

EL FILM EXPRESIONISTA ALEMÁN *EL GOLEM* (1920): ESTUDIO DE LA BANDA SONORA MUSICAL DE ALJOSCHA ZIMMERMANN*

ANNA AMORÓS PONS
NURIA GÓMEZ OTERO

I. PRESENTACIÓN

Próximo al centenario, *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Wegener y Carl Boese, 1920), sigue estando considerada por historiadores de cine y críticos de arte una obra maestra del cine expresionista alemán. Aunque a lo largo del siglo las investigaciones sobre la cinematografía de este periodo son abundantes desde distintos ámbitos disciplinares, el abanico de contribuciones se reduce cuando se aborda su estudio desde la esfera musical y la laguna se acrecienta al referirse a investigaciones centradas en el análisis de la banda sonora y, concretamente, en el estudio de la partitura de las películas del cine de la República de Weimar. Las causas se deben en un primer momento a factores coyunturales de conservación (como puede ser el deterioro de la película virgen, la desaparición de secuencias por continuos montajes, etcétera) y de producción. Se trata de películas del periodo del cine no sonoro,

cuando no existía la posibilidad técnica de incorporar y acoplar en la película el sonido sincronizado con la imagen, aunque en este periodo muchos films disponían de su propia partitura musical. En el estreno de la película, la música, interpretada en la misma sala de proyección, cumplía con las funciones expresivas y estructurales, sirviendo de soporte a las imágenes. La exhibición del film se amenizaba con la música *in situ* (sea orquesta sinfónica, cuarteto de cuerda o piano), ajustándose perfectamente al movimiento de las imágenes y guardando una relación de dependencia entre ambas (articulación sincrónica) o fluyendo al margen de la propia imagen (articulación asincrónica). De ahí la gran variedad de matices que van surgiendo en referencia al análisis conjunto de música e imagen (Fraile, 2007: 527-538). Con el tiempo, muchas partituras originales se extraviaron y acabaron desapareciendo, lo que contribuyó a limitar el estudio desde el ámbito de la musicología. Pero a todas estas disfunciones se suma, en

el área de la investigación audiovisual, el factor de la dependencia estructural existente en el estudio del sonido y de la música con respecto a la imagen. Por todo ello, la contribución de la naturaleza que se presenta es pertinente a punto de cumplirse un siglo del cine del periodo.

Historiadores como Eisner (1996: 21-32) y Mity (1974: 38-39) sitúan el origen del cine expresionista con *El Gabinete del Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919). Sin embargo, otros se remontan a la existencia de una etapa pre-arcaica antes de la Primera Guerra Mundial (Kracauer, 1985: 34-40), con cuatro películas: *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye y Paul Wegener, 1913), *El otro* (*Der Andere*, Max Mack, 1913), *El Golem* (*Der Golem*, Paul Wegener y Henrik Galeen, 1914) y *Homunculus* (Otto Rippert, 1916). Dos de estas producciones las codirige Wegener y, a partir de entonces, su trayectoria, también como actor y guionista, es fructífera en el tiempo.

Sobre el Golem, Wegener realiza tres películas. En la primera, de 1914 y ya desaparecida (Kracauer, 1985: 37-38), retoma la antigua leyenda medieval checa sobre el Rabbi J. Loew, que crea un ser gigante para defender a los judíos de los ataques antisemitas y la combina con el suceso del descubrimiento del Golem en el barrio judío Josefov. Unos años después, en plena contienda bélica, dirige junto a Rochus Gliese, *Der Golem und die Tänzerin* [El Golem y el bailarín, 1917], un film que se aleja de la temática de la tradición hebrea para narrar la historia de la argucia de un actor (Paul) que se disfraza de Golem para estar cerca de su amada (Jela), una actriz fascinada por la figura de arcilla, y una vez en su casa el disfraz provoca situaciones de enredo, al más puro estilo de comedia ligera; un largometraje del que no existen copias y se da por perdido (Chavete, 2006: 39). Después de la Primera Guerra Mundial, dirige junto a Carl Boese una nueva versión que se conserva hoy, *Der Golem, wie er in die Welt Kam* [El Golem, 1920], donde retoma la temática de la leyenda ju-

día, pero hace especial hincapié en el ritual mágico de otorgar vida a una estatua-hombre de arcilla creada por un rabino para defender el gueto de Praga (Kracauer, 1985: 110). Posteriormente, sobre el mito hebraico aparecen nuevas propuestas cinematográficas (Cuéllar, 1997: 24), como *Le Golem* [El Golem] (Julien Duvivier, 1936) y *Golem* [Golem] (Piort Szulskin, 1979).

La obra cinematográfica de Wegener evidencia influencias del movimiento expresionista que responden a un sentir estético de una época unido a la propia tradición temática germana. No solo el contexto político del momento —la situación de deterioro tras la guerra, desigualdades sociales, inestabilidad política— influía en la sensibilidad de la población alemana, sino que nuevas corrientes de vanguardia emergían como mecanismos revolucionarios contra el sistema y frente al realismo naturalista (Chavete, 2006: 39-45). Junto a la temática fantástica presente en la filmografía (concepción del doble, dualidad del ser, el destino como presagio) se hallan referentes culturales en la literatura (corriente fantástica, novela gótica), romanticismo alemán (*Strum und Drang*), arte (expresionismo, neogótico), teatro de cámara (Max Reinhardt); de este último y del *Deutsches Theater*, retoma Wegener las técnicas de iluminación (Eisner, 1996: 50) para aplicarlas al cine.

En referencia a *El Golem*, además de la reflexión que realiza el propio director sobre la técnica fotográfica e iluminación en su obra (Eisner, 1996: 42), se hallan estudios desde diferentes ámbitos disciplinares. Aportaciones desde la historia del cine (Gubern, 1992; Hueso, 1998), arte (Cuéllar, 1997; Kurtz, 1986; Staehlin, 1978), arquitectura (Galmarés, 2010; Spiro, 2013), psicología (Kracauer, 1985), teoría del discurso y análisis textual (Sánchez-Biosca, 1985 y 1990), y desde la música hay textos que referencian de manera genérica el papel que desempeña esta en los films del periodo del cine expresionista europeo (Chion, 1997: 59-62; Colón, Infante y Lombardo, 1997: 31-37; Güller, 2010: 85-88).

Los estudios sobre música cinematográfica surgen a mitad de siglo pasado con los trabajos de Adorno y Eisler (1947) que contemplan la música como elemento esencial de la práctica cinematográfica. Tras ellos emerge un abanico de especialistas (Hacquard, 1959; Chion, 1982; Buhler, Flynn y Neumeyer, 2000; Powrie y Stilwell, 2006; etcétera; en España como pionero destaca Ruiz de Luna y su libro de 1960) con contribuciones significativas a nivel histórico, teórico y metodológico. Así, bajo un prisma histórico-contextual, hay trabajos que contemplan las diferentes composiciones musicales y los compositores de trascendencia en el proceso de creación de la banda sonora para cine (Lack, 1999). También estudios de naturaleza más histórica sobre las funciones de la música en el cine primitivo, vinculada con las otras artes escénicas (Arce, 2012: 25). Aportaciones de carácter conceptual, donde algunas se centran en la delimitación de enunciados básicos (Lluís i Falcó, 2005: 150) como es la banda sonora musical (aplicada a la imagen) y música de cine (nacida para el celuloide pero con consumo paralelo); mientras que otras son más precisas y abordan el tratamiento de conceptos más específicos, como el de música de acompañamiento para cine, sea esta propia o preexistente (Latham, 2008: 1001). Por otro lado, hay investigaciones que se centran en la propia identidad del sonido dentro del film (Martínez y Mateo, 2012: 121) o aquellas que abordan la gran variedad de usos y funciones que desempeña la música en el relato fílmico (Valls y Padrol, 1986; Xalabarder, 2006: 155). Asimismo, hay contribuciones que contemplan aspectos más técnicos en torno a la sincronización música-imagen y sobre la funcionalidad estructural-rítmica-estética de la música en los films (Nieto, 2003). También se hallan textos más teóricos que evidencian el protagonismo de compositores barrocos, clásicos y románticos en los usos de la música cinematográfica (Chion, 1997). Al igual que estudios sobre la utilización de la música clásica como música de cine con fines expresivos, imitativos y anímicos

