



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# Les pel·lícules musicals d'animació dels estudis Walt Disney: anàlisi de l'aparició i evolució dels elements recurrents a les cançons (1937-2010)

Alba Montoya Rubio

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Les pel·lícules musicals d'animació  
dels estudis Walt Disney:  
anàlisi de l'aparició i evolució dels  
elements recurrents a les cançons  
(1937-2010)

Alba Montoya Rubio

Director: Dr. Josep Lluís i Falcó  
Tutora: Dra. Rosa Maria Subirana Rebull  
Pla de Doctorat: Història i teoria de les arts (1314DHA)



Les pel·lícules musicals d'animació dels estudis Walt Disney:  
anàlisi de l'aparició i evolució dels elements recurrents a les  
cançons (1937-2010)

Alba Montoya Rubio

Universitat de Barcelona,  
maig 2017



## RESUM

Aquesta tesi estudia la música a les pel·lícules de Disney, concretament la configuració de les seves cançons, si hi ha uns patrons formals en la seva creació i disposició en un llargmetratge animat. A partir d'aquesta anàlisi, es pretén esbrinar si existeix el que sovint es denomina "la fórmula" Disney, segons la qual en aquestes pel·lícules sempre hi ha d'haver un determinat tipus de cançó amb uns trets molt definits. Per resoldre aquesta qüestió s'han analitzat un total de 34 pel·lícules, fent un especial èmfasi en els moments musicals i tots els elements que hi interactuen: la lletra, la imatge i la música. D'aquesta anàlisi i de la comparació d'aquestes pel·lícules ha estat possible deduir com han estat dissenyades, si existeixen uns patrons formals en la configuració dels números musicals i si tot això dona lloc a un estil únic i diferenciable a nivell artístic, a més de permetre revisar la definició del musical com a gènere cinematogràfic.

Les cites, transcripcions, exemples sonors i audiovisuals d'il·lustració d'aquesta tesi doctoral apareixen amb finalitat de recerca. L'autora s'empara en:

- Dret de cita. Artículo 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, según el Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.
- Fair use. Copyright Act of 1976, 17 U.S.C.

## Agraïments

Aquesta tesi no hauria estat possible sense l'ajut i guia del meu director de tesi, Josep Lluís i Falcó. El camí ha estat llarg i complicat, però finalment hem arribat a la nostra destinació.

Durant el trajecte ha estat molta la gent que m'ha ofert la seva ajuda quan l'he demanada. Tenint en compte el caràcter "internacional" de la tesi, voldria agrair en els idiomes en què específicament m'he dirigit a totes aquelles persones que, d'una manera o altra, m'han ajudat.

I would like to specially thank to the composers and lyricists that worked in Disney that kindly answered my questions: Carol Connors, Ayn Robers, Mark Mancina, Stan Fidel, JAC Redford, Artie Butler and Ellen Fitzhugh. Also many thanks to the Disney former workers and directors Kevin Lima and Rob Minkoff. Thank you to Jonathan Heely and Jacqueline Janacua, from the Disney Archive, for letting me consult the selected music sheet; as well as Michael Barrier and John Canemaker for giving me the contact of the Disney Archives. Also many thanks for their help and advice to Tom Miller, Michael Cole, Federico Spinetti, Frank Hentschel, Ross B. Care, Tom Miller, Jay Cooper, Diane Ventura, Daniel Batchelder and Scott Wolf. And of course, to Coco, for scanning me those pages from a rare book in New York.

También quisiera agradecer a Borja Montero aquella charla telefónica en la que me explicó en qué consiste el trabajo de un animador y Jorge Fonte, por toda la información que me dió en su momento sobre Disney.

Per últim, però no per això menys important, no voldria oblidar a Carme Junyent, que em va ajudar amb la traducció del zulu de les lletres de *The Lion King*. I, evidentment, als meus amics i família per escoltar-me pacientment parlar durant aquests gairebé cinc anys dia sí, dia també, sobre Disney i les seves cançons.





# ÍNDEX

Introducció .....	29
Notes prèvies sobre la terminologia.....	33
Estructura del treball.....	34

## Bloc 1

1. Hipòtesis de la tesi.....	41
2. Estat de la qüestió .....	43
2.1 Els estudis d'animació Disney: història i relació amb la música .....	45
2.1.1 Els inicis (1919-1936).....	45
2.1.2 El període clàssic (1937-1967).....	49
2.1.3 La decadència (1970-1988).....	54
2.1.4 El renaixement (1989-1999).....	58
2.1.5 La transició (2000 -) .....	61
2.2 La transmissió de valors de Disney .....	64
2.3 La relació entre l'animació i els contes de fades.....	66
2.4 Versions originals i doblatges: l'estudi de Disney des de la traducció.....	69

2.5 L'animació de Disney com a pastitx de les arts visuals.....	71
2.6 La música a Disney .....	75
3. Marc teòric .....	79
3.1 L'estudi de les rondalles i contes de fades .....	79
3.1.1 Estructura .....	80
3.1.2 L'espai i el temps .....	84
3.1.3 Contingut i objectiu .....	84
3.1.4 Personatges i arquetips .....	86
3.2 Música aplicada.....	89
3.2.1 Música i significat .....	89
3.2.2 Característiques de la música a l'audiovisual .....	91
3.2.2.1 Leitmotiv.....	91
3.2.2.2 Música empàtica i anempàtica.....	93
3.2.2.3 Mickeymousing.....	93
3.2.2.4 Música diegètica i extradiegètica .....	94
3.2.2.5 Cançons i fons musical .....	96
3.2.3 El musical .....	97
3.2.3.1 El musical com a gènere .....	98
3.2.3.2 Tipus de musicals.....	102
3.2.3.3 Tipus de cançons .....	104
3.2.4 El videoclip .....	107
3.2.5 Metodologies d'anàlisi de la música al cinema .....	109
4. Metodologia .....	111
4.1 Elecció del mètode d'anàlisi .....	111
4.2. Criteris de selecció .....	112

4.2.1 Dimensió temporal .....	113
4.3 Estructuració i procés .....	116
4.3.1 Fase pre-descriptiva: recopilació de documentació .....	116
4.3.2 Fase descriptiva i interpretativa .....	117
4.3.2.1 Contextualització .....	118
4.3.2.2 Elements de l'argument .....	118
4.3.2.3 Anàlisi musical.....	119
4.3.3 Fase de juxtaposició i comparació .....	120
4.4 Objectius .....	122

## Bloc 2

5. Anàlisi de les cançons i el fons musical de les pel·lícules.....	125
5.1 El període clàssic (1937-1970).....	125
5.1.1 <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> (1937) .....	125
Fitxa tècnica .....	125
Història del Projecte .....	126
Argument .....	128
Personatges .....	130
Cançons.....	131
“I'm Wishing” .....	131
“One Song” .....	134
“With a Smile and a Song” .....	136
“Whistle While You Work”.....	138
“Heigh-Ho”.....	140
“Bluddle-Uddle-Um-Dum” .....	142
“The Dwarfs' Yodel Song” .....	144
“Some Day My Prince Will Come” .....	146
Banda Sonora Musical.....	149

5.1.2 <i>Pinocchio</i> (1940).....	151
Fitxa tècnica .....	151
Història del Projecte .....	152
Argument .....	153
Personatges .....	154
Cançons.....	155
“When You Wish Upon a Star” .....	155
“Little Wooden Head” .....	157
“Give a Little Whistle”.....	159
“Hi-Diddle-Dee-Dee” .....	161
“I’ve Got No Strings” .....	162
Banda Sonora Musical.....	165
5.1.3 <i>Dumbo</i> (1941) .....	167
Fitxa tècnica .....	167
Història del projecte .....	168
Argument .....	169
Personatges .....	169
Cançons.....	170
“Look Out for Mr. Stork” .....	170
“Casey Junior” .....	172
“Song of the Roustabouts” .....	174
“Baby Mine”.....	176
“Pink Elephants” .....	178
“When I See an Elephant Fly” .....	180
Banda Sonora Musical.....	183
5.1.4 <i>Bambi</i> (1942).....	184
Fitxa tècnica .....	184
Història del Projecte .....	185
Argument .....	187
Personatges .....	188
Cançons.....	189
“Love is a Song” .....	189
“Little April Shower” .....	191
“Let’s Sing a Gay Little Spring Song” .....	192

“Looking for Romance” .....	194
Banda Sonora Musical.....	197
5.1.5 <i>Cinderella</i> (1950) .....	199
Fitxa tècnica .....	199
Història del Projecte .....	200
Argument .....	201
Personatges .....	203
Cançons .....	204
“Cinderella” .....	204
“A Dream is a Wish Your Heart Makes” .....	206
“Oh Sing Sweet Nightingale” .....	207
“The Work Song” .....	209
“Bibbidi-Bobbidi-Boo” .....	212
“So This Is Love” .....	213
Banda Sonora Musical.....	216
5.1.6 <i>Alice in Wonderland</i> (1951).....	217
Fitxa tècnica .....	217
Història del Projecte .....	218
Argument .....	220
Personatges .....	221
Cançons .....	222
“Alice in Wonderland” .....	222
“In A World Of My Own” .....	224
“I’m Late” .....	227
“The Caucus Race” .....	228
“How D’ye Do and Shake Hands” .....	230
“The Walrus and The Carpenter” .....	232
“Old Father William” .....	236
“All In the Golden Afternoon” .....	237
“A-E-I-O-U” .....	239
“’Twas Brillig” .....	240
“The Unbirthday Song” .....	243
“Very Good Advice” .....	245

“Painting the Roses Red” .....	247
Banda Sonora Musical.....	249
5.1.7 <i>Peter Pan</i> (1953) .....	250
Fitxa tècnica .....	250
Història del projecte .....	251
Argument .....	252
Personatges .....	253
Cançons .....	254
“The Second Star to the Right”.....	254
“You Can Fly!” .....	256
“A Pirate’s Life” .....	259
“Following the Leader” .....	261
“What Made the Red Man Red?”.....	263
“Your Mother and Mine” .....	265
“The Elegant Captain Hook” .....	267
Banda Sonora Musical.....	270
5.1.8 <i>Lady and the Tramp</i> (1955).....	272
Fitxa tècnica .....	272
Història del projecte .....	273
Argument .....	275
Personatges .....	275
Cançons .....	276
“Bella Notte” .....	276
“Peace on Earth”.....	279
“What is a Baby?” .....	280
“Lalalu” .....	282
“The Siamese Cat Song” .....	283
“He’s A Tramp” .....	285
Banda Sonora Musical.....	288
5.1.9 <i>Sleeping Beauty</i> (1959).....	289
Fitxa tècnica .....	289
Història del projecte .....	290
Argument .....	291

Personatges .....	292
Cançons .....	293
“Once Upon a Dream” .....	293
“Hail to Princess Aurora” .....	295
“Gifts of Beauty and Song” / “Sleeping Beauty Song” .....	297
“I Wonder” .....	299
Banda Sonora Musical.....	301
5.1.10 <i>101 Dalmatians</i> (1961) .....	303
Fitxa tècnica .....	303
Història del projecte .....	304
Argument .....	305
Personatges .....	306
Cançons .....	306
“Cruella de Vil” .....	306
“Dalmatian Plantation” .....	308
Banda Sonora Musical.....	310
5.1.11 <i>The Sword in the Stone</i> (1963) .....	311
Fitxa tècnica .....	311
Història del projecte .....	312
Argument .....	313
Personatges .....	314
Cançons .....	315
“The Sword in the Stone” .....	315
“Higitus Figitus” .....	316
“That’s What Makes the World Go Round” .....	318
“A Most Befuddling Thing” .....	320
“Mad Madam Mim” .....	321
Banda Sonora Musical.....	323
5.1.12 <i>The Jungle Book</i> (1967) .....	324
Fitxa tècnica .....	324
Història del projecte .....	325
Argument .....	326
Personatges .....	327



Cançons .....	328
“Colonel Hathi’s March” .....	328
“The Bare Necessities” .....	330
“I Wanna Be Like You” .....	332
“Trust in Me” .....	334
“That’s What Friends Are For” .....	336
“My Own Home” .....	338
Banda Sonora Musical.....	341
5.2 La decadència (1970-1988).....	343
5.2.1 <i>The Aristocats</i> (1970) .....	343
Fitxa tècnica .....	343
Història del projecte .....	344
Argument .....	345
Personatges .....	345
Cançons .....	346
“The Aristocats” .....	346
“Scales and Arpeggios” .....	348
“Thomas O’Malley Cat” .....	350
“Everybody Wants to be a Cat” .....	351
Banda Sonora Musical.....	355
5.2.1 <i>Robin Hood</i> (1973) .....	356
Fitxa tècnica .....	356
Història del projecte .....	357
Argument .....	358
Personatges .....	359
Cançons .....	360
“Oo-de-Laly” .....	360
“Love” .....	362
“The Phoney King of England” .....	363
“Not in Nottingham” .....	366
Banda Sonora Musical.....	368
5.2.3 <i>The Rescuers</i> (1977) .....	369

Fitxa tècnica .....	369
Història del projecte .....	370
Argument .....	371
Personatges .....	372
Cançons .....	373
“The Journey - Who Will Rescue Me” .....	373
“Rescue Aid Society” .....	374
“Tomorrow is Another Day” .....	376
“Someone’s Waiting for You” .....	378
Banda Sonora Musical.....	380
5.2.4 <i>The Fox and the Hound</i> (1981).....	381
Fitxa tècnica .....	381
Història del projecte .....	382
Argument .....	383
Personatges .....	384
Cançons .....	385
“Best Friends” .....	385
“A Lack of Education” .....	387
“Goodbye May Seem Forever” .....	388
“Appreciate the Lady” .....	389
Banda Sonora Musical.....	392
5.2.5 <i>The Great Mouse Detective</i> (1986) .....	393
Fitxa tècnica .....	393
Història del projecte .....	394
Argument .....	395
Personatges .....	396
Cançons .....	397
“The World’s Greatest Criminal Mind” .....	397
“Let Me Be Good to You” .....	399
“Goodbye So Soon” .....	401
Banda Sonora Musical.....	404
5.2.6 <i>Oliver &amp; Company</i> (1988) .....	405
Fitxa tècnica .....	405

Història del projecte .....	406
Argument .....	407
Personatges .....	408
Cançons .....	409
“Once Upon a Time in New York City” .....	409
“Why Should I Worry?” .....	411
“Streets of Gold” .....	414
“Perfect Isn’t Easy” .....	415
“Good Company” .....	417
Banda Sonora Musical.....	420
5.3 El Renaixement (1989-1999).....	421
5.3.1 <i>The Little Mermaid</i> (1989) .....	421
Fitxa tècnica .....	421
Història del projecte .....	422
Argument .....	423
Personatges .....	424
Cançons .....	425
“Fathoms Bellow” .....	425
“Daughters of Triton” .....	427
“Part of That/Your World” .....	428
“Under the Sea” .....	432
“Poor Unfortunate Souls” .....	435
“Les Poissons” .....	437
“Kiss the Girl” .....	439
Banda Sonora Musical.....	441
5.3.2 <i>Beauty and the Beast</i> (1991).....	442
Fitxa tècnica .....	442
Història del projecte .....	443
Argument .....	445
Personatges .....	446
Cançons .....	447
“Belle” .....	447
“Gaston” .....	452

“Be Our Guest” .....	454
“Something There” .....	457
“Beauty and the Beast” .....	459
“The Mob Song” .....	461
Banda Sonora Musical.....	464
5.3.3 <i>Aladdin</i> (1992) .....	466
Fitxa tècnica .....	466
Història del projecte .....	467
Argument .....	468
Personatges .....	469
Cançons .....	470
“Arabian Nights” .....	470
“One Jump Ahead” .....	472
“Friend Like Me” .....	475
“Prince Ali” .....	477
“A Whole New World” .....	480
Banda Sonora Musical.....	482
5.3.3 <i>The Lion King</i> (1994).....	484
Fitxa tècnica .....	484
Història del projecte .....	485
Argument .....	486
Personatges .....	487
Cançons .....	488
“Circle Of Life” .....	488
“I Just Can’t Wait to be King” .....	490
“Be Prepared” .....	492
“Hakuna Matata” .....	494
“Can You Feel the Love Tonight” .....	496
Banda Sonora Musical.....	500
5.3.5 <i>Pocahontas</i> (1995) .....	503
Fitxa tècnica .....	503
Història del projecte .....	504
Argument .....	505

Personatges .....	506
Cançons .....	507
“Steady as The Beating Drum” .....	509
“Just Around the Riverbend” .....	511
“Listen with Your Heart” .....	513
“Mine, Mine, Mine” .....	515
“Colors of the Wind” .....	517
“Savages” .....	520
Banda Sonora Musical.....	524
5.3.6 <i>The Hunchback of Notre Dame</i> (1996) .....	526
Fitxa tècnica .....	526
Història del projecte .....	527
Argument .....	528
Personatges .....	529
Cançons .....	530
“The Bells of Notre Dame” .....	530
“Out There” .....	535
“Topsy Turvy” .....	537
“God Help the Outcasts” .....	540
“Heaven’s Light” .....	542
“Hellfire” .....	544
“A Guy Like You” .....	547
“The Court Of Miracles” .....	549
Banda Sonora Musical.....	552
5.3.7 <i>Hercules</i> (1997) .....	557
Fitxa tècnica .....	557
Història del projecte .....	558
Argument .....	559
Personatges .....	560
Cançons .....	561
“The Gospel Truth” .....	561
“Go The Distance” .....	563
“One Last Hope” .....	565
“Zero to Hero” .....	568

“I Won’t Say (I’m In Love)”.....	569
“A Star Is Born”.....	571
Banda Sonora Musical.....	573
5.3.8 <i>Mulan</i> (1998) .....	575
Fitxa tècnica .....	575
Història del projecte .....	576
Argument .....	577
Personatges .....	578
Cançons.....	579
“Honor to Us All” .....	579
“Reflection” .....	581
“I’ll Make a Man Out of You”.....	583
“A Girl Worth Fighting For” .....	586
Banda Sonora Musical.....	589
5.3.9 <i>Tarzan</i> (1999) .....	591
Fitxa tècnica .....	591
Història del Projecte .....	592
Argument .....	593
Personatges .....	594
Cançons.....	595
“Two Worlds”.....	595
“You’ll Be in My Heart”.....	598
“Son of Man”.....	600
“Trashin’ the Camp” .....	602
“Strangers Like Me”.....	604
Banda Sonora Musical.....	607
5.4 La transició de l’animació tradicional (2000-2010).....	609
5.4.1 <i>The Emperor’s New Groove</i> (2000).....	609
Fitxa tècnica .....	609
Història del projecte .....	610
Argument .....	612
Personatges .....	612
Cançons.....	613

“Perfect World” .....	613
Banda Sonora Musical.....	616
5.4.2 <i>Lilo &amp; Stitch</i> (2002).....	617
Fitxa tècnica .....	617
Història del projecte .....	618
Argument .....	619
Personatges .....	619
Cançons .....	620
“Hawaiian Roller Coaster Ride”.....	620
Banda Sonora Musical.....	623
5.4.3 <i>Treasure Planet</i> (2002).....	624
Fitxa tècnica .....	624
Història del projecte .....	625
Argument .....	626
Personatges .....	626
Cançons .....	627
“I’m Still Here” .....	627
Banda Sonora Musical.....	629
5.4.4 <i>Brother Bear</i> (2003) .....	631
Fitxa tècnica .....	631
Història del projecte .....	632
Argument .....	633
Personatges .....	633
Cançons .....	634
“Great Spirits” .....	634
“Transformation”.....	637
“On My Way” .....	639
“Welcome” .....	641
“No Way Out” .....	642
Banda Sonora Musical.....	645
5.4.5 <i>Home on the Range</i> (2004) .....	646
Fitxa tècnica .....	646
Història del projecte .....	647

Argument .....	648
Personatges .....	648
Cançons .....	649
“You Ain’t Home on the Range” .....	649
“Little Patch of Heaven” .....	651
“Yodel-Adle-Eedle-Idle-Oo” .....	652
“Will the Sun Ever Shine Again” .....	654
Banda Sonora Musical.....	657
5.4.6 <i>The Princess and the Frog</i> (2009).....	658
Fitxa tècnica .....	658
Història del projecte .....	659
Argument .....	660
Personatges .....	661
Cançons .....	662
“Down in New Orleans” (I) (The Evening Star) .....	662
“Down in New Orleans” (II).....	663
“Almost There” .....	665
“Friends on the Other Side” .....	667
“When We’re Human” .....	669
“Gonna Take You There” .....	671
“Ma Belle Evangeline” .....	673
“Dig a Little Deeper” .....	674
Banda Sonora Musical.....	677
5.4.7 <i>Tangled</i> (2010).....	678
Fitxa tècnica .....	678
Història del projecte .....	679
Argument .....	680
Personatges .....	681
Cançons .....	682
“Healing Incantation” .....	682
“When Will My Life Begin?” .....	684
“Mother Knows Best” .....	686
“I’ve Got a Dream” .....	688
“I See the Light” .....	691



Banda Sonora Musical.....	694
---------------------------	-----

### Bloc 3

6. L'estructuració de les pel·lícules de Disney: tipus de cançons, evolució i l'aplicació de la fórmula.....	699
6.1 Elements recurrents en l'estructuració dels musicals .....	700
6.2 Criteris de classificació de les cançons .....	703
6.2.1 Cançó introductòria .....	704
6.2.2 Cançons de personatge.....	709
6.2.2.1 Cançó del protagonista .....	709
6.2.2.2 Cançó de l'antagonista .....	712
6.2.3 Cançó espectacle .....	717
6.2.4 Cançó d'amor.....	721
6.2.4.1 Cançó d'amor romàntic .....	721
6.2.4.2 Cançó d'amor maternal .....	724
6.2.5 Cançó didàctica.....	727
6.2.6 Cançó d'amistat .....	730
6.2.7 Cançó de treball.....	733
6.2.7.1 Marxa .....	735
6.2.7.2 Cançó de mariners.....	736
6.2.8 Cançó d'esperança.....	739
6.2.9 Cançó de <i>carpe diem</i> .....	740
6.2.10 Cançó de màgia.....	741
6.2.11 Cançons esporàdiques .....	745
6.2.12 Cançó conclusiva.....	746

6.3 L'evolució de les cançons a Disney.....	749
6.3.1 El classicisme: compositors de l'estudi, la Tin Pan Alley i els germans Sherman.....	749
6.3.2 La decadència: l'absència d'estil .....	752
6.3.3 El renaixement: influències de Broadway i el classicisme .....	753
6.3.4 L'estètica "videoclip" i el trencament amb els musicals .....	755
6.3.5 La tornada dels musicals teatrals: nostàlgia i modernització .....	756
6.4 La fórmula Disney .....	759
6.5 Què és un musical, segons Disney? .....	761
7. L'estil Disney.....	765
7.1 Les pel·lícules de Disney: un nou model de conte de fades .....	765
7.1.1 Les fórmules d'inici i acabament.....	766
7.1.2 L'espai i el temps dels contes de fades .....	767
7.1.3 La representació d'altres cultures.....	769
7.1.4 L'amor vertader .....	770
7.1.5 Els tabús de Disney i la seva representació: el sexe i la mort .....	771
7.1.6 El somni americà i la lluita de classes.....	773
7.1.7 L'ètica del treball .....	774
7.1.8 Les fronteres del realisme: religió, màgia i animals parlants .....	775
7.1.9 La defensa dels animals i el medi ambient .....	776
7.1.10 Els rols de gènere .....	777
7.1.11 Els personatges de Disney.....	777
8. Conclusions .....	781

8.1 Consecució de les hipòtesis plantejades.....	787
8.2 Prospectiva .....	788
9. Fonts documentals .....	791
9.1 Bibliografia.....	791
9.1.1 Disney.....	791
9.1.2 Animació.....	803
9.1.3 Literatura i narrativa .....	805
9.1.3.1 Fonts literàries de Disney.....	807
9.1.4 Música aplicada .....	808
9.1.5 Diccionaris i gramàtiques.....	813
9.1.6 Recursos complementaris .....	814
9.2 Partitures editades .....	818
9.3 Recursos Audiovisuals .....	821
9.3.1. Recursos audiovisuals secundaris.....	822
9.4 Recursos sonors.....	824
Annex 1: El procés de l'animació.....	827
L'argument .....	827
La música i la gravació de les veus .....	827
Art conceptual i disseny de personatges.....	828
El disseny dels espais i la planificació.....	828
Animació dels personatges i sincronització.....	828
Tintatge, efectes especials i la multicàmera.....	829

Annex 2: Glossari.....	831
Termes emprats en animació.....	831
Professions en l'animació .....	833
Termes musicals i teatrals.....	833
Figures literàries i retòriques.....	837
Annex 3: Els treballadors de Disney.....	839
Els dibuixants i directors de Disney.....	839
Músics i lletristes .....	845
Directors/executius .....	852
Annex 4: Entrevistes amb lletristes i compositors.....	855
Butler, A., 2014. ....	855
Finley, S., 2014. ....	855
Connors, C., 2014. ....	855
Robbins, A., 2014. ....	858
Fitzhugh, E., 2014. ....	861
Mancina, M., 2014. ....	863
Redford. J.A.C., 2014. ....	865
Lima, K., 2016. ....	866
Annex 5: Resum, introducció, capítol i conclusions en anglès.....	873
Annex 6: Il·lustracions .....	891



## Introducció

“Lo raro de la Disney es que quieren que seas un artista, pero al mismo tiempo quieren que seas un obrero de fábrica, un zombi sin personalidad.”

Tim Burton (Salisbury, 1995, p. 42)

Des que Disney és Disney, hem llegit i escoltat en nombroses ocasions l'expressió de “clàssics” Disney, de la “fórmula” Disney, o que Disney “torna als seus orígens”. I tots donem per entès en què consisteix aquesta fórmula, donem per fet que existeix una tradició o un cànon que estableix com és la “típica” pel·lícula de Disney, basada en contes de fades, amb uns personatges estereotipats i, evidentment, un conjunt de cançons senzilles, divertides i repetitives. Però què hi ha de cert en aquesta afirmació que tots sobreentnem? És veritat que els creatius tenen una manera fixada o convinguda de com s'ha de fer una pel·lícula? És possible que els guionistes tinguin una llista de patrons o codis que han de seguir cada cop que volen tornar a fer un “clàssic” Disney? Doncs bé: precisament respondre a aquesta pregunta, i comprovar si existeix l'esmentada fórmula, és l'objectiu de la present tesi.

La idea que les pel·lícules de Disney recorren freqüentment a certes fórmules a l'hora de crear números musicals no és nova. De fet, és un saber implícit tant dels creatius com del seu públic que totes les produccions contenen una cançó d'amor, una còmica, una conclusió final coral, etc. No és pas estrany trobar que en algunes de les crítiques fetes a les bandes sonores musicals d'aquestes pel·lícules es recorrin a expressions com “típic”, “habitual” per fer referència a les fórmules recurrents. Fins i tot hem trobat com alguns fans pregunten al lletrista Stephen Schwartz<sup>\*1</sup> (que intervingué a *Pocahontas* i *The Hunchback of Notre Dame*) directament sobre la qüestió. Schwartz contesta de la següent manera:

It's not really that there is a “formula” for these things, but I have learned over the years that pretty much any successful musical you can name has an “I Want” song for its main character within the first fifteen or so minutes of the show. I can think of exceptions,

1 Tots els noms amb asterisc són animadors, compositors i altres treballadors amb un paper important per a la companyia Disney, raó per la qual s'ha adjuntat una breu biografia de cadascun a l'annex 3 (pàgina 843).

but frankly I feel that the lack of such a moment is a weakness in most of those cases.<sup>2</sup>

Observem que Schwartz parla d'un determinat tipus de cançó dins els musicals en general, però no com a quelcom propi de Disney, sinó del teatre musical. Altres creatius de l'estudi donen per fet que efectivament existeixen certes "tradicions" en la manera de fer les pel·lícules, però que precisament ser-ne conscients és el que els possibilita introduir canvis a les noves produccions. Eric Godlberg, un dels directors de *Pocahontas* (1995), explica així com fou el procés de concepció de la pel·lícula:

In the beginning of developing this movie, we were going down the traditional Disney path. We had some yuks, some serious stuff, some light and frothy stuff – the Disney soufflé. But as we were trying to hash out the tone of the movie, the more cartoony we thought, the less it played. The basic subject matter of the movie could not be treated in a cavalier way". (Eric Godlberg, *The art of Pocahontas*, p. 51)

Segons Jack Zipes, especialista en folklore i contes de fades, l'estudi Disney ha buscat de manera intencionada crear una fórmula en l'adaptació de contes de fades.

With the production of the cel or hand-drawn animated films, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Cinderella* (1953), and *Sleeping Beauty* (1959), Disney sought to solidify the mode of adapting classical fairy tales and transform it into a special copyrighted formula that signaled a curse for fairy-tale experimentation with feature films. Fortunately, though other producers have fallen victim to this curse in trying to imitate the Disney aesthetic and ideology, the curse has largely only damaged the minds and imaginations of artists within the Disney Corporation itself. Many other independent and International filmmakers have actually benefited from the curse by using the conventional Disney fairy-tale film as a model to be avoided, subverted, mocked and disregarded. (Zipes, 2011, p. 86)

L'autor critica durament aquest model, ja que creu que devalua el valor original dels contes i no fa cap aportació artística:

*Sleeping Beauty* (...) is one of the best examples of how he and his huge staff of artists and musicians conventionalized the adaptation of fairy tales so that they became hollow and fluffy narratives and discredited original thinking, that is, the need to rethink the deeper meanings of the tales and their actual value for suggesting social if not artistic change. (Zipes, 2011, p. 87)

També el teòric de cinema Michel Chion, parlant sobre la música al cinema d'animació, es pregunta per què existeix aquesta "tradicció inamovible" d'incloure cançons a les

---

<sup>2</sup> Comentari extret de la pàgina oficial del lletrista Stephen Schwartz ([www.stephenschartz.com](http://www.stephenschartz.com)). Data de consulta: 6 d'abril de 2012

pel·lícules de Disney i la justifica adduint a la capacitat “humanitzadora” de les cançons:

¿Por qué razón, en el largometraje de dibujos animados, desde Blancanieves y los siete enanitos de Walt Disney hasta El rey león, se da esta tradición inamovible, del número cantado y bailado? El filme de animación, y el margen de irrealidad que se le autoriza, así como sus infinitas posibilidades de deformación plástica, dan a los realizadores toda la libertad para «contrapuntuar» una canción con detalles visuales y juegos escénicos paralelos, placenteros precisamente en la medida en que son independientes del texto y del contenido cantado. (...) la canción humaniza al personaje (ya que le presta palabra y música) (...) (ésta,) otorga a las películas una especie de universalidad”. (Chion 1995, p. 292)

Malgrat aquest punt de partida pugui semblar obvi, ara per ara es desconeix cap estudi acadèmic que confirmi o desmenteixi amb dades objectives l’existència d’aquesta fórmula. Un fet força alarmant, ja que com bé hem vist, a partir d’aquesta presumpció molts autors basen sense cap fonament els seus comentaris, comparacions o generalitzacions sobre Disney. Així doncs, la corroboració o impugnació d’aquesta suposada tradició de Disney ha esdevingut necessària i la confecció d’aquesta tesi, per tant, justificada.

La recerca aplicada a Disney des d’una perspectiva acadèmica comporta una sèrie de dificultats, entre les quals figura el fet d’intentar investigar de manera “seriosa” unes pel·lícules que són considerades per nens i, en conseqüència, menystingudes. Tal com indica Watts (1995), encara que avui costa recordar, durant la dècada dels 30 Walt Disney era elevat a la categoria d’artista: mentre milions de consumidors aplaudien les seves produccions, Disney també es va guanyar el reconeixement en cercles intel·lectuals gràcies a les seves innovacions en el camp de l’animació. Fins i tot cineastes com Eisenstein admiraven a Disney i reconeixien el valor artístic de les seves produccions. Amb el pas del temps, però, la seva creixent fama va ser directament proporcional al rebuig per part de l’àmbit acadèmic. Des d’aleshores la majoria de les publicacions que s’han dedicat a Disney han estat relacionades amb els valors ideològics, deixant de banda la labor artística dels seus creatius. Teòrics tan importants com Baudrillard o Eco han posat Disneyland com exemple de la falsedat que caracteritza la societat de l’espectacle, posant-lo com exemple del que ells anomenen la hiperrealitat. Així, independentment de la qualitat del que produeix Disney; durant anys el saber científic ha cregut massa banals els continguts originats per la companyia per a dedicar-los un estudi complet i rigorós. Tal com indica Mollet (2013b), el problema de Disney rau en la noció que un producte d’entreteniment populista no pot ser alhora considerat culturalment rellevant. Però com defensa Schickel (1968), és absurd creure que només aquells que es postulen com a artistes són els únics capaços d’influir la forma i direcció de la nostra cultura. Schickel estima que per copsar



la nostra realitat és important que la comunitat intel·lectual no ignori els productes de la cultura popular.

Tenint en compte el recel amb el qual es mira Disney des de l'àmbit acadèmic, és lògic que la disciplina des de la qual ens hi volem acostar, la música al cinema, no sigui una excepció. Tot i que tots els teòrics d'aquesta àrea sovint esmenten la característica més habitual de la música al cinema d'animació (la seva sincronització exagerada), els seus comentaris no van més enllà de l'anècdota i descarten qualsevol tipus d'aprofundiment en la matèria. Certament és irònic que això succeeixi, ja que l'animació és un mitjà on la música té una especial importància: és un dels pocs formats de ficció audiovisual on la música es crea abans o al mateix temps que la imatge. Per tant, la discussió a la qual han dedicat centenars de pàgines els teòrics, sobre si la música ha de supeditar-se a la imatge o és un element més, aquí queda fora de dubte: és una part essencial de les pel·lícules animades. És curiós que tampoc s'hagi destinat un particular interès a les pel·lícules d'animació des de l'estudi del gènere musical, ja que una proporció important de pel·lícules animades tenen cançons. Però després del tractament rebut en altres àrees, tampoc resulta sorprenent la displicència amb la qual Disney és vist des d'aquesta àrea. Per aquest motiu amb aquesta tesi també voldríem dirimir allò que fins ara s'ha passat per alt i reivindicar el paper de Disney pel que fa a la música de cinema i en quant al gènere musical.

Així doncs, un altra de les motivacions d'aquesta tesi és reivindicar el valor cultural de les pel·lícules de Disney i la seva música. En cap moment oblidarem la lògica mercantil a la qual pot sotmetre's la companyia en determinades circumstàncies, però també cal tenir en compte que una producció audiovisual d'aquestes característiques requereix uns mitjans tècnics als quals difícilment hi pot tenir accés tothom. Si l'única manera de fer aquestes pel·lícules requereix aquesta inversió monetària, això no és motiu suficient per rebutjar la labor artística dels treballadors de l'estudi. En aquest sentit, és interessant observar que, a pesar de ser molts els creatius implicats en aquestes produccions, sembla que existeix certa consistència en la forma d'aquestes pel·lícules. D'aquí, per tant, podem extreure un altre objectiu a tractar a la tesi, que és el d'esbrinar en què consisteix l'anomenat estil Disney, que aparentment és força homogeni a pesar de ser una filmografia realitzada per múltiples artistes.

Per proporcionar una resposta a les preguntes aquí plantejades és derivarà una qüestió més: definir què és un musical. Aquest debat s'ha generat per una raó ben senzilla, i

és que d'entrada per dur a terme la nostra tasca calia fer una selecció de les pel·lícules suficientment representativa per fer generalitzacions. Hauria estat força senzill destriar aquelles pel·lícules que no convinguessin al nostre treball, però òbviament això hauria atemptat amb qualsevol pretensió per la nostra part d'oferir una recerca objectiva. Per tant, hem hagut de crear un conjunt de criteris imparcials per efectuar aquesta tria i que els nostres resultats fossin el més fiables possible. Això ha provocat que s'introdueixin pel·lícules que aparentment no són musicals, bé sigui perquè ningú balla o per la baixa proporció de cançons. Però tenint en compte que cap estudi previ ens indicava clarament on traçar una línia divisòria entre què és i què no és un musical, hem cregut que possiblement les conclusions d'aquesta tesi permetrien oferir unes dades que ajudin a establir la definició d'aquest polèmic concepte. Per tant, afegim com a objectiu d'aquesta tesi proporcionar una definició del que és un musical a partir de les troballes derivades del nostre estudi. Serà una descripció molt limitada, ja que només tindrà en compte les pel·lícules de Disney, però almenys constituirà un punt de partida.

La consecució dels objectius descrits pretenem assolir-la a través d'una metodologia basada en l'estudi directe de documentació, a partir de l'anàlisi les pel·lícules que componen la filmografia<sup>3</sup> de Disney, les partitures de les cançons seleccionades i entrevistes personals a compositors, directors i altres col·laboradors de l'estudi d'animació. Considerem que l'anàlisi de la música de les pel·lícules de Disney i la detecció dels elements recurrents a les cançons és el que ens permetrà esbrinar si efectivament existeix aquesta fórmula. Així mateix, l'estudi de les pel·lícules ens permetrà dilucidar en què consisteix el presumpte estil Disney, com és creat i com s'unifica una tasca coral, on les característiques pròpies de cada artista són dissimulades. Per últim, tenint en compte l'estreta relació existent entre aquestes pel·lícules i el musical, plantejem aquest estudi com una nova perspectiva del gènere fins ara no explorada i que probablement faci aflorar qüestions sobre la definició actual del musical.

## Notes prèvies sobre la terminologia

Prèviament a procedir amb la descripció dels apartats i organització d'aquesta tesi, cal que fem alguns aclariments pel que fa a l'ús de la terminologia en aquest treball. Tal com indiquen Lluís i Falcó (1995) i Miceli (2009), és habitual que hom utilitzi banda sonora

<sup>3</sup> A l'apartat de metodologia es detallarà com s'ha acotat la filmografia escollida per al nostre estudi.

com a sinònim de la música al cinema. No obstant, aquest terme és erroni, ja que la banda sonora engloba tots els sons que es produeixen en una pel·lícula, ja siguin els diàlegs, els ambients o la música. En aquest sentit Lluís i Falcó (1995, p. 170) va proposar una terminologia segons la qual diferenciem entre la banda sonora musical (BSM), la banda sonora (BS) i la música de cine (MDC). El primer cas, BSM, fa referència a la música dins el context de la pel·lícula, la BS es refereix a tot el so que hi ha en una pel·lícula (diàlegs, so ambient i música) i per últim la MDC és la música composta per a cinema, però tractada (analitzada, estudiada o simplement escoltada) prescindint del seu context “natural”, que són les imatges per a les quals va ser creada (per exemple, les edicions discogràfiques o els concerts en directe). Per tant, d'ara endavant utilitzarem aquesta terminologia per referir-nos als termes explicats.

També és important advertir que les referències textuais i musicals de les pel·lícules aquí esmentades, tant si formen part de l'anàlisi com si són exemples per il·lustrar quelcom, no es refereixen a les versions doblades, sinó a les originals. Com bé explica Miceli (2009, p. 15), una recerca en el camp de la música cinematogràfica ha de treballar amb la versió original, atès que el doblatge modifica la relació original entre els nivells sonors dels diàlegs, efectes i música. A més, el sentit original dels diàlegs sovint es perd, ja que es prioritza la sincronització labial sobre la fidelitat de la traducció. El doblatge també invalida qualsevol vinculació que es vulgui establir entre el timbre de veu dels actors i la interrelació que el compositor hagi establert amb l'orquestració escollida. En el cas dels musicals, el doblatge altera significativament els valors de l'original i produeix una dissociació evident en moments tan delicats com la transició entre interpretació i cant.

Així doncs, pels motius exposats, també l'anàlisi de la lletra de les cançons es realitza en la versió original, en anglès. També totes les cites dels títols de les pel·lícules serà per defecte l'original en anglès i no pas el d'estrena a Espanya de les produccions. Ara bé, per evitar confusions entre els títols de pel·lícules homònimes al seu respectiu protagonista, i sempre que existeixi una versió catalana<sup>4</sup> del nom del personatge, aquest s'utilitzarà de manera preferent, com ara Blancaneu, Pinotxo o la Ventafocs.

---

<sup>4</sup> Normalment això es produirà en cas que es tracti d'una pel·lícula basada o inspirada en una rondalla o una novel·la traduïda al català. Si la història és original de Disney o no existeix cap traducció, lògicament mantindrem els noms propis de la pel·lícula.

## Estructura del treball

La tesi s'organitza en tres blocs, definits per la seva finalitat. Al bloc inicial es contextualitza l'objecte d'estudi, és a dir, presentem les hipòtesis de partida, l'estat de la qüestió, el marc teòric i la metodologia de recerca. A continuació segueix el cos principal de la tesi, el bloc on es desenvolupa l'anàlisi de les pel·lícules seleccionades. Per acabar, es conclou la tesi amb el tercer bloc, on es recullen i sintetitzen els resultats de les anàlisi, es confirmen o modifiquen les hipòtesis inicials i s'exposen les conclusions. Com és de rigor, la bibliografia i els annexos tanquen la tesi aportant tota la documentació consultada per a la seva confecció.

L'elaboració del bloc 1 de la tesi ha estat especialment complexa, ja que l'absència de publicacions científicoacadèmiques que incidissin directament en el nostre objecte d'estudi ha obert un folgat ventall bibliogràfic a partir del qual basar-nos. A més, la perspectiva interdisciplinària des de la qual hem volgut enfocar el nostre estudi ha fet necessari dividir l'estat de la qüestió en dos apartats: un primer capítol on es presenta tota literatura relacionada amb Disney, la qual contempla un apropament a la matèria des de diverses i variades disciplines, i un marc teòric de les àrees d'estudi que hem considerat centrals per a la nostra recerca. Com bé veurem més endavant, són moltes les publicacions que s'han generat al voltant de Disney, tant del personatge com dels estudis d'animació. Tot i que en alguns d'aquests formats es poden percebre clarament les preferències dels autors (a favor o en contra dels estudis), una part important de les publicacions generades per la pròpia companyia d'animació ens ha servit per fer una aproximació a la història de la factoria Disney. D'aquesta manera, prèviament a endinsar-nos en les crítiques o anàlisis que s'hagin pogut fer al voltant de Disney, hem proposat una breu panoràmica sobre l'evolució de l'estudi, fent especial èmfasi en la relació de les pel·lícules amb la música. Un cop introduït aquest apartat més expositiu s'ha passat a presentar els treballs acadèmics dedicats a Disney des de diferents disciplines. Hem començat per aquell camp on més articles s'han destinat, l'estudi de la transmissió de valors per part de la companyia, ja sigui en relació a la representació d'altres cultures o la difusió de determinats estereotips pel que fa als rols de gènere. Una altra de les disciplines que investiguen els efectes de Disney en la cultura actual provenen dels estudis del folklore i els contes de fades. En aquest sentit, s'ha vist que des del naixement de l'animació hi ha hagut un fort vincle entre aquesta tècnica, els contes de fades i els musicals. La interrelació d'aquests tres elements ens ha mostrat la importància que té aquesta camp d'estudi, motiu pel qual li hem dedicat un espai al marc teòric. Altres

disciplines que també han treballat sobre Disney són la filologia, la traducció i les arts plàstiques. Les tesis elaborades a Espanya des de la traducció han confirmat la nostra decisió inicial de basar el nostre estudi en les versions originals de les pel·lícules, ja que les tesis posen de manifest les modificacions que han patit els doblatges respecte les versions originals, allunyant-se així de la forma de les cançons tal i com foren concebudes pels creatius. Quant als treballs realitzats sobre la influència de les arts visuals al cinema d'animació, ha estat especialment interessant veure la importància que ha tingut per a Disney l'art europeu. També s'ha vist que els teòrics del cinema d'animació han treballat sobre Disney des d'una perspectiva exclusivament visual, deixant relegada a un segon pla la música. Ara bé, sí existeixen publicacions dedicades a l'estudi de la música a l'animació, així com altres textos dedicats particularment a les pel·lícules de Disney. En aquest sentit hem aprofundit en les diferents publicacions dedicades a la música de Disney, ja que incideixen directament en el nostre tema i les seves contribucions han enriquit el nostre plantejament de partida.

Pel que fa al marc teòric, novament la interdisciplinarietat de la nostra recerca ens ha conduït a plantejar-lo en dos àmbits: d'una banda, pel que fa al gènere literari al qual Disney és vinculat i que sovint s'ha relacionat amb l'esmentada fórmula: el conte de fades. De l'altra, hem establert una base teòrica pel que fa a la música al cinema, el musical i el videoclip. Lògicament la música de Disney no parteix del no res, per tant és necessari tenir en compte quins són els antecedents en l'acció real, els musicals (incloent-hi el teatre) i el videoclip. Tot i que la música al cinema és la disciplina des de la qual ens vam aproximar inicialment a aquesta tesi, el nostre recorregut teòric és sintètic i únicament repassem alguns dels conceptes clau introduïts per diferents teòrics, essencials per a la nostra anàlisi posterior. Una tàctica similar hem utilitzat en el cas del musical i el videoclip, ja que consideràvem important presentar les principals teories d'aquestes qüestions que també incideixen directament en el nostre estudi. En aquest sentit, una de les dificultats en el plantejament del marc teòric residia precisament en les concepcions sobre el cinema musical, la majoria relacionades amb la imatge o la seva contextualització sociohistòrica. L'absència de material sobre els musicals que tractés el paper de la música és el que ens ha obligat a recórrer als treballs realitzats al voltant de la dramaturgia musical, i esbrinar com es relacionen la música i l'argument als musicals de teatre. Aquests últims, juntament amb els estudis de la música de cinema i el videoclip, ens han ajudat a fer confluïr diverses metodologies des de les quals dirigir l'estudi de les pel·lícules seleccionades.

Un cop establert l'estat de la qüestió i els enfocaments teòrics sobre les disciplines que convergeixen en la tesi, hem procedit a presentar la metodologia d'anàlisi amb la qual hem treballat. En l'apartat metodològic també era vital descriure quins han estat els criteris de selecció de les pel·lícules que formen part d'aquest estudi. Aquesta tria s'ha confeccionat en base a una observació inicial de la filmografia de Disney, de manera que es poguessin aplicar amb la major diligència i imparcialitat unes pautes que s'ajustessin als nostres objectius. A continuació hem passat a exposar com s'ha procedit amb l'anàlisi de les pel·lícules, quines dades han estat necessàries obtenir prèviament a l'inici de la tasca, com ara les partitures de les cançons de les pel·lícules o informació sobre la producció de les pel·lícules, que hem pogut obtenir gràcies a la col·laboració dels arxius Disney i alguns dels compositors que han treballat amb Disney. Així mateix, hem detallat el sistema a partir del qual hem estructurat i desenvolupat l'anàlisi de les cançons de manera que l'aproximació a totes les pel·lícules fos equitativa i facilités la comparació posterior, quan examinem els resultats. Per últim, dins aquest primer bloc introductori, hem presentat els objectius dels que partim.

El següent bloc conforma el cos central del treball: una anàlisi de les cançons i del conjunt de la música de les pel·lícules seleccionades. En tot moment hem procurat presentar una anàlisi simètrica, i per aquest motiu l'estructura amb la qual s'exposen els continguts són idèntics a totes les pel·lícules. D'entrada exposem una sèrie d'apartats introductoris: una fitxa tècnica, una història del projecte, l'argument i personatges principals de la pel·lícula. En determinats casos és especialment rellevant relatar com fou el desenvolupament creatiu d'una pel·lícula, des de la seva concepció fins l'estrena als cinemes, ja que d'aquesta manera es comprèn millor el resultat final. Tot seguit hem estudiat el component musical en tres fases:

- La primera ha consistit en la identificació, constatació de la situació, durada dels moments musicals i el percentatge del que representen en el context global de la pel·lícula.
- En segon lloc, hem presentat el contingut de cada cançó i n'hem estudiat la lletra, la imatge i la música.
- La tercera fase ha consistit en l'anàlisi de la banda sonora musical, en base als criteris que exposarem a la metodologia.

Un cop analitzades totes les pel·lícules, hem obtingut suficient material per comparar les cançons i crear una classificació en funció dels elements recurrents. A partir d'aquí es veurà com al llarg de la història de Disney hi ha hagut modes que han fet que predominés

un tipus de cançó en determinades èpoques o que, pel contrari, evolucionessin cap a altres formes. Al darrer capítol del treball es concentra la base sobre la qual hem iniciat aquest estudi: establir en què consisteix l'estil Disney i demostrar o desmentir l'existència d'una fórmula, segons la qual totes les pel·lícules de Disney comparteixen uns mateixos elements en totes les seves cançons i exposar com definiríem un musical en base als resultats obtinguts.

Tot això ens ha conduït a unes conclusions on descrivim allò més remarcable en relació a l'estudi realitzat i, en definitiva, el resultat de les hipòtesis que hem plantejat com a base del treball.

Com ja hem apuntat anteriorment, en última instància hem dedicat un capítol per exposar les nostres fonts documentals (bibliografia, partitures, recursos de la xarxa, musicals i audiovisuals) i una sèrie d'annexos, distribuïts també en diferents apartats: una descripció del procés d'animació, un glossari de termes (en relació a l'animació, la música i figures literàries, tots conceptes que fem en el transcurs de la tesi), una breu biografia dels artistes principals que han treballat a Disney i la transcripció de les entrevistes realitzades expressament per a aquesta tesi a compositors i directors de Disney.

# BLOC 1





## 1. Hipòtesis de la tesi

Tenint en compte els plantejaments a partir dels quals construïm aquesta tesi: la fórmula Disney, l'estil de les pel·lícules i la definició del musical, hem proposat una sèrie d'hipòtesis que, a través d'aquesta recerca, pretenem confirmar o, pel contrari desmentir.

- La fórmula Disney probablement està vinculada amb l'aparició d'elements recurrents a les cançons, com ara la presència de determinats personatges arquetípics (la qual cosa propicia que hi hagi una cançó del protagonista o de l'antagonista) o trames argumentals similars (si hi ha una història romàntica, és probable que hi hagi una cançó d'amor). Per tant, de l'estudi de les cançons i comparativa entre pel·lícules podrem esbrinar si efectivament existeix la fórmula.
- La presència d'aquesta fórmula segurament és determinant en la definició de l'estil Disney, ja que la repetició d'un mateix model en la construcció de les històries és que el permetria conferir coherència i unir les pel·lícules a pesar de la diversitat d'autors.
- A partir de la descripció del presumpte estil Disney probablement es podrà proposar una definició d'aquestes produccions com a musicals, la qual cosa obre les portes a fer la proposta extensible a altres pel·lícules.



## 2. Estat de la qüestió

Des de l'estrena de *Steamboat Willie* (1928) i el naixement de Mickey Mouse, l'estudi Disney ha motivat la producció d'una gran quantitat de publicacions que, d'una banda, celebren amplament la seva labor i, de l'altra, el critiquen durament. En aquest sentit, són tres els tipus de treballs que apareixen: aquells que funcionen com un element més de màrqueting de la companyia, d'altres de caire més periodístic, i finalment treballs de recerca acadèmica majoritàriament centrats en l'impacte que l'èxit de Disney ha tingut en la cultura de masses. Les primeres publicacions tenen un valor exclusivament informatiu, tot i que sovint marcadament esbiaixat. Autors com Finch (1973), Fonte (2000, 2001b), Hollis i Sibley (1988), Maltin (1973) o Thomas (1991) han fet un seguiment de la història dels estudis d'animació, des dels seus orígens fins als nostres dies. Aquests llibres tendeixen relatar una panoràmica dels estudis a partir de les pel·lícules de l'estudi i detalls de la vida de Disney. Encara que normalment el seu recorregut històric és correcte i acurat, sovint es fa palesa la seva preferència per determinades pel·lícules, a les quals dediquen un major espai i grans alabances, o per contra, critiquen i ignoren aquelles per les quals tenen un menor interès. També són nombroses les biografies de Walt Disney, algunes redactades per alguns dels autors ja citats anteriorment (com Fonte) i, fins i tot, per la pròpia filla de l'empresari, Diane Disney (1956). Altres, com ara Ghez (2011, 2012, 2015) i Canemaker (1982 1999, 2003, 2015), opten per qüestions més concretes sobre el procés de producció d'una pel·lícula d'animació o descobreixen la vida d'alguns dels artistes més rellevants de l'estudi, aportant detalls interessants sobre el funcionament de l'animació. També existeix un gran volum de reconstruccions sobre la producció d'algunes pel·lícules, com ara els monogràfics de Kaufman (2012, 2015), Culhane (2011, 2012, 2015), Kurtti (1998, 2002, 2009, 2010), Rebello (1995, 1996, 1997). Totes aquestes publicacions sempre tenen com a principal interès posar en valor l'aportació artística de la companyia al món de l'animació. Tot i que no neguem el mèrit dels estudis Disney, trobem una sèrie de mancances a aquestes edicions. D'una banda, el criteri selecció de les pel·lícules a les quals se'ls dedica un llibre (especialment aquells que comencen amb el títol *The Art of...*) és força revelador: únicament es destinen extensos monogràfics amb un cuidat disseny visual a aquelles pel·lícules que han tingut èxit. Aquelles que, per contra, han tingut una menor repercussió en taquilla o no han estat mereixedores de premis, han estat obviades. D'aquesta manera, es proporciona una visió clarament interessada, atès que únicament es destaquen aquelles pel·lícules que generen profits per a la companyia. D'altra banda, la majoria d'històries i biografies publicades al voltant de la figura de Disney i la seva companyia solen centrar-se en els aspectes positius del personatge i

l'estudi, la qual cosa dificulta la possibilitat de tenir una visió global de la companyia i, especialment, fer una valoració real de les contribucions que puguin haver fet els estudis a nivell artístic.

No negarem que molts d'aquests llibres ens han servit per fer una reconstrucció de la història de l'estudi, però sovint ha estat gràcies a aquells documents que anteriorment hem anomenat més "periodístics", que hem pogut adquirir una visió de conjunt. Alguns exemples d'això són llibres com el de Stewart, *Disney War* (2005), que explica els conflictes i tensions que hi ha hagut les darreres dècades entre els gestors i creatius de la companyia. Aquesta perspectiva ha estat especialment útil per entendre l'evolució de les produccions realitzades des dels anys 80, tot i que sovint l'autor aporta algunes dades incorrectes o subjectives, la qual cosa ens fa dubtar de la fiabilitat del text. Per això hem completat aquest recorregut històric dels estudis Disney a partir d'altre tipus de recursos, com ara documentals (*Dream on Silly Dreamer*, 2005), entrevistes personals,<sup>5</sup> articles a periòdics i revistes digitals (Strike, 2005), blogs (Friedman, 2016) o llibres publicats per ex-animadors (Sito, 2006).

---

<sup>5</sup> Vegeu annex 4, pàgina 859.

## 2.1 Els estudis d'animació Disney: història i relació amb la música

### 2.1.1 Els inicis (1919-1936)

Walt Disney\* començà al món de l'audiovisual i l'animació durant la dècada dels vint amb el seu amic Ub Iwerks,\* quan el cinema encara era mut. Les seves produccions eren una mescla d'anuncis silencis i curtsmetratges animats, entre els quals destacaven les sèries de *Laugh-O-gram* i *Alice comedies*, que combinaven imatge real (l'actriu que interpretava Alice) i animació (els espais fantàstics que visitava la protagonista). Iwerks elaborava les il·lustracions mentre Disney s'encarregava de les vendes de l'empresa. Poc després se'ls uniria Roy O. Disney,\* el germà de Walt Disney, per ocupar-se de les qüestions administratives i econòmiques.<sup>6</sup>

Els autors que tracten la història Disney, com ara Maltin (1973), Finch (1973) o Fonte (2004), coincideixen explicant que Disney necessitaria un fracàs per arribar fins a Mickey Mouse. En 1927 Disney i Iwerks crearen un personatge animat basat en un conill, *Oswald the Lucky Rabbit*, del qual en van perdre els drets. Aquest contratemps, però, serví perquè creessin el personatge més emblemàtic dels estudis: Mickey Mouse. Els primers curtsmetratges del ratolí, *Plane Crazy* (1928) i *Gallopín Gaucho* (1928), foren pensats silencis, però l'entrada del cinema sonor en la indústria canvià la situació (Sickels, 2009). Segons narren Hollis i Sibley (1988, p. 16), Disney i Iwerks volien que Mickey fos el més versemblant possible i albiraren el futur en el sonor. La seva idea era fer uns dibuixos animats amb una perfecta sincronització de música, efectes de so i acció. Disney va creure que si les criatures animades se sincronitzaven amb una banda sonora elaborada amb cura, l'impacte seria més gran. Aviat començà a desenvolupar el tercer curtsmetratge de Mickey Mouse, *Steamboat Willie*, pensant amb el so. Disney escollí dues cançons populars per a incloure-les al curtsmetratge: a l'escena inicial Mickey xiularia "Steamboat Willie", i "Turkey in the Straw" apareixeria al concert improvisat del final (Finch, 1973, p. 50). El problema que se'ls plantejà a ell i al seu equip fou precisament com sincronitzar imatge i so, una tècnica que encara no s'havia inventat.

[Indeed], in 1928, no one knew how the drawing of the cartoon and the notes of the music could be planned together. It was easy enough to improvise a score to a completed film, but to figure out ahead of time where the beats would occur on the drawings was

<sup>6</sup> Encara que aquí ho expliquem de manera simplificada, els inicis de Disney van ser extremadament complicats, ja que les seves empreses van fer fallida més d'una vegada. Aquesta informació, però, considerem que no és rellevant per al nostre objecte d'estudi, motiu pel qual hem preferit resumir els primers anys al sector de Disney a mode d'introducció. Es pot trobar una narració molt més detallada d'aquests fets a Hollis i Sibley (1988), Finch (1973) o Fonte (2001).

beyond everyone. Walt insisted there must be a way the two could be worked together and be controlled and worked upon and changed. (Johnston i Thomas, 1981, p. 287)

Com ningú a l'estudi tenia coneixements de teoria musical ni mitjans tècnics per unir imatge i so, els artistes començaren a fer proves, basant-se en el procediment d'assaig i error. Un dels animadors de l'estudi, Les Clark,\* que estigué present en aquells primers experiments, descriu així un dels mètodes que idearen:

Trabajábamos con una plantilla de tiempos en la que cada línea contenía una única acción, así podíamos descomponer los efectos de sonido para que cada ocho, dieciséis o doce fotogramas hubiese un énfasis sonoro. Y en ese dibujo número doce, digamos, enfatizábamos la acción: un golpe en la cabeza, una pisada o lo que fuese, para sincronizarlo con el efecto de sonido o la música. (Finch, 1973, p. 43)

Després de mesos de treball, tenien el curt filmat i la banda sonora escrita (incloent música i efectes sonors). El setembre de 1928 Disney anà a Nova York perquè músics professionals gravessin la banda sonora. Tot i que la primera gravació anà molt malament, Disney aconseguí fer una segona prova, en la qual va convèncer el director i intèrprets perquè posessin més èmfasi en la comèdia i no en la bellesa de la música:

Hemos estado trabajando a destajo en la película. (...) Son muy buenos en los suyos, pero quieren demasiada belleza y excesivos efectos sinfónicos (...). Piensan que la música de comedias es poco intelectual (...). Creedme, tuve que pelearme con ellos para hacerles bajar a nuestro nivel. (Finch, 1973, p. 45)

L'estrena del curtmetratge tingué un èxit immediat, no només per la novetat que representava el so,<sup>7</sup> com bé indica Sickels (2009, p. 605), sinó pel fet que aquests elements sonors eren inseparables de la història, més encara: *eren* la història.

Los personajes siempre encontraban la más mínima excusa para ponerse a bailar y a cantar, y de cualquier objeto eran capaces de extraer música. (...) La música era mucho más importante que la acción o el argumento del corto. (Fonte, 2004, p. 51)

D'aquesta manera, gràcies a l'adopció pionera del so i la temàtica dels curts, Disney es va convertir en una icona de modernitat per a les avantguardes emergents americanes entre 1929 i 1930. Fins i tot cineastes com Eisenstein admiraven la labor de Disney en el camp de l'animació, considerant la potencialitat subversiva d'aquesta tècnica cinematogràfica:

---

<sup>7</sup> En realitat el curtmetratge *Dinner Time* (1928), dirigit per Paul Terry i produït pels estudis Aesop Fables i Van Beuren, fou el primer curtmetratge amb so sincronitzat, però quedà totalment eclipsat per *Steamboat Willie*, que s'estrenà un mes després.

In a country and social order with such a mercilessly standardized and mechanically measured existence, which is difficult to call life, the sight of such 'omnipotence' (that is, the ability to become, 'whatever you wish'), cannot but hold a sharp degree of attractiveness. This is as true for the United States as it is for the petrified canons of world outlook, art and philosophy of eighteenth century Japan. (Leyda, 1988, p. 21)

A partir de 1929 les bandes sonores s'anaren fent més complexes i eren gravades abans que els animadors comencessin a treballar. El primer director del departament musical a Disney fou Carl Stalling,\* el qual tenia experiència com a intèrpret als cines amb l'acompanyament musical de les pel·lícules mudes (Care, 2005, p. 23). La influència més important de Carl Stalling a l'estudi es veié reflectida amb la creació de les *Silly Symphonies* el 1929, tal com explica Stalling a l'entrevista amb Mike Barrier, en què no sols es tractava d'il·lustrar les pel·lícules amb cançons, sinó de combinar música i animació deixant sempre un paper preponderant a la música (2002, p. 41). La música del primer curtmetratge d'aquesta sèrie, *The Skeleton Dance* (1929), està basada en "Trolltø" d'Edvard Grieg, tot i que fou variada per Stalling per no haver de pagar drets d'autor (Barrier, 2002, p. 57). A partir d'aquell moment, es convertiria en una pràctica habitual que Disney demanés als seus compositors que fessin quelcom similar amb altres peces ja escrites, introduint lleugeres modificacions perquè semblessin originals.

While the shorts featuring Mickey and action gags were giving the musicians such problems, the *Silly Symphonies* were pushing into a new relationship of music and animation. Here the integrity of the music was more important, and the action had to do the adapting. When a theme from Rossini or Schubert was used, it had to be used intact or the whole effect was spoiled... and considerably more work was required to find action that fit the music, told the story and still built a personality. A move that was right, visually, would seldom match the sound on the track at that point, and the animator had to become more like choreographers, trying to build a unified statement in movement rich in emotional content and with cohesive flow -all within the confine of an established score. The visual material could not be choppy or fragmented; it had to have the same unity as the music. (Johnston i Thomas, 1981, p. 288-289)

Veient l'èxit de Disney, altres estudis d'animació van intentar acabar amb ell oferint millors salaris als seus treballadors, com Ub Iwerks i Carl Stalling, que l'any 1930 van marxar (Barrier, 2002, p. 46). No obstant, Disney es va refer ràpidament d'aquests entrebancs contractant nous treballadors. Entre 1930 i 1936 entrarien compositors amb una formació musical molt variada per substituir a Stalling: Frank Churchill\* el 1931, que havia après música de manera autodidacta, i els compositors amb una educació musical reglada Leigh Harline\* el 1932, Paul Smith\* el 1935 i Oliver Wallace\* el 1963

8 També coneguda popularment com "La marxa dels nans". Es tracta d'una peça breu per a piano que forma part d'una col·lecció anomenada *Lyriske stykker* (peces líriques), publicada entre 1867 i 1901.



(Care, 2002, pp. 24 i 30). Goldmark (2005) i Gage (2012) coincideixen en què Disney buscava adquirir un nivell de fusió de música popular/clàssica<sup>9</sup> contractant a compositors amb una preparació diferent: Churchill per fer les melodies aferradisses de les cançons i els coneixements de música clàssica de Harline, Smith i Wallace per al fons musical i els arranjaments de les cançons.

Together they created what would become the signature Disney sound: music that is primarily melodic, inventively orchestrated, and essentially simple (sometimes deceptively so) and accessible, yet always with that indefinable X-factor that was another characteristic of Disney's work as a whole: popular appeal. (Care, 2002, p. 24)

En el transcurs d'una dècada (de 1929 a 1939) es van realitzar un total de 75 *Silly Symphonies* i aviat es convertirien en un espai per a l'experimentació que facilitaria el camí cap als llargmetratges. Es va provar el color a *Flowers and Trees* (1932);<sup>10</sup> la integració d'història i música, així com l'ús d'un storyboard preliminar en *Three Little Pigs* (1933); les possibilitats de la càmera multiplà a *The Old Mill* (1937); i la recreació realista de personatges humans amb *Goddess of Spring* (1934) (Fonte, 2004).

En aquest sentit, cal destacar la *Silly Symphony Three Little Pigs*, per marcar una sèrie de fites a l'estudi. D'una banda, el fet que la societat americana devastada per la Gran Depressió s'hi veiés reflectida la convertiria en un gran èxit de masses. En alguns cinemes fins i tot es donaria més importància a la seva projecció que a la pel·lícula que acompanyava. Precisament la popularitat de la cançó "Who's Afraid of the Big Bad Wolf" serviria perquè el director general de la companyia discogràfica Irving Berlin Music Company contactés amb Disney per publicar les seves cançons. Fins aquell moment, ningú a Disney havia considerat utilitzar les cançons per a promocionar els curts i generar ingressos (Tietzen, 1990, p. 30).

---

<sup>9</sup> Som conscients de la controvèrsia que hi ha al voltant de l'ús reduccionista dels termes de música clàssica i popular, però ens prendrem la mateixa llicència que Barlow (2001) o Mundy (1999) i d'ara endavant optem pels termes música clàssica/popular com a termes "antagònics". Sabem que s'entén per clàssica tota aquella música occidental escrita a finals del segle XVIII i principis del XIX per compositors com Haydn i Mozart, però per al propòsit d'aquest treball ens és preferible emprar l'accepció de música clàssica en contraposició de la popular. Així doncs, ens referirem com música clàssica per esmentar també als períodes barroc, romàntic, modern i contemporani. Pel que fa a la música popular, incloem tota aquella música produïda fora de l'àmbit "clàssic", ja sigui música tradicional o folklòrica, o ara bé qualsevol dels diferents gèneres pertanyents a les també anomenades músiques populars urbanes (Tin Pan Alley, jazz, rock, pop, etc.).

<sup>10</sup> No només van ser els pioners en l'ús del color, es van assegurar no tenir competència: Roy Disney va negociar amb Tecnicolor els drets exclusius del procés de color durant dos anys (Smoodin, 2012, p. 25).

## 2.1.2 El període clàssic (1937-1967)<sup>11</sup>

Aquest període comprèn la realització del primer llargmetratge animat, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) i acaba després que s'estrenés el darrer projecte en el qual Walt Disney estigué implicat: *The Jungle Book* (1967).

Les diferents biografies de Disney (Fonte, 2000; Disney, 1956) coincideixen en què durant molt temps a Disney no l'acabava de satisfer l'èxit inicial de Mickey Mouse i les *Silly Symphonies*, ja que, d'una banda, amb els curtmetratges els beneficis eren limitats: el lloguer de les sales s'havia de compartir amb altres pel·lícules. D'altra banda, Disney sempre havia volgut treballar en un format més gran, una estructura que li permetés demostrar que aquest mitjà podia fer quelcom més que simples i caricaturescos “dibuixos animats”, que un major grau d'elaboració i desenvolupament de personatges i el plantejament d'històries serioses era possible en l'animació. Per aquesta raó en 1934 Disney començà a considerar la realització d'un llargmetratge animat (Finch, 1973, p. 111). Com bé hem esmentat, l'argument que es va escollir per a aquesta primera pel·lícula animada va ser el conte tradicional alemany recollit pels germans Grimm de *Blancaneu*. Seguint la mateixa línia que als curtmetratges de Mickey Mouse i les *Silly Symphonies*, Disney també volia que la música fos una part essencial del que seria la pel·lícula. Per la composició de la música va comptar amb Frank Churchill per a les cançons, mentre Leigh Harline i Paul Smith farien el fons musical. Des d'un inici Disney tenia clar que volia utilitzar la música de manera diferent a com s'havia fet fins al moment:

Aún podemos hacer buena música sin seguir el mismo patrón que ha seguido todo el mundo en el país. Todavía no lo hemos conseguido en ninguna de esas canciones (...). Seguimos bajo la influencia de los musicales que se han estado escuchando durante años. Realmente, deberíamos establecer un nuevo patrón, una nueva forma de utilizar la música, entrelazada dentro de la historia para que no se limite a que alguien se arranca a cantar (Finch, 1973, p. 133).

Segons Hischak i Robinson (2009, p. XIV), Disney volia que la música formés part de la història, no només de manera expositiva o narrativa com passava a les *Silly Symphonies*, sinó com una extensió emocional que serviria per comprendre millor els sentiments dels personatges. En aquest sentit, coincideixen tant Finch (1973) com Hischak i Robinson (2009) a l'hora de considerar que *Snow White* es va anticipar al primer musical integrat<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Periodització i nomenclatura establerta pels diferents historiadors de l'estudi: Finch (1973), Fonte (2000, 2001b), Hollis i Sibley (1988), Maltin (1973) i Thomas (1991).

<sup>12</sup> L'ús de la paraula “integrat” fa referència a la manera en què la cançó és integrada dins la narració, com el llenguatge de la cançó serveix per intensificar i desenvolupar la història. Sobre aquesta qüestió ampliarem informació

estrenat el 1943, *Oklahoma!*, de Richard Rodgers i Oscar Hammerstein.

En lo relativo a la música, así como en otras muchas cosas, Disney no se conformaba con hacer las cosas tal y como venían haciéndose hasta el momento, y no quería que *Snow White* fuera una mera imitación de las *comèdies* musicales de acción real. El cuidado por el detalle musical puede comprobarse en la atención que recibieron los espectáculos de los enanos. Insistió en que, para esa secuencia, la música debía ser tan extravagante como los propios personajes, y propuso experimentos en los que se mezclasen instrumentos “legítimos” e “ilegítimos” para que sonasen de manera distinta a cualquier orquesta que se hubiera escuchado hasta entonces. Esta secuencia también incluía cantos tiroleses y se hicieron pruebas a varios intérpretes. (Finch, 1973, p. 137).

Per tant, des d'un principi la música es plantejà com un element essencial per a les pel·lícules animades de Disney. L'èxit de *Snow White* garantí la continuïtat de la producció cinematogràfica de l'estudi, que estaria sempre marcada pels estàndards establerts d'aquesta primera pel·lícula. Fos conseqüència o casualitat, es considerà que aquest afortunat inici havia estat afavorit per l'ús de la música, que a partir d'aquest moment es convertí en part indissoluble de les pel·lícules animades de Disney.

Després del primer llargmetratge, Disney començà a treballar amb més confiança en el següent projecte: *Pinocchio* (1940). La pel·lícula també tenia cançons, compostes per Leigh Harline i amb lletra de Ned Washington.\* Tot i que la crítica va rebre amb entusiasme l'estrena de la pel·lícula, l'inici de la Segona Guerra Mundial a Europa significà la pèrdua d'una part important del públic i que la producció acabés generant pèrdues (Thomas, 1991, p. 83).

Entre 1938 i 1940 Disney també posà en marxa dos projectes importants: *Fantasia* (James Algar, *et al.*, 1940) i *Bambi* (1942). La idea de *Fantasia* era crear un llargmetratge en forma de concert de peces per a orquestra dirigides per Leopold Stowoski i il·lustrades pels artistes de l'estudi. La pel·lícula de *Fantasia* és la producció que ha gaudit de més atenció per part dels estudis acadèmics,<sup>13</sup> ateses les possibilitats per a l'experimentació que els brindà als dibuixants la no obligatorietat d'explicar una història amb una lògica narrativa. Això permeté als creatius provar noves maneres d'expressar-se amb un llenguatge artístic en moviment. A l'igual que *Pinocchio*, *Fantasia* no fou un gran èxit comercial quan es va estrenar, cosa que agreujà la situació econòmica de l'estudi (Finch, 1973, p. 187). Als problemes en taquilla es va afegir la vaga dels treballadors durant la producció de *Dumbo* (1941), per culpa dels impediments que posava Disney als seus treballadors per sindicar-

---

a l'apartat de música aplicada (3.2).

<sup>13</sup> Vegeu a tall d'exemple els articles de Bellano (2015), Brophy (1991), Granata (2002) o Willis (1987).

se. La vaga s'inicià en 1941 i amb ella alguns dels millors animadors de la companyia, com Art Babbit\* i Vladimir Tytla\* van marxar.<sup>14</sup> Així, molts artistes van migrar a altres productores i fins i tot en van fundar de noves, com la UPA.<sup>15</sup> Disney no va saber manegar aquella situació, que va considerar un atac personal i decidí deixar-ho en mans del seu germà i acceptar l'encàrrec del govern dels EUA de fer una pel·lícula ubicada a Sud-Amèrica (Finch, 1973, p. 202). Disney se'n va anar l'agost de 1941 acompanyat per dues dotzenes d'animadors mentre la vaga encara continuava i s'acabava la producció de *Dumbo*. La idea era guanyar-se el públic llatí per la causa aliada, ja que segons el govern dels Estats Units en els últims anys alguns països s'havien mostrat perillosament afins al feixisme (Johnson, 2008). D'aquest viatge sorgiren dos llargmetratges: *Saludos amigos* (Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske i Bill Roberts, 1943) i *The Three Caballeros* (Norman Ferguson, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Bill Roberts i Harold Young 1945), ambdós formats a partir de la unió de diversos curtmetratges (Hollis i Sibley, 1988, p. 53). En aquestes pel·lícules es fa palesa la influència d'una de les artistes que tindrien major rellevància durant els cinquanta, Mary Blair,\* que renovaria l'estètica de Disney.

Autors com Finch (1973), Pallant (2011) o Hollis i Sibley (1988) manifesten que amb l'estrena de *Bambi* (1942), finalitzaria una primera etapa de l'estudi. L'entrada dels Estats Units en la guerra va paralitzar la producció de pel·lícules perquè l'exèrcit ja estava reclutant membres de l'estudi i la sindicació impedí l'augment de la plantilla. Tampoc les condicions econòmiques permetien cobrir les vacants, de manera que durant la dècada dels quaranta l'estudi es conformà amb sobreviure estrenant pel·lícules d'episodis i realitzant curts d'instrucció militar i propagandístics per al govern americà.<sup>16</sup> Les dificultats econòmiques van continuar després de la guerra, raó per la qual es van estrenar pel·lícules d'episodis: *Make Mine Music* (Robert Cormack, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Hamilton Luske i Joshua Meador, 1947), *Fun and Fancy Free* (Jack Kinney, Hamilton Luske, William Morgan i Bill Roberts, 1947), *Melody Time* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Jack Kinney i Hamilton Luske, 1948) i *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (James Algar, Clyde Geronimi i Jack Kinney, 1949).

No fou fins 1950 que es tornaria a estrenar un veritable llargmetratge animat, *Cinderella*,

14 Vegeu Johnson (2008) o Friedman (2016) per ampliar els motius de la vaga i el seu desenvolupament des de la perspectiva dels animadors.

15 United Productions of America (UPA), coneguda pels personatges de *Mr. Magoo* o *La pantera rosa*, és una productora de gran rellevància entre 1943 i 1959. UPA destacava per voler escapar del realisme imposat per Disney i la seva voluntat d'explorar noves opcions gràfiques (Solomon, 1989, p. 209).

16 Vegeu a Hollis i Sibley les produccions que realitzà Disney durant la guerra (1988, p. 46-51).

que recuperà l'adaptació d'un conte tradicional. Aquesta pel·lícula marcà un nou canvi per a la música de Disney: l'estudi contractà compositors de la Tin Pan Alley per fer les cançons i creà la seva pròpia companyia discogràfica, "Disney Record" (Ehrbar, 2006). Això permeté a Disney tenir un control total dels drets de les seves cançons. La distribució del disc de *Cinderella* va ser un èxit rotund: es va convertir en el número u a la llista *Billboard*<sup>17</sup> de música pop, una fita poc habitual en un àlbum considerat infantil.

Les següents produccions, *Alice in Wonderland* (1951) i *Peter Pan* (1953), també comptarien amb compositors procedents de la Tin Pan Alley per a les cançons: Sammy Fain\* i Bob Hilliard.\* Pel que fa a *Lady and the Tramp* (1955) incorporaria un equip de músics de jazz externs a l'estudi, però que únicament col·laborarien en aquella ocasió: Peggy Lee\* i Sonny Burke.\* La pel·lícula presentaria dues novetats: a nivell tècnic, la introducció del sistema Cinemascope, i a nivell creatiu, que la història es basava en una idea original (la qual cosa evitava així les crítiques<sup>18</sup> sorgides per les llibertats que es prenia Disney a l'hora d'adaptar relats tan coneguts com *Alicia al País de les Meravelles* o *Peter Pan*). *Lady and the Tramp* fou la darrera pel·lícula en la qual Walt Disney estigué veritablement involucrat fins *The Jungle Book* (1966), atès que aleshores l'empresa començà a desenvolupar el projecte del parc d'atraccions de Disneyland (Hollis i Sibley, 1988, p. 67).

Paral·lelament, a finals dels anys cinquanta en el cinema d'acció real es produïen grans canvis en la configuració de les *majors*, cosa que, tal com explica Smith, influí notablement en l'organització de les empreses:

The 1950s were a period of moderate upheaval for both the film and music business. After lengthy terms of oligopoly control, the major companies of both industries faced changes in corporate Organization and market structure. They also confronted the challenges of new lifestyles and new entertainment technologies. In the case of film industry, many of these industrial changes were precipitated by the Supreme Court's *Paramount* decision of 1948, which ended unfair Distribution practices, such as blink booking, and forced the divestiture of the studios' theater holdings. By effectively ending Hollywood's System of vertical Integration, the *Paramount* decision helped to weaken the Production Code of Administration, renewed an emphasis on foreign Markets, and encouraged the rise of independent film production. (Smith, 1998, p. 26)

A pesar de tot, Disney es va mantenir aliè a aquests canvis i mantingué els seus compositors

---

<sup>17</sup> *Billboard* és una revista setmanal estatunidenca especialitzada en informació sobre la indústria musical. Manté llistes musicals reconegudes internacionalment entre les quals es troben les cançons i àlbums més populars en diverses categories ("Billboard - Music Charts, News, Photos & Video," 2016).

<sup>18</sup> Vegeu a Hollis i Sibley (1988, p. 62) algunes de les crítiques de la premsa a l'adaptació d'*Alicia al País de les Meravelles*.

en plantilla. Es produïren noves incorporacions a l'estudi, com George Bruns,\* el qual romandria fins *Robin Hood* (1973), i els germans Richard i Robert Sherman.\* Tanmateix, el final de la dècada no fou gaire afortunat per a Disney: *Sleeping Beauty* (1959) començà amb grans expectatives i casi acabà en desastre. La pel·lícula es va concebre com la producció més espectacular del període de postguerra: es necessitaren sis anys per acabar-la, i quan finalment s'estrenà fou rebuda amb una desaprovació general (Hollis i Sibley, 1988). Tot i tenir una influència clarament medieval, en les formes estirades dels personatges es faria palpable la popularitat de l'estètica dels estudis d'animació UPA, en aquell moment la competència més ferotge de Disney. Malauradament, la renovació visual fou insuficient per dissimular les semblances argumentals de *Sleeping Beauty* amb *Snow White* i *Cinderella*, i la pel·lícula no agradà al públic ni la crítica (Hollis i Sibley, 1988). Molt menys ambiciosa, encara que sí aprovada pel públic fou *101 Dalmatians* (1961), que inclouria el sistema Xerox inventat per l'ex-animador de Disney Ub Iwerks. L'ús d'aquesta tècnica significaria abandonar la netedat i la pulcritud que Walt Disney sempre havia exigit en les línies dels seus dibuixos, cosa que féu molt més evident la "falsedat" de l'animació (Fonte, 2000, p. 264). Això disgustà immensament a Disney, però tenint en compte l'estalvi econòmic que comportava la tècnica, aquesta estètica es prolongaria fins ben entrada la dècada dels anys setanta, moment en el qual es trobaria la manera de recuperar el traç net.

Segons explica Solomon (1989, p. 266), mentre *101 Dalmatians* encara estava en postproducció, Marc Davis,\* Ken Anderson\* i altres artistes van començar a treballar en esbossos preliminars en el que creien que seria la seva pròxima producció, una adaptació de *Chanticleer*, una obra de teatre d'Edmond Rostand sobre un gall que creu que el seu cant fa sortir el sol. En aquell temps, però, els executius de l'empresa pressionaven a Walt Disney perquè deixés de fer pel·lícules animades, argumentat que costaven molt i la producció durava massa. A pesar de tot, Disney perseverà i no tancà l'estudi d'animació, encara que sí decidí abandonar *Chanticleer*, en favor de *The Sword in the Stone* perquè era més econòmic animar humans que animals (Solomon, 1989, p. 266).

Com a conseqüència dels problemes econòmics que tenia en aquell moment l'estudi, a principis dels anys seixanta el personal d'animació es reduí a una fracció del que havia estat abans de la guerra. Disney confiava cada cop més en un grup reduït d'animadors (Frank Thomas,\* Ollie Johnston,\* Milt Kahl,\* Eric Larson,\* Marc Davis, Wolfgang Reitherman,\* John Lounsbery,\* Ward Kimball\* i Les Clark) que anomenà els "Nou

Ancians”<sup>19</sup> (Canemaker, 2001). S'establí un nou ritme de treball, i s'intentà aplicar la política d'estrenar un llargmetratge cada tres o quatre anys,<sup>20</sup> de manera que només apareixien projectes especials ocasionalment (Finch, 1973, p. 223).

La darrera pel·lícula en la qual intervindria Disney, com ja hem dit anteriorment, fou *The Jungle Book* (1967). El guió inicialment el desenvolupà Bill Peet\* (que ja havia fet *101 Dalmatians* i *The Sword and the Stone*), però Disney el considerà massa fosc i el projecte fou reprès per altres treballadors, incloent-hi els germans Sherman. La pel·lícula s'estrenaria poc després de la mort de Disney i el seu èxit ajudà a que l'estudi continués amb l'animació en els anys d'inestabilitat que vindrien (Finch, 1973, p. 226).

### 2.1.3 La decadència (1970-1988)<sup>21</sup>

Aquesta etapa s'encetaria amb la primera pel·lícula produïda després de la mort de Disney, *The Aristocats* (1970) i es perllongaria durant gairebé dues dècades, fins l'estrena d'*Oliver and Company* (1988).

A començament dels anys 70 eren diversos els projectes que ja s'havien encetat en vida de Disney. Per aquest motiu, davant la incertesa del futur de l'estudi, els animadors es limitaren a concloure aquelles produccions que ja estaven en marxa. La primera d'aquesta pel·lícules seria, com dèiem, *The Aristocats*, seguida pel conjunt de curtmetratges de *Winnie the Pooh* (John Lounsbery i Wolfgang Reitherman, 1977), amb música dels germans Sherman (Finch, 1973, p. 227). No obstant, arran la mort de Disney els animadors van començar a deixar de banda els Sherman en les noves produccions, de manera que finalment els germans van decidir marxar dels estudis (*The Boys: The Sherman Brothers Story*, 2009).

Després de *The Aristocats*, el departament d'animació decidí abordar una història pel seu proper llargmetratge que rescatava projectes descartats anteriorment i es traduiria amb

---

<sup>19</sup> El nom era una broma de Walt Disney en referència a la descripció del president Roosevelt de la Cort Suprema, que descrigué com “nine old men, all too aged to recognize a new idea” (Canemaker, 2001, VII).

<sup>20</sup> Fins aquell moment no havien establert la freqüència amb la qual estrenar pel·lícules.

<sup>21</sup> Periodització establerta pels diferents historiadors de l'estudi: Finch (1973), Fonte (2000, 2001b), Hollis i Sibley (1988), Maltin (1973) i Thomas (1991). En aquest cas no hi ha un consens pel que fa a la nomenclatura, però tots els autors coincideixen en descriure-la com una etapa en la qual les produccions realitzades pels estudis tingueren un escàs ressò i sovint amb una pobra qualitat artística.

una nova versió de *Robin Hood* (1973). Durant anys s'havia estudiat la possibilitat de fer una pel·lícula amb animals antropomòrfics, amb un protagonista rabosa i un antagonista lleó, i els "Nou Ancians" van creure que aquell era el moment idoni (Solomon, 1989, p. 266). Aquesta seria la darrera producció en la qual participaria un compositor de l'estudi, George Bruns, alhora que es començaria a col·laborar amb músics de manera puntual, com ara Roger Miller,\* cantant de música americana/country.

Quatre anys més tard s'estrenaria la següent pel·lícula, *The Rescuers* (1977), en la qual ja hi intervindrien joves animadors que de cara al futur destacarien, com ara Ron Clements,\* Glen Keane\* o Don Bluth\* (Finch, 1973, p. 233). Aquesta també seria la primera producció en la qual entrarien a treballar exclusivament compositors aliens a l'estudi: Carol Connors\* i Aynn Robers\* per a les cançons i Artie Butler\* per a la música de fons. No només això: serien les pròpies compositores que contactarien amb l'estudi per proposar-los un musical (Connors, 2014). Tot i que el seu projecte no fou acceptat, a Wolfgang Reitherman (el productor i director d'animació aleshores) li agradà tant la seva música que decidí encarregar a Connors i Robers les cançons de *The Rescuers*. En aquest període aquesta fou la pel·lícula amb millors resultats: fou nominada a un Òscar per la cançó "Someone's Waiting for You" i la crítica la valorà positivament, indicant que la unió de nous i vells talents havia donat lloc a una perfecta combinació de renovació i originalitat, però sense perdre el domini de la tècnica (Cawley, 1991, p. 50).

El progressiu canvi generacional seria especialment visible en la següent producció, *The Fox and the Hound* (1981), encara que les noves generacions continuaven treballant sota l'ombra dels veterans. John Cawley (1991) explica que precisament això generava descontent entre alguns dels joves animadors, com Don Bluth, que consideraven que l'estudi havia perdut l'essència del seu creador. Veient que les diferències eren insalvables, Bluth decidí marxar acompanyat d'un grup d'animadors per fundar el seu propi estudi "Don Bluth Productions", que passaria a ser la principal competència de Disney en la dècada dels 80. La seva primera pel·lícula, *The Secret of NIMH* (Don Bluth, 1982) seria relativament ben rebuda per la crítica, cosa que els animà a prosseguir amb els llargmetratges. Les següents produccions, en les quals també participà Steven Spielberg, *An American Tail* (Don Bluth, 1986), *The Land Before Time* (Don Bluth, 1988), superarien les estrenes de Disney i servien d'estímul per a que la factoria reconsiderés la seva estratègia (*Waking Sleeping Beauty*, 1999).

En aquells anys era evident que la direcció de l'estudi no sabia com prosseguir amb el



llegat de Disney. Les noves incorporacions provinents de l'escola propulsada per Walt Disney, CalArts, n'eren conscients. Tim Burton,\* que entrà en 1979 a l'estudi, descriu la situació que es vivia de la següent manera:

Parecía una compañía en la pubertad, en ese torpe estadio en el que aún estás anclado en el pasado. Cuando entré por primera vez en la Disney aún hablaban de Walt, como en un extraño mantra: "Walt habría hecho esto". Y yo pensaba: "¿Y tú cómo lo sabes?". A mí me parece que entonces se dieron cuenta de que necesitaban entrar en el siglo veintiuno, pero no sabían muy bien cómo empezar. Las películas que hacían por aquel entonces eran espantosas. Daba la impresión de ser una compañía dirigida por los terceros o cuartos de la fila, los cuales se habían quedado al frente a medida que la gente con talento se había ido, muerto o jubilado. (Burton, 1995, p. 45)

La pel·lícula *The Black Cauldron* (1985) ja seria completament realitzada pels joves artistes i fou precisament aleshores que començaren els canvis de l'equip directiu a la companyia. A nivell musical, aquesta seria la primera pel·lícula en la qual prescindirien completament de cançons i la música de fons seria composta per un reconegut compositor de BSM, Elmer Bernstein.<sup>22</sup> Així mateix, en aquesta producció es començaria a testejar l'animació per ordinador, ja que l'estudi pretenia automatitzar el procés de producció i així reduir costos. Durant la producció de la pel·lícula, a finals de 1984, un nou equip aliè a la família Disney<sup>23</sup> assumí el control dels estudis, amb Michael Eisner\* i Frank Wells\* com a presidents. Tanmateix, aquest canvi no implicà la desvinculació amb la família, atès que la nova directiva estava recolzada per Roy E. Disney,\* el nebot de Walt Disney. Tal com explica Eisner (Finch, 1973, p. 240), si Roy Disney no hagués estat present en aquell moment, és probable que els executius -que només tenien experiència en les pel·lícules d'acció real- haguessin decidit que el departament d'animació era una despesa que l'estudi no es podia permetre. Una altre moment clau seria el nomenament de Jeffrey Katzenberg\* com a president i Peter Schneider\* com a gestor del departament d'animació. Katzenberg, Schneider i Roy Disney, serien els principals responsables de determinar el futur del cine d'animació (*Waking Sleeping Beauty*, 1999).

Després de molts canvis i retards, finalment *The Black Cauldron* s'estrenà el 1985 i les crítiques que rebé foren força desfavorables. La nova direcció no tancà el departament d'animació, però com no era rendible, decidiren emprar l'edifici on treballaven els animadors (que Walt Disney havia construït expressament els anys 40 per a aquell ús)

---

22 Guanyador de diversos globus d'or i nominat sovint als premis òscar, Elmer Bernstein era especialment conegut per ser el compositor de *The Ten Commandments* (Cecil B. De Mille, 1956), *The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960) o *To Kill a Mockingbird* (Robert Mulligan, 1962).

23 Fins aleshores aquelles posicions havien estat en mans de Roy O. Disney, el germà de Walt Disney i Ron Miller, el marit de la filla de Disney (Stewart, 2005, p. XI)

per a pel·lícules d'acció real. Mentre, els animadors eren traslladats a un edifici més petit, el manteniment del qual era més econòmic per a la companyia (*Waking Sleeping Beauty*, 1999). Durant la producció de *The Black Cauldron* es demanà a un equip d'artistes dirigits per John Musker\* i Ron Clements que comencessin a treballar en un nou projecte, *The Great Mouse Detective* (1986). Pel que fa a la música, en aquesta producció es mantindria una tàctica similar a *The Black Cauldron*, ja que novament contractarien un compositor conegut de pel·lícules d'acció real, Henry Mancini,\* tot i que en aquesta ocasió sí inclourien alguna cançó. En comparació amb l'anterior producció fou un èxit, tot i que la pel·lícula tenia certes deficiències en l'animació per culpa d'un pressupost molt ajustat (Stewart, 2005, p. 84). Així, el relatiu èxit de *The Great Mouse Detective* confirmà la continuïtat del departament d'animació i es van anar desenvolupant nous projectes.

Mentre això succeïa a Califòrnia, a Londres s'estava preparant *Who framed Roger Rabbit* (1988),<sup>24</sup> llargmetratge on van intervenir Steven Spielberg com a productor i Robert Zemeckis com a director. Els drets de la pel·lícula, una adaptació de la novel·la de 1981 *Who Censored Roger Rabbit?* de Gary R. Wolf, havien estat adquirits per l'anterior direcció de l'estudi. Michael Eisner i Jeffrey Katzenberg examinaren el projecte i es quedaren fascinats per les possibilitats d'una pel·lícula en la qual actors humans conviuen amb dibuixos animats (Finch 2011, p. 246). El llargmetratge fou coproduït per la filial de Disney, Touchstone Pictures,<sup>25</sup> i la productora de Spielberg, Amblin Entertainment. Quan s'estrenà fou aclamada per públic i crítica, cosa que ajudà a crear un vincle en la ment dels aficionats al cine entre el nom de Disney i una autèntica i innovadora animació (Stewart, 2005, p. 88). Precisament l'èxit d'aquesta pel·lícula motivà que es creés i mantingués durant la dècada dels 90 un estudi d'animació a Londres.

Una altra de les novetats que aportaren Michael Eisner i Jeffrey Katzenberg -que tenien experiència en el cine d'acció real- fou establir que el guió de les pel·lícules estigués totalment desenvolupat per poder controlar millor l'evolució de la història. Això va provocar que l'èmfasi es posés en la planificació detallada de la narració (*Waking Sleeping Beauty*, 1999). La següent producció fou *Oliver & Company* (1988), i en una de les cançons intervingué el lletrista Howard Ashman,\* molt conegut en la seva època pel musical de Broadway *Little Shop of Horrors* (1982) (Stewart, 2005, p. 101) i vital per al futur desenvolupament de les pel·lícules a Disney.

24 La producció de l'animació es va desenvolupar a Londres perquè es va realitzar en coproducció amb l'estudi de Richard Williams, director britànic de la part animada de la pel·lícula (Farago, 2008).

25 En 1984 la companyia creà aquesta marca per comercialitzar les pel·lícules dirigides al públic adult (Harmetz, 1984).

#### 2.1.4 El renaixement (1989-1999)<sup>26</sup>

L'anomenat renaixement dels estudis Disney començaria amb la producció de *The Little Mermaid* (1989) i acabaria amb *Tarzan* (1999). Aquesta era es va iniciar amb la primera producció en la qual intervingueren Howard Ashman i el compositor Alan Menken.\* La influència d'ambdós fou decisiva per a l'estudi i marcà la manera en què es farien totes les produccions d'aquest període. L'excepció seria *The Rescuers: Down Under* (Hendel Butoy i Mike Gabriel, 1990), la continuació de *The Rescuers* (1977), la primera seqüela animada realitzada a Disney i l'única pel·lícula d'aquesta etapa sense cançons. Després d'aquest llargmetratge es farien segones parts de moltes de les pel·lícules animades únicament destinades per a vídeo (Hoffman, 1997). A nivell visual *The Rescuers: Down Under* implicà una gran innovació: es va començar a utilitzar el nou sistema d'animació per ordinador anomenat CAPS, desenvolupat per l'aleshores desconeguda companyia Pixar, presidida per Steve Jobs i John Lasseter\* al departament artístic. La inclusió d'aquest avenç tecnològic permeté treballar a un ritme més ràpid i la realització d'una planificació de preses i moviments de càmera molt més complexos (Paik, 2007, p. 57).

També cal destacar que des de l'estrena de la pel·lícula d'*Oliver & Company*, Katzenberg volgué que la producció de pel·lícules animades fos més sistemàtica, i es comprometé a treure una pel·lícula per any (*Waking Sleeping Beauty*, 1999). D'aquí que pràcticament cada any, des de l'inici d'aquest període, sortís una nova producció. Això implicava que s'estigués treballant en diversos projectes al mateix temps i, per tant, no es comptés sempre amb tot l'equip. Per afavorir l'augment de la producció, es van obrir nous estudis d'animació a Florida, Paris, Tokyo i Austràlia (Pack, 2004). El temps de producció de les pel·lícules podia durar entre tres i quatre anys, de manera que l'èxit o fracàs d'una producció podia influir considerablement en aquelles que s'estaven realitzant en aquell moment. És el cas de *Beauty and the Beast* (1991), que es començà a planificar el 1988 com una pel·lícula no musical. No obstant, el tractament inicial no agradà als directius i, veient l'èxit de *The Little Mermaid*, decidiren reconvertir-la en un musical.<sup>27</sup> L'èxit de crítica, taquilla i la històrica nominació als Òscar com a millor pel·lícula<sup>28</sup> de *Beauty and*

---

<sup>26</sup> Periodització i nomenclatura establerta pels diferents historiadors de l'estudi: Finch (1973), Fonte (2000, 2001b), Hollis i Sibley (1988), Maltin (1973) i Thomas (1991).

<sup>27</sup> *The Making of Beauty and the Beast*, contingut extra de l'edició en DVD de *Beauty and the Beast* de 2010.

<sup>28</sup> En aquella època no existia la categoria de "millor pel·lícula d'animació" i, amb l'excepció de la menció especial que es va fer per *Snow White*, mai abans una pel·lícula d'animació havia competit per aquest premi. No seria fins l'any 2001 que es crearia la categoria de "millor pel·lícula d'animació".

*the Beast* consolidà el model musical instaurat per Ashman i Menken. John Musker explica així el rol fonamental que tingué Ashman per als musicals a Disney:

Conocía las películas Disney y tenía un conocimiento enciclopédico de los musicales americanos. Y, lo que es más importante, nos enseñó que lo que funciona para un musical puede funcionar para una película. Por supuesto, Walt lo sabía, solo hay que ver *Blancanieves*, pero Howard fue quien se lo enseñó a nuestra generación. (Finch, 1973, p. 254)

Tenint en compte l'embranchida amb la qual havien començat la dècada, la mort del lletrista Ashman en 1991, abans d'acabar la producció d'*Aladdin*, fou un cop dur per a l'estudi. Alan Menken continuà treballant per a Disney, col·laborant amb altres lletristes procedents del teatre musical com Tim Rice,\* Stephen Schwartz o David Zippel.\* Tanmateix, cap de les produccions posteriors va aconseguir l'acceptació de la crítica obtinguda amb *Beauty and the Beast*, per la qual cosa quan les xifres de taquilla van descendir a *Hercules* (1997), els executius decidiren prescindir d'Alan Menken (Morgan, 2000, p. 125). Paral·lelament l'estudi recuperà la tàctica iniciada per Walt Disney als anys cinquanta, contractant cantants de música popular coneguts com Elton John\* o Phil Collins\* per a les pel·lícules de *The Lion King* (1994) i *Tarzan* (1999) respectivament.

L'èxit de les pel·lícules animades encoratjà a Katzenberg per proposar a la companyia d'adaptar-les per a Broadway. Tot i les reticències inicials d'alguns directius com Eisner, es va fer una adaptació de *Beauty and the Beast* en 1994 amb uns resultats molt positius, la qual cosa assegurà la continuïtat d'aquesta iniciativa (Stewart, 2005, p. 122). S'encarregà una anàlisi de viabilitat per adaptar més material existent de Disney i des d'aleshores s'han elaborat i exportat a altres països versions teatrals de *The Lion King* (1997), *Mary Poppins* (2006), *The Little Mermaid* (2008) o *Aladdin* (2014) (The Broadway League, 2016).

Al mateix temps, tal com narra Paik (2007) a la seva història dels estudis Pixar, en 1991 Disney i Pixar firmaren un contracte per fer la primera pel·lícula d'animació per ordinador, *Toy Story*. Els curtmetratges que havia desenvolupat la jove companyia impressionaren als directius de Disney i decidiren donar-los l'oportunitat de fer un llargmetratge, encara que sota una estricta supervisió. A pesar que durant la producció hi van haver nombrosos problemes de guió, finalment la pel·lícula fou estrenada en 1995 amb molts bons resultats. Guanyà un Òscar en una categoria creada expressament per l'acadèmia com a reconeixement de la innovació que suposà per a la indústria cinematogràfica, igual que passà amb *Snow White*. De fet, marcaria un abans i un després en l'animació. Veient l'èxit

de la pel·lícula, Disney renegociaria les condicions de les properes pel·lícules, demanant a Pixar cinc produccions més i una segona part de *Toy Story* per a televisió.

Així, l'estat de les finances per a Disney en aquella època era immillorable: cada nova estrena del departament d'animació era un èxit en taquilla i s'enduia un bon grapat de premis, mentre les seves incursions en altres àrees -com el teatre o la seva aliança amb Pixar- també estaven tenint un èxit sense precedents. Tanmateix, a nivell intern en aquella època es produïren diversos conflictes entre Michael Eisner, Roy Disney i Jeffrey Katzenberg, que durant un temps no van aflorar gràcies als esforços conciliadors de Frank Wells. Però la seva inesperada mort en 1994 trencà aquell delicat equilibri de forces (*Waking Sleeping Beauty*, 1999). Per començar, estava previst que Katzenberg desplaçés a Frank Wells en la seva posició de vicepresident de la companyia, però el canvi d'opinió d'Eisner provocà la sortida de Katzenberg de Disney. Així va ser com Katzenberg fundà juntament amb Steven Spielberg i David Geffen<sup>29</sup> la que seria una de les majors competidores per a Disney: Dreamworks (McGuire, 2007). Com va passar amb la marxa de Don Bluth, Katzenberg també s'endugué animadors, guionistes i músics de Disney, cosa que repercutí en el desenvolupament de les produccions de l'estudi.<sup>30</sup> Coincidí també en aquella època que Don Bluth, associat amb la productora 20th Century Fox, aconseguí recuperar-se, després d'un seguit de fracassos a taquilla,<sup>31</sup> amb *Anastasia* (Don Bluth i Gary Goldman, 1997). La pel·lícula, a pesar de basar-se en fets reals, tenia moltes semblances amb el plantejament de Disney en aquells temps, amb cançons i la presència d'uns personatges arquetípics. La seva estrena el mateix any que *Hercules* començà a fer trontollar el monopoli de Disney en el camp de l'animació. Tampoc ajudà l'estrena de la primera pel·lícula animada de Dreamworks *The Prince of Egypt* (Brenda Chapman, Steve Hickner i Simon Wells, 1998), creada per una part de la plantilla que havia marxat de Disney.<sup>32</sup> Aquesta competència colpejà durament a Disney, que amb l'inici del nou mil·lenni tornava a perdre el favor del seu públic i la seva posició hegemònica al sector.

---

29 David Geffen és un empresari estatunidenc fundador de la discogràfica Geffen Records el 1980. També és productor de música, teatre i cinema.

30 Com bé s'explicarà més endavant a la història de la producció de *Mulan* (1998) (vegeu pàgina 579), la producció va patir modificacions a conseqüència de la marxa del compositor Stephen Schwartz a Dreamworks (Giere, 2008).

31 Entre 1992 i 1995 va produir un seguit de pel·lícules que, degut a la seva escassa repercussió a l'estrena a Anglaterra i, en alguns casos als EUA, a països com Espanya únicament van arribar directament en vídeo. Les pel·lícules produïdes en aquests anys van ser: *Rock-a-Doodle* (1992), *Thumbelina* (1994), *A Troll in Central Park* (1994) i *The Pebble and the Penguin* (1995) (Don Bluth - Filmografia, 2016).

32 Brenda Chapman (guionista de *Beauty and the Beast* i *The Lion King*) n'era directora, Stephen Schwartz (lletrista de *Pocahontas* i *The Hunchback of Notre Dame*) feia les cançons i Hans Zimmer (compositor de *The Lion King*) arranjava les cançons i creava la música de fons (Imdb, 2016).

### 2.1.5 La transició (2000 -) <sup>33</sup>

Aquesta etapa s'inicia amb la pel·lícula de *The Emperor's New Groove* (2000) i es prolonga fins el dia d'avui.

Si els estudis de Don Bluth i Dreamworks demostraren que es podia fer animació de qualitat més enllà de Disney, Pixar (tot i la seva associació amb Disney) clavarà l'estocada mortal a l'animació tradicional. Així, les noves productores començaren a adoptar també la nova tècnica d'animació (CGI, Computer Generated Imagery), molt més econòmica i ràpida que la tradicional. La progressiva adopció del nou format anà acompanyat també per l'abandó dels musicals a les pel·lícules d'animació. Això ja es fa visible amb *The Emperor's New Groove* (2000), que després d'una accidentada producció, únicament inclogué una de les cançons compostes per Sting\* en el que hauria d'haver estat un musical.<sup>34</sup> Mentre Dreamworks i Pixar seguien creixent en popularitat i reconeixement,<sup>35</sup> Disney feia el recorregut invers. A pesar dels intents de renovació i la busca d'espectadors més joves amb gèneres d'aventures o ciència ficció, com *Treasure Planet* (2002), els seus esforços no es veien recompensats. L'única excepció d'aquest període la trobem en *Lilo & Stich* (2002), considerablement més rendible que el fiasco de l'adaptació futurista de *L'illa del tresor* de Stevenson. Entre 2003 i 2004 s'intentà recuperar el musical amb dues figures clau a l'anterior període, Phill Collins i Alan Menken, amb *Brother Bear* (2003) i *Home on the Range* (2004) respectivament. Tal com explica Finch (1973, p. 320), els resultats foren tan nefastos que poc abans de l'estrena de *Home on the Range* Disney anuncià que abandonava el dibuix tradicional que havia fet famós l'estudi per entrar de ple en l'animació generada per ordinador. Aquesta decisió es basà, en gran part, pel fet que Michael Eisner, des del seu lloc com a director executiu de la companyia, cada dia era més assetjat pels mals resultats de les darreres pel·lícules animades. Per això els directius de la companyia arribaren a la conclusió que no podien competir al mercat utilitzant una animació "passada de moda". En 2004 centenars de dibuixants d'animació tradicional veien atònits com en una sola dècada havien passat d'estar en la millor posició

<sup>33</sup> Chris Pallant anomena aquesta etapa Neo-Disney, basat en els canvis a nivell estètic que es van produir entre els anys 2000-2004. No obstant, nosaltres hem preferit allargar la periodització fins a l'actualitat i fer èmfasi en la irrupció de l'animació 3D i com ha desplaçat l'animació tradicional i musical. Per aquest motiu l'hem anomenat la transició, referint-nos així a la transició de l'animació tradicional a la 3D.

<sup>34</sup> Vegeu la història de la producció de la pel·lícula *The Emperor's New Groove* (2000) (pàgina 613).

<sup>35</sup> L'any 2001 *Shrek*, de Dreamworks, inaugurava la nova categoria de "Millor pel·lícula d'animació" guanyant l'Oscar, seguida per les pel·lícules de Pixar *Finding Nemo* (2003), *The Incredibles* (2004), *Ratatouille* (2007), *WALL-E* (2008), *Up* (2009), *Toy Story 3* (2010) i *Brave* (2012) (Oscars, 2016).

de Hollywood a trobar-se al carrer (*Dream on Silly Dreamer*, 2005). Els estudis de Florida, Londres, París i Tokio serien tancats i únicament quedaria obert l'estudi d'Austràlia, on es feien les seqüeles per a televisió. Un cop acabada la pel·lícula *Home on the Range*, l'edifici d'animació Burbank es consagrà al treball amb ordinadors, a la creació de personatges i entorns virtuals de tres dimensions (Grimm, 2005). La primera producció generada per ordinador fou *Chicken Little* (Mark Dindal, 2005), en la qual s'introduïren canvis no només a nivell visual: les cançons incloses ja no eren originals com a les anteriors pel·lícules, sinó cançons preexistents.

Mentre l'estudi Disney renunciava a l'animació que el caracteritzava, l'acord entre la companyia i Pixar tocava a la seva fi. Segons Stewart (2005, p. 598), Steve Jobs estava molt descontent amb la gestió de Michael Eisner, per la qual cosa en 2004 es va tallar tota negociació amb Disney, i Pixar començà a explorar noves opcions de distribució amb altres estudis. A John Lasseter no el satisfieia aquesta situació, ja que allò significava abandonar els seus personatges en mans de Disney.<sup>36</sup> Però quan confirmaren que era impossible fer un tracte amb els executius de la companyia, els creatius de Pixar es van adonar que no els quedava altra opció que trencar la seva relació amb Disney (Paik, 2007, p. 285).

Després de moltes pressions, en 2005 Michael Eisner abandonà la companyia i fou substituït com director executiu per Robert Iger.<sup>37</sup> Com a conseqüència, Roy Disney, que havia estat apartat de la companyia per Eisner, tornà en qualitat d'especialista i director emèrit. Tal com descriu Paik (2007, p. 287), el retorn de Roy Disney permeté a Iger reprendre les converses amb Steve Jobs per a intentar mitigar l'antagonisme creat entre Disney i Pixar i buscar una solució de mutu acord per resoldre les seves diferències. L'any 2006 Disney adquirí Pixar, una absorció ben rebuda per ambdós estudis. John Lasseter es va unir a Disney com director creatiu, i aviat anuncià el restitució de l'animació tradicional. Tanmateix, abans d'això es van concloure els projectes dissenyats per ordinador que ja estaven en marxa: *Meet the Robinsons* (Stephen J. Anderson, 2006) i *Bolt* (Byron Howard i Chris Williams, 2007). Una altra de les condicions de Lasseter per tancar l'absorció de Pixar fou el tancament dels estudis d'Austràlia, atès que al seu parer la producció de seqüeles per la televisió anava en detriment del nom de Disney (Grimm, 2005).

---

<sup>36</sup> Disney posseïa els drets de personatges com Woody o Buzz de *Toy Story*, de manera que podria continuar fent seqüeles o venent qualsevol producte de màrqueting sense demanar permís a Pixar.

<sup>37</sup> Vegeu a Stewart (2005) les tensions i els problemes que es van crear al voltant de la figura de Michael Eisner.

D'aquesta manera, amb la nova direcció a Disney, els estudis recuperaren molts dels animadors i creatius dels anys noranta per tornar a l'animació tradicional a *The Princess and the Frog* (2009). Els directors de la pel·lícula serien dos veterans dels anys 90, Ron Clements i John Musker, responsables de *The Little Mermaid*, *Aladdin* i *Hercules*. Randy Newman,\* compositor de diverses de les pel·lícules de Pixar -incloent-hi *Toy Story*-, s'encarregà d'escriure les cançons i el fons musical. La pel·lícula fou ben rebuda, tot i que serien molt millors els resultats de *Tangled* (2010), basada en el conte de *Rapunzel*, una pel·lícula concebuda per ser animada en 2D però finalment realitzada en 3D (Desowitz, 2010). La pel·lícula recuperà tres elements clau dels anys noranta: l'adaptació d'un conte tradicional, les cançons i la col·laboració d'Alan Menken, convertint-se així en la primera pel·lícula animada creada per ordinador musical. Tres anys després, l'èxit de *Tangled* ha estat superat per *Frozen* (Chris Buck i Jennifer Lee, 2013), guanyadora de l'Òscar a millor pel·lícula d'animació i amb un rècord de taquilla,<sup>38</sup> que ha consolidat el musical en aquest tipus d'animació. Encara que aquestes produccions s'intercalen amb pel·lícules no musicals com *Wreck-it-ralph* (Rich Moore, 2012), *Big Hero 6* (Don Hall i Chris Williams, 2014) o *Zootopia* (Byron Howard i Rich Moore 2016); amb altres musicals, com ara *Moana* (Ron Clements i John Musker, 2016) o *Frozen 2* (sense data d'estrena), la bona acollida de *Frozen* i *Moana* ens fan creure que el retorn al musical és ja una realitat.

---

38 Segons el web Box Office Mojo, ara per ara *Frozen* és la pel·lícula animada més taquillera de la història ("Frozen (2013) - Box Office Mojo," n.d.).



## 2.2 La transmissió de valors de Disney

La importància de Disney en la indústria cinematogràfica i la seva influència al seu públic majoritari, l'infantil, han provocat que la major part dels estudis acadèmics dedicats a la companyia formulin crítiques per la transmissió de valors conservadors de la companyia. Com bé indica Watts (1995), la popularitat de Disney dificulta abordar-lo des d'una perspectiva acadèmica que no jutgi els seus continguts:

Three barriers to making sense of this massive presence in modern American culture loom particularly large. First, Disney's enormous popularity has contributed to his dismissal in critical circles. Commercial success, many students of American culture have assumed, stands in inverse proportion to cultural significance. Second, a swiftly moving flood of Disney productions has engulfed attempts at analysis. The output of the Disney Studio has been so extensive, in so many venues, over so many decades that it resists interpretive synthesis. Third, violently contrasting reactions to the Disney legacy have polarized opinion in the academy and outside it. Disney disciples venerate Saint Walt as the purveyor of innocent imagination and uplifting fantasy; Disney denouncers bitterly decry Huckster Walt as a cynical manipulator of cultural and commercial formulas. Such strife has created an emotional and ideological minefield for those who wish to approach Disney seeking neither revelation nor damnation, but understanding. (Watts, 1995, p. 84)

Això repercuteix directament en la nostra àrea d'estudi, ja que, com indica Sickels (2009, p. 602), els treballs de recerca s'allunyen de mostrar la influència que ha tingut la companyia Disney en el cine d'animació o musical i busquen quina és la influència ideològica del marxandatge agressiu de la marca. Alguns textos representatius serien: *From Mouse to Mermaid: the Politics of Film, Gender, and Culture*, editat per Bell, Haas i Sells (1995), *Deconstructing Disney* de Byrne (1999), *Mouse Morality: The Rhetoric of Disney Animated Film* de Ward (2002), *Rethinking Disney. Private control, public dimensions* de Budd i Kirsch (2005), *Disney, Pixar and the Hidden Messages of Children's Films* de Booker (2010), *The emperor's Old Groove. Decolonizing Disney's Magic Kingdom*, editat per Ayres (2013) o *Diversity in Disney Films. Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*, editat per Cheu (2013), entre molts altres. L'elevat factor ideològic que marca aquesta recerques i la seva tendència a ometre les contribucions artístiques de l'estudi fan que aquests estudis s'allunyin del nostre objectiu. En aquest sentit, un dels treballs que aconsegueix mantenir certa equidistància entre la reprovació i el reconeixement per la labor artística de Disney, és Schickel amb *The Disney Version: The Life, Times, Art, and Commerce of Walt Disney* (1968), el qual combina una història crítica dels estudis amb la biografia de Walt Disney.

També són nombrosos els estudis dedicats a la visió de gènere que projecta Disney, com ara els articles *Stripping Beauty: Disney's "Feminist" Seduction* de Bean, *Disney's Magic Carpet Ride: Aladdin and Women in Islam* de Staniger o *Disney, the Beast, and Woman As Civilizing Force* de Manley (dins Ayres, 2013); o els articles *Somatexts at the Disney Shop: Constructing the Pentimentos of Women's Animated Bodies* de Bell, *The Curse of Masculinity: Disney's Beauty and the Beast* de Jeffords, *Where Do Mermaids Stand?* de Sells o *Eighty-Six the Mother: Murder, Matricide and Good Mothers* de Haas (dins Bell, Haas i Sells, 1995). Aquests estudis solen centrar-se sobretot en aquelles pel·lícules amb personatges humans, exemple d'això és el llibre Davis *Good girls and wicked witches: Women in Disney's feature animation* (2006), on l'autora únicament examina les pel·lícules en què apareixen humans. És habitual trobar comparacions entre les pel·lícules del classicisme (en què les heroïnes eren més passives i les antagonistes eren dones actives i independents) i les estrenades a les darreres dècades, amb heroïnes amb més aspiracions a la vida que trobar l'amor. En general és difícil trobar un consens: alguns autors consideren que realment s'ha produït un avançament a partir de la dècada dels 90 (Davis, 2006), però d'altres són del parer que el fet que en última instància les protagonistes acabin emparellades resta importància a la seva suposada independència inicial (Cantillo Valero, 2010 o Míguez, 2015). Un cas d'especial interès per a nosaltres és l'article de Correyero i Melgarejo *Cine, música y valores: De Blancanieves a Tiana* (2010), que versa sobre la identitat de gènere a partir de les cançons a les pel·lícules de *Snow White*, *Cinderella*, *Sleeping Beauty* i *Tiana*. Malgrat l'article esmenta una sèrie de qüestions que ens hem plantejat en aquesta tesi (l'ús d'una fórmula i la presència de determinades tipologies de cançons), peca de fer generalitzacions i no oferir-ne una justificació. Precisament identifiquen tres tipus de cançons a Disney: d'amor, treball i màgia; una classificació a la qual possiblement tornarem a fer referència més endavant, al capítol 6, on recopilarem totes les dades obtingudes de l'anàlisi de les cançons i comprovarem si efectivament les seves afirmacions són correctes. A banda d'això, un altre defecte que hem trobat en aquest article és que tot i assegurar que la seva metodologia d'estudi es basa en teòrics que han tractat la música de cine com Chion (1995), l'únic aspecte analitzat són les lletres de les cançons, amb una atenció pràcticament nul·la a la música. Per tant, trobem les seves aportacions a nivell de contingut molt interessants, però conté una sèrie de mancances que fan incomplet el seu treball.

## 2.3 La relació entre l'animació i els contes de fades

Who owns fairy tales? To be blunt: I do. And you do. We can each claim fairy tales for ourselves. Not as members of a national or ethnic group – as French, German or American. Not as nameless faces in a sea of humanity. And not in the Disney model as legal copyright owners. We claim fairy tales in every individual act of telling and reading. (Haase, 1993, p. 395)

Quan parlem de Disney és molt habitual associar els seus anomenats “clàssics” amb rondalles o contes de fades. Una creença perpetuada pel propi estudi, que en un exercici de màrqueting, ha englobat la majoria de les seves pel·lícules animades dins aquesta categoria.<sup>39</sup> Autors com Jack Zipes han dedicat diversos estudis a la relació entre Walt Disney i els contes de fades (1979, 1997, 2006, 2007, 2012), i el descriu com una persona obsessionada amb el gènere literari:

Of all the early animators, Disney was the one who truly revolutionized the fairy tale as institution through the cinema. One could almost say that he was obsessed by the fairy-tale genre, or to put it another way, Disney felt drawn to fairy tales because they reflected his own struggles in life. After all, Disney came from a relatively poor family; suffered from the exploitative and stern treatment of an unaffectionate father; was spurned by his early sweetheart; and became a success through tenacity, cunning, and courage and his ability to gather talented artists and managers such as his brother Roy. (Zipes, 1997, p. 34)

No obstant, si anem als orígens de les pel·lícules de Disney, veurem que aquelles basades en contes tradicionals són escasses. En vida de Disney, de la dotzena de llargmetratges que van produir només tres d'elles són adaptacions de rondalles (*Blancaneu*, *Ventafocs* i *La bella dorment*). Independentment d'aquesta circumstància, dins el cànon de “clàssics Disney” s'hi han inclòs adaptacions de la literatura infantil, històries originals i, fins i tot, relats basats en fets reals, cosa que, com indica Chris Pallant, complica la utilització de l'etiqueta “Clàssic Disney”.<sup>40</sup>

However, despite Disney's success at co-opting fairy tale narratives, and the recurrence of fairy tale iconography within the studio's animation, it is incorrect to assert this is true of every Disney animated feature. The existence of films such as *Dumbo*, *Bambi*, and *Make Mine Music* (Bob Cormack et al., 1946), problematize the utilization of 'Classic Disney' as a way of identifying the fairy tale's dominance within Disney animation. (Pallant, 2010, p. 343)

---

<sup>39</sup> Vegeu el llistat de pel·lícules al web oficial de Disney: <<https://www.disneymoviesanywhere.com/movies/classics>> [Consulta: 3 de juny de 2016]

<sup>40</sup> De fet Pallant proposa el terme “Disney-formalism” com a substitut de l'ambigu terme “clàssic”, basant-se en els aspectes estètics de les pel·lícules. Aquesta qüestió la tractarem amb major profunditat a l'apartat 2.5.

Per tant, si no són els contes els que defineixen aquests anomenats clàssics, quin és el criteri? Podríem dir que són les pel·lícules animades, però una vegada més ens trobaríem amb la situació que dins la col·lecció s'hi han inclòs pel·lícules que combinen imatge real i animació com *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1965). Les variables, per tant, semblen subordinar-se als interessos de màrqueting i les vendes més que no pas a criteris lògics i objectius. Exemple d'això és que quan s'estrenà *Tangled*, volien que la pel·lícula estigués en el lloc número 50, per tant van reordenar la llista incloent i excloent determinats títols perquè així fos (Smith, 2011). L'objectiu és que l'espectador associï títols com *Snow White* amb les noves produccions i doni per bona la qualitat d'aquestes pel·lícules pel simple fet de pertànyer als "clàssics Disney". D'aquesta manera, la companyia amalgama títols d'orígens diferents i els inscriu dins la categoria d'aquelles pel·lícules que més èxit han tingut: les adaptacions de rondalles. Per a Zipes, un dels principals crítics de Disney, és preocupant el tarannà amb què l'estudi unifica diferents autors, ja que sovint l'únic coneixement d'aquestes històries que tenen molt nens és la versió Disney.

It was not once upon a time, but at a certain time in history, before anyone knew what was happening, that Walt Disney cast a spell on the fairy tale, and he has held it captive ever since. He did not use a magic wand or demonic powers. On the contrary, Disney employed the most up-to-date technological means and used his own "American" grit and ingenuity to appropriate European fairy tales. His technical skills and ideological proclivities were so consummate that his signature has [obscured] the names of Charles Perrault, the Brothers Grimm, Hans Christian Andersen, and Carlo Collodi. If children or adults think of the great classical fairy tales today, be it *Snow White*, *Sleeping Beauty*, or *Cinderella*, they will think Walt Disney. (Zipes, 1999, p. 332)

La qüestió és: aquesta confusió es produeix simplement perquè la companyia etiqueta certes històries amb la categoria de "clàssic", o des de l'adaptació i ideació de les pel·lícules s'inclouen elements dels contes de fades en històries que originàriament no ho eren? En aquest sentit, Robert Chase fa una observació pel que fa a les adaptacions de Disney que incideix directament sobre el nostre objecte d'estudi:

The "hip" mice, "cute" insects, and dancing squirrels that populate most of the Disney versions of children's classic literature often provide sub-plots that do not exist in the original. Their presence is justified, one assumes, because they provide the "Disney Touch" and will assure a sizeable singing cast when one of the large musical production numbers goes on the drawing board. The story must meet the needs of the Disney production staff, or it is changed. (Chase, 1966, p. 51)

Per tant, s'estableix un vincle entre el "toc Disney" i els personatges còmics amb determinades cançons. De fet, el director i escriptor de teatre musical Woolford al seu manual *How musicals work* (2012), assegura que la majoria de musicals utilitzen

l'estructura del viatge de l'heroi.<sup>41</sup> També Duran (2009) a la seva tesi *Narrativa audiovisual i cinema d'animació per ordinador* presenta el viatge de l'heroi com a model a partir del qual analitzar les pel·lícules de l'estudi d'animació Pixar. A la seva recerca Duran se centra exclusivament en les pel·lícules de l'esmentat estudi, però igualment la relació que estableix entre el cinema d'animació i l'estructuració de les històries podria traslladar-se a les pel·lícules de Disney.

Altres autors que han tractat la relació de Disney amb els contes de fades són Sánchez Hernández amb *Los cuentos de hadas según Disney. Modelos narrativos, tradición literaria, e influencia literaria en la producción de películas del canon WDA (1937-1967)* (2010), el qual ha dedicat la seva tesi a l'anàlisi d'algunes de les pel·lícules basades en contes de fades, per esbrinar fins a quin punt Disney va introduir canvis per qüestions ideològiques o perquè el mitjà audiovisual ho requeria. D'altres, com ara García Cuesta a la tesi titulada *Las representaciones audiovisuales de los cuentos tradicionales europeos como recurso didáctico de la educación artística en la formación de formadores* (2011) veuen una oportunitat en aquestes pel·lícules per utilitzar-les com a recurs didàctic i des de l'aula fer que els alumnes prenguin consciència sobre les històries originals en les quals es basa Disney. En aquest sentit també és molt interessant la publicació de Pugh i Aronstein *The Disney Middle Ages* (2012), un compendi d'articles que analitzen la visió dels contes de fades i l'era medieval que projecta Disney. Per a Mollet, al seu article "*With a smile and a song...*": *Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale* (2013b), el que fa realment Disney és crear el "conte de fades americà", vinculat estretament amb el moment històric en què es produïa la primera pel·lícula animada, *Snow White*, la despressió dels anys 30 als Estats Units.

---

41 Terme proposat per Vogler (1998) per referir-se als elements recurrents que contenen la majoria de les històries. Vegeu més a l'apartat 3.1.

## 2.4 Versions originals i doblatges: l'estudi de Disney des de la traducció

La traducció i la filologia són disciplines que han dedicat diverses tesis doctorals a les pel·lícules de Disney. D'una banda, Iglesias Gómez, *Los doblajes en español de los clásicos Disney* (2009) tracta sobre els doblatges al castellà de les pel·lícules produïdes entre 1937 i 1970 a Disney, mentre Brugué Botia a *La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació. Anàlisi de les versions catalana i espanyola de tres pel·lícules nord-americanes contemporànies per a tots els públics* (2013) pren una pel·lícula de Disney i d'altres estudis com Dreamworks per fer la seva anàlisi sobre les traduccions de les cançons de les pel·lícules. Precisament la perspectiva d'aquests autors pel que fa al doblatge de les pel·lícules és el que ha reforçat la nostra decisió de partir de la versió original per realitzar l'anàlisi de les pel·lícules. En aquest sentit, ens hem trobat amb què Iglesias Gómez (2009) al·lega no incloure una anàlisi de les lletres de les cançons al seu treball a conseqüència dels considerables canvis que es van produir en la traducció d'una llengua a l'altra. Altres autors, com Repullés Sánchez a la tesi *La traducción de las películas de animación: Las producciones de la era post-Disney; una nueva era en los dibujos animados* (2015), han evitat o treballat de manera poc exhaustiva les cançons per la complexitat que caracteritza aquestes traduccions. També és molt esclaridor constatar que, com bé explica Brugué Botia (2013) en la majoria dels casos les cançons traduïdes solen ser traslladades per lletristes i no pas traductors, cosa que reforça la idea que realment són adaptacions o reinterpretacions de la lletra original.

Mis conversaciones con la letrista y compositora María Ovelar, que trabaja regularmente para Disney Ibérica (llevan su firma, por ejemplo, las letras de las canciones del redoblaje en castellano de Blancanieves del año 2001), y el estudio de las canciones que Edmundo Santos "versionó" y adaptó para los doblajes que dirigió me han llevado a dudar que se pueda llamar "traducción", en el sentido más estricto de los posibles, al tratamiento que se da a este tipo de textos. Para empezar, lo habitual es que en la práctica el traductor del guion no se ocupe de "traducir" las canciones de la película. De ello se encarga a un letrista, de quien ni siquiera se espera que posea el vasto conocimiento de la lengua y la cultura extranjeras que se presupone al traductor. Al letrista en este caso se le presuponen otras habilidades, principalmente, las de escribir una nueva letra en su idioma que sea cantable y de calidad, musicalmente hablando; pero además, que conserve el espíritu de la original y, en lo posible, también su sentido y sus imágenes (Iglesias Gómez, 2009, p. 27).

Iglesias Gómez posa com exemple la versió castellana enfront de l'anglesa de la cançó d'inici d'*Alice in Wonderland*, en la qual podem veure que, tot i mantenir-se l'essència, la idea original tal i com va ser concebuda des de Disney es perd en la versió castellana (2009, p. 29). Tal com indica Iglesias Gómez, és impossible parlar en aquest cas de traducció, ja

que és evident que la versió castellana de la lletra en anglès és realment nova i original, no derivada i no aspira a establir cap relació amb la seva corresponent en llengua anglesa.

La tesi doctoral de Rierola Puigdejarols *A Linguistic Study of the Magic in Disney Lyrics* (2001) és un exemple més de l'interès que ha suscitat l'estudi d'animació des de la recerca acadèmica a Espanya, en aquest cas des de la filologia anglesa. En la seva dissertació fa una selecció de pel·lícules i cançons pertanyents als diferents períodes dels estudis Disney amb l'objectiu de fer-ne una anàlisi lingüística. El major escull d'aquest treball són els criteris de tria de les cançons analitzades, ja que no segueix un patró clar. En un principi excusa l'absència de determinades pel·lícules per les dificultats que hi havia d'accés a les obres en el moment de realització de la tesi.<sup>42</sup> Tot i que aquesta disculpa és comprensible, el que ja no té explicació és que no s'analitzin totes les cançons de les pel·lícules seleccionades. Aquesta situació dificulta que les generalitzacions que es fan a les conclusions sobre les característiques lingüístiques de les cançons siguin vàlides, ja que s'han obviat algunes cançons que podrien modificar aquests resultats i no s'ha aportat cap justificació al respecte. Així i tot, la metodologia de treball pel que fa a l'anàlisi de les lletres ha servit com a referència per a aquesta tesi, motiu pel qual la labor duta a terme per Rierola Puigdejarols (2001) ha estat essencial en aquesta recerca.

---

42 A la dècada dels 90 no totes les pel·lícules de Disney s'havien distribuït en VHS i estaven disponibles per al seu visionat.

## 2.5 L'animació de Disney com a pastitx de les arts visuals

Una perspectiva d'estudi que ja s'acosta més a la nostra àrea és aquella dedicada a la influència de les arts plàstiques a les pel·lícules de Disney. L'autor més rellevant en aquest camp és Allan (1999), que dedicà gairebé vint anys de recerca a la seva tesi *Walt Disney and Europe: European influences of the animated feature films of Walt Disney*. Des d'un inici l'autor reivindica la poca atenció que s'ha dedicat a estudiar des d'una òptica artística l'animació de Disney:

Although both the man and the studio have received a great deal of attention (and the new criticism has belatedly discovered the films), the cultural and artistic forces which shaped the artists who worked for Disney, and indeed Walt Disney himself, have not been so carefully examined. The Disney product is indebted to an older cultural heritage; Disney absorbed and recreated that heritage for a new mass audience that was part of the popular culture of his own period. (Allan, 1999, p. 1)

El seu treball aglutina una gran quantitat de recursos i exposa amb rigurositat els orígens artístics (especialment a nivell visual) de Disney. Per exemple, pel que fa a la referències filmiques, cita l'escena d'inici al balcó gòtic entre Blancaneu i el príncep, que imita la posada en escena de la versió de George Cukor *Romeo and Juliet* de 1936. L'escena en què Blancaneu escapa al bosc i creu veure monstres té un muntatge similar al de *Private Worlds* (Gregory La Cava, 1935), una pel·lícula sobre un manicomi. També es prenen elements gòtics de l'expressionisme alemany, i Allan cita *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) i *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) a tall d'exemple. Pel que fa a la Ventafocs, tot i que incorpora novament elements de l'expressionisme alemany (com els picats vistos des de la perspectiva dels ratolins o els soldats en filera al palau, que recorden la pel·lícula *Triumph of the Will* [Leni Riefenstahl, 1936]), també inclou aspectes del gènere negre americà. Alguns dels referents més evidents de la pel·lícula són el retrat que es fa de la relació entre la madrastra i la Ventafocs, que s'assembla molt a la de Mrs de Winter/ Mrs Dancers a *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940); així com l'ús de les escales i les ombres recorden l'heroïna atrapada a *The Spiral Staircase* (Robert Siodmak, 1945). Allan també fa un breu repàs de les pel·lícules més recents i assenyala algunes de les inspiracions cinematogràfiques, com *Aladdin*, que prendria molts elements de l'argument i el disseny de *The Thief of Baghdad* (Ludwig Berger, Michael Powell i Tim Whelan 1940). Així mateix, *The Hunchback of Notre Dame* (1996) fa homenatge a la versió de 1939 dirigida per William Dieterle i protagonitzada per Charles Laughton. Tal com indica Allan, hi ha constants recordatoris de la pel·lícula, tot i que Disney altera el to i fa acabar la tragèdia amb un final feliç.



Una altra publicació que amplia aquesta qüestió és l'edició en paper de l'exposició comissariada per Bruno Girveau *Once Upon a Time Walt Disney. The sources of inspiration for the Disney Studios* (2006) realitzada a París i Munich. A l'article firmat pel propi Girveau (2006, p. 209), *The nostalgic builder: Walt Disney, architecture and design*, explica l'interès de Disney per ser fidel a l'arquitectura del passat, motiu pel qual a partir de la segona meitat dels anys 30 la biblioteca dels estudis començà a adquirir nombrosos llibres sobre tota classe d'estils, períodes i llenguatges. Disney també contractà arquitectes com Claude Coats\* o Ken Anderson\* per desenvolupar l'escenografia de les pel·lícules i, posteriorment, intervenir en la construcció del parc d'atraccions de Disneyland. Tal com afirma i mostra Girveau, *Snow White* beu de la iconografia del segle XIX i entre els artistes més influents destaquen Theodor Kittelsen,<sup>43</sup> John Bauer,<sup>44</sup> William Degouve de Nuncques,<sup>45</sup> Gustave Doré<sup>46</sup> i Arthur Rackham<sup>47</sup>. A aquests dos últims recorrerien amb freqüència com a font d'inspiració d'altres pel·lícules, com *Alice in Wonderland*, *Peter Pan* o *The Hunchback of Notre Dame*. De fet, Disney convidà a Rackham a participar en la producció de *Snow White*, però ja era massa vell per anar als EUA (Allan, 1999). Fins i tot *Dumbo*, la pel·lícula més de “dibuixos animats” segons Allan, també s'inspiraria en els animals antropomòrfics de Heinrich Kley<sup>48</sup> (1999, p. 176). Pel que fa a *Bambi*, Disney convidà a Rico Lebrun<sup>49</sup> perquè ensenyés als seus animadors a dibuixar animals de la manera més realista possible (Girveau, 2008). Precisament fou l'‘hiperrealisme’ d'aquesta pel·lícula el que es guanyà la crítica negativa del que fins aleshores havia estat el més fervent admirador de Disney, Sergei Eisenstein (Leyda, 1988, p. 99). En aquest sentit, el teòric sobre el cinema d'animació Paul Wells, és el que ha proposat la nomenclatura d'hiperrealisme al seu llibre *Understanding Animation*, que defineix com un mode d'animació que, a pesar de l'artifici evident del mitjà, busca el “realisme” (1998, p. 25). Encara que l'interès de Wells és teoritzar sobre l'animació en general, admet que l'enorme influència que ha tingut Disney a l'animació obliga als teòrics a tenir en compte les seves pel·lícules. Així i tot, Wells disserta de manera molt superficial sobre Disney, motiu pel qual Chris Pallant (2010) en la seva recerca *Demystifying Disney: A*

---

43 Artista noruec conegut per les seves pintures inspirades en la naturalesa i per les seves il·lustracions de contes de fades i llegendes, especialment de trolls.

44 Il·lustrador i pintor suec conegut per la sèrie d'il·lustracions *Bland Tomtar och Troll* —en català «Entre els follets i els trolls»—, un llibre de contes tradicionals publicat els Nadals a Suècia.

45 Pintor d'origen francès, solia pintar paisatges nebulosos i misteriosos.

46 Dibuixant, gravador i litògraf francès; il·lustrà diverses obres conegudes, com ara l'*Infern de Dant* (1861), *Contes de Perrault* (1862) o *Don Quixot* (1863).

47 Il·lustrador anglès, especialitzat en obres infantils.

48 Il·lustrador alemany, conegut pels seus dibuixos d'animals antropomòrfics.

49 Escultor i pintor italià notablement influït per l'estil barroc italià.

*History of Disney Feature Animation* pren alguns dels conceptes presentats per Wells i centra el seu estudi en Disney. Pallant proposa una definició de l'estil Disney o el que ell anomena “el formalisme Disney”, i per a fer-ho parteix de l'hiperrealisme. Segons Pallant, aquesta tendència per part de Disney cap a l'hiperrealisme es formà i consolidà amb les quatre primeres pel·lícules de l'estudi: *Snow White*, *Pinocchio*, *Dumbo* i *Bambi* (2010, p. 341). Tant Wells (1998) com Pallant (2011) assenyalen *Bambi* com la pel·lícula zenit de l'hiperrealisme a Disney. Tanmateix, si ens fixem amb els fons de la pel·lícula, dissenyats per l'artista conceptual Tyrus Wong\* (Allan, 1999, p. 183), són clarament impressionistes (un moviment pictòric que no busca el realisme, sinó captar les impressions fugisseres).

In contrast to the paintings that showed every detail of tiny flowers, broken branches, and fallen logs, Ty had a different approach and certainly one that had never been seen in an animated film before. He explained, “Too much detail! I tried to keep the thing very, very simple and create the atmosphere, the feeling of the forest.” His grasses were a shadowy refuge with just a few streaks of the actual blades; his thickets were soft suggestions of deep woods and patches of light that brought out the rich detail in the trunk of a tree or a log. Groups of delicate trees were shown in silhouette against the mists of early morning rising from the meadow. Every time of day and each mood of the forest was portrayed in a breathtaking manner. An ethereal quality was there (The Walt Disney Family Museum, 2011).

Per tant, caldria especificar amb més detall la definició de Pallant del formalisme Disney, ja que l'hiperrealisme en aquesta pel·lícula únicament es refereix a les figures i no pas als fons.

Tornant a les fonts a partir de les quals beuen les pel·lícules de Disney, cal recuperar els llibres monogràfics sota el títol *The art of*, recollits per autors com Finch *The art of the Lion King* (1994), Kurtti (*The art of Mulan* 1998, *Treasure Planet. A Voyage of Discovery* 2002, *The Art of the Princess and the Frog* 2009, *The Art of Tangled* 2010), Rebello (*The Art of Pocahontas* 1995, *The Art of the Hunchback of Notre Dame* 1996) o Solomon (*The Art of Frozen* 2013), així com altres propostes editorials que pretenen posar en relleu la influència del treball individual dels animadors que han passat per l'estudi, com la col·lecció de Ghez *They Drew as They Pleasèd* (2015, 2016) o els llibres de Canemaker *Treasures of Disney Animation Art* (1982) o *The Art and Flair of Mary Blair* (2003), entre altres. A partir d'aquestes publicacions podem veure com, a pesar que generalment Disney s'ha caracteritzat pel citat formalisme proposat per Pallant, en algunes produccions la influència d'un únic artista (ja fos il·lustrador, caricaturista o dibuixant de còmics) es feia evident en l'estètica de tota la pel·lícula, diferenciant-se així de la resta de produccions. En alguns casos es tractava d'il·lustradors de contes que treballaven com a dissenyadors

de fons al propi estudi, com Albert Hurter\* (especialment influent en els nans de *Snow White*),<sup>50</sup> Gustaf Tenggren\* (el qual fou determinant en l'estètica de *Pinocchio*)<sup>51</sup> o Mary Blair (el seu estil visual marcaria una època a Disney, des de les pel·lícules de Sud-Amèrica i d'episodis dels anys 40, fins les tres primeres produccions de la dècada dels 50, *Cinderella*, *Alice in Wonderland* i *Peter Pan*).<sup>52</sup> En altres casos, en el que Pallant a anomenat neo-Disney, s'ha fet especialment evident en determinades pel·lícules l'estil d'un únic artista, cosa que ha determinat l'estil visual d'algunes pel·lícules. És el cas dels dibuixants de còmics com Ronald Searle,<sup>53</sup> la influència del qual es fa evident a *101 Dalmatians* (Allan, 1999, p. 237). Altres exemples de dibuixants influents i que han marcat el que Pallant (2010b) anomena el neo-Disney són Gerald Scarfe<sup>54</sup> a la pel·lícula d'*Hercules* (Rebello & Healey, 1997) o Mike Mignolia<sup>55</sup> a *Atlantis* (Pallant, 2011). Per últim, tenim el cas de Chris Sanders,\* animador de Disney que durant anys va col·laborar en els storyboards, fins que amb *Lilo & Stitch* es va passar a la direcció i el seu estil de dibuix fou transferit a la pel·lícula (Wakayashi, 2002).

---

50 Vegeu Ghez (2015) per ampliar informació.

51 Vegeu Ghez (2015) per ampliar informació.

52 Vegeu Canemaker (2003) per ampliar informació.

53 Caricaturista i dibuixant britànic, considerat un dels més prestigiosos i influents del segle XX.

54 Caricaturista reconegut pel seu treball al diari britànic *The London Sunday Times* i la pel·lícula de *Pink Floyd—The Wall* (1982).

55 Escriptor i artista de còmic i novel·la gràfica americana. És especialment conegut per ser el creador de la sèrie de còmics *Hellboy*.

## 2.6 La música a Disney

La bibliografia dedicada específicament a la música a Disney pateix una situació similar a la que descrivíem anteriorment: hi trobem alguns textos acadèmics, però també publicacions amb més interès de màrqueting que no pas pel rigor de la informació. Exemples d'això són el llibre de Tietyen *The Musical World of Walt Disney* (1990), el qual ha estat publicat per la mateixa editorial que distribueix les partitures de Disney (Hal Leonard) i exposa una sèrie d'anècdotes sobre el procés de producció i composició d'algunes de les bandes sonores de les pel·lícules produïdes fins la dècada dels setanta. Pel que fa l'enciclopèdia de Hischak i Robinson *The Disney Songs Encyclopedia* (2009), recull un ampli ventall de cançons de tot tipus de productes audiovisuals (des de sèries televisives fins a pel·lícules d'acció real), que més enllà d'aportar alguna informació sobre els intèrprets de les cançons no té un interès real a nivell acadèmic. Dins aquest apartat, amb una intencionalitat més publicitària de la marca Disney, trobem també el llibre de Hollis i Ehrbarg *Mouse Tracks. The story of Walt Disney Records* (2006) o de Schroeder *Disney's Lost Chords* (2007, 2008), el primer sobre la història de la discogràfica de Disney i el segon un recull d'algunes de les cançons eliminades a les pel·lícules de Disney, ambdues publicacions amb un caràcter marcadament informatiu. Pel que fa a *Disney Melodies: The Magic of Disney Music* de Beaudry (2015) i el seu esforç per explicar el perquè de la popularitat de les cançons de Disney, aporta interessants observacions sobre certes cançons de l'estudi des d'una perspectiva musical. Aquesta contribució hauria estat especialment rellevant si no hagués estat per l'evident subjectivitat del llibre: en cap moment l'autor amaga la seva admiració per Disney, la qual cosa afecta directament la neutralitat dels seus comentaris. Com bé explica el mateix Beaudry en la introducció a un dels capítols:

What follows is a slightly subjective overview of the best songs (...) chosen mostly from an unofficial popularity survey taken over a period of several years, while many have been chosen simply because they are among my own favorites (Beaudry, 2015, capítol 8).

Un llibre de difícil ubicació és el de Bosc *L'art musical de Walt Disney. L'animation de 1928 à 1966* (2013), que es focalitza en la figura de Walt Disney i les produccions animades realitzades en vida del personatge. Tot i que en el seu recorregut per les pel·lícules de Disney destaca i comenta la música, en la majoria dels casos es tracta més d'una descripció que no va més enllà del que escoltem i veiem, probablement perquè es basa exclusivament en l'anàlisi auditiva. De característiques similars (pel seu caràcter descriptiu), tot i que

amb un major fonament en l'ús de les fonts,<sup>56</sup> són els diversos articles de Care (*Threads of Melody: The Evolution of a Major Film Score – Walt Disney's Bambi* 1983, *Melody Time* 1989 i *Make Walt's Music. Music for Disney Animation, 1928-1967* 2002), publicats en diverses revistes. De fet, l'autor apunta una sèrie de qüestions que cal tenir en compte, especialment a l'article en el qual fa un breu recorregut pels compositors que han anat passant per l'estudi d'animació (Care, 2002). Al seu estudi destaca la dualitat que sempre hi ha hagut als estudis entre música clàssica i popular, en part derivat de la formació dels seus compositors.

While not a musician himself, Disney did demand a certain element of quality in his musical scores: he wanted class, but nothing *too* class, and seriousness, but not the type of music not to be taken *too* seriously. (...) Indeed, his musical ambivalence encapsulates the tension between popular and “serious” music that has been a constant of western civilization since the evolution of music as a major pursuit in the Europe of the 1600. In many ways, however, the dichotomy between the popular and the serious is also a twentieth century phenomenon, and perhaps even a more distinctly American one, as artistically insecure always feel more at home with labels. (Care, 2002, p. 24)

Referint-se a dos dels primers compositors contractats de l'estudi, Churchill i Harline, Care estima com la combinació dels seus esforços creà una de les signatures en l'estil de Disney: la mescla de melodies simples (música popular) però orquestrades diligentment (música clàssica).

Together they created what would become the signature Disney sound: music that is primarily melodic, inventively orchestrated, and essentially simple (sometimes deceptively so) and accessible, yet always with that indefinable X-factor that was another characteristic of Disney's work as a whole: popular appeal. (Care, 2002, p. 24)

Sobre aquest tema centra el seu treball final de màster Batchelder *From Highbrow to Heigh-Ho: Musical Tropes in Disney's Snow White and the Seven Dwarfs* (2012), el qual analitza en profunditat la música de *Snow White* i estableix les relacions que crea la música entre les classes altes (Blancaneu, el príncep i la reina), amb una música més propera a l'opereta; respecte les classes baixes (els nans), amb l'estil vodevil i jazz. La decisió de Disney d'incloure cançons inspirades en l'opereta van en la mateixa línia del que ja apuntava Allan, el qual utilitzant fonts europees pretenia distingir l'animació com una art elevada (Batchelder, 2012, p. 20).

Miceli (2009) dedica un breu espai dins la seva antologia *Musica per film. Storia, estetica-*

---

56 A la seva anàlisi de *Bambi*, per exemple, ha tingut accés a les partitures de la pel·lícula, cosa que proporciona una major solidesa a les seves afirmacions.

*anàlisi, tipologia* a les pel·lícules de Disney, tot i que el seu treball és tan extens que la seva aproximació a l'animació sembla gairebé anecdòtica. Deixa entreveure que a algunes pel·lícules de Disney, com ara *Beauty and the Beast* hi ha molt més del que aparenten, però es limita a assenyalar algunes de les particularitats de cançons com “Belle”, sense arribar a profunditzar sobre la qüestió.

La publicació de Brocksch (2012) *The sound of Disney. Filmmusik in ausgewählten Walt Disney-Zeichentrickfilmen* té un defecte similar al de la tesi de Rierola Puigdejarols (2001), i és que basa la seva anàlisi en una selecció de pel·lícules amb uns criteris poc definits. També podem trobar alguns articles acadèmics dedicats a la música d'algunes pel·lícules de Disney, com ara Newsom (1980) *A Sound Idea. Music for Animated Film*, que analitza breument una escena de *Peter Pan*, o el capítol de Sickels *Disney. Steamboat Willie and the Seven Dwarves: The Disney Blueprint for Sound and Music in Animated Films* (2009), que reivindica la importància que van tenir tant *Steamboat Willie* com *Snow White* pel que fa a l'ús de la música en l'animació. Pel que fa a Gage, a l'article *A Walk through an American Classic* (2012) ofereix una àmplia panoràmica del paper de la música durant el període del classicisme, fent èmfasi en la intuïció que tenia Walt Disney en aquest aspecte tot i no ser músic.

D'especial interès ens han resultat els articles de Coyle, Fitzgerald i Tulk a la publicació dedicada a l'animació *Drawn to Sound* (2010). El capítol de Coyle i Fitzgerald fa un especial èmfasi en la relació entre Disney i els musicals de Broadway, analitzant puntualment alguna cançó per demostrar la seva hipòtesi. A l'article recuperen l'article de Miller *Of Tunes and Toons: The Movie Musical in the 1990s* (2000) en el qual l'autor destacava que a la dècada dels noranta l'únic refugi dels musicals al cine semblaven trobar-se a l'animació. Novament Miller reincideix sobre un concepte al qual hem fet esment abans: la relació existent entre els musicals i l'estructura de les històries.

Like most good musicals, the better efforts of the '90 begin with strong stories, quirky and interesting characters, and songs that advance plot or delineate character. The protagonist is inevitably Young and energetic, but somehow dissatisfied with life. Aided by a mentor, who is frequently endowed with magical powers, he/she ventures out into the world, discovers Love (cue the Oscar-winning ballad), and is thwarted by a villain. With the help of mentor and anthropomorphic sidekicks, the hero/heroine survives a titanic struggle with the forces of evil. In triumph, he/she embodies timeless American values (regardless of the movie's setting or the protagonist's nationality), such as hard work, sacrifice, Love of parents/home, or that Disney staple, belief in wishes. (Miller, 2000, p. 47)

Miller també menciona la idea d'una fórmula per referir-se a la configuració dels musicals de Disney. No obstant, no aporta cap documentació que recolzi aquesta nomenclatura, la qual cosa reafirma el propòsit de respondre si, efectivament, podem dir que existeix aquesta fórmula.

Per últim, cal destacar les aportacions com a editors de Bendazzi *et al.* de *Coloriture. Voci, rumori, musiche nel cinema d'animazione* (1995) i Goldmark amb *The Cartoon Music Book* (2002) i *Tunes for Toons. Music and the Hollywood Cartoon* (2005)<sup>57</sup> en el camp de la música a l'animació, els quals han assentat les bases per treballar en aquest fèrtil terreny i en trencar el barrera invisible que impedia la recerca des de l'àmbit acadèmic. Tot i que aquests treballs no profunditzen en Disney, les seves reflexions al voltant de les particularitats de la música a l'animació en relació al cinema d'acció real apunten diverses qüestions sobre les que tractarem al marc teòric.

---

<sup>57</sup> Aquest darrer volum és una síntesi de la tesi doctoral de Goldmark.

