

# **Música i cinema. Característiques i peculiaritats de la banda sonora de *Excalibur* de John Boorman (1981)**

Àngel L. Ferrando Morales (Centre Instructiu Musical Apolo d'Alcoi)  
Llúcia Martín Pascual (Universitat d'Alacant)

## Introducció

Tot i que la música forma part de la nostra vida i el cinema és una opció cultural i artística completament assimilada en la societat actual, resulta difícil i inconscientment agosarat, endinsar-se en el món del cinema a través de la música des d'una òptica purament d'espectadora, com és el cas d'una de les persones que forma el tàndem d'autoria d'aquesta comunicació –no tant en el cas de l'altre que, afortunadament, és músic professional. Ara bé, tots dos vam considerar que per a dur endavant aquesta aventura necessitàvem un objecte d'estudi medieval amb un fort component literari i amb una elevada evocació mítica. Això només era possible en el cas de la pel·lícula *Excalibur* de John Boorman (Surrey, 1933), estrenada el 1981 que, amb un èxit comercial irregular, s'ha convertit en una pel·lícula de culte per als seguidors de la Matèria de Bretanya. Hem de dir que l'aposta, suggerent, ha tingut els seus riscos, però la combinació de música vinculada al cinema amb la dosi de crítica literària, ens ha obert un interessant panorama d'estudi impensable abans que ens plantejàrem de participar en aquest col·loqui.

La música és present en la indústria i en la difusió del cine des dels mateixos inicis de la tècnica del cinematògraf, quan fins i tot, les produccions sense so s'acompanyaven d'improvisacions pianístiques que recorrien paral·lelament les escenes visuals, contribuint així a crear la meravellosa simbiosi artística entre la música i el cinema. A hores d'ara podríem dir que no concebem una pel·lícula sense banda sonora: un cas excepcional d'absència musical que magnifica l'estranyament del film és *The Birds*<sup>1</sup>, mentre que per a d'altres pel·lícules de Hitchcock s'han creat composicions que s'adiuen perfectament al caràcter misteriós i de suspens del cine del genial director. És molt fàcil recordar pel·lícules o telefilms per la banda sonora més que per l'argument, i

---

<sup>1</sup> Hem preferit citar les produccions cinematogràfiques pel títol original. Òbviament en aquest cas ens referim a la coneguda cinta *Los pájaros* (1963).

encara si s'han utilitzat amb posterioritat en programes televisius –el cas de la banda sonora de la pel·lícula *Paris-Texas*–, han estat guardonades amb premis o s'han popularitzat cançons extretes de la banda –*Blue Velvet* de David Lynch. No cal dir que algunes de les més famoses bandes sonores així com també el treball d'alguns compositors, han proporcionat autèntiques joies a la música contemporània.

*Excalibur* va ser, com a pel·lícula, el punt de partida no només d'un interès seriós de la llegenda artúrica, sinó que va representar el primer pas de moltes carreres cinematogràfiques avui consagrades. De la producció de Boorman van sorgir actors que després han triomfat a Hollywood, com ara Helen Mirren –òscar per *The Queen*– en el paper de Morgana, i d'altres dels que hi apareixen com a secundaris, ens referim a Liam Neeson que interpreta a Galvany i Gabriel Byrne, que personifica el pare d'Artús, el rei Uther. Fins i tot, les composicions originals d'aquesta pel·lícula, obra de Trevor Jones (Cape Town, 1949), en aquell moment un jove compositor sudafricà que havia passat per una etapa de formació a Londres, suposen el punt de partida de la carrera d'aquest músic qui, després de la col·laboració amb Boorman, es va especialitzar en temes mitològics i mítics.<sup>2</sup>

## I. La llegenda

*Excalibur* és, i ho podem afirmar sense cap mena de dubte, la producció cinematogràfica que millor reflecteix el món de la Matèria de Bretanya i que narra els esdeveniments novel·lescos des de la història d'Uther Pandragon i la concepció d'Artús, fins la seua mort-desparició a l'illa d'Avalon, tot i passant per l'extracció de l'espasa Excàlibur, la constitució d'un regne únic en la Bretanya, la instauració de la Taula Rodona, el matrimoni amb Ginebra, la infidelitat d'aquesta amb Lancelot i tots els mals que se'n deriven, la concepció incestuosa de Mordret, la recerca del Graal i la batalla final on mor Artús, o no mor del tot, segons la llegenda que després popularitzarà el seu retorn.

---

<sup>2</sup> Trevor Jones va repetir experiència musical artúrica en el film *Merlin* (1998). És també autor de bandes sonores de pel·lícules de molt variada temàtica, com ara la diabòlica *Angel Heart* (1987), l'èpica *The last of the Mohicans* (1992) i la no menys èpica i crítica, *In the name of the father* (1993).

Els guionistes de la pel·lícula es basen en la versió *La mort d'Artus* de Thomas Malory, segle XV, un dels textos més tardans de la tradició artúrica i que en certa manera tanca i recopila la tradició encetada per les llegendes pseudohistòriques llatines: Gildas, Beda el Venerable, la recopilació llatina de Geoffrey de Montmouth, *Historia Regum Britanniae* (1132), la versió romanç del *Roman de Brut* de Wace del segle XII, dedicada a Elionor d'Aquitània, i la posterior redacció de la *Vulgata* en prosa (cap a 1230). La versió de Malory està formada per una sèrie de relats de tema bretó que van ser recopilats per l'editor William Caxton el 1485 dotant-los d'unitat narrativa, de manera que es va crear una novel·la moderna que recrea la història, ja obsoleta, de l'antiga Matèria de Bretanya en un context ja més renaixentista que medieval.<sup>3</sup>

En la recreació cinematogràfica de Boorman predomina el poder de la imatge, de vegades són escassos els diàlegs, ja que es prefereix donar rendibilitat al gest dels actors, els somnis, la successió d'escenes que desenvolupen la narració, algunes de gran dimensió simbòlica, sense diàlegs ni intervenció activa dels personatges. Citem com a exemple el foc que envolta la concepció d'Artús, l'espasa que sorgeix del llac, el moment en què Artús rep l'orde de cavalleria de mans d'un enemic i dins de l'aigua, la nuesa de Perceval a l'hora d'accedir al Sant Graal, la referència a l'interior del Drac, on Merlí revela el conjur de la Creació a Morgana.

