

“Naranja en flor”. Métrica y fraseo en el tango cantado



Gisela Peláez

Universidad de Buenos Aires

Resumen

He tomado el estribillo del tango “Naranja en flor” para analizar el fraseo de tres cantores: Jorge Linares, Floreal Ruiz y Roberto Goyeneche. Con la ayuda de un software específico, medí en milisegundos la articulación de cada sonido del canto y del acompañamiento orquestal, para ver de qué forma interactúan ambos estratos. Considerando que para la composición del tango, y de muchos otros géneros cantados, se trata de hacer corresponder el ritmo del verso con la acentuación del compás o estructura métrica, el oyente espera que los acentos del texto y de la música coincidan. Pero del análisis de estos ejemplos se desprende que el cantor desdibuja esa lógica con el fraseo, atrasando o adelantando su canto, y solo a veces haciéndolo coincidir con la estructura del acompañamiento orquestal. Cada una de las interpretaciones produce un juego de expectativas con el público, con lo que refuerza la sensación de lo espontáneo e irreplicable de la interpretación y renueva el sentido del texto intensificándolo o en cierta medida contradiciéndolo.

Abstract

I've worked with the *Naranja en Flor* chorus to analyse the tango phrasing of three singers: Jorge Linares, Floreal Ruiz and Roberto Goyeneche. I used specific software to measure in milliseconds the articulation of all the orchestral and vocal sounds, trying to understand the way they relate to each other. Considering that tango composers (like in many other vocal genres) try to synchronize the lyrics' accents with the musical accents (or metrical structure), the listener expects that these accents would be coincident. But as I was able to notice in the analysis of these three examples, the singer's phrasing doesn't follow that logic. He slows it down or speeds it up, and in just a few cases he makes the phrasing sync with the orchestral accompaniment. Each one of these interpretations produces an expectation game with the audience, reinforcing the interpretation's effect of spontaneity and uniqueness and it creates a sense of renewal in the meaning of the text, by intensification or even by contradiction.

Palabras clave

Tango
Fraseo
Estructura métrica

Key words

Tango
Phrasing
Metrical structure

Resumo

Palabras clave

Tango
Fraseo
Estructura métrica

Escolhi o estribillo do tango “Naranja en flor” para analizar o fraseio de três cantores: Jorge Linares, Floreal Ruiz e Roberto Goyeneche. Com a ajuda dum software específico, medi em milissegundos a articulação de cada som do canto e do acompanhamento orquestral, para ver como interagiam ambos os estratos. Considerando que para a composição do tango, e de muitos outros géneros cantados, tem uma correspondência entre o ritmo do verso e a acentuação do compasso ou estrutura métrica, o ouvinte espera que coincidam os acentos do texto e da música. Porém, o análise destes exemplos mostra que o cantor apaga essa lógica com o fraseio, atrasando ou adiantando seu canto, que só as vezes coincide com a estrutura do acompanhamento orquestral. Cada interpretação produz um jogo de expectativas com o público, que reforça a sensação do espontâneo e irrepitível da interpretação e renova o sentido do texto intensificando-o ou contradizendo-o.

En este trabajo intento profundizar los conocimientos disponibles acerca del fraseo en el tango. El tango, a diferencia no sólo de la música de tradición escrita, sino de gran parte de la música popular occidental, presenta una forma particular de variar o improvisar el ritmo de la melodía. En el ámbito del tango esta forma se denomina fraseo y se contrapone a la interpretación llamada “rítmica” o “cuadrada”¹, aquella respetuosa de las duraciones proporcionales que usualmente se utilizan en Occidente. El concepto del fraseo no se deriva de la proporción, que responde a una necesidad de la escritura, sino que sienta sus bases en la oralidad. La escritura musical en el tango cumple sólo una función de guía. Se espera del intérprete que agregue el estilo, lo que implica en gran parte que varíe la duración de los sonidos, que adelante o atrase las notas, es decir, que “frasee” tomando como modelo la cadencia del habla porteña (véanse Pelinski, 2000; Russo, 2011; García Brunelli, 2014).