### 3. Marc teòric

#### 3.1 L'estudi de les rondalles i contes de fades

La definició dels contes de fades i rondalles com a gènere literari no està exempta de polèmica. Tot i semblar sinònims, en primer lloc cal distingir entre rondalles i contes de fades. Si precisem el significat dels termes, veurem on rau la diferència. Segons el DIEC (2011), una rondalla és una “narració generalment breu, popular, sovint de transmissió oral, de caràcter fantàstic, llegendari o amb elements reals, destinada especialment a l’entreteniment dels infants”. Per tant, es tracta de narracions breus anònimes, sense autor, transmises de manera oral. Això, és clar, fins que autors com els germans Grimm, Amades o Valor decidiren recollir aquesta tradició oral i posar totes aquestes històries per escrit. Encara que molts d’ells eren escriptors i deixaren la seva empremta en les rondalles, en cap moment aquells relats els van pertànyer, l’única diferència respecte d’altres és que les seves versions van quedar per escrit. Dins les rondalles existeix una gran varietat d’històries que Beltran (2007), recollint els estudis de diversos folkloristes, resumeix en les següents categories:

- Contes meravellosos: en aquest relat l’heroi o heroïna protagonitzen una sèrie d’aventures en el món meravellós, on la màgia i personatges fantàstics són reals. “De fet, la paraula *rondalla* significa estrictament, en català, “conte meravellós”, encara que després, per generalització, s’ha fet servir per a d’altres contes (Beltran, 2007, p. 42). Les rondalles/contes meravellosos presenten una estructura molt ben tipificada, amb característiques peculiars i prou estables al llarg dels segles, molt semblants en totes les cultures.
- Contes de costums: amb gran nombre de subclasses, l’únic denominador comú d’aquesta tipologia és que no són relats amb elements fantàstics.
- Contes d’animals: aquells que tenen per protagonistes autèntics animals humanitzats i no éssers humans en metamorfosi d’animals. “En aquestes narracions els protagonistes reproduïxen de manera esquemàtica i sovint hiperbòlica conductes i accions humanes, el resultat de les quals es condensa fonamentalment cap al final del relat”. (Beltran, 2007, p. 35)

Pel que fa als contes de fades, el DIEC únicament ofereix la definició de “conte”, que descriu com “Narració generalment breu d’uns fets llegendaris, ficticis o originàriament reals, amb la intenció d’entretenir, divertir, moralitzar, etc. *Un conte de fades. Contar un conte*”. Tomás Sánchez Hernández ens ofereix a la seva tesi doctoral (2010) les



definicions de Tolkien, l'enciclopèdia britànica en línia i Vladimir Propp a través de les quals descobrim les dificultats per trobar una descripció precisa. Però completant aquests recursos amb Zipes i Bettelheim ens proporciona la següent definició:

Un cuento de hadas (...) es un relato literario breve con un autor manifiesto que, a menudo, rescata motivos argumentales de la tradición oral entre los que destacan los procedentes del cuento maravilloso (criaturas inexistentes; artefactos y dones mágicos). Estos motivos, aunque no resultan vertebrales para la trama, contribuyen a un avance argumental sintético y artificioso que viene pautado por estructuras convencionales, recurrentes y tradicionales y que siempre apunta al verdadero núcleo significativo: la transgresión de una prohibición, la derrota de fuerzas superiores y la transformación del protagonista en un ser de naturaleza superior. (Sánchez Hernández, 2010, p. 62)

Per tant, els contes de fades engloben les rondalles (en la seva forma escrita, recol·lectada per autors) i textos escrits per autors que imiten les formes i/o temes dels contes meravellosos. Exemples d'això són els contes d'Andersen o Oscar Wilde: s'assemblen molt a les rondalles de tradició oral, però ells són els autors d'aquestes històries. Per això en els seus relats trobem elements poc comuns a les rondalles, com la mort de la protagonista a *La sireneteta* (1837) d'Andersen o el final tràgic a *El Rossinyol i la rosa* (1888) de Wilde. Així doncs, tot i que similars, rondalles i contes de fades no són exactament el mateix. Tenint en compte que el que caracteritza els contes de fades són les formes heretades de les rondalles/contes meravellosos, és la descripció de les característiques de les rondalles el que ens interessa per descobrir què és el que es trasllada a Disney.

### 3.1.1 Estructura

La transmissió oral de les rondalles i la seva expansió per diferents i variades cultures no ha evitat que una sèrie d'elements es mantinguin de manera constant en aquests relats. De fet, el teòric rus Vladdimir Propp (1972) realitzà una morfologia de les rondalles a partir de l'estudi i anàlisi dels elements comuns de les rondalles del folklore rus.<sup>58</sup> Aquests elements comuns els anomenà funcions i les definia com les accions dels personatges en relació al desenvolupament de la trama. L'ordre en el qual es presenten aquestes funcions és seqüencial: segueix una lògica, en la què es parteix sempre d'un estat d'equilibri al qual es retorna al final del conte. Segons la morfologia de Propp (1972, p. 38-74) els contes s'estructuren de la següent manera:

---

58 La selecció procedia del recull realitzat per Aleksandr Nikoláyevich Afanásiev entre 1855 i 1863.

1. Un dels membres de la família s'allunya de la casa.
2. Recau sobre el protagonista una prohibició.
3. Es transgredeix la prohibició.
4. L'agressor intenta obtenir notícies.
5. L'agressor rep informació sobre la seva víctima.
6. L'agressor intenta enganyar a la seva víctima per apoderar-se d'ella o dels seus béns.
7. La víctima es deixa enganyar i ajuda al seu enemic.
8. L'agressor danya un dels membres de la família o causa perjudicis.
9. Es divulga la notícia de la maldat, i algú es dirigeix a l'heroi amb una pregunta/ ordre/se'l crida/se'l fa partir.
10. L'heroi-buscador accepta o decideix actuar.
11. L'heroi se'n va de casa.
12. L'heroi supera una prova, un qüestionari, atac, etc. que el prepara per a la recepció d'un objecte o d'un auxiliar màgic.
13. L'heroi reacciona davant les accions del futur donant.
14. L'objecte màgic passa a disposició de l'heroi.
15. L'heroi és transportat a prop del lloc on es troba l'objecte que busca.
16. L'heroi i el seu agressor s'enfronten en un combat.
17. L'heroi rep una marca.
18. L'agressor és vençut.
19. El dany inicial és reparat o la carència recuperada.
20. L'heroi torna.
21. L'heroi és perseguit per l'antagonista.
22. L'heroi és auxiliat.
23. L'heroi arriba d'incògnit a la seva llar.
24. Un fals heroi reivindica el premi de l'heroi.
25. Es proposa a l'heroi una tasca difícil.
26. La tasca és realitzada.
27. L'heroi és reconegut.
28. El fals heroi queda desemmascarat.
29. L'heroi rep una nova aparença.
30. L'agressor és castigat.
31. L'heroi es casa i ascendeix al tro.

Lògicament, i tal com anuncia Propp, no totes les funcions estan presents a totes les

rondalles, però la seva successió solia ser un patró recurrent que servia com a regla mnemotècnica per al narrador oral. Aquesta aproximació al conte meravellós, tot i que útil, Zipes considera s'ha de tractar amb precaució, ja que hi ha innumerables variacions pel que fa als temes i tipus d'arguments (2000, p. XVII). Segons l'autor l'única "constant" en l'estructura és la transformació, especialment l'ascens social dels protagonistes. Per als camperols, que constituïen la major part de la població en l'edat mitjana, l'esperança de canvi i llibertat a través d'aquests relats era l'únic consol que tenien en un sistema on era impossible canviar de classe social (Zipes, 2000, p. XVII).

Tenint en compte les advertències de Zipes, i a pesar d'això, Sánchez Hernández (2010, p. 64) utilitza les funcions proposades per Propp per mesurar la "desnaturalització" introduïda per Disney sobre els relats de Perrault i els germans Grimm a les pel·lícules de *Snow White*, *Cinderella* i *Sleeping Beauty*. Curiosament, a la seva anàlisi descobreix que l'adaptació de les rondalles de *La Ventafocs* i *La bella dorment* s'ajusta més al patró de conte tradicional que Perrault i els germans Grimm (Sánchez Hernández, 2010, p. 425). L'autor suggereix que probablement els creatius de Disney eren conscients de les estructures dels contes i que per això les aplicaren allà on les versions de Perrault o els Grimm no ho feien.

També l'antropòleg Joseph Campbell al seu llibre *El héroe de las mil caras* (1949) compara els mites de diferents cultures i arriba a la conclusió que són la transposició en relat d'una mateixa recerca espiritual. En aquestes històries, apareix un heroi que funciona com a arquetip i que segueix un camí marcat per l'aventura i l'apoteosi final. Altres escriptors han anat més enllà i han combinat i sintetitzat les 30 funcions de Propp i les propostes de Campbell: és el cas del guionista Christopher Vogler, que a *El viaje del escritor* (1998) estableix les dotze etapes del viatge de l'heroi. També conegut como el monomite, nombrosos cineastes s'han basat en aquesta estructura, entre els quals destaca George Lucas amb la primera part de la saga de *Star Wars* (1977). El propi Vogler intervingué en les sessions en l'escriptura del guió de *The Lion King*, la influència del qual es fa palpable en l'estructura de la pel·lícula (Vogler, 1998, pp. 303-312). Com ja indicàvem, fins i tot Julian Woolford (2013), al seu manual sobre com escriure un musical, indica que es pot extreure aquesta estructura de la majoria de musicals de teatre. Aquest fet ens ha dut a observar amb un especial interès les etapes del viatge de l'heroi per a, posteriorment, comparar-les amb els arguments de les pel·lícules seleccionades:

1. El món ordinari: l'heroi es mostra en el seu entorn quotidià.

2. El crit de l'aventura: l'heroi s'enfronta a un problema, es defineixen els seus objectius.
3. El refús de l'aventura: l'heroi refusa el crit per por, necessita una influència externa per superar-la.
4. La trobada amb el mentor: es forja una relació similar a la d'un pare i un fill, el mentor prepara a l'heroi perquè emprengui el viatge.
5. La travessa del primer llinard: l'heroi finalment accepta el repte i comença l'aventura.
6. Proves, aliats, enemics: es presenten nous reptes, però també aliats i enemics.
7. L'aproximació a la caverna més profunda
8. L'odissea: l'heroi s'enfronta directament amb qui més tem.
9. La recompensa: després de sobreviure a la mort, l'heroi pren possessió d'una recompensa.
10. El camí de retorn: l'heroi pateix les conseqüències derivat del seu enfrontament.
11. La resurrecció: l'heroi s'enfronta a una segona prova.
12. Retorn amb l'elixir: el retorn al món ordinari amb el tresor aconseguit.

Independentment que les propostes de Propp o Vogler es posin en pràctica, hi ha dos aspectes en l'estructura de les rondalles que sempre es compleixen: l'inici i el final. Les fórmules de començament tenen com a objectiu cridar l'atenció dels oients. Les més conegudes són aquelles més curtes del tipus "Hi havia una vegada..." (*Érase una vez / Once Upon a Time*), "Això era i no era" o bé "En un país molt llunyà...". Així ens adverteixen que tot allò que anem a escoltar no pertany a l'aquí i l'ara que coneixem. Totes aquestes fórmules presenten una vaguetat deliberada, que simbolitza l'abandó del món concret de la realitat.

The once upon a time is not a past designation but futuristic: The timelessness of the tale and lack of geographic specificity endow it with utopian connotations -utopia in its original meaning designated "no place", a place that no one had ever envisaged. We form and keep the utopian kernel of the tale safe in our imaginations with hope. (Zipes, 2007, p. 4)

Quant als finals, tenen un plantejament similar als inicis, amb una fórmula que tanca el món de la narració i ens torna al món concret (Lluch, 1988). Acaba sempre amb una rima: "Conte contat, conte acabat", "*Fueron felices y comieron perdices*", "*They lived happily ever after*". Les fórmules castellana i anglesa ens indiquen clarament el que ja se sap, que els finals són casi sempre feliços: els protagonistes triomfen sobre els malvats i la mort. Mentre a la versió catalana veiem que la felicitat no és tan important com tornar al món

de la realitat, amb la pragmàtica rima de “conte contat, conte acabat”.

### 3.1.2 L'espai i el temps

Un altre dels aspectes constants a les rondalles és que solen localitzar-se en un temps i lloc remot. El lloc geogràfic no és precisat pel narrador, que sí sol especificar, en canvi, el paisatge-teatre dels esdeveniments, generalment muntanyes o indrets de difícil accés, com boscos molt espessos i coves. Un detall important és l'escassa freqüència amb què hom parla de la mar, incloent les rondalles de pobles mariners. Tanmateix, les referències o descripcions dels llocs on la rondalla s'esdevé són mínimes, quan no inexistentes. Un castell, una casa, un poble o un bosc són les referències més usuals (Lluch, 1988, p. 24-25).

Segons la interpretació psicoanalítica de Bettelheim, aquest allunyament de la realitat a espais i llocs remots és una manera metafòrica de parlar de l'inconscient: “Los lugares más extraños, remotos, distantes, de los que nos habla el cuento, sugieren un viaje hacia el interior de nuestra mente, hacia los reinos de la inconsciencia y del inconsciente.” (Bettelheim, 1975, p. 74)

Més enllà de la teoria de Bettelheim, l'ambigüitat de l'espai temporal i geogràfic permeten arribar a un públic més ampli, sense importar el seu origen. L'allunyament a un espai remot és el que ha afavorit la difusió de les rondalles en diferents cultures, que han adaptat els detalls, però mantingut l'essència de les històries.

### 3.1.3 Contingut i objectiu

L'alliçonament o contingut moral ha estat tradicionalment un dels objectius de les rondalles. Això, evidentment ha influït en l'escenificació a les rondalles d'uns determinats temes de manera reiterada. No és gens estrany trobar diverses rondalles amb arguments molt similars o que, a pesar de tenir un argument diferent, tenen com a finalitat arribar a les mateixes conclusions. Lluch (1988) i Zipes (2007) estableixen que alguns dels motius més recurrents a la rondallística són els següents:

- El bé i el mal

Els arguments dels contes acostumen a ésser la lluita entre la força i la feblesa, o la maldat i la bondat, amb el triomf de les darreres. El treball i l'abnegació són premiats i els personatges malvats són castigats. També sabem que, per moltes que siguin les penalitats per les que passen els protagonistes i les maldats dels antagonistes, sempre ens queda la tranquil·litat de saber que el final serà feliç.

- L'absència de religió i l'existència de la màgia

Tot i que el mite i els ritus es troben en la base de les rondalles, en la majoria dels casos és difícil trobar-hi signes de religiositat. Els personatges dels contes ignoren la divinitat o, si la coneixen, no semblen fer cas del seu destí.

Segons Zipes, l'explicació d'aquesta absència de religió rau en què les primeres escriptores de contes de fades eren dones, que preferien demanar ajuda a les fades que no pas a una religió dominada pel patriarcat:

The early writers of fairy tales placed the power of metamorphosis in the hands of women – the redoubtable fairies. In addition, this miraculous power was not associated with a particular religion or mythology through which the world was to be explained, and it derived from the creative imagination of the writer. Anyone could call upon the fairies for help. It is clear that the gifted French women writers at the end of the seventeenth century preferred to address themselves to a fairy and to have a fairy resolve the conflicts in their fairy tales, rather than the Church with its male-dominated hierarchy. After all, it was the Church that had eliminated hundreds of thousands of so-called female witches during the previous two centuries in an effort to curb heretical and nonconformist beliefs. However, those “pagan” notions survived in the tradition of the oral wonder tale and surfaced again in published form in France when it became safer to introduce in a symbolical code other supernatural powers and creatures than those officially sanctioned by the Christian code. (Zipes, 2007, p. 13-14)

- L'amor i el matrimoni

En les rondalles les trames romàntiques sempre són presentades des d'una perspectiva molt simplista: la princesa és una recompensa per aquell que superi unes proves, o els personatges s'enamoren a primera vista i ràpidament es casen. L'emparellament i casament sol ser el premi al final d'una aventura.

### 3.1.4 Personatges i arquetips

Propp també tipificà els personatges en funció de les accions que duen a terme en el transcurs de la història: l'heroi, l'agressor, el donant, la princesa, l'ajudant, el fals heroi i el mandatari. Tal com indica Lluch (1988), a les rondalles poques vegades s'explicita el nom o els detalls de la indumentària dels personatges, sovint caracteritzats per un simple article (un rei, una princesa...), l'ofici que exerceix (un forner, un llenyater...) o atributs físics o d'edat (el geperut, la vella...). A partir de Campbell i l'estructura de la psicologia de Carl Gustav Jung,<sup>59</sup> Vogler (1998) estableix una sèrie de personatges arquetípics, és a dir, aquells models de personalitat que es repeteixen des de l'antigor i que suposen una herència compartida per a l'ésser humà en la seva totalitat.

Els arquetips més comuns són set:

- El protagonista: aquell personatge que encarna el paper principal de la història amb el qual el receptor s'ha d'identificar. En general el protagonista és aquell que s'identifica amb el bé, el que a pesar de totes les dificultats al final sempre escull el camí correcte i no es deixa corrompre per la temptació. És habitual que aquest personatge visqui isolat, bé perquè és fill únic, orfe, o té uns pares incapacitats per ajudar-lo.

Depenent de com actuen els protagonistes, es poden diferenciar entre aquells que tenen un paper més actiu o passiu en la història:

- o L'heroi actiu, com bé explica Lluch, reuneix unes qualitats constants: “és valent, honrat, llest o forçut, i, és clar, bell; amb bones predisposicions per intentar canviar la seua sort i remeiar la seua mancança (pot ser pobre i buscar diners, pot ser príncep ric i mimat però avorrit i buscar aventures) o la mancança d'altri (salvar una comunitat d'algun problema: un agressor que atemoreix la població, una princesa orgullosa, un rei cruel i ambiciós...) o simplement busca la sempre cobejada mà de la princesa” (1988, p. 25).
- o L'heroi innocent: dins les rondalles també és molt habitual trobar-se amb

---

<sup>59</sup> Metge psiquiatre i psicòleg suís (1875-1961), fundador de l'escola de la psicologia analítica i pioner de la psicologia profunda, és autor d'una prolífica obra que aborda la formulació de teories analítiques, i també, l'estudi comparatiu de les religions, la filosofia, la sociologia, i fins i tot la crítica de l'art i la literatura. (Duran, 2009, p. 115)

personatges inexperts, i, fins i tot, babaus, però que precisament per la seva innocència triomfen al final del conte.

In wonder tales, those who are naïve and simple are able to succeed because they are untainted and can recognize the wondrous signs. They have retained their belief in the miraculous condition of nature, revere nature in all its aspects. They have not been spoiled by conventionalism, power, or rationalism. (Zipes, 2000, p. XVIII)

- o L'heroi passiu: normalment coincideix que aquest tipus de personatges són dones que, en la majoria dels casos, són víctimes d'alguna malifeta (la madrastra la maltracta, és pobra i òrfena...). El seu trajecte dins la narració és semblant al de l'heroi (exceptuant el combat) i al final gràcies a la seva abnegació, bondat i valentia trobarà la pau en el matrimoni amb el príncep (Lluch, 1988, p. 25).
- El mentor: acostuma a ser un mestre, un personatge amb freqüència vell (tot i que no necessàriament), que aporta els coneixements i la saviesa que l'heroi necessita. De vegades té objectes o regals màgics que faciliten el camí de l'heroi. Les formes en què es presenta el mentor són molt variades: pot ser la fada padrina, un geni o un home savi que viu en una cova. A les rondalles aquest personatge rep el nom de donant, ja que en un moment determinat ajuda al protagonista a complir la seva missió donant-li un objecte màgic o algun consell.
- El guardià del llindar: és un dels primers obstacles que troba l'heroi a l'inici de la seva aventura. Generalment, no és l'antagonista de la història, tot i que constitueix una amenaça que, un cop superada, servirà per augmentar la fortalesa de l'heroi.
- L'herald: és la persona que porta un missatge que servirà com a detonant de l'inici d'una guerra. El més comú és que l'aparició d'aquesta figura signifiqui una energia nova que farà que res sigui com fins al moment per al protagonista.
- La figura canviant: és un personatge que, com bé indica el seu nom, l'aparença i característiques muten durant el transcurs de la història. La funció d'aquesta figura consisteix en introduir dubte i suspens a la història. Sovint és l'interès amorós de l'heroi.
- L'engalipador: la funció d'aquest personatge és la de servir com a alleujament



còmic. Pot ser un aliat de l'heroi, de l'antagonista o un agent independent.

- L'ombra o antagonista: és aquell personatge en una obra de ficció que s'oposa a la figura del protagonista. En comparació amb l'heroi, l'ombra busca controlar o destruir els altres en profit propi, no té cap respecte o consideració envers la natura o altres humans, i abusa de la màgia per prevenir o provocar canvis en funció dels seus interessos (Zipes, 2007, p. 6). Com normalment el protagonista és aquell que reuneix totes les qualitats positives, sol confondre's de manera automàtica que l'antagonista és el dolent, aquell que reuneix totes les qualitats negatives. Tanmateix, en moltes rondalles existeix un personatge que s'oposa al protagonista i que no és necessàriament malvat. Per exemple, la bruixa de *Rapunzel*, tanca a la protagonista en una torre perquè vol protegir-la, però no pas per maldat. De fet, és força senzill esbrinar la distinció que es fa entre dolents i no dolents: els malvats solen rebre càstigs exemplars, com la madrastra de *Blancaneu*, que és condemnada a ballar amb unes sabates roents fins a caure morta. Els antagonistes no-dolents, en canvi (com la bruixa de *Rapunzel*), solen sobreviure i no reben cap càstig al final de la història.

Aquests arquetips no són indispensables en totes les històries, ja que segons Duran (2009, p. 119) poden ser interpretats com “facetes de la personalitat de l'heroi, en tant que aquest aprèn d'ells de tal manera que n'adopta quelcom”.

Vistes les característiques de les rondalles, el que ens interessa ara és veure com són traslladats aquests elements a les pel·lícules de Disney. Esbrinar si hi ha una fórmula d'inici i tancament, si els personatges són arquetípics o quina presència hi tenen els grans temes de les rondalles (com ara el bé i el mal o l'absència de religió), etc. Així doncs, establirem quina relació hi ha entre els musicals, tal com apunta Woolford, i l'estructura narrativa de les rondalles.

## 3.2 Música aplicada

L'objectiu d'aquest apartat consisteix en aportar una visió general sobre el marc teòric en el qual podem emmarcar la música aplicada, pel que fa al cinema i concretament en relació al musical. Tot i que en la majoria de tesis i llibres dedicats a la música de cinema hi ha una queixa constant sobre la seva marginació dels àmbits d'estudi cinematogràfic i musicològic, aquesta afirmació cada dia té menys sentit. Les publicacions sobre aquesta qüestió són nombroses, la majoria de les carreres com Comunicació Audiovisual, Musicologia o Història de l'Art tenen en compte el component musical de l'audiovisual i els congressos dedicats al tema no fan sinó créixer. Per tant, la nostra tesi no pretén ser un al·legat en defensa d'aquesta matèria, ja que creiem que està sobradament representada.<sup>60</sup> Encara que som plenament conscients que en sí la música de cinema ja és una disciplina clarament interdisciplinària, per a nosaltres aquesta és una de les branques d'aquesta tesi, però no pas l'única. Per això l'interès d'aquest apartat és el d'oferir una panoràmica, destacant aquells autors que han fet aportacions més rellevants i assenyalant aquella terminologia de la qual en farem ús en el transcurs d'aquest treball.

### 3.2.1 Música i significat

Prèviament a endinsar-nos en aquesta matèria cal que fem alguns aclariments previs. Com bé indica Radigales, (2000) quan ens referim als elements que conformen l'audiovisual (imatge, moviment, so, música...) cal tenir sempre present que no són peces diferenciades unes d'altres, al contrari, és la unió d'aquests elements el que construeix una pel·lícula. Per tant, la música no és diferent de la resta i no és autònoma de la imatge, sinó que en forma part, de la mateixa manera que la imatge depèn de la música. La música puntua, subratlla, ironitza, crea expectativa, o resumeix les parts depenent del cas. De manera que quan analitzem la música d'una pel·lícula no podem separar-la de la imatge, sinó que cal considerar-la sempre en relació a l'acció de la pantalla. Per això parlem de música aplicada o programàtica, és a dir, música associada a un programa o un contingut paral·lel, composta amb el propòsit de ser escoltada juntament amb altres continguts.

En aquest sentit Michel Chion (1995), un dels teòrics més destacats en aquesta matèria,

---

<sup>60</sup> Vegeu Fraile Prieto (2008) per ampliar informació sobre les diferents corrents teòriques i la seva evolució en el camp de la música de cinema.

afegeix que la música implica una sèrie d'avantatges per a l'audiovisual, com que no hagi d'estar subjecta a les regles de versemblança, o que la seva presència sigui justificada per un element concret del guió. Així, la música permet que el naturalisme del cine sonor no sigui asfixiant.

Tal com explica Radigales (2000), la música, a l'igual que la imatge, té el seu propi bagatge i pot aportar significats al text filmic. Ara bé, quan ens preguntem què és el que determina que la música tingui significat, la resposta probablement sigui que certes característiques musicals com ara els ritmes, els modes o l'estructura interna de la peça són els elements que la defineixen. Tanmateix, si busquem un diccionari en el qual s'especifiqui el significat concret de la tonalitat de Sol M o d'un ritme binari, no hi trobarem cap resultat. La música és un llenguatge asemàntic, amb una dimensió simbòlica de caràcter potencial, no real. Encara que la música no té vocabulari, sí que és significable, de manera que li podem atribuir significats. Culturalment s'han fet associacions analògiques que fan que atribuïm, per exemple, algunes tonalitats a estats d'ànim. Tradicionalment sol dir-se que les tonalitats menors són tristes, mentre les majors són més alegres. Però la música en sí no conté imatges ni significats, encara que sí que es poden generar idees associatives a posteriori. Així doncs, la música sí té una potencialitat mnemotècnica i d'aquí parteix el leitmotiv<sup>61</sup> wagnerià, que pot transmetre'ns un record o missatge sempre que prèviament se'ns hagi associat una melodia a un determinat personatge o sentiment. Per tant, quan diem que una música és àrab o clàssica, no vol dir per sí mateixa o pel que expressa pertanyi a una època o cultura, sinó que per convenció cultural sabem que alguns instruments, fórmules rítmiques i modes (escales o intervals tonals) estan associats a cert període o regió. Precisament en el desenvolupament del present treball ens trobarem amb aquesta situació, manifestarem que una música és trista perquè emprava una tonalitat menor, o que és xinesa o africana en funció de l'ús de determinats instruments, ritmes o harmonies, però sempre tenint present que es tracta de convencions culturals.

Ciertas connotaciones son enteramente tradicionales. La asociación se produce por contigüidad; es decir, algún aspecto de los materiales musicales y de su organización queda ligado, a fuerza de repetirse, a una imagen referencial. Ciertos instrumentos quedan asociados a conceptos y estados mentales especiales. Para los oyentes occidentales, por ejemplo, el órgano está asociado con la iglesia y, a través de ello, con la piedad y

---

61 Tot i que ja s'havia utilitzat abans de Wagner, és ell qui consolida el leitmotiv (que ell no anomena així al principi: parla de motius temàtics o melòdics, temes bàsics, motius de presagi o reminiscència), que consisteix en relacionar una determinada melodia a un personatge, situació, o evocació, que té com a objectiu vincular música i argument. Així, un cop l'espectador associa un motiu amb un personatge/ acció/ concepte, el compositor podrà emprar aquesta música per citar aquests elements sense que visualment estiguin presents (vegeu Warrack, John, «Leitmotif», a *New Grove Dictionary of Music*, Londres, 1995, vol. 10).

con las creencias y actitudes religiosas. El gong está ligado por contigüidad a Oriente, y a menudo connota lo misterioso y lo exótico. (...) Ciertos modos de organización tonal pueden despertar algunas connotaciones. El modo pentatónico, por ejemplo, se utilizó en el siglo XIX para representar ambientes pastoriles. Ciertos intervalos pueden emplearse para indicar conceptos o estados mentales especiales. La quinta disminuida, por ejemplo, estaba estrechamente asociada con las expresiones de pesar y angustia durante el Barroco. (Meyer, 2001, p. 264)

Conscients d'aquestes convencions, tal com acabem de llegir en Meyer, sovint els compositors en fan ús a través de diverses tècniques compositives -com la modalitat, la instrumentació, la polifonia- per crear determinades associacions en els oients. En aquest sentit, de la mateixa manera que el comportament comunicatiu sol crear convencions, la comunicació dels estats d'ànims a través de la música tendeix a estandarditzar-se. Així, els procediments musicals concrets es converteixen en fórmules codificades culturalment. Per tant, la música *per se*, no té un significat, però la cultura i la reiteració de determinades fórmules en certs contextos han fet que sigui possible la transmissió de significat a través de la música.

### 3.2.2 Característiques de la música a l'audiovisual

#### 3.2.2.1 LEITMOTIV

En els inicis de la música al cine sonor els compositors van adoptar els paràmetres estilístics del romanticisme musical de finals del segle XIX. Claudia Gorbman explica que això es produí perquè aquest vocabulari era (i és) tonal i familiar, amb significats connotatius fàcilment comprensibles (1987, p. 79). Això va implicar que, entre altres, s'introduís l'ús de leitmotivs, l'estructura temàtica de les BSM i una orquestració simfònica (Smith, 1998, p. 6). La importància del romanticisme s'explica a causa de diversos factors: el cine mut ja utilitzava la música de finals del XIX, l'origen europeu de la majoria de compositors (que havien après l'estil romàntic) i que els productors creguessin que el fet de tenir música romàntica convertia el cine en "art elevat". Ara bé, l'ús de d'algunes tècniques i en especial el leitmotiv, sovint ha estat criticat per autors com Adorno i Eisler, que qüestionen la manera en què es posa en pràctica al Hollywood dels anys 40 per considerar-lo un recurs massa "fàcil".<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Cal tenir en compte que l'estudi d'Eisler i Adorno s'emmarca en la música de cine realitzada durant la dècada dels 40. L'objectiu del seu projecte (anomenat Film Music Project), consistia en proposar idees per ampliar el potencial artístic d'un mitjà cinematogràfic, dominat (en aquella època) per les produccions convencionals de Hollywood (Viejo, 2008).

Aún hoy en día la música de cine se enhebra con “leitmotiv”. Mientras que su fuerza evocadora proporciona al espectador sólidas directivas, facilita al mismo tiempo la labor del compositor en medio de la apresurada producción: se limita a citar en donde, en otro caso, debería inventar. (...) En el caso de Wagner se inculcaban a través de insistentes repeticiones, a menudo sin modificación alguna (...). Cabía suponer que esta técnica, debido a su comprensibilidad, iba a ser especialmente adecuada para el film, ya que este es el criterio que rige todos los aspectos de su realización. Sin embargo, esta creencia es ilusoria. (...) El “leitmotiv” no caracteriza simplemente a personas, emociones o cosas, aunque siempre haya sido concebido de esta forma, sino que, en el sentido de la propia concepción wagneriana, debe elevar el acontecer escénico a la esfera de lo metafísicamente significativo. (...) En el film, que se propone una exacta reproducción de la realidad, no hay lugar para simbolismos de este tipo. El cometido del “leitmotiv” queda reducido al de un ayuda de cámara musical que presenta a sus señores con gesto trascendente, mientras que a las personalidades las reconoce cualquiera de todos modos. La técnica que fue eficaz en otros tiempos se convierte en mera duplicación ineficaz y poco económica. (Adorno, 1976, p. 20)

Conseqüentment, la crítica d'Adorno rau en el fet que, d'una banda, la fragmentació del muntatge fa impossible desenvolupar apropiadament el material musical i, de l'altra, que al cine els simbolismes són impossibles. Per a altres autors com Chion, en canvi, l'ús del leitmotiv pot ser molt útil, ja que és el que permet connectar i ordenar la fragmentació creada pel muntatge.

[El leitmotiv] no trata, sin embargo, de algo arbitrario: independientemente del hecho de que pueda representar un sentido preciso y fijo, identificable por un nombre (...), encarna el propio movimiento de la repetición que, en la fugacidad de imagen y sonido propia del cine, dibuja y delimita poco a poco un objeto, un centro. (1997, p. 220)

No obstant, com bé s'explica a la guia per compositors de bandes sonores *On the Track* (1990) de Karlin i Wright, l'ús del leitmotiv pot ser contraproductiu, ja que sovint les repeticions són massa evidents i poden cansar a l'espectador. Per això apunten que és important mantenir un balanç entre la repetició i l'absència de referents:

Strong scores usually have fine balance between too much and too little repetition. Totally disregard the principle of repetition and the score becomes too abstract, too fragmented. Overuse the principle of repetition and you have a one-note composition that cannot withstand the duration of a full-length film. (Karlin i Wright, 1990, p. 169)

Segons Miceli (2009), el que escoltem a les pel·lícules no són realment leitmotius en el sentit que Wagner els utilitzava, sinó música amb funció leitmotívica. L'autor argumenta que els compositors de cinema van interpretar incorrectament el sentit que Wagner pretenia conferir als leitmotius en el context de l'obra d'art total, i que l'ús de determinats motius en el context cinematogràfic és massa simple com per ser considerats leitmotius.

No obstant, tenint en compte que la majoria de teòrics, compositors i cineastes utilitzen aquesta terminologia, nosaltres mantindrem i emprarem el leitmotiv en les nostres anàlisis, tot i ser conscients que no s'aplicaria el sentit d'aquest concepte tal i com el va concebre Wagner.

### 3.2.2.2 MÚSICA EMPÀTICA I ANEMPÀTICA

Un altre recurs de la música a l'audiovisual està relacionat amb el vincle que s'estableix entre els esdeveniments de la pantalla i la música: parlem de l'efecte empàtic o anempàtic. Tal com descriu Chion, l'efecte empàtic és aquell pel qual la música s'adhereix directament al sentiment suggerit per l'escena o el que suposadament estan experimentant determinats personatges: dolor, preocupació, emoció, alegria, amargor, felicitat, etc. (1995, p. 232). Aquest efecte també és descrit per altres autors com sincronia conceptual, paral·lelisme, música de paràfrasi o pleonasma (Fraile Prieto, 2008). L'efecte anempàtic, en canvi, és aquell que fa el contrari, per exemple, després d'una escena particularment dura afirma la seva indiferència, continuant el seu curs com si no hagués passat res. Quan la música és considerada autònoma respecte la imatge també pot ser anomenada de contrapunt o contrast.

### 3.2.2.3 MICKEYMOUSING

Una tècnica de les BSM originada a les pel·lícules d'animació és el mickeymousing, una música que reproduïx els accents visuals sonorament (Halas i Manvell, 1980, p. 72). Aquesta sincronització dels dibuixos animats amb la BSM serví per afavorir la versemblança de quelcom absolutament irreal. Sovint aquesta pràctica és subestimada i considerada com una feblesa quan és emprada a les pel·lícules d'acció real (Stevens, 2009, p. 94). Per aquest motiu quan és utilitzat en acció real el seu propòsit és crear un efecte còmic, exagerant els gestos dels actors o subratllant determinades accions.

A banda de l'ús del mickeymousing hi ha altres aspectes que distancien la música per a animació respecte de les pel·lícules d'acció real, tal com manifesta Goldmark:

Since cartoon characters, by definition, do things that we can't (or shouldn't) do, the music exaggerates and celebrates that difference. Cartoon music does more than simply add life to cartoons – it makes cartoons *bigger* than life. (Goldmark, 2002, p. xiv)

Aquesta opinió es veu reforçada per compositors que treballen al sector com ara

J.A.C. Redford,<sup>63</sup> que fa èmfasi sobre el nivell de detall que requereix la pràctica del mickeymousing:

While both live-action and animated movies require a similar set of skills to tell a story through music, animated films sometimes require more detail in the sync. In order for the animated pictures to match precisely with the desired themes, notes, and accents, meticulous accuracy is required. (Annex 4: Redford, 2015)

Això fa que la relació entre músics i directors sigui diferent respecte les pel·lícules d'acció real, com bé explica Newsom:

The differing techniques of producing an animated, as opposed to a live-action film, call for correspondingly different working relationships between directors and composers – not to mention the many others whose special skills contribute to the art of animation. This is true because of the relatively complex microcosmic planning required for animated films, for which the sight and sound elements of each frame must be accounted before filming... In live-action films, perhaps one-tenth of the film exposed is used in the final print and, even after the composer's carefully synchronized work has been recorded and dubbed on the sound track, large cuts may be. Then, at best, the composer may have the chance to rerecord his score to fit the new editing. At worst, his score may be mangled and discarded. But such cutting and editing are rarely done in animated films. And, in some cases, though by no means as a rule, the composer's score, together with voices and sound effects, may be recorded before the film has been animated. (Newsom, 1980, p. 280)

D'aquesta manera, hi ha un constant *feed-back* entre el compositor i els guionistes en relació al contingut de les cançons. Peter del Vecho, productor de *Frozen*, descriu de la següent manera la gestació de l'argument:

We're on a video conference call with Bobby and Kristen<sup>64</sup> every day, talking about story – not talking about songwriting, but story," he emphasizes. "They won't write a song until they understand where the story is going. It has to be a continuation of the plot and convey something in a way dialogue can't. (Solomon, 2013, p. 144)

#### 3.2.2.4 MÚSICA DIEGÈTICA I EXTRADIEGÈTICA

Derivat de la literatura, s'empra un altre terme en la música dins el context cinematogràfic: depenent del seu origen la música pot ser diegètica<sup>65</sup> o extradiegètica.<sup>66</sup> Entenem per

---

63 Compositor i orquestrador que ha treballat en diverses ocasions amb Disney. Vegeu més informació a l'annex 3, pàgina 854.

64 Compositors de les cançons de *Frozen*

65 També anomenada real, realista, objectiva, accidental, *source music*, música renou, *livello interno*, música de pantalla o *actual sound* (Fraile Prieto, 2008, p. 34).

66 També anomenada incidental, irreal, subjectiva o suggestiva, *featured music*, *livello esterno*, música de fossa i *background* (Fraile Prieto, 2008, p. 34).

música diegètica aquella que té una justificació visual en la pel·lícula (com ara quan sentim la ràdio o algú toca un instrument), mentre l'extradiegètica és aquella que escolta l'espectador però no els personatges de la ficció (Gorbman, 1987, p. 22). Aquesta divisió, tot i que aparentment senzilla, no sempre és evident i sovint es produeixen hibridacions: per exemple, quan un personatge escolta la ràdio i a partir d'un moment desapareixen els sons ambient i en la banda sonora únicament se sent la música (en aquest cas la música diegètica passa a convertir-se en extradiegètica); o en una escena en què hi ha un concert però realment s'escolten més instruments dels que es veuen (en aquesta situació es tractaria d'una falsa diegesi). La qüestió és complicada més quan parlem de musicals, com bé ens apunten Cohen i Rosenhaus:

Songs may also be *diegetic*. (...) In modern musicals, most songs are considered to be nondiegetic, part of the narrative framework. (...) We accept it as a nonrealistic but representational convention. (...) But many musicals also contain presentational or diegetic songs. When characters are perceived by other characters to be singing rather than talking, the song is diegetic. (Cohen i Rosenhaus, 2006, p. 67)

Per tant, les cançons poden ser diegètiques i extradiegètiques a diferents nivells. De fet, segons Cohen i Rosenhaus els musicals aprofiten la superposició d'aquestes dues modalitats com a recurs narratiu. Per als autors el que fa que una cançó sigui realment diegètica és que aturi l'acció i que ni la història avanci ni es reveli informació sobre un personatge. No obstant, aquesta distinció pel que fa a la música diegètica també presenta els seus problemes, atès que els autors no expliquen com determinar si la història avança o s'atura. Per exemple, al musical teatral *The Phantom of the Opera* (1986) podríem dir que a la cançó "Point Of No Return" l'acció avança i que, segons el criteri de Cohen i Rosenhaus, no seria diegètica. Però a l'escena podem veure que es tracta d'una representació teatral, en la qual veiem els instruments tocar i, per tant, la presència de música està totalment justificada. Per tant, el fet que l'acció avanci o no, no determina que una cançó sigui diegètica o extradiegètica.

Per a Goldmark (2005, p. 4), la diferenciació entre música diegètica o extradiegètica no té sentit, ja que en l'animació la música forma part de la història de manera molt més integral que a l'acció real. Això no evita, però, que sovint en una pel·lícula animada apareguin també instruments dins la narració que justifiquin l'origen del so. Per consegüent, i tenint en compte les especificitats de l'animació i del musical, continuarem considerant que música diegètica és aquella que està justificada visualment dins la narració i extradiegètica la que no, independentment que l'argument avanci o faci una aturada.



### 3.2.2.5 CANÇONS I FONS MUSICAL

Al teatre musical existeix una terminologia que diferencia entre les cançons i tota aquella música instrumental en què ningú canta, la música incidental (Blumenfeld, 2010, p. 159). No obstant, com ja apuntàvem en nota, en cinema sovint s'empra aquest terme com a sinònim de música extradiegètica, mentre en teatre s'entén per música incidental tota aquella que escoltem a un espectacle que no és una cançó. Tenint en compte l'ús que es fa d'aquest concepte en la música de cinema, és important trobar una altra terminologia per al·ludir aquest tipus de música.

Definim, primerament, què és una cançó establir aquesta distinció:

Una cançó és aquella composició musical destinada a ésser cantada a una o més veus, generalment en vers, i sovint amb acompanyament instrumental. (DIEC)

Per consegüent, aquesta diferenciació podria establir-se simplement indicant que una és música vocal i l'altra és instrumental. No obstant, sovint en el cine ens trobem amb música vocal que té com a únic objectiu acompanyar les escenes, com ara a *The Lord of the Rings* (Peter Jackson, 2001) o *Gladiator* (Ridley Scott, 2001). La clau sembla estar en la comprensió per part de l'espectador de les lletres. Una cançó teòricament ha d'aportar dos significats a partir de la música i la lletra; en el moment en què la lletra no és comprensible, la música passa a ser l'únic element amb significació. Probablement aquesta apreciació no tindria molt sentit si tinguéssim en compte la majoria de pel·lícules doblades que ens arriben, ja que com bé podem observar a nombroses comèdies romàntiques on hi ha cançons (*Pretty Woman* [Garry Marshall, 1990], *Bridget Jones Diary* [Sharon Maguire, 2001], *500 days of summer* [Marc Webb, 2009], etc.), es mantenen les versions originals sense subtítols. No obstant, quan observem la versió original, tal com han estat concebudes les pel·lícules, en la majoria dels casos les lletres de les cançons estan relacionades amb els esdeveniments de la pel·lícula, ja que el director pretén afegir continguts i que les cançons siguin comprensibles per a l'espectador. Si atenem a la terminologia de nombrosos teòrics com ara com Altman (2001), Miceli (2009) o Batchelder (2012), constatem que utilitzen les expressions *song* i *underscore/score*, per diferenciar la música que té un text comprensible respecte aquella que es manté en un segon terme. Tot i que els autors no profunditzen sobre aquesta qüestió, notem que aquesta distinció és coneguda i acceptada pels compositors del sector, com bé advertim a les declaracions de David Newman pel que fa a la música de la pel·lícula d'*Anastàsia* (1997):

Steve Flaherty and Lynn Ahrens did the songs long before I began the underscore. Taking their themes and developing them in dramatic ways made the movie seem really unified. (Davis, 1999, p. 185-186)

També Mark Mancina, arranjador d'algunes de les cançons de *The Lion King* i compositor a les pel·lícules de *Tarzan* i *Brother Bear*, diferencia entre *songs* i *underscore* per referir-se a la relació que s'estableix entre els motius que componen la BSM:

Key relationships between songs and underscore are tremendously important, especially in a movie where the music doesn't stop. Basically, in *Tarzan*, the music never stops. There needs to be continuity between the songs and the underscore. I don't like going to a movie, and when the song starts, I yawn, or I start going, "Oh God, here comes the song." I hate that. So does Phil (Collins). One of the ways we achieved a unity between the two elements was by me playing on his songs, and by him playing drums on some of my cues. That way the score and the songs can sound very similar. Not only the key relationships, but also the sonic relationships between cues. (Davis, 1999, p. 187)

Per tant, tenint en compte que es tracta d'una terminologia ja amplament consolidada al sector i que tindrà un paper rellevant a les pel·lícules seleccionades per a aquesta tesi, prenem el model anglès i l'adaptem al català: *song* com a cançó i *underscore* com a música de fons o fons musical.

### 3.2.3 El musical

Quan intentem anar més enllà de la música que *acompanya* l'audiovisual i explorar la relació inversa (és a dir, l'audiovisual que *acompanya* a la música), des de les disciplines que estudien la música de cinema encara queda molt recorregut. Especialment quan parlem de musicals i la manera en què se subverteixen els rols anteriorment exposats. És per això que és necessari explorar l'origen mateix dels musicals i revisar el que fins la data s'ha teoritzat des del teatre i l'òpera quant a la dramaturgia musical. En aquest sentit, Carrillo Guzmán a *Introducción a la dramaturgia musical* (2009) ofereix una introducció a algunes de les claus sobre la relació entre representació i música, assenyalant com determinats factors com ara el ritme, la melodia o l'estructura de la música són combinats amb el text i l'acció per reforçar o afegir significats a l'escena. Això no obstant, com bé indica el propi títol del llibre, es tracta d'una introducció que tracta els conceptes clau de manera sintètica i, en conseqüència, insuficient com a base teòrica d'aquest apartat.

Una perspectiva força interessant és la de Taylor i Symonds a *Studying Musical Theatre:*

*Theory and Practice* (2014), que desgranen a través d'un discurs molt fragmentat i didàctic com estudiar i interpretar els musicals. Plantejat com un llibre de text per a estudiants de teatre, Taylor i Symonds aglutinen un conjunt de disciplines per demostrar el caràcter pluridisciplinari del teatre musical, fent un recorregut pels enfocaments teòrics sobre narrativa, semiòtica, orientalisme, estudis de gènere o globalització. Per corroborar els seus arguments, proposen variats exemples, tant de l'òpera com del teatre musical. El problema d'aquesta publicació és precisament l'afany per abastar tants camps, ja que no arriba a profunditzar en cap d'ells. Ara bé, aquest defecte no fa sinó confirmar la dificultat que implica teoritzar sobre un art d'arts, el musical, en què múltiples significats interactuen i les interpretacions, per tant, són infinites. La lectura de Taylor i Symonds també ens ha fet veure, un cop més, com una de les àrees de coneixement que conflueixen en la nostra tesi és considerada poc digna per ser estudiada des d'una perspectiva acadèmica. De fet, hem comprovat que la majoria de llibres que versen sobre la dramaturgia musical i la construcció dels musicals són, en realitat, manuals escrits per directors o llibretistes. Exemples d'això són *How musicals work* (2012) de Woolford o *Writing musical theater* (2006) de Cohen i Rosenhaus. El contingut d'aquests llibres es basa en l'experiència professional dels autors, del coneixement general que es té sobre aquesta matèria, però no s'utilitzen criteris acadèmics o es fa referència a un marc teòric sobre la qüestió. A ambdós llibres expliquen de principi a fi com es fa un musical a través de nombroses generalitzacions sobre la seva estructuració. A més, creen una classificació i tipificació de cançons i obres de teatre musicals a partir de la seva relació amb l'argument. Encara que les seves observacions són un punt de partida per al nostre treball, les seves afirmacions no han estat comprovades i els exemples oferts sempre són emprats a la seva conveniència. És per això que, a falta d'una base teòrica real sobre la qual sostenir-nos, únicament tindrem en compte els seus plantejaments per, posteriorment, confirmar-los o refutar-los.

### 3.2.3.1 EL MUSICAL COM A GÈNERE

L'estudi del musical com a gènere dins el cine per part d'autors com Altman (1981, 1987), Feuer (1992), Mundy (1999) o Ott (2008) han gaudit d'un tractament relativament més favorable respecte la música a l'animació. L'únic contratemps és que aquests teòrics solen centrar-se en aspectes visuals, històrics o socials, però paradoxalment solen ignorar allò que el caracteritza: la música. El mateix Altman assenyala a la seva publicació *Genre. The Musical* (1981) l'absència d'articles dedicats a la BSM dels musicals:

It seems unconceivable that a collection of the latest and best articles devoted to the musical should be all but devoid of detailed consideration of the soundtrack. To be

sure, this failing is far from limited to the present collection; it is in fact one of the fundamental limitations of recent film theory and criticism alike. It is one thing, however, to ignore the soundtrack in a classical narrative film which treats its own soundtrack as secondary, and quite another to repress the soundtrack of a genre where much of the sound is actually recorded before the image is so much as conceived, where the image regularly obeys the sound (in cutting rhythm, in individual action, in group movement), where the soundtrack carries the key signifiers for the entire film. The musical provides a privileged territory for the analysis of sound, yet few have laid claim to this fertile realm. (Altman, 1981, p. 218)

Altres autors que sí posen el focus en la música per definir el musical són Wojcik i Knight (2001, p. 6), els quals consideren que el que el diferencia com a gènere és que les seves melodies són emfàticament escoltades. Olarte parteix també de la música per a la definició del musical, i afegeix que la seva funció, juntament amb el text i la dansa, és amalgamar la història (2005, p. 102). Així, la clau del musical és una elaborada posada en escena on tot està controlat: la coreografia, els decorats, el vestuari i la llum. Per a l'autora el que realment caracteritza els musicals no és l'elecció dels temes, el repertori iconogràfic o la forma d'explicar la història, sinó aquest control estricte de la narració, que permet situar i enquadrar els números musicals.

Curiosament, un dels autors que treballa sobre el musical des de l'àmbit de la música de cinema, Miceli (2009), opina que pel·lícules com *The Jazz Singer* (1927) no poden ser catalogades com musicals perquè la versemblança no es posa en qüestió:

Il primo film sonoro nella storia del cinema non poteva essere che un film di soggetto musicale nel quale la verosimiglianza fosse rigorosamente rispettata dall'inizio alla fine. (2009, p. 828)

Per tant, l'autor planteja una definició del musical similar a les proposades per Mundy (1999), Feuer (1992) o Altman (1987), basades principalment en la representació i en com el gènere tensa les convencions pròpies del cinema pel que fa al realisme, permetent que els personatges mirin a càmera o trenquin a cantar sense una explicació realista que ho justifiqui. Chion (1995) o Sutton (1981) també consideren que la relació entre el realisme i la fantasia dels números musicals és el que caracteritza el gènere:

The musical is essentially a genre that concerns itself with the romantic/rogue imagination and its daily battle with a restraining, 'realistic', social order. This battle grows out of a tension between realistic plot and spectacle/fantastic number. All the narrative realism inherited from the nineteenth-century novel (linear plot, chronological development, a regular graph of the emotions) is behind this tension. (Sutton, 1981, p. 191)

Segons Chion, el musical permet expressar a través de la música aquelles emocions que desborden els límits realistes de la narració:

La música, aquí, tiene la función de divulgar la emoción que nace de la historia, de la expresión de los rostros, de las miradas, de los gestos y de las palabras, más allá de los límites espacio-temporales concretos en los que estas canciones, gestos o expresiones se ven obligados a confinarse. (1995, p. 238)

La possibilitat d'anar més enllà dels límits realistes imposats pel cinema clàssic americà com a característica del musical és una idea que els propis creatius de les pel·lícules Disney reforcen. Mike Giaimo, el director artístic de *Frozen* (2013) explica el següent sobre el que implicà per a la producció de la pel·lícula que fos musical:

Once Chris [Buck]<sup>67</sup> said he wanted to embrace the musical form, it gave me more liberty with the environment, characters, and costumes (...). Eyebrows were raised at some of the color choices, but they help suspend disbelief. They let the audience know right away that is going to be a magical, musical world, so even the most jaded four-year-old will suspend their disbelief. (Solomon, 2013 p. 139)

Per tant, el musical permet utilitzar un llenguatge cinematogràfic molt més histriònic, superar les barreres auto-imposades per la tradició realista i desbordar la narració, utilitzar colors més llampants, personatges més exagerats o vestuaris extravagants.

Cohen i Rosenhaus (2006), des de la perspectiva del teatre musical, no fan tant èmfasi en la importància dels límits de la realitat, però recolzen la idea de Chion (1995, p. 238) sobre la connexió entre música i emocions: com les cançons permeten subratllar i intensificar el que senten els personatges.

The unique aspect of musical theater, whether dramatic or comedic, is the heightening of the emotional impact of a story or idea through music and song. We believe there can be no great musical theater without strong emotion. (...) For most of us the great operas and musicals are the ones in which we have not learned things, but *felt* things (Cohen i Rosenhaus, 2006, p. 16).

D'acord amb Cohen i Rosenhaus, perquè un musical sigui reconegut com a tal, la història ha de tenir punts àlgids apropiats perquè els personatges expressin les seves emocions a través de les cançons. Si la història és adequada, els autors consideren que com a mínim hi hauria d'haver quatre o cinc punts àlgids, que solen coincidir amb l'obertura, el final del primer acte i el clímax del segon acte (Cohen i Rosenhaus, 2006, p. 70). Si una producció

---

<sup>67</sup> Co-director de la pel·lícula de *Frozen* (2013).

no contempla això, significa que no ha estat concebuda com un musical, sinó com una obra de teatre amb cançons. No només això, per als autors un bon guió de musical hauria de semblar incomplet si no té cançons.

Els creatius de Disney coincideixen amb aquesta idea, com bé explica Peter Del Vecho (productor de *Frozen* [2013]), les cançons han de confluïr amb els moments emocionals més importants de la història:

The only way a musical works is if the songs heighten the emotional beats in a way that grows organically out of the story. Several songs written for *Frozen* were great songs, but they didn't fit into the movie, so they're gone. Similarly, there are sequences we write and board that ultimately don't serve the movie, so we jettison them. (Solomon, 2013, p. 144)

Un cop es determinen les cançons principals, la resta de les cançons poden ser emocionals, divertides, excitants o sorprenents, però són sempre opcionals. En paraules de Cohen i Rosenhaus, “si la història funciona sense els números musicals, pot ser una bona obra de teatre, però no un musical” (2006, p. 28).

Els creatius de Disney també comparteixen amb Cohen i Rosenhaus la diferenciació entre un musical i una pel·lícula amb cançons (Solomon, 2013 p. 139). Per tant, sembla haver-hi cert consens en considerar que si en una pel·lícula/obra de teatre les cançons no connecten emocionalment amb la història, no parlem de musicals. Aquest concepte, però, és força revisable, ja que els autors no delimiten clarament ni posen cap exemple del que entenen per musicals i pel·lícules/obres de teatre amb cançons. És més: si ho relacionem amb la definició de música empàtica i anempàtica, podríem dir que aquelles cançons que no connecten amb les emocions són simplement anempàtiques.

Com es pot observar, hi ha una àmplia varietat d'opinions al voltant de què és un musical i què el diferencia d'una “pel·lícula amb cançons”. Com ja anunciàvem, precisament és l'objectiu d'aquesta tesi trobar una definició més evident pel que fa al musical i esgrimir si, efectivament es tracta d'un gènere, un format o un mode de producció. Encara que probablement podrem resoldre aquesta qüestió un cop analitzades les pel·lícules que formen aquest estudi, d'entrada ens semblen problemàtiques les postures taxatives segons les quals certs trets determinen si una pel·lícula és o *no és* un musical. Conjecturem que una pel·lícula pot ser més o menys musical, de manera gradual, però que difícilment podrem afirmar amb total seguretat que una pel·lícula no és musical simplement perquè els personatges no ballen o perquè la música no expressa els seus sentiments. En qualsevol

cas, com bé hem dit, és prematur tractar sobre aquesta qüestió i per això hi profunditzarem un cop realitzada l'anàlisi.

### 3.2.3.2 TIPUS DE MUSICALS

Si considerem les dificultats per definir el musical, no és sorprenent que cada autor tingui la seva pròpia classificació dels tipus de musicals. Per Dyer (1981), hi ha dues tipologies de musicals en funció de la relació entre l'argument i els números musicals. Hi ha aquells que fan una clara separació entre l'argument i els números musicals (i posa com exemple Busby Berkeley<sup>68</sup>) i aquells que intenten presentar els números de manera "natural", com si fossin part de l'argument (exemplificat amb els musicals dels anys 40 i 50 de MGM) (Dyer, 1981, p. 191). Aquesta idea enllaça amb el que molts autors (Engel, Taylor i Symonds o Sternfeld, entre altres) entenen per musical integrat, és a dir, musicals en els quals les cançons no paralitzen sinó que continuen amb l'argument. Sternfeld (2009, p. 25) explica de la següent manera el sorgiment del musical integrat:

*Oklahoma!*, the musical most scholars cite as the start of the Golden Era, was not the first show that successfully integrated songs into a solid, sometimes serious plot, but it was considered the landmark musical that made this style the norm. (...) With the coming of Rodgers and Hammerstein's successful formula, musicals were strongly based on plots (known as "books"), and the musical numbers, both songs and dances alike, had to fit into the overall trajectory of the drama."

Pel que fa a Altman (1987), divideix els musicals en tres subcategories: el musical dins de musical (*the show musical*), el musical conte de fades (*the fairy tale*) i el musical popular (*the folk musical*). Al primer grup (*the show musical*), estan els musicals protagonitzats per artistes que treballen en un musical, la qual cosa justifica que hi hagi cançons. Són exemples d'aquest tipus *42nd Street* (Lloyd Bacon, 1933), *Broadway Melody of 1940* (Norman Taurog, 1940) o *A Star is Born* (George Cukor, 1954). En el segon cas, els musicals de conte de fades (*the fairy tale*), no hi ha cap justificació realista perquè els personatges es posin a cantar, l'expressivitat està més accentuada i els finals són sempre feliços. Segons Olarte (2005, p. 106) els primers títols d'aquesta categories sorgeixen com a via per escapar del crack del 29 i de la llei seca amb el glamur de les noies Ziegfeld i Fred Astaire. Alguns exemples són *The Gay Divorce* (Mark Sandrich, 1934), *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935) o *Royal Wedding* (Stanley Donen, 1951). Segons aquesta definició, aquí també

---

68 Concretament es refereix a les coreografies de la primera època de Berkeley, a pel·lícules com *La Calle 42* (1933), *Desfile de candilejas* (1933) i *Vampiresas* (1933). Berkeley fou director de cine i coreògraf, conegut pels seus números musicals, que solia gravar des d'angles inusuals o plans atípics, com el zenital. Les seves seqüències requerien un gran nombre de ballarins, amb els quals formava complexes formes geomètriques o imitava l'efecte calidoscopi.

s'inclourien totes les pel·lícules musicals produïdes per Disney. Pel que fa al tercer grup, el musical popular (*the folk musical*), els protagonistes són gent corrent i narren històries quasi costumistes. A tall d'exemple tenim *Seven Brides for Seven Brothers* (Stanley Donen, 1954), *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955) o *On the Town* (Stanley Donen i Gene Kelly, 1949). En un article més recent, Olarte (2009, pp. 495-518) afegeix el *nowadays* musical, és a dir, els musicals produïts a partir de la dècada dels 90. El que distingeix aquests musicals dels altres és: la funció de metatext, que els actors protagonistes són relegats a un segon pla en les coreografies corals, el món interior de la protagonista femenina i la problemàtica dels adolescents actuals. Tenint en compte la novetat d'aquesta tipologia de musical, l'article estava obert a que s'afegissin nous elements per caracteritzar-los. Alguns exemples d'aquest tipus de musical serien: *Everybody says I love you* (Woody Allen, 1996), *Love's Labour's Lost* (Kenneth Branagh, 2000) o *Moulin Rouge* (Baz Luhrman, 2002).

El problema d'aquesta categorització és el criteri per diferenciar les pel·lícules, en uns casos es fa en funció de si la música és diegètica, però en d'altres depèn de si els protagonistes són rics i elegants o gent corrent. A més, si tenim en compte algunes de les definicions de musical aportades per autors com Miceli (2009), els musicals dins musicals no trenquen amb les convencions realistes i, per tant, d'entrada no podrien pertànyer al gènere. Pel que fa a la distinció entre els musicals de contes de fades i populars, és la que trobem més discutible, ja que *Alice in Wonderland* (1951), de Disney, no és particularment elegant ni té un final feliç paradigmàtic (la protagonista no acaba millor respecte l'estat inicial, sinó exactament igual), i no obstant és agrupada al grup de conte de fades pel simple fet de pertànyer a Disney. Si a aquesta classificació intentéssim incloure-hi produccions com *The Jungle Book* (1967) o *Pocahontas* (1995), caldria decidir què prima: el final feliç o l'origen principesc/humil dels personatges? En el moment en què haguem de triar una opció o altra queda clar que aquestes característiques són insuficients per separar uns musicals d'altres.

La possibilitat de trobar un consens pel que fa a la catalogació dels musicals es complica si comprovem els criteris emprats al teatre, on Cohen i Rosenhaus (2006) destaquen quatre<sup>69</sup> tipus de musicals: musical de llibre (*book show*), revista (*Revue*), musicals infantils (*musicals for children*) i tocadiscos (*Cover/Jukebox*). Normalment els musicals cinematogràfics són de llibre, ja que tenen una forma narrativa on hi ha una història central on els diàlegs, les cançons i la dansa s'alternen de manera no intrusiva. Els números musicals solen estar

<sup>69</sup> Al llibre en citen d'altres com *dance musical*, *movement shows* o *adaptations*, però la seva presència a Broadway és molt esporàdica i considerada pels autors de poc interès.



en escenes crucials de la història, amb més carrega emocional. També es poden trobar en moments estructurals significatius, com el principi i final de cada acte. Exemple d'aquest tipus de musical és el citat anteriorment *Oklahoma!* (1943).<sup>70</sup> Per tant, els musicals de llibre són sinònims de musicals integrats. Dins aquesta categoria de musical hi ha, alhora, tres variants: els musicals conceptuals (*concept musical*), els musicals continus (*through-composed*), i els musicals antologia (*anthology musical*). En el primer cas la principal característica és que diàlegs i cançons no s'alternen de manera fluida, sinó que es remarca la diferència entre uns i altres, com per exemple a *Cabaret* (1966) o *Chicago* (1975). Els musicals continus són aquells en què pràcticament no hi ha diàlegs, com si es tractés d'òpera, com ocorre amb *The Phantom of the Opera* (1986) o *Les Misérables* (1980). Per últim, els musicals antologia són aquells que aglutinen un grup de musicals de llibre curts perquè siguin representats en una jornada. Cohen i Rosenhaus indiquen que aquesta darrera tipologia és poc freqüent i posen com exemple *The Apple Tree* (1966)<sup>71</sup> i *Romance Romance* (1987).<sup>72</sup> Pel que fa a les revistes, són espectacles sense una història lineal o personatges consistents. Els musicals infantils són en essència musicals de llibre amb un sol acte i una hora de durada dirigits – com bé indica el nom – al públic infantil. Per últim, els musicals tocadiscos, són aquells en què a partir d'un conjunt de cançons es crea una història que s'adapti al contingut de les lletres, com és el cas de *Mamma Mia!* (1999) o *Rock of Ages* (2006).

En un o altre cas, sembla que la base per a la classificació dels musicals és la relació entre l'argument i les cançons. Tanmateix, en cap dels autors citats s'especifica un criteri únic a partir del qual classificar els musicals. A més, sovint algunes de les pel·lícules incloses en determinades categories podrien pertànyer a altres grups. Possiblement el que ens indica això és que és impossible organitzar els musicals en apartats excloents, d'igual manera que moltes pel·lícules no pertanyen a un únic gènere, sinó que hibriden característiques de diferents estils.

### 3.2.3.3 TIPUS DE CANÇONS

Tant per Engel (2006), Woolford (2012), com Rohen i Rosenhaus (2006) hi ha una

---

<sup>70</sup> Els exemples d'aquest paràgraf es corresponen amb els que ofereixen Cohen i Rosenhaus, per tant ens estem referint a les versions teatrals (els anys indicats, per tant, són els d'estrena al teatre).

<sup>71</sup> *The Apple Tree* és un musical de tres actes, cadascun dels quals té un argument diferent, tot i que units per un tema comú (personatges que desitgen quelcom però un cop ho aconsegueixen se n'adonen que realment no ho volien) o aspectes recurrents, com la presència del color marró.

<sup>72</sup> *Romance Romance* és un espectacle de dos actes units per un tema comú: l'amor i una cançó que apareix als dos actes.

vinculació entre l'argument d'un musical, la ubicació i tipus de cançons. Segons Engel, aquesta estructura està lligada amb el musical integrat, basat en la “trajectòria del desig”. El protagonista expressa una necessitat en la cançó “I Want” (o “I Wish”, depenent de l'autor), i la resta de l'espectacle mostra com el personatge satisfà aquesta necessitat, a pesar dels obstacles que troba, ja que eventualment els superarà. Per a Woolford, l'organització d'un musical es basa en el monomite establert per Campbell i perpetuat per autors com Vogler, del qual en parlàvem a l'apartat 3.1.1. De fet, per demostrar la seva hipòtesi sovint posa exemples de pel·lícules de Disney, com *The Little Mermaid* o *Aladdin*. Segons Woolford, les cançons solen situar-se en els estadis més importants de la història (com ara la presentació del món ordinari, la trobada amb el mentor o el retorn a l'estabilitat), motiu pel qual acaben apareixent certes tipologies de cançons, que descriu de la següent manera:

- Cançó “*I wish*”<sup>73</sup> – “jo desitjo”. En aquesta cançó s'explica qui és l'heroi i què anhela. L'espectador no té perquè voler el mateix que l'heroi, però entén l'emoció de desitjar quelcom que no es té. D'aquesta manera, quan l'heroi explica què cobeja, el públic simpatitza amb el personatge. Com a resultat, l'espectador vol que l'heroi aconseguixi el seu desig i li donarà suport en el seu viatge. Aquesta classificació sembla ser la que té un major consens, ja que en parlen tant a Taylor i Symonds (2014), com Hischak i Robinson (2009), entre altres.
- *Teaching song* – cançó didàctica. Després de la trobada amb el mentor és habitual que aparegui una cançó en la qual aquest personatge instrueix al protagonista.
- *Production number* – cançó espectacular. Es tracta d'una cançó amb una posada en escena espectacular que generalment comporta ball i cant coral, normalment conduït per un personatge.
- *Opening number* – cançó introductòria. Nomenada així per ser la primera cançó en un musical, Woolford considera que habitualment aquest número musical és alhora una cançó espectacular.
- *Character song* – cançó de personatge. A mesura que el protagonista es troba amb altres personatges, aquests es presenten o descriuen a través d'una cançó.
- *Situation song* – cançó de situació. Aquesta cançó apareix els moments en què el protagonista o algun altre personatge reflexiona sobre la seva situació en un determinat espai o temps.
- *Plot songs* – cançó d'argument. Aquella cançó en la qual l'argument avança, ja sigui

---

<sup>73</sup> Indiquem la nomenclatura original aportada pels autors sempre que la nostra traducció sigui una adaptació nostra i no existeixi una traducció prèvia al català.

perquè un personatge ha de prendre una decisió o una invitació és entregada.

- Represes: poden produir-se en qualsevol moment, però normalment es troben al final de la història, quan ja s'han presentat nombroses cançons, de manera que la represa té més efecte. És la forma més habitual emprada per al final, una manera de representar el retorn a l'estabilitat és reprenent la cançó inicial. També pot ser represa una de les cançons més importants de la pel·lícula, com ara la cançó "*I want*", indicant així que el protagonista ha fet realitat els seus desitjos.

- *Eleven o'clock* – cançó clímax. Aquest nom ve de l'època en què els musicals començaven a les 20h, de manera que a les 23h hi havia una cançó que coincidia amb el clímax de la pel·lícula. Com aquesta nomenclatura ha quedat desfasada i en el context cinematogràfic no té sentit, més que una traducció literal hem preferit oferir una interpretació relacionada amb el significat de la cançó.

Com a demostració del poc consens que hi ha en la tipificació de les cançons, advertim que a Cohen i Rosenhaus aporten una altra classificació pel que fa a les cançons, la qual no determina la seva diferenciació en funció de l'argument, sinó d'altres variables com la forma musical o de les lletres. Les cançons descrites per Cohen i Rosenhaus són les següents:

- Balada. Cançó amb un temps moderat o lent, que transmet emocions intenses a través de la lletra i una música expressiva. La melodia i l'harmonia són més importants en aquest tipus de cançons.

- *Comedy song* – cançó còmica. El que defineix aquesta cançó és la seva capacitat per fer riure l'espectador, independentment de si la lletra o música és ràpida, lenta o més rítmica. Aquestes cançons poden basar-se en un personatge o una situació, però no en una broma.

- *Rythm song* – cançó rítmica. Com bé indica el nom, en aquesta cançó l'element central és un ritme marcat o ràpid.

- *Charm song* – cançó d'encant. En aquest cas la música fa que un personatge sembli encantador. Sol tenir un temps moderat i és cantada per un personatge principal. A través d'aquesta cançó l'espectador coneix i sent simpatia cap al personatge. Fins a cert punt, ens recorda la descripció de les cançons de personatge, ja que la seva funció és que l'espectador els conegui i s'hi identifiqui.

- *List song* – cançó llista. Aquest tipus de cançó no té una estructura dramàtica, simplement consisteix en una enumeració d'idees o elements, que es poden presentar en qualsevol ordre sense que això alteri el producte final. Hirschak i Robinson també fan

referència a aquest tipus de cançons.

- *Musical scene* – escena musical. Es tracta d'una escena en la qual s'uneixen diverses cançons. Encara que sigui considerada com un únic “número musical”, realment es tracta d'un mosaic amb diferents peces.

En aquesta classificació de cançons es fa evident l'absència absoluta de criteris per delimitar les categories. Això no obstant, tindrem en compte aquestes definicions per esbrinar, un cop realitzada l'anàlisi, si Disney empra alguna d'aquestes cançons, amb quina freqüència i si crea nous models.

### 3.2.4 El videoclip

Tenint en compte els vincles existents entre el videoclip i el musical, és necessari dedicar un apartat a aquest format. Tal com apunta Viñuela Suárez (2009), la qüestió d'on emmarcar el videoclip com a format audiovisual ha generat una rica discussió al seu voltant. El videoclip fou inaugurat amb la primera emissió de la cadena MTV amb la irònica cançó “Video Killed the Radio Star” del grup The Buggles, tot i que s'estima que són diversos els antecedents d'aquest format, com ara els experiments avantguardistes europeus de la dècada dels anys 20. La visió del videoclip per part dels teòrics ha evolucionat: alguns com Mundy (1999) o Grossberg (1993), el perceben com una continuació del gènere musical, mentre d'altres com Frith (1988) estimen que no es pot trobar l'origen del videoclip al cine:

El argumento de sentido común parece ser que en las bandas sonoras la imagen determina la música (y en muchos casos la precede)- el compositor trabaja con una serie de imágenes y utiliza la narrativa para realzar y comentar. Con los videoclips, al contrario, la música determina las imágenes, y así el director del vídeo trabaja con una secuencia de sonidos, una narrativa interpretativa. La balanza de poder entre sonido e imagen es, de este modo, bastante diferente. (Frith, 1988, citat a Viñuela Suárez, 2009, p. 19)

En aquest sentit, resulta sorprenent que cap d'aquests autors hagi considerat l'animació a l'hora de parlar sobre audiovisuals creats a partir de la música. D'una manera o altra, sembla haver-hi cert consens pel que fa a la caracterització del videoclip, que adquireix una forma diferent respecte els audiovisuals habituals com a conseqüència de la preeminència de la música per damunt de la imatge. Gianni Sibilla defensa l'evolució del llenguatge del videoclip cap a una major llibertat en els diferents llenguatges que el componen, creant un estil propi que no és ni decididament narratiu ni conceptual (1999,

p. 50). Sibilla defineix com “estil videoclip” un text en el qual predomina la fragmentació del discurs narratiu i la combinació de diferents espais i un constant canvi de pla que genera gran dinamisme. No obstant, Viñuela Suárez (2009) critica aquesta definició per descriure el gènere, ja que l'estil de cada videoclip depèn de la relació de diferents llenguatges i no exclusivament dels paràmetres de la imatge. Si bé estem d'acord amb l'argument de Viñuela Suárez, és innegable l'associació del videoclip amb aquesta estètica (també anomenada postmoderna), la qual està amplament estesa i és habitual trobar autors<sup>74</sup> que empren una terminologia similiar a la de Sibilla per referir-se al disseny de determinades seqüències del cinema actual, caracteritzades per una gran fragmentació, eclecticisme visual i un ritme de muntatge trepidant. Per a Selva (2012) el problema d'aquests plantejaments és que solen partir de l'existència d'uns determinats paràmetres formals o estètics no sempre justificats. A més, el fet que no totes les músiques siguin frenètiques implica que no tots els videoclips tinguin aquestes mateixes característiques, ja que la música és anterior a la imatge i, per tant, condiciona la seva forma (Selva, 2012). L'aportació de Selva pretén reforçar el que Frith (1988) i Goodwin (1992) ja exposaven: primar la música sobre la imatge per estudiar els videoclips. Aquest plantejament, però, ha rebut crítiques per part de Williams (2003), Gow (1994) o Dickinson (2007), els quals consideren que la interacció entre els diferents elements del videoclip creen en el seu conjunt un significat que no podria entendre's si fossin aïllats els seus integrants. Selva té en compte les posicions d'aquests autors i resol el debat esgrimint el paper fonamental de la música en els videoclips:

Esto no quiere decir que el videoclip constituya una mera traducción visual de la música, pero sí que las imágenes son creadas para acompañar visualmente a una canción y, en consecuencia, se ven marcadas por las sensaciones generadas por la música y los distintos elementos que la constituyen. Aunque los estudios tienden a olvidar su importancia, puede decirse que, resumiendo, la música es la base del videoclip y, por tanto, también de sus imágenes. (2012, p. 113)

Tot i que aquesta discussió s'ha produït en el camp del videoclip, fàcilment podria traslladar-se al cinema musical i d'animació. Probablement els autors han dedicat una major atenció a aquest gènere com a conseqüència de l'impacte que tingueren socialment en les dècades dels anys 80 i 90 i els seus vincles amb la indústria discogràfica i el màrqueting. Així, malgrat Disney i Carl Stalling ja tingueren un debat similar a final dels anys 20 (si construir les històries en base a la música o viceversa), fins que no aparegué la MTV els acadèmics no es plantejaren les conseqüències d'intercanviar els rols dels diferents elements que componen un audiovisual.

---

<sup>74</sup> Vegeu Aufderheide (1986); Fiske (1997); Kaplan 1989 o Tetzlaff (1986), entre altres.

### 3.2.5 Metodologies d'anàlisi de la música al cinema

Tal com indica Fraile Prieto (2008), una part de les reflexions dels textos teòrics formulen possibles paràmetres d'anàlisi de les bandes sonores musicals. El problema, per a Urdániz Escolano (2016), és que la majoria de referències analítiques formals consisteixen en indicacions a nivell de microestructura, la forma d'un passatge concret, una única escena aïllada de la totalitat de la música composta per a una pel·lícula. Fraile Prieto (2009, p. 87) anomena vertical l'anàlisi de la música d'una seqüència i horitzontal el d'una pel·lícula sencera. En base a l'anàlisi vertical treballen Cooper (2001), Brown (1994), Cooke (2008, p. 100), Kalinak (1992), Prendergast (1992) o Burt (1994, p. 14). Des de la musicologia i en concret en relació al videoclip Alf Björnberg (1994) aporta un model interessant: s'estudien una sèrie de paràmetres musicals i la seva correspondència i reflex en la construcció de processos visuals, comparant elements com el ritme musical amb el visual, o els canvis tímbrics i dinàmics amb els diferents moviments de càmera. Després, es passa a l'anàlisi de l'estructuració musical de la cançó i la seva relació amb l'estructura visual, com la comparació establerta entre estrofa-tornada o una estructura de dominant-tònica (V-I) amb la seva corresponent visual caracteritzat per una consecució de tensió-relaxació. Per a finalitzar, s'estudia el paper de la lletra de la cançó, examinant no només el seu significat, sinó també la fonètica i l'entonació emprada; en aquest sentit es busquen elements denotatius i connotatius, tals com la presència a la imatge d'objectes que apareixen nomenats o evocats a la lletra de la cançó i fins i tot la presència escrita a la part visual i els possibles significats que se'n poden desprendre. Aquesta metodologia implica un procediment (també defensat per Richard Middleton[1990]), que parteix de l'anàlisi d'un "micronivell" per a arribar a l'estudi de les estructures audiovisuals ("macronivell") que configuren el vídeo musical.

Segons Urdániz Escolano (2016), són inferiors les anàlisis referides a la macroestructura de les BSM, o com anomena Fraile Prieto, quant a l'anàlisi horitzontal. La queixa d'Urdániz Escolano en aquest sentit és que sovint únicament s'enumeren els temes que interactuen al llarg d'una pel·lícula, sense arribar a profunditzar en l'anàlisi. Alguns exemples d'això es poden trobar als estudis realitzats per Ribadeneyra (dins Olarte (ed.), 2005, pp. 437-442), Citron (2010, pp. 24-25) o Kassabian (2001, p. 107). En aquest sentit, Urdániz Escolano presenta un model d'estudi estructural, que centra la seva anàlisi en la interrelació que es produeix entre la música i la narració. Tot i que en el nostre treball no podem

assolir el nivell d'aprofundiment d'aquest autor en l'anàlisi de la música de les pel·lícules seleccionades, considerem la seva proposta interessant. Tenint en compte la naturalesa del nostre estudi, on volem diferenciar entre cançons i música de fons, creiem que l'ideal és combinar l'anàlisi vertical per a les cançons, amb l'anàlisi horitzontal per al conjunt de la BSM. D'aquesta manera, l'anàlisi vertical ens permetrà establir paral·lelismes entre les cançons de diferents pel·lícules, mentre l'anàlisi horitzontal servirà per esbrinar quines relacions s'estableixen entre cançons i música de fons.

## 4. Metodologia

Com bé indicàvem a l'estat de la qüestió, aquesta investigació beu dels plantejaments generats al voltant diverses arts: el cinema, les arts plàstiques, la literatura, la música i el teatre. Això significa que per resoldre la nostra hipòtesi inicial, les fórmules per recollir, analitzar i avaluar l'objecte del nostre estudi són molt més complexes que en altres àrees de coneixement. És per aquest motiu que hem decidit combinar metodologies d'estudi quantitatives i qualitatives, que ens permetin obtenir els resultats més objectius possibles i així poder generalitzar les nostres propostes. La nostra metodologia es basa en un dels mètodes d'estudi de les ciències socials, concretament en l'anàlisi de documents audiovisuals.

Per tant, la investigació serà, d'una banda, descriptiva (explorar les característiques de les cançons de Disney [Bloc 2]), i de l'altra, interpretativa (donar un sentit a les troballes realitzades en la fase descriptiva [Bloc 3]).

### 4.1 Elecció del mètode d'anàlisi

La tècnica d'anàlisi documental consisteix en descriure i examinar el contingut de les pel·lícules de manera metòdica i estructurada, per poder comparar-les i extreure'n unes conclusions. Com el nostre objectiu són les cançons, farem un especial èmfasi en aquest aspecte, tot i que això no evita que també tractem aspectes més genèrics de les pel·lícules. En la mesura del possible s'ha intentat emprar tècniques d'investigació quantitatives pel que fa al que representen els moments musicals dins les pel·lícules. És a dir, identificar i localitzar les cançons, quantificar els minuts i sumar-los per veure quin percentatge respecte el total de la pel·lícula són cançons. La major part de l'estudi, però, es fonamenta en tècniques qualitatives, que es basen en un enfocament més hermenèutic. A diferència de les metodologies quantitatives, les qualitatives no tenen com a finalitat explicar, sinó comprendre. Encara que la nostra recerca beu principalment de tècniques indirectes (la investigació documental), també hem pogut emprar tècniques directes com l'entrevista personal. Per a poder realitzar una investigació documental, en primera instància hem hagut de seleccionar les pel·lícules a analitzar, en base a una sèrie de criteris coherents i degudament justificats, de manera que les generalitzacions que fem en la fase comparativa tinguin una premissa sòlida.



## 4.2. Criteris de selecció

Els criteris de selecció s'han confeccionat durant el procés de recollida de dades, a partir de diverses pautes. D'una banda, s'ha vist que la definició de “musical” establerta al marc teòric és altament difícil d'aplicar en l'animació. Si parlem de versemblança, d'entrada partim d'un mitjà –l'animació– absolutament irreal. Tenint en compte les possibilitats il·limitades de l'animació, tampoc sobta veure que sovint a l'argument d'aquestes pel·lícules s'inclougi màgia o animals que poden parlar. Així mateix, hem pogut veure com autors de renom com ara Chion (1995), cauen en la trampa de considerar que a l'animació (i més concretament a Disney) els personatges canten per defecte. No obstant, són nombroses les pel·lícules en les que cap personatge canta ni balla. Posem per cas *Bambi*: hi ha moltes cançons però no les canta cap dels personatges que veiem en pantalla. O *101 Dalmatians*: on un personatge humà és l'únic que canta i l'argument justifica la presència de música, ja que ell és compositor. Per tant, tenim dues pel·lícules amb cançons i amb situacions inversemblants (ja que els animals parlen): són musicals o simplement pel·lícules amb cançons? Com bé es pot comprovar, no podem cenyir-nos a cap d'aquests models perquè en la definició d'aquests musicals no es van tenir en compte les pel·lícules animades. Per tant, hem d'establir nous paràmetres per seleccionar les pel·lícules que formaran el cos d'aquest treball.

- El primer i primordial és que les pel·lícules han de tenir cançons tal com les hem descrit a l'apartat 3.3.2.5, és a dir, peces vocals en les quals la lletra és comprensible per a l'espectador. No volem fer una discriminació prèvia en funció de la versemblança o l'origen diegètic de les cançons, ja que són consideracions que, com bé hem vist, presenten molts dubtes.

- El següent punt està relacionat amb l'origen de les cançons: només inclourem aquelles que hagin estat creades expressament per a la pel·lícula. D'aquesta manera, partim de la idea que música i imatge han estat ideades al mateix temps, cap dels dos components se superposa a l'altre, sinó que han estat plantejades en condicions d'igualtat. Eliminem, per tant, totes aquelles produccions i cançons que han establert un vincle entre imatge i música similar a la dels videoclips, en què la música dicta el contingut visual. Algunes de les produccions que queden fora de la tesi per aquests paràmetres són *Fantasia* (1940) o *Chicken Little* (2005).

D'altra banda, hem determinat una sèrie d'aspectes tècnics no relacionats amb la música que ens permeten acotar la nostra mostra en base a uns criteris objectius fàcilment

identificables. Els criteris referits són els següents:

- Pel·lícules que estiguin completament animades (és a dir, que no combinin animació i acció real). Descartem totes aquelles produccions com *Mary Poppins* (1965), que combinen imatge real i animació, perquè la nostra investigació parteix de la relació de l'animació amb la música.
- Llargmetratges amb una unitat argumental. La fragmentació d'aquestes històries no permet un desenvolupament de l'argument que, com bé veurem, té una influència cabdal en l'estructura dels musicals. Per tant, queden excloses les pel·lícules amb estructura episòdica com *Saludos Amigos* (1943) o *The Many Adventures of Winnie the Pooh* (1977).
- Pel·lícules sense antecedents. El creixement dels estudis Disney en la dècada dels noranta va significar una gran proliferació de produccions dissenyades per a la petita pantalla, la majoria d'elles seqüeles. Això significava que els personatges ja eren coneguts per l'espectador i, per tant, moltes de les qüestions primordials en les altres pel·lícules (com ara identificar els personatges principals) eren innecessàries en aquestes històries, canviant així l'estructura i evolució de l'argument. Per tal de corroborar que es produeix una interrelació entre la narració i les cançons, tal com indica Woolford (2012), només podem incloure pel·lícules sense antecedents. Així doncs, prescindim de les produccions per a televisió com ara *Pocahontas 2* (Bradley Raymond i Tom Ellery, 1998), *Mulan 2* (Darrell Rooney i Lynne Southerland, 2004) o *Peter Pan 2* (Robin Budd, Donovan Cook, 2002), que van ser estrenades exclusivament en vídeo.<sup>75</sup>

#### 4.2.1 Dimensió temporal

La selecció comprèn des del primer llargmetratge animat de Disney (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) fins la darrera adaptació d'un conte dels germans Grimm (*Tangled*, 2010). Les característiques de les recents produccions de la productora Disney, *Frozen* (2013) i *Moana* (2016), podrien haver justificat la seva inclusió en el present treball, però hauria dificultat el tancament de la fase descriptiva, ja que la tesi es va iniciar al 2012, moment en el qual es va crear el cronograma i el pla de recerca. Per tant, queden excloses les dues darreres produccions perquè encara no havien estat estrenades en el moment

<sup>75</sup> Com bé es pot veure a imdb, aquesta col·lecció de pel·lícules fou estrenada directament en vídeo: *Pocahontas 2* <<http://www.imdb.com/title/tt0143808/>> [Consulta: 28 de març de 2016]  
*Mulan 2*: <[http://www.imdb.com/title/tt0279967/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0279967/?ref=fn_al_tt_1)> [Consulta: 28 de març de 2016]  
*Peter Pan 2*: <[http://www.imdb.com/title/tt0280030/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0280030/?ref=fn_al_tt_1)> [Consulta: 28 de març de 2016]

d'encetar aquest treball i la seva inclusió hauria dificultat el tancament d'aquesta tesi.

En total la nostra mostra està formada per 34 pel·lícules i són les següents:

1. *Snow White and the Seven Dwarfs*<sup>76</sup> (David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce i Ben Sharpsteen, 1937)
2. *Pinocchio* (Ben Sharpsteen, Hamilton Luske, Norman Ferguson, T. Hee, Wilfred Jackson, Jack Kinney i Bill Roberts, 1940)
3. *Dumbo* (Ben Sharpsteen, Samuel Armstrong, Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Jack Kinney i Bill Roberts, 1941)
4. *Bambi* (David Hand, James Algar, Samuel Armstrong, Graham Heid, Bill Roberts, Paul Satterfield i Norman Wright, 1942)
5. *Cinderella* (Clyde Geronimi, Hamilton Luske i Wilfred Jackson, 1950)
6. *Alice in Wonderland* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson i Hamilton Luske, 1951)
7. *Peter Pan* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson i Hamilton Luske, 1953)
8. *Lady and the Tramp* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson i Hamilton Luske, 1955)
9. *Sleeping Beauty* (Clyde Geronimi, 1959)
10. *101 Dalmatians* (Clyde Geronimi, Hamilton Luske i Wolfgang Reitherman, 1961)
11. *The Sword in the Stone* (Wolfgang Reitherman, 1963)
12. *The Jungle Book* (Wolfgang Reitherman, 1967)
13. *The Aristocats* (Wolfgang Reitherman, 1970)
14. *Robin Hood* (Wolfgang Reitherman, 1973)
15. *The Rescuers* (Wolfgang Reitherman, John Lounsbery i Art Stevens, 1977)
16. *The Fox and the Hound* (Ted Berman, Richard Rich, Art Stevens i Wolfgang Reitherman, 1981)
17. *The Great Mouse Detective* (Ron Clements, Burny Mattinson, Dave Michener i John Musker, 1986)
18. *Oliver & Company* (George Scribner, 1988)
19. *The Little Mermaid* (Ron Clements i John Musker, 1989)
20. *Beauty and the Beast* (Gary Trousdale i Kirk Wise, 1991)
21. *Aladdin* (Ron Clements i John Musker, 1992)
22. *The Lion King* (Roger Allers i Rob Minkoff, 1994)
23. *Pocahontas* (Mike Gabriel i Erik Goldberg, 1995)
24. *The Hunchback of Notre Dame* (Gary Trousdale i Kirk Wise, 1996)

---

<sup>76</sup> Exceptuant el títol de l'apartat dedicat a l'anàlisi de la pel·lícula, d'ara endavant sempre que fem referència a aquesta pel·lícula emprarem la versió curta *Snow White*.

25. *Hercules* (Ron Clements i John Musker, 1997)
26. *Mulan* (Tony Bancroft i Barry Cook, 1998)
27. *Tarzan* (Chris Buck i Kevin Lima, 1999)
28. *The Emperor's New Groove* (Mark Dindal, 2000)
29. *Lilo & Stitch* (Chris Sanders i Dean DeBlois, 2002)
30. *Treasure Planet* (Ron Clements i John Musker, 2002)
31. *Brother Bear* (Aaron Blaise i Robert Walker, 2003)
32. *Home on the Range* (Will Finn i John Sanford, 2004)
33. *The Princess and the Frog* (Ron Clements i John Musker, 2009)
34. *Tangled* (Nathan Greno i Byron Howard, 2010)

### 4.3 Estructuració i procés

L'estructuració de la tesi es basa parcialment en el mètode de treball de l'educació comparada de García Garrido (1991), ja que permet a l'investigador treballar amb una visió global de l'objecte d'estudi. Les fases descrites per són les següents:

- Fase pre-descriptiva
- Fase descriptiva
- Fase interpretativa
- Fase de juxtaposició
- Fase comparativa
- Fase prospectiva

Aquestes fases no s'han establert d'una manera rígida o lineal, ja que sovint s'han anat solapant, aportant així riquesa al procés d'investigació.

#### 4.3.1 Fase pre-descriptiva: recopilació de documentació

El moment en el qual hem decidit fer aquesta tesi ha estat idoni<sup>77</sup> pel que fa a la consulta de les fonts, ja que hem tingut un fàcil accés tant als DVD de les pel·lícules com a les edicions discogràfiques de la MDC. No només això: l'accés a Internet ens ha proporcionat a recursos que d'altra manera no hauríem pogut consultar, com ara l'accés a nombroses publicacions electròniques i catàlegs online, el contacte amb compositors residents als Estats Units o l'arxiu dels estudis Disney.

Una de les dificultats d'aquesta recerca ha consistit en trobar els documents musicals originals, és a dir, les partitures per a orquestra de la filmografia Disney. Una de les fonts principals emprades han estat les reduccions per a piano, que no presenten el menor problema amb les partitures de les pel·lícules dels anys 90 endavant. No obstant, pel que fa a les partitures d'altres èpoques ens hem trobat dos problemes: que hi ha partitures que mai han estat publicades i que aquelles que sí han estat distribuïdes solen ser versions diferents de les que apareixen al llargmetratge. El primer cas coincideix amb

---

<sup>77</sup> Durant la recollida d'informació ens hem trobat amb algunes tesis dedicades també a l'estudi d'animació que van quedar incompletes perquè en el moment de confecció no estan disponibles per al consum domèstic algunes de les pel·lícules de Disney, com ara el treball de Rierola Puigdejarols (2001)

aquelles pel·lícules de Disney amb una escassa repercussió,<sup>78</sup> bé perquè no obtingueren els resultats en taquilla esperats, bé perquè la crítica considerà les produccions de baix nivell. Per resoldre aquesta mancança, després de diversos intents poc fructífers, finalment vam aconseguir contactar amb els arxius de Disney, els quals ens va permetre visualitzar durant un temps limitat exclusivament aquelles partitures que ens faltaven per a la nostra anàlisi. Algunes de les versions que ens van mostrar eren esborranys, aspecte que, d'una banda fou positiu per a saber com fou el procés de composició i, de l'altra, negatiu perquè la partitura consultada no s'ajusta al que s'escolta a la pel·lícula.

Pel que fa a les partitures de cançons amb una versió diferent respecte la pel·lícula, es tracta d'una pràctica habitual a l'estudi en els primers anys. Segons indica Schroeder al seu llibre *Lost Chords*, des de l'estudi creaven versions de les cançons per a ser publicades anomenades "Publication Copy":

In was common practice for many years to make the sheet music versions of Disney film songs more accessible as popular music by adding verses not heard in the movie and sometimes even changing some of the words in the chorus. (Schroeder, 2007, p. 18)

Malgrat aquests contratemps, hem intentat igualar les fitxes d'anàlisi en funció dels recursos dels quals disposàvem i hem destacat aquelles qüestions a partir de les que podíem posteriorment fer comparacions entre pel·lícules, com ara la tonalitat, caràcter, melodia principal, etc. Ara bé, hi ha casos en què les partitures consultades eren insuficients per realitzar un comentari complet, raó per la qual hem indicat a l'anàlisi de cada cançó la font a partir de la qual hem realitzat l'anàlisi musical.

#### 4.3.2 Fase descriptiva i interpretativa

El mètode de treball consisteix en una sèrie d'apartats que ens permeten classificar i comparar les pel·lícules, així com relacionar i visualitzar fàcilment les característiques de les cançons.

##### 4.3.2.1 CONTEXTUALITZACIÓ

Els dos primers apartats tenen com a objectiu oferir una contextualització al lector, pel

---

<sup>78</sup> Concretament ens referim a *The Sword and the Stone* (1963), *Robin Hood* (1973) *The Rescuers* (1977), *The Fox and the Hound* (1981).

que fa a les dades tècniques de la pel·lícula i el procés de producció.

- Fitxa amb els elements més generals de cada producció (direcció, compositors, data d'estrena, etc.). Dades a les quals possiblement fem referència en el transcurs de l'anàlisi.
- Breu història del projecte. Aquest apartat és especialment interessant en aquelles pel·lícules en què es van fer grans canvis a l'argument durant la producció o que es van eliminar algunes cançons. Així, s'explica el perquè d'aquestes alteracions i podem entendre, més endavant, com això ha influït al resultat final.

#### 4.3.2.2 ELEMENTS DE L'ARGUMENT

Tenint en compte la importància que tenen en la configuració dels musicals els aspectes narratius, s'ha concretat en aquest apartat una breu descripció de l'argument i dels rols dels personatges que protagonitzen la pel·lícula.

- Sinopsi o comparació entre l'argument original i l'adaptació. Que incloquem la comparació dependrà de si es tracta de l'adaptació d'una història preexistent<sup>79</sup> o si l'argument és una idea original.<sup>80</sup>
- Taula en què es descriuen els personatges principals. Aquesta taula s'ha confeccionat a partir dels arquetips descrits a l'apartat 3.1.4, tot i que amb adaptacions per ajustar-nos al model proposat per Disney. Aquells personatges marcats amb un asterisc poden representar dos rols alhora (com ara engalipador i mentor).<sup>81</sup> Excepte els papers del protagonista, antagonista i engalipadors, la presència de la resta de personatges (co-protagonista, figura paternal, mentor, etc.) depèn de cada pel·lícula. Generalment s'han situat els personatges positius (protagonista, mentor, engalipador, etc.) a l'esquerra de la taula, mentre els negatius (antagonista i els seus ajudants) se situen al costat oposat, a la dreta. Ara bé, en cas que la divisió entre protagonista i antagonista no sigui clara, els personatges són situats al centre de la taula.<sup>82</sup> La identificació dels personatges ens permet veure les semblances o diferències respecte altres pel·lícules a nivell argumental. També durant l'anàlisi serà important conèixer

---

<sup>79</sup> Exemples d'això serien *Snow White* o *Pinocchio*, basades en relats dels germans Grimm i Collodi, respectivament.

<sup>80</sup> Exemples d'això serien *Lilo and Stitch* o *Home on the Range*, amb arguments originals ideats pels guionistes de Disney.

<sup>81</sup> Vegeu les pel·lícules *Pinocchio* (pàgina 154) o *Bambi* (pàgina 188).

<sup>82</sup> Vegeu les pel·lícules *Lilo & Stitch* (pàgina 619) o *Brother Bear* (pàgina 633).

els noms dels personatges i quin paper juguen, ja que sovint a alguns d'ells se'ls assignen cançons concretes.

#### 4.3.2.3 ANÀLISI MUSICAL

Aquest és l'apartat més complex i s'ha dividit en tres fases: la primera és merament descriptiva i quantitativa, mentre les dues restants són interpretatives i qualitatives.

1. Una taula en la qual s'indica el moment de la trama en què es produeixen les cançons (inici, nus o desenllaç), una numeració que identifica cada cançó (que diferencia entre repeses i cançons úniques), la situació i durada de les cançons i allò que representen a nivell percentual en el context global de la pel·lícula. En cas que hi hagi cançons preexistents, aquestes no són analitzades pels motius ja exposats als criteris de selecció (4.2). Aquestes peces es marquen en gris per diferenciar-les de les originals.<sup>83</sup> Algunes de les cançons analitzades també tindran una nomenclatura específica, detallada a continuació:
  - (F): Cançó fragmentada, és interrompuda breument pels diàlegs.
  - (R): Cançó represa.
  - (Final): represa d'una de les cançons ja escoltades que coincideix amb la conclusió de la pel·lícula.
  
2. Anàlisi de les cançons. En la mesura del possible s'ha intentat homogeneïtzar l'extensió de l'anàlisi de les cançons, però el propi contingut és el que ha condicionat la profunditat de l'estudi. Precisament la mateixa simplicitat o complexitat que ha determinat l'anàlisi de les cançons és el que concretarà l'extracció d'unes conclusions als capítols posteriors. L'ordre en el qual s'anirà presentant l'anàlisi és el que aquí es descriu, tot i que ocasionalment la interacció d'alguns d'aquests elements pot fer que s'unifiquin dos apartats.
  - Anàlisi de la lletra. Per a aquest apartat hem partit del model presentat per Puigderols (2001), ja que ens aporta una base per a l'anàlisi lingüístic.
  - Anàlisi visual. Descripció de l'escena, veure si hi ha elements estilístics diferencials (si és més *cartoonie*/de dibuixos animats,<sup>84</sup> imita coreografies de Busby Berkeley o una representació teatral)

<sup>83</sup> Vegeu les pel·lícules *Lady and the Tramp* (pàgina 276) o *Lilo & Stitch* (pàgina 620).

<sup>84</sup> Adjectiu que utilitzen els animadors per referir-se a aquelles animacions amb un estil associat als dibuixos animats, amb animacions més simples i directes Vegeu definició al glossari inclòs a l'annex 2.



- i destacar, en cas que representin un allunyament respecte l'estil general de la pel·lícula, la planificació i el muntatge.
- Anàlisi musical. Aquest apartat és presentat en dues fases:
    - o Esquema en el qual s'identifiquen els elements principals, com ara la tonalitat, qui canta la cançó (veu en off o personatge de la ficció) o l'estructura. La secció dels timbres deriva de l'anàlisi auditiva, per tant es tracta d'una aproximació. Alguns cors els hem considerat com a instruments i no veus quan fan un so no articulat i, per tant, tenen una funció merament d'acompanyament. La resta dels elements citats a les taules d'anàlisi musical (ritme, harmonia, cadència, etc.) provenen de les partitures consultades. En cas que hi hagi una represa de la qual en tinguem la partitura,<sup>85</sup> afegirem amb la nomenclatura (1a,1b,1c)<sup>86</sup> aquells elements diferenciats de cada versió, en cas d'haver-n'hi.
    - o Comentari de la música, destacant alguns dels elements principals vistos a l'esquema o citant aspectes de la partitura que considerem rellevants.
3. Anàlisi de la banda sonora musical en el seu conjunt, és a dir, la relació del fons musical amb les cançons i les trames del film. L'anàlisi del fons musical s'ha centrat en identificar els elements essencials de la música i la seva interacció amb l'argument, com per exemple l'ús que es fa de la instrumentació, o determinades tècniques com el leitmotiv o el mickeymousing.

### 4.3.3 Fase de juxtaposició i comparació

A partir de les observacions realitzades a l'apartat anterior s'han creat una sèrie de taules comparatives que ens permeten veure en detall les semblances o diferències entre les pel·lícules i cançons, quina és la mitjana de cançons per pel·lícula, etc.<sup>87</sup> La repetició de

---

<sup>85</sup> Únicament es van començar a publicar les partitures de les repeses a partir de la dècada dels 90, per aquest motiu no hem pogut fer una anàlisi completa d'aquelles pel·lícules de les que no disposem de la partitura de la represa.

<sup>86</sup> Vegeu *Lady and the Tramp* (pàgina 278) o *The Little Mermaid* (pàgina 431).

<sup>87</sup> Vegeu capítol 6.

determinats patrons és el que ens permetrà crear una classificació dels diferents tipus de cançons, la seva evolució al llarg dels anys i esbrinar si hi ha una determinada fórmula en la creació dels musicals.

La comparativa de les cançons i consegüent classificació és el que ens facultarà per verificar si, efectivament, existeix un estil Disney. En cas que les nostres hipòtesis es confirmin, un capítol específic descriurà en què consisteix aquest estil.

## 4.4 Objectius

Un cop establert l'estat de la qüestió, el marc teòric i detallada la metodologia a partir de la qual treballarem, queda especificar els objectius d'aquesta tesi.

- En primer lloc, confirmar si un dels elements definitoris d'un musical és la vinculació de l'argument o l'ús d'arquetips amb les cançons.
- Corroborar, tal com indiquen molts autors, si efectivament existeix una fórmula en la creació dels musicals de Disney.
- Definir l'estil Disney a partir de les dades obtingudes en l'anàlisi de la música i les cançons i posterior comparativa.
- Ratificar si des de l'adaptació i ideació de les pel·lícules s'inclouen elements dels contes de fades en històries que originàriament no ho eren per cohesionar i conformar l'estil Disney.
- Qüestionar si el musical és un gènere, format o mode de producció.
- Oferir una definició del musical en base a les pel·lícules de Disney.

# Bloc 2

---

---



## 5. Anàlisi de les cançons i el fons musical de les pel·lícules

### 5.1 El període clàssic (1937-1970)

#### 5.1.1 *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937)

##### FITXA TÈCNICA

Direcció		David Hand, William Cottrell Wilfred Jackson, Larry Morey Perce Pearce, Ben Sharpsteen	
Producció		Walt Disney	
Guió		Ted Sears, Richard Creedon Otto Englander, Dick Rickard Earl Hurd, Merrill De Maris Dorothy Ann Blank, Webb Smith	
Basat en		<i>Schneewittchen</i> de Jacob i Wilhelm Grimm	
BSM	Fons musical		Leigh Harline, Paul J. Smith
	Cançons	Música	Frank Churchill
		Lletra	Larry Morey
	Orquestrador		Freeman High
Intèrprets		Adriana Caselotti (Snow White/Blancaneu) Lucille La Verne (the Queen/la Reina) Harry Stockwell (the Prince/el Príncep) Pinto Colvig (Sleepy) Roy Atwell (Doc) Otis Harlan (Happy) Billy Gilbert (Sneezy) Scotty Mattraw (Bashful) Eddie Collins (Doppey)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		RKO Radio Pictures	
Data estrena (EUA)		21 de desembre de 1937 (pre-estrena) 4 de febrer de 1938 (estrena)	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

Walt Disney va iniciar la producció de la pel·lícula entre 1934 i 1935, quan escollí un grup reduït d'animadors, entre els quals estaven Norman Ferguson,\* Hamilton Luske,\* Fred Moore\* i Vladimir Tytla (Johnston i Thomas, 1981, p. 92) per adaptar la rondalla dels germans Grimm. A mesura que la història va anar creixent en complexitat, Disney afegí personal a l'equip fins que tot l'estudi hi estigué involucrat.

Una de les principals dificultats que trobaren amb *Snow White* fou com animar de manera realista els humans, car fins aleshores havien emprat un estil caricaturesc i còmic. Es va començar a assajar l'animació dels personatges humans en la *Silly Symphony The Goddess of Spring* (Wilfred Jackson, 1934), però el resultat no va ser gaire satisfactori: els moviments no eren naturals ni creïbles (Hollis & Sibley, 1988, p. 28). Per aquest motiu els animadors van gravar l'actriu Margie Bell i així estudiar les seves accions per traslladar-les al dibuix. Tanmateix, la seva inexperiència els obligà a utilitzar el rotoscopi, una tècnica ideada pels germans Fleischer que permetia repassar la imatge filmada dels personatges humans (Finch, 1973, p. 137). Encara que els ajudà en aquell moment, a molts animadors els desagradava emprar el rotoscopi perquè els limitava i l'animació no semblava tan fluïda.

Per a la veu de Blancaneu Disney escollí Adriana Caselotti, una combinació de Deanna Durbin (una adolescent virtuosa en l'òpera que era molt popular aleshores) i Shirley Temple, de caire molt més infantil (Smoodin, 2012, p. 53). Disney mantingué sota un contracte exclusiu a Caselotti perquè la veu de Blancaneu només fos associada al personatge animat i no a una dona real. Així va ser com, amb aquesta pel·lícula, començà i acabà la carrera de Caselotti.

Des del principi la pel·lícula fou planificada com un musical, amb cançons compostes per Frank Churchill i lletres escrites per Larry Morey. De les vint-i-cinc cançons que creades per a la pel·lícula només vuit van ser utilitzades. Alguns exemples són "Music in Your Soup" o "You're Never Too Old", que foren descartades per ser massa semblants a altres peces. L'objectiu de Disney era que les cançons fossin expositives, que desenvolupessin els personatges i situacions o bé que avancés la història, en comptes d'inserir interludis musicals de manera aleatòria (Tietyen, 1990, p. 36).

*Snow White* s'estrenà el 21 de desembre de 1937 en el cine Carthay Circle de Los Angeles, aconseguint ràpidament ser un èxit comercial (Smoodin, 2012, p. 82). La pel·lícula fou

nominada a la millor banda sonora, i guanyà un Òscar especial com a reconeixement de la innovació que suposà per a la indústria cinematogràfica (Finch, 1973, p. 142).



## ARGUMENT

(en verd els fragments que Disney manté de la història original)<sup>88</sup>

Inici	<p>Als germans Grimm<sup>1</sup> es descriu l'origen del nom de Blancaneu: la seva mare es punxà mentre cosia i tres gotes de sang caigueren sobre la neu. Aleshores desitjà tenir una filla blanca com la neu, amb el cabell negre com el marc de banús de la finestra i els llavis vermells com la sang. El seu desig es féu realitat i tingué una nena, a la qual anomenà Blancaneu. La mare morí poc després i el seu pare es tornà a casar amb una dona molt vanitosa.</p> <p>Disney prescindeix d'aquest pròleg i, en canvi, introdueix elements que no són al conte: la Reina vesteix a Blancaneu amb draps i l'obliga a netejar per així dissimular la seva bellesa. Un dia, però, un príncep passa pel castell i, sentir cantar a Blancaneu, s'enamora d'ella. Veient l'escena, <i>la Reina se sent gelosa de la seva fillastra i quan demana al seu mirall màgic qui és la més bella del regne, aquest li contesta que Blancaneu. La Reina decideix desfer-se d'ella perquè no suporta que la bellesa de la jove sigui superior a la seva i demana a un criat/caçador que se l'endugui al bosc i la mati. No obstant, el criat s'apiada de Blancaneu, de manera que la princesa aconsegueix salvar-se i refugiar-se a la casa dels nans.</i></p>
Nus	<p><i>Els nans deixen que Blancaneu es quedi a casa seva a canvi que els netegi la casa i els prepari el sopar. A la pel·lícula Disney justifica que Blancaneu es dediqui a aquestes tasques perquè els nans són molt desendrecats i ella els ajuda sense que li ho demanin, cosa que no apareix als germans Grimm. Al relat original els nans tenen la casa impecable quan arriba Blancaneu i, així i tot, li demanen que faci aquesta feina.</i></p> <p><i>Mentre, la madrastra s'assabenta que el criat no ha matat a Blancaneu i decideix encarregar-se'n ella mateixa. En els germans Grimm, la Reina intenta tres vegades matar-la, les dues primeres vegades és rescatada pels nans, però la tercera (amb la poma) ja no poden fer-hi res. A Disney ometen de les dues primeres vegades i només deixen l'intent de la poma. La Reina aconsegueix enverinar a Blancaneu amb la poma i quan arriben els nans ja és massa tard, la nena ja no respira.</i></p>
Desenllaç	<p>En la versió dels germans Grimm quan Blancaneu és transportada pels nans en un taüt de cristall, aquests ensopeguen i ella escup el tros de poma que no la deixava respirar. Casualment passa el príncep per allà i es casen. Per contra, la tornada a la vida de Blancaneu a Disney no és pas casual: és el petó del príncep el que la fa despertar.</p> <p>En el desenllaç dels germans Grimm els prínceps conviden a la madrastra al casament i l'obliguen a ballar amb sabates ardents fins morir. A Disney la mort de la madrastra és accidental: quan els nans intenten capturar-la ella cau i mor.</p>

Com bé es pot apreciar a la taula, molts dels aspectes més característics de la rondalla, com la repetició d'una mateixa acció tres vegades, les casualitats o el càstig intencionat i cruel als malvats, són suprimits. Segons Inge (2004, p. 138), era de "sentit comú" que el trasllat de la història a la gran pantalla impliqués la censura de determinades escenes

<sup>88</sup> Font: Grimm (1812), versió original en alemany.

extremadament violentes, com el càstig de la madrastra. També considera que la repetició podia resultar pesada i previsible per a l'espectador, per això es van concentrar els tres intents d'assassinat en un de sol. Tots aquests canvis implicaven una dràstica reducció dels esdeveniments del conte, que ja de per sí eren insuficients per omplir els més de 60 minuts que dura un llargmetratge. Per aquest motiu es va augmentar el protagonisme dels nans i cadascun d'ells fou nomenat en funció de la seva personalitat. Així, els nans instauren el costum en les històries de Disney de destacar els acompanyants còmics o engalipadors. La inclusió de números musicals també ajudà a allargar fins a quatre minuts escenes que podrien haver-se resumit en uns pocs segons o, senzillament, haver-se obviat (com per exemple la neteja de la casa o la tornada a la llar dels nans). De fet, si repassem les escenes en les quals s'introdueixen canvis, constatem que coincideixen amb els moments musicals. Al pròleg Disney descarta la introducció en la qual s'explica el naixement de Blancaneu i la substitueix per les cançons "I'm Wishing" i "One Song", en què Blancaneu i el príncep es coneixen. Així mateix, al nus de la història els tres intents d'assassinat de la madrastra són reemplaçats i allargats amb les cançons "With a Smile and a Song", "Whistle While You Work", "Heig-Ho", "The Dwarf's Yodel Song" i "Some Day My Prince Will Come". Pel que fa al final, Disney prescindeix de la cruel venjança contra la madrastra i prefereix que la mort sigui accidental. En canvi, el despertar i trobada amb el príncep no és pas qüestió d'atzar: a la versió de Disney és precisament el príncep, que ha estat buscant a Blancaneu tot aquest temps, qui la rescata gràcies al seu petó d'amor. Per això la pel·lícula acaba amb la versió triomfal i coral de les cançons d'amor "One Song" i "Some Day My Prince Will Come".

## PERSONATGES

Protagonista: Blancaneu	Antagonista: la Reina
Interès amorós: el Príncep	
Engalipadors: set nans i animals del bosc	Ajudants de l'antagonista: el Caçador i el Mirall

Així com en l'estructura de la història es van produir diverses alteracions, els personatges són traslladats amb força fidelitat: hi ha una heroïna passiva (com la descrita a l'apartat 2.2.1), una antagonista que s'oposa a la protagonista, el príncep anònim (que únicament funciona com a recompensa per a l'heroïna al final de la història), els engalipadors/ajudants còmics de la protagonista (els nans) i els ajudants de l'antagonista (el caçador i el mirall).

El principal canvi introduït per Disney és la diferenciació dels set nans, que en relat original són anònims, un aspecte criticat per Bettelheim en la seva interpretació psicoanalítica del conte.

Hoy en día, este cuento se conoce comúnmente bajo el título de «Blancanieves y los siete enanitos», modificación que, desgraciadamente, hace hincapié en los enanitos, quienes, habiendo fracasado en el proceso de desarrollo hacia una condición humana más madura, permanecen fijados en un nivel preedípico (los enanitos no tienen padres, ni tampoco se casan ni tienen hijos) y no son más que una excusa para poner de relieve las importantes evoluciones que se dan en la persona de Blancanieves. (Bettelheim, 1975, p. 223)

Altres autors com Mollet es refereixen a les modificacions en la caracterització de Blancaneu que, en transformar-la en la protagonista que passa de vestir parracs a ser rica, explica el somni americà (2013, p. 114). Així mateix, Mollet considera que els nans en realitat representen els americans treballadors, els quals són elevats a la categoria d'herois el moment en què persegueixen i derroten a la malvada madrastra.

CANÇONS<sup>89</sup>

	Num	Cançons	Temporalització	Durada
Inici	1	“I’m Wishing”	4.17-5.37	1.20
	2a	“One Song”	5.40-6.58 7.48-8.05	1.18 0.43
Nus	3	“With a Smile and a Song”	12.11-13.18	1.07
	4	“Whistle While You Work”	17.40-20.45	3.05
	5a	“Heig-Ho”	20.49-23.20	2.29
	6	“Bluddle-Uddle-Um-Dum”	42.00-43.45 45.23.46.06	1.45
	7	“The Dwarfs’ Yodel Song”	50.14-54.15	4.01
	8a	“Some Day My Prince Will Come”	55.20-56.39	0.31
	5b	“Heigh-Ho” (R)	1.04.50-1.05.09	0.19
	8b	“Some Day My Prince Will Come” (R)	1.06.23-1.07.12	0.49
	5c	“Heigh-Ho” (R)	1.09.13-1.09.23	0.10
Desenllaç	2b	“One Song” (R)	1.16.20-1.17.25	1.05
	8c	“Some Day My Prince Will Come” (Final)	1.17.50-1.19.53	2.03
			Total Pel·lícula 83 min	
			Total Musical 20,45 min (24,63%)	

### “I’m Wishing”

Música de Frank Churchill i lletra de Larry Morey

Amb aquesta cançó se’ns presenta Blancaneu vestida com la Ventafocs i fent les mateixes labors. A pesar de trobar-se esclavitzada per la seva madrastra, la innocent jove és positiva i creu que, pel fet de desitjar-ho, algun dia el seu príncep la salvarà del seu captiveri. Paral·lelament es veu com arriba el príncep, atret pel cant de la jove (un element de la narració que pertany a un altre conte dels germans Grimm, *Rapunzel*), de manera que l’espectador sap abans que ella que aviat el seu desig es farà realitat.

#### 1. Anàlisi de la lletra

A través de la lletra s’explicita la ingenuïtat del personatge, que creu que pel simple fet

<sup>89</sup> L’anàlisi musical de les cançons s’ha fet a partir de les partitures extretes de l’edició per a piano de Churchill, F. (música); Morey, L. (lletra), editada per Bourne, Inc. Propietari de Berlin Inc. (nom canviat per) BOURNE, INC, 1937.

de desitjar-ho en un pou, els seus somnis es faran realitat. La “suavitat” que irradia el discurs de Blancaneu es mostra no sols amb el contingut, també amb la forma (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 126). L'abundància de consonants que tenen sons fricatius contribueixen a caracteritzar Blancaneu com un personatge tendre i suau:

*wishing well – wish into the well – your wish will soon come true*  
*I'm wishing – For the one I love – to find me*  
*I'm dreaming of the nice things – He'll say*

L'ús del present continu en els verbs de la cançó (*wishing/dreaming*) incrementa la sensació que en qualsevol moment, mentre canta, apareixerà el príncep (que és el que efectivament passa).

## 2. Anàlisi visual


El primer que cal destacar a nivell visual és com s'unifiquen les cançons de “I'm Wishing” i “One Song” a través d'una posada en escena teatral: en tot moment els personatges són emmarcats, ja sigui per les columnes del pou (il·lustració 1.1), les branques d'un arbre (il·lustració 1.2) o el marc d'una finestra (il·lustració 1.3). Aquesta característica es veu accentuada a “One Song”, amb l'entrada i sortida en escena de determinats personatges (com la reina o Blancaneu), precedida per l'obertura o el tancament d'unes cortines vermelles (il·lustració 1.4). Com bé avançàvem a l'apartat 2.2.2, les influències europees en aquesta escena són evidents en l'arquitectura (el disseny del castell, el pou, o les escales de pedra) o les flors enfiladisses que emmarquen cada pla (il·lustracions 1.1, 1.2 i 1.3). Aquest tipus de plans en què alguns elements se superposen són possibles gràcies a la càmera multiplà, els quals són especialment abundants en aquestes dues cançons. Un altre aspecte a destacar és el predomini dels tons clars en les escenes protagonitzades pel príncep i Blancaneu, en contrast amb els colors foscos que caracteritzen les de la Reina. La presentació dels coloms, que aparentment és innocent, també té dos elements a destacar: d'una banda, que tots els coloms siguin d'un color blanc immaculat (aquí podríem plantejar la hipòtesi que simbolitzen la puresa de Blancaneu)<sup>90</sup> i, de l'altra la seva antropomorfització: inicialment semblen coloms normals, però quan ella es dirigeix a ells els seus ulls muten i es fan més humans (il·lustracions 1.5 i 1.6). Així i tot, no deixen de ser animals, i l'escena juga amb la “ignorància” del ocells, que s'espanten quan senten l'eco de la veu de la Blancaneu procedent del pou. Per últim, la seqüència ens mostra quelcom

---

<sup>90</sup>Tot i que a la *Silly Symphony 'Farmyard Symphony'* també són tots els coloms blancs, així que podria ser simplement qüestió que a Disney li agradés més el color blanc.

més que només l'animació podia fer en aquella època: presentar un pla zenital sobre una superfície reflectant (l'aigua) i que no aparegui la càmera (il·lustració 1.7).

### 3. Anàlisi musical<sup>91</sup>

So	Timbres	Instruments destacats	Arpa, violins, vents fusta i metall (trompa), sons ambient (coloms, galop cavall)	
	Textura	Veü principal	Personatge de la ficció	Blancaneu
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Slowly</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Fa M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - B			

La peça té una harmonia força simple, els acords oscil·len entre la tònica, supertònica i dominant, la cadència final és perfecta (V-I), el ritme harmònic és lent (només hi ha un acord per compàs), i no hi ha cap modulació, es manté la tonalitat de Fa M. El motiu principal està format només per tres notes amb un escàs desenvolupament melòdic i rítmic. Aquesta senzillesa també és traslladada a l'estructura, que només consta de dues parts, A i B.

La veu de Blancaneu és la més influenciada per l'herència de l'opereta, especialment quan fa coloratures que demostren la seva destresa vocal. Els instruments que l'acompanyen són sobretot violins i arpa,<sup>92</sup> encara que ocasionalment (i de manera quasi inaudible) intervenen els vents fusta i metall fent contrapunt. La peça fa un joc de pregunta-resposta entre Blancaneu i el seu eco amb el pou, una tradició que segons Batchelder (2012, p. 51) es remunta als madrigals del s. XVI fins a òperes com *Otello* de Verdi o *Ariadne auf Naxos* de Strauss.

<sup>91</sup> Les dades d'aquesta taula i de la resta del treball han estat obtingudes de la partitura consultada pel que fa al ritme (metro i caràcter), la melodia (motiu principal) i l'harmonia. L'anàlisi sonor (timbres i textura) s'ha fet a partir de l'audició de la versió discogràfica de la MDC. L'estructura s'ha extret de la comparativa de la partitura amb la font sonora.

<sup>92</sup> La qualitat deficient de la gravació analitzada pot haver provocat que s'obvii algun instrument.

## “One Song”

Música de Frank Churchill i lletra de Larry Morey

Amb aquesta cançó el príncep es declara a la Blancaneu i, complint amb la seva paraula, aquesta és l'única cançó que canta en tota la pel·lícula. El tema és reprès com a taral·leig per la pròpia Blancaneu mentre recull flors (7.41-8.04), fent èmfasi així en la impressió que ha fet el príncep en ella. Una versió coral és la que dona l'entrada als crèdits d'inici, mentre al final de la pel·lícula la cançó és represa pel príncep i el cor (2b).

### 1. Anàlisi de la lletra

Com bé dèiem abans, aquest tema enllaça amb l'anterior cançó, i, responent al desig de la Blancaneu, el príncep es mostra davant d'ella per dir-li que ell és la resposta que estava esperant. Al seu torn, el príncep manifesta que també l'estava buscant a ella: “*Now that I've found you*”.


Com que tot just acaba de conèixer a Blancaneu, la cançó únicament descriu la sensació que li ha creat el veure-la i estableix un paral·lelisme entre la cançó i el procés mateix d'enamorar-se “*one song*”/ “*one heart*”/ “*one love*”. A través de la lletra el príncep també fa una declaració de fidelitat “*one song*”/ “*only for you*”, de passió “*one heart*”/ “*tenderly beating*” i d'amor incondicional. El contingut de la lletra, per tant, és metatextual: fa referència a la pròpia cançó, com si així el príncep justificués el fet d'estar cantant.

### 2. Anàlisi visual

Encara que a nivell visual ja hem citat en l'anterior apartat els elements més destacats, cal recordar també aquí el referent del balcó de *Romeo i Julieta* ja citat a l'apartat 2.5. Pràcticament tota la cançó es mostra des de la perspectiva d'ella i la veu del príncep se sent sempre en off, situació derivada dels problemes que tingueren per animar un personatge masculí (Krause, Witkowski, Stephen, 1995, p. 36). Així, centrant-se en les reaccions de Blancaneu, evitaven haver d'animar el príncep. Això també permet observar les reaccions de la princesa, que primer es mostra espantada per la presència del príncep i s'amaga. Ràpidament, però, comença a sentir-se afalagada i, tot i la seva autocensura, la curiositat és més poderosa i finalment surt al balcó. En aquest moment es mostra el conflicte de la història: la gelosia de la madrastra, que observa l'escena d'amor amb enuig per ja no ser ella l'objecte del festeig d'un home. En la conclusió la Blancaneu utilitza un

colom “missatger” per fer-li un petó al príncep, com a símbol de la reciprocitat del seu afecte.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-fusta, vent-metall (trompa), violins, arpa	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Príncep
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Slowly with expression</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Sol M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - A'			

La cançó manté alguns punts en comú amb l'anterior: el compàs és simple (encara que en aquesta ocasió és quaternari), té un caràcter lent, la instrumentació és similar (amb predomini d'arpa i violins), acaba amb una cadència perfecta i l'harmonia és força senzilla (es conserva la mateixa tonalitat durant tota la peça, Sol M). La peça, però, introdueix un seguit de variacions que la distancien de l'anterior. Per començar, apareixen noves formes rítmiques més breus (corxeres) en la melodia principal, grups irregulars (tresets), i desapareixen les figures més llargues (rodones). Això fa que el motiu principal sigui una mica més elaborat que en l'anterior cas, i alhora, que a nivell de desenvolupament la melodia sigui més pobra, ja que es limita a fer variacions d'aquest mateix motiu. L'estructura també concorda amb aquesta idea de reiteració: consisteix en un primer període A i la seva variació A'. Aquesta noció de cicle i repetició caracteritza molt bé un personatge que només apareix al principi i al final de pel·lícula i que (suposem) l'únic que ha fet durant tota la pel·lícula és buscar a Blancaneu. La seva melodia té un caràcter “declamatori i declaratiu, sòlidament recolzat en els graus de l'acord perfecte”, la qual cosa, segons Bosc (2013, p. 70), confirma el seu rol com a pretendent i la constància dels seus sentiments.



## “With a Smile and a Song”

Música de Frank Churchill i lletra de Larry Morey

Després d'estar a punt de morir a mans del caçador i d'escapar del monstruós bosc, Blancaneu desperta envoltada d'amigables animals. A pesar de tot el que li acaba de passar, la princesa es refà ràpidament cantant aquesta cançó, en la qual explica que a la llum del dia i amb una cançó bonica totes les preocupacions desapareixen. Segons Kaufman (2012, p. 84), aquesta peça pertany a la tradició de cançons compostes des de la Tin Pan Alley en els anys de la gran depressió, que intentaven ser optimistes i aixecar els ànims de la gent a pesar de les dificultats.

### 1. Anàlisi de la lletra

Tenint en compte el que acaba de passar Blancaneu, i el contingut de la lletra, seria més lògic que algú altre li cantés la cançó a ella. Malgrat tot, la noia és capaç de sobreposar-se i no deixar-se endur pel ressentiment o l'odi contra la seva madrastra, que ha intentat matar-la. Blancaneu no només és bona, innocent i obedient: també és incapaç de deixar que ni un sol sentiment negatiu l'afligeixi. De fet, a l'inici de l'escena es reprèn a sí mateixa per haver sentit por.

*There's no use in grumbling  
When the raindrops come tumbling  
Remember, you're the one  
Who can fill the world with sunshine*


Novament es fa palesa la necessitat de justificar el fet que els personatges estiguin cantant: tal i com passava a “One Song”, es fa ús de metallenguatge i s'evidencia a la lletra que això és una cançó: “*With a smile and a song/As the song is sung*”.

### 2. Anàlisi visual

La imatge destaca pel seu caràcter bucòlic, absolutament allunyada del terror viscut pocs minuts abans per Blancaneu al bosc. Ara la natura és acollidora i les figures que envolten a Blancaneu són càndids animals disposats a ajudar-la. Com a “I'm Wishing”, els animals són els espectadors de la Blancaneu, que comprenen el que diu la princesa i intervenen també en l'acompanyament musical. Això no obstant, l'escala de colors té un to més fosc respecte “I'm Wishing”, començant pel propi vestit de la Blancaneu (ara blau i

groc), les tonalitats marrons i blau fosc dels animals, fins el verd marronós dels arbres del bosc (il·lustració 1.8). L'ús de la càmera multiplà també ha davallat considerablement en aquesta escena respecte “I’m Wishing” i “One Song”. En algun moment als plans de contextualització dels animals del bosc hi ha alguna planta superposada, però l’escenificació teatral que observàvem anteriorment aquí ha desaparegut. Un altre element que es reforça és l’aspecte antropomorf dels animals, així com l’aparença infantil a través de la forma arrodonida dels seus cossos i els ulls grans i expressius (il·lustració 1.9).<sup>93</sup>

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Celesta, violins, arpa, vent-metall, sons ambient (ocells)	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Blancaneu
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Moderato</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - B - A'			

L’inici de la cançó torna a usar el recurs de pregunta-resposta (en aquest cas entre Blancaneu i els ocells) i la *coloratura* vocal de Blancaneu. Aquesta peça és més animada respecte les anteriors, el seu caràcter és moderat, amb predomini de figures breus, com la corxera i la negra, mentre la blanca i rodona únicament apareixen al final de les frases. Cal destacar l’inici acèfal de la melodia (la primera nota no coincideix amb l’accent fort) i la presència constant de síncopes, una característica molt típica del jazz. Un altre aspecte que insereix la peça a l’estil jazzístic són les setenes en acords que no són la dominant, cosa que aporta color a la tonalitat de Do M. El ritme harmònic també és més ràpid: durant tota la peça hi ha un acord per a cada temps. La melodia consisteix en un motiu de sis notes que coincideix amb la tornada de la cançó “*With a Smile and Song*”. Aquesta melodia es repeteix íntegrament i forma així la part A de la cançó, que posteriorment és contrastada amb B, per a acabar amb la variació d’A’. La part B es recolza en el citat joc de pregunta resposta, atès que en els silencis de Blancaneu un ocell respon,

<sup>93</sup> Des de la psicologia s’han fet diversos estudis al voltant de l’aparença dels bebès i el seu efecte “atraient” per als adults (Windolf, 2010). Autors com Gould (1980) assenyalen que l’evolució de Mickey Mouse cap a un aspecte més arrodonit tenia com a finalitat semblar més infantil i, per tant, més bufó i atractiu per al públic.

fent contrapunt amb ella. Pel que fa a la instrumentació, malgrat que l'acompanyament inicial és similar al de "One Song" i "I'm Wishing" amb un predomini de violins i arpa, la represa instrumental substitueix la veu principal amb trompetes amb sordina, la qual cosa confirma la naturalesa jazzística de la peça.

### **"Whistle While You Work"**

Música de Frank Churchill i lletra de Larry Morey

Quan Blancaneu entra a la casa dels nans, decideix que cal fer-hi una bona neteja. Amb l'ajuda de la música i els animals, deixarà la casa neta com una patena.

#### 1. Anàlisi de la lletra


Novament es fa una autoreferència al fet que estiguin cantant, Blancaneu indica que la música sempre té un efecte positiu i ajuda a que les tasques domèstiques siguin més fàcils de dur a terme: "*It won't take long when there's a song to help you set the pace*". També es reitera l'incansable optimisme de Blancaneu, que alegrement neteja una casa aliena: "*And cheerfully together we can tidy up the place*"

Una de les estratègies de Blancaneu per fer més agradable el netejar consisteix en atribuir característiques humanes a un objecte inanimat: "*Imagine that the broom is someone that you love*".

#### 2. Anàlisi visual

En aquesta cançó els animals ja no són espectadors, sinó acompanyants d'una coreografia improvisada realitzada al voltant de la neteja de la casa. Així mateix, és la primera peça còmica de la pel·lícula, no pas pel contingut de la lletra, sinó per les accions dels animals. La situació dona lloc a nombrosos gags, que consisteixen en enxampar als animals realitzant les tasques de manera graciosa o incorrecta. En aquest sentit, es tracta d'un plantejament molt similar al de les *Silly Symphonies*, en què els personatges produïen comicitat mentre es movien al ritme de la música que els acompanyava. De fet, sovint les seves accions produeixen sons que formen part de la música. Aquí pràcticament ja no es fa ús de la càmera multiplà: no s'intenta imitar ni el teatre ni les pel·lícules d'acció real, sinó fer humor visual amb coreografia, àrea en la què eren experts els dibuixos animats.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Percussió (xilòfon, tambor), celesta, vent-metall (trompetes amb sordina, trombó) violins (pizzicato i corda fregada), vent-fusta (flauta), sons ambient	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Blancaneu
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Moderato</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - B - A'			

La peça conté molts aspectes similars a “With a Smile and a Song”: juga amb la pregunta-resposta (veu-xiulet); les *coloratures* que fa Blancaneu amb la veu, l’estil jazzístic (aportat per les sèptimes de dominant en altres acords, el ritme harmònic ràpid i la presència de certs instruments), l’estructura ABA’, el caràcter moderat i el compàs binari (2/2). Alhora presenta algunes diferències, com ara que el motiu principal es basa exclusivament en l’acord fonamental de tònica, la figura rítmica majoritària és la negra (esporàdicament apareix una semicorxera o una blanca) i té un inici anacrusi (comença en el darrer temps d’un compàs). Una altra qüestió a tenir en compte és que aparentment el final no és conclusiu com ens indica la partitura, sinó que queda suspès, com si la cançó continués i la càmera simplement decidís marxar i tancar així l’escena. El que distingeix més aquesta peça respecte la resta és el seu aprofitament dels sons ambient dels sorolls que fan els animals escombrant, xiulant o rentant. S’introdueixen, a més, sons artificials que imiten a les màquines, com quan un esquiroi fa moviments similars als d’un ventilador. També es percep que s’intenta fer coincidir els instruments amb determinats personatges: els violins amb Blancaneu, les flautes amb els ocells i el conjunt orquestral amb la resta dels animals. Per últim, és la peça en la qual es fa més evident el mickeymousing: quan el cérvol mou la palanca de l’aigua es trasllada amb l’ascens i descens de notes musicals, el moviment a l’escombrar dels esquirois està perfectament coordinat amb el ritme de la peça, els passos del cérvol que és a punt d’ensopegar coincideixen amb notes estacades, o les trompetes amb sordina que emulen el riure de la tortuga.

## “Heigh-Ho”

Música de Frank Churchill i lletra de Larry Morey

Amb aquesta cançó són presentats els set nans, que canten feliçment durant la seva jornada de treball rutinària a la mina. La cançó està dividida en dos fragments: al primer descriuen la seva feina a la mina i al segon el retorn cap a casa des de la feina.

### 1. Anàlisi de la lletra

La part inicial està basada principalment en la repetició de la paraula “*dig*”, que funciona com a analogia del so que fan picant. Les fórmules en anglès no estàndard suggereixen que el lletrista utilitza un estil col·loquial per contrastar el seu origen humil respecte la Blancaneu: utilitza les abreviacions “*til*”, “*em*” i “*morn*” en comptes de “*until*”, “*them*” i “*morning*” respectivament. També s’empren hipèrbols per contrastar com són d’innocents els nans: es passen el dia buscant pedres precioses, però en desconeixen el valor.

*We dig up diamonds by the score  
A thousand rubies sometimes more  
Though we don't know what we dig 'em for*

La cançó prossegueix amb el conegut “*Heigh-Ho*”, una estrofa que es limita a repetir aquesta expressió i afegir “*It's home from work we go*”, per tant no es presenta nova informació sobre els nans. Segons el diccionari Oxford (2005), “*Heigh-ho*” és una exclamació que pot expressar decepció o l’acció de badallar o sospirar. Així, la cançó aporta un altre significat a través de d’una onomatopeia que representaria els seus passos, i no pas l’accepció que trobem al diccionari.

### 2. Anàlisi visual

Aquesta escena serveix per despertar la simpatia de l’espectador cap als nans que treballen a la mina amb cares alegres. La posada en escena del fragment inicial és similar a “*Whistle While You Work*”, en la qual es veu als nans treballar mentre canten i fan gags visuals (especialment Dopey). L’ús de la càmera multiplà es fa evident quan els nans comencen el trajecte de tornada a casa. En aquest sentit, la segona part de la cançó està molt més elaborada visualment: els plans generals es recreen en els paisatges pels quals passen els nans i s’evidencien els diversos efectes de llum que s’utilitzen com el color ataronjat del

capvespre, les ombres allargades o les figures dels nans que s'enfosqueixen a mesura que avancen (il·lustracions 1.10, 1.11 i 1.12). Així, en la primera part de la peça tenim un muntatge molt més picat, es passa d'un nan a un altre ràpidament, on el que importa és veure les seves accions (cada pla dura una mitjana d'entre 2 i 3 segons) i en la segona part el muntatge és més lent (cada pla dura entre 10 i 20 segons). Tanmateix, el fet que en la segona part els plans siguin més complexos (solen ser plans generals que inclouen més elements del paisatge, efectes de la càmera multiplà i moviments de càmera) fan que no es percebi l'alentiment del ritme de muntatge.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Vent-fusta (flauta,) vent-metall (trompa), percussió (tambors, campana), sons ambient (pics, xiulet)	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Cor dels nans
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>March tempo</i>		
Melodia	Motiu A			
	Motiu B			
Harmonia	Mode/tonalitat	Sol M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - B			

En el pla musical la peça aplega diversos elements de les altres cançons, com jugar amb la pregunta i resposta amb l'eco de la cova com feia Blancaneu a "I'm Wishing". Hi ha diversos elements que ens recorden a "Whistle While You Work": la interacció de veu i xiulets, el final obert (tot i que a la partitura hi trobem una cadència perfecta, aquesta no arriba a escoltar-se en la pel·lícula i simplement es disminueix el volum de la música per tancar l'escena) i el mickeymousing (com ara el picar dels nans, les coces rítmiques del cérvol o el mètode sonor de Doc per diferenciar els diamants bons dels dolents). Altres elements comuns amb les altres cançons són el compàs binari (2/2), l'estructura senzilla (A - B) i la permanència de tota la peça en una tonalitat major (Sol M), sense cap modulació a altres tonalitats. El que la diferencia de les altres peces és el caràcter de

marxa, cosa que concorda perfectament amb la imatge dels nans caminant en formació de tornada a casa. També el ritme harmònic és més lent respecte les peces prèvies (té un acord per compàs). Pel que fa als motius A i B, són molt similars: tenen un inici anacrusi, comencen en tònica i acaben en dominant. L'únic que varia és que A incideix en la repetició d'una mateixa nota per imitar el picar dels nans a la mina, mentre el tema B és més melòdic i consisteix en l'ascens i descens de graus conjunts.

### “Bluddle-Uddle-Um-Dum”

Música de Frank Churchill i lletra de Larry Morey

Aquesta cançó usa la tècnica similar al recitatiu de l'òpera *Sprechgesang*,<sup>94</sup> de manera que només l'orquestra revela la melodia. La lletra descriu en to còmic els passos a seguir per tal de netejar-se abans d'anar a taula. També conté onomatopeies, que a la pel·lícula són expressades com a sons inarticulats. Així, el títol de la cançó, “Bluddle-Uddle-Um-Dum”, mai arriba a ser dit tal com està escrit.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Com ja advertíem a “Heig-ho”, la cançó emprà un llenguatge molt col·loquial clarament diferenciat de la distingida parla de la Blancaneu, amb versos com “*It ain't no disgrace*”, “*An' when ya got enough*”, “*But you gotta admit*”, o paraules com *bluff* (fer una catxa). L'aspecte còmic es reforça amb l'ús d'expressions més pròpies de la cuina, com “*Ya douse an souse*” (dosificar i amarrar).

Així mateix, es fan embarbussament a partir de l'acumulació de consonants oclusives seguides, la qual cosa té una intencionalitat clarament còmica:

*Step up to the tub*  
*It ain't no disgrace*  
*Just pull up your sleeves*  
*And get up in place*  
*Then scoop up the water*

Més endavant, predominen les sonoritats /s/, que imiten el so de l'aigua.

---


<sup>94</sup> *Sprechgesang* (mots alemanys per referir-se a la cançó- parlada, també anomenada *Sprechstimme*). Expressió emprada a l'òpera per referir-se a la tècnica en què es canta i alhora parla, similar al recitatiu.

*Ya douse an souse*  
*Ya rub and scrub*  
*Ya sputter and splash all over the tub*

## 2. Anàlisi visual

La cançó té un plantejament similar a “Whistle While You Work” i la primera part de “Heig-Ho”, en què el més important és veure les reaccions dels personatges en plans mitjos i conjunts per mostrar gags visuals accentuats per la música. Part de la comèdia rau també en la manera tan exagerada en què és renten els nans (fins i tot utilitzen una escombra per netejar-se el cap). Tot això mentre el cínic Grumpy se’ls mira des de la distància i critica el seu comportament submís cap a la princesa. La cançó acaba quan els nans s’alien contra el seu company malhumorat i el renten contra la seva voluntat.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-fusta (flautes, fagot, flautí), vent-metall (trompeta amb sordina), violins
	Textura	Melodia acompanyada	
Ritme	Metro	4/4	
	Caràcter	<i>Slowly and Corny</i>	
Melodia	Motiu Principal		
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M	
	Cadència final	Perfecta (V-I)	
Estructura	[A - B - A] - C - B - A' - D - A		

La peça conté una sèrie d'elements que ja hem vist en altres cançons de la pel·lícula: està en una tonalitat major (Do M), té un compàs simple (4/4), el motiu principal que comença en anacrusa, i una melodia senzilla formada per la repetició d'un motiu i les seves variacions. En aquesta peça hi ha una major varietat de figures rítmiques (semicorxeres, corxeres, negres i blanques) i la presència d'alguna síncopa, de manera que el ritme és lleugerament més complex que les anteriors cançons. L'estructura aparentment també és més elaborada, però realment això és a causa de l'absència d'una veu cantant clara, que fa que la distinció entre cançó i música de fons sigui difícil. Així, la part que realment és cantada té una estructura similar als anteriors casos (A - B - A) i la resta de passatges són represes o variacions del mateix tema en el fons musical. Per últim, els instruments



que destaquen en la peça són els vents, que porten la veu principal, mentre els violins acompanyen puntualment.

### “The Dwarfs’ Yodel Song”

Música de Frank Churchill i lletra de Larry Morey

Mentre la malvada bruixa prepara el verí per matar a Blancaneu, els nans i la princesa gaudeixen d'una vetllada de cant i ball, aliens al perill imminent que els aguaita. Com el propi nom indica, es tracta d'una cançó d'estil *yodel*, un cant tradicional tirolès, que es caracteritza pels canvis entre la veu normal i el falset. Segons explica Batchelder (2012, p. 34), en 1937 el *yodel* era una pràctica molt familiar per als americans, de manera que aquesta cançó no només serveix per confirmar la localització geogràfica de la història en terres germàniques, també connecta amb els gustos populars dels americans en aquella època.<sup>95</sup>

#### 1. Anàlisi de la lletra

Aquí es reitera el llenguatge col·loquial dels nans que ja s'havia vist a “Heig-Ho” i “Bluddle-Uddle-Um-Dum”, amb una pronunciació relaxada que omet alguns sons: “*I washed 'em...*” o l'ús de la doble negació “*And I can't do nothing with'em*”, que és incorrecte en anglès.

La lletra conté alguna broma que podria passar desapercibuda, com la història del turó que quan té una “bona visió” de Bashful (1), el perfuma amb la seva olor característica (2):

*I chased a polecat up a tree  
Way out upon a limb  
And when he got the best of me (1)  
I got the worst of him (2)*

La lletra prova ser absurda no només pel seu contingut, també perquè dins el text propi es fa èmfasi en què es tracta d'una cançó simple i “ximple”. Alhora notem que es torna

---

<sup>95</sup> New world yodel came to North America via various professional traveling shows composed of singing-yodeling Swiss families... This tren devolver into a veritable mini-craze for yodeling acts during the mid-nineteenth century, with spin-offs of the must successful traveling Tyrolean yodeling family... touring throughout North America during the mid- 1800s... [One trope's] fame precipitated numerous yodel parodies. They made yodeling so trendy that even opera divas felt compeled to include a 'mountain style' song (yodel) in their repertoires. (Platenga, 2004, citat a Batchelder, 2012, p. 34)

a fer ús del metallenguatge, atès que els personatges són conscients d'estar cantant una cançó i així ho expressen:

*The tune is dumb  
The words don't mean a thing  
isn't this a silly song for anyone to sing?*


Per tant, l'únic propòsit d'aquesta cançó és passar-ho bé. De fet, les dues situacions que es descriuen, narren una anècdota fallida en clau còmica.

## 2. Anàlisi visual

En aquesta cançó recuperem una posada en escena teatral: comença amb uns espectadors (els animals) observant des d'una finestra. També a l'inici Blancaneu és una espectadora i veiem que la seva figura roman en l'ombra mentre els nans són enfocats (il·lustració 1.13). Quan finalment Blancaneu s'uneix a la celebració passa a estar també il·luminada, encara que en cap moment ha variat la seva posició inicial (il·lustració 1.14). És més: el moment en què Dopey es posa a l'altura de Blancaneu i ballen junts, ells són il·luminats per un focus invisible mentre la resta dels nans que toquen els instruments passen a estar a l'ombra (il·lustració 1.15). La resta de la peça té una presentació força similar a les tres darreres peces, en què els gags visuals s'encadenen mentre el mickeymousing els puntua. Per últim, destacar l'acceleració del ritme de muntatge a mesura que el final de la peça s'acosta, així com la proliferació de plans breus dels detalls de les mans tocant instruments o primers plans dels seus intèrprets. Aquest muntatge va creant una tensió que culmina amb l'esternut de Sneezy que conclou la cançó.

Aquesta és l'única cançó en la pel·lícula en la que veurem instruments musicals, per tant, en què la música és diegètica. Curiosament, és la presència d'instruments contrastants amb l'estil musical (el *yodel*), com una bateria amb plats, el que posa en dubte el "realisme" de la peça. També força confós i difícil d'ubicar és l'estil de dansa amb el qual balla la Blancaneu amb els nans, però suposem que Disney aprofita l'atemporalitat dels contes per prendre's llibertats en l'elecció dels estils musicals, visuals i de dansa segons el que millor convé a la història.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Vent-fusta (clarinet), contrabaix, acordió, guitarra, harmòni, percussió (bateria, tambors, xilòfon)	
			Veus principals	Personatges de la ficció	Bashful, Happy, cor dels nans
	Textura		Melodia acompanyada		
Ritme	Metro		2/2		
	Caràcter		<i>March tempo</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Tonalitat	Inicial	Fa M		
		Final	Do M		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A – B				

En aquesta peça trobem algunes diferències respecte altres cançons, probablement a causa de que es tracta d'un estil musical diferent: hi ha un ritme harmònic molt més lent (amb un acord cada dos compassos); un motiu principal amb salts de sisena o setena; el fet que la peça moduli de Fa M (a la part A) a la seva dominant, Do M (a la part B); i el final inacabat per culpa de Sneezy (tot i que a la partitura novament indica que el final és una cadència perfecta, a la pel·lícula no arriba a escoltar-se). També el repertori musical s'amplia: hi ha un orgue, un contrabaix, acordió, etc., una banda de música força diferent de l'orquestra que hem escoltat fins el moment.

La resta d'elements que caracteritzen la peça ja els havíem detectat a altres ocasions: compàs binari (2/2), figures rítmiques senzilles (corxera, negra i blanca), temps de marxa (com a "Heig-ho") o síncofes (com a "With a Smile and a Song").

### **"Some Day My Prince Will Come"**

Música de Frank Churchill i lletra de Larry Morey

Després dels cants tirolesos els nans demanen a Blancaneu que els expliqui un conte. Ella comença a relatar-los la seva història d'amor amb el príncep i després continua de manera cantada detallant les seves esperances de futur. El tema és reprès més endavant, quan Blancaneu el taral·leja mentre fa un pastís (8b) i a la conclusió de la pel·lícula, quan Blancaneu i el príncep es retroben (8c).

## 1. Anàlisi de la lletra

La lletra fa èmfasi en elements típics de les rondalles que descrivíem a l'apartat 3.1: el príncep sense nom (a la lletra mai s'esmenta el seu nom, només que és un príncep), el lloc remot al qual aniran *“And away to his castle we'll go”*, així com la fórmula final *“to be happy forever”*. La cançó té un caràcter premonitori, ja que desvetlla el que passarà al final de la pel·lícula, quan vindrà el príncep i la rescatarà per endur-se-la al seu castell. Ella mateixa es mostra convençuda que les seves especulacions són certes en el darrer vers amb la sentència *“I know”*.


La cançó empra la convenció segons la qual en primavera els ocells canten *“the birds will sing”*, per situar-la en aquesta època (també coneguda per ser la més romàntica), demostrant així que ja té decidida la data de la boda amb el príncep *“wedding bells will ring”* (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 140).

## 2. Anàlisi visual

L'escena ens mostra la Blancaneu com si fos una conta-contes, mentre els nans (i els animals fora de la casa) se l'escolten com si fossin nens. Aquesta divisió entre cantant i espectadors ens torna a recordar al teatre. Els nans la miren embadalits, amb cares somiadores (excepte Grumpy). Alhora, els animals des de la finestra també l'escolten, encara que “reflectint” el caràcter romàntic de la peça, atès que tots ells estan emparellats i abracen la respectiva parella (il·lustració 1.16). Els únics gags que trobem en aquesta seqüència són el moment en què Sleepy desperta per la nota alta que fa Blancaneu i el sospir generalitzat dels nans. En línies generals, es recupera la seriositat i el romanticisme presentats a l'inici de la pel·lícula amb *“I'm Wishing”* i *“One Song”*.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Arpa, violins, vent-fusta	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Blancaneu
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	3/4		
	Caràcter	<i>Valse Moderato</i>		

Melodia	Motiu Principal	
Harmonia	Mode/tonalitat	Fa M
	Cadència final	Perfecta (V-I)
Estructura	A - A'	

La música té un ritme lent semblant a “One Song” i “I’m Wishing”, encara que no tant provocat pel caràcter (el qual és moderat) sinó perquè la melodia està formada sobretot per notes llargues. A aquest ritme pausat contribueix l’harmonia, que canvia només cada compàs i l’absència d’instruments de percussió que marquin el tempo. També l’estructura és idèntica a la de “One Song”: A – A’. Una de les novetats d’aquesta peça és el compàs ternari (3/4), propi del vals. És possible que l’elecció d’aquest compàs derivi de la planificació inicial de l’escena, en la qual s’hauria vist a Blancaneu imaginant que balla amb el príncep sobre els núvols (Allan, 1999, p. 43). Probablement aquesta idea de “pujar a les altures” influiria també en el registre agut en el que es mou la melodia.

## BANDA SONORA MUSICAL

En el conjunt musical de la pel·lícula observem un esforç per diluir les diferències entre compositors de cançons i de fons musical per crear una BSM coherent i cohesionada. Això es produeix gràcies a la integració d'algunes de les senzilles melodies de Churchill dins el fons musical, que són represes instrumentalment. Així mateix, la fragmentació de les cançons (com es pot veure a la taula de la pàgina X), ajuden a reduir la sensació que els números musicals són blocs separats de la pel·lícula. D'aquesta manera, es produeix l'efecte desitjat per Disney d'entrellaçar millor la història amb les cançons. Probablement l'interès de Disney perquè les cançons estiguessin millor vinculades amb la història provocà també que sovint en la lletra de les peces els personatges esmentessin que estaven cantant.

La introducció dels crèdits inicials pren com a model les obertures síntesi de les òperes, on el compositor compendia allò més característic de l'argument, oferint a l'oient un resum del que signifiquen el diferents motius de la trama (Zamacois, 1959, p. 216). En aquest cas, es fa un especial èmfasi en els temes amorosos: "One Song" i "One Day My Prince Will Come", que també reapareixen de manera conjunta en la conclusió coral. No obstant, tenint en compte que la història d'amor ocupa pocs minuts de metratge, aquests motius són els que menys s'escolten al fons musical. Per contra, la melodia procedent de "Heig-Ho" té molta més presència en la música de fons, ja que els nans estan molt més temps en pantalla que el príncep.