El film està estructurat a partir del personatge de Merlí, interpretat per un dels millors actors anglesos de la generació del 70, Nicol Williamson. El mag és una figura clau en la història artúrica sense ser-ne estrictament el protagonista, tanmateix és qui du a terme la profecia de la vinguda de l'heroi que unificarà les terres bretones, s'encarregarà de l'educació de l'heroi i sempre apareixerà al seu costat com a conseller. Merlí té com a antiheroïna Morgana, a qui trobem tremendament interessada per adquirir els coneixements propis de la seua condició màgica si bé la utilització que en fa provoca la desgràcia de la terra, la guerra entre Mordret i son pare Artús i la desaparició temporal de Merlí, qui ha estat enganyat per la bellesa de la jove, en un episodi que ens recorda el *Lai d'Aristòtil*, sense arribar a la ridiculització del personatge.<sup>4</sup> Aquesta parella

---

<sup>3</sup>De l'obra de Malory disposem diferents edicions (Malory, 1977, 1986 i 1998), estudis (Norris 2008) i una traducció recent al castellà de Francisco Torres (2008). Una aproximació a l'obra de Malory es pot consultar en García Gual (1983:169-184).

<sup>4</sup>En la poesia IX, *Stramps* de Jordi de Sant Jordi (2005:124) observem en el vers 37 una al·lusió «mas no suy torbats que no fonch Aristotills / d'amor qui m'art e mos sinch senys desferme», que recorda

protagonista és la més rellevant, no sols per la talla dels interpretats sinó perquè gran part de la força de l'acció recau en tots dos, ja que un simbolitza les forces del bé mentre que l'altra és la representació del mal. Al capdavant, tots dos representen el decadent món pagà davant la puixança del cristianisme que s'imposa en l'illa de Bretanya i que culmina amb la trobada del Graal.

Ara bé, si hem de considerar una protagonista absoluta del film, aquesta és l'espasa Excàlibur, símbol del poder, de la unitat, de la fortalesa i del bé, propietat d'Uther i creada per la Dama del Llac, amb el beneplàcit de Merlí. Excàlibur és ben coneguda per les connotacions màgiques i de poder que representa. Únicament l'elegit podrà extraure-la de la roca en què la va introduir Uther abans de morir i qui la prosseïska esdevindrà rei unificador i poderós. Artús és l'elegit i només una vegada abusa del poder de l'espasa, en el seu primer enfrontament amb Lancelot. L'aparició i els entrebancs que pateix l'espasa estructuren el fil narratiu de la pel·lícula: l'extracció de la roca per part del joveníssim Artús és un dels moments de major eufòria del film; la supèrbia del rei que lluita amb Lancelot per demostrar la vàlua caballeresca fa que trenque l'espasa davant la incredulitat de Merlí; no obstant això la Dama del Llac recupera i repara Excàlibur com una nova oportunitat de reafirmar el poder de l'elegit. La decadència total del poder d'Artús es produeix amb l'abandó de l'espasa en el bosc una vegada assabentat de l'adulteri de Ginebra amb Lancelot. L'objecte no tornarà a aparèixer fins després de la trobada del Graal quan Ginebra, reclosa en un monestir, la retorna al rei que a partir d'ara iniciarà la batalla final contra Mordret.

El poder màgic i devinatori de l'espasa Excàlibur és ben conegut en la literatura catalana medieval, gràcies a un fragment de la *Faula* de Guillem de Torroella i a les escenes del *Tirant lo Blanc* que protagonitza el rei Artús. En ambdós textos, l'espasa apareix citada pel nom, identifica al personatge Artús i, sobretot en la *Faula*, actua com a objecte màgic capaç de produir la visió central de l'obra, interpretada i difosa pel protagonista.<sup>5</sup> Per altra banda, en el *Tirant lo Blanc* és l'espasa Excàlibur la que

---

inevitablement la popularitat del *Lai d'Aristòtil*, un relat considerat fabel o fabliau en què el savi, a causa d'haver reprovat els comportaments femenins, és enganyat per una joveneta de qui està enamorat.

<sup>5</sup> La *Faula* de Guillem de Torroella (finals del segle XIV, veg. edició d'Anna Maria Compagna de 2004), recull els darrers moments de la llegenda artúrica: la batalla amb Mordret, l'abandó de l'espasa en el llac, la nau que prepara Morgana en la qual fa pujar el cos d'Artús que inicia un viatge al més enllà i desemboca en l'esperança del seu retorn. El protagonista del relat, Guillem de Torroella que ha arribat misteriosament a l'illa on reposa Artús, es sorprèn de la joventut del rei, qui viu reclòs en una presó

identifica al personatge reclòs en la presó de Constantinoble i del qual l'emperador no té notícies ni coneixement, provocant així un allunyament del model heroic simbolitzant pel cavaller bretó que contribueix a agreujar la ridiculització del personatge imperial, mentre que Tirant és l'únic que respon al model cavalleresc clàssic.<sup>6</sup>

Caldria destacar de la pel·lícula l'ambientació de connotacions màgiques. El món artúric s'emmarca en unes terres nòrdiques, amb boscos tenebrosos –el contrari al tòpic de *locus amoenus*–, castells isolats dels centres de població ocupats per cavallers que resisteixen els combats. Com a exemples d'escenes que contrasten amb l'obscuritat de l'ambientació general, podem esmentar l'aparició de Lançalot, el millor cavaller de la cort vengut de terres del Sud, o bé els moments posteriors a la trobada del Graal, quan Artús beu de la copa, es regenera vitalment i la terra abandona, amb un esclat primaveral, les tenebres i la misèria que durant tant de temps l'han coberta a causa del malefici de Morgana.

