

**XXVII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana  
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2015**

**Naranja en flor. Métrica y fraseo en el tango cantado**

Gisela Peláez

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”<sup>1</sup>, aquella respetuosa de las duraciones proporcionales que usualmente se utilizan en Occidente. Es decir que si una duración *x* es negra, las corcheas son la mitad, las semicorcheas son un cuarto, etc. Si bien estoy simplificando (el sistema proporcional se puede combinar de muchas maneras y resultar en ritmos muy complejos), es evidente que 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.<sup>2</sup>

Tomé el estribillo del tango *Naranja en flor* para analizar el fraseo de tres cantores: Jorge Linares, Floreal Ruiz y Roberto Goyeneche.<sup>3</sup> 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 de *Naranja en flor* como la siguiente. 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

---

<sup>1</sup> Todos términos *emic* que podrían reemplazarse sucesivamente por los tradicionales *rubato* y *a tempo*.

<sup>2</sup> Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.

Russo, F. (2011) *El tango cantado*, Buenos Aires: Corregidor.

García Brunelli, O. (2014). “El fraseo en el tango”, artículo para uso interno del UBACYT 2013-2016 “Interpretaciones del tango. Autorías, representaciones y citas en la letra y la música de la canción urbana rioplatense.” Inédito.

<sup>3</sup> Homero Expósito y Virgilio Expósito (1944). *Naranja en flor* [Grabado por J. Linares y P. Laurenz en 18/07/1944]. En *Grabaciones olvidadas Vol. 2* [CD]. Buenos Aires: DBN/EMI. (2003)

Homero Expósito y Virgilio Expósito (1944). *Naranja en flor* [Grabado por F. Ruiz y A. Troilo en 23/11/1944]. En *Aníbal Troilo con Floreal Ruíz. Naranja en flor* [CD]. Buenos Aires: Magenta. (2000)

Homero Expósito y Virgilio Expósito (1944). *Naranja en flor* [Grabado por R. Goyeneche y A. Stampone en 1974]. En *Tangos de antología* [CD]. Buenos Aires: BMG (2004)

deberían durar aproximadamente lo mismo. Mientras que la continuación de la palabra “...miento” lleva dos negras, 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. [Audio 01]

La metodología que utilicé se inspira en las teorías sobre *timing* expresivo<sup>4</sup> 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<sup>5</sup>, 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.

Ahora escucharemos el estribillo cantado por Jorge Linares junto con el gráfico que propongo. Los sonidos se representan como en una partitura convencional pero situados de acuerdo al momento específico registrado en la grabación. Arriba se representan los sonidos del canto, debajo 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. [Video 02]

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

---

<sup>4</sup> Básicamente, el estudio de las variaciones de tempo en la música académica.

Todd, N. (1985). “A Model of Expressive Timing in Tonal Music”. *Music Perception*, Vol. 3, No.1.

<sup>5</sup> Adobe Audition.

(entre otras cosas) el ritmo del verso con la acentuación del compás, o según teorías más recientes<sup>6</sup>, con la *estructura métrica*.

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.

Para determinar el ritmo del verso consideré la mayor intensidad de algunas sílabas, aclarando que no siempre 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 8<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

Los hermanos Expósito hacen coincidir los puntos de mayor acentuación del texto y de la música, por lo menos en la mayor parte de los casos. Considerando que la estructura métrica musical es cíclica, este recurso genera una lógica reiterativa y por ende 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 y solo a veces coincidiendo.

En el siguiente cuadro representé con números los acentos de texto y música, y su superposición, a partir del primer verso del estribillo *Primero hay que saber sufrir*. La octava sílaba acentuada coincide en todos los casos con el primer tiempo del compás.

	Pri-	me- ro_hay	que sa-	ber su-	<b>frir</b>	
Texto		2	4	6	<b>8</b>	
Música	1	2	3	4	<b>1</b>	2...

En la versión de Linares, vemos en la primera frase (que corresponde a los primeros tres versos) que coincide el acento de *sufrir* con el primer tiempo del compás, pero luego el cantor se va atrasando

<sup>6</sup> Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press.

<sup>7</sup> No todos los versos del estribillo de *Naranjo en flor* tienen exactamente ese ritmo, pero sí su mayoría.

<sup>8</sup> Excepto en el último verso, que en lugar de ser eneasílabo es octosílabo, con mayor acentuación en la séptima tónica.

(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.

Floreal Ruiz con Aníbal Troilo. [Video 03]

En la primera frase de Ruiz vemos que hace algo parecido a Linares. Afirma el *sufrir* y después atrasa (además realiza acentos agógicos en sílabas átonas). En la segunda frase hay puntos de sincronía en las palabras *naranja*, *de-un* y *viento* alrededor de las cuales se atrasa y se recupera la melodía; pero sólo 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.

Audio Roberto Goyeneche con Atilio Stampone. [Video 04]

Goyeneche 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, exceptuando los finales de frase.

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 cualquier caso lo que produce es un juego de expectativas con el público que refuerza la sensación de lo espontáneo e irreplicable de la interpretación y renueva cada vez el sentido del texto.