

***Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* de Ernani Braga:
un análisis musical y su relación con elementos extramusicales**

***Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* by Ernani Braga:
a musical analysis and its connection with extra-musical elements**

Rebeca Viales-Montero

Universidad Nacional de Costa Rica

bbkvm77@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2208-4770>

RESUMEN

El presente trabajo fue creado con el objetivo de realizar un análisis del ciclo de canciones de Ernani Braga, *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* y extrapolar sus elementos musicales a un significado extra musical que apoye la comprensión e interpretación de la obra. Para contextualizar, se inicia con una breve referencia al nacionalismo en la canción de arte latinoamericana y en la canción brasileña. Se concluye que la combinación de diferentes ingredientes, le da un carácter particular, resaltando la belleza de sus melodías indígenas y regionales que, en conjunto con armonías de la música occidental y una ejecución vocal clásica, producen una sonoridad única.

Palabras clave: Canción brasileña, Canción latinoamericana, Música nacionalista, Canto clásico, análisis musical.



CINCO CANÇÕES NORDESTINAS DO FOLCLORE BRASILEIRO DE ERNANI BRAGA:
UN ANÁLISIS MUSICAL Y SU RELACIÓN CON ELEMENTOS EXTRAMUSICALES

ABSTRACT

This paper was created with the aims to analyze Ernani Braga's song cycle, *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* and extrapolate its musical elements to an extra-musical meaning that supports the understanding and interpretation of the work. To contextualize, it first presents a brief reference to nationalism in Latin American art songs and Brazilian song. It is concluded that the combination of different ingredients gives it a particular character, which highlights the beauty of its indigenous and regional melodies that, along with harmonies from Western music and a classic vocal performance, produce an unique sound.

Key Words: Brazilian song, Latin American song, nationalist music, classical singing, musical analysis.

Viales-Montero, R. (2024). *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* de Ernani Braga: un análisis musical y su relación con elementos extramusicales. *Cuadernos de Investigación Musical*, (20), pp. 24-44.

1. INTRODUCCIÓN

La canción artística latinoamericana se caracteriza por una riqueza y diversidad extraordinarias, derivadas de la convergencia entre culturas, folclor, tradiciones y estilos musicales. Además de su papel dentro del ámbito artístico, se debe destacar el rol político y social de algunas obras y sus compositores. Cada país ha aportado su propio color, logrando el desarrollo de un género musical que es al mismo tiempo homogéneo y heterogéneo. Desde la influencia indígena y africana hasta la incorporación de elementos modernos y populares, la canción de arte en América Latina es un testimonio vivo de la cultura y la vida de los pueblos que representa y de la evolución de la estética música.

2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

2.1. EL MOVIMIENTO NACIONALISTA EN LATINOAMÉRICA

La investigación sobre la canción de arte en Latinoamérica, desde un punto de vista de producción y calidad musical, y no como curiosidad etnográfica, ha sido heterogénea. Mientras que algunos países cuentan con una mayor investigación sobre sus compositores, en otros la información no está sistematizada ni documentada. Patricia Caicedo (2013) señala que algunos factores que pueden haber influido en esto son: la inexistencia de casas editoriales grandes que impriman esta música, la escasa difusión de la misma, aun cuando

esté impresa, y el poco interés en el género de canción artística, en comparación con otros géneros vocales como la ópera.

Béhague (1983) ubica los antecedentes del nacionalismo desde la época entre 1810 y 1830, con las independencias de los países, aunque fue casi 100 años después que se da como tal en la música. Con este movimiento, se identifica y resalta la identidad de cada nación. La música, siendo una de las grandes expresiones sociales y culturales, y reflejo de la actualidad en la que se compone, manifiesta este movimiento con un aumento en la producción de los compositores que usan elementos nativos dentro de cada país. “El nacionalismo musical entonces es una expresión del nacionalismo cultural en la que la música sirve como herramienta para construir la identidad nacional, para unificar a la nación en torno a un estado.” (Anderson, en Caicedo, 2013, p. 42). Para que la música sea nacionalista, debe presentar ciertos elementos autóctonos de su país de origen: motivos rítmicos, células melódicas, tipos de escala de su música folclórica, sea popular o indígena, idiomas, lenguas o dialectos, entre otras (Caicedo, 2013).

Las guerras de independencia del siglo XIX, hacen surgir en las nuevas naciones un deseo por definir características propias, que los diferencien de la corona española, de la cual se estaban independizando. El problema es que estos rasgos nacionales, fueron definidos por burgueses criollos descendientes de europeos, quienes invisibilizaron a la población afrodescendiente e indígena de sus propios pueblos. Lo anterior, sumado a que en la mayoría de los conservatorios de música en Latinoamérica la enseñanza era copia del modelo y música europeo, polarizó los rasgos de las naciones, en las cuales a veces ni siquiera componían en su lengua natal. Esto se ve reflejado en los himnos nacionales de Latinoamérica, que realmente fueron herramientas de unidad cultural y legitimidad política. Incluso, en algunos países de la región, ni siquiera fueron compuestos por un ciudadano nacido en el país, sino por europeos que residían allí (Caicedo, 2013).

Entre 1880 y 1920, los compositores empiezan a interesarse con más fuerza por lo nacional, lo que realmente representaba a la cultura del pueblo. A finales de esta época (entre 1920- y 1930), algunos artistas incluyen más elementos del folclor local. Sin embargo, todavía el género de canción artística, le tomaría más tiempo renovarse, pues muchos compositores apenas conocían el folclor de su propio país, por lo que inicialmente estos elementos autóctonos fueron superficialmente contruidos sobre estructuras musicales europeas. Cabe destacar que el uso de elementos locales de cada área, le dio a las obras una sonoridad considerada “exótica” por los músicos occidentales y en algunos casos (como el de Heitor Villa-Lobos), esto llamó tanto la atención de Europa, que ayudó a afianzar el nacionalismo latinoamericano (Caicedo, 2013).

La segunda mitad del siglo XX y los inicios del XXI presentan un nuevo escenario para el nacionalismo. Lejos de desaparecer, el nacionalismo se renueva, siendo al tiempo viejo y nuevo, reafirmandose en un mundo global en el que aparentemente las fronteras se disuelven. “Esta nueva realidad nos obliga a pensar lo nacional de una manera diferente” (Caicedo, 2013, p. 151).