(Olarte, 2004: 109-126 y 2008: 71-84), así como los compendios que reagrupan cuestiones temáticas más generales sobre la creación musical en la banda sonora (Olarte, 2005). Destacan de algunos trabajos académicos las reflexiones sobre los estudios de música en el cine, a través del análisis de la superposición de las distintas funciones musicales y del planteamiento de la problemática surgida en el propio análisis músico-cinematográfico (Fraile, 2007: 527-538), además del análisis de la relación estética música-imagen cuando se proyectan de manera conjunta (Torelló, 2015).

Ahora bien, cuando se trata de estudiar en concreto la banda sonora musical en el film *El Golem*, el vacío es grande. El motivo en este caso está en que la partitura original del compositor Hans Landsberger, con la que se estrenó la película el 29 de octubre de 1920, desapareció sin recuperarse. La cinta de película conservada ha sido íntegramente restaurada ochenta años después de su producción por la Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, con material del Museo de Arte Moderno, Filmmuseum de Munich, Gosfilmofund de Moscú y de la Cineteca Italiana de Milán (Parril, 2006: 165). Para la ocasión, se encomienda la creación de la banda sonora musical al compositor Aljoscha Zimmermann.

2. METODOLOGÍA

Los criterios para la selección fílmica residen en que *El Golem* (1920) es considerada por la crítica de cine e historiadores, aún hoy, una obra de valor del periodo del cine expresionista alemán; mientras que la apuesta por la elección del compositor Zimmermann radica en que su banda sonora musical fue creada especialmente (*Original SoundTrack*) para la versión íntegra restaurada y autorizada de la película realizada por la Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung (2000). La composición de Aljoscha es el material de estudio de esta contribución, centrada en la música como elemento narrativo del relato fílmico, un análisis de la parti-

Tabla I. Ficha técnico-artística-contenido-contexto de *El Golem*

Título	Der Golem, wie er in die Welt kam		Año	1920	País	Alemania	Estreno	29/10/1920	Duración	86'	
Título (España)	El Golem	Director	Paul Wegener, Carl Boese		Producción	Paul Davidson		Guión	Henrik Galeen, Paul Wegener		
Fotografía	Karl Freund, Guido Seeber		Decorados	Hans Poelzig, Rudolf Belling, Marlene Moeschke				Género	Fantástico-Terrorífico		
Reparto principal	Paul Wegener (El Golem), Albert Steinrück (Rabino Loew), Lyda Salmonova (Miriam), Ernst Deutsch (Rabino Famulus), Hans Stürm (Rabino Jehuda), Max Kronert (Sirviente), Otto Gebühr (Emperador Rodolfo II), Lothar Müthel (Florian), Loni Nest (Niña), Carl Ebert (Siervo).										
Versión	Wegener realiza tres: <i>Der Golem</i> (1914) y <i>Der Golem und die Tänzerin</i> (1917), desaparecidas; y <i>Der Golem, wie er in die Welt kam</i> (1920).										
Sinopsis	El rabino Loew, presagia la desgracia en el gueto judío. Para defenderse crea con arcilla una estatua gigante (Golem) que le otorga vida con un ritual mágico. El emperador Rodolfo II decreta la expulsión de los judíos y envía al conde Florian para informar al rabino. Conoce a su hija Myriam y se enamoran, aunque el sirviente del rabino está enamorado de ella. El Golem destruye el palacio y salva a los judíos de la expulsión pero, se rebela a su creador y el rabino le quita la palabra mágica de la estrella del pecho. Su sirviente se la pone de nuevo y le ordena que mate a Florian, así sucede y además quema la casa del rabino. En su huida unas niñas le quitan la palabra mágica del corazón y el Golem muere.										
Contexto	Histórico (tras la Iª Guerra Mundial). Político (República de Weimar)				Cultural Escuela Bauhaus (W. Gropius). Cinematográfico (1919-24)						
Influencias	Teatro de cámara (Max Reinhardt) Estilo iluminación (<i>Deutsches Theater</i>)			Romanticismo (<i>Sturm und Drang</i>)		Literatura fantástica (Gustav Meyrink referencia el golem)			Estilo artístico (Expresionismo, Neogótico)		
Música	Hans Landsberger (partitura original desaparecida), Aljoscha Zimmermann (versión restaurada autorizada). Otros compositores (Karl-Ernst Sasse en 1977 y Black Francis en 2008)										
Restauración	2000. Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung (Museo de Arte Moderno, Filmmuseum (Munich), Gosfilmofund (Moscú), Cineteca Italiana (Milán))										

Elaboración propia

tura en sinergia con el resto de elementos visuales de la imagen cinematográfica. Se trata, por lo tanto, de una aportación novedosa en el ámbito, al no hallarse ni estudios musicales ni fílmicos sobre el tema con el enfoque que se ofrece (tabla 1).

El método utilizado se basa en el estudio de caso, de prolongada vigencia en la investigación en ciencias sociales (Simons, 2011) al ser apropiado para afrontar temáticas con enfoques innovadores. Para proceder a un análisis estructural de la música (Riemann, 1928) como elemento narrativo en el film (Lluis i Falcó, 1995; Chion, 1997), y dada la complejidad del objeto de estudio, se precisa reforzar con otros métodos también de carácter cualitativo sobre las últimas tendencias en el análisis musicológico (Kassabian, 2001) relacionadas con las bandas sonoras en cine. El estudio profundiza en el análisis de los recursos estilístico-estéticos de la imagen cinematográfica (plano, encuadres, angulaciones, movimientos de cámara, iluminación, efectos especiales, fuentes sonoras, atrezzo), los elementos de la banda musical (melódicos, armónicos, tímbricos, de motivos), instrumentación

en la composición (cuerda, piano) e influencias de corrientes musicales (folclórica, *klezmer*, *yiddish*) en su creación.

3. LA MÚSICA DE ZIMMERMANN EN EL GOLEM

Aunque de la versión de 1920 se conserva la cinta de la película, no sucede lo mismo con la partitura original de Hans Landsberger utilizada en el estreno. En este tiempo, además de la creación de Aljoscha Zimmermann (2000), se hicieron otras composiciones de estilos musicales diferentes (la clásica del compositor alemán Karl-Ernst Sasse de 1977 y la versión libre del norteamericano Black Francis para el International Film Festival de San Francisco en 2008).

Zimmermann aunque, era de origen lituano (Riga, 1944), residió gran parte de su vida en Alemania hasta su fallecimiento (Múnich, 2009). Músico y profesor, conocido por sus composiciones para la restauración de películas del periodo no sonoro del cine, destacan en su repertorio pro-

ducciones de los directores Chaplin, Eisenstein, Keaton, Lang, Lubitsch, Murnau, Pabst, etcétera (Román, 2014: 153), aunque también realiza arreglos para ballet y teatro musical. En su trayectoria mantuvo una intensa vinculación con el Filmmuseum de Múnich (Auditorium Parco della Musica di Roma, 2009: 32), donde compuso más de cuatrocientas partituras para gran orquesta y grupo de cámara, siendo un referente en el panorama musical de los años ochenta.

