

2
250



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

LA CAIDA DE LA CASA USHER

OPERA DE

CLAUDE DEBUSSY

CONCIERTO DIDACTICO

COMO OPCION DE TESIS PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN PIANO

P R E S E N T A :

RICARDO CINTA BRAVO



Escuela Nacional de Música

MEXICO D. F.

OCTUBRE 1993

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA CAIDA DE LA CASA USHER

CLAUDE DEBUSSY

CONCIERTO DIDACTICO

que presenta

RICARDO CINTA BRAVO

INDICE

Aclaración	I
Nota explicativa.....	II
La tumba de Edgar Allan Poe	1
Claude Debussy-Edgar Allan Poe	2
Análisis general	5
Análisis-comparación	30
La caída de la Casa Usher	33
(libreto)	
Análisis armónico	46
Motivos rítmicos más utilizados	56
Bibliografía	59

NOTA EXPLICATIVA

Esta obra de Debussy (1862-1918), ha sido posible gracias a la investigación de Juan Allende-Blin, quien encontró los manuscritos originales de "LA CHUTE DE LA MAISON USHER" en diversas colecciones. El resultado final ha sido una larga secuencia de 400 compases, compuesta de varios segmentos: la primera escena está completa; hay un largo fragmento del principio de la segunda escena, - que es la última y después varios fragmentos más cortos hasta el final. En total son 10 fragmentos claramente indicados en la partitura:

FRAGMENTO	COMPASES	TOTAL
1	1 - 247	247
2	248-264	17
3	265-285	21
4	286-295	10
5	296-322	27
6	323-336	14
7	337-363	27
8	364-382	19
9	383-391	9
10	392-400	9

LA CAIDA DE LA CASA USHER

CLAUDE DEBUSSY

La tumba de Edgar Allan Poe

Como en Sí Mismo al fin la eternidad lo cambia,
el poeta suscita con su espada desnuda
a su siglo espantado de no haber conocido
que triunfaba la muerte en esa voz extraña.

Hidra en vil sobresalto que antaño oyora al ángel
dar más puro sentido al habla de la tribu,
así anunciaron ellos el conjuro bebido
en la marea innoble de una mixtura negra

¡Oh agravio si con suelo y con nubes hostiles
nuestra idea no escupe algún bajorrelieve
con que la deslumbrante tumba de Poe se adorne!

Bloque en calma caído de un oscuro desastre,
que este granito al menos siempre ataje los negros
vuelos que la Blasfemia dispersa en el futuro.

STEPHANE MALLARME

CLAUDE ACHILLES DEBUSSY

EDGAR ALLAN POE

La Casa Usher. Sinónimo de misterio, suspenso. Lugar al que se recurre para hablar de lo no dicho, de lo desconocido y del terror en su forma más acabada, más fina. Imagen de altos y gruesos muros apenas vistos en medio de la bruma, provocadora de múltiples referentes artísticos, principalmente cinematográficos, donde la triste y vetusta casa se volvió lugar común. Sin embargo, antes de que esto sucediera "La caída de la Casa Usher" y más bien toda obra del fascinante escritor Edgar Allan Poe encendió la imaginación de un músico que desde sus comienzos en la escuela gustaba de ir contra la corriente y que a la postre resultaría uno de los revolucionarios más admirados y gustados: Claude Debussy.

La relación Poe- Debussy parece extraña, como si fueran dos mundos que no tienen porqué tocarse y sin embargo lo hicieron. Poes junto a Mallarmé, Baudelaire, Flaubert uno de sus escritores más admirados, favoritos. Poe impregna a Debussy de toda su atmósfera velada, etérea, nebulosa y misteriosa, donde la bruma, el agua, el viento, los olores y colores son ambientes caros al compositor. Pero hay una diferencia, un contraste que precisamente por esto es más atrayente. Como dos elementos que no pueden estar juntos pero que la existencia de uno depende del otro. Poe es sombra, Debussy es luz. Poe vive en lo subterráneo, lo oscuro, lo interior. Debussy es claro, exterior, al aire libre. Poe es vital en lo mortal, lo sombrío: "El hundimiento de la Casa Usher", "El enterramiento prematuro", "El pozo y el péndulo", "La máscara de la muerte roja". Debussy es vital en el paisaje exterior: "Fiestas", "Nubes", "El mar". Sin absolutismos - es evidente que dentro de la obra de Debussy coexisten la luz y la sombra, así como en Poe está lo blanco y lo negro- estos son los ambientes propios de cada artista.

¿Porqué ésta atracción?. Para que exista la oscuridad debe existir la luz. Para que nazca el sol, la claridad, la noche debe reinar antes. Sería impensable el dominio absoluto de uno solo de estos elementos. Es el opuesto el que nos da el perenne hábito. Precisamente por esto Debussy se siente atraído por Poe. Es "el contraste tantas veces buscado". No es casualidad que precisamente en los últimos años de su vida se dedicara arduamente a componer ésta ópera, ya que era una renovación, el soplo vital que necesitaba al final de su existencia. Tanta importancia revestía la composición de esta obra- amén de los encargos que debía aceptar- para sobrevivir y obras notables como "Imágenes", "Juegos"-, que en su afán perfeccionista no dudaba en des_echar material que no le gustaba. Infortunadamente nunca pudo terminarla.

No obstante, su interés por la obra de Poe lo llevó a escribir el libreto que sería utilizado para la ópera. No le encargó hacer este trabajo a un libretista sino que quiso hacerlo él mismo precisamente para decir lo que él quería y sentía, con sus propias palabras. Libreto, además, escrito con sabiduría y con grandes valores dramáticos.

Pero no solamente la Casa Usher fué el foco de atención del músico; también otra narración de Poe, "El diablo en el campanario", lo motivó para hacer el libreto. Es curioso que Debussy sintiera atraído por este cuento donde un singular personaje, presumiblemente el Diablo, llega a un pueblo totalmente dependiente de la exactitud de su campanario, con los ojos puestos en el reloj que gobierna sus días, se encarama hasta lo alto de la torre del reloj y juguetonamente hace sonar al mediodía 13 campanadas en lugar de 12, convirtiendo en un gran caos la vida del otrora tranquilo pueblo. ¿Significaría una posible empatía Diabolo-Debussy-Poe?. El Diabolo trastoca la apacible vida del pueblo; Debussy igualmente gusta de trastocar los conservadores oídos de sus contemporáneos en todo momento. El Diabolo, con una campanada de más, con un sonido extra-ordinario hace a un pueblo despertar, moverlos de sus cómodas sillas. Debussy con sus sonidos y ritmos poco comunes hace lo mismo.

Un análisis más sutil nos revela que Debussy se inspiró en -- otras narraciones de Poe cuando escribe el libreto de La Casa -- Usher, tal es el caso de "El retrato ovalado", aquel cuento donde a medida que el pintor hace el retrato de su esposa en un lienzo, -- ésta va perdiendo belleza y jovialidad; cuando el pintor da la última pincelada, su esposa cae muerta. En la Casa Usher se menciona que Roderick hace cantar a lady Madeline "músicas que condenarían los ángeles...[y] el alma de ella se va con la música".

La relación Poe- Debussy tal parece que es más vasta de lo -- que se cree. Desgraciadamente la información que se tiene sobre este aspecto es mínima ya que las biografías y estudios apenas lo -- mencionan, concretizándose al hecho de que trabajó duramente en -- estos proyectos dejando sólo bosquejos.

Tan interesado estaba en estos proyectos que el entonces director del Metropolitan Opera House le había pedido la música para su estreno. Estas obras eran "La caída de la Casa Usher", "El diablo en el campanario" y "La leyenda de Tristán". El mismo Debussy le indicó que posiblemente nunca le entregaría ningún material, -- hecho que sucedió.

Mas allá de la anécdota esta relación Debussy- Poe es significativa, pero no aislada. El poema de Mallarmé citado al principio nos habla del respeto y del impacto que produjo Poe en los artistas de su época, concretamente a los simbolistas franceses, -- aquellos que eran la antítesis del naturalismo, del retrato real. Recordemos "El ojo como un globo extraño se dirige al infinito", -- de Odilón Redón, litografía dedicada a Poe como un tributo a lo -- extraordinario.

Los simbolistas serán fundamentales en el pensamiento de Debussy. En ellos encontrará su fuente de inspiración y su energía. Analizar esta relación rebasaría los alcances de este trabajo, baste decir que la esencia musical del lenguaje que pregonaban los -- simbolistas, el valor melódico de las palabras y sus sensaciones -- conformarán los principios musicales de Debussy.

ANALISIS GENERAL

Esta obra consta de cuatro personajes solamente: Lady Madeline, Roderick, el Médico y el Amigo. A diferencia del cuento original donde el Médico apenas se menciona, aquí cobra una gran importancia, así como Lady Madeline que originalmente es una figura que si bien es la parte medular del conflicto no tiene ninguna parte hablada, aquí tiene dos fragmentos musicales importantes, uno de los cuales empieza la ópera. Las razones de esto se explicarán en su momento. Los otros personajes, Roderick y el Amigo están más apegados a lo que escribió Poe. Esto no quiere decir que el Médico y Lady -- Madeline no sean fieles al escritor. La realidad es que Debussy -- construyó hábilmente el libreto de tal forma para que fuera dramáticamente, teatralmente coherente y bien cimentado, sin perder en ningún momento las intenciones, el carácter ni la atmósfera dadas por Poe.

Debussy le es absolutamente fiel a Poe, a diferencia de muchos otros compositores sobre todo del siglo pasado que no dudaban en cambiar situaciones y personajes con tal de darle más importancia a la música y al virtuosismo vocal, siempre por encima del texto, esperando una reacción favorable del público.

En términos generales ¿cuál sería el tema de la ópera?. A mi modo de ver gira a lo inherente al ser humano: el amor y la muerte. El amor que profesa Roderick hacia Lady Madeline y el amor nunca -- dicho, escondido del Médico también hacia Madeline. Y la muerte, -- siempre presente, que mueve los hilos de nuestra existencia a su -- antojo. Amor y Muerte. Luz y Sombra.

La locura, el terror, el misterio no son sino efectos, consecuencias de esta dualidad, que a final de cuentas es el tema generador de toda vida.

Estos personajes se encuentran en una determinada situación. Lady Madeline es cataléptica, aquel estado donde la ausencia de movimientos y de sensibilidad es confundible con la muerte. Roderick es una persona angustiada, delirante, harto sensible, enamorado de su hermana Lady Madeline. Aquí Debussy hace una concesión: en el --

cuento, Roderick y Madeline son hermanos gemelos. Aquí, el compositor ubica a Roderick como de 35 años y a Lady Madeline "muy joven". Esto se debe a que en escena, teatralmente, una mujer de 35 años podría considerarse "ya entrada en años". Debussy simplemente menciona que es muy joven, evidentemente más joven que Roderick para un mayor impacto visual y sustento dramático. Aunque sea un lugar común es más creíble que Roderick y sobre todo el Médico estuvieran enamorados de una mujer joven y hermosa.

