regiões harmônicas e trechos de transição entre as tonalidades, característica marcante nas composições de Lombardi.

O uso de procedimento imitativo se faz presente em vários trechos da peça, indicando novo material melódico, o que causa alterações na predominância melódica de uma voz sobre as outras resultando em diferentes sonoridades causadas pelas transformações timbrísticas que ocorrem naturalmente a partir da intercalação e enfoque dos naipes; como por exemplo nos compassos 12 ao 26 (figura 50 e 51); além desse elemento estrutural musical reforçar aspectos do texto, em que há indicação direta de que não é uma personagem mas vários discursando juntos, esse recurso

transmite a sensação automática de várias pessoas falando aleatoriamente, referenciando um ambiente comunitário.

**Figura 50** - A morte de Zumbi (revisada): compassos 12 a 14.

$\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$

*p* A-pa - gue - mos a - que-las cin - co

*p* A - pa -

FONTE: JACINTO, 2021.

**Figura 51** - A morte de Zumbi (revisada): compassos 15 a 26.

15 *p*

S. A - pa - gue - mos a - que - las cin - co cha - gas de luz.

A. cha - gas de luz. A - pa - gue - mos cin - co cha - gas de luz cin - co cha -

T. A - pa -

B. gue - mos cin - co cha - gas

21 *p*

S. As cha - gas de luz a - que - las cha - gas de luz cin - co cha -

A. gas de luz a - pa - gue - mos a - que - las cin - co cha - gas de luz

T. gue - mos a - que - las cin - co cha - gas de luz. As cha - gas de luz as

B. A - pa - gue - mos a - que - las cin - co

FONTE: JACINTO, 2021.

A peça é escrita em quatro pautas indicadas com as vozes de Soprano, Contralto, Tenor e Baixo; porém apresenta abertura de vozes entre os naipes no decorrer da obra toda, sendo possível localizar alguns desses trechos e classificar as vozes inseridas, tais como:

- a) Barítono - compassos 7 a 11, 60 a 80 (figura 52), 150 a 210,
- b) Tenor 2 - compassos 9 a 11; 153 a 156 (figura 53),
- c) Mezzo - compassos 240 a 252 (figura 54),
- d) Soprano 2 - compasso 242 (figura 55).

Figura 52 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 66 a 71.

66

S. *p*  
Que de - vem ser cin - co lá - gri - mas

A.  
luz luz Que de - vem ser cin - co la - gri -

T.  
luz luz luz luz luz luz

B.  
luz luz luz luz

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 53 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 154 a 156.

154

S.

A.

T.  
ne-gros trom-bu - dos to - ca - dos de es-tra-nha ma - gi - a be-be-ram - lhea

B.  
ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos de es -

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 54 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 246 a 252.

246

S. ve - las na dor da pai - sa - - gem.  
ve - las na dor da pai - sa - gem.

A. - las na dor da - pai - sa - - gem.

T. ve - las na dor da pai - sa - - gem.

B. mou cin - co ve - las na dor da pai - sa - gem.

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 55 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 241 a 243.

241

S. di - a noi - te e a noi -  
e a noi -

A. di - a noi - te e a noi -

T. noi - te de to - dos os sé - cu - los

B. *p* E\_a noi - te de to - dos os

FONTE: JACINTO, 2021.

As intensidades sugeridas na peça apresentam uma diversidade considerável, estando dentro de uma gama entre o pianíssimo (*ppp*) e o fortíssimo (*ff*), incluindo passagens de uma dinâmica a outra (*crescendos* e *decrescendos*).

O compositor explora as dinâmicas variando entre momentos com mudanças súbitas e contrastantes com o intuito de delimitar o encerramento e início de uma seção (figura 56); e dinâmicas de passagem (figura 57) com objetivo de realçar elementos pontuais como uma palavra, o ponto culminante ou finalização de uma frase,

um efeito sonoro em que uma sequência de pequenas variações de dinâmicas podem ocasionar numa sonoridade de “onda” entre as vozes, entre outros.

**Figura 56 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 9 ao 14.**

S.  
A.  
T.  
B.

Noi - te Dia - a Luz A-pa - gue - mos a - que-las cin - co  
Noi - te Di - a Luz  
Noi - te Di - a Luz A - pa -

FONTE: JACINTO, 2021.

**Figura 57 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 213 a 221.**

S.  
A.  
T.  
B.

Bai - xou um cre - pus-cu-lo fri - o co-moin -  
um um um um um um um um  
um um um um um um um um Bai -  
um um um um um um um um Bai -

FONTE: JACINTO, 2021.

Avançando na análise da Cantata nos deparamos com aspectos relacionados aos silêncios da peça, em que foi identificado que a obra apresenta silêncios parciais apenas, não tendo silêncios totais; a supressão da matéria sonora se instala a partir do

corte das vozes, procedimento que pode estar ligado ao objetivo de diminuir a intensidade dos trechos e/ou diversificar a textura da sessão.

Já na supressão dos silêncios, o compositor utiliza em vários trechos a adição dos sons por processo imitativo (figura 58 e 59), podemos dizer então que os silêncios têm função de articulação estrutural, pois são organizados com objetivos de preparação para entrada de vozes, alteração na textura dos trechos e para auxiliar na ênfase de algumas partes do texto.

**Figura 58** - A morte de Zumbi (revisada): compassos 12 ao 14.

The musical score consists of four staves. The first staff is a blank staff with a 2/4 time signature. The second staff is the vocal line, starting with a forte (*ff*) dynamic and a breath mark (>), followed by a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "Luz A-pa - gue - mos a - que - las cin - co". The third staff is the piano accompaniment, starting with a forte (*ff*) dynamic and a breath mark (>), followed by a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "Luz". The fourth staff is the piano accompaniment, starting with a forte (*ff*) dynamic and a breath mark (>), followed by a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "Luz A - pa -".

FONTE: JACINTO, 2021.



Figura 59 - A morte de Zumbi: compassos 15 ao 26.

15

S. *p* A - pa - gue - mos a - que - las cin - co cha - gas de luz.

A. cha - gas de luz. A - pa - gue - mos cin - co cha - gas de luz cin - co cha -

T. A - pa -

B. gue - mos cin - co cha - gas

21

S. *p* As cha - gas de luz a - que - las cha - gas de luz cin - co cha -

A. gas de luz a - pa - gue - mos a - que - las cin - co cha - gas de luz

T. gue - mos a - que - las cin - co cha - gas de luz. As cha - gas de luz as

B. A - pa - gue - mos a - que - las cin - co

FONTE: JACINTO, 2021.

Os silêncios são utilizados por Lombardi como gestos musicais dramáticos para reforçar a narrativa, como por exemplo a partir do compasso 150 (figuras 60, 61 e 62) em que a repetição do texto deste trecho é feita apenas por vozes masculinas, essa escolha pode ter direta relação com o texto, remetendo ao gênero da palavra citada, “negros”.

Figura 60 - A morte de Zumbi (revisada): compasso 150.

*a tempo* Bem ritmado 76bpm

gros trom - bu - -

- gros.

gros trom - bu - -

*ppp* *a tempo*  
Os ne - gros trom-bu-dos to -

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 61 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 151 a 153.

151

S. dos.

A. dos.

T. dos Os

B. ca - dos de\_es-tra - nha ma - gi - a be-be - ram-lhe\_a voz co - rus-can - te. Os

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 62 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 154 a 159.

154

S.   
 A.   
 T.   
 B.

ne-gros trom-bu - dos to - ca - dos de\_es-tra-nha ma - gi - a be-be-ram - lhea

ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos de\_es -

157

S.   
 A.   
 T.   
 B.

voz co-rus can-te os ne - gros ne - gros trom - bu-dos to - ca - dos

tra-nha ma-gi - a. Os ne - gros trom-bu - dos ne - gros

*p* <   
 Foi

FONTE: JACINTO, 2021.

A obra não apresenta repetições literais das seções, porém vale ressaltar a semelhança entre os compassos 1 ao 6 e 235 a 240, que possuem a mesma sequência melódica e rítmica, porém em vozes diferentes, em que o 1º trecho (figura 63) explora as vozes graves e o 2º trecho (figura 64) as vozes agudas; processo que traz unidade a peça uma vez que o início e fim apresentam elemento sonoro semelhante.

Figura 63 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 1 ao 7.

♩ = 54

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Luz Noi - te

Luz Noi - te Di-a Luz Luz Noi - te

Luz Noi - te Di-a Luz Luz noi - te

FONTE: JACINTO, 2021

Figura 64 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 235 a 239.

Luz noi - te di - a Luz Luz

Luz noi - te dia - a Luz Luz

E\_a

FONTE: JACINTO, 2021.

## CAPÍTULO IV

### **Sugestões de exercícios vocais a partir da cantata “*A morte de Zumbi*”**

Para a construção das propostas de exercícios vocais partiu-se de um olhar atento e criterioso, com o propósito de localizar elementos musicais que podem se apresentar como possíveis desafios no processo de preparo da obra no contexto de coros amadores. Buscamos identificar elementos e procedimentos musicais que podem significar um “desafio” aos coralistas em algum momento do trabalho de preparação da peça, seja na leitura, junção das vozes, afinação e amadurecimento da peça. As propostas buscam abarcar aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos, contrapontísticos, relacionados às intensidades e sonoridades.