Una de las características principales de sus composiciones es la recurrencia a combinar en la banda sonora elementos tanto de música clásica como moderna y popular, donde referencia una gran variedad de géneros (música teatro, revista, *chanson*, jazz y ballet) y, por eso, es considerado un compositor ecléctico (Gradinger, 2004).

En la banda sonora de *El Golem*, al estar ambientada la mayor parte de la acción en el gueto judío de Praga, Zimmermann opta por una composición con influencias de música folclórica y *klezmer*. Con su propuesta, se aleja de referenciar el estilo de la música expresionista (Sadie, 1995; Alsina y Sesé, 1997; Morgan, 1999), que sería el más lógico por el periodo histórico-cultural de la producción y ser la estética que emana de la propia imagen cinematográfica. Sin embargo, el compositor opta por crear una partitura distintiva que refuerza con un elemento imprescindible, la melodía (Mancuso, 2000). Con su desarrollo, otorga presencia a los diferentes personajes del relato fílmico, visualiza los distintos grupos sociales de la historia narrada y representa sus situaciones y acciones con un resultado que evidencia la relevancia que adquiere la música en la construcción de los personajes (Neumeyer y Buhler, 2001). Una composición temática musical y una instrumentación que actúa como *leitmotiv* (Chion, 1997), del personaje y del contexto, les dota de referencia e identidad sonora y visual.

Con su propuesta, se plantea el reto de que la música esté en completa sinergia con todos y cada uno de los elementos que fluyen en la imagen. Los

diversos elementos del lenguaje musical que emanan de los instrumentos de cuerda (frotada y percutida) descifran las identidades de los personajes, la atmosfera densa que respira el film, el recargado atrezzo, la plasticidad del decorado escultórico arciloso y el ambiente neogótico (Cuéllar, 1997: 18-19) de un paisaje arquitectónico que inspira sensación de misterio y secretismo.

LA PARTITURA DE ZIMMERMANN ESTÁ Y PIANO

La partitura de Zimmermann está escrita para trío de cuerda con piano (violín, violonchelo y piano), trío instrumental muy empleado en la historia de la música y que presenta en muchos casos motivos típicos de danza en la forma (solista [idea], *tutti* [desarrollo] y acompañamiento [patrones rítmicos estables]). Así, las introducciones de los instrumentos en la forma solista presentan la acción, y los *tuttis* y acompañamientos actúan como hilo conductor (Gauldin, 2009: 492). El instrumento solista introduce el tema principal, formado por uno o más motivos, que se repetirá a lo largo del film, en su forma original o modulada, por los distintos instrumentos del trío.

La música en el mundo judío cumple un papel primordial, por lo que en *El Golem* su importancia se remarca para plasmar el aislamiento sufrido por las comunidades judías europeas en los guetos, lo que propicia el florecimiento de la cultura *yiddish* y la evolución de la música vocal (Szalay, 2007: 36). Zimmermann se nutre de este variado universo místico-filosófico y consigue plagar su composición de referencias a la voz, al sonido, al canto en la relación entre Dios y el hombre. De este modo, retoma elementos de música judía, *klezmer* y canción *yiddish*, como expresión musical de estas comunidades de la Europa del Este, sociedad de un inmenso fervor religioso e inspirada en las melodías y cantos de la sinagoga (Coen y

Toso, 2009). La música formaba parte de la esfera socio-religiosa judía, con elementos ornamentales que ayudaban a expresar y evocar la profunda espiritualidad de la oración y su cercanía a Dios (Strom, 2002: 190). Se trata de un repertorio popular y variado, plagado de ritmos vivos y entonaciones poco habituales, donde se recurre a veces a melodías profanas en la liturgia (Roten, 2002: 70-76), de ahí su rica variedad estilística al unir elementos melódicos judíos y no judíos, vocales e instrumentales, métricos y de ritmo libre.

EL RABINO LOEW REPRESENTADO POR EL VIOLONCHELO, EL GOLEM POR EL PIANO, LA MULTITUD Y LAS NIÑAS POR EL VIOLÍN

En la composición de *El Golem*, se emplean figuraciones melódicas y rítmicas típicas de la música popular, reconocibles por sus características expresivas, giros de carácter improvisado y ornamentos musicales (efectos acústicos) que imitan la voz humana, la risa, sollozos, gemidos y suspiros. La música integra esos efectos sonoros, los absorbe, emula y genera un *soundscape* (Schafer, 1994: 33) de ocultación y tenebrosidad. En el relato fílmico la imagen es el punto de mira del espectador y la música se convierte en el punto de escucha (Coelho, 2015), aporta significado emotivo-expresivo a la imagen (Jakobson, 1981) y da valor a la narración (Chion, 1993).

En cuanto a la instrumentación destaca el uso de cromatismos, disonancias y melodías imitativas a modo de diálogos, y se manifiesta con ese coloquio entre violonchelo y violín en la escena del laboratorio del rabino Loew cuando intenta dar vida al Golem. Melodías expresivas que dotan a la partitura de mayor tensión y misterio, para ambientar sonoramente la llegada sigilosa del Conde Florian en busca de su amada Miriam (hija del rabino) que se ampara en la oscuridad de

la noche para no ser descubierto, con una atmósfera de claroscuros y penumbras de iluminación expresionista.

La música tiene un motor rítmico en el piano que apoya este movimiento en *staccato*¹, produciendo tensión, y se acompaña de una melodía movida en el violín de carácter ligero y desenfadado. Asimismo, proporciona fuerza expresiva en los registros graves de los instrumentos, genera interés e incertidumbre en los agudos y hace un uso maestro de los silencios como generadores de tensión: como ese silencio musical (Xalabarder, 2006: 66), retórico, de cinco segundos de duración, en la escena en que una niña arranca la estrella del corazón del Golem, causándole la muerte, y que provoca en el espectador un sobresalto con un sentimiento de pavor y sobrecogimiento. Pero, además, el *ensemble* instrumental presenta los distintos roles que desempeñan los personajes en el relato fílmico: el rabino Loew representado por el violonchelo, el Golem por el piano, la multitud y las niñas por el violín.

A medida que se van incorporando los tres instrumentos, al compás de los elementos visuales, aumenta también la densidad sonora, el volumen, el registro y se hace *in crescendo* para buscar los extremos en las sonoridades características de cada uno de ellos y obtener sensaciones que apoyen el transcurso de la imagen. La banda sonora musical ampara la imagen, le confiere densidad y consistencia narrativa (Aumont y Marie, 1990). Así, en la escena en que el techo de palacio se desploma sobre los presentes, el caos no solo se percibe a través de la imagen con la atmósfera que envuelve la escena —cambio de teñido de color del fotograma de rosado a verde—, sino también con la música que intensifica el dramatismo del momento.

En la partitura se emplean escalas propias de la música litúrgica judía (escala frigia), modo típico del flamenco y que recuerda ese estilo. Su presencia esta precisamente en el tema tradicional de una escena muy simbólica que sirve de cierre de

la película, una envoltura sonora que acompaña el momento del traslado del cuerpo inerte del Golem al gueto.