Alguns dels elements que observàvem en l'anàlisi de les cançons també són traslladats al fons musical. Així, si la majoria de les cançons dels nans ("Heigh-Ho", "Bluddle-Uddle-Um-Dum" i "The Dwarfs Yodel Song") emfasitzen l'aspecte còmic d'aquests personatges a través del mickeymousing, també el fons musical que els acompanya utilitza aquesta tècnica. El príncep, en canvi, és un personatge seriós i la música manté aquest estatus en tot moment, mantenint-se allunyada del mickeymousing. Pel que fa a Blancaneu i la reina, la música definirà ambdós personatges de manera decisiva. En primer lloc, Blancaneu és capaç d'adequar-se a qualsevol registre, al seriós amb "I'm Wishing" i al còmic amb "Whistle While You Work", servint així de pont entre el drama i la comèdia de la història. A més a més, l'habilitat vocal de Blancaneu provarà les seves múltiples virtuts (bellesa, optimisme, esforç, etc.) i demostrarà que és radicalment diferent de la seva antagonista, la madrastra. No és pas casual que la reina sigui incapaç de cantar, la música és un do reservat per als personatges positius. No només això: el fons musical que

l'acompanya és sempre lúgubre i tensa, amb el predomini d'un registre greu, un tempo lent i els trinats de violins, que creen suspens. Per reforçar aquesta idea sovint la música de la reina és contrastada amb la de Blancaneu, molt més lleugera i agradable a l'oïda.

5.1.2 *Pinocchio* (1940)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Ben Sharpsteen, Hamilton Luske Norman Ferguson, T. Hee Wilfred Jackson, Jack Kinney Bill Roberts	
Producció		Walt Disney	
Guió		Ted Sears Otto Englander Webb Smith William Cottrell Joseph Sabo Erdman Penner Aurelius Battaglia	
Basat en		<i>Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino</i> de Carlo Collodi	
BSM	Fons musical		Leigh Harline, Paul J. Smith
	Cançons	Música	Leigh Harline
		Lletra	Ned Washington
	Orquestrador		Frederick Starck, Charles Wolcott
Intèrprets		Cliff Edwards (Jimminy Cricket) Dickie Jones (Pinocchio/Pinotxo) Christian Rub (Geppetto/Gepeto) Walter Catlett (Honest John) Charles Judels (Stromboli/Coachman) Evelyn Venable (The Blue Fairy/Fada) Frankie Darro (Lampwick)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		RKO Radio Pictures	
Data estrena (EUA)		7 de febrer de 1940	



## HISTÒRIA DEL PROJECTE

En 1934 Disney comprà els drets de la versió italiana de *Pinotxo* i les seves traduccions. Uns anys més tard Disney demanà a una guionista de l'estudi, Bianca Majoli,<sup>\*</sup> que traduís la versió original de l'italià a l'anglès (Ghez, 2015, p. 181). La primera reunió amb els guionistes es va realitzar poc després de l'estrena de *Snow White*, l'any 1938. Als sis mesos, però, la producció es va paraitzar perquè Disney trobava a faltar un personatge central que fes avançar la història. Per això va demanar a l'animador Ward Kimball que desenvolupés el personatge del grill, que ells anomenarien Jimminy Cricket (Finch, 1973, p. 149).

Un altre dels canvis importants fou l'elecció de la localització geogràfica: l'encarregat del disseny de la pel·lícula (Gustaf Tenggren) decidí traslladar la història de la Toscana italiana a l'Alemanya bàvara. Per tant, com ja veiem a *Snow White*, els elements típics de la cultura germànica abunden en la casa de Gepeto (il·lustració 2.1), el vestuari dels personatges (il·lustració 2.2) i els carrers de l'aldea (il·lustració 2.3).

En aquesta pel·lícula es va introduir una nova fase en el procés de l'animació: la creació de models tridimensionals dels personatges que servien com a guia als animadors. Una altra novetat fou que Walt Disney volia veus més famoses com a eina de promoció, convertint-se així en la primera pel·lícula d'animació que utilitzaria actors coneguts. El més representatiu seria Cliff Edwards,<sup>96</sup> el qual donaria veu al personatge de Jimminy Cricket (Bosc, 2013, p. 77).

El compositor principal de la pel·lícula fou Leigh Harline, que faria tant el fons musical com les cançons. Únicament l'escena de la balena va ser composta per altres dos músics de l'estudi: Paul J. Smith i Edward Plumb\* (Care, 2005, p. 28). Tal i com passà a *Snow White*, durant la producció s'escriuriu nombroses cançons que no acabarien al muntatge final, com "I'm a Happy-Go-Lucky Fellow" (que apareixeria més endavant a la pel·lícula *Fun and Fancy Free* [1947]), "As I Was Saying to the Duchess", "Three Cheers for Anything", "Monstro the Whale", "Honest John" i "Turn On the Old Music Box". Harline guanyà els Òscars per la millor banda sonora i millor cançó ("When You Wish Upon a Star"), que uns anys després es convertiria en la sintonia de la productora (Care, 2005).

---

<sup>96</sup> Edwards fou un cantant i músic del sud dels Estats Units conegut durant els anys vint i trenta per arranjat amb un estil jazz molts dels clàssics populars de l'època. En els últims anys de la seva carrera va posar veu a personatges d'animació, entre ells *Pinocchio* i *Dumbo*.

ARGUMENT<sup>97</sup>

(en verd els fragments que Disney manté de la història original)

Inici	En el relat original Gepeto és un fuster que es troba amb una fusta parlant i la converteix en un titella. Disney prescindeix d'aquest inici i converteix al grill Jimminy Cricket (un personatge esporàdic de Collodi) en narrador, el qual explica que Gepeto és un solitari fabricant de joguines que vol tenir un fill. La fada escolta la pregaria de Gepeto i fa viure a Pinotxo. A Collodi, tan aviat com Pinotxo pren la figura d'un titella, resulta ser un nen molt trapella que es fica sempre en embolics. Mentre, a Disney es justifiquen les malifetes de Pinotxo caracteritzant-lo com un nen innocent, incapaç distingir el bé del mal i que necessita una consciència (Jimminy Cricket) que l'aconselli.
Nus	Tant a Disney com Collodi la història se subdivideix en una sèrie d'episodis en què Pinotxo corre una sèrie d'aventures, <sup>9</sup> amb la diferència que a Disney aquests capítols són resumits en tres: <b>el fracàs de Pinotxo al teatre, l'illa de la diversió i el rescat de Gepeto.</b>
Desenllaç	<b>Pinotxo rescata a Gepeto del Ca Mari (Collodi)/Monstro (Disney) i com a recompensa la fada el converteix en un nen real.</b>

A diferència de *Snow White*, en aquesta adaptació les transformacions de la història no estan tan directament relacionades amb la presència dels números musicals. La dificultat a la qual s'enfrontaven a l'hora d'adaptar el relat de Collodi<sup>98</sup> era inversa a la de *Blancaneu*, recordem que al conte calia allargar la història, per a la qual cosa la presència de cançons funcionava molt bé. Contràriament, a *Pinotxo* calia retallar la història i dissimular la seva fórmula episòdica. Per això es proporciona un major protagonisme al grill Jimminy Cricket, que no només és el mentor (i consciència) de Pinotxo, també exerceix com a narrador i fil conductor de la història. També es va suavitzar notablement el caràcter de Pinotxo, que en la història original era deliberadament trapella, mentre a la versió Disney és com un nadó: massa innocent per saber distingir el que està bé del que està malament. Amb tots aquests canvis es va intentar aproximar la història a la fórmula de les rondalles, fugint de la versió de Collodi, molt més caòtica. La constant aparició i resolució de problemes també dificultava l'aparició de moments musicals, i de fet es veu a la pel·lícula com pràcticament totes les cançons estan concentrades a l'inici (la darrera cançó acaba al minut 39), abans que cap dels problemes comenci realment, amb Stromboli, l'illa de "la diversió" i la balena Monstro. De fet, la darrera cançó és "I've Got No Strings", que apareix just abans que descobrim la naturalesa diabòlica de Stromboli. Després d'això només es reprendrà breument el tema d'Honest John "Hi-Diddle-Dee-Dee" i "When

97 El relat de Collodi té 36 capítols, cadascun dels quals té una trama conclusiva. Creiem que per a l'estudi que aquí ens ocupa el que ens interessa és destacar al nus de la pel·lícula aquelles tres històries seleccionades per Disney i no pas enumerar el conjunt de trames descartades per l'estudi.

98 Font: Collodi (1882), edició traduïda al català per Santiago Navarro Pastor.

You Wish Upon a Star” al final feliç de la pel·lícula.

## PERSONATGES

Protagonista: Pinotxo	Antagonistes: Honest John, Gideon, Stromboli, Cotxer, Monstro
Mentors: Jimminy Cricket*, Fada	
Engalipadors: Jimminy Cricket*, Cloe (peix) i Figaro (gat), Lampwick	
Figura paternal: Gepeto	

La distribució dels rols dels personatges és diferent respecte *Snow White* i observem que difereix del que és habitual en una rondalla. Així i tot, si comparem amb el relat de Collodi, advertim que els personatges originals estaven encara més allunyats dels rols tradicionals, de manera que en l'adaptació de Disney es produeix una aproximació cap a les formes de les rondalles. Començant per l'eix protagonista (el bé) – antagonistes (el mal), al relat original no hi havia un contrast tan evident entre personatges. De fet, sovint Pinotxo es buscava els problemes que tenia i el seu comportament no era gaire més exemplar que el del gat i la guineu. A Disney, però, els personatges antagonistes són clarament malvats, mentre si Pinotxo fa alguna cosa malament és per ignorància i no pas per malícia. En aquest sentit, es va criticar molt a Disney per la falta de personalitat de Pinotxo, que es deixa endur per la història i només pren la iniciativa al final, quan ha de salvar Gepeto. Per tant, Disney pren el model de les rondalles de l'heroi passiu (tal i com el descrivíem a l'apartat 3.1) que només al final de la història es converteix en actiu. L'únic que Disney no ha pogut evitar és tenir un grup d'antagonistes en comptes d'un de sol. Un altre element inexistent a la història original que Disney afegeix, és la presència de Jimminy Cricket com a mentor i engalipador. Així mateix, s'introdueixen com a personatges exclusivament còmics les mascotes de Gepeto. Pel que fa a Gepeto i la Fada, el seu paper es veu considerablement reduït respecte el text original, especialment la Fada, que exerceix gairebé de mare en alguns passatges de Collodi, cosa que no es produeix a Disney.

CANÇONS<sup>99</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Inici	1a	“When You Wish Upon a Star”	0.30-2.06	1.24
Nus	2	“Little Wooden Head”	6.59-9.04	2.03
	3	“Give a Little Whistle”	20.02-21.39	1.37
	4a	“Hi-Diddle-Dee-Dee”	32.03-33.28	1.25
			35.26-35.43	0.17
	5	“I’ve Got No Strings”	36.38-39.30	2.52
4b	“Hi-Diddle-Dee-Dee” (R)	55.35-55.54	0.19	
Desenllaç	1b	“When You Wish Upon a Star” (Final)	1.23.25-1.23.59	0.34
			Total Pel·lícula 87 min	
			Total Musical 10,31 min (11,85%)	

**“When You Wish Upon a Star”**

Música de Leigh Harline i lletra de Ned Washington

És la balada amb la qual s’inicia i conclou la pel·lícula, que tracta de com fer els somnis realitat. Tota la cançó és cantada en off: les dues primeres estrofes per una única veu, mentre la tercera és cantada per un cor. No és fins la darrera estrofa que l’espectador descobreix que la veu pertany a Jimminy Cricket, de manera que la música uneix els crèdits amb la ficció.

## 1. Anàlisi de la lletra

Els versos estan adreçats al públic en general “*Makes no difference who you are*”, i no expressa desitjos concrets “*Anything your heart desires*”. La repetició de la frase “*When you wish upon a star*” apareix en les dues primeres estrofes i en la darrera, però en diferents versos, entre els quals es detalla una llista de desitjos. L’ús constant del mot “*heart*” simbolitzen la bondat i l’amor, que són els que ajuden a que els somnis es facin realitat (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 143).

Trobem personificacions amb l’expressió de destí, que atribueixen una existència física a quelcom tan abstracte com el fat:

<sup>99</sup> L’anàlisi musical de les cançons s’ha fet a partir de les partitures extretes de l’edició per a piano de Harline, Leigh (música); Washington, Ned (lletra). *Snow White*. Milà. S.A. Edizione Suvini-Zerboni. Irving Berlin Inc., 1940.

*Fate is kind  
She brings to those to love  
\*  
Fate steps and sees you through*

Amb l'ús del pronom “*she*” es preveu ja la presència de la fada que l'audiència veurà més endavant a la pel·lícula. Tampoc és pas casual que aquesta estrofa sigui cantada pel cor, que representen una figura “omnipotent”, i no per Jimminy Cricket.

Aquestes figures retòriques es combinen amb un llenguatge molt col·loquial amb frases fetes com “*Like a bolt*”<sup>100</sup> o l'expressió “*out of the blue*”,<sup>101</sup> fent així més proper per al públic el personatge de Jimminy Cricket.

## 2. Anàlisi visual

Com ja indicàvem, la cançó serveix d'enllaç entre els crèdits d'inici i el pròleg de la història amb Jimminy. Les lletres contenen motius decoratius germànics i estan superposades sobre un fons de fusta, amb dibuixos de les eines d'un fuster (il·lustració 2.4). Quan la part coral acaba, i Jimminy prossegueix amb el tema, s'enllaça amb la imatge del grill assegut sobre el llibre de *Pinotxo* en un escriptori. Al darrere veiem els llibres d'*Alícia al País de les Meravelles* i *Peter Pan*, dues adaptacions que en aquell temps Disney ja començava a desenvolupar, mentre un focus d'atenció il·lumina a Jimminy, com si fos l'estrella d'un espectacle teatral (il·lustració 2.5). Quan la cançó acaba, Jimminy torna a fer ús d'una convenció teatral (que no cinematogràfica) i es dirigeix directament a l'espectador. Així, Jimminy enllaça la cançó amb la història de Pinotxo, que narra ell en primera persona.


## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Violins, vent-fusta (flautes, oboè), percussió (metal·lòfon), arpa, vent-metall (trompa)	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Jimminy Cricket
		Veü secundària	En off	Cors
	Textura	Melodia acompanyada		

---

100 *Like a bolt*: com un raig, que apareix de manera ràpida o espontània.

101 *Out of the blue*: alguna cosa que apareix del no res.

Ritme	Metro	2/2
	Caràcter	<i>With expression</i>
Melodia	Motiu Principal	
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M
	Cadència final	Perfecta (V-I)
Estructura	A - B - A	

El primer que detectem en aquesta peça és que és força més complexa que cap de les cançons de la seva predecessora, *Snow White*. Encara que tota la peça es manté en la mateixa tonalitat, Do M, incorpora diversos acords que donen color a la melodia, com novenes de dominant, quintes augmentades i disminuïdes. El ritme harmònic és poc constant: en alguns compassos hi ha un únic acord, i en d'altres fins a tres o quatre. Això compensa la simplicitat del ritme de la peça, que manté la pulsació sempre (no hi ha síncope o altres alteracions rítmiques que modifiquin la percepció del compàs) i té només corxeres, negres i blanques. El caràcter de la cançó (*with expression*) ja confirma el que es percep en el ritme i l'harmonia: el pes està en la melodia i la seva expressivitat. La melodia es compon d'una frase llarga de 8 compassos, amb predomini de graus conjunts, tot i que el seu tret distintiu són els salts d'octava a l'inici de la frase. Pel que fa a la instrumentació, té un variat repertori orquestral, però el que més destaca en els timbres és el registre agut al qual és capaç d'arribar la veu principal (Jimminy Cricket).

### “Little Wooden Head”

Música de Leigh Harline i lletra de Ned Washington

Després que Gepeto completi la seva titella, a la qual nomena Pinotxo, engega una de les caixes de música de la seva tenda i balla amb la joguina. A través de la cançó es fa evident la soledat de Gepeto, que parla amb animals i objectes inanimats.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra expressa la seva bondat mostrant el plaer que li produeix crear joguines que portaran alegria als nens:

*Go play your particularment  
Bring a little joy*


*To every heart*

També amb la repetició dels adjectius afectuosos “*little*”, “*plce*”, o el vers “*I’m mighty proud of you*” es manifesta l’amor paternal que sent Gepeto envers el titella (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 146).

## 2. Anàlisi visual

Tot i que en aquesta cançó es pretén fer veure que la música es purament diegètica i que únicament prové de la caixa de música, podem escoltar instruments com l’acordió i les flutes o el xilòfon, que van afegint-se després, fins que al final tornen a deixar sola la caixa de música. En aquest cas, l’apunt còmic l’aporten Jimminy Cricket, que fingeix formar part de “la banda” de la caixa de música, i la interacció de Pinotxo (conduïda per Gepeto) amb Cleo i Figaro, als quals espanta o propina cops. L’aspecte visual més destacable és el joc que es fa amb la manera deforme que veu Cleo a Pinotxo des de la seva peixera (il·lustració 2.6).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Caixa de música, celesta, acordió, percussió (xilòfon), vent-fusta (flauta)	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Gepeto
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Moderato</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Sol M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - A'			

Aquesta cançó s’allunya de la complexitat mostrada a “When You Wish Upon a Star” i recupera la simplicitat de *Snow White*. La melodia es basa en un motiu molt senzill (de dos compassos) que varia successivament. D’aquesta manera, es reflecteix la modèstia del personatge que la canta, Gepeto. També l’harmonia és molt planera, que es basa sobretot en els graus I, II, IV i V, i conserva així la sonoritat dins la tonalitat de Sol M. El ritme harmònic és lent i es manté a un acord per compàs, mentre les figures rítmiques agilitzen

la peça amb el predomini de corxeres. L'estructura conserva aquesta idea de senzillesa i repetició, ja que consisteix en un únic tema i la seva variació (A – A'). L'única semblança amb l'anterior cançó és el compàs binari 2/2.

### “Give a Little Whistle”

Música de Leigh Harline i lletra de Ned Washington

En aquesta cançó Pinotxo i Jimminy celebren que la Fada hagi convertit el grill en la consciència del titella.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó sencera és una personificació del grill com a consciència de Pinotxo, que li explica com s'ha de comportar en situacions èticament dubtoses. La solució que li presenta el grill és força senzilla, ja que tan sols ha de xiular perquè la seva consciència vingui i li digui el que ha de fer.

*When you get in trouble  
and you don't know right from wrong,  
Give a Little Whistle, Give a Little Whistle!*

Jimminy sembla pressuposar que el camí correcte sempre és el més complicat, mentre el fàcil, aquell pel qual és més fàcil “lliscar”, és l'incorrecte:

*Take the straight and narrow path  
and if you start to slide  
Give a Little Whistle! Give a Little Whistle!*

Els versos finals confirmen, amb la represa cantada per Pinotxo “*And allways let your conscience be your guide*” que el titella sembla haver après la lliçó.

#### 2. Anàlisi visual

Els moviments de dansa (que inclouen en algun moment puntual claqué) de Jimminy Cricket assenyalen l'estil jazzístic de la peça, d'acord amb l'època de producció de la pel·lícula. La cançó també juga amb el “reflex” dels xiulets, com passava a la cançó “I'm Wishing” de *Snow White*, tot i que en aquesta ocasió és força inversemblant, ja que la





## “Hi-Diddle-Dee-Dee”

Música de Leigh Harline i lletra de Ned Washington

Els consells de Jimminy Cricket semblen fer poc efecte en la memòria de Pinotxo, perquè poc després d’acabar-se l’anterior cançó, es deixa ensabonar per Honest John sense oposar-hi resistència. La guineu i el gat,<sup>102</sup> convencen a Pinotxo perquè renunciï a anar a l’escola, com li ha dit el seu pare, i que esculli el camí fàcil: convertir-se en actor de teatre per enriquir-se ràpidament i no haver de fer cap esforçar. Més endavant en la pel·lícula la cançó és represa per Honest John (4b), que torna a enganyar a Pinotxo perquè s’embarqui a l’illa del plaer.

### 1. Anàlisi de la lletra

La repetició de l’anàfora “*Hi-diddle-dee-dee*”, que acompanya rítmicament els cantants, és una eina poètica que representa la manera en què es mouen els personatges endavant i endarrere. “*Diddle*” significa estafar, mentre les síl·labes “*Ta-dum*” o “*di-di*” són onomatopeies que imiten els instruments que sonen en la música de carrer o desfilades, com els tambors. (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 150).

La cançó empra símbols que poden ser interpretats com al·legories del món dels rics i famosos per temptar a Pinotxo: “*A high silk hat, and a silver cane/ A watch of gold, with a diamond chain*”. Una estratègia que no deixa de sorprendre, ja que tot i connectar amb l’espectador, difícilment Pinotxo pot ésser temptat per quelcom que desconeix


### 2. Anàlisi visual

Els personatges desfilen com si es tractés d’una marxa, o la desfilada d’un circ, mentre es presenten una sèrie de plans inusuals a la pel·lícula, com zenitals/picats o els nadir/contrapicats que permeten veure la perspectiva de Jimminy Cricket mentre intenta acostar-se a Pinotxo (il·lustracions 2.7 i 2.8). La posada en escena té dues parts clarament diferenciades: la primera, en la qual no està Jimminy es presenta a vista d’ocell, des de les altures (il·lustració 2.9); mentre en la segona part es veuen els personatges amb dimensions monstruoses i en les perspectives ja citades de contrapicats i picats. A més, tot just en el moment en què la cançó s’atura, es recupera una planificació més “normal”,

<sup>102</sup> Aquests personatges, que procedeixen del text de Collodi, segons la tradició popular són símbols de la temptació o el diable (Flores Arroyuelo, 2000).

amb un pla mig dels personatges d'Honest John i Pinotxo.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-fusta (flautí), vent-metall (trompetes amb sordina), violins, percussió (tambors)	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Honest John
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	6/8		
	Caràcter	<i>Allegretto</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Mi♭ M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - A'			

La cançó té la mateixa senzillesa “Little Wooden Head”: la melodia consisteix en l’alternança dels acords de I i V i manté tota la peça en la tonalitat de Mi♭ M. L’estructura està formada en un únic tema i la seva variació (A-A’). Harmònicament és molt més senzilla que “Little Wooden Head”, ja que només hi ha un acord per compàs. Això es compensa amb un ritme més marcat, alegre i ballable (com bé indica el caràcter, la peça és *allegretto*).

### “I’ve Got No Strings”

Música de Leigh Harline i lletra de Ned Washington

És la cançó en la qual Pinotxo debuta al món del teatre i mostra la seva capacitat per ballar. El títol juga amb el doble sentit, literal i metafòric, sobre l’absència de fils que lliguin a Pinotxo. La peça fa burla de les rutines dels espectacles de revista<sup>103</sup> amb el constant canvi d’escenari i una escassa trama argumental.

### 1. Anàlisi de la lletra

<sup>103</sup> Vegeu al glossari (annex 2) més informació sobre aquest tipus d’espectacles.

Cada estrofa mostra les possibilitats del titella ara que no té cap lligam: la primera es refereix a l'actual llibertat i descriu la seva condició en el passat com a titella “esclavitzada”. En la segona estrofa el lletrista exposa el goig de Pinotxo de ser lliure amb exclamacions, com “*Heig-ho the merry-o*”, una expressió poètica que prolonga la felicitat del titella. Com dèiem a *Snow White*,<sup>104</sup> *Heigh-ho* és una exclamació que pot expressar decepció o l'acció de badallar o sospirar. Tanmateix, tenint en compte que immediatament després de “*heig-ho*” es diu “*merry*”, el significat sembla ser més una auto-referència de Disney al conegut tema dels nans.

A continuació Pinotxo es compara amb les altres titelles que, a diferència d'ell, sí tenen fils que les lliguen. Aquesta expressió fa entendre que Pinotxo és lliure en tots els sentits: físic i moral, mentre altres (titelles o no) “*They got strings*” estan lligats i per tant no són lliures d'anar o fer el que vulguin.

Tot seguit canten les titelles “coristes” per torns, cadascuna representant una nacionalitat diferent. Quan l'holandesa es refereix a la llibertat de Pinotxo, empra la paraula “*woo*” entre una incorrecció gramatical “*your arms is free*”, i la paraula “*bust*”, utilitzada en situacions relaxades (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 152). Cadascuna d'aquestes paraules comuniquen diferents qüestions: que l'anglès no és el seu idioma nadiu i que la titella està fent una proposició romàntica formal. Per acabar, la corista parla de manera més informal per impressionar a Pinotxo i l'audiència: “*If you would woo / I'd bust my strings for you*”.

La titella francesa exposa una sèrie de frases tòpiques del francès comprensibles per tots els públics: “*comme ci*”, “*comme ça*”; “*savoir-faire*”, “*oo-la-la*”, “*entre nous*” o “*rendevous*”. Per últim, la titella russa evoca la seva nacionalitat esmentant el Volga i un nom típicament rus, Ivan.

## 2. Anàlisi visual

En aquest cas, observem que com a “*Little Wooden Head*” es tracta de música diegètica, ja que és un espectacle teatral en directe on els instruments estan amagats al prosceni. A l'inici de la cançó, mentre Pinotxo canta, ell és el focus d'atenció, però a partir del moment en què comencen a aparèixer altres titelles ell passa a ser un espectador, tot i continuar estant a l'escenari. La seva actitud infantil és reforçada per la manera amb que mira

<sup>104</sup> Vegeu pàgina 140.

encuriosit les coristes (il·lustració 2.10), mentre la seva consciència -Jimminy- es mira amb molt d'interès les faldes de les titelles (il·lustració 2.11). Quan apareixen els ninots disfressats de russos i comencen a ballar, Pinotxo intenta imitar-los, acabant enredat entre els fils dels seus companys. La cançó acaba igual que “Give a Little Whistle”, amb la caiguda de Pinotxo.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-metall (trompetes), violins, acordió, percussió (xilòfon), guitarra, vent-fusta (flauta)	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Pinotxo
		Veus secundàries		Coristes
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Moderato</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Sol M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - B - A			

La secció A inclou el motiu principal en Sol M, que consisteix, com a la cançó anterior, en l'alternança entre els graus de tònica i dominant. El contrast de la secció B es produeix derivat de la modulació al relatiu menor, mi m (el qual també se centra en l'alternança de tònica i dominant). A continuació es produeix una transició per tornar a Sol M i reprendre el tema A. La cançó recupera el compàs binari 2/2 i un caràcter moderat, ambdós aspectes que han predominat en la majoria de cançons de la pel·lícula. El ritme harmònic és variable, depenent del compàs hi ha un sol acord o dos (un per pulsació).

Per destacar el caràcter diegètic de la peça, s'inicia amb el toc de les trompetes, que reclamen l'atenció dels espectadors. Cap al final la música es va accelerant, creant tensió fins que Pinotxo canta la frase final, a l'estil del “botó”<sup>105</sup> dels musicals de Broadway.

105 Convenció de Broadway, segons la qual el “botó” (*button*) és l'última nota d'un número musical, acompanyat d'un moviment o gent, de manera que l'audiència sap que és el moment d'aplaudir (Cohen i Rosenhaus, 2006, p. 136).

## BANDA SONORA MUSICAL

Com a *Snow White*, la pel·lícula és introduïda amb una breu obertura, en la qual es presenta la versió instrumental de “Little Wooden Head”, que ràpidament dona pas al tema “When You Wish Upon a Star”, cantat per Jimminy Cricket.

La presència de motius derivats de les cançons és superior en aquesta pel·lícula respecte *Snow White*. La versió en el fons musical de “Little Wooden Head” sol ser molt més melòdica i menys rítmica que la cançó, i representa la relació pare-fill entre Gepeto i Pinotxo. “When You Wish Upon a Star” que no té grans canvis respecte la versió cantada, sol estar associada a la Fada i al desig de Gepeto de tenir un fill real. El tema “Hi-Diddle-Dee-Dee” està en el fons musical a l’arribada dels nens a l’illa de la diversió, mentre tot va bé i sembla ser el paradís dels nens entremaliats. “I’ve Got No Strings” únicament és represa com a taral·leig de Jimminy. Pel que fa a “Give a Little Whistle”, no té repercussió en el fons musical perquè Pinotxo no fa cas del consell que li dona la seva consciència.

A banda d’això hi ha altres motius al fons musical o certes sonoritats associades a situacions o personatges. L’aparició de la fada, per exemple, té sempre un inici inquietant, provocat en part per l’ús del *theremin*.<sup>106</sup> Jimminy té el seu propi motiu, senzill i de caire alegre, normalment interpretat per vents-fusta, fàcilment identificable amb el personatge. La música de jazz, amb trompetes i saxos, és associada a l’illa de la diversió que també conté, com dèiem, el motiu de “Hi-Diddle-Dee-Dee”. Aquest caràcter alegre, però, es perdrà en quant apareguin els nens convertits en burros i Jimminy descobreixi el fat de Pinotxo. Aleshores comença la música de terror, caracteritzada per la falta d’un centre tonal i rítmic.

Pel que fa a l’ús del mickeymousing, en aquesta pel·lícula es veu notablement reduït i no tindrà una presència tan evident.

De la música derivada de les cançons i el fons podem extreure una darrera conclusió: els motius s’associen més a les situacions que no pas als personatges. Així com a *Snow White* es feia una clara diferenciació de la protagonista, els personatges còmics i l’antagonista, aquí

---

106 Instrument electròfon que utilitza un sistema d’ones hertzianes i té cinc octaves, en el qual el so es regula amb la mà mitjançant una antena vertical i una altra d’horitzontal (Termcat, 2016). La seva presència habitual en pel·lícules de terror i de ciència ficció ha fet que l’instrument s’associï tradicionalment amb aquesta sensació d’inquietud (*The Music of Ed Wood*, 2004).

no ocorre el mateix. Possiblement això sigui conseqüència de la proliferació d'antagonistes i el caràcter còmic d'alguns d'ells (com Honest John). També podria influir en la música l'ambigüitat en la qual es mou Pinotxo, que durant una part important de la pel·lícula té un mal comportament. Per tant, la música no pot contraposar les seves “bones” qualitats enfront del “mal” comportament dels antagonistes, sinó mantenir-se neutral limitant-se a descriure les situacions que viu el protagonista.

5.1.3 *Dumbo* (1941)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Ben Sharpsteen, Samuel Armstrong Norman Ferguson, Wilfred Jackson Jack Kinney, Bill Roberts	
Producció		Walt Disney	
Guió		Otto Englander Dick Rickard Joe Grant	
Basat en		<i>Dumbo, the Flying Elephant</i> de Helen A. Mayer	
BSM	Fons musical		Oliver Wallace
	Cançons	Música	Frank Churchill, Oliver Wallace
		Lletra	Ned Washington
	Orquestrador		Edward Plumb
Intèrprets		Edward Brophy (Timoty) Herman Bing (Mestre de cerimònies) Verna Felton (Elefanta) Cliff Edwards (Corb) Hall Johnson Choir (Corbs)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		RKO Radio Pictures	
Data estrena (EUA)		23 d'octubre de 1941	



## HISTÒRIA DEL PROJECTE

La idea de fer aquesta pel·lícula sorgí per la necessitat de compensar els dos últims fracassos a taquilla, *Pinocchio* i *Fantasia*. A més, Disney volia demostrar que encara era capaç de fer una pel·lícula que costés menys d'un milió de dòlars (Fonte, 2000, p. 97). Després de treballar un temps en l'adaptació del llibre de Helen A. Mayer, els animadors Joe Grant i Dick Huemer desenvoluparen un storyboard a partir del qual posaren en marxa el projecte.

El treball sobre el guió va requerir sis mesos, mentre l'animació un any. En un principi Disney volia que la cinta només durés 30 minuts, però la vaga de l'estudi va interrompre la producció i un cop la van reprendre acabà allargant-se fins als 64 minuts (Fonte, 2000, p. 99). Quan la pel·lícula entrà en producció a principis de 1941, Disney indicà al director Ben Sharpsteen\* que calia mantenir-la simple i econòmica. Per això *Dumbo* no té el nivell de detall de les anteriors produccions: tant el disseny dels personatges com dels fons són més simples. Per estalviar costos també realitzaren una animació parcial dels personatges, treballant únicament la part del cos que es mou (per exemple, la boca). Aquesta és una pràctica molt habitual en els *animes* de Japó, però que a Disney no s'ha emprat amb freqüència perquè consideren que l'animació queda tosca i deficient (Fonte, 2000, p. 100).

Les cançons havien de ser compostes per Frank Churchill, però no va poder fer-les totes perquè treballava al mateix temps a *Bambi*. Per tant, el compositor de la música de fons, Oliver Wallace, completà el repertori de cançons amb "When I See An Elephan Fly" i "Pink Elephants on Parade". La pel·lícula guanyà l'Òscar en una categoria creada aquell any, "Millor banda sonora d'un musical", mèrit que compartiren Wallace i Churchill (Care, 2002).

ARGUMENT<sup>107</sup>

Inici	Dumbo és el malnom (joc de paraules entre el nom real de l'elefant, Jumbo, i la paraula <i>dumb</i> , que significa estúpid) d'un petit elefant amb orelles anormalment grans, per culpa de les quals és ridiculitzat per la gent del seu voltant.
Nus	L'elefant només és protegit per la seva mare, fins que és engarjolada per intentar defensar el seu fill dels abusos dels humans. Així, l'únic amic de Dumbo és un ratolí, Timothy, que l'ajuda a sobreviure al món del circ.
Desenllaç	Amb l'ajuda de Timothy i un grup de corbs, Dumbo descobreix que les seves orelles li permeten volar. Gràcies a això es fa famós i recupera a la seva mare.

## PERSONATGES

Protagonista: Dumbo	Antagonistes: elefantes, pallasos, director del circ
Mentor: Timothy*	
Engalipadors: Timothy*, corbs	
Figura maternal: Sra. Jumbo	

Els personatges de *Dumbo* tenen certs paral·lelismes amb *Pinocchio*: el protagonista és un heroi passiu molt jove, que necessita la guia d'un mentor (que també exerceix d'engalipador) perquè és separat del seu pare/mare. Trobem també una sèrie d'antagonistes i no pas un únic personatge malvat. De fet, no podem dir que els antagonistes de *Dumbo* siguin realment perversos, ja que no actuen per malícia (cosa que sí feien a *Pinocchio*). Per últim, els engalipadors (els corbs) només apareixen al final de la història, però tenen un paper vital: és gràcies a ells que Dumbo aprèn a volar.

107 No s'ha pogut trobar la versió original de Helen A. Mayer, motiu pel qual en aquest apartat no es pot fer una comparativa dels canvis realitzats entre l'original i la versió Disney.

## CANÇONS<sup>108</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Inici	1	“Look Out for Mr. Stork”	1.57-3.49	1,52
Nus	2	“Casey Junior”	5.31-6.20	0,49
	3	“Songs of the Roustabouts”	12.47-14.37	1,50
	4	“Baby Mine”	37.35-39.34	1,59
	5	“Clown Song”*	40.28-40.41	0,11
	6	“Pink Elephants”	44.30-48.29	3,59
	7a	“When I see an Elephant Fly”	52.38-54.07	1,29
	7b	“When I see an Elephant Fly” (R)	57.20-57.38	0,18
Desenllaç	7c	“When I see an Elephant Fly” (Final)	1.00.18-1.01.06	0,48
			Total Pel·lícula 64 min	
			Total Musical 13,15 (20,54%)	

\* La cançó no s'inclou a l'anàlisi per la seva curta durada.

### “Look Out for Mr. Stork”<sup>109</sup>

Música de Frank Churchill i lletra de Ned Washington

La cançó fa referència al mite de la cigonya, que vola sobre continents i oceans per portar les cries (humanes i animals) als seus pares. En la introducció prèvia a la cançó hi ha un fragment en vers, com si formés part de la peça, però sense música.

#### 1. Anàlisi de la lletra

En la primera estrofa el narrador relata el viatge que fa la cigonya (sense mostrar-la o nombrar-la) a través de la pluja, vent o muntanyes “*Through the wind*”, “*Over mountain*”, “*Thunder crash*”..., per reforçar que a pesar de tot, serà capaç d'arribar on calgui “*he'll get through*”. La repetició de la preposició “*Through*” té una sonoritat que crea la imatge d'un instrument que imita els elements de la natura. S'emfasitzen les terribles condicions climatològiques amb una successió de paraules que al·ludeixen un intens fred “*snow*”, “*sleet*”, “*hail*” i vent “*blizzard*”, “*gale*”, “*wind*”. En tota aquesta descripció en cap moment s'ha esmentat a què es fa referència, així es juga amb les idees preconcebudes de l'espectador,

<sup>108</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de diferents edicions de les partitures que s'indicaran en cada cançó.

<sup>109</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la reducció per a piano de Churchill, F., *et al.* 1941. *Dumbo*. New York City, Irving Berlin Inc. Tenint en compte que la partitura és un arranjament abreujat de la cançó original, l'anàlisi realitzada és limitada.

que probablement pensarà que es tracta d'avions de guerra.<sup>110</sup> La sorpresa ve quan, en comptes d'avions, apareixen cigonyes, que compleixen amb una missió tan càndida com és la de portar nadons als seus pares. Aleshores comença la cançó pròpiament dita, amb un cor de veus amables i dolces, radicalment diferents de la potent veu del narrador.

La cançó adverteix també a l'espectador (jugant amb la innocència dels nens i el coneixement dels adults) que la cigonya pot arribar en qualsevol moment "*let me tell you friend/ Maybe he's got his eye on you*". També recorda que la cigonya no diferencia entre pobres o rics i espais geogràfics. Com a conclusió, es mencionen un conte i una anècdota que devien ser familiars a l'època, però que escoltat avui dia sona inconnex respecte la resta de la cançó: "*Remember those quintuplets and the woman in the shoe*". La primera part, sobre les quintigèmines, probablement es refereix a les germanes Dionne,<sup>111</sup> mentre la segona part, quant a la dona que vivia en una sabata, es tracta d'una rima popular anglesa sobre una dona que tenia tants fills que no sabia què fer amb ells.<sup>112</sup> Segons Jack (2009, p. 185), la rima en realitat parla del rei d'Anglaterra George II i la seva dona Caroline, els quals van tenir vuit fills.<sup>113</sup> Independentment si el lletrista al·ludia al sentit literal de la rima o al metafòric, entenem que amb aquesta comparació el que es pretén és demostrar que tant rics com pobres poden tenir fills, sense importar la seva situació o origen.

## 2. Anàlisi visual

Les imatges prossegueixen amb la broma dels avions de guerra, i observem com les cigonyes volen en formació, seguint les ordres de la que va al capdavant. Després les cigonyes deixen anar els nadons com si fossin paquets en regions geogràfiques simplificades i amb el nom indicat (il·lustració 3.1). També els noms dels edificis estan degudament senyalitzats, perquè l'espectador no hagi d'endevinar quina és la seva funció. Poc a poc, es veu com els nadons arriben als seus respectius pares animals, que els reben amb alegria. Tots els pares obtenen un nen-paquet excepte la mare de Dumbo, que per la seva expressió expectant i decebuda endevinem que també espera un fill que no arriba.


110 *Through the snow / And sleet and hail / Through the blizzard / Through the gale / Through the wind / And through the rain / Over mountain / Over plain / Through the blinding / Lighting flash / And the mighty / Thunder crash / Ever faithful / Ever true / Nothing stops him / He'll get through.*

111 Les quintigèmines Dionne, nascudes en 1934, van ser les primeres quintigèmines de les quals es té coneixement que van sobreviure a la infància (Soucy, 1997).

112 *There was an old woman who lived in a shoe / She had so many children she didn't know what to do / She gave them some broth without any bread / And she whipped them all soundly and sent them to bed.* (Jack, 2009, p. 185)

113 La interpretació de Jack (2009) va més enllà d'aquesta anècdota, però per al cas que aquí els ocupa destaquem allò que més ens interessa de la seva visió de la rima.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Violins (pizzicato i corda fregada), vent-fusta (flautes), vent-metall (trompetes amb sordina), celesta/carilló	
		Veü principal	En off	Cors
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Moderato</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Mib M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - A' (A" A" A" A" instrumental) - A""			

Churchill crea una de les seves senzilles melodies, basada en la repetició i variació d'un breu motiu, com bé es pot veure a l'estructura de la peça. L'harmonia manté aquesta senzillesa sense arribar a fer cap canvi de tonalitat, movent-se en els acords fonamentals de la tonalitat (tònica, dominant i subdominant) i amb un ritme harmònic lent (un acord per cada compàs).

#### “Casey Junior”<sup>114</sup>

Música de Frank Churchill i lletra de Ned Washington

Casey Junior és l'antropomòrfica locomotora que porta els animals del circ. El nom de Casey fa referència Casey Jones, un reconegut enginyer ferroviari que va morir en una col·lisió de trens el 1900 (Jones, 2008). Al voltant de la figura d'aquest personatge s'han fet diverses cançons, la primera d'elles, escrita a principis del segle XX, en què es descrivia com comunicaven a la seva família que l'enginyer havia mort (Botkin, 1944, p. 241). En 1911 feren una paròdia anomenada “Casey Jones – The Union Scab”, en la qual els treballadors en vaga criticaven al personatge per ser un esquirol (Smith, 2009, p. 22). Pel que sembla, la versió reivindicativa es féu força popular i cabria esperar que en els anys 30 i 40 seria coneguda pels treballadors de Disney. No podem confirmar que la inclusió d'aquest personatge fos una decisió conscient per part dels animadors, però no deixa de

<sup>114</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de Churchill, F., *et al.* 1941. *Dumbo* (piano selection). New York City, Irving Berlin Inc. Tenint en compte que la partitura és un arranjament abreujat de la cançó original, l'anàlisi realitzada és limitada.

ser una casualitat trobar aquesta cançó precisament en l'època en què molts treballadors de Disney estaven en vaga. La lletra és absolutament innocent, no hi ha res que ens indiqui que estava relacionada amb les reivindicacions dels treballadors, però la següent cançó, “Song of the Roustabouts”, sí que sembla una crítica velada de l'explotació que patien els animadors de l'estudi. Per això pensem que, si és cert que en aquella època era molt coneguda la versió “Casey Jones – The Union Scab”, és possible que incloguessin aquest personatge com un símbol que entendrien aquells que participaven en la vaga.

### 1. Anàlisi de la lletra

En aquesta peça s'empren recursos similars a anteriors cançons, com ara la personificació de la locomotora “*Hear him puffing, coming round the hill/Every time his funny little whistle*”. També s'utilitzen mots col·loquials: “*smokey stack*”, i expressions típiques de la cultura angloamericana com “*every Jack and Jill*”.<sup>115</sup> Al mateix temps es fa referència al menjar típic que oferien al circ en aquella època, llimonada i “*Cracker Jack*” (una marca de cacauets fregits americana molt popular aleshores). Aquestes referències de l'època ens indiquen que *Dumbo* és la primera pel·lícula de Disney amb un argument coetani al seu temps.


### 2. Anàlisi visual

La cançó ens mostra com la locomotora arranca i comença el seu trajecte amb els animals del circ. La imatge destaca per l'ús d'aquarel·la, amb colors llampants i dibuixos simplificats dels paisatges,<sup>116</sup> de manera que la naturalesa dels dibuixos animats no s'amaga (il·lustració 3.2). La transició a la següent escena, amb la cigonya, és molt subtil gràcies al mickeymousing que s'utilitza per fer coincidir el pols de la peça amb moviment rítmic de les ales.

### 3. Anàlisi musical

115 “Jack and Jill” és una cançó tradicional anglesa, la popularització de la qual ha conduït a que sigui sinònim de “noi i noia” o tothom, en el cas de *Casey Junior*.

116 L'aquarel·la és una tècnica de pintura caracteritzada per un traç que dificulta el detallisme. Encara que a *Pinocchio* i a *Snow White* també s'usa l'aquarel·la, aquí no s'amaga la tècnica, sinó que s'accentua el traç del pinzell.

So	Timbres	Instrumentos destacats	Vent metall, violins (pizzicato), flautes i flautins, piano, clarinets	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Casey Junior
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Bright tempo</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Sol M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - A - B - A			

El motiu de Casey Junior té moltes semblances amb l'anterior cançó: consisteix en la repetició de dues notes (en aquest cas a una distància de tercera), la primera més curta i la segona més llarga, i conclou amb una tercera nota. La repetició també és una de les constants de la cançó, tot i que en aquest cas en l'estructura trobem una secció B contrastant. També hi ha una única tonalitat durant tota la peça i una cadència final perfecta. L'únic que varia respecte l'anterior cançó és que aquesta és més animada, el caràcter és més lleuger (*bright tempo*). Per últim, destacar la innovació que presenta la veu de Casey Junior, modificada amb el Sonovox, un sistema anterior al vocodificador que genera una veu semblant a un robot (Genís, 2013).

### “Song of the Roustabouts”<sup>117</sup>

Música de Frank Churchill i lletra de Ned Washington

Aquesta cançó descriu el dur treball que duen a terme els treballadors del circ amb l'ajuda dels animals. “*Roustabouts*” són jornalers, treballadors temporals que es dediquen a tasques per a les quals no necessiten una formació específica.

#### 1. Anàlisi de la lletra i la imatge

Una vegada més, Disney s'allunya de l'atemporalitat dels contes i s'acosta al present

<sup>117</sup> La versió de la partitura d'aquesta cançó emprada és molt reduïda, extreta de la Musicnotes.com. Disponible a: <<https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0136306>> [Data accés: 25 de desembre 2016]). Per aquest motiu l'anàlisi musical de la peça ha estat més breu. Les dificultats per trobar una versió més aproximada probablement es degui a que Disney ha volgut evitar aquesta cançó pel seu evident racisme “*Grab that rope, you hairy ape!*”. Tanmateix, també és cert que el tema “*When I See an Elephant Fly*” d'aquesta mateixa pel·lícula ha estat durament criticat per racisme i així i tot ha estat editada múltiples vegades en recopilacions de Disney.


de l'època, l'Amèrica racista dels anys 40, assignant el paper dels jornalers a negres que no sabien ni llegir ni escriure, i que eren feliços fent aquella dura feina “*We work all day, we work all night/ We never learned to read or write/ We're happy-hearted roustabouts*”. No obstant, seria molt simplista entendre el contingut de la lletra literalment, ja que la música i les imatges no acompanyen aquests “jornalers feliços”. La pluja incessant, la dura feina, el to monòton i la foscor general que acompanya la cançó mostren una clara contradicció amb les lletres (il·lustració 3.3). També és molt significativa la cita que fan els treballadors de les ordres dels seus caps “*Swing that sledge! Sing that song! Work and laugh the whole night long, you happy-hearted roustabouts!*”. Un altre elements a tenir en compte és que, a pesar d'emprar onomatopeies “*Hike! Ugh! Hike! Ugh! Hike! Ugh! Hike!*” com ja es feia a “Heig-Ho” de *Snow White*, aquí els jornalers no somriuen (ni tan sols els podem veure el rostre), cosa que sí feien els nans.

Si interpretéssim que aquesta cançó té un doble sentit, com ja apuntava Booker (2010, p. 17), seria perfectament plausible llegir-la com una crida d'atenció dels treballadors de Disney. La frase en la qual els propis treballadors admeten que malgasten els diners que guanyen “*We don't know when we get our pay/ And when we do, we throw our pay away*” i la suposada bondat d'aquests treballadors tan simples, que es donen per satisfets amb els somriures dels nens “*We get our pay when children say/ With happy hearts, “It's circus day today”*”; podria entendre's com una analogia amb la feina dels animadors als estudis Disney, que en aquella època estaven de vaga per reivindicar uns salaris dignes i els seus drets com a treballadors. De fet, se sap que abans de l'estrena d'algunes pel·lícules com *Snow White* o *Pinocchio* els treballadors van haver de fer hores extra a la nit, cosa que lliga amb els versos: “*Work and laugh the whole night long*”, “*When other folks have gone to bed/ We slave until we're almost dead*”. També es podria vincular l'obsessió de Disney perquè els seus personatges tinguessin formes rodones amb el vers “*Big top roundin' into shape*”.

## 2. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Violins (pizzicato), vent-metall (trompetes), percussió (xilòfon)	
		Veu principal	Personatges de la ficció	Jornalers
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Steady</i>		



Melodia	Motiu Principal	
Harmonia	Mode/tonalitat	re m
	Modulacions	fa# m
	Cadència final	Semicadència (I-VI)
Estructura	Intro A - A' - B - B' - A" Coda	

Encara que la introducció sembla començar en una tonalitat major i, per tant, ser alegre, després passa a re m i a fa#m. Per tant, es manté aquest mode menor que confereix un to un tant lúgubre a la cançó. Sovint la música utilitza el mickeymousing, fent coincidir els pizzicatos amb els moviments dels personatges o els cops de martell, com es feia també a la cançó de “Heig-Ho” de *Snow White*.

### “Baby Mine”<sup>118</sup>

Música de Frank Churchill i lletra de Ned Washington

És la cançó de bressol que canta la mare de Dumbo des del seu captiveri, intentant consolar-lo i reconfortar-lo a pesar de no poder protegir-lo quan la necessita. Encara que se sobreentén que la vocal és la mare, en cap moment es veu a l'elefanta moure els llavis, per tant tècnicament la veu canta en off.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó conté a les lletres aspectes habituals en una cançó de bressol, com ara que no plori el nen “*Baby mine, don't you cry/Baby mine, dry your eyes*”, el contacte físic amb la mare “*Rest your head close to my heart*”, que no faci cas del que diguin “*Little one, when you play/Pay no heed what they say*”, paraules d'amor maternal “*you're so precious to me/Sweet as can be, baby of mine*” i que sempre estaran junts “*Never to part, baby of mine*”. En la lletra es percep també una progressió: el contacte físic i el plor estan principalment a la primera estrofa, cap a la meitat es fa referència a aquells que es burlen de Dumbo, mentre al final la mare admet que el seu fill no és gran cosa “*From your hair down to your toes/You're not much, goodness knows*” però que així i tot ell és preciós per a ella “*But, you're so precious to*


<sup>118</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a *The New Illustrated Treasury of Disney Songs*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1998.

*mè*”.

## 2. Anàlisi visual

La imatge intensifica la cruel situació de Dumbo, que té la mare engarjolada, mostrant la resta dels animals del circ bressolats per les seves mares. Perquè la cançó no sigui excessivament trista, la manera en què es mostren els altres animals és còmica: el tigre que s'estira com un humà, el mico que bressola un fill amb la cua, les hienes que es riuen de manera sincronitzada o el so que fa el cangur com si fos un balancí. Finalment, la càmera torna amb Dumbo i la seva mare (de la qual només es veu la seva trompa) i de fons es veu el cartell en el qual posa “*Mad Elephant*” com cruel recordatori de la injusta situació (il·lustració 3.4).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Violins	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Ms Jumbo
		Veus secundàries	En off	Cor
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Moderately slow</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Mib M		
	Cadència final	Perfecta (I-V)		
Estructura	A - A - B - A'			

La música combina la veu principal, de Ms Jumbo, amb els cors que l'acompanyen. Inicialment els cors només taral·leguen com si fossin instruments, després passen a repetir el vers principal de la cançó “*Baby mine*”. Les veus són femenines, el tempo lent i el delicat acompanyament instrumental (format pel conjunt de violins) accentuen el to de cançó de bressol. Una vegada més la melodia està formada per un motiu molt senzill que és repetit i variat. L'estructura reitera la fórmula de “Casey Junior”, amb una part contrastant A – A – B – A', mentre la tonalitat és la mateixa de “Look Out for Mr. Stork”. En aquest cas, però, són nombrosos els passatges que passen pel relatiu menor de

Mi♭ M, do m. En cap moment acaba de quedar-se en do m, però aquest constant anar i venir harmònic recorden el moviment d'un balancí.

### **“Pink Elephants”<sup>119</sup>**

Música d'Oliver Wallace i lletra de Ned Washington

Quan accidentalment Dumbo beu aigua amb alcohol i s'emborratxa, comença a tenir al·lucinacions amb elefants estranys i terrorífics. Així es justifica una de les escenes musicals més surrealistes de Disney, en què les formes, els colors i les figures són absolutament lliures. El resultat és una seqüència que bé podria ser un malson infantil. Mentre l'escena transcorre, se suposa que en la seva borratxera Dumbo és capaç de volar i quedar-se adormit dalt d'un arbre, situació que donarà lloc a la següent cançó, “When I See an Elephant Fly”.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra subratlla el surrealisme que caracteritza la cançó. Comença amb una exclamació, com si un perill s'aproximés, “*Look out! Look out!*”, quan realment es tracta de quelcom tan absurd com elefants roses desfilant, “*Pink elephants on parade*”. Així, d'entrada presenta els diàlegs habituals davant una marxa de circ, on desfilen criatures exòtiques i els nens exclamen meravellats. No obstant, a partir d'un moment aquesta imatge comença a fer-se terrorífica, ja que hi ha elefants per tot arreu “*Pink elephants ev'rywhere*” i caminen al voltant del llit on un nen dorm “*They're walking around the bed/On their head*”, que exclama “*What'll I do? What'll I do? What an unusual view!*”. El surrealisme no fa sinó créixer quan es comença a fer ús del metallenguatge, amb referències del propi mitjà cinematogràfic i la tècnica que dona color a les imatges, com el technicolor:

*I could stand the sight of worms  
And look at microscopic germs  
But technicolor pachyderms  
Is really much for me*

#### 2. Anàlisi visual

---

119 L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a *Disney Fake Book*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1996.



mentre apareixen en processó els elefants rosa tocant vents metall i percussió sobre un fons negre. En general, musicalment es tracta d'una peça força diferent del que acostuma a ser Disney, té un compàs compost (6/8), la melodia juga amb els silencis (a la majoria de cançons vistes fins ara els silencis estaven al final de cada frase), les modulacions a modes menors són constants i acaba en semicadència.

### “When I See an Elephant Fly”<sup>120</sup>

Música d'Oliver Wallace i lletra de Ned Washington

En aquesta cançó els corbs es burlen de Dumbo i Timothy, ja que aquest últim assegura que l'elefant ha estat capaç de volar. És una de les poques cançons de la pel·lícula en què veiem els personatges que la canten. En el transcurs de l'escena es descobrirà que Dumbo realment pot volar, de manera que els corbs abandonen les seves burles i admeten amb admiració que l'elefant és capaç d'enlairar-se gràcies a les seves desproporcionades orelles. Aquesta és l'única cançó represa en la pel·lícula, concretament al final triomfal (7b), en què Dumbo es converteix en l'estrella del circ i recupera a la seva mare.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Els corbs caricaturitzen les actituds i característiques de la parla estereotipada afroamericana, raó per la qual s'ha titllat de racista la cançó.<sup>121</sup> Cliff Edwards, que era blanc, va fer de Jim Crow,<sup>122</sup> però la resta de corbs van ser interpretats pel Hall Johnson Choir, un cor íntegrament format per negres. Així, la parla col·loquial dels corbs es palesa a través de les nombroses elisions “*d'you, r'ar, 'bout ev'rything*” i l'ús agramatical del verb “*to be*”: “*But I **be** done seen 'bout ev'rything*”, que hauria d'estar conjugat com “*I'm done*”.

La lletra fa compara el fet que un elefant sigui capaç de volar amb anècdotes còmiques i inversemblants. Sovint es fan jocs de paraules aprofitant la polisèmia d'alguns mots. Exemples dels dobles sentits són el cas de la goma de plàstic convertida en banda de

---

120 L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a *The New Illustrated Treasury of Disney Songs*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1998.

121 Són diversos els articles i llibres que apunten el racisme de l'escena, com ara Willetts (2013). No obstant, com bé assenyala Booker (2010), a pesar de la representació estereotipada dels corbs, no deixen de ser personatges positius, ja que són els que posteriorment ajuden a Dumbo a volar.

122 Un dels motius pels quals aquesta cançó ha estat criticada pel seu racisme és l'elecció del nom de Jim Crow, que era el nom que tenien les lleis que estipulaven la segregació racial entre 1876 i 1965 (Willetts, 2013, p. 19).



manera evident la pulsació del compàs (2/2). El desenvolupament melòdic també és més ampli, el motiu principal tan sols és una petita part conjunt temàtic més complex. Aquest fragment amb el tema A (el qual, a diferència de la partitura consultada, només s'escolta una vegada) i el tema B es correspon amb la part cantada com a scat i conclusió de la cançó.

## BANDA SONORA MUSICAL

A diferència de les seves predecessores, *Dumbo* conté algunes melodies preexistents conegudes per la majoria dels espectadors, que ajuden a contextualitzar o crear cert ambient. Per començar està la música de circ, molt semblant a la popular “Entrada dels gladiadors” (*Vjezd gladiátorů*, 1897) de Julius Ernest Wilhelm Fucík. També apareix la cançó de bressol “Rock-by-baby”<sup>125</sup> quan la cigonya cerca la senyora Jumbo des dels núvols o la cançó d’aniversari “Happy Birthday” que canta la cigonya quan entrega a Dumbo.

Com ja és habitual, trobem en la música de fons algunes de les melodies escoltades a les cançons. Per exemple, “Casey Junior” acompanya la majoria de les escenes en què apareix la locomotora en una versió instrumental. El tema de “Pink Elephants” és reprès al fons musical quan Timothy especula sobre el motiu pel qual Dumbo i ell dormien dalt d’un arbre. La resta de cançons no apareixen en el fons musical, ja que es desenvolupen motius nous que fan referència a les situacions o trames de la pel·lícula. El més important és el tema de Dumbo, que és presentat quan el protagonista arriba com a nadó i les elefantes comencen a fer-li magarrufes. Aquesta entrada inicial, però, és molt curta, ja que és interrompuda en quant les elefantes veuen les desproporcionades orelles de l’elefantet. El motiu és reprès en un solo d’oboè i desenvolupat més àmpliament durant l’escena del bany, on veiem la tendra escena entre mare i fill jugant. Una versió totalment transformada, en tonalitat menor i conduïda per violins, reapareix després del primer espectacle de Dumbo amb els pallassos. Timothy intenta animar-lo mentre el neteja, però Dumbo es mostra absolutament dessolat. Encara més trista és la represa de la melodia després que Dumbo visiti a la seva mare a la garjola, on el motiu principal és interpretat per un contrabaix, amb una sonoritat molt més greu respecte les anteriors versions amb violins o oboè. Aquesta és la darrera vegada que s’escolta el tema, atès que la cançó “When I See an Elephant” representa el final triomfal i feliç de la pel·lícula i ja no trobem una versió “feliç” del tema de Dumbo.

Així doncs, el fons musical de la pel·lícula mostra ser tan senzill i directe com ho és la pel·lícula, mentre les cançons pràcticament no tenen influència a la música de fons. Es tracta d’una BSM que s’allunya de trames complexes i busca arribar a la sensibilitat de l’espectador amb melodies simples però efectives.

---

125 En castellà coneguda com “Duérmete niño”.



### 5.1.4 *Bambi* (1942)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció			David Hand, James Algar Samuel Armstrong, Graham Heid Bill Roberts, Paul Satterfield Norman Wright
Producció			Walt Disney
Guió			Perce Pearce Larry Morey Vernon Stallings Melvin Shaw Carl Fallberg Chuck Couch Ralph Wright
Basat en			<i>Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde</i> (1923) de Felix Salten
BSM	Fons musical		Edward H. Plumb
	Cançons	Música	Frank Churchill
		Lletra	Larry Morey
	Orquestrador		Charles Wolcott, Paul J. Smith
Intèrprets			Donnie Dunagan (Bambi petit) Hardie Albright (Bambi adult) Paula Winslowe (mare de Bambi) Peter Behn (Tambor petit) Sam Edwards (Tambor adult) Will Wright (Mussol) Cammie King (Faline petita) Ann Gillis (Faline adulta) Fred Shields (Príncep del bosc)
Estudi			Walt Disney Productions
Distribució			RKO Radio Pictures
Data estrena (EUA)			13 d'agost de 1942

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

*Bambi* fou la primera pel·lícula de Disney estrenada en plena campanya bèl·lica, en agost de 1942 i va necessitar cinc anys de producció. La idea d'adaptar la novel·la de Salten sorgí en 1935, quan Disney la llegí. El director Sidney A. Franklin<sup>126</sup> havia comprat els drets cinematogràfics aquell mateix any, però quan veié algunes escenes de *Snow White*, Franklin va entendre que la història seria millor adaptada pels estudis d'animació. El director no només cedí els drets de l'obra, sinó que fins i tot col·laborà en la seva concepció i realització (Barrier, 1999).

La producció de *Bambi* començà en 1937, i durant la seva elaboració s'estrenaren els projectes de *Pinocchio*, *Fantasia* i *Dumbo*. De fet, els directors de seqüències Ollie Johnston, Eric Larson, Milt Kahl i Frank Thomas hagueren d'alternar-se entre les quatre pel·lícules, fins que en 1941, amb l'estrena de *Dumbo*, es van poder dedicar exclusivament a *Bambi* (Fonte, 2000, p. 113).

Per a aquest projecte Disney volgué que els seus animadors rebessin una formació especial per dibuixar els animals de manera realista, motiu pel qual comptaren amb l'ajuda del professor de l'escola d'art de Califòrnia, Rico Lebrun. L'estudi també construï un corral especial per tenir cérvols que servissin de model pels animadors. No obstant, aquests animals no estaven acostumats a viure en captivitat i aviat van començar a crear molts problemes. Finalment, Disney optà per treure els animals de l'estudi i fer fotos de cérvols en el seu medi. Així doncs, encarregà al fotògraf Marice "Jake" Day que passés alguns mesos al bosc de Maine filmant els animals en el seu hàbitat natural.<sup>127</sup>

En principi el disseny dels fons també hauria anat a càrrec de l'il·lustrador Gustaf Tenggren, que havia participat a *Pinocchio*. Tanmateix, la seva minuciositat implicava una feina que l'estudi no podia permetre's i Disney decidí decantar-se per l'impressionisme (Ghez, 2015, p. 138). Demanà ajuda a l'artista xinès-americà Tyrus Wong, que treballava com a animador d'intermedis<sup>128</sup> a l'estudi. Tal com relaten Thomas i Johnston, Ty aportà una perspectiva diferent, que evitava el detallisme i intentava mantenir-ho tot molt sobri, buscant crear una atmosfera. Els dos animadors descriuen així la influència que tingué per als creatius de la pel·lícula (incloent-hi els músics) els fons creats per Ty:

<sup>126</sup> Va ser director i guionista entre 1910 i 1940, especialitzat en l'adaptació de novel·les clàssiques (Imdb, 1990-2016).

<sup>127</sup> *The Making of Bambi: A Prince is Born*, contingut extra de l'edició en DVD de *Bambi* de 2011.

<sup>128</sup> Dibuxant responsable de crear els dibuixos intermedis entre les posicions clau creades pels animadors principals.

He set the color schemes along with the appearance of the forest in painting after painting. Paintings that captured the poetic feeling that had eluded us [artists] for so long. Ty Wong not only inspired the other visual artists, but he created a standard that was met by musicians and special effects too (The Walt Disney Family Museum, 2011).

Pel que fa a la BSM, en un principi Leigh Harline anava a compondre-la, però després de guanyar l'Òscar per *Pinocchio* decidí marxar de l'estudi per treballar en pel·lícules d'acció real (Care, 2002, p. 28). Així, l'encàrrec passà a mans de Churchill, que va fer una primera versió en 1938, la qual a Disney li semblà massa simple. Disney volia una música propera a “La consagració de la primavera” (*Le Sacre du printemps*) de Stravinsky i amb aquest propòsit demanà a Edward Plumb que completés la banda sonora de Churchill (Care, 1983). Precisament la formació clàssica de Plumb li permeté acostar-se millor a l'estil de Stravinski. D'aquesta manera, Plumb va compondre les escenes més intenses i complexes, com l'entrada de la mare de Bambi al prat, la lluita de Bambi contra un altre cérvol o les escenes finals de l'incendi. La pel·lícula fou nominada a la millor cançó “Love is a Song” i a la millor banda sonora, però no guanyà cap premi.

## ARGUMENT

(en verd els fragments que Disney manté de la història original)

Inici	Bambi és un cervatell que amb l'ajuda de la seva mare i els seus amics, aprèn com és la vida al bosc.
Nus	Poc a poc veu que algunes lliçons poden ser divertides i d'altres terribles, com la mort de la seva mare. A partir d'aquest moment haurà de viure amb el seu pare, el Príncep del bosc, i madurar. A la novel·la, quan mor la mare de Bambi, aquest és criat per una altra cérvola.
Desenllaç	Bambi i Faline tenen fills i el cicle de la vida torna a començar. Al llibre de Salten després de tenir fills amb Faline, Bambi l'abandona i se'n va a viure amb el seu pare.

A la taula comprovem que l'inici de la pel·lícula conserva, en major o menor mesura, l'argument original de Felix Salten:<sup>129</sup> tracta de la vida al bosc, com Bambi aprèn a viure-hi, l'amenaça dels humans i la mort de la mare. Ara bé, el príncep del bosc sorgeix només al final de la novel·la, quan és a punt de morir i reconeix que Bambi és el seu fill. A la novel·la Bambi també s'emparella amb Faline i té fills amb ella, però a Salten l'abandona i no serà fins uns anys més tard que es retrobarà amb la seva descendència. En definitiva, Disney simplifica una novel·la molt més complexa i suavitza la crueltat del món natural.

<sup>129</sup> Font: Salten (1924), traducció al castellà de María Dolores Abalos.

## PERSONATGES

Protagonista: Bambi	Antagonistes: Els caçadors
Interès amorós: Faline	
Mentor: Tambor*, Senyor Mussol, mare*, el príncep del bosc*	
Engalipadors: Tambor, Flor	
Figures paternals: mare i el príncep del bosc (pare)	

En certs aspectes, Bambi té una línia argumental similar a les seves predecessores *Pinocchio* i *Dumbo*: un protagonista innocent que tot just comença a viure. La seva falta de coneixements fa que, un cop més, l'ajuda d'un mentor sigui necessària, tot i que en aquest cas la custòdia és compartida entre el mussol, la mare, el pare i Tambor. Les parts "divertides" d'aquest procés d'aprenentatge estan a càrrec del mussol i el conillet Tambor. Als pares, en canvi, els toca la part seriosa sobre la supervivència en el bosc. Encara que aquesta tasca inicialment corre a càrrec de la mare, la seva precoç mort obliguen al pare a rellevar-la i ensenyar el camí cap a la maduresa a Bambi. Pel que fa als antagonistes (dels que hem de tornar a parlar en plural, com passava a *Pinocchio* i *Dumbo*), són únics en la història de Disney: els caçadors (anomenats "humans" pels habitants del bosc), una amenaça invisible que mai apareixerà en pantalla. En aquest sentit, i com veurem més endavant, la música de fons tindrà un paper primordial en la descripció d'aquests enemics invisibles. Al llibre, en canvi, tants els caçadors com els gossos apareixen. La multiplicitat dels mentors no és l'únic que distancia la història de Bambi respecte les dues anteriors, l'arribada a la maduresa per part de Bambi significa també la presència d'un interès amorós, Faline. A través d'ella, es veurà com finalment Bambi arriba a la majoria d'edat i és capaç de fer amb Faline allò que no va poder fer per la seva mare: protegir-la i salvar-la.

CANÇONS<sup>130</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Inici	1	“Love is a Song”	00.00-1.15	1.15
Nus	2	“Little April Shower”	15.19-18.57	3.38
	3	“Let’s Sing a Gay Little Spring Song”	41.44-43.05	1.21
			43.13-43.24	0.11
	4	“Looking for Romance”	53.30-55.07	1.37
			Total Pel·lícula 70 min	
			Total Musical 7,22 (10,31%)	

**“Love is a Song”**

Música de Frank Churchill i lletra de Larry Morey

La cançó que acompanya els crèdits d’inici té un plantejament similar al de “One Song” de *Snow White*: estableix un paral·lelisme entre la música i l’amor.<sup>131</sup> El tema és reprès al final de la pel·lícula, mostrant d’aquesta manera que el cercle de la vida comença i acaba igual. La idea d’història amb forma de capicua es recupera a *The Lion King* i no per casualitat durant la seva producció molts l’anomenaven el “Bambi a la jungla”.

## 1. Anàlisi de la lletra

Com bé indicàvem, el que caracteritza la cançó és aquesta comparació constant entre la música i l’amor, i la idea que tots dos són eternals: “*Love is a song that never ends*”, “*One simple theme repeating*”, “*Love’s sweet music flows on*”. Els versos centrals reflecteixen la brevetat de la vida “*swift, fleeting*” i la possible pèrdua d’esperança “*Hope may die*”. Probablement aquesta lletra està escrita en consonància amb els temps de guerra. Però com és acostumat a Disney, al final mostra la seva mirada positiva que no perd mai l’esperança, a pesar que els temps siguin foscos “*Yet love’s beautiful music/Comes each day/Like the dawn*”.

Aquesta cançó és particularment gentil i melodiosa: totes les consonants donen la impressió de suavitat. Les consonants líquides i nasals (l, n, ng, me) representen els sons

130 L’anàlisi musical de les cançons s’ha fet a partir de les partitures extretes de l’edició per a piano de Harline, Leigh (música); Washington, Ned (lletra). 1986. *Bambi* (piano/vocal score). Londres Wonderland Music, Co. Inc. Cambell. Wise Publications.

131 Vegeu pàgina 134.

més suaus, seguits per les consonants fricatives (f, v), i altres (*hope, that*), amb les quals Larry Morey pretén fer un paral·lelisme entre l'amor i la delicadesa d'aquests fonemes (Rierola Puigdejarols, 2001, p.160).

## 2. Anàlisi visual

La cançó acompanya els títols de crèdit, que en aquesta ocasió estan decorats amb motius procedents d'un bosc, com diferents tipus de fulles d'arbres o plantes (il·lustració 4.1). A diferència de l'inici de *Pinocchio*,<sup>132</sup> la cançó no enllaça amb el pròleg de la pel·lícula, sinó que queda clarament emmarcada dins els títols de crèdit.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-metall (trompetes amb sordina), violins, arpa, vent-fusta (flautes, clarinet)	
		Veü principal	En off	Veü masculina i cors
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Moderately slow (with feeling)</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Sol M		
	Modulacions	mi m		
	Cadència final	Plagal (VI-I)		
Estructura	A – B – A – B – A' – B' – A'' – B'' Coda			

Aquesta peça presenta una complexitat harmònica poc habitual en Frank Churchill: no només apareixen acords de novena, onzena i tretzena; el motiu principal comença amb la tònica de la tonalitat, Sol M, passa per la tònica i dominant del relatiu menor, mi m, i torna a Sol M per acabar amb la seva dominant (per tant, deixant un final obert). La peça també té una conclusió inusual: una cadència plagal. Fins ara hem vist que les cançons que no acabaven en la cadència perfecta era perquè algú interrompia el final, però en aquest cas el final obert no està relacionat amb la narració. L'aspecte més convencional de la cançó rau en el seu caràcter moderat amb sentiment (*Moderately slow, with feeling*) i el ritme (les úniques figures són negres i blanques), característics de la

<sup>132</sup> Vegeu pàgina 155.

balada, l'estil en el qual podríem inscriure-la. Per tant, a l'igual que passava a "When You Wish Upon a Star" s'atorga més importància a la melodia i la seva expressivitat. Com es pot veure a l'estructura, tot i ser més llarga de l'habitual, es limita a alternar A i B. En la instrumentació s'escolta l'orquestra al complet acompanyant un solista masculí i els cors.

### **"Little April Shower"**

Música de Frank Churchill i lletra de Larry Morey

La cançó mostra la impressió que causa en Bambi la primera pluja que veu, la qual comença de manera vacil·lant, amb les primeres gotes, la intensitat de les quals augmenta fins que hi ha una gran tempesta.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra arrenca amb la repetició onomatopèica de les paraules "*drip, drip, drop*", que representen el so de la pluja. Les veus fan una personificació amb la pluja, com si fos un ésser viu que provoca sons de manera conscient "*Beating a tune as you fall all around/ You come along, come along with your pretty little song/ How I love to hear your patter*".

L'al·literació de la consonant /p/ i la repetició del diftong /ei/ reforça el so onomatopèic de la lletra "*patter pretty little pitter-patter*". Passa quelcom semblant amb l'embarbussament "plou poc, però per al poc que plou, plou prou", en què es repeteix de manera insistent la /p/, que ens remet al so que fan les gotes de pluja. Els adjectius "*little*" i "*pretty*" confereixen un toc de tendresa a la cançó.

#### 2. Anàlisi visual i musical

En aquesta peça es poden veure clarament les analogies que crea el mickeymousing entre instruments i sons ambient. Mentre la pluja és suau, la música és alegre i marca el ritme picat de les notes. Les veus fan contrapunt entre elles, com si s'anessin cercant i trepitjant, com la pluja que empaita els animals que corren a refugiar-se. Els *staccatto* del clarinet a un tempo molt lent simbolitza la caiguda de les primeres gotes. Així, a mesura que la pluja s'intensifica, la velocitat del clarinet augmenta. Els sons d'una campana representen les gotes que cauen sobre els caps dels animals que intenten amagar-se. Durant la tempesta els plats simbolitzen els llamps, mentre els instruments de vent i les veus reproduïxen el



vent. En la conclusió, el solo de clarinet torna a sentir-se fins que acaba desapareixent i la darrera nota la dona una campana, representant la gota final que cau al llac.

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-fusta (clarinet, flautes), percussió (triangle, plats, metal·lòfon), violins, piano, vent-metall (trompetes, trombons), celesta	
		Veü principal	En off	Cor
	Textura	Contrapunt		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Rather brightly and lightly</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Modulacions	Mi M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - A' - A - B - A			

A nivell melòdic es recupera la senzillesa habitual de Churchill: el motiu principal desplega l'acord de tònica i hi afegeix notes d'adorn (notes de pas que no formen part de l'acord). L'estructura es basa en la repetició del tema A amb variacions, que consisteixen en la represa de la melodia en Mi M (que tampoc presenta una gran complexitat melòdica, ja que alterna l'acord de tònica, dominant i subdominant), mentre la part B contrasta amb la lleugeresa d'A. El fet que la melodia es basi principalment en salts de tercera o quarta probablement es degui a la intencionalitat d'imitar les gotes de pluja que cauen de manera saltejada i discontinua. A nivell de ritme hi ha una mica més de joc que en l'anterior peça, amb la introducció de corxeres i la interacció dels silencis en alguns passatges (que fan èmfasi també en la caiguda de les gotes d'aigua). El caràcter de la peça pretén transmetre la manera dansaire, brillant i lleugera (*Rather brightly and lightly*), amb la qual cauen aquestes gotes d'aigua.

### “Let's Sing a Gay Little Spring Song”

Música de Frank Churchill i lletra de Larry Morey

Després del dur hivern, arriba la primavera i els animals del bosc celebren amb alegria l'arribada de l'estació, mentre el solitari mussol es queixa de l'eufòria exasperant de la joventut.

## 1. Anàlisi de la lletra

Una vegada més les lletres opten per buscar efectes onomatopeics, en aquest cas, verbs representant el cant dels ocells “*Let’s twitter and tweet*” o l’expressió “*warble away*”,<sup>133</sup> que significa cantar una llarga successió de trinats i floritures. L’ús de diminutius com “*little*” i “*birdies*” donen un toc infantil. A través de la cançó els alegres animals del bosc intenten convèncer al rondinaire mussol perquè s’uneixi a la seva celebració i que canti amb ells “*And warble a song about spring/ Let’s get together and sing*”, ja que la música fa que les coses semblin més lleugeres quan un està content “*Things allways seem light when you are chipper*”.

## 2. Anàlisi visual

La cançó suposa un dels contrastos més grans a la pel·lícula, atès que es passa de la freda escena (i amb un silenci asfixiant) en què Bambi es queda orfe, a la festiva i llampant primavera. La càmera fa un seguiment del vol dels ocells, que simbolitzen el romanticisme de l’època mostrant com es fan magarrufes o ballen amb les respectives parelles. En la conclusió de l’escena la càmera baixa de les altures (on es troben els enamorats) fins que es troba el solitari mussol, que és acompanyat per colors més foscos, reforçant així la idea que la vida en parella és sinònim de felicitat.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent fusta, violins (pizzicato i corda fregada)	
		Veü principal	En off	Cor
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	3/4		
	Caràcter	<i>Waltz moderato</i>		
Melodia	Motiu Principal			

Un cop més tenim una melodia senzilla, que alterna els graus principals de la tonalitat (tònica, dominant i subdominant), es manté invariablement en la tonalitat de Fa M i amb un ritme harmònic relativament lent (sol coincidir un acord per compàs). Casualment l'estructura és idèntica a l'anterior cançó: A - A - B - A. L'única novetat en aquesta peça és el compàs ternari (3/4), un ritme de vals reforçat per la indicació de caràcter a la partitura (*waltz moderato*). S'intercalen els cants dels ocells amb el cor cantant en off, que podria representar el sentir generalitzat dels ocells o els animals del bosc. La cançó té una abrupta interrupció quan el mussol els fa callar, però immediatament es recupera la melodia i acaba amb una cadència perfecta (tot i que a la pel·lícula no arriba a sentir-se perquè el mussol se n'allunya i disminueix el volum fins apagar-se).

### “Looking for Romance”

Música de Frank Churchill i lletra de Larry Morey

Amb l'arribada de la primavera, Bambi i Faline es retroben i se senten atrets immediatament l'un per l'altre. L'escena es produeix després que Bambi lluités contra un altre cérvol per l'amor de Faline i en resultés victoriós.

#### 1. Anàlisi de la lletra

En aquesta cançó hi ha dues veus, una soprano i un tenor, que visualment no es corresponen amb Faline i Bambi, però que podríem dir que són una manifestació dels seus pensaments. Les dues primeres estrofes, cadascuna cantada per una de les veus, tenen versos similars. En l'estrofa del tenor, aquest té el paper actiu (ell diu que busca enamorar-se), mentre la soprano interpreta un personatge passiu (ella espera que ell interpreti la seva mirada, i que vegi que ella també vol enamorar-se). Aquesta diferència en la distribució dels rols de gènere s'evidencia per l'ús del pronom personal: ell majoritàriament utilitza la primera persona (*I*), mentre ella es decanta per la segona persona (*you*).

Tenor	Soprano
<i>I bring you a song And I sing as I go For I want you to know That I'm looking for romance</i>	<i>I bring you a song In the hope that you'll see When you're looking at me That I'm looking for love</i>



de confirmar-se el pas al relatiu major. La tria d'una tonalitat menor juntament amb un ritme pausat fan que la cançó tingui un aire melancòlic, totalment contrastant amb l'alegria que suposava l'amor primaveral de la cançó anterior. L'estructura, tot i no ser exacta, ens recorda la forma rondó.

Per últim recuperem l'estrofa final per veure com la seva unió amb la música i la imatge afegeixen significats a la cançó:

*I'm seeking that glow  
Only found when a thrill is complete  
Only found when two hearts gently beat  
To the strains of a waltz that's both tender and new*

Aquest fragment coincideix amb un crescendo musical que intensifica el matís i el tempo de la peça, acompanyant a les fulles dels arbres que volen i arriba al clímax amb una flor blanca que cau en repòs (il·lustració 4.3). Aleshores tornen a veure's els cérvols en un gran pla general considerablement més relaxats (il·lustració 4.4) i a la seqüència immediatament posterior estan dormint junts. Sembla que la música fa una al·legoria del clímax sexual, una idea impensable amb personatges humans, però insinuable amb animals.<sup>134</sup> Així, si tornem a llegir l'estrofa conclusiva, confirmem que, efectivament aquest "glow" sembla ser la passió a la qual s'entrega la jove parella, mentre la flor blanca que cau podria representar la virginitat perduda pels cérvols.

---

134 Com bé es veurà més endavant a *Lady and the Tramp*, també es mostra com la parella protagonista passa la nit junta. Òbviament no es veu res, però tant els fills de Bambi i Faline com els cadells de *Lady and the Tramp* que apareixen al final de la pel·lícula, ens fan pensar que els animals fan alguna cosa més que dormir.

## BANDA SONORA MUSICAL

Tenint en compte la naturalesa quasi-muda d'aquesta pel·lícula, no és sorprenent que la música tingui un paper molt rellevant. A pesar de tractar-se de la producció en aquest període amb menys cançons (que, a més, estaven relegades a la veu en off), la música de “fons” passa a estar gairebé sempre en un primer pla, narrant l'acció que es desenvolupa en pantalla. Això, però, no evita que es derivin algunes de les melodies de les cançons a la música de fons, com el tema romàntic “I Bring You a Song”. En aquest cas, es crea un curiós efecte, ja que apareix a l'escena en què Bambi i la seva mare corren pel prat. Tal com indica Care (1983, p. 93), el recorregut que fan mare i fill és molt similar al que faran Faline i Bambi posteriorment en la cançó, cosa que produeix una relació freudiana entre Bambi i la seva mare. Cal destacar també que aquesta primera aparició de la melodia té un aire de vals molt més accentuat que en la versió cantada. Visualment també es presenta una escena més lluminosa quan l'escena és protagonitzada per mare i fill, ja que ells corren a la llum del dia, mentre els enamorats ho fan a la llum de la lluna.

Altres motius destacats en el fons musical que no provenen de les cançons són el “Gallop of the Stags”,<sup>135</sup> la marxa amb la qual entren els cérvols mascles al prat. Segons Care (1983, p. 93), l'estructura simètrica, diatònica i el tosc desenvolupament, poden ser vistos com un símbol de la jerarquia patriarcal, que és un dels continguts principals de la pel·lícula.

El motiu acaba i deixa un silenci expectant amb l'arribada del Príncep del bosc, que té una entrada majestuosa, amb instruments de vent metall típics de la reialesa. Després que el Príncep i Bambi tinguin un intercanvi de mirades, la mare explica a Bambi qui és l'imponent cérvol. En aquest punt se sent en la música de fons el tema inicial de la pel·lícula, “Love is a Song”, que representa el cicle de la vida quan comprenem que Bambi és el successor del Príncep.

Després d'aquesta cerimoniosa escena, fan acte de presència per primera vegada els antagonistes de la pel·lícula: els caçadors, tot i que mai se'ls arriba a veure, la seva presència es fa notar amb la música. Així, molts anys abans que Williams composés el famós tema de *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), a Disney ja s'havia creat un senzill motiu de tres notes que simbolitzava una amenaça invisible, molt més temible que si fos mostrada en pantalla.

---

135 Títol procedent de l'edició en CD de la MDC de *Bambi*.

També força significativa és la manera en què és tractada la mort de la mare de Bambi: amb una absència absoluta de música. La presència constant de música en el transcurs de la pel·lícula fa que el silenci sigui molt més trencador i efectiu per descriure el terrible esdeveniment.

Un altre dels passatges a destacar en la pel·lícula és la lluita de Bambi contra l'altre cérvol que pretén a Faline. En aquesta escena se'ns presenta una música absolutament atonal, sense melodia, clarament influïda per la música contemporània. Així es passa de l'impressionisme a l'expressionisme més exacerbant, per mostrar tant musical com visualment la violència de la seqüència, que acabarà feliçment amb la victòria de Bambi.

En conclusió, *Bambi* és a nivell visual i musical tot allò que no és *Dumbo*: s'allunya de la simplicitat de les formes populars i busca inspiració en formes artístiques més "cultes": des de l'impressionisme dels fons, fins a la música basada en compositors del segle XX com Ravel, Stravinsky o Prokofiev (Care, 1983).

5.1.5 *Cinderella* (1950)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Clyde Geronimi Hamilton Luske Wilfred Jackson
Producció		Walt Disney
Guió		Ken Anderson Perce Pearce Homer Brightman Winston Hibler Bill Peet Erdman Penner Harry Reeves Joe Rinaldi Ted Sears
Basat en		<i>Cendrillon</i> de Charles Perrault
BSM	Fons musical	Oliver Wallace Paul Smith
	Cançons	Al Hoffman, Jerry Livingston, Mack David
	Música Lletra	
Orquestrador		Joseph Dubin, Edward Plumb
Intèrprets		Ilene Woods (Cinderella/Ventafocs) Eleanor Audley (Lady Tremaine) Verna Felton (Fairy Godmother/ fada madrina) Rhoda Williams (Drizella) Lucille Bliss (Anastasia) James MacDonald (Jacq, Gus) Luis Van Rooten (King, Grand Duke)
Estudi		Walt Disney Productions
Distribució		RKO Radio Pictures
Data estrena (EUA)		4 de març de 1950



## HISTÒRIA DEL PROJECTE

Des de 1933 Disney volia fer una versió del conte de Perrault, i durant un temps circulà un tractament per a una *Silly Symphony*. Al poc temps, però, Disney descartà el projecte per centrar-se en la pel·lícula de *Snow White*. No obstant, algunes de les idees d'aquesta primera Ventafocs es van incloure a *Snow White*, com el fet que la noia vestís draps i fos tractada com una serventa. En el període de la post-guerra tornaren a intentar en diverses ocasions reprendre el projecte, però no seria fins 1948 que començarien a treballar en la pel·lícula de manera definitiva (Schroeder, 2007, p. 115).

En 1946 el lletrista Larry Morey i el compositor de l'estudi Charles Wolcott van produir tot un repertori de cançons, entre les qual estaven “Mouse Song”, “Sing a Little – Dream a Little”, “The Dress that My Mother Wore”, “Dancing on a Cloud”, “I Lost My Heart at the Ball”, “The Face That I See in the Night”, “Raga-Daga-Day”, “Horse-Sense” (Schroeder, 2007, p. 116). Tanmateix, a finals dels 40 Disney decidí acudir a la Tin Pan Alley de Nova York i contractar l'equip que havia compost l'exitós tema “Chi-Baba Chi-Baba” de Perry Como:<sup>136</sup> Mack Davis, Jerry Livingston i All Hoffman. Algunes de les cançons que va compondre el nou equip en realitat reemplaçaven cançons com “Dancing on a Cloud”,<sup>137</sup> que passaria a ser “So This is Love”, o “Sing a Little – Dream a Little”, que es convertiria en “A Dream is a Wish Your Heart Makes”. En la versió inicial del tema de la Ventafocs “Sing a Little – Dream a Little” la noia es queixava de tota la feina que tenia, i allò per a Disney era un problema, atès que no volia que la noia semblés massa rondinaire (Schroeder, 2007, p. 116). Un altre tema eliminat amb el mateix problema fou “I'm in the Middle of a Muddle”, on la Ventafocs explicava les tasques que havia de fer i desitjava que les seves mans fossin escombres i els seus peus baietes. Per això van optar per que fossin els ratolins els que protestessin per l'explotació a la qual tenien sotmesa a la jove a “The Work Song”. Una cançó que no substituïren fou “The Face That I See in the Night”, un solo on el Príncep deia que en somnis veia a la Ventafocs, després que la noia escapés del ball (Wallace *et al.*, 2015). Pel que fa al fons musical, van comptar una vegada més amb els membres del seu equip Oliver Wallace i Paul Smith. La cançó “Bibbidi-Bobbidi-Boo”, seria nominada als Òscars, així com el fons musical de Paul Smith i Oliver Wallace, encara que no arribarien en guanyar-ne cap.

---

<sup>136</sup> Pierino Ronald Como, conegut pel seu nom artístic Perry Como, fou un cantant de música popular (especialment de l'anomenada *easy-listening*), actor i presentador de televisió.

<sup>137</sup> Es tractava d'una idea recurrent en Disney, ja plantejada a *Snow White* i breument esbossada a *Bambi*, segons la qual els enamorats se sentien com si estiguessin en un núvol. El concepte no aconseguiria passar dels storyboards fins *Sleeping Beauty*, pel·lícula en la qual finalment es veu als protagonistes ballant en un núvol.

## ARGUMENT

(en verd elements comuns a les tres històries. En blau elements dels comuns de Disney amb els germans Grimm, en vermell aquells de Perrault)

Inici	Un burgés es queda vidu i es torna a casar amb una vídua que, com ell, també té filles. Les germanastres i la madrastra de la filla del burgés la converteixen en criada i li posen el sobrenom de “Ventafocs”. A Disney la inacció del pare per protegir la seva filla es justifica perquè poc després de casar-se aquest mor.
Nus	El rei fa un ball per trobar núvia al príncep i totes les joves de la casa són invitades. A Perrault les germanastres li pregunten si voldria anar al ball i la Ventafocs els diu que no li correspon. En canvi, Disney pren la versió de Grimm, en què la jove vol anar també al ball i les germanastres i la madrastra posen com a condició a la Ventafocs per anar que dugui a terme totes les tasques que li imposin. La Ventafocs aconsegueix fer-ho tot, però així i tot l’obliguen a quedar-se a casa, per això la fada madrina l’ajuda a anar al ball fent-li una carrossa a partir d’una carabassa, però amb la condició que torni abans de les 12h. A Grimm durant tres dies la Ventafocs va al ball i el príncep s’enamora d’ella, però ella l’abandona sempre per voluntat pròpia. El tercer dia el príncep posa una trampa perquè ella no escapi. A Perrault i Disney la Ventafocs surt corrents a les 12h per la imposició de la Fada, i és per això que es deixa oblidada una sabata.
Desenllaç	El príncep pren la sabata de la Ventafocs i intenta trobar-la fent que totes les joves del regne se l’emprovin. A Disney la madrastra tanca a la Ventafocs en la seva torre, però els seus amics ratolins l’ajuden a escapar, mentre a Grimm les germanastres es mutilen els peus per poder entrar a la sabata, però els coloms amics de la Ventafocs les descobreixen. Finalment la Ventafocs aconsegueix emprovar-se la sabata i així casar-se amb el príncep. A Disney la història conclou aquí, mentre a Perrault la Ventafocs perdona les seves germanastres i després de casar-se amb el príncep les ajuda a trobar marit. Per contra, a Grimm les germanastres són castigades: els ocells les deixen cegues.

Encara que Disney beu principalment de la versió de Perrault,<sup>138</sup> com bé es pot veure a la taula, també s’agafen elements dels germans Grimm.<sup>139</sup> A més, cal destacar la presència de tres elements invariables en totes les versions: el nom de Ventafocs, el maltractament que rep la noia per part de la seva madrastra i germanastres, el ball i la sabata perduda. La majoria d’elements obviats per Disney tenen a veure amb la crueltat d’alguns personatges, com per exemple que el pare en la versió dels Grimm menyspreï a la seva pròpia filla o les mutilacions i càstigs que reben les germanastres al final. Disney prefereix fer que el pare de la Ventafocs també hagi mort, altrament hauria estat difícil justificar la seva desafecció per la seva pròpia filla. Lògicament la cànvida i bondadosa Ventafocs de Perrault era

138 Font: Perrault (1697), traducció al castellà de Joëlle Eyheramonno i Emilio Pascual.

139 Font: Grimm (1812), versió original en alemany.

molt més atractiva per a l'estudi, tot i que si ens fixem en la taula comparativa, Disney busca més un terme mig. D'aquesta manera, igual que la Ventafocs demana a l'esperit de la seva mare que l'ajudi, la Ventafocs de Disney tampoc es conforma amb la seva situació inicial i canta que desitja un futur millor. El paper dels animals també és un element extret dels germans Grimm, ja que són ells els que ajuden a descobrir que la propietària de la sabata és la Ventafocs.

A l'igual que passava a *Snow White* Disney suprimeix les repeticions típiques dels contes (especialment visibles en la versió dels germans Grimm amb els tres balls) i desenvolupa trames secundàries dels engalipadors, en aquest cas, els ratolins. Novament aquests personatges tenen una cançó, "The Work Song", que té com a objectiu ajudar a la Ventafocs, atesa la seva incapacitat per sí sola de fer realitat els seus somnis. Per últim, a través de la cançó "So This is Love" s'estalvien representar més balls i fan plausible l'enamorament entre el príncep i la Ventafocs en un breu lapse de temps.

Pel que fa a l'absència de conclusió per a la madrastra i les germanastres, la guionista de Disney Brenda Chapman, ho explica de la següent manera:

Once that shoe fits and the Prince is there, the story is over. "How many endings should we have? The stepmother's anger and disappointment at being shown up in front of the Prince and the lackey are the humiliation she deserved. She's insignificant now. We're moving on with Cinderella. (Solomon, 2015, p. 64)

Així doncs, s'obvia el càstig de les antagonistes perquè es considera que el mal que han fet a la Ventafocs no és tan greu com perquè rebin un càstig tan cruel com el dels germans Grimm.

## PERSONATGES

Protagonista: Ventafocs	Antagonista: Ladry Tremaine (madrastra)
Interès amorós: Príncep	
Mentora: fada madrina	
Engalipadors: Jaq, Gus i altres ratolins	Ajudants de l'antagonista: Anastasia i Drizella (germanastres), Lucifer (gat)

Tant l'estructura argumental com l'elenc de personatges de *Cinderella* és similar a *Snow White*. Tot i que la vida de la jove no corre perill, sí que necessita l'ajuda dels ratolins o la fada madrina per fer realitat el seu somni: sortir d'aquella casa i l'esperança d'un futur millor. Pel que fa a l'interès amorós, el príncep, és tan o més anònim que a *Snow White*, amb prou feines diu una línia en tota la pel·lícula. Una vegada més el seu únic paper és servir de "recompensa" a la protagonista per tot el que pateix. L'antagonista segueix una estela similar a la reina de *Snow White*: és cruel i malvada, però en aquest cas no té enveja de la protagonista per motius egoistes, sinó perquè es preocupa per les seves filles (possiblement per això no sigui castigada al final). Les germanastres de la Ventafocs són ajudants de l'antagonista, mentre el gat Lucifer també és ajudant de la madrastra (fa la guitza a la Ventafocs com ho fan les germanastres), així com antagonista dels ratolins.

## CANÇONS<sup>140</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Inici	1	“Cinderella”	0.00-1.19	1,19
	2a	“A Dream is a Wish Your Heart Makes” (F)	4.11-5.18 5.41-7.12	1,07 1,31
Nus	3	“Oh Sing Sweet Nightingale”	25.04-26.35	1,31
	4	“The Work Song”	29.55-31.20	1,25
	2b	“A Dream is a Wish Your Heart Makes” (R)	35.20-36.50	1,3
	2c	“A Dream is a Wish Your Heart Makes” (R)	40.21-41.17	0,56
	7	“Bibbidi-Bobbidi-Boo”	42.46-43.34	0,31
	8a	“So This Is Love”	50.45-52.09	1,24
	8b	“So This Is Love” (R)	1.00.11-1.01.07	0,56
Desenllaç	2d	“A Dream is a Wish Your Heart Makes” (Final)	1.10.36-1.11.12	0,36
			Total Pel·lícula 74 min	
			Total Musical 12,46 min (16,83%)	

### “Cinderella”

Música i lletra d'Al Hoffman, Jerry Livingston i Mack David

És la cançó coral que acompanya els títols de crèdit d'inici i descriu a grans trets l'argument del conegut conte. La lletra apel·la directament a la Ventafocs, com si fos un narrador o un personatge com la fada padrina, que anima a la noia a seguir els seus somnis a pesar de les dificultats.

#### 1. Anàlisi de la lletra

En les dues estrofes que componen la cançó hi ha nombroses referències al futur de la Ventafocs com a princesa “*air of queenly grace*”, “*throne*”, “*kingdom*”. La cançó també té molts elements que han ajudat a conformar aquesta idea de dolçor i sentimentalisme de Disney, posant adjectius a la Ventafocs com “*lovely*”, “*sunset in a frame*” (una posta de sol en un marc) o l'ensucrat final de la cançó “*Cinderella, Cinderella, in the sweetest story ever told*”.

<sup>140</sup> L'anàlisi musical de les cançons s'ha fet a partir de les partitures extretes de l'edició per a piano de David, M. et al. 1948. *Cinderella* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

També parla d'una de les qüestions recurrents a Disney, fer els somnis realitat “*There you'll see your dreams unfold*”. Per tant, la cançó pressuposa que l'espectador ja sap la història de la Ventafocs, perquè en només un vers desvela l'argument i la resolució de la història “*Though you're dressed in rags, you wear an air of queenly grace*”.

## 2. Anàlisi visual

Els motius decoratius que acompanyen els títols de crèdit són alguns dels elements més simbòlics de la història de la Ventafocs: el carruatge amb forma de carabassa, la sabata i el castell (il·lustració 5.1). Així doncs, tant la lletra com les imatges ens desvelen els trets principals de la història.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Percussió (campanes), vent-metall (trompetes, trombons), violins (pizzicato i corda fregada), arpa, vent-fusta	
		Veü principal	En off	Cor i soprano
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Slowly</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A'			

La peça molt similar a la de “Love is a Song” (*Bambi*),<sup>141</sup> una balada amb un temps pausat, una veü principal (en aquest cas soprano) que canta acompanyada per cors, i l'estructura A – B – A'. Rítmicament, però, és lleugerament més complexa: les figures van des de la semicorxera fins a la blanca, hi ha tresets i nombroses síncopes, de manera que sovint la percepció del compàs 4/4 es dilueix. La melodia és molt senzilla, es basa en la interacció de la dominant, la supertònica i la dominant en un motiu que es repeteix i varia successivament.

<sup>141</sup> Vegeu pàgina 189.

## “A Dream is a Wish Your Heart Makes”

Música i lletra d'Al Hoffman, Jerry Livingston i Mack David

És la balada amb la qual es presenta el personatge de la Ventafocs. La cançó és represa més endavant pels ratolins quan cusen el vestit a la Ventafocs (2b), després que les germanastres destrossin el vestit de la jove (2c) i a la conclusió coral de la pel·lícula (2d). La peça té un plantejament molt similar a “I’m Wishing” de *Snow White*: la noia parla amb els animals sobre els desitjos/somnis i té una perspectiva de la vida considerablement ingènua. L'única diferència radica en què la Ventafocs va una mica més enllà i explica com creu que farà realitat aquests somnis, que no serà simplement “desitjant-ho”, sinó tenint fe i paciència.

### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra té una perspectiva un tant religiosa, ja que considera que amb fe “*Have faith in your dreams and someday/If you keep on believing*” i encara que algú ho passi molt malament “*No matter how your heart is grieving*”, al final els somnis es faran realitat “*The dream that you wish will come true*”.

A diferència de la Blancaneu, la Ventafocs encara no sap quin és el seu somni, o almenys no ho diu en veu alta. Probablement Disney juga amb l'espectador, que ja sap quin és el final de la història i evita dir que el seu somni és trobar un príncep. En qualsevol cas, aquesta teòrica innocència es manté fins la cançó “So This is Love”, en què la Ventafocs descobreix que el seu somni era enamorar-se del príncep.

### 2. Anàlisi visual

El plantejament visual té alguns aspectes també semblants a “I’m Wishing”,<sup>142</sup> com el fet que els animals són els espectadors als quals els canta la protagonista (il·lustració 5.2). Sols varia la situació de la Ventafocs, que en aquesta ocasió està al llit, fet que es justifica amb el tema de la cançó, que parla sobre el contingut dels somnis. A més, l'antropomorfització dels animals va un pas més enllà i ara també vesteixen i es comporten com si fossin humans. També un ocell intervé durant la cançó, tal com passava a la cançó “With a Smile and a Song”.<sup>143</sup> En aquest sentit, s'observa que els ratolins són més “humans” que


---

142 Vegeu pàgina 131.

143 Vegeu pàgina 136.

els ocells, ja que els primers són capaços de comunicar-se amb la Ventafocs. Quan acaba la primera part de la cançó, coincideix la frase final “*your dreams will come true*” amb la càmera que va de la Ventafocs al castell del príncep, demostrant així que el seu somni és viure al castell.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Violins, vent-fusta (flauta), vent-metall (trompetes amb sordina)	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Ventafocs
		Veus secundàries		Ratolins i ocells
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderato</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Sol M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B - A'			

El motiu principal està format per frases llargues, amb negres, blanques i rodones. El compàs és 4/4, habitual en la música popular, com seria d'esperar en una composició de la Tin Pan Alley. L'harmonia es manté majoritàriament dins la tonalitat de Sol M (amb el lògic predomini de tònica i dominant), tot i que la presència de l'acord modal (si) i alguns acords menors i disminuïts donen cert color a la melodia i desdibuixen ocasionalment la sensació d'estar en un mode major. Això, unit al tempo moderat de la peça i el ritme pausat, fan que malgrat la lletra tingui un contingut positiu, la peça expressi certa melangia. D'aquesta manera, es retrata a la Ventafocs com un personatge amb un caràcter optimista, però que viu unes circumstàncies tristes.

#### “Oh Sing Sweet Nightingale”

Música i lletra d'Al Hoffman, Jerry Livingston i Mack David

És la cançó iniciada per les germanastres i continuada per la Ventafocs mentre frega el terra. Imita l'estil d'ària operística i la duplicitat de la veu de la Ventafocs recrea un cor creat per ella mateixa. Tal com descriu Solomon (2015, p. 97), part de l'objectiu de la



cançó és mostrar que la Ventafocs troba la felicitat en la seva pròpia companyia. Ilene Woods, l'actriu que interpretava a la Ventafocs, diu que Disney va tenir la idea de que ella mateixa es fes l'harmonia espontàniament:

When we were recording 'Oh Sing Sweet Nightingale,' he looked up and said, 'Ilene, can you sing harmony with yourself?' I said, 'Gee, Mr. Disney, I don't know; I can't even hum and whistle at the same time. What did you have in mind?' He said, 'I can see it.'

He turned to the engineer and said, 'We'll put the earphones on her and she'll sing second-part harmony. I see her scrubbing the floor and another bubble comes up and she sings third-part harmony and so on and so on.' The engineer said, 'Well, if you say so Walt, we can do it.' And we did it. (Solomon, 2015, p. 97)


### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra es limita a repetir el títol que li dona nom de manera invariable, per la qual cosa l'únic que podem destacar és la repetició del so "i", com si imités el cant del rossinyol: "*Oh, sing, sweet nightingale / Sing sweet nightingale, high above*".

### 2. Anàlisi visual

Aquesta cançó presenta un aspecte més sobre la personalitat de la Ventafocs diferent respecte la Blancaneu, i és que és presumida i li agrada mirar-se el reflex (il·lustració 5.3). També és admirable la gentilesa dels moviments de la noia, que tot i estar fent una tasca tan poc agraciada com és netejar el terra, sembla que estigui fent una coreografia. La profusió de bombolles amb múltiples reflexos d'ella és el que justifica la duplicitat de veus. Així, a mesura que les bombolles van enlairant-se, també les successives repeticions del motiu melòdic van pujant l'escala tonal, concretament quan diu "*high above*". Els fons monocromàtics de les bombolles (il·lustració 5.4) també ens indiquen el nivell d'abstracció de la noia, que oblida el que hi ha al seu voltant quan canta. La cançó s'interromp abruptament quan les bombolles esclaten i veiem que Lucifer li està tornant a embrutir el terra a la Ventafocs. Aquesta aturada es veu accentuada pel fet que la Ventafocs acabi amb una cadència interrompuda (la dominant no va a tònica).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Arpa, violins, vent-fusta (flautí, flautes)	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Ventafocs
		Veus secundàries		Anastàsia i Glisenda
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderato</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Mi M		
	Cadència final	Cadència interrompuda (V-)		
Estructura	A - A' - A''			

La senzillesa de la lletra es veu directament traslladada a la melodia, que consisteix en l'alternança entre la repetició i variació del mateix motiu de manera successiva. Per tant, l'estructura de la peça consisteix en la variació del mateix tema A - A' - A''. En aquesta escena la Ventafocs recupera un aspecte característic de la Blancaneu, que és la *coloratura* musical, amb la qual evidencia la seva destresa vocal. Això es veu reflectit en l'harmonia: els cinc primers compassos estan formats exclusivament per l'acord de tònica, mentre el sisè, que coincideix amb la paraula *high* i en què ella puja també l'escala musical (II-III-IV-V) demostra la seva virtuositat fent contínuament melismes. Com l'èmfasi està posat en la capacitat vocal de la Ventafocs, el ritme és simplificat a negres i blanques.

### “The Work Song”

Música i lletra d'Al Hoffman, Jerry Livingston i Mack David

Inicialment aquesta cançó s'hauria d'haver titulat “Cinderella Work Song”, i narrava les múltiples tasques que havia de fer la Ventafocs. Tanmateix, en aquesta versió a qui veiem treballar és als ratolins i ocells, que fan el vestit per a la Ventafocs mentre es queixen de la manera en què la noia és tractada per la madrastra i germanastres. D'aquesta manera, l'espectador s'assabenta de totes les feines que ha de fer la Ventafocs i que la noia no semblés rondinaire.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Al llarg de la cançó observem determinades formes que expressen l'estima que tenen els ratolins a la Ventafocs, com que l'anomenin amb el diminutiu "*Cinderelly*", o l'ús del possessiu "la nostra" Ventafocs "*our Cinderelly*". Com ja passava amb altres engalipadors, l'anglès dels ratolins no és del tot correcte: en alguns moments obliden el verb "*Till she (is) very dizzy*", afegeixen articles de més "*Keep a-busy*" / *get a-going*, també utilitzen expressions col·loquials "*There's nothing to it / dilly-dally*",<sup>144</sup> o les elisions habituals en la llengua parlada "*moppin*", "*dustin*", "*hoppin*", "*gotta*".

En la primera estrofa els ratolins descriuen la injusta situació en la que es troba la protagonista, que no para de treballar. Fan moltes exageracions que busquen la comèdia sobre com és maltractada la noia, obligada a treballar nit i dia "*Night and day it's Cinderelly*" o que com no para de fer voltes acaba marejant-se "*She go around in circles / Till she very, very dizzy*". La rima està feta perquè la lletra soni molt rítmica: cada dues síl·labes hi ha una tònica. També la repetició de consonants fricatives coincideix amb determinades tasques, la /f/ es relaciona amb el foc: "*Make the fire*", "*fix de breakfast*"; i el so /sh/, semblant al brollar de l'aigua, associat a rentar els plats: "*Wash the dishes*".

La segona estrofa, però, canvia el to dels ratolins per complet, que deixen de queixar-se de la mala sort de la Ventafocs i intenten compensar-la arreglant-li ells mateixos el vestit. La lletra descriu la forma del vestit "*Well tie a sash around it / Put a ribbon through it*" i pronostiquen l'èxit que tindrà la jove al ball gràcies al vestit que li faran.

*When dancing at the ball  
She'll be more beautiful than all  
In the lovely dress we'll make for Cinderelly*

La lletra també descobreix la societat clarament masculista que dominava en aquella època, quan els ratolins mascles intenten ajudar i les femelles els diuen que "cosir és cosa de dones":

*I'll cut it with these scissors!  
And I can do the sewing!  
Leave the sewing to the women*

## 2. Anàlisi visual

L'escena ens mostra en la primera part de la cançó els ratolins imitant les postures que

---

<sup>144</sup> *Dilly-dally*: perdre el temps.



és acompanyar als ratolins mentre treballen amb una música molt simple, fàcil de cantar i recordar.

### **“Bibbidi-Bobbidi-Boo”**

Música i lletra d'Al Hoffman, Jerry Livingston i Mack David

És la cançó que li canta la fada padrina a la Ventafocs per a ajudar-la a anar al ball amb la seva màgia.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Tal com passava amb altres temes com “Sing Sweet Nightingale”, es tracta d'una cançó formada sobretot per repeticions. Utilitza paraules sense sentit, com a *Pinocchio* amb “Hi-Diddle-Dee-Dee”.<sup>145</sup> L'únic que varia és que fa un joc de paraules amb les expressions inventades “*Sala gadoola*”, que segons explica, significa el mateix que “*menchicka-boolaroo*”. Així que realment tan sols està dient paraules altisonants per impressionar a la Ventafocs i confessa que l'únic que fa màgia és “*Bibbidi-bobbidi-boo*”. A més, per retratar el caràcter despistat i proper de la fada, esmenta paraules tan col·loquials i ambigües com “*thingamabob*” (que podria traduir-se com “daixonses”) o expressions ambigües com “*that does the job*”. Precisament quan canta aquest vers, la fada li ho diu a la Ventafocs com si es tractés d'una confidència.

#### 2. Anàlisi visual

Mentre la fada canta, els elements que formen el carruatge (com la carabassa) es mouen al ritme de la música. El mickeymousing en aquesta peça és evident: cada trinat de les flautes coincideix amb la crescuda de la carabassa que es converteix en carrossa, o l'arpa quan crea el vestit de la Ventafocs. Des d'un principi l'apunt còmic de la cançó és que la Ventafocs espera que li faci un vestit nou i la fada sembla pensar en tots els detalls excepte aquest, reforçant així el seu caràcter despistat.

#### 3. Anàlisi musical

---

<sup>145</sup> Vegeu pàgina 161.

So	Timbres	Instruments destacats	Arpa, violins, vent-fusta (flautes), vent-metall (trompetes)	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Fada
		Veus secundàries	En off	Cors
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Brightly</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Fa M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - A - B - A' - Coda			

Musicalment parlant, aquesta és la cançó més interessant de la pel·lícula. Encara que manté el mateix caràcter de “The Work Song” (*brightly*), rítmicament presenta una major varietat: trobem corxeres i semicorxeres combinades amb tresets i puntets, la qual cosa desdibuixa el compàs 4/4. El motiu principal coincideix amb la frase que dona nom a la cançó, “*Bibbidi-Bobbidi-Boo*”, el qual consisteix en la baixada amb l’acord de tònica. Harmònicament la peça és molt simple: únicament s’alternen tònica i dominant, exceptuant al tema B, en el qual el ritme harmònic s’accelera i en un mateix compàs hi ha un acord de setena de supertònica i l’acord menor de superdominant i subdominant. Això crea un clar contrast amb la resta de la cançó.

### “So This Is Love”

Música i lletra d’Al Hoffman, Jerry Livingston i Mack David

És el tema d’amor entre la Ventafocs i el Príncep, que comença com un vals mentre ells canten. La cançó substituï un tema anterior anomenat “Dancing on a Cloud”, en què literalment la parella ballava en un núvol.

#### 1. Anàlisi de la lletra


Encara que visualment la metàfora de “ballar en un núvol” desapareix, en la lletra es manté aquesta idea, atès que constantment es refereixen al cel com a sinònim d’enamorar-se “*divine*”, “*heaven*”, “*wings*”, “*fly*”, “*sky*”. Un amor que els permet fer coses impossibles, com volar, o tocar totes les estrelles del cel: “*And I can fly/ I’ll touch every star in the sky*”.

Com dèiem al tema inicial de la Ventafocs, ella encara no sap quin és el seu somni i precisament en aquesta cançó descobreix que enamorar-se és el que buscava “*So this is the miracle that I've been dreaming of*”.

## 2. Anàlisi visual

La peça comença amb Ventafocs taral·lejant la melodia que després continua cantant, però com no la veiem moure els llavis, suposem que la cançó expressa els seus pensaments. A partir d'un punt el príncep s'uneix a ella, com si els seus pensaments i sentiments fossin els mateixos. Algunes de les metàfores que utilitzen són explicades visualment, com quan la Ventafocs “toca” les estrelles del cel fent moure l'aigua de la font. En aquesta escena és especialment visible l'estil de Mary Blair en les formes estilitzades, poc detallades i quasi fantàstiques dels fons (il·lustració 5.5). A més, predomina el color blau en tota la cançó, cosa que enllaça amb la metàfora utilitzada a la lletra d'estar al cel (il·lustració 5.6). L'escena acaba amb els dos enamorats a punt de besar-se i la irrupció del rellotge, que els torna a la realitat.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Violins, arpa, vent fusta, celesta	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Ventafocs
	Veü secundària	Príncep		
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	3/4		
	Caràcter	<i>Tenderly</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Sol M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – A' – A” Coda			

En aquesta cançó es confirma el que ja comentàvem a *Bambi*: les cançons d'amor solen ser valsos, amb el compàs de 3/4. Per si la lletra, el compàs i les imatges no ens ho deixaven prou clar, el caràcter de la peça reforça aquesta idea amb l'adjectiu amb el qual s'indica com s'hauria d'interpretar la peça: “*Tenderly*”. La melodia gira al voltant d'un motiu molt senzill, que consisteix en l'alternança de dues notes conjuntes (re i mi) repartides en tres

corxeres i una blanca. Aquest motiu, que coincideix amb el títol de la cançó “*So this is Love*”, és repetit tres vegades. Després la melodia desenvolupa el motiu i continua amb un vers que sempre fa referència a les altures (allò diví, el cel, els núvols, etc.) i en què es puja l’escala musical. Novament hi ha alteracions accidentals en la melodia que no pertanyen als acords de la tonalitat, la qual cosa dona color a la música. En l’harmonia detectem una sèrie d’acords típics del jazz, com setenes en la supertònica, la tònica o la superdominant.



## BANDA SONORA MUSICAL

Com ja passava a *Snow White*, es fa una divisió entre les cançons dels personatges seriosos (Ventafocs i el Príncep) i les dels còmics (ratolins i fada). Pel que fa a les antagonistes, aquesta vegada es va un pas més enllà: tot i que Lady Tremaine, a l'igual que la Reina de *Snow White*, no canta, les seves filles demostren tenir un talent nul per la música. És més, immediatament després que les germanastres de Ventafocs cantin, la protagonista reprèn el mateix tema "Sing Sweet Nightingale", deixant clar que ella canta molt millor. Així, la música torna a marcar la diferència entre bons i dolents: aquells que dominen l'art vocal són virtuoses i honorats, mentre els que no en saben són persones horribles. El que diferencia Blancaneu i Ventafocs és que la segona no té cap cançó còmica, és menys versàtil i el seu estil vocal s'allunya de l'opereta, probablement perquè no és una princesa de naixement.

Pel que fa al trasllat de les cançons al fons musical, observem que tres d'elles tenen una presència important. Per començar, el que serà el tema de la Ventafocs en el fons musical, "A Dream is a Wish Your Heart Makes", s'escolta en diverses escenes: quan la Ventafocs es prepara el vestit per anar al ball, l'escena en què Lady Tremaine la tanca a la torre (en una versió més trista) i, per últim, quan la Ventafocs s'emprova la sabata i demostra que ella és l'escollida pel príncep.

En moltes de les escenes en què veiem treballar la Ventafocs en el fons musical escoltem la melodia de "Work Song". Sovint aquest motiu també és transferit als ratolins, sobretot en aquelles seqüències en les quals intenten ajudar a la seva protectora. La utilització d'un ritme binari permet jugar amb les pulsacions repetitives per dinamitzar la sensació d'urgència, com al clímax de la pel·lícula, quan els ratolins intenten alliberar a la Ventafocs del seu captiveri.

Una altra cançó represa és "So This is Love", quan la Ventafocs la taral·leja davant el mirall, just abans de ser tancada a la torre per la madrastra. A banda d'això, són escasses les melodies noves que crea Wallace per al fons musical, ja que la major part de la BSM consisteix en mickeymousing, que no té un desenvolupament temàtic.

5.1.6 *Alice in Wonderland* (1951)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Clyde Geronimi Wilfred Jackson Hamilton Luske	
Producció		Walt Disney	
Guió		Winston Hibler, Ted Sears Bill Peet, Erdman Penner Joe Rinaldi, Milt Banta William Cottrell, Dick Kelsey Joe Grant, Dick Huemer Del Connell, Tom Oreb John Walbridge	
Basat en		<i>Alice's Adventures in Wonderland i Through the Looking-Glass</i> de Lewis Carroll	
BSM	Fons musical	Oliver Wallace	
	Cançons	Música Lletra	Sammy Fain, Al Hoffman, Jerry Livingston, Cy Coben, Bob Hilliard, Ted Sears, Mack David, Lewis Carroll
		Orquestrador	Joseph Dubin
Intèrprets		Kathryn Beaumont (Alice/ Alícia) Ed Wynn (Mad Hatter/Barretaire) Richard Haydn (Caterpillar/Erugot) Sterling Holloway (Cheshire Cat/ Gat Cheshire) Jerry Colonna (March Hare/Llebre) Verna Felton (Queen of Hearts/Reina de cors) J. Pat O'Malley (Walrus – Carpenter – Dee -Dum) Bill Thompson (White Rabbit/Conill)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		RKO Radio Pictures	
Data estrena (EUA)		28 de juliol de 1951	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

L'interès de Disney per la història de Carroll data de principis dels anys 20, quan produí la sèrie d'*Alice Comedies*. Uns anys més tard, en 1933, l'estudi considerà fer una adaptació amb Mary Pickford com a protagonista, combinant acció real i animació (Finch, 1973, p. 207). Una dècada després, en 1945, s'anuncià que Ginger Rogers protagonitzaria la pel·lícula. L'autor britànic Aldous Huxley fou cridat en aquell mateix any per fer un tractament del guió, que després seria descartat. Finalment, en 1946 decidiren realitzar una pel·lícula completament animada. Encara que l'estudi declarà que volia imitar l'estil de les il·lustracions de John Tenniel,<sup>146</sup> aviat quedà clar que animar els seus dibuixos era poc pràctic i massa diferent del que s'esperava de Disney (Allan, 1999, p. 214). Així que els artistes consultaren el material de Tenniel i en feren versions lliures dels personatges, suficientment semblants per ser identificables, però sense deixar de ser creacions de Disney.

La naturalesa episòdica de la història permeté a Disney una llibertat relativa a l'hora de desenvolupar la línia argumental. En un article escrit per Walt Disney, declarava que en l'adaptació necessitaren crear un fil conductor per estructurar la pel·lícula:

It was imperative that we create a plot structure, for Carroll had not had need for such thing. We decided, of course, that Alice's curiosity was the only possible prime mover for our story and generator of the necessary suspense. The result is a basic chase pattern that culminates when Alice, after her strange adventures, returns to the world of reality. (Disney, 1951)

La il·lògica i les inversions de raó frustraven a Disney i els seus artistes, i la impertorbabilitat de l'heroïna els deixava freds (Finch, 1973, p. 208). Bill Peet assegurava que tingueren moltes dificultats per extreure comèdia del llibre (o, si més no, el seu estil de comèdia). Per a ells era més fàcil desenvolupar i enriquir una pel·lícula a partir d'una història senzilla, que resumir i retallar un material tan complex com el d'*Àlícia al País de les Meravelles* (Allan, 1999, p. 214).

En un dels plantejaments inicials de la pel·lícula, en 1939, assignaren la composició de les cançons a Frank Churchill. Cap de les cançons arribaria a la versió final, tot i que la melodia de la cançó "Lobster Quadrille" evolucionaria al tema de "Never Smile at a Crocodile" de *Peter Pan*. El seu tractament es basava en lletres de l'obra original de

---

<sup>146</sup> Fou un dibuixant britànic, especialitzat en caricatures de a la revista *Punch*, a la primera meitat del segle XIX. No obstant, és més recordat per les il·lustracions que va fer per a *Àlícia al País de les Meravelles* i *Àlícia a través de l'espill*.

Carroll, com “Mock Turtle Soup Song” o “Pepper Lullaby”, ambdues cançons basades en la Duquessa i la tortuga d’imitació, personatges que finalment quedarien fora de la pel·lícula. Altres lletres de Carroll sí esdevingueren cançons, com ara “The Walrus and the Carpenter” i “Jabberwocky”, mentre el poema “Old Father William” era recitat sense música pels bessons Tweedledum i Tweedledee. Molts dels poemes de Carroll en realitat són paròdies de poesies o cançons populars que eren conegudes pels lectors coetanis a Carroll. Curiosament, la majoria d’aquests poemes ja s’han oblidat i només s’han mantingut vius gràcies a les burles de Carroll (Gardner, 1999).

Veient que el desenvolupament de les cançons de *Cinderella* funcionava bé, Disney tornà a la Tin Pan Alley i incorporà a la pel·lícula l’equip format pel compositor Sammy Fain i el lletrista Bob Hilliard (Ghez, 2012, p. 181). Algunes de les seves cançons tampoc arribaren a la versió final, com “Beyond the Laughing Sky” o “I’m Odd”. Els compositors de *Cinderella* també ajudaren amb l’escena de la festa dels folls prenent el té: Jerry Livingston recorda que els va demanar ajuda Disney i que Mack David tingué la idea de l’anti-aniversari (Tietyen, 1990, p. 96). Altres cançons compostes pel mateix equip no van tenir tanta sort, en alguns casos perquè els personatges que les cantaven foren eliminats, com és el cas de “If You’ll Believe In Me” (cantada per l’unicorn d’*Alicia a través de l’espill*), “Dream Caravan” (substituïda per “A-E-I-O-U”), i d’altres com “Everything Has a Uselessness”, “Curiosity” que simplement no van convèncer a Disney (Schroeder, 2007, p. 150-151). També van col·laborar amb algunes cançons Gene de Paul\* i Don Raye,\* que escrigueren “Beware The Jabberwock”, “Beautiful Soup”, però l’única que arribà al muntatge final fou “’Twas Brillig”. El fons musical, una vegada més del compositor de l’estudi Oliver Wallace, tornaria a ser nominada a l’Òscar, però no obtingué el premi (Tietyen, 1990, p. 96).

## ARGUMENT

(en verd els fragments que Disney manté de la història original. Els fragments marcats en vermell són personatges que pertanyen a *Alicia a través de l'espill*. En blau les escenes de Carroll que no apareixen a Disney)

Inici	<p>Alicia s'avorreix al costat de la seva germana gran, la qual llegeix un llibre "sense il·lustracions ni diàlegs". De sobte apareix un conill blanc vestit amb jaqueta i jupetí que corre murmurant que arriba tard, mirant el seu rellotge de butxaca. Alicia decideix seguir-lo i entrar al seu cau, que resulta ser un pou.</p>
Nus	<p>Alicia es cau al pou, però es fa mal quan arriba al terra. Aleshores s'adona que el conill ha desaparegut i Alicia troba una petita ampolla que només diu "beu-me". La poció fa encongir-se Alicia, i al terra troba un pastís que posa "menja'm" que la fa molt més gran del que era. Desesperada, Alicia es posa a plorar i provoca un mar de llàgrimes. És arrossegada per l'aigua i a partir d'aquí comença a trobar-se amb una sèrie de personatges estranys:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Un ratolí, un lloro i un dodo que corren per eixugar-se.</li><li>- Els bessons Tweedledum i Tweedledee, els quals li expliquen la història de "The Walrus and the Carpenter".</li><li>- La casa del conill. Alicia torna a menjar-se un pastís i creix desmesuradament fins quedar-se encallada.</li><li>- La casa de la Duquessa: té un bebè que plora perquè posen massa picant al menjar. La Duquessa li encoloma el bebè a Alicia i quan l'agafa en braços es converteix en un porquet.</li><li>- Les flors que parlen i canten.</li><li>- L'eruga que li diu com recuperar la seva mida normal.</li><li>- El gat Chesire, que no para de somriure, dona indicacions a Alicia.</li><li>- Una festa de folls prenent el té.</li></ul> <p>Entre la festa dels folls i la Reina apareixen dues escenes a Disney que no estan a Carroll: Alicia comença a trobar-se criatures estranyes i es perd. El gat Chesire torna i li diu com trobar la Reina.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Les cartes pinten les roses de color vermell.</li><li>- El camp de croquet i la Reina.</li></ul> <p>A Disney fan un judici a Alicia perquè la Reina creu que la nena s'ha burlat d'ella. A Carroll el judici es produeix perquè un súbdit s'ha menjat uns pastissos.</p>
Desenllaç	<p>Alicia discuteix amb el Rei i la Reina de Cors sobre el ridícul procediment. La Reina la condemna a mort i Alicia fuig. La germana d'Alicia la desperta per al té, i la nena s'adona que tot ha estat un somni.</p>

Com es pot veure, en essència l'adaptació de Disney es basa en *Alicia al País de les Meravelles*,<sup>147</sup> tot i que desordenant la seqüència d'esdeveniments, agafant alguns elements d'*Alicia a través de l'espill*,<sup>148</sup> substituint aquells fragments més problemàtics per a Disney (com l'escena en què un bebè es converteix en porquet) i afegint escenes que al relat no hi eren, com ara quan Alicia es perd i desitja tornar a casa (a l'estil de Dorothy a *El màgic*

147 Font: Carroll (1865), traducció al català de Salvador Oliva.

148 Font: Carroll (1871), traducció al català d'Amadeu Viana.

*d'Oz*). A pesar d'això, la quantitat de color verd en aquesta taula ens indica que a pesar de totes les crítiques que rebé en el seu moment, els creatius foren força fidels amb el text original.

#### PERSONATGES

Protagonista: Alícia
Herald: White Rabbit
Secundaris: Mad Hatter, Caterpillar, Cheshire Cat, March Hare, Walrus, Carpenter, Dee, Dum, Dodo, Queen of Hearts

A Alícia difícilment ens podem cenyir a l'esquema de bons i dolents. Tenim una clara protagonista, Alícia, i un ampli elenc de secundaris amb els quals Alícia va creuant-se pel camí. L'únic que podem dir que té una funció diferenciada és el conill blanc, que exerceix com a Herald de la història, ja que és el que fa que Alícia entri al món de les meravelles. Però a banda d'això, cap d'ells és especialment malvat, graciós o amic d'Alícia. Probablement aquesta impossibilitat de fer personatges estereotípics és una de les qüestions que més van incomodar a Disney i els seus creatius a l'hora d'adaptar el text de Carroll. Ni Alícia era la cànida protagonista de Disney que tot ho accepta i no qüestiona res, ni cap altre personatge podia acompanyar-la en el seu camí i ajudar-la o crear-li els conflictes clàssics de les rondalles. Per això la majoria de les cançons de la pel·lícula provenen directament del text de Carroll i pràcticament només les dues primeres peces mantenen certes semblances amb altres produccions de Disney: la cançó d'inici "Alice in Wonderland" i la cançó d'Alícia "In a World of My Own".

## CANÇONS<sup>149</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Inici	1a	“Alice in Wonderland”	00.04-1.38	1,34
	2	“In a World of My Own”	3.25-4.39	1,14
	3	“I’m Late”	5.01-5.19	0,18
Nus		“Sailor’s Hornpipe”*	10.16-10.32	0,16
	4a	“The Caucus Race”	11.12-11.47	0,35
	5	“How D’ye Do and Shake Hands”	13.25-13.32	0,07
	6	“The Walrus and the Carpenter”	14.35-19.50	5,15
	7	“Father William”	19.41-20.01	0,2
	8	“We’ll Smoke the Blighter Out”	23.43-24.17	0,34
	9	“All in the Golden Afternoon”	26.23-28.50	2,27
	10	“A-E-I-O-U”	30.44-31.14	0,42
	11	“‘Twas Brillig”	37.08-37.27	0,26
	12a	“The Unbirthday Song”	40.04-40.46 42.30-42.50	0,44 0,20
	13	“Very Good Advice”	52.20-53.49	1,29
	14	“Painting the Roses Red”	55.09-56.32 58.54-59.05	1,23 0,09
	Desenllaç	12b	“The Unbirthday Song” (R)	1.09.23-1.09.31
4b		“The Caucus Race” (R)	1.09.23-1.09.31	0,08
1b		“Alice in Wonderland” (Final)	1.11.02-1.11.25	0,23
			Total Pel·lícula 75 min	
			Total Musical 18,32 min (24,42%)	

\* Aquesta cançó està basada en una peça tradicional de mariners, Sammy Fain en va adaptar la melodia i Bob Hilliard li va posar la lletra. Originalment era una dansa de ritme ternari interpretada amb la gaita cèltica que no tenia connexió amb la mar, però a principis del segle XVIII es va fer popular entre els mariners i el ritme va passar a ser binari (Songfacts, 2016). Com podríem dir que la peça és preexistent, no s’ha inclòs a l’anàlisi.

### “Alice in Wonderland”<sup>150</sup>

Música de Sammy Fain i lletra de Bob Hilliard

Aquesta és el tema introductor de la pel·lícula, que segueix l’estela de l’anterior producció i apel·la directament a Alícia, com si fos un narrador que es pregunta com la nena és capaç d’arribar al País de les Meravelles.

<sup>149</sup> L’anàlisi musical s’ha fet a partir de diferents edicions de les partitures que s’indicanen en cada cançó.

<sup>150</sup> L’anàlisi musical s’ha fet a partir de la partitura de Fain, S. *et al.* 1949. *Alice in Wonderland* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

## 1. Anàlisi de la lletra

El que diferencia aquesta peça de *Cinderella* és que la lletra no desvela res sobre l'argument de la història. Es limita a imitar l'estil de Carroll, creant imatges impossibles o absurdes:

*Alice in Wonderland*  
*How do you get to Wonderland*  
*Over the hill or under land*  
*Or just behind a tree*

*When clouds go rolling by*  
*They roll away and leave the sky*  
*Where is the land behind the eye*  
*People cannot see*

La peça també repeteix en tres ocasions l'adverbi locatiu “*Where*”, per emfasitzar la impossibilitat d'arribar a aquest destí, un lloc on ocorren coses meravelloses:

*Where can you see*  
*Where do the stars go*  
*Where is the crescent moon*  
*They must be somewhere in the sunny afternoon*

La nostàlgia que impregna aquesta cançó recorda el poema introductori d'*Alicia a través de l'espill*, en què el narrador es dirigeix directament a la nena i parla amb enyorança de la infància.

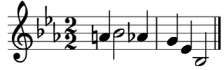
Xiqueta d'ulls de somni i de quimera,  
 de front tan clar com el cel arrasit:  
 malgrat que el temps, de manera fugissera,  
 ens hagi als dos amb molts anys distingit,  
 acolliràs amable amb un somris,  
 com a regal un conte ple d'encís.  
 (Carroll, 1985, p. 22)

## 2. Anàlisi visual

Els fons que acompanyen els crèdits són dibuixos amb elements destacats de la història. Els dibuixos tenen certes semblances amb l'estil de Tenniel (il·lustració 6.1), on el traç de les figures no és dissimulat (il·lustració 6.2).

## 3. Anàlisi musical



So	Timbres	Instrumentes destacats	Vent-metall, arpa, violins	
		Veü principal	En off	Cor
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Slowly with expression</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Mi♭ M		
	Cadència final	Imperfecta (V-I)		
Estructura	A - B - A'			

El més destacat d'aquesta peça és l'inici del motiu principal amb un acord de disminuïda sobre la supertònica. Això confereix a la melodia un aire diferent, quasi desconcertant. No és una melodia clara i directa com solen ser-ho les cançons de Disney, que es mouen en els graus principals de l'escala amb acords majors o de setena de dominant. Encara que l'acord immediat sigui el de tònica, aquesta entrada allunya la melodia de la tonalitat a la qual pertany, Mi♭ M. Això unit al caràcter lent i unes figures llargues (blanques i negres), lligades i sense silencis, que accentuen la melodia sobre el ritme, donen un aire melancòlic a la peça. Estilísticament s'assembla a altres balades de Disney com "Cinderella" o "Love is a Song" (*Bambi*), amb les quals també comparteix l'estructura A - B - A'.

### "In A World Of My Own"<sup>151</sup>

Música Sammy Fain i lletra Bob Hilliard

En aquesta peça Alícia descriu al seu gatet com seria el seu món ideal, el qual té moltes semblances amb el País de les Meravelles. A través de la cançó l'espectador descobreix l'enginy i la creativitat de la protagonista. Inicialment la intenció era que la cançó "Beyond a Laughing Sky" ocupés l'espai d'aquesta, que tenia un contingut molt similar a "Somewhere Over the Rainbow"<sup>152</sup> (Schroeder, 2007, p.150). La peça tenia un ritme molt més lent que "In a World of My Own", semblant a una balada, cosa que no acabava d'encaixar amb el caràcter despreocupat d'Alícia. On sí que trobaria espai la melodia de

151 L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de Fain, S. et al. *Alice in Wonderland* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1949.

152 Cançó en la qual la protagonista de *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1937), Dorothy, desitja escapar de la seva realitat a un món meravellós.

“Beyond a Laughing Sky” seria als crèdits d’inici de *Peter Pan*, que passaria a convertir-se en la cançó “The Second Star to the Right”.

## 1. Anàlisi de la lletra

En la lletra observem algunes frases semblants a les que construeixen els nens, com la repetició innecessària de la conjunció “i”: “*And be dressed in shoes and hats and trousers*, o les exageracions creades a partir de la reiteració de paraules amb el mateix significat “*Would have very extra special powers*”.

La cançó també inclou per primera vegada en un personatge protagonista una expressió col·loquial, i concretament (i en contradicció amb el teòric origen britànic d’Àlicia) típica del sud dels Estats Units, com és “*howdy-do*”, que significa “hola”.

La rica imaginació d’Àlicia es fa palesa a través de les seves descripcions d’un món al qual els gats i els conills viuen en cases: “*Cats and rabbits/ Would reside in fancy little houses*”. O flors amb poders especials, capaces de parlar:

*All the flowers  
Would have very extra special powers  
They would sit and talk to me for hours*

I, tal com veurem més endavant en la pel·lícula, al País de les Meravelles Àlicia hi trobarà tant conills amb cases boniques, com flors que poden parlar.

Per últim, en els darrers versos, Àlicia indica que aquest és el seu “desig”. D’aquesta manera es justifica el seu viatge al País de les Meravelles (aspecte inexistent a la novel·la original):

*I keep wishing it could be that way  
Because my world would be a Wonderland*

## 2. Anàlisi visual

D’entrada, la cançó té una justificació visual similar les cançons cantades per Blancaneu i Ventafocs: la noia no canta sola, sinó que els animals són els seus espectadors (en aquest cas el gat). Les diferents estrofes tenen relació amb les imatges que van apareixent: Àlicia crea amb les mans “una casa” sobre el cap del seu gat, les flors ballen sobre Àlicia quan



la cançó segueix un patró similar al de la melodia principal, està format per A i B (essent A l'apartat principal i més llarg).

### “I’m Late”<sup>153</sup>

Música Sammy Fain i lletra Bob Hilliard

Amb aquesta cançó la pretensió de Fain i Hilliard era reforçar la pressa del conill i establir el “patró de persecució bàsic” que buscava Disney (Disney, 1951). Així, en cada aparició del conill està present aquest motiu, que recorda a l'espectador el perquè del viatge d'Alícia. El diàleg del Conill Blanc està marcat rítmicament, a la manera operística del *Sprechgesang*.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra consisteix principalment en l'exclamació reiterada del conill que fa tard: “*I’m late!*”. S’accentua de manera còmica les presses del conill, que no té ni tan sols temps per dir “hola” i per això immediatament diu “adéu”: “*No time to say “Hello, goodbye!”*”. La frase es fa més absurda quan repeteix el vers a la següent estrofa i inverteix l'ordre, deixant la frase sense cap sentit: “*No time to say ‘Goodbye, hello!’*”. Per últim, empra una expressió col·loquial per declarar que està molt nerviós: “*I’m really in a stew!*”

#### 2. Anàlisi visual

La cançó enllaça amb l'anterior, quan Alícia toca l'aigua i es formen ones, s'escolten els pizzicatos que preludien aquesta cançó. El propi reflex d'Alícia es desfà i transforma en el conill amb jupetí, que camina al ritme de la música, fent així un ús evident del mickeymousing. Per acabar d'adobar l'engany al qual fèiem referència abans (que l'espectador cregui que el viatge al País de les Meravelles és real), es mostra la cara de sorpresa del gat en veure el conill, confirmant així que no sols es tracta de la imaginació d'Alícia.

#### 3. Anàlisi musical

153 L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de Fain, S. *et al.* 1949. *Alice in Wonderland* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-fusta (flautí, clarinet), vent-metall (trompeta), violins (pizzicato i corda fregada)	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Conill blanc
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Bright Tempo</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Plagal (IV-I)		
Estructura	A - A'			

Com l'interès de la cançó és demostrar la pressa del personatge, és lògic que l'èmfasi s'hagi posat sobre el ritme de la peça. D'entrada tenim un tempo lleuger i la melodia es caracteritza per la brevetat i la interacció dels silencis (que són les pauses que fa el conill per respirar). La senzillesa del motiu connecta amb la urgència del personatge: consisteix principalment en les dues primeres notes de l'escala musical (do i re) i harmònicament es recolza en els acords de tònica i dominant de la tonalitat (Do M). Tampoc té temps d'introduir un tema B: la brevetat de la peça només li permet fer una petita variació d'A. El més significatiu de la cançó és que acaba amb una cadència plagal (IV-I), un final poc habitual en les peces que hem analitzat fins ara.

### “The Caucus<sup>154</sup> Race”<sup>155</sup>

Música Sammy Fain i lletra Bob Hilliard

Aquesta cançó resumeix en uns segons el capítol del llibre “Una cursa política” i es limita a descriure el fragment més curt: aquell en el qual els personatges es posen a córrer amb l'objectiu d'eixugar-se. L'escena original pretenia fer burla del comportament dels polítics, que han de reunir-se i deliberar “coses importants” i parlar en un llenguatge incompreensible per als nens (i molts adults). D'aquesta manera, la cançó pren el nom del capítol del llibre en què es desenvolupa aquesta acció, però en cap moment justifica el

154 *Caucus* és una paraula que es va originar als Estats Units, en relació a les reunions que tenien els partits polítics per decidir qui seria el candidat. Poc després a Anglaterra també adoptaren aquesta paraula, tot i que el significat varià lleugerament: es refereix al sistema en què s'organitzaven els comitès.

155 L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de Fain, S. *et al.* 1949. *Alice in Wonderland* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

perquè del títol. Carroll probablement volia simbolitzar amb la carrera del comitè que els polítics generalment donen moltes voltes sobre els temes, fent cercles sense arribar enlloc i exigint que al final tothom guanyi quelcom (Gardner, 1999, p. 46).

## 1. Anàlisi de la lletra

En la forma i contingut de la lletra es fa palesa la influència de l'humor absurd de Carroll: primerament es limita a descriure el que faran els personatges: córrer amb l'objectiu d'assecar-se. Aquesta estrofa també empra un anglès similar al d'Àlicia, amb algunes incorreccions pròpies dels nens, com és la repetició molt seguida de la conjunció "i".

*Ev'rybody take your place  
Before we start the caucus race  
With your wings **and** feet **and** fins  
Soon the race begins  
Bugs and birds caught in the rain  
Will race until they're dry again  
When you hear them sneeze and cough*

La següent estrofa recupera una mica més del text de Carroll, on els concursants corren en totes direccions, no se sap on comença o acaba la cursa i al final ningú guanya. Així i tot, esperen obtenir tots un premi un cop acabin d'eixugar-se:

*Makes no difference where you run as long as you don't stop  
Since there is no finish line  
You might wear out your shoes  
But when the race is over  
No one ever seems to lose!  
Prizes!*

Al primer vers es remarca el surrealisme de l'escena no només dient que van endavant i endarrere alhora "*Forward, backward*", sinó també cap a dins i cap a fora "*inward, outward*", i de baix a dalt "*Bottom to the top*".

La darrera estrofa conté algunes paraules inventades per Carroll (en negreta), que apareixen al poema de "Jabberwocky"<sup>156</sup> i quan Àlicia es perd al bosc més endavant. Per no reiterar informació, inclourem les definicions d'aquests mots quan analitzem el text

<sup>156</sup> El "Barboteixot", en català, és el monstre de les paraules, un dur exercici que compona mots i arrels tradicionals, abocat al fracàs comprensiu, és sens dubte l'expressió més aconseguida de la vella teoria de la llengua com a àlgebra. Nota del traductor Viana, dins Carroll (1871, p. 13).


complet a la cançó de “’Twas Brillig”.<sup>157</sup>

*Backward, forward, skipping, hopping through the **slithy toves**  
Some will take a rowboat when they reach the **borogoves***

## 2. Anàlisi visual

En la seqüència apareixen alguns animals marins com peixos o estrelles i ocells que corren al voltant de la pedra on se situa el dodo. Els seus esforços, però, resulten ser inútils perquè les onades no paren de remullar-los cada dos per tres. Alcía es veu forçada a unir-se a ells, però així que pot fuig amb l'excusa d'enxampar el conill blanc.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-metall (trompetes), vent-fusta (flautes, clarinet), arpa, violins	
		Veus principals	Personatges de la ficció	Dodo i altres animals
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Moderately Fast</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - A'			

La cançó comparteix una sèrie de semblances amb “I’m Late”: està en Do M, el compàs és 2/2, l'estructura és A – A' i el seu caràcter és ràpid. Harmònicament és molt senzilla: predominen els acords de tònica i dominant, mentre el ritme harmònic s'intensifica al final de les frases. Com a figures rítmiques només hi ha negres i blanques. Per tant, ocorre en les anteriors cançons, la senzillesa torna a ser la característica principal.

## “How D’ye Do and Shake Hands”<sup>158</sup>

<sup>157</sup> Vegeu pàgina 240

<sup>158</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de Fain, S. *et al.* 1949. *Alice in Wonderland* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

## Música Oliver Wallace i Cy Coben i lletra Lewis Carroll

Amb aquesta cançó es presenten els bessons Tweedledum i Tweedledee<sup>159</sup> i donen una “lliçó” a Alícia sobre modals. No obstant, les seves paraules queden diluïdes pel seu còmic comportament, atès que obliguen a Alícia a ballar amb ells i la deixen caure al terra.

### 1. Anàlisi de la lletra i visual

En aquest cas la lletra es limita repetir “*Shake hands*”. L’únic aspecte a destacar és el col·loquialisme que fan escurçant “*do you*” i convertint-lo en “*d’ye*”.

*How d’ye do and shake hands  
Shake hands, shake hands  
How d’ye do and shake hands  
State your name and business!*

Una vegada més la intenció de la cançó és la d’assenyalar com d’absurd pot semblar als ulls dels nens el comportament dels adults, amb les seves normes de comportament i etiqueta. Si comparem l’escena amb el fragment original de Carroll, comprovem que l’adaptació cinematogràfica és força fidel, ja que la seqüència pràcticament és calcada:

“Has començat malament!” digué Pataplum. “El primer que es diu quan et trobes amb algú és “Com anem?” i us doneu la mà”. I llavors els dos germans es van abraçar, i encaixaren amb Alícia amb les dues mans que els quedaven lliures.

Però Alícia dubtava quina de les dues mans que els quedaven agafar primer, però por de no ferir els sentiments de l’altre; i la millor sortida que trobà fou d’encaixar les dues mans alhora. Immediatament tots tres formaren una rodona. Allò semblava tan natural (així ho recordà Alícia després) que ni tan sols fou una sorpresa el fet que sonés música: pareixia venir de l’arbre sota el qual ballaven (Carroll, 1985, p. 66).

### 2. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Vent-fusta (flautes), violins	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Tweedledum i Tweedledee
	Textura	Melodia acompanyada		

<sup>159</sup> La traducció al català ens mostra una vegada més que es tracta de noms sense sentit i ridículs: Pataplum i Pataplum. Aquests personatges, però, ja existien en una rima popular anglesa de la qual Carroll probablement en tenia coneixement: *Tweedledum and Tweedledee / Agreed to have a battle; / For Tweedledum said Tweedledee / Had spoiled his nice new rattle* (Jack, 2008, p. 195).





*I weep for you<sup>161</sup>*  
*I deeply sympathize*  
*For I've enjoyed your company,*  
*Oh, much more Than you realize*

Com Disney ha mantingut l'essència del poema, podríem dir que aquesta mateixa interpretació podria aplicar-se a la versió de Disney. No obstant, és difícil que a l'estudi tinguessin en compte aquesta lectura, ja que la publicació de l'article de Priestly és posterior a l'estrena de la pel·lícula. Probablement l'entendrien com una revisió del conte de la Caputxeta Vermella, en què els adults alligonen als nens sobre els perills d'acceptar invitacions d'estranyes.

Si anem al detall, observem que són nombrosos els elements de Carroll que es mantenen. A l'inici la cançó conserva la primera estrofa, en la qual es presenta l'espai on es desenvolupa l'escena: la platja.

*The sun was shining on the sea*  
*Shining with all his might*  
*He did his very best to make*  
*The billows smooth and bright*  
*And this was odd because it was*  
*The middle of the night*

Al poema original es prossegueix amb la descripció, però els compositors es van saltar aquestes dues estrofes i van anar directament als personatges de la història: La Morsa i el Fuster. Així, conserven els dos versos originals però adapten els tres següents, mantenint el contingut (la platja és molt gran i té molta sorra) però posant-li paraules més senzilles d'entendre.

*The Walrus and the Carpenter*  
*Were walking close at hand*  
*The beach was wide*  
*From side to side*  
*But much too full of sand*

Tot seguit, però, es produeix un canvi substancial entre Disney i Carroll. A pesar que es manté la idea que el Fuster és el que suggereix netejar l'arena, en cap moment Carroll diu que ho haurien de fer ells. De fet, la Morsa contesta que “set minyones amb set graneres escombrarien en mig any” (Carroll, 1871, p. 67). D'aquesta manera, a Disney en quant el Fuster li proposa la feina a la Morsa (1), la Morsa demostra la seva apatia per

---

161 Tots aquells passatges subratllats procedeixen del text original de Carroll.

treballar i canvia ràpidament de tema, recitant l'estrofa del poema de Carroll més absurda i convertint-la en la tornada de la cançó (2). En aquesta estrofa la Morsa també aprofita per enganyar a les Ostres perquè passegin amb ells, a pesar de la desconfiança de l'ostra mare (3).

1. *"Mr. Walrus!" Said the Carpenter*  
*"My brain begins to perk*  
*We'll sweep this clear*  
*In 'alf a year*  
*If you don't mind the work"*
  
  2. *Walrus: Work?!?*  
*The time has come...*  
*To talk of other things*  
*Of shoes and ships and sealing wax*  
*Of cabbages and kings*<sup>162</sup>  
*And why the sea is boiling hot*  
*And whether pigs have wings*  
*Calloo-Callay*<sup>163</sup>  
*No work today!*  
*We're cabbages and kings*
  
  3. *Oh, uh, Oysters, come and walk with us*  
*The day is warm and bright*  
*A pleasant walk, a pleasant talk*  
*Would be a sheer delight*
- Carpenter:*  
*Yes, should we get hungry on the way*  
*We'll stop and, uh, have a bite*
- But Mother Oyster winked her eye*  
*And shook her heavy head*  
*She knew too well this was no time*  
*To leave her Oyster bed*
- Mother Oyster:*  
*The sea is nice,*  
*Take my advice*  
*And stay right here*

---

162 *Cabbages and Kings* és el títol del primer llibre d'O. Henry (escriptor estatunidenc de finals del XIX conegut pels seus finals sorprenents). Els primers quatre versos d'aquesta estrofa són els més coneguts i més freqüentment citats dels poema. A *The Adventure of the Mad Tea Party*, el darrer relat de *The Adventures of Ellery Queen*, aquests versos són un element important del mètode detectivesc per treure-li informació a l'assassí (Gardner, 1999, p. 220).

163 *Calloob-Callay* apareix al poema del Barboteixot. A la traducció catalana de Viana (1985) és traduït com "Apa, som-hi, ray!". Segons Gardner (1999, p.184), *Calloob* és un ànec antàrtic que els hiverns els passa al nord d'Escòcia. Tot i que assenyala que la interpretació dels lectors Albert L. Blackwell i la Senyora Carlton S. Hyman, probablement Carroll tenia en ment la paraula grega "kalos", que significa bell i bo.

L'escena de les ostres sí que manté a grans trets l'essència de Carroll, tot i que Disney afegeix dos elements visuals que possibiliten dues interpretacions que allunyen el poema de l'opció de la crítica a l'imperialisme. D'una banda, quan la Morsa torna a repetir l'estrofa de *Cabbages and Kings*, fa l'ullet a les Ostres i elles envermelleixen, com si fossin noies joves vergonyoses i innocents. Per tant, això reforça la idea que l'estudi interpretà el poema com una revisió del conte de la Caputxeta, en què les noies han de cuidar-se d'aquells que els diuen boniques perquè podrien acabar menjant-se-les.<sup>164</sup> A això s'afegeix un altre gest que ens remet a la cultura popular, quan la Morsa fa com si toqués una flauta i les Ostres el segueixen (com el flautí de Hamelí, que s'endugué els nens d'un poble tocant la flauta).

A partir d'aquí, també es manté el sentit original del poema de Carroll, amb alguns canvis en certs versos: la Morsa demana al Fuster una llesca de pa perquè marxi i així poder cruspir-se ell sol les ostres. L'únic afegit de Disney és una escena típica de dibuixos animats: la persecució del Fuster quan descobreix l'engany de la Morsa.

*Walrus:*  
*A loaf of bread is what we chiefly need!*

*Carpenter*  
*Listen, how 'bout some pepper and salt and vinegar, eh?*



*Walrus*  
*Well, yes, yes, splendid idea, ha ha!*  
*Very good, indeed*  
*Now, if you're ready, Oysters, dear*  
*We can begin the feed*

\*\*

*Tweedledee i Tweedledum*  
*But answer, there came none*  
*And this was scarcely odd because*  
*They'd been eaten*  
*Every one!*

## 2. Anàlisi musical

164 Segons la interpretació de Bettelheim (1975), el conte de la Caputxeta és una metàfora de la iniciació sexual de les joves: el llop és un home que mitjançant enganyos pretén anar-se'n al llit amb la Caputxeta.