É sabido que principalmente na realidade dos coros amadores o acompanhamento de um instrumento musical é por vezes necessário para auxiliar no ensaio, porém com o intuito de estimular os cantores a se acostumarem com as sonoridades *a cappella* - característica da Cantata - os exercícios foram escritos sem linha de acompanhamento, mas obviamente cada regente e preparador vocal que conhece o grupo com que trabalha saberá a forma mais adequada e eficiente de realizar cada proposta: seja totalmente *a cappella* ou tendo como referência um instrumento musical nas mudanças de tonalidade e até mesmo executar inteiramente com algum instrumento musical dobrando a linha do exercício.

Com o propósito de fazer com que os exercícios vocais estejam diretamente ligados ao repertório, além deles terem sido construídos a partir de elementos musicais presentes na peça, optamos por utilizar trechos e fragmentos do texto da obra nas propostas que julgamos adequadas para essa inserção; exercícios em que um texto poderia tirar o foco ou aumentar a dificuldade vocal abordada, foi sugerido a execução apenas com vogais.

A tessitura dos exercício foi escolhida a partir da extensão delimitadora de cada trecho selecionado; com o intuito de preparar os coralistas para realizarem as passagens musicais sem dificuldades, foi proposto o início e finalização do exercício em tonalidades mais graves e agudas em relação à tessitura delimitadora dos trechos,

uma vez que quando acessado notas extremas as presentes no discurso musical, a realização das alturas propostas na peça pode ser facilitada.

### Exercício 1 (figura 66)

Exercício melódico que tem como intuito proporcionar o acesso a regiões graves com salto de 4ª diminuta descendente, elementos requeridos em alguns trechos da peça como nos compassos 28 e 29 na linha de Contralto (figura 65).

Figura 65 - A morte de Zumbi: Contralto - compasso 28 a 31.

luz. Que de-vem ser as go - tas.

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 66 - Exercício 1.

Cha-gas de luz. Cha-gas de luz. Cha-gas de luz. Cha-gas

de luz. Cha-gas de luz. Cha-gas de luz. Cha-gas de luz.

Cha-gas de luz. Cha-gas de luz. Cha-gas de luz.

FONTE: JACINTO, 2021.

### Exercício 2 (figura 68).

Exercício melódico que explora a sequência dos intervalos de 7ª maior, 2ª maior, 7ª menor, com procedimento não convencional de glissando ascendente de 6ª maior e descendente de 7ª maior; desenho melódico presente por exemplo na linha de Soprano nos compassos 32, 33 (figura 67) e 47.

**Figura 67** - A morte de Zumbi: Soprano - compassos 32 e 33.

Musical score for Soprano, measures 32 and 33. The score shows a melodic line with lyrics "or de\_a - go - ni - a." and glissando markings.

FONTE: JACINTO, 2021.

**Figura 68** - Exercício 2.

Musical score for Exercise 2, measures 1-14. The score shows a melodic line with lyrics "O A O I - A I O O A O I - A I O O A O" and glissando markings.

FONTE: JACINTO, 2021.

### Exercício 3 (figura 71)

Exercício melódico com o propósito de abordar ataque em nota aguda seguido de 3ª maior descendente, como apresentado no compasso 49 (figura 69) da linha de Soprano; somado a sequência dos intervalos de 2ª maior ascendente e duas 2ª menores descendentes, como podemos observar na linha de Contralto nos compassos 37 a 39 (figura 70).

**Figura 69** - A morte de Zumbi (revisada): Soprano - Compassos 48 e 49.



FONTE: JACINTO, 2021.

**Figura 70** - A morte de Zumbi (revisada): Contralto - compassos 37 a 39.

FONTE: JACINTO, 2021.

**Figura 71** - Exercício 3.

FONTE: JACINTO, 2021.



### Exercício 4 (figura 73)

O exercício melódico propõe preparar o coralista para execução do efeito vocal de “lampejos” constituído ora por intervalo de 2ª menor ora por 2ª maior, que se fazem presentes nos compassos 54 a 80 (figura 72) nas linhas de Contralto, Tenor e Baixo.

**Figura 72** - A morte de Zumbi (revisada): Contralto, Tenor e Baixo - compassos 59 a 65.

The musical score consists of three staves: Contralto (A.), Tenor (T.), and Baixo (B.). The Contralto part begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: *luz luz luz luz Ó luz luz*. The Tenor and Baixo parts have lyrics: *luz luz luz luz luz luz*.

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 73 - Exercício 4.

$\text{♩} = 70 - 100$

lu lu lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu

9 luz. lu lu lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu

18 luz. lu lu lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu luz. lu lu

26 lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu luz.

34 lu lu lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu

42 luz. lu lu lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu luz. lu lu

50 lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu luz.

58 lu lu lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu

66 luz. lu lu lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu luz. lu lu

74 lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu luz. lu lu lu lu lu lu luz.

82 lu lu luz. lu lu lu lu luz. lu lu

89 lu lu lu lu luz.

FONTE: JACINTO, 2021.

São Paulo  
2021

**Exercício 5 (figura 76)**

O exercício melódico tem como objetivo explorar a mudança de subdivisão do compasso, de subdivisão binária para ternária, procedimento presente em todas as vozes entre os compassos 81 e 83 (figura 74), por exemplo. Estará incluído também no vocalise os intervalos de 3ª menor e maior, ascendente e descendente, somadas ao salto de 4ª justa, intervalos estes que estão entre pausas, referenciando aos compassos 88 a 92 (figura 75) nas linhas de Contralto, Tenor e Baixo.

**Figura 74 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 80 a 84.**

com per-dão pra São  
 - mos com per -  
 luz  
 luz

82  
 S. cris - to são cris  
 A. dão pra São cris - to São  
 T. com per-dão pra São cris - to São  
 B. com per - dão pra São cris - to

FONTE: JACINTO, 2021.

**Figura 75 - A morte de Zumbi (revisada): Contralto, Tenor e Baixo - Compassos 88 e 89**

A. Plá Plá Plá Plá  
 T. Plá Plá Plá Plá  
 B. Plá Plá Plá Plá

FONTE: JACINTO, 2021.

## Figura 76 - Exercício 5.

$\text{♩} = 60$

Pran-to que cho-ra-mos Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá.

7  
Pran-to que cho-ra-mos Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá. Pran-to

14  
que cho-ra-mos Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá. Pran-to

20  
que cho-ra-mos Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá. Pran-to

26  
que cho-ra-mos Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá. Pran-to

32  
que cho-ra-mos Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá. Pran-to

38  
que cho-ra-mos Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá. pran-to

44  
que cho-ra-moa Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá. Pran-to

50  
que cho-ra-mos Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá. Pran-to

56  
que cho-ra-mos Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá. Plá. Pran-to

62  
que cho-ra-mos Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá. Pran-to

68  
que cho-ra-mos Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá. Pran-to

74  
que cho-ra-mos Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá.

FONTE: JACINTO, 2021.

São Paulo  
2021

### Exercício 6 (figura 79)

Este exercício melódico aborda os intervalos de 6ª menor ascendente, 3ª menor descendente, 5ª diminuta descendente e 8ª ascendente - saltos presentes na linha de Soprano nos compassos 91 a 93 (figura 77) - com inclusão do intervalo de 10ª menor que se apresenta por exemplo, entre os compassos 121 e 123 (figura 78) nas vozes de Soprano, Contralto e Tenor.

**Figura 77** - A morte de Zumbi (revisada): Soprano - compassos 90 a 93.

S. <sup>90</sup> *p* 3 3 3 3 3  
En-ro - la-dos na dor do chi - co - te que es-tra - la-va nas mãos do fei-

FONTE: JACINTO, 2021.

**Figura 78** - A morte de Zumbi (revisada): Soprano, Contralto e Tenor - compassos 120 a 125.

luz. *pp* *p* Eu pre - fi - ro mor - rer Eu pre -  
luz. *pp* *p* eu pre - fi - ro mor - rer pre -  
luz. *pp* *p* Pre - fi - ro mor - rer Eu pre - fi - ro mor -

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 79 - Exercício 6.

$\text{♩} = 70$



Por a - mor, a - mor, do Se - nhor. Por a - mor, a - mor, do Se - nhor.

11



Por a - mor, a - mor, do Se - nhor. Por a - mor, a - mor, do Se - nhor. Por a -

22



mor, a - mor, do Se - nhor. Por a - mor, a - mor, do Se - nhor. Por a - mor, a -

33



mor, do Se - nhor. Por a - mor, a - mor, do Se - nhor.

FONTE: JACINTO, 2021.

**Exercício 7 (figura 81)**

O exercício melódico propõe abordar a sustentação de notas longas, a partir de saltos de 6<sup>a</sup> maior ascendente, 5<sup>a</sup> justa ascendente/descendente, 4<sup>a</sup> justa ascendente e 7<sup>a</sup> menor descendente; intervalos que podem ser encontrados na linha de Soprano, nos compassos 195 a 205 (figura 80).

**Figura 80 - A morte de Zumbi (revisada): Soprano - compassos 196 a 205.**

196



S. sul que se hou - ve -

199

S. se a - pa -

202

S. ga do

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 81 - Exercício 7.

$\text{♩} = 60 - 80$

Cru-zei - ro do sul, a-pa - ga - do na noi-te. Cru-zei - ro do sul,

9

a-pa - ga - do na noi-te. Cru-zei - ro do sul, a-pa - ga - do

18

na noi-te. Cru-zei - ro do sul, a-pa - ga - do na noi-te. Cru-zei -

26

ro do sul, a-pa - ga - do na noi-te. Cru-zei - ro do sul, a-pa - ga -

35

do na noi-te. Cru-zei - ro do sul, a-pa - ga - do na noi-te.

FONTE: JACINTO, 2021.