El Médico viene a ser un tercero, un personaje muy importante a diferencia del cuento. Una persona que está en todos lados y desde hace mucho tiempo en la Casa Usher. Es el médico-sepulturero. El Amigo es un "receptor", un confidente de la situación. Cada personaje es muy rico dramáticamente como se verá después cuando se analice a cada personaje en particular.

Todos estos personajes están reunidos aquí por un conflicto, un conflicto que se trasluce en la enfermedad de Madeline, que desencadenará a la postre la caída de la Casa Usher, y por el amor incestuoso que habrá de culminar en la muerte de los protagonistas.

La estructura dramática es relativamente lineal, es decir tiene un comienzo y un fin. Si bien no hay escenas paralelas u otro recurso, hay sin embargo ciertas escenas que logran dar más ritmo e interés al desarrollo de la obra. Hay un elemento que ayuda a evitar la progresión lineal del texto y es la narración hablada que hace el Amigo a Roderick. Este punto indica otro nivel de narración, es para diferenciar este aspecto de lo demás, que es cantado. Es una narración dentro de una narración. Hábilmente Debussy hace hablar a un personaje para evitar su empaste con lo anterior, precisamente para realzarlo, ponerlo en evidencia. Si hiciera la lectura del cuento "Sire Ulrich..." cantando como todo lo anterior, el espectador no se daría cuenta de la importancia de esta narración. No olvidemos que ésta parte hablada es el camino al final. Conforme se va leyendo apreciamos un paralelismo sonoro con lo que está sucediendo realmente que es el levantamiento de Madeline de su sepulcro y su acercamiento a Roderick. Es la parte podríamos decir, de suspenso que nos lleva de la mano a un clímax aterradorante.

Otra escena que logra dar ritmo a la obra es la aparición de Lady Madeline, al principio y al final. Madeline canta al comienzo, canta lo que podríamos llamar en términos decimonónicos su primera-aria, en un momento que todavía no sabemos nada de lo que va a pasar, ni nos informa ella misma absolutamente nada. ¿Porqué al co -- mienzo?. Porque Lady Madeline es el punto en el cual convergen las diferentes pasiones de los otros moradores, es la parte medular del conflicto como se dijo antes. Es una manera de decirle al especta -- dor la importancia del personaje. En la segunda aparición de Madeli -- ne es justamente antes de la narración final. Debussy, en su libre -- to escribió una sola aparición de Madeline al principio de la obra. En la ópera incluye otra aparición. Esto igualmente por razones de equilibrio teatral. El público debe de recordar el personaje que -- vió al comienzo de la obra, además de que es un cambio de ritmo mu -- sical y dramático totalmente justificado.

Lady Madeline no nos dice nada de lo que acontece, pero en -- cambio nos pone en evidencia su etérea, frágil y alucinada presen -- cia a través de un poema. Este poema Poe lo da a conocer a mitad -- del cuento en labios del Amigo en una sesión donde Roderick, acompa -- ñado de su guitarra "improvisa verbalmente". Este poema se llama El Palacio Hechizado. Otra manera más de referirse a la Casa Usher ya que Roderick continuamente delira sobre el poder maléfico de las -- piedras de su mansión.

Este poema nos envuelve desde el primer momento en una cierta atmósfera alucinante muy ad hoc a la ópera. No es un poema cualquie -- ra. Es un largo poema del cual Madeline sólo canta dos fragmentos:

En el más verde de los valles,
habitado por ángeles buenos,
antaño un bello y majestuoso palacio
-un radiante palacio- alzaba su frente.
En los dominios del Rey Pensamiento,
¡allí se elevaba!
jamás un serafín desplegó el ala
sobre un edificio la mitad de bello.

.....

 Y refulgente de perlas y rubies
 era la puerta del bello palacio,
 por la que salía a oleadas, a oleadas,
 y centelleaba sin cesar,
 una turba de Ecos cuya grata misión
 era sólo cantar,
 con voces de magnífica belleza,
 el talento y el saber de su Rey.

Hasta aquí el poema incluido en la ópera, [en realidad solamente hasta ...Ecos]. ¿Se referirá esto a lo que antaño era la Casa Usher?. Además, hay otra correspondencia, en la narración hablada - habla de un palacio de oro con pisos de plata. El poema original todavía sigue, donde nos podemos dar cuenta de la triste suerte que - el palacio corrió, otrora maravilloso, ahora sombría mansión. La -- frase que confirma que el poema hace referencia a la Mansión Usher es dada por Roderick, en el libreto de Debussy: "de ella, [de la casa], se apagó su antiguo esplendor".

.....
 Pero seres malvados, con ropajes de luto,
 asaltaron la elevada posición del monarca;
 ¡¡ah, floremos, pues nunca el alba
 despuntará sobre él, el desolado!!
 Y en torno a su mansión, la gloria
 que rojeaba y florecía
 es solo una historia oscuramente recordada
 de las viejas edades sepultadas.

.....
 Hay otro dato interesante que nos puede dar idea de que Poe y Debussy se entendían y no decían nada al azar. El poema dice "Pero seres malvados con ropajes de luto.....". Recordemos que una de las

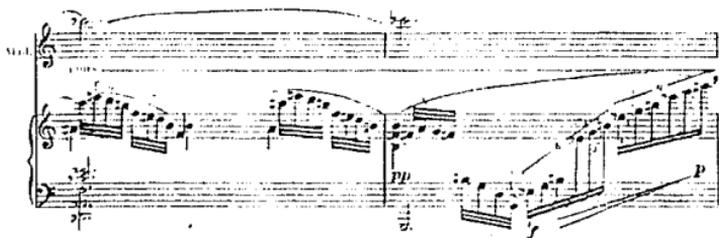
acotaciones que hace Debussy sobre el Médico es que viste ropa negra y en algún momento del libreto Roderick lo menciona como "ese sepulturero", por razones que se vorán después.

Retomando a Madeline, la primera parte del poema no podía haber sido puesta más que en labios de ella, el personaje que va más allá de lo terrenal, de lo concreto, encontrándose en el umbral de otro estado, diferente a lo tangible.

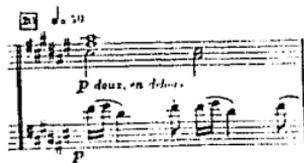
Aquí hay otra característica de Madeline hablando en términos musicales. Como es sabido, Debussy es un innovador de la ópera [Pelléas et Melisande]. El, al igual que Wagner, rompió con toda tradición decimonónica del recitativo, el aria, los concertantes - donde el texto está supeditado a la música, donde una sola frase - como por supuesto "te amo" - la repiten tantas veces que puede durar toda una escena. Es típico que una ópera de dos o tres horas - de duración, su libreto abarque unas pocas hojas. En Debussy es al contrario: texto y música corren paralelos, iguales, ensamblados. El texto da vida a la música. Los acentos propios del idioma francés le van a dar el ritmo musical exacto. Texto y ritmo musical es tan indisolublemente ligados. Esto domina en La Casa Usher con una sola excepción: la segunda parte de la primera intervención de Madeline. Después de cantar la primera parte del poema tiene cinco compases en que con la vocal a tiene una melodía muy ligera, etérea, donde no está sujeta a un texto, es decir, no está sujeta ni a un concepto ni a algún elemento que evite "desplegar sus alas" - como el mismo poema lo dice. El piano, en este momento, también es "impersonal": realiza un acompañamiento en seisillos en una octava que le da una atmósfera "aérea".



La segunda intervención de Madeline también tiene un rasgo, aunque pequeño de esta idea pero que también la diferencia de los otros personajes: con la sílaba "toujours" canta un do bemol 7 durante dos compases mientras que el acompañamiento es más elaborado y más arpegiado, más "flotante":



Lady Madeline, a pesar de su "vaguedad" escénica tiene una presencia definida. Sabemos lo que es y lo que significa dentro de su contexto. Por lo mismo, el compositor la dotó de varios temas musicales. El primer tema, muy simple, empezaría en el compás veinte en la mano izquierda, donde empieza realmente el "aria":



Este tema, -segunda mayor ascendente y cuarta justa descendente-, lo repite al final de esta su primera intervención con la vocal a como ya se vió antes.

El segundo tema, más importante y más recurrente se encuentra en el compás 34 reforzado además por el piano. Es un ritmo muy preciso con una melodía descendente cromáticamente con un salto ascendente al final. Este tema a mi parecer es el tema del canto de Madeline, de su voz. Recordemos que el canto de Madeline ronda continuamente la Casa; una voz que parece venir de más lejos que ella misma. Roderick incluso en su primera aparición, alucinada, como en un trance nos comenta de la voz, "sa voix, c'était sa voix". He aquí la primera vez que aparece:

Musical score for Madeline's first appearance. The score is in 3/4 time with a tempo of 48 beats per minute. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Sur un pa-lais à moi-de-ces-si lo-ud..." and "J'ai... J'ai...". The piano accompaniment is marked "P" and "très doux".

Este tema aparece evidentemente cuando Madeline hace su segunda aparición. Sin embargo, aparece otras tantas veces en el transcurso de la obra, precisamente cuando se hace referencia a su canto como cuando el Médico empieza a relatarnos sobre lo envolvente y peligroso, incluso, de su voz, el tema aparece aunque en otros grados, rítmicamente igual y con la misma melodía característica. No en balde la palabra "chant" está reforzada por este tema.

Musical score showing a piano accompaniment for the word "chant". The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line that is boxed.

Este tema lo juega Debussy de varias maneras: con octavas y - sextas superpuestas, con séptimas y quintas, o solamente con la melodía descendente cromática o variando sutilmente el ritmo. Se presenta un total de 9 veces en toda la obra, pocas veces pero siempre definidas. Un análisis más acucioso nos revela un motivo rítmico melódico importante:  segunda menor ascendente y tercera menor descendente, con ligeras variantes. Sobresale en la segunda participación de Madeline. Sin embargo, ya ha aparecido anteriormente. Furtivamente pero no al azar. Aparece al comienzo de la ópera. No nos damos mucha cuenta de ésto ya que el Prelude tiene un tema dominante que después se analizará. En la primera intervención de Madeline aparece variado rítmicamente pero con los mismos intervalos. Pero sobre todo, cuando el Amigo pregunta sobre Lady Madeline resurge este tema y va apareciendo continuamente mientras el Médico va hablando de la joven mujer. A lo largo de ésta obra y en el dueto sobre todo, con múltiples apariciones en el piano y en la voz este tema resulta uno de los más importantes, no tan bien esclarecido como el anterior tema rítmico melódico ya que constantemente cambia de lugar y aparece incluso por aumentación. Tan importante resulta este tema que en la primera salida a escena de Roderick está bien definido. Primero, cuando entra el personaje aparece variado y por aumentación:



Y cuando empieza a cantar, el piano y el canto mismo tienen el tema, en la voz de Roderick -"Madeline, Madeline"-, en la soprano del piano y en la voz central, con variación:



Por si esto no bastara, el final de toda la obra está basado sobre estos mismos intervalos:



Es sorprendente cómo Debussy juega este tema. Aparece furtivamente, pero en todo momento, siempre cambiante, pero siempre relativo a Madeline, el personaje, como ya se dijo, al que converge toda la problemática.