Aquest poder simbòlic de la imatge es correspon amb el de la música seleccionada que té com a característica principal el ressò medievalitzant. Per exemple, el fragment *O Fortuna* de la cantata *Carmina Burana* (1936) de Carl Orff (1895-1982) és un dels motius que es repeteix en la pel·lícula. Ara bé, l'elecció musical de Wagner (1813-1883) és l'encert indiscutible de la banda sonora, i concretament de tres obres ben significatives: *La marxa fúnebre de Sigfrid* dins *El capvespre dels déus* (1876), de la

---

d'argent entre dues dames, Valor i Amor i s'alimenta del que li proporciona el Sant Graal. Pel que fa a l'espasa, aquesta proporciona al nouvingut una visió, nucli central de l'argument de la missió encomanada al protagonista i que després ha de difondre (versos 1142-1151): *Cascus de lhor, si Deus me sal, / ha dret que suspir e que-s planya, / car fort me sembla causa stranya / qu'elhs uns vey ab los hulhs bandats / e si son alegres e pagats, / si que no-s deu far segons dreyt; / e-ls altres son liatz streyt, / pes e mans, si con trop dolens, / que sembla que ades breumens / degen trestuyt resebre mort*.

Aquesta visió de l'espasa correspon a una evocació tardana de la llegenda com a model de vida caballeresca que a finals del segle XIV perilla, a banda de les lectures polítiques que se li facen a la *Faula*. La visió és suficientment explícita per contrastar l'esperit noble i cavalleresc simbolitzat pels personatges tristos i empresonats, al costat dels alegres amb els ulls embenats que responen als corruptes allunyats del món cavalleresc.

<sup>6</sup> Considerat un dels passatges més estranys de la novel·la, capítols 190-192 (Martorell 2005:806-812), l'acció es desenvolupa quan Morgana apareix en la cort imperial de Constantinoble buscant al seu germà. En aquest moment l'emperador recorda que té un cavaller pres en una gàbia amb reixes d'argent amb les característiques d'Artús però no sap qui és. El passatge que s'ha interpretat de moltes maneres, revela el deute amb el relat de la *Faula* de Guillem de Torroella i la sensació de desconeixement i de decadència del món cavalleresc per part dels qui regeixen el món –com el propi emperador de Constantinoble–, sempre tractats amb un to de menyspreu per part de Martorell.

tetralogia *L'Anell dels Nibelungs*, el preludi del drama líric –Musikdrama– *Tristany i Isolda* (1865) i el preludi del drama sagrat –Bühnenweihfestpiel– *Parsifal* (1882).

## II. La música

La banda sonora del film de John Boorman (1981) presenta una sèrie de particularitats a les quals tractarem d'apropar-nos amb aquestes paraules. En primer lloc, cal dir que està situada dins un nombrós conjunt on, a més d'una música original –a càrrec d'un jove i desconegut aleshores Trevor Jones– podem trobar música de la tradicionalment anomenada com a “clàssica”: música dels compositors alemanys Richard Wagner (1813-1883) i Carl Orff (1895-1982). Música que presenta tots els avantatges i els inconvenients d'aquesta opció mixta i que en el cas d'aquesta música “clàssica” hem d'entendre des de l'àmbit més generalista, incloent amb aquest qualificatiu tota aquella producció musical fins l'inici del segle XX. Tal vegada fora més adient parlar de música no original o simplement qualificar-la de preexistent, com per altra banda va fent-se habitual darrerament en els autors que se n'ocupen. Per moltes i variades raons –les quals serien motiu d'una extensa ponència– trobem la presència d'aquest tipus de música des dels inicis del cinematògraf. No obstant això, fins l'arribada del cinema sonor, la música preexistent presentava un format ben diferent al que coneixem avui. Les sessions cinematogràfiques feien servir, per definició, arranjaments de cambra i reduccions pianístiques, amb una interpretació en directe i tot el que això comporta. Res a veure amb l'aposta del sonor: enregistraments d'alta qualitat i orquestres simfòniques amb interpretacions impecables (Chion 1997:254-55). A més de la preexistent i la original, podem trobar al llarg de la història del cinema, també molta música adaptada a partir de la primera. Aquests tres models poden estar presents en una mateixa pel·lícula i no presentar cap incompatibilitat –poden interrelacionar-se fins i tot– trobant cada una el seu propi espai. Tot i això, la capacitat natural d'integrar que presenta la música original no està present en la preexistent, més bé tot el contrari. Tampoc presenta la flexibilitat de la creada per a una imatge concreta –feta a mida i atenent tots els paràmetres i singularitats d'una seqüència–, situació que s'evidencia especialment en detalls com la durada i la precisió. En qualsevol cas, la seua presència ha d'estar justificada i encara que es poden fer un munt de matisacions al respecte, les raons han de ser fonamentalment argumentals, bé per al desenvolupament del propi film, la major

comprensió d'un personatge o simplement per situar-lo dins d'un context històric determinat (Xalabarder 2005:33-35).