**São Paulo**  
**2021**

**Exercício 8** (figura 84)

O exercício harmônico propõe a exploração dos intervalos de uníssono, 2ª menor, 2ª maior e 3ª maior; sequência apresentada no início (figura 82) e parte final da peça, entre os compassos 2 a 5 (Tenor e Baixo) e 236 a 240 (Soprano e Contralto). A proposta se destina não só aos trechos citados mas também a outras passagens harmônicas em que esses intervalos se apresentam, como o compasso 141 entre as linhas de Contralto e Baixo com a presença do intervalo de 8ª diminuta (figura 83).

**Figura 82** - A morte de Zumbi (revisada): Tenor e Baixo - Compassos 1 ao 6.

Tenor *pp* *crescendo poco a poco*  
Luz Noi - te Di - a Luz Luz

Bass *ppp*  
Luz Noi - te Di - a Luz Luz

FONTE: JACINTO, 2021.

**Figura 83** - A morte de Zumbi (revisada): compassos 141 e 142.

S. ros - to fa - is - ca - vam - lhe\_os ó - lhos

A. ca - vam - lhe\_os ó - lhos no\_es - cu - ro do ros - to. Mol -

T. to fa - is - ca - vam - lhe\_os ó - lhos. Mol - da - va - lhe\_a

B. ó - lhos no\_es - cu - ro do ros - to.

FONTE JACINTO, 2021.



Figura 84 - Exercício 8.

$\text{♩} = 50-60$

Luz Noi - te Di - a. Luz Noi - te Di - a. Luz Noi - te Di -

15  
a. Luz Noi - te Di - a. Luz Noi - te Di - a. Luz Noi - te Di -

30  
a. Luz Noi - te Di - a. Luz Noi - te Di - a.

FONTE: JACINTO, 2021.

**Exercício 9 (figura 86)**

O exercício harmônico tem como proposta explorar a sonoridade de harmonia quartal, recurso composicional frequente na obra, sendo possível localizá-lo por exemplo: no compasso 132 entre as linhas de Soprano, Contralto e Tenor; compassos 211 a 218 entre as vozes de Contralto, Tenor e Baixo; compassos 249 a 252 entre as linhas de Soprano, Contralto, Tenor e Baixo (figura 85).

Figura 85 - A morte de Zumbi (revisada): compassos 149 a 152.

sa - gem.  
sa gem.  
gem.  
gem.  
dor da pai-sa - gem.

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 86 - Exercício 9.

$\text{♩} = 70$

The musical score for Exercício 9 is written in 4/4 time with a tempo of 70 beats per minute. It consists of three systems of four parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are 'lu Luz. lu Luz. lu Luz.' repeated across the systems. The Soprano part starts with a whole rest followed by a half note 'lu' and a dotted half note 'Luz.'. The Alto part starts with a whole rest followed by a half note 'lu' and a dotted half note 'Luz.'. The Tenor part starts with a whole rest followed by a half note 'lu' and a dotted half note 'Luz.'. The Bass part starts with a whole rest followed by a half note 'lu' and a dotted half note 'Luz.'. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-12. The lyrics are 'lu Luz. lu Luz. lu Luz.' in the first system, 'lu Luz. lu Luz. lu Luz. lu Luz.' in the second system, and 'lu Luz. lu Luz. lu Luz.' in the third system.

Soprano  
lu Luz. lu Luz. lu Luz.

Alto  
lu Luz. lu Luz. lu Luz.

Tenor  
lu Luz. lu Luz. lu Luz. lu

Bass  
lu Luz. lu Luz. lu Luz. lu

11  
S.  
lu Luz. lu Luz. lu Luz. lu Luz.

A.  
lu Luz. lu Luz. lu Luz. lu Luz.

T.  
Luz. lu Luz. lu Luz. lu Luz.

B.  
Luz. lu Luz. lu Luz. lu Luz.

22  
S.  
lu Luz. lu Luz. lu Luz.

A.  
lu Luz. lu Luz. lu Luz.

T.  
lu Luz. lu Luz. lu Luz.

B.  
lu Luz. lu Luz. lu Luz.

FONTE: JACINTO, 2021.

### Exercício 10 (figura 90)

A última sugestão propõe um exercício rítmico, que consiste em um apanhado de células rítmicas que podem ser difíceis ou desafiadoras para alguns coros

amadores; tais grupos rítmicos selecionados se apresentam em diversos trechos da obra, como por exemplo: os compassos 150 a 154 (figura 87) nas linhas de Barítono e Baixo; nas vozes de Tenor, Barítono e Baixo os compassos 154 a 158 (figura 88); entre os compassos 160 e 172 (figura 89) nas linhas de Soprano, Tenor e Baixo.

**Figura 87** - A morte de Zumbi (revisada): Barítono e Baixo - compassos 151 a 153.

ca - dos de\_es-tra - nha ma - gi - a be-be - ram-lhe\_a voz co - rus-can-te. Os

FONTE: JACINTO, 2021.

**Figura 88** - A morte de Zumbi (revisada): Tenor, Barítono e Baixo - compassos 154 a 156.

ne-gros trom-bu - dos to - ca - dos de\_es-tra-nha ma - gi - a be-be-ram - lhea

ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos de\_es -

FONTE: JACINTO, 2021.

**Figura 89** - A morte de Zumbi (revisada): Tenor - compassos 163 a 165.

bu-dos to - ca - dos ne-gros trom-bu - dos ne-gros trom-bu-dos to -

FONTE: JACINTO, 2021.

Figura 90 - Exercício 10.

$\text{♩} = 70$

Ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos de\_es - tra - nha voz.

3

Ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos de\_es - tra - nha voz. Ne - gros to - ca - dos

5

be - be - ram - lhe\_a voz co - rus - can - te. Ne - gros to - ca - dos be - be - ram - lhe\_a voz co -

8

- rus - can - te.

FONTE: JACINTO, 2021.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como objeto de estudo o repertório coral de Nilson Lombardi, este trabalho buscou apresentar informações e sugerir abordagens que pudessem auxiliar no processo de preparo das peças. Sabendo o quanto é importante ter dados a respeito do compositor e conhecer o contexto histórico ao qual estava inserido, para apropriação e aproximação da linguagem e significados estabelecidos nas obras, foi apresentado um panorama biográfico de Lombardi e suas ligações diretas e indiretas com as linguagens e movimentos culturais de seu tempo.

Com o intuito de sugerir possibilidades para regentes e preparadores vocais de coros amadores, para abordarem o repertório brasileiro e prepará-lo de forma eficaz e proveitosa, este trabalho se apoiou em outros estudos que defendem a importância de realizar, dentro do processo de ensaio, exercícios de aquecimento e técnica vocal atrelados ao repertório. Autores como: FERNANDES (2009), PRUETER (2010), FERNANDES; KAYAMA (2011), HAUCK-SILVA (2012), CLEMENTE (2014), ALMEIDA (2016) e SILVA (2017), entre outros.

Assim como os autores citados que discutem a respeito da técnica vocal para além de ser um meio onde a meta é somente conseguir determinadas sonoridades para um repertório específico, mas também é um caminho viabilizador que abarca estratégias de ensino a fim de diminuir problemas musicais, com vocalises que apresentam fragmentos das obras. Este trabalho defende que desenvolver exercícios respaldados pelo repertório resulta em vocalises que abordam os desafios presentes nas peças selecionadas, mas também podem ser utilizados no preparo de futuras obras a serem estudadas; solucionar os problemas de uma peça é prevenir e favorecer as resoluções de desafios vindouros.

Este estudo foi construído a partir do pressuposto de que os momentos de aquecimento, técnica vocal e ensaio do repertório devem ser atividades integradas e complementares; sendo assim, foi proposto sugestões de exercícios vocais baseados na obra *A morte de Zumbi* de Nilson Lombardi, que traz como tema central um acontecimento histórico de extrema importância para o país, a Guerra de Palmares. Fato que resultou na morte do líder quilombola, Zumbi; personalidade de grande

representatividade da resistência negra no século XVII, período em que a Coroa Portuguesa tentou insistentemente acabar com a sociedade que se formava na região, pois desafiavam o sistema escravista.

Os estudos musicais e extramusicais realizados e apresentados neste trabalho, acerca da cantata, visam trazer um olhar amplo sobre a peça, mostrando as diversas facetas que poderão ser utilizadas como recursos no processo. Abordar o repertório estudado não apenas irá manter viva a memória do compositor divulgando sua obra - ponto extremamente importante - como também dará a oportunidade ao grupo de experienciar sonoridades únicas, uma linguagem musical ímpar e singular, presente nas composições de Lombardi. Além de que poderá proporcionar momentos de reflexão a respeito da história, da cultura e da memória do país; questões que se fazem essenciais nos dias atuais, mas que para acontecerem necessitam de indivíduos dispostos a realizá-las.

Sendo assim, o trabalho se propôs a estimular outros educadores, regentes e preparadores vocais a construir e elaborar propostas de estudos para os grupos que trabalham, de forma que o estudo do contexto histórico, análises musicais e preparação vocal estejam totalmente interligados em todo processo de ensino e aprendizagem do repertório; com a esperança de que esse conjunto de estratégias possam ser fontes de inspirações, que favoreçam e contribuam para a performance.

## REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *Chico Antonio*. In Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. 2002. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/chico-antonio/dados-artisticos>> Acesso em: 22 fev 2021.

ALMEIDA, Matheus Cruz Paes de. *Escolhendo o repertório coral: uma tarefa de regentes?* Revista Música Hodie, Goiânia - Brasil, v. 16, n. 2, p. 25 - 34, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/45212>> Acesso em: 16 fev 2021.