So	Timbres		Instrumentos destacats	Arpa, vent-fusta (flauta, clarinet, flautí), violins, percussió (timbales, xilòfon), vent-metall (trompetes i trombons amb sordina)	
			Veus	Personatges de la ficció	Tweedledee i Tweedledum, Morsa, Fuster i Ostres
	Textura		Melodia acompanyada		
Ritme	Metro		2/4 - 4/4 - 2/4		
	Caràcter		<i>Moderately Bright Tempo</i>		
Melodia	Motiu Principal				
	Acompanyament (baix obstinat)				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	la m		
		Final	Do M		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A - B - B' - A' - C - B - B' - D - B Coda				

Un dels elements que destaquen de la peça és el baix obstinat que es manté bona part de la cançó. En l'estructura de la peça veiem que el tema A és en la m i el tema B en Do M. És a través de les variacions instrumentals que el tema B es consolida com el principal de la cançó, el qual alhora coincideix amb el vers “*Cabbages and kings*”. Pel que fa al tempo, es manté el caràcter alegre que tenen la majoria de peces al País de les Meravelles, així com uns ritmes més diversos (amb semicorxeres i síncopes). La novetat aquí és el compàs, que varia en el transcurs de la cançó (fluctua entre 2/4 i 4/4).

### “Old Father William”<sup>165</sup>

Música Oliver Wallace i lletra Ted Sears (adaptació)

Després de recitar “The Walrus and the Carpenter” els bessons Tweedledum i Tweedledee es disposen a cantar una altra cançó a Àlicia, “Old Father William”, un poema extret del capítol 5 d’*Àlicia al País de les Meravelles*, on apareix l’Erugot. Al llibre, l’Erugot li diu a Àlicia que reciti el poema perquè la nena admet no recordar bé les coses. Com que en

<sup>165</sup> La partitura d’aquesta peça no ha estat publicada, de manera que no hem pogut incloure l’anàlisi musical.

efecte Àlicia no recorda bé el poema, el diu malament i acaba recitant uns versos sense sentit. Carroll aprofità els errors d'Àlicia per fer paròdia d'un poema didàctic de Robert Southey *The Old Man's Comforts and How he gained Them* (Gardner, 1969, p. 69).

La cançó amb prou feines dura uns segons, ja que quan els bessons comencen a equivocar-se Àlicia aprofita per escapar-se. La versió de Disney manté quasi intacte el primer vers del poema, fins que un dels bessons s'equivoca i repeteix una estrofa, a partir d'aquí comença a variar.

*"You are old, Father William" the young man said  
 "And your hair has become very white  
 And yet you incessantly stand on your head  
 Do you think, at your age, it is right, is right?  
 Do you think, at your age, it is right?"  
 "Well, in me youth," Father William replied to his son  
 "I'd do it again and again"*

### **"All In the Golden Afternoon"**<sup>166</sup>

Música Sammy Fain i lletra Bob Hilliard

L'encapçalament i últim vers de cada estrofa en aquesta cançó, "*All in the Golden Afternoon*", prové del poema introductori d'*Àlicia al País de les Meravelles* que té el mateix títol. Tanmateix, el sentit és completament diferent: Carroll fa referència a la tarda en què, passejant amb les germanes Liddell, se li va acudir la història d'*Àlicia al País de les Meravelles*.<sup>167</sup> En aquesta cançó, en canvi, simplement pren el vers per incloure'l en una cançó sobre les flors. En realitat es basa en el capítol 2 d'*Àlicia a través de l'Espill*, en què Àlicia es troba amb flors parlants que la prenen per una flor lletja

#### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó descriu algunes de les espècies sobrenaturals que habiten al País de les Meravelles, com les papallones de Pa amb Mantega que apareixen al capítol 3 d'*Àlicia a través de l'Espill*: "*Little bread-and-butterflies kiss the tulips*".

<sup>166</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de Fain, S. et al. 1949. *Alice in Wonderland* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.  
<sup>167</sup> Lewis Carroll sortí a berenar la tarda del 4 de juliol de 1862 amb les germanes Liddell, i durant un passeig en barca pel Tàmesi contà una història en què una de les germanes Liddell, Àlicia, era la protagonista (pròleg de Viana dins Carroll, 1985, p. 15).

Alhora es creen metonímies, ja que les violetes són capaces d'entonar com si fossin violins, mentre els lliris tigrats estimen els dents de lleó:

*Strings of violets are all in tune  
Tiger lilies love the dandy lions*

## 2. Anàlisi visual

La cançó sembla haver-se basat en els esbossos realitzats per Bianca Majolie, Gustaff Tenggren i Ferdinan Horvath en una *Silly Symphony* que mai va arribar a veure la llum, *Ballet des Fleurs* (Ghez, 2015, p. 186-189). En ella les flors prenen formes antropomòrfiques i aprofitaven la seva aparença per imitar alguns instruments (com per exemple campanes). Això precisament és el que veiem al fragment instrumental de la cançó, on hi ha flors amb aspecte de campanes, flautes, trompes, timbales, plats i arpa (il·lustracions 6.3, 6.4, 6.5).

Les imatges il·lustren el que ens explica la lletra, i alhora juga amb la semblança d'alguns mots compostos amb d'altres simples, com *caterpillar*, que teòricament significa Oruga, però en la seqüència veiem un gat amb la fisonomia d'una eruga (juguen amb l'inici de la paraula *cat-erpillar* [il·lustració 6.6]). Un altre element no citat a la lletra però que apareix visualment i que està al llibre del *País de les Meravelles* és el Tàvec del Cavall de Fusta, que voleteja i molesta les flors mentre canten (il·lustració 6.7).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Arpa, vent-metall (trompetes, trombons), vent-fusta (flauta), violins (pizzicato i corda fregada), percussió	
		Veus	Personatges de la ficció	Flors (en cor) i Alícia
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Moderato and Lightly</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	MibM		
	Cadència final	Imperfecta (V-I)		

Estructura	A – B - A' - A' – Coda
------------	------------------------

La cançó té un caràcter similar a les predecessores, moderat i lleuger, alegre. En l'harmonia, tot i que es manté la tonalitat de  $Mi\flat M$ , en alguns moments trobem acords del relatiu menor,  $do m$ . El ritme harmònic és constant, hi ha un acord per cada pulsació. La melodia consisteix en un motiu que és variat i encadenat de manera successiva. Encara que hi ha una secció B, el seu contingut no és notablement diferent del tema A, però com el tema A es limita a repetir el mateix sense grans variacions, la juxtaposició amb B fa que es produeixi cert contrast. En aquesta cançó una vegada més es demostrarà l'escàs talent musical d'Alícia, gairebé equiparable al de les germanastres de Ventafocs, ja que haurà de ser rescatada per les flors per cantar la cadència final (que, potser per culpa d'Alícia, és imperfecta).

### “A-E-I-O-U”<sup>168</sup>

Música d'Oliver Wallace

Aquesta cançó es limita a repetir les vocals a-e-i-o-u, cantades per l'Erugot. Alícia comença a escoltar-la després de la trobada amb les flors, i descobreix qui la canta gràcies el fum en forma de vocals que produeix l'Erugot.

#### 1. Anàlisi visual

La seqüència és tan breu, que senzillament descriu el trajecte d'Alícia, des que veu i escolta la música de l'Erugot, fins que arriba al seu costat. Això sí, observem que la vegetació que envolta a Alícia a l'inici de l'escena té un verd més viu, mentre que la de l'Erugot té uns colors marrons i grana més apagats. Alhora, l'interior de les fulles de les plantes estan dibuixades amb formes cargolades, com s'intentés emular una decoració amb motius orientals (il·lustració 6.8).

#### 2. Anàlisi musical

<sup>168</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de Fain, S. *et al.* 1949. *Alice in Wonderland* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.



So	Timbres	Instrument destacats	Vent-fusta (oboè), percussió (tambors, cascavells), piano, violins	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Erugot
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderato</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	re m		
	Cadència final	Plagal (III-I)		

Com bé es pot observar a l'apartat musical, no hem inclòs l'estructura de la peça perquè la seva brevetat fa impossible un desenvolupament temàtic. En tot cas, podríem dir que hi ha un únic tema "A". La melodia consisteix en la repetició mínimament variada del motiu: només canvia la nota final i les quatre notes centrals baixen un semitò. En la notació hem detectat un element que no sabem si és exclusiu de l'edició analitzada o si l'original era així: es tracta de l'enharmonia que es produeix entre sol# i lab. Aquestes alteracions accidentals fan que es produeixi un descens de graus cromàtics, cosa que aporta un aire oriental a la peça. També la instrumentació reforça aquesta idea d'exotisme, amb l'oboè, tambors i cascavells. A nivell harmònic la cançó es manté en re m (amb predomini dels acords de tònica, dominant i superdominant) i s'acaba amb una cadència plagal (de modal a tònica). El fet que el caràcter sigui moderat i que les notes vagin gairebé sempre lligades implica que es doni major importància a la melodia i que, a diferència de les altres cançons al País de les Meravelles, el ritme quedi en un segon pla.

### “**‘Twas Brillig**”<sup>169</sup>

(Adaptació del poema de Lewis Carroll)

Lletra i música de Don Raye i Gene de Paul

Aquesta és l'única cançó que no ha patit cap canvi respecte el poema original, tan sols un abreujament molt dràstic: es tracta de la primera estrofa del poema *The Jabberwocky* (“El Barboteixot” en català), que apareix al primer capítol d'*A través de l'espill*.

## 1. Anàlisi de la lletra

169 L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de Fain, S. et al. 1949. *Alice in Wonderland* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

Text original/pel·lícula	Traducció d'Amadeu Viana (Carroll, 1871, p. 38)
<i>Twas<sub>1</sub> Brillig<sub>2</sub> and the slithy<sub>3</sub> toves<sub>4</sub> Did gyre<sub>5</sub> and gimble<sub>6</sub> in the wabe<sub>7</sub>, All mimsy<sub>8</sub> were the borogoves<sub>9</sub>, And the mome<sub>10</sub> raths<sub>11</sub> outgrabe<sub>12</sub></i>	Era temps brillós: les eslludentes toves girclaven varrinant en les onacles: assats mimayres eron los borogovis e'l bormi ratins abrisanava

Com bé es pot veure tant a la versió original com a la traducció catalana del poema, la considerable quantitat de paraules inventades per Carroll fan impossible la seva comprensió. Tal com diu Alícia al llibre:

“Sembla molt bonic,” digué quan el va tenir llegit, “però és més aviat difícil d’entendre.” (Com veieu, no li agradava de confessar, ni tan sols d’admetre, que no havia comprès res.) “Em sembla, però, que m’ha omplert el cap d’idees... i tanmateix no sabia dir quines...” (Carroll, 1871, p. 39)

Segons Gardner (1999, p. 180), hi ha semblances entre aquests versos absurds i la pintura abstracta. El pintor realista es veu forçat a copiar la natura, mentre l’artista abstracte és lliure de pintar a plaer. De manera similar, el poeta de l’absurd no ha de buscar maneres enginyoses de combinar patrons i repeticions amb sentit; sinó que es limita a preocupar-se de la sonoritat i deixa de banda el sentit. Per tant, tot i que uns capítols més endavant el personatge de Gep Boterut (que no apareix a la pel·lícula) expliqui el significat de cada paraula a Alícia, el poema continua sense tenir gaire sentit. A continuació fem una correlació de les definicions donades pel propi Carroll (1871, pp. 99-101) i Gardner (1999, p. 179):

- 1) *Twas*: probablement una elisió pròpia de la llengua parlada, derivada de “*It was*”.
- 2) *Brilling*/brillós: cap a l’hora que es pon el sol, que tot brilla i comencem a preparar les coses per al sopar.
- 3) *Slithy*/Eslludentes: significa lluentes i esllanguides. És com una paraula-maleta, que empaqueta dos significats diferents.
- 4) *Toves*/Tolves: són com teixons - i una mica com llangardaixos- i com llevataps. Construeixen el cau en rellotges de sol i viuen de formatge.
- 5) *Gyre*/Girclar: és fer tombs i més tombs com un giroscopi.
- 6) *Gimble*/Varrinar: és fer forats en rodó com una *varrina*.
- 7) *Wabe*/Onacles: cercles de la gespa que envolten el rellotge de sol.
- 8) *Mimsy*/Mimayres: significa mínims i miserables.
- 9) *Borogoves*/Borogovi: és un ocell espellifat i prim, amb les plomes arrufades tot al

voltant - talment com un fregall vivent.<sup>170</sup>

19) *Raths/Ratí*: és una mena de porc verd.


11) *Mome/Borni*: fer l'orni.<sup>171</sup>

12) *Outgrabe/Abrisanava*: un xic com udolar i un xic com xiular, amb un bon esternut al mig.

## 2. Anàlisi visual

La cançó comença a escoltar-se quan Àlicia camina pel bosc i uns colors il·luminen els arbres. Aleshores apareixen de manera inquietant sobre un fons negre els trossos del gat Chesire: primer el seu característic somriure amb forma de mitja lluna, després els ulls i finalment la resta del cos. Després d'aparèixer el gat torna a cantar la mateixa estrofa de la cançó, encara que avisa, en un exercici de metallenguatge, que es tracta de la segona tornada "*second chorus*". El gat continua cantant a pesar que Àlicia l'interromp, fins que finalment decideix conversar amb ella abans de començar amb la tercera tornada.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Violins, harmònica, <i>theremin</i> , percussió (xilòfon, metal·lòfon), guitarra hawaiana, vent-fusta	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Cheshire Cat
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Moderato with a beat</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - A'			

La presència d'instruments inusuals, com el *theremin*, intensifiquen una sensació d'inquietud ja creada pel misteriós bosc i les paraules sense sentit del gat. El caràcter de la peça torna a ser més animat que l'anterior, també a nivell rítmic es produeixen variacions:

<sup>170</sup> La descripció d'aquest ocell ens recorda a alguns dels éssers que apareixen quan Àlicia es perd més endavant al bosc.

<sup>171</sup> Segons Gep Boterut, *rath* (o ratí) és un porc verd, però en l'època de Carroll era una paraula antiga irlandesa es referia a un recinte, normalment circular i de fang, que servia com a fortificació i residència del cap de la tribu Gardner (1999, p. 179).

hi ha una profusió de silencis en la cançó, que posen una pausa en cada variació del motiu, creant així una melodia molt segmentada. El ritme harmònic és més irregular en aquest cas (fluctua d'un a tres acords per compàs). A més, tot i estar en Do M, sovint apareix l'acord de setena menor sobre la supertònica, la qual cosa fa que s'alteri la tònica do, i, en conseqüència afecti la percepció de la tonalitat.

### “The Unbirthday Song”<sup>172</sup>

Música i lletra d'Al Hoffman, Jerry Livingston i Mack David

Alícia arriba a una estranya festa del té en la que el Barretaire i la Llebre celebren el seu no-aniversari. Tal como la cançó explica, tothom té un únic aniversari a l'any, mentre hi ha 364 no-aniversaris per celebrar. Per aquest motiu prefereixen celebrar els no-aniversaris.

Aquesta és l'única cançó que no té cap mena de referent als llibres de Carroll, és de la invenció dels compositors de *Cinderella*. Al llibre justificaven l'escena explicant que la reina havia “matat el temps” justament a l'hora del té, i per aquest motiu sempre estaven prenent té. No obstant, aquesta idea no convencia als creatius, que van demanar ajuda a tots els que treballaven en aquell moment a l'estudi i a Mark David, Al Hoffman i Jerry Livingston se'ls va acudir la idea del no-aniversari (Tietzen, 1990, p. 96).

#### 1. Anàlisi de la lletra i visual

La diferència d'aquesta cançó respecte altres d'aquesta mateixa pel·lícula és notable, i la seva simplicitat connecta molt més amb la música de *Cinderella*: el contingut és molt directe i no hi ha espai per a la interpretació més enllà del que les paraules expressen. A banda de repetir “*A merry unbrithday*” i l'exclamació de sorpresa “*To me*”, l'únic destacable és la frase final tan recurrent de Disney “*Make your wish come true*”.


El desenvolupament de l'escena presenta un nivell de surrealisme similar al d'altres de la pel·lícula: el Barreter i la Llebre dansen al voltant d'Alícia celebrant el seu no-aniversari de manera esbojarrada (fent gala del sobrenom del Barreter Boig). Tot seguit li entreguen un pastís del que surt un coet, que quan explota allibera un ratolí que canta una versió variada del poema de Jane Taylor *The Star* (Jack, 2008, p. 198). Aquesta intervenció sí

<sup>172</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de Fain, S. et al. *Alice in Wonderland* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1949.

que estava en el llibre, encara que era el Barreter qui cantava. Pel que sembla consisteix en una “broma interna” de Carroll: Bartholomew Price, un professor de matemàtiques d'Oxford i bon amic de Carroll, era conegut entre els estudiants amb el sobrenom “*The Bat*” (el rat-penat) (Gardner, 1999, p. 94).

Versió Taylor (Jack, 2008, p. 198)	Versió Carroll (Gardner, 1963)
<i>Twinkle, twinkle, little star, How I wonder what you are! Up above the world so high, Like a diamond in the sky</i>	<i>Twinkle, twinkle, litte bat! How I wonder what you're at! Up above the world you fly, Like a tea-tray in the sky.</i>

## 2. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-fusta, percussió (carilló)	
		Veus	Personatges de la ficció	Barreter, Llebre, Àlicia
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Moderately Bright</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A			

Com bé es pot veure pel motiu principal, bàsicament consisteix en l'acord de tònica desplegat (i una nota de pas, re), per tant és una melodia molt senzilla. En algun moment ens trobem amb la mateixa situació que en l'anterior cançó, en què apareix l'acord menor de la supertònica, però com ràpidament es torna a la dominant i la tònica de Do M, l'efecte no és tan remarcable com a l'anterior cas. També es crea un efecte similar amb els silencis, que es van intercalant entre els motius melòdics quan es produeix la pregunta-resposta entre els personatges: “*to you! / to me?*”. A banda d'això tenim altres qüestions ja habituals a Disney, un compàs simple (2/2), una estructura A – B – A i la cadència final perfecta.

**“Very Good Advice”**<sup>173</sup>

Música Sammy Fain i lletra Bob Hilliard

Després de totes les aventures al País de les Meravelles, Alícia reflexiona a través d’aquesta balada les lliçons que ha après i arriba a la conclusió que és millor oferint consells que rebent-los. Aquesta escena és pura invenció de Disney, ja que en cap dels llibres Alícia arriba a dubtar o trobar a faltar la seva casa. Probablement aquest va ser l’intent dels creatius de fer més simpàtic el personatge d’Alícia, però no en van sortir gaire reeixits.

## 1. Anàlisi de la lletra

La balada contrasta molt amb l’estil de Carroll que, fins al moment, els guionistes han seguit de manera força fidedigna. Els remordiments no casen amb el personatge d’Alícia, sempre tan pragmàtica i poc avesada a emocions com la culpabilitat. Les aventures d’Alícia en cap moment tenen una intencionalitat alliçonadora o moral com solen tenir les rondalles i probablement aquesta mancança creava incomoditat a Disney. Així, la cançó sembla ser l’intent de l’estudi de demostrar que “ser curiós té un preu”.

*I give myself very good advice  
But I very seldom follow it  
That explains the trouble that I'm always in  
Be patient, is very good advice  
But the waiting makes me curious  
And I'd love the change  
Should something strange begin  
Well, I went along my merry way  
And I never stopped to reason  
I should have known there'd be a price to pay*

Tal com es pot veure, la lletra sembla el monòleg intern d’Alícia, que en el seu viatge sembla haver aconseguit madurar ràpidament: ja no comet errors infantils, com repetir la conjunció “i”, ni utilitza expressions col·loquials.


## 2. Anàlisi visual

Mentre Alícia canta, els estrofolaris animals que habiten el País de les Meravelles i que acaben de tenir un comportament força desagradable amb ella, se l’escolten i se’n

173 L’anàlisi musical s’ha fet a partir de la partitura de Fain, S. et al. 1949. *Alice in Wonderland* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

compadeixen (alguns d'ells s'assemblen als ocells descrits anteriorment a "Twas Brillig"). Per tant, la cançó té un plantejament similar a les cançons de Blancaneu i Ventafocs, en què els animals exerceixen d'espectadors i justifiquen que ella canti. La diferència principal respecte les seves predecessores, rau en l'elecció dels colors, que aquí són majoritàriament foscos (il·lustrant així l'estat d'ànim trist d'Àlícia). Ara bé, la clariana on Àlícia escull asseure's està perfectament il·luminada, com si fos el focus d'una representació teatral. Tot i que el centre d'atenció és Àlícia, no són especialment freqüents els plans mitjos, sinó els plans de cos sencer i de contextualització amb els animals que l'envolten. Així, l'espectador pot apreciar les curioses formes dels animals que habiten el país de les meravelles i veure algun dels gags que fan aquests (com l'animal més petit que s'espanta o el que té forma de paraigües i plora [il·lustració 6.9]). En acabar la cançó els animals s'esvaeixen i Àlícia es queda completament sola i a les fosques, fins que apareix una forma que sembla la mitja lluna (il·lustració 6.10), que aviat descobrirem que és el gat Chesire.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Violins, cors	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Àlícia
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Slowly with expression</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Mi♭M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A - B - A'			

Com bé passava a les cançons de "In a World of My Own" i "All in the Golden Afternoon" l'escàs talent vocal d'Àlícia es torna a fer palès. La cançó sembla més un lament que una balada i amb prou feines es pot seguir la línia melòdica. Aquesta peça recupera el tempo lent anterior a l'arribada al País de les Meravelles, a les cançons d'"Alice" i "In a World of My Own". Això també es trasllada al ritme, on predominen les figures lligades (corxeres, blanques i negres) que allarguen els temps. Altres elements que es repeteixen són l'harmonia (torna a estar en Mi♭M i no es produeixen modulacions a altres tonalitats ni al relatiu menor), l'estructura A - B - A' i el final en cadència perfecta.

## “Painting the Roses Red”<sup>174</sup>

Música de Sammy Fain i lletra de Bob Hilliard

Les cartes canten una alegre marxa mentre pinten les roses blanques de la Reina de Cors de color vermell. La lletra és contrastant amb la música, ja que explica que els tallaran els caps si la Reina troba una sola rosa blanca. Encara que l'escena és present al primer llibre, Carroll no va escriure cap poema per a aquesta escena, per la qual cosa tant la lletra és original de Hilliard.

### 1. Anàlisi de la lletra i visual

La peça manté el to absurd que caracteritza la majoria de les cançons de la pel·lícula, ja que les cartes admeten que pintar de vermell les roses és inútil, però així i tot continuen endavant:

*Oh, painting the roses red  
And many a tear we shed  
Because we know  
They'll cease to grow  
In fact, they'll soon be dead  
And yet we go ahead*

Encuriosida, Alícia pregunta a les cartes per què pinten les roses vermelles i aquestes contesten també cantant que tot és culpa d'una reina dèspota i malvada, que per motius estètics és capaç de matar els seus súbdits:

*The Queen she likes 'em red  
If she saw white instead  
She'd raise a fuss  
And each of us  
Would quickly lose his head  
Since this is the part we dread  
We're painting the roses red*

Veient la conjuntura, Alícia s'uneix a la cançó i es posa a pintar roses vermelles i així ajudar a les cartes davant l'amenaça de la reina.


<sup>174</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de Fain, S. et al. 1945. *Alice in Wonderland JR.* (piano/vocal score). Burbank. Walt Disney Music Company (ASCAP)/Wonderland Music Company, Inc. (BMI).



*Alice: Painting the roses red*  
*All: We're painting the roses red*  
*Don't tell the Queen what you have seen*  
*Or say that's what we said*  
*But we're painting the roses red*

La situació es complica quan apareix la reina amb el seu seguici i descobreix l'estratagema dels jardiniers. Ràpidament sentencien a mort les tres cartes culpables, però la decapitació queda oblidada quan Alícia parla amb la reina i la pel·lícula continua sense saber què passa amb les cartes.

## 2. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Percussió (xilòfon, carilló), vent-metall (trompeta amb sordina), vent-fusta (flauta), violins	
		Veus principals	Personatges de la ficció	Cartes
		Veü secundària		Alícia
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	6/8 - 9/8 - 6/8 - 2/2 - 3/2 - 6/8		
	Caràcter	<i>Slowly with expression</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Fa M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A - A' - B - A - A'			

A pesar de l'amenaça de la reina, en tot moment es manté el to alegre de la cançó, cosa que concorda amb el to surrealista i còmic de la situació. El caràcter és "marcial", de marxa, atès que les cartes són els soldats de la reina. El motiu principal es compon d'una fórmula molt senzilla: està formada per dues repeticions, la primera acaba en un do agut i la segona en el do greu. Els canvis constants de compàs fan que la cançó sigui molt irregular, ja que contínuament hi ha interrupcions, entren nous personatges i es desenvolupa l'acció de manera un tant esbojarrada. L'estructura és lleugerament diferent a la resta, A - A' - B - A - A' i, com es pot veure, es caracteritza per tenir una forma capicua.

## BANDA SONORA MUSICAL

Probablement aquesta és la pel·lícula en què més difícil és separar el fons musical de les cançons, atès que cada poc temps algú canta, és interromput o recita un vers. En aquest sentit són dos els aspectes que caracteritzen les cançons: que són fragmentades i repeses sovint. L'única excepció són la cançó d'inici "Alice in Wonderland" i les dues peces cantades per Alícia "In a World of My Own" i "Very Good Advice", que contrasten amb el ritme accelerat de la pel·lícula. D'aquesta manera, es fa una clara distinció entre les cançons del món "real" i la del País de les Meravelles: al món real la música és més pausada i, fins a cert punt, avorrida, mentre la música del País de les Meravelles és animada i divertida.

Pel que fa al fons musical, Wallace integra la majoria de les melodies de Fain, sobretot la cançó d'inici "Alice in Wonderland" que, com si fos un rondó, reapareix amb diverses variacions al llarg de tota la pel·lícula i unifica les transicions d'uns personatges i altres. "I'm Late" sorgeix cada vegada que Alícia veu al conill i "March of the Cards", que apareix de manera gairebé constant en les darreres seqüències. Al final de la pel·lícula, quan Alícia escapa del judici i es retroba amb els diferents personatges que ha anat coneixent, es reprenen i entremesclen alguns dels temes musicals, entre els quals destaquen "The Unbirthday Song" i "The Caucus Race" (R). Deixant de banda aquest cas puntual i del conill, no és usual que els temes siguin repesos, ja que la majoria dels personatges sols apareixen un cop.

La major part del temps el fons musical té molt poc espai per desenvolupar-se, raó per la qual Wallace creà una espècie d'estil "recitatiu" per puntuar l'acció i els diàlegs, de manera que l'acompanyament musical imita l'estil operístic. Aquest mètode és especialment notable en l'encontre d'Alícia amb la Reina, en què la música remarca amb el mickeymousing la naturalesa esquizofrènica de la monarca. Encara que, com dèiem abans, Alícia és un personatge allunyat de les seves predecessores tant per la seva manera de ser com de cantar, hi ha un únic aspecte que l'igualava amb Blancaneu o la Ventafocs: el fet que el personatge antagònic més rellevant, la reina, és l'únic personatge en tota la pel·lícula incapaç de cantar.

### 5.1.7 *Peter Pan* (1953)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció		Clyde Geronimi Wilfred Jackson Hamilton Luske	
Producció		Walt Disney	
Guió		Milt Banta William Cottrell Winston Hibler Bill Peet Erdman Penner Joe Rinaldi Ted Sears Ralph Wright	
Basat en		<i>Peter Pan</i> de James Barry	
BSM	Fons musical	Oliver Wallace, Frank Churchill	
	Cançons	Música	Oliver Wallace, Sammy Fain
		Lletra	Sammy Chan, Erdman Penner, Winston Hilber i Ted Sears
	Orquestrador	Edward Plumb	
Intèrprets		Bobby Driscoll (Peter Pan) Kathryn Beaumont (Wendy) Hans Conried (Hook - Mr Darling / El capità Garfi) Bill Thompson (Mr. Smee) Heather Angel (Mrs. Darling) Paul Collins (John) Tommy Luske (Michael)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		RKO Radio Pictures	
Data estrena (EUA)		5 de febrer de 1953	

---

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

Walt Disney sempre havia volgut adaptar l'obra de James Barry, ja que quedà molt impressionant quan veié la representació de petit. En un principi anava a ser la segona pel·lícula animada que produís l'estudi, però com Disney volia explicar-la de la millor manera possible es va esperar a que les tècniques d'animació milloressin. Les seves intencions d'adaptar-la (juntament amb *Alice in Wonderland*) ja es fan evidents quan a la introducció de *Pinocchio* apareix de fons la coberta del llibre de *Peter Pan*. Disney adquirí els drets de l'obra en 1933, tot i que no seria estrenada fins 1953 (Tietzen, 1990, p. 98).

A principis dels 40 Frank Churchill havia compost una sèrie d'esborranys musicals, incloent-hi "Peter Pan Theme", "Mermaid Theme" i "Poison". L'única melodia que va sobreviure fou el tema del cocodril "Never Smile at a Cocodrile", tot i que únicament s'escolta al fons musical. Irònicament, seria la cançó que més popularitat obtindria després d'estrenar-se la pel·lícula.

En 1941 Charles Wolcott (compositor de l'estudi) s'incorporà a l'equip per afegir cançons a l'argument que estava en desenvolupament. Però tal com passà amb *Cinderella* i *Alice*, la pel·lícula es retardaria uns anys i no entraria en producció fins 1949. Quan el projecte es recuperà l'equip musical varià substancialment: Disney optà per descartar la major part de la música que havien fet els compositors del seu estudi i tornà a recórrer a la Tin Pan Alley; Sammy Fain en la música (el qual ja havia fet les cançons d'*Alice in Wonderland*) i Sammy Cahn per a les lletres (Tietzen, 1990, p. 98). Oliver Wallace faria la música de fons i Ed Plumb s'encarregaria de l'orquestració.

## ARGUMENT

(en verd els fragments que Disney manté de la història original)

Inici	La família Darling viu feliçment amb una gossa que fa de cangur. Peter Pan decideix que Wendy sigui la seva “mare” i se l'endú a ella i als seus germans al País dels Somnis.
Nus	Els nens viuen moltes aventures al País dels Somnis, s'enfronten als indis, les sirenes i als pirates i al malvat capità Garfi.
Desenllaç	Els nens perduts es queden amb la família Darling mentre Peter Pan torna al País dels Somnis. A la versió original Wendy es fa gran i Peter Pan torna cada any per la seva filla, neta, etc. A Disney els pares Darling creuen recordar haver anat al País dels Somnis quan eren petits.

Com bé es pot observar, delimitar *Peter Pan* amb l'estructura clàssica d'una història entranya certa dificultat tenint en compte la forma episòdica de la novel·la. Hem resumit extremadament l'argument, de manera que les semblances trobades entre la versió original<sup>175</sup> i la de Disney són considerables. Algunes de les principals diferències són derivades del trasllat de la història al mitjà cinematogràfic, com quan Campaneta se salva gràcies als nens que “creuen” en les fades (al teatre el públic havia d'aplaudir perquè la fada revisqués) i a la pel·lícula això és canviat per la bomba. La pel·lícula també suavitzà algunes de les qüestions més dures: a la pel·lícula Garfi no mor devorat pel cocodril com al llibre, sinó que simplement veiem com acaba fugint; o el final en què es veu com Wendy es fa gran (la idea de fer-se gran es manté, però desdibuixada a través dels records dels pares, que diuen haver vist un vaixell volador quan eren petits).

---

175 Font: Barrie (1911), traducció al castellà de Leopoldo María Panero.

## PERSONATGES

Protagonista: Peter Pan	Antagonista: capità Garfi
Co-protagonista: Wendy	
Figura canviant: Campaneta	Ajudants de l'antagonista: Smees, pirates
Engalipadors: John, Michael, Nens Perduts	
Figures paternals: Mr i Ms Darling	

La distinció entre protagonista i co-protagonista és certament complexa en aquesta ocasió, ja que en molts sentits tenen la mateixa importància Wendy i Peter Pan. No obstant, la clara identificació de l'antagonista, el capità Garfi, ens ha ajudat a determinar que el protagonista real és Peter Pan, a pesar que al llarg de la història no es produeix cap canvi ni evolució en el personatge (cosa que sí passa amb Wendy). També observem que respecte la novel·la la importància de Wendy és minvada i es dona major protagonisme als seus germans, John i Michael. A pesar de tot, mantenim a Wendy com a co-protagonista, ja que sovint John i Michael actuen en conjunt amb la resta de nens perduts. Pel que fa al Capità Garfi, és caracteritzat de manera similar a Honest John a *Pinocchio* o la Reina de Cors d'*Alice*, ja que el seu aspecte còmic és destacat per damunt de la seva maldat. De fet, la major part de la comèdia en la pel·lícula es produeix en les seves escenes més que no pas en les dels engalipadors, els nens perduts. Per últim, Campaneta aporta una funció nova a Disney: la de figura canviant, ja que tot i ser inicialment una aliada de Peter Pan, la seva gelosia la porta a traïr el seu amic en un moment clau de la pel·lícula.

## CANÇONS<sup>176</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Inici	1	“The Second Star to the Right”	1.03-2.00	0,57
Nus	2a	“You Can Fly!”	17.45-19.58	2,13
	3	“A Pirate’s Life”	20.05-20.29	0,24
	4	“Following the Leader”	31.14-32.36	1,22
	5	“What Made the Red Man Red?”	48.46-50.29	1,43
	6	“Your Mother and Mine”	56.41-58.11	1,30
	7	“The Elegant Captain Hook”	59.45-1.00.51	1,06
Desenllaç	2b	“You Can Fly!” (Final)	1.13.16-1.13.44	0,28
			Total Pel·lícula 77 min	
			Total Musical 9,43 min (12.25%)	

### “The Second Star to the Right”<sup>177</sup>

Música de Sammy Fain i lletra de Sammy Cahn

Com hem indicat a *Alice in Wonderland*, originalment la melodia d'aquesta cançó fou creada per al tema “Beyond the Laughing Sky”. Però com fou substituïda per “In a World of My Own” Sammy Fain decidí reutilitzar-la i que Sammy Cahn li posés una lletra com a introducció de *Peter Pan*.

#### 1. Anàlisi de la lletra

El contingut de la cançó és molt semblant a la de “When You Wish Upon a Star”: explica que si es demana un desig a una estrella els somnis es faran realitat. La diferència en aquest cas és que es tracta d'una estrella en particular, la segona a la dreta, adaptació de l'adreça que diu Peter Pan a la novel·la. Al llibre, però, Peter Pan no fa referència a cap estrella:

Entonces ella le preguntó dónde vivía.

- En el segundo a la derecha – dijo Peter Pan-, y después siempre adelante hasta la mañana.

(Barrie, 1911, p. 54)

Tanmateix, en l'adaptació aprofiten el caràcter ambigu d'aquesta adreça per unir-la amb

<sup>176</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de diferents edicions de les partitures que s'indicanen en cada cançó.

<sup>177</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de Fain, S. *et al. Peter Pan* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1952.

l'estrella que apareix a *Pinocchio* (il·lustració 7.1) i és representada de la mateixa manera (il·lustració 7.2).

Un altre dels aspectes en comú amb “When You Wish Upon a Star” és que parla en segona persona en les dues primeres estrofes “*for you*”, “*the dreams you plan*”, etc. i en la darrera canvia a la primera persona del plural, com si fossin dues veus que interactuen.

*The second star to the right  
Shines in the night for you  
To tell you that the dreams you plan  
Really can come true*

La lletra també pressuposa que el que necessiten els receptors de la cançó, que suposem són els nens protagonistes (Wendy, John i Michael), és anar al País dels Somnis.

*The second star to the right  
Shines with a light so rare  
And if it's Never Land you need  
Its light will lead you there*

La tercera estrofa també cita la cançó de bressol de Jane Taylor *The Star*, el vers inicial “*Twinkle, twinkle little star*”, que ja apareixia a *Alice in Wonderland*. En aquesta estrofa es resumeix pràcticament tota la història: explica que després d’haver anat al País dels Somnis, tornaran a casa i miraran l’estrella cada nit tot recordant l’experiència:

*And when our journey is through  
Each time we say good night  
We'll thank the little star that shines*


Com dèiem abans, en aquesta cançó també canvia el subjecte, ja que passa de la segona persona a la primera persona del plural, com si fossin els protagonistes els que canten la cançó després de tornar del seu viatge.

## 2. Anàlisi visual

Els dibuixos dels fons que acompanyen els crèdits presenten algunes de les situacions o personatges més icònics del País dels Somnis, com el vaixell dels pirates, el poblat dels indis o les sirenes. Per tant, a través de la imatge s’il·lustra l’argument de la pel·lícula, tal com passava a les pel·lícules anteriors, en què els animadors pressuposaven que l’espectador ja coneixia la història i que no desvelarien res essencial a l’espectador.



### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-metall, arpa, violins	
		Veü principal	Veü en off	Cor
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Slowly, with expression</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Fa M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro – A – B – A			

A nivell musical la cançó és molt similar als temes introductoris de *Cinderella*, *Alice in Wonderland* o *Pinocchio*: és una balada en la qual les veus principals són cors, el caràcter és moderat i la formació instrumental és una orquestra. Els primers segons també són una petita obertura en la qual es presenten els motius principals de la pel·lícula, com el tema de Peter Pan. Si ens fixem, el motiu de Peter Pan contrasta radicalment amb la melodia de “The Second Star to the Right”, que, tot i estar primordialment en una tonalitat major (Fa M), en ocasions passa pel seu relatiu menor (re m). Per tant, la música i la lletra ens indiquen que, tot i ser una cançó positiva en la qual els somnis es fan realitat, en realitat és un tema melancòlic, cantant des de la perspectiva d'un adult que enyora la infància. Aquesta idea de nostàlgia ja l'havíem observat en el tema inicial d'*Alice in Wonderland*, que també és cantat des del punt de vista d'un adult melangiós.

#### “You Can Fly!”<sup>178</sup>

Música de Sammy Fain i lletra de Sammy Cahn

Després que Peter Pan ruixi els nens amb pols de fada, es posen a repetir rítmicament la lletra que Peter canta. Un cop els quatre nens surtin volant per la finestra i sobrevolin el Londres victorià, un cor en off continua cantant. La cançó també és represa en la conclusió coral de la pel·lícula (2b).

<sup>178</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de Fain, S. *et al.* 1952. *Peter Pan* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

## 1. Anàlisi de la lletra

Peter Pan indica als nens que per poder volar (a més de ser ruixats amb pols de fada) han de tenir un pensament feliç. Per això en l'estrofa inicial els nens enumeren pensaments feliços, tots ells associats amb el nadal: es nomenen un seguit d'elements típics d'aquesta festivitat com la neu, les campanes o els rens.

*Think of a wonderful thought  
Any merry little thought  
Think of **Christmas**, think of **snow**  
Think of **sleigh bells**  
Off you go like **reindeer in the sky***

Observem que, a l'igual que passava a "The Second Star to the Right", apareix l'adjectiu "little" en un context en el que no concorda "Any merry little thought", ja que un pensament no pot ser ni gran ni petit, però en tractar-se d'una cançó per a nens, la paraula "little" adquireix aquest to infantil que busca el lletrista.

Es crea una personificació de la lluna, la qual no només pot dormir o despertar-se "If the moon is still awake", també té trets físics com ara cara i ulls "You'll see him wink his eye" i els seus rajos de llum són capaços de traçar camins "Take the path that moonbeams make".

Així mateix dins la lletra es fa una autoreferència de Disney que ja vèiem a *Pinocchio*, comparant anar amunt i avall "Up you go" amb el "heigh and ho" dels set nans.

La lletra recupera algunes de les idees ja plantejades a l'anterior cançó, com que al País dels Somnis es faran realitat els seus desitjos. Novament es personifica un element inanimat, en aquest cas el País dels Somnis, que els estarà esperant.


*There's a Never Land waiting for you  
Where all your happy dreams come true  
Every dream that you dream will come true*

## 2. Anàlisi visual

En la seqüència es mostren als nens sobrevolant Londres: Michael i John s'encarreguen de la part còmica, cometent errors en el seu vol, mentre Wendy i Peter són més hàbils volant. La introducció del tema B coincideix amb el moment en què Michael s'atura per ajudar a Nana volar, però es queda flotant com un globus perquè està lligada a una corda.

En el transcurs de la cançó Peter també aprofita per lluir-se davant Wendy, “surfejant” sobre dos cignes, mentre Campaneta mostra la seva gelosia envers la nena “esborrant” el seu reflex a l'aigua. La cançó acaba mostrant la postal més coneguda de Londres, amb el Big Ben des d'un contrapicat, cosa que el fa imponent (il·lustració 7.3) o el conjunt d'altres espais tan coneguts com el Tàmesi, la Torre de Londres i el *London Bridge* (il·lustració 7.4).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Arpa, violins, vent-fusta (flautes, flautí), vent-metall, percussió (campana i altres)	
		Veü principal	En off	Cor
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Modulació	Sol M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A			

La cançó està formada per un tema principal A, amb una melodia molt senzilla, que gira al voltant dels acords de tònica i dominant de Do M. El motiu central (que coincideix amb la frase “*You can Fly*”) combina tres cèl·lules amb una estructura idèntica: dues negres que repeteixen la mateixa nota i una blanca a distància de to o semitò. El tema B modula a la dominant de l'anterior tonalitat, Sol M, i harmònicament és lleugerament més complex que el tema A, hi ha una setena disminuïda sobre la sensible i s'intensifica el ritme harmònic (passa d'un acord per compàs a dos). La cançó és considerablement més animada que l'anterior, el caràcter és moderat, i se sincronitza perfectament amb els moviments dels nens volant. En aquesta peça es fa ús del mickeymousing en alguns moments, com el pizzicato que coincideix quan John es posa el barret, l'impuls que fan els nens volant amb l'accent de les flautes o els peixos que intenten menjar-se a Campaneta amb la percussió.

## “A Pirate’s Life”<sup>179</sup>

Música d’Oliver Wallace i lletra d’Ed Penner

En aquest breu tema són presentats els pirates, els enemics habituals de Peter Pan. La cançó té certes semblances amb “Sailor’s Hornpipe” d’*Alice in Wonderland*, en què els personatges afirmen ser feliços en la seva vida de mariners/pirates.<sup>180</sup>

### 1. Anàlisi de la lletra

El que diferencia aquesta cançó respecte “Sailor’s Hornpipe” és que els pirates especifiquen per què els agrada tant aquesta professió, que els permet ser lliure: van errant per l’oceà “*A-rovin over the sea*” i ningú els enterrarà “*They never bury your bones*”. Així, es descriu ràpidament els pirates com personatges despreocupats i feliços, que gaudeixen del seu estil de vida.

En la lletra es fa referència al personatge mitològic de la mar Davy Jones, el qual ja és citat a la novel·la original de *Peter Pan*. Davy Jones és l’eufemisme amb el que anomenen els mariners anglesos el dimoni de la mar, és a dir, la mort. De fet, quan un mariner mor en alta mar es diu que “és enviat a l’armari de Davy Jones” (“*to be sent to Davy Jones’s locker*”).<sup>181</sup> En la novel·la, Barrie també cita a Davy Jones quan el capità Garfi canta la següent cançó:

Versió Disney	Versió Barrie*
<i>Ohh, A pirate’s life is a wonderful life They never bury your bones For when it’s all over A jolly sea rover drops in on his friend Davy Jones Ohh, his very good friend Davy Jones.</i>	<i>Yo ho, yo ho, the pirate life, The flag o’ skull and bones, A merry hour, a hempen rope, And hey for Davy Jones.</i>

\* Font: Barrie (2000), versió original en anglès. Citem el text original perquè a la versió traduïda no apareix Davy Jones.

### 2. Anàlisi visual

L’escena enllaça justament amb l’anterior cançó i veiem com la càmera s’acosta des d’un


179 L’anàlisi musical s’ha fet a partir de la partitura de Fain, S. *et al. Peter Pan* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1952.

180 *Oh, a sailor’s life is/The life for me/How I love to sail o’er/The bounding sea/And I never, never,/Ever do a thing about the weather/For the weather never/Ever does a thing for me!*

181 La primera descripció de Davy Jones es pot trobar a la novel·la *The Adventures of Peregrine Pickle* de Smollet (1751).

gran pla general del País dels Somnis al vaixell dels pirates. Així, es mostra la rutina dels pirates, que no semblen estar tan contents com manifesten a la lletra. És més: just abans d'aparèixer Smea (amb el qual acaba la peça) els pirates estan llançant ganivets contra un dibuix del capità. Per tant, per als pirates el seu enemic no és Peter Pan, sinó Garfi.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Acordió	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Pirates (cor)
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	6/8		
	Caràcter	<i>Moderately, with bounce</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Sol M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – A			

La música es correspon amb el contingut del text, ja que té una melodia alegre i un ritme animat que, com explicàvem, contrasta amb l'actitud real dels pirates. En l'apartat tímbric únicament tenim l'acordió acompanyant el cor dels pirates. El compàs és compost (6/8), que com bé sabem, sols apareix ocasionalment a Disney. L'harmonia és molt senzilla, es mou principalment entre la tònica i la dominant (tot i que puntualment apareixen la subdominant, supertònica i superdominant) i no es produeix cap modulació respecte la tonalitat principal, Sol M. Els constants salts de tercera, la reiteració de les mateixes notes i l'acompanyament de l'acordió, ens fan pensar que s'intenta imitar el moviment de vaivé de les ones. Encara que la indicació de caràcter sembla anar en aquest mateix sentit (en anglès *bounce* significa saltar), en el vocabulari de la Tin Pan Alley (Shaw, 1949, p. 40) aquest mot és un sinònim de pulsació, però que s'utilitzava més en aquella època per referir-se a l'accent i el ritme. Com la peça és molt curta, únicament hi ha un tema A que és reexposat, per tant l'estructura és A – A.

## “Following the Leader”<sup>182</sup>

Música d’Oliver Wallace, lletra de Winston Hibler i Ted Sears

Després que Peter Pan presenti John i Michael als nens perduts, els indica que a partir d’aquest moment han de seguir les ordres de John, que es converteix en el líder. Així Peter pot anar amb Wendy a veure les sirenes. Els nens obeeixen sense dubtar i canten alegrement mentre marxen rere John.

### 1. Anàlisi de la lletra

A través de la lletra descobrim el poc criteri que tenen els nens perduts, que segueixen a John allà on vagi: “*We’re following the leader wherever he may go*”. A pesar de la innocència dels nens, manifesten ser conscients que realment tot plegat és un joc “*It’s part of the game we play*”.

Com ja hem vist a altres cançons com “Hi-Diddle-Dee-Dee” (*Pinocchio*)<sup>183</sup> o “Bibbidi-Bobbidi-Boo” (*Cinderella*),<sup>184</sup> hi ha alguns versos que simplement serveixen per omplir i diuen sons onomatopèics. En aquest cas, imiten el so d’uns tambors: “*Tee dum, tee deel A teedle ee do tee day*”

Els nens també citen frases cèlebres de la literatura, com la coneguda consigna dels tres mosqueters, “tots per un i un per tots” (Dumas, 1998), però afegint-hi l’apunt còmic que tot plegat ho fan per diversió: “*We’re one for all / And all of us out for fun*”.

La lletra mostra una vegada més els prejudicis de l’època, ja que s’utilitza la paraula *Injuns* per referir-se als indis americans, que avui es considera despectiva. És més, novament emfasitzen el seu poc criteri i simplicitat infantil, dient que lluitaran contra els indis simplement perquè el líder els ho ha dit: “*We’re out to fight the Injuns because he told us so*”.

### 2. Anàlisi visual

La seqüència té un plantejament molt similar a “You Can Fly”, en la qual sentim la música mentre en pantalla els personatges fan gags. En aquest sentit, Michael té un

182 L’anàlisi musical s’ha fet a partir de la partitura de Fain, S. *et al.* 1952. *Peter Pan* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

183 Vegeu pàgina 161.

184 Vegeu pàgina 212.

paper similar al de Dopey a *Snow White*: és marcadament inconscient (sovint s'arrisca sense saber-ho, com quan puja sobre un hipopòtam), és una mica trepa (s'enganxa a un dels seus companys i no ha d'anar amb lianes) i té molta sort (com quan un ós no l'ataca perquè du amb ell un ós de peluix); tots aspectes que el converteixen en un personatge còmic i entranyable. L'estil visual realça l'irrealisme dels dibuixos animats, com quan Michael deixa el forat de la seva forma a la cascada (il·lustració 7.5) o la representació dels animals de la selva, molt més simplificada i caricaturitzada respecte l'estil detallat de *Bambi* (il·lustració 7.6). Hi ha un predomini dels plans de perfil dels personatges, cosa que confereix un aspecte més bidimensional a les imatges (il·lustració 7.7). Alguns dels plans ens recorden als de "Heigh Ho" a *Snow White*, que, com aquesta cançó, marxaven en desfilada.<sup>185</sup>

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres Veu principal		Instruments destacats	Vent-metall, vent-fusta, percussió (tambors)
			Personatges de la ficció	John, Michael i Nens Perduts
	Textura		Melodia acompanyada	
Ritme	Metro		6/8	
	Caràcter		<i>Gaily</i>	
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/ tonalitat	Inicial (A)	Si $\flat$ M	
		Final (B)	Fa M	
	Cadència final		Perfecta (V-I)	
Estructura	A – B – A – B			

Com es tracta d'una marxa, la cançó es caracteritza pels ritmes marcats. Cada tema té la seva tonalitat: el tema A està en Si $\flat$ M i el tema B en Fa M, que són tonalitats veïnes. A pesar d'aquest canvi l'harmonia dels temes és molt similar: el ritme és molt lent (un acord cada dos compassos) i es basa en els acords de tònica i dominant. La melodia del tema A segueix aquest mateix patró de senzillesa, ja que consisteix en l'acord de tònica i de setena de dominant desplecats. El caràcter de la peça és alegre (*Gaily*), quedant així retratada la despreocupació dels nens. El compàs torna a ser, com amb "A Pirate's Life" compost

<sup>185</sup> Vegeu pàgina 140.

(6/8) i predominen les figures de negra i semicorxera. La instrumentació inclou aquells que anirien en una banda de música de carrer, com els vents fusta i metall o tambors. El predomini de l'estètica visual més *cartoonie*, de dibuixos animats, es trasllada també a la música, ja que hi ha més mickeymousing: la caiguda d'un personatge coincideix amb el cop d'un tambor, la baixada per les lianes de la jungla és combinada amb el descens de l'escala amb els instruments de vent o el so d'un claxon que s'escolta quan John punxa el nas d'un ós.

### “What Made the Red Man Red?”<sup>186</sup>

Música de Sammy Fain i lletra de Sammy Cahn

Després que Peter Pan rescati a Tiger Lily, els indis celebren al poblat el retorn de la princesa. Tal com passava a l'anterior cançó, en aquella època no hi havia la preocupació d'avui dia de ser políticament correcte<sup>187</sup> i s'utilitzaven paraules despectives com *Injun* o *Squaw* (paraula ofensiva per al·ludir a la dona o esposa índia).

#### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó té tres parts, en cadascuna de les quals es repeteix la mateixa estructura de pregunta-resposta: els indis pregunten sobre els estereotips pels quals són coneguts i a continuació n'expliquen l'origen. Per exemple, en la primera estrofa s'aclareix per què els indis diuen sempre “How” i la contestació és senzilla: així és com han après tot allò que no sabien.

*Why does he ask you, “How?”  
Once the Injun didn't know  
All the things that he know now  
But the Injun, he sure learn a lot  
And it's all from asking, “How?”*

Tot seguit els lletristes tornen a inventar paraules onomatopeïques que teòricament sonen a índies. Alhora donen una explicació força absurda sobre el significat d'aquestes

186 L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de Fain, S. *et al.* 1952. *Peter Pan* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

187 El moviment de la correcció política va sorgir en la dècada dels 60 i 70 als EUA, però va ser durant els anys 80 quan aquest moviment va adquirir popularitat, sobretot en els sectors més progressistes de la societat americana (Aufderheide, 1992).



paraules que recorda al plantejament de “Bibbidi-Bobbidi-Boo” (*Cinderella*).<sup>188</sup>

*Hana Mana Ganda*  
*We translate for you*  
*Hana means what mana means*  
*And ganda means that too*

Per tant, els tres mots signifiquen el mateix, però com no ens diuen quina és la traducció de cap d'aquestes paraules, l'espectador es queda sense saber què significa realment la frase.

Una altra de les característiques de la cançó és la imitació del que creien que era el “dialecte indi” o, més aviat, un anglès mal parlat, que principalment consistia en conjugar malament els verbs:

- *All the things that he know now* - ‘know’ es refereix a la tercera persona del singular, per tant, hauria de ser ‘knows’.
- *In the Injun book it say* - passa el mateix amb ‘say’, que hauria de ser ‘says’, i a més hi ha un pronom de sobra, ‘it’: la pròpia frase ja conté el subjecte ‘the Injun book’, de manera que afegir ‘it’ és redundant.
- *He kissed a maid and start to blush* - aquest cas és curiós, perquè el primer verb ‘kissed’ està conjugat correctament, mentre el segon ‘blush’ està en present quan hauria de ser també en passat: ‘blushed’.

## 2. Anàlisi visual

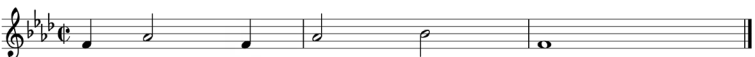
Mentre es desenvolupa la peça, l'acció que transcorre és més complexa que a anteriors cançons: no es tracta de seguir els nens mentre volen o desfilen i fan algun gag, sinó d'una banda, veure com els nens són integrats a la tribu mentre Wendy és obligada a fer les tasques de les “*Squaw*”; i de l'altra, observar com n'és d'aliè a tot això Peter Pan, que està encisat amb la dansa de Tiger Lily. Com la lletra té un to irònic molt divertit que podria perdre's si no s'hi para atenció, el seu contingut és escenificat en dos casos: quan expliquen que els indis van començar a dir “*Ugh*” després de conèixer la seva sogra (una broma que, cal afegir, només entendrien els adults), escena que es representa amb una parella que coqueteja i amb la irrupció d'una dona grassa i lletja que suposem és la sogra (il·lustració

---

188 A “Bibbidi-Bobbidi-Boo” la fada diu paraules altisonants per impressionar a la Ventafocs, però l'únic que realment fa màgia és *bibbidi-bobbidi-boo* (vegeu pàgina 212).

7.8). L'altre cas és l'origen de la seva “pèl-roja”, il·lustrada per Peter Pan i Tiger Lilly, que es posa vermell quan la princesa el besa (il·lustració 7.9). Per últim destacar que, quan els indis diuen “*We translate for you*”, es dirigeixen directament a càmera amb l'excusa d'estar parlant als nens (il·lustració 7.10).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres Veü principal		Instruments destacats	Percussió (tambors), violins, vents-metall
			Personatges de la ficció	Indis
	Textura		Contrapunt/Melodia acompanyada	
Ritme	Metro		2/2	
	Caràcter		<i>Moderately fast and steady</i>	
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/ tonalitat	Inicial	Re m	
		Final	Fa m	
	Cadència final		Perfecta (V-I)	
Estructura	A – B – A – B – A – B' – C			

Musicalment aquesta és la cançó més interessant la pel·lícula: combina la melodia principal amb alguns moments a contrapunt de l'acompanyament rítmic, predominen instruments poc habituals com els tambors indis i està en una tonalitat menor. L'estructura és força senzilla i alhora reforça l'organització de la lletra: el tema A es correspon amb les explicacions dels indis, mentre el tema B (que s'intercala amb A) és la tornada en què els versos d'acompanyament “*Hana Mana Ganda*” cobren més importància.

#### “Your Mother and Mine”<sup>189</sup>

Música de Sammy Fain i lletra de Sammy Cahn

Wendy canta aquesta peça per fer recordar als seus germans que a casa tenen uns pares esperant-los i que no poden quedar-se al País dels Somnis. Quan Wendy neteja a Michael les pintures índies, la resta de nens imiten el gest, senyal que la nena els està convencent.

<sup>189</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de Fain, S. *et al.* 1952. *Peter Pan* (vocal selections). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

## 1. Anàlisi de la lletra

Per persuadir els seus germans de tornar a casa, Wendy els parla de l'amor incondicional de les mares, que guien els seus fills, tant si tenen raó com si no.

*The helping hand that guides you along  
Whether you're right, whether you're wrong*

La lletra utilitza hipèrboles per demostrar el seu argument, com ara comparant les mares amb les estrelles, el valor de les quals no es pot calcular materialment.

*What makes mothers all that they are?  
Might as well ask, "What makes a star?"  
Ask your heart to tell you her worth  
Your heart will say, "Heaven on earth"*

## 2. Anàlisi visual

Hi ha diversos elements que ens recorden a l'escena de "Someday My Prince Will Come" a *Snow White*: el desenvolupament d'una escena en paral·lel, que ens indica que una amenaça planeja sobre els protagonistes: a *Snow White* veiem com la Reina s'apropava a la casa dels nans, mentre a *Peter Pan* són els pirates els que s'acosten a l'amagatall dels nens perduts. També la posada en escena ens recorda *Snow White*: Blancaneu i Wendy imiten el paper d'una mare explicant un conte, mentre els nens/nans se l'escolten emocionats, excepte un (a *Snow White* és Grumpy, en aquest cas és Peter Pan el que se l'escolta escèptic). El contrapunt còmic està en l'acció que es desenvolupava en paral·lel: els pirates deixen de banda els seus plans malèfics per escoltar a la nena i ploren commoguts per les seves paraules.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Violins, vent-fusta (clarinet), arpa	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Wendy
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Slowly and Tenderly</i>		





m), en tractar-se de la dominant de Sol M (la mateixa tonalitat de “A Pirate’s Life”), té bastantes notes comunes, resultant així una melodia molt similar. Per aquest motiu a l’inici es recolza sobretot en els acords de tònica (re) i subdominant (sol). Les úniques variacions són les intervencions de Garfi, que canta amb veu impostada de baix, cosa que casa amb el seu aspecte elegant. L’estructura una vegada més segueix l’organització de les estrofes: aquelles en què canten els pirates són el tema A, mentre la part de Garfi canvia al tema B, quedant la ja coneguda estructura A - B - A. El més singular en aquesta cançó és la semicadència final, que no reposa sobre la tònica, sinó en el VI grau.

## BANDA SONORA MUSICAL

Com bé passava a *Cinderella*, algunes de les melodies de Fain són repeses per Wallace en el fons musical. El tema de l'amor maternal, procedent de "Your Mother and Mine" és presentant en la introducció de la pel·lícula, quan Wendy mira amb admiració a la seva mare. El tema sembla traslladar-se al personatge de Wendy, ja que també apareix en el moment en què Wendy coneix a Peter Pan i quan la nena és presentada als nens perduts. "You Can Fly" acompanya discretament les frases finals de Wendy, quan parla amb els seus pares després de tornar del País dels Somnis. Posteriorment, alhora que el núvol en forma de vaixell desapareix, el cor reprèn "You Can Fly" fent eco del tema de Peter Pan.

A banda d'això, Wallace desenvolupa motius nous en el fons, com el tema de Peter Pan, interpretat pel propi Peter amb una flauta de Pan. Aquest tema és presentat des de bon principi, amb el títol de la pel·lícula. Com bé assenyala Bosc (2012, p. 154), aquest motiu es caracteritza pel salt enèrgic de la dominant a la tònica, que posteriorment recau sobre la subdominant. Peter Pan refusa temes més grandiosos: és una idea interessant la de posar-li un tema sense fi, que torna sempre al seu origen, com el bucle en el qual viu Peter Pan en una infància eterna. Un altre dels motius de la pel·lícula prové la cançó descartada de Churchill, "Never Smile at a Cocodrile", que imitant el so de les agulles del rellotge, permet a l'espectador (i el capità Garfi) saber que el cocodril s'acosta sense arribar a veure'l en cap moment. Aquesta estratègia d'utilitzar un motiu senzill per advertir de la presència d'un personatge antagònic ja la veiem a *Bambi*.<sup>191</sup> La diferència aquí és que aquest és l'antagonista de l'antagonista (el capità Garfi), de manera que la pel·lícula es permet presentar el cocodril d'una manera còmica més que no pas amenaçant en la majoria de les seves intervencions. Per últim, el personatge de Campaneta, tot i no tenir una melodia pròpia, sí té associats instruments de percussió que imiten el so de les campanes, com el carilló o la celesta, de manera que en tot moment aquests tres personatges (Peter Pan, Campaneta i el cocodril) són fàcils de reconèixer auditivament.

No deixa de ser simbòlic que en aquesta pel·lícula gairebé tots els personatges cantin (incloent-hi els pirates i el capità Garfi) excepte el protagonista, Peter Pan. Però si fem un breu repàs de les pel·lícules que hem vist fins ara, també és cert que la majoria de protagonistes masculins no solen cantar. L'única excepció és Pinotxo, però ni Dumbo ni Bambi cantaven una sola nota. Més curiós encara és veure com la dicotomia que es produïa entre protagonista i antagonista de la qual parlàvem a *Snow White* i *Cinderella*

---

191 Vegeu pàgina 197.

aquí s'inverteixi: el capità Garfi té una perfecta veu de baix, mentre Peter Pan sols és capaç de tocar la flauta Pan. Veurem més endavant en la nostra anàlisi, si aquesta tendència es manté o evoluciona amb el pas dels anys.



### 5.1.8 *Lady and the Tramp* (1955)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció		Clyde Geronimi Wilfred Jackson Hamilton Luske	
Producció		Walt Disney	
Guió		Joe Grant	
BSM	Fons musical		Oliver Wallace
	Cançons	Música	Peggy Lee, Sonny Burke
		Lletra	
Orquestrador		Sidney Fine / Edward Plumb	
Intèrprets		Peggy Lee (Darling, Peg, Si i Am) Barbara Luddy (Reina) Larry Roberts (Tramp) Bill Thompson (Jock) Bill Baucom (Trusty) Verna Felton (Aunt Sarah) Alan Reed (Boris) George Givot (Tony) Lee Millar (Jim Dear)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		Buena Vista Distribution	
Data estrena (EUA)		22 de juny de 1955	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

A finals dels 30, Walt Disney veié l'esbós que Joe Grant\* havia fet de la seva gossa Cocker Spaniel i decidí que podria protagonitzar el pròxim projecte de l'estudi. Inicialment la gossa anava a ser l'única protagonista d'un curtmetratge, però Disney pensava que faltava alguna cosa. En 1943 Disney llegí una història de Ward Green, redactor de la *King Features Syndicate* (revista on es publicaven les tires còmiques de Disney) titulada *Happy Dan, the whistling dog* sobre un gos del carrer i li semblà el perfecte complement per a la seva protagonista canina (Schroeder, 2007, p. 189).

Disney volgué introduir algunes de les innovacions del moment i incorporà el sistema cinemascop. Això comportaria algunes dificultats per al projecte, ja que s'haurien d'enfrontar a una composició i muntatge d'uns plans molt més allargats del que era habitual. Els animadors aprofitaren les proporcions del cinemascop per a desenvolupar una posada en escena basada en el moviment dels personatges dins el pla, cosa que permeté emprar menys fons (Finch, 1973, p. 218).

Alguns memoràndums de 1945 recullen les idees que tenien per a la música en aquell moment. En les anotacions del lletrista Ray Gilbert hi havia una llista de vuit cançons: una d'elles, és "I Wear No Man's Collar", que més endavant es convertí "I'm Free As the Breeze" (Wallace *et al.*, 2015). En aquesta cançó es presentava Tramp, el qual intentava persuadir a Lady perquè abandonés els seus amos i l'acompanyés a veure món. Finalment, però, totes dues cançons foren eliminades.

La història continuà evolucionant durant els 40 i principis dels 50. En 1950 entraren a l'equip Peggy Lee i Sonny Burke per fer les cançons. Ambdós assistien a les reunions de guió i feien suggeriments sobre les cançons que podrien funcionar a la història (Wallace *et al.*, 2015). Peggy Lee no només féu la música de les cançons, també posà la veu a quatre personatges: Darling (l'ama de Lady), Peg (la gossa ex-amant de Tramp) i els dos gats siamesos (Si i Am). Pel que fa a la música de fons, aquesta seria la darrera en la qual participaria Oliver Wallace, que a partir d'aquell moment passaria a compondre la música per a pel·lícules d'acció real (Care, 2002, p. 31).

L'estrena en 1955 de la pel·lícula coincidí amb la primera temporada del programa de televisió "Disneyland", que l'estudi aprofità per fer conèixer a l'audiència la pel·lícula. Així, a través de dos capítols titulats "A Story of Dogs" i "Cavalcade of Songs", Peggy

Lee i Sonny Burke parlaven de les cançons de la pel·lícula i n'interpretaven algunes, de manera que el públic es familiaritzés amb la història de *Lady and the tramp* (Wallace *et al.*, 2015).

## ARGUMENT

Inici	Lady és una gossa feliç d'una família de classe burgesa, fins que arriba un bebè a la casa i ella deixa de ser la prioritat dels seus amos.
Nus	La situació es complica quan la tieta Sarah es fa càrrec uns dies del bebè i veu a Lady com una amenaça. Espantada perquè la tieta Sarah intenta lligar-la, Lady fuig i passa el dia amb Tramp, un gos del carrer del qual s'enamora. Però el seu idil·li es trenca quan Lady és capturada en una gossera i allà descobreix que ella no és la primera conquesta del gos del carrer. Quan torna a casa ell intenta disculpar-se, però ella no el perdona.
Desenllaç	Tramp aconsegueix redimir-se salvant al bebè d'una rata. La família de Lady accepta a Tramp en la família i els gossos tenen una cadellada.

## PERSONATGES

Protagonista: Lady	Antagonistes: Tieta Sarah, Si i Am (gats siamesos), rata
Figura canviant: Tramp	
Engalipadors: Jock, Trusty, Peggy	
Figures paternals: Jim Dear, Darling <sup>16</sup>	

Com bé passava a *Pinocchio* o *Dumbo* no hi ha un clar antagonista a la pel·lícula, sinó una sèrie de personatges que en un moment o altre de la pel·lícula posen obstacles als protagonistes Lady i Tramp. Hem considerat a Tramp com a figura canviant perquè al llarg de la pel·lícula la percepció que té Lady d'aquest personatge varia: primerament el veu molt vulgar, després Tramp l'ajuda i s'enamora d'ell, però descobreix que ella només és una de tantes conquestes. Al final, però, Tramp demostra la seva lleialtat cap a Lady i torna a convertir-se en una figura positiva. També hem considerat els amos de Lady, Jim Dear i Darling com a figures paternes, ja que la seva comesa en la pel·lícula és cuidar de Lady. A més, el primer conflicte de l'argument sembla una metàfora del que passa als nens quan tenen germans petits: els zels i l'abandó que senten amb l'arribada d'algú nou a la família és el mateix que el que sent Lady.

## CANÇONS<sup>192</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Inici	1a	“Bella Notte”	0.07-1.39	1,32
	2a	“Peace on Earth”	2.00-2.58	0,58
		“Jock’s Song”*	10.04-10.18	0,16
Nus	3	“What is a Baby”	26.52-27.59	2,3
	4	“Lalalu”	28.06-29.22	1,16
	5	“The Siamese Cat Song”	31.38-33.29	1,51
	1b	“Bella Notte” (R)	45.12-46.22/47.40	2,28
	6	“He’s a Tramp”	56.10-57.31	1,21
Desenllaç	2b	“Peace on Earth” (Final)	1.12.21-1.12.42	0,21
			Total Pel·lícula 76 min	
			Total Musical 12,33 min (16,22%)	

\* Es tracta d'una breu cançó cantada per Jock, el gos veí de Lady, mentre enterra ossos al jardí. El tema pren la melodia de la cançó popular escocesa “The Bonnie Banks o’ Loch Lomond”, tot i que el contingut de la lletra és canviat radicalment: la cançó original parla de dos amants i la mort d'un d'ells, mentre la versió de Jock el gos simplement indica on guardarà el seu apreciat os.

### “Bella Notte”

Música i lletra de Peggy Lee i Sonny Burke

Aquesta peça apareix en dues ocasions a la pel·lícula: al principi en una versió coral (1a) i una segona versió cantada per Tony i Joe, els cambrers del restaurant italià al qual Tramp convida a Lady (1b).

#### 1. Anàlisi de la lletra

L'única diferència entre les dues versions radica en la tercera estrofa.<sup>193</sup> En la 1b es fa més referència al fet que Lady i Tramp estan junts, prop l'un de l'altre “*side by side, here, your love is near*”. La tercera estrofa de la versió 1a, en canvi, és més ambigua, no fa referència a l'“aquí i ara”, sinó que parla en termes genèrics d'estar al costat d'una persona estimada.

192 L'anàlisi musical de les cançons s'ha fet a partir de les partitures extretes de l'edició per a piano de Lee, P. i Burke, S. (música i lletra) *Lady and the Tramp*. Milwaukee. Wonderland music Company, Inc. And Walt Disney música Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1954.

193 Vegeu a la taula fragment marcat en gris.

Versió 1a	Versió 1b
<i>This is the night It's a beautiful night And we call it bella notte Look at the skies They have stars in their eyes On this lovely bella notte</i>	<i>This is the night It's a beautiful night And we call it bella notte Look at the skies They have stars in their eyes On this lovely bella notte</i>
<i>So take the love of your loved one You'll need it about this time To keep from falling like a star When you make that dizzy climb</i>	<i>Side by side with your loved one You'll find enchantment here The night will weave its magic spell When the one you love is near</i>
<i>For this is the night And the heavens are right On this lovely bella notte On this lovely bella notte</i>	<i>For this is the night And the heavens are right On this lovely bella notte</i>

Com és habitual en Disney, personifiquen objectes inanimats com el cel, indicant que té estrelles als ulls “*Look at the skies, they have stars in their eyes*” o que té raó “*And the heavens are right*”. En aquest cas, el cel també s'empra com a metàfora del destí.

La cançó estableix un vincle directe entre l'amor i la màgia, repetint una sèrie de termes relacionats amb encanteris “*enchantment*”, “*magic spell*”, i com això s'aconsegueix tenint algú estimat al costat.


## 2. Anàlisi visual

El fet que la cançó d'inici sigui la mateixa que el tema d'amor de la pel·lícula implica alguns canvis respecte el que s'havia fet durant les produccions de la dècada dels 50: fins aleshores les lletres d'aquestes peces descrivien el contingut de la pel·lícula perquè eren històries ja conegudes pels espectadors i no desvelaven res que no fos sabut. En aquest cas, com la història és desconeguda, és lògic que no es desveli res a la cançó inicial. Els fons dels crèdits sí tenen certes semblances, atès que mostren esbossos d'algunes de les escenes que succeiran després en la història.

Pel que fa a la posada en escena de la versió 1b, conté la icònica imatge en què els gossos es besen sense voler menjant espaguetis (il·lustració 8.1). Al sopar romàntic segueix un passeig a la llum de la lluna, on els gossos fan el mateix recorregut que farien una parella d'humans. Per si la lletra i les cares dels gossos no són prou evidents, hi ha múltiples elements que destaquen la naturalesa romàntica de l'escena: la figura de Cupido en una font, el cor dibuixat al terra sobre el qual posen les seves potes Lady i Tramp i el fet que

altres animals emparellats (com els mussols o els cignes) els acompanyin (il·lustracions 8.2, 8.3, 8.4). També es recupera una imatge molt semblant a la cançó de “So this is Love” a *Cinderella*, en què els protagonistes creuen un pont il·luminat per la llum de la lluna (il·lustracions 5.5 i 8.5)

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	1a) Violins, trompes 1b) Acordió, mandolina, violins, vent-fusta (clarinet)	
		Veus principals	1a) En off	Cors
			1b) Personatges de la ficció	Tony i Joe
			1b) En off	Cors
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Slowly</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Si $\flat$ M		
	Cadència final	Imperfecta (V-I)		
Estructura	1a) A – A – B – A' – Coda 1b) A – A – B – A' (x2)			

La instrumentació és la principal responsable que la versió 1b tingui una sonoritat més “italiana”. Tony acompanya amb l’acordió i el cambrer Joe toca la mandolina. Els italians tampoc canten tot el temps, un cop acabat el sopar són els cors els que reprenen la cançó i l’acaben. L’estructura de totes dues versions és gairebé idèntica, excepte que la versió 1a és més breu i té una coda, mentre la versió 1b és exposada una primera vegada pels italians i una segona pel cor. Això sí, es produeix un trencament respecte el que fins ara han estat les cançons d’amor, ja que per primera vegada no es tracta d’un vals (el compàs és de 4/4). No obstant, la profusió de tresets produeixen l’efecte de trobar-nos en un 6/8 en comptes d’un 4/4, mentre les lligadures dissimulen les pulsacions i fan que sembli haver-n’hi dues en comptes de quatre. La melodia principal consisteix en el motiu i la seva variació un to més baix. Harmònicament destaca per la seva senzillesa: es basa en els acords de tònica i dominant. El tema B contrasta amb aquesta senzillesa i no sols augmenta el ritme harmònic, també inclou una sèrie d’acords de setena sobre graus de l’escala que no són la dominant com la supertònica, la subdominant i la superdominant, una tècnica típica de l’estil jazz. La peça és conclusa amb una cadència imperfecta, és a

dir, amb els acords de dominant i tònica en posició no fonamental.

## “Peace on Earth”

Música i lletra de Peggy Lee i Sonny Burke

Immediatament després dels crèdits d’inici, escoltem aquesta peça d’aire nadalenc, que imita la cançó de “Nit de Pau”.<sup>194</sup> També són represos els dos versos finals en la conclusió coral de la pel·lícula (2b), fent així un capicua semblant al de *Bambi*, en què tot torna a començar.

### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó no només cita de manera directa algunes de les paraules més significatives de la coneguda nadala, com *silent* o *night*, sinó que pràcticament és la mateixa cançó reordenada i abreujada. A continuació hem posat una taula comparativa marcant paraules comunes amb colors en ambdues cançons, com l’evident *silent night*, però també n’hi ha d’altres fent referència a la pau i tranquil·litat que regna a la nit: “*calm*”, “*peace*”; l’alegria/llum que impregna l’ambient: “*bright*”; i tres símbols clarament religiosos: el sagrat (*holy*), l’amor (*love*) i l’infant Jesús (*child, infant*). A Disney, però, les expressions més properes al catolicisme són evitades, com “*virgin mother and child*”, “*son of god*”, “*dawn of your redeeming face*”, “*Jesus*”, “*Lord at thy birth*”.

<i>Peace On Earth</i>	<i>Silent Night</i> (BBC, 2009)
<p><i>Silent as the snowflake in the <b>night</b></i>  <i>Holy is the spirit of this <b>night</b></i>  <i>All the world is <b>calm</b> and <b>peaceful</b></i>  <i>All the world is <b>bright</b> and <b>joyful</b></i></p> <p><i>Spirit of <b>Love</b> and <b>Child</b> of Peace</i>  <i><b>Love</b> unending that shall not cease</i></p> <p><i>Peace, my <b>children</b> of good will</i>  <i>Peace, my <b>children</b>, <b>peace</b>, be <b>still</b></i></p>	<p><i>Silent <b>night</b>, <b>Holy</b> night</i>  <i>All is <b>calm</b>, all is <b>bright</b></i>  <i>Round you <b>virgin</b>, mother and <b>child</b></i>  <i>Holy <b>infant</b>, tender and mild</i>  <i>Sleep in heavenly <b>peace</b></i></p> <p><i>Silent night, Holy night</i>  <i>Son of God, <b>love</b>’s pure light</i>  <i>Radiant <b>beams</b> from thy <b>holy</b> face</i>  <i>With the dawn of redeeming grace,</i>  <i>Jesus, Lord at thy birth</i></p>

### 2. Anàlisi visual

194 “Nit de pau” (*Stille Nacht, heilige Nacht*) és un coneguda nadala composta originalment en alemany pel sacerdot austríac Joseph Mohr i el músic Franz Gruber (Müllemann, 2012).



Les imatges que predominen són la típica postal nadalenca, amb cases nevades i arbres de nadal. Tots aquests elements ens serveixen per contextualitzar l'època en la qual s'inicia la història i així arribar a casa dels Darling i veure el regal que li ha fet Jim a la seva estimada: Lady.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Veü principal	En off	Solo i cors a capella
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately, sweetly with reverence</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Si♭M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – C			

Dos aspectes són remarcables en aquesta cançó: a banda d'imitar el ritme pausat i moderat de “Nit de pau”, la cançó està cantada a capella per un tenor i un cor acompanyant. Manté algunes de les característiques de la cançó anterior “Bella Notte” per així facilitar l'enllaç entre totes dues, com ara el compàs 4/4 i la tonalitat de Si♭M. En aquest cas, però, les notes confirmen el compàs en el qual ens trobem (només hi ha corxeres, negres i blanques, en cap moment hi ha grups irregulars o lligadures), a l'igual que la tonalitat, que únicament passa pels acords principals: tònica, dominant i subdominant.

#### “What is a Baby?”

Música i lletra de Peggy Lee i Sonny Burke

És la cançó en la qual Reina es pregunta que és un bebè i què significa per a ella. La veu de Lady combina el cant i la parla. De fet, no pot dir-se que hi hagi una melodia pròpiament dita, únicament escoltem la seva veu fent escales ascendents, remarcant l'entonació interrogant.

### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra es limita a reflectir els pensaments de Lady, que es pregunta què és un nadó i suposa que deu ser quelcom meravellós, atès que tothom somriu amb esperança mentre ella és ignorada.

*What is a baby?  
I just can't understand  
It must be something wonderful  
It must be something grand  
'Cause everybody's smiling  
In a kind and wistful way  
And they haven't even noticed  
That I'm around today*

La cançó és molt descriptiva, i tret d'algun vers en què es repeteix l'inici ("*it must be something...*"), no presenta figures retòriques que afegixin significats.

## 2. Anàlisi visual

Veiem que els tons blaus i apagats predominen en l'escena (il·lustració 8.6), com si representessin la foscor en la qual es troba Lady, que no comprèn el que passa al seu voltant. L'obscuritat es manté mentre Lady s'acosta a la resposta, pujant les escales, fins que arriba a l'habitació del bebè i es fa la llum (il·lustració 8.7). Aleshores comença la cançó de bressol "La La Lu".

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Piano, celesta	
		Veu principal	Personatge de la ficció (en off)*	Lady
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	3/4		
	Caràcter	<i>Moderately</i>		
Harmonia	Mode/tonalitat	Atonal		
Estructura	A – B			

\* Aquesta cançó representa que és el pensament de Lady, ja que parla en primera persona com si fos la gossa, però en cap moment veiem que ella mogui la boca.

La cançó és realment atípica: com bé dèiem, no hi ha realment una melodia, sinó que cada vers és una nota repetida que per graus conjunts ascendeix en cada frase. Sovint les

diferències són de semitò i no sembla haver-hi un centre tonal. D'aquesta manera, es representa la confusió de Lady, que no entén el que passa. També coincideix l'ascensió dels graus de l'escala musical, amb l'escala física que puja Lady. La cançó no té una cadència, ja que enllaça amb "La La Lu" i la darrera frase queda com una pregunta oberta que és resposta amb la següent cançó. Encara que el compàs és ternari, en aquest cas no té un ritme marcat i, per tant, no es tracta d'un vals (un tipus de peça que, recordem, sol associar-se als temes romàntics).

## **"Lalalu"**

Música i lletra de Peggy Lee i Sonny Burke

Aquesta peça enllaça amb l'anterior i és la cançó de bressol que canta Darling quan Lady veu per primera vegada al nadó. La cançó suposa un descans respecte l'anterior, que no tenia un centre tonal i, per tant, no hi havia repòs. Aquesta sensació de tranquil·litat es veu intensificada pel fet que es tracta d'una cançó de bressol, amb una melodia dolça i una tonalitat evident.

### 1. Anàlisi de la lletra

El predomini de les síl·labes per omplir "la-la-lu", ens indica que probablement la peça és una improvisació de la mare, que inventa la melodia i la lletra sobre la marxa. El contingut de la lletra també és típic de les cançons de bressol: la manera tendra de referir-se al nen "My little star sweeper", "Little soft fluffy sleeper", "Little wandering angel", i els esforços de la mare per induir-lo a adormir-se: "close your eyes". Tampoc no és casual el predomini de determinades consonants fricatives que indueixen a la tranquil·litat:


*Oh, my little star sweeper  
I'll sweep the stardust for you*

*Little soft fluffy sleeper*

### 2. Anàlisi visual

Si en l'anterior escena predominaven els tons foscos, aquí els colors rosa i pastel impregnen tota l'habitació. La seqüència manté la "intriga" de com és el bebè fins al final, quan Lady pot acostar-se i tant ella com l'espectador poden veure el nadó.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Violins, celesta, arpa, piano	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Darling
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	3/4		
	Caràcter	<i>Slowly, tenderly</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A' - A" - A''' - A''''			

Com es tracta d'una cançó de bressol, el caràcter és lent, predominen les figures llargues (blanques, negres i corxeres) lligades i la melodia és molt senzilla. El motiu principal està format per les notes de l'acord fonamental de tònica (mi i sol) i una nota de pas (fa). La inestabilitat i tensió de la peça anterior ha desaparegut per complet: estem en la tonalitat major per excel·lència, Do M, i en cap moment s'allunya del centre tonal.

#### “The Siamese Cat Song”

Música i lletra de Peggy Lee i Sonny Burke

És la cançó de Si i Am, els gats siamesos de la Tia Sarah. La canten quan coneixen a Reina i alhora destrossen la casa. Al final, quan arriba la tieta, aquesta creu que la responsable de tot és Reina. La veu la torna a posar Peggy Lee, que es va gravar per duplicat per fer l'efecte que els dos gats canten.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó comença amb una frase que, en principi no té cap sentit: “*We are Siamese if you please*”, com poden “ser” siamesos si a algú li plau? A continuació contradiuen aquest primer vers “*We are Siamese if you don't please*”, que “són” encara que no li plagui. En realitat tan sols es tracta de mostrar la maldat dels gats, que tant si a Lady li agraden com si no, es quedaran a casa seva i faran malifetes.

Gramaticalment es fan una sèrie d'errors probablement buscats, potser perquè s'intenta mostrar l'exotisme dels gats en la seva manera de parlar l'anglès. En alguns casos s'elideixen paraules o verbs que deixen incompletes les frases, tot i que continuen sent comprensibles.

*Now we (are) lookin' over our new domicile.  
If we like (it) we (may/will) stay for maybe quite a while.*


En altres casos es conjuguen malament alguns verbs, com ja ho feien els indis de *Peter Pan* o els corbs de *Dumbo*: “*Maybe we can reachin' in and make it drown/ Where we findin' (a) baby there (will) be milk nearby.*”

La maldat dels gats queda clarament provada quan, després d'intentar menjar-se el peix, es disposen a robar la llet del nadó: “*If we look in baby buggy there could be / Plenty milk for you and also some for me.*”

## 2. Anàlisi visual

Els gats canten i es mouen sinuosament i sincronitzats amb una tranquil·litat sorprenent a pesar de la destrossa que provoquen. De fet, Lady no lladra fins que no s'acaba la cançó, com si el cant dels gats la tingués hipnotitzada. Un altre aspecte que destaca en la cançó és el predomini dels colors verds, blau i lila, tons que solen vestir les antagonistes de Disney.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Percussió (cascavells, xilòfon, plats), vent-fusta (oboè), violins	
		Veü principal	En off	Si i Am
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Slowly</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - A'			

El motiu principal de la cançó es basa en la repetició de determinades notes i un únic interval de tercera, que accentua la forma rítmica de la melodia. Les veus dels gats (realitzades per la pròpia Peggy Lee) sovint parlen més que canten, mentre un escàs acompanyament instrumental (amb predomini de percussions) els acompanya. La cançó pretén ajustar-se a estereotips de la música xinesa, evitant els semitons en la melodia i l'ús de determinats instruments, com els cascavells o els plats. A nivell d'estructura tenim un únic tema que es repeteix, per tant A –A'.

### “He’s A Tramp”

Música i lletra de Peggy Lee i Sonny Burke

Després de ser tancada a la gossera, Lady descobreix que Tramp no era el cavaller que havia cregut, sinó un Casanova amb nombroses conquestes amoroses al darrere. Peggy, una de les ex-amants de Tramp, li fa un resum força explícit sobre el comportament poc exemplar que ha tingut Tramp durant anys amb altres gosses.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra juga amb el doble sentit de la paraula “*tramp*”: d’una banda, té el significat literal de rodamón (persona sense casa) i, al mateix temps, vol dir que és un faldiller. Probablement per aquest motiu la traducció del nom Tramp al castellà és Golfo en comptes de Vagabundo, ja que en la cançó es confirma que Tramp no només és un gos sense sostre, sinó també un seductor.<sup>195</sup> La descripció de Peggy retrata un perfecte Don Joan, que enamora a les gosses i després les abandona.

*He’s a tramp  
But they love him  
Breaks a new heart  
Ev’ry day*

Per si el doble sentit de “*tramp*” no ha quedat clar, Peggy continua la cançó dient que és un “*scoundrel*” (pocavergonya), “*rounder*” (borratxo/delinqüent), “*cad*” (home que es comporta de manera deshonest amb les dones) i “*rover*” (sinònim de rodamón). A pesar

<sup>195</sup> En aquest cas el doblatge hispanoamericà manté el doble sentit, mentre el doblatge espanyol tradueix literalment la cançó amb “Vagabundo”. D’aquesta manera veiem com una vegada més amb el doblatge es perd part del sentit original.

de tot, Peggy admet estar perdudament enamorada d'ell amb un símil, en el qual compara l'amor amb una malaltia:

*But I love him  
Yes, even I  
Have got it pretty bad*

El comportament de Tramp recorda els gàngsters de les pel·lícules de cine negre dels anys 30, sempre fugint del braç de la llei i donant problemes a aquelles que els procuren refugi:

*You can never tell  
When he'll show up  
He gives you  
Plenty of trouble*

Una vegada més, Peggy insisteix que tot i els defectes de Tramp, desitjaria que no fos fill únic i que tingués un germà igual.

*I guess he's just a  
No 'count pup  
But I wish that he  
Were double*

Finalment Peggy acaba la cançó admetent que a pesar de tot el que ha explicat li agradaria vagar pel món amb Golfo: *"And I wish that I/ Could travel his way"*.

## 2. Anàlisi visual

En l'escena veiem una altre símil del món dels humans al món caní: Peggy interpreta a una cantant de jazz sensual, i tant els seus moviments com els seus acompanyants masculins reproduïen de manera caricaturitzada com seria un concert en un bar. Alguns dels elements que utilitzen els gossos per fer l'acompanyament (com ara el plat que colpeja un d'ells amb la cua) són diegètics, de manera que es produeix una falsa diegesi, ja que només una part de la música que escoltem està justificada en pantalla. Per accentuar la idea d'espectacle, un focus d'atenció acompanya en tot moment a Peggy (il·lustració 8.8) i el personatge mira en alguna ocasió a pantalla, com si es dirigís directament a l'espectador (il·lustració 8.9).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Bateria, piano	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Peggy
	Veus acompanyants	Gossos		
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Fa M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – A – B – A' – Coda			

En aquesta cançó cal destacar l'estil jazzístic: són nombroses les setenes sobre diferents graus de l'escala (supertònica, subdominant i superdominant), trobem instruments com les trompetes o la bateria i l'estil de cant de Peggy Lee. En l'estructura es produeix l'estructura de repetició i contrast (A – A – B – A') i al llarg de tota la peça es manté la tonalitat de Fa M. El caràcter és moderat i el compàs 4/4, però hi ha nombroses síncopes que desdibuixen les pulsacions del compàs. També destaca el fet que el motiu principal sigui sempre anacrusi. El ritme harmònic és relativament inconstant: depenent del compàs hi ha un acord o dos, i no sempre en el mateix temps. En la instrumentació s'inclouen els sons que fan els gossos colpejant plats, furgant o lladrant com si intentessin imitar un grup de jazz que acompanya la veu principal.



## BANDA SONORA MUSICAL

En aquesta pel·lícula són escasses les repeses de les cançons en el fons musical. La peça més present és “La La Lu”, que no sols és taral·lejada en diverses ocasions per Darling, també hi ha una versió variada quan Lady i Tramp arriben al restaurant i després de passar la nits junts (quan Lady diu que vol tornar a casa i parla del bebè).

A banda d'això Wallace desenvolupa altres temes dels personatges, entre els quals destaca especialment el tema de Lady, que ja és presentat a l'escena de la primera nit amb els Darling. Es tracta d'un tema alegre, que usa amb freqüència el mickeymousing i es basa en instruments de vent i pizzicatos de violins. Apareix sobretot al principi de la pel·lícula, mentre Lady no parla i interactua amb els seus amos. Després, a mesura que apareixen altres gossos amb els quals parla, la música ja no serà necessària per expressar els seus estats d'ànim, per tant aquest tema queda relegat a un segon pla.

Un aspecte a destacar és que tan sols els personatges secundaris canten en la pel·lícula. Encara que tampoc és inusual en les pel·lícules de Disney protagonitzades per animals que els protagonistes no cantin (ni Bambi ni Dumbo canten), en aquesta pel·lícula sí canten personatges no-humans, com ara els gats siamesos o la gossa Peggy. A més, com bé indicàvem a l'apartat d'història del projecte, sí que tenien intenció de fer una cançó a Tramp en la qual cantava sobre viure en llibertat. Per tant, percebem com poc a poc els personatges animals comencen a poder cantar, tot i que encara no puguin fer-ho els protagonistes.

5.1.9 *Sleeping Beauty* (1959)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Clyde Geronimi	
Producció		Walt Disney	
Guió		Erdman Penner Joe Rinaldi Winston Hibler Bill Peet Ted Sears Ralph Wright Milt Banta	
Basat en		<i>La Belle au bois dormant</i> de Charles Perrault	
BSM	Fons musical		George Bruns
	Cançons	Música	George Bruns, Sammy Fain
		Lletra	Tom Adir, Jack Lawrence
	Orquestrador		Frederik Stark
Intèrprets		Mary Costa (Aurora/Briar Rose) Eleanor Audley (Maleficent) Verna Felton (Flora) Barbara Luddy (Merryweather) Barbara Jo Allen (Fauna) Bill Shirley (Príncep Phillip) Taylor Holmes (Rei Stefan) Bill Thompson (Rei Hubert)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		Buena Vista Distribution	
Data estrena (EUA)		29 de gener 1959	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

Des del moment que Disney decidí adaptar l'argument de *La bella dorment*, tenia clar que volia allunyar-se de l'estil visual habitual, ja que la història tenia moltes semblances amb *Snow White* i *Cinderella*. Així, els dibuixos s'apartaren de l'aspecte suau i arrodonit típic de l'estudi i tendiren cap a unes formes més estilitzades, properes a l'estil d'UPA. Eyvind Earle\* fou designat el productor artístic i Disney li proporcionà considerable llibertat per escollir els escenaris i colors de la pel·lícula. Earle emfasitzà els angles i les verticals amb un detallisme propi d'un tapís, i descrivia el seu estil com:

Simply my own style, leaning a little in the direction of the medieval arts. I wanted stylized, simplified Gothic, a medieval tapestry out of the surface wherever possible... Everything from the foreground to the far distance is in focus. That gives you more depth" (Barrier, 1999, p. 557).

Aviat, però, començaren a sorgir problemes entre Eyvind Earle i el director (Clyde Geronimi\*), que defenia la posició dels animadors que es queixaven de l'estil estilitzat imposat per als seus dibuixos. Les disputes van arribar a tal extrem que en 1958 Earle abandonà l'estudi sense acabar la pel·lícula i Geronimi acabà refent algunes escenes que ja estaven animades (Fonte, 2000, p. 249).

En 1952 Sammy Fain i Jack Lawrence\* havien escrit una dotzena de cançons per a la pel·lícula, mentre Oliver Wallace anava a encarregar-se de la música de fons (Schroeder, 2007, p. 200). No obstant, Disney decidí basar-se en el ballet de *La bella dorment* de Txaikovski, i reemplaçà els compositors pel nou fitxatge de l'estudi: George Bruns, el qual adaptaria la música del ballet per a la pel·lícula. Exceptuant "Once Upon a Dream" (escrita per Fain i Lawrence) totes les cançons i la música de fons són de George Bruns. Per a l'escriptura de les lletres, Bruns tingué diversos col·laboradors. La majoria de les lletres de les cançons van ser escrites per Tom Adair,\* que fou reclutat per Erdman Penner\*, el guionista que adaptà la història de Perrault i lletrista ocasional. També el guionista Winston Hibler\* i l'animador Ted Sears\* van escriure la lletra de la cançó "I Wonder".

## ARGUMENT

(en verd elements comuns a Disney, Grimm i Perrault. En vermell els elements comuns de Disney amb Perrault.)

Inici	<p>Un rei una reina volen tenir fills desesperadament, i després de molts intents ella finalment es queda embarassada. Als germans Grimm s'afegeix l'aparició d'una granota que li diu a la reina que el seu desig serà concedit.</p> <p>Una fada (Maleficent a Disney) que no ha estat convidada ve al bateig i es venja per haver estat oblidada, pronosticant que un dia abans de complir els 16 anys la nena es punxarà amb una filosa i morirà. Una fada arriba després i suavitza la maledicció dient que en comptes de morir dormirà: a Disney fins que l'encanteri es trenqui amb un petó d'amor vertader, mentre a Perrault i Grimm fins que passin 100 anys. Per evitar la desgràcia, el rei prohibeix les màquines filar.</p>
Nus	<p>A Disney les fades continuen tement per la vida d'Aurora, així que amb el permís dels pares se l'enduen al bosc per amagar-la de Maleficent fins que tingui 16 anys. Per desgràcia, Maleficent troba la manera de fer que Aurora es punxi amb la filosa. No obstant, el dia abans de complir 16 anys, Aurora coneix al príncep Phillip, el qual amb l'ajuda de les fades podrà rescatar a Aurora.</p> <p>A Perrault i els germans Grimm el dia que la princesa compleix els 15 anys troba per atzar una filosa i es punxa. Un mur d'espines aïlla el castell de la resta del món i la llegenda de la "Preciosa Rosa" s'estén per tots els regnes.</p>
Desenllaç	<p>A Perrault i Grimm passats els 100 anys, un príncep passeja casualment per allà i com que el mur d'espines cau, es troba amb la princesa. Per contra, a Disney és gràcies al petó d'amor vertader que es trenca la maledicció.</p> <p>Després que la princesa es desperti, en Perrault sorgeix una nova història que no apareix ni a Disney ni a Grimm: El príncep i la princesa es casen, però ell no explica res a la seva mare perquè és una ogressa. L'ogressa intenta menjar-se a la princesa i els seus fills (Aurora i Dia), però quan el príncep descobreix el que intenta fer a seva mare, aquesta es llença a una caixa plena d'escurçons i mor.</p>

Com era habitual en les pel·lícules de Disney, es van fer bastants canvis respecte la font original. No obstant, com ja havia passat a *Snow White* i *Cinderella*, el fet que es tractés d'un conte amb diverses versions els donava més llibertat. Encara que als crèdits s'indiqui que la principal font és Perrault,<sup>196</sup> adaptaren només la primera part de la història i ignoraren la segona part en la qual la mare-ogressa del príncep intenta matar la princesa i menjar-se els nens. En aquest sentit, el final de Disney guarda més semblances amb el dels germans Grimm<sup>197</sup> que no pas el de Perrault.

Per primera vegada a Disney decidiren prescindir de l'anonimat dels protagonistes i els donaren noms. És més, a la protagonista li posaren dos noms: el de Grimm (Briar Rose) mentre viu com una camperola i el de Perrault (Aurora, la filla de la bella dorment i el príncep) quan és una princesa.

196 Font: Perrault (1697) traducció al castellà de Joëlle Eyheramonno i Emilio Pascual.

197 Font: Grimm (1812), versió original en alemany.

Altres canvis són la rellevància que tenen les fades, ja que als contes només apareixen a l'inici, i a Disney es converteixen en els personatges còmics de la història. També fan que els prínceps Aurora i Philip es coneguin abans i així justifiquen que el petó que trenca l'encanteri és “amor vertader” i no el d'un desconegut que casualment passava per allà.

## PERSONATGES

Protagonista: Aurora	Antagonista: Maleficent
Co-protagonista/interès amorós: Phillip	
Engalipadors: Flora, Fauna, Merryweather	Ajudants de l'antagonista: corb i altres criatures amb aspecte grotesc.
Figura paternals: reis	

Les semblances que comparteix *Sleeping Beauty* amb *Snow White* i *Cinderella* són especialment evidents en la distribució de rols en la història: hi ha una protagonista passiva que únicament desitja trobar l'amor, encara que no fa res al respecte. Són altres els personatges que fan avançar l'acció, començant per l'antagonista, que torna a ser una dona madura caracteritzada per ser el pol oposat de la protagonista: si Aurora espera que les coses passin, Maleficent és la que desencadena els esdeveniments. Novament hi ha personatges ajudants/engalipadors (tant de la protagonista com l'antagonista), que s'encarreguen d'aportar l'apunt còmic a la història. Així i tot, hi ha algunes diferències respecte les predecessores: el paper del príncep és més actiu en aquest cas i encarna un rol semblant al de Sant Jordi, que rescata a la princesa del malvat drac. Un altre element distint respecte *Snow White* i *Cinderella* és que Aurora sí té pares (tot i que estan absents la major part de la pel·lícula) i que no és criada per l'antagonista, sinó per les tres fades, en un ambient càlid en el qual és estimada.

CANÇONS<sup>198</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Inici	1a	“Once Upon a Dream”	0.17-1.10	0,53
	2	“Hail to Princess Aurora”	2.31-4.10	1,29
	3	“Gifts of Beauty and Song” (F)	6.03-7.20 10.13-10.22	1,17 0,09
Nus	4	“I Wonder”	24.50-25.55	1,05
	1b	“Once Upon a Dream” (R)	28.53-31.24	2,29
	3b	“Gifts of Beauty and Song” (R)	51.58-53.30	1,32
Desenllaç	1c	“Once upon a Dream” (Final)	1.10.42-1.12.11	1,29
			Total Pel·lícula 75 min	
			Total Musical 10,23 min (13,64%)	

**“Once Upon a Dream”<sup>199</sup>**

Música de Sammy Fain i lletra de Jack Lawrence

Aquest vals (que es correspon amb el “Valse de l’Acte I, nº6” al ballet) representa la història d’amor entre Aurora i Phillip i és represa en nombroses ocasions com a cançó, com passava amb “Bella Notte” (*Lady and the Tramp*). Apareix primerament als títols de crèdit de la pel·lícula en una versió coral. Més endavant és cantat per Aurora i Phillip com a tema d’amor (1a). Després d’això els dos la canten respectivament a les fades i al pare, mostrant així que s’han enamorat (1b). Per últim, a la conclusió escoltem la versió coral mentre la parella balla als núvols<sup>200</sup> (1c).

## 1. Anàlisi de la lletra

La idea principal ja avançada pel títol és que es tracta d’una il·lusió creada per Aurora. Així, els versos que introdueixen les estrofes de la cançó contenen els verbs “*dream*”, “*gleam*”, “*visions*”, que representen la il·lusió o fantasia d’ella. El passat simple és un indicador d’un moment específic (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 172). Per tant, quan ella diu “*I walked with you*”, ella ho diu pensant en una ocasió concreta que juga amb la coneguda fórmula d’inici dels contes: “*once upon a dream*”. També s’afegeix la impressió de llum amb “*the gleam in your eyes is so familiar a gleam*”, comparant un cop més estar

198 L’anàlisi musical s’ha fet a partir de diferents edicions de les partitures que s’indiquen en cada cançó.

199 L’anàlisi musical s’ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a *The New Illustrated Treasury of Disney Songs*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1998.

200 Una escena que, recordem, Disney havia volgut incloure a una pel·lícula des de *Snow White*, i que finalment va trobar el seu lloc en aquesta pel·lícula.

enamorat amb tenir una llum especial als ulls, com a “So This is Love” (*Cinderella*)<sup>201</sup> i “Bella Notte” (*Lady and the Tramp*).<sup>202</sup>

*Yet I know it's true  
That visions are seldom all they seem  
But if I know you  
I know what you'll do*

Aurora connecta en la seva imaginació el futur que creu que és cert amb un moment específic del passat. Encara que aquesta connexió és discutible en la realitat, és perfectament factible com una concessió poètica: “*You'll love me at once /The way you did once upon a dream*” (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 172).

## 2. Anàlisi visual

La cançó comença perquè els animals roben la capa i el barret al príncep per poder ballar amb Aurora, d'una manera similar al que feien els nans amb Blancaneu a “The Dwarfs' Yodel Song”.<sup>203</sup> D'aquesta manera, els animals inconscientment ajuden a que Aurora i el príncep es coneguin, perquè poc després arriba Phillip buscant la seva roba. El príncep aprofita la situació i ocupa el lloc dels animals-ballarins quan Aurora està d'esquenes. La noia es mostra tan sorpresa i avergonyida com Blancaneu (fins i tot l'inici del diàleg és idèntic, a totes dues pel·lícules el príncep diu “*I'm awfully sorry, I didn't mean to frighten you*”), encara que en aquesta ocasió la princesa es deixa persuadir pel jove pretendent i acaba ballant amb ell. Al llarg de l'escena també es fa palès l'ús de la càmera multiplà, tot i que en aquest cas, a diferència de *Snow White*, l'escena és molt menys teatral. La posada en escena aprofita els recursos dels que disposen: una pantalla de 70 mm i els grans paisatges d'Earle. Així, al llarg de l'escena destaquen els grans plans generals (d'una durada considerable), en què la parella recorre la pantalla allargada d'un extrem a l'altre mentre balla a ritme de vals (il·lustració 9.1) i els animals amics d'Aurora se'ls miren com a espectadors (il·lustració 9.2).

## 3. Anàlisi musical

---

201 Vegeu pàgina 213.

202 Vegeu pàgina 276.

203 Vegeu pàgina 144.

So	Timbres	Instruments destacats	Violins, vent-fusta (flautes)	
		Veus principals	Personatges de la ficció	Aurora
	Veus secundàries		Phillip, Cors	
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	3/4		
	Caràcter	<i>Moderato</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Fa M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A - A' - B - A			

No és pas casual que el motiu d'aquesta cançó provingui de la melodia més coneguda del ballet de Txaikovski: en contrast amb altres fragments del ballet, aquest és el més senzill (una condició important per a Disney, atès que normalment prefereix melodies repetitives i fàcils de recordar). De fet, si ens fixem en l'estructura de la peça, la part A és l'única cantada, el tema B és un interludi instrumental que es queda de fons mentre els personatges parlen. Així, la repetició en tres ocasions del mateix tema amb lleugeres variacions (la primera vegada cantat per ella, la segona una combinació instrumental i del duet, i la darrera part és cantada pel príncep i el cor), contribueixen a fer recordable el tema. Aquest motiu també és transferit al fons musical, tot i que no apareix amb massa freqüència, ja que són escasses les escenes en què Aurora i Phillip estan junts.

### “Hail to Princess Aurora”<sup>204</sup>

Música de George Bruns i lletra de Tom Adair

És la fanfara en la qual el cor de l'estudi Disney canta la benvinguda i arribada de la noblesa al bateig de la princesa Aurora. A través de la lletra els súbdits demostren l'amor i lleialtat que professen als seus reis, portant-los regals i desitjos de salut per a la princesa recent nascuda.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó reforça l'ambientació medieval (tan evident a nivell visual) emprant paraules

<sup>204</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a Bruns, G. (música), *et al.* 1959. *Walt Disney's Sleeping Beauty*. Piano Selection. London: Walt Disney Music Co. Ltd.



arcaiques i solemnes com “pledge”, “anew” o “hail”.

*Joyfully now to our princess we come,  
Bringing gifts and all good wishes, too,  
We pledge our loyalty anew*


*Hail to the Princess Aurora!  
All of her subjects adore her!*

A banda d'això la cançó conté escàs contingut, ja que la major part de les estrofes consisteixen en la repetició de “Hail to the princess Aurora”.

## 2. Anàlisi visual

Des d'un inici és evident el treball d'Earle: la seqüència sembla un tapís que cobra vida, en el qual tot està en focus, des de la imatge més pròxima fins la més llunyana (il·lustració 9.3). El distanciament respecte l'estil habitual a Disney es fa palès en l'èmfasi realitzat en les línies i angles i l'elecció dels colors, que s'allunya dels tons intermedis o pastels i prefereix els colors primaris amb més contrastos (il·lustració 9.4). També veiem alguns personatges tocant instruments, però no es correspon amb la música que estem escoltant, per tant es fa una falsa diegesi.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Campana, vent-metall, percussió	
		Veu principal	Personatges de la ficció	Cor
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Bright March tempo</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Sol M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – C – D – E – D – C'			

La melodia pren l'inici de la “2 Marche” del ballet de Txaikovski. Bruns també reutilitza aquest motiu en el fons musical com a leitmotiv associat a la reialesa i la vida al castell. A la marxa original hi ha major presència d'instruments de corda, mentre a la de Disney

la instrumentació és simplificada i es basa principalment en vents i percussió. El ritme en la versió de Bruns és més marcat, la qual cosa conjunta amb l'arribada de la gent al castell com si fossin soldats entrant en marxa. En línies generals, la cançó de la pel·lícula consisteix bàsicament en la repetició i variació d'aquesta primera frase amb les lletres afegides. En canvi, la marxa de Txaikovski és molt més llarga i complexa.

### “Gifts of Beauty and Song” / “Sleeping Beauty Song”<sup>205</sup>

Música de George Bruns i lletra de Tom Adair

“Gifts of Beauty and Song” (2a) és la cançó de bressol en la què un cor explica els tres regals que entreguen les fades a Aurora. Flora li ofereix bellesa, Fauna música i Merryweather dona a Aurora la possibilitat de despertar de la maledicció de Maleficent.

“Sleeping Beauty Song” (2b) és el nom de la represa, amb títol i lletra diferent, però amb la mateixa música. Novament la canta un cor i s'escolta mentre les fades encanten el castell del rei Stefan perquè tothom dormi mentre Aurora no desperti de la maledicció.

#### 1. Anàlisi de la lletra

A banda de la melodia i els versos que parlen de la seva bellesa, ambdues cançons tenen en comú que parlen del futur d'Aurora. La primera en relació a com serà quan creixi, mentre la segona revela el seu futur proper i resumeix el final del conte.

“Gifts of Beauty and Song” (1a)	“Sleeping Beauty Song” (2b)
<i>One gift, beauty rare, Gold of sunshine in her hair, Lips that shame the red, red rose, She'll walk in springtime wherever she goes!</i>	<i>Sleeping Beauty fair, Gold of sunshine in your hair Lips that shame the red, red rose, Dreaming of true love in slumber repose</i>
<i>One gift, the gift of song, Melody your whole lifelong! The nightingale her troubadour, Bringing his sweet serenade to her door</i>	<i>One day he will come Riding over the dawn And you'll awaken to love's first kiss Till then, Sleeping Beauty, sleep on One day you'll awaken to love's first kiss Till then, Sleeping Beauty, sleep on</i>


205 L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la reducció per a piano a Bruns, G. (música), et al. 1959. *Walt Disney's Sleeping Beauty*. Piano Selection. London: Walt Disney Music Co. Ltd. Com es tracta d'un arranjament en el qual s'ha simplificat la cançó, l'anàlisi musical ha estat molt limitat.

En la primera estrofa de “Gifts of Beauty”, que descriu la bellesa d’Aurora, és únicament cantada per dones i és representada amb una rosa (símbol de la virginitat). Més endavant, quan Aurora dorm per la maledicció, té una rosa entre les mans, qüestió que entronca amb la interpretació psicoanalítica que fa Bettelheim del conte.<sup>206</sup>

La segona estrofa, que tracta del regal de la música, és cantada per homes i dones, i en la imatge apareixen ocells. Quan Aurora comença a cantar, ho fa igual que Blancaneu i la Ventafocs, al costat dels seus amics els ocells. També és citat el rossinyol, una au coneguda pel melodiós cant dels mascles, que s’escolta especialment en l’època d’aparellament. Casualment, és mentre canta que Aurora coneix a Phillip, de manera que podria dir-se que tots dos regals tenien com a objectiu atreure al príncep.

En la cançó “Sleeping Beauty Song” les dues estrofes són cantades pel cor sencer, exceptuant dos dels versos “*Lips that shame the red, red rose / One day you’ll awaken to love’s first kiss*”, que són cantats per homes. Per tant, les cançons no només parlen del futur d’Aurora, també asseguren que el millor futur per a ella és que sigui estimada per un home.

## 2. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Arpa, violins, vent-fusta	
		Veü principal	En off	Cors
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	3/4		
	Caràcter	<i>Slow Waltz</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Mi♭ M		
	Cadència final	Semicadència (-V)		
Estructura	A – B – A'			

Aquesta cançó juntament amb “I Wonder” són les úniques que no provenen del ballet de Txaikovski. La peça té moltes semblances amb una cançó de bressol, cosa que té sentit perquè en la primera ocasió ella és un nadó, mentre en la segona ella dorm. Per aquest

<sup>206</sup> Segons Bettelheim, la maledicció d’Aurora és la menstruació, i els anys que es passa adormida és el temps que ha de passar per madurar i estar preparada per casar-se (1975, p. 251).

motiu la música és lenta i simple harmònicament (només alterna entre la tònica i la dominant) o notes llargues i lligades, aspectes habituals en aquest tipus de cançons.

### “I Wonder”<sup>207</sup>

Música de George Bruns i lletra de Winston Hibler i Ted Sears

La princesa Aurora desconeix el seu llinatge reial i creix en un bosc com a plebea i amb el nom de Briar Rose. Ella canta mentre observa els ocells i es pregunta per què no té ningú amb qui compartir una cançó d'amor.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La repetició de “*I wonder, I wonder, I wonder*” a l'inici de cada estrofa, forma la cançó com un soliloqui (una llicència teatral) a partir del qual la noia transmet els seus pensaments a l'audiència. Escoltant les preguntes que es fa a sí mateixa descobrim la seva soledat:

*Why each little bird has a someone  
if my heart keeps singing  
Will my song go winging to someone?*

“Someone” és un pronom que no es pot atribuir als ocells, però es fa una personificació per reforçar la idea que ella no té a ningú.

Una dels aspectes que diferencia Aurora de Blancaneu i la Ventafocs, és que ella no desitja res explícitament ni té cap somni. Tot i així, expressant la seva soledat i preguntant-se si algú la trobarà revela el seu desig de ser estimada: “*To someone who will find me / And bring back a love song to me*”.

Tal i com ja hem dit anteriorment amb la cançó de “Gifts of Beauty and Song”, és precisament gràcies al seu cant que atraurà al príncep Phillip. Per tant, el seu desig és ràpidament concedit. Així, es repeteix la situació que ja vèiem a *Snow White*, en què el príncep troba a la princesa i se n'enamora gràcies a la seva cançó.

#### 2. Anàlisi visual

---

207 L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a Bruns, G. (música), et al. 1959. *Walt Disney's Sleeping Beauty*. Piano Selection. London: Walt Disney Music Co. Ltd.



## BANDA SONORA MUSICAL

La diferència més gran que té aquesta BSM respecte altres és que la música no és original, cosa que també redueix la proporció de mickeymousing en el fons musical. En una entrevista George Bruns explicava que una tercera part de la BSM emula Txaikovski, tot i prenent-se moltes llibertats: “There were a number of liberties that I had to take with Txaikovski’s original work, since the music did not fit what was taking place on the screen. Unless someone was a student of Txaikovski, you cannot tell the difference in the film.” (Tietzen, 1990, p. 106). Tanmateix, la distribució de determinats temes és similar a altres produccions: hi ha un tema de la protagonista (relacionat amb els desitjos) “I Wonder” i un d’amor “Once Upon a Dream” que són transferits a la música de fons.

Examinant el fons musical es fa evident la presència de la música de Txaikovski. En alguns casos l’escena manté relació amb el ballet, mentre en altres es canvia el sentit. Els motius que es recuperen en el fons musical són els següents:

- La primera aparició de les fades, durant el bateig d’Aurora prové de “4f variation IV Canari que chante” de l’Acte I, una escena que també transcorre durant el bateig d’Aurora. Aquest tema fou escollit pel seu caràcter brillant, amb els ornaments de flautes, pizzicatos de violins i carilló.
- El tema de les tres fades, present sobretot durant la preparació de l’aniversari d’Aurora està basat en “24c La fée d’Argent”, un tema que pertany únicament a una fada al ballet.
- Encara que és un passatge molt curt al ballet, a la pel·lícula es reprèn i varia en nombroses ocasions, especialment durant la preparació de l’aniversari d’Aurora. L’ús d’aquest motiu és el que es distancia més respecte l’original, ja que passa de ser un tema còmic a un fosc i tètric on predominen les sonoritats greus, contrastos en el caràcter, el tempo i inestabilitat harmònica, tots aspectes associats al comportament de la malvada antagonista.
- El tema de Maleficent és “Le chat botté et la chatte blanche”, que al ballet és un número còmic en què dos gats es barallen entre ells.
- El cant d’Aurora i els ocells és “26a Pas de quatre”. A la pel·lícula aquesta és la melodia s’escolta prèviament a la cançó “I Wonder”. Al ballet és una de les danses finals, en què

personatges de contes com la Ventafocs o l'Ocell Blau dansen junts en honor al feliç retorn d'Aurora.

Altres fragments del ballet reutilitzats a la pel·lícula no creen associacions amb leitmotius, sinó que simplement acompanyen certes escenes com les seqüències finals d'acció. A continuació s'ha fet un llistat amb els segments que tenen concordança amb la pel·lícula.

Versió Bruns*	Versió Txaikovski**
<ul style="list-style-type: none"><li>· "A cottage in the Woods"<sup>19</sup></li><li>· "Fairies saving Phillip"</li><li>· "A Fairy Tale Come True"/ "Awakening"</li><li>· "Battle with the Forces of Evil"</li><li>· "Forbidden Mountain"</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>· "9b Danse des demoiselles d'honneur et des pages"<sup>20</sup></li><li>· "6 Scène"</li><li>· "La Fée des Lilas"</li><li>· "5 Finale"</li><li>· "16c Coda"</li></ul>

\*Els títols de les cançons provenen de la MDC de *Sleeping Beauty*.

\*\* Els títols provenen de l'edició discogràfica del ballet de 1994.

En definitiva, observem com Bruns pren algunes de les melodies del ballet i les utilitza segons la seva conveniència, encara que els motius quedin associats a idees diametralment oposades. La música també entra en contradicció amb les imatges, ja que l'estil musical (clarament romàntic) no té res a veure amb l'estètica medieval de les imatges. Encara que els pastitxos són habituals a Disney, la decisió d'adaptar dos estils tan manifestos a nivell visual i musical, fan que aquestes incongruències històriques siguin més evidents.

5.1.10 *101 Dalmatians* (1961)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Clyde Geronimi Hamilton Luske Wolfgang Reitherman
Producció		Walt Disney
Guió		Bill Peet
Basat en		<i>The Hundred and One Dalmatians</i> de Dodie Smith
BSM	Fons musical	George Bruns
	Cançons	Mel Leven
	Orquestrador	Franklyn Marks
Intèrprets		Rod Taylor (Pongo) Cate Bauer (Perdita) Betty Lou Gerson (Cruella de Vil) Ben Wright (Roger) Lisa Davis (Anita) Martha Wentworth (Nani) Fred Warlock (Horace) J. Pat O'Malley (Jasper)
Estudi		Walt Disney Productions
Distribució		Buena Vista Pictures
Data estrena (EUA)		25 de gener de 1961



## HISTÒRIA DEL PROJECTE

En 1956 Dodie Smith escrigué el llibre *The Hundred and One Dalmatians*, del que Disney comprà els drets poc després de llegir-lo en 1957. Disney assignà per primera vegada el desenvolupament de la història a un únic guionista, Bill Peet. En aquella època Disney ja no s'involucrava tant la producció de les pel·lícules, tot i que sempre estava present a les reunions de guió. La història que formulà Peet va agradar tant a Disney, que pràcticament no patí cap canvi (Finch, 1973, p. 223).

Després dels nefastos resultats en taquilla de *Sleeping Beauty*, es va parlar de tancar el departament d'animació de Disney (Fonte, 2000, p. 263). No obstant, Walt Disney continuà fent pel·lícules animades, encara que intentant reduir els costos. Per aquest motiu la producció aprofità l'experiment d'Ub Iwerks amb la càmera Xerox, que permetia transferir els dibuixos dels animadors directament a les transparències,<sup>208</sup> eliminant el procés de pintura i preservant l'espontaneïtat del llapis. Això significà la reducció immediata de la plantilla d'entintadors,<sup>209</sup> que va passar de 500 a 100 treballadors. La introducció de la xerografia va facilitar els requeriments de reproducció, però també significà la impossibilitat de dissimular el traç del llapis als dibuixos. Així, l'animació es quedava tal com l'havien esbossat els dibuixants i les línies no estaven netes (Fonte, 2000, p. 264).

La producció també consolidà el canvi d'estil en el disseny de Disney, que ja s'havia començat a perfilar a *Sleeping Beauty*, amb formes més anguloses, d'acord amb la moda de l'època incentivada pels estudis UPA. L'encarregat de l'estil visual de la pel·lícula, Ken Anderson, buscà una major consonància entre personatges i fons, que van ser fets amb xerografia, accentuant la falsedat de l'animació i mostrant el seu origen (Hollis & Sibley, 1988, p. 75). Walt Disney no va quedar content amb aquella estètica, i durant anys no va perdonar a Anderson per aquell canvi d'estil.

Aquesta pel·lícula seria la que tindria menys cançons en aquella època -tan sols dues-, a pesar que el compositor Mel Leven n'havia escrit altres que finalment foren eliminades, com ara "Don't Buy a Parrot from a Sailor" o "March of the One Hundred and One" (Schroeder, 2008). El fons musical va anar a càrrec de George Bruns, que ja formava part de la plantilla de l'estudi.

---

208 La transparència o cel (en anglès) és una làmina transparent sobre la qual eren dibuixats els personatges. La transparència es posava sobre el fons i era fotografiat, convertint-se així en un fotograma de la pel·lícula.

209 Treballadors encarregats de colorejar les transparències amb els dibuixos.

## ARGUMENT

(en verd els fragments que Disney manté de la història original)

Inici	Pongo, un gos dàlmata i Roger, el seu amo, són dos solters empedreïts que troben parella gràcies a l'ímpetu del gos.
Nus	Les dues parelles, Pongo i Perdita (els gossos) i Roger i Anita (els humans) són perfectament feliços fins que els dàlmates tenen cadells i la malvada Cruella de Vil els cobeja per fer-se un abric amb la seva pell. Cruella segresta els cadells i Pongo i Perdita van al seu rescat. Quan descobreixen que Cruella també pretén matar altres cadells de gos decideixen endur-se'ls també.
Desenllaç	Els dàlmates aconsegueixen tornar a casa de Roger i Anita, i aquests els acullen sense dubtar els 101 dàlmates.

En línies generals, pràcticament no hi ha diferències entre el llibre de Dodie Smith<sup>210</sup> i l'adaptació de Bill Peet. En un exercici de simplificació s'eliminen personatges com Perdita, la gossa dàlmata que ajuda a Missis (la muller de Pongo) a alletar als cadells. Així, uneixen les dues gosses en una de sola (cosa que també evita el curiós triangle de gossos que es forma al llibre). També la professió de Roger és canviada i passa de ser un assessor financer (llibre) a un músic bohemí (pel·lícula). Tot i que aquesta semblava l'excusa perfecta perquè s'incloguessin nombroses cançons a la pel·lícula, pràcticament no n'hi ha cap.

Ahora, la pel·lícula introdueix un element que no està al llibre: com es coneixen les dues parelles, que al llibre ja estan formades. L'adaptació d'aquest llibre també significà un canvi important respecte les pel·lícules anteriors: per primera vegada apareix en el transcurs de la història la convivència d'un matrimoni (especialment a la cançó de "Cruella de Vil"). Normalment les històries de Disney, tal com passa als contes, acaben en boda però mai expliquen en què consisteix la vida en parella (o no l'ensenyen, com és el cas de *Lady and the Tramp*).

<sup>210</sup> Font: Smith (1956), versió original en anglès.

## PERSONATGES

Protagonistes: Pongo i Perdita	Antagonista: Cruella de Vil
Co-protagonistes: Roger i Anita	
Engalipadors: Nani, Coronel, cadells de dàlmata	Ajudants de l'antagonista: Horace i Jasper

Encara que els protagonistes de la història són els dàlmates, en aquest cas el paper dels amos és diferent respecte a *Lady and the Tramp*. En l'anterior pel·lícula els amos exercien de pares, mentre aquí Roger i Anita són vistos com col·legues, companys de les seves mascotes. El tractament dels personatges (la manera en què interactuen Pongo i Roger) i la planificació així ho demostren: la càmera ja no es posa al nivell de terra, des de la perspectiva dels gossos, sinó en pla d'igualtat. El fet que Cruella de Vil sigui antagonista de les dues parelles intensifica aquesta idea coral en el repartiment dels rols dels personatges. A més, tampoc hi ha uns personatges còmics/engalipadors constants en tota la pel·lícula, ja que els propis protagonistes (especialment Pongo, Roger i alguns dels cadells) aporten tocs d'humor a la història.

## CANÇONS<sup>211</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Nus	1	"Cruella de Vil"	12.28-15.23	2,55
Desenllaç	2	"Dalmatian Plantation"	1.15.14-1.16.07	0,53
			Total Pel·lícula 79 min	
			Total Musical 3,08 min (3,89%)	

### "Cruella de Vil"<sup>212</sup>

Música i lletra de Mel Leven

Aquesta és la cançó que compon Roger, basada en l'extravagant amiga d'Anita, Cruella de Vil, una *fashion victim* de l'època. Pel nom del personatge (de-Vil) i la descripció que en fa Roger, l'espectador comprèn ràpidament que es tracta de l'antagonista de la pel·lícula.

#### 1. Anàlisi de la lletra

<sup>211</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de diferents edicions de les partitures que s'indicaran en cada cançó.

<sup>212</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a *The New Illustrated Treasury of Disney Songs*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1998.

El nom Cruella de Vil permet fer jocs de paraules i utilitzar figures retòriques, com l'anàfora seguida d'una lítote “*If she doesn't scare you, no evil thing will*”. En l'estrofa següent també es fa un símil: “*She's like a spider waiting for the... kill*”. Les pauses (representats amb punts suspensius) marquen interrupcions per mostrar por i fer-nos percebre el lent moviment i la paciència de les aranyes.

Roger fa una pausa i acompanya instrumentalment el fragment en què Cruella té un diàleg amb Anita, on queda manifest el que explica d'ella. Així, quan Cruella marxa, Roger prossegueix amb la seva descripció exagerada sobre el personatge.


*At first you think Cruella is a devil  
But after time has worn away de shock  
You come to realize  
You've seen her kind of eyes  
Watching from underneath a rock.  
This vampire bat  
This inhuman beast  
She ought to locked up  
And never released*

## 2. Anàlisi visual

La cançó juga amb la complicitat de Roger i Anita com a parella de recent casats. Ell li fa la guitza burlant-se de la seva ex-companya de l'escola, mentre ella intenta fer un posat seriós. Les imatges reflecteixen el contingut de la lletra, com quan Roger la compara amb una aranya i apareix l'ombra de Cruella sobre la porta que, efectivament, sembla una aranya (il·lustració 10.1). La música es presenta en una falsa diegesi, ja que tot i semblar que prové de la ficció (es mostra a Roger tocant el piano o la trompeta), escoltem com s'hi incorporen alguns instruments com la bateria o el saxo que no estan justificats visualment.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-fusta (saxo, clarinet), bateria, trompetes amb sordina	
		Veu principal	Personatge de la ficció	Roger
	Textura	Melodia acompanyada		

Ritme	Metro	4/4
	Caràcter	<i>Slow Blues</i>
Melodia	Motiu Principal	
Harmonia	Mode/tonalitat	Sib M
	Cadència final	Perfecta (V-I)
Estructura	A – B – A	

L'estil blues de la cançó no és només evident per la instrumentació i el caràcter (*Slow blues*), l'harmonia així ho constata: a l'inici hi ha la progressió pròpia de l'estil, I – IV – I, a més dels acords de novena i setena sobre altres acords que no són de dominant, com la supertònica o la superdominant; i la nota *blue*,<sup>213</sup> que és l'acord de sensible disminuït. Al ritme també és habitual trobar síncopes que alteren el pols del compàs 4/4, un element distintiu de l'estil. L'estructura consisteix en l'esquema d'exposició, contrast i reexposició, i veiem com en la part B es modula al relatiu menor (sol m) per fer més evident la diferència dels temes.

### “Dalmatian Plantation”<sup>214</sup>

Música i lletra de Mel Leven

És una cançó molt breu, aparentment improvisada per Roger, que resol el problema final de la pel·lícula (què fer amb 101 dàlmates) amb una “Plantació dàlmata”.

#### 1. Anàlisi de la lletra

S'empren superlatius per suggerir la considerable quantitat de dàlmates de la que s'hauran de fer càrrec Roger i Anita, com ara “*plantation*” o “*population*”. La hipèrbole rau alhora en què són termes que no solen usar-se per a animals, sinó per a plantes o persones. O certs eufemismes per referir-se als 84 nous cadells agregats a la família: *aggregation*. La repetició de la rima “*tion*” inicialment no era tan exagerada, però Bill Peet escoltà la cançó i demanà a Mel Leven que repetís tant com fos possible paraules amb aquella terminació (Schroeder, 2007, p. 221).


213 Els graus tercer i setè de l'escala disminuïts responen al que es denomina la *blue note* (Tirro, 2007, p. 75)

214 L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a *Disney Fake Book*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1996.

## 2. Anàlisi visual

Tal com passava amb “Cruella de Vil”, la cançó és cantada per Roger de manera diegètica: veiem els instruments que acompanyen (el piano), però hi ha certs elements falsejats, com l’acompanyament dels saxos i l’afegit final coral, que visualment no tenen cap justificació.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Saxos, piano, bateria	
		Veu principal	Personatge de la ficció	Roger
	En off		Cors	
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Si♭M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B			

La cançó està en la mateixa tonalitat que “Cruella de Vil”, Si♭M, i manté algunes de les característiques del blues, com ara les setenes en acords que no són de dominant, o la nota *blue*, en aquest cas la modal de la tonalitat (re). El ritme és més senzill, encara que hi ha alguna síncope i grups de tresets. L’estructura de la peça és molt simple, únicament exposa els temes A i B una única vegada. Aquesta senzillesa també es trasllada a la melodia, ja que el motiu principal està construït a partir de l’acord de tònica de la tonalitat, Si♭M.

## BANDA SONORA MUSICAL

En aquesta pel·lícula als crèdits d'inici escoltem una obertura en comptes d'una cançó, amb un solo de saxo acompanyat per una bateria i un piano. El tema de Cruella de Vil és presentat, així com el motiu dels dàlmates (el qual no prové de cap cançó, sinó que és una creació de Bruns). En l'obertura es produeix una fragmentació extrema, anunciant així el paper discret que tindrà en la pel·lícula la música, tant pel que fa a les cançons com la música de fons. Aquesta introducció enllaça amb la música diegètica de la pel·lícula, una improvisació melancòlica de Roger al piano. D'aquesta manera es mostra l'estat d'ànim en el qual es troben Roger i Pongo al principi de la història. Així esdevé un altre fet poc habitual a Disney: una justificació diegètica d'una part important de la música. De fet, totes les cançons de la pel·lícula són diegètiques i, cal destacar, la seva influència al fons musical és gairebé nul·la. L'absència de motius comuns entre música de fons i cançons, així com la preeminència del blues a les parts cantades, fan que es produeixi certa dissociació entre una música i altra.

En comparació amb *Sleeping Beauty* podem dir que musicalment la pel·lícula té més elements moderns procedents del jazz, tot i que estèticament *101 Dalmatians* no és tan trencadora com a nivell visual. El Xerox significà un canvi revolucionari per a l'aparença de Disney, que no esborrava les imperfeccions del dibuix (i que deliberadament es perpetuaven al fons), però aquesta renovació només es traslladada parcialment a la música. El mickeymousing es conserva i algunes de les melodies que acompanyen els personatges amb un predomini dels instruments de percussió (com el tema de Pongo i els dàlmates) s'assemblen molt als d'altres pel·lícules canines, com *Lady & Tramp*. La recerca de Pongo i Perdita manté sempre una marxa militar, encara que aquestes idees musicals apareixen sempre de forma fugissera. Per tant, la introducció del jazz es limita a les dues cançons de la pel·lícula, les quals, recordem, únicament representen el 3% de la pel·lícula.

5.1.11 *The Sword in the Stone* (1963)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Wolfgang Reitherman	
Producció		Walt Disney	
Guió		Bill Peet	
Basat en		<i>The Sword in the Stone</i> de T. H. White	
BSM	Fons musical		Geroge Bruns
	Cançons	Música	Richard Sherman
		Lletra	Robert Sherman
	Orquestrador		Franklyn Marks
Intèrprets		Rickie Sorensen (Wart/Artur)* Karl Swenson (Merlin/Merlí) Junius Matthews (Archimedes/Arquímedes) Sebastian Cabot (Sir Ector) Norman Alden (Kay) Martha Wentworth (Madame Mim)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		Buena Vista Film Distribution Company	
Data estrena (EUA)		25 de desembre de 1963	

\* Encara que tant a la pel·lícula com a la novel·la a Artur se'l coneix amb un sobrenom (Wart en anglès, Grillo en la versió castellana i Verruga en la traducció de la novel·la al castellà), nosaltres l'anomenarem sempre Artur per no causar confusions.



## HISTÒRIA DEL PROJECTE

El desenvolupament de l'adaptació de T.H. White sobre la infància del rei Artur va anar també a càrrec de Bill Peet. En la seva adaptació eliminà molts dels personatges secundaris, alguns dels episodis de la novel·la i es va centrar en l'educació de Merlí. Encara que Disney comprà els drets de la novel·la de White en 1940, no mostraria cap interès en l'adaptació fins que veié el musical de teatre *Camelot* en 1960 (Gossedge, 2012, p. 120). Quan Bill Peet començà a desenvolupar la història, paral·lelament altres animadors estaven treballant en el guió de *Chanticleer*. Després d'una reunió amb Disney, aquest preferí tirar endavant el projecte de Peet i la resta d'animadors participaren en el projecte a desgrat (Heintjes, 2012).

Aquesta seria la primera d'una llarga llista de pel·lícules dirigides per Wolfgang Reitherman, que amb el pas del temps seria conegut per la seva reutilització de material d'altres pel·lícules.<sup>215</sup>

Els germans Sherman també s'estrenarien en la composició de cançons per a animació amb aquesta pel·lícula. Algunes de les cançons que van compondre foren eliminades, com "The Magic Tree", que intentava resumir el contingut de la pel·lícula: la lletra explicava com a través de l'educació el jove Artur podria esdevenir un gran rei. Tanmateix, Bill Peet va creure que la cançó alentia la pel·lícula i decidí substituir-la per "Higitus Figitus". També l'escena ideada per a la cançó "Blue Oak Tree", on cantaven els cavallers i s'evidenciava l'absurd de les justes, fou descartada i sols un fragment de la peça es manté a la pel·lícula (Schroeder, 2007, p. 232).

---

<sup>215</sup> Pallant qüestiona si aquesta decisió de reciclar antigues animacions és només per raons econòmiques i planteja que, tenint en compte que es tracta d'un tret habitual en Reitherman, realment és una marca d'estil buscada pel director (2011, p. 12).

## ARGUMENT

(en verd els fragments que Disney manté de la història original)

Inici	Artur és un nen orfe que viu amb el cavaller Sir Ector i el seu fill, Kay. Un dia, coneix al mag Merlí per casualitat i aquest es converteix en el seu tutor.
Nus	Les lliçons de Merlí consisteixen en transformar a Artur en diferents animals: un peix, un ocell (gorrió a Disney i falcó a White), esquirol (Disney) i formiga (White). Artur també aprèn molt del torneig de mags entre Merlí i Madam Mim, que duen a terme convertint-se en altres animals. En la versió de T. H. White el nen rep valuoses lliçons a partir de les aventures que viu amb Robin Hood o presenciant l'absurda justa entre el rei Pelinor i Sir Grummore.
Desenllaç	Artur acompanya com a escuder a Kay a una justa, però per l'espasa del seu germanastra i per sortir del pas agafa la que troba clavada en una pedra, Excalibur. D'aquesta manera, "accidentalment", Artur es converteix en el rei d'Anglaterra.

Com bé es pot veure, en la versió de Disney es prenen alguns elements de l'argument original,<sup>216</sup> mentre d'altres són descartats. Tant l'inici (l'encontre amb Merlí) com el final (com Artur esdevé rei) són una adaptació gairebé literal. L'únic que varia al desenllaç és que a Disney Artur no arriba a créixer i es converteix en rei sent un nen, mentre a la novel·la Artur ja és un jove amb edat suficient per governar. Probablement aquesta modificació es produeixi perquè Disney no voldria que el protagonista tingués un aspecte diferent en els darrers minuts de pel·lícula. Els canvis de l'adaptació, per tant, s'efectuen en el cos de la història, caracteritzada per tenir una estructura episòdica. Disney conserva algunes de les trames auto-conclusives (com la dels peixos), però d'altres les reconverteix, exclou o directament en fa de noves (per exemple l'episodi amb Madam Mim, un personatge inexistent a la novel·la).

---

216 White (1958), traducció al castellà de Fernando Corripio

## PERSONATGES

Protagonista: Artur	Antagonista de Merlí: Madam Mim
Mentor: Merlí*, Arquímedes*	
Engalipadors: Merlí*, Arquímedes*	
Figures canviants: Sir Ector i Kay	

En molts aspectes *The Sword in the Stone* repeteix l'esquema de *Dumbo* i *Bambi*, un jove inexpert ha d'aprendre i seguir els consells d'un mentor per madurar. En aquest cas el protagonista no arriba a créixer gaire, ja que a diferència de la novel·la, no veiem a Artur fer-se gran. També se situen els personatges de Sir Ector i Kay en un pla d'ambigüitat, perquè no són precisament una família acollidora per a Artur, però tampoc el maltracten com sí els passava a Blancaneu o la Ventafocs. Possiblement a Disney decidissin donar-los un paper antagonic per suplir l'absència d'un antagonista evident, però el fet que a la novel·la original fossin personatges positius complicà aquesta transformació. Pel que fa a Madam Mim, realment no és antagonista d'Artur sinó de Merlí. A més, el seu episodi és tan breu que difícilment la podem considerar l'antagonista de la pel·lícula. L'estructura episòdica de la pel·lícula fa que en cada fragment s'origini un nou antagonista, encara que sigui tan anònim com un peix amb dents esmolades o un llop esquifit del bosc. Per últim, tot i que Merlí és el mentor de la història, també exerceix d'engalipador. Una situació similar ens trobem amb el mussol Arquímedes un engalipador que la major part del temps és més sensat i seriós que el propi Merlí, motiu pel qual també és un mentor. Així doncs, veiem com Disney intenta encabir els personatges en els seus rols tradicionals, però la complexitat de l'argument original fa gairebé impossible aquesta tasca.

CANÇONS<sup>217</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Inici	1	“The Sword in the Stone”	01.43-2.47	1,04
Nus	2a	“Higitus Figitus” (F)	12.18-13.02	0,44
			13.20-13.48	0,28
	3a	“That’s What Makes the World Go Round”	29.30-31.30	2
	3b	“That’s What Makes the World Go Round” (R)	36.34-36.47	0,13
	2b	“Higitus Figitus” (R)	37.48-38.28	0,40
	4	“A Most Befuddling Thing” (F)	41.39-42.24 43.10-43.25	0,45 0,15
5	“Mad Madam Mim” (F)	58.11-58.31	0,20	
		59.29-59.57	0,28	
			Total Pel·lícula 79 min	
			Total Musical 6,33 min (8,01%)	

“The Sword in the Stone”<sup>218</sup>

Música i lletra de Richard i Robert Sherman

Aquesta cançó apareix al pròleg de la pel·lícula i explica com l'espasa màgica Excalibur va aparèixer un dia amb una inscripció que deia que qualsevol que l'extragués de la pedra seria el legítim rei d'Anglaterra.

## 1. Anàlisi de la lletra

Per reforçar aquest aire mític, la cançó conté nombroses paraules de l'imaginari col·lectiu sobre l'època medieval: “*legend*”, “*knights*”, “*king*”, “*heir*”, “*throne*”... Així mateix, es fan algunes construccions pròpies de l'anglès antic, com “*of when England*”, “*a miracle alone*”, recurs que també s'emprava a la cançó inicial de *Sleeping Beauty*, “Hail to Princess Aurora”.<sup>219</sup>

Es creen personificacions, com ara amb la nació d'Anglaterra, explicant que hi havia una època en què era jove: “*A legend is sung of when England was Young*”

<sup>217</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de diferents edicions de les partitures que s'indicanen en cada cançó.

<sup>218</sup> La partitura d'aquesta peça no ha estat publicada, de manera que no hem pogut realitzar l'anàlisi musical.

<sup>219</sup> Vegeu pàgina 295.

## 2. Anàlisi visual

La cançó substitueix el clàssic narrador que “llegeix” el llibre que dona inici a la història. De fet, advertim que la veu canta les dues primeres línies del llibre, com si en fes un resum. Les il·lustracions que apareixen, a imitació de l'estil medieval (tot i que no al nivell de detall de *Sleeping Beauty*), mostren el que ens narra la lletra: la mort del rei i l'aparició de l'espasa en la pedra.

### “Higitus Figitus”<sup>220</sup>

Música i lletra de Richard i Robert Sherman

En aquesta cançó Merlí empaqueta tot el que té a casa seva per traslladar-se al castell d'Artur. El tema és reprès més endavant en una versió jazzística (2b), quan Merlí ajuda a Artur a fer les seves tasques amb màgia.

## 1. Anàlisi de la lletra

Els germans Sherman es van inventar paraules que sonaven a llatí perquè van considerar que un intel·lectual empraria paraules com aquestes: “*Higitus Figitus zumbabazing / Hockety pockety wockety wack / Pres-ti-dig-i-ton-i-um!*” La lletra ens recorda d'altres amb paraules inventades i màgia, com “Bibbidi-bobbidi-boo” a *Cinderella*.<sup>221</sup> A més, encara que en aquest treball no hem analitzat anteriorment cap lletra dels germans Sherman, sabem per la popularitat de la cançó “Supercalifragilisticexpialidocious” de *Mary Poppins* (1964) que era habitual en ells inventar-se paraules que sonaven divertides.

La lletra evidencia la seva interrelació amb les imatges, ja que alguns versos serien incomprendibles fora de context. Amb la frase “*No no, not you! Books are always first, you know*” Merlí es dirigeix a la sucrera que intenta avançar-se als seus companys. Més endavant Merlí esmentarà directament la sucrera, ja que la seva intervenció està creant un “embús”:

*Don't get in a traffic jam*

---

<sup>220</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a *The New Illustrated Treasury of Disney Songs*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1998.

<sup>221</sup> Vegeu pàgina 212.

*Sugar bowl you're getting rough  
The poor old tea set is cracked enough*

Precisament la paraula embús (*traffic jam*), ens indica un dels aspectes més característics de Merlí: l'ús d'anacronismes en clau còmica. Per demostrar la seva part màgica tampoc faltaria la paraula més coneguda per fer sortilegis “*abracadabra*”, i el seu intel·lectualisme es mostrarà amb la seva cita del filòsof romà Ciceró “*Cicero you belong to the Cs*”.

## 2. Anàlisi visual

Les imatges, com dèiem abans, reforcen les lletres i aporten comèdia. Per exemple, quan Merlí s'enreda la vareta amb la barba, la sucrera vol ser la primera en tot, o es produeix l'embús d'objectes. En el muntatge advertim com el ritme es va accelerant a mesura que ho fa la música, d'una manera similar a com passava a “The Dwarfs' Yodel Song” (*Snow White*),<sup>222</sup> fins que tots els objectes són dins la bossa i es torna a l'estat de calma anterior.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Trompetes, violins (pizzicato i corda fregada), vent-fusta	
		Veu principal	Personatge de la ficció	Merlí
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	6/8		
	Caràcter	<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Fa M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A'			

Merlí canta gairebé com si estigués parlant (encara que no arriba a ser *Sprechgesang*), per això el motiu és força repetitiu i es mou per graus conjunts (com a molt hi ha un salt de tercera o quarta al final de la frase). El ritme també és molt senzill, es manté el pols del compàs 6/8 de manera constant i com a figures només hi ha negres i corxeres. El ritme harmònic és lent i inconstant: a l'inici canvia cada tres/quatre compassos, cap a la meitat hi ha dos acords per compàs i al final un acord per compàs. L'harmonia es

<sup>222</sup> Vegeu pàgina 144.

manté dins la tonalitat de Fa M (la major part dels acords són de tònica i dominant), tot i que ocasionalment trobem la setena de sensible, cosa que confereix una lleu varietat a la melodia. Encara que la peça té un caràcter moderat i en la partitura no hi ha cap indicació de tempo, en la pel·lícula podem escoltar com el ritme s'accelera a la conclusió.

### **“That’s What Makes the World Go Round”<sup>223</sup>**

Música i lletra de Richard i Robert Sherman

Aquesta cançó presenta la primera lliçó de Merlí, en la què li explica al noi a nedar com un peix. Tal com assenyala Gossedge (2012, p. 124), la cançó revela un ensenyament diferent respecte White (1958): l'ús de la intel·ligència per vèncer a un enemic superior. Aquest missatge s'emfasitzarà a la lluita entre Merlí i Madam Mim, en la qual Merlí guanya gràcies al seu enginy.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra comença pels bàsics, de la mateixa manera que ensenya Merlí a Artur a nedar, utilitza diverses analogies per explicar-li que les coses s'han d'aprendre poc a poc.

*Left and right  
Like day and night  
That's what makes the world go round*

També li explica que no s'ha de conformar amb el destí que teòricament li han assignat, sinó que aspiri a més (cosa que enllaça amb el somni americà, segons el qual tothom pot cobejar ser el que vulgui, fins i tot rei):

*You must set your sights upon the heights  
Don't be a mediocrity  
Don't just wait and trust to fate  
And say, that's how it's meant to be*

Per últim, també l'aconsella a arriscar una mica, ja que sense risc no hi ha guanys:

*It's up to you how far you go  
If you don't try you'll never know*

---

<sup>223</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a *Disney Fake Book*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1996.





contrast A –B –A – B'.

### “A Most Befuddling Thing”<sup>224</sup>

Música i lletra de Richard i Robert Sherman

La següent lliçó que rep Artur té a veure amb l'amor. Aparentment no era un tema buscat per Merlí, però com Artur es troba amb la situació de no correspondre un amor, Merlí li explica que l'amor és quelcom inexplicable i irracional. Merlí es pren a broma el seu pobre pupil fins que ell té el mateix problema i deixa de mofar-se.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La lliçó de Merlí en aquest cas és que hi ha qüestions inexplicables en aquesta vida, contra les quals no s'hi pot fer res.

*It's a rough game anyone knows  
There are no rules, anything goes  
There's no logical explanation  
For this **discombooberation**  
It's a most **bemuddling**, most befuddling thing*

Seguint amb l'estil dels germans Sherman, sovint trobem a la cançó paraules inventades, com ara “*discombooberation*”, “*bemuddling*”, que tenen com a únic objectiu fer riure per la seva forma exagerada i altisonant.


#### 2. Anàlisi visual

Mentre Merlí canta, es produeix una persecució entre Artur i la noia esquiol. Seguint l'habitual patró d'empait dels dibuixos animats, l'ús del mickeymousing és constant, marcant i reforçant així el caràcter còmic de la peça. En el breu interludi en què Merlí no canta, el ritme de la música s'intensifica i Artur ensopega diverses vegades amb Arquímides i amb un ocell. Després d'això Merlí prossegueix, sense ser conscient que la mateixa amenaça planeja sobre ell (una dona esquiol el reclama).

#### 3. Anàlisi musical

---

<sup>224</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a *Disney Fake Book*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1996.

So	Timbres	Instruments destacats	Violins, vent-fusta, arpa,	
		Veu principal	Personatge de la ficció	Merlí
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Ad lib.</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – A'			

Si en la cançó anterior ja s'evidenciaven les poques aptituds vocals de Merlí, en aquesta és molt més obvi. De fet, la cançó és pràcticament parlada en comptes de cantada. La melodia es manté sempre dins els acords principals de la tonalitat (tònica, dominant i subdominant) i les alteracions accidentals li aporten color. La simplicitat de la peça es torna a fer evident a partir de l'estructura, que consisteix en la variació i repetició d'un mateix tema.

### “Mad Madam Mim”<sup>225</sup>

Música i lletra de Richard i Robert Sherman

En aquesta cançó es presenta Madam Mim, l'enemiga de Merlí, la qual intenta convèncer a Artur de que ella és millor que el seu mentor.

#### 1. Anàlisi de la lletra i visual

En la lletra veiem com els germans Sherman tornen a inventar-se paraules amb aparença de màgia, com ara “*Zim zaba rim bim*”. La lletra expressa el que ja ens mostren les imatges, les possibilitats de la màgia de Madam Mim, que van des de engrandir-se o empètitir-se a plaer, convertir-se en altres animals o fer-se bella.

*I can be huge  
Fill a whole house*

<sup>225</sup> La partitura d'aquesta peça no ha estat publicada ni ha pogut ser facilitada per l'arxiu de Disney, de manera que no ha estat possible realitzar l'anàlisi musical.

*I can be tiny,  
Small as a mouse  
Black sorcery is my dish of tea  
It comes easy to me  
'Cause I'm the magnificent, marvelous, mad Madam Mim!*

## BANDA SONORA MUSICAL

Seguint el precedent de *101 dalmatians*, la pel·lícula comença amb una obertura en comptes d'una cançó. La música consisteix en una evocació de la cavalleria, i una breu presentació d'alguns dels motius de les cançons com “That’s What Makes the World Go Round” o “Higitus Figitus”. Després d'aquesta concisa obertura es presenta la cançó “The Sword in the Stone” que imita l'estil trobadoresc i serà el fragment musical més pròxim a l'època en la qual es desenvolupa la història. La resta de les cançons, com ja indicàvem a la seva anàlisi, s'allunyen de la música medieval. Aquesta obertura tampoc és un reflex del desenvolupament posterior de la BSM, ja que a partir d'aquest moment les cançons i la música de fons no s'interrelacionen. De fet, els propis germans Sherman expliquen que aquesta era la seva primera pel·lícula animada i admeten que gairebé no van col·laborar amb Bruns.<sup>226</sup>

A banda de les cançons, Bruns no desenvolupa temes propis, sinó que acompanya cada escena amb una música que s'ajusta a les necessitats: si és més còmica, com a les escenes en què es produeixen persecucions amb el llop, Bruns introdueix mickeymousing; si té més acció, els ritmes són més marcats i el tempo més ràpid, com a les pel·lícules d'acció real. S'observa un predomini de música militar en moltes escenes, amb la presència de trompes i tambors. Bruns també afegeix fragments corals al final de la pel·lícula, quan Artur extreu l'espasa de la pedra i quan ja és coronat rei hi ha un breu cant que exclama “*Hail King Arthur*”.

<sup>226</sup> *The Making of The Sword in the Stone*, contingut extra de l'edició en DVD de *The Sword in the Stone* de 2010.

### 5.1.12 *The Jungle Book* (1967)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció		Wolfgang Reitherman	
Producció		Walt Disney	
Guió		Larry Clemmons Ralph Wright Ken Anderson Vance Gerry Floyd Norman Bill Peet	
Basat en		<i>The Jungle Book</i> de Rudyard Kipling	
BSM	Fons musical		George Bruns
	Cançons	Música	Richard Sherman, Terry Gilkyson
		Lletra	Robert Sherman, Terry Gilkyson
	Orquestrador		Walter Sheets
Intèrprets		Bruce Reitherman (Mowgli) Phil Harris (Baloo) Sebastian Cabot (Bagheera) Louis Prima (King/rei Louie) George Sanders Shere Khan) Sterling Holloway (Kaa) J. Pat O'Malley (Colonel Hathi)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		Buena Vista Distribution	
Data estrena (EUA)		18 d'octubre de 1967	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

Després de l'estrena de *The Sword in the Stone*, Bill Peet suggerí a Disney adaptar la novel·la *El llibre de la Selva* de Kipling per a la següent pel·lícula. Disney confià en ell per fer el tractament de la història, però després de conèixer el tímid resultat de *The Sword in the Stone* en taquilla, Disney decidí involucrar-se més en la producció. La línia argumental escollida per Peet era més dramàtica i fosca, propera a l'estil de Kipling, sobre les lluites entre animals i humans. No obstant, Peet volia que la trama no fos episòdica com al llibre i cregué que la millor manera de fer creïble el retorn de Mowgli a la vida humana era que s'enamorés d'una humana i que la història tingués una conclusió més clara. Per ajustar aquests canvis argumentals Peet creà dos personatges originals: Shanti, la noia de la vila humana i Louie, el rei dels micos. Originalment Louie era un personatge poc còmic, que esclavitza a Mowgli amb el propòsit d'aconseguir que el noi l'ensenyi a fer foc. Però a Disney li desagradava la manera en què s'estava desenvolupant la història, ja que la considerava allunyada del públic familiar. Peet refusà modificar la història, i després d'una llarga discussió abandonà l'estudi en gener de 1964 (Schroeder, 2007, p. 272). Disney assignà a Larry Clemmons el paper de guionista, però demanant-li que no llegís el llibre. Així i tot, Clemmons el llegí, i pensà que era molt discontinu i que necessitaria molts canvis. Disney li va indicar que el que importava era focalitzar-se en els personatge i "passar-ho bé". La major part del material de Peet va ser descartat, encara que es van mantenir les personalitats dels personatges.

