

[Arch. 18]

“Danza Noruega”

Autor: **Edvard Grieg**

Intérprete: **Elinar Steen Nokleberg**

Edición: **Naxos**

**Obra**  
0:00 a 1:11

En este caso están notoriamente representadas todas las características distintivas de una *Melodía de Carácter Instrumental*, y que el propio autor publica con la denominación de “Danza.”, es decir, está claro el mensaje corporal o kinético.

Aún así, curiosamente, esta Danza está publicada dentro del *Libro Cuatro* de un conjunto denominado **Piezas “Líricas”** (¿?). Y no es la única. Lo que es predominante en este riquísimo conjunto de Obras es el *Procedimiento de Melodía* en sus dos variantes, Vocal e Instrumental, y con una gran presencia de modalidades y espíritu de música de tradición popular.

Rápidamente percibimos que esta obra está articulada en **dos Secciones iguales**, iniciadas ambas por una brevísima *Introducción*, constituida por un Ostinato en la Línea del Bajo que se va a mantener como único y despojado Acompañamiento de la Melodía.

**Obra**  
0:00 a 1:11  
Ira. Secc. A      II da. Secc. A  
*Introd.*      *Introd.*  
0:00 a 0:04 0:04 a 0:33      0:34 a 0:38 0:38 a 1:11

Como es habitual, ahora observemos “dentro” de la Ira. Sección y veamos de qué se trata.

**Ira. Secc. A**  
*Introd.*  
0:00 a 0:04 0:04 a 0:33

Escuchando con detenimiento, percibimos, luego de la *Introducción*, el despliegue de la Melodía en Tres articulaciones, mas un Semiperíodo con función de *Clausura* y una *Coda*.

Ira. Secc. A

0:00 *a* 0:33  
 Introd. 1er. Per. 2do. Per. 3er. Per. Semiper.Claus: Coda  
 0:00 a 0:04 0:04 a 0:10 0:11 a 0:17 0:18 a 0:25 0:25 a 0:28 0:29 a 0:33

Continuando con nuestro camino “hacia adentro” de cada Período y, aunque para hacerlo utilizaremos la escritura musical, *podríamos* adelantar que estamos frente a un caso de **Pulsación Binaria Simple y Regular**, con Ds. Ms., *en principio*, de condición **Anacrúsica y Simétricos**.

[Ej. 30] E. Grieg **Danza Noruega**  
 Piano

The musical score is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is annotated with various musical terms and brackets to indicate rhythmic structure:

- System 1:**
  - 1er. D.M. (1st D.M.)
  - 2do. D.M. (2nd D.M.)
  - 1er. Semiperíodo (1st Semiperiod)
  - 3er. D.M. (3rd D.M.)
  - 4to. D.M. (4th D.M.)
  - 1er. D.M. (1st D.M.)
  - 2do. Semiperíodo (2nd Semiperiod)
  - Período (Period)
  - 1er. (1st)
- System 2:**
  - 2do. D.M. (2nd D.M.)
  - 3er. D.M. (3rd D.M.)
  - 4to. D.M. (4th D.M.)
  - Semiperíodo (Semiperiod)
  - 2do. Semiperíodo (2nd Semiperiod)
  - Período (Period)

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Los pianistas que conocen la partitura original deben haber “*puesto el grito en el cielo*” con el registro que acabo de proponer, pero les sugiero un poco de paciencia.

Lo primero que hay que consignar es que se *trataría* de **Ds. Ms.** cuyo **Impulso** y **Declinación** duran **un tiempo**. También apreciamos mas detalladamente la *abundancia de articulaciones* en la **Melodía**, además de la presencia regular de *intervalos medianos*.

Un aspecto destacable es que, siendo una Melodía de neto Carácter Instrumental, posee además lo que hemos llamado **Tratamiento Motívico**; vale decir, que la Melodía está construida utilizando un *motivo*. En este caso tiene una caracterización rítmica, - más que interválica - *de 2 fusas y 1 semicorchea* es un y su presencia es Motívica por su Tratamiento, por su *reaparición continua en el despliegue melódico*.

En el [Ej.21] lo hemos señalado con una pequeña línea punteada y una “*m*”.

Otra característica interesante es el uso reiterado del **3er. D.M.**, del 1er. Período, como **2do. y 4to. Ds.Ms.** del **2do. y 3er. Períodos**, cumpliendo así un rol de **Estríbillo**.

Si incorporamos una Perspectiva Contrapuntística, observamos que la **Anacrusa** y el **Impulso** del 1er. D.M., de la Melodía, está construido con **Giros Lineales** a manera de *módulos* en “ángulo” - y que actúan en *cadena* alternándose en *direcciones* contrarias - generando un rápido movimiento en “zig-zag”.

Usamos la palabra *dirección* para referirnos al sentido ascendente o descendente de un intervalo; y a la operación de presentar una sucesión interválica en *dirección contraria* a un modelo de referencia, se la denomina **Inversión**.

La Declinación *contrasta* esa enorme movilidad con el estatismo de la nota repetida en semicorcheas, el valor mas largo usado en la melodía y que solo allí aparece dos veces seguidas.