Antes de pasar al análisis dramático-musical de los demás personajes conviene hablar de el tema que aparece al principio de la obra. Aparece siete veces en toda la ópera, tres veces en el Preludio, dos inmediatamente después de Madeline [1ª vez], una vez con el Médico y otra vez con Roderick.



¿Qué nos indica éste motivo?. A mi parecer no es para clasificar a un personaje sino para dar la atmósfera reinante en toda la obra. Aparece preponderantemente en el Preludio, es decir, Debussy quiere que se escuche este tema desde el primer momento.

Es la primera melodía que se escucha. Como tal, su función es adentrarnos en el clima general propuesto por el compositor para toda la obra, de ahí su importancia. Este Tema tiene sus características: siempre está en las mismas notas con excepción del compás 100 que está a una segunda menor arriba. A pesar de que cada vez que se repite está variado sutilmente, jamás pierde su carácter rítmico melódico, identificable siempre.

Como ya se dijo, al aparecer inmediatamente, [en el segundo -- compás], Debussy pretende envolvernos desde el principio en cierta atmósfera. ¿Cuál atmósfera?. El misterio, la locura, lo sombrío puede darnos una idea. No es casual que en el compás 100, único lugar donde este motivo aparece en otro grado, esté remarcando la palabra locura, dicha por el Médico:

les de la fo - san-ty You see
 or the very of in .

The image shows a musical score with three staves. The top staff is a vocal line with lyrics in French and English. The middle staff is a piano accompaniment with chords and some melodic lines. The bottom staff is another piano accompaniment line. The lyrics are: "les de la fo - san-ty" and "You see". There are some handwritten annotations in the score, including a circled '1' and some markings above the notes.

En fuerte, una de las pocas veces que aparece este matiz. El otro lugar está en el compás 195 donde Roderick, delirando, canta "tormentos sin fin".

Si analizamos rítmicamente, podríamos pensar que está relacionado con el tema anterior $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ segunda menor asc. y tercera menor y tercera menor asc. Este tema de la "locura" está constituido de segunda menor desc. y tercera mayor desc. en su primera parte. Sin embargo, considero a estos dos temas muy diferenciados, con vida propia y teniendo cada uno una intención muy particular.

Sigue otro personaje por demás interesante: el Médico. Lo primero que nos llama la atención es ¿porqué Debussy le dió tanta importancia si apenas en el cuento se le menciona? Recordemos: "En una de las escaleras me encontré al médico de la familia. Su semblante - pensó - mostraba una expresión mezcla de baja astucia y de perplejidad. Me saludó con azaramiento y pasó". Hasta aquí la cita.

Apenas unas cuantas líneas donde ni siquiera habla sino que son las impresiones del amigo cuando lo ve por primera vez. Debussy en cambio lo dota de una participación extensa e importante. Para eso repasaremos las características de cada personaje: Madeline está enferma, en otro mundo, sería ilógico que hablara de sí misma y de los demás; Roderick está igualmente alucinado, angustiado, no va a ponerse a narrar su problemática tan fácilmente; el Amigo es "el que no sabe nada", está siempre receptivo a lo que pase, quedando así el Médico como personaje que va actuar como "narrador" de la obra, nos va a informar que sucedió y sucede dentro de la Casa Usher, aunque no tan objetivamente como se verá. Se explica así el hecho de que Debussy le haya dado tanta importancia a esta figura.

En la narración original, el Amigo es el que nos está contando desde el principio por lo general, de sus impresiones y de los hechos que ocurren en la Casa Usher. Una narración prácticamente hecha en primera persona - yo vi, yo sentí, yo escuché - con algunas intervenciones de Roderick. ¿Se podría imaginar ésta misma estructura narrativa transportada tal cual a la estructura dramático-musical, a una ópera?. Evidentemente no, ya que se convertiría en un largo monólogo, sin fuerzas contrarias, sin cambios en ritmo escénico como lo exige la estructura elemental de la ópera. Por esto el Médico se convierte en un intermediario, el que nos pone al tanto de lo que está pasando, aunque muy a su manera ya que el Médico tiene sus propios intereses.

Para formar la personalidad del Médico, Debussy se basó en las pocas líneas que le dedica Poe: "Su semblante...de baja astucia y perplejidad". Estos rasgos nos lo presentará el compositor fielmente en una gran pantalla, en un importante transcurrir escénico. De los fragmentos de la obra que nos han llegado el Médico tiene una gran participación en la primera escena. En el libreto original tiene aún más intervenciones muy importantes que nos redondean la singularidad de este personaje.

Después de la parte "poética musical" de Madeline, el Médico es el que empieza a hablar, el que lleva la batuta, aunque en un principio parezca perplejo como bien lo describe Poe: "¿quién es usted,

qué es lo que quiere?, queriendo evitar la intrusión de personas extrañas a la Casa Usher. He aquí su perplejidad. No hay que olvidar que es el médico de la familia que como tal ha estado en esa casa durante muchos años. El mismo asistió a la madre de Roderick en sus últimos momentos. Así pues, el Médico se muestra perplejo de que alguien que no tiene relación familiar se pueda introducir a sus, como veremos después, supuestos dominios. No tenía conocimiento de que Roderick pudiera escribir alguna carta y mandarla al exterior de la mansión, aunque demuestre lo contrario: "ah oui!... je sais". A partir de este momento, al no poder evitar la presencia del amigo, el Médico se convertirá en un ser ambiguo, convenenciero, sin mostrar realmente sus intenciones. Será un antagonista; el Amigo, con su sola presencia lo pone en un conflicto, un poco tambaleante; tiene entonces que manejar las cosas a su manera para no revelarse totalmente. Por esto no es objetivo. Debussy lo caracteriza con "voz susurrante, gestos inquietos. Parece temer que haya alguien detrás de él". Un ser misterioso, receloso, pero astuto. Así como cree tener alguien detrás de él, es muy posible que sea él mismo el que está detrás de cada puerta, de cada movimiento, sigilosamente merodeando por toda la casa con el derecho que cree tener por ser el médico de la familia desde hace mucho tiempo. De este modo el Médico va manejando los hilos de las víctimas Roderick y Madeline. Conforme va avanzando la obra nos vamos dando cuenta de la ambigüedad de este personaje. ¿Cuál es el motivo, la razón por la que actúa así?. Ciertas frases nos van dando la pista. En primer lugar, el Médico, después de hablar al amigo sobre la "locura" de Roderick, según su punto de vista, se desconcierta cuando éste le pregunta sobre lady Madeline contestándole agresivamente. Desde este momento, al hablar sobre ella, va a cambiar su actitud y se tornará más lírica, más entusiasmada y delirante, todo esto reforzado por el piano/orquesta. Las últimas frases que dice en el dueto son "...es tan hermosa, tan bella", contestándole el Amigo "¿porqué deliras?".

El Médico nunca se descubre a sí mismo, evidentemente no puede delatar su amor por Madeline, ya que esto le acarrearía la oposición del Amigo siendo que lo que sagazmente necesita es tenerlo a su lado.

¿Cómo?, tratando en todo momento de hablar sobre el mal estado de Roderick, esforzándose en puntualizar su locura, haciendo creer al Amigo que el único cuerdo es él y sobre todo achacándole a Roderick la culpa de la enfermedad de Madeline. Uno de sus argumentos es el, aunque nunca dicho claramente, amor incestuoso entre los dos hermanos: "...tengo que decirle que la culpa es de él porque no se puede amar así a una hermana".

El Médico pretende hacer de Roderick un personaje en esencia loco. Convenientemente considera que la locura de Roderick es añeja y de familia, poniendo como razón precisamente el amor incestuoso - que tal parece era común en la estirpe Usher: "raza... agotada fatalmente por la constante transmisión de la misma sangre". Es decir, a su juicio, Roderick no merece el amor, está perdido en todos sentidos e invariablemente es, además, culpable de lo que pasa alrededor, como Madeline e incluso, capaz de victimar a su Amigo: "partid antes de que ese sombrío maníaco tenga otra víctima más". El Médico hace todo lo posible por evitarle a Roderick cualquier ayuda, cualquier contenido que lo pueda beneficiar. A final de cuentas, lo que pretende es acortarle la vida, tal como lo vemos en el sig. párrafo: "lo asistiré como a los otros... y espero tener mi recompensa". Asistió a la madre de Roderick en su muerte y quiere por lo tanto librarse de Roderick para tener a Madeline, su recompensa. Va tejiendo sus lazos para que el Amigo esté de parte de él y por lo tanto se oponga, material y afectivamente, a Roderick. No es casualidad que una de las pocas cadencias claramente definidas musicalmente esté en la palabra "créame".

The image shows a musical score for piano and voice. It consists of three systems of staves. The top system has a vocal line and a piano accompaniment line. The middle system continues the vocal line and piano accompaniment. The bottom system shows the piano accompaniment alone. The music is in 3/4 time and features dynamic markings such as *f* and *sf*. The word "créame" is written below the vocal line in the second system. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Roderick está al tanto de esto. Aquí Debussy juega muy poéticamente en su libreto al referirse al Médico: Roderick menciona desde el principio a un pájaro funesto, que posteriormente nos confirmará que en realidad habla del Médico. Reconoce al pájaro que se agita como una mano fúnebre, que estaba en el momento de la muerte de su madre. Lo llama pájaro maldito, de la desgracia, que no es capaz de volar. Un viejo cuervo.

La segunda intervención del Médico [en el libreto, ya que no existe música de esto], es uno de los puntos claves, la noticia de la muerte de Madeline y su enterramiento prematuro, indispensable para entender el conflicto. Aquí hay ciertas diferencias con el cuento original. En éste, el mismo Roderick le da a su amigo la noticia de la "muerte" de Madeline y son ellos los que depositan el cuerpo en su féretro y los que lo llevan a su lugar de reposo. En el libreto de Debussy, es el Médico que le da la noticia al Amigo solamente, evitando a Roderick y es él mismo el que la deposita en un recinto con ayuda de otras personas, suponemos los sirvientes.

Todo esto le permite a Debussy poner más en claro los caracteres opuestos que se manejan desde el principio. Dramáticamente se necesitaba remarcar la personalidad negativa del Médico, "ese sepulturero" como dice Roderick.

Es posible establecer una comparación entre el Médico y la grieta de la Casa Usher que va a ser lo que le dé el punto final a la mansión. Roderick apunta que ha visto desde hace tiempo su trabajo bajo obstinado [grieta-Médico]. Por ahí ha entrado el Miedo y es la llaga secreta que rompe el corazón a través se esfumarán su razón y su vida.

Hay otra diferencia, en este caso espacial. Para Poe el lugar de entierro está situado a gran profundidad, justo debajo de la habitación del Amigo. Para Debussy el recinto donde colocan a Madeline está exactamente sobre el techo de la habitación donde se encuentran desde un principio Roderick y el Amigo.

Musicalmente, Debussy plasma al Médico igualmente en forma ambigua, a diferencia de las intervenciones de Madeline, con pasajes y temas musical y rítmicamente definidos, con un acompañamiento ligero y constante.