D'entrada el compositor de les cançons de la pel·lícula era Terry Gilkyson,\* que seguia fidelment la versió de Peet. No obstant, en el moment en què es va fer un gir en l'argument, també es van descartar les seves cançons, amb l'única excepció de "The Bare Necessities". Entre les cançons eliminades estaven "Brothers All", "Monkey See, Monkey Do", "The Song of the Seeonee", "I Knew I Belonged to Her", "In a Day's Work", "The Mighty Hunters" (Schroeder, 2007, p. 273). Aleshores els germans Sherman entraren en la producció per refer la música. Disney els demanà que anessin a les sessions de guió i que busquessin els llocs foscos de la història per introduir-hi cançons divertides que ajudessin a alleugerir la història i no paralitzar l'acció. Els germans van proveir un estil jazzístic que marcava la pel·lícula, amb una música lleugera i alegre, absolutament allunyada del que havia escrit Gilkyson. Fins i tot van adaptar "The Bare Necessities", donant-li un ritme més mogut.

L'estrena de *The Jungle Book* va ser en octubre de 1967, 10 mesos després de la mort de

Walt Disney. La cançó de “The Bare Necessities” fou nominada a l’Òscar, tot i que no el guanyà.

## ARGUMENT

(en verd els fragments que Disney manté de la història original)

Inici	Mowgli és un orfe abandonat a la selva criat per una família de llops.
Nus	Quan es fa gran, Bagheera la pantera s’enduu a Mowgli a l’aldea dels humans perquè el tigre Shere Khan vol matar-lo. Mowgli es nega a anar-se’n i intenta quedar-se amb altres animals de la selva, com Baloo l’ós, els elefants o els voltors. El desenvolupament de la història és completament diferent al llibre: es narren les diferents aventures de Mowgli a la selva, com Baloo li ensenya les lleis de la selva, Bagheera a caçar i aprèn el significat d’aquests ensenyaments quan és segrestat pel poble sense llei (el rei dels micos). No obstant, Mowgli decideix anar-se’n a la vila dels humans per voluntat pròpia, quan veu que comença a distanciar-se dels llops.
Desenllaç	Mowgli s’enfronta a Shere Khan i sobreviu. A pesar d’això, decideix romandre amb els humans perquè s’enamora d’una nena. La novel·la de Kipling té un final agredolç, Mowgli mata a Shere Khan, però en veure que no pertany ni a la selva ni al món dels humans, decideix anar per lliure.

Els noms dels personatges i alguns dels seus trets, són els únics aspectes que Disney manté de la novel·la original.<sup>227</sup> El relat de Kipling té una naturalesa episòdica, amb un principi i final molt evident. A Disney s’intenten encadenar les diferents històries, alhora que es conserva un argument central inexistent al llibre: la tornada de Mowgli a la civilització. L’amenaça de Shere Khan sí és una constant al llibre i la pel·lícula, amb la diferència que el Mowgli de Kipling es fa gran i aleshores pot enfrontar-se (i matar) a Shere Khan. A la pel·lícula, com encara és un nen, necessita l’ajuda de Baloo i Barheera per vèncer-lo.

---

227 Font: Kipling (1894), edició traduïda al castellà per Anna Gasol Trullols.

## PERSONATGES

Protagonista: Mowgli	Antagonistes: Shere Khan i Kaa
Mentors: Baloo* i Bagheera	
Engalipadors: Baloo,* Colonel Haithi, Voltors	
Figures canviants: Rei Louie i els micos	
Personatge secundari/interès amorós: Shanti	

La divisió de rols en aquesta pel·lícula és força evident: Mowgli és el protagonista i el seu antagonista és Shere Khan, un tigre que intenta desfer-se del nen humà perquè creu que quan es faci gran es convertirà en caçador i el matarà. La ironia al llibre rau en què finalment Mowgli el matarà, però perquè en primer lloc el tigre ho havia intentat abans. Bagheera i Baloo també són dos dels amics habituals de Mowgli, encara que les seves personalitats al llibre són variades: Baloo és el professor que li ensenya les lleis de la jungla, no té res a veure amb el vividor que es presenta a la pel·lícula, i Bagheera és el mentor de Mowgli, però no té el posat responsable i paternalista que advertim a Disney. La serp Kaa a Kipling és una aliada que l'ajuda a escapar dels Bander-Log, els micos del regne sense llei, mentre aquí és una antagonista que intenta menjar-se a Mowgli. Per últim, tant el rei Louie com Shanti eren personatges inventats per Bill Peet. El personatge de Shanti, com a interès amorós, el van crear perquè necessitaven que la història tingués un final en qual es justificués la decisió de Mowgli de quedar-se amb els humans. Pel que fa al rei Louie i els micos els hem situat al centre, com a figures canviants, ja que no són malvats com Shere Khan i Kaa, però tampoc pretenen ajudar a Mowgli, sinó al contrari.



## CANÇONS<sup>228</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Nus	1a	“Colonel Hathi’s March”	12.51-14.32	1,41
	2	“The Bare Necessities”	24.34-28.31	3,57
	3	“I Wanna Be Like You”	32.39-36.29	3,5
	4a	“The Bare Necessities” (R)	42.59-43.22	0,23
	1b	“Colonel Hathi’s March” (R)	46.12-47.01	0,49
	5	“Trust in Me”	53.35-54.55	1,2
Desenllaç	7	“My Own Home”	1.10.38-1.12.01	1,23
			1.12.15-1.12.46	0,31
	4b	“The Bare Necessities” (Final)	1.14.27-1.15.13	0,46
			Total Pel·lícula 78 min	
			Total Musical 16,39 min (21,01%)	

### “Colonel Hathi’s March”

Música i lletra de Richard i Robert Sherman

És el número musical còmic en què els elefants desfilen en una marxa militar. La cançó és represa més endavant en la pel·lícula, quan reapareixen els elefants (1b).

#### 1. Anàlisi de la lletra

La peça està plena d'expressions que pertanyen al registre militar, ja que la intenció dels Sherman era remarcar aquesta disciplina tan estricta, amb contínues repeticions de formació militar com “*hup, two, three, four*” o la marcada rima final dels versos “*patrol-droll*”, “*drill-hill*”. La presència de consonants oclusives i sordes del *phrasal verb* “*keep it up*”, intensifiquen la idea d'ordres militars. Altres verbs que suggereixen rítmicament ordres militars són “*sound off*”, que significa parlar fermament o amb autoritat, o “*dress it up*”, que vol dir formar o alinear-se (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 179).

Els elefants segueixen les ordres amb esperit militar, sense qüestionar-les, i el lletrista presenta amb ironia el seu esperit acrític i submís:

<sup>228</sup> L'anàlisi musical de les cançons s'ha fet a partir de les partitures extretes de l'edició per a piano de Sherman, Richard i Robert (música i lletra). 1994. *The Jungle Book* (piano/vocal score). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

*Oh, the aim of our patrol is a question rather droll  
Oh, we march from here and there  
And it doesn't matter where*

També es transmet la duresa d'aquesta marxa, amb la qual han recorregut grans distàncies:

*Over field and hill  
Over every jungle mile*

Així mateix, es reitera el so “sh”, amb la intenció d'imitar el so que fa els elefants en passar pels arbres de la jungla:

*Oh we stamp and crush  
Through the underbrush  
You can hear us push  
Through the deepest bush*

## 2. Anàlisi visual

La marxa dels elefants desperta a Mowgli, que baixa corrents a veure'ls passar, com si es tractés d'una desfilada amb carrosses. Mowgli decideix unir-se a la marxa, animat per l'elefant més petit, tot i que com no coneix els codis dels elefants ensopega diverses vegades. En la següent represa (1b) és l'elefant més petit el que aporta l'apunt còmic, que està enganxat a la cua d'un dels seus companys i llisca sobre l'aigua com si fos una llanxa. En aquesta ocasió, és Bagheera el que fa que acabi abruptament la cançó, que crida l'ordre perquè s'aturin els elefants i aquests ensopeguen com si es tractés d'una cadena de cotxes en un embús. Aquesta represa no només recupera la melodia de la cançó, sinó que en un exercici de reciclatge típic de Reitherman, reutilitza també el fragment en què els elefants xoquen uns contra altres a la primera versió de la cançó (1a).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Percussió (tambors, metal·lòfon, carilló), vent-metall (trombó, tuba, trompetes), vent-fusta	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Coronel Haití
	Veü secundària	Elefants		
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Happy march tempo</i>		

Melodia	Motiu Principal	
Harmonia	Mode/tonalitat	Mi♭ M
	Cadència final	Imperfecta (V-I)
Estructura	A – B – A – B	

L'harmonia destaca per la seva senzillesa, en tota la peça no hi ha cap altre acord que no es construeixi sobre la tònica o la dominant, l'única variable és el tipus d'acord: major, disminuït i de setena. El ritme harmònic és força lent, canvia sols cada compàs. El motiu està format per dues cèl·lules gairebé idèntiques. La melodia destaca per la seva fragmentació, cada frase està separada sempre amb un silenci. El caràcter ve marcat per l'estil musical, una marxa militar (amb l'afegit que ha de ser "feliç"). El ritme és molt senzill, en cap moment se surt de la pulsació marcada pel compàs 4/4 i les figures que hi podem trobar són corxeres, negres i blanques.

### **"The Bare Necessities"**

Música i lletra de Terry Gilkyson

Després de la trobada amb els elefants, Mowgli coneix a Baloo, un ós que anima al nen a gaudir de la vida i del que la natura li ofereix.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Les figures retòriques més comuns en aquesta peça són les personificacions "*mother nature's recipes*", que atribueix a la selva la capacitat de fer menjar per als seus habitants i la comparació dels fruits de la selva amb el menjar a domicili "*honey just for me*".

L'efecte més significatiu és el joc de paraules que es fa amb la semblança entre les paraules "bare" i "bear", com si les necessitats bàsiques pertanyessin als óssos: "*I mean the bare necessities / That's why a bear can rest at easy*".

La darrera estrofa conté al·literacions i onomatopeies, en què es repeteixen els mateixos sons (tal com ja es feia a "Little April Shower" [*Bambi*])<sup>229</sup> per crear un divertit

<sup>229</sup> Vegeu pàgina 191.



són la dominant i la setena de sensible en la conclusió (quedant així una cadència plagal). Encara que en general es manté la pulsació del compàs 4/4, en alguna ocasió trobem síncopes que alteren la percepció del ritme. El caràcter reflecteix l'aire alegre de la peça amb un “*brightly*”. En l'estructura es repeteix el model d'exposició i contrast, amb l'afegit d'un apartat C instrumental (quan Baloo es rasca amb un arbre), la qual cosa confereix més varietat a la peça i la possibilitat d'alterar l'ordre amb el que se succeeixen l'exposició A la secció contrastant B.

## “I Wanna Be Like You”

Música i lletra de Richard i Robert Sherman

El rei Louie segresta a Mowgli perquè ensenyi al seu poble com fer foc, mentre Baloo i Bageera intenten rescatar-lo. Segons indiquen algunes fonts (Reijmer, 2016), originalment la cançó anava a ser cantada per Louis Armstrong, però per evitar la controvèrsia i ser titllats de racistes perquè els micos fossin negres, la veu finalment la va fer Louis Prima.<sup>230</sup> No obstant, a entrevistes amb els germans Sherman (Herman, 2007; Hutchinson, 2014) no s'esmenta el nom d'Armstrong i sembla que des d'un principi havien pensat en Prima.

### 1. Anàlisi de la lletra

En la lletra de la cançó el rei dels micos demostra ser ambiciós, ja que a pesar de formar part de l'elit de la selva, el preocupa no poder arribar més enllà:

*I've reached the top  
And had to stop  
And that's what's bothering me*

En l'estrofa següent mostra el seu desig per acostar-se als humans, emprant paraules col·loquials com “*wanna*” o jocs de paraules com “*monkeyin' around*”, imitant l'expressió en anglès “*fooling around*” (fent el beneit) seguit per una sèrie símls que mostren les qualitats físiques i psíquiques que diferencien primats d'humans:

*I wanna be like you, I wanna walk like you, talk like you  
An ape like me can learn to be human, too*

---

230 Conegut com el “rei del swing”, era un popular trompetista i cantant de jazz d'origen italià.

En la tercera i quarta estrofes descobrim que el que vol el rei dels micos és aprendre a fer foc, que per a ell és el que li permetrà igualar-se amb els humans: “*What I desire is man’s red fire/to make my dream come true*”.

## 2. Anàlisi visual

Abans que la cançó pròpiament dita comenci, ja se’ns presenta el regne dels micos amb ritmes de jazz i el rei Louie fent scat. Quan la cançó s’inicia veiem alguns dels micos fent l’acompanyament “instrumental” sobre un tronc d’arbre o Louie imitant el so d’una trompeta amb les mans, simulant que la música és diegètica. Mentre Louie continua el ball, paral·lelament Bagheera i Baloo s’acosten al regne dels micos. Quan Baloo s’adona que els micos estan cantant i ballant, entra en l’espectacle, incapaç de resistir-se al “ritme” de la selva, vestit del que suposem és una “goril·la” i cantant scat. A la comicitat de veure Baloo amb aquesta disfressa s’afegeix que Louie sembla creure que realment es tracta d’una goril·la i es posa a ballar amb ell, fent un joc de pregunta-resposta amb scat, resultant així una lletra absolutament incomprensible. El ritme del muntatge comença a accelerar-se a partir d’aquí: mentre tots els micos estan distrets ballant, Bagheera intenta rescatar a Mowgli, però la interferència de Louie li ho impedeix. La cançó acaba quan l’engany de Baloo és descobert i li cau disfressa.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Percussió (bateria), vent-metall (trompeta amb sordina), vent-fusta (saxos)	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Rei Louie
		Veü secundària		Baloo
	Veus acompanyants		Micos	
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Brightly (with a jungle beat)</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – C – A – C – A' – B'			

Aquesta peça juga constantment amb la pregunta-resposta, especialment quan Baloo

i el rei Louie fan scat. El ritme és molt senzill, a pesar de tractar-se d'una cançó d'estil jazzístic, només combina negres i corxeres, no hi ha síncopes o grups irregulars que alterin la pulsació del compàs 2/2. A la indicació de caràcter ens trobem una expressió força inusual, vinculada amb la ubicació de la història: *Brightly (with a jungle beat)*, però amb una difícil aplicació, ja que no existeix cap convenció musical que especifiqui quin és el ritme de la jungla. Quant a l'estructura, tot i semblar ser més complexa que altres casos, això es produeix perquè hi ha diversos interludis exclusivament instrumentals en què els personatges tenen diàleg. La part cantada està formada pels temes A i B, sent A la introducció i B la tornada de la cançó, que coincideix amb el motiu principal que dona títol a la cançó "I Wan'na Be Like You". El caràcter de la peça és animat, cosa que propicia el ball dels personatges.

## "Trust in Me"

Música i lletra de Richard i Robert Sherman

Amb aquesta cançó la serp Kaa intenta enganyar a Mowgli perquè baixi les defenses i confiï en ella. La melodia originalment provenia de la cançó "The Land of Sand", una peça descartada de *Mary Poppins* (1964) i que els germans Sherman van decidir reutilitzar-la aquí.<sup>231</sup>

### 1. Anàlisi de la lletra

La repetició de consonants fricatives recorda el so sibilant que fa la serp, que també ajuden a crear un to relaxant per adormir els sentits del nen. Així, Kaa hipnotitza a Mowgli amb aquesta cançó:

*Trust in me*  
*Just in me*  
*Shut your eyes*  
*And trust in me*

Els versos següents insisteixen en el procés de fer dormir a Mowgli amb vocals llargues "sleep", diftongs "safe", "sound", les quals creen efectes onomatopèics que contribueixen a descriure els moviments lents de la serp: "Slip into silent slumber / Sail on a silver mist". Aquests dos versos pràcticament idèntics sintàcticament, contrasten semànticament. La

---

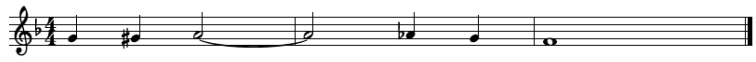
231 *The Making of the Jungle Book*, contingut extra de l'edició en DVD de *The Jungle Book* de 2007.

primera metàfora conté l'element poètic “*slumber*”, que expressa son profunda. La segona metàfora profunditza la sensació d'endinsar-se en els somnis. “*Slip into*” significa adormir-se, mentre “*sail*” representa el seguit d'imatges que passen quan la ment va adormint-se (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 190).

## 2. Anàlisi visual

La cançó comença amb el primer pla de la serp mirant directament a càmera (la qual està en una posició subjectiva, com si fos Mowgli) amb l'objectiu d'hipnotitzar al nen. Quan es mostra el contraplà de Mowgli ràpidament veiem que en efecte ha caigut en la trampa. Aleshores la serp “juga” amb el nen, el fa moure's endavant caminant en cercles sobre la serp, el deixa caure i el bressola com si fos un bebè, fins que finalment l'enrotlla i l'abraça per estrangular-lo. Per sort, l'altre antagonista de la pel·lícula, Shere Khan, escolta a Kaa i l'interromp, evitant que es mengi a Mowgli.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-fusta (flauta), arpa, percussió, violins	
		Veu principal	Personatge de la ficció	Kaa
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	re m		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A – B – A			

La peça té un aire aràbic propiciat per les notes cromàtiques en la melodia, el ritme constant de la percussió i la instrumentació. Destaca especialment la melodia, que consisteix bàsicament en l'ascens i descens de graus conjunts amb alteracions accidentals, sense arribar a fixar cap tonalitat de manera clara. Això no obstant, la cançó comença i acaba en la tonalitat de re m, per tant no pot dir-se que la peça sigui atonal. El caràcter de la cançó és moderat, però la presència de notes llargues (negres, blanques i redones) alenteixen el tempo de la peça. Els tresets són habituals, de manera que no és constant el pols del compàs 4/4. L'estructura és molt senzilla, car la cançó és molt breu i només es



poden desenvolupar un tema A i el seu contrast, B.

## “That’s What Friends Are For”

Música i lletra de Richard i Robert Sherman

En la versió original, els voltors són personatges foscos i perillosos, que celebren la mort. Disney els va edulcorar conferint-los certes semblances físiques i vocals amb els Beatles. També tenien pensat fer que la pròpia banda cantés la cançó, però per qüestions d’agenda – i la negativa de John Lennon-, al final aquesta idea fou descartada.<sup>232</sup> A pesar de tot, els voltors van mantenir l’aspecte caricaturitzat dels Beatles (il·lustració 12.1) i l’accent britànic.

### 1. Anàlisi de la lletra

Els voltors intenten animar a Mowgli amb aquesta cançó, que té un cert to de comèdia negra, tenint en compte la relació dels voltors amb la mort. Per tant, quan declaren que seran amics fins a l’amarg final “*We’re your friends to the bitter end*”, entenem que la seva amistat amb altres animals depèn de si poden alimentar-se’n o no (i mentre estiguin vius, no ho faran).

El lletrista també fa referència a la manera amb la qual els voltors s’acosten a les seves possibles víctimes, fent voltes “*who comes around*”. La cançó conté una sèrie de frases fetes que ajuden a fer els personatges més propers per a l’espectador. Exemples d’això són: “*Pluck you up*”, encoratjar, “*Comin’ down the pike*”, aparèixer o fer-se visible i “*Who’s there to open the door*”, que estan allà per ajudar-lo. També es fa un joc de paraules amb la semblança de “*in need*” (necessitat) i “*indeed*” (efectivament): “*We’re friends in need/Are friends indeed*”.

No obstant, les promeses dels voltors demostren ser poc fiables en quant Shere Khan acaba la cançó amb un terrorífic “*And that’s what friends are for*” i surten volant deixant enrere a Mowgli.


### 2. Anàlisi visual

---

232 *The Making of the Jungle Book*, contingut extra de l’edició en DVD de *The Jungle Book* de 2007.

Els colors dominants en aquesta peça contrasten amb la resta de la pel·lícula, amb tonalitats blaves i grises que reflecteixen l'estat d'ànim deprimit en el qual es troba Mowgli (il·lustració 12.2). Els voltors intenten animar al nen pujant-lo, dient-li que somrigui, fins que finalment ho aconseguen. Són diverses les coincidències que trobem entre la lletra i la imatge: com quan el baixaren dient “*When you are down*” i Mowgli torna a posar-se trist, o el moment en què li donen la mà i alhora canten “*Friendly claw*”. És el moment en què s'introdueix una base rítmica instrumental (fins aleshores havien cantat a capella) i els voltors comencen a ballar al voltant de Mowgli, que el nen els comença a acompanyar ja animat picant de mans. A nivell narratiu l'escena utilitza un recurs ja vist a *Snow White* i *Peter Pan*, en què mentre els personatges canten o escolten una cançó, una amenaça se'ls acosta (en aquest cas Shere Khan). Els voltors i Mowgli, ignorants del que se'ls acosta, continuen amb el seu número musical: els voltors es posen un sobre l'altre i Mowgli fa com si els dirigís, cosa que aporta comèdia perquè estan a punt de caure. Però l'ambient lúdic es desfà per complet quan Shere Khan fa la frase final amb la seva veu de baix.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentes destacats	Guitarra	
		Veus principals	Personatges de la ficció	Quintet de voltors
		Veus secundàries		Mowgli, Shere Kahn
	Textura	Melodia acompanyada /contrapunt		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Rubato (Barbershop style)</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A'			

Aquesta cançó té elements en els timbres i la textura que la diferencien no sols respecte la resta de la pel·lícula, sinó del que sol ser habitual a Disney: per primera vegada hi ha una textura a contrapunt entre les diferents veus que duen la melodia. Així mateix, la major part de la peça és a capella (d'aquí que aparegui l'apunt de l'estil *barbershop*<sup>233</sup> a la

<sup>233</sup> *Barbershop quartet*: grup de quatre veus maculines (tenor primer, tenor segon, baríton i baix) que canten cançons a capella. n la darrera meitat del segle XIX, les barberies es feien servir sovint com a centre social, sent el lloc de

indicació de caràcter, ja que aquest estils es caracteritza per l'absència d'acompanyament instrumental) i l'únic acompanyament que té en un moment puntual és una guitarra (un instrument tampoc habitual fins la data a Disney). La resta, però, conté elements ja comuns: compàs 2/2 sense síncopes o grupets que alterin la pulsació, tonalitat de Do M sense modulacions (encara que sí es troben diversos acords de setena de dominant en altres graus de l'escala), una estructura A – B – A i una cadència perfecta.

## “My Own Home”

Música i lletra de Richard i Robert Sherman

Aquesta és la cançó amb un aire més exòtic de la pel·lícula, en la qual Shanti captiva a Mowgli perquè deixi enrere la selva i la segueixi al poblat dels humans. Així, queda justificat el canvi d'opinió de Mowgli, a pesar del seu rebuig inicial d'abandonar la selva.

### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó descriu el comportament tradicional d'homes i dones: l'home caça al bosc mentre la dona es queda cuinant a casa i Shanti, la filla, ha d'anar a buscar aigua.

*Father's hunting in the forest  
Mother's cooking in the home  
I must go to fetch the water  
Till the day that I am grown*

Després d'això Mowgli es deixa veure accidentalment i la lletra evoluciona, de manera que la nena s'insinua al nen, dient que quan tingui un guapo marit (és a dir, Mowgli), ella enviarà a la seva filla a buscar aigua, mantenint així l'ordre social establert.

*Then I will have a handsome husband  
And a daughter of my own  
Then I'll send her to fetch the water  
I'll be cooking in the home*

### 2. Anàlisi visual


L'inici de la cançó té un plantejament similar al de *Snow White* i *Sleeping Beauty*, en què

---

troba de molts homes de l'època. Els quartets de Barbershop eren formades bàsicament per afroamericans a les barberies, els quals feien harmonies mentre esperaven el seu torn. (Blumenfeld, 2010)

un noi és atret pel cant d'una jove. La diferència és que en aquest cas es mostra des de la perspectiva d'ell, que no pot evitar sentir curiositat per la propietària de la veu. Mowgli observa des de dalt d'un arbre a la noia, mentre ella utilitza el reflex de l'aigua com si fos un mirall. La nena fa uns moviments clarament sensuals a pesar de la seva edat i quan veu a Mowgli no sembla sorprendre's per la seva presència, ans al contrari: el mira com si l'invités a venir entornant les parpelles (il·lustració 12.3). Mowgli es queda encisat per aquesta mirada i cau a la bassa d'aigua. Després d'aquest breu interludi en el qual ella no canta, la nena reprèn la mateixa melodia però canviant la lletra, parlant del futur marit que tindrà i suggerint que podria ser Mowgli, ja que no para de fer mirades cap a l'amagatall del nen.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Celesta, violins, arpa, vent-fusta (flauta)	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Shanti
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	3/4		
	Caràcter	<i>Softly and tenderly</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	re m		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – B – A			

La cançó té un compàs ternari (3/4), el qual sovint sol associar-se als temes d'amor. Encara que aquesta peça no és explícitament d'amor, sí que l'insinua i, de fet, el propicia. La tonalitat de re m i el caràcter suau i tendre donen una qualitat misteriosa a la peça. La melodia aquí té molta més importància que el ritme i perquè el seu motiu quedi imprès en la memòria de l'espectador, no sols és repetit diverses vegades en la pròpia cançó, també en el fons musical l'escoltem amb freqüència. La cançó sols té dos temes A i B, sent A la introducció en la qual apareix el vers amb el títol de la cançó "*My Own Home*" i B l'apartat on la nena narra la "història" (sobre el seu pare caçant, la seva mare cuinant i ella buscant aigua) i on trobem el motiu principal. El motiu es compon de les notes de l'acord de la tonalitat principal, re m (re, fa, la) i les notes de pas. El fet que la majoria de les notes siguin graus conjunts o es facin salts de tercera reforça el seu caràcter constant i

tendre, amb pocs daltabaixos. En aquest sentit, s'assembla a les cançons de Blancaneu, la Ventafocs o Aurora, amb la diferència que l'aspecte i comportament de la nena és molt més seductor i menys infantil que el de les princeses.

## BANDA SONORA MUSICAL

Si una cosa caracteritza aquesta pel·lícula és la multiplicitat d'estils musicals que s'hi presenten: gairebé cada cançó té un estil diferent i això es veu directament traslladat al fons musical. La majoria dels motius de la música de fons procedeixen de les cançons, per tant es produeix una integració superior a la de *The Sword and the Stone*, a pesar de tenir el mateix equip musical (els germans Sherman a les cançons i Bruns al fons musical). L'única excepció és la introducció de la pel·lícula, en la qual apareix una música misteriosa, associada a la selva. Té un ritme binari, puntuat amb percussions, algunes notes d'oboè i de flauta, que introdueixen el tema interpretat per una flauta baixa. En aquest sentit, tot i que es continua utilitzant el mickeymousing per puntuar les caigudes o escenes còmiques, el seu ús és menys freqüent. Un altre aspecte a destacar del fons musical és que sembla mantenir la mateixa política del director Wolfgang Reitherman quant a la reutilització de recursos d'altres pel·lícules de Disney. Precisament trobem dos fragments musicals que pertanyen a altres produccions: l'escena en la qual Mowgli desperta després d'escapar del King Louie empra un fragment musical de *Sleeping Beauty* i la seqüència en què Bagheera creu que Baloo ha mort recupera -amb certa ironia- la música d'orgue present en el funeral de *Snow White*.

Pel que fa als motius derivats de les cançons, el que té una major presència i no serà cantat fins al final és "My Own Home". La primera vegada que s'escolta en el fons musical és quan els llops acullen a Mowgli. A partir d'aquest moment anirà reapareixent al llarg de tota la pel·lícula com a fil conductor, sempre fent referència a l'origen de Mowgli i la necessitat que torni a viure amb els humans.

Cada animal de la selva té la seva pròpia música, la majoria vinculada amb les cançons que canten, encara que amb alguna excepció, com Bagheera, que no canta res ni té cap motiu propi al fons musical. Com a animal sigil·lós que és, Bagheera es mou en silenci, acompanyat per pizzicatos (una tècnica de mickeymousing que sol associar-se amb els personatges que intenten moure's silenciosament) o imititza la música exòtica de la selva. Kaa, la serp, és presentada amb una flauta, que simula els moviments sinuosos de l'animal. Els elefants tenen de fons musical els tambors de la seva marxa militar, derivats de la seva cançó "Colonel Hathi's March". Tant els micos com Baloo són acompanyats per instruments com la bateria i el saxo, pertanyents a una banda de jazz. Els voltors, en canvi, tenen de fons un baix i una guitarra elèctrica, instruments habituals en el pop-rock però mai escoltats a Disney fins aquella data. Irònicament, el protagonista de la pel·lícula,

Mowgli, no té un instrument determinat, ja que ell mateix s'adapta als diferents animals de la selva i no té mai cap música pròpia. Tampoc Shere Khan té un leitmotiv i fa igual que Mowgli, s'adapta a cada situació (com quan canta el fragment final de la cançó dels voltors). Recordem, però, que aquesta situació ja es donava amb altres protagonistes masculins com Dumbo, Bambi, Peter Pan o Artur. Per tant, no es produeix la mateixa diferenciació que veiem amb els personatges femenins (en què les protagonistes poden cantar i els antagonistes no), i la música no diferencia entre protagonistes i antagonistes masculins.

## 5.2 La decadència (1970-1988)

### 5.2.1 *The Aristocats* (1970)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció		Wolfgang Reitherman	
Producció		Winston Hibler Wolfgang Reitherman	
Guió		Ken Anderson Larry Clemmons Eric Cleworth Vance Garry Tom McGowan Tom Rowe Julius Svendsen Frank Thomas Ralph Wright	
BSM	Fons musical		George Bruns
	Cançons	Música	Richard Sherman, Terry Gilkyson, Al Rinker
		Lletra	Robert Sherman, Terry Gilkyson, Floyd Huddleston
	Orquestrador		Walter Sheets
Intèrprets		Phil Harris (O'Malley) Eva Gabo (Duchess) Liz English (Marie) Gary Dubin (Toulouse) Dean Clark (Berlioz) Sterling Holloway (Roquefort) Roddy Maude-Roxby (Edgar)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		RKO Radio Pictures	
Data estrena (EUA)		24 de desembre de 1970	



## HISTÒRIA DEL PROJECTE

Walt Disney aprovà el projecte de *The Aristocats* en 1960, que desenvoluparien els guionistes Tom McGowan, Harry Tytle i Tom Rowe. Originalment es tractava d'una pel·lícula d'acció real per a televisió dividida en dues parts. McGowan havia dirigit algunes de les pel·lícules de la sèrie *Wonderful World of Disney* i Walt Disney li va oferir de col·laborar amb Tytle per a aquest projecte (Sampson, 2009).

En la primera versió del guió, el majordom Edgar estava acompanyat per Elvira la criada, que només podrien heretar la fortuna d'una excèntrica ama després que els seus gats morissin. La història narra els seus intents esbojarrats d'eliminar els felins mentre la mare gata intenta amagar-se en cases de París. Un cop Tytle acabà el guió suggerí a Disney de convertir *The Aristocats* en una pel·lícula d'animació. El projecte fou enviat a Wolfgang Reitherman i els principals animadors es van posar a treballar-hi (Sampson, 2009).

Després de la mort de Disney altres creatius es van involucrar i van canviar diversos aspectes de la trama. Els humans, que anaven a tenir tots accent francès –aspecte que Disney valorava– foren eliminats i la co-antagonista Elvira desaparegué (Bruns *et al.*, 2015).

Una vegada més comptarien amb George Bruns per a la composició de la música de fons, mentre els germans Sherman farien les cançons. No obstant, molts dels seus temes foren eliminats: “How Much You Mean to Me/Court Me Slowly” perquè tractava d'Elvira la criada, “Pourquoi?” i “She Never Felt Alone”, que profunditzaven en la relació entre els gats i la seva ama. Altres foren substituïdes, com “My Way's the Highway” (que apareixia en el primer encontre entre O'Malley i la Duquessa) per “Thomas O'Malley”; o “Le Jazz Hot” que hauria d'haver interpretat Louis Prima, no es va poder incloure per qüestions de salut de Prima. Com a conseqüència, la cançó també fou reemplaçada per “Everybody Wants to Be a Cat”, composta per Floyd Huddleston\* i Al Rinker\* (Bruns *et al.*, 2015).

## ARGUMENT

Inici	Madam Bonfamille, una anciana milionària viu feliç amb els seus gats i amb l'única ajuda del seu majordom Edgar. Duquessa, la gata, i els seus cadells, viuen despreocupadament sense saber que Edgar intenta matar-los per quedar-se amb l'herència de Madam Bonfamille.
Nus	El majordom segresta i abandona els gats en un indret dessolat, on es trobaran amb Thomas O'Malley, un gat rodamón. El gat, que se sent atret des del primer moment per Duquessa, l'ajuda a ella i els seus cadells a tornar a la ciutat.
Desenllaç	Finalment els gats aconsegueixen tornar a casa i es desfan d'Edgar. Thomas O'Malley decideix quedar-se i formar una família amb Duquessa i els gatets.

## PERSONATGES

Protagonistes: Duquessa, Marie, Berlioz, Toulouse	Antagonista: Edgar
Co-protagonista: O'Malley	
Engalipadors: Roquefort, gats del carrer	
Figura maternal: Madam Bonfamille	

La història sembla ser una confluència entre *Lady and the Tramp* i *101 dalmatians*, però amb gats. D'una banda, hi ha una trama romàntica entre dos animals que pertanyen a classes socials diferents (ella és rica i ell és pobre); de l'altra, el segrest dels animals per part de l'antagonista i el seu viatge de retorn a casa.

Les funcions dels personatges en aquesta pel·lícula són força clares, no existeix cap ambigüitat en el repartiment dels rols. El protagonisme en la història és coral, compartida entre la Duquessa i els gatets. O'Malley exerceix de co-protagonista i interès amorós de la Duquessa, mentre la resta d'animals que apareixen (el ratolí, els gats del carrer i els gossos) són contrapunts còmics. Com ja vam fer a *Lady and the Tramp*, hem considerat a Madam Bonfamille (l'ama dels gats) com una figura materna. Pel que fa a l'antagonista, el majordom Edgar, destaca més el seu costat còmic que no pas la seva maldat.

## CANÇONS<sup>234</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Inici	1	"The Aristocats"	0.23-2.36	1,13
	2	"Scales and Arpeggios"	12.50-14.26	1,36
Nus	3	"Thomas O'Malley Cat"	25.37-28.03	2,46
	4a	"Everybody Wants to be a Cat"	56.02-1.00.11	4,09
Desenllaç	4b	"Everybody Wants to be a Cat" (Final)	1.14.20-1.15.07	0,33
			Total Pel·lícula 78 min	
			Total Musical 9,16 min (11,74%)	

### "The Aristocats"

Música i lletra de Richard Sherman i Robert Sherman

Aquest és el tema introductori de la pel·lícula, cantat pel llegendari actor francès Maurice Chevalier. La lletra fa alabances sobre els gats aristocràtics que protagonitzen la pel·lícula, destacant la seva bellesa i elegància.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Per reforçar aquest aire francès a la cançó (ja considerablement notable per l'accent de Chevalier), s'intercalen algunes paraules en francès com "*Naturalment*" i estrofes senceres (com les dues últimes) íntegrament en francès. A més, es redunda en l'ús del so "*sb*" perquè la cançó soni més francesa:

*Quels chats chou-chou s'estiment sans défaut?  
Et devant qui les autres chats tirent leur chapeau?*

Les dues primeres estrofes estan plenes de qüestions que contenen superlatius de superioritat, que destaquen les qualitats d'aquests animals domèstics privilegiats.

*Which pet's address  
is the finest in Paris?  
Which pets possess  
the longest pedigree?*

---

234 L'anàlisi musical de les cançons s'ha fet a partir de les partitures extretes de l'edició per a piano de Sherman, Richard i Robert (música i lletra) *et al.* 1996. *The Aristocats* (piano/vocal score). Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

*Which pets get to sleep  
on velvet mats?*

No es tracta de preguntes retòriques, ja que el propi cantant respon per remarcar la paraula “*Artistocats*”. A través d’aquestes preguntes, l’espectador descobreix la seva puresa ancestral “*pedigree*” i la seva bellesa “*blessed with the fairest forms and faces*”. Una vegada més s’utilitza el recurs retòric de la personificació, que atribueix als gats característiques pròpies de les classes socials en les quals s’organitzen els humans: “*Which pets know best / All the gentle social graces?*”

Les expressions “*on velvets mats*” i “*on cream and loving pats*” descriuen com els tenen de malcriats. A més, mai arriben a ser anomenats “gats”, de manera que així quedin distanciats de la resta del “populatxo”. Per evitar-ho, s’empra el pronom “*they*” i l’adjectiu possessiu “*their*”, que contribueixen al tractament d’aquests animals com si fossin persones, a l’igual que expressions com “*To which pets do the others tip their hats?*”, “*hanging around*”, activitats només realitzades per humans (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 192).

## 2. Anàlisi visual

La cançó s’inicia amb el títol de la pel·lícula, que en un principi és *The Aristocrats*, però un dels gatets el corregeix traient-li una “r” i convertint-lo en *The AristoCats*. Tot seguit van apareixent els crèdits mentre els personatges principals (sense color) reflecteixen amb una actitud elegant el que explica la lletra (il·lustració 13.1). A partir d’aquí es presenten diferents imatges d’escenes de la pel·lícula que sovint tenen relació amb el text: quan s’indica qui són els actors de doblatge veiem el seu alter ego animat o s’explicita la funció dels compositors George Bruns o els germans Sherman amb la imatge d’un piano. La transició dels crèdits a l’inici es produeix a través del gat pintor: a diferència dels personatges que hem vist fins ara, el llenç sí que té colors (il·lustració 13.2), del qual la càmera en fa un primer pla (il·lustració 13.3) i així fer la transició a la primera presa de la pel·lícula, ara ja totalment en color i que ens situa a París (il·lustració 13.4). Els darrers membres de l’equip apareixen en la conclusió de la cançó, quan ja s’ha entrat en la ficció.

## 3. Anàlisi musical




tot alumne cultivat sap com estudiar “*Every truly cultured music student knows*”. També s'utilitzen una sèrie de termes específics de la música per demostrar els coneixements dels gats, com les notes “*do*”, “*mi*”, les escales i arpegis del piano, o les tècniques de cant, com que la veu ha de sortir del pit i no del nas: “*Bring the music ringing from your chest / And not your nose*”.

## 2. Anàlisi visual

Com a lliçó de cant que és, a l'inici s'evidencia que Marie i els seus germans no entonen ni respiren correctament, i no és fins que s'uneix la seva mare Duquessa, que el tema resultarà “agradable” a l'oïda. Mentre Marie canta, els seus germans comencen a fer trapelleres, tocant malament el piano expressament, i convertiran una avorrida lliçó en una escena còmica, que dissimularà una lletra força plana a nivell de contingut.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Piano	
		Veus principals	Personatges de la ficció	Marie
		Veus secundàries		Duquessa, Berlioz, Toulouse
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A Coda			

La música presenta literalment el que ja explicita el títol de la cançó: escales i arpegis. La peça es limita a anar intercalant els acords despleats de tònica i dominant i, en algun cas, pujar o baixar l'escala musical. El motiu principal, per tant, consisteix en la pujada de l'escala de do i el final en la dominant o tònica. El ritme únicament conté figures de corxeres i negres, per tant, reitera la senzillesa general que caracteritza la cançó. L'estructura combina el tema principal (A) i un pont (B) que contrasta la repetició del tema A. En tractar-se d'una peça que té com a objectiu principal ensenyar música, és lògic que el seu tret definitori sigui la simplicitat.

## “Thomas O'Malley Cat”

Música i lletra de Terry Gilkyson

Aquesta cançó introdueix el personatge que la canta i que dona nom a la peça, Thomas O'Malley. S'assembla a “The Bare Necessities”, també de Terry Gilkyson, i en ella el gat explica com és la seva vida en un intent d'impressionar a Duquessa, que se'l mira divertida. Així mateix, recorda la peça que no va arribar a aparèixer a *Lady and the Tramp* “I'm Free as the Breeze”, en la qual Tramp intentava impressionar a Lady amb la seva vida en llibertat i convèncer-la perquè se n'anés amb ell a veure món.<sup>235</sup>

### 1. Anàlisi de la lletra

O'Malley comença la cançó inventant paraules amb sons onomatopèics, com “*cheech-a-cheech-chee-roni*”. El gat té un llenguatge contrastant, utilitza expressions col·loquials com “*gotta*”, “*showin' off*”, “*goin*”, “*wanna*”, etc., i alhora emprava paraules cultes o procedents del francès com “*avant garde*”, “*eclat*”, “*social elite*” o paraules franceses com “*magnifique*”.

El gat s'enorgulleix de ser un rodamón “*The world is my backyard*” mentre fa burla de l'actitud refinada de les classes socials altes: “*But I sip that cup of life / With my fingers curled.*”

### 2. Anàlisi visual

El plantejament de l'escena pren un tòpic de Disney i l'inverteix: una parella es coneix atret pel cant de l'altre. A les pel·lícules amb humans normalment és la dona la que atreu a l'home, però en aquest cas és al contrari: és O'Malley el que canta i Duquessa la que se sent atreta per la seva música. Encara que d'entrada O'Malley canta sol, a partir d'un determinat moment O'Malley s'adona que la Duquessa l'està escoltant i aleshores els seus moviments deixen de ser rítmics i passen a ser més sinuosos. O'Malley aprofita la cançó per festejar amb la Duquessa, mentre els gatets es desperten i es miren l'escena com si fos una representació teatral (il·lustració 13.5).

### 3. Anàlisi musical

---

<sup>235</sup> Vegeu pàgina 273.

So	Timbres	Instruments destacats	Piano, vent metall (trompetes), vent-fusta (saxo)	
		Veü principal	Personatge de la ficció	O'Malley
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderate Swing</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Si $\flat$ M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A' – C – B – A'			

El caràcter de la peça, un swing moderat, ja ens assenyala l'estil jazzístic de la cançó, que es perfila també amb presència d'instruments com les trompetes o el saxo. La combinació de la tonalitat major (Si $\flat$ M) amb acords de modes menors, així com acords de setena en graus que no són la dominant, són alhora trets del jazz. El motiu principal està format per dues cèl·lules, ambdues caracteritzades per la presència de síncopes que alteren la percepció del compàs 4/4. L'estructura es compon de tres parts, A i B que s'alternen, i C, introduïda per un fragment instrumental que coincideix amb l'intercanvi de paraules entre els gats.

### “Everybody Wants to be a Cat”

Música d'Al Rinker i lletra de Floyd Huddleston

Amb aquesta cançó O'Malley i els Scat Cats expliquen per què és tan fantàstic ser un gat. El tema és reprès al final de la pel·lícula i curiosament els ànecs, gossos i el cavall també s'uneixen a la festa, cantant que tothom vol ser un gat.

#### 1. Anàlisi de la lletra

A diferència del tema inicial “The Aristocats”, aquí no es fa distinció de classes. Per començar, empren una parla més col·loquial i es mesclen trets dialectals de l'anglès britànic “*egg too Young*”<sup>236</sup> i americà “*that a hot one*”<sup>237</sup>. També es posa en relleu la música

<sup>236</sup> *Egg too young*: persona immadura

<sup>237</sup> *That a hot one*: persona extremadament afortunada



moderna, remarcant que l'estil anterior de la pel·lícula és antiquat: *"Everybody's pickin' up on that feline beat/ 'Cause everything else is obsolete"*.

La paraula clau en aquests versos és *square*, que en argot és una persona conformista. L'adjectiu *"obsolete"*, l'expressió *"strictly high button shoes"* i el pronom *"he"* al darrer vers, suggereixen que un *"square"* és una persona molt avorrida i passada de moda (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 198). Per als Scat Cats aquesta actitud és desagradable:

*A square with a horn  
Makes a wish you weren't born  
Every time he plays*

Així mateix, trobem altres dobles sentits, com *"I've heard some corny birds who tried to sing"*. D'una banda, *"Corny"* significa cursi, per tant sembla fer-se una autoreferència a anteriors pel·lícules, on les protagonistes cantaven amb ocells "cursis". De l'altra, com ja indicàvem a *Snow White*, segons Shaw (1949, p. 42) *"Corny"* dins l'argot de la Tin Pan Alley significa simplicitat o banalitat, de manera que probablement es jugui amb els dos sentits.

L'argot de la música jazz fa acte de presència en alguns versos: *"Who wants to dig"* (expressió popular entre els musics de swing i bebop, significa entendre [Shaw, 1949, p.42]), *"a long haired gig"* (segons Rierola Puigdejarols vol dir concert de jazz [2001, p. 199]), *"and stuff like that"* (compondre música i lletres [Rierola Puigdejarols, 2001, p.199]).

Al fragment en què canta el gat xinès s'intenta emular la sonoritat del seu idioma natiu amb la repetició de les consonants velars nasals /ng/ dins paraules com *"Hong Kong"*, *"young"*, *"wrong"*. Els errors gramaticals intencionats tenen com a objectiu reforçar la idea que aquest gat no parla bé l'anglès, de manera que la lletra és tan simple que ratlla l'absurd:

*Shanghai, Hong Kong, Egg Foo Yong! Hya ha ha ha ha ha!*  
*Fortune cookie always wrong! Hya ha ha!*  
*Now, that's a hot one! Hye he he!*

Així, els lletristes de Disney tornen a fer bromes racistes per les quals no serien jutjats fins l'arribada del llenguatge políticament correcte.

A continuació Duquessa prossegueix amb la cançó canviant totalment el ritme, però

emprant un registre amb connotacions clarament sexuals que probablement mai utilitzaria (encara avui dia) un personatge humà de Disney.

*If you want to turn me on* (expressió col·loquial que significa excitar, “posar a to”)

*Play your horn, don't spare the tone* (frase feta col·loquial, presumir o vantar d'un mateix)

La imatge reafirma el contingut de la lletra: mentre Duquessa canta fa una expressió seductora (il·lustració 13.6) i un dels gats toca la trompeta apareix mentre ella diu “*play your horn*”. També quan ella acaba la seva estrofa, demanant que per seduir-la només cal que toquin bé i/o posin a to el seu instrument (expressió que també pot portar a segones interpretacions), el gat amb la trompeta respon tocant el seu instrument i deixant-se caure en posició relaxada (il·lustració 13.7).

Després d'això la cançó torna a canviar a un ritme accelerat i esbojarrat, intercalant expressions que provenen del llatí com “*ad-lib*” o dels cants religiosos Soul com “*Hallelujah*” (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 201).

En la represa final de la cançó (4b) s'afegeix una referència al propi univers de Disney, quan bromegen sobre la cançó “Dalmatian Plantation” de *101 dalmatians*: “*We'll have an alley cat plantation, and then we'll... erm.. huh! That is a tricky rhyme! No wonder they gave up on it before! Throw in another reprise!*”

## 2. Anàlisi visual

A nivell visual la cançó es diferencia clarament en tres parts: en la primera predomina una representació “realista”, amb colors naturals. A partir del moment en què un dels gatets encén un llum (il·lustració 13.8) les escenes es fan monocromàtiques i el ritme musical comença a accelerar-se amb la bateria del gat xinès. El ritme del muntatge també s'intensifica, de manera que la combinació de plans variats i canvis constants en la il·luminació creen una estètica psicodèlica.<sup>238</sup> Aquest ritme desenfrenat s'atura sobtadament amb el fragment cantat per Duquessa a l'arpa: els plans duren més, es combinen els colors rosa i blau fosc, mentre la resta de gats esgarden l'escena com

<sup>238</sup> Psicodèlia és l'estat de semiconsciència en què la percepció es barreja i apareixen al·lucinacions, colors inesperats, sinestèsia i una expansió general de la ment, produïda usualment per la ingestió d'una droga com l'LSD. El món oníric de la psicodèlia és proper a l'art del surrealisme i ha inspirat cançons, pintures i escrits que reivindiquen el pas a aquesta altra realitat amb la ingestió de substàncies o amb la imaginació. El terme va ser encunyat pel psiquiatre Humphry Osmond el 1957 i popularitzat pel moviment *hippie* i contracultural (Enciclopèdia Catalana, 2016).



## BANDA SONORA MUSICAL

Un dels aspectes més destacats en el fons musical de la pel·lícula és el que ja observem a les cançons: el predomini de l'acordió en l'apartat instrumental, que aporta aquest aire francès a la pel·lícula. La interrelació dels motius de les cançons i el fons musical, com ja passa en altres col·laboracions entre Bruns i els germans Sherman no és gaire freqüent. Tan sols escoltem una variació en metal·lòfon d'“Everybody Wants to Be a Cat” poc després que acabi la cançó, quan duquessa allita als gatets. En paral·lel a les cançons, Bruns crea tot un nou repertori per acompanyar la pel·lícula; com el tema romàntic d'O'Malley i Duquessa, que comença tot just després que es coneguin i O'Malley acabi la seva cançó de presentació. Aquest tema anirà apareixent en diferents moments de la pel·lícula i tindrà una presència especialment rellevant quan Duquessa i O'Malley es queden sols de nit. El tema combina violins i acordió, i destaca per la seva suavitat i un caràcter lent.

La música de la pel·lícula canvia radicalment en les escenes en què Edgar surt de nit a “delinquir”, amb vents-metall en la melodia principal, un acompanyament constant de percussions que marquen el ritme i pizzicatos puntuals. Així mateix, les oques tenen un motiu de caràcter alegre amb predomini de vents i *staccatos*, que utilitza el mickeymousing i fa coincidir cada nota amb el ritme del seu moviment. Bruns també desenvolupa una música descriptiva per a les escenes d'acció i com és habitual en ell, amb l'excepció de les oques, no fa un ús massa recurrent del mickeymousing. Per últim, Madam Bonfamille sol anar acompanyada de música clàssica, atès que és una cantant d'òpera. Sovint fins i tot se citen òperes ja conegudes, com l'“Habanera” de *Carmen* a l'inici de la pel·lícula. D'aquesta manera, es diferencia a través de la música les classes socials a les quals pertanyen els personatges: la música clàssica és patrimoni de l'aristocràcia, mentre el jazz és la música de les classes baixes.

### 5.2.1 *Robin Hood* (1973)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció		Wolfgang Reitherman	
Producció		Wolfgang Reitherman	
Guió		Larry Clemmons	
Basat en		Balades de Robin Hood	
BSM	Fons musical		George Bruns
	Cançons	Música	Roger Miller
		Lletra	Floyd Huddleston, Roger Miller, Johnny Mercer
	Orquestrador		Walter Sheets
Intèrprets		Brian Bedford (Robin Hood) Monica Evans (Maid Marian) Phil Harris (Little John) Andy Devine (Friar Tuck) Peter Ustinov (Prince John/King Richard) Terry-Thomas (Sir Hiss) Carole Shelley (Lady Kluck) Pat Buttram (Sheriff of Nottingham) Roger Miller (Allan-a-Dale)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		Buena Vista Distribution	
Data estrena (EUA)		8 de novembre de 1973	

---

 HISTÒRIA DEL PROJECTE

Quan Walt Disney encara vivia, l'estudi es plantejà adaptar *Roman de Renart*, un recull de contes medievals protagonitzats per animals,<sup>239</sup> hereus de la faula clàssica (Harty, 2012, p. 138). El protagonista era una guineu (Renart) que representava el poble i denunciava les injustícies amb humor. Renart era un personatge ambigu, utilitzava l'enginy per al seu propi benefici, es burlava de tots els estaments, però alhora volia un món millor. Per això a Disney el preocupava que Renart no fos un heroi fàcilment adaptable als seus cànons (Harty, 2012, p. 139). Durant un temps també consideraren combinar *Roman de Renart* amb *Chanticleer*, però finalment aquesta idea no va prosperar i la història que adaptaren fou la de *Robin Hood*, a pesar que uns anys abans l'estudi ja havia fet una versió en acció real amb el títol *The Story of Robin Hood and his Merry Men* (1952). La diferència consistia en què els protagonistes eren interpretats per animals antropomorfitzats que conservaven alguns dels trets de les faules de Renart (el protagonista és una guineu mentre els seus enemics són un lleó i un llop).

Les dificultats financeres per les que passava l'estudi en aquell període són especialment visibles en aquesta pel·lícula. Per a reduir les despeses, Reitherman ja havia reciclat escenes en algunes pel·lícules, però no de la manera tan descarada com es fa en aquest llargmetratge, en què pràcticament tota l'animació de la cançó "The Phony King of England" està creada a partir d'escenes de *The Jungle Book* i de *Snow White*.

Per a les cançons van decidir allunyar-se radicalment dels germans Sherman, amb música estil americà/country, composta per Roger Miller. També hi ha cançons de George Bruns, Floyd Huddleston i Johnny Mercer.\* Pel que fa al fons musical, aquesta seria la darrera pel·lícula en la qual comptarien amb George Bruns, el qual havia fet la música de totes les pel·lícules produïdes des de *Sleeping Beauty*.

---

239 Els contes estan escrits en vers entre els segles XII i XIII, aprofitant narracions de la tradició oral francesa, que al seu torn es nodria d'històries índies, àrabs i llatines.

## ARGUMENT

Inici	Robin Hood i Little John conviuen amb altres proscrits (anomenats “The Merry Men”) al bosc, on roben els rics per repartir els diners entre els pobres. El xèrif de Nottingham intenta capturar-los abans que arribi el Príncep John, però fracassa.
Nus	Després de ser burlat per Robin Hood, el Príncep John organitza un campionat de tir amb arc, on el premi serà un petó de Lady Marian. Malgrat el risc, Robin Hood decideix participar-hi disfressat.
Desenllaç	Després de molts perills, retorna el rei Richard, que aparta el Príncep John i permet que Robin Hood i Lady Marian es casin enmig de l'alegria general.

En aquest cas la comparativa entre la font original i la versió Disney no és possible perquè la llegenda de Robin Hood està basada en diverses poesies d'època medieval en què contenen anècdotes de la vida del proscrit. Hem consultat una traducció de les balades de Robin Hood de Valdés (2009) i deixant de banda els noms dels personatges, pràcticament no hi ha res en comú entre aquestes llegendes i la pel·lícula de Disney. La història pren elements de la versió anterior de Disney feta en acció real, *The Story of Robin Hood and his Merry Men* (1952), la qual focalitza l'argument en la història d'amor entre Robin i Marian. Aquesta producció, al seu torn, no oblida la pel·lícula que assentaria l'estàndard de la resta d'adaptacions de Robin Hood, la versió de Michael Curtiz *The Adventures of Robin Hood* (1938) amb Errol Flynn com a protagonista (Harty, 2012, p. 134). Així, la versió animada s'assembla més als seus precedents cinematogràfics que no pas la font original de Robin Hood.

## PERSONATGES

Protagonista: Robin Hood	Antagonista: Príncep John
Interès amorós: Lady Marian	
Engalipadors: Little John, Lady Kluck, Allan-a-Dale, Friar Tuck	Ajudants de l'antagonista: Sheriff de Nottingham, Sir Hiss

En línies generals, veiem com la distribució dels rols dels personatges s'ajusta a l'esquema habitual de Disney: hi ha un protagonista (Robin Hood) que s'oposa a un antagonista (Príncep John), i cadascun d'ells té un grup d'ajudants que els dona suport. El model d'heroi que representa Robin Hood s'assembla força al de Peter Pan: és un personatge actiu, aventurer i una mica trapella. L'antagonista també té certes semblances amb el de *Peter Pan*, ja que tant el capità Garfi com el príncep John són més còmics que no pas una amenaça. L'única diferència entre ambdues històries és el paper de Lady Marian i Wendy, en el primer cas, la seva funció consisteix exclusivament en ser l'interès amorós del protagonista; mentre Wendy és co-protagonista i té un paper més rellevant en la pel·lícula.



## CANÇONS<sup>240</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Inici	1a	“Oo-de-Laly”	03.35-04.29	0,53
Nus	2a	“Love”	47.15-48.42	1,27
	3	“The Phony King of England”	49.05-51.57	2,52
	4	“Not In Nottingham”	53.35-54.35 58.06-58.50	1,00 0,44
Desenllaç	1/2b	“Love”/”Oo-de-Lally” (Final)	1.19.17-1.19.37	0,2
			Total Pel·lícula 83 min	
			Total Musical 13,58 min (16,36%)	

### “Oo-de-Laly”<sup>241</sup>

Música i lletra de Roger Miller

Amb aquesta cançó es presenten Robin Hood i Little John, explicant que viuen despreocupadament i com és un dia quotidià per a ells.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó té nombrosos col·loquialismes, com les elisions o escurçaments de paraules: “*other'n'ne*”, “*this-n'-tatthin*”, “*havin*”, “*a-watchin*”, “*runnin*”, “*fin'lly*”. També hi ha algunes paraules passades de moda, com la locució de sorpresa “*Golly*”. “*Oo-de-lally*” és una expressió que es va popularitzar en els anys 50 i que significa “iupi”. Per tant, la lletra s'allunya força de l'època medieval en el qual se suposa que se situa la història. Aquestes dues expressions (*Golly* i *Oo-de-lally*) es repeteixen en diverses estrofes, destacant així el comportament despreocupat dels personatges.

A banda d'això la lletra es caracteritza per ser molt narrativa, ja que descriu el que passa en pantalla com si fos un narrador que observa els personatges:

*Robin Hood and Little John  
Walkin' through the forest  
Laughin' back and forth  
At what the other'ne has to say*


<sup>240</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de diferents edicions de les partitures que s'indicaran en cada cançó.

<sup>241</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a *The New Illustrated Treasury of Disney Songs*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1998.

## 2. Anàlisi visual

Les imatges presenten literalment el que explica la lletra de la cançó: Robin i Little John caminen alegrement pel bosc, mentre el Sheriff de Nottingham intenta atrapar-los sense èxit. El més remarcable és la manera en què actuen tant Robin com Little John, amb un histrionisme ostentós, com si fossin conscients de ser observats: es mouen al ritme de la música i fan gesticulacions exagerades (il·lustració 14.1). L'escena, que es podria haver presentat com una seqüència d'acció, es mostra de manera desenfadada i l'espectador és conscient que en cap moment hi ha un autèntic perill per als protagonistes. Això es percep no sols a través de la música (que en cap moment crea tensió), sinó també pels somriures dels personatges (il·lustració 14.2), la manera sincronitzada en la que apareixen els soldats (il·lustració 14.3), la fletxa que no és “capaç” d'atrapar a Little John (il·lustració 14.4) o el braceig excessiu i maldestre del Sheriff (il·lustració 14.5).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Guitarra	
		Veü principal	Veü en off/ personatge de la ficció	Allan-a-Dale
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Fa M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A Coda			

La melodia de la peça és extremadament senzilla, el seu motiu principal consisteix en la repetició de la tònica i les notes que formen part de l'acord de la tònica i la dominant. L'harmonia manté aquesta mateixa simplicitat, predominen els acords de tònica, subdominant i dominant. Puntualment, per aportar una mica de color, apareix una setena sobre l'acord de la superdominant. El ritme és senzill, constant i sense alteracions que modifiquin la pulsació del compàs 4/4. Pel que fa als timbres, únicament hi ha una guitarra en l'acompanyament. La veu és una mescla de personatge de la ficció/narrador/

veu en off, ja que veiem el personatge que canta abans de començar (el gall), però no durant la cançó.

### “Love”<sup>242</sup>

Música de George Bruns i lletra de Floyd Huddleston

Aquesta peça sona completament diferent a la resta de la pel·lícula, atès que empra un estil més coetani a l'època de producció de la pel·lícula. Nancy Adams, la dona del lletrista Floyd Huddleston, canta pràcticament en un xiuxiueig que recorda altres intèrprets com Katie Melua, Carole King o Norah Jones. La lletra fa referència a la relació passada de Robin i Marian, i transmet la nostàlgia d'aquella època en què eren joves i no tenien preocupacions.

#### 1. Anàlisi de la lletra

El contingut de la cançó és notablement diferent respecte altres temes d'amor de Disney, ja que normalment els enamoraments de Disney es produeixen en el present. Robin i Marian, en canvi, es coneixen des de petits, i el seu afecte ha perdurat al llarg dels anys.

*It seems like only yesterday  
You were just a child at play  
Now you're all grown up inside of me  
Oh, how fast those moments flee*

Per tant, la peça no pretén explicar com s'enamoren, sinó que recorda els vells temps i recalca com d'enamorats estan ara mateix. La veu és femenina i parla en primera i segona persona del passat, per tant suposem que la lletra reflecteix els pensaments de Marian.

La cançó comença immediatament després que Robin i Marian fugin del torneig. No hi ha cap diàleg entre ells prèviament a aquesta escena, de manera que l'únic que es pot deduir de la seva relació és el que ens explica la lletra: que es coneixien de nens, que el temps ha passat molt ràpid i que encara estan enamorats. Però no sabem per què estaven separats ni quant de temps ha passat.

---

<sup>242</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a *Disney Fake Book*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1996.

## 2. Anàlisi visual

El romanticisme de l'escena s'il·lustra en diversos aspectes: els colors apagats del crepuscle, els plans generals llargs de la parella passejant agafada de la mà (il·lustració 14.6), l'acte simbòlic en què Robin li posa un anell de flors a Marian (il·lustració 14.7) i les mirades que es fan l'un a l'altre en primers plans (il·lustració 14.8, 14.9).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Violins, guitarra elèctrica, vent-fusta (flautes), percussió (metal·lòfon)	
		Veü principal	En off	Nancy Adams
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu Principal			

el Príncep John. La versió inicial d'aquesta peça tenia com a títol “The Blasted King of England”, que significa maleït, fotut (Mercer, 1973). No obstant, sembla que aquell terme no convenia al director, de manera que el van suavitzar canviant-lo per “*Phoney*”, que vol dir farsant.

La lletra de la cançó és una dura crítica plena d'ironies sobre el regnat del Príncep John. Més endavant, la cançó s'introdueix en la història, car és tan coneguda que fins i tot els ajudants de l'antagonista, Sir Hiss i el Sheriff comencen a taral·lejar-la. Quan el príncep John la sent, incrementa els impostos i amenaça amb presó a aquell que la canti.

### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó té algunes paraules procedents del nord d'Anglaterra i Escòcia, com “*bonnie*”, que expressa aprovació o atractiu. També hi ha paraules i frases fetes arcaïques que busquen aportar una ambientació medieval, com “*a pox on*”, que vol dir maleït, o “*tyke*”, que és un home mal educat o desagradable. A l'igual que a “*Oo-de-lally*” també hi ha molts col·loquialismes, en especial elisions com “*hist'ry*”, “*pretendin'*”, o paraules com “*breezy*” (aplicat a una persona despreocupada).

Com la cançó és, en essència, una burla del príncep John, en la qual es fa una llista de les múltiples ineptituds que el caracteritzen: “*Incredible as he is inept / He's sure to be known as John the worst*”; exageracions per ridiculitzar-lo:

*He sits alone on a giant throne  
Pretendin' he's the king  
A little tyke who's rather like  
A puppet on a string*


o acusacions sobre el seu comportament poc ètic, titllant-lo de corrupte, lladre, traïdor, miserable i un covard que sanglota i ploriqueja:

*The breezy and un-easy king of England!  
The snivelling grovelling,  
Measly weasly,  
Blubbering jabbering,  
Gibbering jabbering,  
Blundering plundering,  
Wheelin' dealing*

## 2. Anàlisi visual

Encara que a nivell de contingut és una de les cançons més atractives de la pel·lícula, l'evident reciclatge d'animacions per representar aquesta escena la devalua considerablement. Es poden veure imatges de *Snow White* (il·lustracions 14.10, 14.11), *The Jungle Book* (il·lustracions 14.12, 14.13) i *The Aristocats* (il·lustracions 14.14, 14.15). L'únic contingut de l'escena que no és reciclat són aquells plans en què fan un ninot representat al príncep John. Com a resultat, és escassa la relació entre la cançó i la imatge, ja que la representació visual no s'ha fet en funció del contingut de la peça, sinó que la música és un simple acompanyament per emplenar una seqüència amb imatges reciclades. Aquesta reciclatge també produeix certes incongruències en el muntatge, com quan d'un pla al següent Marian passa de ballar sola, a ballar amb Robin i, tot seguit, estar de sobte asseguda.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Ocarina, vent-fusta (flautí, clarinet, fagot), acordió, guitarra, percussió (xilòfon), violins, contrabaix, guitarra elèctrica, baix.
	Veü principal	Personatges de la ficció	Little John Lady Kluck, Friar Tuck
	Textura	Melodia acompanyada	
Ritme	Metro	2/4	
Melodia	Motiu Principal		
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	Sib M
		Final	Do M
	Modulacions		Si M
	Cadència final		Perfecta (V-I)
Estructura	A – A – B		

Musicalment es tracta d'una de les peces més interessants de la pel·lícula: presenta un ritme basat en tresets i algunes síncopes puntuals que alteren la percepció del compàs 2/4, juga amb les pauses dels silencis i passa per diverses tonalitats que no són veïnes ni relatius menors (la qual cosa fa que les modulacions semblin sobtades). A nivell d'estructura no és especialment complexa, ja que es limita a repetir el tema A i concloure

amb el tema B. Encara que la partitura consultada no ens indica el caràcter de la peça, la seva escolta ens demostra que és animat. Teòricament la música és diegètica, però són més els instruments que escoltem que els que veiem en pantalla, com ara l'acordió, la guitarra elèctrica o el baix.

### “Not in Nottingham”<sup>245</sup>

Música i lletra de Roger Miller

És la cançó més lenta de la pel·lícula i pel seu contingut i instrumentació recorda les cançons protesta dels anys 60, molt allunyada de l'època medieval en què s'ambienta la història, però relacionada amb l'escena que es desenvolupa.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Alguns dels aspectes que la situen dins l'estil protesta és que assenjala un problema social (encara que no de manera explícita) i proposa una solució (Denisoff, 1966):

*I'm inclined to believe  
If we were so down  
We'd up and leave  
We'd up and fly if we had wings for flyin'*

La cançó també expressa en termes emocionals el conflicte al qual es refereix (Denisoff, 1966):

*Can't you see the tears we're cryin'?  
Can't there be some happiness for me?  
Not in Nottingham*

#### 2. Anàlisi visual

En el transcurs de la cançó veiem les penúries que està passant la gent de Nottingham, la majoria d'ells tancats a la presó. S'utilitzen tonalitats fosques de blaus i grisos per representar la tristesa que impregna l'escena i en les faccions dels personatges es mostra aquest mateix sentiment (il·lustració 14.16). Alhora, advertim com a pesar de tot, els

---

<sup>245</sup> No s'ha pogut fer l'anàlisi musical perquè no s'ha editat la partitura i als Arxius de Disney no els constava cap partitura amb aquest títol.

presoners són solidaris entre ells, com el conill que allarga una mica de pa al ratolí que no pot arribar-hi. A nivell musical s'encadena molt bé el final de la peça amb la següent escena, que passa de la presó a l'església: l'acompanyament de guitarra es manté mentre comencen a sonar les campanes, que van al ritme de la música i l'orgue recupera la melodia principal, com si la presó i l'església estiguessin connectades a través de la música.



## BANDA SONORA MUSICAL

En aquesta pel·lícula Bruns segueix el mateix patró que a *The Jungle Book* i el director Wolfgang Reitherman recicla algun material ja utilitzat en altres pel·lícules. Per exemple, la marxa que acompanya al príncep John és la mateixa de *Sleeping Beauty* “Hail to Princess Aurora”, del ballet de Tchaikovski.<sup>246</sup> Així mateix, les escenes en què la canalla juga amb l'arc de Robin o amb Lady Marian, pren la música de *Lady and the Tramp* que apareix en les escenes quotidianes de Lady. També es recupera la instrumentació utilitzada en les escenes de Kaa, la serp a *The Jungle Book* (amb predomini de vents), per a la serp d'aquesta pel·lícula, Sir Hiss.

En aquesta pel·lícula Bruns utilitza motius pertanyents a les cançons i els trasllada al fons musical. És el cas del tema d'amor “Love”, que apareix en les escenes en què Marian i Robin pensen l'un en l'altre, abans que el seu retrobament s'hagi arribat a produir. Així mateix, el motiu de “Not in Nottingham” és taral·lejat per primer cop pel xèrif de Nottingham i posteriorment passa a escoltar-se en el fons musical (normalment amb una guitarra) quan es produeixen injustícies o el sheriff cobra impostos.

A banda d'això Bruns desenvolupa dos tipus de música depenent de les escenes: una per a les escenes d'acció, que solen ser més còmiques més que no pas de tensió (un exemple és la seqüència després del torneig de tir d'arc), motiu pel qual és habitual el mickeymousing. L'altra música que crea Bruns és per a les seqüències en què els personatges caminen de manera sigil·losa (com ara al rescat de la presó), que sembla ser una versió simplificada del tema d'Edgar a *The Aristocats* quan delinquia.<sup>247</sup>

Per últim, observar que també en la música ocorre quelcom similar al que ja advertíem a *Peter Pan*, i és que el protagonista no canta en cap moment. En aquest cas, la major part de les cançons són cantades o bé pel narrador, per una veu en off o pels personatges còmics.

---

<sup>246</sup> Vegeu pàgina 295.

<sup>247</sup> Vegeu anàlisi de la BSM de *The Aristocats* a la pàgina 358.

5.2.3 *The Rescuers* (1977)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Wolfgang Reitherman John Lounsbery Art Stevens	
Producció		Wolfgang Reitherman Ron Miller	
Guió		Larry Clemmons Ken Anderson Vance Gerry Frank Thomas Burny Mattinson Fred Lucky Dick Sebast Dave Michener	
Basat en		<i>The Rescuers</i> i <i>Miss Bianca</i> de Margery Sharp	
BSM	Fons musical i orquestració		Artie Butler
	Cançons	Música	Carol Connors, Sammy Fain
		Lletra	Carol Connors, Ayn Robbins
Intèrprets		Bob Newhart (Bernard) Eva Gabor (Miss Bianca) Michelle Stacy (Penny) Geraldine Page (Madam Medusa) Joe Flynn (Mr. Snoops) Jim Jordan (Orville) John McIntire (Rufus) Jeanette Nolan (Ellie Mae) Pat Buttram (Luke) Bernard Fox (The Chairman)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		Buena Vista Distribution	
Data estrena (EUA)		22 de juny de 1977	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

El suggeriment de considerar les novel·les de Margery Sharp fou de Walt Disney, l'any 1962, moment en què només dos dels llibres de la sèrie havien estat publicats. No obstant, a Disney no li agradava la idea de fer una adaptació fidel de *The Rescuers* (1959), on Miss Bianca, Bernard i un tercer ratolí anomenat Nils rescataven un poeta noruec de la presó. Per això suggerí canviar el rescat del poeta per un ós polar captiu en un zoo. El cantant de jazz Louis Prima anava a posar la veu de l'ós, mentre Floyd Huddleston i Sammy Fain escrigueren quatre cançons (“Doin’ What I Really Do Best”, “I Never Had It So Good”, “Peopletis”, “The Need to Be Loved”) amb un caràcter molt semblant a “The Bare Necessities” (Huddleston, 2012).

Els canvis en la història, però, van començar a produir-se després de la mort de Disney. En 1975, per qüestions de salut, Prima deixà el projecte, de manera que es van abandonar totes les cançons escrites fins aquell moment. Descartaren la trama amb l'ós polar i seleccionaren la segona novel·la de Sharp, *Miss Bianca*, com a recurs principal per fer l'adaptació. Amb la reestructuració de la història també es buscarien compositors diferents per a les cançons, encara que en aquella ocasió el nou equip de músics entraria per casualitat. Carol Connors i Ayin Robers van presentar un projecte de musical per a l'estudi i, encara que no fou acceptat, les cançons que havien escrit agradaren tant a Wolfgang Reitherman que els preguntà si estarien disposades a fer la música per a *The Rescuers* (Annex 4: Connors, 2014). El projecte ja estava força avançat, de manera que els guionistes els indicaren on havien d'anar les cançons. Per a la música de fons i els arranjaments comptaren amb Artie Butler, company de professió de Carol Connors (Annex 4: Connors, 2014). Únicament compondria una de les cançons (“Someone’s Waiting for You”) un veterà de l'estudi, Sammy Fain, encara que la lletra també l'escrivien Connors i Robers.

A banda de l'entrada d'un nou equip musical, aquest projecte marcaria una sèrie de novetats per a l'estudi, com l'entrada de joves animadors procedents de l'escola CalArts o el final de l'animació “bruta” derivada del procés Xerox (en aquells anys es va perfeccionar la tècnica, tornant a les línies definides que sempre va preferir Disney [Johnston i Thomas, 1981]).

La pel·lícula fou ben rebuda pel públic, i es convertí en la producció que tingué més èxit després de *The Jungle Book*. També seria l'única d'aquest període que rebé una nominació

a l'Òscar per la millor cançó amb “Someone’s Waiting for You”, tot i que no arribà a guanyar-lo.

#### ARGUMENT

Inici	Una nena òrfena, Penny, escriu un missatge d’auxili en una ampolla que llença al mar i la rep la <i>Rescue Aid Society</i> (societat d’ajudes al rescat).
Nus	Bianca i Bernard es presenten voluntaris per salvar a la nena. Després de fer diverses investigacions, arriben fins a Penny, que és presonera de Medusa, una malvada dona que vol que Penny l’ajudi a aconseguir una perla.
Desenllaç	Bianca i Bernard aconseguixen que Penny escapi i trobi una família adoptiva.

L’adaptació de Disney deixa de banda l’argument de *The Rescuers*<sup>248</sup> i es basa sobretot en *Miss Bianca*,<sup>249</sup> ambdues novel·les de la mateixa sèrie de Margery Sharp. Al llibre la societat en realitat ajuda als presoners fent-los companyia (Prisoner’s Aid Society), Penny es diu Patience i és presonera de la Gran Duquessa al Palau de Diamants. Deixant de banda aquests detalls, el desenvolupament de la història és completament diferent: Miss Bianca ha de rescatar completament sola a Patience i enfrontar-se a diversos perills. Només al final de tot apareixerà Bernard per ajudar-les. Per tant, com es pot veure, una vegada més Disney pren algunes pinzellades de l’argument original i en fa un de propi.

248 Sharp (1959), versió original en anglès.

249 Sharp (1962), versió original en anglès.

## PERSONATGES

Protagonistes: Miss Bianca i Bernard	Antagonista: Medusa
Co-protagonista: Penny	
Engalipadors: Orville, Ellie Mae, Luke	Ajudants de l'antagonista: Mr Snoops, Cocodrils

Aquesta és una de les poques pel·lícules en què podem dir que hi ha dos protagonistes amb igual importància. A més, Miss Bianca presenta unes característiques poc habituals en els personatges femenins de Disney: és valenta, sempre porta la iniciativa i resol els problemes sense ajuda de ningú. Tot i que en el seu viatge l'acompanya Bernard per “protegir-la”, és molt més poruc i insegur que ella. Com a co-protagonista està Penny, que tot i tenir un paper similar al de Blancaneu o Aurora (la damisel·la que espera ser rescatada), té molt més caràcter i al final demostra que és capaç d'actuar per sí mateixa. Pel que fa a l'antagonista, Medusa, representa els valors habituals en aquest tipus de personatges a Disney: és malvada, egoista i no té escrúpols. Pel que fa als engalipadors, la seva presència en pantalla és extremadament breu, ja que sovint el propi Bernard aporta humor a la història. En línies generals, però, en la pel·lícula no abunden els gags o bromes.

CANÇONS<sup>250</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Inici	1	“The Journey / Who Will Rescue Me”	0.55-4.05	3,00
	2a	“Rescue Aid Society”	6.06-7.17	1,11
Nus	3a	“Tomorrow is Another Day”	28.50-31.14	2,24
	2b	“Rescue Aid Society” (R)	48.29-48.54	0,25
	4	“Someone’s Waiting for You”	50.28-52.31	2,03
Desenllaç		“For Penny’s a Jolly Good Fellow”*	1.11.24-1.11.45	0,17
	3b	“Tomorrow is Another Day” (Final)	1.12.59-1.13.54	0,56
			Total Pel·lícula 77 min	
			Total Musical 9,36 min (7,2%)	

\* “For He’s a Jolly Good Fellow” és una cançó popular cantada per felicitar a algú en una ocasió especial, ja sigui un aniversari, una promoció o una boda. La melodia procedeix de la cançó francesa “Marlbrough s’en va-t-en guerre” (Cryer, 2010).

### “The Journey - Who Will Rescue Me”<sup>251</sup>

Música de Carol Connors, lletra de Carol Connors i Ayn Robbins

Els crèdits tenen un estil diferent a les anteriors pel·lícules, no sols visualment, ja que s’empren moviments de càmera sobre fotografies, també és la primera vegada que hi ha un pròleg, on es presenta una part de la història abans dels títols de crèdit. Així, veiem primerament en una seqüència animada com Penny llença l’ampolla al mar demanant ajuda. Després les imatges estàtiques mostren com l’ampolla viatja de Louisiana a Nova York. La vocal de la cançó, Shelby Flint, canta en primera persona, com si fos la veu de Penny i expressés les paraules escrites en la botella.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra destaca per la seva brevetat: Consisteix en sis versos, dels quals quatre contenen la mateixa frase “*Who will rescue me?*”. Només al final apareixen dos versos nous: “*I’m lost at sea without a friend / This journey, will it ever end?*”

<sup>253</sup> L’anàlisi musical s’ha fet a partir de diferents edicions de les partitures que s’indicanen en cada cançó.

<sup>251</sup> L’anàlisi musical s’ha fet a partir de la partitura original manuscrita consultada a l’arxiu Disney.

## 2. Anàlisi visual i musical<sup>252</sup>

Els arranjaments instrumentals ajuden a crear la sensació de moviment en les imatges, a través dels crescendos, emulant el moviment de les ones que puguen i trenquen contra el mar. L'addició dels instruments més sonors del conjunt orquestral, com els vents metall o la percussió, contribueixen a fer créixer la tensió de l'escena. També s'utilitzen alguns efectes visuals en la tempesta, com la llum intermitent que emula els llamps, el muntatge més picat amb un canvi ràpid de plans i els moviments bruscos de la càmera. Després d'aquests moments més grandiosos, la intensitat de la música disminueix, creant la sensació de l'arribada tranquil·la de les ones a la costa mentre sentim el vers final que diu *"I'm lost at the sea without a friend"*.

So	Timbres	Instruments destacats	Piano, violins, vent-fusta (oboè), percussió (timbales, plats, metal·lòfon*), vent-metall (trompetes), celesta*	
		Veü principal	Veü en off	Shelby Flint
		Veü acompanyant		Cors
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Re $\flat$ M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A – A – B Coda			

\* La qualitat de la gravació no ens permet distingir si es tracta de celesta o metal·lòfon (o tots dos instruments), el que sí podem identificar és un instrument de percussió amb una sonoritat metàl·lica.

### “Rescue Aid Society”<sup>253</sup>

Música de Carol Connors, lletra de Carol Connors i Ayn Robbins

Aquesta és l'única cançó cantada pels personatges en pantalla i amb cert to humorístic (els primers versos estan mal entonats a propòsit). D'una banda serveix per descriure què és el que fa aquesta societat de ratolins, i alhora presentar a la protagonista, Miss Bianca, que arriba tard i rep l'atenció i admiració de tots els assistents a la reunió.

<sup>252</sup> L'anàlisi musical d'aquesta peça és limitat, ja que la partitura consultada no conté la peça sencera i tan sols té la veü principal.

<sup>253</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a *Disney Fake Book*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1996.


## 1. Anàlisi de la lletra

La lletra és un tant paradoxal, atès que aparentment busca ser molt formal, evitant fer elisions com “*Do not fear*”, utilitzant paraules més cultes com “*courageous*” i fer construccions poètiques, com “*Mighty are we*”. Al mateix temps, però, utilitzen paraules col·loquials, com *bind* o *scrape* (ambdues signifiquen estar en un embolic) i d’altres fora de lloc, com l’arcaisme “*thee*”.

## 2. Anàlisi visual

La cançó és interpretada per un petit grup de ratolins que semblen anar vestits de *Boy Scouts* i pel conjunt dels ratolins que formen part de la *Rescue Aid Society*. Segons es van enfocant els personatges, escoltem com canta cadascú, com ara la representant d’Alemanya (de la qual es fa burla de la seva manera d’entonar). També es pot veure, per les dimensions del mobiliari, que els ratolins utilitzen objectes humans (il·lustració 15.1). D’aquesta manera s’emfasitza que no es tracta d’animals amb un comportament humà, com passava a *Robin Hood*, sinó que són animals que conviuen amb els humans.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Percussió (tambor, timbales), vent-metall (trompetes)	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Cor ratolins (destaquen Bernard i Bianca)
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A – B – A			

El motiu principal de la cançó és molt senzill, la major part consisteix en la pujada i baixada de graus conjunts. A nivell harmònic la melodia es mou majoritàriament en els acords de tònica, dominant, subdominant i la supertònica (el relatiu menor de la tonalitat,



la m). El ritme harmònic és força constant, canvia de manera sistemàtica pràcticament cada compàs. La senzillesa és també traslladada al ritme, que únicament conté blanques, negres i corxeres, sense arribar a alterar en cap moment la percepció del compàs 4/4. L'estructura de la peça es limita a alternar els temes A i B.

### “Tomorrow is Another Day”<sup>254</sup>

Música de Carol Connors, lletra de Carol Connors i Ayn Robbins

Aquesta balada acompanya el vol dels dos ratolins sobre la gavina. Una vegada més la cantant és Shelby Flint, que canta més com una narradora/comentarista que no pas com un dels personatges de la ficció.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Les lletres són tan vagues que podrien aplicar-se a qualsevol context. Segons explica Carol Connors, aquesta fou la primera cançó que va compondre per a la pel·lícula i al seu parer té un paper central en el film:

I thought of it as hope. That when we have hope, things are going to be better. Even though there was a little romance between the two mice, my feeling it was a much more important song of the film. It is a pivotal song in the film, in my mind it was more about life, not just the film. The way we should look at life. (Annex 4: Connors, 2014)

De fet, el contingut de la lletra no pren un autèntic sentit fins al final de la pel·lícula, en què els ratolins s'embarquen en una segona missió i el tema és reprès: aleshores es veu que els que porten l'esperança són els ratolins a aquells que estan en situacions de dificultat.

Aquesta idea sobre l'esperança és evident en la lletra, hi ha nombroses metàfores en aquest sentit, com si hi haurà una aurora brillant: “*Will there be sunshine shinin'?*”

O la metàfora en la que pintaran els núvols grisos (els problemes) amb els colors de l'arc de Sant Martí:

*We'll paint the grey clouds  
With pretty rainbow hues  
And we'll brush the gloom away*

---

254 L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura original manuscrita consultada a l'arxiu Disney.



completa, podem dir que es tracta d'una peça amb una harmonia i un desenvolupament melòdic molt senzill.

### **“Someone’s Waiting for You”<sup>256</sup>**

Música de Sammy Fain, lletra de Carol Connors i Ayn Robers

Mentre Penny posa el seu osset de peluix al llit, demana ser algun dia rescatada. Shelby Flint, com a veu en off, canta la tendra cançó, que l'encoratja perquè sigui valenta i pacient.

#### 1. Anàlisi de la lletra

“Someone’s Waiting For You” té un estil similar a “Tomorrow is Another Day”, també tracta sobre l'esperança, encara que aquesta vegada s'adreça directament al personatge que necessita confort, Penny. La lletra és menys ambigua que en l'anterior cas i resulta ser molt més efectiva perquè alguns fragments deriven del diàleg de l'escena en què el gat Rufus anima a Penny, quan li diu que tingui fe perquè algun dia serà adoptada:

*Have faith, little one  
'Til your hopes and your wishes come true*

La lletra també té certes semblances amb el tema de “Baby Mine” de Dumbo,<sup>257</sup> en què la mare li diu al seu fill que sigui valent, que no plori i que sigui pacient, perquè algun dia tornarà a estar bé.

*Don't cry, little one  
There'll be a smile where a frown use to be  
You'll be part of the love that you see  
Someone's waiting for you*

#### 2. Anàlisi visual

Reprement la qüestió de la fe que s'esmenta a la lletra, la mirada del personatge cap al cel, buscant una esperança o una via per escapar, ens assenyala sense explicitar-ho les


---

<sup>256</sup> L'anàlisi musical s'ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a *The New Illustrated Treasury of Disney Songs*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1998.

<sup>257</sup> Vegeu pàgina 176.

creences religioses dels personatges (il·lustració 15.4). També tenen un cameo Bambi i la seva mare (il·lustració 15.5) i fins a cert punt, s'imita l'escena de “Baby Mine”, en què es veuen altres animals que sí estan en companyia de les seves mares (il·lustració 15.6), mentre el/la protagonista està sol/a. Els colors que predominen, blaus i verds foscos, reforcen l'ambient opressiu i depriment general de l'escena. Al mateix temps, l'espectador sabrà abans que no pas ella que el que li canta la cançó es complirà, atès que en aquell precís instant estan arribant els seus rescatadors.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Violins, guitarra elèctrica, baix, vent-fusta (oboè, clarinet), arpa, percussió (metal·lòfon, bateria)	
		Veü principal	En off	Shelby Flint
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Gently, expressively</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Re M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A'			

La cançó de Fain, tot i presentar una senzillesa a nivell rítmic i melòdic similar a les altres peces de la pel·lícula, té una harmonia lleugerament més complexa. Són diverses les setenes en acords que no són de dominant (com ara la modal, la superdominant o la supertònica), així com nombrosos els acords menors que desfiguren la tonalitat de Re M. Un dels fragments centrals en la cançó (que coincideix amb el vers “*Someone’s waiting for you*”) es basa en l’acord de sensible i la modal. Tots aquests elements en l’harmonia fan que, a pesar de tractar-se d’una tonalitat major, es percebi un mode menor, que és precisament el que confereix aquest aire trist a la peça. En la instrumentació trobem una formació variada, amb components de l’orquestra, com els violins i els vents-fusta; i altres més propis d’un grup de música pop-rock, com la bateria o la guitarra elèctrica.

## BANDA SONORA MUSICAL

Artie Butler segueix el model d'Oliver Wallace i pren alguns dels motius de les cançons per al fons musicals. Concretament, la cançó de "Rescue Aid Society" i "Someone's Waiting for You". La primera apareix durant les escenes que es desenvolupen en la seu de la "societat d'ajuda" i l'escena en la qual Bernard dubta de la seva capacitat per salvar a la nena, però Bianca el convenç perquè continuï endavant. Pel que fa al motiu de "Someone's Waiting for You" apareix per primer cop quan Penny parla amb el gat Rufus i aquest li diu que tingui fe, que algun dia l'adoptaran uns pares. Després, com bé indicàvem abans, aquest mateix diàleg és incorporat en la lletra de la cançó.

Butler desenvolupa altres temes per al fons musical, associats a determinades situacions (tensió, acció, comèdia...) més que no pas als personatges. Si bé és cert que la libèl·lula té una música molt concreta (la instrumentació de la qual, amb guitarra elèctrica i sintetitzadors, contrasta amb la resta de la BSM, més orquestral), les seves escenes solen anar associades a viatges i persecucions. Per tant, en general es tracta d'una música més descriptiva, que no desenvolupa en paral·lel al guió l'evolució de determinats personatges o trames. La història en sí tampoc mostra un arc evolutiu en els personatges, la seva caracterització és lineal i no es produeixen canvis substancials. Així doncs, la música es limita a seguir la pauta del guió, subratllant les situacions tenses, tristes o còmiques.

5.2.4 *The Fox and the Hound* (1981)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Ted Berman Richard Rich Art Stevens Wolfgang Reitherman	
Producció		Ron Miller Wolfgang Reitherman Art Stevens	
Guió		Ted Berman Larry Clemmons	
Basat en		<i>The Fox and the Hound</i> de Daniel P. Mannix	
BSM	Fons musical		Buddy Baker
	Cançons	Música	Richard Johnson, Richard Rich, Jim Stafford
		Lletra	Stan Fidel, Jim Stafford, Jeffrey Patch
	Orquestració		Walter Sheets
Intèrprets		Mickey Rooney (Tod gran) Keith Coogan (Tod petit) Kurt Russell (Copper gran) Corey Feldman (Copper petit) Pearl Bailey (Big Mama) Sandy Duncan (Vixey) Pat Buttram (Chief) Jack Albertson (Amos Slade) Jeanette Nolan (Widow/vídua Tweed) Richard Bakalyan (Dinky) Paul Winchell (Boomer)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		Buena Vista Distribution	
Data estrena (EUA)		10 de juliol de 1981	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

La producció de la pel·lícula començà en 1977 i marcaria un canvi important per a l'estudi: seria la darrera pel·lícula en la qual intervindrien els “Nou Savis”. Wolfgang Reitherman n'era productor, mentre Frank Thomas i Ollie Johnston s'encarregaven del desenvolupament inicial dels personatges. Tanmateix, foren les noves generacions (entre els quals destacaven Don Bluth, John Musker, Ron Clements i Glen Keane) les que acabarien la pel·lícula. Aquesta transició generacional provocà conflictes sobre concepció de la pel·lícula i acabaria amb la marxa de l'estudi de Don Bluth, Gary Goldman\* i altres animadors. Gary Goldman descriu de la següent manera la situació de l'estudi aleshores:

We found out that convincing the management (during the '70s) that we wanted to add more special effects, cast shadows on the character, water, rain, and other environmental phenomena, it was discouraged. They wanted us to cut costs, not increase costs. It seemed as though the more we tried to return to the beauty of the older films, the more difficult our jobs became. We finally decided that maybe we could turn them around if we started our own company and challenged Disney on the big screen, that maybe then they would see what we were talking about... We loved Disney, but the company was failing and at the time... management was running the show, not the artists. So, we chose to leave (La Janisse, 2010).

Amb la sortida d'un 17% dels animadors, la pel·lícula, que estava prevista estrenar el nadal de 1980, es va retardar. Després d'això acabarien amb l'era de Wolfgang Reitherman substituint els directors de la pel·lícula per l'animador Ted Berman, el guionista Richard Rich i Art Stevens (el qual ja havia participat com a director a *The Rescuers*). També en aquella època es van incorporar a l'equip John Lasseter i Tim Burton, que romandrien poc temps als estudis com a animadors (*Waking Sleeping Beauty*, 1999).

Per a la banda sonora Carol Connors féu la cançó “Let Your Body Go”, però la descartaren.<sup>258</sup> Pearl Bailey, l'actriu i cantant que faria la veu del personatge de Big Mama, escrigué la lletra de la cançó “Farewell my Friend” amb música de Louis Bellson,<sup>259</sup> però tampoc arribà a la versió final. En total s'inclogueren quatre cançons originals, de les quals només “Best Friends”, composta per Richard O. Johnston\* i amb lletra de Stan Fidel,\* té una durada superior al minut. Curiosament, aquesta fou la darrera peça escrita per a la pel·lícula, atès que els compositors i lletristes que ja hi treballaven – Richard Rich, Jim Stafford i Jeffrey Patch- havien estat incapaços d'escriure una cançó per a aquell moment de la història (Annex 4: Fidel, 2014). El fons musical anà a càrrec de Buddy Baker,\* que

---

<sup>258</sup> Desconeixem els motius pels quals fou suprimida. Carol Connors assegura que no va fer cap cançó per a aquesta pel·lícula, però entre les cançons eliminades dels arxius Disney figura una peça escrita per ella (Mail i partitura).

<sup>259</sup> Compositor de música jazz.

ja havia treballat a Disney amb els curtsmetratges de *Winnie de Pooh*.

#### ARGUMENT

Inici	Després que un caçador mati la mare de Tod, la vídua Tweed adopta el cadell de guineu. Paral·lelament el veí caçador de la vídua Tweed, Amos Slade, adopta un cadell de gos, Cooper, perquè quan creixi l'acompanyi en les seves caceres.
Nus	Un dia Tod coneix el seu veí Cooper, un gos de caça i es fan molt bons amics. No obstant, quan es fan grans la seva relació canvia: sense voler Tod provoca que Chief (l'altre gos del caçador) tingui un accident i a partir d'aleshores Tod i Cooper es fan enemics. La vídua Tweed decideix deixar en llibertat a Tod veient el perill que suposa per a ell viure al costat d'un caçador. Tod té dificultats per adaptar-se a la vida al bosc, però quan coneix a la guineu Vixey sembla que torna a trobar el seu lloc. Malauradament Amos Slade i Cooper van al bosc per venjar-se de l'accident de Chief i intenten caçar a Tod i Vixey.
Desenllaç	Un ós ataca a Amos Slade i Cooper, i Tod salva el seu amic. Quan el caçador intenta matar a Tod, Cooper defensa el seu amic, restablint així la vella amistat entre els dos animals.

Novament la comparació entre la versió original i l'adaptació de Disney és impossible: la versió animada no només suavitza considerablement la novel·la de Mannix,<sup>260</sup> sinó que transforma per complet el llibre original. En primer lloc, Tod i Cooper mai són amics, des del principi són enemics naturals. Tod tampoc és adoptat per una amable grangera, sinó pel mateix caçador que mata a la seva família. El motiu pel qual el caçador i Cooper persegueixen durant anys a Tod és que Chief mor per culpa seva (i no com a la pel·lícula, que simplement es trenca una cama). De fet, inicialment pensaven mantenir aquest aspecte de la història original, però el co-productor Art Stevens rebutjà aquesta idea (Beck, 2005, p. 87). Per últim, el final de la novel·la és absolutament pessimista: tots moren excepte el caçador, que acaba borratxo en una residència d'ancians. Lògicament aquesta conclusió fou descartada, tot i que es mantingué un to agredolç a la història, ja que l'amistat entre Tod i Cooper no es pot mantenir perquè viuen en mons diferents.

<sup>260</sup> Mannix (1967), versió original en anglès.



## PERSONATGES

Protagonista: Tod	Antagonistes: Amos Slade, Ós
Figura canviant: Cooper	
Mentor de Cooper: Chief	
Interès amorós de Tod: Vixey	
Figura maternal de Tod: Widow Tweed	
Mentora de Tod: Big Mama	
Engalipadors: Dinky, Boomer	

Com bé es pot veure, la distribució dels rols en aquesta pel·lícula es complica, sobretot pel que fa al paper de Cooper, que és una figura canviant: a l'inici de la pel·lícula és co-protagonista i camarada del protagonista (Tod), al nus es converteix en enemic/antagonista, i al desenllaç torna a convertir-se en amic de Tod. Així mateix, hi ha altres antagonistes en la història: Amos Slade, que al final també es redimeix no matant a Tod i travant amistat amb la vídua Tweed, i l'ós, un antagonista circumstancial que, com a amenaça en comú, ajuda a restablir l'amistat entre Tod i Cooper. El gos Chief també està situat al centre de la taula com a mentor de Cooper. Respecte a Tod, la vídua Tweed té la funció de figura maternal, mentre la mussola Big Mama exerceix de mentora: ajuda a que la vídua l'adopti i aconsella a Tod sobre Cooper i Vixey. Per últim, els engalipadors Dinky i Bloomer pràcticament no interactuen amb Tod, tenen la seva pròpia trama i el seu paper en la història central és poc rellevant.

CANÇONS<sup>261</sup>

	Núm.	Cançons	Temporalització	Durada
Nus	1	“Best Friends”	18.28-20.10	2,42
	2	“A Lack of Education”	29.39-29.50	0,11
	4	“Goodbye May Seem Forever”	48.49-49.50	1,01
	5	“Appreciate the Lady”	1.02.27-1.03.40	1,13
			Total Pel·lícula 83 min	
			Total Musical 5,07 min (6,1%)	

“Best Friends”<sup>262</sup>

Música de Richard O. Johnston i lletra de Stan Fidel

És la balada que canta la mussola Big Mama sobre els amics Tod i Cooper, la guineu i el gos que en teoria són enemics “naturals”. Més enllà d’això, la cançó parla del final de la innocència i, amb ella, l’arribada dels prejudicis.

## 1. Anàlisi de la lletra

Les tres primeres línies fan èmfasi en la candidesa dels cadells, que han fet amistat sense saber que estan destinats a fer-se enemics quan siguin adults.

*When you're the best of friends,  
Having so much fun together,  
You're not even aware you're such a funny pair,  
You're the best of friends.*

La segona estrofa comença i acaba amb les mateixes metàfores, que comparen la vida amb un joc “*Life's a happy game*”. A la tercera estrofa es destaca que aquesta futura enemistat és una interferència del món exterior, que en ells no hi ha res que els faci enemics. D’una banda, les paraules “*world*”, “*people*”, i “*they*” són sinònims i subjectes dels verbs que expressen interferència, prejudicis o falta de comprensió (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 203).

*If only the world wouldn't get in the way*

261 L’anàlisi musical s’ha fet a partir de diferents edicions de les partitures que s’indicanen en cada cançó.

262 L’anàlisi musical s’ha fet a partir de la partitura de la versió trobada a *The New Illustrated Treasury of Disney Songs*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1998.

*If only people would just let you play  
They say you're both being fools*


Després de referir-se a la qualitat no-egoista d'aquests amics “*Sharing all that you discover*”, les dues últimes estrofes revelen el temor al que vindrà. Es crea la sensació de suspens a través de la repetició del verb d'esperança “*hope*”.

*When that moment has passed, will that friendship last?  
Who can say? There's a way!  
Oh I hope... I hope it never ends*

## 2. Anàlisi visual

Encara que és Big Mama la que canta la cançó, la veu l'escoltem només en off. La imatge sols ens mostra els cadells jugant, de manera que sembla que Big Mama sigui una narradora que expliqui el que passa i no pas un personatge de la ficció. Es produeixen també alguns paral·lelismes entre lletra i imatge, com quan diu “*If only the world wouldn't get in the way*” i alhora es mostra a Amos renyant a Cooper perquè torni a casa. La música serveix per unir la següent presa (que suposem passa al dia següent), en què Tod torna per jugar amb Cooper i la seva amistat es consolida. Per tant, la cançó presenta certa fragmentació de temps i la seva continuïtat serveix per unir una sèrie d'esdeveniments en el temps. Així, es dona la sensació que l'amistat entre Tod i Cooper dura més de dues tardes de jocs.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Violins, vent-fusta (flauta, oboè, clarinet), guitarra, sintetitzador, percussió (bateria), celesta	
		Veu principal	Personatge de la ficció	Big Mama
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – A – B – A' Coda			

El motiu de la peça, amb un inici acèfal, es basa en l'acord de tònica i és repetit amb variacions. Són diverses les síncopes i tresets (en negres i corxeres) que trobem en la partitura i que alteren la pulsació del compàs 4/4. El ritme harmònic reforça l'evolució i diferenciació dels motius: l'inici del tema A canvia cada compàs i el final de la frase coincideix amb cada temps, mentre el tema B varia cada dues pulsacions. Quant a l'harmonia, són freqüents els acords de setena en graus de l'escala com la modal, la subdominant la superdominant, així com acords menors i de sensible. Així, a pesar d'estar en Do M, el pas per modes menors fan que la melodia es tenyeixi d'un aire trist, com si es pronostiqués el final tràgic de l'amistat. En la instrumentació es fan perceptibles els gustos de l'època, ja que hi trobem sons generats per un sintetitzador, quelcom molt habitual en la dècada dels 80.

### **“A Lack of Education”<sup>263</sup>**

Música i lletra de Jim Stafford

En aquesta cançó Big Mama contradiu el que deia en l'anterior peça i adverteix a Tod que un dia Cooper serà el seu enemic. No només això: únicament li ofereix l'opció d'aprendre la lliçó o ser eliminat. A continuació, per acabar-ho d'adobar, li mostra una escena que podria provocar malsons en qualsevol nen: pells de guineus penjades en la cabana d'Amos Slade (entre les quals podria estar la mare de Tod).

#### 1. Anàlisi de la lletra

Big Mama recita la primera estrofa amb rima (estil rap), mentre la segona ja és cantada. La cançó té nombrosos col·loquialismes, com les elisions “*cause*”, “*hunger's got*”, o expressions com “*pal around*”, o “*that Copper hound*”.

Com dèiem, la lliçó és exageradament dura, i conté alguns versos poc habituals a Disney, com que si Tod no s'aparta de Cooper, acabarà penjat en una paret: “*You'll wind up hanging on the wall*”

#### 2. Anàlisi visual i musical

---

<sup>263</sup> L'anàlisi musical d'aquesta peça és limitat, ja que la partitura que ens van facilitat als arxius Disney no es correspon amb el que s'escolta a la pel·lícula

Aquesta cançó fa un conat de número musical; Big Mama fa uns passos de ball, però immediatament es recupera el diàleg. Per tant, per la seva brevetat té un escàs impacte en la pel·lícula.

So	Timbres	Instrumentos destacats	Violins, piano, vent-fusta	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Big Mama
	Textura	Melodia acompanyada		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		

### “Goodbye May Seem Forever”<sup>264</sup>

Música de Richard Rich i lletra de Jeffrey Patch

En aquesta escena la vídua Tweed deixa a contracor a Tod en llibertat. Encara que a l'inici Tod no sap què passa, a mesura que avança la cançó la guineu endevina, per l'expressió de la vídua, que alguna cosa no rutlla.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Les primeres estrofes són un monòleg parlat de la vídua Tweed, encara que a les fonts consultades<sup>265</sup> s'observa que les primeres versions anaven a ser cantades. Únicament l'estrofa final és cantada per un cor en off. La lletra d'aquesta darrera estrofa consisteix en l'adéu de la vídua Tweed, que no arriba a expressar en veu alta, sinó a través de la música:

*Goodbye may seem forever  
Farewell is like the end  
But in my heart is a memory  
And there you'll always be*

Com veiem, la lletra és una reiteració de la mateixa idea, sobre el dolor que causa acomiadar-se, però que mentre es mantingui el record de l'altre, significarà que no és el final de la relació entre Tod i la vídua.

#### 2. Anàlisi visual

---

<sup>264</sup> L'anàlisi musical d'aquesta peça és limitat, ja que la partitura consultada no conté la peça sencera i tan sols té la veu principal.

<sup>265</sup> Ens referim a les diverses versions de les partitures de la cançó que els arxius Disney ens van permetre consultar.

La veu de la vídua Tweed la sentim en off, com si fossin els seus pensaments. Per aquest motiu, a l'inici Tod és inconscient del que està passant: ella està trista perquè està a punt d'abandonar-lo, mentre ell sembla alegre perquè creu que simplement surten a passejar. A partir d'un moment, però, Tod s'adona que alguna cosa no va bé, i coincideix quan la vídua parla dels dies de pluja. El cor finalment entra quan Tod comprèn que la vídua Tweed l'abandona al bosc, la qual cosa remarca el to trist de l'escena. Els colors reforcen l'evolució emocional de la seqüència, ja que mentre van en cotxe són clars i lluminosos (il·lustració 16.1) i quan finalment la vídua abandona a Tod al bosc, el fons és lúgubre i fosc<sup>266</sup> (il·lustració 16.2).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Violins, piano, harmònica	
		Veu principal	En off	Cor
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
Melodia	Motiu Principal			

Big Mama torna a allisonar al jove Tod amb una cançó, en aquesta ocasió li explica que per ser valorat per Vixey (la noia-guineu), ha de ser natural i no pretendre ser algú que no és.

### 1. Anàlisi de la lletra

El caràcter “didàctic” de la cançó s'evidencia a través de l'ús d'imperatius amb els quals Big Mama aconsella a Tod: “*Here's all you gotta do*”, *You gotta stop showing off*, “*you gotta appreciate the lady*”.

Com ja havíem detectat en casos anteriors, Big Mama parla un anglès més col·loquial propi del sud dels Estats Units, amb múltiples elisions com “*cause*”, contraccions “*gotta, gona*”, i alguna conjugació incorrecta, com “*when you be (are) yourself*”.


La cançó també es permet fer broma amb algun joc de paraules fàcil, aprofitant les diferents combinacions de *phrasal verbs*: “*You gotta stop showing off/ Start showing up*”. També s'explora totes les possibilitats en què es pot utilitzar l'expressió “natural”: “*When you have a natural attraction*”, “*When you feel that natural affection*”, “*With little natural you*”, “*that is a natural fact*”.

### 2. Anàlisi visual

Big Mama intervé com a interlocutora quan veu que la jove parella discuteix i comprovem que la seva cançó és efectiva, ja que les expressions d'ambdós van suavitzant-se a mesura que avança. Tod segueix el consell de Big Mama i té un detall amb Vixey, amb la qual cosa finalment els dos es reconcilien. L'escena acaba amb l'allunyament d'un pla curt a un pla general que sembla el cartel d'una pel·lícula, amb la parella perfectament enquadrada i els personatges secundaris observant-los als marges (il·lustració 16.3).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Harmònica, violins, guitarra	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Big Mama
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		

Melodia	Motiu Principal	
Harmonia	Mode/tonalitat	L <sub>a</sub> b M
	Cadència final	Perfecta (V-I)
Estructura	A - A' - B	

En la música tornem a trobar elements que ja hem vist anteriorment: una melodia molt senzilla, cantada per Big Mama i la presència de l'harmònica.



## BANDA SONORA MUSICAL

Des de l'inici de la pel·lícula, que comença amb un silenci absolut, un dels elements més interessants de la BSM d'aquesta pel·lícula és l'ús dels silencis. El ventall musical emprat per cada seqüència, ja sigui crear tensió amb un tambor que sembla de guerra, les escenes d'acció amb un ritme picat o aquelles més còmiques, provoca que les escenes no musicals siguin molt més efectives. El resultat és similar al de *Bambi*: l'espectador sap que quelcom no rutlla quan hi ha un silenci, com quan mor la mare de Tod, el retrobament de Tod i Cooper quan ja són grans o quan Tod i l'ós cauen de la cascada al final.

El conjunt de la BSM és força similar a la de *The Rescuers*: sols dos motius de les cançons són presents al fons musical. En primer lloc tenim aquella que resumeix la idea central de la història, l'amistat entre Tod i Copper, "Best Friends", que apareix sempre que la relació entre els dos té dificultats: quan lliguen a Cooper i no poden jugar, el comiat entre els dos i quan Tod s'assabenta que Cooper ha tornat. A partir d'aquest punt, en què tots dos s'han fet grans, el motiu no tornarà a escoltar-se fins al final, quan es reconcilien. L'altre motiu present al fons musical és "Goodbye May Seem Forever", reprès quan Tod s'adona que ja no té casa i s'ha d'adaptar al bosc. També sorgeix conjuntament amb "Best Friends", a la conclusió de la pel·lícula, la qual cosa ens indica que malgrat els amics s'han reconciliat, ara viuen en mons diferents i la seva amistat és impossible.

La resta del fons musical, com bé dèiem, s'ajusta a cada situació. Hi ha dos tipus de música en funció de si es tracta d'una persecució sense risc/graciosa respecte d'aquella que és seriosa. La persecució graciosa sol ser semblant a l'estil dels *rodeos* americans, animada i alegre. Les seqüències serioses, en canvi, tenen una música que crea tensió, habitual en les escenes d'acció de les pel·lícules d'acció real. El mickeymousing està reservat gairebé de manera exclusiva als ocells que intenten caçar el cuc. Per últim, cal destacar la presència dels instruments que ambienten la pel·lícula en una comunitat rural americana: l'harmònica i el violí country. L'harmònica sol simbolitzar la rutina, tot i que com bé indicàvem anteriorment, apareix també en algunes cançons, com ara "Goodbye May Seem Forever" o "Appreciate the Lady".

5.2.5 *The Great Mouse Detective* (1986)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Ron Clements, Burny Mattinson Dave Michener, John Musker	
Producció		Burny Mattinson	
Guió		Peter Young Vance Gerry Steve Hulett John Musker Ron Clements	
Basat en		<i>Basil of Baker Street</i> d'Eve Titus	
BSM	Fons musical		Henry Mancini
	Cançons	Música	Henry Mancini, Melissa Manchester
		Lletra	Ellen Fitzhugh, Larry Grossman, Melissa Manchester
	Orquestració		Jorge Calandrelli, Jack Hayes
Intèrprets		Vincnet Price (Ratigan) Barrie Ingham (Basil) Val Bettin (Dr. David Dawson) Susanne Pollatschek (Olivia Flaversham) Candy Candido (Fidget) Diana Chesney (Mrs. Judson) Eve Brenner (La Reina)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		Buena Vista Distribution	
Data estrena (EUA)		2 de juliol de 1986	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

Aquesta és la primera pel·lícula dirigida pel format per tàndem Ron Clements i John Musker, que més endavant repetirien a *The Little Mermaid*, *Aladdin* o *Hercules*. Després d'haver estat retirats del projecte de *The Black Cauldron* (1985), van començar a treballar en *Basil of Baker Street*. Com la pel·lícula de *The Black Cauldron* patí diversos retards, tingueren més temps per a desenvolupar el guió, de manera que quan feren la primera presentació als productors reberen opinions positives. Katzenberg els va dir que “si podien fer-ho en la meitat del temps i dels diners, endavant” (Finch, 1973, p. 243). Això va provocar que es reduís la qualitat de l'animació per no superar el límit de pressupost imposat per Katzenberg.

En aquest projecte es consolida l'animació d'alguns elements amb tècniques d'animació per ordinador (CGI) que, recordem, ja s'havien començat a testar a *The Black Cauldron* (1985). És el cas de la persecució final a l'interior del Big Ben, en què la maquinària del rellotge fou creada per ordinador (Finch, 1973, p. 244).

Una de les polèmiques durant la producció de la pel·lícula fou la decisió de canviar el títol original *Basil of Baker Street* pel que consideraven que seria més eficaç a nivell de màrqueting: *The Great Mouse Detective*. Arran d'això modificaren alguns elements del guió, com el personatge d'Olivia, que en principi era adulta i un possible interès amorós de Basil o el Dr. Dawson. No obstant, com volien guanyar-se la simpatia del públic més jove decidiren evitar la història romàntica i convertiren a Olivia en una nena. També es feren canvis en la música: una de les cançons compostes per l'equip musical, “Are You the One Who Loves Me”, fou eliminada (a pesar d'haver estat ja gravada) perquè Katzenberg creia que no connectaria amb els nens dels anys 80. Per aquest motiu van incorporar a l'equip Melissa Manchester,<sup>268</sup> que substituïria la citada peça per la cançó “Let Me Be Good to You”. Deixant de banda aquesta cançó, el conjunt de la BSM fou compost per Henry Mancini, i la lletra de les cançons escrita per Ellen Fitzhugh i Larry Grossman (lletristes procedents de Broadway), que van entrar al projecte perquè Mancini els recomanà (Annex 4: Fitzhugh, 2014).

En la seva estrena la pel·lícula tingué un èxit relatiu (sobretot en comparació amb l'últim fiasco, *The Black Cauldron*), la qual cosa va assegurar la continuïtat del departament d'animació (Finch, 1973, p. 244).

---

<sup>268</sup> Melissa Manchester és una cantant pop especialment coneguda en la dècada dels 80, ja que va guanyar diversos premis Billboard singles i Grammys.

---

 ARGUMENT

Inici	Olivia acudeix a Basil per denunciar la desaparició del seu pare, un inventor de joguines.
Nus	Basil, amb l'ajuda del Doctor Dawson, descobreix que el seu pitjor enemic, Ratigan, és el responsable del segrest del pare d'Olivia i que tot és un complot per fer-se amb el tron d'Anglaterra.
Desenllaç	Basil aconsegueix atrapar a Ratigan, salvant així a tota Anglaterra i permetent que Olivia i el seu pare es reuneixin de nou.

El relat de Titus<sup>269</sup> difereix substancialment respecte l'adaptació de Disney: pràcticament podríem dir que l'únic que tenen en comú són els noms dels personatges de Basil i Dawson i el paper que representen: els equivalents en ratolí de Sherlock Holmes i el Dr. Watson. A la història original Basil investiga la desaparició de dues bessones segrestades per una banda de criminals que es fa anomenar els "Tres Terribles". Per tant, al relat original ni tan sols es presenta el malvat Ratigan (anàleg de l'enemic de Holmes, Moriarti), un personatge que apareix més endavant a la saga creada per Titus.

---

269 Font: Titus (1958), versió original en anglès.

## PERSONATGES

Protagonista: Basil	Antagonista: Ratigan
Co-protagonista/engalipador: Dr. Dawson	Ajudants de l'antagonista: Fidget i altres animals
Personatges secundaris: Olivia, Mr. Flaversham, Mrs. Judson	

Els únics personatges derivats del llibre de Titus són Basil i Dawson, hereus directes dels personatges de Sir Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes i el Dr. Watson. L'antagonista de la pel·lícula també deriva l'etern rival de Holmes, el Dr. Moriarty, que apareix en entregues posteriors de l'obra de Titus. Ratigan és el perfecte exemple d'antagonista: en molts aspectes iguala en intel·ligència i caràcter al protagonista; l'únic que el diferencia és que Ratigan fa el mal, mentre Basil fa el bé. Per tant, tots dos es defineixen en relació a l'altre, per oposició; ambdós es posen impediments mútuament, fent així que la trama avanci. Pel que fa al Dr. Dawson, és un híbrid entre el co-protagonista i l'engalipador, ja que a l'inici la història es narra des de la seva perspectiva, però a partir del moment en què apareix Basil funciona més com a ajudant del detectiu que no pas com a co-protagonista. Per últim, hi ha un seguit de personatges secundaris (Olivia, Mr. Flaversham i Mrs. Judson), una tipologia de personatge poc habitual a Disney, ja que normalment no hi ha personatges sense una funció determinada (com ara ser engalipador, antagonista o mentor).

CANÇONS<sup>270</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Nus	1	“The World’s Greatest Criminal Mind” (F)	15.03-16.57 18.38-19.07	1,54 0,31
	2	“Let Me Be Good to You” (F)	41.56-43.36 44.14-44.46	1,40 0,32
	3	“Goodbye So Soon” (F)	50.47-51.35 53.51-54.04	0,48 0,13
			Total Pel·lícula 74 min	
			Total Musical 5,38 min (7,27%)	

\*Aquesta és la primera pel·lícula en la qual es mostren els títols de crèdit al final, els quals són acompanyats per un compendi dels motius principals del fons musical i una represa coral de la cançó “Goodbye So Soon”.

### “The World’s Greatest Criminal Mind”

Música de Henry Mancini, lletra de Ellen Fitzhugh i Larry Grossman

En aquesta cançó es presenta l’antagonista de la pel·lícula, Ratigan, a més d’explicar tots els seus crims passats i futurs, la majoria d’ells frustrats per culpa de la intromissió de Basil.

#### 1. Anàlisi de la lletra

En la lletra es percep un interès per remarcar la localització en la qual es desenvolupa l’acció, Londres, atès que són citats nombrosos espais coneguts de la ciutat, com el “Big Ben”, el “Tower Bridge” o especificant el nom dels habitants de la ciutat, “Londoners”.

Per emfasitzar l’aspecte còmic de la cançó és fan alguns jocs de paraules aprofitant la semblança d’algunes paraules, com ara:

*The head that made headlines in every newspaper*

*Even meaner?*

*You mean it?*

O l’ús de paraules que aparentment són contradictòries: “*You’re the best of the worst around*”. El caràcter humorístic es fa palès en alguns versos absurds, com quan els esbirros de

270 L’anàlisi musical de les cançons s’ha fet a partir de les versions trobades al recull *Disney Fake Book*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1996.

Ratigan suggereixen que ell és més dolent que ell mateix: “*You're more evil than even you*”.

## 2. Anàlisi visual


En la posada en escena s'imita un número musical de Broadway, amb un focus d'atenció sobre Ratigan (il·lustració 17.1), els ratolins del cor ballant de manera conjunta (il·lustració 17.2) i plans zenitals que emulen les figures geomètriques de Busby Berkeley (il·lustració 17.3). Com a contrapunt humorístic s'utilitzen primers plans de la cara de Ratigan per mostrar les seves faccions vils (il·lustració 17.4) o ell mateix imita gestos de coneguts dolents cinematogràfics com Dràcula (il·lustració 17.5). El seu caràcter és revelat amb el seu comportament: que és autocomplaent es detecta quan mira el seu reflex (il·lustració 17.6), que el diverteix fer malifetes com empenyar els seus propis esbirros o la seva elegància a través dels seus gestos i els seus coneixements musicals (il·lustració 17.7). Els colors que predominen són els vermells/rosa, lila i blau, que solen ser els que tradicionalment s'associen als antagonistes de Disney. En determinades escenes els colors també mostren el seu estat d'ànim: quan està trist la pantalla es tenyeix de blau (il·lustració 17.8), mentre que quan trama plans malignes es fa vermella (il·lustració 17.9).

Pel que fa a l'ús mickeymousing a l'escena no és especialment abundant, tan sols s'empra en moments puntuals, com quan una arpa fa un arpegi que imita el moviment del barret de Ratigan o el so d'un clàxon quan Ratigan fica una coça a un dels seus esbirros.

El número musical acaba amb un final espectacular, en què un gran pla general ens mostra tots els ratolins ballant, enfilats a les làmpades o fent malabarismes (il·lustració 17.10). L'apunt còmic es produeix quan tots acaben caient, ensopgant o trencant les làmpades, mentre Ratigan es manté impertorbable a pesar de ser el responsable del desastre.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Arpa, vent-fusta, violins, percussió (xilòfon), vent-metall	
		Veus principals	Personatges de la ficció	Ratigan
		Veus secundàries		Cor d'esbirros
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	3/4		
	Caràcter	<i>Bright Waltz</i>		

Melodia	Motiu Principal	
Harmonia	Mode/tonalitat	Do m
	Modulacions	Fa M
	Cadència final	Perfecta (V-I)
Estructura	A – B – B' – Coda	

A nivell musical és remarcable l'ampli ventall instrumental, conformat per una orquestra simfònica completa. Com es tracta d'un número musical espectacular, és lògic que tota l'orquestra reforci aquesta idea d'espectacularitat. El compàs és ternari (3/4) i, com bé ens indica el caràcter, és un vals brillant/enèrgic (*Bright Waltz*). L'elecció d'aquest compàs no és casual, ja que tota la peça es caracteritza pel seu to irònic i còmic, per tant utilitzar un estil musical que tradicionalment s'ha associat als temes romàntics busca satiritzar aquesta fórmula. Pel que fa a l'harmonia, es canvia de tonalitat per diferenciar cada tema: A es desenvolupa majoritàriament en do m, tot i que alterna amb el seu relatiu major, La♭M. D'aquesta manera es reflecteix el caràcter canviant del personatge. La part B està en Fa M i tret d'algun acord de supertònica en menor i d'alguna setena sobre la superdominant, la melodia es manté dins la tonalitat, amb el predomini dels acords de tònica, dominant i subdominant. A més, coincideix que la part A és la cantada per Ratigan, mentre la B la fan el cor d'esbirros, per tant té lògica que el mode menor fluctuant es reservi a l'antagonista, mentre la part més alegre, en tonalitat major, sigui la que canten els coristes.

### “Let Me Be Good to You”

Música i lletra de Melissa Manchester

Aquesta cançó esdevé en el bar al qual Basil i el Dr. Dawson investiguen per trobar a Ratigan. La cantant és una corista que apareix únicament en aquesta escena.

#### 1. Anàlisi de la lletra

El contingut de la cançó conté elements recurrents de Disney, com la idea dels somnis que es fan realitat. Tanmateix, el context en el qual es desenvolupa la seqüència podria entendre's en un sentit poc habitual en la companyia. L'ús de la interjecció directa als homes, “*boys*”, i que es tracti d'un bar de cabaret, ens dona a entendre que el que “esperen” els homes-ratolins d'aquesta taberna no és precisament casar-se: “*Boys, what you're hopin'*



*for will come true*". També hi ha altres versos que poden entendre's amb aquest doble sentit poc disneyà, com fer "pujar l'humor amb l'actitud": "*Let me lift the mood/ With my attitude*". O que es posin còmodes, perquè la seva "*baby*" ja és aquí: "*Get cozy/ Your baby's here*".


La cançó també té nombrosos col·loquialismes, molts dels quals procedents de l'anglès americà (cosa que contrasta amb la ubicació de la història en el Londres victorià), com "*bums*". Altres expressions informals són "*chums*" o "*fellas*". Probablement la intenció d'utilitzar aquest vocabulari era recrear l'ambient de taberna.

## 2. Anàlisi visual

L'inici de la cançó presenta una ratolina tímida, cosa que sobta amb l'ambient al qual es troba: un pub ple de delinqüents. Poc a poc, però, es veu com en realitat es tracta d'una corista amb experiència que sap perfectament com posar de bon humor als clients del bar. El contingut adult de la lletra es fa evident amb el canvi de vestuari de la cantant (il·lustració 17.11), l'aparició de coristes acompanyants que ballen can-can i l'actitud desenfrenada dels ratolins al bar (il·lustració 17.12). Paral·lelament advertim que Basil no perd el focus de la seva missió, al contrari que Dawson, que es deixa enganyar per les coristes i beu sense miraments la beguda drogada que els ofereixen.

La presència d'instruments i d'un escenari ens indiquen que la música és clarament diegètica. De fet, quan el diàleg dels protagonistes pren el relleu, la música es queda en un segon pla, mostrant així l'escàs interès que té la cançó per al desenvolupament de la història.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Piano, vent-metall (trompetes, trombó), vent-fusta (saxo), percussió (bateria)	
		Veu principal	Personatge de la ficció	Miss Kitty Mouse
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Ad lib. / Flowing</i>		
Melodia	Motiu Principal			

Harmonia	Mode/ tonalitat	Inicial	La M
		Final	Re $\flat$ M
	Modulacions		Mi M
	Cadència final		Perfecta (V-I)
Estructura	Intro A – B – A' – A" – C – A" Coda		

En aquesta cançó sobta l'ambientació victoriana de la història combinada amb l'ús de sintetitzadors, cosa que situa la producció de la pel·lícula clarament en la dècada dels 80. La inclusió de fragments dialogats fins la cançó fa que l'estructura, que és relativament senzilla (consisteix majoritàriament amb l'exposició i reexposició del tema A variat i una part B contrastant), sembli més complexa amb l'afegit d'un apartat més purament instrumental (tema C) que té com a objectiu no interferir amb l'escena, però mantenir la música per després recuperar-la i acabar el número musical. El caràcter de la peça evoluciona en consonància amb la representació de la cantant: a l'inici, quan sembla que és més tímida, la música és més lenta i suau, però a mesura que avança el ritme s'accelera i la veu cada vegada és més intensa. La cançó té algunes de les característiques del jazz, com ara les síncopes que alteren la pulsació del compàs 4/4 o els acords de setena sobre notes que no són la dominant.

### “Goodbye So Soon”

Música de Henry Mancini, lletra de Ellen Fitzhugh i Larry Grossman

Aquesta és la cançó de comiat gravada per Ratigan en un gramòfon i emprada amb un objectiu sinistre: és el compte enrere per posar en marxa un elaborat sistema per matar a Basil i el Dr. Dawson. El final de la cançó no arriba a escoltar-se perquè Basil aconsegueix lliurar-se'n a temps. No obstant, al final de la pel·lícula, als crèdits apareix una versió coral que reprèn només la primera estrofa amb algunes variacions per atenuar el sarcasme de Ratigan: se substitueix en la segona estrofa “*crime*” per “*shame*”, i el sisè vers, en què Ratigan es dirigeix directament a Basil “*You'll find your separate way*” és canviat per una forma més genèrica “*We'll go our separate ways*”.

Versió Ratigan	Versió crèdits finals
<i>Goodbye so soon</i>	<i>Goodbye, so soon...</i>
<i>And isn't this a <u>crime</u>?</i> *	<i>And isn't it a <u>shame</u>?</i>

<i>We know by now That time knows how to fly So here's goodbye so soon</i>	<i>We know by now That time knows how to fly. So here's goodbye so soon</i>
<i>You'll find your separate way</i>	<i>We'll go our separate ways,</i>
<i>With time so short I'll say so long And go, so soon, Goodbye!</i>	<i>With time so short I'll say so long And go, so soon, Goodbye!</i>

\* Subratllades les variacions de la lletra.

## 1. Anàlisi de la lletra

En la lletra trobem alguns jocs de paraules com els que ja vàiem a “The World’s Greatest Criminal Mind”, aprofitant la semblança entre el verb saber (*know*) i ara (*now*): “*We know by now / That time knows how to fly*”.

La versió de Ratigan inclou una estrofa més, en què la rata bromeja sobre com s’han anat perseguint ell i Basil, com si hagués estat un joc de nens amb el qual s’han divertit.

*You followed me,  
I followed you  
We were like each other's shadows for a while.  
Now as you see, this game is through*

El seu sarcasme no acaba amb això: ironitza sobre el dolor que li produeix acomiadar-se d’ell, dient que “intentarà” somriure mentre li diu adéu.

*So although it hurts  
I'll try to smile as I say  
Goodbye, so soon...*

## 2. Anàlisi visual

A l’igual que l’anterior cançó de Ratigan, la peça està marcada pel caràcter de l’antagonista: irònic, cruel i arrogant. Encara que com s’escolta gairebé durant tota l’escena en un segon pla, no s’aprecia la comicitat de la peça. Com dèiem abans, la música forma part de la ficció: simbolitza el compte enrere per a la mort de Basil i el Dr. Dawson, i mentre durí significa que tenen temps per intentar escapar. Per tant, la música és clarament anempàtica, ja que no connecta amb l’estat d’ànim real dels personatges en pantalla.

## 3. Anàlisi musical



## BANDA SONORA MUSICAL

En aquesta pel·lícula es fa força evident la presència d'un compositor aliè a l'animació com és Henry Mancini. El mickeymousing pràcticament desapareix, el qual queda reduït a alguna intervenció esporàdica d'un instrument que marca una caiguda o algun cop. Mancini prefereix centrar-se en el desenvolupament de leitmotius dels personatges principals i les seves línies argumentals. Els motius de les cançons tenen una escassa repercussió en el fons musical (per no dir nul·la), que més enllà d'estar hàbilment intercalades entre escenes no tenen una importància cabdal en la història.

Són tres els temes principals que trobem en el fons musical, així com la vinculació de determinats instruments amb certs personatges. Per començar, Basil té dos motius assignats: un més grandiloqüent per expressar la seva faceta heroica i un altre per mostrar l'evolució de les seves investigacions (aquest segon molt més freqüent). El primer motiu és el que es presenta als títols de crèdit i al final victorios del personatge, caracteritzat per la intervenció de tota l'orquestra i, per tant, ser més expansiu. El segon apareix quan el ratolí comença a investigar el cas d'Olivia, i es basa principalment en instruments de vent-fusta (la melodia és conduïda per un fagot, un instrument de registre greu força insòlit en un protagonista). La música sembla emular el procés de Basil de buscar pistes, amb un caràcter moderat i escassos daltabaixos en els matisos. L'antagonista de la pel·lícula, Ratigan, a banda de les dues cançons que canta, és acompanyat per un ampli ventall musical en cadascuna de les seves aparicions. La música reflecteix el caràcter polièdric del personatge: pot ser amenaçant, estrident o seductor. Aquella música més amenaçant es concentra en els sons greus, trinats de violins i una percussió repetitiva que generen tensió, i l'entrada lenta i insinuant dels instruments de vent, que simulen el moviment d'una serp. La part més seductora del personatge és representada amb el solo d'un saxo, una sonoritat que tradicionalment al cine s'ha associat amb les *femmes fatale* (Valverde, 2013). D'altra banda, tenim el motiu contrastant d'Olivia, iniciat per la joguina/caixa de música que li fa el seu pare. La música és delicada i dolça i és represa en els moments de debilitat de la nena, amb un violí molt líric i la celesta.

D'aquesta manera, la música delimita aquests tres personatges com els centrals en la història, ja que la resta (incloent-hi el Dr. Dawson o el pare d'Olivia) no tenen cap motiu. Com bé indicàvem abans, en aquesta BSM es fa palesa la presència d'un compositor d'acció real i no pas d'animació, ja que fa un tractament de la música que evita el mickeymousing i emprà uns paràmetres de composició més pròxims al cinema d'acció real.

5.2.6 *Oliver & Company* (1988)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		George Scribner	
Producció		Kathleen Gavin	
Guió		Jim Cox Tim Disney James Mangold	
Basat en		<i>Oliver Twist</i> de Charles Dickens	
BSM	Fons musical		J.A.C. Redford
	Cançons	Música	Barry Mann, Dan Hartman i Charlie Midnight, Tom Snow, Barry Manilow, Rob Minkoff i Ron Rocha
		Lletra	Howard Ashman, Dan Hartman i Charlie Midnight, Dean Pitchford, Jack Feldman, Bruce Sussman, Rob Minkoff i Ron Rocha
	Orquestrador		Thomas Pasatieri
Intèrprets		Joey Lawrence (Oliver) Billy Joel (Dodger) Natalie Gregory (Jenny) Dom DeLuise (Fagin) Cheech Marin (Tito) Bette Midler (Georgett) Robert Loggia (Sykes) Richard Mulligan (Einstein) Roscoe Lee Browne (Francis) Sheryl Lee Ralph (Rita)	
Estudi		Walt Disney Productions	
Distribució		Buena Vista Pictures Distribution	
Data estrena (EUA)		18 de novembre de 1988	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

La idea d'adaptar *Oliver Twist* amb gossos sorgí a la mateixa reunió en què Ron Clements suggerí fer *The Little Mermaid*. En aquell moment, però, semblà molt millor la idea d'*Oliver*, ja que *The Little Mermaid* s'assemblava massa a la recent producció de *Splash* (Ron Howard, 1984), de la filial de Disney, Touchstone. De fet, Katzenberg ja havia volgut fer una versió d'acció real del musical de Broadway *Oliver!*, per això va pensar que seria interessant fer el musical animat i tenir com a personatges principals gossos en comptes d'humans. El director artístic Dan Hansen i el productor Guy Deel van anar a Nova York i van fer fotos des de la perspectiva d'un gos. També portaren gossos a l'estudi per a estudiar-los, tal i com van fer anys enrere a *Bambi*, portant cérvols.<sup>271</sup>

Aquesta pel·lícula també fou la primera en tenir un departament específic per a l'animació per ordinador, atès que la proporció d'efectes CGI va augmentar notablement. Les escenes en què apareixien cotxes eren animades amb aquesta tècnica per estalviar costos i esforços (Willistein, 1987).

Per a la música Katzenberg decidí portar diversos cantants i compositors reconeguts de música pop-rock del moment per a fer les cançons. Fins i tot alguns com Billy Joel<sup>272</sup> posaren veu a un dels personatges principals (Willistein, 1987). Per suggeriment del seu amic David Geffen,<sup>273</sup> Katzenberg també demanà al lletrista Howard Ashman que fes "Once Upon a Time in New York City". El compositor per a la música de fons va ser J.A.C. Redford, que entrà al projecte quan el guió ja estava tancat i es començaven a fer algunes de les animacions. Redford només col·laborà directament amb els guionistes en la confecció de l'escena en què Jenny toca el piano, atès que es tractava d'un muntatge musical en el qual la imatge depenia de la música. A diferència d'altres compositors en aquest període, Redford sí tornaria treballar amb Disney com a orquestrador d'altres produccions (Annex 4: Redford, 2014).

La pel·lícula s'estrenà en novembre de 1988 i, per a sorpresa de tots, va batre un rècord en taquilla respecte els estàndards de la companyia en aquell moment.<sup>274</sup>

---

271 *The Making of Oliver and Company*, contingut extra de l'edició en DVD de *Oliver & Company* de 2001.

272 Cantant pop-rock especialment conegut durant la dècada dels 80, moltes de les seves cançons van figurar en les llistes de les més venudes i li van permetre guanyar diversos premis Grammy.

273 És un empresari estatunidenc, editor de discos, productor de música, teatre i cinema. Va fundar Geffen Records el 1980, la seva pròpia companyia, i va ser un dels tres fundadors de Dreamworks.

274 *The Making of Oliver and Company*, contingut extra de l'edició en DVD de *Oliver & Company* de 2001.

## ARGUMENT

(en verd els fragments que Disney manté de la història original)

Inici	Oliver és un gat orfe que s'ha de buscar la vida a Nova York.
Nus	Un dia coneix a Dodger i s'uneix al seu grup de gossos del carrer. La colla de gossos segueix les ordres de Fagin, un lladre que té molts deutes amb el mafiós Sykes. Mentre Oliver i la colla de gossos estan en una "missió", una nena rica anomenada Jenny adopta al gatet. Els gossos de la colla rescaten a Oliver, però aquest els diu que vol tornar. Fagin el troba i decideix demanar un rescat per ell i així fer front als seus deutes. No obstant, quan coneix a Jenny se'n penedeix i li torna Oliver. Per desgràcia, Sykes el veu i segresta a la nena per demanar un rescat als seus pares.
Desenllaç	La colla de gossos i Fagin ajuden a Oliver a rescatar a Jenny de Sykes. Oliver es queda vivint amb Jenny i la colla de gossos continua vivint al carrer amb Fagin.

Disney pren alguns dels elements de la història de Dickens,<sup>275</sup> com ara els noms de Doger, Fagin o Sykes i algunes de les situacions, com ara que Oliver és acollit per una banda de lladres, que posteriorment és adoptat en una casa molt agradable i com, a pesar de no demanar-ho, és "rescatat" per la banda de lladres. A partir d'aquí, però, tot canvia: a Disney se simplifiquen les múltiples trames de Dickens (com ara la història dels pares biològics del nen) i reuneixen tots els trets negatius que tenen molts dels personatges en un de sol: Sykes. Per tant, seria més assenyat dir que Disney s'inspira en Dickens més que no pas adapta la seva novel·la, ja que les línies argumentals són simplificades, els personatges suavitzats i les idees centrals de la novel·la (com ara el seu realisme o la crítica social) obviades.

<sup>275</sup> Font: Dickens (1867), versió original en anglès.



## PERSONATGES

Protagonista: Oliver	Antagonista: Sykes
Co-protagonista: Jenny	
Mentor: Dodger	
Figura canviant: Fagin	
Engalipadors: Tito, Georgette, Einstein, Francis, Rita	Ajudants de l'antagonista: gossos

Els personatges d'aquesta història s'ajusten a la perfecció al model Disney, hi ha un protagonista bo i pur (Oliver) que ha de superar una sèrie d'obstacles per aconseguir fer realitat el seu somni: trobar una casa adoptiva acollidora com la que li ofereix Jenny, la co-protagonista. Pel que fa a Dodger, encara que inicialment no es mostra disposat a ajudar a Oliver, funciona com a mentor del gatet, ja que l'ensenya a viure a la ciutat. Com és costum, es presenten un conjunt d'engalipadors que tenen com a objectiu aportar l'apunt còmic a la pel·lícula. Per últim, hi ha un dolent absolut en la història, Sykes, que pràcticament obliga a Fagin a segrestar a Jenny quan aquesta intenta recuperar a Oliver. En aquest sentit, la modificació del personatge de Fagin és considerable, atès que a la novel·la era un dels personatges que reunia més qualitats negatives (agafava a nens perquè formessin part de la seva colla de lladres), mentre a Disney és una figura canviant que al final es redimeix ajudant a Oliver i els gossos a rescatar a la nena.

CANÇONS<sup>276</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	1	“Once Upon a Time in New York City”	0.17-3.55	3,38
Nus	2a	“Why Should I Worry”	9.10-12.12	3,02
	3	“Streets of Gold”	27.12-28.13	1,01
	4	“Perfect Isn’t Easy”	32.10-34.32	2,22
	5	“Good Company”	37.43-40.00	2,17
Desenllaç	2b	“Why Should I Worry” (Final)	1.05.29-1.06.34	1,05
			Total Pel·lícula 74 min	
			Total Musical 11,25 min (15,20%)	

\*Als títols de crèdit final de la pel·lícula s’escolta la conclusió de la represa de “Why Should I Worry”, així com un compendi de la BSM amb versions instrumentals d’algunes de les cançons.

### “Once Upon a Time in New York City”

Música de Barry Mann i lletra de Howard Ashman

La cançó empra la fórmula d’inici dels contes de fades “*Once upon a time*” però aplicada a la ciutat de Nova York, cosa que ens indica que volen donar la impressió que es tracta d’un conte de fades modern.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Des d’un principi es veu que la intenció del lletrista és conferir una imatge dura i alhora afectuosa de la ciutat “*It’s a big old, bad old, tough old town, it’s true*”.

Aquesta insistència sobre la idea que es tracta d’una història que està passant ara mateix, al present, s’emfatitza amb l’ús del present continu, que es repeteix de manera simètrica a cada frase: “*They’re always setting stages there / They’re always turning pages there for you*”. El lletrista reforça aquesta noció d’actualitat amb un estil col·loquial, amb predomini de les elisions: “*Ain’t it great the way it all begins in New York City / Right away, you’re makin’ time, and making friends*”.

La segona estrofa presenta Nova York com una ciutat fantàstica, on pot passar qualsevol

<sup>276</sup> L’anàlisi musical de les cançons s’ha fet a partir de les partitures extretes de l’edició per a piano de Mann, Barry (música); Ashman, Howard (lletra) et al. 1988. *Oliver & Company* (piano/vocal score). Milwaukee. Wonderland music Company, Inc. And Walt Disney música Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

cosa (una concepte similar al de la cançó “New York, New York”, de la pel·lícula *On the Town* [Stanley Donen i Gene Kelly, 1949]).<sup>277</sup>

*No one cares where you were yesterday  
If they pick you out, you're on your way  
To a once upon a time that never ends*

En la tercera estrofa el cantant es dirigeix directament a Oliver, donant-li instruccions i animant-lo a pesar de les dificultats de la ciutat. Una idea molt similar a la lletra de la cançó inicial a *Cinderella*, en la qual també s'encoratjava a la protagonista perquè continués creient en els seus somnis a pesar de les dificultats.<sup>278</sup>

*So Oliver, don't be shy  
Get out there and go and try  
\*  
So Oliver don't be scared  
Though yesterday no one cared  
They're getting your place prepared  
Where you want to be*

Una vegada més reapareix el concepte del “somni americà”, que invita al protagonista a creure que sent valent farà realitat les seves expectatives.

*Keep your dream alive  
Dreaming is still how the strong survive  
Once upon a time in New York City*

## 2. Anàlisi visual

La cançó comença amb els crèdits d'inici de la pel·lícula, que ens situen al Nova York dels anys 80, coetani a l'època de producció. Les imatges van de plans generals a plans detalls, fins que arriba al lloc on està Oliver: en una capsa de cartró abandonada, on és regalat juntament amb els seus germans. Per desgràcia, Oliver no té tanta sort com els seus germans i es queda sol a la capsa quan es fa fosc i comença a ploure. A partir d'aquest moment la música passa a ser anempàtica, ja que contrasta radicalment amb les imatges: mentre la música continua amb un to positiu, les imatges cada vegada són més depriments (l'aigua gairebé ofega a Oliver i uns gossos el persegueixen). La cançó acaba quan Oliver troba un refugi provisional on passar la nit, mentre la lletra de la cançó

---

<sup>277</sup> En la cançó els tres mariners protagonistes expressen el seu entusiasme per la ciutat de Nova York, a la qual acaben d'arribar.

<sup>278</sup> Vegeu pàgina 204.



## Música i lletra de Dan Hartman i Charlie Midnight

En aquesta cançó el gos Dodger li ensenya a Oliver com funciona la ciutat, on cadascú s'ha de buscar la vida i no esperar ajuda de ningú. La cançó és represa al final de la pel·lícula pel conjunt dels gossos de la colla de Dodger (2b). Com passa a ser una cançó coral, s'adapta el vers “*Why should I worry*” (per què hauria de preocupar-me) i es converteix en “*Why should we worry*” (per què hauríem de preocupar-nos).

### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó pretén demostrar la perícia amb la qual es mou Dodger per la ciutat, ja que en pocs minuts pot estar en extrems oposats de la ciutat:

*One minute I'm in Central Park  
Then I'm down on Delancey Street*

La paraula carrer “*street*” es repetida en diverses ocasions per demostrar les seves capacitats referides al món de la ciutat: “*I'm streetwise / I'm street-smart / But I got street savoir-faire*”. Alhora, les preguntes retòriques “*Why should I worry?*” i “*Why should I care?*” reflecteixen la filosofia indiferent del personatge, que només es preocupa de sí mateix (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 212).

Tot i que Dodger marca distàncies amb Oliver emprant préstecs lingüístics del francès com “*savoir faire*”, alhora utilitza expressions col·loquials com ara “*Boy*” o “*get down*” i així aproximar-se més al registre habitual de la major part del públic.

### 2. Anàlisi visual

La seqüència ens mostra com Oliver persegueix amb prou dificultats a Dodger per la ciutat, intentant reclamar el que li pertany, mentre Dodger l'evita amb arrogància i fanfarroneria. En el seu recorregut Dodger demostra que, efectivament, sap treure profit del que li ofereix la ciutat, mentre Oliver és maldestre i ensopega constantment. La seva actitud fatxenda no passa desapercibuda per a les gosses de la ciutat, que col·laboren en la cançó com a coristes. Al final de l'escena tots els gossos acaben unint-se a ell i ballant al seu ritme, de manera que deixen tot un carrer de cotxes paralitzat. Entre la multitud de gossos advertim com es produeixen cameos d'altres pel·lícules com *Lady and the Tramp* (il·lustració 18.1) i *101 Dalmatians* (il·lustració 18.2). Observem que apareixen força

sovint cotxes circulant, probablement derivat de l'ús de tecnologia CGI que els permetia animar els cotxes més fàcilment. Per últim, destaca el final amb el pla general en què veiem als gossos caminant darrere de Dodger (il·lustració 18.3) i les rates que fan els cors de la cançó (il·lustració 18.4).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Guitarra elèctrica, bateria, baix, teclat, sintetitzador, vent-metall (trompetes), piano	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Dodger
	Veü secundària	Cors gossos		
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Sol M		
	Modulacions	Mi♭M / mi m		
	Cadència final	Semicadència (I-V)		
Estructura	A – B – C – B – D – B – A'			

Seguint l'exemple de l'anterior cançó, aquesta situa la música en un període molt determinat, els anys 80. A més, la música i la veu de Dodger la posa Billy Joel, que era especialment popular en aquella època. Un dels elements característics de la peça són els ritmes sincopats constants. L'estructura de la cançó coincideix amb les modulacions que es van produint: el tema A està en Sol M i consisteix en l'alternança dels graus de tònica i subdominant cada compàs. El tema B està en Mi♭M i ja és més variat que l'anterior (s'hi combina la tònica amb la modal, supertònica, dominant i la subdominant), encara que el ritme harmònic continua sent constant i canvia cada compàs. En aquest tema, que és el més repetit, és on hi trobem el motiu principal de la cançó, que coincideix amb el vers "*Why should I worry*". El tema C modula al relatiu menor de Sol M, mi m i hi predominen els graus al voltant de la dominant. Per últim, el tema D, emula un rap en el qual no hi ha cap modalitat, ja que només hi ha veus parlades i no hi ha cap acompanyament musical. La cadència final de la cançó, plagal, és un element més que, a banda del ritme i la instrumentació, inscriu aquest tema dins l'estil pop-rock.

## “Streets of Gold”

Música i lletra de Tom Snow i Dean Pitchford

És la cançó en què Rita (una de les gosses de la colla de Dodger) explica a Oliver que la ciutat de Nova York és un bon lloc per viure si un aprèn a obtenir el que li ofereix. La idea i el to és similar a “Why Should I Worry”, la diferència principal és que aquesta té una intencionalitat didàctica, mentre en l'anterior Dodger només es burlava d'Oliver.

### 1. Anàlisi de la lletra

El primer que advertim a la lletra és que s'emptra un llenguatge col·loquial, amb elisions com “*you've got*”, “*ev'rything*”, “*gonna*”, “*you'll*”, o l'ús d'expressions genèriques o inexactes com “*how we do things*”. També cal destacar la quantitat de frases fetes i *phrasal verbs* que hi ha al text, com: “*listen up*”, “*use your head*”, “*make an art out of*”, “*play it brave*”.

A través de la lletra podem saber com viuen els gossos al carrer, que han de ser forts i llestos per poder viure en aquest ambient:

*But if you're tough  
And always use your head  
You'll feel right at home on the street*

### 2. Anàlisi visual

Mentre Rita canta, anem veient com efectivament els gossos van aconseguint aliments del carrer de manera gratuïta (o robant, per ser més exactes). Ara l'actitud fatxenda s'amplia a tot el grup, que es passeja pels carrers mostrant un excés de confiança i fent passos de ball, encara que això signifiqui fer parar els cotxes del carrer. Les imatges ironitzen amb el contingut de la lletra, com quan diuen “*use your head*” i Oliver es colpeja amb el cap contra una boca d'incendi. Un dels aspectes distintius de l'escena és l'ús de plans inclinats (il·lustracions 18.5, 18.6) i el fet que en un moment puntual, el muntatge s'acceleri, mostrant múltiples senyals de trànsit de la ciutat, reflectint així el col·lapse d'informació a la qual és sotmès Oliver.

### 3. Anàlisi musical





estar en competicions de gossos. Això es manifesta amb expressions com ara “*breeding shows*”, “*mut to strut*”. El seu caràcter es resumeix fàcilment amb la seva obsessió per la bellesa i arreglar-se: “*pass me the paint and glue*”, “*one knows the world is watching*”, “*some minor adjustments*”, “*a pose*”, “*beauty unleashed*”. La seva elegància és reforçada també per l'ús d'expressions franceses com “*n'est-ce pas*”.


El caràcter humorístic de la peça es produeix a diversos nivells, en la prepotència de la gossa, els jocs de paraules que aprofiten la semblança de puça (*flea*) i defecte (*flaw*) o mirar (*peek*) i pota (*paw*): “*Not a flea or a flaw / Take a peek at that paw*”; exageracions que ens recorden al comportament dels dibuixos animats, com els seus admiradors que deixen caure la mandíbula quan estan molt impressionats: “*Jaws drop / hearts stop*”; referències directes a la cultura popular de l'època i un dels gossos de companyia més coneguts en la ficció americana, Lassie: “*So classic and classy / we're not talking Lassie*”; i el trasllat de comportaments típics dels humans (com l'enveja i la prepotència) als gossos:

*Though many covet my bone and bowl  
They're barking up the wrong tree  
You pretty pups all over the city  
I have your hearts and you have my pity*

## 2. Anàlisi visual

La cançó comença amb Georgette recent llevada, feta un desastre. Però a mesura que avança observem com s'abilla i es mou cada cop amb més elegància. En un determinat moment l'ajuden a vestir-se els habituals ocells de Disney, tot i que en un posat molt més còmic que el que tenien amb Blancaneu o la Ventafocs. Els moviments de Georgette són histriònics i part de la comèdia rau en el seu comportament de diva. Els ocells també ballen al seu voltant com ho faria un grup de coristes en un número de Broadway. En determinants moments els ocells fins i tot imiten les formes geomètriques de Busby Berkeley (il·lustració 18.7). Com a coda final, Georgette baixa l'espectacular escalinata il·luminada per un focus d'atenció (il·lustració 18.8). En el transcurs de l'escena tornem a veure plans inclinats, com a l'anterior cançó (il·lustració 18.9) i alguns plans picats que pretenen mostrar la fastuositat en la qual viu Georgette (il·lustració 18.10).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Piano, vent-fusta (oboè, saxo), violins, percussió (bateria, xilòfon, xiulet, tambors), vent-metall (trompeta), arpa	
			Veü principal	Personatge de la ficció	Georgette
	Textura		Melodia acompanyada		
Ritme	Metro		4/4		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/ tonalitat	Inicial	Do M		
		Final	Si M		
	Modulacions		Si♭ M		
	Cadència final		Plagal (II-I)		
Estructura	Intro A – B – A – C – A – A – D – A – E – A Coda				

El número aplega tots els tòpics visuals i musicals de Broadway, cosa que el distancia considerablement de les cançons anteriors, molt més en contacte amb la música pop del moment. A l'estructura de la peça ja es veu l'allunyament respecte les altres, atès que aquesta és força més complexa i cada tema no coincideix de manera sistemàtica amb els canvis de tonalitat, compàs o caràcter (de fet a la partitura no hi ha indicació de caràcter). L'harmonia segueix aquest mateix patró: el ritme harmònic és inconstant (depenent del compàs canvia cada dues o cada quatre pulsacions) i no s'assenta sobre els acords fonamentals de la tonalitat: són múltiples els acords de setena, de novena, menors, de sensible o amb alteracions. Per tant, tot i que a l'inici estem en Do M, els acords desdibuixen el perfil de la tonalitat. El que sí té en comú amb les anteriors cançons són les fórmules rítmiques que alteren la pulsació del compàs (síncopes i tresets) i la cadència final plagal.