CINCO CANÇÕES NORDESTINAS DO FOLCLORE BRASILEIRO DE ERNANI BRAGA:
UN ANÁLISIS MUSICAL Y SU RELACIÓN CON ELEMENTOS EXTRAMUSICALES

En relación con la importancia de la historia de los movimientos nacionalistas en Latinoamérica, Cáceres (2001) recalca que se debe defender el arte que fue inventado en estas naciones y que en ocasiones es reflejo de su contexto político y social. Acota que los músicos deben ir a Europa no solo para aprender a interpretar a los grandes clásicos de la música occidental, sino también para dar a conocer y difundir lo que se hace en su tierra. La música latinoamericana es parte de una cultura dinámica y cambiante, que se adapta a la globalidad actual, pero conservando la semilla que define su cultura y que, siendo considerada exótico para otros países, simplemente exalta las sonoridades que se han tenido desde hace mucho tiempo “a la mano” en los pueblos donde nacen (Duarte, 2004).

2.2. LA CANCIÓN BRASILEÑA

Andrade (2012) indica que los antecedentes del nacionalismo en Brasil los establece Francisco Manuel da Silva (1795–1865), fundador de la Academia Imperial de Ópera y autor del Himno Nacional de Brasil. Silva establece la teoría y práctica musical del Brasil, a partir de la cual surgen y crecen figuras como Antonio Carlos Gomes (1836-1896) y Alberto Nepomuceno (1864-1920). En la música vocal, se considera un antecedente del nacionalismo en Brasil, la cantata *Vespere dos Garapes* (1856), del italiano Joaquin Giannini, que fue la primera obra vocal escrita en portugués sobre un tema histórico. En 1860 se compone la primera ópera creada por un brasileño: *A Noite de São João*, basado en poemas del escritor indigenista José de Alencar (Béhague, 1983).

Carlos Gomes es representante de la primera fase estética musical del Brasil, también conocida como “Internacionalismo Musical” y, junto con Alberto Nepomuceno (1864-1920), desarrolla las primeras manifestaciones de la que se conoce como música nacionalista (Andrade, 2012; Caicedo, 2013; Porter, 2016). Nepomuceno fue el primero, oficialmente ligado al movimiento nacionalista, en usar portugués en sus obras vocales (Caicedo, 2013). En él, se nota la dualidad de lo europeo y lo folclórico. Este compositor lucha por la nacionalización de la música brasileña y hace uso de los poemas de escritores de Brasil, para musicalizarlos. Gomes fue conocido por sus óperas, que usaban temas de la vida en Brasil (incluyendo la esclavitud), sin embargo, estaban en italiano y el estilo compositivo seguía siendo europeo, aunque introduce algunos elementos folclóricos (Porter, 2016).

Alberto Nepomuceno es una figura central en la canción nacionalista. Se le atribuye el decir “*Não tem pátria o povo que não canta na sua língua*” [“No tiene patria el pueblo que no canta en su lengua”]. El creía que las canciones debían derivarse de la lengua materna, moldeando las melodías de una forma única que solo los fonemas y las inflexiones de el portugués brasileño le podían dar (Pignatari, 2009). Siguiendo a Nepomuceno, otros compositores empiezan a musicalizar textos de poetas locales.

La canción artística fue el medio por excelencia, para construir la identidad nacional brasileña. De esta forma, surgen dos tipos principales de canción: la *modinha* y el *lundú*. (Brandão y Hoover, 2010; Caicedo, 2013), los cuales lograron que la canción folclórica incursionara en la música popular y de aquí a la canción de arte. “Los elementos musicales más distintivos que aportaron estas músicas fueron el uso de la síncopa, la modulación a la

subdominante, la ornamentación de la melodía y las reiteraciones rítmicas” (Béhague en Caicedo, 2013, p. 108). La *modinha* es una canción sentimental, parecida a la música de salón, cuyo origen no es local, sino más bien occidental. Esta dota de elementos europeos a la música popular. Aunque su origen y estructura musical son europeos, al adoptarla Brasil, le añadió su “sabor”, lo cual le permitió convertirse en símbolo de este país. El uso impreciso de los modos mayor y menor le otorga un sentimiento agridulce, típico de esta música (Pignatari, 2009). El *lundú* nace de las danzas africanas y fue introducida en Brasil por los esclavos afrodescendientes. Se caracteriza por la siguiente figura rítmica y sus variaciones: ξεξ εε.

Mario Raúl de Moraes Andrade (1893-1945) hizo un gran esfuerzo por difundir el nacionalismo y su estética en las artes. Critica la italianización del portugués e insta a usar el idioma criollo. Recopila la famosa colección de canciones tituladas *Modinhas Imperiais* (1930) (Caicedo, 2013). Andrade explicaba que los compositores deberían incluir ritmos tradicionales en su música, para aportar un valor social, evitando que se convierta en una copia del estilo europeo. Sin embargo, el usar solamente elementos folclóricos, resultaría en un “exotismo pedante”, por lo cual era primordial un equilibrio entre la formación clásica y la tradición popular, promoviendo una mezcla ideal entre elementos folclóricos y una base académica de conceptos melódico-armónicos (Natal, 2021).

Cabe destacar el nombre de Heitor Villa-Lobos, como el compositor más reconocido de este movimiento, quien ha tenido gran aceptación dentro de los círculos musicales de Europa y el resto del mundo. Aunque Villa-Lobos se formó en conservatorios europeos, también participó en actividades musicales populares, de las que aprendió a sentir la música de su pueblo (Caicedo, 2013). Confluye en sus obras una mezcla de la música popular de Río de Janeiro, los polirritmos de la música afrobrasileña y la armonía del post impresionismo francés (Porter, 2016). Compuso alrededor de 135 canciones (Caicedo, 2013).

Otros compositores nacionalistas de Brasil fueron: Levy, Lorenzo Fernández, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Gnattali, Ernani Braga, A. Guerra Peixe, M., José Siqueira, Dinorá de Carvalho, Waldemar Henrique. Cosme. Algunos de estos compositores no fueron totalmente nacionalistas, pero sí lo fueron varias de sus obras.

En Brasil, los nacionalistas llegan a un punto cumbre durante la era Kubitschek-Quadros-Goulart (Tres presidentes de Brasil que ejercieron entre 1956-1964). En esta época el nacionalismo se caracterizó por “1) un liderazgo político de izquierda, 2) una mayor crítica a la dominación económica extranjera, 3) fuertes ataques contra Estados Unidos y 4) una gran atención al desarrollo económico” (Dulles, 1969). A finales del siglo XX algunos historiadores reflexionan sobre el papel de la música en esta identidad nacional, a veces fabricada, constatando el papel fundamental que la música tuvo en el desarrollo de la identidad de pueblo.