Del mismo modo la parte de Roderick que se verá posteriormente. En cambio con el Médico, aún en dueto con el Amigo, la música se torna seca, áspera, entrecortada, resaltada por los octavos con punto y dieciseisavo. Abunda el silencio, lo "no dicho", lo misterioso. El silencio aquí cobra gran importancia, es un soporte que pone de relieve la personalidad del Médico y que además es un espacio vacío que siempre nos pone en espera de lo que pueda ocurrir.

Existe un motivo rítmico que se puede considerar como el tema -- del Médico. Este tema se caracteriza por su forma siempre cambiante. -- Prácticamente nunca aparece igual, siempre está variado rítmicamente, -- sobre todo la segunda parte del motivo. Un motivo rápido, sin melodía aparente, siempre descendente, hacia lo interno, lo oscuro. Sin embargo tiene una constante que es la primera célula del motivo que en general permanece igual y con un trazo melódico definido que es la segunda menor y tercera menor descendentes.



Es la inversión del tema de Madeline que es segunda y tercera menores ascendentes. ¿Porqué utilizó Debussy prácticamente el mismo tema? -- Precisamente para recalcar lo opuesto de las personalidades. El tema de Madeline es definido, no cambia demasiado y es ascendente, es claro y etéreo, hacia el cielo. En cambio el del Médico, el "otro amor de Madeline" es más cambiante, rápido, escurridizo y descendente, hacia las profundidades, como lo demuestra el hecho de que él sea el enterrador de Madeline, de la madre de Roderick y posiblemente otros.

No obstante, este tema huido se va transformando poco a poco en crescendo, hasta el final de su intervención. Este engrandecimiento orquestal [en este caso pianístico] se da conforme se va hablando de Ma-

delino: el amor que siente hacia ella lo va tornando de lo áspero a lo melodioso; de lo silencioso a lo floreciente.

The image displays two systems of musical notation. The upper system features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line includes the lyrics "P ar que qu iel te veal el ed lo". The piano accompaniment is marked with a dynamic of *pp* (pianissimo). The lower system follows a similar layout, with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "le . ho lie . ho lu . tie.". This system is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). Both systems show complex rhythmic patterns and melodic lines.

Debussy dejó completo desde el Preludio y la aparición de Ma deline hasta las palabras "...nuestro odioso sortilegio". A partir de este momento nos encontramos con una serie de fragmentos que afortunadamente podemos cotejar con el libreto original para así -- darnos cuenta de lo faltante. Todo esto, lo no puesto en música resulta revelador ya que nos aclara huocos dramáticos que deja entre ver la partitura. En algunos casos lo no compuesto musicalmente -- son frases poéticas, muy hermosas aunque no informan algo nuevo o extraordinario. Otros momentos definitivamente son necesarios como ciertos para poder tener un hilo argumental coherente. Este caso es evidente en la segunda entrada del Médico que no aparece en la ópera. Pero vayamos por partes.

Roderick Usher. Roderick igual a Debussy. Un personaje alucido, enamorado y por tanto locamente lúcido. Angustiado y resignado a permanecer ya que su destino es morir allí, enterrado bajo -- sus viejas piedras. Esas piedras a las que llama malas, culpables-

de todos sus tormentos, y a las que sin embargo también llama para que lo envuelvan y lo protejan de "...ese ruido siniestro". Que lo defiendan del pájaro de la muerte, del Médico acechante.

Roderick, en toda su primera participación que llega hasta - que se encuentra con su amigo, hablará para sí, trastornado, con pensamientos que le asaltan en todo momento: Madeline, piedras, -- niebla, pájaro funesto, incesto, luz, miedo. Por lo mismo, es difícil encontrar un solo tema principal para la personalidad de Roderick, tan llena de imágenes y con múltiples recodos. Sus variadas-facetas y comentarios tan sugerentes tienen un correlato musical, a veces definido, a veces muy sutil, siempre diferente pero siempre relacionados.

La entrada de Roderick es, a diferencia de Madeline que es melodiosa y florida y la del Médico que es entrecortada y prácticamente silenciosa, es pausada, pesada, sin adornos, como el lento caminar de una persona ensimismada en sus propios problemas. Aquí, de entrada, nos encontramos con un tema de Madeline, en la orquesta y en la voz de Roderick, ligeramente variado.

Esto, evidentemente acentúa la fijación hacia Madeline, hacia su voz.

Otro momento interesante, que contrasta con todo lo anterior más que nada por su marcada progresión y sus matices forte-piano - tan acentuados, es precisamente la última parte de este primer gran fragmento que escribió Debussy, la escena donde Roderick osa-

Más adelante, una de las frases que a mi entender es poco comprensible si no se conoce el libreto original es "...quédate, quédate, muere aquí". Esto en realidad nos da la pauta de lo que será el destino trágico, a final de cuentas asimilado por Roderick. Nos hace ver su angustia y su indecisión. Es una súplica a las piedras de la vieja mansión Usher; las aborrece pero no puede vivir sin ellas. Desea que lo dejen libre pero al final cae sumiso. Las piedras lo llaman. Roderick para no oír más su canto fúnebre obedecerá, es decir, morirá bajo su peso.

Las piedras representan para Roderick una pesada carga pero también un aliento ya que en ellas, en toda la casa Usher, se encuentra el alma de sus ancestros. La piedras hablan, lo dominan y él, a pesar suyo, lo acepta. Ya que es el último de su raza, con él se irá el odioso sortilegio.

Musicalmente, las piedras hablan por medio de acordes pesantes, graves.

Rec.

por - res piedras bla - far - des! Qu'a - vez venis fait de
 - raud me ore pal-lá and palewith age! See what they've done 'n

Después de este monólogo de Roderick, donde fallarían algunos pequeños fragmentos puestos en música, entra cierta calma, a la entrada del Médico con el Amigo. La presentación del Amigo con Roderick es tranquila, sin aspavientos, que se tornará ansiosa en el momento en que Roderick contesta y lo reconoce. Estos tresillos entre

cortados serán un motivo recurrente desde que el amigo habla hasta el final de la ópera.

Desgraciadamente, aquí hay un largo fragmento argumental que Debussy no alcanzó a escribir la música. Fragmento en el cual se dan escenas claves, muy importantes. En este momento se da un acercamiento entre Roderick y su Amigo. Roderick deja a un lado su ensimismamiento y empieza a platicar de sus problemas, a desahogarse con su amigo. Aquí hay una diferencia entre el cuento original y la ópera. E.A. Poe, al referirse a esa amistad la describe un tanto fría, si bien en la infancia eran íntimos amigos y aún de que Roderick lo considere su "mejor y en realidad único amigo". Sin embargo, no se percibe un gran afecto de parte del Amigo, como si los muchos años que transcurrieron desde el último encuentro hayan enfriado la relación, máxime que, como el Amigo lo dice, en realidad sabía muy poco de Roderick por su carácter reservado. En cambio en la ópera, el Amigo tiene una relación más afectuosa, describiéndola como una vieja amistad "tan devota"; un afecto que lo lleva a preocuparse sinceramente por Roderick. Este es un buen momento para analizar brevemente al Amigo. Éste, a pesar del interés por su anfitrión, guarda cierta distancia, es siempre receptivo, pregunta para informarse, aunque es afectuoso como ya se dijo. Otro aspecto es que en Poe el Amigo llega a tener miedo, llega a sobresaltarse y tener insomnio. En el libreto de Debussy no hay asomo de este sentimiento, esta siempre al servicio de Usher, sin sobresalto, preocupado más que nada por la salud de Roderick.

Estas diferencias no son gratuitas. El tener un Amigo más afectuoso y servicial le da a Debussy un clima propicio para un cambio de ritmo, de dirección. Recordemos que el primer encuentro del Amigo con el Médico es austero, poco cálido y el monólogo de Roderick es para sí mismo, brillante pero interno. Aquí hay una comunicación afectuosa que Debussy seguramente escribiría de una manera especial.

Volviendo al libreto original, un dato fundamental es la noticia de la muerte de Madeline que es dada por el Médico al Amigo exclusivamente. El Médico es el que entierra a Madeline, no Roderick-

y su amigo como en Poe. Esto le dará pie a Debussy para la frase final como se verá después. El Amigo increpa al Médico por su atrevimiento al enterrar con tanta prisa a Madeline. Este es el momento - más visible donde el Amigo tiene una actitud más agresiva, para establecer una oposición con el primer encuentro.

Posteriormente entra otra vez Roderick cantando en voz baja - lo que cantaba Madeline. Debussy mismo lo cambia. Es Madeline la -- que canta la otra parte del poema, como una visión fugitiva que prefiguraría el caos que se avecina. Debussy necesitaba tener 'viva' - a Madeline a ojos del espectador, que no se olvide su presencia.

Otro dato importante que no aparece en la ópera es cuando Roderick claramente reconoce al Médico como el pájaro fúnebre y que - además ama a Madeline: "...le gustaría que yo muriera y por eso me - vigila como un cuervo ávido [], creo que se atrevo a amar a Madeline, [], ese sepulturero".

La lectura del texto por parte del Amigo, [que en la ópera es la parte hablada] también tiene una razón. En este momento Roderick se encuentra muy angustiado, ansioso, como presintiendo lo que sucederá, aunque diga que esa noche no es más peligrosa que otras. Roderick intuye algo por eso la obsesión de saber donde se encuentra Madeline. El Amigo se encuentra preocupado sin saber que hacer, con - temor de darle la noticia del enterramiento y de que desvarie aún - más. Por eso la lectura del cuento -Sire Ulrich o Ethelredo de sí - Launcelot Canning-, para distraerse mutuamente. Es el caos necesario que hallará su salida hacia el final, donde el incesto por fin - culmine con el abrazo mortal.

Esta secuencia está completa en la ópera con excepción de las frases relativas al escudo de bronce que dice Roderick. Igualmente - falta el monólogo final de Roderick donde éste es presa de toda clase de sentimientos como el miedo, la culpa, la alegría. "El viejo - cuervo se ha vengado ya", refiriéndose al Médico con ira y resignación. La locura lo invade.

La ópera acaba con una frase que Debussy no incluyó en su libreto: "¡Ah, damné, tu me l'as voléé!". ¡Maldito, me la robaste!. - El Médico por fin toma venganza y al enterrar prematuramente a Mad

line y alejarla de la vida de Roderick es culpable de su muerte. -- Sin embargo el amor incestuoso tendrá lugar, en un último abrazo, - con el cual se desvanecerá todo vestigio de la Casa Usher.

Un motivo característico al cual Debussy recurre para todo el final de la obra, empieza a vislumbrarse desde el compás 312. Estos tresillos, a veces completos pero en general con un silencio en lugar del primer octavo, aparece cuando Roderick se da cuenta de la presencia del Amigo y va hacia su encuentro. Esto hay que recalcarlo ya que aparecerá obsesivamente .



Después de la segunda intervención de Madeline empieza propiamente el final que aunque fragmentado [faltan dos frases de Roderick que suponemos Debussy no pensó en ponerle música, y el monólogo final a cargo de Roderick], nos da una idea clara de conclusión, bien encaminada desde el c. 337, con los tresillos característicos en el bajo y donde el amigo empieza a hablar.