La música se involucra ágilmente en la interpretación de la imagen para evidenciar desde el tema principal de la escena hasta el estado anímico, sentimientos de los personajes, atmósfera del lugar y devenir de las situaciones. De este modo, el *ensemble* instrumental identifica las distintas realidades que se relatan y cuando refleja un aspecto importante de la acción —sea este la muerte del monstruo o la plegaria del rabino— la aparición de motivos musicales tiene un carácter juguetón en controversia con la propia acción. En escenas de movimiento —cuando Florian busca a Miriam corriendo por las callejuelas amparándose en la oscuridad nocturna para no ser descubierto— se apuesta por motores rítmicos acompañados de melodías de carácter ligero y desenfadado. Sin embargo, en escenas de caos —como el desplome del techo del palacio en la visión del Judío Errante— adquieren velocidad a través de patrones rítmicos que generan estrés y angustia, cultivando los diferentes motivos y repitiéndolos hasta llevarlos al clímax.

4. ESTUDIO MUSICAL DEL FILM

Por motivo espacio-temporal, se seleccionan para el análisis tres secuencias de gran transcendencia narrativo-estético-simbólica según los historiadores, aunque su elección también está motivada por su tratamiento musical diverso que resulta enriquecedor para tener una composición integral de la banda sonora creada por Zimmermann. Los fragmentos son: *Invocación* (28 min. 12 s. – 34 min. 4 s.), *Proyección sobre los muros de palacio* (51 min. 45 s. – 56 min. 48 s.) y *Muerte del golem* (1 h. 20 min. 2 s. – 1 h. 24 min. 36 s.). En el estudio se analizan los elementos estructurales (melódicos, armónicos, tímbricos, de motivos, recursos estilísticos de la imagen (plano, encuadres, angulaciones, movimientos de cámara, efectos especiales,

fuerza sonora), se referencia la instrumentación empleada en la composición y las influencias de corrientes musicales en su creación².

Fragmento I: La Invocación

Escena destacable por su impresionante plasticidad músico-visual. La invocación de los espíritus para dar vida al Golem transcurre en el laboratorio de Loew. Un rabino estudioso de la astrología que, para salvar al pueblo de la desgracia, debe otorgar vida a una estatua de arcilla creada por él. Posiblemente, sea la escena más importante del film, pues el rabino precisa hallar la palabra mágica que debe pronunciar para dotar de vida a la materia inerte. El interés de la acción fluctúa entre lo que se ve (lo mostrado) y lo que se espera escuchar (dar sentido a lo oído), por lo que el culmen no se halla en la imagen, sino en la palabra que dota de magnificencia la música.

La escena comienza tras un fundido a negro, con una mano en primer plano abriendo un libro antiguo con las indicaciones para la creación del Golem y un intertítulo, con texto diegético «Golem fue fabricado por un hechicero. Se le devuelve a la vida pronunciando la clave a través del broche que lleva en su pecho. El símbolo se llama Schem». Mientras el rabino busca la respuesta en sus libros, bajo la atenta mirada de su fiel sirviente, la escena se ameniza con melodías influidas por la música tradicional judía y *klezmer*, música profana producto de una sociedad religiosa.

El violonchelo se encarga de iniciar la escena como solista, dibujando una melodía en el registro grave *cantabile*³, ejecutada de manera muy expresiva, como si de un lamento se tratase. Musicalmente, se parte de un motivo que se repite progresivamente y un ritmo repetitivo que dota a la imagen de mayor movimiento y tensión. Sobre una idea basada en adornos, el compositor desarrolla todo el discurso musical (gráfico 1), con un motor rítmico de acompañamiento en piano y violín. Destacan los cromatismos y los intervalos de 4ª A-tritono⁴. A continuación, se produce una

disonancia en dobles cuerdas y, sobre ella, se hace visible la presencia imitativa del violín, emulando la desgarradora frase con la que el chelo arranca la escena. El violín realiza giros de carácter improvisado utilizando la armonía propia de la música *klezmer*. Los instrumentos se vuelven cualitativamente espirituales e imitan características propias de la voz humana y las emociones (risa, llanto), al emplear *bends*⁵ en el registro grave.

Musicalmente, los temas funcionan como *leitmotiv* y se desarrollan en favor de lo que se visualiza. El interés de la acción se apoya con los diferentes registros musicales donde el instrumento portador del tema nos acerca a la realidad de la imagen. La música proporciona fuerza expresiva, buscando el juego de contrastes y pasando de los registros graves a los agudos para generar interés en el espectador (gráfico 2).

A continuación, el silencio envuelve la escena en el momento en que el sirviente, con mirada perdida fuera de campo, realiza un gesto de auto-pregunta. La cuestión llega en forma de solo de chelo, dando paso al rótulo «¿Quién sabrá la palabra clave?». El rabino hace un gesto de silencio con el dedo índice, acompañado nuevamente con el silencio real en escena, y mira hacia el cielo (campo out), buscando la verdadera respuesta al enigma.

Acto seguido se inicia una melodía al unísono en piano y chelo mientras se muestra un nuevo intertítulo «NERYO MANTJE. El mensaje para devolver los muertos a la vida», acompañado de una variación del motivo musical con el chelo que abre la escena. Rabino y sirviente, están haciendo algo prohibido y no quieren ser descubiertos, de ahí el ritmo sigiloso. Se intercala un nuevo intertítulo «Cosa inerte, devuélvete a la vida. Quien disponga de la llave Salomonis, y conozca la fórmula mágica, podrá obligar a Altaroth a volver». Sorprende la respuesta de piano a la intervención anterior en cuerda, motivo repetido a lo largo de toda la escena, sobre un trémolo de violín y chelo. Se trata de un diálogo instrumental, con giros arabescos y tintes de música folclórica (gráfico 2).

La escena se retoma con el chelo que acompaña un nuevo intertítulo «Ha llegado la hora» y marca el momento exacto para la innovación de los espíritus. Vuelve el trémolo de cuerda, el motivo de piano gana en intensidad, seguido de una intervención de violín con escala ascendente que acompaña el desplazamiento de ambos personajes acercándose a la estatua de barro apoyada contra la pared. A continuación, interviene de nuevo el trémolo de cuerdas y la melodía de piano mientras el rabino señala el corazón del Golem.

Loew, vestido de mago con su varita en la mano, se halla en una atmósfera sombría cuya única fuente de luz proviene de una ventana al fondo de la habitación. Cuando empuña su varita, la tensión y el silencio se palpan pero, al empezar a moverla suena una melodía misteriosa en el piano que juega con las 8^{as} graves del instrumento. Durante toda esta ceremonia aumentan la densidad sonora, el volumen y el registro, a través de una progresión en el registro grave del piano y el chelo, uniéndose más tarde el violín.