### “Good Company”

Música i lletra de Rob Minkoff i Ron Rocha

La nena que acull a Oliver, Jenny, canta la cançó sobre la seva amistat amb el gat, mentre ella toca el piano i Oliver explora l'instrument. La música continua sobre el muntatge de la parella mentre passen el dia junts. Un dels aspectes més curiosos d'aquesta peça és que un dels seus compositors, Rob Minkoff,\* era animador de l'estudi i no pas músic.

## 1. Anàlisi de la lletra

La lletra de la cançó fa un especial esforç en destacar dues idees centrals: la bona relació que s'estableix entre Jenny i Oliver “*You and me together, “We two can be good company”* i el fet que durarà sempre “*we’ll be, forever you’ll see, allways*”. Més enllà d'aquestes dos idees la lletra es limita a fer lleugeres variacions:

*You and me together we'll be  
Forever you'll see  
We two can be good company,  
You and me  
Yes, together we two  
Together, that's you  
Forever with me  
We'll always be good company  
You and me  
Yes, together we'll be*


Per la senzillesa de la lletra podem deduir que l'objectiu era emular la inventiva d'una nena, cosa que efectivament aconseguen.

## 2. Anàlisi visual

Les imatges inicials ens mostren a Jenny tocant el piano i cantant, per tant en la introducció la música és diegètica. La càmera gira al voltant d'Oliver i Jenny i després se n'allunya, sortint per la finestra, per així passar al muntatge en el qual se'ns mostren diferents escenes d'ells dos junts (d'aquesta manera, la música deixa de ser diegètica). Aquesta fragmentació permet constatar com Jenny i Oliver desenvolupen la seva amistat en un determinat període de temps. La seqüència acaba amb la brillantor del collar d'Oliver, que es converteix en l'estrella simbòlica de Disney, la que fa realitat els somnis (il·lustració 18.11).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Piano, violins, vent-fusta (oboè, clarinet, flautes), percussió (metal·lòfon), vent-metall (trompeta), sintetitzador	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Jenny
	Textura	Melodia acompanyada		

Ritme	Metro	4/4
	Caràcter	<i>Moderately</i>
Melodia	Motiu Principal	
Harmonia	Mode/tonalitat	Sol M
	Cadència final	Imperfecta (V-I)
Estructura	A - A - A' - A	

La melodia principal segueix el patró de la lletra, és extremadament senzilla, com si també hagués estat composta per la nena. L'estructura consisteix en la reexposició amb petites variacions del mateix tema. El motiu principal està format pels acords de tònica i dominant i només en el desenvolupament de la melodia apareixen altres dos graus de l'escala: la modal i la supertònica. El ritme també és molt senzill, únicament hi trobem negres i blanques, per tant no es produeix cap alteració de la pulsació del compàs 4/4. La reexposició del tema instrumental fou arranjat pel compositor del fons musical J.A.C. Redford, cosa que permeté proveir-la d'una instrumentació orquestral, allunyada de l'estil pop o Broadway de les anteriors cançons.

## BANDA SONORA MUSICAL

Encara que en altres pel·lícules ja es notava la influència de les músiques populars de l'època, l'ambientació coetània d'*Oliver* al Nova York dels anys 80 justifica que gairebé totes les cançons incloguin estils i instruments de moda en aquella època. Redford, però, només pren algunes de les característiques de les cançons ocasionalment i desenvolupa un fons musical majoritàriament orquestral. Pel que fa al trasllat dels motius de les cançons a la música de fons, trobem alguns casos puntuals com “Streets of Gold”, que s'escolta quan els gossos del carrer formulen estratègies per dur a terme els seus plans, i “Perfect Isn't Easy”, el motiu que acompanya a la gossa de Jenny, Georgette. Aquella peça amb una major presència al fons musical i amb més importància per a l'argument és la de “Good Company”, que mostra la relació entre Oliver i Jenny. A banda d'això Redford desenvolupa un motiu propi al fons musical que descriu la relació entre Oliver i Dodger, encara que des del moment que apareix Jenny aquesta trama passa a un segon pla i pren més relleu “Good Company”.

La resta del fons musical segueix un patró similar al de *The Rescuers* i *The Fox and the Hound*, principalment associada a cada situació. No és massa freqüent l'ús del mickeymousing, i únicament s'utilitzen músiques estereotipades en certs moments, com música llatina per al personatge de Tito (el gos sud-americà) i el violí tràgic per a les interpretacions histriòniques del gos actor.

## 5.3 El Renaixement (1989-1999)

### 5.3.1 *The Little Mermaid* (1989)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció		Ron Clements i John Musker	
Producció		John Musker i Howard Ashman	
Guió		Ron Clements John Musker Howard Ashman Gerrit Graham Sam Graham Chris Hubbell	
Basat en		<i>Den lille Havfrue</i> de Hans Christian Andersen	
BSM	Fons musical		Alan Menken
	Cançons	Música	
		Lletra	Howard Ashman
	Orquestrador		Thomas Pasatieri, Phillip Griffin
Edició		Mark A. Hester	
Intèrprets		Jodi Benson (Ariel) Christopher Daniel Barnes (Eric) Pat Carroll (Úrsula) Samuel E. Wright (Sebastià) Buddy Hackett (Scuttle) Jason Marin (Flounder) Kenneth Mars (Tritó) Rene Auberjonois (Chef Louis)	
Estudi		Walt Disney Feature Animation Silver Screen Partners IV	
Distribució		Walt Disney Pictures Buena Vista Distribution	
Data estrena (EUA)		14 de novembre de 1989	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

La història de *The Little Mermaid* fou originalment planejada en l'època de Walt Disney, poc després de la realització de *Snow White*. Kay Nielsen,\* un dels artistes conceptuals de *Fantasia* féu algunes il·lustracions en 1941, però probablement els problemes derivats de la guerra aturarien la producció i el projecte ja no fou reprès quan la situació de l'estudi millorà.<sup>281</sup> Unes dècades després, el 1985, Ron Clements (que desconeixia el projecte dels anys 40) descobriria un recull de contes de fades d'Andersen en una llibreria i presentaria un projecte de dues pàgines basat en el conte de *La sireneta*. A pesar de les semblances amb la pel·lícula d'imatge real *Splash* (1984), Katzenberg va donar llum verda a la idea perquè es desenvolupés al mateix temps que *Oliver & Company*. Clements tornaria a col·laborar amb John Musker per a la direcció i el guió, com ja ho van fer a *The Great Mouse Detective*. No seria fins ben entrada la pel·lícula en producció que descobririen que en els anys 40 havien intentat fer una adaptació de la història i seria d'aquesta manera que decidirien incloure alguns dels elements proposats a les reunions de guionistes amb Walt Disney.<sup>282</sup>

Com bé explicàvem a l'apartat 2.1, un punt d'inflexió en aquesta pel·lícula seria l'assignació de les lletres de les cançons a Howard Ashman, que també intervingué en l'escriptura i desenvolupament del guió. Així mateix, proposà per fer la música a Alan Menken, el company amb el qual havia treballat a l'espectacle de Broadway *Little Shops of Horrors* (Finch, 1973, p. 254). Entre altres qüestions, fou Ashman el que suggerí canviar el personatge del cranc "Anglès-majordom" per un rastafari de Jamaica.<sup>283</sup> Al principi la idea sonà absurda, però a la pràctica permeté a Ashman i Menken introduir l'estil calipso<sup>284</sup> en algunes de les cançons més icòniques de la pel·lícula. D'aquesta manera, el paper del lletrista i compositor de les cançons passà a ser molt més rellevant per al desenvolupament de la història, ja que Ashman era coproductor de la pel·lícula i participava a les reunions de guionistes, sessions d'enregistrament i contribuïa al desenvolupament de la producció.

En la seva estrena, *The Little Mermaid* no tingué un èxit immediat, però la seva permanència en taquilla gràcies a l'interès del públic i la crítica va implicar un abans i un després per als estudis. Després de més de quaranta anys, finalment Disney tornava als

---

281 *Treasures Untold: The Making of The Little Mermaid*, contingut extra de l'edició en DVD de *The Little Mermaid* de 2006.

282 *Treasures Untold: The Making of The Little Mermaid*, contingut extra de l'edició en DVD de *The Little Mermaid* de 2006.

283 A la versió doblada al castellà Sebastià té accent cubà.

284 Vegeu al glossari (annex 2) la definició d'aquest estil musical.

Òscar i guanyava els premis a la millor banda sonora i la millor cançó, “Under the Sea” (Finch, 1973, p. 254).

## ARGUMENT

(en verd els fragments que Disney manté de la història original)

Inici	<p>En la història original s'explica que quan es fan majors d'edat les sirenes poden visitar la terra ferma. El dia que la sireneta surt a terra ferma es troba amb un príncep i se n'enamora, motiu pel qual demana a la bruixa del mar que li doni cames. Aquesta la converteix en humana a canvi de la seva veu.</p> <p>En la seva adaptació, Disney fa que des d'un principi la sireneta (anomenada Ariel) senti curiositat pel món dels humans, a pesar que el seu pare li té prohibit mesclar-se amb ells.</p>
Nus	<p>La sireneta viu a terra ferma amb els mortals, però no aconsegueix enamorar al príncep, que decideix casar-se amb una altra noia.</p> <p>En la pel·lícula Ariel té un límit de temps per aconseguir que Eric la besí (condició que li imposa Úrsula per poder quedar-se com a humana). No obstant, Úrsula intervé perquè Eric no besí a Ariel i utilitza la veu de la sireneta per enganyar al príncep.</p>
Desenllaç	<p>A Andersen la sireneta se sacrifica per salvar la vida del príncep i es converteix en una “filla de l'aire”. Com a recompensa per les seves bones accions, la sireneta podrà aconseguir un dia una ànima immortal.</p> <p>El final a Disney és completament diferent: Eric mata a Úrsula i el rei Tritó converteix a la seva filla en humana perquè pugui casar-se amb Eric.</p>

Com es pot observar, en línies generals es mantenen els aspectes centrals de l'argument original,<sup>285</sup> la sireneta sent curiositat pel món dels humans, s'enamora d'un humà i la bruixa del mar li dona cames perquè pugui estar amb el príncep a canvi de la seva veu. A partir d'aquí, però, els esdeveniments s'alteren considerablement: la bruixa del mar, Úrsula, és la que intenta frustrar els plans d'Ariel, mentre a la història original la sireneta simplement és incapaç de fer que el príncep s'engamori d'ella. Òbviament Disney tampoc podia permetre que la seva protagonista morís al final, de manera que van fer un petit *Deus ex machina* perquè el pare acceptés el desig de la seva filla i la convertís en humana. Així mateix, la versió cinematogràfica evita tota referència cristiana i en cap moment es posa en qüestió si els habitants del mar tenen o no ànima. Per contra, es manté la mateixa estructura que en altres contes de Disney: la protagonista somnia amb un canvi en la seva vida (cosa que expressa a través d'una cançó) i al final es fa realitat (i es reprèn aquesta mateixa cançó per il·lustrar com aquest somni es compleix). Tampoc la sireneta

285 Font: Andersen (1837, p. 190-219), selecció i edició dels contes de Hans-Joachim Gelberg i Nikolaus Heidelberg. Traducció al castellà de Blanca Ortiz Ostalé.



d'Andersen té ningú que la intenti retenir al fons del mar, mentre a Disney els seus amics marins intenten convèncer-la perquè es quedi amb ells a “Under the Sea”. Aquests amics, però, cedeixen també davant la insistència de la noia i després l'ajuden a que intenti fer realitat el seu somni creant un clima romàntic amb el príncep Eric a “Kiss the Girl”.

## PERSONATGES

Protagonista: Ariel	Antagonista: Úrsula
Interès amorós: Eric	
Mentor: Sebastià*	
Engalipadors: Sebastià* (cranc), Scuttle (gavina), Flounder (peix)	Ajudants de l'antagonista: Flotsam i Jetsam
Figura paternal: rei Tritó	

El primer que caldria destacar és que tots els personatges són batejats a Disney: al relat original Andersen preferia mantenir-los en l'anonimat típic de les rondalles. Com bé dèiem a l'anterior apartat, un dels canvis més importants en l'argument és el paper de l'antagonista, que al conte d'Andersen és gairebé inexistent. Disney pren el personatge de la bruixa, l'unifica amb la rival amorosa de la sireneteta i la converteix en un personatge malvat. Cal dir que en un principi a la pel·lícula qui té una actitud més antagònica amb Ariel és el seu propi pare, ja que és el que li impedeix acostar-se als humans (i, com bé es veurà al final, el que tenia la capacitat des d'un inici de fer realitat el seu somni). Per últim, una vegada més hi ha uns engalipadors que acompanyen i ajuden a la protagonista, incorporant elements còmics a la història.

CANÇONS<sup>286</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	1	“Fathoms Below” (F)	0.20-1.06 1.42-1.55	0,46 0,13
	2	“Daughters of Triton”	4.41-5.15	0,34
	3a	“Part of That World”	14.30-17.17	3,12
Nus	3b	“Part of Your World” (F/R)	24.06-24.37 25.17-25.47	0,11 0,30
	4	“Under the Sea”	27.38-30.40	2,18
	5a	“Poor Unfortunate Souls” (F)	38.25-39.38 41.15-42.22	1,13 1,07
	6	“Les Poissons”	50.00-51.27	1,35
	7	“Kiss the Girl”	59.24-1.02.02	2,38
	5b	“Poor Unfortunate Souls” (R)	1.03.34-1.03.55	0,21
Desenllaç	3c	“Part of That World” (Final)	1.14.12-1.14.49	0,37
			Total Pel·lícula 82 min	
			Total Musical 14,04 min (17,12%)	

\*Als títols de crèdit final de la pel·lícula s'escolta “Under the Sea” i “Part of That World”.

### “Fathoms Bellow”

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És el cant mariner amb el qual s'introdueix la pel·lícula. Els tripulants del vaixell del príncep Eric canten una breu estrofa sobre el Rei Tritó, el senyor del mar. La cançó fa una breu pausa, en la qual els diàlegs cobren més rellevància i se'ns presenta el personatge d'Eric. A continuació el cor de mariners reprenen el tema per concloure'l. Originalment aquest tema introductorí era força més llarg i el cantaven els mariners per explicar perquè hi ha tempestes a l'oceà. També s'explicava en la lletra la relació que hi havia entre Úrsula i Tritó, que al guió original eren germans (Menken, 2014). No obstant, els directors van decidir retallar-la perquè volien entrar abans en la història.<sup>287</sup>

#### 1. Anàlisi de la lletra

<sup>286</sup> L'anàlisi musical de les cançons s'ha fet a partir de les partitures extretes de l'edició per a piano de Menken, A. (música); Ashman, H. (lletra). *The Little Mermaid*. Milwaukee. Wonderland music Company, Inc. And Walt Disney música Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1989.

<sup>287</sup> En la versió de Broadway han recuperat la cançó original i n'han fet una adaptació, en la qual Eric també intervé (Menken, 2008). Així mateix, a la sèrie de televisió *Once Upon a Time* (al capítol quinze de la quarta temporada, titulat “Poor Unfortunate Soul”) es fa una adaptació d'aquesta cançó interpretada per Úrsula.



Estructura	A – B – A' – B' – A" – Coda
------------	-----------------------------

A nivell tímbric predominen els instruments de vent, amb alguns solos on la melodia passa d'uns a altres, mentre els violins o tot el conjunt de vent fusta i metall fan el contrapunt. Es teixeix una textura polifònica entre els instruments, però que no es trasllada al cor, que formen una única veu acompanyada per l'orquestra. S'observa que encara es fa ús del sintetitzador, tot i que en aquest cas la seva presència és molt inferior respecte *Oliver*. La resta d'aspectes musicals estan marcats per la senzillesa que caracteritza el cant mariner: hi ha una única tonalitat durant tota la peça (Do M) i la melodia es basa en un motiu principal que es repeteix amb escasses variacions. En l'acompanyament sovint trobem la reiteració de dues notes constant, que reflecteix el vaivé de les ones del mar.

### “Daughters of Triton”

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És la cançó estil fanfara cantada per les germanes d'Ariel. El cranc Sebastià ha creat un espectacle per al Rei Tritó, en el qual les princeses es presenten i diuen els seus noms, tots començats amb A. Quan estan a punt de presentar a Ariel, la més jove i amb millor veu, descobreixen que la sirena no està i tant el Rei com Sebastià s'enfurismen. A través de la cançó se'ns mostra de manera superficial la vida a la Cort marina, coneixem alguns dels personatges principals, com el Rei Tritó o el seu majordom Sebastià i, sense que estigui present, sabrem quelcom sobre la filla preferida del rei, Ariel.

#### 1. Anàlisi de la lletra

A través de la lletra, tot i la seva brevetat, pot entreveure's l'estil irònic que tant caracteritza a Ashman, que expressa amb certa sorna la benevolència d'un pare que ha anomenat a totes les seves filles amb noms començats per “A” “*Great father who loves us and named us well*”, una d'elles amb un nom tan original com “Aquata”.

#### 2. Anàlisi visual

Probablement no és casualitat que totes les filles de Tritó surtin de cloïsses, com succeeix al naixement d'Afrodita (també començada per “A”) en la mitologia grega. Així, una a una es presenta, alhora que van creant una expectativa sobre qui serà Ariel, la setena filla

amb “veu de campana” (*Our seventh little sister, we're presenting her to you / To sing a song Sebastian wrote, her voice is like a bell / She's our sister, Ariel*).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Violins, vent-fusta (flauta, clarinet), vent-metall (trompetes), percussió (metal·lòfon)	
		Veu principal	Personatges de la ficció	Germanes d'Ariel
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Brightly</i>		
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Interrompuda (V-)		
Estructura	Intro – A – B – C			

La instrumentació -amb predomini de vent-fusta i trompetes- unida a un caràcter brillant, atorguen a la peça aquest aire cortesà, de la reialesa. La cançó queda inconclusa, ja que suposadament era Ariel la que hauria d'haver interpretat la cadència final. Com es pot veure, l'estructura de la peça és extremadament senzilla, amb tres motius melòdics (A, B, C) que no arriben a repetir-se. Per aquesta raó no pot dir-se que hi hagi un tema principal, ja que cap destaca per damunt dels altres.

### “Part of That/Your World”

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

Aquest tema apareix diverses ocasions en la pel·lícula: primerament quan Ariel expressa el seu desig per conèixer el món dels humans (3a); després de salvar a Eric, quan Ariel passa de voler formar part d'*aquell* món (*that*) al *seu* món (*your*); (3b) i a la conclusió de la pel·lícula, on un cor en off el reprèn el moment en què Ariel aconsegueix fer realitat el seu somni de ser humana i es casa amb Eric (3c).

### 1. Anàlisi de la lletra

En la primera versió de la cançó, “Part of That World”, Ariel desvela que el seu afany pel·leccionisme és més que una simple afició. Per més que acumuli ella continua sent infeliç, conducta que ens recorda més el consumisme coetani a la data de producció de la

pel·lícula, que no pas a l'època en què presumptament s'ambienta l'argument. Així, Ariel s'allunya de les humils necessitats de la Blancaneu o la Ventafocs, i s'apropa més a un públic objectiu adolescent (i/o pre-adolescent). És per això que a pesar de ser una sirena, un personatge mitològic irreal, l'espectador pot comprendre a Ariel, que parla com ho faria una adolescent normal i corrent de la dècada dels 80, emprant col·loquialismes i expressions juvenils per queixar-se de la seva situació.

*But who cares?  
No big deal  
I want more*

*I wanna be where the people are*

*Be'cha on land they understand*

En alguns versos també són habituals els jocs de paraules (amb la repetició de determinades consonants, com “g” o “w”), una tècnica que ja utilitzà Gilkynson a “The Bare Necessities” (*The Jungle Book*):<sup>288</sup>

*I've got gadgets and gizmos<sup>289</sup> a-plenty  
I've got whozits and whatzits<sup>290</sup> galore<sup>291</sup>*

Un altre dels aspectes més característics de la cançó és l'estructura de pregunta-resposta que fa Ariel amb el seu amic Flounder (tot i que ell mai arriba a contestar). En aquests fragments és més rellevant la interpretació de l'actriu que demostrar la seva potència de veu:

*Walking around on those - what do you call 'em?  
Oh - feet!*

*Strolling along down a - what's that word again?  
Street*

*What's a fire and why does it - what's the word?  
Burn?*

Per a Ariel, el món dels humans significa la llibertat, de manera que l'espectador pot identificar-se amb el desig de la protagonista i entendre per què vol abandonar tot allò

288 Vegeu pàgina 330.

289 *Gizmos* (expressió col·loquial americana): aparells

290 *Whatzit*: objecte inespecífic, una traducció al català podria ser “dallonses”.

291 *Galore*: en grans quantitats.

que coneix.

*Up where they walk, up where they run  
Up where they stay all day in the sun  
Wanderin' free - wish I could be  
Part of that world*

La importància del text respecte l'expressivitat musical va variant en aquesta cançó: aquells fragments als quals Ariel descriu els seus tresors la lletra és més rellevant, mentre aquells en què Ariel canta el vers que dona títol al tema, l'expressivitat de la música és més important. Això es percep a través de l'augment de la intensitat del so i els intervals entre notes: quan descriu objectes predominen els graus conjunts (cosa que facilita la comprensió del text), mentre que quan diu "*Part of that world*" els intervals entre notes són de 4<sup>a</sup> o 7<sup>a</sup>.

Les repeses reflecteixen l'evolució del personatge: en la primera (3b) Ariel s'adona que ja no sols vol viure al món dels humans perquè és curiosa, sinó perquè s'ha enamorat d'Eric i vol viure amb ell "*What would I give to live where you are? / What would I pay to stay here beside you? / What would I do to see you smiling at me?*". En la repesa final (3c), cantada per un cor en primera persona del plural, es constata que Ariel ha aconseguit fer realitat el seu somni i viure amb Eric: "*Now we can walk! / Now we can run! / Now we can stay all day in the sun!*"

## 2. Anàlisi visual

En aquesta escena observem un predomini dels plans de cos sencer de la protagonista, emfasitzant així la seva interacció amb l'entorn. L'agitació d'Ariel es fa present a través dels seus constants moviments, que sovint il·lustren el contingut de la lletra.<sup>292</sup> Per exemple, quan mira les figures que ballen (*wanna see 'em dancin'*), s'estén a l'arena (*warm on the sand?*), parla del foc mirant el quadre amb una espelma (*What's a fire and why does it...*) o alça la mirada quan parla del "món de dalt". En aquest sentit, només amb aquesta cançó ja es fan paleses les diferències d'Ariel amb les princeses predecessores: allà on les altres eren plàcides i pacients, ella és apassionada i inquieta. Per reforçar l'expressivitat de la protagonista també són freqüents els primers plans, que normalment coincideixen amb els moments de la cançó més calmats, on ella està més reflexiva o trista (il·lustració

---

292 Si comparem amb la versió de Broadway, allà la cançó queda notablement afeblida per la incapacitat de l'actriu per moure's com ho fa la sirena animada. Vegeu la versió de Broadway de "Part Of That World" <[https://www.youtube.com/watch?v=VHDbbxjH5\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=VHDbbxjH5_k)> [Data de consulta: 6 de març de 2016]

19.3).

La posada en escena també juga amb la configuració de la cova on es troba Ariel, en què una petita obertura a la part de dalt il·lumina l'espai com si fos un focus (il·lustració 19.4). Així, quan Ariel mira cap a dalt, la seva cara està il·luminada, i quan està al fons, la seva figura té ombres (il·lustracions 19.5, 19.6).

Encara que l'atenció de la seqüència està posada en Ariel, la cançó també mostra a Sebastià, que espia a la noia fent cara de reprovació (és aquí on descobreix el seu amor pel món dels humans). Alhora, aporta un apunt còmic amb gags visuals, probablement ideats perquè l'espectador infantil no s'avorrís.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentes destacats	3a) Teclat, violins, arpa, flauta, vent-metall	
			3b) Violins, vent-fusta (flautes, clarinet), arpa, vent-metall, plats	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Ariel
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately bright</i>		
Melodia	Motiu A			
	Motiu B			
	Motiu C			
Harmonia	Mode/tonalitat	Fa M		
	Modulacions	re m		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	3a) Intro A – B – C – B – C' – Coda 3b) Intro B – C – D – C			

Pel que fa a la música, un cop més hi ha sintetitzadors i alguns instruments pertanyents a l'orquestra, com ara violins, flauta i arpa. La dinàmica es caracteritza pels contrastes entre fortes i pianos, destacant així determinats motius de la cançó. Segons Coyle i Fitzegald (2010, p. 230), l'estructura de la cançó és "teatral", amb un vers introductori, l'ús d'una estrofa prèvia a la tornada (el que en anglès anomenen "*pre-hook*"), una tornada



relativament oberta i una estrofa-pont força llarga que afegeix més contingut a la lletra. Per això és important esmentar la interrelació que es produeix entre els motius i el contingut de la lletra, ja que això té una repercussió directa en l'estructura de la cançó:

- Tema A: aquest fragment sorgeix del diàleg, sembla que Ariel encara estigui parlant quan comença a descriure els tresors dels humans que ha anat recollint. En comptes de començar amb l'acord de tònica, alterna els acords de IV i V, cosa que crea una sensació de suspensió, ja que el motiu no resol mai en tònica.
- Tema B: Ariel explica el seu desig de veure el món dels humans. Observem que és molt semblant al motiu anterior, amb repetició de notes, la melodia es mou majoritàriament per graus conjunts i destaquen les figures rítmiques de corxera. Tant en aquest motiu B com en A predomina el text sobre la música, raó per la qual la melodia és més senzilla.
- Tema C: Ariel expressa amb vehemència que estaria disposada a qualsevol cosa per ser humana. En relació als anteriors motius mostra diferències, com els intervals entre graus disjunts (de 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> o 7<sup>a</sup>), una dinàmica amb predomini del forte, figures més llargues i l'aparició de grups especials, com els tresets.

Tot i que a nivell de contingut narratiu B i C s'assemblen molt, podríem dir que la diferència rau en la importància que es dona a la música: en B passa més desapercebuda, facilitant així la comprensió del text, mentre C la lletra es redueix al mínim perquè la música expressi la passió que sent Ariel. Aquests dos motius són els que es reexposen quan Ariel rescata a Eric (3b), moment en què Ariel decideix convertir-se en humana. A la conclusió (3c), on només canta el cor, es reprèn únicament el tema C.

## **“Under the Sea”**

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És el número musical estil calipso en el qual el cranc Sebastià intenta convèncer a Ariel perquè es quedi al fons del mar. El tema comença com una llista sobre els avantatges de viure sota l'aigua, però aviat es converteix en un número musical coral, amb diverses formes de vida aquàtiques unint-se a la dansa i la festa.

Tant per la lletra com per la música, aquesta cançó podria considerar-se l'antítesi del tema d'Ariel, atès que destaca les virtuts del món submarí enfront el món dels humans i

musicalment és molt més rítmica i alegre. En paraules de Menken, la cançó és una mena de jam-session al fons del mar.<sup>293</sup>

## 1. Anàlisi de la lletra

El sentit de l'humor irònic de Howard Ashman, caracteritzat per traspasar el llindar d'allò políticament correcte, és particularment visible en aquesta cançó. Probablement Ashman fou capaç de superar la censura i fer unes lletres que molts considerarien inacceptables per al públic infantil, degut a l'estat de desesperació en què es trobava l'estudi. La lletra parla amb una alegria força sarcàstica com els humans cuinem els peixos, que, recordem, són els protagonistes de la pel·lícula.

*The fish on the land **ain't** happy  
They sad **'cause** they in their bowl  
But fish in the bowl is lucky  
They in for a worser fate  
One day when the boss get hungry  
Guess who's **gon'** be on the plate*

*Under the sea  
Nobody beat us  
Fry us and eat us  
In fricassee  
We what the land folks loves to cook*

Com es pot observar a les paraules marcades en negreta, tal com passava “Part of That World”, trobem nombroses expressions col·loquials que acosten el personatge al llenguatge habitual del públic.

Els enginyosos jocs de paraules són constants, especialment al moment “rap”, en què Ashman compara els peixos amb els instruments que toquen i crea embarbussaments amb combinacions de paraules molt semblants. Aquests jocs de paraules ens recorden els utilitzats a *Alice in Wonderland* a la cançó “All in the Golden Afternoon”,<sup>294</sup> encara que en aquell cas es tractava de flors.

*The **newt** play the flute  
The **carp** play the harp  
The **plaice** play the bass  
And they soundin' sharp*

<sup>293</sup> *Treasures Untold: The Making of The Little Mermaid*, contingut extra de l'edició en DVD de *The Little Mermaid* de 2006.



<sup>294</sup> Vegeu pàgina 237.

## 2. Anàlisi visual

La seqüència ens presenta precisament el que Alan Menken pretenien reflectir amb aquesta cançó: una jam-session al fons del mar. Alguns dels animals marins serveixen com a instruments (il·lustració 19.7), pràctica iniciada per Mickey Mouse al curtmetratge on es va presentar al públic, *Steamboat Willie* (1928), al qual ell i Minnie fan música maltractant i deformatant una cabra, un gat o una vaca (il·lustració 19.8). La cançó té com a espectadora a Ariel, la qual cosa justifica que sovint els personatges mirin a càmera, identificant el públic real amb la sirena. La cançó juga amb connectar o dissimular els continguts de la lletra amb la imatge. Per exemple, quan Sebastià canta “*you dream about going up there*” Ariel té una mirada somiadora i mira cap amunt (il·lustració 19.9), el moment en què explica que els peixos a dalt estan tristos i el fons es torna lila (il·lustració 19.10), o quan diu “*just look around you*” un grup de peixos l’envolta (il·lustració 19.11). Alhora, quan la lletra és més salvatge i Sebastià explica les atrocitats que fan al món de dalt “*beat us/fry us...*”, la imatge distreu l’espectador mostrant uns cavallets de mar molt bufons al costat d’Ariel (il·lustració 19.12). D’aquesta manera, els adults escolten una lletra descarnada i irònica, mentre els nens són distrets amb les imatges. Així, hi ha una clara empatia entre la música i les imatges (alegres) mentre es produeix una relació anempàtica respecte la lletra. La seqüència acaba amb un increment del ritme de muntatge, unida amb l’acceleració de la cançó per acabar amb un moment “botó” decebedor, ja que els peixos s’adonen que Ariel ha escapat i, per tant, tot el seu desplegament musical i visual ha estat inútil.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Percussió (bateria, xilòfon, triangle), trompetes amb sordina, vent-fusta (clarinet, flautí), sintetitzadors	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Sebastià
	Veus secundàries	Cors		
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Brightly</i>		

Melodia	Motiu Principal		
	Acompanyament		
Harmonia	Mode/ tonalitat	Inicial	SibM
		Final	Do M
	Cadència final		Perfecta (V-I)
Estructura	A – B – A – B – B – C – B' - B”		

La música d'aquesta peça és particularment contagiosa, com a conseqüència de les repeticions del motiu que acompanya el vers que dona títol a la cançó “*Under the sea*” i la senzillesa de la seva melodia. Una de les bases de la cançó és la constància d'una fórmula rítmica amb síncopes. La cançó comença en SibM i modula i acaba en Do M, canvi que serveix per variar el tema B, que ja s'ha reiterat més d'una vegada. D'aquesta manera es disfressa el caràcter repetitiu de la peça i es proporciona un nou color a la melodia. A més, coincideix amb l'interludi instrumental, en el qual Ariel se'n va i Sebastià s'entusiasma tant amb la música (això es percep perquè s'incrementa el ritme musical i del muntatge), que ni s'adona que la sirena se'n va.

### “Poor Unfortunate Souls”

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És la cançó protagonitzada per Úrsula, en la qual la malvada bruixa pretén convèncer a Ariel perquè li cedeixi la seva veu a canvi de convertir-se temporalment en humana. El tema és reprès breument quan Úrsula (disfressada d'humana) és a punt de casar-se amb Eric.

#### 1. Anàlisi de la lletra

A través d'aquesta cançó Úrsula intenta demostrar a Ariel que s'ha reformat del passat fosc i que ara vol ajudar a la gent necessitada. Un cop més, Ashman utilitza la ironia per revelar quin és el caràcter d'un personatge, de manera que l'espectador descobreix a través del comportament de la bruixa el que la innocent Ariel no sap veure: que Úrsula continua sent una bruixa malvada.

*I admit that in the past I've been a nasty  
They weren't kidding when they called me, well, a witch  
But you'll find that nowadays  
I've mended all my ways  
Repented, seen the light, and made a switch  
To this*

Una de les tàctiques que emprava Úrsula per persuadir Ariel és dir-li que els homes prefereixen les dones callades. Com és la dolenta de la pel·lícula, pot permetre's fer comentaris políticament incorrectes, sobre el masclisme que regna a la superfície, on les dones xerraires no són atractives:

*The men up there don't like a lot of blabber<sup>295</sup>  
They think a girl who gossips is a bore!  
Yet on land it's much preferred for ladies not to say a word*

Úrsula també menysprea a Ariel de manera indirecta, quan l'anomena "ànima desafortunada" i englobant-la dins aquest col·lectiu que ella considera miserable, solitari, deprimat i patètic.

## 2. Anàlisi visual

En la cançó observem el predomini de determinats elements visuals, com ara el joc de llums i ombres i els colors vermells i liles (il·lustració 19.13). En diverses ocasions l'antagonista espanta a Ariel per demostrar el seu poder respecte la debilitat d'Ariel. Un altre aspecte que reforça aquesta idea són els plans contrapicats, que donen una perspectiva dominant d'Úrsula (il·lustració 19.14). A més, si en algun moment la lletra no ens ha deixat prou clar les vertaderes intencions d'Úrsula, les imatges ens mostren un personatge amenaçant, desdenyós i malvat, especialment amb els primers plans que se li dediquen (il·lustració 19.15).

## 3. Anàlisi musical

---

<sup>295</sup> *Blabber*: terme informal que significa parlar en excés.

So	Timbres		Instruments destacats	Vent-metall (tuba, trompa, trombó trompeta), violins, vent-fusta (flautes, saxo, clarinet), percussió (bateria, cascavells, tambors), orgue, teclat
			Veü principal	Personatges de la ficció   Úrsula
	Textura		Melodia acompanyada	
Ritme	Metro		2/2	
	Caràcter		<i>Moderately</i>	
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/ tonalitat	Inicial	Do m	
		Final	Re m	
	Cadència final		Perfecta (V-I)	
Estructura	A – B – A – B			

En aquesta cançó és important destacar el contrast entre la veu d'Úrsula, amb un registre molt més greu, respecte l'agut d'Ariel. Així mateix, l'acompanyament instrumental busca sonoritats més greus i un ritme constant marcat. S'observa una dinàmica molt voluble, amb variacions dels matisos molt ràpides que van creant tensió. Així es reflecteix la volubilitat del personatge d'Úrsula, que és irascible, impacient i té un humor molt canviant. Melòdicament també presenta algunes disparitats: combina seccions amb un perfil melòdic ondulat, amb moltes notes repetides i moviment per graus conjunts, contrastant-les amb altres abruptes, salts intervàlics de 4<sup>a</sup> o 5<sup>o</sup>. Per últim, cal assenyalar que tota la peça és manté en tonalitats menors, accentuant així el costat més fosc del personatge.

### “Les Poissons”

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És la cançó en la qual el xef Louis prepara el sopar pel príncep Eric, tallant i bullint diferents criatures marines. El cranc Sebastià contempla l'escena amb horror i amb prou feines n'escapa amb vida.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Com bé s'apreciava a “Under the Sea”, a Howard Ashman no li presenta cap problema

descriure amb tot luxe de detalls el desagradable destí dels peixos a mans dels humans:


*Les poisson, les poissons,  
how I love les poissons,  
love to chop, and to serve, little fish.  
First I cut off their heads,  
then I pull out their bones*

La lletra, a l'igual que la imatge, juga amb el contrast entre la manera refinada que s'expressa el personatge amb paraules en francès (que segons els cànons de Disney és una llengua que sona elegant) i que diu que “estima” els peixos per, a continuació, afirmar que li encanta tallar, servir, decapitar i extreure'n les espines.

## 2. Anàlisi visual

La cançó ens presenta el xef Louis com si fos un maníac, que gaudeix esquarterant i esbudellant els peixos que cuina. L'escena és particularment terrorífica per a l'espectador infantil, ja que la veu des de la perspectiva de Sebastià, que tem per la seva vida. L'adult, en canvi, reconeix la comicitat de l'escena, que imita la representació d'escenes de terror de manera irònica. Exemple d'això és el pla en què es veu l'ombra del xef sobre la paret (il·lustració 19.16), o el riure exagerat del personatge mentre sosté el ganivet per tallar el peix. Això, combinat amb els delicats passos de ball del personatge (que contrasten amb la seva conducta violenta i salvatge), intensifiquen el caràcter humorístic de la seqüència.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Acordió, violins, castanyes, vent-metall (trompetes), percussió (carilló, triangle), vent-fusta (flautes)	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Louis
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	3/4		
	Caràcter	<i>Bright Waltz</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Sol M		
	Modulacions	Mi♭M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro – A – B – A			

El compàs de 3/4 dona lloc a un ritme de vals animat, creant així un contrast amb les imatges i la lletra. D'aquesta manera, es produeix una dansa un tant macabra i còmica alhora per l'exagerat comportament dels personatges. Com el personatge que canta és francès, escoltem un instrument recurrent al cinema quan es vol fer referència a França o allò francès, l'acordió; tot i que també l'acompanyen d'altres com ara les castanyes, el carilló o el triangle, que no solen ser associats amb la cultura francesa.

### **“Kiss the Girl”**

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És un altre tema calipso cantat per Sebastià, amb el qual el cranc intenta amb l'ajuda d'altres animals marins convèncer al príncep Eric perquè besí a Ariel i ella pugui convertir-se definitivament en humana. A pesar que els amics d'Ariel són animals i Eric com a humà no els pot entendre, la música actua com si fos un llenguatge universal, que permet al príncep comprendre el que li diu Sebastià.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Encara que el contingut irònic de la peça és ostensiblement inferior respecte les anteriors cançons, Ashman empra alguns eufemismes graciosos per fer referència a la mudesa d'ella, com ara “*She don't got a lot to say*”, “*There is no way to ask her/it don't take a word*” o “*She don't say a word/And she won't say a word*”. Aquests versos són coherents amb la parla habitual de Sebastià a la pel·lícula, i constatem que comet algunes incorreccions, com ara no conjugar bé els verbs (diu *don't* quan hauria de dir *doesn't*). La lletra també recorda un element vital de la història, i és que Ariel té un temps molt limitat per poder quedar-se com a humana “*Boy, you better do it soon/No time will be better*”. Els seus comentaris reflecteixen el que ocorre en pantalla, com el moment en què Eric està a punt de besar-la però es fa enrere “*Look like the boy too shy/He ain't gonna kiss the girl*”.



#### 2. Anàlisi visual

En aquesta escena destaca l'esforç dels animals marins, que intenten aclimatar l'ambient perquè sigui romàntic i així propiciar el desitjat petó entre els protagonistes. Com ja passava a “Under the Sea”, la instrumentació la fan els propis animals o amb elements



de l'espai (com els bambús). Sebastià mateix utilitza la punta d'una planta a mode de micròfon, i per l'expressió d'Eric, sembla que aconsegueix l'efecte buscat (il·lustració 19.17). Al voltant d'Ariel i Eric els animals fan un gran desplegament coreogràfic, nedant al costat de la barca i dansant animadament (il·lustració 19.18). Per intensificar la situació romàntica, l'escena es produeix al crepuscle, amb el predomini de tons foscos que aporten intimitat a la parella. El final, però, queda inconclús per la interrupció dels esbirros d'Úrsula, que fan caure la parella a l'aigua just quan estan a punt de besar-se.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Percussió (xilòfon, bongo, <i>steel drums</i> ), baix, vent-metall (trombó, trompeta), sintetitzador/ teclat, vent-fusta (flauta), guitarra elèctrica	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Sebastià
	Veus secundàries	Cors		
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Acompanyament				
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A' – A – B – Coda			

Tal com passava a “Under the Sea”, la base de l'acompanyament es planteja a partir de la repetició d'una fórmula rítmica constant. En la melodia hi ha algunes síncopes, habituals a l'estil calipso. Un altre dels aspectes semblants a “Under the Sea”, és la reiteració del motiu amb el vers que dona títol a la cançó, “Kiss the Girl”, així com una instrumentació basada en un ampli repertori d'instruments de percussió. La melodia es caracteritza per la seva senzillesa, ja que harmònicament passa pels acords principals de la tonalitat: dominant, subdominant i tònica. A més, per emfasitzar la frase “*Kiss the girl*”, la primera frase sempre acaba amb dominant i la segona (que és una repetició) en una cadència perfecta, de dominant a tònica. La cançó no modula a altres tonalitats, sinó que es manté constant en Do major, reforçant així la resolució inalterable dels animals d'ajudar a Ariel.

## BANDA SONORA MUSICAL

Alan Menken construeix un fons musical basat parcialment en algunes de les cançons dels personatges, tot i que també crea material nou. Un dels motius més rellevants a la pel·lícula deriva de la cançó “Part of That World”, que es reprèn de forma cantada i al fons musical en nombroses ocasions. Apareix per primer cop a l'obertura dels crèdits inicials, quan la càmera baixa a les profunditats marines, on viuen les sirenes i altres éssers fantàstics. La vinculació amb la protagonista de la pel·lícula queda fixada perquè està present en el moment en què la coneixem i, lògicament, perquè és ella la que canta “Part of That World”. No obstant, en quant Ariel li canta el tema a Eric, passa a convertir-se en el leitmotiv de tots dos, atès que a partir d'aleshores l'objectiu d'Ariel no és només ser humana, sinó estar també amb el príncep Eric. El tema torna a aparèixer quan Ariel taral·lareja perquè està enamorada o quan el toca Eric amb la flauta i pensa en la misteriosa noia que l'ha salvat. Per últim, el motiu també forma part de la conclusió de la pel·lícula (com a fons musical i cantat per un cor de veus), confirmant definitivament que el motiu principal és “Part of That World”.

L'altre leitmotiv al fons musical pertanyent a una de les cançons és el d'Úrsula, “Poor Unfortunate Souls”, present cada cop que intervé el seu personatge a la pel·lícula, encara que no té un pes fonamental en la història. La resta de les cançons de la pel·lícula, com ara “Under the Sea” o “Kiss the Girl”, no tenen cap influència en el fons musical.

Per últim, hi ha una sèrie de motius que no provenen de cap cançó, procedents del món dels humans (on, per cert, ningú hi canta). D'una banda, està la música diegètica que escolta Ariel quan espia el vaixell dels humans, que per la seva instrumentació, sembla imitar música popular folklòrica, amb l'acordió, el solo de violí o els cascavells. De l'altra, hi ha un motiu amb aire de fanfara (per l'ús preponderant de vents-metall) que acompanya l'escena en què Eric ensenya el regne a Ariel i quan salpa el vaixell on suposadament Eric es casarà amb la malvada Úrsula. Aquest darrer motiu varia depenent del context: a la primera aparició és més festiu i alegre, mentre a la segona és més pausat i trist.

### 5.3.2 *Beauty and the Beast* (1991)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció		Gary Trousdale i Kirk Wise	
Producció		Don Hahn	
Guió		Linda Woolverton, Roger Allers Brenda Chapman, Chris Sanders Burny Mattinson, Kevin Harkey Brian Pimental, Bruce Woodside Joe Ranft, Tom Ellery Kelly Ashbury, Robert Lence	
Basat en		<i>La Belle et la Bête</i> de Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont	
BSM	Fons musical		Alan Menken
	Cançons	Música	
		Lletra	
	Orquestrador		
Edició		John Carnochan	
Intèrprets		Paige O'Hara (Bella) Robby Benson (Bèstia) Richard White (Gaston) Jerry Orbach (Lumiere) Angela Lansbury (Sra Potts) David Ogden Stiers (Din Don/Narrador) Bradley Pierce (Chip) Jesse Corti (Lefou) Rex Everhart (Maurice)	
Estudi		Walt Disney Feature Animation Silver Screen Partners IV	
Distribució		Walt Disney Pictures	
Data estrena (EUA)		22 de novembre de 1991	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

*Beauty and the Beast* era una història que, com *The Little Mermaid*, en temps de Walt Disney havia estat considerada per ser adaptada. No obstant, la idea fou abandonada quan veieren que era realment difícil modificar el segon acte, on l'acció no avançava (Finch, 1973, p. 262). Quaranta anys després es va reprendre la idea i s'encarregà el projecte a Don Han,\* Richard Williams (el director de *Who framed Roger Rabbit*) i l'artista britànic Richard Purdum. L'estiu de 1988, Hahn s'endugué una part del animadors i directors a Londres per treballar amb Purdum, que estava realitzant el storyboard de la pel·lícula (Thomas, 1991, p. 144). Quan projectaren els primers esbossos del storyboard a Jeffrey Katzenberg, considerà que el desenllaç era despietadament llòbrec i els demanà que referen el guió (Finch, 1973, p. 262).

Mentre això succeïa, l'estrena *The Little Mermaid* era un èxit, motiu pel qual Katzenberg invità a Howard Ashman i Alan Menken a incorporar-se a l'equip de *Beauty and the Beast* per reconvertir-la en un musical. Ashman es reuní amb alguns dels principals implicats en la pel·lícula: Jeffrey Katzenberg, Roy Disney, Peter Schneider, Don Hahn i Richard Purdum per proposar canvis a la trama. Algunes d'aquestes millores consistien, per exemple, en què Bella fos un personatge més complex, introduir un pròleg inicial on s'expliqués la història de la Bèstia o donar més importància als habitants del castell. Purdum participà en aquestes revisions però cregué que el projecte s'allunyava massa de la seva visió i decidí dimitir (Thomas, 1991, p. 144). Aviat fou substituït per Gary Trousdale\* i Kirk Wise\* com a directors i Ashman fou nomenat productor executiu (Finch, 1973, p. 264).

A mesura que la història i les cançons anaven evolucionant, començaren amb l'animació a Burbank, mentre la música i les veus eren gravades a Nova York. Durant la producció es van fer diversos canvis en l'estructura de la pel·lícula, així com la substitució d'alguna cançó. És el cas de la peça "Human Again", que fou eliminada abans que comencés l'animació perquè les lletres entraven en conflicte amb la cronologia de la història.<sup>296</sup> Ashman i Menken van haver d'escriure una nova cançó, "Something There", que situaren a l'escena on hauria estat "Human Again". Menken revisaria anys més tard el tema "Human Again" per la inclusió el 1994 de la versió teatral a Broadway de *Beauty and the Beast*. Més endavant també fou afegida dins la mateixa pel·lícula (entre les cançons de

<sup>296</sup> La seqüència descrivia el pas de les estacions i com l'afecte entre la Bella i la Bèstia anava creixent, mentre el pare de Bella suposadament seguia buscant-la al bosc (*Composing a Classic: A Musical Conversation with Alan Menken, Don Han & Richard Kraft*, contingut extra de l'edició en DVD de *Beauty and the Beast* de 2010).

“Something There” i “Beauty and the Beast”) a la reedició en DVD de la pel·lícula en 2002.<sup>297</sup>

Com a novetat, aquesta és la primera pel·lícula en què s'inclou als títols de crèdit final una versió pop d'una de les cançons principals, en aquest cas, “Beauty and the Beast”.<sup>298</sup> La versió pop consisteix en una revisió de la cançó, amb canvis de la lletra, una instrumentació basada en teclats, guitarres o sintetitzadors i la interpretació de la peça per part de cantants reconeguts del moment (Celine Dion<sup>299</sup> i Peabo Bryson<sup>300</sup>). Aquesta reinterpretació de la cançó seria el pretext perquè fos gravada com un videoclip, amb els cantants com a protagonistes i imatges de la pel·lícula com a teló de fons.<sup>301</sup> Després d'aquesta experiència totes les produccions seguirien l'exemple de *Beauty and the Beast* i inclourien una versió pop d'alguna de les cançons de la pel·lícula.

El llargmetratge s'estrenà el novembre de 1991. Un dels grans mèrits de la producció final fou saber atraure un públic adult, que es va sumar als espectadors més joves. Els joves artistes de Disney aconseguiren realitzar una pel·lícula que podia situar-se entre els clàssics, i foren recompensats amb una fita històrica: la nominació a l'Òscar en la categoria de millor pel·lícula. Una candidatura a la qual mai abans una pel·lícula d'animació havia optat. Tot i que no guanyaren el premi, un cop més Ashman i Menken foren recompensats amb els guardons de millor banda sonora i millor cançó per “Beauty and the Beast” (Finch, 1973, p. 271).

---

297 Al present treball no tindrem en compte aquest tema musical perquè l'anàlisi de les pel·lícules s'ha fet d'acord amb les versions originals.

298 Com es tracta d'una versió de la cançó realitzada únicament per interessos de màrqueting i que apareix fora dels marges de la narració (als títols de crèdit), no s'ha tingut en compte a la nostra anàlisi.

299 Cantant canadenca de música pop, la qual adquireix especial fama després d'interpretar la cançó “My Heart Will Go On” per a la pel·lícula de *Titanic* (1997).

300 Reconegut cantant i compositor americà, especialitzat en *soft-rock*.

301 Vegeu videoclip al següent enllaç: <<https://www.youtube.com/watch?v=pgYEJHJXFB4>> [Data consulta: 2 de gener de 2016]

## ARGUMENT

(en verd els fragments que Disney manté de la història original)

Inici	<p>Al relat original, el pare de Bella és un mercader arruïnat que es veu obligat a traslladar-se amb la seva família a una granja per sobreviure.</p> <p>A l'adaptació cinematogràfica deixen de banda aquest pròleg i en creen un de nou, explicant la història de la Bèstia, que era un príncep malcriat que per no acollir a una anciana en una nit de pluja és convertit en una bèstia. <b>Per trencar l'encanteri, la Bèstia haurà d'estimar i ser correspost</b> abans que caigui l'últim pètal d'una rosa encantada.</p> <p>D'altra banda, Bella és una jove que desitja viure aventures i no ser la simple esposa d'un home amb poques llums, com l'atractiu i prepotent Gaston.</p>
Nus	<p>Al llibre de Beaumont, en un dels seus viatges el pare de Bella pren una rosa del jardí de la Bèstia i aquesta, a canvi, li exigeix el que ell més aprecia: la seva filla Bella. A pesar del rebuig del seu pare, Bella accepta l'exigència de la Bèstia i se'n va a viure al seu castell. Mentre viu amb la Bèstia, aquesta li demana cada nit durant el sopar que es casi amb ell, però Bella el rebutja sempre.</p> <p>En el segon acte es produeixen la major part dels canvis introduïts per Disney: quan el pare de Bella és empresonat al castell d'una terrible Bèstia, Bella decideix renunciar a la seva llibertat a canvi de la del seu pare. Els habitants del castell, també sota el mateix encanteri que la Bèstia, intenten ajudar al seu amo perquè la noia s'enamori d'ell. Finalment la Bèstia s'enamora d'ella i per això <b>decideix deixar-la marxar perquè pugui visitar el seu pare malalt</b>. Quan Gaston s'assabenta que Bella ha tornat, intenta obligar-la a que es casi amb ell amenaçant de ficar el seu pare en un manicomi, però Bella demostra que el seu pare no està boig mostrant a la Bèstia. Els vilatans decideixen matar a la Bèstia perquè creuen que és perillosa.</p>
Desenllaç	<p><b>Bella arriba en l'últim moment i, creient que la Bèstia ha mort, confessa que l'estima. Aleshores es desfà l'encanteri i la Bèstia torna a ser un príncep.</b></p>

Com es pot observar, una vegada més, tot i mantenir alguns dels elements essencials del conte,<sup>302</sup> Disney modifica considerablement la història. L'únic que es manté és l'amor de Bella pel seu pare, que Bella confessa els seus sentiments quan creu que la Bèstia mor i que aquest últim era en realitat un príncep encantat. Al relat original Bella té tres germans i dues germanes, però tots ells desapareixen a la pel·lícula. Les germanes, que tenen un paper antagonic a Beaumont i es caracteritzen per ser molt superficials i envejoses són substituïdes per Gaston a la pel·lícula. L'afegit del pròleg inicial, com dèiem a l'apartat sobre la història de la producció, fou idea d'Ashman. D'aquesta manera s'elimina un tret del conte típic de les rondalles: l'absència de l'explicació de perquè passen algunes coses (com ara per què la Bèstia està encantada). L'altra alteració important la trobem al segon acte, on la Bèstia li demana a Bella repetidament que es casi amb ell, proposta a la qual

302 Font: Beaumont (2013), traducció al castellà de Luis Alberto de Cuenca.

ella sempre contesta amb un “no”. Segons expliquen els directors, una seqüència així hauria estat molt avorrida en una pel·lícula i calia trobar la manera d'explicar la història d'una altra forma.<sup>303</sup>

## PERSONATGES

Protagonistes: Bella* i Bèstia	Antagonista: Gaston
Mentors (Bèstia): Lumière*, Din-Don*, Sra Potts*, Bella*	
Engalipadors: Lumière, Din-Don, Sra Potts, Chip	Ajudants de l'antagonista: Lefou, vilatans, director del manicomi
Figura paternal: Maurice	

El protagonisme entre Bella i Bèstia és compartit: la història comença amb la Bèstia i és el que evoluciona durant la pel·lícula, mentre Bella té una cançó similar a la d'Ariel (“Belle”), en la qual expressa el que desitja i aconsegueix que l'espectador s'identifiqui amb ella. De fet, podríem dir que tant la Bèstia com Gaston encarnen una figura canviant: les escenes en què la Bèstia engarjola al pare de Bella, ell és l'antagonista de la pel·lícula, ja que té un comportament malvat amb els “bons” de la pel·lícula. Un camí invers fa Gaston, que inicialment només és un pretendent de Bella, però al final de la pel·lícula, amb el seu intent de matar a la Bèstia, es converteix en el vertader antagonista. També el paper dels engalipadors varia respecte altres pel·lícules, aquí no són simples acompanyants: són els que intenten crear un vincle entre Bella i Bèstia. A més, el seu interès per ajudar els protagonistes no és purament altruista: ho fan perquè ells també tornaran a ser humans així que la Bèstia desfaci l'encanteri. També els engalipadors i Bella tindran una funció compartida: la d'ensenyar a la Bèstia a tornar a ser civilitzada, per tant, tots ells són també mentors de la Bèstia. Per últim, el pare de Bella és absolutament secundari, tan sols és útil per a fer “xantatge” a Bella: primerament servirà perquè ella es quedi al castell amb la Bèstia i després perquè Gaston intenti obligar-la a casar-se amb ell.

---

303 *The Story Behind The Story*, contingut extra de l'edició en DVD de *Beauty and the Beast* de 2010.

CANÇONS<sup>304</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	1a	“Belle” (F)	2.44-4.20	1,36
			4.48-5.50	1,02
			6.20-7.30	1,10
Nus	1b	“Belle” (R)	18.36-19.31	1,05
	2a/b	“Gaston” (F)	25.30-28.03	2,27
			28.58-29.58	1,00
	3	“Be Our Guest”	37.00-40.11	3,45
	4	“Something There”	51.54-53.40	2,19
	5a	“Beauty and The Beast”	59.50-1.02.35	2,45
6	“The Mob Song” (F)	1.08.12-1.08.58	0,46	
		1.09.14-1.09.43	0,29	
		1.09.56-1.10.11	0,15	
		1.10.35-1.11.18	0,43	
Desenllaç	5b	“Beauty and the Beast” (Final)	1.21.18-1.21.58	0,40
			Total Pel·lícula 85 min	
			Total Musical 20,02 min (23,55%)	

Als títols de crèdit final de la pel·lícula s'escolta la versió pop de “Beauty and the Beast” i un petit compendi d'alguns dels motius principals de la BSM.

## “Belle”

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És el tema amb el qual es presenta Bella i la vila en la qual viu. Mentre Bella parla sobre l'anodina vida al poble i deixa entreveure que està insatisfeta amb aquesta vida, els vilatans fan comentaris sobre la bellesa de la noia i els seus costums lectors, que fan que no acabi d'encaixar en la comunitat. Més endavant Bella reprèn la cançó (1b) després de rebutjar a Gaston i expressa amb vehemència el seu desig de veure món i viure grans aventures.

### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra de la cançó ens permet descobrir el caràcter de Bella. D'una banda, sabem per la seva reiteració que la quotidianitat del dia a dia al poble li sembla avorrida:

*Every day like the one before*

304 L'anàlisi musical de les cançons s'ha fet a partir de les partitures extretes de l'edició per a piano de Menken, Alan (música); Ashman, Howard (lletra). *Beauty and the Beast*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1991.



*(...) like always  
The same old bread  
Every morning just the same*

També emprà adjectius negatius per descriure la vila i els seus habitants: “*little town*”, “*poor provincial town*”, i expressar així que aquesta vida és insuficient per a ella: “*There must be more than this provincial life*”.

Les salutacions de la gent del poble: “*Bonjour*”, “*How is your family*”, “*Good day*”, etc., reforcen aquesta idea de normalitat que es desenvolupa al voltant de Bella, especialment aquells fragments de converses típiques d'un dia normal al poble: “*I need six eggs*” o “*That's too expensive*”.

Així mateix, a través dels comentaris negatius de la jove que fan els vilatans, descobrim què opinen d'ella:

*That girl is **strange, dazed and distracted**, she's a **funny girl**  
with a **dreamy far-off look** and her **nose stuck in a book***

La descripció dels vilatans i el comportament de Bella ens aporta dues informacions importants: d'una banda coneixem a la protagonista (somiadora i àvida lectora) i, de l'altra, constatem que són característiques poc habituals al poble i que, per tant, la jove no encaixa. Aquest perfil de personatge (de marginat, o fora del comú) coincideix amb una tendència dels anys 90, que ja es mostrava en pel·lícules com *Edward Scissorhands* (1990), dirigida per l'ex-treballador de Disney Tim Burton. D'aquesta manera es justifica que posteriorment Bella pugui desenvolupar sentiments cap a la Bèstia, ja que el personatge es troba en una situació similar a la de Bella: ell és marginat per la societat pel seu aspecte, i ella per no adaptar-se a les normes socials de la comunitat on viu.

Per accentuar aquesta diferència entre els protagonistes i la resta de la societat, s'inclou el personatge de Gaston, aquell que reuneix tots els requisits per ser admirat en aquest ambient: és guapo i encaixa a la perfecció amb els gustos senzills del poble. A més a més, amb l'aparició del personatge de Gaston es fa burla de l'estereotip que ha predominat durant anys a Disney, en què només amb una mirada els personatges ja poden enamorar-se. D'aquesta manera, es critica la visió simplista de Gaston, el qual diu estar enamorat de Bella només perquè l'igualava en bellesa: “*Right from the moment when I met her, saw her / I said “she's gorgeous” and I fell*”.

Com a conclusió de la cançó es reforça el pensament comú del poble i de Gaston, que és una llàstima i, fins i tot, un pecat, que a pesar de ser guapa no encaixi amb la resta de la societat:

*It's a pity and a sin  
She doesn't quite fit in  
Cause she really is a funny girl  
A beauty but a funny girl*

Pel que fa a la represa (1b), Bella deixa de banda el seu costat somiador i mostra la seva cara més combativa quan rebutja a Gaston:

*Madame Gaston,  
Can't you just see it?  
Madame Gaston,  
His little wife.*

*No, sir!  
Not me!  
I guarantee it*

Alhora que desvela que, com Ariel, desitja amb passió quelcom que, de moment, li és impossible: marxar d'aquesta vida mundana i tenir grans aventures:

*I want much more than this provincial life!  
I want adventure in the great wide somewhere,  
I want it more than I can tell!*

## 2. Anàlisi visual

Un dels aspectes més destacats de la seqüència és que esdevé com si es tractés d'una representació teatral, en la qual l'espectador pot passejar la mirada entre els diferents personatges i descobrir diferents escenes (il·lustracions 20.1, 20.2). La majoria de les situacions que es desenvolupen al voltant de la jove tenen una intencionalitat còmica, sovint dirigida més als adults que no pas als nens (com quan una dona molt guapa diu a un tender que se la mira amb admiració “*How is your wife?*”). A través dels colors també s'intenta demostrar la diferència de Belle respecte al poble, ja que ella és l'única que vesteix color blau, mentre la resta del poble du colors més marronosos (il·lustració 20.3).

Les burles als antecedents musicals de Disney no es limiten a Gaston, també advertim

com, a pesar que Bella intenta “comunicar-se” amb els animals del seu voltant (com feien Blancaneu o la Ventafocs), aquests no la comprenen: quan ella els mostra a les ovelles el seu llibre, aquestes es limiten a menjar-se un tros de pàgina (il·lustració 20.4).

Els moviments de càmera recorden l'escena de “Part of That World” (*The Little Mermaid*), en què la càmera girava al voltant de la protagonista, com ocorre aquí quan Bella diu “*There must be more than this provincial life!*”, una frase que entronca amb la represa de la cançó. Precisament a la represa (1b) ja no és necessari justificar a qui canta Bella, no hi ha ningú que l'escolti més que l'espectador (si recordem, totes les protagonistes fins la data cantaven a algun animal que les escoltés). Per il·lustrar el desig de Bella, la càmera fa un gran pla general que mostra l'horitzó amb un idíl·lic paisatge. Així, cada vegada que pugui la intensitat de la música (que sol coincidir sempre amb la frase “*I want much more than this provincial life!*”) la càmera traslladarà aquest desig a través d'un moviment (1a: il·lustració 20.5) o mostrant un gran pla general (1b: il·lustració 20.6). En canvi, quan la música redueixi la seva intensitat, mostrarà plans fixos, més lents i en primer pla de la protagonista, per així poder copsar millor la seva expressió (1b: il·lustració 20.7).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	(1a) Vent-fusta (flautes, flautí, oboè, fagot, clarinet), vent-metall (trompetes, trombó, trompa, tuba), percussió (campanes, xilòfon, timbales), violins (pizzicato i corda fregada), piano, arpa (1b) Violins, clavecí, vent-fusta (flautes), arpa, vent-metall (trompes)	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Bella
		Veus secundàries		Vilatans, Gaston, Lefou
	Textura	Melodia acompanyada/contrapunt		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Pastorally</i>		



En general s'estableix una diferència bàsica entre els temes de Bella i la resta del poble: Bella té motius molt més melòdics, amb frases llargues, mentre el poble es basa en els ritmes, sempre més curts i amb notes estacades. Com es pot observar en l'estructura (1a), es tracta d'una cançó extremadament fragmentada i d'una relativa complexitat. No obstant, la senzillesa dels temes melòdics rebaixa aquesta aparent dificultat. Una altra característica d'aquesta peça és la superposició d'uns motius amb altres, de manera que en alguns punts ens trobem amb una textura melòdica contrapuntística.

Pel que fa a la represa (1b), està format per alguns dels temes exposats anteriorment (B, E i C) i la nova lletra té relació amb el contingut tractat anteriorment (el desig de Bella de viure aventures i sortir del poble). En aquest cas, la cançó té una duració molt inferior, per tant, presenta una estructura molt més senzilla (compareu a la taula l'estructura de les versions 1a i 1b de la cançó). Una altra diferència important entre la peça inicial i la seva represa és que la primera acaba amb cadència conclusiva, mentre la segona acaba amb una cadència suspensiva, ja que Bella es veu interrompuda per l'arribada del seu cavall.

## “Gaston”

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És la cançó amb la qual Lefou intenta animar a Gaston després que hagi estat rebutjat per Bella, destacant les seves qualitats virils i recordant-li que és l'home més admirat al poble.

### 1. Anàlisi de la lletra

Un cop més queda en evidència la simplicitat del personatge de Gaston i del poble on viu, ja que tothom el respecta per les seves discutibles qualitats. Tota la cançó remarca amb ironia les virtuts de Gaston “*In a spitting match nobody spits like Gaston*” i l'orgull amb el qual contesta el propi Gaston: “*I'm especially good at expectorating! / As a specimen, yes, I'm intimidating*”, amb arguments inqüestionables que no dubten en menysprear la resta de la població: “*Gaston is the best / And the rest is all drips*”.

La cançó de Gaston és represa uns minuts després, quan el pare de Bella demana ajuda i Gaston conspira per forçar a la jove per a casar-se amb ell. La represa fa avançar l'acció,

ja que s'explica a través de la lletra el pla de Gaston, encara que sense abandonar en cap moment el to irònic amb el qual s'ha tractat el personatge des d'un inici. Fins i tot es mostra amb sarcasme la malícia amb la qual idea el pla i amb la que es guanya l'admiració del poble:

*No one plots like Gaston  
takes cheap shots like Gaston  
plans to persecute harmless crackpots like Gaston.*

## 2. Anàlisi visual

Hi ha alguns elements visuals de l'escena que ens recorden la cançó de Ratigan “The World’s Greatest Criminal Mind” (*The Great Mouse Detective*):<sup>305</sup> els admiradors de l'antagonista brinden amb cerveses, l'antagonista respon sovint als seus afalacs donant-los empentes o pegant-los i a pesar de tot el continuen admirant; així com el final espectacular del número, en què els personatges canten i brinden amb les cerveses des de les làmpades (il·lustració 20.8). En ocasions la imatge és literal o referma el que ja diu la lletra, com quan canta “*And every last inch of me’s covered with hair!*” i ens mostra el seu pelut tors; en d'altres la imatge és una ironia del que ens diu el text, com ara l'afirmació sobre la intel·ligència de Gaston “*(No one) matches wits like Gaston*”,<sup>306</sup> que és il·lustrada amb ell llançant les peces d'escacs quan veu que no sap jugar.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-fusta (oboè), violins, vent-metall (trompetes, tuba), acordió, piano, arpa, percussió (plats, timbales, campanes, metal·lòfon, tambors)	
		Veus principals	Personatges de la ficció	Lefou
		Veus secundàries		Gaston, vilatans
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	3/4		
	Caràcter	<i>Rowdy barroom waltz/agitated</i>		

<sup>305</sup> Vegeu pàgina 397.

<sup>306</sup> T. de l'A.: Ningú iguala l'enginy de Gaston.

Melodia	Motiu A	
	Motiu B	
Harmonia	Mode/tonalitat	la m
	Cadència final	Perfecta major (V-I)
Estructura	2a) A – B – B – A' – B Coda 2b) A – B Coda	

Novament trobem similituds amb la cançó de Ratigan, ja que també es tracta d'un alegre vals. El ritme de la peça és extremadament simple, la major part consisteix en negres que remarquen el compàs ternari, ja que coincideix cada nota amb cada pulsació i l'accent recau sempre al primer temps. Aquesta senzillesa també es trasllada a l'estructura, que consisteix en l'alternança d'un tema A i B. La cançó està en la m, tot i que la cadència final passa al relatiu major (Do M) per tenir una conclusió més contundent. Així, veiem que a pesar que la peça té un caràcter alegre i ballable, Menken escull una tonalitat menor per reflectir l'aspecte més llòbrec del personatge, que s'evidencia a l'espectador a partir de la represa de la cançó.

### “Be Our Guest”

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És el número a l'estil Busby Berkeley que recorda amb humor els musicals de Hollywood dels anys 30. La cançó està protagonitzada pels objectes-servents del castell de la Bèstia, amb Lumière el canelobre (una mescla de Maurice Chevalier i Fred Astaire), al capdavant del número. Lumière és el que condueix els plats, coberts i altres estris de cuina en el quasi *music-hall* francès sobre el gaudi d'un sopar. També hi intervé la tetera, la Sra. Potts i com a apunt còmic estil *slapstick*, està Din-Don, que intenta boicotejar el sopar fins que ell mateix és seduït pel ball dels seus companys.

El que prima en aquest número musical és l'espectacularitat, així com passaria en un gran musical de Broadway. No té una importància cabdal per a la narració, per tant més enllà de la comèdia i l'entreteniment, la lletra no té un contingut essencial per a la trama. L'objectiu amb el qual es justifica dins la ficció és el desig dels servents del castell d'animar a Bella. Tampoc a nivell musical trobem un gran desenvolupament, el propi

Menken reconeix haver creat una “melodia absurda” per posar-hi la lletra:

Mira, voy a componer una melodía absurda. Luego la desecharemos. Tú escribe la letra para esa melodía y a partir de ella yo compongo la música real. (...) Había muchas posibilidades, solo sabía que no íbamos a usar la música absurda. (...) Y después de devanarme los sesos durante una hora dije: ¿sabes qué? Vamos a dejar la música absurda.<sup>307</sup>

Al cap i a la fi, el que importa aquí, tal com passava als musicals de Busby Berkeley, és gaudir d'un espectacle visual, amb plans impossibles, ballarins convertits en figures geomètriques i un festival de colors, amb l'excusa d'una senzilla i divertida cançó.

### 1. Anàlisi de la lletra

Un cop més, a través de la lletra coneixem els personatges que canten i el context en el qual viuen. Per exemple, la constatació que la història es desenvolupa a França (tot i que només Lumière té accent francès) a través de la cuina i costums franceses (*Hors d'oeuvres, soup du jour, ragout, soufflé, flambé*) i l'evidència expressada pel propi Lumière: “*after all, Miss, this is France*”. També observem la preocupació del personal del castell per animar i divertir a Bella a pesar d'estar captiva: “*You're alone and you're scared /we tell jokes, we do tricks*”

Una escena no exempta d'ironia és aquella en què els objectes admeten que gràcies a ella ara són feliços perquè poden treballar i, per tant, són útils:

*Life is so unnerving for a servant who's not serving  
He's not whole without a soul to wait upon  
Most days, we just lay around the castle  
Flabby, fat and lazy  
You walked in and oops-a-daisy<sup>308</sup>*

Per tant, es reforça la idea que Lumière és un personatge còmic i encantador. Així, és més evident el contrast amb la Sra. Potts, de la qual sabem pels imperatius i les exclamacions que és una perfeccionista:

*Heaven sakes! Is that a spot?  
Clean it up!, we want the company impressed  
Is it one lump of two?*

307 Transcripció dels subtítols en castellà de *Composing a Classic: A Musical Conversation with Alan Menken, Don Hahn & Richard Kraft*, contingut extra de l'edició en DVD de *Beauty and the Beast* de 2010.

308 *Oops-a-daisy/Upsy-daisy*: exclamació col·loquial per encoratjar a un nen quan es cau. Actualment aquesta expressió està pràcticament en desús i està restringida a l'àmbit infantil.



Per últim, es reafirma l'ansia del personal per complaure Bella, amb la repetició de “*Be our guest*” i determinades declaracions (en clau irònica, com marca l'estil d'Ashman) que ratllen l'obsessió:

*We aim to please  
Let us help you  
We'll keep going  
till you shout  
“Enough, I'm done!”  
Then we'll sing you off  
to sleep as you digest.*

## 2. Anàlisi visual

Pel que fa a la posada en escena, com bé dèiem, el conjunt de la seqüència és un homenatge evident als musicals de Busby Berkeley amb l'ús de plans zenitals, focus d'atenció, les “ballarines” que salten a la “piscina”, personatges en formació, l'escena que transcorre entre “bambolines” (que en la pel·lícula això es produeix a la cuina) i un gran final espectacular (il·lustracions 20.9, 20.10, 20.11, 20.12, 20.13). Mentre això succeeix, Bella en tot moment observa l'escena com a espectadora, cosa que justifica que Lumière miri a càmera sovint.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Acordió, arpa, vent-fusta (flautes, clarinets), violins, percussió (triangle, plats, xilòfon), vent-metall	
			Veus secundàries	Personatges de la ficció	Lumière
	Veus principals	Din-don, Sra. Potts, cor de criats			
	Textura		Melodia acompanyada		
Ritme	Metro		4/4		
	Caràcter		<i>Freely</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	Si $\flat$ M		
		Final	Re M		
	Modulacions		Si M/ re m/ la m/ Do M		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		

Estructura	Intro A – A' – B – A" – A''' Coda
------------	-----------------------------------

Pel que fa a la música, tal i com descrivia Menken és extremadament senzilla, tant a nivell melòdic com a nivell estructural.<sup>309</sup> La instrumentació subratlla la localització de la pel·lícula, França, incloent-hi l'acordió al conjunt orquestral. Només se'ns presenten dos temes, A i B, essent A el que es repeteix fins a quatre vegades i B la part contrastant. A conté el leitmotiv de la cançó, el qual empra la mateixa fórmula que a “Under the Sea”, en què la frase recurrent “Be our guest” coincideix amb el senzill motiu principal, cosa que el fa recordable. Com la peça és repetitiva, perquè no soni sempre idèntica cada represa, es modula a altres tonalitats per introduir un canvi en la música, tal com passava també a “Under the Sea”. Pel que fa al tema B, el fragment contrastant, modula a la m i coincideix amb el relat de Lumière sobre l'estat depressiu en el qual es trobaven al castell abans que arribés Bella.

### “Something There”

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És la cançó en la qual Bella s'adona amb certa inquietud que comença a veure la Bèstia d'una altra manera i que s'està enamorant d'ell. El tema inclou intervencions i comentaris musicals de la Bèstia i altres habitants del castell, que també s'adonen del canvi que s'està gestant entre ells.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Novament es tracta d'una cançó que fa avançar l'acció: ens mostra com Bella i Bèstia s'estan enamorant. Aquest canvi es pot observar amb el contrast dels adjectius que usa Bella depenent de si es tracta del temps present o del passat: “mean”, “coarse”, “unrefined” (passat, negatiu); “sweet”, “almost kind”, “so unsure” (present, positiu). La Bèstia, en canvi, empra verbs de percepció per descriure el canvi d'actitud de Bella envers ell:

*She glanced this way  
She didn't shudder at my paw  
She's never looked at me this way before*

<sup>309</sup> A l'entrevista amb Hahn i Kraft, Menken explica que la cançó tenia dues parts: la “melodia absurda” que seria repetida diversos cops i una part central contrastant. Segons narra, l'objectiu era que la música no interferís amb la lletra (*Composing a Classic: A Musical Conversation with Alan Menken, Don Hahn & Richard Kraft*, contingut extra de l'edició en DVD de *Beauty and the Beast* de 2010).

També és especialment important la interpretació de Paige O'Hara (la veu de Bella) en aquests versos, en què les pauses i l'expressivitat mostren els sentiments de Bella en dir “*alarming*” o “*he's no Prince Charming*”, que denoten la sorpresa amb la qual ella mateixa declara els seus sentiments. Tot seguit els membres del personal també mostren la seva sorpresa i alegria en adonar-se de l'evolució favorable que està fent la parella “*Who'd have thought/ Who'd have know*”.


## 2. Anàlisi visual

L'escena mostra com la parella comença a tenir més confiança: ella l'ajuda a alimentar els ocells i sovint toca a la Bèstia per ensenyar-lo, cosa que evidencia la proximitat que s'estableix entre els dos. Alhora, escoltem la cançó en veu en off, com si fossin els pensaments dels personatges. A partir d'un moment es canvia la perspectiva a la dels servents, als quals sí veiem cantar mentre miren a la Bella i la Bèstia jugant amb la neu al jardí. El seu cant ens serveix per fer un una el·lipsi d'espai i temps, i observar com Bella i Bèstia passen el temps junts en altres ocasions.

Un altre aspecte que destaca a l'escena és el canvi de vestuari dels personatges. Advertim que la Bèstia cada vegada vesteix de manera més refinada i humana, deixant entreveure així la seva autèntica identitat, de príncep. És curiós veure com s'han intercanviat els colors de la roba: ara la Bella vesteix rosa/vermell mentre la Bèstia vesteix blau/lila. És justament el vestuari de Bella el que, juntament amb el paisatge nevat, ens fa pensar que la història se situa a l'hivern, ja que la capa de Bella ens recorda la roba del Pare Noel (il·lustració 20.14).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Violins (pizzicato i corda fregada), arpa, vent-fusta (flauta, flautí), percussió (cascavells), clavecí, celesta	
		Veus principal	Personatges de la ficció	Bella i Bèstia
		Veus secundàries		Lumière, Din-Don, Sra. Potts
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Allegretto</i>		

Melodia	Motiu G	
Harmonia	Mode/tonalitat	Re M
	Cadència final	Perfecta (V-I)
Estructura	Intro G – G – D – F – G Coda	

En aquesta cançó es reprenen alguns motius de “Belle”: el tema D, que servia de fons dels diàlegs al tema introductori i el monòleg de Bella, que coincideix amb el tema F, al qual ella parlava del príncep disfressat a la seva novel·la. Precisament en aquest fragment Bella admet que la Bèstia no és un príncep blau, i a través de la melodia estableix una relació amb el llibre del qual parlava al principi. Com en aquesta peça es reprenen motius de “Belle”, hem utilitzat les mateixes lletres per mostrar la distribució dels temes vells (D i F) i la lletra (G) per als temes nous. Tant la tonalitat com la instrumentació és la mateixa de “Belle”, únicament s’afegeixen els cascavells, que reforcen l’ambientació nadalenca a l’escena. És interessant veure com canvia l’acompanyament depenent de si és Bella o Bèstia qui canta, ja que quan canta ella dominen els violins (registre agut), mentre en la Bèstia ho fan els violoncel·ls (registre greu). També cal destacar l’elecció del clavecí per a l’acompanyament del fragment en què canten els criats, que aporten un aire “d’època”.

### “Beauty and the Beast”

Música d’Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És la balada que canta la Sra. Potts mentre la Bella i la Bèstia ballen. El tema es reprèn al final de la pel·lícula en una versió coral (5b), quan Bella i el príncep transformat dansen novament al saló de ball.

#### 1. Anàlisi de la lletra

No és pas casual que el tema d’amor contingui el títol de la pròpia pel·lícula, atès que es tracta de l’argument principal de la història. La lletra evita les expressions habituals en les cançons d’amor, com ara “cor”, “amor” o que l’amor és com volar o estar al cel, i intenta reflectir d’una manera més realista les sensacions que desperta en els protagonistes enamorar-se: *“Both a little scared / Neither one prepared”*. El fet que la Sra. Potts prengui una perspectiva de narradora (des d’un punt de vista diferent dels protagonistes) permet evidenciar els orígens de la història

*Tale as old as time*  
*Tune as old as song*  
(...)  
*Ever just the same*  
*Ever a surprise*  
*Ever as before*  
*Ever just as sure*  
*As the sun will rise*

També es constata que la maledicció ha servit perquè la Bèstia aprengué una valuosa lliçó, a pesar del sofriment que li ha causat:

*Bittersweet and strange*  
*Finding you can change*  
*Learning you were wrong.*

## 2. Anàlisi visual

La posada en escena té un plantejament similar al final de l'anterior cançó, "Something There", en què els servents observen a la Bella i la Bèstia i celebren el seu apropament mentre ho comenten. La primera estrofa (identificada amb el motiu A) acompanya el sopar de la parella i el moment en què diu "*Beauty and the Beast*" coincideix amb la seva entrada al saló de ball (il·lustració 20.15), donant així més rellevància a aquest vers. Així mateix, el vers "*as the sun will rise*" s'escolta quan la càmera puja al sostre, on veiem els àngels pintats que contemplen l'escena. Entre els àngels hi trobem Cupido, no sabem si simplement perquè es tracta d'un tema d'amor o si els guionistes eren conscients de la base de la història de la Bella i la Bèstia sobre el mite de Cupido i Psique.<sup>310</sup> Lumière intervé al final de l'escena per baixar la intensitat de les llums i que l'ambient sigui més romàntic (il·lustració 20.16). D'aquesta manera es distingeix entre el principi de l'escena, més il·luminat, en què tothom mirava a la parella, i el final, en què els tons són més foscos i, per tant, l'escena és més íntima.

## 3. Anàlisi musical

---

<sup>310</sup> Cupido (conegut com Eros en la mitologia grega) es casa amb Psique, però li demana a aquesta que no vegi mai el seu rostre. Ella no pot evitar sentir curiositat, i, creient que és un monstre, decideix mirar-lo mentre dorm. D'aquesta manera, descobreix que en realitat és el Déu de l'amor i que el seu marit no era una bèstia (Apuleyo, 2006).

So	Timbres		Instruments destacats	Piano, vent-fusta (flautí, oboè, clarinet), violins (solo i conjunt), vent-metall (trompa,), percussió (metal·lòfon, carilló), arpa	
			Veü principal	Personatge de la ficció	Sra. Potts
	Textura		Melodia acompanyada		
Ritme	Metro		4/4		
	Caràcter		<i>Lyricaly</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	Re m		
		Final	Mi M		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A – B – A' Coda				

La cançó comença amb la mateixa tonalitat de “Belle”, Re M, i acaba en Mi M. Té un únic tema principal A, essent B el fragment modulant que servirà com a pont entre A en Re M i la seva reexposició, A' en Mi M. La peça compta amb la formació orquestral al complet i el piano com a base de l'acompanyament. La melodia funciona a mode de pregunta-resposta: la veu cantant porta el motiu principal, mentre els solos d'instruments (d'oboè, clarinet, trompa o violins) van responent a la cantant, creant un contrapunt entre la veu i l'orquestra. Cal destacar també que, tal i com passava a “Be Our Guest”, el motiu principal coincideix amb el títol de la cançó, de manera que és més fàcil d'identificar per a l'espectador.

### “The Mob Song”

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És la crida a les armes que canta Gaston al final de la pel·lícula, en la que anima als vilatans perquè ataquin i matin la Bèstia abans que vingui i destrueixi el seu poble. L'escena recorda la pel·lícula de *Frankenstein* (1931) de James Whale, on una massa enfurida corre al castell per matar el monstre.

Segons explica Menken, no era important per a la trama que aquesta escena fos expressada musicalment, però per la seva situació funcionava de contrapès, ja que en un musical cal

que cada cert temps aparegui una cançó.<sup>311</sup>

## 1. Anàlisi de la lletra

A pesar de tractar-se d'un moment molt dramàtic, Howard Ashman es permet tornar a fer burla de la ignorància dels vilatans i alhora fer una crítica a aquells que tenen por als diferents:

*We don't like  
What we don't understand  
In fact it scares us  
And this monster is mysterious at least*

També aprofita per fer cites dins la lletra que probablement només alguns adults captarien, com la frase “*Screw your courage to the sticking place!*” procedent de l'obra de Shakespeare *Macbeth*, i el vers final de “*And fifty frenchmen can't be wrong*”, en què Ashman fa referència a al musical de Broadway *Fifty Million Frenchmen* (1929) de Cole Porter.<sup>312</sup>

## 2. Anàlisi visual

L'escena té diversos elements que la fan pertorbadora (i probablement terrorífica per a molts nens), com ara les ombres exagerades sobre les parets (il·lustració 20.17) o com perfilen el rostre de Gaston (il·lustració 20.18), que li donen un aspecte més tenebrós, nombrosos plans inclinats (il·lustració 20.19), o el predomini dels colors vermell i el blau fosc (il·lustració 20.20). Aquesta escenificació contrasta radicalment amb el contingut de la lletra, que sovint inclou sarcasmes dirigits al públic adult.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-metall (trompetes, trompa, trombons) percussió (tambors, timbales, bombo), violins, vent-fusta	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Gaston
	Veus secundàries	Vilatans		
	Textura	Melodia acompanyada		

---

311 *Composing a Classic: A Musical Conversation with Alan Menken, Don Hahn & Richard Kraft*, contingut extra de l'edició en DVD de *Beauty and the Beast* de 2010.

312 *Composing a Classic: A Musical Conversation with Alan Menken, Don Hahn & Richard Kraft*, contingut extra de l'edició en DVD de *Beauty and the Beast* de 2010.





## BANDA SONORA MUSICAL

Els fons musical de *Beauty and the Beast* és molt més ric que el de *The Little Mermaid*: es desenvolupen molts més leitmotius, tant derivats de les cançons com de nova creació. Gairebé totes les cançons tenen un desenvolupament en el fons musical, però determinats motius són més rellevants que d'altres. En primer lloc està el leitmotiu “Belle”, amb una presència especialment important a l'inici de la pel·lícula i que és reprès pràcticament en cada aparició de Bella. Com bé indicàvem a l'anàlisi de la cançó, consta de diversos temes, dos dels quals formen part del fons musical. El primer (tema A) és aquell en el qual Bella descriu el poble al qual viu i apareix sobretot a l'inici de la pel·lícula, acompanyant la protagonista fins que decideix quedar-se amb la Bèstia. El segon motiu (tema F) fa referència a Bella i el “príncep disfressat” i també apareix a la cançó “Something There”. Al fons musical sorgeix cada vegada que Bella està més a prop de descobrir la identitat de la Bèstia, i culmina en l'escena en la qual Bèstia recupera la seva forma humana.

El leitmotiu de “Beauty and the Beast” s'escolta per primera vegada al fons musical quan veiem la rosa que simbolitza la relació entre els protagonistes, al pròleg. Després sorgirà puntualment quan Bella i Bèstia comencin a fer-se amics, fins que és presentat com a cançó. A partir d'aquest moment s'escoltarà freqüentment, sempre acompanyant els protagonistes i fins al final de la pel·lícula, en què torna a ser cantat en una versió coral triomfal. El fet d'aparèixer prèviament al fons musical, crea una expectativa en l'espectador, de manera que quan escolta la cançó, la melodia ja li resulta familiar.

El motiu de “Gaston” el sentim per primer cop com a número musical, però també està present ocasionalment al fons musical. Exemple d'això és l'escena en què Gaston es reuneix amb el director del manicomí, on la música presenta una vessant del personatge molt més tènica i amenaçant. “Be Our Guest” tan sols fa acte de presència en la batalla final entre els habitants del castell i els vilatans conduïts per Gaston, i es caracteritza per fer un ús evident del mickeymousing.

Els temes més importants al fons musical que no provenen de cap cançó són el motiu de la maledicció i el de la Bèstia, tots dos presentats al pròleg. El tema de la Bèstia té una evolució especialment important al llarg de la pel·lícula, atès que segueix el mateix recorregut que el personatge: comença sent amenaçant i perillós i anirà evolucionant, des del misteri i la tristesa, fins a l'esperança. En realitat es tracta d'un leitmotiu que només consta de tres notes, però del que varia considerablement la seva expressivitat depenent

del timbre, el ritme i el to. Les notes poden canviar també, el que fa recognizable el leitmotiv són els intervals entre les notes (7<sup>a</sup> M i 2<sup>a</sup> M). Pel que fa al tema de la maledicció, l'escoltem per primer cop a la introducció de la pel·lícula interpretat per una celesta, un instrument tradicionalment associat als contes de fades (Montoya Rubio, 2015b). Aquest leitmotiv accentua casi sempre el costat intrigant de la història, com quan mentre la Bèstia condueix a Bella a la seva habitació i ella observa sorpresa la tenebrosa decoració del castell. Sovint el tema de la Bèstia i la maledicció van lligats, com ara quan Bella visita l'ala oest, l'escena en què Bèstia deixa lliure a Bella o al final, amb la mort i transformació de la Bèstia.

En definitiva, la presència de música és gairebé constant durant tota la cinta i té un fort vincle amb la narració gràcies a la interrelació de les cançons i els motius del fons musical amb l'argument. Així, la BSM està perfectament cohesionada, ja que cançons i fons musical s'entrellacen i relacionen contínuament.

### 5.3.3 *Aladdin* (1992)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció		Ron Clements i John Musker	
Producció		Ron Clements i John Musker	
Guió		Ron Clements John Musker Ted Elliot Terry Rossio	
Basat en		<i>Aladí i la Llàntia Meravellosa</i> , dins el recull de contes <i>Les Mil i Una Nits</i> .	
BSM	Fons musical	Alan Menken	
	Cançons	Música	Howard Ashman i Tim Rice
		Lletra	
	Orquestrador	Danny Troob, Michael Starobin	
Edició		Mark A. Hester i H. Lee Peterson	
Intèrprets		Scott Weinger ( <i>Aladdin</i> veu) Brad Kane ( <i>Aladdin</i> cant) Jonathan Freeman ( <i>Jafar</i> ) Robin Williams ( <i>Geni</i> ) Linda Larkin ( <i>Jasmine</i> veu) Lea Salonga ( <i>Jasmine</i> cant) Frank Welker ( <i>Abu</i> ) Gilbert Gottfried ( <i>Iago</i> ) Douglas Seale ( <i>Sultà</i> )	
Estudi		Walt Disney Feature Animation	
Distribució		Walt Disney Pictures	
Data estrena (EUA)		25 de novembre de 1992	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

Howard Ashman proposà l'adaptació de la història d'*Aladdin* com un musical d'animació el 1988, quan ell i Alan Menken estaven treballant a *The Little Mermaid* i encara no s'havia començat amb la producció de *Beauty and the Beast*. Ashman va escriure un tractament del guió i les lletres de sis cançons juntament amb Menken (Culhane, 1992, p. 33). Ambdós desenvoluparen la història com una aventura còmica de ritme ràpid sobre un noi de 14 anys intentant demostrar la seva vàlua a la seva mare. Però el 1991, Ashman va morir, causant una gran pèrdua per a l'equip d'*Aladdin*. Els problemes de la història van estancar la pel·lícula de manera que la trama es va haver de reescriure. Aladdin es convertí en un jove orfe de 18 anys en busca de l'auto-respecte, i el guardonat el lletrista Tim Rice es va unir Menken per acabar les cançons de la pel·lícula (Finch, 1973, p. 271).

Com a conseqüència de la reescriptura del guió, eliminaren moltes de les cançons escrites per a la pel·lícula, motiu pel qual proporcionalment *Aladdin* té menys música que *Beauty and the Beast*. Les úniques cançons d'Ashman que van sobreviure a la reescriptura foren "Arabian Nights", "Friend Like Me" i "Prince Ali" (Culhane, 1992, p. 42). La principal raó d'eliminar algunes cançons fou l'abandó de determinats personatges, com ara els amics d'Aladdin, que tenien dos temes "Babkak, Omar, Aladdin, Kasim" i "How Quick They Forget", o la mare d'Aladdin, que obligà també a deixar de banda la cançó "Proud of Your Boy". El tema de Jafar, "Humiliate the Boy", fou eliminat perquè consideraren que la lletra era massa corrosiva (Schroeder, 2008, pp. 98-99). Després d'aquests canvis, Menken escrigué per si sol algunes cançons, amb escàs èxit, ja que els seus dos intents "You Can Count on Me" i "My Time Has Come" van ser considerats temes molt lents i els van rebutjar (Schroeder, 2008, pp. 98-99). Seria amb Tim Rice que completarien la pel·lícula amb el tema d'Aladdin "One Jump Ahead" i la cançó d'amor "A Whole New World". Tim Rice també intentaria reemplaçar el tema de Jafar "Humiliate the Boy" per les cançons "Why Me" i "My Finest Hour", però també van ser eliminades, la primera perquè no permetia que avancés la història i la segona perquè apareixia massa tard en la pel·lícula.<sup>313</sup> Finalment Jafar es quedaria amb una variació del tema "Prince Ali".

*Aladdin* es va estrenar a Nova York i Los Angeles el 25 de novembre de 1992, i fou un gran èxit. Un cop més, la pel·lícula fou premiada amb els Òscar a la millor banda sonora i la millor cançó, escrita per Menken i Rice, "A Whole New World" (Finch, 1973, p. 271).

<sup>313</sup> *The Making of Aladdin*, contingut extra de l'edició en DVD d'*Aladdin* de 2004.

## ARGUMENT

Inici	Aladdin és un jove pobre que es dedica a robar per poder sobreviure, mentre somia en ser algú important. Un dia coneix a la princesa Jasmine i se n'enamora, però el seu amor és impossible perquè la llei obliga a la princesa casar-se amb un príncep.
Nus	La sort del jove canvia quan Jafar li proposa aconseguir de les profunditats de la Cova de les meravelles la Làmpada Meravellosa. L'atzar voldrà que la làmpada i el Geni acabin a les seves mans, i que amb els seus desitjos Aladdin pugui convertir-se en príncep per estar amb Jasmine. Per desgràcia, Jafar descobreix a Aladdin, li roba la làmpada i revela la seva vertadera identitat.
Desenllaç	Aladdin aconsegueix vèncer a Jafar i el sultà li permet casar-se amb Jasmine.

La història original d'Aladí es divideix en diferents arguments: el primer en què apareix un fetiller que enganya a Aladí i a la seva mare perquè el jove li porti la llàntia màgica. El segon, en què Aladí aconsegueix casar-se amb la filla del Sultà gràcies a la seva argúcia i a pesar dels impediments que li posa el visir. El tercer, en què el fetiller pretén recuperar la llàntia, però Aladí és més intel·ligent i descobreix l'engany en el qual intenta fer-lo caure el fetiller. Com es pot comprovar, una comparativa amb el relat original<sup>314</sup> ens indica que, tot i que des de Disney van agafar alguns elements com ara el Geni i els seus desitjos, o el fet que Aladdin s'enamori de la filla del Sultà, la història té moltes més semblances amb la pel·lícula *The Thief of Bagdad* (1940) que no pas amb el conte amb el títol d'*Aladí i la llàntia màgica* (Felperin, 1997).

---

314 *Les mil i una nits* (2001), adaptació al català i selecció de Glòria Castelló.

## PERSONATGES

Protagonista: Aladdin	Antagonista: Jafar
Co-protagonista/interès amorós: Jasmine	
Mentor: Geni*	
Engalipadors: Geni*, Abu, Estora màgica, Sultà*	Ajudant de l'antagonista: Yago
Figura paternal (Jasmine): Sultà*	

En menor o major mesura, el paper dels tres personatges centrals en la història es manté respecte la història original: Aladdin com a protagonista, Jasmine, el seu interès amorós, i Jafar, l'antagonista (que uneix els dos personatges negatius, el visir i el fetiller, del relat anònim). Dos dels canvis principals respecte l'original és l'eliminació de la mare d'Aladdin (un personatge que hauria estat molt inusual dins els cànons de Disney) i la conversió del Geni en engalipador, mentor i amic confident del protagonista. El pare de Jasmine funciona en primera instància com a personatge còmic, tot i que també té una intervenció similar a la del pare de la sirenetta al final de la història com a *Deus Ex Machina*, ja que és el que fa possible l'amor impossible dels protagonistes. La resta, com ja sabem, són els habituals ajudants/engalipadors del protagonista (Abu i estora màgica) i l'antagonista (Yago).

## CANÇONS<sup>315</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	1	“Arabian Nights”	0.16-1.30	1,19
	2	“One Jump Ahead”	7.03-9.00	2,22
	2b	“One Jump Ahead” (R)	10.59-11.28	1,01
Nus	3	“Friend Like Me”	35.36-37.52	2,26
	4a	“Prince Ali”	46.29-49.07	2,52
	5a	“A Whole New World”	55.21-57.47	2,41
	4b	“Prince Ali” (R)	1.09.00-1.10-41	1,08
Desenllaç	5b	“A Whole New World” (Final)	1.21.37-1.22.04	0,27
			Total Pel·lícula 83 min	
			Total Musical 14,26 min (17,19%)	

\*Als títols de crèdit final de la pel·lícula s'escolta una versió instrumental de “Friend Like Me” i la versió pop de “A Whole New World”.

### “Arabian Nights”

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És l'exòtic inici amb el qual es dona entrada a la pel·lícula. Un mercader ens introdueix al món d'Aràbia per explicar-nos la història de la làmpada meravellosa. Originalment la cançó era més llarga i tenia diverses repeses al llarg de la pel·lícula, però finalment van decidir retallar-la i deixar-la únicament a l'inici (Menken, 1994).

#### 1. Anàlisi de la lletra

Un cop més Ashman ratlla els límits del políticament correcte amb la seva lletra, raó per la qual la versió en DVD patí la censura dels gestors de Disney. L'estrena d'*Aladdin* no va quedar exempta de polèmica per culpa dels versos en què Ashman ironitzava sobre la cultura aràbiga “*Where they cut of your ear / If they don't like your face*”, de manera que posteriorment tornaren a gravar la cançó i substituïren els versos en qüestió per altres no ofensius “*Where it's fat and immense / And the feat is intense*”. Amb aquest canvi la frase posterior perd el sentit i descontextualitzada sembla absurda “*It's barbaric, but, hey, it's home*”.


315 L'anàlisi musical de les cançons s'ha fet a partir de les partitures extretes de l'edició per a piano de Menken, Alan (música); Ashman, Howard/ Rice, Tim (lletra). *Aladdin*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1992.

El contingut de la lletra en aquest fragment té una funció descriptiva, i el seu objectiu és introduir l'espectador occidental en aquest món exòtic i llunyà. També parla de les nits d'Àràbia, conscient que l'origen de la història és el recull de relats de *Les mil i una nits*.

## 2. Anàlisi visual

La imatge reafirma aquest exotisme que ja ens assenyala la lletra, amb un ampli pla general del desert, paisatge tradicionalment associat amb els països del pròxim orient. La lletra fa coincidir el moment en què es veu la ciutat d'Agrabah amb el vers que dona títol a la cançó, "*Arabian nights*". Alhora, es mostren les primeres imatges al desert banyades pel sol rogenç del crepuscle, i quan el narrador arriba a la ciutat ja és de nit, cosa que concorda també amb el títol de la cançó.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Percussió ( gong, cròtals, timbales), violins, eloud,* <i>derbake</i> ,** vent-fusta (oboè), vent-metall (tuba)	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Narrador
	Textura	Melodia acompanyada/contrapunt		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately bright</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode	La (Frigi)		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro – A – B			

\*Llaüt àrab

\*\* Djembé àrab

A nivell musical observem que s'empren diverses formes pròpies de la música aràbiga. D'una banda el tema és introduït amb un fórmula rítmica que es mantindrà de manera constant durant tota la peça: el *dor-hindi* (Maule, 2005). Aquesta fórmula consisteix en la seqüència de figures rítmiques que veiem al fragment de la partitura per a piano:



Fragment partitura 1: Menken, A., Ashman, H. i Rice, T., 1992 *Aladdin*, Milwaukee: Wonderland Music Company.



L'ús recurrent de la segona augmentada, l'escala frígia (en la), els melismes i la presència d'instruments de procedència oriental, com tambors i vents fusta són els que complementen aquest aire exòtic. Tanmateix, la cançó també és recolzada per una orquestra occidental. En general la música segueix els patrons d'Alan Menken, una melodia molt senzilla, fàcilment recordable. La textura combina l'acompanyament instrumental i el contrapunt en determinats moments amb la veu del narrador. Pel que fa als temes en què es divideix la cançó, únicament en trobem dos (A i B) amb escàs desenvolupament melòdic, ja que només apareixen una vegada.

### “One Jump Ahead”

Música d'Alan Menken i lletra de Tim Rice

És la cançó amb la qual es presenta Aladdin mentre escapa dels guàrdies del sultà per haver robat una barra de pa. Més endavant el protagonista reprèn el tema, lamentant que la gent cregui que és una “rata de carrer” (2b).

#### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó ens mostra Aladdin com un jove atlètic, bromista i pobre, que ha de robar per sobreviure. La frase “*One jump ahead of...*” és combinada amb diferents expressions, que reflecteixen la situació d'Aladdin, sempre per davant dels seus perseguïdors quan se n'escapa o els enganya. La idea és repetida amb diferents símbols, com “*...ahead of the breadline*” (misèria), “*...ahead of the sword*” (representa el caràcter punitiu de la justícia) o “*...ahead of my doom*” (mort), etc. (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 235)

Les intervencions d'altres personatges també introdueixen informació sobre Aladdin, com ara que és orfe “*I'd blame parents except he hasn't got 'em*”. La manera com s'expressen, tant Aladdin com els altres personatges, amb l'omissió de “*them*”, vocabulari com “*guys*” o elisions com “*gotta*”, són indicatius de la parla col·loquial pròpia de les classes socials més baixes.

Quant a la represa (2b), a l'igual que a *Beauty and the Beast*, es produeix quan el protagonista es queda sol. Encara que en aquest cas el personatge està molt més compungit que la seva predecessora, ja que el motiu de la represa és que un príncep l'ha ofès anomenant-lo “rata

de carrer”:

*Riff-raff, street rat. I don't buy that.  
If only they'd look closer.*

*Would they see a poor boy?  
No, siree.*

*They'd find out  
there's so much more to me.*

En aquest sentit, es recupera la idea que es reivindicava a *Beauty and the Beast*, de no jutjar a la gent pel seu aspecte. No obstant, aquesta pel·lícula no aprofundeix sobre aquesta qüestió, ja que ara la problemàtica no rau en la seva bellesa, sinó en la classe social a la qual pertany. La lletra resta ambigua, declarant que hi ha més en ell que un simple noi pobre, però sense especificar el què o què és el que realment desitja Aladdin. Seran les imatges les que ens revelaran la seva ambició: viure un dia al palau del sultà.

## 2. Anàlisi visual

L'escena mostra l'agilitat i astúcia d'Aladdin, atès que tota la seqüència consisteix en una persecució entre ell i els guàrdies del sultà, de la qual ell en surt victoriós. L'aspecte còmic de la lletra és reforçat pels nombrosos gags que inunden l'escena, molts d'ells relacionats amb estereotips de la cultura aràbiga, com el faquir descansant sobre un llit de punxes (il·lustració 21.1) o el que s'engoleix una espasa (il·lustració 21.2). L'aspecte plàstic i flexible de l'animació es fa especialment visible en aquesta cançó, en què els personatges semblen haver-se alliberat del pes de la gravetat i es deformen o mouen a una rapidesa difícilment igualable al món real (il·lustració 21.3). Durant tota l'escena predominen els plans de conjunt i un muntatge extremadament picat, que intenta seguir els veloços moviments dels personatges.

Pel que fa a la represa (2b), destaca el canvi cromàtic: mentre l'escena inicial es desenvolupa a la llum del dia, la represa es produeix al crepuscle i hi predominen tons blaus i foscos (il·lustració 21.4). Per tant, els colors exterioritzen l'aficció d'Aladdin. La planificació també varia respecte la cançó inicial, ara els plans de contextualització del personatge a l'espai són més rellevants i tenen una durada superior. Alhora, es mostren plans mitjos, en què es pot distingir clarament l'expressió del personatge. Així doncs, través d'un ritme de muntatge més lent, l'aproximació de la càmera i els tons apagats es trasllueix l'estat d'ànim pesarós d'Aladdin.



primera versió les veus pertanyen a altres personatges i un petit fragment Aladdin. El final del tema B mostra pel ritme accelerat que Aladdin està intentant escapar dels seus perseguidors.

- Tema D: breu interludi instrumental, en el qual es produeixen diverses modulacions, incrementant la tensió que es genera per l'acostament del final de la peça.
- Coda, d'una banda unifica fragments d'A i B, creant un contrapunt entre les veus; de l'altra, fa un ús evident del mickeymousing: Aladdin conclou el tema saltant des d'un edifici, i aquest descens es reflecteix amb la baixada per graus cromàtics de l'escala musical.

La represa del tema B esdevé la represa de la cançó (2b) uns minuts després, en què l'ànim d'Aladdin ha canviat per complet. El que abans era una animada cançó es converteix en un tema melancòlic on Aladdin expressa el seu anhel per una vida més pròspera.

### “Friend Like Me”

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És l'espectacular número musical amb el qual el Geni es presenta i explica a Aladdin els fantàstics desitjos que podrà concedir-li.


#### 1. Anàlisi de la lletra

Segons la mitologia islàmica, el Geni és un personatge capaç de convertir-se en qualsevol figura humana o no humana (Rierola Puigderajols, 2001, p. 235). D'aquesta manera, la cançó ens mostra a través de la lletra la flexibilitat del personatge emprant un variat vocabulari, des de referències cultes, fins a expressions d'allò més col·loquials. Tot just a l'inici el Geni ja fa referència a l'origen de la pròpia història d'Aladdin, citant Sherezade (la narradora de *Les mil i una nits*) i Ali Baba (un dels contes del recull). S'utilitza vocabulari del món islàmic, com “*Sha*” (sinònim de rei), “*backlava*” (menjar turc), “*nabob*” (governador). També apareixeran cultismes com “*bona fide*” (del llatí, de bona fe) o “*charge d'affaires*” (substitut diplomàtic d'un ambaixador o ministre). Alhora, tot això es contrasta amb l'ús d'expressions col·loquials de l'anglès americà, com “*dude*” o “*sucker*” (Rierola Puigderajols, 2001, p. 235-237).

#### 2. Anàlisi visual

La presentació del número té una entrada similar a la de “Under the Sea” (*The Little Mermaid*)<sup>316</sup> i “Be Our Guest” (*Beauty and the Beast*),<sup>317</sup> en què un dels engalipadors indica al protagonista que agafi un seient per veure l'espectacle. Altres elements que comparteix amb les altres cançons és que un focus d'atenció il·lumina el cantant (il·lustració 21.5) o el final en un gran pla general amb tots els personatges ballant o cantant (il·lustració 21.6). El Geni demostra la seva versatilitat i poder transformant-se ell i tot el que envolta a Aladdin, convertint així la seqüència en un vertiginós desplegament de les capacitats plàstiques de l'animació, capaç de transformar-se en qualsevol cosa. Sovint el fons de la cova, i únicament una base monocromàtica acompanya els personatges, que es troben en una mena d'espai irreal similar al que veiem a “Pink Elephants” (*Dumbo*). Els colors de fons van canviant i la majoria oscil·len entre el blau, vermell o groc. En ocasions el propi Geni muda el seu color i forma (il·lustració 21.7), l'únic que manté el seu aspecte habitual és Aladdin.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats		Vent-fusta (saxo), vent-metall (trompetes amb sordina), percussió (bateria)	
			Veus secundàries		Personatges de la ficció	Geni
	Textura		Melodia acompanyada			
Ritme	Metro		2/2			
	Caràcter		<i>Bright two-beat</i>			
Melodia	Motiu Principal					
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	re			
		Final	sol			
	Cadència final		Perfecta (V-I)			
Estructura	Intro A – B – A' Coda					

La cançó té un estil jazzístic, sense cap relació amb el tema inicial de la pel·lícula. Trobem instruments d'una banda de jazz, com saxo, trompetes amb sordina o bateria. També empram modes procedents del jazz, amb alteracions accidentals que donen un color diferent a la música. Així mateix, hi ha nombroses síncopes i acords de setena sobre notes

316 Vegeu pàgina 432.

317 Vegeu pàgina 454.

que no són la dominant.

En aquest cas la interpretació de Robin Williams prima sobre la musical, incrementant així l'efecte còmic de la cançó. El ràpid tempo de la peça i del ritme harmònic reflecteixen el caràcter esbojarrat del Geni. La coda de la cançó emprà el mateix mecanisme que a "Be Our Guest", propi dels espectacles de Broadway, el "botó", en què el vers final es repeteix successivament i el temps s'alenteix per acabar la peça amb espectacularitat.

### **"Prince Ali"**

Música d'Alan Menken i lletra de Howard Ashman

És el tema amb el qual Aladdin arriba a Agrabah disfressat de príncep amb una fastuosa cavalcada. El Geni guia la cançó i la desfilada, mentre va convertint-se en diferents personatges per fer grans alabances sobre el príncep Ali. Més endavant, cap al final de la pel·lícula, Jafar reprèn el tema canviant-li radicalment el sentit (4b).

#### 1. Anàlisi de la lletra

Un cop més el Geni demostra el seu enginy, destacant el seu costat còmic, cosa que sovint implica caure en anacronismes declarats (com quan imita dos comentaristes amb micròfon). Torna a fer ús de col·loquialismes com "*bad guys*" o "*dolled up*" i tampoc dubta a l'hora burlar-se de tothom, dient que la gent s'arrossega només per quedar-se mirant al Príncep Ali. De fet s'usen dos sinònims de mirar *gawk/stare*, per intensificar la idea que es queden guaitant com estúpids: "*to gawk*<sup>318</sup> *and grovel*<sup>319</sup> *and stare at Prince Ali*". Una altra exageració del Geni és la descripció dels criats, que estan disposats a treballar per al príncep de la manera més servicial:

*He's got slaves, he's got servants and flunkies*<sup>320</sup>  
*Proud to work for him*  
*they bow to his whim*<sup>321</sup>

Els ciutadans d'Agrabah demostren ser fàcilment impressionables, atès que es meravellen pel simple fet que Ali posseeixi micos i que, a més, el príncep tingui la bondat d'ensenyar-

318 *Gawk*: mirar estúpidament (col·loquial)

319 *Grovel*: humiliar-se/arrossegar-se

320 *Flunkies*: lacais (en sentit pejoratiu)

321 *Whim*: caprici

los-els sense cobrar res:

*He's got monkeys  
Let's see the monkeys!  
To view them he charges no fee*

També a través d'aquesta cançó el Geni fa referència a la princesa Jasmine en un intent d'ajudar a Aladdin a impressionar-la; tot i que el seu plantejament és un tant irònic, ja que l'expressió “*dolled up*” (abillar-se) sol aplicar-se a dones:

*Heard your princess was a sight lovely to see  
And that, good people, is why  
He got dolled up and dropped by*

Jafar aprofita el contingut d'aquesta lletra, en què es descriuen totes les qualitats positives del príncep Alí, per desvelar la seva autèntica identitat a la represa (4b):

*So Ali  
Turns out to be  
Merely Aladdin!  
Just a con  
Need I go on?  
Take it from me.*

## 2. Anàlisi visual

L'escena ens recorda les desfilades que es fan per determinades festivitats, en què hi ha carrosses, animals o globus gegants. El Geni que, com dèiem, actua com a guia de la cavalcada, mostra un aspecte humanitzat i avança a la gent d'Agrabah el que està a punt d'arribar. El Geni sovint ajuda a Aladdin a igualar-lo amb les seves descripcions: com quan intensifica la seva força per fer-lo capaç d'aixecar a deu homes o el fa més musculós del que realment és (il·lustracions 20.8 i 20.9).

Pel que fa a la represa de Jafar (4b), es caracteritza pel predomini de colors foscos amb vermells, blaus i liles, així com plans inclinats i contrapicats, mostrant així el poder i malícia de Jafar. La cançó acaba amb un primer pla del riure malvat de Jafar i el contraplà de la seva ombra estenent-se sobre el Sultà i Jasmine.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats		4a) Percussió (timbales, xilòfon, triangle), vent-metall (trompetes, trompes, trombons, tuba), vent-fusta (flautes), violins, arpa 4b) P Violins, vent-fusta (flautes), vent-metall (conjunt), arpa, percussió (xilòfon, plats, timbales)	
			Veu principal		Personatges de la ficció	
			Veus secundàries			
	Textura		Melodia acompanyada			
Ritme	Metro		2/2			
	Caràcter		4a) <i>In two, not fast</i>	4b) <i>Moderately bright</i>		
Melodia	Motiu Principal					
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	4a) sib	4b) fa m		
		Final	4a) do	4b) sol m		
	Modulacions		4a) si			
	Cadència final		Perfecta (V-I)			
Estructura	4a) Intro A – B – B – C – B' – C' – B'' Coda 4b) B – B' Coda					

Pel que fa la música, hi predominen instruments de banda de música de carrer, és a dir, percussió i la secció de vent metall i fusta. Es crea un contrapunt entre el Geni i el cor, format pels servents o gent del carrer, mentre els instruments es limiten a acompanyar. L'estructura consisteix en un tema introductori A i la alternança dels tema B i C. La melodia té diversos elements habituals en les fanfares, com el salt de cinquena o els florejos i melismes en la melodia principal. Un altre element propi de la fanfara és la repetició de determinades fórmules rítmiques, com la que apareix a l'inici de la cançó:



Fragment partitura 2: Menken, A., Ashman, H. i Rice, T., 1992 *Aladdin*, Milwaukee: Wonderland Music Company.

El tema B (i la coda final) d'Ali és reprès més endavant per Jafar (4b), que en comptes de



tenir un tema propi, agafa de préstec la cançó de “Prince Ali” per tergiversar-la. Alguns dels canvis més importants es produeixen en la instrumentació, amb una menor presència de la percussió i més violins, així com una interpretació més estacada de la melodia.

## “A Whole New World”

Música d'Alan Menken i lletra de Tim Rice

A través d'aquesta cançó Aladdin aconsegueix guanyar-se l'afecte de Jasmine demostrant-li que amb ell i la seva estora màgica podrà descobrir el món. El tema és reprès de forma coral al final de la pel·lícula (5b), quan Aladdin i Jasmine ja estan junts i ho celebren amb l'estora voladora.

### 1. Anàlisi de la lletra

Fins l'arribada d'Aladdin, Jasmine s'havia sentit atrapada al seu palau, per uns costums que l'obligaven a quedar-se tancada quan ella el que volia era veure el món. Aladdin descobreix que amb afalacs no podrà impressionar a Jasmine, sinó oferint-li la llibertat que mai ha tingut: “*No one to tell us no or where to go/ Or say we're only dreaming*”.

Aladdin utilitza consonants sibilants /sh/, /s/ i nasals /m/ que produeixen una sensació de suavitat “*shining, shimmering, splendid*”. Una estratègia similar a la de Kaa a *The Jungle Book*, en què la serp intentava “encantar” a la seva víctima.<sup>322</sup>

L'apropament entre els protagonistes es palesa a mesura que els respectius monòlegs es converteixen en un diàleg, en què l'un fa contrapunt a l'altre. A continuació tots dos canten alhora o repetint la frase que diu l'anterior, fins que conclouen la cançó amb la mateixa frase, demostrant així que els personatges comencen a intimar: “*Let me share this whole new world with you*”.

### 2. Anàlisi visual


A nivell visual observem que abunden els plans generals que contextualitzen els diferents espais meravellosos sobre els quals volen Aladdin i Jasmine, com Egipte, Grècia o Xina (il·lustracions 21.10, 21.11 i 21.12). En algunes ocasions la imatge farà un contrapunt

---

<sup>322</sup> Vegeu pàgina 334.

humorístic que no està reflectit ni a la música ni la lletra, com quan a un escultor li cau el nas de la Gran Esfinx de Guiza. Com ja hem apuntat a altres pel·lícules, l'escena es produeix al crepuscle-nit, moment en què la foscor permet als personatges intimar.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Piano, vent-fusta (flauta), arpa, violins, percussió (cortina)	
			Veus principals	Personatges de la ficció	Aladdin i Jasmine
	Textura		Melodia acompanyada/Contrapunt		
Ritme	Metro		4/4		
	Caràcter		<i>Sweetly</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	Re M		
		Final	Fa M		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A – B – A' – B'				

Musicalment podem veure la creixent confiança entre els personatges a través de la trajectòria que fan ambdues veus: quan comencen a cantar junts ho fan a contrapunt, és a dir, cadascun fa una veu diferent, i a mesura que van intimant, les seves veus també ho fan, cantant el mateix de manera homofònica (amb una distància de tercera, quarta o quinta),<sup>323</sup> després canten l'un darrere l'altre les mateixes notes i finalment tots dos alhora. L'estructura és molt senzilla, consisteix en l'alternança de dos temes (A i B), represos en dues ocasions. El canvi entre repeticions el marca la modulació a altres tonalitats (Re M a Fa M), que coincideix amb el moment en què traspassen els núvols i volen al costat dels ocells. La música no pretén destacar un canvi substancial a l'escena, sinó presentar certa varietat en la repetició. L'acompanyament del piano es caracteritza per estar format per un acord desplegat, tal com passava a “Beauty and the Beast”.

<sup>323</sup> En òpera sovint això significa que els personatges estan d'acord.

## BANDA SONORA MUSICAL

Com és habitual en Menken, el compositor reutilitza motius de les cançons al fons musical i introdueix algunes melodies noves. Un dels temes que més escoltem al llarg de la pel·lícula és “A Whole New World”, que apareix quan Aladdin i Jasmine es troben per primer cop al mercat, i està present sempre que la seva relació avança. Pel nombre de vegades que s'escolta, es configura com un dels leitmotius principals de la pel·lícula i aquesta posició és confirmada quan l'escoltem a la conclusió de la pel·lícula. La resta de temes coincideixen de manera sistemàtica amb cadascun dels personatges i normalment el caràcter de la música està relacionat amb els trets definitoris de cada personatge. El tema d'Aladdin identificat amb el motiu de la represa de “One Jump Ahead” (2b),<sup>324</sup> està present sobretot al principi i en el moment en què la vertadera identitat d'Aladdin és a punt de ser descoberta per Jasmine, després del vol amb l'estora. També Jafar té un leitmotiu, que prové de la introducció “Arabian Nights”, una cançó que inicialment no era seva. És una de les poques melodies que usa modes que sonen exòtics, per tant s'associa la música aràbiga amb l'antagonista de la pel·lícula (el qual també té trets estereotipats aràbics més exagerats).<sup>325</sup> Encara que no queda clar fins a quin punt s'estableix de manera intencionada aquesta relació entre els aspectes negatius de l'antagonista i la cultura àrab, ja que també escoltem cromatismes i sonoritats exòtiques en els plans generals de situació, com al mercat o els carrers d'Agrabah.

La resta del fons musical està creat a partir de música nova. Així, a pesar que el Geni canti dues cançons, cap de les dues representa la seva vertadera identitat, sinó el seu caràcter de pallaso. Necessita una nova melodia per acompanyar-lo quan sigui sincer i manifesti el seu desig més profund: ser lliure. Inicialment és un tema líric i fràgil, al qual predominen els violins i expressa la tristesa del Geni. Al final, però, quan el Geni sigui alliberat, el tema mostra aquest triomf i alegria, intensificat per l'acompanyament orquestral i instruments de vent més poderosos que el violins. Molt semblant al tema del Geni és el de Jasmine, que també se sent empresonada. La seva música passa força desapercebuda, ja que tan sols apareix quan ella se sent atrapada o melancòlica i desapareix quan és feliç o està amb Aladdin. Per últim, el Sultà té un leitmotiu molt senzill, una fanfara que no té cap altre propòsit que el d'anunciar la seva presència i realçar el caràcter còmic del personatge.

---

324 Vegeu a la pàgina 475 l'anàlisi de la cançó “One Jump Ahead”.

325 Macleod (2003) relaciona el retrat que fa Disney dels àrabs amb la primera Guerra del Golf. Encara que és probable la influència dels esdeveniments de l'època, cal tenir en compte que la producció de la pel·lícula començà a l'any 1989 i possiblement l'any 1991 (any en què començaria la guerra) la caracterització dels personatges ja estaria definida.

Per tant, la major part del fons musical està format per leitmotivs de personatges. Tornem a sentir alguns fragments de mickeymousing, sobretot en relació a l'estora, que com és muda necessita que la música representi els seus estats d'ànim. La música també fa referència a altres pel·lícules, com l'escena en què el Geni fa aparèixer el cranc Sebastià (i sentim breument el motiu d'“Under the Sea”, de la pel·lícula de *The Little Mermaid*) o la seqüència en la qual Aladdin agafa la Llàntia per primer cop a la cova de les meravelles: a nivell sonor i visual recorda l'escena inicial de la pel·lícula *Raiders of the Lost Ark* (Steven Spielberg, 1988).<sup>326</sup>

---

<sup>326</sup> Al pròleg de la pel·lícula, la seqüència en la qual després de passar diverses proves, Indiana Jones arriba fins el tresor indígena que buscava i intenta substituir-lo per un sac de sorra perquè no s'activi la trampa que guarda la figura d'or. Després d'uns minuts de tensió finalment Indiana Jones agafa l'objecte de valor, creient haver “enganyat” la trampa, però aviat descobrirà que no és així i haurà de fugir corrents mentre la cova s'ensorra al seu pas. Quelcom semblant li passarà a Aladdin, que després d'agafar la Làmpada amb precaució, la cova comença a desintegrar-se i haurà d'escapar per salvar la vida.

### 5.3.3 *The Lion King* (1994)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció		Roger Allers i Rob Minkoff	
Producció		Don Hahn	
Guió		Irene Mecchi Jonathat Roberts Linda Woolverton	
BSM	Fons musical		Hans Zimmer
	Cançons	Música	Elton John
		Lletra	Tim Rice
	Orquestrador		Ladd McIntosh, Yvonne S. Moriarty, Bruce Fowler
Edició		Ivan Bilancio	
Intèrprets		Matthew Broderick (Simba adult) Jonathan Taylor Thomas (Simba petit) Jeremy Irons (Scar) James Earl Jones (Mufassa) Maira Kelly (Nala adulta) Niketa Calame (Nala petita) Nathan Lane (Timon) Ernie Sabella (Pumba) Rowan Atkinson (Zazu) Robert Guillaume (Rafiki) Madge Sinclair (Sarabi) Whoopi Goldberg (Shenzi) Cheech Marin (Banzai) Jim Cummings (Ed)	
Estudi		Walt Disney Feature Animation	
Distribució		Walt Disney Pictures	
Data estrena (EUA)		15 de juny de 1994	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

La idea de *The Lion King* sorgí a finals de 1988, durant la promoció d'*Oliver & Company* en una conversa entre Jeffrey Katzenberg, Roy E. Disney i Peter Schneider. Katzenberg volia explicar una història sobre fer-se gran, la mort, i idees d'experiències personals que havia viscut quan es dedicava a la política.<sup>327</sup>

El novembre d'aquell mateix any Thomas Disch (autor de *The Brave Little Toaster* [1987]) escrigué un esborrany titulat *King of the Kalahari*, i més endavant Linda Woolverton\* estigué durant un any reescrivint esborrany del guió, barallant noms com *King of the Beasts* i *King of the Jungle*. La versió inicial de la pel·lícula era molt diferent del resultat final: l'argument estava centrat en la lluita entre lleons i babuïns, amb Scar com a líder dels babuïns.<sup>328</sup>

Al principi només fou designat un director, George Scribner (director d'*Oliver & Company*), però més endavant s'afegí com a co-director Roger Allers\* (que havia dirigit el desenvolupament del guió a *Beauty and the Beast*). Allers inclogué a l'equip Brenda Chapman\*, que passaria a ser la cap de la història. Després de sis mesos de desenvolupament del guió, Scribner abandonà el projecte: la seva idea era fer una pel·lícula amb un estil documental, centrat en aspectes realistes i no estava d'acord amb la proposta d'Allers de convertir la pel·lícula en un musical. Rob Minkoff reemplaçà Scribner i Don Hahn es va unir a la producció (Finch, 1994, p. 170). Allers, Minkoff, Chapman i Hahn reescriguren la història després de dues setmanes de reunions amb Kirk Wise i Gary Trousdale, que tot just havien acabat *Beauty and the Beast*. També es va canviar el títol per *The Lion King* perquè l'emplaçament de la pel·lícula no era la jungla sinó la sabana. Encara que els creatius diuen que es tracta d'una història original, també admeten haver-se inspirat en *Hamlet* de William Shakespeare (Vogler, 1998, p. 303). A més, durant el procés d'escriptura del guió convidaren a Christopher Vogler, l'autor d'*El viatge del escritor*, perquè els ajudés.

El lletrista Tim Rice, que en aquell moment treballava amb Alan Menken en les cançons d'*Aladdin*, fou convidat per escriure les cançons. Rice acceptà amb la condició de buscar ell el compositor amb el qual treballaria. Com en aquell moment Menken no estava disponible, els productors acceptaren la proposta de Rice de contractar a Elton John per a les cançons (Finch, 1994, p. 172). El fons musical fou compost per Hans Zimmer,

<sup>327</sup> *The Lion King: A Memoir – Don Hahn*, contingut extra de l'edició en DVD de *The Lion King* de 2011.

<sup>328</sup> *The Lion King: A Memoir – Don Hahn*, contingut extra de l'edició en DVD de *The Lion King* de 2011.

escollit per la seva experiència amb música africana en dues pel·lícules anteriors.<sup>329</sup> Per fer els cors tradicionals africans Zimmer contactà amb el compositor i cantant sud-africà Lebo Morake (conegut com Lebo M),\* que s'encarregaria d'escriure les lletres i conduir els fragments corals.

Irònicament, la majoria dels animadors van preferir treballar en el projecte de *Pocahontas*, que s'estava desenvolupant al mateix temps. Tots creien que *The Lion King* era un experiment i que probablement *Pocahontas* tindria molt més èxit.<sup>330</sup> No obstant, la crítica i les audiències van rebre molt millor *The Lion King* que *Pocahontas*, convertint-la en la pel·lícula d'animació tradicional més taquillera de la història del cine. També repetiria el triomf musical als Òscar de les seves predecessores: amb la millor cançó, escrita per Elton John i Tim Rice "Can You Feel the Love Tonight" i millor banda sonora, de Hans Zimmer.<sup>331</sup>

#### ARGUMENT

Inici	Simba és el fill del rei de la sabana, el lleó Mufassa. L'ambiciós germà del rei (Scar), però, conspira per usurpar el tron a Mufassa i Simba.
Nus	Scar provoca una estampida en la qual mor el rei, i fa creure al jove Simba que ha estat culpa seva. El príncep es veu obligat a exiliar-se a la selva, on fa amistats que l'ensenyen a viure sense obligacions ni responsabilitats. Simba s'habituarà fàcilment a aquesta nova vida, fins que es retroba amb una amiga de la infància, Nala, la qual li recorda que el seu deure és recuperar el seu tron legítim.
Desenllaç	Simba s'enfronta a Scar i resulta victoriós, recobrant així el tron i fent que el cicle de la vida continuï.

Com bé explica Vogler (1998), la història de *The Lion King* segueix l'esquema del viatge de l'heroi:<sup>332</sup> al primer acte Simba viu al món ordinari, en el segon fuig del món ordinari, ha de passar per diverses proves i troba nous aliats (Timon i Pumba), i en el tercer acte torna a la seva llar per enfrontar-se a Scar i renéixer com a rei. També hi ha elements de la crida a l'aventura, rebuig, i odisea al segon acte, a l'encontre de Simba amb Rafiki. Allà Simba té una trobada amb la mort (el fantasma del seu pare) i obté com a recompensa un augment de la seva determinació i autoestima (Vogler, 1998, p. 310). Precisament la trobada amb el fantasma és un préstec de *Hamlet*, encara que a l'obra de teatre aquest

329 *A World Apart* (Chris Menges, 1988) i *The Power of One* (John G. Avildsen, 1993).

330 *The Lion King: A Memoir – Don Hahn*, contingut extra de l'edició en DVD de *The Lion King* de 2011.

331 *The Lion King: A Memoir – Don Hahn*, contingut extra de l'edició en DVD de *The Lion King* de 2011.

332 Vegeu apartat 3.1.1, on hem explicat en què consisteix el viatge de l'heroi.

encontre es produeix al primer acte, a l'inici de la història.

## PERSONATGES

Protagonista: Simba	Antagonista: Scar
Interès amorós: Nala	
Mentors: Rafiki, Mufassa*, Timon*, Pumba*, Zazu*, Nala*	
Engalipadors: Timon*, Pumba*, Zazu*	Ajudants de l'antagonista: Banzai, Shanzi, Ed
Figures paternals: Mufassa* i Sarabi	

Encara que a la pel·lícula hi ha un mentor “principal” (Rafiki), com bé indica Vogler (1998, p. 306), hi ha més d'un personatge que desenvolupa aquest rol: el seu pare és el seu primer mestre, però també aprèn sobre qüestions d'estat per part de Zazu, així com l'art de “viure la vida” amb Timon i Pumba. Per últim, Nala també li mostra el camí de la responsabilitat quan ell rebutja recuperar el lloc que li correspon com a rei. No obstant, el predomini del paper còmic per part de Timon, Pumba i Zazu fa que els haguem classificat com a engalipadors, a l'igual que Nala, que té més importància com a interès amorós de Simba. Els pares de Simba tenen papers força diferents: mentre Mufassa és un personatge cabdal per a la història (estableix una relació més important per a Simba i alhora simbolitza la responsabilitat que ha d'acceptar el futur rei), Sarabi té un rol totalment secundari. Pel que fa a Scar, representa el costat fosc de la monarquia en el seu paper de rei totalitari. Scar encarna tot allò en què podria convertir-se Simba si es deixés endur per la seva prepotència, ambició i enveja. Però és precisament el viatge vital que fa Simba el que el distancia de Scar i el converteix en un personatge més humil i responsable.



## CANÇONS<sup>333</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	1a	“Circle Of Life”	0.38-4.27	4,01
	2	“I Just Can't Wait to Be King”	14.40-16.53	2,51
Nus	3	“Be Prepared” (F)	26.15-27.24	1,09
			27.54-29.05	1,11
	4	“Hakuna Matata” (F)	42.32-42.56	0,24
			43.10-44.13	1,03
5	“Can You Feel the Love Tonight”	55.41-58.20	3,00	
Desenllaç	1b	“Circle of Life” (Final)	1.19.00-1.19.58	0,58
			Total Pel·lícula 85 min	
			Total Musical 15,34 min (18,04%)	

\*Als títols de crèdit final de la pel·lícula s'escolta un petit compendi d'alguns dels motius principals de la música de fons i la versió pop de “Can You Feel the Love Tonight” cantada per Elton John.

### “Circle Of Life”

Música d'Elton John i lletra de Tim Rice

És el número amb el qual s'inicia la pel·lícula, amb els animals de la sabana celebrant el naixement del futur rei, Simba. La cançó té com a solistes Carmen Twillie i Lebo M., que també condueix el cor africà.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra d'aquest tema té un contingut molt simbòlic, del que és una de les bases de la pel·lícula: el cicle de la vida. Narra com la vida de tots els animals de la sabana està unida pel cicle, raó per la qual cal respectar un equilibri entre totes les criatures. Les veus que sentim en aquest tema estan en off, és a dir, no existeix un personatge en pantalla que les canti i funcionen com un narrador omnipotent, que observa el que succeeix en la ficció i ho comenta.

Tot i que els cants africans puguin semblar ser un element “decoratiu” a la cançó, en realitat la lletra (cantada en Zulu) també té un significat vinculat amb el que succeeix a la pel·lícula.

<sup>333</sup> L'anàlisi musical de les cançons s'ha fet a partir de les partitures extretes de l'edició per a piano de John, Elton (música); Rice, Tim (lletra). *The Lion King*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1994.

Text en Zulu	Traducció*
<i>Nants ingonyama bagithi Baba</i>	Aquí ve el rei/lleó, Pare
<i>Sithi ubm ingonyama</i>	Oh sí, és un rei/lleó
<i>Siyo Ngoba</i>	Anem a conquerir
<i>Ingonyama nengw' enamabala</i>	Aquí arriba el rei/lleó

\*La traducció de la lletra l'hem fet a partir de Doke (1973), Nyembezi (1990) i la guia de conversa Le Zoulou de poche (2008).


Al final de la pel·lícula, quan Simba recupera el tron i el cicle de la vida és restaurat, el tema “Circle of Life” és reprès (1b), creant així una història capicua, acabant com comença, igual que a *Bambi*. La represa del tema conté certes variacions, tant en la lletra de Tim Rice com de Lebo M. La introducció africana és més llarga i torna a “comentar” els esdeveniments de la pel·lícula:

Text en Zulu	Traducció
<i>Ndabe zitha</i>	Rei de reis
<i>Nkosi yethu</i>	El nostre cap
<i>Mholi wezwe lethu</i>	Governador de la nostra terra
<i>Lefatshe la bonata rona</i>	La terra dels nostres ancestres
<i>Lea balalela</i>	És sagrada
<i>Busa le lizwe bo (x3)</i>	Governa aquesta terra
<i>Lethu busa ngo xolo</i>	Governa amb pau
<i>Is'khathi sifikile</i>	Ha arribat l'hora
<i>Is'khathi busa iyo</i>	És hora, governa
<i>Busa Simba</i>	Governa, Simba
<i>Ubuse ngo xolo</i>	Governa amb pau
<i>Ubuse ngo thando</i>	Governa amb amor
<i>Ingonyama nengw' enamabala</i>	Aquí arriba el lleó

## 2. Anàlisi visual

La cançó no només serveix per unir la pel·lícula amb un principi i final cíclics, demostrant que la història no sols no acaba, sinó que sempre torna a començar. També vincula unes imatges realistes del regne animal, molt semblants a un documental, amb el territori de la ficció. L'estil amb què estan dibuixats els animals és clarament realista (il·lustracions 22.1 i 22.2), a diferència del que veurem a la cançó següent, “I Just Can't Wait to be King”. La major part del número musical està protagonitzat per aquests personatges anònims i no és fins la segona meitat de l'escena que se'ns presenten els vertaders protagonistes, els lleons i el babuí. Així, la música facilita la relació entre realitat (i realisme) amb la ficció, de manera que no sobta la representació verista dels animals amb el seu comportament antropomòrfic.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Percussió (djembé) i flutes d'origen africà ( <i>ney</i> ), sintetitzadors, piano	
			Veus principals	En off	Carmen Twillie i Lebo M.
	Veus acompanyants	Cors africans*			
	Textura		Melodia acompanyada i contrapunt		
Ritme	Metro		4/4		
	Caràcter		<i>Moderately, with an African beat / Same tempo, gently rhythmic</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	Si $\flat$ M		
		Final	Re $\flat$ M		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro – A – B – C – B'				

\*També actuen com a instruments, acompanyant i fent contrapunt amb la melodia principal.

Un dels aspectes més destacables de la peça a nivell musical és la instrumentació: l'acompanyament està format per cors africans i instruments de procedència africana, sobretot percussions i flutes tradicionals. A més, tenen un paper rellevant els sons ambient dels animals i el seu moviment, que s'han introduït per proporcionar realisme a l'escena. Tots aquests sons han estat incorporats de manera que no sols no interfereixen, sinó que són part de la música. La introducció inclou el cant africà, que es manté com un ritme constant i per sota de la melodia principal durant A i B. La part C és l'interludi no cantat, en què Zimmer afegeix una nova melodia.

La represa final (1b) únicament reprèn el tema B, que tant a nivell musical com de la lletra és igual que els darrers versos de la versió inicial. Els cants africans que hem citat abans, en canvi, varien lletra i música, reflectint així l'evolució del personatge de Simba.

#### “I Just Can't Wait to be King”

Música d'Elton John i lletra de Tim Rice

El jove Simba crea una maniobra de distracció cantant i fent plans amb la seva amiga Nala sobre el seu futur com a rei, perquè Zazu els deixi en pau. Tanmateix, Zazu no

para de fer interjeccions recordant-li que encara és massa jove per ser rei. La cançó compleix dues funcions: dins la narració es justifica com a maniobra per despistar a Zazu i, en segon terme, a través de la cançó es mostra a l'espectador l'aspecte més ambiciós i prepotent de Simba.

## 1. Anàlisi de la lletra

La base de la cançó és la interacció entre Simba i Zazu, en la qual Simba fa ostentació del seu poder com a futur rei mentre Zazu intenta rebaixar-li els fums.

*I'm gonna be a mighty king, so enemies beware!  
I'm gonna be the main event  
Like no king was before  
I'm brushing up on looking down  
I'm working on my roar*

Per la seva banda, a cada estrofa de Simba, Zazu li fa un contrapunt, remarcant-li els seus defectes i la seva inexperiència:

*I've never seen a king of beasts  
With quite so little hair*

A pesar del seu estatus social, en ocasions Simba utilitza expressions col·loquials, com ara l'escurçament “gonna”. Però deixant de banda aquest exemple, l'anglès del futur rei és força correcte.

## 2. Anàlisi visual

Aquesta seqüència destaca per l'irrealisme amb què està tractat l'espai i els personatges secundaris/coristes: l'inici de la cançó queda clarament evidenciat pel salt que fa Simba i la manera en què “pinta” el seu voltant (il·lustració 21.3). A partir d'aquí predominen colors càlids i llampants, els fons es minimitzen i són monocromàtics, mentre les figures del voltant són simplificades (il·lustració 21.4). Els animals acompanyants disten molt de l'estètica realista que fins al moment ha caracteritzat la pel·lícula, i són representats de manera caricaturesca (il·lustració 21.5). En el transcurs de l'escena també apareixen una sèrie d'elements que ja hem vist a “Under the Sea” (*The Little Mermaid*), “Be Our Guest” (*Beauty and the Beast*) o “Friend Like Me” (*Aladdin*): un focus d'atenció i personatges en formació o ballant. El final de la cançó recorda a “The World's Greatest Criminal Mind”

(*The Great Mouse Detective*), en què a la conclusió tots els personatges ensopegaven o es queien, causant un gran rebombori, mentre el cantant principal restava il·lès davant del desastre.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Percussió (bateria, tambors), guitarra elèctrica, baix, vent-fusta (flauta africana*), sintetitzador, acordió	
			Veü principal	Personatges de la ficció	Simba
			Veus secundàries		Nala, Zazu, Cors (altres animals)
Textura		Melodia acompanyada			
Ritme	Metro		4/4		
	Caràcter		<i>Happily, rhythmically</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inici	Sol M		
		Final	LabM		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A' – C – B' – A' – C' – A' Coda				

\*Hi ha una considerable varietat d'instruments de vent detectats en l'anàlisi auditiu, però no tenim els coneixements ni recursos per diferenciar els tipus de flautes africanes que apareixen en la peça.

En la instrumentació advertim que novament s'incorporen elements africans, juntament amb una àmplia varietat de percussions, sintetitzadors i guitarra elèctrica. La cançó intercala tres temes: A, B i C, i s'empra la tècnica del canvi de tonalitat per aportar certa varietat dins la repetició. A la coda s'usa la mateixa fórmula que a "Be Our Guest", en què el motiu principal de la cançó es va repetint fins el gran final. En el ritme destaquen les síncopes que alteren la pulsació del compàs i reforcen l'aire alegre de la cançó. Encara que la textura és primordialment una melodia acompanyada, hi ha moments puntuals (quan intervé Zazu de manera dialogada) en què es fa un contrapunt entre les veus dels lleons i l'ocell.

### "Be Prepared"

Música d'Elton John i lletra de Tim Rice

És el tema amb el qual Scar anima a les seves aliades, les hienes, perquè es rebel·lin contra Mufassa i l'ajudin ocupar el seu lloc al tron.

## 1. Anàlisi de la lletra

La lletra combina el sarcasme despectiu i burla de Scar envers les hienes i un discurs pseudo-feixista, mitjançant el qual pretén convèncer les hienes perquè el recolzin. Scar es permet el luxe d'insultar a les hienes a pesar de ser les úniques que l'ajuden, tal com feien altres antagonistes com Ratigan (*The Great Mouse Detective*) o Gaston (*Beauty and the Beast*): *"I know that your powers of retention / Are as wet as a warthog's backside"*. D'aquesta manera es mostra la seva prepotència i, alhora, com desdenya aquells que l'envolten, encara que siguin aliats. Immediatament després fa propaganda política a aquelles que precisament acaba d'insultar: *"Stick with me, and you'll never go hungry again!"*

Irònicament, les hienes en comptes de sentir-se molestes per les seves burles, responen oferint-li un suport absolut i obediència incondicional: *"It's great that we'll soon be connected / With a king who'll be all-time adored"*.


## 2. Anàlisi visual

Estèticament advertim que, a diferència de la cançó de Simba, en què hi predominaven una gran varietat de colors càlids i vius, que interactuaven durant tota l'escena, en aquest cas cada fragment té un únic color: comença amb el verd, continua amb els daurats, vermells (que recorden l'infern) i acaba amb el blau fosc de la nit. D'aquesta manera, es destaca el caràcter monocromàtic del personatge, que no admet alternatives al seu punt de vista. Alguns plans pretenen assemblar-se a imatges conegudes per l'imaginari col·lectiu, transferint així el significat de les imatges originals a la seqüència. La primera, i més evident, és la desfilada de les hienes que imita una marxa feixista<sup>334</sup> (il·lustració 21.6), ja que, com bé sabem, qualsevol referència als nazis en el cinema americà significa automàticament maldat. Una altra imatge que, potser no és percebuda de manera tan evident per l'espectador, és el final en què darrere de Scar i les hienes es perfila la figura de la mitja lluna mentre riuen malèvolament (il·lustració 21.7). D'aquesta manera, s'associen els personatges perversos amb el símbol de l'islam, la mitja lluna.<sup>335</sup>

334 Concretament s'assembla a la pel·lícula propagandística nazi de Leni Reifenstahl *Triumph des Willens* (1935).

335 Encara que en el moment d'estrena de la pel·lícula de la pel·lícula (1994) ja feia tres anys que la Primera Guerra d'Irak havia acabat, recordem que la producció de la pel·lícula va durar quatre anys (entre 1990 i 1994) i aquell era un tema candent de l'època.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Acordió, percussió (xilòfon, campana, bateria, caixa), veus greus,* vent-metall (tuba), arpa	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Scar
		Veus secundàries		Cors (hienes)
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Steadily, rhythmically</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	La m		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro – A – B – C – A' – B'			

\*Les veus actuen com acompanyament musical.

La instrumentació combina percussió, vents, sintetitzadors, cors, acordió i xilòfon, amb un predomini del registre greu. La major part de la cançó és cantada per Scar, tot i que intervenen de forma coral les hienes, sobretot cap al final de la cançó. A nivell harmònic la peça és molt senzilla, predominen els acords de tònica, subdominant i dominant de la tonalitat (la m) i només en alguns passatges es passa pel seu mode major, Do M. La part C és un fons instrumental que es manté mentre els personatges estan parlant, perquè després puguin reprendre el cant.

#### “Hakuna Matata”

Música d'Elton John i lletra de Tim Rice

És la cançó amb la qual Timon i Pumba intenten animar a Simba després de la mort de Mufassa amb la frase del swahili “*Hakuna Matata*”, que significa “despreocupar-se dels problemes”.

#### 1. Anàlisi de la lletra

L'escena serveix per avançar una sèrie d'aspectes de la narració. En primer lloc, permet que Simba s'animi després de la mort del seu pare en un ràpid lapse de temps, quan





So	Timbres	Instrumentes destacats	Guitarra elèctrica, acordió, percussió (xilòfon, bateria), vent-metall (tuba), teclat, violins (pizzicato i solo), vent-fusta (saxo), arpa, cors africans	
		Veus principals	Personatges de la ficció	Timon i Pumba
	Veü secundària	Simba		
	Textura	Melodia acompanyada/contrapunt		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Freely</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
Estructura	A – B – C – A' – D – A"			

La instrumentació varia a mesura que avança la peça, tot i que hi ha algunes constants, com la percussió, el saxo o la guitarra elèctrica. Hi ha moments en què sentim l'acordió, l'arpa (que s'utilitza per als canvis d'espai o salts temporals), i molt puntualment, un violí en el moment "tràgic" de Pumba. Alhora apareixen cors africans en determinats fragments, acompanyant la melodia. La resta de la cançó intercala el cant amb diàlegs (on la música queda en un segon pla). Dos dels elements més destacables de la peça són que, d'una banda, tot i predominar la tonalitat de Do M (el seu motiu principal consisteix en l'acord de dominant-tònica), sovint passa per altres tonalitats sense arribar a assentar-s'hi, emfasitzant així el caràcter canviant i caricaturesc dels personatges, que no són prou "seriosos" per mantenir-se més de dues frases en la mateixa tonalitat. L'altre aspecte a considerar, és no hi ha cadència al final, sinó que la cançó s'atenua després de diverses repeticions. Així, és com si realment la cançó no concloués i els personatges estiguessin cantant-la tot el dia.

### **"Can You Feel the Love Tonight"**

Música d'Elton John i lletra de Tim Rice

Aquesta cançó la comencen Timon i Pumba quan s'adonen que el seu trio no podrà continuar existint si Simba s'enamora. La cançó després prossegueix amb una veu en off, seguint els passos de Simba i Nala i conclou tornant amb Timon i Pumba.

Segons descriuen els seus creadors, aquesta fou una de les cançons més difícils d'escriure.

Tim Rice féu 15 versions de la lletra (per això és diferent la lletra que escoltem en la pel·lícula respecte la d'Elton John als crèdits finals). En una de les versions, la cançó era completament cantada per Timon i Pumba en clau de paròdia. Al *making of* inclòs al DVD de *The Lion King* (2011) es narra com els directors van fer una projecció a la qual hi van incloure la versió còmica de “Can You Feel the Love Tonight” sense consultar-li a Elton John. En veure el canvi, John es va disgustar molt, perquè escriure un “gran tema d'amor disneyà” era la raó per la qual havia acceptat fer les cançons de *The Lion King*. John va exigir a Jeffrey Katzenberg que tornessin a la versió original i van arribar a un acord per fer un terme mig. Per això a la versió final es produeix una combinació de les dues opcions: comença i acaba des de la perspectiva còmica de Timon i Pumba, el cos principal està cantat per una veu en off (per tant, des d'un punt de vista objectiu, diferent als protagonistes) i té un petit interludi en el qual intervenen Simba i Nala.

### 1. Anàlisi de la lletra

Cada estrofa expressa el punt de vista del que canta: Timon i Pumba veuen l'emparellament del seu amic amb mals ulls “*And with all this romantic atmosphere, disaster's in the air*”. Pel que fa a la veu en off, no aporta una opinió, es limita a descriure el que passa:

*You needn't look too far  
Stealing through night's certainties  
love is where they are*

Mentre Simba es preocupa per explicar-li la veritat a Nala:

*So many things to tell her  
but how to make her see  
the truth about my past?*

En veure el seu estrany comportament, Nala sospita que amaga alguna cosa “*He's holding back, he's hiding/ But what I can't decide*”. Per tant, els protagonistes no són els que parlen d'amor, sinó la veu en off i Timon i Pumba.

En aquesta peça tornen a cobrar força importància els cors, també amb lletres en Zulu.

Text en Zulu	Traducció
<i>Lalela thuli</i>	Escolta aquesta persona callada
<i>Lalela lelando we</i>	Escolta la seva història



no es produeix un canvi important, sinó que és la música la que reforça la intensitat del que senten els personatges.

## BANDA SONORA MUSICAL

Com ja hem indicat anteriorment en algunes de les cançons d'aquesta pel·lícula, la funció dels cors africans és més que un simple acompanyament. Es tracta d'una de les principals aportacions de Zimmer, que juntament amb la instrumentació, revestí totes les peces d'Elton John amb un estil africà per unificar-les amb el fons musical. A banda del cor, Zimmer també experimentaria amb diversos instruments, com la marimba, la kalimba o “piano de polze” i la flauta de Pan. Tot i que proporcionalment *The Lion King* té menys cançons que les anteriors pel·lícules de la dècada dels 90, proporcionalment té més música vocal respecte la resta. Una altra qüestió ja observada a “Circle of Life” i que també es produeix al fons musical, és que les lletres en Zulu tenen un significat relacionat amb els esdeveniments de la història. No obstant, la incomprensió generalitzada del zulu per par de la majoria dels espectadors no ens permet incloure els cants africans com a cançons, sinó considerar-los part del fons musical. De totes aquestes parts vocals hem volgut destacar algunes de les lletres i traduccions lligades a l'argument de la pel·lícula. Per exemple, el fragment que s'escolta després que Simba hagi discutit amb Nala i es trobi amb Rafiki:

Text en Zulu	Traducció
<i>We sangoma ngi velekwe</i>	Oh, sanador espiritual, estic confós
<i>We baba ngivelekwe</i>	Oh, pare, estic patint

Més endavant, quan Simba retorni a les terres del rei, en el seu trajecte sentim novament cants africans, que entonen la mateixa melodia que apareix just abans de la represa final de “Circle of Life”. Les lletres varien lleugerament, però advertim que el propòsit d'aquest cor és “animar” a Simba perquè ocupi el seu lloc legítim dins el cercle de la vida.

Text en Zulu	Traducció
<i>Busa le lizwe bo</i>	Governa aquesta terra
<i>Busa lomhlaba wethu</i>	Governa la nostra terra
<i>Busa ngo xolo</i>	Governa amb pau
<i>Busa ngo thondo bo (x3)</i>	Governa amb amor
<i>Busa ngo xolo</i>	Governa amb pau
<i>Vusa amdlozi bo</i>	Desperta els esperits
<i>Vusa amakhosi bo</i>	Desperta els ancestres
<i>Vusa amdlozi bo</i>	Desperta els esperits
<i>Busa Simba iyo</i>	Governa Simba

A diferència d'Alan Menken, la majoria del material temàtic desenvolupat en el fons musical no prové de les cançons, sinó que és de nova creació. Únicament en un fragment de la pel·lícula se cita el motiu de “Can you Feel the Love Tonight” abans que sigui presentat com a cançó: quan Simba i Nala encara són joves i Zazú parla del seu futur matrimoni. En qualsevol cas, la història d'amor entre Simba i Nala no és una de les trames centrals de la pel·lícula, com ara el cicle de la vida o la relació entre Mufassa i Simba, i probablement per això la presència d'aquest motiu en el fons musical és escassa. Un altre aspecte diferencial de Zimmer respecte altres compositors de Disney és que, com Henry Mancini (compositor de la música de fons a *The Great Mouse Detective*), pràcticament no usa el mickeymousing.