He tomado el estribillo del tango “Naranja en flor” para analizar el fraseo de tres cantores: Jorge Linares, Floreal Ruiz y Roberto Goyeneche.²

Transcribo el texto, a partir del que figura en partitura:

Primero hay que saber sufrir,
después amar, después partir,
y al fin andar sin pensamiento...
Perfume de NARANJO EN FLOR
promesas vanas de un amor
que se escaparon en el viento...

Después... qué importa del después?...
toda mi vida es el ayer
que me detiene en el pasado,
eterna y vieja juventud
que me ha dejado acobardado
como un pájaro sin luz...³

Buscando un promedio, si se quiere, de las interpretaciones, haciendo una abstracción o una reducción del ritmo, podemos acordar en que sería aceptable una partitura del estribillo de *Naranja en flor* como la siguiente.

1. Todos términos *emic*, que podrían reemplazarse sucesivamente por los tradicionales *rubato* y *a tempo*. Para *emic*, remito al artículo de Omar García Brunelli “La cuestión del fraseo en el tango”, en este mismo dossier, nota 5.

2. Homero Expósito y Virgilio Expósito (1944). “Naranja en flor”. Grabaciones: J. Linares y P. Laurenz, 18/07/1944, en *Grabaciones olvidadas*, Vol. 2 [CD]. Buenos Aires, DBN/EMI, 2003; disponible en <https://youtu.be/fD4eIHbszno> (acceso 9/03/2015). F. Ruiz y A. Troilo, 23/11/1944, en Aníbal Troilo con Floreal Ruiz. *Naranja en flor* [CD]. Buenos Aires, Magenta, 2000; disponible en <https://youtu.be/vUw9FkpEzSk> (acceso 9/03/2015). R. Goyeneche y A. Stampone, 1974, en *Tangos de antología* [CD], Buenos Aires, BMG, 2004; disponible en <https://youtu.be/076bdvUYNZA> (acceso 9/03/2015).

3. “Naranja en flor”. Tango. Letra de Homero Expósito. Música de Virgilio Expósito. Buenos Aires, Ramón Sopena, [c. 1944].

Naranja en flor

Hnos. Expósito

Pri - me-rohay que sa - ber su - frir des - pués a - mar des - pués par - tir yal fin an - dar sin pen - sa - mien - tos.

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1

Per - fu - me de na - ran - joen flor pro - me - sas va - nas deun a - mor que sees - ca - pa - ron con el vien - to.

Des - pués queim - por - ta del des - pués to - da mi vi - daes el a - yer que me de - tie - neen el pa - sa - do.

E - ter - nay vie - ja ju - ven - tud que meha de - ja - doa - co - bar - da - do co - moun pá - ja - ro sin luz.

Para quienes no tienen conocimientos teóricos de música, aclaro que lo que llamamos ritmo se traduce en la partitura en los distintos valores o figuras. Por ejemplo en toda la primera parte, cuando dice “Primero hay que saber sufrir, / después amar, después partir, / y al fin andar sin pensa...”, en la partitura figuran todas semicorcheas que deberían durar aproximadamente lo mismo, mientras que la continuación de la palabra “...miento” lleva dos negras, una por sílaba, y por lo tanto equivale cada una a cuatro semicorcheas. Este ritmo no fraseado, o “cuadrado”, proporcional, se puede escuchar en la versión de Pedro Laurenz cuando la orquesta toca la melodía como introducción con carácter rítmico.