CINCO CANÇÕES NORDESTINAS DO FOLCLORE BRASILEIRO DE ERNANI BRAGA:
UN ANÁLISIS MUSICAL Y SU RELACIÓN CON ELEMENTOS EXTRAMUSICALES

2.3. ERNANI COSTA BRAGA

Antes de iniciar este apartado, es importante aclarar, que existen otros compositores de apellido Braga, los cuales han sido confundidos con el actual creador de este ciclo, como son: Francisco Ernani Braga, Antonio Francisco Braga y Henrique Braga (Miranda, 2010). Cabe destacar que el compositor del ciclo que se analiza en el siguiente apartado, es Ernani Costa Braga.

Ernani Costa Braga (1888-1948) fue un compositor, pianista, educador y musicólogo, perteneciente al segundo movimiento nacionalista de Brasil (Mariz, 1983), recordado especialmente por la armonización de música folclórica brasileña. Nació el 10 de enero de 1888 en Río de Janeiro, de una familia de músicos. Mientras estudiaba en el Instituto de Música de esta ciudad, se empieza a involucrar con el nacionalismo musical brasileño. Trabajó como profesor en varios conservatorios y universidades de Brasil. Se establece en Recife, después de una larga jornada de conciertos por el sur de Brasil, y se convierte en uno de los promotores de la fundación del Conservatorio Pernambucano de Música en 1931. Realizó varias excursiones para difundir y recolectar información sobre la música en las zonas de Brasil (Govermann, 2011).

Braga realiza una gran cantidad de viajes a través de todo Brasil entre 1937 y hasta su muerte. “Tal vez por su activa carrera de docente y ejecutante, su producción musical fue relativamente pequeña, comparada con la de Heitor Villa-Lobos”. (Miranda, 2010, p.19). Algunas de sus obras más conocidas son: el vals *Na Floresta Encantada*; su poema sinfónico, *Homenagem a Carlos Gomes*; el cuarteto de cuerdas, *Jacare*; *Cantigas Praianas*, Cancionero Gaucho y *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro*, ciclo en el que se profundizara en siguientes capítulos. Lamentablemente, muchas de sus canciones no tienen registro sonoro ni escrito (partitura) conocido, aunque algunos manuscritos se pueden consultar en la Librería Nacional de Río de Janeiro o en el servicio de documentación y disseminación cultural de la secretaría de cultura de Pernambuco. A lo largo de su carrera, se dedicó a explorar y promover la música brasileña, especialmente las melodías y ritmos folclóricos, ayudando a establecer una identidad brasileña dentro de la música académica. A pesar de su éxito y contribuciones, Braga no siempre recibió el reconocimiento que merecía durante su vida, hasta años recientes, en que ha crecido el interés en su obra. Braga muere el 16 de setiembre de 1948, de cirrosis, causada por su vida bohemia (Miranda, 2010).

3. ANÁLISIS DE LAS CINCO CANÇÕES NORDESTINAS DO FOLCLORE BRASILEIRO

Según Miranda (2010), Braga recolectó las bases de estas canciones en 1928, en un viaje por las capitales de los estados del norte y noreste de Brasil. Años después, en 1942, utiliza el material reunido, como fuente para esta obra. En términos generales, este ciclo hace uso de diversos elementos regionales e indígenas del norte de Brasil: idioma yoruba; ritmos afrobrasileños y textos que esbozan las costumbres de los esclavos afrodescendientes.

3.1. O' KINIMBÁ

O' Kinimbá!	Oh Tierra!
Dada ôkê Kinimbá!	Amada Tierra!
Salô ajô nuaiê	Nostalgia del cielo.

La traducción presentada es dada por el compositor. No obstante, Miranda (2010) acota que hizo una entrevista con *Babalarisha* (sacerdote) Jorge Kibanazambi, cuya lengua materna es el yoruba y este le indica que la traducción del texto es: “Rezamos al rey con fuerza espiritual. Rezamos al rey Oba Aganju (Dios del trueno) con fuerza espiritual. Que el rey este con nosotros” (p. 27). El compositor indica en la partitura que se basa en la *macumba*, ritual religioso africano en el que participan el dios *Xangô*, rey de los dioses, y el dios *Candomble*, su descendiente afrobrasileño. La música fue recolectada en Pernambuco (Miranda, 2010).

Inicialmente se identifican dos rasgos indigenistas. El primero, el uso de la lengua yoruba, de origen africano, traída a Brasil por la inmigración de esclavos. El segundo, la melodía principal es claramente pentatónica. Es una canción estrófica, sin cambio de letras. Pereira (2007) recomienda un tempo de negra = 54, o más despacio.

La canción está escrita en la tonalidad de Si mayor y utiliza como elemento unificador el pedal sobre B¹ en el bajo (MI² del piano), en un ritmo de tresillos, contra el ritmo binario de la MD³ y de la voz (Fig. 1). Miranda (2010) indica que este ritmo es similar al *Aluja*, construido sobre una secuencia de corcheas en 12/8 y que es característico de rituales a *Xangô*.



Fig. 1: Canción “O, Kinimbá”. CC: 1-5.

(Adaptado de *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* [partitura] de Braga [1942])⁴.

La melodía principal suena cuatro veces. Primero en la introducción del piano. La segunda del CC⁵ 13 al 22, cuando la voz entra por primera vez. En ese momento, la MD cambia a clave de Fa, con tonos graves, que dan una sonoridad más oscura. Esta variación le da un carácter íntimo y solemne, adecuado para una oración o ritual dedicado a una deidad.

¹ Las notas musicales se identifican en este texto con la nomenclatura americana y con C central como C3

² MI: se usa en este texto para indicar la Mano Izquierda (usualmente el bajo) en el piano.

³ MD: se usa en este texto para indicar la Mano Derecha del piano

⁴ En Brasil la Ley de Derechos de autor (Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998), en su artículo 41 establece que los derechos de autor se liberan 70 años +1 posterior a la muerte del compositor. E. Braga murió en 1948, por lo que desde 2019 queda esta música en el Dominio Público.

⁵ CC = compás.

CINCO CANÇÕES NORDESTINAS DO FOLCLORE BRASILEIRO DE ERNANI BRAGA:
UN ANÁLISIS MUSICAL Y SU RELACIÓN CON ELEMENTOS EXTRAMUSICALES

Del CC 26 al 35, se ejecuta por tercera vez la melodía (segunda vez la misma letra) y la MI mantiene el pedal. La variación en esta sección se expone en la MD. Pasa de nuevo a clave de Sol y a un registro más agudo. Mantiene las inversiones de acordes en la MD, pero esta vez le incluye una síncopa que cambia el carácter de la música con secuencias de corcheas ascendentes y descendentes (Fig. 2), representando la ambigüedad entre cielo y tierra indicada por Braga en el texto. La combinación de síncopas con el registro agudo le da una sonoridad más popular latinoamericana. Esto, unido al uso de crescendos y dinámicas más fuertes, hace esta segunda parte más dramática que la anterior. Más que una oración, esta vez parece un ruego.