Per tant, Zimmer desenvolupa al marge de les cançons un ampli ventall musical, i, de fet, en l'adaptació de la pel·lícula a Broadway molts d'aquests motius són convertits en cançó (Zimmer, 2006). Alguns dels més destacats són el leitmotiv de “Simba/Cicle de la vida”, que no prové de la cançó “Circle of Life”, sinó que és un tema nou. Utilitzem una doble nomenclatura per a aquest tema per la seva complexitat, ja que no sols acompanya el protagonista, també apareix sempre que es fa referència al lloc que ha d'ocupar dins el cicle de la vida. Es presenta per primer cop quan passa un període de temps entre que neix Simba i creix, i posteriorment anirà reapareixent en els moments crítics: després d'escapar i sobreviure a les hienes, quan Nala li recorda la seva responsabilitat com a rei i culmina quan finalment Simba accepta el seu destí i puja a la roca del rei. Una de les característiques més interessants d'aquest motiu és la seva versatilitat: pot ser interpretat amb qualsevol instrument i evoca una àmplia gamma d'emocions, depenent de les variacions que faci és capaç d'anar des de la tristesa fins a l'eufòria. Normalment quan pretén reflectir moments més introspectius o tristos fa solos instrumentals amb la flauta de Pan, mentre als moments victoriosos s'escolta el conjunt de l'orquestra, molt més sonora i expansiva.

Molt lligat a aquest tema i sovint interrelacionat, està el leitmotiv de Mufassa, que al seu torn es desdobra en dos motius. El primer s'associa a l'aspecte més íntim del personatge i sol sorgir en els moments més solemnes o emotius. El segon fa referència a l'herència que Mufassa deixa a Simba i és més variable que el primer: pot evocar felicitat, heroisme, esperança, etc. La combinació de tots dos és habitual, especialment en les escenes inicials en què pare i fill estan junts. No obstant, a mesura que avança la pel·lícula, els motius es dissocien, com quan mor Mufassa, on només apareix el motiu íntim, mentre a la batalla final sols està present el motiu heroic.

Encara que aquests temes són els pilars al voltant dels quals gira el fons musical, hi ha altres com el de les hienes i Scar, que destaquen per l'ús de registres greus o dissonàncies, és a dir, una sonoritat desagradable a l'oïda. També hi ha un tema associat als moments tristos, com quan Mufassa està decebut amb Simba o Scar anuncia a les lleones la mort de Simba i Mufassa. Així mateix, hi ha músiques pels moments d'acció o perill (com les persecucions amb les hienes o l'estampida), que es limiten a acompanyar i accentuar el que passa en pantalla.

En definitiva, tot i que Zimmer adaptà les cançons perquè no contrastessin amb el fons musical, a nivell motívic funcionen de manera diferenciada, creant així duplicitats (com és el cas del tema del Cicle de la Vida). L'única excepció, com dèiem, és tema d'amor, "Can You Feel the Love Tonight" que, en tenir poca importància per a l'argument, gairebé no apareix al fons musical.

5.3.5 *Pocahontas* (1995)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Mike Gabriel i Erik Goldberg	
Producció		James Pentecost	
Guió		Carl Binder Susannah Grant Philip LaZebnik	
Basat en		Fets i personatges històrics reals/ llegendes	
BSM	Fons musical		Alan Menken
	Cançons	Música	
		Lletra	Stephen Schwartz
	Orquestrador		Doug Besterman, Danny Troob
Intèrprets		Irene Bedard (Pocahontas) Mel Gibson (John Smith) David Odgen Stiers (Ratcliffe) Christian Bale (Thomas) Linda Hunt (Àvia Willow) Russell Means (Powhatan) Michelle St. John (Nakoma)	
Estudi		Walt Disney Feature Animation	
Distribució		Walt Disney Pictures i Buena Vista Distribution	
Data estrena (EUA)		23 de juny de 1995	



## HISTÒRIA DEL PROJECTE

La idea bàsica per a la pel·lícula prové de Mike Gabriel, que tot just havia acabat el rodatge de *The Rescuers Down Under* (1990) i estava buscant un nou repte. Segons explica, li interessava adaptar una història sobre els indígenes americans (Finch, 1973, p. 292). Investigà sobre algunes de les històries més conegudes i gairebé immediatament es trobà amb Pocahontas, una llegenda basada en fets reals sobre la vida d'una índia americana anomenada Matoaka.<sup>336</sup>

Gabriel començà a desenvolupar la idea amb un equip reduït. Quan finalitzà el rodatge d'*Aladdin*, l'animador Eric Goldberg es va unir a ell com director. També s'incorporà a l'equip el dibuixant Glenn Keane, que féu aportacions essencials per al desenvolupament dels personatges principals i l'evolució del món en el qual es desenvolupa l'acció (Finch, 1973, p. 293).

Per a l'escriptura del fons musical i les cançons un cop més comptaren amb Alan Menken, al qual l'estudi li va suggerir col·laborar amb Stephen Schwartz per a les lletres (Giere, 2008, p. 229). Schwartz també era compositor i en ocasions xocava amb els plantejaments de Menken, però per sort van formar un bon equip de treball (Laird, 2014, p. 257). Del muntatge final quedaren algunes cançons sense incloure: "Different Drummer", "In the Middle of the River", "The Wedding Drums", "First to Dance" i "If I Never Knew You". Les dues primeres no anaren més enllà de les primeres fases d'escriptura del guió, però "If I Never Knew You" fou parcialment animada, encara que després d'una projecció prèvia decidiren no incloure-la (Menken, 2015).

Per cinquè any consecutiu els estudis Disney tornarien a repetir l'èxit als Òscar, i un cop més Alan Menken seria premiat per la millor banda sonora i millor cançó, "Colors of the Wind".

---

336 Pocahontas era el seu malnom d'infància, que volia dir entremaliada (Tilton, 1994)

## ARGUMENT

Inici	Pocahontas, la filla del cap Powhatan, és testimoni de l'arribada d'un grup de colons anglesos, guiats per l'àvar governador Ratcliffe i l'intrèpid capità John Smith.
Nus	Pocahontas i John Smith es coneixen i s'enamoren mentre aprenen les virtuts i defectes de les respectives cultures. No obstant, comencen a sorgir tensions entre els colons i els indis, i John Smith és capturat pels indis.
Desenllaç	Pocahontas salva a John Smith arriscant la seva vida, aconseguint així establir la pau entre ambdós cultures. Malauradament, John Smith és ferit i ha de tornar a Londres, quedant així la parella separada.

La llegenda<sup>337</sup> conta que Pocahontas salvà la vida de John Smith, base sobre la qual construïren la pel·lícula de Disney. No obstant, no se sap amb seguretat si això va passar realment. A més a més, en el moment en què es conegueren John Smith i Pocahontas ella només tenia 12 anys, de manera que no hi hagué cap història d'amor entre ells. Més endavant Pocahontas fou capturada pels anglesos com a hoste i convertida al cristianisme. Pocahontas aconseguí ser alliberada a canvi de casar-se amb un comerciant, John Rolfe, amb el que tingué un fill. Després Rolfe s'emportaria Pocahontas a Londres, per fer "propaganda" de les colònies. Durant el viatge de tornada a Virginia, Pocahontas morí a causa d'una malaltia a l'edat de 21 anys.

Com els fets reals eren massa tràgics per a Disney, els creatius decidiren fer canvis importants en el relat. Convertiren a Pocahontas en una adulta, per a que pogués tenir una història romàntica amb John Smith (Rebello, 1995). Tal com es pot observar a la taula, novament l'únic que manté Disney de la història original són els noms dels personatges principals i algunes de les localitzacions.

---

337 Font: Tilton (1994)

## PERSONATGES

Protagonista: Pocahontas	Antagonista: Ratcliffe
Co-protagonista/interès amorós: John Smith	
Mentor: Grandmother Willow	
Engalipadors: Miko, Flint	Ajudant de l'antagonista: Higgins
Personatges ambigus	
Bàndol dels indis Figura paternal: Powhatan Amiga: Nakoma Promès de Pocahontas (antagonista romàntic de John Smith): Kokum	Bàndol dels colons Thomas Percy (gos de Ratcliffe)

La distribució dels rols en aquesta pel·lícula es complica respecte altres produccions. Tot i tenir dos protagonistes (Pocahontas i John Smith) i un antagonista (Ratcliffe) molt evidents, el fet que la història fos concebuda com un Romeu i Julieta a l'americana, fa que alguns personatges siguin positius i negatius alhora, com el pare de Pocahontas, que és a punt de matar a John Smith, o Thomas, el jove colon que dispara a Kokum. El propi John Smith és presentat a l'inici com un personatge ple de prejudicis, però qualsevol aspecte negatiu queda esborrat en quant coneix a Pocahontas i aquesta l'ensenya a mirar amb altres ulls. Pel que fa a l'antagonista, encara que no té cap interacció directa amb Pocahontas, la seva avarícia i la seva predisposició per crear un enfrontament entre indis i colons el converteixen clarament en l'antagonista de la pel·lícula.

CANÇONS<sup>338</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	1a	“The Virginia Company”	0.00-1.43	1.43
	1b	“The Virginia Company” (R)	4.54-5.20	0.36
	2a	“Steady as The Beating Drum”	5.21-7.02	1.46
	2c	“Steady as The Beating Drum” (R)	11.30-11.57	0.27
	3	“Just Around the Riverbend”	12.22-14.31	2.28
Nus	4a	“Listen with Your Heart”	16.32-17.19	1.13
	5	“Mine, Mine, Mine”	24.49-27.36	3.06
	4b	“Listen with Your Heart” (R)	30.52-31.55	1.03
	6a	“Colors of The Wind”	37.46-40.59	3.35
	7a	“Savages”	1.01.16-1.02.48	1.44
	7b	“Savages” (R)	1.03.56-1.04.54	2.15
Desenllaç	6b	“Colors of the Wind” (Final)	1.11.44-1.12.28	0.44
			Total Pel·lícula 87 min	
			Total Musical 20,4 min (23,44%)	

\*Als títols de crèdit final de la pel·lícula s'escolta la versió pop de “If I Never Knew You” (cançó eliminada) i “Colors of the Wind”.

## “The Virginia Company”

Música d'Alan Menken i lletra de Stephen Schwartz

És la cançó de mariners amb la qual s'inicia la pel·lícula, en la que els anglesos embarquen cap al nou món en busca de riqueses. És similar a “Fathoms Bellow” de *The Little Mermaid*,<sup>339</sup> però té un to més militar. La peça és breument represa més endavant (1b), després que Thomas sigui rescatat i els mariners cantin alegrement sobre els indis als que mataran.

### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra del tema té diverses funcions. En primer lloc, ens indica la data exacta en què comença la història “*In sixteen hundred seven*”, què passa “*We sailed the open sea*” i perquè “*For glory, God and gold/And The Virginia Company*”. Tot seguit es compara el Nou Món amb el cel, un lloc de suprema felicitat a la terra gràcies als beneficis materials “*we'll all be*

<sup>338</sup> L'anàlisi musical de les cançons s'ha fet a partir de les partitures extretes de l'edició per a piano de Menken, Alan (música); Schwartz, Stephen (lletra). *Pocahontas*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1995.

<sup>339</sup> Vegeu pàgina 425.

*rich*” i espirituals “*and free*”. En poques paraules, se’ns mostra la mentalitat eurocèntrica de l’època, per després comparar-la amb els nadius americans, molt menys materialistes i satisfets amb el que ja tenen.

## 2. Anàlisi visual

La cançó comença amb una litografia emmarcada, on s’hi pot llegir l’any i la ciutat, Londres. D’aquesta manera, si amb la lletra no ens ha quedat clar, la imatge també ens recorda que estem a l’any 1607 (il·lustració 23.1). Aleshores la càmera fa un zoom-in i la litografia es converteix en una imatge en color i moviment. La càmera s’aproxima al vaixell en una seqüència similar a la de *Pinocchio* quan es presenta el poble de Gepeto i es feia una demostració de la capacitat de la càmera multiplà. A partir d’aquí comencen a presentar-se els personatges i a delimitar-se aquells que són protagonistes respecte dels que són secundaris i antagonistes. Primerament veiem els secundaris acomiadant-se de les seves famílies, per contrastar-los amb John Smith, que és un personatge solitari. Poc després entra Ratcliffe que, per si el seu nom (que comença per Rata), la seva expressió o el seu vestuari (lila i vermell) no són indicatius suficients de que es tracta de l’antagonista de la pel·lícula, es fa un paral·lelisme entre ell i una rata quan puja al vaixell (il·lustració 23.2). A partir d’aquí es torna a incidir en la independència de John Smith, que en comptes d’acomiar-se de la gent que es queda al port, se’n va al costat contrari mirant el seu futur destí.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	(1a) Percussió (tambors), vent-fusta (flautí), vent-metall (trompetes) (1b) <i>Dulcemer</i> (guitarra cèltica), <i>Fiddle</i> (violí cèltic), <i>tin whistle</i> (flauta cèltica)	
		(1a) Veus	En off	Cor
		(1b) Veus	Personatges de la ficció	Mariners
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Like a sea shanty</i>		
Melodia	Motiu Principal			

Estructura	1a) A – B – A – B – B' – A' – B – B 1b) A – B – A – B
------------	--

El tema és descrit per Menken com una mescla entre una cançó de mariners i de taverna.<sup>340</sup> La música té un ritme molt simple i pausat, on destaca la presència dels tambors. La peça està en Sol M, tot i que al tema B passa breument pel relatiu menor, si m. La melodia és extremadament senzilla ja que, com passava a *The Little Mermaid*, en tractar-se d'una cançó de mariners ha de tenir una estructura poc complexa per tal de ser fàcilment recordable.

El tema es reprèn més endavant (1b), quan els mariners són al vaixell i estan a punt d'arribar a les costes de Virgínia. En aquesta versió només canten alguns solistes, mentre al tema inicial és cantat per un cor en off. L'addició d'instruments com el violí o la flauta cèltica fan que aquesta versió (1b) tingui un caràcter més tradicional respecte la versió inicial (1a).

### “Steady as The Beating Drum”

Música d'Alan Menken i lletra de Stephen Schwartz

És l'obertura (2a) amb la qual es presenten els indis americans, a l'altra banda de l'oceà. La cançó ens mostra la seva filosofia de mantenir un equilibri amb la natura a través de les antigues tradicions. El tema és reexposat pel pare de Pocahontas (2b) i el seu motiu principal també és citat per Pocahontas dins altres cançons com “Just Around the Riverbend” o “Savages”. La cançó parla sobre la cultura dels nadius americans, les seves tradicions i saviesa ancestral.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Com bé hem indicat anteriorment, el pensament indígena contrasta amb el dels anglesos. D'una banda, els indis respecten el medi ambient, n'observen el transcurs cíclic “*seasons go and seasons come*”, agraeixen a la mare natura els fruits que els ofereix i les tradicions que els ajuden a mantenir aquest balanç:

*Help us keep the ancient ways*

<sup>340</sup> *The Making of Pocahontas*, contingut extra de l'edició en DVD de *Pocahontas* de 2001.

*keep the sacred fire strong  
walk in balance all our days*

Els primers versos contenen expressions en la llengua dels Powatan, Anglokian. No hem pogut aconseguir la traducció de la lletra, però sabem pel que diu el lletrista, Stephen Schwartz, que o bé tenia relació amb el contingut de la cançó o bé va extreure els versos d'una cançó tradicional Anglokian (Stephen Schwartz, 2009). En qualsevol cas, la lletra compleix una funció rítmica i serveix per acompanyar la veu principal.

## 2. Anàlisi visual

La intenció de la imatge és reflectir aquest respecte per la natura i la convivència pacífica dels indígenes amb diferents plans mostrant la quotidianitat del poblat Anglokian. A diferència dels anglesos, els espais que habiten els indis són amplis i oberts, allunyats de les aglomeracions que veïem a Londres (il·lustració 23.3).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats		(2a) Percussió (tambors, sonall, gong), vent-fusta (flautes de cedre, oboè), violins (2b) Percussió (tambor, sonall), violins (conjunt i solo), vent-fusta (flauta de cedre, oboè), arpa, vent-metall (conjunt)
			(2a) Veus principals	Personatges de la ficció	Cor
			(2b) Veu principal		Indis Powhatan
	Textura		Melodia acompanyada/contrapunt		
Ritme	Metro		4/4 - 3/4 – 4/4		
	Caràcter		2a) <i>Moderately, steadily</i>	2b) <i>Moderately</i>	
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inici	2a) Do	2b) FaM	
		Final	2a i b) Sol		
	Cadència final		2a) Plagal (IV-I) 2b) Semicadència (II-V)		
Estructura	A – B – B' – A/B''				

A nivell musical també implica un contrast respecte “The Virginia Company”, ja que el ritme és constant, sense pauses i els tambors són propis de la cultura índia. L'estabilitat d'aquest ritme fa referència a l'element metafòric de la lletra, “*Steady as the beating drum*”, és a dir, comparen la constància del cicle natural amb el ritme del tambor. A banda dels tambors trobem altres sonoritats tradicionalment associades amb els indis, com la flauta de fusta o els cascavells. L'única semblança que manté amb el tema anterior és la tonalitat/mode, Sol, tot i que en aquest cas construït sobre una escala pentatònica. Segons Laird (2014, p. 264) l'ús d'aquesta escala, unit a un acompanyament fonamentat en octaves, són convencions de Hollywood associades a la música dels nadius americans. La cançó consta de dues parts, la primera A en la qual canten en *anglokian* i la segona B en què parlen en anglès i hi trobem el motiu principal. A la conclusió sentim els dos temes, creant una textura contrapuntística entre ambdues veus.

La represa de la cançó (2b), en què el pare de Pocahontas li mostra quin hauria de ser el seu camí, és molt curt i només conté el tema B, amb les lletres lleugerament variades. La represa és més melòdica, i hi tenen major presència els violins, la flauta de cedre i els instruments de vent-metall, mentre al tema inicial té major rellevància la percussió.

### “Just Around the Riverbend”

Música d'Alan Menken i lletra de Stephen Schwartz

És la cançó en què Pocahontas reflexiona sobre el seu futur, i es pregunta si hauria de fer el que li recomana el seu pare, casar-se amb el fred Kokum o si hauria de seguir el seu instint, que li assenyala un camí desconegut i misteriós. Una de les primeres versions de la cançó era coral i narrava com el poble prepara la seva boda amb Kokum, el qual li ensenyava la seva futura casa (Menken, 2015). En aquest mateix emplaçament també podria haver-hi estat la cançó “Different Drummer”, en què Pocahontas es plantejava seguir un camí diferent al que el seu pare li havia assignat. Aquesta versió va quedar descartada quan es va eliminar el personatge de la mare, que apareixia a la cançó (Menken, 2015).

#### 1. Anàlisi de la lletra

Un cop més, s'empra una metàfora dels indis americans per descriure la situació del personatge. En aquest cas, Pocahontas compara el curs del riu “*The water's always changing, always flowing*” amb el que ella vol, una vida diferent, encara que això signifiqui arriscar



una vida segura “*to be safe we lose our chance of ever knowing*”.

En realitat la cançó és una manifestació de les reflexions de Pocahontas, que es pregunta si ha d'acceptar la proposta de matrimoni de Kokum o seguir el seu instint i esperar un futur incert. A diferència d'altres protagonistes, Pocahontas no té clar el que vol, el seu rebuig a Kokum es basa merament en la por que això suposarà no poder tenir somnis més endavant.

*I feel it there beyond those trees  
Or right behind these waterfalls  
Can I ignore that sound of distant drumming  
For a handsome sturdy husband  
Who builds handsome sturdy walls  
And never dreams that something might be coming?*

Encara que la lletra de la cançó no respon al dilema que s'enfronta Pocahontas, la imatge ens mostrarà com finalment escull el camí menys fàcil (és a dir, no casar-se amb Kokum):

*Is all my dreaming at an end?  
Or do you still wait for me, Dream Giver  
Just around the Riverbend?*

## 2. Anàlisi visual

El que destaca en aquesta peça és la valentia de Pocahontas, que navega pels ràpids i les cascades del riu sense immutar-se. Aquesta destresa ja l'hem vist en Bella o Aladdin, que són capaços de saltar obstacles de manera graciosa i elegant. En el seu recorregut Pocahontas també s'anirà creuant amb nombrosos animals, alguns que il·lustren el contingut de la lletra (com la llúdria que construeix la seva casa mentre ella parla del seu possible marit [il·lustració 23.4]) i d'altres que simplement l'acompanyen. Molts d'aquests animals també semblen entendre a Pocahontas, recuperant així el costum de Blancaneu o Ariel de parlar amb animals que Bella havia perdut.

Pel que fa la planificació, es combinen plans mitjans i algun zenital de Pocahontas cantant amb grans plans generals en els quals es pot apreciar la bellesa de l'entorn on viu (il·lustració 23.5). Així mateix, es mostren plans mitjos o primers plans en els moments més pausats de la cançó, en què Pocahontas dubta sobre el camí que vol escollir.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-fusta (flautes, flautí), percussió (timbales, carilló, metal·lòfon), violins, arpa, vent-metall (trompes)	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Pocahontas
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4 – 2/4 – 4/4		
	Caràcter	<i>With motion / Meno mosso-freely</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Plagal (IV-I)		
Estructura	Intro A – B – A' – B' – C – B"			

“Just Around the Riverbend” és un tema molt més animat que els anteriors, el ritme és més ràpid i variable, com ho és el caràcter de Pocahontas. La peça està en Do M, tot i que en ocasions s'utilitzen acords del relatiu menor o de Fa M. Precisament al tema C, quan se cita el motiu de “Steady as the Beating Drum”, hi ha acords de la tonalitat de Fa M. En l'acompanyament de certs passatges és habitual la repetició de notes a una distància de tercera en l'acompanyament, una pràctica associada al moviment de les aigües, com el riu pel qual navega Pocahontas. En aquest cas tenim una instrumentació pròpia d'una orquestra occidental, per tant, s'han perdut els trets indis que assenyalàvem a “Steady as the Beating Drum”.

### “Listen with Your Heart”

Música d'Alan Menken i lletra de Stephen Schwartz

Aquesta cançó és la resposta que ofereix l'àvia Willow a Pocahontas quan ella li pregunta quin és el camí que ha de seguir (4a). L'àvia Willow li explica que les veus i esperits del passat la guiaran. La cançó és escoltada més endavant, quan Pocahontas i John Smith es coneixen (4b), i molt breument quan Pocahontas presenta a l'àvia Willow John Smith. En certa manera la música es converteix en una forma de comunicació o fins i tot, un “traductor màgic” que permet que els indígenes americans i els colons anglesos puguin entendre's. Quelcom similar passava a “Kiss the Girl”, en què gràcies a la música el príncep Eric podia comprendre al cranc Sebastià.<sup>341</sup>

<sup>341</sup> Vegeu pàgina 439.


## 1. Anàlisi de la lletra

La brevetat de la peça fa que el text només contingui tres versos a més del que ja dona nom a la cançó, que serien: que escolti amb el cor “*listen with your heart*” i una metàfora relacionada amb la natura “*Let it break upon you /like a wave upon the sand*”. El que pretén ensenyar l'àvia Willow a Pocahontas és que ha d'aprendre a deixar-se endur pel seu instint, que la guiarà pel camí correcte. Posteriorment veurem que aquest camí és John Smith i que ell també és capaç d'escoltar aquesta música mística.

## 2. Anàlisi visual

A partir d'aquesta cançó apareix un dels elements visuals recurrents en la pel·lícula: “els colors del vent”, les fulles d'arbres volant com a metàfora dels esperits que guien a Pocahontas (il·lustració 23.6). La planificació de l'escena és similar a d'altres de la pel·lícula: combina primers plans de Pocahontas escoltant les “veus dels esperits” amb grans plans generals de contextualització (il·lustració 23.7). Aquest mateix esquema es repeteix en la represa de la cançó, quan Pocahontas i John Smith parlen per primer cop (il·lustració 23.8). En aquesta ocasió, però, veurem amb major detall els “colors del vent” i identificarem els fragments daurats, que semblen símbols indígenes (il·lustració 23.9).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent-fusta (flautes, clarinet), arpa, violins, percussió (tambors indis, sonall, carilló), piano, guitarra, vent-metall.	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Grandmother Willow
		Veus secundàries	En off	Vent
	Textura	Melodia acompanyada/contrapunt		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Mysteriously</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	sol m		
	Cadència final	Plagal (IV-I)		
Estructura	A – B – A'			

A nivell musical observem que s'han tornat a recuperar els instruments indígenes, com els tambors o la flauta de cedre. Les veus que acompanyen a l'àvia Salze també empen un estil que recorda la manera de cantar dels nadius. La cançó transmet aquesta aura de misteri que envolta les paraules espirituals i místiques del que explica l'Àvia Willow a Pocahontas amb l'ús d'una tonalitat menor, sol m.

### “Mine, Mine, Mine”

Música d'Alan Menken i lletra de Stephen Schwartz

La cançó imita el madrigal, una peça molt popular del Renaixement (s. XIV). En ella, Ratcliffe urgeix al seus homes perquè excavin les terres de Virgínia en busca d'or i riqueses. Mentre canta, Ratcliffe té visions de grandesa, incloent la seva presentació a la cort del rei. Per contra, el capità John Smith veu Virgínia com una terra d'aventures i creu que el nou món l'ajudarà tenir una vida plena d'aventures. Un cop més es contrasta la perspectiva occidental amb la dels indis, ja que a través de la cançó es palesa el poc respecte que els nouvinguts senten pel medi ambient.

Segons Stephen Schwartz (Rebello, 1995, p.75), la seva intenció al compondre aquesta cançó era que si s'escoltava només la lletra sonés inofensiva i optimista, però que si es parava atenció a la lletra, es constatés que estan destruint el bosc.

#### 1. Anàlisi de la lletra

A través d'aquesta cançó coneixem la cobdícia de Ratcliffe per la reiteració del pronom possessiu “Mine”:

*Mine, boys, mine ev'ry mountain  
It's gold and it's mine, mine, mine*

També descobrim que és una persona envejosa i venjativa, perquè la seva il·lusió és tornar ric i famós a Anglaterra i vanagloriar-se'n:

*My rivals back home  
It's not that I'm bitter  
But think how they'll squirm  
When they see how I glitter!*

Així, tal i com passa amb Gaston a *Beauty and the Beast*, descobrim en clau d'humor quin és el caràcter de l'antagonista de la pel·lícula. La principal diferència respecte Gaston és que en aquesta cançó també hi participa un dels protagonistes, John Smith. No obstant, a partir de la lletra podem constatar que, d'entrada, Ratcliffe i Smith són diferents (tot i que no clarament antagònics), car el desig de Smith és viure experiències emocionants i no pas acumular riqueses:

*Hundreds of dangers await  
And I don't plan to miss one*

A pesar de tot, no deixa de ser evident la prepotència de John Smith, el qual també és víctima dels prejudicis típics de la societat europea, que considera que aquella terra que reclami podrà ser seva:

*In a land I can claim  
A land I can tame  
The greatest adventure is mine!*

A la cançó hi ha sons onomatopèics que tenen com a finalitat fer un acompanyament rítmic “*dig and diggety dig*”. Així com l'expressió “*Hey nonny nonny*” pròpia de l'era medieval a Anglaterra, que servia per omplir els buits de les cançons (l'equivalent actual seria “la la la”).

## 2. Anàlisi visual

Aquesta peça és l'única a la pel·lícula que conté escenes amb ball o moviments coordinats i plans zenitals a l'estil de Busby Berkeley (il·lustració 23.10), amb el propòsit d'accentuar l'aspecte còmic de la cançó. A més, s'adverteix que la paleta de colors ha canviat respecte les escenes amb els indis, malgrat que ara tots es troben a la mateixa localització. Amb els indis predominen els blaus i verds (colors associats a la natura), mentre a les seqüències protagonitzades pels colons hi predominen els marrons i vermells. Exceptuant els plans protagonitzats per John Smith, que sembla estar més en consonància amb la natura (il·lustració 23.11) i el moment en què Ratcliffe s'imagina que torna a la cort, on els liles cobren rellevància (il·lustració 23.12). Un color que, com ja hem indicat en nombroses cançons protagonitzades per antagonistes, sol acompanyar aquests personatges. D'aquesta manera, a través de l'ús dels colors, es mostren les diferències que hi ha entre uns i altres.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Clavecí, violins (pizzicato i corda fregada), vent-metall (trompetes, trompa, trombó tuba), vent-fusta (flautí, flauta, fagot), percussió (tambors, timbales, campanes, carilló), arpa, llaüt	
			Veus secundàries	Personatges de la ficció	Ratcliffe Cor de colons, Higgins, John Smith
	Textura		Melodia acompanyada/contrapunt		
	Ritme		Metro	3/4	
		Caràcter	<i>Madrigal style</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	Fa M		
		Final	Sol M		
	Modulacions		Fa# M, Mi♭M, Fa M		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A' – C – B – A – C' – D – C''/Coda				

Pel que fa a la música, cal destacar una sèrie d'elements propis del Renaixement, com ara la polifonia, és a dir, diverses veus cantant alhora diferents línies melòdiques. Igualment, en l'ús dels timbres advertim que s'utilitzen alguns instruments propis del Renaixement, com el clavecí o la viola de mà. El fragment de John Smith conté més vents metall i és acompanyat pel conjunt orquestral, la qual cosa l'allunya d'aquesta sonoritat pròpia del Renaixement. Per tant, la part de John Smith és més atemporal respecte als fragments en què canta Ratcliffe, on s'hi inclouen els instruments d'època citats. Harmònicament la peça és molt inestable, ja que modula constantment: comença en Fa M i passa per diferents tonalitats, de vegades de forma passatgera i d'altres durant períodes més llargs. Els temes A, B i C pertanyen a Ratcliffe i els colons, mentre el tema D es correspon amb el moment en què intervé John Smith. Durant el transcurs de la pel·lícula de tant en tant aquest motiu és emprat en el fons musical com leitmotiv del personatge. La Coda resumeix i hibrida diversos motius, atesa la seva naturalesa polifònica, que implica la interrelació de veus i melodies diferents al mateix temps.

### “Colors of the Wind”

Música d'Alan Menken i lletra de Stephen Schwartz

És la cançó en la qual Pocahontas ensenya a John Smith les meravelles de la natura, explicant-li per què ha de ser preservada. També li farà comprendre la importància de respectar la terra i així comprendre la manera de pensar dels nadius americans. La cançó és represa al final de la pel·lícula, quan Pocahontas s'acomiada de John Smith (6b).

Schwartz explica que la principal font d'inspiració de la lletra és la famosa carta escrita pel Gran Cabdill Seattle al congrés dels EUA.<sup>342</sup> En essència la idea era que Pocahontas s'adrecés a l'eurocentrisme, encarnat per John Smith, i li demostrés que la seva manera de pensar és errònia. També intenta emprar les locucions i imatges dels nadius americans, començant pel propi títol "Colors of the Wind" (Giere, 2008, p. 240).

### 1. Anàlisi de la lletra

El punt de partida de la lletra és la crítica que fa Pocahontas a la perspectiva occidental de John Smith, que considera inferiors tots aquells que no són com ell i que la terra es pot mesurar en termes de propietat:

*You think I'm an ignorant savage  
You think you own whatever land you land on  
The Earth is just a dead thing you can claim*

Tot seguit contrasta aquesta visió amb el punt de vista indi, que valora i respecta cada element de la natura:

*But I know every rock and tree and creature  
Has a life, has spirit, has a name*

Pocahontas ensenya a John Smith a veure amb els seus ulls, mostrant-li la bellesa i la riquesa de la natura que l'envolta, més enllà del valor material que pugui tenir. Pocahontas fa suggeriments a John Smith sobre com gaudir del que li ofereix la natura, i per intensificar aquesta invitació comença cada vers amb la paraula "come":

*Come run the hidden pine trails of the forest  
Come taste the sun sweet berries of the Earth*

---

342 Aquesta carta era la resposta que el cap dels indis duwamish (Seattle), va donar l'any 1855 als representants del govern nord-americà que volien comprar el territori de la tribu, derrotada i esgotada després de llargs anys de guerra. El discurs s'ha fet famós per les idees que conté i ha estat àmpliament difós pels grups ecologistes de tot el món. (Gran Cabdill Seattle, 1855)

*Come roll in all the riches all around you  
And for once never wonder what they're worth*

A mesura que avança la cançó es palesa la inspiració en la carta del Gran Cabdill Seattle, ja que si ens fixem en fragments com el següent:

Nosaltres som una part de la Terra, i ella és una part de nosaltres. Les flors oloroses són les nostres germanes, el cérvol, el cavall, la gran àguila, són els nostres germans. Les altures rocalloses, les praderies suaus, el cos ardorós del poltre i de l'home pertanyen tota a la mateixa família. (Gran Cap Seattle, 1855, p. 18)

És molt similar a alguns dels versos de la cançó, com ara:

*The rainstorm and the river are my brothers  
The heron and the otter are my friends  
And we are all connected to each other  
In a circle, in a hoop that never ends*

D'aquesta manera, s'evidencia el fort component reivindicatiu i ecologista de la cançó, que homenatja en la seva lletra fragments de la carta del Gran Cap Seattle.

## 2. Anàlisi visual

La cançó té un inici “realista”, però a mesura que avança anem trobant elements màgics o fantàstics, com quan salten una cascada o passen d'un espai al següent en tan sols uns segons. Encara que és pràcticament impossible convertir en imatges les múltiples metàfores d'aquesta peça, sí que s'intenten establir paral·lelismes. Per exemple, el primer cop que diu “*Can you paint with all the colors of the wind*” se'ns revela el procés de l'animació, des dels traços més senzills fins l'acolorit dels personatges. Així, veiem com el vent “pinta” a Pocahontas (il·lustració 23.13). La metàfora dels colors del vent també es reflecteix en els colors que predominen als diferents plans que componen la seqüència: verd, blau, groc, taronja, vermell, és a dir, pràcticament tots els colors de l'arc de sant Martí. Aquest colorit contrasta amb els darrers versos de la cançó, quan diu “*You can own the earth and still all you'll own is earth until you can paint with all the colors of the wind*” i la imatge recupera els tons habituals de la pel·lícula que, en comparació amb la peça semblen grisos. D'aquesta manera, tot i que en el transcurs de la cançó en cada pla domini un sol color, el muntatge fa que el conjunt de la peça sembli ser més colorit que la resta de la pel·lícula (vegeu el conjunt d'il·lustracions 23.13, 23.14, 23.15 i 23.16).



### 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Vent-fusta (flautí, flautes índies, oboè), percussió (tambors, sonalla, timbales, plats, bombo), arpa, vent-metall (trompetes, trompes, tuba), violins (pizzicato i corda fregada)	
			Veü principal	Personatge de la ficció	Pocahontas
	Textura		Melodia acompanyada		
Ritme	Metro		4/4 – 2/4 – 4/4		
	Caràcter		<i>Deliberately/ A bit brighter</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	re m		
		Final	Re M		
	Modulacions		Re M/si m		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A – B – B – C – B – B – C' Coda				

Com ja passava a “Just Around the Riverbend”, encara que al començament percebem alguns instruments indis, la major part de la cançó està interpretada per una orquestra occidental. En alguns moments també intervenen sons ambient com el vent o els animals que els envolten, sempre en perfecta sincronia amb la música. Pel que fa a l'harmonia, la cançó té dues parts diferenciades, l'inici en re m (que correspon al tema A) i el cos principal de la peça (temes B en Re M i el tema C en si m). Dins el tema B està el motiu principal de la peça, que es basa en la tònica i l'acord menor de la superdominant (que és si m, el relatiu menor de Re M). El tema B conté aquelles estrofes en les quals Pocahontas fa enumeracions i és més constant, per tant la música reforça aquesta constància amb una línia melòdica més monòtona. Pel que fa al tema C, coincideix amb aquelles estrofes que contenen més metàfores (com “*Can you sing with all the voices of the mountain?*”) i els punts àlgids de la música, que es produeixen amb l'augment la càrrega instrumental, el registre de la veu més agut i el crescendo. D'aquesta manera, la cançó combina moments més “relaxats” amb d'altres més “passionals”, i pel seu contrast destaquen més els darrers.

#### “Savages”

Música d'Alan Menken i lletra de Stephen Schwartz

És la cançó amb la qual els bàndols dels anglesos i indis decideixen agafar les armes i començar una guerra per derrocar els seus enemics, que consideren respectivament “salvatges”. La peça es divideix en dos fragments: el primer en què només canten indis i colons, i el segon fragment on també intervé Pocahontas.

Novament el personatge de Ratcliffe comença una cançó que ens recorda el tema iniciat per Gaston, en aquest cas “The Mob Song”. Ratcliffe insta als seus companys a iniciar una guerra contra els indis, amb l’excusa que estan amagant tresors. Per la seva banda, els indis també volen destruir a l’enemic, com a venjança per la mort de Kokum.

## 1. Anàlisi de la lletra

El plantejament de la lletra també és similar al de “The Mog Song” (*Beauty and the Beast*):<sup>343</sup> Ratcliffe aprofita els prejudicis dels seus compatriotes a la por d’allò estrany per avivar els ànims amb arguments irracionals:

*They're not like you and me  
Which means they must be evil*

Els indis també empren arguments semblants, ja que consideren allò que els diferencia com quelcom dolent:

*They're different from us  
Which means they can't be trusted*

La cançó és represa més endavant, quan Pocahontas decideix intervenir, demanant ajuda als esperits perquè l’ajudin a salvar John Smith:

*Spirits of the earth and sky  
please don't let it be too late*

## 2. Anàlisi visual

En la posada en escena s’observen alguns aspectes destacables i distintes respecte la resta de la pel·lícula, com el predomini de vermells en les imatges dels colons i de blaus amb els indis (il·lustracions 23.17, 23.18). Un cop més, tot i diferir, el seu posicionament

---

<sup>343</sup> Vegeu pàgina 461.

envers l'absolutisme (o un color o l'altre) els fa iguals en els seus dogmatismes irracionals. Segons explica el supervisor dels fons, Bob Stanton, la idea era mostrar també a través de la imatge que tant indis com colons cauen en els mateixos errors:

For 'Savages,' we started the sequence in a realistic style, with the settlers in warm orange and red tones and the Indians in cool, pink skin tones. Two clouds rise up to the skies from their respective campfires carrying those different tones but, by the end of the sequence, the anger and ignorance of the two opposing sides is so similar that the clouds run into each other and become the same color. In what became a very symbolic sequence, we could convey through color that passions have ignited and that both sides are going toward the same violent end (Rebello, 1995, p. 153).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Vents-metall (trompetes, trompa, trombó, tuba), vent-fusta (flautí, oboè), percussió (tambors, timbales, sonalles), violins	
			Veus principals	Personatges de la ficció	Rattcliffe
			Veus secundàries		Powathan
	Textura		Melodia acompanyada/contrapunt		
Ritme	Metro		4/4		
	Caràcter		7a) <i>Quickly, intensely</i>	7b) <i>Moderately, In Strict Tempo</i>	
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	sol m		
		Final	mi m		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	7a) Intro – A – B – A' – B' 7b) A – C/A – B – Coda				

A la primera part (7a) es desenvolupa un tema nou, mentre a la segona (7b) s'afegeix el motiu de "Steady as the Beating Drum" en les intervencions de Pocahontas. Així, en la segona part tornem a tenir una obra polifònica, en què diverses veus interactuen. Com es tracta d'un himne de guerra, predominen els instruments associats amb els militars, com els tambors (europeus i indis, depenent de qui intervé) i la secció de vent metall de l'orquestra.

La cançó (7a) té dues parts diferenciades, la primera en què intervenen els colons: A i B; i

la segona en què ho fan els indis: A' i B'. Per tant, notem que tot i les seves divergències, a l'hora de sentir odi envers l'estrany, són exactament iguals. L'única variació radica en què la primera part està en sol m i la segona part modula a mi m.

L'estructura de la segona part (7b) conté fins a tres temes simultanis, a causa de la seva textura contrapuntística. La introducció d'un nou apartat C és la contribució de Pocahontas, que reprèn "Steady as the Beating Drum". La coda és una reformulació de tots els temes en clau de conclusió que crea tensió fins que Pocahontas els atura.

## BANDA SONORA MUSICAL

Com ja advertíem a les altres tres pel·lícules d'Alan Menken, la major part del material sonor del fons musical de *Pocahontas* prové de les cançons. Tanmateix, es detecta certa maduració en el mètode d'Alan Menken i no es limita a crear un tema per cada personatge. Cadascun d'ells té àmplia gamma de motius que descriuen una idea, el seu estat d'ànim, la seva relació amb altres personatges o la societat en la qual viuen.

Una de les característiques de la pel·lícula és que pràcticament no es desenvolupen motius que no s'hagin escoltat a les cançons. Per tant, la majoria de les cançons tenen un reflex en el fons musical i la seva presència varia en funció de la seva importància en l'argument. Així, el motiu de "Colors of the Wind" s'escolta des de la primera aparició de Pocahontas, mentre altres peces com "Listen With Your Heart" o "If I Never Knew You" (la cançó d'amor que finalment fou eliminada del muntatge final) també tenen un paper destacat en la història. I és que, tot i que les lliçons de Pocahontas a John Smith a "Colors of the Wind" fou un dels punts de partida de l'argument, la seva conversió en un Romeu i Julieta a l'americana fa inevitable que el tema romàntic "If I Never Knew You", o dels esperits que uneixen els seus camins ("Listen With Your Heart"), cobrin més rellevància.

Per tant, deixant de banda "If I Never Knew You" i tenint en compte les circumstàncies d'aquest tema, pràcticament no es generen temes nous aliens a les cançons. Únicament podríem parlar d'un motiu recurrent que empra el mickeymousing per a les trapelleres dels animals fent bufonades que, com són muts, no tenen un número musical. De fet, a banda de "Mine, Mine, Mine", no hi ha cap cançó còmica en la pel·lícula. Quelcom que caracteritza també les cançons de *Pocahontas* és la seva fragmentació, ja que sovint són dividides en segments o repeses més endavant a la pel·lícula.

Un altre dels motius derivats de les cançons és el que canta John Smith a "Mine, Mine, Mine", que es perfila com el tema del personatge, tot i que l'evolució del seu caràcter i la seva relació amb Pocahontas pràcticament extingirà les repeses d'aquest motiu en el fons musical. Com bé hem indicat anteriorment, el tema s'identifica amb la mentalitat eurocèntrica inicial de John Smith, que canvia quan coneix a Pocahontas. "Just Around the Riverbend" també sona en alguna ocasió amb Pocahontas, però la importància que per al personatge tenen les cançons de "Colors of the Wind" i "Listen With Your Heart" fa que aquesta primera cançó de Pocahontas sigui menys rellevant. D'alguna manera, el motiu queda resolt perquè John Smith és allò que esperava. Però sens dubte el tema més

omnipresent des del primer pla/contraplà entre els amants és “If I Never Knew You”, que reapareix cada cop que es retroben. Tampoc s’abusa d’aquest motiu a l’inici de la relació, ja que té un aire melancòlic més apropiat per als moments dramàtics de la parella, com l’escena en què hauria d’haver sonat la cançó (John Smith és presoner i Pocahontas el visita) o al final, quan s’han de separar i s’hauria d’haver escoltat la represa.<sup>344</sup> En aquest desenllaç precisament “If I Never Knew You” sona en tot el seu esplendor i s’entremescla amb la versió coral de “Colors of the Wind” quan Pocahontas diu adéu a John Smith.

---

344 A l’edició de 2001 de *Pocahontas* en DVD es pot veure com efectivament el fons musical supleix l’absència dels dos espais en què s’hauria d’haver escoltat la cançó i la seva represa a la pel·lícula.

### 5.3.6 *The Hunchback of Notre Dame* (1996)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció		Gary Trousdale i Kirk Wise	
Producció		Don Hahn	
Guió		Tab Murphy, Irene Mecchi, Bob Tzudiker, Noni White, Jonathan Roberts	
Basat en		<i>Notre-Dame de Paris</i> de Victor Hugo	
BSM	Fons musical		Alan Menken
	Cançons	Música	
		Lletra	
	Orquestrador		
Edició		Elen Keneshea	
Intèrprets		Tom Hulce (Quasimodo) Demi Moore/Heidi Mollenbauer (Esmeralda) Tony Jay (Frollo) Kevin Kline (Phoebus) Paul Kandel (Clopin) Jason Alexander (Hugo) Charles Kimbrough (Victor) Mary Wickes (Laverne)	
Estudi		Walt Disney Feature Animation	
Distribució		Walt Disney Pictures i Buena Vista Distribution	
Data estrena (EUA)		21 de juny de 1996	

---

 HISTÒRIA DEL PROJECTE

La idea d'adaptar la novel·la de Victor Hugo fou de David Stain, el vicepresident d'affers creatius de la companyia. Proposaren a Kirk Wise i Gary Trousdale, directors de *Beauty and the Beast*, treballar en la producció i com els atragué la projecte acceptaren. Segons afirmen els directors, un dels criteris de Disney en aquella època era fer quelcom que no s'hagués fet mai abans, i a ells els resultà particularment interessant adaptar una novel·la dirigida a públic adult (Rebello, 1996, p. 44).

En 1993, el guionista de Disney Tad Murphy, havia escrit un primer esborrany que seria enviat a Menken i Scwhartz. A ambdós els interessà el projecte i com la seva col·laboració a *Pocahontas* havia funcionat bé, decidiren entrar-hi (Giere, 2008, p. 242). Tres de les cançons escrites per la pel·lícula durant l'escriptura del guió foren eliminades: "In a Place of Miracles", "As Long as There's a Moon" i "Someday". Tant "In a Place of Miracles" com "As Long as There's a Moon" eren dues cançons d'amor ideades per Phoebus i Esmeralda. Una o altra s'hauria situat en l'escena de "The Court dels Miracles", que originalment anava a ser molt més llarga i es basava en un fragment de la novel·la, en què Pheobus<sup>345</sup> i Esmeralda es casaven (Laird, 2014, p. 269). La raó per la qual cap de les dues cançons va acabar en la pel·lícula final fou que als directors els semblà cruel per a Quasimodo que veiés com es casaven Phoebus i Esmeralda (Schroeder, 2008, p. 133). L'altra cançó eliminada, "Someday", hauria reemplaçat "God Help de Outcasts", però finalment els creatius preferiren tornar a la versió inicial i deixar una versió pop de "Someday" per als crèdits finals (Giere, 2008, p. 246).

Tot i que en general la crítica de la pel·lícula fou favorable, els resultats en taquilla van decreïxer lleugerament respecte *Pocahontas*. A més, aquell any només la banda sonora seria nominada als Òscar, mentre cap de les cançons rebria nominació (Laird, 2014, p. 269).

---

345 En realitat a la novel·la era Grimoire el que es casava amb Esmeralda per no ser executat pels gitans. No obstant, com aquest personatge fou eliminat a la pel·lícula, suposem que els creatius volien realitzar la mateixa escena però protagonitzada per Phoebus.



## ARGUMENT

(en verd els fragments que Disney manté de la història original)

Inici	Amagat de les mirades dels ciutadans de París, al campanar de la catedral de Notre Dame, viu el geperut Quasimodo. El seu tutor, Frollo, no li permet baixar del campanar al·legant que el món mai acceptarà la seva lletjor.
Nus	Un dia Quasimodo decideix baixar sense permís i coneix la bella Esmeralda, que canviarà per complet la seva anodina vida. Desgraciadament, també el soldat Phoebus i el jutge Frollo també s'adonen de la bellesa d'Esmeralda. El jutge no accepta que Esmeralda defensi a Quasimodo dels atacs de la gent i intenta capturar-la, però amb l'ajuda de Quasimodo la noia és capaç de fugir.
Desenllaç	Frollo intenta matar a Esmeralda, però Quasimodo la salva. Frollo mor accidentalment, Quasimodo finalment surt a l'exterior i és acceptat per la gent.

Com ja és costum a Disney, l'estudi pren els elements imprescindibles d'una història per afirmar que és una adaptació, però després fa nombrosos canvis a l'argument original. Era d'esperar que una novel·la tan adulta com la de *Nostra Senyora de París*<sup>346</sup> patís nombroses modificacions, com ara el tràgic final en què Esmeralda i Quasimodo moren, la professió de Frollo (al text d'Hugo és ardiaca, a la pel·lícula jutge) o el comportament poc noble del cavaller Phoebus, que després d'estar amb Esmeralda, l'abandona. També desapareix a la pel·lícula un dels personatges centrals d'Hugo, que exerceix sovint com a narrador i protagonitza la major part de la novel·la, el poeta Pierre Gringoire. A pesar de tot, sí es mantenen alguns aspectes de l'argument que sobten en una producció de Disney, com ara el desig lasciu de Frollo envers Esmeralda o l'amor no correspost per part de Quasimodo. Precisament aquestes dues qüestions són tractades a través de cançons, com bé veurem més endavant.

---

346 Font: Hugo (1981), traducció al català de R. Folch i Capdevila.

## PERSONATGES

Protagonista: Quasimodo	Antagonista/mentor: Frollo
Co-protagonistes: Esmeralda i Phoebus	
Mentor: ardiaca	
Engalipadors: Víctor, Hugo, Laverne	

La distribució dels papers en aquesta pel·lícula recorda en certs punts a *Beauty and the Beast*, on es demostra que el protagonista, a pesar de ser lleig, té bon cor; mentre l'antagonista a tot i tenir un aspecte "acceptable" és un monstre per les seves accions. La diferència aquí és que el protagonista ni màgicament es fa bell, ni es queda amb la noia, ans al contrari: el seu interès amorós (Esmeralda) troba un altre amant que sí és atractiu (Phoebus) i el rebutja indirectament. L'únic que rebaixa el to tràgic de la història és la presència de les gàrgoles, a pesar que simbolitzen la trista realitat de Quasimodo: tan sols són producte de la seva imaginació. A més, sovint la presència dels engalipadors és forçada, cosa que va en detriment de la pel·lícula. Probablement per això en la versió de Broadway de la pel·lícula aquests personatges han estat eliminats (Menken, 2016).

## CANÇONS<sup>347</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	1a	“The Bells of Notre Dame” (F)	0.00 - 1.28 1.59 - 6.10	1,28 4,11
	2	“Out There” (F)	11.36-12.58 13.12-15.45	1,22 2,33
Nus	3	“Topsy Turvy” (F)	20.07-21.15 21.37-22.19 22.58-23.50 24.20-25.03	1,01 0,42 0,52 0,43
	4	“God Help the Outcasts”	34.15-36.59	3,45
	5a	“Heaven’s Light”	44.19-45.46	1,27
	6	“Hellfire”	45.47-48.09 48.26-49.17	2,22 0,51
	7	“A Guy Like You”	53.33-56.43	2,54
	5b	“Heaven’s Light” (R)	58.00-58.45	0,45
	8	“The Court of Miracles” (F)	1.05.24-1.05.57 1.06.13-1.06.43	0,33 0,30
Desenllaç	1b	“The Bells of Notre Dame” (Final)	1.20.00-1.21.29	1,12
			Total Pel·lícula 90 min	
			Total Musical 27,11 min (30,12%)	

\*Als títols de crèdit final de la pel·lícula s'escolta la versió pop de “Someday” (cançó eliminada) i un compendi instrumental de la BSM de la pel·lícula.

### “The Bells of Notre Dame”

Música d'Alan Menken i lletra de Stephen Schwartz

És el pròleg amb el qual s'inicia la pel·lícula. El narrador Clopin explica la història de Quasimodo: com la seva mare morí intentant salvar-lo i per què el Judge Frollo el va amagar al campanar de Notre Dame. El fragment inicial del tema és reprès al final de la pel·lícula a mode de tancament de la història (1b).

#### 1. Anàlisi de la lletra

La seqüència inicial és força complexa, ja que combina parts de cant i de diàleg en un conjunt que conforma tot el pròleg de la història. El primer que sentim és un text en

<sup>347</sup> L'anàlisi musical de les cançons s'ha fet a partir de les partitures extretes de l'edició per a piano de Menken, A. (música); Schwartz, S. (lletra) *The Hunchback of Notre-Dame*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1996.

llatí que imita el cant gregorià però que no prové de cap missa, sinó que conté material nou creat per Menken i Schwartz. El text, tot i estar en llatí, en realitat és el mateix de la cançó de “Someday” (peça que, recordem, finalment fou eliminada de la pel·lícula). Així mateix, la melodia que l’acompanya també pertany a la cançó.

Text original en llatí	Traducció	Lletra de “Someday”
<i>Olim Olim Deus accelerare Hoc Saeculum Splendidum Fiat Venire Olim</i>	Algun dia, algun dia Déu accelerarà Aquest brillant mil·lenni Deixa que arribi algun dia	<i>Someday (...) Godspeed This bright millennium On its way Let it come Someday</i>

Després d’aquesta petita introducció, s’inicia la cançó pròpiament dita, en què el narrador/joglar Clopin situa la història al París Medieval, l’any 1365 (20 anys després que la catedral fos acabada). Comença descrivint els treballs de cada dia per mostrar la rutina d’una gran ciutat (així com ho feia Bella a “Belle” [*Beauty and the Beast*]): “*The fisherman fishes, the bakerman bakes*”. Les accions quotidianes són contrastades amb les grandioses i místiques campanes de Notre Dame: “*To the big bell as loud as the thunder*”. En la següent estrofa i després d’un breu diàleg, Clopin prossegueix esmentant la catedral com un punt de referència estàtic, de manera que Notre Dame es converteix en part essencial de la història:

*On the docks near Notre Dame  
Four frightened gypsies slid silently  
Under the rocks of Notre Dame*

Aleshores es presenta l’antagonista de la pel·lícula, el jutge Frollo, que és definit com una amenaça freda i desproveïda d’humanitat:

*And they gazed up with fear and alarm  
At a figure whose clutches were iron*

Clopin descriu també la desproporcionada idea de justícia de Frollo, de manera que en pocs versos coneixem el caràcter del personatge:

*Judge Frollo Claude Frollo longed  
to purge de world  
Of vice and sin  
And he saw corruption everywhere  
Except within*

La narració de Clopin sobre el jutge va acompanyada d'un cor gregorià que canta a contrapunt: “*Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*” uns versos que formen part del moment en la missa en què es demana perdó pels pecats (Hoppin, 1978, p. 133). El text és grec i cadascuna d'aquestes frases sol constar de la seva pròpia frase musical, que es repeteix tres vegades. És característic el melisma sobre la síl·laba “e” unint les dues paraules en cada frase. En aquest cas, però, només es repeteix dos cops la pregària.

Quan Frollo persegueix a la mare de Quasimodo pels carrers de París, sentim un altre cant gregorià: el *Dies Irae* (dia de la ira). És un famós himne Llatí del segle XIII, que descriu el dia del judici, amb l'última trompeta cridant als morts davant el tron diví, on els elegits se salvaran i els condemnats seran llançats a les flames eternes (Chase, 2003). En la pel·lícula apareixen les dues primeres estrofes de l'himne, amb l'única diferència que no està el darrer vers (que hem marcat entre parèntesi). Probablement no és casualitat que el moment en què es diu “quan el jutge vindrà” coincideixi amb la mort de la mare de Quasimodo.

Text original en llatí	Traducció
<i>Dies irae, dies illa, Solvat saeculum in favilla, Teste David cum Sibylla! Quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus, (cuncta stricte discussurus!)*</i>	Un dia d'ira serà el dia en què el món serà reduït a cendra, tal com anuncien el rei David i la Sibilla. Quin espant no ens envairà, quan el <b>jutge</b> vindrà (a pronunciar la seva sentència sense misericòrdia)*

Just abans que Frollo intenti assassinar a Quasimodo pel seu aspecte deforme, l'Ardiaca el deté i el convenç perquè no vessi la sang de més vides innocents, amb l'amenaça del càstig diví i atorgant qualitats humanes a la catedral:

*See, there, the innocent blood  
You have split  
On the steps of Notre Dame  
You can lie to yourself  
But you never can run from  
From the eyes  
Of Notre Dame*

Aleshores Frollo reacciona, temorós de la ira divina i accepta fer-se càrrec de Quasimodo, creient egoïstament que potser li serà d'utilitat:

*Even this foul creature  
May yet prove one day  
To be of use to me*

Per acabar, Clopin recupera el fil de la història i torna al present de la ficció per plantejar una de les idees bàsiques de l'argument: qui és l'home i qui és el monstre?

## 2. Anàlisi visual



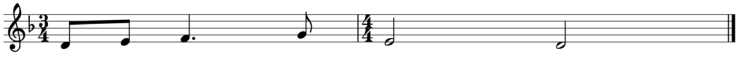
La introducció ens recorda a *Pocahontas*, en què la càmera entra a la història sobrevolant la ciutat. A partir d'aquí combina elements d'altres pel·lícules, com el narrador que mira directament a càmera i introdueix la història (il·lustració 24.1), com a “Arabian Nights” d'*Aladdin*,<sup>348</sup> i una extensa narració en la qual s'hi intercalen fragments dialogats, com a “Belle” de *Beauty and the Beast*.<sup>349</sup> Encara que durant la major part de la cançó el narrador (Clopin) es manté com una veu en off, en ocasions es mostren plans d'ell en què intervé i fa els diàlegs d'alguns dels personatges. En el transcurs d'aquesta escena s'utilitzen diversos recursos per mostrar a Frollo com un personatge terrorífic: la primera vegada apareix com una ombra (il·lustració 24.2) i a continuació el veiem en un pla inclinat (il·lustració 24.3).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Percussió (campanes, timbales), vent-fusta (flautí medieval, clarinets, flauta), vent-metall (trompeta, trompa), violins, orgue, acordió, piano	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Clopin
		Veus secundàries		Ardiaca
			En off	Cor de cant gregorià
	Textura	Melodia acompanyada/contrapunt		
Ritme	Metro	4/4 – 2/4 – 3/4 – 6/4 – 4/4		
	Caràcter	<i>Roughly, with force / Piu mosso / Moderately, driving / Meno mosso / In 1, but slower / A tempo, faster</i>		

348 Vegeu pàgina 470.

349 Vegeu pàgina 447.

Melodia	Motiu Notre Dame		
	Motiu Quasimodo		
	Motiu Kyrie		
Harmonia	Mode/ tonalitat	Inicial	re m
		Final	Re M
	Cadència final		Perfecta (V-I)
Estructura	Intro [N] – A – B – B' – A – B – C[K] – D – A – B – C[K] – E (N/Q) – A – B" [N]		

Pel que fa a la música, a nivell instrumental trobem dues de les sonoritats que predominen i caracteritzen el fons musical de la pel·lícula: les campanes i el cant gregorià. També sentim instruments propis de l'època, tant en l'àmbit trobadoresc (flautí), com religiós (orgue, cant gregorià); i altres de l'espai on se situa l'acció, França (acordiò). Normalment els instruments d'origen popular són associats als moments de distensió, localitzats principalment a l'inici de la cançó, mentre el drama o la tragèdia són acompanyats per la solemnitat dels timbres de l'església cristiana. A pesar de tots aquests elements d'ambientació medieval, l'harmonia de la peça s'inscriu dins el sistema tonal (no creat encara aleshores). Comença en re m i acaba en Re M, és a dir, modula a la tonalitat homònima. Això sí, al fragment en re m es produeix certa ambigüitat entre les dominants menors i majors, un gest característic medieval. També en determinats passatges hi ha una textura polifònica, quan es combina el cant gregorià amb la veu de Clopin, una pràctica (el contrapunt) que precisament començava a ser explorada en aquell període històric.

En la forma d'aquesta cançó observem quelcom que ja hem detectat a *Beauty and the Beast* a "Belle": una fragmentació en molts motius a partir dels quals es construeix tot un número musical. Molts d'aquests motius els tornarem a escoltar més endavant, tant en el fons musical com en altres cançons. Tenint en compte la importància d'aquests temes, els hem posat un nom distintiu de manera que els podrem identificar fàcilment cada cop que reapareguin a la pel·lícula:

- Motiu Notre Dame [N]: són una sèrie d'acords agrupats de 3 en 3, que simbolitzen les campanes de Notre Dame i que sovint tindran un aire amenaçant.

- Motiu de Quasimodo [Q]: és el motiu associat a la tragèdia de Quasimodo. Encara que no és l'únic tema vinculat al personatge, és el que més cops sentim.
- Motiu *Kyrie* [K]: normalment aquest tema és relacionat amb Frollo, precisament el personatge que més perdó hauria de demanar pels seus pecats. El motiu sempre implica un canvi de compàs: comença amb 3/4 i acaba en 4/4.

La cançó s'estructura de la següent manera: una introducció que consisteix, com ja hem comentat abans, en el motiu de "Someday". El tema A és un interludi únicament instrumental, que sempre introdueix B. El tema predominant de la cançó és B, que serveix de vehicle per explicar la història. El tema C fa referència a Frollo i és acompanyat pel *Kyrie*, per tant, és l'únic fragment polifònic. L'apartat D apareix una única vegada, durant la fugida de la gitana, i coincideix amb l'estrofa que inclou fragments del *Dies Irae*. Segons Laird (2014, p. 265) aquest fragment probablement estava influït pel *Requiem* de Mozart, que van utilitzar com a *temp-track* en la planificació de l'escena. El tema E és una combinació dels temes de Quasimodo i Notre Dame.

## “Out There”

Música d'Alan Menken i lletra de Stephen Schwartz

És la cançó en la qual Quasimodo observa des de les torres de Notre Dame la gent normal del carrer, tot desitjant poder ser com ells. El tema és introduït per Frollo, que aconsella a Quasimodo que es quedi a la torre amagat. Tot i que Quasimodo al principi es mostra dòcil amb Frollo, al final acaba decidint desobeir-lo i sortir al carrer.

### 1. Anàlisi de la lletra

Per tal de convèncer a Quasimodo que es quedi a la torre, Frollo li fa creure que el món és cruel i malvat i que ell és l'únic que el protegeix:

*The world is cruel  
The world is wicked  
It's I alone whom you can trust in this whole city  
I am your only friend*

D'aquesta manera, sabem com controla Frollo a Quasimodo, vivint les seves pors, recordant-li els seus defectes i fent-li creure que ell és l'únic que l'accepta tal com és:



*You are deformed /I am deformed  
And you are ugly /and I am ugly  
And these are crimes  
For which the world  
Shows little pity*

Cada repetició de Quasimodo “*I am deformed*” confirma la seva submissió. No obstant, un cop Frollo hagi marxat, Quasimodo es lamenta de la seva vida segura però solitària, i expressa la seva enveja envers la gent normal:


*All my life I watch them as I hide up here alone  
All my life I wonder how it feels to pass a day  
Not above them  
But part of them*

A mesura que canta, Quasimodo va animant-se més, fins que finalment es convenç que encara que només sigui un dia, sabrà com és viure entre la gent normal.

## 2. Anàlisi visual

La imatge funciona com a metàfora del que representa cada personatge: mentre canta Frollo romanen en interiors -on és més fosc-; per contra, quan canta Quasimodo, aquest surt a l'exterior, a plena llum del dia (il·lustracions 24.4 i 25.5). Aquest contrast entre tenebrisme/claror es converteix en una de les signatures de la pel·lícula, que també veurem a les cançons “Heaven’s Light” i “Hellfire”. En els moviments dels personatges també es caracteritza la relació entre els dos: mentre Quasimodo està amb Frollo els seus moviments són més lents i pesats, però quan es queda sol demostra una gran agilitat i lleugeresa al desplaçar-se per les teulades de la catedral. També la planificació manifesta les diferències entre els personatges: al fragment de Frollo la majoria de plans són més tancats, en canvi a l'apartat de Quasimodo són nombrosos els grans plans generals i zenitals de la ciutat. En ocasions s'imiten efectes visuals creats per la lent d'una càmera, com l'ull de peix (il·lustració 24.6) o el reflex de la llum (il·lustració 24.7), conferint així més realisme a l'escena. La càmera també es mostra molt més lliure quan només canta Quasimodo, ja que fa moviments de càmera al seu voltant o de seguiment, mentre que amb Frollo la majoria de plans són fixos. Tots aquests elements ajuden a reforçar les característiques dels personatges: Frollo com un personatge fosc, conservador, tancat, inamovible; Quasimodo com algú obert, lluminós, somiador, flexible.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Vent-fusta (flautes, clarinet, oboè, flautí), percussió (campanes, timbales, plats, metal·lòfon), vent-metall (trompeta, trompa), arpa, violins	
			Veus principals	Personatges de la ficció	Frollo i Quasimodo
	Textura		Melodia acompanyada/contrapunt		
Ritme	Metro		4/4		
	Caràcter		<i>Moderately, with motion</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	do#m		
		Final	Mi♭M		
	Modulacions		Do M		
	Cadència final		Plagal (II-I)		
Estructura	A – Q – A' – Q/A – Q – B – Q' – B – C/Q				

En aquesta cançó es desenvolupa el tema de Quasimodo, combinat amb noves melodies d'“Out There”. L'inici de la peça, amb les amenaces de Frollo, comença en do# m, però quan el jutge se'n va la música modula a do m i s'assenta en Do M. En la repetició del tema Quasimodo torna a modular per variar i acabar en Mi ♭M. La textura és polifònica en alguns passatges, amb el contrapunt de Frollo i Quasimodo, on Frollo porta la veu principal i Quasimodo fa les imitacions. També a nivell d'instrumentació hi ha diferències entre el fragment al qual Frollo intervé i el solo de Quasimodo. En la primera part predominen aquells instruments amb registres més greus, cosa que afavoreix aquesta sensació de fosc. En canvi, quan comença a cantar Quasimodo sol, es puja als aguts, la música sembla molt més lleugera i, per tant, més lluminosa. Els ritme també és més animat, menys solemne que quan canta Frollo. D'alguna manera, la música transmet la negativitat de Frollo i com, per contra, Quasimodo és una persona positiva.

### “Topsy Turvy”

Música d'Alan Menken i lletra de Stephen Schwartz

En aquest extens número musical, París celebra la “Festa dels Folls”, un dia per trencar les normes i fer les coses al revés de com solen ser. És precisament aquesta l'ocasió que

aprofita Quasimodo per visitar els carrers de París d'amagat. Durant el transcurs de la festa es presenta un dels conflictes principals de la trama: Quasimodo, Frollo i Phoebus s'enamoren d'Esmeralda.

## 1. Anàlisi de la lletra

El títol de la cançó pretén reflectir precisament aquesta idea de trencar amb les normes, ja que *Topsy Turvy* significa que hi ha confusió i les coses estan cap per avall. Això ho advertim en l'ambient festiu detractor on es fan coses tan impensables com intercanviar els papers dels reis i pallasos “*Every man's a king and every king's a clown*”. Schwartz també emprà adverbis, exageracions i exclamacions per indicar l'estat de confusió als carrers (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 279):

*Once a year we turn all Paris upside-down  
Once again is topsy-turvy  
Everything is upsy-daisy*

Una celebració burlesca de la qual no se'n salva ni tan sols l'església, objecte també dels seus sarcasmes “*It's the day we mock the prig and shock the priest*” (Rierola Puigdejarols, 2001, p. 279).

Les diferents fases per les quals passa la cançó s'evidencien a través de la lletra, primerament s'explica en què consisteix la festa, posteriorment es presenta la dansa d'Esmeralda:

*See the finest girl in France  
Make and entrance to entrance  
Dance La Esmeralda dance*

I per acabar Clopin relata com elegeixen “el rei dels folls”, l'home més lleig de París, a través de diverses hipèrboles: “*Make a face that's gruesome as gargoye wing*”. En aquest darrer fragment podria dir-se que la cançó adquireix un to anempàtic, ja que l'espectador tem que Quasimodo sigui descobert i, en canvi, la música i la lletra continua sent alegre a pesar que la seqüència està creant tensió.

## 2. Anàlisi visual

Després d'aquesta presentació inicial, algunes de les trames de la pel·lícula avancen: Quasimodo i Esmeralda es coneixen, Esmeralda fa la seva sensual dansa (que no deixa

indiferent a Frollo) i Quasimodo és coronat “Rei dels Folls”. Visualment és un festí de colors llampants, moviment constant, personatges vestits de forma estrofolària i molts salts del muntatge, que tracten d’expressar l’exaltació i l’estat de “bogeria transitòria” que propicia la “Festa dels Folls”. Sovint moltes de les frases que es diuen en sentit figurat es mostren en un sentit literal, com quan Clopin diu que el “món està cap per avall” i veiem el seu reflex en un clot com si realment el món estigués capgirat (il·lustració 24.8). Una altra manera de mostrar aquest món a l’inrevés és a través de les disfresses de la gent (la majoria força anacròniques en el context de la pel·lícula), com els gossos que passegen als amos (il·lustració 24.9) o la llagosta que cuina al cuiner (il·lustració 24.10).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Percussió (tambors, cascavells), acordió, vent-metall (trompetes, trompa, trombó tubes), vent-fusta (clarinet), violí	
			Veü principal	Personatges de la ficció	Clopin
	Veus secundàries	Vilatans			
	Textura		Melodia acompanyada		
Ritme	Metro		4/4 – 2/4 -4/4		
	Caràcter		<i>Broadly/ Slower, poco rubato/ Slower/ Presto/ Almost a tempo/ Slower/ Heavily/ Very slow</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	Re M		
		Final	Si M		
	Modulacions		Si M/Re M/Si M/Re M/re m/Reb M/Re M		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – C – B' – C – B – D – B' – C' – [Q] – B – C"				

La cançó combina una instrumentació de l'àmbit popular, amb instruments propis dels trobadors (com ara flutes i tambors), del circ (tambors, plats, xilòfon), i de la cultura gitana (violins, acordions, vent metall). La veu principal la porta Clopin (que deixa de ser narrador i es converteix en un personatge més de la història) acompanyat en alguns moments pels cors (la gent que assisteix a la festa). També hi ha fragments únicament instrumentals, com la dansa d'Esmeralda. La música també trenca algunes “normes”, com fer dissonàncies o escales cromàtiques, dues pràctiques que solen evitar-se dins la

música modal o tonal i que acostumen a associar-se amb al vodevil i el circ. La cançó es compon de dos temes principals B i C, mentre A és una introducció i D es correspon al moment que apareix ballant Esmeralda. També reapareix el tema de Quasimodo a l'escena en què la gent descobreix que la seva lletjor és natural i no pas una màscara.

### **“God Help the Outcasts”**

Música d'Alan Menken i lletra de Stephen Schwartz

És la balada que canta Esmeralda, juntament amb les pregàries dels feligresos, quan es troba tancada a l'interior de Notre Dame. Esmeralda prega a Déu per que els menys afavorits no siguin rebutjats per les seves diferències.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra comença qüestionant-se si realment Déu existeix “*I don't know if You can hear me/*

*Or if You're even there*” i si ella, per ser gitana, té dret a adreçar-se a ell. Així i tot, Esmeralda prossegueixi amb la seva pregària, al·legant que Jesús una vegada també fou un marginat de la societat:

*I don't know if You would listen  
To a gypsy's prayer.  
Yes, I know I'm just an outcast,  
I shouldn't speak to You.  
Still, I see Your face and wonder...  
Were You once an outcast, too?*

La pregària d'Esmeralda és contrastada amb la dels congregats a l'església, que fan peticions egoistes “*I ask for glory/ I ask for love...*”, mentre ella només prega per la seva gent:

*I ask for nothing  
can get by  
But I know so many  
Less lucky than I  
Please help my people  
The poor and the downtrod*

D'aquesta manera, Esmeralda demostra el seu altruisme, ja que a pesar de trobar-se en

una situació complicada no demana res per sí mateixa, sinó per la gent que, com ella, és marginada per la societat.

## 2. Anàlisi visual

Mentre els feligresos ignoren la presència d'Esmeralda a la catedral, Quasimodo sí l'escolta i se sent commogut amb el cant de la gitana. A l'inici de la seqüència hi predominen tonalitats més fredes (il·lustració 24.11), però a mesura que avança i Esmeralda es mou, l'escena adquireix tons més càlids (il·lustració 24.12). Un canvi similar es produeix en la mida dels plans: es comença amb plans mitjos o primers plans d'Esmeralda, i el final acaba amb un gran pla general, mostrant la insignificança de la gitana en comparació amb la catedral (il·lustració 24.13). La conclusió davant la vidriera ens fa pensar que els creatius pretenien simbolitzar la divinitat, quan Esmeralda conclou la seva pregària i l'observem des de la vidriera amb un pla picat, com si la càmera mostrés la perspectiva de Déu (il·lustració 24.14).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Piano, violins (solo, conjunt pizzicato i corda fregada), vent-fusta (clarinet, oboè, flauta, flautí, fagot), arpa, vent-metall, percussió (triangle, bateria, metal·lòfon)	
			Veü principal	Personatges de la ficció	Esmeralda
			Veus secundàries		Feligresos
	Textura	Melodia acompanyada			
Ritme	Metro		3/4		
	Caràcter		<i>Freely</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	sol m		
		Final	Do M		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – [Q] – C – B' Coda				

La instrumentació correspon a una formació orquestral amb piano. Per remarcar la fragilitat de la peça, els instruments no solen intervenir en grup, sinó que fan solos. No obstant, els grups instrumentals s'uneixen en el crescendo que van creant els congregats

i que culmina amb la pregària altruista d'Esmeralda. La melodia tendeix a descendir en l'escala, com bé es pot veure al motiu principal de la cançó. Això, unit a que la peça comença en sol m, li confereix un to melancòlic i trist. Tanmateix, quan Esmeralda reprèn el motiu principal, aquest modula a Do M, quedant així un final esperançador, acabat en una cadència perfecta. La introducció d'aquest tema (A) és la mateixa que a "Someday", per això hi ha un interludi de tres compassos (entre A i B) en què sembla que podria començar l'altra cançó. També reapareix el tema de Quasimodo quan observa d'amagat a Esmeralda. El tema B conté el motiu principal de la cançó, mentre C és un motiu secundari que es correspon amb les pregàries dels creients que resen a Notre Dame.

### **"Heaven's Light"**

Música d'Alan Menken i lletra de Stephen Schwartz

Aquesta cançó enllaça amb "Hellfire", amb la qual contrasta radicalment, a pesar que el contingut (i l'objecte del desig) sigui el mateix: Esmeralda. Mentre els sentiments de Quasimodo són de felicitat i goig, a "Hellfire" es mostra com Frollo rebutja amb vehemència el que sent per la gitana.

"Heaven's Light" és l'únic tema reprès més endavant (a banda de la versió conclusiva de "The Bells of Notre Dame"), quan Quasimodo descobreixi que Esmeralda està enamorada de Phoebus (5b).

#### 1. Anàlisi de la lletra

Després de viure tota una vida en soledat, Quasimodo únicament coneix certes experiències per haver-les vist des de lluny. No obstant, ara creu que per primer cop, ell també pot experimentar aquestes sensacions. Per aquesta raó, Quasimodo comença explicant el que sap sobre l'amor i ho compara amb la llum del cel (una analogia que sovint s'ha fet a les cançons d'amor de Disney):<sup>350</sup>

*So many times out here  
I've watched a happy pair  
Of lovers walking in the night  
They had a kind of glow around them*

---

350 Sobre aquests temes recurrents a les lletres de les cançons en parlarem àmpliament a l'apartat 6, però per citar alguns exemples en què es produeix aquesta analogia, està "Someday My Prince Will Come" (vegeu pàgina 146) o "So This Is Love" (vegeu pàgina 213).

*It almost looked like heaven's light*

No obstant, la curta visita d'Esmeralda li ha demostrat que no té perquè amagar-se a les ombres i que ell també té dret a ser estimat:

*But suddenly an angel has smiled at me  
And kissed my cheek without a trace of fright*

El simple fet d'haver rebut la simpatia i afecte per part d'Esmeralda li dona esperances, tot i que no pot evitar mostrar certa precaució, utilitzant paraules com “atrevir-se” (*dare*) o “fins i tot” (*even*):

*I dare to dream that she  
Might even care for me  
And as I ring these bells tonight  
My cold dark tower seems so bright  
I swear it must be heaven's light*

Per tant, el que desperta els sentiments de Quasimodo envers Esmeralda, no és la seva bellesa física, sinó com s'ha portat amb ell, amb amabilitat, sense rebutjar-lo per ser lleig.

## 2. Anàlisi visual


La posada en escena de la seqüència és similar a l'inici d'“Out There”, en què Quasimodo mirava a l'exterior amb enveja i comparava el món exterior amb la seva maqueta tallada amb fusta. La diferència rau en què es mou de manera més pausada i tranquil·la; de l'altra, en l'apunt còmic que aporten les gàrgoles, que fan dibuixos infantils d'Esmeralda.

Cal tenir en compte que una de les funcions principals d'aquesta cançó és la de contrastar Quasimodo amb Frollo, per tant, sobre l'ús dels colors i altres qualitats expressives de l'escena en parlarem a “Hellfire”, on s'evidencien les diferències entre ambdós personatges.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Vent fusta (flauta dolça, oboè), percussió (carilló, campanes) piano, violins	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Quasimodo
	Veus secundàries	Cors		
	Textura	Melodia acompanyada		



Ritme	Metro	4/4
	Caràcter	<i>Rubato</i>
Melodia	Motiu Principal	
Harmonia	Mode/tonalitat	Fa M
	Cadència final	Suspensiva (I-IV)
Estructura	A – [Q] – A' – [N]	

“Heaven’s Light” és una cançó molt curta i senzilla, ja que tan sols desenvolupa un tema i intercala motius ja coneguts: Quasimodo i Notre Dame. En aquest cas, el tema Notre Dame no té res a veure amb el que fou en anteriors ocasions, amenaçant i tenebrós, sinó que ara és lluminós i esperançador. El registre de la cançó és agut, de caràcter moderat i constant, el ritme pausat i la melodia està en Fa M. Els timbres que predominen tenen una textura suau, com la flauta de fusta o el carilló. La peça acaba amb una cadència suspensiva que dona lloc al *confiteor*, l’entrada al tema “Hellfire”.

## “Hellfire”

Música d’Alan Menken i lletra de Stephen Schwartz

Segons explica Schwartz, la cançó està influïda d’una banda per la manera de parlar de Frodo a la novel·la original, una mica artificial i pretensiosa; de l’altra per l’òpera de Puccini *Tosca*, en què l’antagonista canta sobre els seus plans malignes mentre un cor d’església fa el contrapunt (Giere, 2008, p. 245). Durant la producció de “Hellfire” es va discutir si canviar les lletres més explícites, però finalment no feren cap censura. Els animadors modificaren algunes de les animacions amb el foc perquè fossin menys evidents sexualment, però com explica Schwartz, la cançó apareix tal com l’escrigué (Giere, 2008, p. 245).

### 1. Anàlisi de la lletra

Tal com passava a “The Bells of Notre Dame”, hi ha cants en llatí pertanyents a la missa: el *Confiteor*: l’acte de confessió dels pecats (Aldazábal, 2002, pp. 97). A la cançó no apareix tota la pregària completa, per això hem marcat entre parèntesi aquelles parts que no consten a la pel·lícula. Aquesta primera part, que uneix “Heaven’s Light” i “Hellfire”, dura fins *omnibus Sanctis*.

Text original en llatí	Traducció
<i>Confíteor Deo omnipoténti, beátae Maríae semper Virgini, beáto Michaéli Archángelo, (beáto Ioanni Baptístae, sanctis apóstolis (Petro et Paulo, ómnibus Sanctis, (et vobis, fratres) et tibi Patter; quia peccávi nimis cogitatione, verbo et ópere; mea culpa, mea culpa, mea máxima culpa.</i>	Jo, confesso a Déu totpoderós a la sempre beneïda Verge Maria, al beneït sant Miquel Arcàngel, (...) als sants Apòstols (...) a tots els sants, (...) i a tu Pare: que he pecat greument de pensament, paraula i obra; per culpa meva, meva, per la meva gravíssima culpa.

Immediatament després comença a cantar Frollo, citant una de les frases cantades en llatí: “Beata Maria”. Frollo inicia el seu tema parlant sobre les seves qualitats i com se’n sent orgullós:

*You know I am a righteous man  
Of my virtue I am justly proud*

Mentre al final de la frase apunta el cor “*et tibi Patter*”, com si fossin la veu de la consciència. Frollo insisteix en les seves virtuts comparant-se amb el que ell considera la majoria de la gent, vulgar i dèbil:

*You know I'm so much purer than  
The common, vulgar, weak, licentious crowd*

Un cop més el cor és la consciència i la resposta al “patiment” de Frollo, perquè ha pecat “*quia peccávi nimis*”. L’actitud de Frollo es revelarà cada cop menys humil, ja que exigirà (amb l’ús d’imperatiu) una resposta a la Verge Maria pel seu patiment:

*Then **tell me**, Maria  
Why I see her dancing there  
Why her smold’ring eyes still scorch my soul*

Llavors, a l’últim vers (*verbo et opere*) el cor torna a fer una pausa i es fa evident que la perspectiva de Frollo és radicalment oposada a la de Quasimodo, que parlava de l’amor com la llum del cel, mentre Frollo creu que el seu desig envers Esmeralda és com el foc de l’infern:

*Like fire  
Hellfire*

*This fire in my skin*  
*This burning*  
*Desire*  
*Is turning me to sin*


El cor torna a intervenir com a veu de la consciència, acusant-lo i declarant la seva culpabilitat, mentre ell tracta d'excusar-se, creient-se víctima de l'“encanteri” d'Esmeralda. La contraposició dels cants llatins amb la seva negació “*It's not my fault/mea culpa*” intensifica aquesta contradicció entre allò que Frollo anhela i el que creu que és el correcte. D'aquesta manera s'escenifica el turment del personatge i es justifica la seva maldat.

## 2. Anàlisi visual

En aquesta escena es produeix un contrast en relació a la resta de la pel·lícula, que normalment procura mantenir una estètica realista. En canvi, aquí les imatges imiten l'expressionisme, reflectint visualment el que sent el personatge: les flames i el vermell representen la passió que abrasa a Frollo (il·lustració 24.15). En aquesta ocasió la naturalesa sexual de l'escena no s'amaga, ja que es mostra la insinuant figura d'Esmeralda formada amb foc, que tempta amb la seva pecaminosa i sensual dansa a Frollo (il·lustració 24.16). La paleta de colors també serveix per exterioritzar novament les diferències entre Frollo i Quasimodo, ja que a “Heaven's Light” predominaven els blaus, tons que tradicionalment han estat associats amb la calma, la pau i l'element celestial (il·lustració 24.17). També a “Hellfire” apareixen personatges irreals, com les “manifestacions” de la consciència que exclamen “*Mea Culpa*” mentre Frollo intenta convèncer-se a ell mateix de la seva innocència (il·lustració 24.18).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Orgue, violins, vent-metall (trompetes, trompa, trombons, tuba), percussió (plats, timbales, bombo), vent-fusta (flautes, oboè)	
		Veus principals	Personatges de la ficció	Frollo
		Veus secundàries	En off	Cor de cant gregorià
	Textura	Melodia acompanyada/Contrapunt		
Ritme	Metro	4/4 – 6/4 – 4/4		
	Caràcter	<i>Slower/ Poco piu mosso</i>		

Melodia	Motiu Principal		
Harmonia	Mode	Inicial	Si
		Final	Re
	Cadència final		Plagal (VI-I)
Estructura	A – B – C – D – B – C' – E – [R]Coda		

Les característiques del cant gregorià es transfereixen a la música, i així ho veiem en el predomini de la dominant i la tònica (si i fa) i el moviment per graus conjunts. Els únics salts que es fan són entre la tònica i la dominant. Això es trasllada a la primera part del cant de Frollo, en què explica que ell ha seguit sempre el camí de la rectitud. Per tant, no només vesteix com un capellà, també canta com si ho fos. L'estil, però, canvia radicalment quan comença a parlar del foc que l'abrassa per dins, aleshores utilitza el motiu de Notre Dame.

Igual que passava amb la imatge, molts aspectes de la cançó són diametralment oposats a "Heaven's Light". Per exemple la selecció de timbres, que inclou l'orgue, la secció de vent fusta i metall, timbales o plats, en definitiva, una instrumentació amb més potència sonora. També el registre és més greu, hi ha contrastos considerables entre matís i mètrica, així com pauses abruptes i notes estacades. Així mateix, la peça té una textura polifònica on les veus del cor i Frollo s'entrellacen, mentre a "Heaven's Light" es tractava d'una senzilla melodia acompanyada. Per últim, l'estructura de "Hellfire" és força més complexa que "Heaven's Light", atès que conté temes escoltats anteriorment: el tema C desenvolupa el material de Notre Dame, recuperant el to amenaçant d'aquest motiu i afegint el significat que li atorga Frollo, "Hellfire". Per últim, es torna a escoltar en la coda final el *Kyrie* que ja s'havia presentat a "The Bells of Notre Dame".

### **"A Guy Like You"**

Música d'Alan Menken i lletra de Stephen Schwartz

És el tema còmic amb el qual les gàrgoles intenten animar a Quasimodo, destacant els seus trets únics i el físic excepcional que posseeix.

Si observem el context al qual està situada aquesta cançó, advertim que el seu to humorístic queda fora de lloc en relació a la narració fílmica. Pel que sembla, els directors cregueren

que la càrrega dramàtica d'aquell moment, en què París estava en flames i no sabem si Phoebus i Esmeralda estan vius, era excessiva per al públic infantil. Per això demanaren a Schwartz i Menken afegir en aquest moment una cançó interpretada pels engalipadors de la pel·lícula: les gàrgoles.<sup>351</sup>

## 1. Anàlisi de la lletra

Tot i tractar-se d'un moment crític, les gàrgoles intenten fer comèdia d'allò més inimaginable, com la “brillantor” de París provocada perquè s'està cremant:

*Paris, the city of lovers  
Is glowing this evening  
True, that's because it's on fire*

També aconseguen trobar el costat positiu al físic de Quasimodo, únic i inigualable:

*You're a surprise  
From ev'ry angle  
  
You see that face  
You don't forget it  
  
And since you've shaped  
Like a croissant is*

A diferència de les lletres iròniques, subtils i corrosives d'Ashman, la lògica dels raonaments de les gàrgoles és força qüestionable i el seu sentit de l'humor de vegades és exageradament simple.

## 2. Anàlisi visual

En aquest aspecte la peça també trenca per complet amb la resta de la pel·lícula, tot i que amb una idea oposada a la del tema anterior, “Hellfire”. Entre altres coses, fa ús dels anacronismes per buscar aquest to còmic (com quan apareix un piano de cua o es traslladen a una barberia dels anys 50 [il·lustracions 24.19 i 24.20]) o s'empren fons monocolors que predominen durant tot el número (il·lustració 24.21). No obstant, l'elecció dels colors no sembla tenir una justificació com a “Hellfire”, ja que es canvia indistintament del vermell, el blau o el verd sense cap motiu aparent. També hi ha gags

---

<sup>351</sup> *The Making of The Hunchback of Notre Dame*, contingut extra de l'edició en DVD de *The Hunchback of Notre Dame* de 2001.



lloc on pensaven incloure les cançons d'amor “The Court of Miracles” i “As Long as There's a Moon” (Laird, 2014, p. 269).

Clopin és el cantant principal, mentre la resta de gitanos l'acompanyen com un cor. En la cançó expliquen la raó del nom de la Cort dels Miracles: és el lloc on els coixos poden caminar i els cecs poden veure, ja que en realitat són delinqüents que es fan passar per discapacitats i així rebre almoines. Aquest fragment, de fet, està extret pràcticament de manera literal del llibre:

- On sóc? –digué el poeta terroritzat.
- A la Cort dels Miracles – respongué un quart espectre que s'havia acostat.
- Per la meua ànima –reprengué Gringoire-, veig que els cecs que miren i els coixos corren, però on és el Salvador? (Hugo, 1981, p. 74)

### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó recupera el to burlesc de “Topsy Turvy”, on novament el líder és Clopin. A pesar de tractar-se d'un moment de perill (els gitanos estan a punt de penjar a Quasimodo i Phoebus) tota l'escena manté el to còmic, anticipant així la resolució feliç de l'escena.

*Maybe you've heard of that mythical place  
Called the Court of Miracles  
Hello, you're there!*

### 2. Anàlisi visual

La seqüència també recupera l'aire carnavalesc de “Topsy Turvy”, amb les disfresses que duen els gitanos, l'entrada i sortida caòtica dels personatges i que Clopin mira a càmera en alguna ocasió. Aquí, però, l'ambientació és molt més fosca, ja que es troben sota terra i els personatges vesteixen com esquelets o colors foscos (il·lustració 24.22). Per reforçar la posició de poder de Clopin, més que no pas com un narrador o pallasso com ha estat fins ara, es mostra sovint la seva perspectiva amb contrapicats o s'exagera la seva ombra a la paret (il·lustracions 24.23 i 24.24).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Percussió (plats, bombo, xilòfon, metal·lòfon), vent-metall (trompetes, trombó), vent-fusta (flautí), violins (pizzicato, solo i conjunt de corda fregada)	
			Veus secundàries	Personatges de la ficció	Clopin
					Cor gitanos
	Textura	Melodia acompanyada			
Ritme	Metro		6/8		
	Caràcter		<i>Briskly</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	fa m		
		Final	sol m		
	Cadència final		Perfecta		
Estructura	Intro A – B – A – A' – A – A" Coda				

En la instrumentació escoltem sonoritats medievals/música folklòrica popular, amb els tambors, la pandereta o el flautí. També recupera els cromatismes que observàvem a “Topsy Turvy” i que recorden a la música de circ. El que més destaca d’aquesta cançó és el seu metre: és l’única que té un compàs de divisió ternària (6/8). Tota la peça roman en modes menors, fa m i sol m, reforçant així el seu caràcter tètric. La base de la cançó és la repetició d’un tema amb algunes variacions.



## BANDA SONORA MUSICAL

Una de les característiques més destacables de la BSM de *The Hunchback of Notre Dame* és que, tal com passava a *The Lion King*, bona part del fons musical conté cors que canten en un idioma aliè<sup>352</sup> (llatí) als espectadors amb un contingut relacionat amb l'acció. Encara que només són comprensibles alguns d'aquests cors, hem volgut dedicar un espai al contingut de les lletres per veure què signifiquen, en quin moment les han situat i quina relació tenen amb la música. Alguns versos han estat extrets de textos de la litúrgia i la missa, tot i que se n'ha fet una combinació perquè les lletres tinguessin relació amb el context filmic.

Citarem aquests moments corals amb el mateix nom que apareix al disc amb la MDC,<sup>353</sup> ja que la gravació és força fidel al que sentim a la pel·lícula:

### “Humiliation”

Aquest fragment pertany a l'escena en la qual Quasimodo, després de ser coronat “Rei dels Folls”, és menyspreat i humiliat pel públic. El text fa referència a l'*Agnus Dei*, l'anyell de Déu. En el cristianisme és una representació al·legòrica de Jesucrist, en el seu rol d'ofrena en sacrifici pels pecats dels homes (Enciclopèdia Catalana, 2016). Per tant, Quasimodo és l'Anyell de Déu, víctima d'un sacrifici ritual.

Text original en llatí	Traducció
<i>Agnus Dei</i>	Anyell de Déu
<i>Qui tollis peccata mundi</i>	Que t'endús els pecats del món
<i>Agnus Dei</i>	Anyell de Déu
<i>Dona nobis pacem</i>	Dona'ns pau

### “Sanctuary”

És una de les seqüències finals de la pel·lícula, en què Frollo és a punt de cremar Esmeralda.

---

352 Entenem per llengua “aliena” qualsevol altra llengua que no sigui la vehicular de la pel·lícula, ja sigui la versió original (anglès) o el doblatge (castellà, català, francès, alemany, etc.).

353 Fins ara només hem parlat de les cançons de les pel·lícules, que normalment han estat titulades durant el procés de creació i abans que la pel·lícula estigui acabada. En canvi, els títols que es posen a les pistes dels CD al fons musical han estat creats a posteriori i sovint la música és una recopilació o reducció del que sentíem a la pel·lícula. Per exemple, a *The Lion King* la música que hi ha al CD (exceptuant les cançons) no és la mateixa que a la pel·lícula. En canvi a *The Hunchback of Notre Dame* sí és la mateixa, l'única diferència és que els diàlegs i sons ambientals han estat extrets. Per això diem que hem emprat la música del CD, atès que l'absència d'altres sons ens ha permès comprendre el cant gregorià.

Per tant, conté una gran càrrega dramàtica. Els fragments de diversos cants van succeint-se, amb pauses pels diàlegs i pertinents crescendos de la música en els moments de més tensió.

Així, els cants apareixen al judici d'Esmeralda, que és precisament quan la lletra parla del Jutge (Frollo) i la condemna eterna. El cant reapareix quan Quasimodo lluita per alliberar-se de les seves cadenes i aconseguir rescatar a Esmeralda. Convenientment aquest fragment comença dient "*Libera me Domine*" (Allibera'm) i creix fins al punt culminant amb "*Sanctus*", justament quan Quasimodo clama "*Sanctuary*".

Els cants prossegueixen de manera discontinua durant la batalla, sorgint en determinats moments, com quan Quasimodo prepara el foc candent o Frollo entra a la catedral. Normalment sempre que es diu "*Judex*" o "*Kyrie*" està present Frollo.

Text original en llatí	Traducció
<i>Judex crederis esse venturus</i> <i>In te, Domine, speravi</i> <i>Non confundar in aeternum</i> <i>Salvum fac populum tuum</i> <i>Judex crederis</i>	Creiem que el nostre Jutge arribarà En tu, senyor, he confiat No permetis que sigui condemnat per l'eternitat Salva el teu poble Creiem en el nostre Jutge
<i>Kyrie Eleison (x3)</i>	
<i>Libera me Domine</i> <i>Libera me Domine de morte aeterna</i> <i>In die illa tremenda</i> <i>Quando caeli movendi sunt</i> <i>Caeli et terra</i> <i>Dum veneris judicare</i> <i>O, salutaris hostia</i> <i>Quae caeli pandis ostium</i> <i>Bella premunt hostilia</i> <i>Da robur, fer auxilium</i> <i>Sit sempiterna gloria (x3)</i> <i>Gloria, gloria semper</i> <i>Sanctus, sanctus in excelsis</i>	Allibera'm, senyor Allibera'm, senyor, de la mort eterna En aquell dia terrible En què els Cel s'obrirà El Cel i la Terra Quan el Jutge vindrà al nostre món Oh Salvador, víctima salvadora Que obres les portes del Cel Els enemics ens assetgen Dona'ns força, brinda'ns ajuda Alabat siguis sempre Glòria, glòria eterna Sant, Sant en les altures

<i>Mors stupebit et natura Cum resurget creatura Judicanti responsurra Judex ergo cum sedebit Nil inultum remanebit</i>	Mort i natura es confondran Quan la creació reneixi Per respondre al judici Quan el Jutge assumeixi el seu lloc Res quedarà sense càstig
<i>Quem patronum rogaturus Cum vix justus sit securus?</i>	Qui em protegirà Si fins i tot els justos tremolen?
<i>Juste Judex ultionis Ante diem rationis Kyrie Eleison (x2)</i>	Just Jutge de la venjança Abans del dia del Judici Final Que Déu s'apiadi

### “And He Shall Smite the Wicked”

Un cop més reapareix el *Dies Irae*, escoltat al tema inicial de la pel·lícula, tot i que amb versos diferents. Torna a relacionar-se Frodo amb el Jutge del Judici final, mentre persegueix a Quasimodo i Esmeralda i intenta matar-los. L'atzar, però, voldrà que sigui ell el “maleït” que caurà a les “flames voraces” i que Quasimodo i Esmeralda se salvin.

Text original en llatí	Traducció
<i>Dies irae, dies illa Solvat saeculum in favilla Quando Judex est venturus</i>	Un dia d'ira serà el dia en què el món serà reduït a cendra, quan el Jutge arribi
<i>Confutatis maledictis Flammis acribus addictis Voca me cum benedictis Confutatis maledictis Gere curam mei finis</i>	Un cop caiguts els maleïts i llançats a les flames voraces crideu-me entre els beneïts. Un cop caiguts els maleïts ajudeu-me a l'hora final.

Així doncs, els cants en llatí estan a mig camí entre les cançons i el fons musical, ja que contenen significats relacionats amb la narració, com les cançons, però es mantenen en un segon pla, com el fons musical.

Pel que fa a la música exclusivament instrumental, un cop més bona part del material sonor es basa en el que ja ens han presentat les cançons. En aquest cas es crea una clara delimitació entre aquelles cançons serioses d'aquelles còmiques: només les primeres tindran una representació en el fons musical. A més a més, hi ha temes no escoltats en cançons que també tenen força importància, com “Someday” o la música dels gitanos. Així, els motius procedents de la cançons humorístiques “Topsy Turvy”, “A Guy Like You” i “The Court of Miracles” no són citats al fons musical, mentre “The Bells of Notre

Dame”, “Out There”, “God Help de Outcasts”, “Heaven’s Light” i “Hellfire” sí. No només això, els temes seriosos estan lligats entre ells per tres motius que trobarem sovint integrats en el seu desenvolupament: Quasimodo, Notre Dame i *Kyrie*. D’alguna manera, les cançons de la pel·lícula ens mostren el difícil equilibri que han intentat establir els creatius entre l’autèntic contingut dramàtic de la història i les adaptacions que han fet per adequar-la a un públic més infantil. El problema d’intentar adaptar una història d’aquest caire és que és massa tràgica perquè els elements còmics acabin d’encaixar, i per això de vegades aquests brots humorístics semblen forçats. De fet, els moments còmics de la pel·lícula en comptes de recuperar algun dels motius de les cançons, són acompanyats pel ja habitual mickeymousing de Menken.

En qualsevol cas, notem que el fons musical confereix major importància a la part seriosa de la pel·lícula recuperant molts dels temes d’aquestes cançons, en alguns casos identificant-los amb determinats personatges o situacions. Per exemple, “God Help the Outcasts” és el tema d’Esmeralda, i els motius de Notre Dame i *Kyrie* sovint acompanyen a Frollo, tot i que no de manera estricta. Com bé hem esmentat anteriorment, una versió més “positiva” de Notre Dame conclou el tema cantat per Quasimodo “Heaven’s Light”, per tant no es pot dir que sigui un motiu exclusiu de Frollo. També el motiu de Quasimodo -per la seva extensió a la major part de les cançons- es converteix en un tema polièdric, com el propi Quasimodo. El motiu està relacionat amb aspectes tan variats com el domini de Frollo sobre el geperut, el seu dolor, i la seva esperança. “Out There”, en canvi, queda molt clarament lligat amb el desig de llibertat de Quasimodo, com quan mostra les vistes de la ciutat a Esmeralda o al final, el moment en què surt a la llum del dia i és acceptat per la gent de París. A banda del *Kyrie*, també un altre tema de procedència gregoriana té algunes repeses durant la crema de París i fugida d’Esmeralda: el *Dies Irae*. Per últim, un dels temes essencials del fons musical és “Someday” que, tot i fer-ne un breu esmentat a “God Help the Outcasts”, es desenvolupa en tot el seu potencial quan Esmeralda li diu a Quasimodo que no és cap monstre. A partir d’aquest moment és fixat com el tema d’Esmeralda i Quasimodo. En canvi, la parella romàntica de la pel·lícula, Phoebus i Esmeralda, no tenen cap leitmotiv. Cert és que la importància d’aquesta història d’amor en la pel·lícula és força menor, però el fet que no tinguin tema propi ni en cançó, ni en el fons musical, deixa en un segon pla aquesta línia argumental.

Per tot l’exposat en aquesta extensa anàlisi, podem dir que *The Hunchback of Notre Dame* és una de les pel·lícules de Disney que fins la data ha donat més relleu a la música: no

sols perquè proporcionalment té més cançons,<sup>354</sup> també per l'ús que es fa d'alguns dels motius de les cançons, com es vinculen entre elles i amb el fons musical a través d'aquests motius, tots ells relacionats amb el desenvolupament de la història.

---

354 En aquest sentit, l'única pel·lícula que la supera pel nombre de cançons és *Alice in Wonderland*.

5.3.7 *Hercules* (1997)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Ron Clements i John Musker	
Producció		Ron Clements i John Musker	
Guió		Ron Clements, John Musker i Barry Johnson	
Basat en		Diverses fonts de la mitologia grega, sobre l'heroi <i>Hèracles</i> .	
BSM	Fons musical		Alan Menken
	Cançons	Música	
		Lletra	David Zippel
Orquestrador		Danny Troob, Brian Besterman, Michael Starobin	
Edició		Tom Finan i Robert Hedland	
Intèrprets		Tate Donovan/Roger Bart (Hèrcules adult) Josh Keaton (Hèrcules jove) Danny DeVito (Phil) James Woods (Hades) Susan Egan (Meg) Rip Torn (Zeus) Bobcat Goldthwait (Pain) Matt Frewer (Panic) Lillias White (Calliope) Vaneese Thomas (Clio) Cheryl Freeman (Melpomene) LaChanze (Terpsichore) Roz Ryan (Thalia) Charlton Heston (Narrador)	
Estudi		Walt Disney Feature Animation	
Distribució		Walt Disney Pictures Buena Vista Distribution	
Data estrena (EUA)		27 juny 1997	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

Després d'acabar *Aladdin* el 1992, Musker i Clements començaren a explorar diverses possibilitats per al seu següent projecte. La proposta d'adaptar la història d'Hèrcules fou suggerida per l'animador Joe Haidar en una de les reunions de creatius (Rebello i Healey, 1997, p. 52). La idea va agradar, així que Musker i Clements començaren a treballar en el projecte la tardor de 1993 i durant nou mesos estigueren redactant els primers esbossos del guió. Durant aquesta primera etapa investigaren en diverses fonts les llegendes d'Hèrcules, de les quals hagueren d'obviar molts dels elements originals, que semblaven inapropiats per a les audiències de Disney. Per exemple, el fet que Hèrcules fos el fill bastard de Zeus i una mortal, o que la seva madrastra (Hera) intentés de matar-lo. També escolliren el nom més reconegut en la cultura occidental "Hèrcules", en comptes del nom en grec, "Hèracles". Per fer la història més propera al públic actual, Musker i Clements decidiren retratar la societat de l'antiga Grècia anàlogament a la societat moderna. A més, inclogueren elements de les comèdies *screwball* dels anys 30 i 40, amb uns diàlegs que imitaven l'estil de Frank Capra i Preston Sturges (Rebello i Healey, 1997, p. 53).

Per al disseny visual contractaren l'artista britànic Gerald Scarfe,<sup>355</sup> que inicialment es va incorporar per ajudar en el disseny dels personatges (Rebello i Healey, 1997, p. 84). El seu estil de dibuix aportà una imatge poc habitual a les pel·lícules de Disney i que concorda amb els elements còmics de la pel·lícula.

Per a la composició de la música Musker i Clements van voler comptar novament amb l'ajuda d'Alan Menken, mentre que per a les lletres feren un nou fitxatge: David Zippel (lletrista procedent de Broadway), amic de Menken i amb el qual havia escrit algunes cançons a principis dels 80.

Musker i Clements també optaren per un camí diferent pel que fa a l'estil musical. Com que es desconeix com era la música de l'antiga Grècia, van recórrer a un estil completament diferent: el gòspel. Musker considera que el Gòspel és una música narrativa, sovint associada a l'esperança, idealisme, espiritualisme i històries més enllà de la vida (Rebello i Healey, 1997, p. 163). Des d'un inici van voler buscar un equivalent contemporani a les referències de Grècia, que afegissin més comèdia a la pel·lícula i aquest estil musical semblava ser un bon punt de partida:

---

355 Caricaturista reconegut pel seu treball al diari britànic *The London Sunday Times* i la pel·lícula de *Pink Floyd—The Wall* (1982).

We felt strongly that a Greek movie with a score full of beautiful bazouki music would conjure a tone that wasn't as much as fun as how we were thinking. So, we thought, the Muses were the goddesses of the arts *and* they're natural story-tellers *and* we are making a musical *and* we wanted something hipper than a stagy Greek chorus. I thought, 'Gospel music is a kind of story-telling thing, singing the praises of bigger-than-life deeds, whether it's a Biblical hero or someone more mortal.' I also thought of all those great black women's music groups on MTV and even, a little bit, *The Little Shop of Horrors*. We thought that sort of, up-on-you feet, everybody clapping sort of exhilaration would be just great for this (John Musker, dins Rebello i Healey, 1997, pp. 163-164).

Aquell any la pel·lícula no fou nominada a millor banda sonora, tot i que sí a la millor cançó, "Go the Distance". No obstant, aquell any tampoc guanyaren cap Òscar.

#### ARGUMENT

Inici	Els déus celebren al mont Olimp el naixement del fill de Zeus i Hera, Hèrcules. Tot el món està content, excepte Hades, el Senyor de l'inframón, que ha estat planificant fer-se l'amo del Cosmos i les profetesses li han dit que és Hèrcules el que desbaratarà els seus plans. Hades intenta desfer-se del bebè, però els seus esbirros fan el treball a mitges i converteixen a Hèrcules en un mortal amb la força d'un déu.
Nus	Quan Hèrcules creix, descobreix els seus orígens i que per retornar al Mont Olimp haurà de convertir-se en un autèntic heroi. Hades intenta matar-lo enviant-li tota mena de monstres, però Hèrcules surt victoriós de totes les batalles. Finalment Hades troba el punt dèbil d'Hèrcules en Meg, de la qual l'heroi s'enamora i Hades utilitza per arrabassar-li la seva força sobrehumana. Hades aprofita que Hèrcules és dèbil per enviar els titans contra l'Olimp, però Hèrcules recupera la seva força quan Meg se sacrifica per ell. Hèrcules ajuda als déus a vèncer als titans, i com a venjança Hades s'endú a Meg a l'inframón.
Desenllaç	Hèrcules descendeix a l'inframón en busca de Meg i el seu acte el converteix finalment en immortal. Els déus el puguen a l'Olimp, però Hèrcules prefereix renunciar a la seva vida com a déu i viure com un mortal amb Meg.

Amb la mitologia grega passa quelcom similar al qual ja observàvem amb els contes: són diverses les versions que podem trobar de les històries, per tant, els creatius tenen més llibertat a l'hora de fer-ne una adaptació. No obstant, segons les fonts que hem consultat en relació al mite d'Hèrcules (Graves, 1985; Schwab, 2009), les llibertats que es van prendre Musker i Clements són considerables. En primer lloc, l'origen d'Hèrcules, fill de Zeus i d'una mortal, Alcmena. De fet, qui fa que tingui la força d'un déu és Hera (la dona de Zeus), perquè li dona de mamar del seu pit; però alhora també és la que intenta matar-lo quan és petit i envia dues serps amb aquesta intenció. En el relat original tant



Meg com Hades tenen un paper molt secundari en la vida d'Hèrcules, però a Disney eleven Meg a la categoria de co-protagonista i interès amorós, mentre Hades es convertia en l'antagonista. Moltes de les proeses d'Hèrcules són rescatades com a anècdotes en Disney i apareixen de manera passatgera en la cançó "Zero to Hero". Altres històries d'Hèrcules, en canvi, són condensades i reconvertides en una de sola, com ara l'ajuda que presta Hèrcules a l'Olimp contra els titans o quan Hèrcules rescata de la mort a una donzella (que a la pel·lícula és Meg). En definitiva, encara que es mantinguin molts dels elements que formen part de la mitologia d'Hèrcules, Clements i Musker van extreure segments de moltes de les històries auto-conclusives d'Hèrcules per crear-ne una de sola amb un inici, nus i desenllaç.

#### PERSONATGES

Protagonista: Hercules	Antagonista: Hades
Figura canviant: Meg	
Mentor: Philoctetes, Zeus*	
Engalipadors: Pegasus, Philoctetes*	Ajudants de l'antagonista: Pain, Panic
Figures paternals: Zeus* i Hera	

Per primera vegada a Disney l'interès amorós del protagonista és una figura canviant, ja que comença la història com a ajudant de l'antagonista. No obstant, a mesura que avança la història es veu la complexitat del personatge i finalment se li dona l'oportunitat de redimir-se. Pel que fa a l'antagonista, manté tots els elements habituals d'aquest personatge: és malvat, sarcàstic, té uns esbirros poca-traça que l'ajuden i posa constantment impediments en el camí del protagonista. El protagonista és el pol oposat a l'antagonista: és una mica pallús i innocent, però molt bona persona. La figura del mentor, Philoctetes, també és engalipador perquè s'encarrega d'una part important de la comèdia en la pel·lícula. Pel que fa als pares d'Hèrcules, novament hi ha una figura paterna amb un paper més destacat respecte la mare, que simplement és una secundària. A més, es produeix una situació que fins ara no hem vist: Hèrcules té uns pares secundaris (el adoptius), tot i que tan sols fan acte de presència durant la seva infància, un període molt breu de la pel·lícula.

CANÇONS<sup>356</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	1a	“The Gospel Truth”	0.46-2.15	2,26
	1b	“The Gospel Truth” (R)	6.00-6.33	0,33
	1c	“The Gospel Truth” (R)	12.35-13.29	1,06
Nus	2	“Go the Distance”	17.27-18.21	0,56
			19.17-19.55	0,38
			22.40-23.11	0,58
	3	“One Last Hope”	26.55-29.47	3,01
4	“Zero to Hero”	46.53-49.08	2,20	
5	“I Won’t Say (I’m In Love)”	58.42-1.00.47	2,20	
Desenllaç	6	“A Star Is Born”	1.22.17-1.23.10	2,04
			Total Pel·lícula 93 min	
			Total Musical 16,22 min (17,44%)	

\*Als títols de crèdit final de la pel·lícula s’escolta la conclusió de la cançó “A Star is Born” i la versió pop de “Go the Distance”.

## “The Gospel Truth”

Música d’Alan Menken i lletra de David Zippel

És el tema amb el qual s’inicia la pel·lícula, un número gòspel cantat per les Muses/ narradores, que expliquen els orígens d’Hèrcules.

### 1. Anàlisi de la lletra

La funció d’aquesta cançó és relatar el pròleg de la història i fixar el to còmic de la pel·lícula, ja que des d’un inici les musses destaquen pel seu sentit de l’humor. La cançó està dividida en tres fragments, a cadascun dels quals les musses narren els esdeveniments que van succeint, alhora que varien el to amb què canten en funció del que succeeix.

En la primera part (1a) narren l’origen de la terra, quan regnaven els titans, unes criatures gigantesques i brutals:

*Back when the world was new  
The planet Earth was down on its luck*

356 L’anàlisi musical de les cançons s’ha fet a partir de les partitures extretes de l’edició per a piano de Menken, A. (música); Zippel, D. (lletra). *Hercules*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1997.

*And everywhere gigantic brutes  
called Titans ran amok<sup>357</sup>*

El desastre que hi havia en aquell temps està expressat amb paraules col·loquials (marcades amb negreta) que converteixen en còmic quelcom dramàtic:

*It was a **nasty** place  
There was a **mess**  
wherever you stepped*

*And then along came Zeus  
He hurled his thunderbolt  
He **zapped**  
Locked those **suckers** in a vault*

## 2. Anàlisi visual


El més destacable a nivell visual de les Musses és la seva contextualització d'una part del que ens queda de l'art grec: la decoració de vaixelles i plats. Així, les Musses sorgeixen d'aquests elements i els colors que predominen també ens remetent a la decoració grega, amb marrons i negres (il·lustració 25.1). La posada en escena de cada fragment de la cançó és diferent: en el primer apareixen en tot moment les musses narrat la història i mostrant-la a través de les vaixelles, en el segon (1b) s'escolten només com a veu en off mentre es mostren alguns dels elements més coneguts de l'inframón: la barca de Caront o el gos Cèrber (il·lustració 25.2), i el darrer fragment (1c) mescla ambdues modalitats: les musses narren la tragèdia d'Hèrcules a través de vaixelles, combinades amb imatges de Zeus i Hera.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentes destacats	1a) Piano, percussió (bateria), baix, vent-metall (trompetes), guitarra elèctrica, teclat 1b) Piano, teclat, cors, vent-metall (trompeta amb sordina) 1c) Piano, <i>steel guitar</i> , cors	
		Veus principals	Personatges de la ficció (narradores)	Musses
	Textura	Melodia acompanyada		

---

<sup>357</sup> *Run Amok*: expressió col·loquial que significa tenir un desig de matar frenètic.

Ritme	Metro	4/4
	Caràcter	1a) <i>Mysteriously (straight eighth feel)</i> 1b) <i>Slowly, ominously</i> 1c) <i>Freely improvisational</i>
Melodia	Motiu Principal	
Harmonia	Mode/tonalitat	1a) Si $\flat$ M 1b) La $\flat$ M 1c) si m
	Cadència final	Perfecta (V-I)
Estructura	1a) Intro – A – A' – A – Coda 1b) Intro – A'' – Coda 1c) A''' – A''' – Coda	

Pel que fa a la música, trobem els instruments que són habituals al gòspel a la primera part (1a): orgue, piano, bateria, guitarra elèctrica, saxos, etc. La tonalitat principal d'aquest fragment és Si $\flat$ M, encara que es fan algunes modulacions passatgeres per variar les successives repeticions del motiu principal. A més, és habitual veure alteracions accidentals que donen més color a la música. Aquesta primera part és la més llarga, tot i que força senzilla. Les tonalitats de la segona (1b) i la tercera part (1c) són La $\flat$ M i si m, respectivament. La segona part és la més curta, i es diferencia de les altres pel predomini d'un registre greu (lògic, tenint en compte que hem baixat a l'inframón). La tercera part és la més senzilla de les tres, ja que no té ni introducció ni coda, únicament acompanyen el piano i la guitarra a les veus, i es limita a fer una variació del tema A, alentint el tempo i passant la melodia a una tonalitat menor. Aquests aspectes fan que la peça tingui un aire més melancòlic, proper al blues. El més característic la peça en les seves diferents modalitats és la repetició d'una mateixa melodia amb alguna variació puntual, però fàcilment identificable com el motiu principal de "The Gospel Truth".

### “Go The Distance”

Música d'Alan Menken i lletra de David Zippel

És la cançó en la qual Hèrcules lamenta ser diferent i no encaixar amb aquells que l'envolten. El tema apareix fragmentat, es produeixen dues interrupcions durant les quals Hèrcules descobreix quelcom nou sobre els seus orígens que l'anima a continuar endavant. Per aquest motiu cada nova represa és més alegre i triomfal que l'anterior.

La melodia sorgí mentre Menken escrivia una fanfara heroica per Hèrcules als crèdits inicials, i proposà a l'equip construir una cançó a partir d'aquesta. Segons explica Menken, fou difícil d'escriure, ja que calia mantenir el balanç entre la grandesa de la melodia i els desitjos més íntims del protagonista.<sup>358</sup>

## 1. Anàlisi de la lletra

La lletra relata com Hèrcules sospita que pertany a un altre lloc on és acceptat i estimat per la gent. Aleshores Hèrcules es proposa a sí mateix trobar el seu camí, just abans de saber que Zeus és el seu pare. Després que els seus pares adoptius li expliquin els seus orígens, Hèrcules tindrà clar quin és el seu destí: convertir-se en heroi.

La lletra d'aquesta cançó es limita a descriure els sentiments d'Hèrcules, no hi intervé ningú més i és el tema més seriós de tota la pel·lícula, ni en la lletra ni en la imatge es farà cap ironia, broma o gag.

*I am on my way  
I can go the distance  
I don't care how far  
Somehow I'll be strong*

També s'observa que en alguns moments es reitera la consonant “w”, tot i que no sembla tenir una finalitat més enllà de l'estètica:

*I know every mile  
Will be worth my while  
I would go most anywhere to find where I belong*

## 2. Anàlisi visual

Encara que la cançó està fragmentada, visualment forma un conjunt que reflecteix l'evolució de l'estat d'ànim d'Hèrcules: comença a cantar amb la posta de sol, en el seu moment més baix, cosa que ens recorda també la represa de “One Jump Ahead”, en què Aladdin està més trist.<sup>359</sup> El segon fragment de la cançó es produeix durant el dia i la nit, revelant així que el seu viatge dura diverses jornades. Per últim, després d'haver parlat


---

358 *The Making of The Hunchback of Hercules*, contingut extra de l'edició en DVD de *Hercules* de 2002.

359 Vegeu pàgina 472.

amb el seu vertader pare, Zeus, emprèn el seu viatge il·lusionat amb l'inici d'un nou dia. Així advertim com passa de la tristesa a l'esperança a través dels colors de la nit i el dia (il·lustracions 25.3, 25.4 i 25.5). Durant la seqüència predominen els plans generals de contextualització del personatge, amb l'objectiu de descriure els diferents espais pels quals passa, així com jugar amb la llum del crepuscle i revelar l'origen diví d'Hèrcules (il·lustració 25.6).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instrumentes destacats	Vent-metall (trompetes, trombons, trompa, tuba), violins, vent-fusta (flautes, clarinet, oboè, fagot), arpa, percussió (carilló, cortina, bombo, timbales, campanes), piano	
	Textura		Veü principal	Personatge de la ficció	Hèrcules
Ritme	Metro	4/4			
	Caràcter	<i>Moderate Ballad</i>			
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	La M		
		Final	Do M		
	Cadència final		Perfecta		
Estructura	A – A' – A – A'' – Coda				

Aquesta cançó amb aire de fanfara contrasta radicalment amb l'estil gòspel amb el que ha començat la pel·lícula. La peça arrenca en La M i modula i finalitza en Do M. La veu solista està acompanyada per l'orquestra, i hi predominen els vents metalls, uns timbres que pel seu caràcter expansiu i potent solen associar-se als herois. Tot i que la instrumentació difereix amb el tema gòspel anterior, l'estructura i l'ús dels motius és similar: la forma de la peça és molt senzilla, hi ha un únic tema que varia. Dues de les exposicions del tema A són únicament instrumentals, mentre A' i A'' són cantades. Les subsegüents parts de la cançó reiteren un cop més el tema A sense variacions.

### “One Last Hope”

Música d'Alan Menken i lletra de David Zippel

El sàtir Philoctetes explica a Hèrcules que ha entrenat a molts herois però cap d'ells ha

trionfat, justificant així que aquest sigui el seu últim intent.

## 1. Anàlisi de la lletra

L'estil difereix considerablement respecte la cançó d'Hèrcules: "One Last Hope" recupera el to còmic amb el que ens havien introduït a la pel·lícula les musses. La lletra sovint es recolza en la imatge, sense la qual en certes ocasions podria semblar absurda o incoherent, atès que sovint canvia de tema abruptament. Això es fa especialment evident en el darrer vers d'algunes estrofes com les que mostrem a continuació:

*So much for excuses  
Though a kid of Zeus is  
Asking me to jump into the fray  
My answer is two words -  
O.K.*

Encara que la intenció de Phil era negar-se rotundament a entrenar a Hèrcules (probablement les dues paraules que anava a dir eren "no way"), Zeus demostra la seva paternitat llençant un raig a Phil, de manera que aquest es veu obligat a acceptar l'encàrrec.

Una altra estrofa amb una situació similar es produeix més endavant, quan Phil intenta ensenyar a Hèrcules el tir amb fletxa i el llança a ell en comptes de la fletxa. Per això en comptes de continuar aconsellant-lo advertim un canvi sobtat, en què Phil es queixa de l'estrès que li produeix ensenyar al semi-déu:

*But you need an advisor  
A satyr, but wiser  
A good merchandiser  
And oohh!  
There goes my ulcer!*

Per tant, la lletra depèn per complet de la imatge, sense la qual sovint ni tindria sentit, ni s'entendrien les bromes.

## 2. Anàlisi visual

En aquesta escena s'observa com poc a poc es van introduint característiques que trobem sovint als videoclips, com ara un muntatge força picat, amb constants talls de

pla, així com una fragmentació del temps i l'espai. A l'inici predominen els gags amb els errors d'aprenent del jove Hèrcules, però cap al final es constatarà l'evolució positiva del personatge, que passa de ser un maldestre i esquifit jove, a un heroi fornit i atlètic capaç de superar qualsevol prova. La cançó també es burla de referents visuals, com l'escena en què Phil, Hèrcules i Pegaso fan equilibris amb el crepuscle de fons i que imita l'entrenament del protagonista de *Karate Kid* (John G. Avildsen, 1984) (il·lustracions 25.7 i 25.8).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Vent-metall (trompetes amb sordina, trombons, tuba), percussió (bateria, xilòfon, cascavells), vent-fusta (saxo), violins	
			Veü principal	Personatges de la ficció	Philoctetes
	Textura		Melodia acompanyada		
Ritme	Metro		4/4 – 2/2		
	Caràcter		<i>Rubato / Moderate show tempo / Heavy 4 / Lighter Jazz 4 / Bright 2</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	Do M		
		Final	Re M		
	Modulacions		Re M/Do M		
	Cadència final		Plagal (VII/II-I)		
Estructura	A – B – B – B' – C – B – B'				

El cantant, Danny Devito, no té una gran tècnica vocal, però en tractar-se d'una cançó còmica és més important el text i els gags visuals que la melodia. L'harmonia és jazzística, té un ritme harmònic força ràpid (canvia l'acord cada dues pulsacions) i són nombrosos els acords de setena, novena i tretzena en graus que no es formen sobre la dominant de la tonalitat. També en el ritme hi trobem elements propis del jazz, com les síncopes. El motiu principal està format per dos acords del relatiu menor (la m) i la conclusió en la tònica de la tonalitat, Do. Pel que fa a l'estructura, està basada sobretot en la repetició i variació del tema B (on està el motiu principal), de manera que els canvis de tonalitat entre Do M i Re M serveixen per aportar certa varietat a aquesta reiteració. El tema A és la introducció en la qual Philoctetes comença rebutjant a Hèrcules i el tema C



és l'interludi instrumental en el qual Hèrcules creix i millora en el seu entrenament. D'aquesta manera, els canvis en la música reflecteixen l'evolució d'Hèrcules.

### **“Zero to Hero”**

Música d'Alan Menken i lletra de David Zippel

Les Muses recuperen el protagonisme per narrar el ràpid ascens d'Hèrcules com a heroi, mentre se'ns mostren algunes de les seves victòries, moltes d'elles relacionades amb els “12 treballs d'Hèrcules” (com ara el Lleó de Nemea o el Senglar d'Erimat).

#### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra d'aquesta cançó és la que conté més elements anacrònics, convertint a Hèrcules en una espècie d'estrella del rock o de Hollywood, rica, famosa i amb moltes fans: “*Person of the week in every Greek opinion poll*”, “*Now nouveau riche and famous*”, “*When he smiled/ The girls went wild with/oohs and aahs*”

En definitiva, es tracta de mostrar amb el to còmic imperant de la pel·lícula un heroi mític modernitzat.

#### 2. Anàlisi visual

Visualment destaca el muntatge, que és molt picat i compagina les escenes del ràpid ascens a la fama d'Hèrcules, la creixent impaciència d'Hades i les Muses cantant i ballant amb entusiasme. En la seqüència es combinen imatges de les proeses d'Hèrcules (com per exemple la medusa) i estereotips del món grec (com que assisteixen a una representació teatral) amb elements de l'actualitat, com ara les fans d'Hèrcules (il·lustració 25.9) i la producció en massa de merchandising associat amb la figura d'Hèrcules (il·lustració 25.10).

#### 3. Anàlisi musical



com “*Honey*” o “*Baby*”, mentre Meg parla un anglès més formal.

Meg també demostra ser una noia poc habitual a Disney, que ja té experiència en l'amor (*No man is worth the aggravation/That's ancient history, been there, done that*) i precisament per això renega de l'amor i considera un clixé admetre que està enamorada (*It's too cliché/I won't say I'm in Love*). Finalment, però, després de molt insistir les Musses aconseguen que Meg accepti els seus sentiments, encara que sigui només en veu baixa: “*At least out loud /I won't say, I'm in love*”.

## 2. Anàlisi visual

La posada en escena d'aquesta escena difereix respecte a les altres perquè per primer cop les Musses interactuen amb un personatge de la ficció i no es queden al marge. Així, s'aprofiten els diferents elements arquitectònics o estàtues amb els quals Meg es creua, o bé per fer que es converteixen en les musses (il·lustració 25.11), o bé per a il·lustrar el contingut de la cançó, amb figures de parelles o estàtues similars a Hèrcules (il·lustració 25.12). Encara que musicalment escoltem com els personatges dialoguen, a nivell visual cada cop que Meg es gira o intenta mirar a les Musses, aquestes desapareixen o es converteixen en pedra. Per tant, la imatge ens indica que, de fet, tot és producte de la imaginació de Meg i que les musses només reflecteixen la seva batalla interna contra els sentiments que li desperta Hèrcules.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Vent-metall (trompetes), piano, percussió (bateria, campanes, triangle), violins, arpa, baix	
		Veü principal	Personatges de la ficció	Meg
		Veus secundàries		Musses
	Textura	Melodia acompanyada/contrapunt		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Freely / Moderate Rock</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		

Estructura	A – B – C – A – B – C' Coda
------------	-----------------------------

La instrumentació és semblant a la d'altres cançons, amb piano, bateria, i algun afegit com el baix, el triangle o l'arpa. Una de les novetats de la peça és que les Musses i Meg interactuen i, en alguns moments, canten a contrapunt. Aquest diàleg que es produeix entre Meg i les Musses té una influència directa en la construcció de la música: els finals de frase dels personatges sempre acaben en cadència. Per exemple, cada vegada que un dels personatges diu “*I'm/you're in love*” la frase acaba amb una cadència perfecta (V-I), la frase de Meg “*I won't say it*” conclou amb una cadència trencada (V-VI), mentre que quan acaben amb alguna altra frase com “*thinking of/cry your heart out*” es tracta d'una semicadència (-V). Per tant, es vincula el contingut del text directament amb la música, que no resoldrà la tensió fins que Meg admeti que està enamorada (aleshores la cadència serà perfecta). Pel que fa a l'harmonia, és manté en Do M, amb el predomini dels acords essencials de la tonalitat, tònica, dominant, subdominant i superdominant. En el ritme també hi trobem alguna síncope com en altres cançons, però no amb la mateixa freqüència.

### “A Star Is Born”

Música d'Alan Menken i lletra de David Zippel

Les Musses celebren el triomf final d'Hèrcules amb una nova cançó al més pur estil gòspel, testificant el nou estatus d'Hèrcules com a vertader heroi.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó està formada per quatre estrofes, però només les dues primeres apareixen a la ficció, les dues darreres s'escolten ja quan comencen els títols de crèdit. La lletra consisteix en la repetició cada dos versos de “*A star is born*” (una afirmació que iguala un cop més a l'heroi amb una estrella de Hollywood i no pas un personatge de l'antiga Grècia). A nivell de contingut es recupera la idea del somni americà, que si es manté l'esperança, es farà realitat:

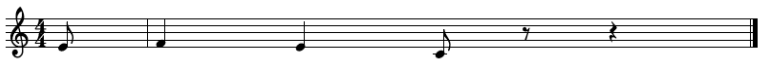
*Just remember in the darkest hour  
 Within your heart's the power  
 For making you  
 A hero too*

*So don't lose hope when you're forlorn  
Just keep your eyes upon the skies*

## 2. Anàlisi visual

En aquesta ocasió les muses sorgeixen dels núvols de l'Olimp i es mesclen amb alguns dels Déus, per tant desapareix aquesta barrera que hem vist fins ara entre els personatges de la ficció i les narradores. Després veiem com Hèrcules, Meg i Pegasus tornen a baixar a la terra i es fa realitat el somni de Phil: Zeus ha format la figura de l'heroi Hèrcules a les estrelles i la gent exclama “*That's Phil's boy*”. A continuació la figura d'Hèrcules es transforma en el dibuix d'una vaixella i tornem al punt d'inici de la pel·lícula, en què les muses canten al voltant d'aquesta representació de l'heroi.

## 3. Anàlisi de la lletra

So	Timbres		Instruments destacats	Piano, teclat, vent-metall (trompetes), cors, percussió (bateria)	
			Veü principal	Personatges de la ficció	Musses
	Textura		Melodia acompanyada		
Ritme	Metro		4/4		
	Caràcter		<i>Bright Gospel</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/ tonalitat	Inicial	Do M		
		Final	Fa m		
	Modulacions		Re M / Mi♭M		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	A – A'				

L'estructura musical és molt senzilla, ja que no compta amb l'espai necessari per desenvolupar-se més. Per tant, únicament presenta un tema i la seva variació (que s'escolta quan comencen els títols de crèdit), canviant de tonalitat (de Do M a Re M). El motiu principal és similar al de “*I Won't Say*”, ja que acaba amb una cadència trencada (V-VI). També inclou alguns passatges que passen pel relatiu menor de la tonalitat i és habitual trobar-hi l'acord de setena de dominant de la dominant. El ritme de la peça és més ràpid que altres cançons, ja que hi conté figures més breus com la semicorxera. Així mateix, hi ha nombroses síncopes que alteren la percepció del compàs 4/4.

## BANDA SONORA MUSICAL

En la seva darrera pel·lícula a la dècada dels 90, Menken crea un fons musical fora dels seus cànons habituals. En primer lloc, a diferència de les altres pel·lícules, i a petició dels directors, no adequa la música al context en el qual se situa la pel·lícula, l'antiga Grècia, sinó que crea un estil absolutament desconnectat d'aquest espai: el gòspel. En segon lloc, el fons musical pràcticament no conté cap de les melodies exposades a les cançons, per tant, es configuren de manera diferenciada els números musicals i el fons musical.

En general, la majoria de les cançons tenen un estil gòspel o jazzístic, mentre la música de fons conserva l'estil clàssic orquestral de Menken. L'única cançó amb una vertadera influència en el fons musical és "Go the Distance", el tema heroic d'Hèrcules. Pel que fa al tema d'amor "I Won't Say", té una presència molt menor i situada només en moments puntuals a la conclusió de la pel·lícula. Curiosament, la melodia romàntica no apareix quan es coneixen els protagonistes i no és presentada fins ben avançada la trama, la qual cosa reforça el caràcter ambigu de Meg (que no sabem fins al final si realment estima a Hèrcules). Per últim, són citats esporàdicament i sense gran transcendència els temes "One Last Hope" i "Zero to Hero" acompanyant a les escenes protagonitzades per Phil. La resta del fons musical està format amb temes nous, molts dels quals tan sols serveixen per descriure seqüències còmiques (amb l'habitual mickeymousing) i les d'acció, dos dels elements preponderants en la pel·lícula.

Com a leitmotius nous i sense relació amb les cançons està el tema d'Hades, un motiu de cinc notes, que, com és habitual en els antagonistes, té registre en què predominen els greus. De fet, a l'escena en què les bruixes expliquen la profecia a Hades la música empra cors infantils que ens recorden l'estil musical de Danny Elfman.<sup>360</sup> També Hèrcules té un tema relacionat amb el seu costat més humà que sona sempre amb les seves escenes amb la família, que és molt més dolç i melancòlic que el tema heroic. Per últim, Meg també té un leitmotiv amb un caràcter fràgil, normalment interpretat per flautes. Aquest motiu s'assembla al derivat de la cançó d'amor, "I Won't Say" i normalment l'acompanyarà a les seqüències inicials, en què la seva lleialtat encara no és clara.

Com es pot veure per la brevetat d'aquesta anàlisi, la BSM és dràsticament diferent respecte l'anterior pel·lícula. Ja sigui perquè buscaven un canvi o perquè la comèdia no afavoreix la interrelació entre la música i l'argument, Menken fa un menor ús dels

<sup>360</sup> Particularment pel·lícules com *Edward Scissorhands* (Tim Burton, 1990).

leitmotivs vinculats a les cançons i recupera el mickeymousing.

5.3.8 *Mulan* (1998)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Tony Bancroft i Barry Cook	
Producció		Pam Coats	
Guió		Rita Hsiao Philip LaZebnik Chris Sanders Eugenia Bostwick-Singer Raymond Singer	
Basat en		<i>FA Mulan: The Story of a Woman Warrior</i> , il·lustrat per Jean & Mou-Sein Tseng (1998) (basat en la llegenda de Hua Mulan)	
BSM	Fons musical		Jerry Goldsmith
	Cançons	Música	Matthew Wilder
		Lletra	David Zippel
	Orquestrador		Doug Besterman, Alexander Courage
Intèrprets		Ming-Na/Lea Salonga (Mulan) Eddie Murphy (Mushu) B. D. Wong/Donny Osmond (Li Shang) Miguel Ferrer (Shan Yu) Harvey Fierstein (Yao) Gedde Watanabe (Ling) Jerry Tondo (Chien-Po) James Hong (Chi-Fu) Soon-Tek Oh (Fa Zhou) Fred Fo Shen (Fa Li) June Foray (àvia Fa) Pat Morita (emperador de Xina)	
Estudi		Walt Disney Feature Animation	
Distribució		Walt Disney Pictures Buena Vista Distribution	
Data estrena (EUA)		19 juny 1998	



## HISTÒRIA DEL PROJECTE

Originalment el projecte de *Mulan* començà com un curtmetratge titulat *China Doll*, sobre una noia xinesa oprimida i miserable, que és rescatada per un príncep occidental. Al mateix temps, l'autor de llibres infantils Robert D. San Souci suggerí fer una pel·lícula a partir d'un poema xinès: *The Song of Fa Mu Lan*, i Disney va combinar ambdós projectes (Kurtti, 1998, p. 27). El desenvolupament del guió començà en 1994, després que s'enviés un equip d'artistes a la Xina perquè s'inspirassin en els models visuals del país (Giere, 2008, p. 249). L'estil del dibuix de la pel·lícula és similar a la pintura xinesa, amb aquarel·les i dissenys senzills, oposat al detallisme d'altres pel·lícules com *The Lion King* o *The Hunchback of Notre Dame* (Kurtti, 1998, p. 78).

Pel que fa la música, tornaren a la fórmula de *The Lion King*, amb un compositor per a les cançons i un altre per al fons musical. El 1995 anunciaren que Stephen Schwartz faria tant la lletra com la música de les cançons de *Mulan* (Giere, 2008, p. 249). Mentre treballava en *Mulan*, Katzenberg oferí a Schwartz col·laborar en la primera producció de la recent creada productora cinematogràfica Dreamworks, *The Prince of Egypt* (1998). Els directius dels estudis Disney obligaren a Schwartz a escollir entre un projecte o l'altre, de manera que Schwartz decidí abandonar *Mulan*. Això no obstant, Schwartz ja havia completat dues cançons: "China Doll" i "Written in Stone". La primera se situava a l'escena en la qual Mulan es prepara per veure la matroniera i "Written in Stone" hauria aparegut a l'escena en què Mulan decideix disfressar-se d'home i anar a la guerra (Giere, 2005). També havia començat a treballar en altres dues cançons, una per a la introducció anomenada "Destiny" i una altra per a l'entrenament de Mulan com a soldat, "We'll Make a Man of You" (Schwartz, 2010). Però precisament en aquella època els personatges i la història patiren molts canvis: creien que Mulan estava massa enfadada, era infeliç i, en definitiva, la consideraven un personatge massa occidental.<sup>361</sup> Per aquesta raó (al·leguen els creatius de Disney) foren eliminades totes les cançons de Schwartz. No obstant, podem observar que la situació de dues d'aquestes cançons coincideix amb les que apareixerien en la versió final: "Honor to us All" està on haurien col·locat "China Doll" i "I'll Make a Man out of You", té un nom molt similar a "I'll Make a Man of You". Pel que fa a "Written in Stone", fou substituïda per una seqüència muda, recolzada únicament amb acompanyament instrumental (Kurtti, 1998, p. 173).

El cantant de música popular Matthew Wilder\* substituiria a Schwartz per a la

---

<sup>361</sup> *Discovering MULAN* - *Embark On A Behind-The-Scenes Adventure With The Filmmakers*, contingut extra de l'edició en DVD de *Mulan* de 2004.

composició de les cançons, mentre David Zippel, el lletrista d'*Hercules*, faria les lletres. Per al fons musical col·laborarien amb Jerry Goldsmith,\* que ja havia treballat al món de l'animació amb la pel·lícula de *The Secret of NIMH* (1982). Goldsmith obtingué una nominació a l'Òscar per la música de *Mulan*, però no el guanyà.

## ARGUMENT

(en verd els fragments que Disney manté de la història original)

Inici	Mulan és una noia que, a pesar dels seus intents per seguir les tradicions i complaure als seus pares, sempre comet errors i els decep.
Nus	Quan els huns envaeixen la Xina i el seu pare és cridat a la guerra, Mulan decideix disfressar-se d'home i ocupar el seu lloc. Mulan és capaç adaptar-se a la vida del soldat i fins i tot aconsegueix guanyar una batalla contra els huns. No obstant, quan és ferida la seva identitat és descoberta i els seus companys la repudien i abandonen.
Desenllaç	Els huns que han sobreviscut a l'atac de Mulan intenten segrestar a l'emperador, però novament la noia aconsegueix vèncer-los. L'emperador destaca el paper de la noia i li ofereix un lloc al seu govern, però Mulan decideix tornar a casa.

Tenint en compte la brevetat del relat original,<sup>362</sup> els adaptadors de Disney tenien certa llibertat a l'hora d'adaptar la llegenda. En línies generals, és manté la idea central de la història: Mulan va a la guerra perquè el seu pare és massa vell, allà fa grans proeses i l'emperador li ofereix honors als quals ella renúncia per poder tornar a casa. La diferència respecte la pel·lícula rau en què els companys de Mulan descobreixen el seu veritable sexe quan van a buscar-la a casa seva i la veuen vestida de dona. El descobriment de la seva identitat s'avança en la pel·lícula per crear tensió en el desenllaç i que Mulan aconsegueixi guanyar-se el respecte dels seus companys (i el reconeixement de l'emperador) com a dona.

362 Font: Al llibre de Kurtti (1998, pp. 12-13) s'inclou una traducció a l'anglès de Lei Fan del poema *The Legend o The Ballad of Fa Mu-Lan*. L'escriptor del poema és anònim i fou recollit a *Yefu*, un compendi de cançons i poesies de les dinasties del Nord i del Sud els anys 420-581 A.C.

## PERSONATGES

Protagonista: Mulan	Antagonista: Shan-Yu
Mentor: Shang, Mushu*	
Engalipadors: Mushu*, Grill, Chien Po, Ling, Yao	Ajudants de l'antagonista: Huns
Figures paternals: Fa Zhou, Fa Li, Grandmother Fa	

La distribució de rols dels personatges es manté dins els cànons tradicionals: la protagonista encarna la bondat més pura, mentre l'antagonista la maldat absoluta. Hi ha els típics acompanyants còmics (dos animals i tres humans). La major innovació rau en què el mentor és alhora interès amorós. La història d'amor, de fet, es queda en un segon pla o, si més no, com una possibilitat de futur. Probablement això també es deu a que durant la major part de la pel·lícula Shang creu que Mulan és un home, i el tema de l'homosexualitat encara era tabú per a Disney en aquella data. Així mateix, és la pel·lícula en què la protagonista té més familiars en vida (els pares i l'àvia), tot i que el personatge més important en aquest àmbit és el pare, ja que és per ell que Mulan se'n va a la guerra.

CANÇONS<sup>363</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	1a	“Honor to Us All”	5.58-8.44	3,03
	2	“Reflection”	11.29-13.00	2,12
Nus	3	“I’ll Make a Man Out of You”	36.30-39.25	3,22
	4	“A Girl Worth Fighting For”	45.42-47.48	2,26
	1b	“I’ll Make a Man Out of You” (R)	1.06.54-1.07.24	0,30
			Total Pel·lícula 88 min	
			Total Musical 11,05 min (12,55%)	

\*Als títols de crèdit final s’escolta la cançó “True to Your Heart” (composta expressament per a la pel·lícula però sense espai dins la narració) i la versió pop de “Reflection”.

**“Honor to Us All”**

Música de Matthew Wilder i lletra de David Zippel

És la cançó que estableix les tradicions a la Xina. Dues dones preparen a Mulan per a la presentació a la matrona, esperant que faci un bon casament per honorar els seus ancestres i mantenir l’herència familiar.

## 1. Anàlisi de la lletra

La lletra estableix algunes de les tradicions xineses (enteses per Disney), perquè l’espectador pugui comprendre el seu concepte de l’honor. En el cas de les noies, la manera d’aportar honor a una família és fer un bon casament:

*A girl can bring her family  
Great honor in one way  
By striking a good match  
And this could be the day*

Així, es mostra la societat masculinista en la qual viu Mulan, i entendrem perquè els seus actes requeriran una gran valentia per la seva part, ja que la norma estableix que les noies es quedin a casa mentre els homes van a la guerra:

*We all must serve our Emperor  
Who guards us from the Huns*

363 L’anàlisi musical de les cançons s’ha fet a partir de les partitures extretes de l’edició per a piano de Wilder, M. (música); Zippel, D. (lletra). *Mulan*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1998.



Harmonia	Mode/ tonalitat	Inicial	Do
		Final	Re
	Modulacions		Re $\flat$
	Cadència final		Perfecta (V-I)
Estructura	A – B – B – C – B – C – B – D – B' – B" Coda		

En alguns aspectes veiem un clar intent d'aproximar-se a la música xinesa, amb l'ús l'escala pentatònica (amb només cinc notes) i instruments com el *dizi*<sup>364</sup> o el *guzheng*.<sup>365</sup> El motiu principal de la cançó és el que més clarament fa ús de l'escala pentatònica, evitant les notes que crearien intervals amb distàncies de semitò, si i fa. El ritme harmònic és molt lent: només es canvia cada quatre compassos, exceptuant algun final de frase en què s'incrementa a dos per compàs. Novament s'utilitza el recurs de canviar de tonalitat per variar un tema que es repeteix constantment. Un altre aspecte a destacar és la simplicitat dels ritmes, ja que la melodia està formada per negres i corxeres i es manté en tot moment la pulsació del compàs 4/4.

## “Reflection”

Música de Matthew Wilder i lletra de David Zippel

Després del fracàs amb la matrimoniera,<sup>366</sup> Mulan torna disgustada a casa, conscient que mai serà una bona esposa. Aleshores es pregunta qui és ella realment, i si la seva família serà capaç d'acceptar-la a pesar de tot.

### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra reflecteix el conflicte interior de Mulan, que intueix que la seva vertadera personalitat no pot enquadrar-se en els estàndards de l'honor de les tradicions xineses.

*Look at me,  
I will never pass for a perfect bride,  
Or a perfect daughter.*

364 Flauta transversal de canya de bambú

365 Arpa de la família de les cítares

366 Els guionistes de Disney s'inventen una tradició xinesa en base als costums de determinades regions orientals, segons la qual les joves xineses han de presentar-se davant matrimoniera i causar-li una bona impressió perquè els pugui concertar un bon casament. La creació d'aquesta tradició inexistente ajudava als guionistes a explicar les motivacions de Mulan per anar a la guerra. *Discovering MULAN* – *Embark On A Behind-The-Scenes Adventure With The Filmmakers*, contingut extra de l'edició en DVD de *Mulan* de 2004.

*Can it be, I'm not meant to play this part.  
Now I see,  
That if I were truly to be myself, I would break my family's heart*

No obstant, quan Mulan canta això, no sap realment què és el que vol, però intueix el seu caràcter rebel i indomable, difícil de reprimir o amagar.

*Why is my reflection someone I don't know  
Somehow I cannot hide, who I am  
Though I've tried.  
When will my reflection show who I am inside.*

La cançó és molt curta en relació a la resta, tot i tractar un dels temes més importants en la pel·lícula: el conflicte interior de la protagonista. La lletra original s'endinsava més en el caràcter de Mulan, que es mostrava més disconforme amb la societat en la qual viva.<sup>367</sup> Un gest de rebel·lia que va semblar excessiu als directors de la pel·lícula i per això decidiren retallar la cançó.

*They want a docile lamb,  
No-one knows who I am.  
Must there be a secret me,  
I'm forced to hide?*

## 2. Anàlisi visual


La seqüència juga amb el reflex de Mulan, ja sigui amb l'estany o a les taules/miralls del ancestres, que mostren aquesta imatge esbiaixada i multiplicada de Mulan, metàfora dels sentiments de la protagonista (il·lustració 26.1). El gest de Mulan de treure's el maquillatge també il·lustra la dualitat del personatge, entre la persona que volen que sigui (una màscara) i la que ella és realment (il·lustració 26.2). Els colors que predominen en aquesta escena són més freds que l'anterior, tot i que continuen sent tons suaus, amb poc contrast. És interessant advertir com la majoria de plans "directes" de la protagonista la mostren en plans generals o de conjunt, mentre els primers plans o mitjos es veuen sempre a través del seu reflex. D'aquesta manera s'emfatitza aquesta idea del reflex, mostrant sempre la seva expressió de prop des d'un mirall. L'escena també destaca per la lentitud dels moviments de la protagonista. Únicament fa un gest més gràcil i atlètic quan puja sobre el pont i diu "to be myself", com si ser "ella mateixa" significués ser més

---

<sup>367</sup> *Discovering MULAN* - *Embark On A Behind-The-Scenes Adventure With The Filmmakers*, contingut extra de l'edició en DVD de Mulan de 2004.

ràpida, àgil o inquieta.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	<i>Koto</i> ,* piano, vent-fusta ( <i>dizi</i> , oboè), violins, percussió (cortina), celesta, <i>erhu</i> **	
			Veü principal	Personatge de la ficció	Mulan
	Textura		Melodia acompanyada		
Ritme	Metro		4/4		
	Caràcter		<i>Reflectively</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inici	Sol M		
		Final	SibM		
	Cadència final		Plagal (VI-I)		
Estructura	A – A' – B – B' Coda				

\*Arpa xinesa/japonesa

\*\*Violí d'una sola corda xinès

En aquesta peça tornem a sentir alguns dels instruments xinesos citats anteriorment, però la seva importància és molt inferior a d'altres més occidentals, com el piano, els violins o l'oboè. Pel que fa a la melodia, no queda cap resta de l'escala pentatònica i s'inscriu dins el sistema tonal occidental amb les tonalitats de Sol M i SibM. En l'harmonia predominen els acords de tònica, dominant, subdominant i superdominant. Ocasionalment hi ha algun acord menor sobre la supertònica o la superdominant, així com l'acord de setena sobre la sensible. Aquests acords menors contribueixen a reflectir l'estat melancòlic de la protagonista. En aquest sentit, el ritme harmònic és major que l'anterior peça: canvia l'acord cada compàs, i en els moments de major intensitat dramàtica s'incrementa a un acord per pulsació (quan es pregunta "*Why is my reflection someone I don't know?*"). Pel que fa al ritme, és similar a l'anterior peça, molt senzill, amb l'excepció que puntualment s'empren tresets que alteren la percepció del compàs.

### **"I'll Make a Man Out of You"**

Música de Matthew Wilder i lletra de David Zippel

En aquesta cançó el capità Shang entrena un grup d'inexperts soldats per enfrontar-se als



huns. Durant el transcurs de la cançó es veu l'evolució de l'entrenament i com finalment es converteixen en autèntics guerrers.

Tant el títol de la cançó com la lletra són deliberadament irònics, ja que posa en evidència el fet que Mulan sigui una dona disfressada d'home. La ironia és doble quan la cançó és represa al clímax de la pel·lícula (3b) i els soldats es disfressen de dones per enganyar als Huns.

## 1. Anàlisi de la lletra

Les referències a la masculinitat durant el transcurs de la cançó són constants, cosa que fa més evident el risc que corre Mulan:

*Did they send me daughters  
When I asked for sons?*

*Mister, I'll make a man  
out of you*

A banda del discurs de Shang, en un determinat moment intervenen altres personatges de la història, lamentant no poder seguir el ritme dels entrenaments, cadascun per motius diferents. També són utilitzades expressions amb metàfores que ens recorden la filosofia xinesa, que comparen les accions humanes amb la natura:

*We must be swift as  
the coursing river*

*With all the force  
of a great typhoon*

*With all the strength  
of a raging fire  
Mysterious as the  
dark side of the moon*

## 2. Anàlisi visual

En aquesta seqüència es narra una situació similar a la de "One Last Hope" amb Hèrcules: l'entrenament comença sent un desastre, però a partir d'un determinat punt l'aprenent millora i demostra la seva capacitat al seu mentor. En aquest cas, s'afegeixen altres personatges que fan la guitza a Mulan, i Mushu, el qual a pesar d'intentar ajudar Mulan,

sovint és contraproduent per a la protagonista. Tots aquests aspectes contribueixen a reforçar el costat més còmic de la cançó i de la pròpia Mulan (il·lustració 26.3). En la paleta de colors que acompanyen l'escena advertim una evolució: comença amb els colors naturals de la pel·lícula, però en el moment en què tots estan més desanimats s'obscura. La tendència canvia quan Mulan aconsegueix superar la prova inicial i no només es recuperen colors més clars, sinó que es tendeix cap a tons més vius i fons monocromàtics dels colors primaris: vermell (il·lustració 26.4), verd (il·lustració 26.5), blau (il·lustració 26.6) i groc (il·lustració 26.7).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Percussió (tambors, gong, bateria), violins, vent-metall (trompeta) guitarra elèctrica, piano, baix	
			Veus secundàries	Personatges de la ficció	Shang
	Veus principals	Chien Po, Yao, Ling, Mushu, Mulan, Cor soldats			
	Textura		Melodia acompanyada/contrapunt		
Ritme	Metro		4/4		
	Caràcter		<i>Steadily</i>		
Melodia	Motiu Principal				

el qual predominen els fons monocromàtics), es reprèn el motiu principal amb el cor a cappella per fer palès el canvi que s'ha produït. Aquest motiu també el reprenen els soldats als últims minuts de pel·lícula (3b). Melòdicament és sempre igual, però la lletra té una part invariable amb el vers “*be a man*” i un segon vers que va canviant, emprant les metàfores xineses que hem citat anteriorment.