APARECIDO, Júlio César e SILVA, Rodrigo de Moraes. *Nilson Lombardi: uma vida de música*. Sorocaba, 2006, 42 p. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso em Licenciatura e Habilitação em Tradutor Português / Inglês do Instituto de Ciências Sociais e Comunicação da Universidade Paulista, Sorocaba, 2006. Disponível em: <[https://www.nilsonlombardi.com.br/biblioteca-de-midia/TCC\\_Principal\\_tio.doc](https://www.nilsonlombardi.com.br/biblioteca-de-midia/TCC_Principal_tio.doc)> Acesso em: 09 fev 2020.

BISMARA DE MELO, Lúcia Helena Fernandes. *Dez ponteiros para piano de Nilson Lombardi: uma análise para interpretação*. Campinas, 2016, 164 p. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/305607>> Acesso em: 09 fev 2020.

CLEMENTE, Louise. *Estratégias didáticas no canto coral: estudo multicaso em três corais universitários da região da Vale do Itajaí*. Florianópolis, 2014. 168 p. Dissertação ( Mestrado em Educação Musical ). Programa de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <<https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006a/00006a59.pdf>> Acesso em: 02 mar 2021.

DUPRAT, Régis. *Nilson Lombardi*. In: Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 3. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

FERNANDES, Angelo José. *O regente coral e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. Tese de doutorado defendida no programa de pós-graduação em Música da UNICAMP. Campinas, 2009. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000445387&opt=4>> Acesso em 20 abr 2020.

FERNANDES, Angelo José e KAYAMA, Adriana Giarola. *A Música Coral dos Primórdios do Século XX aos Primórdios do Século XXI: a Composição para Coros e a Performance do Repertório Moderno/Contemporâneo*. Revista Música Hodie,

Goiânia - Brasil, v. 11, n. 2, p. 93 - 111, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21808>> Acesso em: 01 abr 2021.

FINEIS, José Carlos. *Um mestre entre nós*. In: Nilson Lombardi: obra completa. Sorocaba: TCM, 2002. Acesso em: 30 jan 2020.

HAMMERER, Mariana Ferraz Simões. *Análise interpretativa de cinco obras corais sacras do compositor Ernani Aguiar*. São Paulo, 2015. 355 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-08092016-155515/pt-br.php> Acesso em: 2 jul 2020

HAUCK-SILVA, Caiti. *"Preparação vocal em coros comunitários: estratégias pedagógicas para construção vocal no Comunicantus: laboratório coral do departamento de Música da ECA-USP"*. São Paulo, 2012. 179 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07032013-143458/pt-br.php>> Acesso em: 01 abr 2021.

KERBER, Juliano Brito. *As miniaturas musicais de Nilson Lombardi*. São Paulo, 2007, 75 p. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/99876>> Acesso em: 09 fev 2020.

LACERDA, Osvaldo Costa de. *Meu professor Camargo Guarnieri*. In: SILVA, Flavio (org.) Camargo Guarnieri: o tempo e a música. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. Acesso em: 11 mar 2020.

LOMBARDI, Nilson. *Nilson Lombardi: obra completa*. Sorocaba: TCM, 2002.

MACHADO, Luiz Toledo. *"Depoimento de Cassiano Ricardo"*. In: Portal Cassiano Ricardo. D.O. Leitura N.º 149, 1994. São Paulo, págs. 13 e 14. Matéria: Modernismo – 1922: depoimentos inéditos. Disponível em: <<http://www.fccr.sp.gov.br/portalcassianoricardo/#>> Acesso em: 04 ago 2021.

MACHADO, Selma Bohagian. *O samba em arranjos para coral: três olhares para a cidade de São Paulo*. São Paulo, 2018. 214 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-21032019-160000/pt-br.php>> Acesso em: 4 jul 2020.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.



MIROEL Silveira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349659/miroel-silveira>> Acesso em: 29 out 2021.

MOTTA, Laura Teixeira. *Mocambos, Quilombos e Palmares: A Resistência Escrava no Brasil Colonial*. In: Estudos Econômicos, São Paulo, V. 17, N 9 Especial, p.61-88. São Paulo, 1987. Disponível em: <<file:///C:/Users/Unesp/Downloads/157408-Texto%20do%20artigo-346624-1-10-20190425.pdf>> Acesso em: 30 out 2021

OLIVEIRA, José da Veiga. *Nilson Lombardi*. In: Attilio Mastrogiovanni interpreta Nilson Lombardi. São Paulo: RGE-fermata, 1976. 1 disco sonoro [encarte].

PICCHI, Achille Guido. *Nilson Lombardi*. In: Nilson Lombardi: obra completa. Sorocaba: TCM, 2002

PRUETER, Priscilla Battini. *O Ensaio Coral sob a perspectiva da performance musical: abordagens metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias junto a corais amadores*. Curitiba, 2010. 134 p. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/29367>> Acesso em: 01 abr 2021.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *O ensino da Regência Coral*. São Paulo, 2003, 118 p. Tese (Livre-docência). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-20092010-113311/>> Acesso em: 3 ago 2020.

RIBALTA, José Luiz Chamorro. *Missa Caiçara: uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilsa Setti*. São Paulo, 2011, 574 p. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-30082012-125503/pt-br.php>> Acesso em: 4 jul 2020.

SILVA, Andreia Anhezini da. A relação poesia e música nas obras corais de Osvaldo Lacerda sobre poemas de Carlos Drummond de Andrade: uma abordagem analítico interpretativa. São Paulo, 2009, 443 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-17092009-093511/pt-br.php>> Acesso em: 5 jul 2020.

SILVA, Luiz Eduardo. *O ensino e a aprendizagem da técnica vocal em coros amadores a partir da concepção de regentes e cantores*. Florianópolis, 2017. 161 p. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=5016877](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5016877)> Acesso em: 20 set 2019.

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. *Samuel Kerr: um recorte analítico para a performance de seus arranjos*. São Paulo, 2013, 197 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em:  
<<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-31012014-152704/pt-br.php>>  
Acesso em: 6 jul 2020.

# ANEXOS

*Canide Iune*  
A Miroel Silveira

Solene ♩ = 108 Nilson Lombardi-

**Soprano**  
He he hu a he hu a he hu a hu a \_\_\_\_\_ He he hu a he hu

**Contralto**  
Ca - ni - de

**Tenor**

**Baixo**

**5**

Ca - ni - de

**10**

he hu a he hu a he hu a hu a \_\_\_\_\_

Iu - ne Ca - ni - de Iu - ne Heu - ra U - êch Ca ni - de

he hu\_a he hu\_a he hu\_a he hu a

Iu - ne Ca - ni - de Iu - ne Heu - ra U - êch Ca ni - de

15

Heu heu - ra heu - ra heu - ra heu - ra heu - ra heu - ra heu - ra ou -

Iu - ne Ca - ni - de Iu - ne Heu - ra U - êch

he he hu a he he hu a he he hu a êch

Iu - ne Ca - ni - de Iu - ne Heu - ra U - êch

echê heu - ra ou - echê heu - ra ou - echê

Ca - ni - de Iu - ne Ca - ni - de Iu - ne Heu - ra U -

ê \_\_\_\_\_ ê \_\_\_\_\_ ê \_\_\_\_\_ ê \_\_\_\_\_

Ca - ni - de Iu - ne ê \_\_\_\_\_

20

heu - ra ou - echê heu - ra ou - echê echê

êch Ca - ni - de Iu - ne Heu - ra U - êch

ê \_\_\_\_\_ êch

ê \_\_\_\_\_ êch

**"Etió"**  
Côro Misto a Quatro Vozes

Toada Afro  $\text{♩} = 80$  Nilson Lombardi - 1989

E - ti - ó a - lê E - ti - ó mã - jo -  
E - ti - ó

bê A - go - lo - nã mã - jo - bê

mã mã - jo - bê A - go - lo - nã mã - jo - bê

E - man - sa - lo - ti - rê E - ti -

E - man - sa - (ti) - rê E -

man - sa - lo - ti - rê

ó A - lê! ê

Ó A - lê!

# Hino do III Centenário

Sorocaba (1954)

José Fernandes Galduróz

Nilson Lombardi

Marcial ♩ = 120

Piano

*mf*

5

Fa - ze\_ao lon - ge, ó So - ro - ca - ba Sem - pre, sem - pre, re - pe -

*mf*

10

tir mui he - rói - cos, al - tos fei - tos, ba - se\_au - gus - ta de\_um fe

*sf*

15

- liz por - vir! Nes - ses teus tre - zen - tos a - nos, bre - ve tem - po pa - ra\_a

*mf*

gló - ria, ri - cos lou - ros con - quis - tas - te que e - nal - te - cem tua his -

20 - tó - ria! Ei - a! A - van - te! Ter - ra - ma - da! Lu - ta sem es - mo - re -

25 cer! Ei - a! A - van - te! Ter - ra - ma - da! Co - mo cres - ce teu po -

30 der! Ei - a! A - van - te! Ter - ra - ma - da! Lu - ta sem es - mo - re -

35 - cer! Ei - a! A - van - te! Ter - ra - ma - da! Que é do for - te com -

- por, pe-lo\_es - for - ço\_a - tu - ra do, sem so - e - zes li-

*cresc.*

40

son - jas, hi - no de paz e a - mor! Que\_é do for - te com -

*f* *p*

45

- por, pe-lo\_es - for - ço\_a - tu - ra - do sem so - e - zes li-

*cresc.*

50

son - jas hi - no de paz e a - mor!