Fig. 2: Canción "O, Kinimbá". CC: 31-33.

(Adaptado de *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* [partitura] de Braga [1942]).

Del CC 26 al 35, se ejecuta por tercera vez la melodía (segunda vez la misma letra) y la MI mantiene el pedal. La variación en esta sección se expone en la MD. Pasa de nuevo a clave de Sol y a un registro más agudo. Mantiene las inversiones de acordes en la MD, pero esta vez le incluye una síncopa que cambia el carácter de la música con secuencias de corcheas ascendentes y descendentes (Fig. 2), representando la ambigüedad entre cielo y tierra indicada por Braga en el texto. La combinación de síncopas con el registro agudo le da una sonoridad más popular latinoamericana. Esto, unido al uso de crescendos y dinámicas más fuertes, hace esta segunda parte más dramática que la anterior. Más que una oración, esta vez parece un ruego.

Un breve interludio del piano, de nuevo en clave de Fa en MI, nos conecta con la tercera parte, en que el piano realiza una escala pentatónica descendente, desde G, hasta su tónica B, con algunos cromatismos. El cambio en el registro del piano influye en el timbre general de la pieza, dándole de nuevo un carácter sublime y meditativo.

Al llegar a los últimos 11 compases, se da un intercambio entre la melodía vocal y el piano. La Fig. 3 muestra como el piano ejecuta la línea melódica, que antes interpretó la voz, y el pedal sobre B con tresillos ahora lo ejecuta el/la cantante en una zona grave. A nivel vocal, es un registro de poca intensidad (en comparación con la zona media y aguda), por lo que el cambio en la fuerza transfiere la intimidad que se escuchó en el piano, a la voz, como una secreta conversación con su deidad. La monotonía de la línea vocal con el *ostinato* en tresillo, dibuja un ruego o una petición casi susurrada. El piano, en cambio, que había regresado a la clave de Fa en el interludio, aparece de nuevo en clave de Sol y esta vez lleva el ritmo binario, que en las secciones anteriores tuvo la voz.

REBECA VIALES-MONTERO

Repite la introducción, pero sin los tresillos del bajo (los tiene la voz) y unísono entre MD y MI, con intervenciones esporádicas de tresillos en B en la MI. Así, se trata de evitar que se rompa la continuidad del pedal, pues se ubican en la zona exacta en que la voz no hace las tres corcheas, sino una negra con punto. Esta especie de eco es como si la voz quisiera hacer una pausa y el piano lo evitara para no detener la oración. Además, esa repetición continua del ritmo produce un efecto casi hipnótico, elemento usado por ciertas tribus para entrar en trance y por la iglesia católica en las letanías. La disminución de la intensidad hasta el *pianísimo* (*pp*), culmina con un descanso después de esta profunda oración y lo hace en el registro grave de la voz, como si quien mira desde la tierra, dejara en paz a las deidades del cielo.

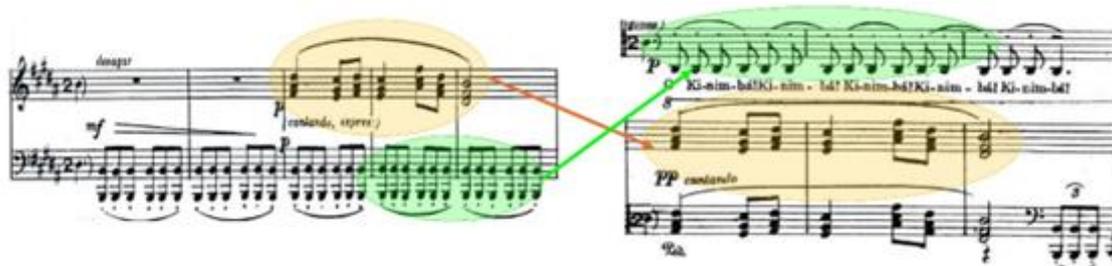


Fig. 3: Canción "O, Kinimbá". CC: 3-5 vs CC: 42-44.
(Adaptado de *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* [partitura] de Braga [1942]).

3.2. CAPIM DE PRANTA

Tá capinando, tá!	Está desmalezando
Capim di pranta,	Hierba del prado,
Tá capinando,	Está desmalezando
Tá nascendo	Está nasciendo
Rainha mandou dizê	La reina mandó a decir
Pru módi pará co 'essa lavoura	Paren con este cultivo
mandou dizê,	Mandó a decir,
mandou pará!	¡Mandó a parar!
Lará, lilá!	Lara, lila!

Esta canción está basada en el ritmo afrobrasileño de *jongo*, danza folklórica de las plantaciones de azúcar y café, con raíces africanas. El *ponto* (parte cantada del *jongo*) era usado para comunicarse con santos y ancestros o como vehículo para la magia (Miranda, 2010). Pero especialmente funcionó para enviar mensajes cifrados de plantación a plantación. Tuvo un papel importante en las rebeliones y la abolición de la esclavitud en Brasil. Aunque por un tiempo se trató de prohibir este ritmo, luego fue reconocido como parte del legado afrobrasileño (Oliveira y Berezoschi, 2022).

CINCO CANÇÕES NORDESTINAS DO FOLCLORE BRASILEIRO DE ERNANI BRAGA:
UN ANÁLISIS MUSICAL Y SU RELACIÓN CON ELEMENTOS EXTRAMUSICALES

Un dato importante para entender esta canción es que la abolición de la esclavitud fue declarada en 1888 por la Princesa Isabel, hija del emperador de Brasil, Don Pedro II. Sin embargo, los nuevos ciudadanos liberados se referían a ella como “Reina” y algunos *pointos* usaban metáforas para alabarla y agradecerle (Oliveira y Berezoschi, 2022).

Capim di pranta es una canción de trabajo que, a primera vista, describe como limpian de maleza el campo, hasta que la reina les ordena detenerse. Está en tonalidad de Ab y Pereira (2007) recomienda el tempo de negra = 108.

El *jongo* está representado por el piano, que mantiene un motivo rítmico repetitivo en MI sobre dos corcheas y en MD en contratiempo de semicorchea. Este patrón lo sostiene hasta el CC14 (fig. 4), donde se incorpora una melodía, al mismo tiempo que el cantante ejecuta una nota larga en la palabra “*mandou*”.

Patrón rítmico del piano

Fig. 4: Canción “*Capim di pranta*”, CC: 13 y 14.
(Adaptado de *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* [partitura] de Braga [1942]).