Estos tresillos son un motivo rítmico melódico bien identificable, donde con pocos recursos Debussy logra imbuirnos de cierta - ansiedad, de una atmósfera de suspenso. La melodía es muy simple, - una nota que sube por semitono a una segunda mayor y vuelve al punto de partida, también por semitono. De aquí al final este motivo - aparecerá casi siempre, con pocas variaciones, y en determinado momento ensamblado con otro motivo melódico dado por octavas. Precisamente un tema simple, económico, repetido obsesivamente viene a ser lo más contundente para desesperar, como una gota de agua que cae - ininterrumpidamente. Un motivo que empieza solitario, pero que se - va engrandeciendo cada vez más, con más notas, con voces paralelas, con octavas in crescendo.

El otro motivo son unas octavas descendentes. Tenemos pues -- dos motivos, uno que se maneja como si fuera una onda y otro que su rasgo distintivo es su descenso, siempre en crescendo.

¿Qué nos proyectan estos dos motivos?. Recordemos antes que - nada que Lady Madeline en este momento yace enterrada en un féretro y en un vestíbulo de cobre con una maciza puerta de hierro. Los tresillos nos indican movimiento. Las octavas en cambio son estáticas, pesadas, sin dirección aparente. Dos aspectos contrarios: movimiento y estatismo. A mí entender los tresillos nos van indicando el -- lento despertar de Madeline, sus esfuerzos por salir de su tumba y - su transcurrir hasta la habitación de Roderick. Un movimiento constante, obsesivo, que lucha por sobresalir, con caídas y levantamientos continuos, hasta llegar a su punto climático, el abrazo mortal.

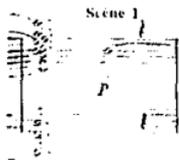
¿Porqué se da la combinación con octavas?. Hay similitudes -- evidentes entre la narración que va leyendo el Amigo y el lugar donde se encuentra Madeline: el vestíbulo de paredes de cobre, la puerta de hierro macizo, palacio de oro con paredes de plata, un escudo de bronce. En Poe están claramente definidos los ruidos que van apareciendo durante la lectura y su similitud con lo que se oye realmente: el golpe seco del mazo en las tablas de la puerta con un ruido que repercute en la selva; el ruido del dragón al caer; el ruido del escudo de bronce también al caer. Todos tienen su igual dentro de la mansión Usher: es el despertar de Madeline.

En la ópera Debussy inteligentemente no nos ilustra estos ruidos sino que nos muestra los repetidos golpes que asesta Sire Ulrich y sus pasos firmes, pesantes hasta llegar al escudo de bronce. Todo esto sugerido por las octavas, igualmente repetitivas.

Solamente hay un momento ilustrativo, con una sola nota re be mol: el escudo de bronce cae a los pies de Sire Ulrich con un sonido poderoso, resonante.



El fragmento que va del c. 383 al 391 posiblemente sea la figura, presente detrás de la puerta, de Madeline. Esa nota si 5 nos remite directamente al Preludio que a manera de pedal nos lleva a la primera aparición de Madeline. En el comienzo de la primera escena [c.13], y en este momento [c. 384], esta nota está en el mismo lugar, antecedendo, preparando la entrada da Madeline.



El último fragmento de la ópera esta basado como ya se apuntó en el tema de Madeline, segunda y tercera menores ascendentes, in crescendo, acelerando, -- con voces paralelas, sin artificios hasta llegar a los acordes pesantes, duros y socos, que nos remiten a la caída de los protagonistas en su abrazo final y a la Caída de la Casa Usher.



CLAUDE DEBUSSY

Análisis -- Comparación.

Creo necesario establecer, aunque sea someramente, un confrontamiento, una comparación, con dos obras del mismo Debussy. Diferentes, opuestas, lejanas en el tiempo. El reconocimiento se da por el contrario, no por el símil. Una la escribió en sus inicios, Gran Premio de Roma 1884 y la otra en su última época. Hablo de El Hijo Pródigo y la obra que nos ocupa La Caída de la Casa Usher.

El Hijo Pródigo es considerada más bien como una cantata escénica, una escena lírica. Con bastante reticencia, Debussy se dedica a componer un género que no le es de mucho agrado ya que la considera banal, como la ópera tradicional, ya sea italiana o francesa, con sus melodías pegajosas, fáciles. Sin embargo, éste es el Joven Debussy, - que aunque audaz, todavía no logra escaparse, madurar su lenguaje. -- Por eso, El Hijo Pródigo, hermosa obra, tiene puntos "muy accesibles" muy al gusto de la época. Tiene un sugestivo preludio, arias muy definidas, un dueto y un terceto, incluso un ballet y un final feliz y -- grandioso.

En ésta obra, el canto es fluido, sin tropiezos, con gran importancia de la línea melódica, que si bien carece de grandes adornos y cadencias operísticas, hay un gran acento en la belleza de la melodía reforzada por un buen texto pero esquemático. He aquí la primera gran diferencia con la Casa Usher. No obstante que, dada la fragmentación de la obra, existen los "solos" o "arias" definidas, aquí la línea melódica, en mi opinión, no es preponderante. En este caso no es importante una melodía bella, brillante, tal como estamos acostumbrados. - La voz se mueve sin grandes saltos, no tan refulgente como en el Hijo Pródigo. Esto se debe a que Debussy hace hincapié en la importancia del texto. Un texto que por su propia rítmica, el ritmo que le da la lengua francesa, le va a dar el ritmo musical exacto, correcto para que el objetivo fundamental de Debussy, que el texto sea claramente -

entendible, se cumpla. Por eso evita los saltos, su melodía se mueve casi cromáticamente. Este recitativo-melódico, este hablado-cantado, será una de sus características.

Aún en el Hijo Pródigo cada nota corresponde a una sílaba, y diferencia de otras óperas. Esta característica, ya presente en ésta -- obra, (aunque con mayor realce de la línea melódica), será la constante en Pelléas et Melisande y en La Caída de la Casa Usher. No existe el virtuosismo vocal, ni siquiera los intervalos grandes o "difíciles de cantar". Sólo existe el texto cantado. La intención, el sentimiento y la atmósfera que dice el texto es lo que hay que resaltar, no la melodía pura, aislada, sin contexto. La melodía existe en Debussy, es entendible, hermosa y accesible porque tiene su cimiento en el texto.

Otro punto que hay que resaltar es el valor del silencio. En El Hijo Pródigo prácticamente todo está "lleno", hay muy pocos silencios en la orquesta, y en cambio en La Casa Usher la labor de la orquesta es austera, abundando el silencio. Hay momentos en que el cantante es tá solo, sin acompañamiento o con solamente un acorde e incluso una sola nota. Si existe el acompañamiento, rico, lleno, sin embargo es para reafirmar el texto, darle un cauce todavía más preciso. Es por esto que la orquesta (o el piano) y el canto están profundamente liga dos. Es muy difícil estudiar el canto y el piano en forma separada. A diferencia de el Hijo Pródigo donde la orquesta (piano) si bien necesita del canto, es lo suficientemente bella y formada como para enten derla y gustarla por sí misma.

¿Por qué el silencio? El silencio significa muchas cosas. El si lencio en la orquesta nos obliga a concentrarnos en la parte cantada, nos inquieta, nos prepara para lo que sigue. No es un silencio de --- "descanso", es para estar atentos a lo que vendrá. Un silencio acumula energía para explotar después. Una especie de suspenso que nos man tiene más perceptivos. Debussy prefiere el silencio al artificio que sólo estorbaría la acción.

Por lo consiguiente, al evitar este artificio musical, se con centra todo en lo más íntimo del personaje. Al menos ésto es lo que pretende Debussy, llegar hasta el fondo del alma, su pasión, su angustia, sin tanto 'rebuscamiento' sonoro.

El tejido orquestal, en este caso pianístico, es, como ya se dijo, sobrio, en comparación con el Hijo Pródigo. Va siempre de la mano con los cantantes. En ningún momento el piano sobresale o actúa por encima de ellos. La escritura es muy definida y las intenciones claras.

La riqueza rítmica hay que subrayarla. En toda la obra de Debussy está presente su firme deseo de explorar todas las posibilidades rítmicas. Sin embargo, hay claras diferencias entre la primera y la última época del compositor. En el Hijo Pródigo encontramos -- gran diversidad rítmica, muy colorida pero basada fundamentalmente en dar un soporte a la melodía del canto, en dar una atmósfera sugestiva, con grandes "efectos"; además, un esquema rítmico puede repetirse durante mucho tiempo. En Usher también es grande la diversidad rítmica, pero es austera, dada por el texto mismo, los cambios rítmicos se hacen para enfatizar el lenguaje, no una melodía. Son sutiles, sin aspavientos, sin sobresalir demasiado. Los motivos rítmicos se repiten pero brevemente. No obstante, los temas rítmicos -- están más acentuados en Usher que en el Hijo Pródigo. Podemos hablar en este caso de ritmos temáticos, sobre todo en Madeline y Médico. Sin grandilocuencia pero con un ritmo-melodía reconocible, ligado permanentemente al lenguaje a una frase, a una palabra, en forma -- íntima, interna.

Ciertamente. El Hijo Pródigo es una obra más accesible que -- La Caída de la Casa Usher. Entre una y otra hay aproximadamente 20 años. Suficiente tiempo para que un compositor se explaye y madure con la poesía francesa, su sociedad y llegue a crear obras con carácter, propias. En la primera década de éste siglo Debussy crea -- obras de gran alcance, sobre todo Pelléas et Melisande cuya continuación, en su forma más sintética, precisa, donde el compositor -- cada vez se va despojando de lo superfluo, recae en La Caída de la Casa Usher.

LA CAIDA DE LA CASA USHER

CLAUDE DEBUSSY

La habitación de Roderick Usher. Pieza amplia con techo abovedado. Ventanas largas y estrechas colocadas a gran distancia del piso de madera de encino. Paredes con tapices oscuros. A la izquierda, chimenea alta en la que brilla el fuego que proyecta reflejos rojos. También a la izquierda, gran puerta con paneles de ébano.

Mobiliario extravagante, a pesar de su antigüedad y verdadera belleza, tiene un aspecto incómodo y deteriorado. Libros, instrumentos musicales antiguos yacen en desorden aquí y allá.

Al fondo, un balcón que se abre a un parque limitado por un estanque de aguas muertas.

Termina el día. Grandes nubes oscuras pasan sobre las hojas casi negras de altos cipreses en un cielo de plomo.²

PERSONAJES: Roderick Usher, 35 años, el rostro angustiado-se parece un poco a E.A.Poe-; a pesar del desorden de sus ropas, se advierte que viste con elegancia. Corbata verde oscura.

El Amigo de Roderick (de más edad de R.U.), se comporta como un gentloman farmer. Viste ropa de terciopelo marrón, botas amplias y altas.

El Médico. Sin edad apreciable. Sus cabellos son rojos y entrecanos. Su mirada brilla a través de grandes gafas. Voz susurrante; gestos inquietos. Parece temer que haya alguien detrás de él. Traje negro, de la época.