*f* *f*

*Do 8ao*

55



# "Ina Ina Mojubara"

tema afro-brasileiro para 3 vozes iguais

à Dilma de Melo Silva

Nilson Lombardi - 1989

The musical score is written for three voices in 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are in Portuguese and are repeated three times. The score consists of three systems, each with three staves. The first system begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of two flats. The lyrics for the first system are: "I - na I - na Mo - ju - ba - ra ê" on the top staff, "Mo - ju -" on the middle staff, and "Mo - ju -" on the bottom staff. The second system continues with: "I - na Mo - ju - ba - ra I - na I - na Mo - ju" on the top staff, "ba - ra Mo" on the middle staff, and "ba - ra Mo" on the bottom staff. The third system concludes with: "- ba - ra ê I - na Mo - ju - ba - ra I - na" on the top staff, "ju - ba - ra" on the middle staff, and "ju - ba - ra" on the bottom staff. A finger number '5' is indicated above the fifth note of the top staff in the second system. The score ends with a double bar line and repeat dots.

# Onde vais Helena

*Côco de ganzá*

Arranjo:  
Nilson Lombardi

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Soprano (top), Tenor (middle), and Baixo (bottom). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Portuguese and are written below the Tenor staff.

**System 1:**

Soprano: [Musical notation]

Tenor: Pron - de vais He - le - na, Pron - de vais As - sim vai pra

Baixo: [Musical notation]

**System 2:**

Soprano: [Musical notation]

Tenor: trás He - le - na Te - nha dó de mim Es - sa noi - te não dru - mi So - men -

Baixo: [Musical notation]

**System 3:**

Soprano: [Musical notation]

Tenor: te pen - san - do em ti vou dei - xar de te a - mar Que é pra eu po - de dru - mi

Baixo: [Musical notation]

# Teresa

A Samuel Kern

Manuel Bandeira

Nilson Lombardi - 1978

A musical score for the first system of the song 'Teresa'. It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'A pri - mei - ra vez que vi Te - re - sa das á - guas de De - us do céu e da Te - re - sa das á - guas de De - us do céu e da'. The first staff has a double bar line with repeat dots, indicating a first ending.

A musical score for the second system of the song 'Teresa'. It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'sa A - chei que e - la Ti - nha per - nas es - tú - pi - das A - chei tam - ter - ra Te - re - sa das á - guas de De - us do céu e da ter - ra Te - re - sa das á - guas de De - us do céu e da'. The first staff has a box containing the number '5' at the beginning of the line.

10

bém que a ca-ra pa-re-cia u-ma per - na

ter - ra Te - re - sa das á - guas de De - us do céu e da

ter - ra Te - re - sa das á - guas de De - us do céu e da

Quan - do vi Te -

15

A - chei que os o - lhos e - ram mui - to mais ve - lhos que

ter - ra Te - re - sa das á - guas de De - us do céu e da

ter - ra Te - re - sa das á - guas de De - us do céu e da

re - sa de no - vo os o - lhos nas - ce - ram e fi - ca - ram dez

The image shows two systems of a musical score. The first system, starting at measure 10, includes a vocal line and three instrumental lines (two treble clefs and one bass clef). The lyrics are: 'bém que a ca-ra pa-re-cia u-ma per - na', 'ter - ra Te - re - sa das á - guas de De - us do céu e da', 'ter - ra Te - re - sa das á - guas de De - us do céu e da', and 'Quan - do vi Te -'. The second system, starting at measure 15, includes a vocal line and three instrumental lines. The lyrics are: 'A - chei que os o - lhos e - ram mui - to mais ve - lhos que', 'ter - ra Te - re - sa das á - guas de De - us do céu e da', 'ter - ra Te - re - sa das á - guas de De - us do céu e da', and 're - sa de no - vo os o - lhos nas - ce - ram e fi - ca - ram dez'. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

20

o res - to do cor - po das á guas de Deus do céu e da

ter - ra Te - re - sa das á guas de De - us do céu e da

ter - ra Te - re - sa das á guas de De - us do céu e

a - nos es - pe - ran - do que o res - to do cor - po nas - ces se

25

ter - ra Da ter - cei - ra vez não vi mais na da Te - *div.*

ter - ra Te - re - sa dos o - lhos de Deus *pp* Te -

ter - ra Te - re - sa dos o - lhos de Deus *pp*

Te - re - sa dos o - lhos de Deus

30

re - sa dos o - lhos de De - us da fa - ce das á - guas Te -

re - sa dos o - lhos de De - us da fa - ce das

os céus semis tu - ra - ram Com a

35

re - sa de De - us da ter - ra Te - re - sa dos o - lhos de

ter - ra Te - re - sa dos o - lhos de

ter - ra Eo es - pí - ri - to de Deus vol - tou a se mo -

40

De - us da fa - ce das á - guas Te - re - sa de De - us da

De - us da

ver so - brea fa - ce das á - guas de Deus

45

ter - ra Te - re - sa dos o - lhos de De - us das

ter - ra Te - re - sa dos o - lhos de De - us das

Te - re - sa

# "Uiê Ôri Rumbá"

tema afro-brasileiro para 3 vozes iguais  
à Dilma de Melo Silva

Nilson Lombardi - 1989

Ui - ê - ô - ri rum - bá xa -

Ui - ê - ô - ri rum - bá xa -

o - mã ô - ri rum - bá u - iê ô - ri rum -

o - mã ô - rum - bá ô - ri

bá - xa - o - mã ô - ri rum - bá

rum - bá o - mã ô - ri rum - bá bá



**A Morte de Zumbi**  
Cantata para c6ro a capela

Cassiano Ricardo Nilson Lombardi

Grave  $\text{♩} = 54$

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

5

*pp* *crescendo poco a* *pp* Luz

Luz Noi - te Di - a Luz Luz

*PPP* Luz

10

Noi - te Di - a Noi - te Di - a Luz A - pa -

Noi - te Di - a Noi - te Di - a Luz

noi - te di - a Noi - te Di - a Luz

*ff* *p* *ff* *p*

15

*p* A - pa - gue - mos a - que - las cin - co

gue - mos a - que - las cin - co cha - gas de luz A - pa - gue - mos cin - co cha -

*p* A - pa - gue - mos cin - co cha - gas

20

*p* cha - gas de luz As cha - gas de luz a - que - las cha -

gas de luz cin - co cha - gas de luz a - pa - gue - mos a - que - las cin - co cha -

A - pa - gue - mos a - que - las cin - co cha - gas de luz

A - pa

25

*p* gas de luz cin - co cha - gas de luz que de - vem ser cin - co

gas de luz cha - gas de luz que de - vem ser as

As cha - gas de luz as cha - gas de luz

gue - mos a - que - las cin - co cha - gas de luz

30

go - tas do su - or dea - go - ni - a Queos

go - tas Que de - vem ser cin - co go -

Que de - vem ser cin - co go - tas de su - or dea - go - ni - a de a - go -

Que de - vem ser cin - co gotas do su - or

35 *p* ne - gros pin - ga - ram praa - mas - sar ter - ra du - ra No  
 tas do su - or dea - go - ni a  
 ni - a Que os ne - gros pin - ga - ram  
 dea - go - ni a Que os ne - gros

40 *p* *cresc.*  
 ca - bo daen - xa - da De noi - tee de di  
 De  
 No ca - bo daen - xa - da De noi - tee de  
 No ca - bo daen - xa

45 *p* *mf* *mf* 50  
 a Pra re - gar ca - na - viais Pra dar tu - do ao  
 noi - tee de di a de noi - te Pra dar tu - do queo bran - co que -  
 di - a Pra re - gar ca - na - viais tu - do queo bran - co que -  
 da Pra dar tu - do queo bran - co que -

55

**Místico**

bran-co  
ri-a  
ri-a  
ri-a

*p* *ppp* *ppp* *ppp*

60

luz luz luz luz luz luz luz luz

*pp* *p*

65

Ó luz luz  
Que de- vem ser  
Que de- vem

*p* *p*

70

cin - co lá - gri - mas a - in - da tremu - las bran -

ser - cin - co la - gri - mas a - in - da

luz luz luz luz luz luz luz luz luz luz luz luz

75

cas do pran - to sem fim Que cho - ra - mos -

trêmu - las bran cas do pran - to que cho -

luz luz luz luz luz luz luz luz luz luz luz luz

80

com perdão pra São cris - to são

- ra mos com per - dão pra São cris - to

luz luz com perdão pra São cris -

luz luz com per - dão pra São cris -

85

cris to

São cris to

to São cris to

to

*ff* *ff* *pp* *pp* *pp* *pp*

Plá Plá Plá Plá

Plá Plá Plá Plá

Plá Plá Plá Plá

Plá Plá Plá Plá

90

en-ro-la-dos na dór do chi-co-te Queesra -la-va nas mãos do fei-tor

Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá

Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá

Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá

95

Que de- vem ser cin- co pin- gos de lei- te queas nos- sas

Plá Plá Que de- vem ser cin- co pin- gos de lei- te

Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá

Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá

100

mães pre - tas ver - te - ram Praa - ma - men - tar as pri -

pin - gos de lei - te que as nos - sas mães pre - tas ver - te -

*p* Que de - vem ser cin - co pin - gos de lei - te pa - ra

Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Prá a - ma - men -

105

*mf* mei - ras cri - an - ças Por a - mor do Sen -

*mf* ram pra a - ma - men - tar as pri - mei - ras cri - an - ças do Sen

*mf* as cri - an - ças do Sen

*mf* tar as pri - mei - ras cri - an - ças do Sen

*Rall*

110

*mf* hor Ó gran - de cruz não bri - lhe

*mf* hor Ó gran - de cruz não bri - lhe

*mf* hor Ó gran - de cruz não bri - lhe

*mf* hor Ó gran - de cruz

*Dramático* ♩ = 40

115

mais não bri-lhe má-is fe - che os bra - ços de luz

mais não bri - lhe fe - che os bra - ços de luz

mais não bri-lhe fe - che os bra - ços de luz

Ó gran - de cruz fe - che os bra - ços de luz

*ff*

120

*pp* **Tempo primo** *p*

Eu pre - fi - ro mor - rer Eu - pre

Eu pre - fi - ro mor - rer pre

Pre - fi - ro mor - rer Eu pre - fi - ro mor

Eu pre - fi - ro mor - rer mor - rer pre - fi - ro Eu pre

*pp* *p*

125

fi - ro mor - rer Por - que o so - no da mor

fi - ro mor - rer Por - que o

rer mor - rer por - que o so - no da

fi - ro mor - rer

*p*



130

te Há de ser u - ma  
so - no da mor te Há de ser noi  
mor te Há de ser u - ma  
Há de ser u - ma noi