La metodología que he utilizado se inspira en las teorías sobre *timing* expresivo⁴ que se originan en la psicología cognitiva. Pero a diferencia de estas teorías, desarrollé una forma de representación visual que responde a los interrogantes particulares que plantea el tango y su interpretación. Con la ayuda de un software específico (*Adobe Audition*), medí en milisegundos la articulación de cada sonido del canto y del acompañamiento orquestal, para ver de qué forma interactúan ambos estratos. Si bien melodía y acompañamiento son audibles, perceptibles, este método permite visualizar la totalidad del fenómeno de forma simultánea y confiable.

Sugiero escuchar, para lo que sigue, el estribillo cantado por Jorge Linares junto con el gráfico que propongo, a partir del vínculo electrónico detallado en nota.⁵

Las palabras *sufrir* o *partir* de la primera frase, por ejemplo, no se articulan en valores iguales como figura en la partitura, sino que se “roba” duración de unas sílabas (lo que en la teoría musical se llama *rubato*) para agregársela a otras, produciendo un inevitable desfasaje. Pero ¿por qué tendría importancia la referencia de la partitura si el oyente no tiene necesidad de conocerla? Quien va a ver la adaptación cinematográfica de una novela que no leyó no puede evaluar la transposición. En el caso de que el oyente no conozca el tango y por ende no tenga en la memoria otras interpretaciones, lo que opera como una referencia implícita es la forma recurrente en que se entrelazan texto y música.

Para la composición del tango, y de muchos otros géneros cantados, se trata de hacer corresponder (entre otras cosas) el ritmo del verso con la acentuación del compás, o según teorías más recientes, con la *estructura métrica* (Lerdahl; Jackendoff, 1983).

4. Básicamente, el estudio de las variaciones de *tempo* en la música académica (Todd, 1985).

5. https://youtu.be/AyQ_VDISSBM (subido el 9/03/2015). La remisión a esta página de internet es fundamental para seguir la lectura de este artículo. En la imagen, los sonidos se representan como en una partitura convencional pero situados según el momento específico registrado en la grabación. Arriba se representan los sonidos del canto, abajo los del acompañamiento. En el medio, las notas en color celeste dan una referencia del momento en que deberían articularse los sonidos del canto si fuese una versión proporcional. Las líneas que unen el canto fraseado con la referencia ponen en evidencia cómo el cantor adelanta o atrasa las notas.

La estructura métrica es una propiedad que está implícita en el ritmo musical de la obra. En el caso del tango y de otros géneros de la canción popular, la métrica se estructura a partir de cuatro tiempos o pulsos. Son como ciclos que se repiten y dan continuidad, permiten que el ritmo sea predecible y por ende bailable. En estos casos, el primer tiempo suele tener mayor peso, como si los demás condujeran hacia él.

6. No todos los versos del estribillo de "Naranjo en flor" tienen exactamente ese ritmo, pero sí la mayoría.

7. Excepto en el último verso, que en lugar de ser eneasílabo es octosílabo, con mayor acentuación en la séptima tónica.

Para determinar el ritmo del verso, consideré la mayor intensidad de algunas sílabas, aclarando que no siempre la intensidad es del mismo valor. En el caso de "Naranjo en flor", el ritmo interno predominante reposa sobre la sucesión de tónicas 2 4 6 y 8⁶ pero la intensidad del acento en la octava es en general mayor que en las otras sílabas. Así como en la estructura métrica musical el primer tiempo tiene mayor fuerza, en el estribillo de "Naranjo en flor" la octava tónica (donde se articula la rima) tiene mayor peso que las demás.⁷

Los hermanos Expósito hacen coincidir los puntos de mayor acentuación de los versos y de la música en la mayor parte de los casos. Considerando que la estructura métrica musical es cíclica, este recurso genera una lógica reiterativa y por tanto previsible. El oyente espera que los acentos del texto y de la música coincidan, pero el cantor desdibuja esa lógica con el fraseo, atrasando, adelantando su canto, y solo a veces haciéndolo coincidir con la estructura del acompañamiento orquestal.