La parte vocal inicia con un ritmo sincopado. Superficialmente, emula un llamado a sus compañeros de trabajo, primero como un secreto y luego, ante la falta de atención, se eleva la intensidad y el tono, con la subida sobre el arpeggio de tónica. Sin embargo, dado el contexto histórico, parece más bien representar la función de estos mensajes secretos (volumen bajo) que van creciendo hasta que la Reina ordena detenerse (la Abolición). La nota larga en C refuerza este llamado. Luego, inicia la melodía, con un patrón rítmico que se mantendrá toda esta sección (fig. 5), pero con una pequeña variación en las dos frases en las que describen la orden de la reina. Este patrón, junto con el del piano, otorgan a la canción el carácter bailable del *jongo*.



Fig. 5: Canción “*Capim di pranta*”. Patrón rítmico de la línea vocal.
(Adaptado de *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* [partitura] de Braga [1942]).

REBECA VIALES-MONTERO

Alrededor de la zona donde el piano modifica el patrón rítmico (CC14), la voz canta una nota larga en “*Mandou* (mandó)”. Pero en vez del llamado a trabajar, indica que pueden descansar (son libres). Repite esta construcción melódica, con el piano una octava arriba (CC 16 y 17), dándole una sonoridad más brillante, la nueva libertad.

Al entrar con “*lará, lilá*” (CC 21- 27), para reforzar la alegría, el piano termina con una cadenza en V⁹, un sforzando y un calderón (CC 28) que, por única vez, otorga un carácter más dramático.

En los últimos compases, el/la cantante repite el llamado en Eb de la introducción, que sube sobre el arpeggio de I, para terminar con el último grito de alegría en Ab, la nota más aguda para la voz en esta pieza. Este final, sin embargo, viene influenciado por el movimiento rítmico anterior. Por esto, la subida en el arpeggio, que en la primera parte fue construida sobre blancas (en los tiempos fuertes: 1 y 3) y llega hasta un C, ahora se realiza sobre las negras de los tiempos débiles del CC 32. Adicionalmente, la partitura indica “*um pouco mais*” (un poco más). Estas pequeñas sutilezas, marcan la diferencia entre el llamado a trabajar y la celebración por el merecido descanso.

3.3. NIGUE, NIGUE, NINHAS

Nigue, nigue, ninhas,	Canción de cuna, canción de cuna
Tão bonitinhas	Tan bonita
Macamba, viola,	Compañera esclava, guitarra
Ê, imbê, tumbelá!	[Esta parte no está en portugués y no se encuentra la traducción]
Mussangolá quina quine	
Di parie ganguinhas	

Esta es una canción de cuna, que mezcla portugués con un dialecto africano, del cual no fue posible encontrar traducción. A pesar de esto, los elementos musicales expresan lo que se espera de una canción de cuna: *tempo* lento, sin cambios abruptos de volumen, melodía repetitiva, patrón rítmico estable y repetitivo que emula el movimiento de la cuna o del arrullo y armonía sin grandes cambios. Se encuentra en tonalidad de A y es estrófica. Cada estrofa está compuesta por dos partes (reducidas en la fig. 6).



Fig. 6: Canción “*Nigue, nigue, ninhas*”, de E. Braga. Células melódicas que forman las estrofas. (Adaptado de *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* [partitura] de Braga [1942]).

Se canta cuatro veces la estrofa. Las tres primeras terminan en V⁷, dejando el descanso suspendido, y la nota E funge como la fundamental del acorde. Sin embargo, en la última estrofa, resuelve a I (E es 5to grado). Así, con la misma estructura melódica, mantiene la resolución suspendida hasta el final. A modo de especulación, la escogencia de Braga de terminar con una cadencia auténtica imperfecta (CAI) en vez de perfecta, puede deberse, en

CINCO CANÇÕES NORDESTINAS DO FOLCLORE BRASILEIRO DE ERNANI BRAGA:
UN ANÁLISIS MUSICAL Y SU RELACIÓN CON ELEMENTOS EXTRAMUSICALES

primer lugar, al no querer modificar la célula melódica. También podría tener una función expresiva, pues un E, *piano* (*p*), con boca cerrada y en CAI (función de 5to grado y no de 1ro), hace menos enfático el final. Podría simbolizar que el bebé al fin está dormido y lo dejan en su cuna, mientras su arrullo se convierte en un débil murmullo, para hacer la transición de los brazos al lecho.

La primera estrofa (CC 3-11) mantiene un patrón rítmico constante (negra y dos corcheas). Esta repetición incesante produce un efecto casi hipnótico, que ayuda a dormir al bebé. En la segunda (CC 12-23), la primera parte mantiene la célula melódica, pero las figuras rítmicas se alargan, construyéndola ahora sobre blanca y dos negras. La tercera estrofa (CC 26-34) tiene un cambio en el piano que presenta negras contra corcheas, en un tempo indicado como “menos” y un final que es armónicamente más tenso que los dos anteriores. Parece contradictorio bajar las pulsaciones de una canción de cuna e introducir al mismo tiempo notas más cortas, que aumentan el movimiento. Sin embargo, podría ser una representación del bebé que se pone inquieto ante de dormir. Parece lógico entonces, que la música dibuje el contraste entre un pulso sereno y un movimiento interno ligeramente más agitado. Por otro lado, también podría representar el balanceo más rápido de la madre al ver que la criatura no se duerme. La fig. 7 muestra fragmentos de cada estrofa analizada.

1

devagar Lento Ni-gue, ni-gue, ni-nhas, tão bo-ni

Estrofa 1:
Y

17

tum - be - lá! Mus san go - lá

Estrofa 2, Final:
Introduce

REBECA VIALES-MONTERO

25

Ni-gue, ni-gue, ni-nhas, tão bo-ni-ti-nhas, ma

Estrofa 3:

35

Ê Ê Ê Ê

Estrofa 4:

p ligado express.

Fig. 7: Canción “Nigue, nigue, ninhas”, de E. Braga. Comparación de las variaciones en el piano de cada estrofa.

(Adaptado de *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* [partitura] de Braga [1942]).