135

*rall.* **Com energia** *f*

noi - te sem cruz Fa-is-  
te sem cruz  
te sem cruz  
te sem cruz

140

ca-vam-lheos ó-lhos noes - cu-ro do ros - to do ros - to fa-is - ca-vam-lheos  
Fa-is ca-vam-lheos ó-lhosnoes-cu-ro do  
Fa-is-ca-vam-lheos ó-lhos noes - cu-ro do ros - to fa - is - ca-vam-lheos ó - lhos  
Fa-is- ca-vam-lheos ó-lhosnoes-cu-ro do ros

0 lhos Ra -

ros to Mol- da-va-lhea voz qual-quer coi - sa de no - bree pro - fe - ti -

Mol-da-va-lhea voz qual-quer coi-sa de no bree - pro fé - ti - co Ra -

to Mol-da-va-lhea voz qual - quer coi - sa no

145

dia-va-lhea fron-teu-maau-réo-la does-tran-ho ter - ror tran-si - tó-rio e pa-té - ti - co

co Ra - di - a - va-lhea fron - te u - maau - réo - la de ter -

dia-va - lhea fron - teu - maau - ré - o - la de es - tran - ho ter - ror tran-si - tó -

bre Ra-dia-va - lhea fron - teu - maau - ré - o

150 Bem ritmado ♩ = 76

ne - gros trom - bu - dos

rall. a tempo

ror ne - gros

rall. a tempo

rio ne-gros trom - bu - dos

rall. ppp a tempo

la os ne-gros trom-bu-dos to-ca-dos de es-tran-ha ma-gi-a be-be-ram-lhea

155

*pp* Os  
 ne-gros trom-bu-dos to-ca-dos dees-tran-ha ma-gi-a be-be-ram-lhea  
 Os  
 ne-gros trom-bu-dos to-ca-dos dees-tran-ha ma-gi-a be-be-ram-lhea  
 voz co-rus-can-te os ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos dees -  
 tran - ha ma - gi - a os

*p*  
 Foi  
 voz co - rus can - te os ne - gros ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos  
 voz co - rus - can - teos ne - gros trom - bu - dos ne - gros  
 tran - ha ma - gi - a os

160

quan - do ma - ior do que nun - ca  
 ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos ne - gros trom -  
 trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos  
 Foi quan - do ma -

165

Na su - a re - nún - cia de  
 ior do que nun - ca na  
 bu - dos to - ca - dos ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos to -  
 ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

bar - ba - ro o he - rói ne -  
 su - a re - nún - cia de bar -  
 ca - dos ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos ne - gros trom - bu - dos  
 ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

170 *mf*

gro a - ti - rou - se de ci - ma do  
 ba - ro che - rói ne - gro a - ti - rou - se de  
 ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos  
 ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos ne - gros

mor ro de

ci - ma do mor ro do

ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

175

pon - ta ca - be - ça na bó - ca doa

mor - ro de pon - ta ca - be - ça na

ca - dos ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos ne - gros trom - bu - dos

ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

bis - mo - ro - lan - doe ca - in - do liem

bó - ca doa bis - mo ro - lan - doe ca

ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos

ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

180

bai — xo — de bru - ços com os

in — do láem bai — xo de bru - ços

ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos ne - gros trom -

trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

185

bra - ços a - ber — tos em for - ma de

com os bra - ços bra - ços a - ber — tos em

bu - dos to - ca - dos ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos to -

ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

cruz as - som — bra — do

for - ma de cruz as - som - bra — do

ca - dos ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos ne - gros trom - bu - dos

ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

ne - gros trom - bu - dos

*f*

190 *p*

fei — to sim - ples car - vão

fei — to sim - ples car -  
ne - gros trom - bu - dos to ne - gros trom - bu - dos

ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos ne — gros trom — bu - dos

195

de um Cru — zeí — ro — do sul

vão — de um Cru — zeí — ro de um cru - zeí —  
ne - gros trom - bu - dos to - ca — dos ne - gros trom bu - dos to - ca - dos ne - gros trom - bu - dos

ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos ne — gros trom — bu - dos

que sehou vez — se

ro cru - zeí - ro do sul  
ne - gros trom - bu - dos to - ca — dos ne - gros trom - bu - dos to — ca - dos

ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos ne — gros trom — bu - dos

The image shows a musical score for a piece titled 'São Paulo 2021'. It consists of three systems of music, each with four staves. The first system starts at measure 190 and features a piano (*p*) dynamic. The lyrics are 'fei — to sim - ples car - vão'. The second system starts at measure 195 and has lyrics 'de um Cru — zeí — ro — do sul'. The third system continues the lyrics 'que sehou vez — se'. The score includes vocal lines and piano accompaniment with various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

200

a pa ga

que ne-gros trom-bu-dos ne-gros trom-bu-dos ne-gros trom-bu-dos ne-gros trom-bu-dos to

trom bu-dos

ne - gros trom-bu-dos to - ca - dos os ne-gros trom-bu dos to - ca - dos os

205

do ne gro

ca - dos os ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos os ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos os ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos os ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos os ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos os

ne - gros trom - bu - dos to - ca dos os ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos os ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos os ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos os

210

Tempo primo

bu dos

um um um um um um um um um um um um um um um um

bu dos

um um um um um um um um um um um um um um um um



215 *p* Bai - xou um cre - pus - cu - lo fri o

um um um um

um um um um

um um um um

220

225 *f* co - moin - ter - mi - na flôr mui - toa - zul que fe -

Bai - xou um cre -

Bai - xou um cre - pus - cu -

Bai - xou um cre - pus - cu -

230 *ff* chas - sea co - ro - ia sel - va gem

*f* pus - cu - lo fri - o - co - moin - ter mi -

*f* lo fri - o - co - mo in - ter mi -

lo fri - o co - moin - ter - mi - na flôr

235

a — zul  
Luz  
noi - te — di - a  
Luz

na flôr  
Luz  
noi - te — di - a  
Luz

na flôr

a — zul

240

245

Luz  
di - a — noi - te — e a noi — te a noi — te  
Luz  
di - a — noi - te — ea noi — te  
Ea - noi - te de to - dos os sé - cu-los  
Ea noi - te de to - dos os sé - cu-los

quei-mou as  
quei-mou cin-co  
qui — mou ve —  
qui — mou cin-co  
qui

250

ve — las na — dor — da pai — sa — gem.  
ve — las na dor — da pai — sa — gem  
— las na dor da — pai — sa — gem  
ve — las na dôr da pai - sa — gem.  
mou — cin - co ve - las na dor da pai - sa — gem.

# A morte de Zumbi

## Cantata para coro a capella

Cassiano Ricardo

Nilson Lombardi

$\text{♩} = 54$

Soprano

Alto

Tenor

Bass

*pp* *crescendo poco a poco*

*ppp*

Luz Noi - te Di - a

Luz Luz Noi - te Di - a

Luz Noi - te Di - a Luz Luz noi - te di - a

9

S.

A.

T.

B.

*ff* *p*

Noi - te Dia - a Luz A - pa - gue - mos a - que - las cin - co

Noi - te Di - a Luz

Noi - te Di - a Luz A - pa -

15

S. *p* A - pa - gue - mos a - que - las cin - co cha - gas de luz.

A. cha - gas de luz. A - pa - gue - mos cin - co cha - gas de luz cin - co cha -

T. A - pa -

B. 8  
gue - mos cin - co cha - gas

21

S. *p* As cha - gas de luz a - que - las cha - gas de luz cin - co cha -

A. gas de luz a - pa - gue - mos a - que - las cin - co cha - gas de luz

T. 8  
gue - mos a - que - las cin - co cha - gas de luz. As cha - gas de luz as

B. A - pa - gue - mos a - que - las cin - co

*p*

27

S. *mf*  
 gas de luz que de-vem ser cin-co go - tas do su -

A. *mf* *p*  
 cha - gas de luz. Que de-vem ser as go - tas.

T. *mf*  
 cha - gas de luz. Que de-vem ser cin-co

B. *mf*  
 cha - gas de Luz Que de-vem

32

S. *p*  
 or de a - go - ni - a. Que os ne - gros pin - ga - ram pra a - mas -

A. *p*  
 Que de - vem ser cin-co go - tas do su - or

T. *p*  
 go-tas de su - or de a-go-ni-a de a-go - ni - a. Que os

B. *p*  
 ser cin-co go-tas do su - or de a - go - ni - a.

37

S. *p*  
 sar ter-ra du - ra. No ca-bo da en - xa - da De noi-te e de

A.  
 de a-go - ni - a.

T.  
 ne - gros pin-ga - ram. No ca-bo da en - xa - da De

B.  
 Que os ne - gros No ca-bo da en - xa -

44

S. *cresc.*  
 di - a Pra re - gar ca-na - viais. *gliss.* Pra dar

A.  
 De noi - te e de di - a de noi - te. Pra dar tu - do que o

T.  
 noi-te e de dia - a. Pra re - gar ca-na - viais tu - do que o

B. *mf*  
 - da Pra dar tu - do que o

50 *Místico*

S. *p*  
tu-do ao bran - co.

A. *p* *ppp* *pp*  
bran-co que - ri - a. Luz luz luz luz luz

T. *p* *ppp*  
bran - co que - ri - a. luz luz luz

B. *p* *ppp*  
bran - co que - ri - a. Luz luz luz luz

59

S.