SE VISUALIZA LA FIGURA DEL GOLEM AL TIEMPO QUE SE RETOMA UN SOLO DE CHELO, EN UN INTENTO DE HUMANIZAR AL MONSTRUO

La escena está impregnada por la magia de la iluminación expresionista de claroscuros (*Kammerspiel, Deutsches Theater*), juego de luces y sombras con cierta influencia pictórica de Rembrandt (Eisner 1996: 52; Cuéllar, 1997: 19), donde el sirviente atemorizado abraza al rabino, gesto que se acompaña con trémolo de cuerdas y variación de piano. Cuando el humo se disipa, se ve en el extremo de la varita una brillante estrella de David (símbolo del judaísmo) y los rostros aterrorizados de ambos personajes, resaltados por una violentísima iluminación que parece brotar de sus propios cuerpos. Se desarrolla un diálogo de chelo y violín sobre acom-

Tabla 2. Análisis musical secuencia *Invocación*

<p>Fotogramas</p>				
<p>Instrumento</p>	<p>Violín, Violonchelo, Piano</p>			
<p>Gráfico 1</p>	<p>Chelo</p>	<p>Piano</p>	<p>Violín</p>	<p>Intervalo 4ª A</p>
<p>Desarrollo musical</p>	<p>Melodía <i>cantabile</i>, cromatismos, giros de carácter improvisatorio, armonía propia música Klezmer, <i>leitmotiv</i></p>			
<p>Gráfico 2</p>	<p>Registro Grave Violín</p> <p>Violín</p>		<p>Escala</p>	
<p>Desarrollo musical</p>	<p>Diálogo instrumental, giros arabescos, variaciones piano, diálogos chelo y violín, dobla tema en 8ª</p>			
<p>Composición</p>	<p>Música folclórica, influencias música Klezmer</p>			

pañamiento de piano para destacar el momento mágico. El sirviente cae extenuado, acción simbolizada por el motivo de piano, y mientras el humo asciende hasta diluir ambas figuras, aparece un rótulo —«Altaroht, Altaroht, aparece!»—, sonando el violín con una melodía descendente.

En la neblina se visualiza la figura del Golem al tiempo que se retoma un solo de chelo, en un intento de humanizar al monstruo. Se une el violín y, finalmente, el piano al hacer su aparición Altaroht. El violín alcanza una nota aguda mientras aparece el rótulo «Menciona la palabra mágica». Tras un breve silencio, a un bajo repetitivo de piano se suman chelo y violín. La aparición exhala por la boca abundante humo, como un haz de luz, que forma sobre fondo negro un texto diegético con la palabra «Aemaet».

En escena irrumpe de nuevo la magia de la iluminación wegeneriana, plagada de los efectos de

luz del teatro de Reinhardt (Eisner 1996: 50), con el resplandor tembloroso de una sucesión de rayos luminotécnicos en pro de recalcar el instante supra-terrenal. El rabino y su sirviente se desmayan y desaparecen entre el humo, mientras la música aumenta su dinámica e intensidad que se viene ejecutando desde el *piano* hasta el *forte*. El peso musical de la acción recae sobre el chelo y no sobre el violín, instrumento más melódico. Se trata de una melodía en dirección ascendente, caracterizada por la repetición e imitación de motivos en todos los instrumentos y a diferentes alturas. La sonoridad compacta del ensemble facilita la evolución melódica, doblando en muchas ocasiones el tema en 8ªs, sin perder la importancia de la 2ª Aumentada. Las notas repetidas sobre motivos en el acompañamiento facilitan la dirección melódica del tema principal. La combinación de motivos y declamaciones con motores rítmicos pone fin al

tema sobre la 5ª de la fundamental, tras un floreo de 2ª menor. En esta escena, la imagen cobra magnificencia gracias a la solemnidad de la música (tabla 2).

Fragmento 2: Proyección sobre los muros de palacio

Este corresponde a la escena del éxodo judío proyectado sobre los muros de palacio. Están presentes el Emperador Rodolfo II, sus súbditos, el rabino Loew y el Golem. Musicalmente, el violín abre la escena mostrando en imagen el intertítulo «¿Qué es lo que me traes? Hechicero extraño, muéstrame más de tus artes». Desarrolla este motivo temático a modo de declamación, con ciertas reminiscencias de música folclórica, para luego desembocar en un calderón en el piano con un acorde grande que funciona como principio de la melodía a posteriori del violín (gráfico 3).

Aparece el intertítulo «Emperador, le mostraré mis artes, pero nadie debe reír o decir una sola palabra, sino un mal presagio se avecinará. Deseo lo mejor para mi pueblo». En la conversación entre ambos el rabino alza varias veces la mirada (campo out), como si hablara de algo divino. El violín emplea todo su registro como herramienta expresiva, culminando con cromatismos en el registro agudo. Elementos rítmicos festivos se combinan con melodías largas, creando contrastes en dirección ascendente *in crescendo*, generando tensión. En la segunda sección, el piano desarrolla el motivo melódico acompañado por un patrón rítmico de cuerda (gráfico 4).

En montaje paralelo, el Conde Florian busca a Miriam, agazapándose en estrechas y sombrías callejuelas para no ser descubierto. El cambio de escenario se acompaña de un cambio de música, con un motor rítmico en el piano apoyado en *staccato*, sirviendo de base a una melodía de carácter ligero y desenfadado en el violín (gráfico 4).

Irrumpe en escena un gato negro (símbolo popular del mal presagio) cuando Miriam abre la puerta a su enamorado. Los amantes, dentro de la

casa, desatan su pasión al compás de una expresiva melodía de chelo. La imagen nos traslada nuevamente a palacio, hecho que se acompaña por un puente melódico, mientras los jóvenes se dirigen al dormitorio y el sirviente duerme sin percatarse. Zimmermann busca los extremos en las sonoridades características de cada uno de los instrumentos integrantes del *ensemble*, para obtener sensaciones que apoyen la imagen. De nuevo en palacio, el piano desarrolla de forma monótona y constante motivos en corcheas, con intervalos por grados conjuntos y dirección melódica ascendente. El chelo recupera un motivo presente en todo el film y que representa al rabino. Se trata de la antesala de la proyección, donde esta envoltura sonora e instrumental sirve para captar la atención (gráfico 5).

La proyección se inicia con un trémolo en cuerdas que acompaña el éxodo de los judíos de Israel. El piano repite la melodía de chelo y emplea recursos propios de la escala pentatónica (música oriental) y arabescos. Los trémolos acentuados producen más tensión y, durante el diálogo instrumental, aparece nuevamente en primer plano sonoro el chelo.

Todos asisten expectantes a la visión hasta la aparición del Judío Errante, representado nuevamente por el chelo. El bufón de la corte provoca carcajadas en los presentes desatando la furia de este, que camina hacia ellos hasta que su imagen desaparece en medio de una fuerte nube de humo, representada por piano y chelo en progresión ascendente y uniéndose finalmente el violín, ampliando el registro sonoro y creando mayor tensión.

El caos no se advierte únicamente a través del cambio de teñido de color del fotograma —de tonos rosados a verdes—, sino también por la música. Acentos incisivos en piano y cuerda al unísono y patrones que se repiten insistentemente a medida que la imagen muestra el techo derrumbándose. Para representar la situación de confusión, angustia y alboroto, piano y violín dibujan un motivo agitado. Al desplomarse el techo, el tema adquiere




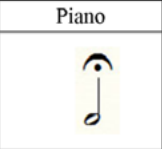

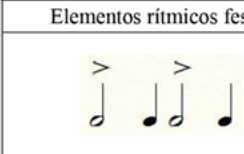
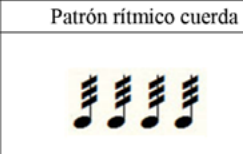
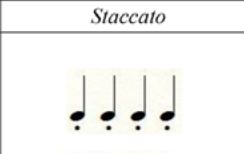

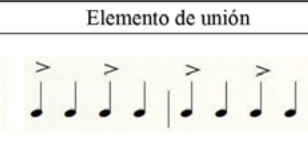


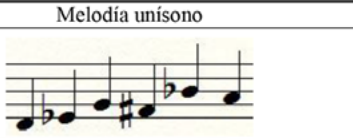
velocidad a través de un esquema rítmico basado en semicorcheas.

En un acto de desesperación algunos de los presentes se tiran por las ventanas de palacio; musicalmente, se ilustra con progresión de piano y violín, resaltando un tema en 8^{as} en el piano con dirección hacia la cadencia no conclusiva que destaca un mayor interés por el personaje principal. A este motivo se añaden en unísono chelo y violín (gráfico 6).