Algunes d'aquestes característiques les trobem al cas concret que ens ocupa. Deixant de banda que la relació de Wagner amb el cinema ve de molt lluny i que l'ús de la seua música està present des dels inicis de la història cinematogràfica, podem valorar com a realment encertada la inclusió de la música wagneriana en *Excalibur* pel que comparteix d'aspectes estètics i narratius, dotant-la d'una especial "idoneïtat" per al projecte del director britànic. La intel·ligent aplicació i el notable desenvolupament de la coneguda tècnica del *leitmotiv* en les òperes del compositor romàntic –procediment que al llarg dels anys adquirirà carta de naturalesa en la música per a la imatge– carregarà de simbolisme els fotogrames de Boorman. Una vegada situat a la memòria de l'espectador, aquesta mena d'evocació sonora d'un sentiment, d'un personatge, d'un espai o simplement d'un gest, el *leitmotiv* actua de forma extremadament ràpida. La seua demostrada funcionalitat i l'extraordinària eficàcia, provoca una immediata ubicació argumental, una localització activa de l'espai simbòlic i una forta suggestió emocional, aquesta última potenciada moltes vegades per la pròpia identificació de qui ho veu. Parlant de la seua efectivitat, autors com Valls Gorina i Joan Padrol no dubtaran en qualificar la tècnica d'un «reflejo condicionado provocado por una sugestión sonora que *no se escucha*, pero que *se oye*» (1990:29).

No obstant tot això, s'han alçat veus autoritzades en contra d'aquest recurs i la seua adequació al medi cinematogràfic. Conscient de la seua importància, però també del perill que comportava una excessiva simplificació o banalització en la seua utilització, el compositor Hanns Eisler –coautor amb el filòsof Theodor W. Adorno del clàssic treball titulat *El cinema i la música*– qüestionarà la seua validesa efectiva per al cine, atenent fonamentalment la naturalesa i la tècnica que articula el propi llenguatge cinematogràfic<sup>7</sup>. A més, criticarà enèrgicament l'oportunisme del seu ús per part dels compositors –que, a més, empobrirà la estructura compositiva en negar-li un desenvolupament a la música– i posarà al seu lloc el model wagnerià que «està inseparablemente unido a la representación de la esencia simbólica del drama musical»

---

<sup>7</sup> Basada precisament en la tècnica del muntatge, es a dir, justament la "no continuïtat" en el temps, o dit d'altra manera, una forma de continuïtat ben diferent a la musical, essencial per al desenvolupament temporal del propi *leitmotiv*.

(Eisler 1981:18-20). Aquesta validesa, segons continua exposant Eisler, ve donada en el cas de Wagner per la magnitud dels seus drames i precisament perquè es tracta d'una cèl·lula sense desenvolupament, que necessita d'una amplitud formal per adquirir sentit dins la pràctica de la composició: cal superar la funció d'un mer indicador. Precisament Eisler qüestionarà la tradicional manera d'entendre el *leitmotiv* wagnerià com una caracterització simplista de persones, d'emocions o de coses, defensant que per al de Leipzig, lluny de descriure o de caracteritzar simplement, elevava l'escena «a la esfera de lo metafísicamente significativo», conclouent categòricament que «la técnica del *leitmotiv* fue inventada solamente en aras de un simbolismo como el descrito» (Eisler 1981:20). Podrem comprovar-ho més avant.

Tornant altra vegada al cas concret d'*Excalibur* i les seues peculiaritats, la utilització de la música wagneriana amb caràcter merament il·lustratiu, junt amb una base argumental ferma, dissiparà qualsevol ús subjectiu que d'aquesta es podia fer, justificant alhora la seua presència funcional i evidenciant la seua aportació extraordinària. Com tots sabem, tant la música de Wagner com en menor mesura la d'Orff han estat, per diverses raons i associacions ideològiques –destacant per damunt de totes elles la seua vinculació amb la figura de Hitler i l'ús propagandístic del nazisme– estimades i odiades a parts iguals. Aquesta situació portarà generalment als directors de cine a incloure la seua música per raons netament ideològiques i amb un marcat caràcter crític (Radigales 2005:22).

El cas d'Orff és, però, sensiblement diferent, així com la utilització de la seua música per part de Boorman. No podem parlar d'aspectes argumentals o narratius amb la història d'Artús i els seus cavallers, ni cronològics, ni tant sols contextuals. Hi ha que buscar altres associacions i relacions, fonamentalment estètiques, encara que tenint sempre ben present que la música de la cantata *Carmina Burana* (1936) no es més que una recreació d'aquelles cançons del segle XIII, a partir dels textos del manuscrit avui custodiat a Munich. Per tant, de manera estricta, podem parlar de l'època medieval com a únic nexa d'unió, o millor dit de l'evocació d'aquella època per part d'un compositor alemany del segle XX. No obstant això i deixant de banda l'òbvia relació geogràfica, l'obra de Wagner i Orff presenten abundants i variades possibilitats d'associació estètica, com ara la manera d'entendre l'espai escènic, l'ús de la veu humana, l'interès per la lírica medieval alemanya i la tragèdia clàssica grega, i finalment, l'acusat sentit dramàtic de tots dos, present de forma diàfana en les seues òperes. Podem, si es vol, fer

una darrera connexió –encara que sembla una mica provocada– entre el text de *O fortuna*, el coral utilitzat a la pel·lícula, amb el caràcter de les imatges que acompanya: un jove rei amb els seus fidels, sortint cap a la batalla, on evidentment la fortuna, *velut luna*, té molta cosa a dir.

Comptat i debatut, per aprofundir una mica més en aquestes qüestions, especialment en l’aportació wagneriana i l’ús que se’n fa de la seua música al film, cal aproximar-se als seus treballs més detingudament. Només d’aquesta manera, amb un passeig per la música de Wagner, podrem veritablement assaborir totes aquelles relacions i associacions que ens apareixeran pel camí.