En la cuarta estrofa (CC 35-45), la voz sigue invariable sobre el patrón melódico. Quien lleva la batuta de los cambios interpretativos es el piano, que introduce una melodía con tresillos, donde hay varios pasos cromáticos, que contrastan con la estabilidad tonal. ¿Por qué hacer la música turbulenta al final de una canción de cuna? El análisis del contexto da sentido a una canción, de la que no tenemos noción clara de la traducción. Las canciones de cuna, fenómeno musical presente en casi todos los grupos sociales, presentan dos tendencias principales. Como indica Fernández (2005), la primera es nombrar a un santo o ángel que cuida al niño. La segunda es usar una figura amenazante para que se duerma (el Coco, el coyote, la loba, el Nahual, el bu o el hombre del saco, en Latinoamérica). De esta forma, parece que el piano dibuja una figura que castiga al niño que no se duerme. Tres factores apoyan esta teoría: no regresa al patrón rítmico estable de negras y blancas del inicio; hace uso, por primera y única vez, de síncopas en el piano (CC 45); y, el elemento más evidente de una tranquilidad interrumpida es que antes de resolver a I, sustituye el B del acorde V^7 , por un $B\#$, aumentando la tensión para luego resolver. Adicionalmente, desde el principio solo hay indicaciones de *piano* (*p*) y *pianissimo* (*pp*), la única vez que aparece un *mezzoforte* (*mf*), es en la palabra “*Mussangolá*”, al final. Se podría especular que esta palabra simboliza al ente amenazante.

Aun así, algunos elementos que indican que el niño al final se duerme. son: el *pianissimo* (*pp*), la indicación de “*desapar*” (desapareciendo) y la nota final con boca cerrada, dibujando el silencio para no despertarlo. La fig. 8 muestra varios de los elementos indicados.

CINCO CANÇÕES NORDESTINAS DO FOLCLORE BRASILEIRO DE ERNANI BRAGA:
UN ANÁLISIS MUSICAL Y SU RELACIÓN CON ELEMENTOS EXTRAMUSICALES

Fig. 8: Canción “Nigue, nigue, ninhas”, de E. Braga. Elementos musicales que apoyan el análisis.
(Adaptado de *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* [partitura] de Braga [1942]).

3.4. SÃO JOÃO DARARÃO

São João dararão
Tem uma gaitararaita,
Quando toc'ororoca bate nela;
Todos os anjararanjos
Tocam gaitararaita,
Tocam tantararanto aqui na terra.
Lá no centererento
Da avenidiririda
Tem xaropororope escorregou;
Agarrouôrôrouse em
meu vestidirirido,
Deu uma préguéréréga e me deixou.
Maria, tu vai ao baile,
Tu leva o chale, que vai chovê
E depois de madrugada, ai!
Toda molhada, ai!
Tu vai morrer.
Maria, tu vai casares,
Eu vou te dares
Os parabens
Vou te dares uma prenda: ai!
Saia de renda, ai!
E dois vintens Ai! Ai!
La la la la la

San Juan
Tiene una armónica (nica)
Cuando la toca (roroca) late
Todos los ángeles (leles)
Tocan la armónica (nica)
Tocan tanto (roronto) aquí en la tierra
Allá en el centro (rerento)
De la avenida (dadada)
Tengo sirope (rorope) se escurrió
Se regó (gogogo) en
Mi vestido (dododo)
Dio una mancha (rancha) y me dejó
María, tú vas al baile
lleva un chal, que va a llover
y después de madrugada, Ay!
Toda mojada, ¡Ay!
Te vas a morir
María, te vas a casar
Yo te voy a dar
Las felicitaciones
Te voy a dar un presente, ¡Ay!
Una falda de encaje, ¡Ay!
Y dos veintenos [dinero]. ¡Ay!
La la la la la

REBECA VIALES-MONTERO

Esta es una ronda infantil en Fm con estructura AAB AAB A. Las letras de las secciones A son iguales, excepto por el final y las letras de las secciones B son diferentes. Pereira (2007) sugiera que esta segunda parte sea más lenta que la primera, alrededor de negra = 72.

Al igual que en la canción anterior, el piano es el que destaca las variaciones entre las estrofas. Una característica que la enmarca en la ronda infantil es la repetición de la última sílaba de las palabras, como en “gaita” (armónica), que se convierte en “gaitararaita” o “anjo” (ángel) en “anjararanjos”. Este proceso lo repite con varias palabras.

La sección A presenta un motivo rítmico que le da unidad. Braga mantiene un juego de alternancia entre breves *legatos* y *staccatos*. Todas las veces, el *legato* termina en la corchea que inicia el primer tiempo del pulso y empieza el *staccato* en las dos semicorcheas que terminan este primer pulso. Además, para marcar la diferencia entre estas células musicales, se apoya con cambios de dinámica: los *legatos* con *mezzoforte* (*mf*) y los *staccatos*, con *piano* (*p*). Pareciera que emula el conocido paso-brinco (“hacer caballito”, en algunos países), que es parte del desarrollo motor del niño. El brinco es corto y da golpes secos en el piso (*staccato*) y el paso tiende a representar un movimiento continuo (*legato*) (Ver fig. 9).



Fig. 9: Canción “São João dararão”, de E. Braga. Representación del “paso-brinco” en el motivo rítmico de la sección A.

(Adaptado de *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* [partitura] de Braga [1942]).

El piano, la primera vez (anacrusa al CC 1- 8), se desarrolla sobre corcheas (Fig. 10, estrofa 1), excepto en la transición entre la primera y la segunda frase y en el final, que prepara lo que sigue. La segunda (anacrusa al CC 9 - 16), el piano lleva un contratiempo de corcheas sobre las semicorcheas (Fig. 10, estrofa 2). Cabe recordar que aún la MI mantiene, la mayoría del tiempo, en el patrón de corcheas. La tercera (anacrusa al CC 27 - 34) se sostiene sobre un patrón de semicorcheas y corcheas, (Fig. 10, estrofa 3), en un movimiento más alegre. La cuarta, usa tresillos (anacrusa al CC 35 - 42). Y la última (anacrusa al CC 55 - 62) es la menos densa y con menos movimiento rítmico. Al caer en los pulsos fuertes y abandonar el patrón de contratiempos (Fig. 10, estrofa 5), da más estabilidad a esta estrofa. Además, está escrita la palabra “*devagar*” (despacio) y cambia las dinámicas, de *mezzoforte* (*mf*) y *piano* (*p*), a *piano* (*p*) y *pianissimo* (*pp*). Podría representar al niño que se cansó de brincar. Anacrusa al CC 59, acelera súbitamente, para bajar de nuevo el tempo, casi inmediatamente, en el CC 61, como si fuera un nuevo arranque de energía. A parte de las variaciones en el piano, la voz mantiene el mismo motivo melódico y rítmico las cinco veces.

CINCO CANÇÕES NORDESTINAS DO FOLCLORE BRASILEIRO DE ERNANI BRAGA:
UN ANÁLISIS MUSICAL Y SU RELACIÓN CON ELEMENTOS EXTRAMUSICALES

The figure displays five stanzas of the song "São João dararão" by Ernani Braga, each with its piano accompaniment. The piano parts are highlighted with red dashed boxes, and arrows point to simplified diagrams of these parts labeled "Estrofa 1:" through "Estrofa 5:".