A. *p*  
luz luz luz luz Ó luz luz

T. *p*  
luz luz luz luz luz

B. *p*  
luz luz luz luz luz luz

66

*p*

S. Que de - vem ser cin - co lá - gri - mas

A. luz luz Que de - vem ser cin - co la - gri -

T. luz luz luz luz luz luz

B. luz luz luz luz luz luz

72

*p*

S. a - in - da trê - mu - las bran - cas do pran - to sem

A. mas a - in - da trê - mu - las bran - cas

T. luz luz luz luz luz

B. luz luz luz luz luz luz



77

S. fim. Que cho - ra - mos com per-dão pra São

A. do pran - to que cho - ra - - - mos com per -

T. luz luz luz luz

B. luz luz luz luz luz

82

S. cris - to são cris - to.

A. dão pra São cris - to São cris - to Plá Plá Plá Plá

T. com per-dão pra São cris - to São cris - to. Plá Plá Plá Plá

B. com per - dão pra São cris - to Plá Plá Plá Plá

90

*p* 3 3 3 3

S. En-ro - la-dos na dor do chi - co - te que\_es-tra - la-va nas mãos do fei-

A. Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá

T. Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá

B. Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá

94

S. tor. Que de-vem ser cin-co pin-gos de lei - te que\_as nos-sas

A. Plá Plá Plá Plá Que de-vem ser cin-co pin-gos de lei - te

T. Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá

B. Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá

100

S. mães pre-tas ver - te - ram pra a - ma - men - tar as pri -

A. pin - gos de lei - te que as nos - sas mães pre - tas ver - te - ram

T. *p* Que de - vem ser cin - co pin - gos de lei - te pa - ra

B. Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Plá Prá a - ma - men -

105

S. *mf* mei - ras cri - an - ças. Por a - mor do Se - nhor. *Rall*

A. *mf* pra a - ma - men - tar as pri - mei - ras cri - an - ças do Se - nhor. *Rall*

T. *mf* as cri - an - ças do Se - nhor. *Rall*

B. tar as pri - mei - ras cri - an - ças do Se - nhor. *Rall*

S. *mf*  
Ó gra-de cruz não bri-lhe mais não bri-lhe ma-is fe - che\_os

A. *mf*  
Ó gran-de cruz não bri-lhe mais não bri - lhe fe - che\_os

T. *mf*  
Ó gran-de cruz não bri-lhe mais não bri-lhe fe - che os

B. *mf*  
Ó gran-de cruz Ó gran-de cruz fe-che\_os

S. *pp* *p*  
bra - ços de luz. Eu pre - fi-ro mor - rer Eu pre -

A. *pp* *p*  
bra - ços de luz. eu pre - fi-ro mor - rer pre -

T. *pp* *p*  
bra - ços de luz. Pre - fi - ro mor - rer Eu pre - fi - ro mor -

B. *pp* *p*  
bra - ços de luz. Eu pre - fi-ro mor - rer mor - rer pre - fi - ro Eu pre -

125

S. *p*  
 fi - ro mor - rer Por-que o so - no da mor - te

A.  
 fi - ro mor - rer. Por-que o so - no da mor -

T. *p*  
 8 rer mor - rer. Por-que o so - no da mor - te

B. *p*  
 fi-ro mor - rer Há de

132

S. *p* *rall.* *f*  
 Há de ser u - ma noi - te sem cruz Fa - is -

A. *p* *rall.*  
 te Há de ser noi - te sem cruz.

T. *p* *rall.*  
 8 Há de ser u - ma noi - te sem cruz.

B. *p* *rall.*  
 ser u - ma noi - te sem cruz.

139

S. *p*  
ca - vam-lhe\_os ó - lhos no\_es - cu - ro do ros - to do

A. *f*  
fa - is -

T. *f*  
Fa - is - ca - vam-lhe\_os ó - lhos no\_es - cu - ro do ros -

B. *f*  
Fa - is - ca - vam-lhes\_os

141

S. *mf*  
ros - to fa - is - ca - vam - lhe\_os ó - lhos

A. *mf*  
ca - vam - lhe\_os ó - lhos no\_es - cu - ro do ros - to. Mol -

T. *mf*  
to fa - is - ca - vam - lhe\_os ó - lhos. Mol - da - va - lhe\_a

B. *mf*  
ó - lhos no\_es - cu - ro do ros - to.

S. *p* Ra -

A. da - va - lhe\_a voz qual - quer coi - sa de no-bre\_e pro - fé - ti -

T. voz qual - quer coi - sa de no - bre\_e pro - fé - ti - co Ra -

B. *mf* Mol - da - va - lhe\_a voz qual - quer coi - sa no -

S. dia - va - lhe\_a fron - te\_u - ma\_au - réo - la do\_es - tra - nho ter - ror tran - si - tó - rio\_e pa -

A. co. ra - di - a - va - lhe\_a fron - te u - ma\_au - réo - la

T. dia - va - lhe\_a - fron - te\_u - ma\_au - ré - o - la de es - tra - nho ter -

B. bre. Ra - dia - va - lhe\_a fron - te\_u - ma\_au -

148 *rall.* *a tempo* Bem ritmado 76bpm

S. té - ti - co ne - gros trom - bu -

A. de ter - ror ne - gros.

T. 8 ror tran - si - tó - rio ne - gros trom - bu -

B. ré - o - la Os ne - gros trom - bu - dos to -

151

S. dos.

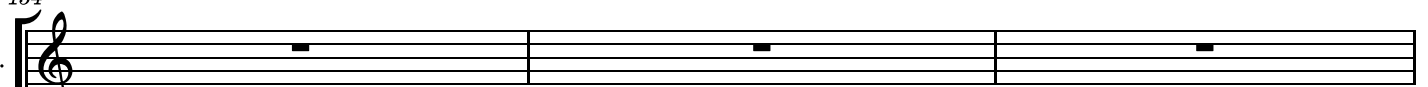
A. dos


T. 8 dos Os

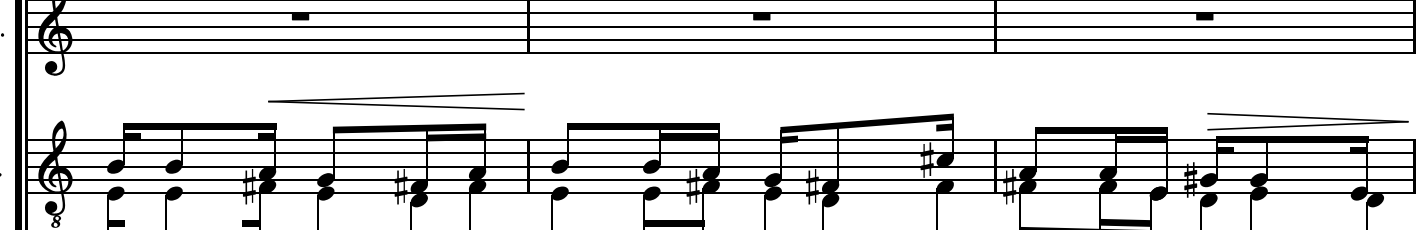
B. ca - dos de\_es-tra - nha ma - gi - a be - be - ram-lhe\_a voz co - rus-can - te. Os

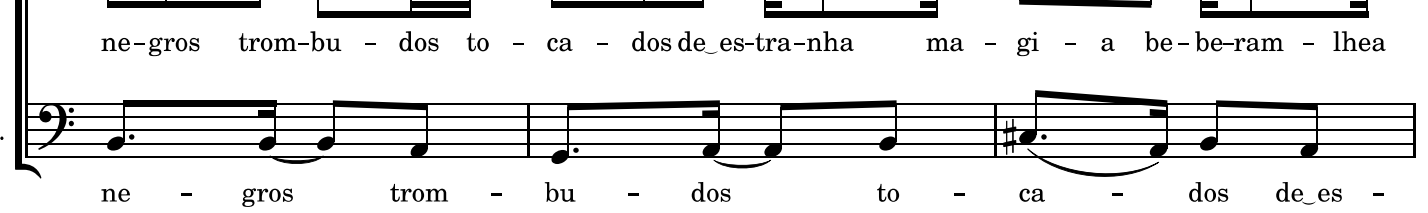


154

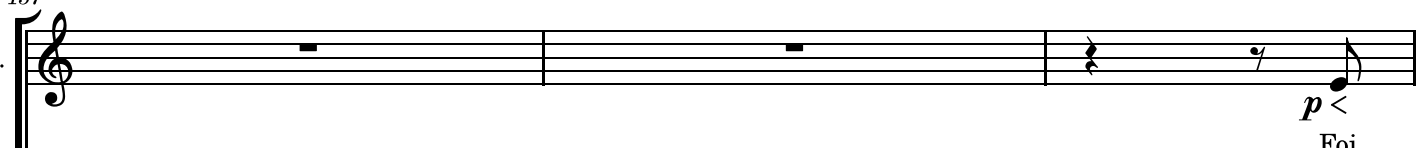
S. 