### 1. L’espasa Excàlibur i Sigfrid/Artús.

Amb solament 35 anys d’edat, Wagner començà la que anava a ser, sens dubte, una de les obres monumentals de la música: la tetralogia *L’anell dels Nibelungs*. Dins el colossal entramat de música, paraules i acció, destaca notablement la mort de Sigfrid, el protagonista omnipresent i per tant, punt culminant de tota la trama<sup>8</sup>. L’escena del trasllat del seu cos fins el castell de Gunter, s’il·lustra musicalment amb la bellíssima i conegudíssima marxa fúnebre que sona en la tercera i última jornada –titulada *L’ocàs dels Déus*– i és indubtablement, si més no, una de les pàgines de major altura èpica. Tots els temes musicals relacionats amb el protagonista van desfilant, un a un, d’igual manera que ho fa el seu cos inert. Amb la mort de Sigfrid, no sols mor l’heroi, sinó tot allò que representa: el món dels déus pagans està sucumbint. L’analogia amb el cicle artúric és ben evident.

Aquesta marxa serà l’elegida per Boorman per obrir i tancar la pel·lícula, dotant-la d’un sentit cíclic i convertint-se a més en la veritable referència musical de tot el film. Tot hi estar ben present l’altra música de Wagner al llarg de bona part de l’acció, el “tema” musical d’*Excalibur* –la pel·lícula i la espasa que li dóna nom– és aquesta marxa fúnebre. La seua capacitat funcional està, encara que tractant-se de música preexistent i tot el que això comporta, fora de tot dubte als primers fotogrames. Ignacio García Vidal

---

<sup>8</sup> De fet el títol que pensà en primera instància el compositor és el que fa referència a la mort del protagonista.

al seu treball *La música de Wagner en el cine* (2005:95) descriu acuradament aquesta seqüència:

Los cellos y contrabajos atacan un fa grave que inunda la oscuridad. En la pantalla aparecen unas letras en blanco: «La Edad Media creó leyendas, como la del mago Merlín...» Aumenta la intensidad. El mismo sonido medio tono aumentado, fa sostenido. En la pantalla: «...la del rey Arturo y sus caballeros...» La tensión sigue aumentando. Sol natural «...la de la espada del poder...». De repente, un tutti en la orquesta repite el acorde perfecto do-mi. La pantalla se ilumina con el título del film: EXCALIBUR.

Per entendre el món wagnerià, encara que mínimament, convé endinsar-se en la seua obra. El llenguatge i la seua particular manera d'utilitzar-lo ens donarà pistes. Com molt bé assenyalen els britànics Alice Leighton Cleather i Basil Crump als seus quatre famosos llibres al voltant de les obres fonamentals del nostre compositor –també curiosament una tetralogia, traduïts de l'anglès al castellà i publicats a Barcelona en 1927,<sup>9</sup> que tenen a més l'estranya virtut de ser fidels als escrits del propi Wagner –, a la tetralogia es presenten la totalitat de les emocions humanes «desde el más tosco instinto hasta el idealismo más elevado» (Leighon Cleather-Crump 1927a:5). Trobarem un gran domini en l'ús del llenguatge, íntimament relacionat amb el domini de l'escena, que conforma el panorama de control absolut que Wagner perseguia: el drama escènic, l'obra d'art del futur. Wagner, que precisament atribuïa a aquella fase dramàtica una importància capital, es lamentava de la barrera lingüística que per als seus espectadors representava el text germànic, on precisament la incomprensió de la llengua alemanya feia emergir el músic dramàtic, però ensorrava al poeta.

En aquest sentit –aprofundint en aquest model d'espectacle global– sembla absurda la representació parcial de la tetralogia, privant l'espectador d'una panoràmica total, acuradament teixida per la mà de Wagner. Aquests «temas de naturaleza»<sup>10</sup>, en evolució constant però amb diàfana presència i de fàcil reconeixement per part de l'auditori, coloren subtilment les emocions dels protagonistes al llarg del discurs musical. Però cal,

---

<sup>9</sup> La publicació d'aquests llibres per la editorial Gustavo Gili té molt a veure amb el fort ambient wagnerià que va inundar Barcelona, potenciat per la creació al 1901 de l'Associació Wagneriana i la seua presència al Liceu. Aquestes son només la continuació d'un munt de referències bibliogràfiques que, junt amb nombroses traduccions al català, es van publicar per la pròpia associació i altres editorials.

<sup>10</sup> Expressió del propi compositor segons els autors (Leighon Cleather-Crump 1927a:8).

lògicament, tenir al abast *tot* el discurs musical. Un discurs musical que adquireix el seu sentit dramàtic absolut en escoltar-lo en la seua totalitat. Les pròpies condicions del teatre que Wagner creà a Bayreuth potenciava notablement aquesta percepció. La forma de l'amfiteatre, amb excel·lents vistes per tot arreu, el doble prosceni que oculta l'orquestra –amb un sistema de pantalles acústiques de grada invertida– i finalment un escenari amb espai suficient per a treballar còmodament amb la decoració i l'attrezzo, conformen un nou concepte d'entendre l'òpera, determinat en gran manera per la naturalesa íntima del drama wagnerià (Leigthon Cleather-Crump 1927a:9). Un poema dramàtic hereu del teatre grec, concretament d'Esquil, deutor de les seues aportacions a la tragèdia clàssica i on l'ideari moral i religiós jugarà el mateix paper essencial que en l'autor grec. En certa manera, aquesta característica li atorga, com al clàssic, una condició que li assegura la seua pervivència. De la mateixa manera que hem d'interpretar les obres del d'Eleusis com una expressió dramàtica del problemes universals de l'home i el seu paper en el món (Torné 2001:9), aspectes com la justícia, la culpa, els designis divins, el càstig i la relació de l'ésser humà amb el transcendent, articularan també l'obra del de Leipzig.