Lady Madeline. Muy joven. Vestido largo y blanco. Vestuario de la época del Romanticismo inglés.

~~PRIMERA~~ ESCENA

Al levantarse el telón, la habitación está vacía. Una lámpara colocada cerca de un diván ilumina la escena. Se escucha una voz lejana y enfermiza- la voz de Lady Madeline. Se le verá atravesar la escena y desaparecer por la izquierda. Inmediatamente después, el Amigo de Roderick Usher entra por el balcón precedido por un -- sirviente. El Médico entra furtivamente por una puerta disimulada en la tapicería.

LA VOZ DE LADY MADLINE.

En el más verde de nuestros valles,
habitado por ángeles buenos,
hace mucho tiempo se levantaba un palacio majestuoso.
Era en los dominios del Rey Pensamiento.
Jamás serafín alguno desplegó el ala
sobre un palacio la mitad de bello.³

[Entran el Amigo y el Médico].

EL MEDICO ¿Quién sois? ¿Qué deseáis? ¿No os han dicho que nadie puede entrar en esta habitación?

EL AMIGO. Roderick me ha escrito. Su carta, angustiosa, no permite ningún retraso. Soy su único amigo. Os suplico...

EL MEDICO. Ah sí, ya sé... [los dos hombres se saludan fríamente].
Ved en mí a su devoto médico desde hace mucho tiempo. Tuvo el triste honor de asistir a su madre en sus últimos instantes. -- ¡Que triste fin!

EL AMIGO. Reclama constantemente mi presencia. Dice esperar con -- ella un poco de alegría, algún consuelo a su intolerable sufrimiento. Es la súplica de un corazón que lucha contra no sé que terror.

EL MEDICO. Ay, no hay nada que hacer... Este hombre es el último de una raza orgullosa y altiva agotada fatalmente por la constante transmisión de la misma sangre. Casi todos han sido unos enfermos,⁴ maniacos aficionados a ciencias extrañas... Locos, distingui

do señor, locos, creedme.

EL AMIGO. Yo sólo he encontrado en Roderick un alma enamorada del arte y la belleza.

EL MEDICO. Como gustéis. Por lo demás, se trata de la misma búsqueda de lo extraño y lo deforme. Imposible escapar a eso. Ya lo veréis: aunque joven, su alma desordenada ha agotado ya su cuerpo débil. Veréis esa frente ancha que lleva la marca de la locura. Ahora sólo es un instrumento bajo las órdenes del miedo.

EL AMIGO. ¿Y Lady Madeline, su hermana? Sé que nunca se han separado. Que su ternura es grande...

EL MEDICO. Casi no se ve a Lady Madeline. ¿Qué os importa ella?

EL AMIGO. Vuestra manera de comportaros es extraña y no os comprometo. Dignaos responderme.

EL MEDICO. Escuchad . Lady Madeline es la dulce respuesta de nuestro pobre amigo. Ella es tan débil, tan frágil. Las piedras mágicas de la Casa Usher han fijado su destino. Poco a poco han fijado su triste sonrisa, sus ojos dulces. Lady Madeline se irá como los otros, tal vez más pronto que los otros. Y luego, tengo que deciros que la culpa es de él porque no se puede amar -- así a una hermana...

EL AMIGO. ¿Qué queréis decirme?

EL MEDICO. Escuchad esa voz que parece venir de más lejos que ella misma. con frecuencia él la hace cantar músicas que condenarían los ángeles. Es incomprendible y peligroso. Una mujer, después de todo no es un laúd. Pero él no quiere ver nada, no comprende que el alma de ella se va con la música. Ah, ¿porqué no quiere ella escucharme? He hecho todo para advertirla, lo he intentado todo. Es tan hermosa. Es tan bella...

EL AMIGO. ¿Porqué deliráis? Llevadme con Roderick.

EL MEDICO. Callaos. Heo aquí. Ocultaos un instante.

SEGUNDA ESCENA ⁵

[Entra Roderick. Mira fijamente y sin embargo sus ojos parece que no ven. Sus gestos son bruscos. La voz ronca.]

RODERICK. Madeline... Madeline... Hace un momento dormía. Pero te escuché. Tu voz. Estoy seguro que era tu voz. No hay otra voz -- así en el mundo. No puedo más. No quiero más. No, eso no, no -- puedo ver eso. Dormirse en la fiebre para despertar en la angustia. Tormento sin fin, sin fin. [Se apoya cerca de una ventana]. Viejas piedras, ¿Qué habéis hecho de mí, pálidas piedras? Os -- pertenezco desde el día que se va al día que viene. Vosotras lo sabéis y cada día vuestra posesión es mayor. Ahora soy igual -- que vosotras, las horas me roen como a vosotras las lluvias de invierno. ¿Porqué este oscuro castigo por culpas que no he cometido? ¿Qué he hecho? Piedras malas, vuestras pálidas figuran pesan sobre mi infancia. Y sin embargo, el día en que mi madre murió reí... Sí... Osé reírme. Vosotras no habéis comprendido esa extraña alegría de verla al fin liberada de vuestro odioso sortilegio... ¿No escuchásteis mis sollozos. No tuvisteis piedad -- de mí.

Vuestras manos de sombras han tejido sin descanso ese velo pesado y verdoso que se extiende y ahoga como una lepra asquerosa. Ah... Tengo sed de vivir... sed de luz... El sol penetra aquí nada más para morir... ¿Dejadme ir, no me retengáis... No, no, callaos, no puedo soportar vuestra queja, queja lastimosa de todos aquellos que vinieron a morir aquí, llamados por vosotras, -- piedras de duelo... "Quédate, quédate, muere aquí"... Callaos, Os obedeceré.

Tengo frío, la niebla aumenta. ¿Qué hay allá abajo, cerca de -- los juncos grisáceos? ¿Algún pájaro perdido? Heo aquí que atraviesa la niebla agitándola como una mano fúnebre. Ah, te reconozco. Estabas ahí cuando mi madre me besó por última vez. ¿Qué quieres ahora? ¿Qué tributo de muerte vienes a reclamar? ¿Serás -- tú, Madeline, hermana tan amada, sola compañera de mi vida?

Ah, sus labios sobre mi frente como un perfume que refresca... Sus labios que acarician como un fruto desconocido que mi boca nunca se ha atrevido a morder. ¿No sabes pájaro de la desgracia que si tú me la quitas ya no me queda nada.¿

¿No sabes que ella es mi única razón para no morir? Ah, viejas paredes, ¿no tendréis piedad de mí?.

Protégedme. Subid alrededor de mí como una marca de piedras. Defendedme, haced que no escuche ese ruido (tachado: de alas) siniestro. No dejéis entrar a las alas de la muerte. ¿Escucháis, escucháis?, Vienen hacia mí, las alas negras... No creo más... Tengo miedo... Miedo...¹⁷

EL MEDICO. [tratando de contener al amigo]. No tengáis miedo. Lo he encontrado así con frecuencia. Seria peligroso despertarlo en este momento. Creedme, no podemos hacer nada.

EL AMIGO. Idos. [El médico se retira con un gesto irónico de lástima]. Roderick, Roderick, amigo mio... [Roderick abre los ojos, mira la puerta, a su amigo y se levanta sin esfuerzo aparente].

RODERICK. Vos...sois vos. [Se abrazan] Tenía tanta necesidad de veros. [Roderick toma una actitud de enfática cordialidad-puramente automática ya que luego estará, a la vez, vivo en indolente] Bienvenido a la vieja Casa Usher y perdonadme por no haber ido a buscaros. Los caminos son malos [tachado: para llegar aquí] y poco conocidos; seguramente no habréis encontrado a alguien - que os guiara. Las gentes tienen miedo de esta casa. Lámparas. Encendamos las lámparas. Apenas os veo.

EL AMIGO. Querido Roderick. No tuve necesidad de ningún guía, a --- Dios gracias. Y ahora haced lo que gustéis de esta vieja amigalad tan devota. ¿Me recordáis siempre?.

RODERICK. Hemos jugado y trabajado juntos. Vos supisteis comprender y querer al niño que desde entonces sólo sabía soñar. Supisteis perdonar los bruscos extrvíos de un carácter fantasioso - desgraciadamente imposible de cambiar.

EL AMIGO. ¿Qué decís?

RODERICK. Al veros, pienso de nuevo en los sucesos que han marcado mi vida. ¿Cuántos días lentos y pesados asistí como testigo impotente de la doble ruina de la casa y de mí mismo! Se diría que-

en esta casa nada se mueve. De ella se fue la alegría, igual que se apagó su antiguo esplendor. (Se estremece y trata nerviosamente de componer el desorden de su vestimenta).

EL AMIGO. ¿Qué os pasa?

RODERICK. Esta noche respiré la niebla que sube del estanque. Es funesta, si creemos en lo que dicen los campesinos. Tal vez tienen razón. [Al amigo, que cerró la ventana]. Gracias, así está mejor. Perdonadme el haber os pedido que vinierais a compartir tanta tristeza. Sois mi amigo, el único, no lo he olvidado. Nada se olvida aquí. Miradme, mirad lo que el recuerdo ha hecho de mí. Parece un anciano.

EL AMIGO. Vamos, Roderick, sois joven, todavía puedes escapar de todo esto. Idos, nuevos paisajes pueden cambiar vuestros pensamientos. Si la alegría ha abandonado vuestra casa, no creáis por eso que ya no existe. Tened la fuerza de buscarla. Os aguarda en algún rincón del mundo, en traje de fiesta, los brazos cargados de caricias, como una madre privada durante mucho tiempo de su hijo. Idos.

RODERICK. ¿Creéis que nunca lo he intentado? Estaba solo, cansado de sufrir, cansado de esperar una muerte demasiado paciente. La fiebre circulaba por mis venas como un fuego sutil, incitándome a una resolución muchas veces pensada. Entonces, como un ladrón, las piernas temblorosas, huf... Pero apenas franqueaba la puerta, una fuerza me obligaba a regresar: las viejas piedras brillaban como innumerables miradas cargadas de reproche. Miraban esa huida. Escuchaba sus voces persuasivas y tiránicas: "Quédate, quédate, ninguna piedra en el mundo arrullará tan dulcemente tu último sueño. Quédate, quédate, muere aquí". No puedo dejarlas.

EL AMIGO. Es la fiebre la que os da el singular poder de escucharlas. Cuando estéis lejos, las olvidaréis.

RODERICK. Callaos, por piedad. ¿No podéis comprenderme? No en vano mis ancestros sufrieron y amaron en esta casa. Por ellos, por la huella ligera que dejaron, se formó lentamente el alma dominante de las piedras que por todos los siglos ha dirigido nuestros destinos y a la cual, yo, el último de la raza, tengo que

obedecer. ¿Quién puede imaginar el terror, cada vez más terrible, que produce el mínimo suceso, el incidente más vulgar? Oíed esta atmósfera de dolor. Esta melancolía agria (tachado: profunda) que acabó con mientes más fuertes que la mía. Mirad esa grieta, apenas visible, que traza su camino por las paredes, que va a perderse en las aguas del estanque. Hace mucho tiempo que observo su trabajo obsesivo, la ruta trazada (tachado: con un dedo paciente) a través de los muros y que se acaba en las aguas del estanque. Pues bien, es la llaga secreta que rompe mi corazón y a través de la cual se irán al mismo tiempo la razón y mi vida.