En el siguiente cuadro represento con números los acentos de texto cantado y los pulsos de la música instrumental, y su superposición, a partir del segundo verso del estribillo, "después amar, después partir". La octava sílaba acentuada coincide en todos los casos con el primer tiempo del compás.

Letra		des	pués	a	mar	des	pués	par	tir	
Canto			2		4		6		8	
Orquesta	1		2		3		4		1	2...

En la versión de Linares vemos que en la primera frase (correspondiente a los tres primeros versos) el acento de *sufrir* coincide con el primer tiempo del compás, pero luego el cantor se va atrasando (es decir, la octava tónica se articula más tarde que el primer tiempo del compás) hasta recuperar la sincronía hacia el final. En la siguiente frase, otra vez hace coincidir el acento de *flor* con el primer tiempo del compás pero luego se adelanta. La tercera frase es la más fluctuante y no se refuerzan los tiempos fuertes del compás; pero, en compensación, la cuarta es la más afirmativa.

En la versión de Floreal Ruiz con la orquesta de Aníbal Troilo, vemos que en la primera frase Ruiz hace algo similar a la interpretación de Linares. Afirma el *sufrir* y después atrasa (además, produce acentos agógicos en sílabas átonas). En la segunda frase hay puntos de sincronía en las palabras *naranjo*, *de-un* y *viento*, alrededor de las cuales se atrasa y se recupera la melodía; pero solo en el tercer caso, en la palabra *viento*, coinciden acentos de música y texto. La segunda termina atrasando y la tercera empieza adelantando, se queda en *Después* y luego atrasa hasta el final del estribillo.

Finalmente, en la versión de Roberto Goyeneche con Atilio Stampone, el cantor hace algo muy parecido a Ruiz en las tres primeras frases pero recupera la sincronía al final de la tercera, luego adelanta hasta *acobardado* y hace más rítmico el último verso.

La interpretación de Linares es la más afirmativa porque refuerza los puntos de sincronía con el acompañamiento. En Ruiz predomina la tendencia a atrasar y sostener las

notas, en una interpretación más lírica. Goyeneche alterna, atrasando y adelantando las notas, con una pronunciación marcada de las consonantes y extinguiendo el sonido de cada una rápidamente, como en el habla, con excepción de los finales de frase.

Los versos de este estribillo tienen en general una carga de sentido pesimista, pero las distintas modalidades de fraseo combinadas con cuestiones tímbricas de pronunciación de las consonantes y con la forma en que se articulan los sonidos (más ligados, más marcados) provocan interpretaciones que van desde el tono de lamento y resignación (los últimos dos versos en la versión de Ruíz) hasta la voz agraviada e indignada que contradice en cierto modo el mote de “acobardado” con que cierra el fragmento (últimos dos versos en la versión de Goyeneche, aunque en *acobardado* justamente “afloja” usando un *glissando* descendente).⁸

En el tango cantado está implícita una tensión entre texto y música que se dirime en la interpretación. El cantor puede utilizar cualquiera de estos recursos, y seguramente muchos otros, pero en todo caso lo que produce es un juego de expectativas con el público, con lo que refuerza la sensación de lo espontáneo e irreplicable de la interpretación y renueva cada vez el sentido del texto.

8. Un *glissando* es un efecto sonoro que se logra al pasar de un sonido a otro haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles, dependiendo de las características del instrumento. Si el *glissando* se desliza hacia una nota más grave se denomina descendente.

Bibliografía

- » García Brunelli, O. (2014). “La cuestión del fraseo en el tango”. Ponencia presentada en las XXVI Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., marzo. (Ha sido la base del artículo de García Brunelli en este mismo dossier.)
- » Lerdahl, F.; Jackendoff, R. (1983). *A generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press.
- » Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Akal.
- » Russo, F. (2011). *El tango cantado*. Buenos Aires, Corregidor.
- » Todd, N. (1985). “A Model of Expressive Timing in Tonal Music”. En *Music Perception*, Vol. 3, No.1, Berkeley.