L'ús del vers al·literatiu –*Stabreim*, a l'estil de les tradicionals sagues germàniques– que en paraules del propi Wagner «se doblega en ritmo natural y vívido a los verdaderos acentos de nuestro lenguaje» (Leigthon Cleather-Crump 1927a:23), junt a la seua particular forma de presentar el conflicte de principis oposats –amb l'inexorable càstig per part de la justícia divina– és omnipresent a l'obra del nostre compositor. L'expressió mitològica de la maledicció ancestral, és així mateix essencial per entendre com es presenta i es desenvolupa el drama wagnerià. Finalment l'estructura en jornades –la trilogia principal amb una mena de gran introducció o preludi (*Vorspiel*)– és també hereva del clàssic grec.

L'elecció de la mitologia front a d'altres temes històrics o polítics, també li ofereix una major llibertat a l'hora de presentar l'acció sense servituds, com ara la personalitat o la configuració del caràcter del personatge, detalls inútils per a un Wagner vivament interessat en «mostrar los resortes internos de la acción, esos móviles anímicos íntimos que son, en último término, los únicos que ponen a la acción el sello de *necesaria*» (Leigthon Cleather-Crump 1927a:12). Aquests seran precisament els que donaran origen a la concepció, utilització i tractament del *leitmotiv* en el nostre compositor i com

hem vist, l'aspecte que li donarà major projecció i predicament entre els seus seguidors, públic en general i estudiosos de la música. L'aparició del que podríem denominar *llenguatge-so* o *gest-so*, i tot el que intrínsecament signifiquen, es la gran aportació del drama wagnerià iniciat amb la tetralogia. La naturalesa dels temes o motius principals, tots amb un origen comú, trets familiars i un desenvolupament quasi d'arbre genealògic, aporta una coherència ni tants sols imaginada en l'òpera de períodes anteriors<sup>11</sup>.

Aquests motius temàtics emprats, creats, modificats i manipulats per l'autor per a il·lustrar el desenvolupament de l'acció o l'estat anímic dels diferents personatges i la seua evolució, subtil però constant, ens transmet tot el corpus ideològic que conforma l'escena i la seua constant interrelació. Temes musicalment semblats i amb una mateixa gènesi, com ara les inicials aparicions de l'or, l'espasa i la tràgica maledicció ancestral, interrelacionen ja des d'un primer moment de l'acció, l'ideari íntim del drama amb els desenvolupaments sonors del compositor, la redempció per l'amor i l'heroisme que portarà al tràgic final. Com ja s'ha dit, la mort de Sigfrid al final de la tetralogia, marcarà el moment més àlgid del drama. Totes aquestes característiques poden ser fàcilment observades amb els tres motius que apareixen a continuació, compartint tots tres els mateixos sons, estructures rítmiques semblants, el caràcter anacrúsic i finalment, el inici quasi idèntic (fig.1).



## 2. La història d'amor: Tristany/Lancelot i Isolda/Ginebra

La correspondència entre Wagner i Matilde Wesendonk ens dóna moltes de les pistes per interpretar un dels drames més íntims i profunds del nostre compositor. Durant la

<sup>11</sup> Aquesta gènesi comú dels temes principals queda expressada de forma rotunda pel propi compositor en varies ocasions, on no dubtarà en assegurar que no hi ha un sol compàs que no estiga desenvolupat a partir de temes anteriors.

seua residència a Zurich, sota la inspiradora influència de la Wesendonk, el drama va prendre forma, tant en l'aspecte musical com en el poètic. Tal com assenyalen Leighon Cleather i Crump (1927b: 6), la impossibilitat d'una representació de la tetralogia tal i com la volia el compositor, va portar Wagner a interrompre el seu treball algunes vegades. Una d'aquestes interrupcions va ser precisament propiciada per la composició d'aquest drama, amb més possibilitats de representació immediata, una situació semblant a la que uns anys abans determinà la composició de la seua única comèdia *Els Mestres Cantaires de Nuremberg* (1868), encara que finalment l'estrena tindria lloc tres anys després que la del *Tristany* (1865).

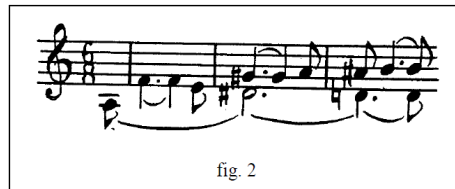
Per al propi compositor, amb aquesta obra s'obria l'autèntica revolució del drama teatral, i encara que no era en absolut partidari de la tradicional separació entre poema i música, possiblement en el *Tristany* podem trobar l'excepció. El poema és extraordinàriament bell, on se sumen a més de l'esmentat ús del vers al·literatiu, la rima final. El tractament musical també presenta alguna cosa encara no tractada fins ací, com ara l'absència quasi absoluta del melisma<sup>12</sup>. Aquesta característica augmenta notablement la claredat del text i la seua millor comprensió per part del oient, atorgant-li així la possibilitat –precisament per aquest detall– de gaudir més intensament de l'entitat del propi so. Un extremadament subtil i delicat sentit de la transició en l'estat anímic dels personatges (*Stimmungen*), porten al nostre compositor a relacionar-los íntimament, el que invariablement apareix reflectit a la música. Wagner afirmarà amb certa rotunditat que «mi arte más delicado y profundo es el de la transición (*Uebergang*), porque la totalidad de mi música está basada en estas transiciones» (1927b:18). Certament estem davant d'una composició d'extraordinària perfecció, unitat i originalitat.