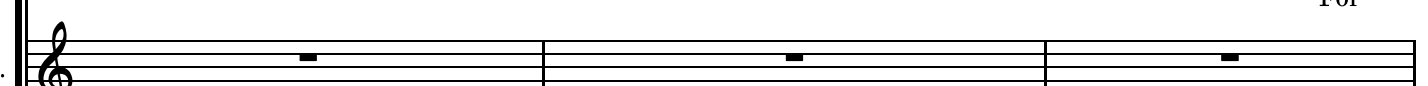
A. 

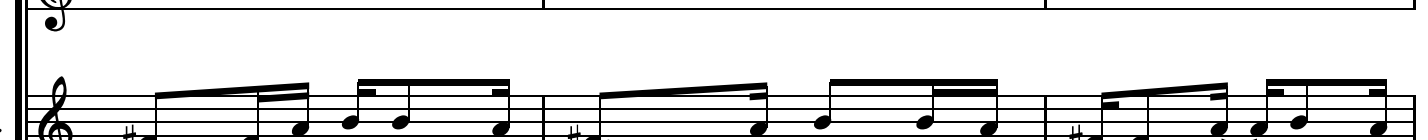
T. 
  
ne-gros trom-bu - dos to - ca - dos de\_es-tra-nha ma - gi - a be-be-ram - lhea

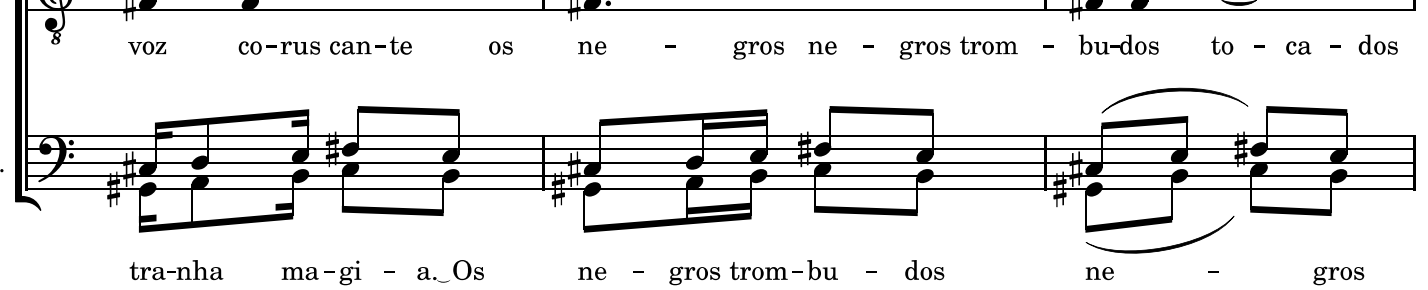
B. 
  
ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos de\_es -

157

S. 
  
*p* <  
Foi

A. 

T. 
  
voz co-rus can-te os ne - gros ne - gros trom - bu-dos to - ca - dos

B. 
  
tra-nha ma-gi - a\_Os ne - gros trom-bu - dos ne - gros

160

S. *p*

A.

T. *8*

B.

163

S. *3*

A. *3*

T. *8*

B.

166

S. bar - ba - ro o\_he - rói ne -

A. su - a re - nun - cia de bar -

T. ca - dos ne - gros trom - bu-dos to - ca - dos ne - gros trom-bu - dos

B. ne - gros trom-bu - dos ne - gros trom - bu - dos

169

S. - gro a - ti - rou - se de ci - ma do

A. ba - ro o\_he - rói ne - gro a - ti - rou - se de

T. ne - gros trom-bu-dos to - ca - dos ne - gros trom - bu-dos to - ca - dos

B. ne-gros trom-bu - dos ne - gros trom-bu - dos ne - gros

S. mor - ro de pon - ta ca -

A. ci - ma do mor - ro do mo - ro de

T. ne-gros trom-bu - dos ne - gros trom-bu-dos to - ca - dos ne - gros trom -

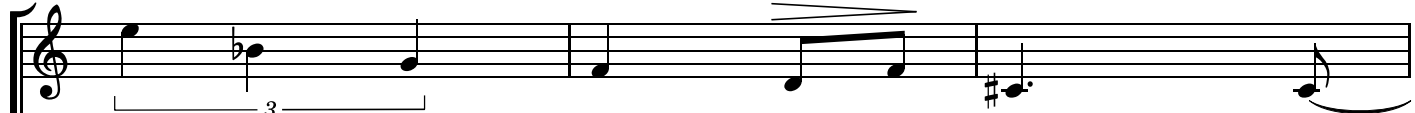
B. trom - bu - dos ne-gros trom-bu - dos ne - gros trom-bu - dos


S. *p* be - ça na bo - ca do\_a - bis - mo ro -

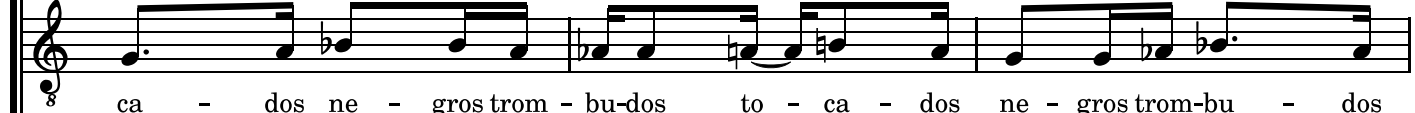
A. pon - ta ca - be - ça na bo - ca do\_a -


T. bu-dos to - ca - dos ne - gros trom-bu - dos ne - gros trom-bu-dos to -


B. ne - gros trom - bu - dos ne-gros trom-bu - dos


S.  lan - do\_e ca - in - do lá\_em bai - xo


A.  bis - mo ro - lan - do\_e ca - in - do lá\_em -


T.  ca - dos ne - gros trom - bu-dos to - ca - dos ne - gros trom-bu - dos

B.  ne - gros trom-bu - dos ne - gros trom - bu - dos

S.  de bru - ços com os bra - ços a -

A.  bai - xo de bru - ços com os bra - ços

T.  ne - gros-trom-bu-dos to - ca - dos - ne - gros-trom - bu-dos to - ca - dos

B.  ne-gros trom-bu - dos ne - gros trom-bu - dos ne - gros

184

S. ber - tos em for - ma de cruz as - som -

A. bra - ços a - ber - tos em for - ma de

T. ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos ne - gros trom -

B. trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

187

S. *f* bra - do

A. cruz as - som - bra - do fei - to

T. bu - dos to - ca - dos ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos to -

B. ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

190

S. *p* fei - to sim - ples car - vão

A. sim - ples car -

T. ca - dos ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos ne - gros trom - bu - dos

B. ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

193

S. de um cru - zei - ro do

A. vão de um Cru - zei - ro

T. ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos

B. ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos ne - gros

S. sul que se hou - ve - -

A. de um cru - zei - ro cru - zei - ro do

T. 8 ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos to - ca - dos ne - gros trom -

B. trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

S. se a - pa -

A. sul que se hou - ve - se

T. 8 bu - dos to - ca - dos ne - gros trom - bu - dos ne - gros trom - bu - dos

B. ne - gros to - ne - gros trom - bu - dos to -



202

S. ga do

A. a - pa - ga do

T. ne-gros trom-bu - dos ne-gros trom-bu - dos to - ca - dos os ne - gros - trom -  
ca - dos ne - gros

B. ca - dos os ne-gros trom - bu - dos to - ca - dos os ne - gros trom - bu - dos to -

206

Tempo primo

S. ne - gro.

A. ne - gro um um um um

T. bu - dos to - ca - dos os ne - gros trom - bu - dos um um um um

B. ca - dos os ne - gros trom - bu - dos um um um um

213

S. *p* *f* *f*

Bai - xou um cre - pus-cu-lo fri - o co-moin -

A. um um um um um um um um

T. um um um um um um um um Bai -

B. um um um um um um um um Bai -

222

S. *ff*

ter-mi-na flor mui-to\_a - zul que fe - chas-se\_a co - ro - la sel - va -

A. *f* Bai - xou um cre - pus - cu - lo fri - o co - mo\_in-tér -

T. *f* xou um cre - pus - cu - lo fri - o co - mo\_in-tér -

B. *f* xou um cre - pus - cu - lo fri - o co - mo\_in-tér - mi -

S. gem a - zul. Luz noi - te di - a Luz Luz

A. - mi - na flor. Luz noi - te dia - a Luz Luz

T. - mi - na flor. *p* E\_a

B. - na flor a - zul.

S. di - a noi - te e a noi - te a noi - te quei - mou as  
e a noi - te quei - mou cin - co

A. di - a noi - te e a noi - te quei - mou ve -

T. noi - te de to - dos os sé - cu - los quei - mou cin - co

B. *p* E\_a noi - te de to - dos os sé - cu - los quei -

S. ve - las na dor da pai - sa - - gem.  
ve - las na dor da pai - sa - gem.

A. - las na dor da - pai - sa - - - gem.

T. ve - las na dor da pai - sa - - - gem.

B. mou cin - co ve - las na dor da pai-sa - gem.