Dos acentos terminan de forma brutal con esta atmósfera caótica y de confusión. Cuando el

Emperador implora ayuda al rabino aparece en intertítulo «Sálvame y serviré a tu pueblo», mientras arranca una melodía de chelo, cuyas notas simbolizan la esperanza y la cordura. El rabino pide ayuda al Golem y el monstruo obedece. Sus movimientos robóticos son imitados por el piano, sucedido por una progresión descendente en los tres instrumentos. El monstruo alza sus enormes brazos y logra sostener el techo, salvando a los presentes. Esto coincide con el fin de la escena y el motivo melódico refleja el agotamiento y tras ello la calma (tabla 3).

Tabla 3. Análisis musical secuencia *Proyección sobre los muros de palacio*.

Fotogramas			
Instrumento	Violín, Violonchelo, Piano		
Gráfico 3			
Desarrollo musical	Cromatismos, elementos rítmicos festivos, motor rítmico <i>staccato</i> , progresiones ascendentes		
Gráfico 4			
Desarrollo musical	Escala pentatónica, música oriental, arabescos, tema en 8 ^{as} con dirección a cadencia no conclusiva		
Gráfico 5			
Desarrollo musical	Sonoridades extremas, repetición de motivos y ritmos, intervalos por grados conjuntos y dirección melódica ascendente		
Gráfico 6			
Desarrollo musical	Motivos agitados, esquemas rítmicos que adquieren velocidad, tema en 8 ^{as} , melodías al unísono		
Composición	Música folclórica, influencias de música Klezmer		

Fragmento 3: Muerte de El Golem

Secuencia emblemática en la que el golem abandona el gueto judío después de revelarse, prender fuego a la ciudad y huir tras raptar a la hija del rabino. Zimmermann envuelve la escena con una melodía de violín (solista), para después desarrollar los motivos. Tras esta primera exposición de materiales principales se acompaña en *staccato* con un motor rítmico dinámico que contrasta con melodías en valores largos marcadas por la repetición de intervalos (gráfico 7).

Este acompañamiento coincide con la llegada del Golem a la puerta del gueto, de donde desea huir. Una melodía misteriosa acompaña su mirada nerviosa, temiendo ser descubierto. Se inicia un tema de chelo sobre una envoltura sonora que asemeja un diálogo entre instrumentos, sumándose el piano al *staccato* de cuerdas.

Tras una breve llamada de chelo, aparecen dos niñas vestidas de blanco intentando tocar la escultura de la Virgen a la que llevan flores. Un cambio de estilo musical, pasando el *staccato* a la melodía, representa los juegos infantiles del grupo de niñas. Melodía ligera que expresa tranquilidad e inocencia, pero, para crear interés, introduce un patrón rítmico que añade velocidad a la escena, consiguiendo así una nueva combinación para apoyar las melodías.

El Golem consigue abrir la puerta y salir, ante la mirada despavorida de las niñas. Su aparición se acompaña con una melodía en el violín, que representa asombro y miedo a lo desconocido (gráfico 8).

Los intervalos evocan a la música folclórica. Se desarrolla una melodía de chelo y violín *cantabile* que rompe con el estilo anterior. La conexión de motivos no se quiebra con los cambios de tempo, sino que son estos los que dotan de movimiento a la acción, presentando motivos típicos de la danza.

Una de las niñas que no ha huido mira con curiosidad al Golem y le ofrece una manzana. El gesto se acompaña por pasajes disonantes que advierten del peligro. Escena con cierta carga emocional




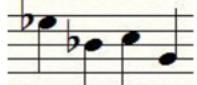



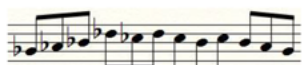


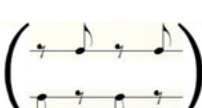

para el espectador por alusión al relato bíblico de Adán y Eva, desterrados del paraíso por comerse la manzana del Árbol (Samperio, 2000: 12). Una niña vestida de blanco (símbolo de pureza) con rostro angelical ofrece el fruto prohibido a un ser creado del barro. El Golem la coge en brazos acompañado por una melodía de violín y *pizzicato* de chelo, mostrando su lado más tierno e inocente. La niña toquetea la estrella de su corazón y termina arrancándosela. Musicalmente, el ritmo progresa cada vez más lento (*ritardando*). El Golem pierde la vida, cae muerto y la escena se envuelve en un silencio absoluto.

Posteriormente, arranca una melodía de violín acompañada por *pizzicato* de chelo mientras la niña corretea alrededor del cuerpo sin vida del Golem, tira la estrella al suelo y escapa (gráfico 9). La melodía cambia de carácter representando el alboroto de la multitud judía en busca del Golem. Intervienen los tres instrumentos y, tras una pedal de piano, vuelve a intervenir el chelo evocando al rabino, guía del pueblo que pide calma. Una vez más, progresión ascendente que termina en el registro agudo.

Se inicia nuevamente un solo de chelo, como llamada de atención. La pequeña vuelve, acompañada del resto de niñas, junto al cuerpo del Golem. Una cálida melodía de violín, con pedal de piano y chelo, envuelve la escena. El violín simula la voz de la niña que muestra la estrella de David que arrancó al Golem, juguetea con ella y la tira al aire (gesto de libertad), iniciándose una melodía festiva en el violín (gráfico 9).

Un hombre advierte a Loew que el Golem ha destruido la puerta de salida de la ciudad y se ponen en marcha acompañados por la música del trío. Con la llegada de los judíos las niñas escapan asustadas. La presencia del rabino se acompaña de una melodía de violín que representa a la comunidad judía. Su musicalidad se asemeja a un llanto que se para en una disonancia en el agudo, mientras todos permanecen inmóviles observando el cuerpo sin vida del Golem. Dos segundos de silen-

Tabla 4. Análisis musical secuencia Muerte Golem

Fotogramas			
Instrumento	Violín, Violonchelo y Piano		
Gráfico 7	<p>Melodía violín</p> 	<p>Motor rítmico</p> 	<p>Repetición interválica</p> 
Desarrollo musical	Motor rítmico, melodía valores largos, repetición interválica, música folclórica, cambios de tempo		
Gráfico 8	<p>Patrón rítmico</p> 	<p>Cabeza de motivo</p> 	<p>Interválica</p> 
Desarrollo musical	Staccato en cuerdas, melodía ligera, patrón rítmico que dota de velocidad, desarrollo de motivos e intervalos		
Gráfico 9	<p>Melodía violín 1</p> 	<p>Melodía violín 2</p> 	
Desarrollo musical	Pizzicato, leitmotiv en el chelo representando al Rabino, melodías festivas en el violín		
Gráfico 10	<p>Motivos melodía popular</p> 	<p>Patrón rítmico</p> 	<p>Contratiempo final</p> 
Desarrollo musical	Melodía popular, patrón rítmico estable, tema típico tradicional, contratiempo final en tutti		
Composición	Música folclórica, influencias música Klezmer		

cio para acentuar la tensión de la escena y volver nuevamente a la melodía inicial. El rabino alza las manos al cielo y da gracias a Jehová por salvar a su pueblo nuevamente. Todos se arrodillan con el inicio de un tema típico tradicional de la música popular.

Una melodía alegre acompaña el traslado del cuerpo del Golem al interior del gueto. Cuando todos han entrado, se cierran las puertas protegiendo la entrada a la ciudad con la estrella de David (con efecto de sobreimpresión, de textura variable que se inicia con fundido y cierra con un iris, sobre plano que resuelve por cortinilla y funde a

negro), elemento de fuerte carga simbólica en el film. La escena termina con un contratiempo en *tutti* (gráfico 10).