- Estrofa 1:** Measures 1-8. Piano part starts with a *p* dynamic, followed by *mf*. The diagram shows a simple two-note pattern.
- Estrofa 2:** Measures 9-16. Piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. The diagram shows a sequence of eighth notes.
- Estrofa 3:** Measures 17-24. Piano part starts with a *p* dynamic and *leve* marking. The diagram shows a sequence of eighth notes.
- Estrofa 4:** Measures 25-32. Piano part features triplet patterns. The diagram shows a triplet of eighth notes.
- Estrofa 5:** Measures 33-40. Piano part starts with *pp* and *p* dynamics, then *mf* with an *(apressando)* marking. The diagram shows a sequence of eighth notes.

Fig. 10: Canción "São João dararão", de E. Braga. Comparación de las variaciones en el piano de cada una de las estrofas de la sección A.

(Adaptado de *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* [partitura] de Braga [1942]).

REBECA VIALES-MONTERO

La primera vez que aparece la sección B (anacruza al CC 17- 26) hay un cambio del tempo, vuelve a las figuras solo en corcheas, solo indica *legatos* y únicamente en esta sección hay *forte* (*f*). Tiene un carácter más lírico y melódico que la A, algo dramático para una canción infantil. Presenta varias veces un motivo construido sobre una melodía cromática descendente, desde Eb a C, que asemeja un gemido, especialmente porque se tiende a cantar con glissando, representando el llanto y pintando con más fuerza los “¡Ay!”. En el CC 19 cambia el Ab por un A en el piano, que le otorga, una sonoridad más brillante (en tonalidad F, en vez de Fm), pero solo fugazmente, pues en CC 21 regresa a Fm. Las dos veces que expone esta sección B, se dirige específicamente a María, primero aconsejándola porque teme que enferme y muera y la segunda hablando de que ella se va a casar. La primera vez el piano lleva su propia melodía y mantiene la armonía estable, empezando a romperla hacia el final de la sección, al incluir tresillos y cromatismos, mientras se acerca a la palabra “*morre*” (morir). La segunda vez, (Anacruza al CC 43 - 54) la voz emite la misma melodía, pero el piano se vuelve estático, construido sobre acordes repetidos. Esto, unido a la introducción de cromatismo (fig. 11), vuelven la música algo lúgubre. Al final, alarga los lamentos (¡Ay!), hasta llegar a un F agudo, que tienen como indicación de *tempo* un lento y que va de *mezzoforte* (*mf*) a *piano* (*p*), como si muriera al final de estos lamentos. Parece que el matrimonio de María no es un evento feliz.

The image shows a musical score for the song "São João dararão" by E. Braga, measures 43-36. The score is in 2/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "ri - a tu vai ca - sa-res eu vou te dares os pa - ra - bens". The piano accompaniment consists of repeated chords in the right hand and a more active bass line. There are some triplets and slurs in the piano part. The score is marked with a blue '43' at the beginning.

Fig. 11: Canción “São João dararão”, de E. Braga. CC: 43-36.
(Adaptado de *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* [partitura] de Braga [1942]).

3.5 ENGENHO NUOVO!

Engenho novo!	Ingenio [de azúcar] Nuevo!
Bota a roda pra rodá!	Coloca rueda por rueda
Eu dei um pulo,	Yo di un brinco
Dei dois pulo	Di dos brincos
Dei tres pulo	Di tres brincos
Desta vés pulei o muro	En este momento brinca el muro
Quaji morro di pulá!	Casi muero del brinco
Capim di pranta,	Hierba del prado
xique, xique, mela, mela	[expresión folclórica, sin traducción]
Eu passei pela capela	Yo pasé por la capilla
<i>Vi dois padri nu altá!</i>	Vi dos padres en el altar

CINCO CANÇÕES NORDESTINAS DO FOLCLORE BRASILEIRO DE ERNANI BRAGA:
UN ANÁLISIS MUSICAL Y SU RELACIÓN CON ELEMENTOS EXTRAMUSICALES

Esta es una canción de trabajo, recogida en Río Grande del Norte. Los trabajadores del ingenio de azúcar están contentos por la llegada de una nueva máquina. Pereira (2007) recomienda el tempo de negra entre 112 y 116.

La canción está en F, con estructura ABABA que finaliza con una pequeña Coda. La armonía es tonal, la sección A se mueve entre función de tónica (I o a veces vi⁷) y V. El piano lleva un movimiento opuesto entre MD y MI, que modifica antes de empezar la sección B. Por la velocidad de la música y el uso repetitivo de la palabra “*pulo*” (brinco), se puede considerar esta figura rítmica del piano como los brincos de celebración rápidos, bailables y alegres, casi de puntillas. Modula abruptamente a A, para iniciar la sección B (CC 18).

Por el uso de semicorcheas continuas y repetitivas, en una tonada alegre, rápida y bailable, reflejadas tanto en la voz como en el piano, se puede decir que esta canción se construye sobre el ritmo folclórico brasileño de *samba*, de origen africano (Reijonen, 2017). En la voz, mantiene este ritmo hasta la anacrusa al CC 24, donde se detienen las semicorcheas y por pocos compases, construye la melodía sobre corcheas, con el texto “*quaji morro di pulá!*” (¡Casi muero de brincar!). Recupera el aliento y empieza de nuevo el canto frenético entre la anacrusa al CC 27 y 33 mientras se mantiene la mayoría de la melodía repitiendo un E. Quien tiene la melodía en esta sección es el piano, que expone una variación de la línea melódica que cantó la voz en la sección A. Lo descrito anteriormente se repite.

Destaca que es la única canción del ciclo, donde el piano no varía entre estrofas. En la última aparición de la sección A, Braga usa un elemento nuevo, que solo se encuentra en esta pieza: al finalizar (CC 43), agrega seis compases con un giro rítmico y melódico diferente. Del CC 44 al C.47, el piano cambia el patrón rítmico (Fig. 12), pero mantiene el movimiento contrario entre MD y MI. MI pasa a clave de sol, y MD una octava arriba, volviendo la música más brillante. La voz termina subiendo a un F, que sostiene hasta el final y culmina con un corte seco. Los últimos compases (48 y 49), y después de mover la sección A entre tónica y dominante, Braga finaliza, no con el tradicional V⁷-I, sino con I –bVI –I, pero por la velocidad de la música, apenas se percibe este efecto. Cambia ambas manos a clave de Fa (MD estaba señalada antes una octava arriba, por lo que el cambio es muy notable) y termina en un *fortíssimo* (*ff*). Por este final tan enfático, con cambios de ritmo, línea melódica y acordes sorpresa, se podría pensar que es una especie de *coda*. Tiene sentido usar este recurso, no solo porque refleja el punto máximo de felicidad, sino que da fin al ciclo de manera contundente (fig. 12).