EL AMIGO. Roderick. Roderick.

RODERICK. Por esa llaga ha entrado el Miedo. Ah, no encontréis nunca a ese espectro lívido, a ese compañero de noches sin sueño. No hay torturas parecidas (tachado: no existe y sin embargo está). Sus manos (tachado: horribles, invisibles) se pasan en la nuca, os conducen a través de lo Invisible. Lucha horrible, sor da lucha en los dominios de las tinieblas de las que uno regresa con los miembros rotos. Un día llegará en que nada podrá defenderme, ni siquiera mi triste hermana, la pobre Madeline. No podré más, moriré de esa llaga, moriré de esa lucha, moriré del pasado de la Casa Usher. (Sollozo. Desesperación).

EL AMIGO. No lloréis... No escuchéis el consejo de aquellos que se han ido.⁸

RODERICK. Ellos son los únicos que saben que yo no puedo vivir. -- (Sale como un loco por la puerta).

EL AMIGO. Roderick. ¿adónde vais? no hagáis eso.

EL MEDICO. (Se asoma por la puerta y permanece sin entrar). Dejadlo, venid aquí. Lo que tanto temía ha sucedido, os había prevenido.

EL AMIGO. ¿Qué? ¿No queréis decir que...?

EL MEDICO. Sí, ha muerto.

EL AMIGO. ¿Lady Madeline?

EL MEDICO. Sí.

EL AMIGO. ¿Dónde está?

EL MEDICO. Aquí. (Señala el techo). Regresaba hace un momento de su habitual paseo... la encontramos extendida en la escalera que

conduce a su cuarto . Ay, muerta. La transportamos a un recinto que, extraño azar, se encuentra sobre el techo de esta habitación.

EL AMIGO. ¿Porqué tanta prisa?

EL MEDICO. (tachado: había que evitar un acto de ¿violencia?) Había que actuar de inmediato. ¿Podéis imaginar lo que hubiera pasado si Roderick la hubiera visto? ¿Hubiera respetado acaso su locura a la muerte?

EL AMIGO. ¿La habéis vos respetado acaso? ¿Con qué derecho actuáis de esa manera?

EL MEDICO. ¿Qué os importa? (tachado: había que actuar en seguida). Para llegar a este recinto hay que atravesar un largo vestíbulo cuyas paredes están revestidas de cobre. La puerta de hierro macizo es difícil de abrir sin hacer ruido. A cada chirrido temía que...

EL AMIGO. Roderick tiene que saberlo.

EL MEDICO. Lo sé. Esperemos. Siempre hay tiempo. Esperemos. Dejadme daros un consejo: abandonad esta casa. El aire que se respira aquí es malo para un hombre como vos; además vuestra devoción es inútil. Partid antes de que ese sombrío maníaco tenga otra víctima más. Venid.

EL AMIGO. No puedo abandonarlo. La inexplicable muerte de su hermana va a dejarlo todavía más solo.

EL MEDICO. Vos me olvidáis: lo asistiré como a los otros. (Aparte) Y espero tener mi recompensa.

EL AMIGO. Me parece escucharlo. Dejadlo.

EL MEDICO. Sea. Pero recordad esto: si habláis, acabaréis con éste el último de los Usher. Raza antigua, pobre raza. (Sale. Roderick entra con un libro entre las manos. Canta en voz baja, la melodía de Lady Madeline al principio del acto. Inquieta su calma).

RODERICK. En el más verde de los valles,
habitado por ángeles buenos...

Eso era lo que cantaba. Su voz está en mí. (Volviéndose hacia su amigo) Ah, estáis aquí. ¿No habéis encontrado a Lady Madeline?

Aunque débil, se pasea con frecuencia por este parque. Cerca -- del estanque, espejo de agua que atrae misteriosamente la mirada.

EL AMIGO. Justamente vuestro médico...

RODERICK. El devoto médico de la familia Usher... Cree que no veo nada... Me cree completamente loco... Le gustaría que yo muriera y por eso me vigila como un cuervo ávido. Espera.⁹

EL AMIGO. ¿Qué suponéis?

RODERICK. Creo que se atreve a amar a Madeline. Amar a Madeline, -- él, ese sepulturero... ¿Estáis seguro de no haberla visto? ¿Tal -- vez la habéis encontrado muy enferma y teméis decírmelo? Ya sé que ella está muy débil, que no quiere ver a nadie. Sé que para lograr su salud ha tenido que alejarse de mí. Pero siempre ha -- querido estar cerca. No podré dejar de escucharla. Cuando canta las sombras se iluminan, un perfume más fuerte y más durable -- que el de las flores se esparce con su canto y los ángeles de -- la muerte, con un dedo en los labios, se retiran maravillados.. Decidme, ¿la habéis visto?

EL AMIGO. ¿Porqué no lo os habría dicho?

RODERICK. Es cierto, tenéis razón ... No podéis saber... Escuchad, ¿oís algo?

EL AMIGO. No.

RODERICK. Mirad: encontré este antiguo y curioso libro de una sabi-
duría olvidada. En él se habla de viejos sátiros africanos. Du-
rante horas, soñe la música que debía acompañar a sus extrañas
ceremonias. Leed... Aquí. Parecería escuchar algo así como una
danza fúnebre y apasionada. (Mientras leen, se escucha-vagamen-
te- la música que imagina R.U. Pero muy pronto éste deja caer --
el libro y mira (tachado:fijamente) hacia adelante con esa des-
concertante fijeza que tenía al principio de la obra. Se dirige
hacia la ventana). Es preciso que yo sepa. No puedo soportar más
esto.

EL AMIGO. No podéis salir, Roderick... (tachado:creo que) Viene -- una tormenta, las nubes están pesadas y bajas en el cielo... Las nubes apretadas como animales temerosos.

RODERICK. (Después de un silencio de haber mirado(tachado:alrede--

dor de él) a su amigo). Vos no habéis visto nunca esto. Esperad y lo veréis. (Va a abrir la ventana). Mirad esa claridad. Sudario luminoso que guarda al estanque. Ahí está, él, el pájaro maldito, el pájaro de la desgracia, ahí está, no vuela. ¿Lo veis?

EL AMIGO. Roderick, no debéis ver... No hay nada más que la tormenta... El aire es frío, peligrosos para vos. (Aparte) ¿Qué hacer? ¿Qué hacer? (A Roderick, mientras lo lleva al sofá con energía) Aquí está nuestra novela favorita. Os leeré esta bella leyenda del caballero y del ermitaño.

RODERICK. No, no, dejadme. Reposad. Esta noche no es más peligrosa que las otras.

EL AMIGO. Esta noche es terrible y la pasaremos juntos. Escuchad: "Sir Ulrich, ¹⁰corazón valiente por naturaleza; fuerte, debido a la mágica virtud del brebaje que había bebido, no esperó más tiempo para hablar con el ermitaño, malicioso y obstinado en -- verdad. Pero temiendo el desencadenamiento de la tempestad levantó su maza y con unos golpes abrió un camino a través de las tablas de la puerta y el golpe seco y hueco llevó la alarma de un lado al otro del bosque. (Durante esta lectura, Roderick, todavía sentado, deja caer la cabeza y se balancea con un movimiento muy leve.) Roderick, no me escucháis.

RODERICK. Oh, sí, sí, escucho atentamente.

EL AMIGO. "Al pasar la puerta, Ulrich se enfureció y se sorprendió al no percibir rastro alguno del malicioso ermitaño; pero en su lugar estaba un maravilloso dragón con una lengua de fuego cuidando un palacio de oro cuyo piso era de plata y de cuyos muros colgaba un brillante escudo de bronce!"¹¹

[RODERICK. (En voz baja) Brilla el escudo de bronce.]

EL AMIGO. "Entonces, Ulrich levantó su maza y golpeó la cabeza del dragón que cayó ante él y arrojó su aliento pestilente con un rugido espantoso.

[RODERICK. (En voz baja) Brilla el escudo de bronce.]

EL AMIGO. Entonces, Ulrich levantó su maza y golpeó la cabeza del dragón que cayó ante él y arrojó su aliento pestilente con un rugido espantoso.

ERODERICK. (Sin interrumpir su balanceo regular ha volteado la cabeza hacia la puerta de ébano.) Brilla el oscuro. Ella va a tocarlo.

EL AMIGO. " Y como el sortilegio había terminado avanzó sobre el piso de plata hacia el lugar en que pendía el escudo, que no esperó a que él lo tocara para caer a sus pies".

(En ese momento, como si un escudo cayera sobre el piso de plata, - se escucha el eco distinto, metálico, sordo. Roderick se arroja al suelo y pega la oreja al piso mientras una sonrisa malsana -- tiembla en sus labios. Habla muy bajo, con un murmullo precipitado casi inarticulado. El Amigo lo sujeta.).

RODERICK. Vos no podéis escuchar. Pero yo escucho, escucho desde hace algunos minutos. He escuchado, pero no me atrevía... Oh, piedad de mí. Miserable, infortunado. No me atrevía a decirlo. El viejo cuervo se ha vengado ya: la enterró viva en el recinto. Ya antes trató de hacerlo. Os digo que lo sé. Os digo que estoy seguro. - Hace un momento, escuché sus débiles movimientos en el fondo de la tumba. Ja, Ja. Sir Ulrich, el ruido del escudo, el estertor del dragón. Decid mejor: el ruido de la puerta... De la puerta de hierro. (Se levanta pero sus palabras se cortan con una risa de-- nencial). ¿Podéis verla? Está en el vestíbulo de cobre. Ved como sangran sus pobres manos, su vestido está lleno de sangre. Ja, Ja. Esa que amabas tanto, Roderick, esa que no debías amar, ella. --- ¿Porqué no supiste defenderla? ¹² Oh, ¿qué va a reprocharme -- ahora? Sube la escalera, escucho sus pasos, escucho los latidos de su corazón. Ah, sus ojos, sus ojos que lloran sangre. (Estas últimas palabras las grita como si estuviera muriendo). Insensato. Insensato. Os digo que ella está ahora detrás de la puerta. (Mientras que Roderick dice 'insensato, insensato' y como si su voz hubiera adquirido el poder de un sortilegio, los vastos y antiguos paneles se abren lentamente; al mismo tiempo, el balcón se abre empujado por la furia del viento. Lady Madeline permanece vacilante y temblorosa en la puerta.¹³ Luego, con un grito terrible cae pesadamente sobre su hermano que se ha dirigido hacia ella tendiéndole los brazos. En su definitiva agonía, ella lo hace caer. El Amigo huye.

La tempestad estalla. En el momento en que caen Lady Madeline y Roderick, el disco de la luna llena roja de sangre estalla. Las murallas se desploman. Sólo permanece visible el estanque profundo que se cierra silenciosamente sobre las ruinas de la Casa Usher..