5. EPÍLOGO

El Golem está considerada una obra maestra del cine expresionista alemán. En la diversidad de los estudios efectuados sobre el film se evidencia la ausencia de contribuciones desde el ámbito musical, justificada por la pérdida de la partitura original de Hans Landsberger. En este siglo ha habido intentos de reconstruir con estilos diferentes

(Karl-Ernst Sasse, Black Francis, etcétera) la composición, pero ninguna de las versiones corresponde a música expresionista acorde al estilo del período de la producción. La película fue restaurada íntegramente por la Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung (2000), con música del compositor Aljoscha Zimmermann.

Su partitura rompe con la música romántica y pos-romántica. Recurre a una banda sonora basada en la música folclórica judía, *klezmer* y canción *yiddish*, aunque también se hallan reminiscencias a música oriental. Una propuesta acertada en ese intento de recrear la temática del film, la identidad de personajes y la atmósfera que se respira en el gueto. En la composición se emplean figuraciones melódicas y rítmicas típicas de la música popular (referencia cantinelas religiosas), giros de carácter improvisado y ornamentos musicales imitativos (voz humana, risa, sollozos, suspiros).

Se emplea una orquestación para trío de cuerda (frotada [violín, violonchelo] y percutida [piano]), perfecta para describir distintos ambientes (gueto judío, palacio del emperador, casa de Miriam) y personajes (Loew, Golem, Rodolfo, Florian, sirviente, niñas). Los instrumentos violín y chelo imitan giros de la voz humana, mientras el piano sirve de motor rítmico que dota de dinamismo y tensión a las escenas. El *ensemble* instrumental presenta los distintos roles que desempeñan los personajes en el relato fílmico (rabino Loew [representado por el violonchelo], el Golem [piano], las niñas [violín]).

Los *leitmotiv* aportan profundidad musical al film, dotan de identidad no solo a los personajes sino también a los distintos grupos sociales (música popular [comunidad judía] y melodías más formales [palacio]). En la instrumentación destaca el uso de cromatismos, disonancias, melodías imitativas a modo de diálogos, y se manifiesta con el coloquio entre chelo y violín, al ser los instrumentos que mejor imitan la voz humana y sobre los que recae el peso de la acción. En cambio, el piano es generador de tensión, a través de sus acordes re-

petitivos; al igual que la magnificencia de los silencios en la banda sonora, como elemento retórico, generadores de inquietud e incertidumbre.

Una composición musical en perfecta armonía con la imagen, se involucra ágilmente en su interpretación para evidenciar desde el tema principal hasta el estado anímico, sentimientos de los personajes, atmósfera de los lugares y devenir de las situaciones.

La propuesta de Zimmermann destaca por la adaptación de un estilo musical posterior al expresionismo de una manera brillante en un film de los años veinte, sin perder su originalidad y plasmando en una partitura moderna la estética del cine de la República de Weimar.

NOTAS

- * Este artículo de investigación corresponde a una parte de la tesis doctoral que se enmarca en la línea de investigación de Doctorado "Cine y artes plásticas, el expresionismo / narrativa cinematográfica" (prof. Dra. Anna Amorós Pons, IP Grupo I+D CS2), Programa de Doctorado Publicidad, Relaciones Públicas y Comunicación Audiovisual (Universidad de Vigo, desarrollado entre el 2004-2010), con resultados científicos [DEA, Tesis de Licenciatura, Tesis Doctorales y artículos].
- 1 Signo de articulación musical que indica que se acorta el valor original de la figura a la que acompaña.
- 2 Minutado de escenas: Soporte DVD (2002). Valladolid: Divisa Home Video.
- 3 Forma de interpretar una partitura donde se imita la voz humana como si fuese cantado.
- 4 Intervalo musical que abarca tres tonos enteros.
- 5 Técnica que consiste en tocar una cuerda y mantenerla pulsada mientras se toca una nota más aguda.

REFERENCIAS

- Adorno, T. W., Eisler, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- Alsina, P., Sesé, F. (1997). *La música y su evolución. Historia de la música*. Barcelona: Graó.

- Arce, J. (2012). Singin' in Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929-1934). En T. Fraile y E. Viñuela (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (pp. 15-40). Sevilla: Aracibel.
- Auditorium Parco della Musica (2009). Roma: Fondazione Musica per Roma y Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
- Aumont, J., Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Buhler, J. Flynn, C. l y Neumeyer, D. (eds.) (2000). *Music and Cinema*. Hanover: University Press of New England.
- Chavete, J. (1996). A faceta contemporánea dun símbolo tradicional. En A. Amorós y X. Nogueira (eds.), *Xéneros cinematográficos? Aproximacións e reflexións* (pp. 39-46). Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da USC.
- Chion, M. (1982). *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile.
- (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós
- Coelho, R. J. de S. (2015). *O meu ponto de vista é um ponto de escuta. O poder do som nos filmes de Manoel de Oliveira*. Tesis Doctoral inédita. Braga: Universidade do Minho. Recuperado de <http://hdl.handle.net/1822/38460>
- Coen, G., Toso, I. (2009). *Musica errante. Trafolk e jazz: klezmer e canzone yiddish*. Viterbo: Stampa Alternativa.
- Colon, C., Infante, F., Lombardo, M. (1997). *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.
- Cuéllar Alejandro, C. A. (1997). El Golem: Wegener el gran olvidado. *Banda aparte*, 8, 17-24. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/42244>
- Eisner, L. H. (1996). *La pantalla demoniaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Madrid: Cátedra.
- Fraile, T. (2007). El elemento musical en el cine: un modelo de análisis. En J. J. Marzal y F. J. Gómez (Eds.). *Metodologías de análisis del film* (pp. 527-538). Madrid: Edipo.
- Galmarés, P. et al (2010). *Hans Poelzig: Arquitecto, Maestro, Artista* (Catálogo Exposición). Sevilla: Junta de Andalucía.
- Gauldin, R. (2009). *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid: Akal.
- Gradinger, M. (2004). Zwischen Tanz und Stummfilm. Conversación con el compositor Aljoscha Zimmermann. Recuperado de <https://www.operundtanz.de/archiv/2004/02/portrait-zimmermann.shtml>
- Gubern, R. (1992). *Historia del cine*. Vol. I (III Vols.). Barcelona: Baber.
- Güller Frers, L. (2010). El expresionismo alemán y la música. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 35, 85-88. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=275
- Hacquard, G. (1959). *La musique et le Cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hueso, Á. L. (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*. Madrid: Seix Barral.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Londres: Routledge.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Kurtz, R. (1986). *Expressionisme et cinema*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Lack, R. (1999). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Latham, A. (2008). *Oxford Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lluís i Falcó, J. (1995). Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica. *D'Art. Revista del Departament d'Història de l'Art*, 21, 169-186. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100453/151032>.
- (2005). Análisis musical vs análisis audiovisual: El dedo en la llaga. En M. Olarte (ed.) *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones* (pp. 143-154). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Mancuso, P. (2000). *La musica nell'ebraismo*. Milano: Lulav editrice.
- Martínez, E., Mateo, J. (2012). Habitando el ruido: La dialéctica de los sonidos no musicales en el cine español. En T. Fraile y E. Viñuela (eds.). *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (pp. 121-134). Sevilla: Aracibel.