El **2do. D.M.** “parafrasea” al 1ro., dice *casi* lo mismo – lo más diferente es la Anacrusa -, pero agregando mas articulaciones y produciendo cambios de dirección interválica más rápidos aún en su inicio, para terminar *igual* en la última mitad del Impulso y en la Declinación.

El **3er. y 4to. Ds.Ms.**- 2do. Semiperíodo - son *lo mismo* que el 1ro. y 2do., pero *a la 5ta. superior*. Es así entonces que contemplando todo el **1er. Periodo** de la **Melodía** tenemos Impulsos construidos con **un Componente** que se presenta en sucesión desde la Anacrusa “jugando” con la inversión - a lo que hay que sumar el tratamiento motívico - , lo que produce una sensación de acumulación de giros rápidos en corto tiempo, y “frenados bruscamente” por la nota reiterada de la declinación, en una actitud muy lúdica, casi burlesca.

Todo este denso y dinámico contenido melódico es acompañado por un Ostinato contrastante por lo austero, que al mismo tiempo define y monopoliza la

manifestación de la Pulsación, produciendo con él, los sonidos mas extensos del conjunto.

Esta modalidad de acompañamiento de danzas, con dos sonidos graves a la 5ta. Justa, o con un solo sonido, mas la Apoyatura, es muy antigua y se la suele llamar “bordoneo”, por las *bordonas*, las cuerdas más graves – entorchadas - de los instrumentos de cuerdas, como el piano de este caso.

Este notorio contraste de configuración entre Acompañamiento y Melodía, sumado a la distancia en el registro de acción de cada uno, produce una cierta impresión de “separación” entre ambos elementos, cuestión que se puede comprender mejor si agregamos ahora una Perspectiva Armónica. Así, vemos cómo el Ostinato del Acompañamiento, construye también un **Pedal** de Tónica (estamos en Re Mayor) - gracias al intervalo de 5ta. J. utilizado – que se mantiene durante casi toda la Obra, interrumpiéndose sólo durante las *Codas*. Pero sucede que lo dicho en el 1er. D.M., claramente en Re, es *transportado* una 5ta. J. “arriba” en el 2do. D.M., generando un nuevo centro de referencia en La para la Melodía, cuando el Acompañamiento sigue “anclado” en Re. Pero esto no termina allí, ya que cuando comienza el 2do Período, la Anacrusa del 1er. D.M. vuelve a “elevarse” una 5ta.J. en el registro, centrando el diseño en Mi, alejándose ya mucho, y en muy corto tiempo, del punto de partida, ya que la primera “meseta” en La mantiene todavía su relación de Dominante respecto de Re – y sonido presente en el Ostinato y en la construcción de Re como centro -. Esto último, precisamente, elimina toda violencia ya que se ha actuado progresivamente, actuando el La como mediación entre Mi y Re: Mi tiene centro en La; y La en Re.

Quiere decir que esta diferenciación y cierta separación que se produce entre Melodía y Acompañamiento en esta Obra es un *rasgo constitutivo* de su conformación, es una de sus singularidades, que se manifiesta desde todos los puntos de vista: Formal, Contrapuntístico y Armónico.

Creo pertinente agregar una reflexión un poco colateral sobre este contraste constitutivo, y la cuestión del principio de **Unidad** de una Obra. En este sentido podemos observar que este *principio* de ninguna manera significa *unicidad*, sino que, por el contrario, *supone diversidad y diferencia* de elementos constitutivos. Hay que tener en cuenta que si no hubiera esta diversidad y diferencia, no haría falta tener a la Unidad como el principio básico de la realización artística. **Unidad** significa que se ha logrado que todos los elementos y materiales que se presentan en la Obra actúen conformando una totalidad inescindible, donde *cada uno, al mismo tiempo que ofrece lo que es, cumple una función para la cual se lo requiere.*

La Ira. Sección, entonces, está conformada – además de la *Introducción* - por **Tres Períodos Regulares** completos, de **4 Ds. Ms. Anacrúsicos y Simétricos** cada uno, de **un Tiempo por cps.**, y de **Tratamiento Motívico**; concluyendo con el **Semiperíodo** de *Clausura* y la *Coda*. Y si observamos la **Ilda. Sección** comprobamos que, efectivamente, se trata de *lo mismo* que la Ira., confirmando nuestra primera observación.

Todo muy interesante y claro, si no existiera otra vez la inquietante pregunta: *¿Cuál es la dimensión de la Pulsación de esta obra?* ¿La que exterioriza el Ostinato

desde el comienzo, o la que insinúa la Melodía propiamente dicha? Aquí hemos registrado todo tomando la Pulsación en la dimensión del Ostinato, porque así parece a primera instancia, pero *no podemos decir esto con toda seguridad*. La otra pulsación, más corta, es la que decide registrar como valedera el autor, lo que no es poca cosa. ¿Hay que decidir...? ....Suerte...

Por si todo esto fuera poca cosa, además el autor registra el Ostinato como ¡contratiempo de compas! (La articulación del sonido se produce después del 1er. Pulso), lo cual, en principio, no tiene ninguna posibilidad de percibirse en la grabación. ¿Se trata de una cuestión cultural subyacente por la cual, para quienes estas danzas son propias, este tipo de Ostinatos *siempre son a contratiempo*, y por lo tanto así los percibe? ¿Estaríamos, por lo tanto, ante un límite de pertenencia cultural para comprender esto?.