REBECA VIALES-MONTERO

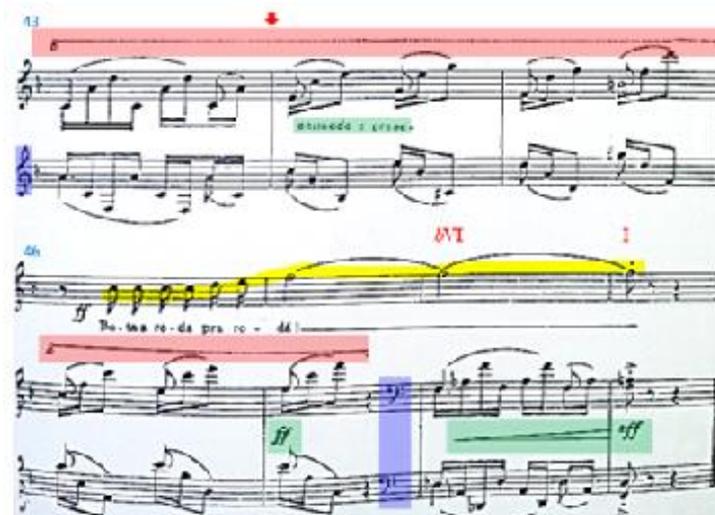


Fig. 12: Canción ¡“Engenho novo!” de E. Braga. CC: 43-49.
 (Adaptado de *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* [partitura] de Braga [1942]).

4. CONCLUSIONES

La canción de arte en Latinoamérica es un género que ha ganado difusión en los últimos años. Sin embargo, existe una gran cantidad de obras por dar a conocer. En especial, el movimiento nacionalista, trajo a escena muchas particularidades de idioma, melodía, ritmo, armonía y color, propios de los pueblos donde nacen estos rasgos. En el caso de la canción nacionalista brasileña, su mezcla entre características africanas, indígenas y europeas, junto con la creatividad de los compositores, ha resultado en la creación de obras de gran belleza. El ciclo de *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro*, de Ernani Braga, es un ejemplo de ellas, pues su uso de elementos como el idioma yoruba y dialectos africanos o de ritmos como el *aluja*, el *jongo* y la *samba*, sumados a escenas cotidianas de trabajo y fiesta, dotan a este ciclo de una sonoridad y una expresión única.

Finalmente, este análisis ofrece una base para comprender algunas ideas extra musicales (según la interpretación de la autora) que comunica este ciclo, elementos que muestran una perspectiva de sus costumbres y su historia, pintadas magistralmente por la creatividad de Braga. De esta forma, se logran descubrir algunos ingredientes que aportan a una interpretación más sentida y conectada con las tradiciones de las que nacen estas canciones.

BIBLIOGRAFÍA

Andrade, M. (2012). *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Nova Frontera.

Béhague, G. (1983). *La música en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A.

Braga, E. (ca. 1942). *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro* (partitura).

CINCO CANÇÕES NORDESTINAS DO FOLCLORE BRASILEIRO DE ERNANI BRAGA:
UN ANÁLISIS MUSICAL Y SU RELACIÓN CON ELEMENTOS EXTRAMUSICALES

- Brandão, S. & Hoover, M. (2010). *A Guide to the Latin American Art Song Repertoire: An Annotated Catalog of Twentieth-century Art Songs for Voice and Piano*. Bloomington: Indiana University Press.
- Cáceres, E. (2001). Música e identidad. La situación Latinoamericana. *Revista Musical chilena*, 55(196), pp. 83-86. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019600007>
- Caicedo, P. (2013). *La canción artística latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://hdl.handle.net/20.500.14352/37725>
- Duarte, D. (2004). Una investigación sobre la música latinoamericana de nuestro tiempo a través del estudio de sus técnicas de instrumentación y orquestación. *XII Jornadas de Jóvenes Investigadores AUGM*. Recuperado de https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/127350/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Dulles, J. (1969). Nationalism in Brazil: An Historical Survey. *Hispanic American Historical Review*, 49(3), pp. 588–590. doi: <https://doi.org/10.1215/00182168-49.3.588>
- Fernández Poncela, A. M. (2005). Canción de cuna: arrullo o desvelo. *Anales De Antropología*, 39(2), pp. 189-213. <https://doi.org/10.22201/ia.24486221e.2005.2.9971>
- Govermann, C. (2011). *O Cancioneiro gaúcho de Ernani Braga : um estudo histórico analítico de uma obra composta para o Bicentenário de porto Alegre em 1940* (Tesis de Maestría). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://hdl.handle.net/10183/37373>
- Mariz, V. (1983). *História da música no Brasil*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- Miranda, S. Anderson de Moura (2010). *Five Songs of Northeastern Brazilian Folklore by Ernani Braga, Harmonized for Voice and Piano: a performance guide* (Tesis de Máster). Grand Forks: School of Music, University of North Dakota. <https://commons.und.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1952&context=theses>
- Natal, C. (2021). Limites da canção: a música brasileira segundo Mário de Andrade. *História*, 40(2021062). <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2021062>
- Oliveira, S. & Berezoschi, E. (2022, diciembre). Jongo: do cativo à força das ruas. *Esclavages & Postesclavages*, 7. Recuperado de <http://journals.openedition.org/slavery/7449>

REBECA VIALES-MONTERO

- Pereira, J. R. L. (2007). *The solo vocal music of Ernani Braga* (Tesis Doctoral). Los Ángeles: Universidad de California. <https://search-proquest-com.una.idm.oclc.org/docview/304881238?accountid=37045>
- Pignatari, D. (2009). *Canto da língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira* (Tesis de Doctorado). São Paulo: Universidad de São Paulo. Recuperado de https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-10022010-151307/publico/DANTE_PIGNATARI.pdf
- Porter, M. (2016). Beyond Villa-Lobos: An Introduction to Brazilian Art Song. *Journal of Singing*, 72, p. 635. <https://www.thefreelibrary.com/Beyond+Villa-Lobos%3a+an+introduction+to+Brazilian+art+song.-a0483702298>
- Reijonen, O. (2017). *Lost batucada. The art of deixa falar, portela, and mestre Oscar Bigode* (Tesis Doctoral en Etnomusicología). Helsinki: Universidad de Helsinki. <https://core.ac.uk/download/pdf/78566829.pdf>

Fecha de recepción: 14/01/2024

Fecha de aceptación: 10/06/2024