Amb certa facilitat, podrem establir la relació entre Lancelot i Ginebra amb la dels dos protagonistes wagnerians. A més de la pròpia narració del *Tristany* i els seus punts d'encontre amb els protagonistes de la pel·lícula de Boorman, el tema de l'adulteri se'ns presenta com a tema universal dels dos drames. La primera vegada en què Lancelot veu Ginebra i troba la seua mirada, Boorman encertadament presentarà l'inici del preludi: dos línies melòdiques que, després de la tensió puntual originada pel propi encontre,

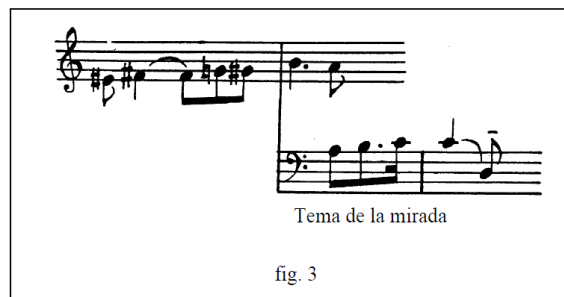
---

<sup>12</sup> Un conjunt de sons, d'extensió variable en cada cas, que correspon a cada síl·laba del text que es canta.

esdevindran en complementàries. La resolució serà de forma conjunta, tornant novament al repòs sense presses, acompanyant-se mútuament. Aquest moment harmònic i el seu comportament posterior ha estat, sense cap mena de dubte, un dels que més ha donat que parlar des de la seua primera interpretació pública<sup>13</sup>. La presència màgica de Ginebra farà en Lancelot el mateix efecte que en Tristany la d'Isolda (fig.2).



En la seqüència immediatament posterior, de camí cap a la celebració de les noces d'Artús amb Ginebra, una nova mostra musical continuarà la ja iniciada, així com un nou gest de lleialtat cap a la futura reina per part del noble Lancelot que se subratllarà amb el tema de l'heroi. Pocs minuts després, les dos mirades –farcides ja d'una atracció incontrolable– tornen a trobar-se en una altra escena i el preludi reprendrà el tema principal afegint-hi el de la mirada, immediatament posterior<sup>14</sup> (fig. 3).



Les diferents seqüències i plànols, per tant, s'articularen de la mateixa forma que ho fa la música al preludi wagnerià: motius curts desenvolupats bàsicament mitjançant la

<sup>13</sup> La natura, l'origen i la tipologia d'aquest acord, conegut pel nom de la composició wagneriana, ha estat motiu d'estudi des d'un primer moment per la musicologia. A hores d'ara, encara no podem parlar d'una visió consensuada d'aquest acord i la seua posterior resolució. Els nostres autors anglesos proposaran una idea francament interessant: considerar l'acord del Tristany no com una tensió vertical, sinó com el resultat de dos tensions horitzontals amb un punt d'encontre central (el moment en el que apareix la segona línia melòdica), que dona progressivament pas a la distensió, provocada per la pròpia evolució complementària de les dos melodies.

<sup>14</sup> En la majoria de les ocasions les línies wagnerians s'estructuren a partir de les cèl·lules independents amb significat propi com a *leitmotiv*. Aquest és el cas que ens ocupa, presentant-se de forma successiva i imbricada els petits elements que conformaran la línia melòdica final.

repetició que finalment s'aboquen al tutti orquestral. El tema il·lustra a la perfecció la història d'amor, amb una forta càrrega emocional potenciada pels seus ressons inevitablement tràgics. Finalment, una vegada consumat l'adulteri, el tema reapareixerà en el seu màxim esplendor, en aquest cas amb coloracions d'una tendresa sublim.

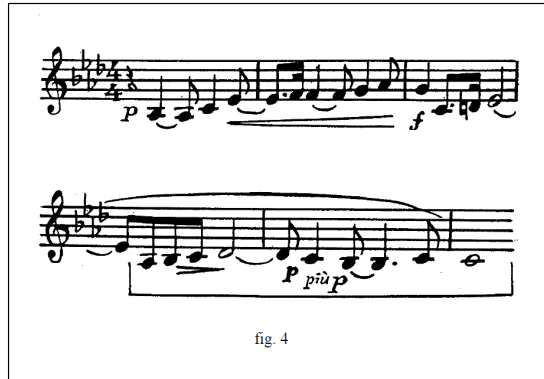
### 3. El Sant Graal: Parsifal/Perceval

En aquest cas l'associació entre la il·lustració wagneriana i les seqüències de la pel·lícula és veritablement íntima: es tracta del mateix personatge. Concretament la relació més clara es produeix amb el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, la nova variant nominal del protagonista de l'apassionada cerca del Sant Graal. Es tracta de la tercera reinterpretació medieval de la història i segons afirmen alguns autors, presenta una religiositat més personal i un tipus de simbolisme més marcat i profund que les anteriors (García Gual 1988:236). La darrera part de la pel·lícula, més carregada d'aquesta profunda religiositat, farà adient l'aparició de la música d'aquest drama sagrat en diverses ocasions.

Com no podia ser d'altra manera, la primera serà lògicament acompanyant la trobada del Graal per part del nostre cavaller, una vegada purificat simbòlicament per l'aigua i sense cap armadura opressora del seu pur i verge tors. L'únic supervivent dels cavallers de la Taula Rodona aconseguirà, finalment, arrancar-li el secret al calze sagrat. Assistit pel món oníric, la visió d'un desaparegut Merlí convocat pels pensaments del propi Artús, tindrà com a teló de fons les sagrades pedres mil·lenàries i també la música del *Bühnenweihfestspiel* wagnerià, presentant-nos la segona aparició al film. El retorn de Lancelot, investit altra vegada com a cavaller d'Artús –el millor dels seus cavallers i el millor dels homes li dirà sense dubtar Artús instants abans de la seua mort– tindrà també Parsifal com a suport sonor, una vegada salvat, redimit i purificat definitivament per la sagrada copa.