NOTAS DE DEBUSSY AL TEXTO

1. Tapicerías a lo largo de las cuales se hallan suspendidos instrumentos antiguos.
2. En un ciclo rojo de sangre.
3. Y de perlas y rubies (tachado:brillante), refulgente era la puerta del bello palacio, por la que salía a oleadas, a oleadas, centelleando sin cesar, una turba de Ecos, cuya grata misión era sólo cantar con voces de magnífica belleza el talento y la sabiduría de su rey.
4. a) Todos enfermos e incomprensiblemente inteligentes- todos con - la frente marcada por la locura.
b) Todos enfermos, algunos de ellos grandes artistas...no olvidéis este hecho singular: la transmisión constante del nombre y del patrimonio, de padre a hijo...medio infalible para empobrecer la raza que ha degenerado como podéis verlo... No es más que un instrumento bajo las órdenes del Miedo. Miedo de morir y miedo de - vivir.
5. Primera escena.
a) R.U. (sin ver extendido en un sofá). Madeline, Madeline. Monólogo- establecer un paralelo entre las piedras y los ancestros, - todos han muerto sin tener hijos- terror de las piedras- alma te brosa y gris.
b) R.U. (Sin ver, extendido en un sofá, a la derecha). Lejana y - enfermiza se escucha la voz de Lady Madeline. Al final, atraviesa la escena.
6. Batén sus alas, como si fuera la respiración del tiempo,

7. ¿Vuestra alma no está acaso hecha de espantoso silencio? Es preciso que Dios os hable para conmoveros.
8. Busquemos la manera de calmarnos... Aquí están vuestros libros.. reconozco uno que antes os gustaba discutir: El viaje subterráneo de Holberg; La ciudad del sol de Campanella. Oh, ¿cuál es éste?_R.U.: Un antiguo y curioso libro sobre la sabiduría olvidada.
9. Ah, sí, la siniestra figura...Queréis decir el médico de la muerte que con el triste pretexto de haber ayudado a mi madre a morir se obstina en permanecer aquí... siempre está rondándonos...nos vigila como un viejo cuervo ávido de carne muerta.
- 10.Sir Lancelot.
- 11.Un escudo de bronce que tiene grabada esta leyenda: El que entre aquí, vencedor será; el que mate al dragón, el escudo ganará. Y Sir Lancelot levantó su maza.
12. Es la sangre del amor prohibido que se derrama.
- 13.Hay sangre en sus vestidos blancos.

Traducción de JUAN VICENTE MELO.

Tomado de la revista PAUTA. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical.
Número 6, abril de 1983.

⊞ ⊞ Indica lo no escrito musicalmente.

ANALISIS ARMONICO

No es la intención de este trabajo hacer un exhaustivo análisis armónico de "La Chute de la Maison Usher", por considerar que los enfoques para abordar cualquier obra son variados y más tratándose de una obra de Debussy. Hacerlo equivaldría a un pesado trabajo lleno de tecnicismos, el cual, además, siempre tendrá opósitos y levantará desacuerdos, precisamente por la multiplicidad de enfoques analíticos.

Sin embargo, es necesaria hacer una breve y somera revisión - con base en ciertos elementos y/o procedimientos armónicos y melódicos que aparecen constantes en toda la obra. A grosso modo, lo anterior podría ejemplificarse por medio del uso reiterado del tritono; del pedal; de los acordes paralelos; de acordes sin resolver; de las escalas de tonos enteros; de la bitonalidad o bifuncionalidad; de los acordes simultáneos; de la coexistencia de varios elementos melódicos, etc. Todo esto en una franca combinación que le da ese carácter inconfundible a toda la obra de Debussy. La tonalidad juega. Algunas veces se esconde, otras veces se hace presente, muchas más aparece con varios rostros al mismo tiempo. Siempre está en movimiento, siempre fluye, no le gusta estar en un solo lugar durante mucho tiempo. Por esto mismo, es relativamente difícil aprehenderla, pero lo más importante: más que disecinarla, hay -- que sentirla. Finalmente, Debussy escribió siempre para los sentidos.

Desde los primeros compases de la obra se vislumbran algunos elementos importantes mencionados anteriormente.

El tritono va a ser especialmente característico. Con base a este intervalo están construidas melodías importantes como el tema general de la obra, en el segundo compás y acordes posteriores:

Lent et douloureux

Este tritono va a dar una atmósfera muy especial. Algunas veces está presente en ciertas cadencias, o dentro de algunos acordes. En el compás 46 vemos el tritono en varios aspectos: como pedal sol - do#; simultáneamente fa - si y sol do#; si-fa y fa-si - en el acorde superior y en la melodía cuyos extremos son precisamente fa-si.

Otros ejemplos evidentes:

L'am

pe suppli-ant d'un cœur qui se dé- bat contre un néant quel- le ter-
 an-ces... the call from a heart that struggles for life ter- re, sans un Inop-
 portu- neuse.

El uso del pedal es también explotado. Este pedal o motivo --
 rítmico-melódico constante no solamente está en el bajo sino en --
 las demás voces. Al principio, el pedal es una nota Si que va del --
 compás 1 hasta el 14. Posteriormente es la nota Do #, del compás --
 22 hasta el 41, ya sea en octava, en nota repetida o en trémolo. --
 Este pedal en Do# nos indica el quinto grado de la "tonalidad Fa#":

Musical score for piano. The top staff shows a melodic line with a tritone interval. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with a tritone pedal point, marked *ppp*.

Un pedal evidente basado en el tritono:

Musical score for piano. The top staff shows a melodic line with a tritone interval. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with a tritone pedal point, marked *p*.

La primera aparición de Roderick ofrece varios elementos entremezclados, coexistiendo varias voces. Entre estos elementos --- está el pedal consistente en una quinta justa:

Musical score for piano. The top staff shows a melodic line with a tritone interval. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with a tritone pedal point, marked *p*.

tout à l'heure, le d'homme,
 In my chamber the sleeping

Otro pedal, reminiscencia del principio con la nota Si:

que - res porres bla - far - shat
 - roud ne are pal-let and palewith age.

También utiliza los acordes sin resolución evidente, ya sea - como una sucesión de "dominantes" sin llegar a una tónica, o a una dominante" que se queda en el aire, donde lo que importa es finalmente el color orquestal que se produce:

the arguence of the - ne,
 led - ly and or - to gant fa - ml - ly the

Con séptimas paralelas (enarmonizadas incluso):

Un enlace de novenas con quinta justa, quinta aumentada, disminuida o sin quinto:

Las escalas de tonos enteros (sobre Do y Do#) son muy utilizadas, en combinación con el paralelismo de acordes y el tritono:

Hod.

ne plus venir ce - la
cin - tre en - tre
ne plus venir ce - la

pp

La bifuncionalidad, es decir, cuando dos grados de un mismo - tono están superpuestos, también aparece en varias ocasiones. Sin embargo, es un término que hay que utilizar con cuidado ya que puede tener varios enfoques. Tal vez sería más correcto hablar de dos acordes superpuestos, que para algunos pueden ser dos tonalidades, para otros dos grados. En este ejemplo podemos decir que es el acorde de La menor, (tonalidad final de la obra) junto con su cuarto - grado y el modo frigio de La:

Pesante

pp

Y lo más recurrente en ésta obra: las superposiciones de varios elementos, de varios estratos musicales:

1. a
 m. 11
 il ne pou - voir s'empêcher
 He could hard - ly have a - voided this!

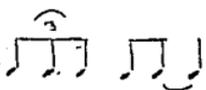
[181] Pas voir, les gars sont beaux et savants, se voir saiger!

And.
 et qu'il se - ver - se le be - uil - lard en - si - tant com - me u - ne main tu -
 too through the 'jug' it comes up - on us as though it were the hand of

mf

El talento y la intuición de Debussy es innegable. Juega con tonos enteros, intervalos aumentados, disminuidos; utiliza dos o más tonos o funciones al mismo tiempo. Sus cadencias no son en general de tipo armónico, es decir, no resuelven a la manera conservadora, sino que se escapan o se quedan en el aire. Son cadencias más de tipo métrico-rítmico que armónico, son descansos de la acción, nos indican un final o reposo, que muchas veces está en contradicción con el reposo tonal habitual. Los acordes están pensados fundamentalmente por su origen melódico, por su carácter tímbrico, sensorial; no se rige por la reglas habituales. Debussy es sumamente hábil para mostrarnos una disonancia suave, sin aristas, concordante siempre con la tonalidad.

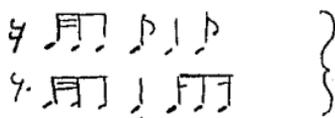
MOTIVOS RITMICOS MAS UTILIZADOS



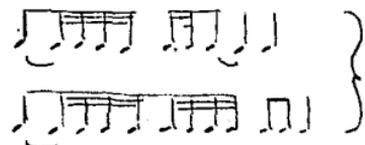
Tema
"Locura"



Madeline



Madeline



Médico



Todos los ritmos están variados.

De una manera muy general se podría trazar una estructura de la partitura con la que contamos. De antemano se advierte de la poca validez de ésto por tratarse de fragmentos en la segunda parte fundamentalmente, pero que podría servir como información de lo que tenemos:

ESCENA 1

Preludio	transición	aria	interludio	dueto
12 c.	introducción	Madeline	8	64
	7	22		
aria	transición			
Médico				
41	4			

Escena 2

aria	transición	aria	final
Roderick		Madeline	
89+48	27	14	64

Sylvain d'haloïno première
Si ta flûte a réussi
Ouis toute la lumière
Qu'y soufflera Debussy.

Sivano de aliento excelso
Si supo tocar tu flauta
Escucha toda la luz
Que soplará Debussy.

STEPHANE MALLARME

BIBLIOGRAFIA

Barraqu . Jean, DEBUSSY. España.

Antoni Bosch, editor. 1982. 180 p.

Fleming. William, ARTE, MUSICA E IDEAS. México.

Editorial Interamericana. 1984. 381 p.

Melo. Juan Vicente. DEBUSSY ENTRE EL CIELO Y EL INFIERNO

Revista Pauta. México. UAM Iztapalapa. abril 1983 No. 6.

Mordden. Ethan, EL ESPLENDIDO ARTE DE LA OPERA

México. Javier Vergara editor. 1985. 406 p.

Petazzl. Paolo y Santi. Piero, LA CULTURA DEL 900

México. Siglo XXI editores. No. 6 1981. 306 p.

Poe. Edgar Allan, EL HUNDIMIENTO DE LA CASA USHER

México. Editorial Aguilar. Tomo 1. 1980. 574 p.

Salzman. Eric, LA MUSICA DEL SIGLO XX

Argentina. Editorial Victor Ler . 1979. 260 p.

Stuckenschmidt. H.H, LA MUSICA DEL SIGLO XX

Madrid. Ediciones Guadarrama. 1960. 256 p.

Valls. Jean, CLAUDE DEBUSSY, HIS LIFE AND WORKS

Dover Publication. New York.

Valls. Jean. LES IDEES DE CLAUDE DEBUSSY

Editions Musicales de la Librairie de Franco, 1927.

PARA SER
SALIR DE LA BIBLIOTECA