- Mitry, J. (1974). Futurisme expressionisme et cinéma. En J. Mitry (ed.), *Le cinema expérimental. Histoire et Perspectives* (pp. 26-62). París: Seghers.
- Morgan, R. P. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Neumeyer, D., Buhler, J. (2001). Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the Music. En K. Donnelly (ed), *Film Music. Critical Approaches* (pp.16-38). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Nieto, J. (2003). *Música para la imagen: la influencia secreta*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Olarte, M. (2004). La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano. En J. M^a García Laborda (ed.), *La Música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. (pp.109-126). Sevilla: Doble J. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10366/76672>
- (ed.) (2005) *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- (2008). Utilización de la Música Clásica como Música preexistente cinematográfica. En J. M. García Laborada y E. Arteaga Aldana (eds.), *En torno a Mozart. Reflexiones desde la Universidad* (pp. 71-84). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. También de consulta en Repositorio Documental GREDOS-USAL [06/05/2018]. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10366/76649>
- Parril, W. (2006). *European Silent Films on video. A critical guide*. Jefferson: McFarland.
- Powrie, P., Stilwell, R. J. (eds.) (2006). *Changing tunes: the use of preexisting music in film*. Aldershot-Inglaterra: Ashgate Publishing.
- Riemann, H. (1928). *Teoría General de la Música*. Barcelona: Labor.
- Román, A. (ed.) (2014). *CINEMA. Composición e Investigación en la Música Audiovisual*. Madrid: Visión Libros.
- Roten, H. (2002). *Músicas litúrgicas Judías. Itinerarios y escalas*. Madrid: Akal.
- Ruiz de Luna, S. (1960). *La música en el cine y la música para el cine*. Madrid: Imprenta Pérez Galdós.
- Sadie, S. (1995). *La Guía Akal de la Música*. Madrid: Akal.
- Samperio, G. (2000). Prólogo. En G. Meyrink, *El Golem*. México: Lectorum.
- Sánchez-Biosca, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión / Hiperión.
- (1990). *Sombras de Weimar, contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.
- Schafer, M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Simons, H. (2011). *El estudio de caso: teoría e práctica*. Madrid: Morata.
- Spiro, M. (2013). Containing the Monster: The Golem in Expressionist Film and Theater. *The Space Between*, 9 (1), 11-36.
- Staehlin, C. (1978). *Wegener: El Doble y el Golem*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Strom, Y. (2002). *The Book of Klezmer. The History, the Music, the Folklore*. Chicago: Chicago Review Press.
- Szalay, I. (2007). *Kabaláh y música sagrada: melodías místicas para meditar*. Buenos Aires: Kier.
- Torelló, J. (2015). *La música en las maneras de representación cinematográfica*. Barcelona: Laboratori de Mitjans Interactius.
- Valls, M., Padrol, J. (1986). *Música y cine*. Barcelona: Salvat.
- Xalabarder, C. (2006). *Música de cine. Una ilusión óptica. Métodos de análisis y creación de bandas sonoras*. Buenos Aires: LibrosEnRed.

EL FILM EXPRESIONISTA ALEMÁN EL GOLEM (1920): ESTUDIO DE LA BANDA SONORA MUSICAL DE ALJOSCHA ZIMMERMANN

Resumen

Este artículo aborda el estudio de la banda sonora musical del compositor Aljoscha Zimmermann, realizada en el año 2000, para la versión íntegra restaurada del film *El Golem* (1920). Con una metodología basada en la técnica cualitativa del estudio de caso y las últimas tendencias en el análisis musicológico relacionadas con las bandas sonoras en cine, se realiza un estudio musical del film que evidencia los elementos estructurales, recursos estilísticos, corrientes musicales e instrumentación de cuerda empleada en la partitura. La creación de Zimmermann tiene influencias de música judía, *klezmer* y canción *yiddish*. La innovación del texto radica en no encontrarse contribuciones específicas en el ámbito de los estudios filmicos ni musicales sobre el empleo de esta composición.

Palabras clave

Cine; música; cine expresionista alemán; *El Golem*; Aljoscha Zimmermann; música judía y *klezmer*; canción *yiddish*.

Autoras

Anna Amorós Pons (Picassent, 1968), profesora titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad (UdV). Doctora en Ciencias de la Comunicación (UAB). Guionista y Directora de Documentales. Co-coordinadora de AuGAL. Directora de Obradoiros de Cine. Periodista de Honor/Asociación de Prensa de Vigo. Premio Buenas Prácticas de Comunicación no sexista/Associació Dones Periodistes de Catalunya. Ha publicado en *MAVAE*, *HyCS*, *Prisma Social*, *Opción*, *Cuadernos*. info. Contacto: amoros@uvigo.es.

Nuria Gómez Otero (Vigo, 1985). Licenciada en Publicidad y Relaciones Públicas (UdV, 2007). Grado Profesional en Percusión (Conservatorio Profesional de Redondela, 2008). Doctora en Publicidad, Relaciones Públicas y Comunicación Audiovisual (UdV, 2015). Profesora de música desde 2004 de piano, saxofón, música en movimiento, percusión y solfeo. Ha publicado en *MAVAE*. Contacto: nuriagomezotero@live.com.

Referencia de este artículo

Amorós Pons, A., Gómez Otero, N. (2018). El film expresionista alemán *El Golem* (1920): Estudio de la banda sonora musical de Aljoscha Zimmermann. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -198.

THE GERMAN EXPRESSIONIST FILM THE GOLEM (1920): STUDY OF THE MUSICAL COMPOSITION BY ALJOSCHA ZIMMERMANN

Abstract

This article outlines the results of a study of the musical soundtrack composed by Aljoscha Zimmermann in 2000 for the fully restored version of the film *The Golem* (1920). Using a methodology based on the qualitative case study approach and on the latest trends in musicological analysis for film soundtracks, this musical analysis of the film examines the structural elements, stylistic features, musical genres and string instrumentation used in the score. Zimmermann's composition has clear influences of Jewish music, *klezmer* and *Yiddish* song. This article constitutes an original contribution in view of the absence of previous research on the use of this composition in the fields of film studies and music studies.

Key words

Cinema; Music; German Expressionist cinema; *The Golem*; Aljoscha Zimmermann; Jewish music and *klezmer*; *Yiddish* Song.

Authors

Anna Amorós Pons (b. Picassent, 1968), is Professor of Audiovisual Communication and Advertising at Universidade de Vigo (UdV). She holds a PhD in Communication Studies from Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) and works as a documentary director and screenwriter. She is a co-coordinator of the AuGAL Master Class, and director of the Obradoiros de Cine workshops. She is an honorary journalist with the Vigo Press Association and winner of the Best Practices Award for Non-Sexist Communication from the Associació Dones Periodistes de Catalunya. She has published her work in the journals *MAVAE*, *HyCS*, *Prisma Social*, *Opción*, and *Cuadernos*. info. Contacto: amoros@uvigo.es.

Nuria Gómez Otero (b. Vigo, 1985) obtained her bachelor's degree in Advertising and Public Relations from Universidade de Vigo (UdV) in 2007, and a Professional Degree in Percussion from the Conservatorio Profesional de Redondela in 2008. She also holds a PhD in Advertising, Public Relations and Audiovisual Communication (UdV, 2015). She has been working as a music teacher since 2004, teaching piano, saxophone, music and movement, percussion and music theory. Her research work has been published in the journal *MAVAE*. Contacto: nuriagomezotero@live.com.

Article reference

Amorós Pons, A., Gómez Otero, N. (2018). The German expressionist film *The Golem* (1920): Study of the musical composition by Aljoscha Zimmermann. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -198.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