En el tema del seu preludi podem distingir diferents cèl·lules que conjuntament generen la frase completa: la simbologia arribarà al seu punt culminant amb la mort d'Artús a mans del seu fill Mordret, travessat per una llança, l'altre símbol del Graal també present al preludi wagnerià (fig.4). En aquest sentit i tancant completament el cercle cinematogràfic, simbòlic i musical, faran la seua darrera aparició tots els elements del

inici: l'espasa, la dama del llac i la música fúnebre de Sigfrid-Artús<sup>15</sup>. Aquesta vegada la música, acomplint idèntica funció que al drama del de Leipzig, serà el sonor seguici del cos sense vida del nostre heroi.



## Conclusions

Tot i les peculiaritats literàries que hem anunciat a l'inici d'aquest treball respecte el guió de la pel·lícula i la relació amb l'obra de Thomas Malory, *La mort d'Artús*, així com les suscintes referències d'Excàlibur en obres catalanes medievals, el tema central de la nostra aportació és la tria, el tractament musical i la seua interrelació amb les escenes i els personatges més significatius de la pel·lícula, contribuint així a la grandiositat de la producció, però també a la mitificació d'escenes i de personatges.

Sembla evident que, deixant de banda la correcta i funcional banda sonora original de Trevor Jones, el veritable protagonisme musical està en l'encertada elecció i utilització de la música preexistent dels compositors alemanys Wagner i Orff. Sembla també clar, no obstant, que la presència de la música d'Orff no té, ni de lluny, la mateixa implicació en l'acció dramàtica que la que trobem en els tres treballs del de Leipzig. A més de la evident relació provocada per part del director britànic entre els personatges literaris i musicals (Sigfrid-Artús, Tristany-Lancelot, Perceval-Parsifal), l'ús concret de la música wagneriana preexistent dins d'aquest context, la transforma en una banda sonora amb quasi la totalitat de les característiques que podem trobar en una música original,

---

<sup>15</sup> Aquest marcat sentit circular portarà a Boorman a utilitzar el mateix recurs funcional que als primers fotogrames de la pel·lícula: la música servirà per a l'acompanyament dels crèdits finals de la mateixa manera que ho va fer als inicials.

elevant-la a la categoria de idònia, si exceptuem el problema irresoluble de les duracions. Aquesta és, evidentment, una qüestió que priva al nostre realitzador d'una durada exacta de les diferents il·lustracions musicals, provocant necessàriament l'aparició del tall forçós, tant molest per a l'espectador, en cada una de les intervencions. No obstant això, la funcionalitat de la música queda ben palesa des del primer fotograma i per suposat, la seua excel·lent qualitat –fora de tot dubte en aquest cas– garantida.

Només podríem fer algunes lleugeres matisacions en favor d'una major minuciositat – encara que es té molta cura al llarg del film– a l'hora de fer coincidir alguns dels diferents fragments wagnerians utilitzats amb una imatge o un gest concret, posant en evidència tota la càrrega simbòlica que du implícita. Hem d'afegir ràpidament, no obstant, que tal vegada el que pretén Boorman és precisament evitar aquest grau superlatiu de sincronia, que el duria irremeiablement a una major i més agressiva manipulació de la música preexistent.

Fet i fet, no podem més que felicitant-nos de la existència d'una producció cinematogràfica d'aquestes característiques, que a més de ser la pel·lícula que millor reflecteix el món de la Matèria de Bretanya, és també un model d'utilització intel·ligent de la música preexistent i, sens dubte, el paradigma de la música de Wagner al cinema.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns (1981), *El cine y la música*, Madrid, Editorial Fundamentos.

CHION, Michel (1997), *La música en el cine*, Barcelona, Paidós.

GARCÍA GUAL, Carlos (1983), *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Alianza.

GARCÍA GUAL, Carlos (1988), *Primeras novelas europeas*, Madrid, Ediciones Istmo.

GARCIA VIDAL, Ignacio (2005), «La música de Wagner en el cine», en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, pp. 85-99.

- LEIGHTON CLEATHER, Alice; CRUMP, Basil (1927a), *El anillo del Nibelungo*, Barcelona, Gustavo Gili.
- LEIGHTON CLEATHER, Alice; CRUMP, Basil (1927b), *Tristán e Iseo*, Barcelona, Gustavo Gili.
- LEIGHTON CLEATHER, Alice; CRUMP, Basil (1927c), *Lohengrin y Parsifal*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MALORY, Thomas (1977), *Works*, edited by Eugene Vinever, Oxford, oxford University Press.
- MALORY, Thomas (1986), *Le morte d'Arthur*, 2 vols., Hardmondsworth, Penguin Books.
- MALORY, Thomas (1998), *Le morte d'Arthur. The Winchester Manuscript*, Oxford, Oxford University Press.
- MALORY, Thomas (2008), *La muerte de Arturo*, traducción de Francisco Torres Oliver, prólogo de Carlos García Gual, epílogo de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Siruela.
- MARTORELL, Joanot (2005), *Tirant lo Blanc*, edició a cura d'Albert Hauf, Valencia, Tirant lo Blanc.
- NORRIS, R., ed. (2008), *Malory's Library: the sources of the Morte Darthur*, Cambridge-Rochester, D.S. Brewer.
- RADIGALES, Jaume (2005), «Usos y abusos de la música “clásica” en el cine. Estudio de casos», en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, pp.13-32.
- SANT JORDI, Jordi (2005), *Poesies*, edició crítica d'Aniello Fratta, Barcelona, Barcino (“Els Nostres Clàssics”).
- TORNÉ TEIXIDÓ, Ramón (2001), «Introducció» en Èsquil, *El prometeu encadenat*, Barcelona, Edicions de la Magrana, pp.5-24.
- TORROELLA, Guillem de (2004), *La Favola*, a cura di Anna Maria Compagna, Roma, Carocci editore.
- VALLS GORINA, Manuel; PADROL, Joan (1990), *Música y Cine*, Barcelona, Ultramar.
- XALABARDER, Conrado (2005), «Inconvenientes en la aplicación de música preexistente en el cine», en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, pp. 33-35.