### “A Girl Worth Fighting For”

Música de Matthew Wilder i lletra de David Zippel

Els soldats, per animar-se els uns als altres després d'un llarg viatge, canten sobre la noia dels seus somnis. La majoria dels homes destaquen virtuts com la bellesa, que sigui submissa o les seves dots culinàries. Quan Mulan proposa una dona intel·ligent i independent com a model, els altres consideren la idea poc atractiva. La cançó acaba abruptament quan els soldats arriben al camp de batalla i veuen la devastació que ha generat la guerra.

#### 1. Anàlisi de la lletra

El plantejament d'aquesta cançó combina dos dels elements proposats als temes “Honor to us All” i “I'll Make a Man Out of You”, d'una banda, s'exposen les tradicions masculines de l'època i de l'altra, la ironia que entranya el fet que Mulan sigui una dona i es trobi en una situació així. Les dones que desitgen els amics de Mulan contrasten significativament amb ella: són belles, fàcilment impressionables i bones mestresses de casa.

*My girl will marvel at  
my strength, adore my  
battle scars*

*I couldn't care less what she'll  
wear or what she looks like  
It all depends on what  
she cooks like*

Precisament Mulan intenta destacar els seus trets com un atractiu en les dones, però els homes no en voldran sentir ni parlar d'una dona astuta i sincera:

*How 'bout a girl who's got a brain  
Who always speaks her mind?*

## 2. Anàlisi visual

Aquest és el número que més contrasta a l'inici respecte la resta de la pel·lícula, ja que per il·lustrar les preferències dels soldats s'empra una tècnica de dibuix diferent: el traç simple d'aquarel·la, colors primaris sense matisos, que recorda especialment l'estil xinès (il·lustració 26.8). A més, a partir de la varietat de paisatges pels quals passen els personatges, podem deduir que recorren grans distàncies, ja que comencen anant per zones verdes i planes i acaben a unes muntanyes nevades (il·lustració 26.9 i 26.10). Cap al final, la resta dels soldats s'uniran a la cançó i aniran marxant junts, mentre Mulan intenta escapar d'una cançó de la qual no vol formar part.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Vent-fusta ( <i>dizi</i> , flauta, oboè), vent-metall (trompeta, trompa [amb i sense sordina]), percussió (triangle, xilòfon, tambor, cortina, gong), violins (pizzicato i corda fregada), <i>koto</i> , arpa	
		Veus principals	Personatges de la ficció	Ling, Yao, Chien Po, Chi Fu, Mulan
		Veus secundàries		Cor soldats
		Textura	Melodia acompanyada	
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Walking March</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Mi M		
	Cadència final	Semicadència / cadència interrompuda (V-)		
Estructura	Intro – A – B – A – B – A			

La cançó combina elements de dos dels temes anteriors: una percussió pròpia dels ritmes militars i instrumentació d'ambientació xinesa. Per reforçar la idea de marxa militar a l'inici sembla citar-se l'*Obertura 1812* de Txaikovski, tot i que amb un toc d'exotisme. Per tant, tornem a escoltar el *dizi* i el *guzheng*, acompanyats d'un ampli ventall orquestral, amb xilòfon, violins, vent fusta i metall, etc. També s'intenten crear les melodies a partir d'una escala pentatònica, tot i que no sempre es respecta. Observem a la partitura, per les alteracions a l'armadura i el predomini de la nota mi, que la tonalitat és Mi M. Encara

que a la melodia principal s'intenta emular l'escala pentatònica evitant els graus IV i VII (la i re, les notes que crearien intervals de semitò), a l'acompanyament sí trobem sovint aquestes notes. Per últim, tal com passava a "Honor to Us All" el ritme harmònic és molt lent, hi ha una mitjana d'un acord per cada set compassos.

## BANDA SONORA MUSICAL

Com bé hem comentat anteriorment, en aquesta BSM els estudis Disney tornen a optar per la fórmula de *The Lion King*: un compositor per al fons musical i un altre per a les cançons. Això influeix clarament en la BSM, però molt més significativament que a *The Lion King*, ja que no hi ha ni una sola nota al fons musical procedent de les cançons.

Per tant, es crea tot un univers musical aliè a les cançons de la pel·lícula. Així, el leitmotiv de la protagonista no deriva de la cançó “Reflection”, sinó que Goldsmith crea dos motius nous per a ella, contrastants entre sí i que representen la dualitat del seu caràcter: la part heroica i la part íntima, familiar. Una divisió de les dues facetes del personatge similar a la que ja advertíem a *The Lion King* amb el personatge de Mufassa.<sup>368</sup> El tema íntim és el que acompanya a Mulan quan és presentada a la pel·lícula i es caracteritza per la seva fragilitat i senzillesa. És habitual que amb aquest tema s'escoltin solos d'instruments de vent-fusta com el *dizi*, la flauta o l'oboè, i sol aparèixer als moments de debilitat o quan està amb la seva família. Pel que fa al tema heroic, destaca per la seva força. Al contrari que el tema íntim de Mulan, és interpretat per tota l'orquestra i/o per instruments més sonors pertanyents al vent metall, com la trompa. Amb freqüència està present quan Mulan fa algun acte “heroic” i el sentim per primer cop a l'escena en la qual Mulan decideix disfressar-se d'home i ocupar el lloc del seu pare a la guerra. La seqüència combina el motiu de Mulan amb una instrumentació (sintetitzadors) i ritme pop-rock, que contrasta respecte la resta del fons musical, normalment orquestral. La seqüència coincideix en la localització del que hauria estat el tema escrit per Schwartz, “Written in Stone”, i d'alguna manera el que fa el fons musical és suplir aquesta absència i establir el tema principal de Mulan en aquesta escena.

A aquests leitmotius s'afegeix un ampli ventall temàtic, que representen aquells elements de l'argument més destacables. Els huns tenen un tema on predomina el registre greu, amb vents metall i percussió. També la Xina té un motiu propi molt solemne i expansiu, similar a la fanfara, sempre molt sonor i amb tot l'acompanyament orquestral, que sorgeix quan s'esmenta o apareix el seu màxim representat, l'emperador. Hi ha un altre leitmotiv que, tot i compartir melòdicament similituds amb el de la Xina, a nivell de caràcter és molt més íntim, ja que està associat al pare de Mulan, que procura mantenir les tradicions i l'honor de la família. Els soldats també tenen un motiu propi, amb escàs desenvolupament melòdic i que es basa majoritàriament en el ritme constant dels tambors

368 Vegeu a la pàgina 500 la identificació d'aquests motius a l'anàlisi de la BSM de *The Lion King*.

militars. Els moments de guerra es caracteritzen pels contrastos, amb canvi abruptes, notes estacades, variabilitat rítmica i un gran recolzament de la percussió. Precisament en aquestes seqüències sovint s'intercala el tema de Mulan, present en les seves accions heroiques, com bé assenyalàvem abans. Al final de la pel·lícula també s'esmenta un breu tema d'amor entre Mulan i Shang. Una trama, que en tenir un escàs desenvolupament a la pel·lícula, tampoc és rellevant al fons musical. Per últim, i a nivell anecdòtic, estan els interludis dels personatges còmics, amb instruments de corda pinçada i molt més dèbils en relació la resta del fons musical, de manera que no és gaire freqüent l'ús del mickeymousing.

En definitiva, Jerry Goldsmith crea tot un entramat musical independent de les cançons. Per tant, els números musicals no transcendeixen més enllà de les seqüències en les quals apareixen.

5.3.9 *Tarzan* (1999)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Chris Buck i Kevin Lima	
Producció		Bonnie Arnold	
Guió		Tab Murphy Bob Tzudiker Noni White	
Basat en		<i>Tarzan of the Apes</i> , d'Edgar Rice Burroughs	
BSM	Fons musical		Mark Mancina
	Cançons	Música	Phil Collins
		Lletra	
Orquestrador		David Campbell, Dave Metzger	
Edició		Gregory Perler	
Intèrprets		Tony Goldwyn (Tarzan) Minnie Driver (Jane) Rosie O'Donnell (Terk) Glenn Close (Kala) Brian Blessed (Clayton) Lance Henriksen (Kerchak) Wayne Knight (Tantor) Nigel Hawthorne (Archimides)	
Estudi		Walt Disney Feature Animation	
Distribució		Walt Disney Pictures Buena Vista Distribution	
Data estrena (EUA)		18 juny 1999	



## HISTÒRIA DEL PROJECTE

El director de *Tarzan*, Kevin Lima, començà a treballar en la pel·lícula quan encara estava acabant la pel·lícula *A Goofy Movie* (1995). Katzenberg li envià una novel·la d'Edgar Rice Burroughs i li demanà que considerés dirigir-la. Lima volgué dirigir en solitari la pel·lícula, però l'estudi refusà, de manera que buscà un animador amb el qual havia col·laborat amb bons resultats a *A Goofy Movie*: Chris Buck (Annex 4: Lima, 2016).

Quan l'equip de la pel·lícula començà a treballar amb el llibre, es van preguntar què podien aportar que no s'hagués fet ja a altres adaptacions. Decidiren que havien d'incloure quelcom nou que només l'animació podria fer, com ara que Tarzan es mogués com un animal o que els animals parlessin. Una altra qüestió que exploraren fou la pregunta "què constitueix una família? Aquella en la qual neixes o la que et cria?" Així, Tarzan es troba entre "dos mons" i ha de decidir a quin pertany (Green, 1999, p. 14).

El desenvolupament de la història començà amb l'entrada del guionista Tab Murphy, que escrigué *Gorillas in the Mist* (Michael Apted, 1988) i *The Hunchback of Notre Dame* i és responsable dels primers esbossos de *Tarzan* (Green, 1999, p. 22). Més endavant també entraren en la producció els guionistes de l'estudi Bob Tzudiker i Noni White, que aportaren un punt de vista més familiar i emocional, així com una major definició dels personatges (Green, 1999, p. 28).

El productors optaren un cop més per la fórmula de *The Lion King*: tenir un compositor per escriure les cançons i un altre per al fons musical. Per fer la música i lletra de les cançons comptaren amb Phil Collins, el qual, com a cantant de música pop-rock reconegut, seria un reclam publicitari. D'altra banda, Mark Mancina, que ja havia treballat satisfactòriament amb ells com a arranjador de *The Lion King* i la subsegüent adaptació de al teatre, composaria el fons musical de *Tarzan* (Green, 1999, p. 164). Després d'uns anys sense cap premi, la cançó "You'll Be in My Heart" de Phil Collins va guanyar l'Òscar a la millor cançó. L'any 2006 també es va estrenar a Broadway la versió musical de la pel·lícula, que tancaria l'any 2007 per l'escassa venda d'entrades (Gans, 2007).

## ARGUMENT

(en verd els fragments que Disney manté de la història original)

Inici	A la versió de Disney, un matrimoni i el seu nadó naufraguen a les costes d'Àfrica, i poc després la parella mor quan un lleopard els ataca. A la novel·la original, el motiu pel qual la parella ha de quedar-se a Àfrica és perquè hi ha un motí al vaixell i els abandonen a la selva. Un any després de néixer el nadó, la dona mor per causes naturals i el marit és assassinat pels goril·les de la selva. Quan Kala, una goril·la que tot just acaba de perdre el seu fill, troba el nadó, decideix adoptar-lo com si fos propi. Així, Tarzan creixerà a la jungla desenvolupant els seus instints animals i aprenent a desplaçar-se pels arbres amb lianes.
Nus	Uns anys després, una expedició entra en la jungla i Tarzan coneix a Jane, descobrint els seus orígens i quin és el món al que se suposa que pertany. Durant el procés d'aprenentatge del món dels humans, Tarzan s'enamora de Jane, que el correspon. Aleshores decideix anar-se'n a Anglaterra per poder estar amb Jane, però quan veu que Clayton (un dels membres de l'expedició), pretén capturar la seva família goril·la per vendre'ls a Anglaterra, torna a la selva.
Desenllaç	Tarzan surt victoriós de la batalla amb Clayton, però en l'enfrontament Kerchak mor, motiu pel qual ha de quedar-se a la selva i fer-se càrrec de la manada. Jane decideix romandre amb ell a la selva. A la novel·la Tarzan arriba a Anglaterra i es retroba amb Jane, però tot just ella està a punt de casar-se amb un altre home.

Com bé es pot veure a la taula, la major part dels canvis que patí la novel·la de Burroughs<sup>369</sup> en el procés d'adaptació es produïren al principi i al final de la història. La introducció de la història, que Burroughs necessita quatre capítols per desenvolupar-la, a la pel·lícula es resol en tan sols uns minuts amb la cançó de "Two Worlds". Òbviament al nus de la història es van produir també nombroses alteracions respecte l'original i es van eliminar elements de l'argument, com el fet que Kerchak fos realment un enemic de Tarzan, el tractament racista d'alguns personatges o la manera autodidacta en què Tarzan aprèn a llegir. Algunes d'aquestes qüestions foren suavitzades per Disney (Kerchak i Tarzan tenen una relació complicada però no són enemics a la pel·lícula), d'altres, eren massa inversemblants (que Tarzan aprengués a llegir només mirant llibres, sense que ningú el guiés) o políticament incorrectes perquè el públic actual les acceptés (són múltiples els comentaris racistes i masclistes que es troben a la novel·la).

Els perills que amenacen els protagonistes, que en la novel·la són molt variats, a la pel·lícula es redueixen a dos antagonistes: el lleopard i Clayton. Curiosament, Clayton a la novel·la és un personatge positiu, tot i que rival amorós de Tarzan, ja que pretén

369 Font: Burroughs (1912), traducció al castellà de María Vidal Campos.

també casar-se amb Jane. De fet, al llibre es deixa un final obert, en el qual no sabem si Jane decideix quedar-se amb Clayton o Tarzan, qüestió que probablement es resol a les seqüeles.<sup>370</sup>

## PERSONATGES

Protagonista: Tarzan	Antagonista: Lleopard, Clayton
Co-protagonista/interès amorós: Jane	
Engalipadors: Terk, Tantor,	
Figures paternals: Kerchak i Kala (Tarzan) Arquímides (Jane)	

La distribució dels rols dels personatges no presenta grans novetats, excepte la presència de dos antagonistes (un per cada part de la pel·lícula). A banda d'això hi ha el clàssic heroi, Tarzan (honest, bo i fort), l'heroïna que renuncia a tot per quedar-se amb el seu estimat i els engalipadors que aporten l'humor a la història. El més excepcional en l'argument és la importància de les figures paternes, Kerchak i Kala. Com bé explicàvem a la història del projecte, els creatius volgueren centrar-se en la trama de la família i això es fa evident pel paper destacat que tenen a la pel·lícula: Kala és la mare que professa un amor incondicional al seu fill, que el defensa de tot; mentre Kerchak és un pare distant que només al final valorarà els mèrits del seu fill adoptiu. Per últim, està el pare de Jane (Arquímides), amb un paper molt semblant al pare de Bella o Jasmine: un pallasso que aporta comèdia a la història.

---

370 En total va escriure 23 novel·les més entre 1912 i 1965 sobre el personatge després de l'èxit de la primera entrega.

CANÇONS<sup>371</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	1a	“Two Worlds”	0.00-3.13	3,13
	1b	“Two Worlds” (R)	7.31-7.55	0,24
	2	“You’ll Be in My Heart”	10.43-12.05	1,36
	3	“Son of Man”	21.50-24.23	2,45
Nus	4	“Trashin’ The Camp”	40.16-42.25	2,17
	5	“Strangers Like Me”	48.13-51.35	3,01
Desenllaç	1c	“Two Worlds” (Final)	1.18.31-1.19.00	0,51
			Total Pel·lícula 84 min	
			Total Musical 14,11 min (16.8%)	

\* Als títols de crèdit final s’escolta la versió pop de “You’ll be in My Heart” (l’única variació respecte la versió escoltada a la pel·lícula és que aquesta és més llarga i alguns canvis en la instrumentació, ja que és igualment cantada per Phil Collins) i un fragment de la cançó “Two Worlds”.

**“Two Worlds”**

Música i lletra de Phil Collins

És el tema introductor de la pel·lícula, que accentua els paral·lelismes entre el món animal i humà, insistint en el fet que cada grup té forts lligams familiars. El propi Phil Collins canta la cançó, mentre les imatges narren l’arribada de Tarzan com a nadó amb els seus pares a les costes africanes, com el lleopard mata als pares i la goril·la Kala l’adopta després d’haver perdut el seu propi fill a mans del mateix depredador. La cançó és represa dos cops: quan Kala hagi rescatat a Tarzan (1b) i al final de la pel·lícula, amb la nova família de Tarzan, mig humana i mig goril·la (1c).

## 1. Anàlisi de la lletra

La lletra del tema inicial està estretament vinculada amb les imatges, ja que si les extraiem fora del seu context perden el sentit. De fet, alguns versos fan una referència explícita al que ens mostren les imatges: “*To guide these lives we see*”. La lletra també parla en segona persona, com si fos algú que aconsella als personatges de la ficció el que han de fer per sobreviure a la selva. D’aquesta manera, la lletra descriu el que veiem: com la família de Tarzan arriba a la costa, es construeixen una casa i com, a pesar de tot, no aconsegueixen

371 L’anàlisi musical de les cançons s’ha fet a partir de les partitures extretes de l’edició per a piano de Collins, P. (música i lletra). *Tarzan*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1999.

salvar-se dels perills de la selva.

*Raise your head up  
Lift high the load  
Take strength from those that need you  
Build high the walls  
Build strong the beams  
A new life is waiting  
But danger's no stranger here*

En tot moment es manté el paral·lelisme visual entre la pèrdua del fill dels goril·les i Tarzan, que es queda orfe a mans del mateix lleopard. Tot seguit, la lletra avançarà els esdeveniments que ocorraran més endavant:

*No words describe a mother's tears  
No words can heal a broken heart  
A dream is gone, but where there's hope*

Així, la goril·la Kala sent el plor de Tarzan i acudeix al seu rescat i la música deixa obert el futur dels personatges.

*Somewhere something is calling for you  
Two worlds, one family  
Trust your heart  
Let fate decide  
To guide these lives we see*

Les lletres de les repeses pràcticament no varien de l'original, només reafirmen el que ja es constata a l'inici: com a partir de dos mons es crea una única família.

## 2. Anàlisi visual

Aquesta cançó es caracteritza per la fragmentació del discurs, ja que a partir del muntatge s'exposa el pròleg de la història: com naufraguen els pares de Tarzan, intenten construir una llar però són morts per un lleopard i Tarzan queda orfe, mentre la família de goril·les perd el seu fill. Aquesta construcció en paral·lel de les dues històries permet fer analogies visuals constants entre la família goril·la i la humana (il·lustracions 27.1 i 27.2). La funció d'aquesta seqüència és unificar les dues històries, atès que les paraules són ambigües i, com ja hem indicat, de vegades només reflecteixen el que veiem en pantalla.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Percussió (tambors, djembé), vent-metall (trompetes, trompa, trombons, tuba), violins (pizzicato i corda fregada), vent-fusta (oboè, flautes, flautí), cors, sintetitzadors, bateria	
			Veü principal	En off	Phil Collins
	Textura		Melodia acompanyada		
Ritme	Metro		4/4 – 5/4		
	Caràcter		<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	Fa M		
		Final	re m		
	Modulacions		Mi♭M		
	Cadència final		Plagal (VII-I)		
Estructura	1) Intro – A – B – A – B – A' – C – B' – A Coda 2) A Coda				

Pel que fa a la música, observem un predomini de la percussió i instruments de procedència africana (djembé, flauta de fusta, tambors...), tot plegat combinat en certs moments amb un acompanyament orquestral. Phil Collins exerceix de narrador-cantant i es mantindrà com una veu en off en aquesta i la resta de cançons de la pel·lícula. La peça passa per diferents tonalitats, comença en Fa M, modula a Mi♭M i acaba en re m. Els canvis de tonalitat estan relacionats amb les repeticions del tema A (on es troba el motiu principal), ofereint així certa varietat en la reiteració. Harmònicament aquest primer tema és molt simple, ja que es basa en els acords de tònica, dominant i subdominant, i les frases acaben sempre amb una cadència perfecta. Per tant, en aquests passatges es crea poca tensió, atès que constantment es tendeix cap al repòs. En aquest sentit, el tema B és un contrast respecte A: predominen els acords de sensible i menors sobre la tònica, cosa que facilita la modulació del tema A a les tonalitats de Mi♭M i re m. El tema B precisament coincideix amb l'escena en la qual Kala està de dol per la mort del seu fill i la lletra descriu la seva tristesa “*No words describe a mother's tears*”. D'aquesta manera, quan es torna a la tonalitat principal de la cançó, Fa M, la música intensifica l'esperança de Kala, que sent el plor de Tarzan i corre al seu rescat (combinat alhora amb el vers “*Somewhere something is calling for you*”). Pel que fa al tema C, es tracta d'un pont modulant que no s'assenta en cap tonalitat i que, per tant, crea inestabilitat. Aquest moment de tensió coincideix amb la seqüència en què el lleopard mata el goril·la nadó.

## “You’ll Be in My Heart”

Música i lletra de Phil Collins

Kala canta una balada a l’infant Tarzan, explicant-li que el seu amor és més fort que les diferències que existeixen entre ells. La cançó és de bressol, ja que Kala intenta tranquil·litzar i adormir el nadó Tarzan amb paraules tendres de mare. La primera estrofa és cantada per Kala i després continuada per Collins. Inicialment la peça es deia “Lullaby”<sup>372</sup> (cançó de bressol), un concepte que es manté en la lletra i la forma musical de la versió final.

### 1. Anàlisi de la lletra

Encara que la major part de la cançó és cantada per Collins, representa que és Kala parlant en primera persona a Tarzan. La lletra té un plantejament molt semblant al de “Baby Mine” (*Dumbo*), raó per qual presentem una comparativa de les lletres de *Dumbo* i *Tarzan*. Així constatarem que hi ha expressions quasi calcades entre una i altra: com la idea que no plori el nen, el contacte físic amb la mare, que no faci cas del que diguin, paraules d’amor de mare (*Baby Mine/ you’ll be in my heart*) i que sempre estaran junts. També l’ordre d’aquestes idees és semblant: el contacte físic i el plor estan principalment a la primera estrofa, mentre les darreres estrofes contenen els versos amorosos que donen títol a les cançons. Hem assenyalat amb diferents colors els conceptes que es van repetint en ambdues peces (vegeu llegenda).

Llegenda	
Vermell	no ploris
Verd	contacte físic
Blau	ets petit
Lila	no et preocupis del que diuen
Groc	sempre estaré amb tu

---

372 Al llibre Green (1999). *The Tarzan Chronicles*, es pot veure el procés de producció de la pel·lícula així com de la composició de les cançons, entre les quals es destaca l’evolució de “You’ll Be in My Heart”, que s’anomenava “Lullaby” (cançó de bressol).





Harmonia	Mode/ tonalitat	Inicial	Fa# M
		Final	Mi M
	Modulacions		Sol M
	Cadència final		Perfecta (V-I)
Estructura	A – A' – B – B		

\*Flauta africana.

\*\* Instrument de corda pinçada africà.

Pel que fa a la música, trobem instruments d'ambientació africana, com flautes de fusta, els sons naturals de la selva i cors africans, semblant als de *The Lion King*. En aquest cas, però, els cors no tenen cap significat, la seva funció consisteix simplement en crear una ambientació africana. Com es tracta d'una cançó de bressol, la melodia és molt senzilla i repetitiva. Per això es modula en dues ocasions: així s'aporta certa variació dins la reiteració. La peça es compon de dues parts: el tema A i la seva variació, i el tema B i a seva repetició. El tema A es caracteritza per ser més contingut, amb notes més curtes i gairebé picades. En canvi, el tema B és més expansiu, la interpretació dels instruments és més intensa/forta i les notes són més llargues, sovint sincopades. En l'aspecte harmònic cal destacar que el tema B acaba amb la sensible, de manera que el final no conclou. Així s'emfasitza el contingut de la lletra, com la unió entre Kala i Tarzan és per a sempre i per això la seva melodia no pot acabar.

## “Son of Man”

Música i lletra de Phil Collins

És la cançó en la qual Collins parla sobre com Tarzan troba el seu lloc a la jungla. Així, veiem com Tarzan creix i s'adapta gràcies al seu enginy. El plantejament és similar a les cançons d'entrenament d'*Hercules* i *Mulan*, “One Last Hope”<sup>374</sup> i “I'll Make a Man Out of You”,<sup>375</sup> en què al principi el protagonista és una mica maldestre, però al final aconsegueix demostrar que és capaç de fer el que sigui. Així, la lletra i imatge ens mostren l'evolució de Tarzan i com gràcies a astuts trucs aconsegueix igualar-se als seus companys goril·les.

### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra no és gaire específica sobre com Tarzan supera les dificultats, de manera que

374 Vegeu pàgina 565.

375 Vegeu pàgina 583.

són les imatges les que fan comprensible el sentit de la lletra. Phil Collins parla a Tarzan en segona persona, com si fos un mentor que li explica què ha de fer per adaptar-se a la jungla. No obstant, com no existeix tal figura a la pel·lícula (i la seva mare no sembla ser tampoc la que l'ajuda a superar les dificultats), la pròpia lletra li indica que haurà de trobar les respostes als seus problemes ell mateix:

*Oh, the power to be strong  
And the wisdom to be wise  
All these things will come to you in time  
On this journey that you're making  
There'll be answers that you'll seek  
And it's you who'll climb the mountain  
It's you who'll reach the peak*

La lletra, tot i no necessàriament identificar-se directament amb el que ocorre en pantalla, sí té moments en què es fan paral·lelismes, com el vers “*Son of Man, a man in time you'll be*” que coincideix amb la transició visual de nen a adult. Sovint algunes frases cobren sentit gràcies a l'acompanyament de les imatges, com ara la següent estrofa:

*In learning you will teach  
And in teaching you will learn  
You'll find your place beside the ones you love*

Aquesta estrofa l'escoltem quan Tarzan ajuda a la seva mare i amics a millorar la seva vida a la seva, per tant, és comprensible que “aprenent” ensenyarà trucs a la seva família.

## 2. Anàlisi visual

En aquesta seqüència únicament les imatges aporten un toc humorístic a través dels gags, ja que la lletra, com dèiem, es limita a descriure el procés d'aprenentatge de Tarzan. La cançó també serveix per mostrar com Tarzan creix i es converteix en un adult. D'aquesta manera, la seqüència imita l'estil visual d'alguns videoclips: la imatge il·lustra (no sempre de manera literal) el que ens indica la lletra, el ritme del muntatge és força picat, i constantment es canvia l'espai i el temps, per mostrar en sols uns minuts un període de temps considerablement llarg dins la narració.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Teclat, percussió (bateria, xilòfon), vent fusta (flauta africana), violins, cors	
			Veü principal	En off	Phil Collins
	Textura		Melodia acompanyada		
Ritme	Metro		4/4		
	Caràcter		<i>Moderately fast</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	Re M		
		Final	Mi M		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – B' – C – A – B – B' – C – B'' – B''' – C' – Coda				

La cançó té un ritme trepidant, empra instruments com el teclat, bateria (propis d'una banda de pop rock), cors africans acompanyants i violins. L'harmonia de la peça és molt senzilla, es basa primordialment en els acords de tònica, dominant, subdominant i superdominant. En alguna ocasió l'acord de superdominant és una setena menor, que es correspon amb el relatiu menor de la tonalitat, però no s'arriba a fer cap modulació. Com ja és habitual, es canvia de tonalitat per variar les successives repeticions dels temes principals (en aquest cas B i C). Una d'aquestes modulacions coincideix amb el pas de la infància a l'adulthood, destacant així el canvi que s'ha produït en Tarzan. Per la senzillesa de la melodia observem que Collins prefereix fer èmfasi en el ritme, ja que són diverses les síncopes, els tresets i combinacions amb figures més ràpides (com semicorxeres) que fan més interessant la cançó.

### “Trashin' the Camp”

Música i lletra de Phil Collins

El amic de Tarzan, Terk, Tantor i altres goril·les descobreixen el campament humà i els estranys renous que fan els seus objectes. La cançó es basa en els sons dels estris quotidians i el scat, és a dir, paraules onomatopèiques sense significat. Tenint en compte que la lletra de la cançó no té cap contingut, el seu objectiu és crear un moment de distensió, mostrant amb humor com els animals de la jungla es diverteixen destruint el campament humà.

#### 1. Anàlisi visual

L'accent de la cançó es posa sobre la comèdia, per això són nombrosos els gags creats a partir dels originals instruments dels goril·les, com la màquina d'escriure o l'acte de trencar plats. Alhora es plantegen una sèrie de homenatges a altres pel·lícules de Disney, com ara la *Silly Symphony The Skeleton Dance* (il·lustració 27.4), la tetera i tasses de *Beauty and the Beast* (il·lustració 27.5) i la cançó "Sing Sweet Nightingale" de *Cinderella* amb les bombolles (il·lustració 27.6). El que més destaca d'aquesta cançó respecte les altres és que és diegètica i es produeix com si fos en directe: hi ha una justificació visual dels sons que formen part de la cançó i el cantant és un personatge de la ficció. Per tant, no és un muntatge musical en el qual advertim com passa un període de temps llarg en pocs minuts, sinó d'una seqüència que transcorre en un mateix lloc i un espai concret de temps. Això es confirma sobretot en el moment en què Tarzan i Jane s'aproximen al campament i escolten de lluny la música (o destrossa) que estan provocant els amics de Tarzan.

## 2. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats		Màquina d'escriure, vent-metall (trompeta, tuba), percussió (tambors), altres objectes
			Veü principal	Personatges de la ficció	Terk
	Veus secundàries	Altres goril·les			
	Textura		Melodia acompanyada		
Ritme	Metro		2/2		
	Caràcter		<i>Moderately fast, in 2 / Gradually fester</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	Fa M		
		Final	Fa# M		
	Cadència final		Plagal (IV-I)		
Estructura	Intro – A – A – B – A' – Coda				

Pel que fa a la música, a banda dels sons procedents dels objectes, notem que prepondera el ritme sobre la melodia. La cançó es compon de dos temes A i B, essent A el tema que conté el motiu principal i és el que es repeteix més, mentre B serveix de contrast entre les reexposicions i és únicament instrumental. Tant la melodia com l'harmonia són extremadament senzilles, ja que es basen pràcticament només en l'acord de tònica

i subdominant. En aquesta ocasió el canvi de tonalitat es fa a la tonalitat homònima de Fa M, Fa#M, per presentar el tema A lleugerament variat. Fins a cert punt és lògic que, en ser música inventada per un grup de goril·les, la seva melodia i harmonia sigui extremadament simple, basada principalment en el ritme.

## “Strangers Like Me”

Música i lletra de Phil Collins

És la rítmica cançó en la qual Collins expressa el desig de Tarzan d'aprendre a comportar-se com un humà. La peça incorpora dues línies argumentals de la pel·lícula, d'una banda, la més evident i que dona títol al tema: la curiositat de Tarzan envers el món humà i el seu desig per saber-ne més. D'altra banda, la peça també exposa i mostra el creixent afecte que s'estableix entre Tarzan i Jane.

### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra expressa aquesta ànsia de Tarzan per saber més sobre quelcom que li resulta estrany i familiar alhora. En aquest cas, Phil Collins canta en primera persona, com si fos la veu interior de Tarzan, que puntualment emprà algun col·loquialisme com ho faria un jove coetani (subratllat):

*I wanna know, can you show me  
I wanna know about these  
strangers like me  
Tell me more, please show me  
Something's familiar about these strangers like me*

Com dèiem, al mateix temps advertim com Tarzan i Jane comencen a enamorar-se, concretament a les dues estrofes que acompanyen l'escena en què Tarzan observa a Jane i quan la porta a veure l'amagatall dels ocells. Collins parla en tercera persona de Jane quan només la mira i passa a dirigir-se a ella directament quan estan tots dos junts. Això fa que la sensació de creixent confiança entre els dos s'intensifiqui. Ara bé, si no tinguéssim imatges que acompanyen les imatges, el canvi de tercera a segona persona podria semblar un tant incongruent, tal i com ho mostrem a continuació:

*Every gesture, every move that she makes  
Makes me feel like never before  
Why do I have*

*This growing need to be beside her*

*Come with me now to see my world*

*Where there's beauty beyond your dreams*

*Can you feel the things I feel*

*Right now, with you*

*Take my hand*

*There's a world I need to know*

Per tant, una vegada més tenim una cançó absolutament dependent de les imatges, sense les quals sovint perdria el sentit.


## 2. Anàlisi visual

Novament un tema musical serveix per avançar ràpidament la narració, amb una seqüència de muntatge plena d'el·lipsis de temps i espais. En aquest cas el muntatge justifica que en qüestió de minuts Tarzan pugui parlar i comprendre gairebé a la perfecció l'idioma humà.

En aquesta cançó el recolzament narratiu de les imatges és essencial, atès que els canvis entre les estrofes que parlen sobre el desig de saber més de Tarzan i aquelles que descriuen el creixent afecte entre Tarzan i Jane són abruptes i únicament comprensible amb l'acompanyament visual. L'escena també mostra l'allunyament que es produeix entre la seva família goril·la, que mira amb tristesa com se'n va corrents a veure els altres humans (cosa que no es veu reflectida a la lletra). La cançó ja no conté cap gag visual, únicament es mostra amb ironia el desinterès de Tarzan envers els intents inútils de Clayton per preguntar-li on estan els goril·les (il·lustració 27.7). La paleta de colors també reflecteix la diferència entre les escenes en què Tarzan està aprenent, d'aquelles en què Jane i ell tenen un moment romàntic: quan li ensenya l'amagatall dels ocells els colors són brillants i daurats (il·lustració 27.8), i poc després, quan gairebé es fan un petó, predominen els tons apagats i foscos, cosa que dona més intimitat a l'escena (il·lustració 27.9).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Teclat, percussió (bateria, tambors), guitarra elèctrica, sintetitzadors	
		Veü principal	En off	Phil Collins
	Textura	Melodia acompanyada		

Ritme	Metro	4/4
	Caràcter	<i>Moderately fast</i>
Melodia	Motiu Principal	
Harmonia	Mode/tonalitat	MibM
	Modulacions	Mi M
	Cadència final	Semicadència (V)
Estructura	Intro – A – B – C – A – B – C – D – C	

La cançó s'assembla a "Son of Man", amb ritmes ràpids i animats, i instruments d'una banda de rock, com la guitarra elèctrica, la bateria o els teclats. El tema A es caracteritza per tenir un ritme harmònic més ràpid, amb dos acords per compàs, tots ells pertanyents a la tonalitat. El tema B té un ritme harmònic més lent, amb un acord per compàs, i introdueix els acords més allunyats de la tonalitat: la supertònica i la modal. El tema C recupera el ritme harmònic d'A, més accelerat i amb acords sobre els mateixos graus i és el que conté el motiu principal. L'apartat D és semblant a B (pel ritme harmònic més pausat), tot i que lleugerament més complex: hi trobem acords de setena i onzena sobre la supertònica, així com tresets que alteren la pulsació del compàs. Aquest apartat més diferenciat coincideix amb el moment romàntic entre Tarzan i Jane. Així, la música assenyalava el canvi que hi ha en la narració. Després de D hi ha una breu pausa en la cançó, en la qual els personatges dialoguen i es manté un fons instrumental. A continuació es reprèn el motiu principal, C i conclou la peça amb una semicadència, deixant així un final obert.

## BANDA SONORA MUSICAL

La col·laboració que s'establí entre Phil Collins i Mark Mancina fou similar al cas de *The Lion King* entre Hans Zimmer i Elton John. Mancina adaptava les cançons de Collins a la sonoritat africana de la pel·lícula i alhora alguns dels temes de les cançons eren emprats al fons musical. No obstant, la introducció dels motius de les cançons al fons sonor és superior respecte *The Lion King*. D'aquesta manera, el tema "You'll Be In My Heart" és un dels leitmotius principals del fons musical, i representa la relació entre Kala i Tarzan. Apareix en cada moment important de la relació entre mare i fill, com l'escena en què Kala decideix adoptar-lo, quan Kala li mostra al Tarzan petit que en realitat són iguals o la seqüència en la qual Tarzan descobreix qui eren els seus pares. L'altre motiu procedent d'una cançó que escoltem al fons musical és "Son of Man", quan els amics de Tarzan decideixen rescatar-lo al vaixell, però és una cita molt anecdòtica.

La resta del fons musical està format per melodies noves, la majoria d'elles amb una importància semblant. Per començar, Jane i Tarzan tenen un tema d'amor que, a diferència d'altres pel·lícules, no apareix a la seqüència en la qual es coneixen (quan Jane és perseguida per una manada de micos), sinó el moment en què Tarzan descobreix que són de la mateixa espècie. El tema anirà repetint-se cada cop que es produeix un apropament entre Jane i Tarzan, fins el seu final triomfal, quan Jane decideix quedar-se amb Tarzan. També el goril·la Kerchak té el seu leitmotiv, sempre present en la seva complicada relació amb Tarzan. Al mateix temps, Tarzan és acompanyat amb diversos motius, que descriuen cadascuna de les seves facetes. Un d'ells, que representa la seva relació amb la jungla i el seu desig per formar-ne part, és escoltat quan ofereix el lleopard mort a Kerchak i l'escena en la qual és a punt de marxar de la selva i mira enrere amb tristesa. També té un tema heroic, no pas tan recurrent com a *Hercules* o *Mulan*, ja que tan sols és una de les característiques de Tarzan. Per tant, aquest motiu només el sentirem quan mata el lleopard i l'escena en la qual Kerchak mor i es fa càrrec de la manada. En relació a Tarzan hi ha un tema molt més esporàdic relacionat amb la identitat de Tarzan, això és: a l'inici de la pel·lícula, en què Tarzan té cinc anys i Kerchak diu que no és com ells, i als darrers minuts de la pel·lícula, després de discutir un cop més amb Kerchak, i Kala li mostra la cabanya on vivien els seus pares. Per últim, i tal com passa a la majoria de pel·lícules Disney, els amics de Tarzan són acompanyats amb el mickeymousing per descriure la seva comicitat.

En conclusió, el fons musical de *Tarzan* està format per una gran varietat de temes.



Així doncs, Mancina prefereix crear un motiu diferent per cada situació (o facetes d'un personatge) en comptes de crear un únic tema amb variacions per descriure cadascun dels aspectes d'un personatge o situació.

## 5.4 La transició de l'animació tradicional (2000-2010)

### 5.4.1 *The Emperor's New Groove* (2000)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció		Mark Dindal	
Producció		Randy Fullmer Don Hahn	
Guió		David Reynolds Mark Dindal Chris Williams	
BSM	Fons musical		John Debney
	Cançons	Música	Sting
		Lletra	David Hartley
Orquestrador		Brad Dechter, Christopher Klatman, Don Menitz, Frank Bennett	
Intèrprets		David Spade (Kuzco) John Goodman (Pacha) Eartha Kitt (Yzma) Patrick Warburton (Kronk) Wendie Malick (Chicha)	
Estudi		Walt Disney Feature Animation	
Distribució		Walt Disney Pictures	
Data estrena (EUA)		15 de desembre de 2001	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

*The Emperor's New Groove* és una de les pel·lícules de Disney que més canvis ha patit al llarg de la seva producció. Només cal veure el títol original: *Kingdom of the Sun* (El regne del sol), amb Roger Allers (un dels directors de *The Lion King*) al capdavant. Per a la música van voler repetir la mateixa fórmula de *The Lion King*, contractant un conegut cantant pop com era Sting perquè fes les cançons de la pel·lícula i Marc Shaiman<sup>376</sup> la música de fons (*The Sweatbox*, 2002). En la història inicial, un emperador molt egoista (Manco) es troba amb un súbdit (Pacha) que té la seva aparença i s'intercanvia amb ell per divertir-se, com ocorre en la novel·la de Mark Twain *El Príncep i el Captaire*. No obstant, l'antagonista Yzma aprofita l'intercanvi entre Manco i Pacha per convertir l'emperador en llama i amenaçar-lo en revelar la identitat del fals emperador si la desobeeix. La situació es complica quan la promesa de Manco (Nina), veu que l'actual emperador ha deixat de ser egoista i ara és divertit i amable, de manera que Pacha i Nina s'enamoren. Aquest argument va ser desenvolupat durant dos anys, en el transcurs dels quals Sting va crear tres cançons: "Walk the Llama Llama" (Pacha la cantava mentre conduïa els seus Llamas al mercat) "One Day She'll Love Me" (el tema d'amor de Pacha i Nina), "Snuff Out the Light" (la cançó d'Yzma, en la qual desvela els seus plans d'apagar la llum del sol) (*The Sweatbox*, 2002).

No obstant, en una de les reunions de guió amb els directors del departament d'animació, Tom Schumacher\* i Peter Schneider, els van fer el projecte enrere dient que la història era poc original i massa semblant a altres versions d'*El Príncep i el Captaire*. L'estudi va contractar Mark Dindal, director de la pel·lícula d'animació de la Warner Bros *Cats Don't Dance* (1997), amb l'esperança de reanimar l'èpica d'Allers (*The Sweatbox*, 2002). El resultat va ser que Dindal i Allers van començar a fer dues pel·lícules diferents, Dindal tendint cap a la comèdia i Allers cap al drama. Es van crear sis línies argumentals paral·leles en un intent de revitalitzar el projecte i finalment van escollir la versió més còmica, que únicament mantenia de l'original el fet que l'emperador es convertís en llama. Aquell allunyament de la idea original no va agradar gens a Allers, raó per la qual va decidir abandonar el projecte. Així, Dindal passà a ser l'únic director i canvià la trama completament, convertint-la en una història d'amics, on Yzma era una científica boja. Es va posar un nou títol, basat en *El vestit nou de l'emperador* d'Andersen, encara que deixant de banda el comportament excèntric de l'emperador, el desenvolupament de la història no té res en comú amb el conte de l'escriptor danès. Animadors com Andreas Deja\* o el

---

376 Compositor de BSM de pel·lícules com ara *When Harry Met Sally* (1989) o *In & Out* (1997).

compositor Mark Shaiman van deixar el projecte com a conseqüència dels canvis. Les cançons ja escrites per Sting es van eliminar, però a pesar de tot el cantant continuà en el projecte i escrigué dues cançons noves (“Perfect World” i “My Funny Friend and Me”) que s’adaptaven al canvi argumental (*The Sweatbox*, 2002). Ara bé, de les dues cançons únicament “Perfect World” s’escolta durant el desenvolupament de la pel·lícula; “My Funny Friend and Me” sols apareix com a cançó als títols de crèdit finals.

## ARGUMENT

Inici	Cuzco és un emperador egocèntric i mimat que només pensa en els seus plaers. Tanmateix, la seva perspectiva canvia quan acomiada a la seva consellera, Yzma, i ella es venja convertint-lo en llama.
Nus	L'emperador és ajudat per Pacha, un camperol humil al qual pretenia arrabassar-li la seva casa. Durant el seu viatge ambdós es fan amics.
Desenllaç	Pacha ajuda a Cuzco a recuperar la seva forma humana i l'emperador aprèn a mirar més enllà de sí mateix.

Com bé hem indicat a la història del projecte, després dels nombrosos canvis que patí l'argument no manté res del conte de Mark Twain d'*El príncep i el captaire*, però tampoc del relat d'Andersen sobre el qual es basa el títol de la pel·lícula, *El vestit nou de l'emperador*. Per tant, no podem aportar una comparativa en aquest apartat, ja que realment es tracta d'una història original.

## PERSONATGES

Protagonista: Cuzco	Antagonista: Yzma
Co-protagonista: Pacha	Ajudant de l'antagonista: Kronk
Personatges secundaris: família de Pacha	

Encara que Cuzco és el protagonista indiscutible de la història, el seu personatge reuneix moltes de les característiques dels antagonistes a Disney: és egoista, fa mal a la gent que l'envolta i és molt superficial. De fet, ell provoca que l'antagonista de la pel·lícula, Yzma, intenti matar-lo després que l'acomia sense miraments. L'únic que diferencia a Yzma de Cuzco és que ella és capaç de matar i que no evoluciona. El co-protagonista és Pacha, que sí encarna els valors tradicionals de bondat, honestat i valentia dels herois de Disney, a l'igual que la seva família. Com en aquesta història no hi ha uns engalipadors que s'encarreguin de la comèdia, aquesta funció es reparteix entre Cuzco, Yzma i Kronk, l'esbirro-amant d'Yzma.

CANÇONS<sup>377</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	1a	“Perfect World”	1.25 – 3.46	2,21
Desenllaç	1b	“Perfect World” (R)	1.08.36 – 1.08.58	0,22
			Total Pel·lícula 78 min	
			Total Musical 2,43 min (3,11%)	

\* Als títols de crèdit finals s'escolta la cançó “My Funny Friend and Me” cantada per Sting (composta expressament per a la pel·lícula però sense espai dins la narració) i un compendi d'alguns dels fragments escoltats a la música de fons.

**“Perfect World”**

Música i lletra de Sting

Aquesta cançó és la introducció de la pel·lícula en la qual es presenta el protagonista. En pocs minuts queda clarament marcada la personalitat egocèntrica de Cuzco, així com el to general de la història: histriònica i còmica. La peça s'interromp en dues ocasions: primer quan l'emperador compara la seva vida habitual amb la situació actual (en la que és un lama) i després quan Cuzco ensopega amb un servent mentre balla. La cançó és represa (1b) al final de la pel·lícula amb variacions en la lletra per adequar-se a la nova manera de ser de Cuzco, ara que sap valorar què és tenir amics, aspecte que és reflectit a la lletra: “*But if you ain't got friends then nothing's worth the fuss*”.

## 1. Anàlisi de la lletra

La cançó (1a) ironitza sobre governants tirànics, posant al capdamunt el protagonista de la història, Cuzco.

*There are despots and dictators,  
Political manipulators  
There are blue-bloods with the intellects of fleas  
There are kings and petty tyrants  
Who are so lacking in refinements  
They'd be better suited swinging from the trees  
He was born and raised to rule  
No one has ever been this cool  
In a thousand years of aristocracy  
An enigma and a mystery*

377 L'anàlisi musical de la cançó s'ha fet a partir de l'edició per a piano de Sing i Hartley, D. 2002. *The emperor's new groove*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

*In Mesoamerican history  
The quintessence of perfection that is he*

També empra un llenguatge molt col·loquial i anacrònic respecte a l'època en què teòricament es desenvolupa la història (tret molt característic de tota la pel·lícula), com ara “cool”, “dude”, “hip/hippest”,<sup>378</sup> “hepcat”.<sup>379</sup>

## 2. Anàlisi visual

El número combina una lletra i imatges a tal velocitat que és impossible captar tots els gags que es fan. La seqüència és extremadament fragmentada: constantment es fan salts entre primers plans, detalls i grans plans generals, cosa que augmenta la sensació d'acceleració del muntatge. Al final acaba predominant la imatge, ja que és difícil prestar atenció a les ironies que fa la lletra quan s'està al mateix temps enviant missatges ràpids i ininterromputs visualment. La cançó conté alguns elements que hem vist anteriorment a números musicals espectaculars (com “Be Our Guest” [*Beauty and the Beast*]),<sup>380</sup> tot i que presentats amb sarcasme: el pla zenital a l'estil de Busy Berkeley (il·lustració 28.1) o els ballarins acompanyants (il·lustració 28.2). En algun moment de la cançó apareix el personatge que teòricament encarna la veu en off, Tom Jones, un diminut cantant vestit de predicador (il·lustració 28.3). En el pla final, per si la vanitat de Cuzco no s'havia evidenciat suficientment, es posen plomes de gall d'indi a un costat i altre del personatge (il·lustració 28.4).


## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Percussió (tambors), vent-fusta (trompetes), piano, guitarra elèctrica, baix	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Tomes Jones
		Veus acompanyants		Cors
		Veus secundàries	En off	Cuzco
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Fast Latin beat</i>		

378 La paraula *hip* té diversos significats, però aplicat a aquest context és un col·loquialisme que significa estar a l'última moda.

379 *Hepcat*: persona amb estil, especialment en el món del jazz o la música pop.

380 Vegeu pàgina 454.

Melodia	Motiu Principal		
Harmonia	Mode/ tonalitat	Inicial	Fa M
		Final	La M
	Modulacions		sol m / Do M
	Cadència final		Semicadència (I-II)
Estructura	Intro A – A – B – C – B – C Coda		

En l'apartat musical Sting escull un estil en consonància a l'espai geogràfic de la pel·lícula (Amèrica Llatina), encara que anacrònic a l'època en la qual se situa. De tota manera, com bé dèiem, l'ús d'anacronismes en clau còmica és una de les característiques de la pel·lícula (igual que a *Hercules*), per tant és lògic que a nivell musical s'hagi decidit posar un ritme llatí, alegre i ballable (com bé ens indica el caràcter de la peça a la partitura, *Fast Latin beat*). Altres elements típics de la música llatina són l'ús de síncopes i tresets que alteren la pulsació del compàs. A nivell harmònic destaca la multiplicitat de tonalitats per les quals es va passant, així com un ritme harmònic molt lent (hi ha un acord per cada quatre compassos). Sovint apareixen acords de setena, novena i onzena en notes que no són la dominant, cosa que dona color a la melodia. En la instrumentació es fa evident la varietat de tambors i altres instruments de la família de percussió<sup>381</sup> que intensifiquen el ritme de la peça. La cançó acaba sense un repòs evident, atès que finalitza amb una semicadència (I-II).

381 No s'han pogut identificar les diferents varietats d'instruments de percussió.



## BANDA SONORA MUSICAL

Com és natural en la relació entre la música i el cine, la simplicitat de la història i l'èmfasi en la comèdia té una repercussió directa en la BSM. El predomini d'escenes d'acció i *slapstick* significa que la música consisteixi bàsicament en mickeymousing. Si bé és cert que l'element més dramàtic de la història (la relació entre Pacha i Cuzco) té no només un, sinó dos leitmotivs associats, en línies generals la música no va més enllà de l'anècdota. Inicialment Pacha té un motiu propi, que sol acompanyar-lo en les seves escenes i remarca el seu caràcter familiar i bondadós. Més endavant, a mesura que la relació entre Cuzco i Pacha evoluciona, començarà a escoltar-se el motiu extret de la cançó dels títols de crèdit finals "My Funny Friend and Me". En canvi, la cançó que sí apareix en la pel·lícula, "Perfect World", no té cap repercussió en el fons musical. Cal destacar que tot i ser el protagonista, Cuzco no té cap tema propi, possiblement perquè d'aquesta manera es reforça el caràcter ambigu del personatge.

En algunes ocasions la música també segueix el joc anacrònic de l'humor de la pel·lícula, com ja es fa amb la cançó d'estil llatí "Perfect World". Altres exemples són la música d'ambient estil anys 60 durant el sopar entre Yzma, Kronk i Cuzco o quan Yzma i Kronk persegueixen a Cuzco, escena en la que apareix una música d'espies (caracteritzada per una percussió de base que crea tensió). També és interessant assenyalar els únics moments en què s'empra música en consonància amb l'espai geogràfic (però recordem, mai temporal), com la música *mariachi*<sup>382</sup> marcadament còmica que sorgeix quan els fills de Pacha colpegen a Yzma.

Així doncs, notem com els diversos elements que caracteritzen la pel·lícula (la seva estètica més *cartoonie*, de dibuixos animats, el predomini de la comèdia sobre el drama o l'ús d'anacronismes com a efecte còmic) es traslladen directament en la BSM.

---

382 La música dels *mariachis* es basa en diverses tradicions musicals populars mexicanes i llatines interpretades amb un conjunt variable d'instruments. Entre aquests cal destacar els violins, trompetes, guitarra acústica, la *vihuela* mexicana i el *guitarrón*. (Termcat, 2016)

5.4.2 *Lilo & Stitch* (2002)

## FITXA TÈCNICA

Direcció i guió		Chris Sanders i Dean DeBlois	
Producció		Clark Spencer	
Idea original		Chris Sanders	
BSM	Fons musical		Alan Silvestri
	Cançons	Música	Alan Silvestri
		Lletra	Mark Keali'i Ho'omalulu
Orquestrador		David Slonaker, Mark McKenzie, William Ross	
Intèrprets		Chris Sanders (Stitch) Daveigh Chase (Lilo) Tia Carrere (Nani) David Ogden Stiers (Jumba) Kevin McDonald (Pleakley) Ving Rhames (Cobra Bubbles) Jason Scott Lee (David Kawena)	
Estudi		Walt Disney Feature Animation	
Distribució		Walt Disney Pictures	
Data estrena (EUA)		21 de juny de 2002	

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

Quan Chris Sanders començà a treballar a Disney als anys 80, ideà un personatge solitari i monstruós, però no seria fins una dècada després que tindria ocasió d'estrenar-se com a director i presentar el seu projecte. En 1997 es reuniren alguns directius i creatius i van convenir que havien de tornar als orígens de l'animació i fer quelcom menys ambiciós, com *Dumbo* (Wakayashi, 2002, p. 26). A partir d'aquell moment Sanders i Tom Schumacher van conversar sobre la qüestió i Sanders aprofità per expressar el seu desig de dirigir. Així que Schumacher li encarregà que presentés un projecte i Sanders recuperà la idea d'aquell petit monstre. Després de presentar-li la història, Schumacher li suggerí alguns canvis, però l'animà a continuar endavant (Wakayashi, 2002, p. 30). Poc després Dean DeBlois\* (que ja havia col·laborat amb Sanders al departament de guió de *Mulan*), es va unir al projecte per co-escriure i co-dirigir la pel·lícula.

L'estil visual està basat en les il·lustracions originals de Chris Sanders, que consisteix en dibuixar formes més suaus i arrodonides. Els animadors anomenaven aquell estil *chubbed up*, ja que alguns elements com els braços estaven lleugerament inflats. Per als fons es va escollir una tècnica de pintura abandonada des de feia anys: l'aquarel·la. L'ús d'aquesta tècnica significava prestar menys atenció als detalls i crear o reflectir un determinat estat d'ànim (Wakayashi, 2002, p. 58).

Des d'un inici Sanders volia utilitzar música d'Elvis i per aquest motiu deixà de banda durant la producció la música original per a la pel·lícula.<sup>383</sup> Per això els compositors Alan Silvestri (de la música de fons) i el hawaià Mark Keali'i Ho'omalulu van entrar quan el projecte ja estava força avançat i únicament van incloure una cançó original en la pel·lícula. Les cançons foren interpretades pel mateix Ho'omalulu i el cor de nens de les escoles Kamehameha (Wakayashi, 2002, p. 58).

---

383 *The Making of Lilo & Stitch*, contingut extra de l'edició en DVD de *Lilo & Stitch* de 2003.

## ARGUMENT

Inici	Stitch és un experiment extraterrestre que ha estat creat amb l'únic propòsit de destruir i és un perill per a la galàxia. Per això la Comunitat Intergalàctica intenta engarjolar-lo, però Stitch aconsegueix escapar i amagar-se fent-se passar per un gos.
Nus	Lilo, una nena òrfena poc corrent, decideix adoptar-lo a pesar del seu aspecte estrany. La Comunitat Intergalàctica enviarà a la Terra a Jumba, el creador de Stitch, vigilat per l'agent Pleakley, a fi de capturar-lo. La convivència de Stitch amb la família de Lilo acabarà marcant al teòric monstre.
Desenllaç	El capità Gantu captura a Lilo i Stitch, però Stitch s'escapa i amb l'ajuda de Jumba, Pleakley i Nani rescata a Lilo. Al seu torn, Lilo salvarà a Stitch de ser empresonat al·legant davant la Comunitat Intergalàctica que Stitch li pertany.

## PERSONATGES

Protagonista: Stitch	
Antagonistes: Jumba, Capità Gantu, Cobra Bubbles Ajudant còmic: Pleakley	
Co-protagonista: Lilo	
Figura "materna": Nani (germana de Lilo)	
Personatge secundari: David (amic de Nani)	

L'evolució de les històries Disney cap a arguments més complexos en què no hi ha "dolents" i "bons" és especialment visible en aquesta pel·lícula. El protagonista amb el què es comença la pel·lícula, Stitch, és un monstre creat per un científic boig que té com a únic objectiu a la vida destruir. Per tant, ell és malvat i, en canvi, és el protagonista, mentre aquells que intenten aturar-lo (la Comunitat Intergalàctica i els enviats a la terra, Jumba i Pleakley) són els seus antagonistes. Aquesta ambigüitat dels personatges és la raó per la qual els hem situat al centre de la taula. L'altra protagonista de la història, Lilo, té una personalitat poc convencional i el seu comportament en moltes ocasions també és reprobable. A pesar que més endavant els camins de Lilo i Stitch es creuin, la nena i la seva germana Nany tenen també el seu propi antagonista, Cobra Bubbles, el treballador social que amenaça amb separar les dues germanes. Cap al final de la pel·lícula es descobrirà que cap d'aquests antagonistes ho són realment, ja que Jumba i Pleakley acaben ajudant a Stitch a rescatar a Lilo, mentre Cobra Bubbles és un agent secret que vigilava la presència d'extraterrestres a la terra. Per tant, en la pel·lícula hi ha un seguit d'antagonistes circumstancials, però no hi ha cap personatge pervers en termes absoluts.

## CANÇONS<sup>384</sup>

	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	“He Mele No Lilo”***	9.37-11.54	3,17
Nus	“Heartbreak Hotel”**	14.47-16.50	2,03
	“Stuck on You”**	29.15-30.28	1,13
	“Suspicious Minds”**	39.34 -39.50	0,16
	“You’re the Devil in Disguise”**	40.40-43.15	2,35
	“Hawaiian Roller Coaster Ride”	44.13-47.30	3,17
	“Aloha ‘Oe”***	50.50-51.21	0,31
Desenllaç	“Burning Love”*	1.14.11 – 1.17.08	2,57
		Total Pel·lícula 90 min	
		Original 3,17 min (3,5%) Preexistent 12,94 min (14,37%) Total musical 16,11 min (17,90%)	

\*Als títols de crèdit finals de la pel·lícula s'escolten les cançons “Burning Love” i “Can't Help Falling in Love” (ambdues peces d'Elvis amb arranjaments) i un breu compendi de la música de fons.

\*\*Cançons preexistents d'Elvis, no incloses a l'anàlisi.

\*\*\*Cançons preexistents populars hawaianes, no incloses a l'anàlisi:

- “He Mele No Lilo”, adaptació de la cançó “He mele no kalakaua”.

- “Aloha ‘Oe” (l'adéu) fou escrita i composta per la darrera monarca Hawaiana, la reina Lilliuokalani, després de ser capturada i empresonada. La cançó expressa el seu plany per haver estat incapaç de protegir el seu país i es disculpa per no haver complert amb el seu deure com a reina (Gillett, 1999, p. 38-39). Probablement Nani canta la cançó quan pensa que perdrà a Lilo perquè considera que ha estat incapaç de protegir i cuidar la seva germana.

### “Hawaiian Roller Coaster Ride”

Música i lletra de Alan Silvestri i Mark Keali'I Ho'omaluu

Aquesta és la cançó pseudo-polinèsia en la que Lilo passa el dia la platja amb Nani, David (l'amic de Nani) i Stitch. El compositor Keali'i Ho'omaluu i el cor de nens Kamehameha canten la cançó com a veus en off.<sup>385</sup>

#### 1. Anàlisi de la lletra

La peça combina fragments en anglès amb d'altres en hawaia, però el contingut no presenta gaires diferències. Al fragment en anglès el cantant explica el que ja veiem a les

384 L'anàlisi musical de les cançons s'ha fet a partir de les partitures extretes de l'edició per a piano de Silvestri, A. et al 2002. *Lilo & Stitch (piano/vocal score)*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

385 *The Making of Lilo & Stitch*, contingut extra de l'edició en DVD de *Lilo & Stitch* de 2003.

imatges: que ho passen molt bé surfeiant.

*There's no place I'd rather be  
Than on my surfboard out at sea  
Lingering in the ocean blue  
And if I had one wish come true  
I'd surf 'til the sun sets beyond the horizon*

Si comparem el fragment en hawaià amb la seva traducció a l'anglès, comprovem que efectivament també parla sobre anar a surfear. La major part del text és descriptiu, sobre com és l'idíl·lic espai en el qual es desenvolupa l'acció.

Text en hawaià	Traducció a l'anglès*	Traducció al català**
<i>Awikiwiki, mai lohilohi Lawe mai i ko papa he'e nalu Pi'i na nalu, la lalalaha O ka moana, hanupanupa Lalala i ka la hanahana Me ke kai hoene i ka pu'e one Helehele mai kakou e Hawaiian roller coaster ride.</i>	<i>Hurry up, don't dally bring along your surfboard broad waves are breaking the ocean is swelling let's lay out in the warm sun while soft sounding seas lap the dunes com'on, let's go for Hawaiian roller coaster ride<sup>49</sup></i>	Corre, no t'entretinguis Porta la taula de surf Estan trencant ones amples Loceà s'està inflamant Anem a jeure sota el càlid sol Mentre el so suau del mar banya les dunes Vinga, anem a la muntanya russa hawaiana


\*Traducció de Lyricstranslate (2013)

\*\*Traducció de l'anglès al català de l'autora

## 2. Anàlisi visual

En el transcurs d'aquesta cançó advertim que Stitch comença a intentar integrar-se amb la família de Lilo. Encara que a l'inici es mostra recelós amb l'aigua perquè no sap nedar, quan s'adona que tots s'ho passen bé i que l'ignoren, Stitch demana amb gestos a Lilo surfear. Paral·lelament Jumba i Pleakley detecten que el comportament de Stitch està canviant, ja que decideix ficar-se a l'aigua a pesar del rebuig que li produeix. Mentre ells parlen, la música queda en un segon terme i només s'escolta l'acompanyament instrumental. Quan la imatge recupera a Nani, Lilo i Stitch, la cançó torna a un primer pla, fins que és interrompuda per Jumba i Pleakley, que intenten capturar a Stitch. En el transcurs de la cançó s'inclouen un seguit de plans zenitals (il·lustració 29.1) i altres preses durant el surf que en acció real serien difícils de captar (il·lustració 29.2). A partir de la paleta de colors sabem que passen tot el dia a la platja, des del matí (il·lustració 29.3) fins la tarda (il·lustració 29.4). En aquest sentit, la seqüència està plantejada d'una manera similar a les cançons de *Tarzan*, on veiem en un breu lapse de temps un muntatge força fragmentat que ens mostra ràpidament el pas del temps.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Percussió (tambors), ukelele, guitarra elèctrica	
		Veü principal	En off	Mark Keali'I Ho'omalü
		Veü secundària		Coral de nens
	Textura	Melodia acompanyada /contrapunt		
Ritme	Metro	3/4 - 4/4 - 5/4 - 4/4		
	Caràcter	<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Fa (modal)		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A - A' - A - Coda			

El primer que cal destacar en aquesta peça és que harmònicament no s'inscriu al sistema tonal occidental, sinó que es tracta d'un mode de Fa. En la melodia s'eviten les distàncies de semitò, per aquest motiu en cap moment es passa per la nota mi (la que seria la sensible de fa). El compàs està canviant constantment, tot i que predomina el 4/4. El ritme es caracteritza per les síncopes i l'abundància de figures breus com les corxeres i semicorxeres. La veü principal i el cor de nens intervenen a mode de pregunta-resposta, primer canta el solista i després respon el cor, gairebé a contrapunt en ocasions. L'estructura de la peça és molt senzilla, es limita a repetir i variar el tema A. En la instrumentació es confirma l'estil hawaià amb l'ukelele i altres instruments de percussió propis de la zona.

## BANDA SONORA MUSICAL

En aquesta pel·lícula es fa una clara distinció entre cançons i fons musical, ja que en cap moment s'interrelacionen ni tenen motius en comú. Alhora, dins les cançons també trobem dos tipus: la música tradicional hawaiana (dues d'elles procedents del folklore i una original) i les cançons d'Elvis (ja siguin versions originals o adaptacions). Cap de les característiques d'aquestes cançons es traslladen al fons musical, que és clarament simfònic.

El fons musical de Silvestri des d'un inici marca una distància entre els dos àmbits en els quals es desenvolupa la història: l'espai i Hawaii. A l'espai hi trobem una música pròpia del gènere de ciència ficció i d'aventures, amb un predomini de sintetitzadors, vents metall i percussions, remarcant sempre les escenes d'acció. En canvi, la música de Hawaii no pretén contextualitzar el lloc en el qual ens trobem, sinó la història que s'hi explica: la complicada relació entre dues germanes òrfenes. Així, la música oscil·la entre la intimitat de Lilo i Nani amb una música més delicada, amb arpa, violins i vents-fusta; i un acompanyament més lleuger i estacat per a les escenes còmiques. Quan Stitch irromp en la vida de Lilo, la música còmica i les cançons d'Elvis passen a un primer pla. No obstant, a partir del moment en què Stitch comença a canviar (després de la cançó "Hawaiian Roller Coaster Ride"), l'antiheroi és inclòs dins el tema íntim de Nani i Lilo i, per tant, a la família. D'aquesta manera es veu l'evolució del personatge, que passa de monstre a una criatura que desitja ser acceptada, com l'aneguet lleig. En la conclusió de la pel·lícula, quan els aliens irrompen i segresten a Lilo, la música d'aventures és combinada amb el tema de la família, prenent un caire més heroic.

Com a coda final a la pel·lícula s'inclou l'adaptació d'una cançó d'Elvis, en la qual es descriu la nova situació i la curiosa nova família que s'ha format. Com es produeix una situació diferent de la inicial, i, fins a cert punt, inesperada, és lògic que s'esculli una cançó nova en comptes de la represa d'un tema ja escoltat, tant en una cançó com en el fons musical.



### 5.4.3 *Treasure Planet* (2002)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció		Ron Clements i John Musker	
Producció		Ron Clements John Musker Roy Conli Peter Del Vecho	
Guió		Ron Clements John Musker Rob Edwards	
Basat en		<i>Treasure Island</i> , de Robert Louis Stevenson	
BSM	Fons musical		James Newton Howard
	Cançons	Música	John Rzeznik
		Lletra	
Orquestrador		Jeff Atmajian, Frank Bennett, Brad Decther, Jon Kull	
Intèrprets		Joseph Gordon-Levitt (Jim Hawkins) Brian Murray (John Silver) David Hyde Pierce (Doctor Doppler) Martin Short (B.E.N.) Emma Thompson (Captain Amelia) Laurie Metcalf (Sarah Hawkins) Michael Wincott (Scoop)	
Estudi		Walt Disney Feature Animation	
Distribució		Walt Disney Pictures Buena Vista Distribution	
Data estrena (EUA)		27 de novembre de 2002	

---

 HISTÒRIA DEL PROJECTE

La idea d'adaptar en clau futurista *L'illa del tresor* fou inicialment presentada per Ron Clements en 1985, a la mateixa reunió de guió on presentaren el projecte de *The Little Mermaid* (Kurtti, 2002, p. 9). En aquell moment, però, Jeffrey Katzenberg no estava interessat en aquella història i no recuperarien el projecte fins una dècada més tard, després que Clements i Musker acabessin *Hercules*.

Clements volia crear un món de ciència ficció que fos càlid i més viu del que és habitual a les pel·lícules d'aquest gènere. El disseny visual es basà en les il·lustracions de N.C. Wyeth<sup>386</sup> en la publicació de 1911 de *l'Illa del tresor*. Un altre dels pilars de la pel·lícula era la norma que ells van anomenar "70/30", segons la qual el 70% del film havia de tenir una estètica que recordés el s. XIX enfront d'un 30% de ciència ficció. També tornaren a utilitzar el *Deep Canvas*, software que desenvoluparen a *Tarzan* per a crear uns escenaris que permetessin un moviment de 360 graus. Combinaren aquest procés amb l'animació tradicional dels personatges amb el propòsit d'aconseguir una "imatge pintada amb profunditat de camp" i permetre així col·locar la càmera i moure-la com si es tractés d'una pel·lícula d'acció real (Kurtti, 2002, pp. 25, 26, 30).

La regla del 70/30 també es va aplicar als efectes sonors i la música. Les cançons foren compostes per John Rzeznik,\* cantant principal del la banda de rock americana Goo Goo Dolls, tot i que la cançó dels crèdits finals, "Always Know Where You Are", fou interpretada pel grup britànic de música pop-rock BBMak. Rzeznik fou escollit perquè creien que podia connectar amb l'actitud de "rebel-sense-cause" de Jim. La música de fons anà a càrrec de James Newton Howard, que ja havia col·laborat amb els estudis a les pel·lícules de *Dinosaur* (Eric Leighton i Ralph Zondag, 2000) i *Atlantis* (Gary Trousdale i Kirk Wise, 2001).

---

386 Newell Convers Wyeth, conegut com N. C. Wyeth, era un artista i il·lustrador americà. Wyeth era un pintor realista i l'aparició de la fotografia va suposar una dura competència per al seu treball.

## ARGUMENT

Inici	Jim és un adolescent problemàtic marcat perquè el seu pare el va abandonar de petit. A l'obra original el pare mor a l'inici i té una escassa importància en la història. <b>La sort de Jim canvia quan un pirata mor a les portes de la taberna que regenta la seva mare i li deixa un mapa que indica la ubicació del planeta/illa del tresor.</b>
Nus	Amb l'ajuda del doctor Doppler i una tripulació liderada per la capitana Amèlia, Jim parteix en busca del tresor. <b>Durant el trajecte Jim fa amistat amb el cuiner del vaixell Silver, que l'ensenya com si fos un pare a confiar en sí mateix. La seva aventura, però, es veu truncada quan Jim descobreix que Silver i la tripulació són en realitat pirates que planegen matar-los per quedar-se amb el tresor. Jim es veu obligat a acompanyar a Silver perquè trobi el tresor.</b> Una trampa els obliga a abandonar el tresor i, a pesar del que significa per a ell, Silver prefereix salvar la vida a Jim abans que endur-se el tresor. A Stevenson l'illa del tresor no hi ha cap trampa, sinó que el tresor està en una altra localització.
Desenllaç	Jim i Silver es reconcilien i Jim deixa a Silver marxar amb una part del tresor. A la novel·la Silver escapa, en cap moment es produeix la camaraderia que veiem a Disney.

Tot i que en línies generals, el desenvolupament de l'argument de Disney i Stevenson<sup>387</sup> és similar, són molts els canvis que va fer Disney en l'adaptació. La majoria d'aquestes variacions estan relacionades amb Silver. Probablement es va introduir l'abandó del pare de Jim per justificar la insolència del jove i crear certa transferència amb el personatge de Silver com a figura paterna. D'aquesta manera, la traïció de Silver té un efecte dramàtic més potent que a la novel·la: és com si Jim fos abandonat novament pel seu pare. La reconciliació entre els personatges també serveix per crear un arc evolutiu en Jim i que al final de la història aprengui a acceptar l'abandó del seu pare i esdevingui un heroi.

## PERSONATGES

Protagonista: Jim	Antagonista: Scroop
Mentor/figura canviant: Silver	
Engalipadors: Doctor Doppler, Morph, B.E.N.	Ajudants antagonista: pirates/tripulació del vaixell
Personatges secundaris: Capitana Amèlia, Mr Arrow	
Figura maternal: Sarah Hawkins	

Com es pot veure a la taula de personatges, les relacions entre ells i les seves funcions continua complicant-se respecte altres pel·lícules. Únicament hi ha un dolent "absolut"

<sup>387</sup> Font: Stevenson (1968), edició traduïda al castellà per Gaziel (Agustí Calvet i Pascual).

a la pel·lícula, Scroop, mentre el mentor (Silver) es una figura canviant, que en alguns moments se situa al bàndol dels “bons” i en d’altres al bàndol dels “dolents”, per això novament trobem un personatge al centre de la taula. La proporció de personatges és reduïda respecte Stevenson i el capità Smollett és canviat per la capitana Amèlia, possiblement compensar la proporció d’homes i dones en la història. Per acabar, trobem personatges secundaris (a banda de la mare de Jim) no còmics, com són la Capitana Amèlia i Mr Arrow.

### CANÇONS<sup>388</sup>

	Cançons*	Temporalització	Durada
Nus	“I’m Stil Here” (Jim’s Theme)	33.50-36.36	2,46
		Total Pel·lícula 95 min	
		Total Musical 2,46 min (2,6%)	

\*Als títols de crèdit finals s’escolta la cançó “Always Know Where You Are” (composta expressament per a la pel·lícula però sense espai dins la narració) i un compendi de la música de fons.

### “I’m Still Here”

Música i lletra de John Rzeznik


Aquesta és l’única cançó de la pel·lícula, cantada en veu en off pel propi cantant i compositor John Rzeznick, i que acompanya la seqüència on es narra en un *flashback* la marxa del pare de Jim i com, en el moment present, comença a establir-se una relació pare-fill entre Jim i Silver.

#### 1. Anàlisi de la lletra, visual i musical

La lletra de la cançó fa èmfasi en aquesta part de Jim més rebel, que s’expressa com un adolescent actual. Per exemple, es nega a escoltar “*I won’t listen anyway*” i pressuposa que decebrà les expectatives que tenen d’ell els adults “*You don’t know me/ And I’ll never be what you want me to be*”. Clarament la lletra representa el que pensa Jim i el que voldria dir-li al seu pare “*You can’t take me/ And throw me away*”.

388 L’anàlisi musical de la cançó s’ha fet a partir de la versió per a piano de John, R, 2007. “I’m Still Here” (Jim’s Theme). Musicnotes.com. Disponible a: <<https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0057844>> [Data accés: 27 de desembre de 2016].

Tot i que aquests fragments de la lletra poden relacionar-se amb el contingut de la pel·lícula, en general la cançó és molt ambigua i no fa una sola referència explícita als noms dels personatges o elements concrets de la història. Parlant en primera i segona persona el lletrista deixa la interpretació a l'espectador, que fa les relacions basant-se en el muntatge i les imatges que apareixen en pantalla. Si veiem el videoclip de John Rzeznick,<sup>389</sup> en què no apareix una sola imatge de la pel·lícula, comprovem que la cançó continua funcionant perfectament descontextualitzada. Per aquesta raó es combinen determinats fragments de la lletra amb els canvis visuals i musicals, per intensificar la relació d'aquests tres elements. Per exemple, el vers de “*feel I belong*” es mostra quan Jim escolta a Silver explicant històries i somriu. El tema C, que contrasta amb A i B per tenir un ritme més lent i ser més melòdic, apareix just en el moment del *flashback* en què el pare de Jim l'abandona, mentre el tema B (la tornada de la cançó) coincideix sempre a les escenes del present. Així, la part més positiva de la cançó es vincula amb l'evolució de la relació de Jim i Silver. Destaca també el final de la peça, amb una cadència trencada, com si es deixés oberta la seva resolució.

So	Timbres	Instrumentos destacats	Guitarra elèctrica, baix, bateria, sintetitzador	
		Veü principal	En off	John Rzeznick
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	12/8 – 6/8 - 12/8		
	Caràcter	<i>Moderately slow</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	La M		
	Cadència final	Cadència trencada (V-IV)		
Estructura	Intro A – A – B – A – B – C – B Coda			

389 Vegeu a l'enllaç: <<https://www.youtube.com/watch?v=vFLqNqYNBP0>> [Última consulta: 17 de desembre de 16]

## BANDA SONORA MUSICAL

La pel·lícula comença amb el solo d'un violí amb un to melancòlic i una melodia modal, que busca aproximar-se a la música tradicional cèltica. A continuació una trompa reprèn el mateix tema ja presentat pel violí, que com es veurà més endavant és un dels motius principals de la pel·lícula. D'aquesta manera es combina un to èpic (amb la trompa) recordant l'origen escocès de l'autor del llibre (amb el violí, un instrument habitual en la música cèltica). En el pròleg, on es presenta el protagonista de nen i la seva afició per les històries de pirates, els temes són d'un estil orquestral més clàssic. Això canvia quan es presenta el protagonista adult i es trenca amb aquest aire romàntic. El ritme es torna molt més enèrgic i a l'acompanyament entren unes guitarres elèctriques. Així i tot, continua predominant l'orquestra, en concret els vents metall, que reforcen aquesta idea d'aventura. A partir d'aquí, el leitmotiv es presenta en seqüències espectaculars o aquelles en què el protagonista fa alguna heroïcitat.

Aquesta introducció optimista és abruptament interrompuda quan els policies arresten a Jim i descobrim que és un jove problemàtic. La música ens revela que, tot i la pretensió de Jim d'aparentar indiferència davant els adults, quan escolta a la seva mare queixar-se des del terrat, hi ha nostàlgia i tristesa en el personatge. Dos instruments destaquen en aquest moment: la guitarra elèctrica (que representa el costat rebel del personatge) i el flautí (que expressa el trauma per l'abandó del seu pare). En cap moment és citat el tema presentat a l'inici de la pel·lícula, sinó que es reserva per més endavant, quan es vegi l'evolució de Jim d'adolescent problemàtic a jove heroi.

Poc després, la presentació de Silver ens demostra que és el mentor de la pel·lícula, atès que cap altre personatge té temes propis a banda d'ell i Jim. La música cèltica està especialment reservada a Silver, que sol anar acompanyat de violins, flautí i acordió. La música de Silver és tan expansiva que contagia el tema que comparteix amb Jim. Quan el pirata reconforta al jove, que creu ser culpable de la mort d'Arrow, tornem a sentir el tema dels crèdits d'inici, convertint-se així en el tema de Jim i Silver. La música reapareix quan Jim descobreix la traïció de Silver, en una versió de violins que expressen l'horror i dolor de Jim. A pesar de tot, Silver recupera el motiu original, en el seu to més esperançador, quan intenta convèncer a Jim per que li doni el mapa. Encara que la seva proposta és clarament interessada, la música ens demostra que Silver realment creu el que diu, prefereix a Jim com a aliat que la colla de pirates. Jim, però, ja no creu les paraules de Silver i exhibeix una valentia i una convicció en sí mateix que fins aquell

moment no havia tingut. Només el fet que el pirata abandoni el seu apreciat tresor per salvar-li la vida convencerà a Jim que el pirata és sincer. La pel·lícula, però, no recupera el seu motiu compartit fins que s'acomiaden. Es tracta d'una versió conciliadora però trista: la melodia de flautí, que representava la feblesa de Jim, i l'acordió de Silver s'entremesclen en la versió triomfal del seu tema conjunt.

Pel que fa a la cançó de John Rzeznik, significa un canvi radical estilístic i no hi ha cap vincle entre la seva melodia i la música de fons, i això que a nivell de contingut versa sobre el mateix que un dels temes principals de la música de fons: la relació paterno-filial que s'estableix entre Jim i Silver. A banda d'això, l'únic moment en què algú canta de manera diegètica és quan el robot BEN taral·leja "A Pirate's Life" de *Peter Pan*, però l'escena no va més enllà de l'anècdota i per aquesta raó no l'hem contemplat al llistat inicial de cançons.

En conclusió, la música emfasitza el caràcter aventurer de la història i la relació pare-fill entre Jim i Silver. No obstant, les cançons i la música de fons entren en contradicció, no sols per tenir estils musicals oposats (el fons musical més clàssic i les cançons pop-rock), sinó que també creen duplicitats perquè versen sobre la mateixa qüestió (la relació entre Jim i Silver) sense interrelacionar-se a nivell melòdic.

5.4.4 *Brother Bear* (2003)

## FITXA TÈCNICA

Direcció		Aaron Blaise i Robert Walker
Producció		Igor Khait Chuck Williams
Guió		Tab Murphy Lorne Cameron David Hoselton Steve Bencich Rob J. Friedman
BSM	Fons musical	Mark Mancina
	Cançons	Phil Collins
	Orquestrador	Dave Metzger, David Campbell
Intèrprets		Joaquin Phoenix (Kenai) Jeremy Suarez (Koda) Rick Moranis (Rutt) Dave Thomas (Tuke) Jason Raize (Denahi) D.B. Sweeney (Sitka) Joan Copeland (Tanana)
Estudi		Walt Disney Feature Animation
Distribució		Walt Disney Pictures Buena Vista Distribution
Data estrena (EUA)		1 de novembre de 2003



## HISTÒRIA DEL PROJECTE

La idea de fer una pel·lícula amb óssos la plantejà Michael Eisner poc després de l'estrena de *The Lion King*, creient que el seu èxit residia en el fet de ser protagonitzada per animals. Les versions preliminars tenien un argument molt dramàtic, amb elements d'*El Rei Lear* de Shakespeare (Moore, 2003). Sota el títol de *Bears*, el projecte va ser desenvolupat pels animadors de l'estudi Aaron Blaise i Chuck Williams. Blaise va començar la preproducció en 1997 i aviat s'hi va unir en la co-direcció el també animador Bob Walker.

Per a la documentació de la història es basaren en els mites de transformació dels natius americans i descobriren que moltes altres cultures tenien també relats sobre persones que es transformaven en animals. Diverses tractaven de nois convertint-se en óssos com a ritu de pas (Pinsky, 2004, p. 220). En la primera versió del guió, pensaven centrar-se en una relació pare-fill, en què el fill és convertit en ós i ha de reconciliar-se amb el pare per poder tornar a ser humà.

A nivell visual, es va buscar un aspecte molt naturalista, per això anaren a documentar-se a Alaska i Wyoming. També s'inspiraren en els quadres d'Albert Bierstadt, pintor del romanticisme especialitzat en paisatges de la natura. Aquestes aportacions unides al treball del pintor i animador de l'estudi Xiangyuan, l'encarregat dels fons, van acabar conformant l'estil visual de la pel·lícula (Jessen, 2003).

Una de les novetats de la pel·lícula fou l'ús de dos ràtios diferents depenent de la perspectiva de la història. A l'inici es comença amb l'estàndard 1.85:1, al món dels humans. Després, però, es passa al 2.35:11 quan Kenai es transforma en ós. Aquest "eixamplament" de la mirada del protagonista (literal i metafòrica) els permetia fer uns fons molt més amplis als quals posar-hi grans paisatges naturals (Pallant, 2011, capítol 7). Amb el canvi de perspectiva també variava la paleta de colors, amb tonalitats més vives i contrastants, semblant al que es va fer en el seu moment a *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1937).

Per a la BSM tornaren a treballar amb l'equip de *Tarzan*, Phil Collins per a les cançons i Mark Mancina per a la música de fons. En aquest cas, les cançons no només van ser cantades per Collins, Tina Turner posaria veu a "Great Spirits", un cor de dones búlgares a "Transformation" i el grup soul-gòspel The Blind Boys of Alabama cantaria "Welcome".

La pel·lícula fou nominada com a millor pel·lícula d'animació, però no el guanyà.

## ARGUMENT

Inici	Kenai està a punt de convertir-se en adult i a la seva tribu és tradició rebre un tòtem (la figura d'un animal tallada en pedra) en arribar a la majoria d'edat. Tanmateix queda molt decebut en veure que rep un ós, la imatge de l'amor.
Nus	El seu odi envers els óssos no es veu sinó incrementat quan per culpa d'un ós el seu germà (Sitka) mor. Aleshores persegueix i mata l'ós en busca de venjança, i com a conseqüència els esperits el castiguen convertint-lo en un ós. Kenai ha d'aliar-se amb un cadell d'ós (Koda) per tornar al lloc on va ser transformat i així recuperar la seva forma humana. Durant el camí descobreix que l'ós que va matar era en realitat la mare de Koda.
Desenllaç	Després de recuperar la seva forma humana, Kenai decideix torna a fer-se ós perquè així Koda no es quedi sol.

## PERSONATGES

Protagonista: Kenai Antagonista/figura canviant: Denahi (germà de Kenai)	
Co-protagonista: Koda	
Mentor: Tanana, Sitka (germà de Kenai i Denahi)	
Engalipadors: Rutt, Tuke	
Figura maternal: óssa (mare de Koda)	

La pel·lícula de *Brother Bear* va un pas més enllà en l'ambigüitat dels personatges, i no hi ha ningú realment malvat en tota la pel·lícula. Tres dels personatges centrals (excepte Koda) en algun moment són representats com els antagonistes de la pel·lícula o, si més no, actuen de manera reprobable, com ho fa Kenai al matar la mare de Koda. També s'ha situat al mig de la taula i com a antagonista/figura canviant Denahi, el germà de Kenai, ja que durant la major part de la pel·lícula és l'enemic del protagonista. En el fons, és un reflex del propi Kenai, que per ignorància culpa un animal dels seus errors.

## CANÇONS<sup>390</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	1a	“Great Spirits” (F)	3.21-5.36 6.16-6.46	2,15 0,30
Nus	2a	“Transformation”	19.53-21.51	1,58
	3	“On My Way” (F)	37.21-39.07 39.42-40.37	1,46 0,55
	4	“Welcome”	54.46-57.38	2,52
	5	“No Way Out”	1.03.15-1.04.38	1,23
Desenllaç	2b	“Transformation” (R)	1.12.46-1.13.50	1,04
	1b	“Great Spirits” (Final)	1.14.20-1.14.51	0,31
			Total Pel·lícula 85 min	
			Total Musical 13,14 min (15,45%)	

\*Als títols de crèdit finals s'escolta la cançó “Look Through Your Eyes” (composta expressament per a la pel·lícula però sense espai dins la narració), un breu compendi de la música de fons i la versió pop de “No Way Out” (l'única variació respecte la versió escoltada a la pel·lícula és que aquesta és més llarga i alguns canvis en la instrumentació, ja que és igualment cantada per Phil Collins).

### “Great Spirits”

Música i lletra de Phil Collins

Aquesta és la primera cançó de la pel·lícula, i és cantada per Tina Turner. A través d'ella es presenten algunes de les línies argumentals de la història, com el fet que animals i humans són el mateix. El contingut és similar a “Two Worlds” de *Tarzan*, tot i que en aquest cas la veu representa el personatge de la xaman Tanana, que canta (com una veu en off) per als “grans esperits” sobre els costums i manera de veure el món de la cultura inuit. La cançó és represa (1b) al final de la pel·lícula, quan Kenai aprengui a la lliçó de la pel·lícula: no deixar-se endur pels prejudicis.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó passa per diverses fases, tractant diferents qüestions. En la primera estrofa s'intenta reflectir l'esperit de les cultures indígenes americanes, que solien estar molt lligades amb la natura. Per aquesta raó es fa referència a elements de la natura com les muntanyes, la terra i el cel.

390 L'anàlisi musical de les cançons s'ha fet a partir de les partitures extretes de l'edició per a piano de Collins, P. 2003. *Brother Bear*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

*When the earth was young  
And the air was sweet  
And the mountains kissed the sky  
In the great beyond, with its many paths  
Man and nature lived side by side*

La cançó també s'assembla a altres temes d'inici de Disney com "Cinderella",<sup>391</sup> en què pràcticament revelen tot l'argument en pocs versos. En aquest cas, en la segona estrofa es posa en antecedents (com si s'expliqués un conte) sobre la història dels tres germans:

*In this wilderness of danger and beauty  
Lived three brothers, bonded by love  
Their hearts full of joy  
They ask now for guidance  
Reaching out to the skies up above*

La tercera estrofa (i tornada) desvela el tema central de la història: veure més enllà de les aparences. En aquest sentit, la cançó també s'assembla a "Colors of the Wind" de *Pocahontas*.<sup>392</sup> Precisament la seqüència en què apareix un ós coincideix amb una estrofa amb un contingut molt similar a aquesta cançó, com bé es pot veure a la taula adjunta. La principal diferència a *Brother Bear* és l'element místic, ja que s'apel·la als esperits per així aprendre que tots som el mateix.

"Great Spirits"	"Colors of the Wind"
<i>Show us that in your eyes We are all the same Brothers to each other In this world we remain truly brothers are the same</i>	<i>You think the only people who are people Are the people who look and think like you But if you walk the footsteps of a stranger You'll learn things you never knew, you never knew</i>

## 2. Anàlisi visual

La cançó mostra grans plans generals amb imatges impressionants de la naturalesa com a rerefons del trajecte dels germans cap al poblat (il·lustració 31.1). En el camí, advertim l'infantilisme de Kenai, que juga i molesta als seus germans, tot i que al final sempre acaba fent el ridícul d'una manera o altra. També es produeixen interrelacions entre la lletra i les imatges, quan escoltem el vers "*We're all the same*" es compara per muntatge una mare i filla humanes amb el seu equivalent en cérvols. La cançó té un breu interludi

391 Vegeu pàgina 204.

392 Vegeu pàgina 517.



A nivell instrumental s'observa una hibridació entre l'estil pop-rock de Phil Collins i la presència d'alguns instruments com flautes i tambors que confereixen un to lleugerament exòtic a la cançó.

### **“Transformation”**

Música i lletra de Phil Collins

En aquesta escena presenciem la transformació de Kenai d'humà a ós. Encara que la lletra està en inuit i és incomprendible per a la major part dels espectadors (tal com passava a les cançons hawaianes de *Lilo & Stitch*) a partir de la versió pop que apareix a la partitura i al CD amb la MDC podem veure el text en anglès, en el qual s'hi explica que no tot és el que sembla, sinó que cal veure les coses des d'uns altres ulls per saber com són realment. La cançó és represa (2b) en la conclusió de la pel·lícula, quan després de recuperar la seva forma humana Kenai decideix quedar-se com a ós per cuidar de Koda. Aquesta cançó no és cantada per Phil Collins, sinó pel cor de dones búlgares. Encara que la música s'escolta en off, sembla que les seves veus s'identifiquin amb els esperits que envolten a Kenai.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Partint de la versió en anglès, suposem que el personatge que canta és Sitka, atès que actua com a germà gran/mentor donant una lliçó al germà petit “*Your heart has turned away from me/ And I will make you understand*”. Com bé dèiem, són lletres que la major part públic no entendreà, tot i que el missatge queda implícit al final de la pel·lícula. Per tant, tenint en compte l'efecte redundat que es produiria, el fet que estiguin en una altra llengua no suposa una pèrdua d'informació per a l'espectador.

Inuit	Anglès
<p><i>Ma linn a ki nu taa mun irr u sill ua ta moon na lu ru na kii naa la gni su nai qsu tin kah ee li so tee gee seev see Sua pa yaaq su na ka niq siq pak is i gin tau tuv (at-lan) saa gnia gin at lan ma linn irr a kkun (et gin) Ma linn a ki nu taa mun il i sa gvik sra mun sra mun il i saa qa gvik nau vik sra qa quiaq tu tin at laua iaq tu tin at a ra mik si vuu qqan at a ra mik pii gi si gaa</i></p>	<p><i>Come with me, I'll take you now To a place that you fear For no reason why Your heart has turned away from me And I will make you understand Everything will become clear to you When you see things through another's eyes Everything will become clear to you Whatever's meant for you, you will find Come with me, I'll take you there To a place where you'll see Everything you need to be the one you need to be And all of those things that you feared Will disappear from you in time</i></p>

## 2. Anàlisi visual

Després que Kenai mati l'ós, unes llums blaves l'envolten i creen una espècie de cascada, que esclata quan Kenai la toca. L'aurora boreal l'envolta i mostra el seu interior format per esperits representats amb animals. Les llums del nord aporten un color daurat amb tocs de l'arc de Sant Martí (il·lustració 31.2), cosa que fa que l'escena, a pesar de ser misteriosa, sembli positiva. Aleshores apareix l'àguila, el tòtem de Sitka, que s'endú l'esperit de l'ós i converteix al seu germà Kenai en aquest mateix animal. En paral·lel es mostra com Denahi escala la muntanya i no veu res del que està passat, de manera que no sabrà que el seu germà s'ha convertit en ós.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Percussió (tambors, bateria), violins, vent-metall (trompa)	
			Veü principal	En off	Cor
	Textura		Melodia acompanyada/contrapunt		
Ritme	Metro		4/4		
	Caràcter		<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/ tonalitat	Inicial	Do M		
		Final	Sol M		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro – A – B – A' – B				

Si comparem les partitures de la versió de la pel·lícula respecte la versió pop, veiem que en la primera es busca certa ambigüitat tonal: en la versió pop als dos primers compassos del tema A apareixen els acords fonamentals de la tonalitat (I, IV, V), mentre a la versió inuit únicament hi trobem als quatre primers compassos l'acord suspès de tònica (substitueix la tercera de l'acord mi, per re, creant així una dissonància entre do i re). En aquest cas no passa com en l'anterior cançó, en què coincidia cada canvi de tonalitat amb cada nou tema. Si bé quan es produeix la modulació de Do M a Sol M passem del tema A al B, després es farà una reexposició variada d'A en Sol M. El canvi de tonalitat també coincideix amb el moment en què Kenai toca la cascada i esclata. Precisament en aquest punt (dins el tema B) es presenta el motiu principal de la cançó, que serà reexposat sense variacions després que Kenai sigui transformat en ós. Per tant, es fan coincidir els canvis en la música amb els esdeveniments que veiem en la pantalla. En la textura escoltem determinats passatges a contrapunt, tot i que no s'indica en la partitura. La instrumentació (orquestral i amb pinzellades d'instruments inuit) i el fet que la peça sigui cantada per un cor en off, la iguala amb el fons musical i la diferencia respecte la resta de cançons, més properes a l'estil pop-rock de Phil Collins.

## “On My Way”

Música i lletra de Phil Collins

Aquesta cançó és l'única que té un fragment cantat per un dels personatges de la ficció: els cinc primers versos els fa Koda, però immediatament és continuada en off per Phil Collins. La peça il·lustra l'optimisme de l'osset, que a pesar del mal humor de Kenai manté una actitud alegre i confiada.

### 1. Anàlisi de la lletra i visual

A l'escena constatem com alguns versos il·lustren el que ens mostren les imatges, com ara quan Koda explica històries a altres animals “*And the stories that we tell*” (il·lustració 31.3) o bé l'escena en què dormen sota la lluna en una nit estrellada “*And to sleep under the stars / and the moon keeping watch over me*” (il·lustració 31.4). En aquesta cançó, per tant, entenem que la veu de Phil Collins representa el que pensa i sent Koda, el qual canta a tothom que l'envolta, i explica tant accions “*I'm on my way now*”, com exterioritza sentiments de felicitat i seguretat “*Oh, it really fits my heart*” o el seu desig per tornar a



veure la seva mare “*cause there's nothing like seeing each other again*”. Així, gràcies a la cançó, es mostra el pas del temps, com els personatges viatgen i la relació entre Koda i Kenai poc a poc millora.

## 2. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Guitarra, percussió (bateria), baix, acordió, xiulet, harmònica, vent-metall, ukelele, violins	
			Veü principal	En off*	Phil Collins
	Textura		Melodia acompanyada/contrapunt**		
Ritme	Metro		4/4		
	Caràcter		<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	Do M		
		Final	Re M		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	A – A – B – A – B – C – A' – A' Coda				

\*Encara que l'inici de la cançó sigui cantat per Koda, el fragment és tan breu que no hem considerat que aquesta cançó sigui realment cantada per un personatge de la ficció.

\*\*La pròpia veu de Phil Collins és duplicada i fa contrapunts amb la veu principal.

La primera exposició del tema A i el vers final de la cançó és l'únic que canta Koda (i demostra que té un escàs talent vocal), mentre la resta està cantada per Phil Collins. Dins el tema A hi trobem el motiu principal, que al seu torn té dues cèl·lules: la primera formada per l'acord de tònica i la segona per la superdominant i la dominant (per tant, deixa el final obert). Ambdós fragments es caracteritzen per començar sempre en un temps dèbil i la presència de síncopes. El tema B s'allunya de la tonalitat principal, anant a la modal, la sensible i un breu passatge en do menor. El tema C és breument exposat, però es queda en un segon pla mentre escoltem els diàlegs dels personatges. A nivell harmònic el tema C es caracteritza pel predomini dels acords al voltant de la dominant de la tonalitat, sol, per mantenir aquest to suspensiu en el rerefons i facilitar la modulació a Re M (dominant de sol) en la reexposició d'A. Aquesta reexposició coincideix amb l'escena en la que continuen el viatge muntats sobre mamuts. En la instrumentació es recupera l'estil pop-rock de Phil Collins, que recorda la majoria de les cançons de *Tarzan*.

## “Welcome”

Música i lletra de Phil Collins

En aquesta cançó els óssos del riu es mostren com una gran família en què tot es comparteix i en què tothom dona i rep. Quan Kenai coneix la família d'óssos, s'adona que no són monstres, sinó que són éssers amb relacions familiars com els humans.

### 1. Anàlisi de la lletra

La major part de la cançó és cantada coralment pel grup The Blind Boys of Alabama.<sup>393</sup> En les seves estrofes es veu que el seu objectiu és desmuntar els prejudicis que té Kenai dels óssos, que l'acullen amb amabilitat:

*Everyone's invited  
This is how we live  
We are here for each other, happy to give  
All we have we share  
And all of us we care, so come on*

A partir d'aquí la lletra reitera aquest concepte d'acollida i de família, fins que finalment Kenai (a través de la veu de Phil Collins) sembla acceptar aquesta idea i acaba desitjant integrar-se amb els óssos.


### 2. Anàlisi visual

Per mostrar l'espai en el qual es troben els personatges es fa una gran panoràmica amb el conjunt dels óssos al paratge (il·lustració 31.5). La seqüència combina plans de Kenai intentant pescar i adaptar-se a l'ambient sense gaire èxit, mentre Koda intenta ajudar-lo (o es burla d'ell) amb plans d'altres óssos divertint-se i pescant. També es presenten les cascades com si fossin un parc d'atraccions de tobogans. El moment en el qual Kenai se submergeix sota l'aigua coincideix amb el canvi de música i en què el text (cantat per Phil Collins) diu “*This has to be the most beautiful/the most beautiful/the most peaceful place/I've ever been to*”. Com si el fet de submergir-se l'ajudés a fer introspecció, i adonar-se de com són realment els óssos. Una panoràmica al voltant de Kenai relaciona al personatge amb el seu ambient i com la seva perspectiva respecte els óssos ha canviat. La cançó conclou

<sup>393</sup> The Blind Boys of Alabama és un grup soul-gòspel, format en 1939 a Alabama a l'Institut per a cecs d'Alabama. La seva biografia es pot consultar a: <[www.blindboys.com](http://www.blindboys.com)> [Consulta: 30 de gener de 2017]

després que Kenai obtingui un peix i tots els óssos del seu voltant l'aplaudeixin, donant així la sensació de cloenda al número musical (il·lustració 31.5).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Percussió (tambors, bateria), guitarra, teclat, violins (pizzicato i corda fregada)	
			Veus principals	En off	The Blind Boys of Alabama, Phil Collins i Oren Waters
	Textura		Melodia acompanyada/contrapunt		
Ritme	Metro		4/4		
	Caràcter		<i>Moderately</i>		
Melodia	Motiu principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	Do M		
		Final	Re M		
	Modulacions		Si m		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – B – A – B – C – D – B – B Coda				

Els temes A i B es caracteritzen per moure's dins els acords de tònica i dominant de la tonalitat, confirmant així que està en Do M la peça. Dins el tema B trobem el motiu principal que, a diferència d'altres cançons de la pel·lícula, comença amb un temps fort. Això sí, també té alguna síncope com en altres cançons. El tema C, en canvi, comença en temps dèbil i es basa en els acords al voltant de la dominant i un breu passatge que passa per mi m. Aquest fragment coincideix amb l'estrofa en la qual parla de recordar aquells que ja no hi són. Pel que fa al tema D, l'estrofa cantada per Collins en la qual Kenai canvia la seva opinió sobre els óssos, esta en si m. Per tant, es vincula el mode menor amb les parts més reflexives. També el ritme s'alenteix, es prioritza la melodia sobre la percussió, cosa que contrasta amb el ritme marcat de la peça. La cançó acaba amb la reexposició del tema B en Re M, cosa que dona un nou color a la ja coneguda melodia.

### “No Way Out”

Música i lletra de Phil Collins

En aquesta balada Kenai confessa a Koda que va ser ell qui va matar la seva mare i que, per tant, ha quedat orfe. Després d'escoltar-lo, Koda marxa i s'amaga dalt d'un arbre. La

cançó substitueix el diàleg, atès que l'espectador ja coneix la història que explica Kenai a Koda i interessa més expressar la culpabilitat que sent i la reacció de Koda que no pas repetir el que ja sabem. Originalment la confessió anava a aparèixer dialogada i a continuació s'escoltaria la cançó. No obstant, van creure que el diàleg seria redundant i decidiren unificar ambdues escenes.<sup>394</sup>

## 1. Anàlisi de la lletra i visual

Si comparen el contingut de la lletra amb el diàleg original, advertim que la cançó estava destinada a aparèixer després que Kenai es confessés, ja que únicament explica la culpabilitat que sent pel que ha fet.

*Brother Bear, I let you down  
You trusted me, believed in me and I let you down  
Of all the things I hid from you  
I cannot hide the shame  
And I pray someone, something will come, to take away the pain*

La càmera fa una panoràmica en pla general envoltant a Kenai i Koda i mostrant paral·lelament un primer pla de Kenai i Koda (il·lustració 31.6). El pla acaba quan Kenai diu “*your mother is not coming back*” i Koda surt corrents. En aquest punt coincideix el canvi al tema B en la música i l'estrofa amb el vers que dona títol a la cançó:


*There's no way out of this dark place  
No hope, no future  
I know I can't be free  
But I can't see another way  
I can't face another day*

Per accentuar el to trist de l'escena, es produeix durant el crepuscle i mentre neva, amb el predomini de tons foscos dels colors blau i lila.

## 2. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Teclat, guitarra, baix, percussió (tambor), violins, vent-fusta (oboè, flauta), vent-metall, arpa, flautí	
		Veü principal	En off	Phil Collins
	Textura	Melodia acompanyada		

<sup>394</sup> Deleted scenes, contingut extra de l'edició en DVD de *Brother Bear* de 2004.

Ritme	Metro	4/4
	Caràcter	<i>Moderately slow</i>
Melodia	Motiu Principal	
Harmonia	Mode/tonalitat	Re M
	Cadència final	Plagal (VI-I)
Estructura	A – A' – B – Coda	

La cançó té un inici amb instruments propis del pop-rock, com el teclat i guitarra, i acaba més orquestral amb l'entrada dels violins, vent-fusta i vent-metall. El tema A és exposat dues vegades i es caracteritza per tenir un ritme harmònic més lent (un acord per compàs), passant ocasionalment per setenes disminuïdes sobre la supertònica i la superdominant. El tema B, on s'hi troba el motiu principal, accelera el ritme harmònic (dos acords per compàs) i confirma la tonalitat de Re M amb la tònica i els acords de dominant. El final del tema B, però, s'allunya de la tonalitat tornant als acords de setena menors en la supertònica i la superdominant i acaba amb una cadència propera a la trencada, de superdominant a sensible (VI-VII). La coda és el fragment instrumental, en què Phil Collins ja no canta, i recopila el que hem escoltat a A i B per acabar amb una cadència plagal (VI-I). La peça es caracteritza pel seu caràcter lent-moderat, amb absència de ritmes marcats i predomini de la melodia, per així reforçar la idea que ja transmeten imatge i text: tristesa i culpabilitat.

## BANDA SONORA MUSICAL

Com bé hem anat comprovant en l'anàlisi de les cançons, exceptuant "Transformation", les cançons de Phil Collins tenen un estil pop-rock escassament vinculat amb l'ambientació de la història. Encara que Mancina va fer alguns arranjaments, les cançons estan més aïllades respecte el fons musical que altres pel·lícules com *Tarzan* o *The Lion King*. En canvi, la música de fons de Mancina sí fa ús d'instruments i sonoritats més exòtiques.<sup>395</sup> Això no significa que no es transfereixin alguns dels motius de les cançons al fons musical, com ja feren en l'anterior col·laboració a *Tarzan* Mancina i Collins. En aquest sentit, és el tema procedent de "No Way Out" aquell que té una major presència en el fons musical, a pesar que la cançó no es presentada fins ben avançada la pel·lícula. El motiu representa la relació de "germans óssos" entre Kenai i Koda i apareix en la seva primera nit junts, quan Koda intenta buscar el calor de Kenai per dormir i aquest se'l nega. El tema de "Transformation", amb els cors, també té una breu aparició al fons musical entre la versió 2a i 2b, quan Kenai i Koda troben els dibuixos pintats pel poble de Kenai. En aquest punt la percepció de Kenai sobre els óssos ja està començant a canviar, però la seva evolució no serà completa fins la represa de "Transformation" (2b), en què accepta la seva forma d'ós. El motiu d'"On My Way" és més bé anecdòtic, ja que funciona com a extensió de la cançó en les escenes de viatge. Per últim, el motiu de la cançó "Look Through My Eyes", que únicament és present als crèdits finals (i no sembla que fos escrita en previsió de cap escena), apareix al fons musical quan Sitka allitona al seu germà Kenai, dient-li que quan maduri entendrà per què li han assignat el tòtem de l'ós.

A banda d'això Mancina no crea motius nous al fons musical, però sí desenvolupa música per a cada tipus de seqüència, destacant tres tipus: acció, mística i tràgica. Les més interessants i vinculades entre sí són la mística i la tràgica, que aporten els cors, la instrumentació i els modes exòtics que ens situen en una terra llunyana (pel que fa al temps i l'espai).

<sup>395</sup> Tal com explica Tulk (2010) al seu article sobre *Brother Bear*, la BSM de la pel·lícula no es basa en la música inuit o dels indis americans, sinó que és força ambigua i utilitza instruments i melodies d'arreu del món per conferir aquesta idea d'exotisme.

### 5.4.5 *Home on the Range* (2004)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció		Will Finn i John Sanford	
Producció		Alice Dewey	
Guió		Will Finn John Sanford	
BSM	Fons musical		Alan Menken
	Cançons	Música	
		Lletra	Glenn Slater
Orquestrador		Doug Besterman, David Capbell, Michael Starobin, Danny Troob	
Intèrprets		Roseanne Barr (Maggie) Judi Dench (Mrs Caloway) Jennifer Tilly (Grace) Cuba Gooding, Jr. (Buck) Randy Quaid (Alameda Slim) Steve Buscemi (Wesley) Carole Cook (Pearl Gesner) Charles Dennis (Rico)	
Estudi		Walt Disney Feature Animation	
Distribució		Walt Disney Pictures	
Data estrena (EUA)		2 d'abril de 2004	

---

 HISTÒRIA DEL PROJECTE

Aquesta va ser la darrera pel·lícula en utilitzar el sistema CAPS, que s'havia estat emprant des dels 90 per transferir els dibuixos als ordinadors i facilitar el procés d'entintat i animació. Mike Gabriel, director de *Pocahontas*, volia combinar la pel·lícula *Captains Courageous* (Victor Fleming, 1937)<sup>396</sup> amb un western. La idea va agradar i ràpidament es va començar a desenvolupar el projecte sota el títol de *Sweating Bullets*, fins que Mike Gabriel fou apartat del projecte (Street, 2015). En 2000 l'animador Will Finn i el guionista John Sanford van entrar al projecte com a directors, i serien els que acabarien de donar-li forma a la història (Singer, 2004).

Un dels punts de partida de l'estil de l'animació serien els dibuixos de Bugs Bunny, assegura Sanford, que visualment diverteixen als nens però que tenen uns diàlegs que apel·len als adults (Singer, 2004). Joe Moshier, que supervisà el disseny dels personatges, es va inspirar en els dibuixos de Milt Kahl i dels il·lustradors de contes de nens Martin i Alice Provensen i Aurelius Battaglia. Encara que generalment als westerns la paleta de colors tendeix al marró, en la pel·lícula van voler emfasitzar l'alegria i calidesa de la història amb uns colors més vius. Segons explica el director artístic David Cutler, la pel·lícula fou molt influïda per l'ús dels colors de Mary Blair (Singer, 2004).

Com bé esmentàvem abans, Alan Menken també estaria en el projecte, després d'uns anys sense col·laborar amb els estudis. Tornaria a fer la música de les cançons i del fons musical, i en aquesta ocasió trobaria un lletrista amb el qual treballaria més endavant a *Tangled* i a les adaptacions per a Broadway de *The Little Mermaid* i *Aladdin*, Glenn Slater.\* L'única cançó de les que van crear descartada seria la de "Heroes, Villains and Cows", que seria substituïda per "Home on the Range" perquè els personatges que la cantaven (les papallones *mariachis*) serien eliminades del muntatge final.<sup>397</sup>

---

396 Adaptació cinematogràfica d'un relat de Rudyard Kipling, en la qual un nen de família rica cau d'un iot i és salvat per uns pescadors. La història narra com el nen s'adapta a les dures condicions de vida en alta mar.

397 *Deleted scenes*, contingut extra de l'edició en DVD de *Home on the Range* de 2005.



## ARGUMENT

Inici	Una vaca anomenada Maggie és venuda a un ranxo anomenat "Patch of Heaven", que és amenaçat de desnonament per impagament de deutes.
Nus	Amb l'ajuda d'altres dues vaques, Maggie intenta capturar el delinqüent Alameda Slim per així obtenir una recompensa que ajudarà a la seva ama a pagar el seu deute.
Desenllaç	Les vaques aconsegueixen capturar a Alameda Slim, que pretenia comprar "Patch of Heaven". Gràcies a elles, tot torna a la normalitat.

## PERSONATGES

Protagonista: Maggie	Antagonista: Alameda Slim
Co-protagonistes: Mrs Caloway, Grace	Figura canviant: Rico
Engalipadors: Buck	Ajudants de l'antagonista: germans Willie
Figura maternal: Pearl (ama de la granja)	

Després de diverses pel·lícules en les quals la figura de protagonista i antagonista cada cop era més ambigua, aquí es recupera el vell esquema en què l'antagonista és un personatge malèvol sense escrúpols. La novetat en aquesta pel·lícula rau en les protagonistes, tres vaques que intenten capturar l'antagonista de la pel·lícula. Únicament hi ha un personatge ambigu en la història: Rico, el caça-recompenses que semblava un heroi i que acaba sent un traïdor (per aquest motiu l'hem situat a la dreta de la taula, ja que al final se situa al bàndol de l'antagonista). A aquest repartiment s'uneixen els clàssics engalipadors, Buck, el cavall que vol ser un heroi, la figura materna (l'ama del ranxo) i els esbirros de l'antagonista, que també són personatges còmics.

CANÇONS<sup>398</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	1a	“You Ain’t Home on the Range”	0.12 – 1.00	0,48
	2a	“Little Patch of Heaven”	2.36 – 4.03	1,21
Nus	3	“Yodel-Adle-Eedle-Idle-Oo”	27.02 – 28.48	1,46
	4	“Will the Sun Ever Shine Again”	40.50 – 42.50	2
	1b	“Home on the Range” (R)	46.18 – 46.43	0,25
Desenllaç	2b	“Little Patch of Heaven” (Final)	1.06.19 – 1.06.56	0,37
			Total Pel·lícula 76 min	
			Total Musical 6,57 min (8,64%)	

\*Als títols de crèdit finals de la pel·lícula s’escolta un breu compendi de la música de fons i les cançons “Wherever the trail may lead” i “Anytime You Need a Friend” (compostes expressament per a la pel·lícula però sense espai dins la narració).

### “You Ain’t Home on the Range”

Música d’Alan Menken i lletra de Glenn Slater

És la cançó introductòria de la pel·lícula, amb diverses repeses i utilitzada com a leitmotiv del llargmetratge, que accentua amb comentaris satírics els estereotips sobre el salvatge oest.

#### 1. Anàlisi de la lletra

Des d’un inici es deixa clar que la pel·lícula té com a intenció burlar-se de les convencions dels westerns. Per exemple, fa comparacions exagerades, com que els homes que viuen a l’oest són més durs que els cactus: “*Out in the land where the men are tough as cactus*”. O que els dèbils són l’objectiu de les pràctiques de tir: “*Out in the land where the weak are target practice / Out in the land where they shoot the mild and meek*”

També són nombroses les expressions col·loquials amb elisions com “*cause, yer o ain’t*”, exclamacions com “*yee-haw, yip, yow*”, un vocabulari menyspreatiu com “*nervous blader*” (bufeta nerviosa) o “*reek*” (fer pudor), i locucions com “*pal, git*”. Així mateix, es prenen algunes paraules del castellà com “*desperado*”, “*avocado*” o “*guacamole*”, per influència de la proximitat amb Mèxic.

<sup>398</sup> L’anàlisi musical de les cançons s’ha fet a partir de les partitures extretes de l’edició per a piano de Menken, A. i Slater, G. 2004. *Home on the Range*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.



en l'acord de tònica, la superdominant en menor (que és la, el relatiu menor de Do M) i la modal també en menor (mi, la dominant de la m) i l'acord major de dominant. Per tant, la progressió consisteix en els acords fonamentals de la tonalitat al principi i al final i un brevíssim pas pel relatiu menor de la tonalitat. Aquesta progressió és molt breu, ja que cada acord coincideix amb cada pulsació, per tant només dura dos compassos. Aquesta fórmula es repeteix a l'inici de cada motiu i només canvia al final del tema A. Ocasionalment el tema B té fragments a contrapunt, en què dues veus es contraposen. Per últim, en la instrumentació hi trobem l'harmònica o el banjo, instruments típics de la música country.

### “Little Patch of Heaven”

Música d'Alan Menken i lletra de Glenn Slater

En aquesta cançó es mostra la idíl·lica terra en la qual viuen els animals de la granja on acaba d'arribar la protagonista. Al final de la pel·lícula el tema serà reprès (2b) quan les tres vaques aconseguixin que Pearl (l'ama de la granja) recuperi la granja.

#### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra manté molts dels col·loquialismes de la cançó anterior, especialment pel que fa a l'elisió de les paraules: “*darlin*”, “*thatcha*”, “*ain't*”, “*nothin*”, “*buzzin*”, “*ev'ry*”, “*don'tcha*” i exclamacions emprades en un sentit positiu, com ara “*doggone*” i “*darn*”. També hi ha mots col·loquials, com “*Patch*”, pertanyent a l'anglès britànic i que significa terreny.

A nivell de contingut, la lletra abandona el to irònic de “Home on the Range” i es basa principalment en la descripció d'un espai, fent-ne alabances, indicant que és un lloc meravellós.

*I know a place  
Pretty as pie  
Out where the Riverbend  
Hits up with the end of the sky*

#### 2. Anàlisi visual

Encara que la comèdia està absent en la lletra, en les imatges apareixen una sèrie de gags,

alguns d'ells fent contrapunt amb el que escoltem, com quan diu que “les flors fan bona olor” i veiem com fan esternudar a Grace, o que “hi ha lloc al niu” i apareixen els pollets al cap de Mrs Caloway. L'escena també ens mostra la quotidianitat en la granja i com els animals (especialment les vaques) ajuden a la seva ama. Per demostrar la seva felicitat, els animals ballen al so d'una música que no té cap justificació diegètica, ni tan sols la veu que canta. També es fan diverses panoràmiques i plans generals per mostrar el conjunt del paisatge com un espai idíl·lic (il·lustració 32.4).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Violins, vent-fusta (saxo), percussió (bateria), banjo, acordió, vent-metall (trompeta), piano	
		Veü principal	En off	K.D. Lang
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	2/2		
	Caràcter	<i>Cowboy Swing</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Sol M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A – A – B – A – B – A Coda			

L'harmonia d'aquesta peça és més variable que l'anterior, tant a nivell rítmic com dels acords que hi trobem. Per començar, el ritme harmònic és més lent i canvia cada dos compassos o cada pulsació, depenent del cas. Hi ha acords de tots els graus de la tonalitat, incloent-hi setenes disminuïdes sobre la subdominant i la modal; acords de setena sobre la dominant suspensius i alguns acords del relatiu menor de la tonalitat, mi. La interpretació de l'anterior peça era molt més estacada, coincidint cada nota amb cada pulsació es marcava més el ritme, mentre aquesta és molt més mellosa, amb les notes més lligades i sincopades (evitant així que recaiguin les notes en els temps forts). La instrumentació sí és similar a “Home on the Range”, amb l'acompanyament orquestral i la intervenció d'instruments típics de la música country, com el banjo o l'acordió.

### “Yodel-Adle-Eedle-Idle-Oo”

Música d'Alan Menken i lletra de Glenn Slater

Alameda Slim, l'antagonista de la pel·lícula, gràcies a aquest cant *yodel* és capaç d'hipnotitzar a les vaques i endur-se-les allà on li plagui, com si fos el flautista d'Hamelín. Els directors volien que la cançó fos la seqüència amb més colors de la pel·lícula, similar a “Pink Elephants” de *Dumbo*<sup>399</sup> o “Everybody Wants to Be a Cat” a *The Aristocats*<sup>400</sup> (Singer, 2004).

## 1. Anàlisi de la lletra

La cançó és, fins a cert punt, un homenatge (no exempt d'ironia) del que solien ser les cançons dels antagonistes en els anys 80 i 90: un personatge molt egocèntric que presumeix de la seva maldat.

*They call me mean, boys  
Depraved and nasty too  
And they ain't seen, boys  
The cruelest thing I do*

L'apunt còmic està en què això “tan cruel” que fa és simplement cantar *yodel* (una tàctica habitual en la comèdia, crear unes expectatives molt altes i a continuació dir quelcom molt ridícul).

La cançó manté els col·loquialismes de les anteriors peces, amb elisions en paraules com ara “*ain't*”, “*rustlin*”, “*cause*”, “*an*”, “*em*”, etc., i expressions col·loquials anacròniques com “*yep*”.

## 2. Anàlisi visual


Les influències estètiques de “Pink Elephants” i “Everybody Wants to be a Cat” són evidents en l'ús dels colors. Es fa un paral·lelisme entre la hipnosi i els colors estridents, la imatge ens mostra com és Alameda el que genera aquesta profusió de colors, que no només contagia les vaques, sinó també els fons (il·lustració 32.5). A partir d'un moment la càmera fa com si es ficqués a l'interior del cap d'una de les vaques i es produeix l'escena més semblant al “Pink Elephants” amb un toc de Busby Berkeley, amb les vaques de colors formant i fent figures geomètriques (il·lustració 32.6). Els personatges que no

<sup>399</sup> Vegeu pàgina 178.

<sup>400</sup> Vegeu pàgina 351.

estan sota l'influx de la hipnosi són els únics que mantenen els seus colors naturals, com el búfal o Grace (il·lustració 32.7).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres		Instruments destacats	Guitarra, banjo, vent-metall (trompetes, trompa, trombó), percussió (xilòfon, bateria, metal·lòfon), vent-fusta (flautí), xiulet, violins	
			Veus principals	Personatge de la ficció	Alameda Slim
			Veus secundàries		Bill, Phil
	Textura		Melodia acompanyada		
Ritme	Metro		4/4 - 2/4		
	Caràcter		<i>Moderately, poco rubato/ Faster, in strict tempo</i>		
Melodia	Motiu Principal				
Harmonia	Mode/tonalitat	Inicial	Re m		
		Final	Sol M		
	Modulacions		Fa / Re $\flat$ M / Mi M		
	Cadència final		Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – C – B – D – C – B' Coda				

Un dels elements pels que destaca la cançó són les modulacions constants, comença en re menor, però quan entra el *yodel* (amb el tema B), són diversos els canvis que es fan: de Fa M a Re $\flat$ M, després a Mi M i finalment acaba en Sol M. Les modulacions també van acompanyades de canvis radicals en la melodia, que en diversos passatges cita motius preexistents de temes molt coneguts, com l'“Himne de l'Alegria” de Beethoven. Aquestes variacions clarament ens assenyalen la volubilitat i histrionisme del personatge. Per contrarestar aquesta variabilitat, ens trobem amb uns acords de triada plans i senzills, sempre dins els paràmetres de les tonalitats. Tampoc el ritme és especialment complex, que es mou sobretot entre corxeres i semicorxeres. En la instrumentació es mantenen els timbres que ja hem escoltat en altres cançons, recurrents en la música country, com el banjo o els violins.

#### “Will the Sun Ever Shine Again”

Música d'Alan Menken i lletra de Glenn Slater

Segons explica Alan Menken, per a escriure aquesta cançó es va inspirar en els atemptats de les torres bessones,<sup>401</sup> cosa que explicaria l'excés de dramatisme per a una escena que, en sí, no és tan tràgica com el que expressa la lletra. A més, tenint en compte el caràcter humorístic de la pel·lícula, aquesta cançó sembla estar fora de lloc.

### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó narra amb una desesperació desproporcionada la situació en la qual es troben les vaques:

*Feels like it's been years since it started to thunder  
Clouds are campin' out in the valley and glen  
How do you go on, when you can't help but wonder  
Will the sun ever shine again?*

En la cançó es fan una sèrie de personificacions associades a elements físics o meteorològics que no poden sentir, com que els cels tenen mal: “*Rain is pourin' down like the heavens are hurtin*”. O la tempesta que està cansada de bufar: “*Maybe soon the storm will be tired of blowin*”. La cançó també conté un vocabulari clarament religiós, com si es tractés d'una pregària cantada: “*devil*”, “*amen*”, “*send me a sign, lord, if you're listening*”.


### 2. Anàlisi visual

A nivell visual la seqüència contrasta radicalment amb el ritme desenfrenat de la pel·lícula i els colors càlids que la caracteritzen. Aquí el ritme del muntatge s'alenteix considerablement, és l'únic moment de la pel·lícula en què plou i hi predominen tons més freds, amb blaus i negres (il·lustració 32.8). La cançó unifica quatre escenes paral·leles: Pearl recollint les seves pertinences i records a la granja, l'agutzil que troba a faltar el seu cavall, Buck intentant caçar a Alameda Slim, i les tres vaques soles sota la pluja. Per tant, les imatges reincidenten sobre allò que ja ens indica la lletra, de manera que el contrast respecte la resta de les cançons (que juguen a dir i mostrar coses diferents) és intensificat.

### 3. Anàlisi musical

<sup>401</sup> *Trailblazers: Making of Home on the Range*, contingut extra de l'edició en DVD de *Home on the Range* de 2005.



So	Timbres	Instrumentos destacats	Piano, violins, banjo	
		Veü principal	En off	Bonnie Raitt
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately / Slowly</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A – B – A – B			

Encara que la tonalitat principal de la cançó és Do M, en nombrosos passatges la melodia passa per acords del relatiu menor, la m. Per tant, es reforça amb la música aquesta idea de tristor que pretén reflectir la lletra. A banda d'això, i a diferència de l'anterior cançó, apareixen alguns acords de setena sobre els acords de supertònica o la modal, així com de novena, cosa que contribueix a donar una textura diferent respecte la tonalitat en la qual ens trobem. El ritme és força senzill i tot i trobar-hi puntualment alguna síncope, hi predominen les corxeres que mantenen la pulsació del compàs 4/4. La instrumentació és molt reduïda, només hi trobem tres instruments, piano, banjo i violins.

---

## BANDA SONORA MUSICAL

En aquesta pel·lícula Menken sembla abandonar per complet el seu estil dels anys 90 i abraçar l'estil esbojarrat i còmic de la pel·lícula, fent cites constants de la música dels westerns dels anys 40 i 60. Com ja hem assenyalat a les diferents cançons, la majoria d'elles són cantades en veu en off, a l'estil de Phil Collins com a comentari de la narració. L'única excepció és la cançó de l'antagonista, que amb la seva cançó remarca el caràcter humorístic de la pel·lícula. A pesar de ser l'única cançó associada a un personatge, aquesta peça juntament a "Will the Sun Even Shine Again" són les úniques que no són represes en el fons musical. La resta de cançons, com és habitual a les BSM d'Alan Menken, sí tenen presència al fons musical, tot i que no amb la mateixa consistència que en anteriors treballs seus. "Ain't Home on the Range" és reprès com a cançó en nombroses ocasions i funciona com a leitmotiv de la pel·lícula. "Little Patch of Heaven" simbolitza la felicitat que significa per a Pearl i els animals de la granja la seva vida rural, i sol aparèixer quan aquesta felicitat es veu amenaçada. A banda d'això Menken no crea motius nous relacionats amb els personatges o determinats temes sinó que, com dèiem, prefereix citar westerns tan coneguts i fer homenatge a la música d'Ennio Morricone als espagueti western. Per últim, com és lògic, el caràcter còmic de la pel·lícula fa que sigui recurrent l'ús de mickeymousing.

### 5.4.6 *The Princess and the Frog* (2009)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció		Ron Clements i John Musker
Producció		Peter Del Vecho
Guió		Ron Clements John Musker Rob Edwards
Basat en		<i>The Frog Princess</i> d'E.D. Baker <i>Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich</i> de Jacob i Wilhelm Grimm
BSM	Fons musical	Randy Newman
	Cançons	
	Orquestrador	Jonathan Sacks
Intèrprets		Anika Noni Rose (Tiana) Bruno Campos (Naveen) Keith David (Dr Facilier) Michael-Leon Wooley (Louis) Jennifer Cody (Charlotte la Bouff) Jim Cummings (Ray) Peter Bartlett (Lawrence) Jenifer Lewis (Mama Odie) Oprah Winfrey (Eudora) Terrence Howard (James) John Goodman ('Big Daddy' la Bouff)
Estudi		Walt Disney Pictures Walt Disney Animation Studios
Distribució		Walt Disney Studios Motion Pictures
Data estrena (EUA)		25 de novembre de 2009

---

 HISTÒRIA DEL PROJECTE

Encara que semblava que *Home on the Range* seria la darrera pel·lícula de Disney d'animació tradicional, amb l'entrada a l'estudi dels creatius de Pixar Ed Catmull i John Lasseter recuperarien l'estil que havia fet famós l'estudi. Molts animadors que havien estat acomiadats en 2003 van ser novament contractats per a aquest projecte. Lasseter demanà a l'estudi que tornessin els directors Ron Clements i John Musker, que havien abandonat la companyia en 2005. Casualment tant Disney com Pixar tenien projectes parcialment inspirats en el relat dels germans Grimm *El rei granota* (Finch, 1973, p. 327), per això decidiren combinar-los i inspirar-se en la novel·la d'E.D. Baker *The Frog Princess*. Musker i Clements van pensar que en comptes de fer el clàssic conte situat a Europa, el reubicarien als EUA. Així, van resoldre localitzar la pel·lícula a Nova Orleans i així aprofitar la tradició jazz i zydeco<sup>402</sup> de la ciutat. El disseny conceptual s'inspirà en *Lady and the Tramp*, que influí sobretot les escenes a Nova Orleans, mentre *Bambi* serví com a base de les escenes al pantà (Kurtti, 2009).

Per a l'entintat dels dibuixos utilitzaren el programari Harmony, desenvolupat per Toon Boom Animation<sup>403</sup> i reemplaçar així el sistema CAPS. Abans de fer la pel·lícula es va fer un curtmetratge de Goofy<sup>404</sup> per provar les pissarres gràfiques i així esbrinar si era factible fer els dibuixos directament en suport digital. Malauradament, els animadors van trobar dificultats i van preferir emprar el paper i llapis tradicionals, de manera que després els dibuixos havien de ser escanejats i digitalitzats (Finch, 1973, p. 328).

Randy Newman, el compositor de moltes de les pel·lícules de Pixar, va compondre, escriure les lletres, arranjar i dirigir la BSM completa de la pel·lícula, combinant diferents estils com jazz, blues i gòspel. La pel·lícula fou nominada com a millor pel·lícula d'animació als Òscar de l'any 2010, així com per les cançons "Almost There" i "Down in New Orleans". No obstant, no aconseguí guanyar cap d'aquests premis.

---

402 Música dels afroamericans de Louisiana de llengua francesa.

403 És una companyia canadenca que s'especialitza en programari de producció d'animació.

404 *How to hook up your home theatre* (Stevie Wermers i Kevin Deters, 2007).

## ARGUMENT

(en verd els fragments que Disney manté de la història original)

Inici	Tiana és una cambrera que treballa durament per estalviar i fer realitat el somni del seu pare: obrir el seu propi restaurant. En la novel·la de Baker, la protagonista es diu Esmeralda i és una princesa un tant maldestra. Per la seva banda, Naveen és un príncep que busca casar-se amb una noia rica perquè els seus pares l'han desheretat. A la novel·la Naveen es diu Eadric, i el motiu pel qual és transformat en granota és perquè insulta a una bruixa.
Nus	Naveen és convertit en granota pel malvat doctor Facilier (que no existeix a la novel·la) i creu que si Tiana li fa un petó es tornarà a convertir en príncep. <b>No obstant, ella també es converteix en granota</b> perquè no és princesa <b>i tots dos hauran de fer un llarg viatge ple de perills i aventures per recuperar la seva forma humana.</b>
Desenllaç	Naveen i Tiana aconsegueixen derrotar al doctor Facilier i <b>recuperar la seva forma humana</b> després de casar-se (Tiana ja és una princesa i, per tant, pot desfer l'encanteri). Amb l'ajuda de Naveen, Tiana pot fer el seu somni realitat i tenir el seu propi restaurant. A Baker Esmeralda i Eadric tornen a la seva forma humana gràcies a l'ajuda de la tieta de la princesa, que també és bruixa.

Una vegada més, Disney pren les anècdotes d'una obra original i oblida el contingut essencial de l'argument de la novel·la de Baker.<sup>405</sup> En l'adaptació del relat tan sols se salva la inesperada conversió de la noia en granota en besar al príncep encantat i el final on els protagonistes tornen a convertir-se humans i acaben junts. Ara bé, a la conclusió de la novel·la la lliçó que aprèn la protagonista és ser més segura de sí mateixa, mentre a la pel·lícula és que no tot a la vida és treballar.

---

405 Font: Baker (2002), edició traduïda al castellà per Juan Tafur.

## PERSONATGES

Protagonista: Tiana	Antagonista: Dr. Facilier
Co-protagonista/interès amorós: príncep Naveen	
Mentora: Mama Odie	
Engalipadors: Louis, Charlotte, Ray	Ajudant de l'antagonista/figura canviant: Lawrence
Figures paternals: Eudora, James	

Després d'uns anys d'ambigüitat, la tornada als rols clàssics encetada amb *Home on the Range* es consolida i això ho veiem, per començar, en la figura de l'antagonista: el personatge és dolent sense matisos. No obstant, l'antagonista no acaba de confrontar-se amb la protagonista perquè Tiana i Facilier ni tan sols es coneixen. Podem dir que tots dos tenen una visió antagònica de la vida en el *com* aconseguir les coses (ella treballant, ell a través de l'engany), però que tots dos aspiren al mateix: pujar en l'escala social. Fins a cert punt, el co-protagonista i interès amorós de Tiana, Naveen, funciona també com a personatge antagònic respecte ella, ja que té una concepció de la vida diametralment oposada. Així, l'evolució dels personatges consisteix en què aprenguin l'un de l'altre a valorar els aspectes positius de cadascú. Com de costum, els pares tenen un paper força secundari en la història (únicament el pare serveix com a inspiració per a Tiana) i la mentora de la història, Mama Odie, recorda a la Fada Madrina de la Ventafocs, un personatge un tant excèntric, però que ajuda als protagonistes quan la necessiten i els aconsella. Altres personatges arquetípics de Disney que es recuperen en aquesta producció són els engalipadors, que aporten l'apunt còmic a la història i alhora donen suport als protagonistes. Pel que fa a l'ajudant de l'antagonista, Lawrence, és alhora una figura canviant, ja que inicialment estava del bàndol de Naveen, però la seva lleialtat canvia quan coneix a Facilier. El més excepcional en aquesta història és la mort de Ray, fins la data mai abans un engalipador ha tingut un final tràgic. Encara que la seva conversió en una "estrella" suavitzen el drama, no deixa de ser desconcertat que un personatge que teòricament ha de fer riure esdevingui trist.

## CANÇONS<sup>406</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Durada
Inici	1	“Down in New Orleans” (I)	0.57-1.20	0,23
	2a	“Down in New Orleans” (II)	7.10-9.12	2,02
	3a	“Almost There”	13.13-15.23	2,1
Nus	4a	“Friends on the Other Side”	17.52-21.12	3,2
	3b	“Almost There” (R)	25.08-25.28	0,2
	4	“When We’re Human”	37.21-39.33	2,12
	5	“Gonna Take You There”	44.58-46.07	1,09
	6	“Ma Belle Evangeline”	55.50-57.32	1,42
	7	“Dig a Little Deeper”	1.00.22-1.03.03	2,41
Desenllaç	4b	“Friends on the Other Side” (R)	1.17.56-1.18.27	0,31
	2b	“Down in New Orleans” (Final)	1.25.46-1.26.49	1,03
			Total Pel·lícula 97 min	
			Total Musical 17,33 min (17,86%)	

\*Als títols de crèdit finals s'escolta la cançó “Never Knew I Needed” (composta expressament per a la pel·lícula però sense espai dins la narració) i un breu compendi instrumental de la BSM.

### “Down in New Orleans” (I) (The Evening Star)


Música i lletra de Randy Newman

A l'inici de la pel·lícula hi ha una petita introducció que recupera més elements recurrents dels contes de fades a Disney: l'estrella a la qual demanar que els desitjos es facin realitat (il·lustració 33.1). Aquest primer fragment només és una estrofa, per tant no s'explica res més enllà del que ja hem exposat.

#### 1. Anàlisi musical

On es produeix el canvi més important és en la música que, tot i tenir un aire similar a “When You Wish Upon a Star”, ràpidament s'evidencia que hi ha quelcom diferent, i és que predomina una harmonia jazzística, amb un ritme força ràpid (cada nota és un acord) i moltes setenes augmentades i disminuïdes.

<sup>406</sup> L'anàlisi musical de les cançons s'ha fet a partir de les partitures extretes de l'edició per a piano de Newman, R. 2009. *The Princess and the Frog*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

So	Timbres	Instrumentos destacats	Piano, violins	
		Veü principal	Veü en off	Tiana*
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Freely</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do		
	Cadència final	Semicadència (IV-V)		
Estructura	A			

\* Encara que la veü és en off, la intèrpret és Anika Noni Rose, l'actriu que encarna a Tiana.

## “Down in New Orleans” (II)

Música i lletra de Randy Newman

Després d'una introducció més clàssica, aquesta cançó assenta l'autèntic estil de la pel·lícula, basat en el jazz de Nova Orleans. Ràpidament a través de la cançó es presenten tots els personatges que intervenen en la història i la seva funció. Així, veiem la diligència i eficiència de Tiana treballant, l'antagonista (el Dr. Facilier), que és un estafador al qual el corrou l'enveja i, per últim, el co-protagonista (el príncep Naveen), un jove molt pagat de sí mateix. Com bé remarca la cançó, la ciutat mateixa també és un personatge, ja que el seu ambient (musical i màgic) propicia que es desenvolupi la història. La cançó serà represa a la conclusió de la pel·lícula (2b), però cantada per Tiana.

### 1. Anàlisi de la lletra

A diferència de la primera part de “Down in New Orleans”, que era cantada amb un perfecte anglès, el seu desenvolupament jazzístic opta per un llenguatge més col·loquial amb les acostumades elisions “*goin' round*”, “*playin'*”, “*wanna*” exclamacions com “*hey*”, i la conjugació de verbs incorrecta “*it make you feel*”.

Tot i que la peça comença com si es tractés d'un narrador que descriu la ciutat, a partir de la tercera estrofa es dirigeix a l'espectador i li parla en primera persona, com si el cantant fos un habitant més de Nova Orleans:

*When you hear that music playin'*



*Hear what I'm saying, it make you feel alright*

Encara que la lletra parla en termes molt genèrics, que no necessàriament estan relacionats amb les imatges que acompanyen, quan comencen a presentar-se la resta de personatges (Dr. Facilier i el príncep Naveen), la lletra ja ens anticipa alguns dels esdeveniments de la pel·lícula, com que la màgia que fa l'antagonista pot ser perillosa: dona el que desitges però et fa perdre el que tenies.

*We got magic, good and bad  
Make you happy or make you real sad  
Get everything you want, lose what you had  
Down here in New Orleans*

També preveu el que significarà per a Tiana conèixer a Naveen: aprendre a gaudir una mica més de la vida i no treballar tant.


*Hey partner, don't be shy  
Come on down here and give us a try  
You wanna do some livin' before you die  
Do it down in New Orleans*

En la represa final de la cançó (2b) les quatre primeres estrofes són idèntiques a les de l'inici, excepte pel vers final, que diu "*Dreams do come true in New Orleans*". Aquest vers és precisament el que canta Tiana, que ha après a valorar la ciutat en la que viu, on la música i la diversió són primordials.

## 2. Anàlisi visual

A la seqüència, però, veurem que aquestes ganes de viure la vida de Naveen són presentades més com un defecte que com una virtut. Així, a través de les imatges se'ns mostra una realitat diferent de la que ens descriu la música: Tiana és una treballadora magnífica (i el fet que no faci altra cosa és presentat de manera positiva), mentre l'avarícia del Dr. Facilier i la prepotència de Naveen són vistos com febleses, ja que ambdós són representats de manera caricaturitzada.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Piano, vent-metall (trombó), vent-fusta (saxo), percussió (bateria, pandereta)	
		Veü principal	En off	Dr. John
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately slow, in 2/ Slowly</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do (dòric)		
	Cadència final	Plagal (IV-I)		
Estructura	A – B – B Coda			

La peça està en Do del mode dòric del jazz, en què hi ha una distància de semitò entre la supertònica i la modal i no hi ha una distància de semitò entre la tònica i la sensible (això es tradueix amb l'alteració accidental de bemolls en si i mi). Com és habitual també al jazz, trobem amb freqüència acords de setena sobre acords que no són la dominant, així com nombroses síncopes. La instrumentació també està en consonància amb l'estil, amb saxo, piano i bateria.

### “Almost There”

Música i lletra de Randy Newman

Després d'anys de dura feina, Tiana veu a l'abast el seu gran somni: crear el seu propi restaurant. En aquesta cançó Tiana mostra el seu entusiasme a la seva mare, que l'acompanya a veure la fàbrica que comprarà i en la qual planeja fer-hi el restaurant. Tiana exhibeix el seu caràcter i força de voluntat, ja que a pesar de ser conscient que la gent considera que està boja, ella els ignora perquè està convençuda que amb esforç aconseguirà fer realitat el seu somni. Així, en aquesta cançó Tiana no es limita a desitjar el que vol, sinó que explica com està a punt d'obtenir-ho amb les seves pròpies accions. La cançó és represa més endavant a la pel·lícula (3b), quan Tiana creu que no podrà fer realitat el seu somni i en parla en passat.

L'actitud de Tiana envers Nova Orleans és similar a la de Bella al seu poble: no s'hi acaba d'acomodar, i sap que la gent la considera estranya per no fer el mateix que la resta.

*This old town can slow you down  
People down here think I'm crazy, but I don't care*

Com Tiana no és cap princesa de naixement, té l'accent sureny americà que li correspon per haver-se criat a Nova Orleans, fa elisions com “ain't”, “gotta”, “make'em” o expressions com “mess around”. També es fa evident que parla amb la seva mare perquè quan fa referència al seu pare emprà l'apel·latiu “daddy”.

## 2. Anàlisi visual

L'escena combina un fragment “realista” (il·lustració 33.2), amb el mateix estil de la ficció en les estrofes que tracten del passat, i quan parla del futur, de com serà el seu restaurant (irrealitat), imita l'estil gràfic de l'Art Deco basat en el pintor Aaron Douglas<sup>407</sup> (Bonanno, 2010). Aquest estil es tradueix en la simplificació dels dibuixos, amb la utilització de colors primaris, personatges dibuixats en el mateix pla que els fons i que no estan definits per línies (il·lustració 33.3). A això s'afegeixen plans zenitals amb personatges fent figures geomètriques que ens recorden novament a Busby Berkeley (il·lustració 33.4). Durant tota l'escena predominen els colors càlids, amb la diferència que l'escena realista els tons són més suaus i en la imaginària són més vius.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Piano, percussió (bateria), vent-fusta (saxo, clarinet), violins, vent-metall (trompetes, trombons)	
		Veu principal	Personatge de la ficció	Tiana
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately, expressively / Moderately fast, steadily</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A – B – C – B Coda			

<sup>407</sup> Pintor i il·lustrador afroamericà, durant els anys 20 desenvolupà un estil que sintetitza aspectes de l'art modern Europeu, l'antic Egipte i Àfrica de l'oest. Els seus quadres més coneguts són semi-abstractes, i hi predominen formes planes, amb vores pronunciades i figures geomètriques repetitives.

En aquesta ocasió la cançó està en la tonalitat de Do M, encara que constantment apareixen acords habituals en el jazz, com les setenes i novenes de dominant i cinquenes disminuïdes. Un cop més hi trobem síncopes, incloent-hi el motiu principal de la peça, que coincideix amb el títol “*Almost there*”. Aquest motiu està format per dues cèl·lules, que repeteixen la mateixa lletra i funcionen com a pregunta-resposta. La primera cèl·lula és més aguda i acaba amb la sensible (si) sobre l’acord de setena, mentre la segona té un registre més greu i finalitza amb l’acord de setena de la supertònica (re), per tant té un final més conclusiu. El motiu demostra ser molt versàtil quan en la represa (3b) adquireix un aire melancòlic gràcies a l’allargament de les notes i un tempo més lent.

### “**Friends on the Other Side**”

Música i lletra de Randy Newman

Tot i que l’espectador ja ha tingut ocasió de clissar i identificar com a antagonista al Dr. Facilier, aquí descobreix una mica més sobre el personatge: és un bruixot expert en l’art de la persuasió i capaç de fer el que sigui per fer realitat les seves ambicions. Així, advertim com el Dr. Facilier juga a dues bandes amb el príncep Naveen i Lawrence, aprofitant-se de les debilitats de cadascun: Naveen, la falta de diners, i Lawrence un criat cansat de servir.

#### 1. Anàlisi de la lletra

El més destacable d’aquesta peça és la combinació que hi ha de música i diàlegs, cosa que repercuteix directament en els canvis de la música, com bé comprovarem a l’anàlisi. No només això, els fragments cantats semblen més prosa que poesia, atès que en cap moment l’acció es deté, sinó que es desenvolupa com si fos un diàleg cantat. De fet, la cançó és el que permet al Dr. Facilier parlar de manera ambigua o amb metàfores, fent que el que li promet a Naveen no sigui realment fals:


*It's the green, it's the green, it's the green you need  
And when I looked into your future  
It's the green that I see!*

La lletra té algun dels col·loquialismes que ja havíem detectat a “*Down in New Orleans*”, amb conjugacions incorrectes com “*if you was married*”.

## 2. Anàlisi visual

El plantejament de la cançó és similar al de “Poor Unfortunate Souls” a *The Little Mermaid*,<sup>408</sup> en què l'antagonista persuadeix a través de la música al protagonista perquè accepti quelcom que, a totes llums, és una trampa. El predomini dels colors vermells a l'inici (tonalitat habitualment associada als antagonistes) ja ens indica que les intencions del Dr. Facilier no són lícites (il·lustració 33.5). La maldat de l'antagonista i del que passa a ser el seu esbirro, Lawrence, queda reflectida en l'expressió dels personatges i la conversió del fons al color lila (il·lustració 33.6). Per si no ens queda prou clar que el Dr. Facilier és vil, en diverses ocasions s'assimila el seu rostre amb el d'una calavera (il·lustració 33.7) i es mostra en pla contrapicat, una perspectiva freqüentment utilitzada amb els antagonistes (il·lustració 33.8).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Percussió (bateria, xilòfon), celesta, violí, vent-metall (trompa, trompeta), orgue, vent-fusta (saxos), piano, contrabaix (pizzicato), cors, guitarra	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Dr. Facilier
		Veus secundàries		Esperits
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4 – 3/4 – 4/4		
	Caràcter	<i>Freely / Moderate march / Slowly, freely / Faster, steadily / Slowly, freely / Faster, steadily / Freely / Faster, steadily / Moderately, expressively / Moderately, expressively / Slower / Moderately fast, steadily / Freely / Moderately fast, steadily</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	la m		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A – B – C – D			

Com bé avançàvem a l'anàlisi de la lletra, la intercalació de diàleg i cant afecta directament la forma de la música: d'una banda l'estructura està formada per diferents motius que són exposats sense repeticions; de l'altra, el caràcter de la peça canvia més de deu vegades en un fragment de tan sols tres minuts. La cançó es manté en la m durant tota la seqüència,

<sup>408</sup> Vegeu pàgina 435.

amb la presència dels acords que ja són usuals en aquesta pel·lícula: setenes, novenes i acords disminuïts. Ocasionalment es produeixen paral·lelismes entre la música i la lletra, com quan diu “*Your life is high*” i les notes de l’escala musical pugen, mentre quan respon “*Your funds are low*” les notes baixen. La instrumentació és variada i complexa, i la intervenció dels instruments varia depenent del segment. D’aquesta manera, queda una cançó amb canvis i contrastos constants, reflectint així el caràcter d’entabanador i d’humor variable del Dr. Facilier.

### “When We’re Human”

Música i lletra de Randy Newman

En aquesta cançó Louis, Naveen i Tiana expliquen què faran quan siguin humans. D’aquesta manera, s’evidencien els diferents temperaments dels personatges.

#### 1. Anàlisi de la lletra

El personatge que encara no coneixem, Louis, és el que comença a cantar, explicant en una narració plena d’exageracions com podrà demostrar el seu virtuosisme jazzístic quan sigui humà. Fins i tot es compara amb mites del jazz com Louis Armstrong<sup>409</sup> o Sidney Bechet.<sup>410</sup>

*You’ve heard of Louis Armstrong,  
Mr. Sidney Bechet?  
All those boys gonna step aside  
When they hear this old ex-gator play*

Naveen, per la seva banda, fa gala una vegada més del seu caràcter desinhibit i vividor, que l’únic que desitja és tornar a la seva vida anterior plena de festes i riquesa:

*I want just the life I had  
A great big party every night*

Tampoc té cap problema en demostrar davant Tiana que és un faldiller, ja que en aquell moment el príncep no té cap interès per la cambrera. Pel que fa al tercer vers, hi apareix un

409 Armstrong va ser un personatge carismàtic i un músic innovador que, amb el seu talent musical i la seva personalitat, transformà el jazz en un estil de música popular.

410 Conegut intèrpret i compositor de jazz procedent de Nova Orleans. Actuà amb importants orquestres de la seva ciutat nadiua en l’època del naixement del jazz, quan l’estil de Nova Orleans imperava com a única escola.

vers “*hold the candles*” molt semblant a l'expressió castellana “sujetavelas” o la catalana “fer d'espelma” (tercera persona que acompanya i vigila una parella). En anglès la traducció d'aquesta idea és “*the third wheel*”, però és possible que el contacte del castellà a la zona de Louisiana hagi tingut un efecte contagi i que “*to hold the candles*” tingui, efectivament, el doble sentit que entendríem nosaltres. Si fos així, es tractaria d'un enginyós joc de paraules, encara que incorrecte en anglès.

*A redhead on my left arm  
A brunette on my right  
A blonde or two to hold the candles*

Tiana una vegada més demostra ser la més assenyada, encara que, tractant-se d'una cançó còmica (i en comparació amb els divertits comentaris dels seus companys), el seu afany per la responsabilitat i la seriositat sona gairebé pedant.

*Your modesty becomes you  
And your sense of responsibility  
I've worked hard for everything I've got  
And that's the way it's supposed to be*

D'aquesta manera, es fan evidents els caràcters antagònics de Tiana i Naveen: ella només viu per treballar i ell per divertir-se, contrast que fa més interessant la previsible trama romàntica entre tots dos personatges.

## 2. Anàlisi visual

Les imatges també palesen les diferències entre ambdós: Naveen té un cor de papallones que, a mode de coristes, ballen al seu voltant i fan figures geomètriques al més pur estil Busby Berkeley. Tiana, en canvi, demostra el seu sentit de la responsabilitat ajudant en la navegació i evitant que tinguin més d'un accident. Els colors també varien depenent de si canta Louis, Naveen o Tiana. Louis té uns colors més brillants i clars (il·lustració 33.9), en Naveen predominen els colors càlids més saturats com el vermell i el groc (il·lustració 33.10), mentre les tonalitats de Tiana són més grises i marrons (il·lustració 33.11). Per tant, els colors presenten el personatge d'ella com una persona més “grisa” i avorrida respecte els seus companys de viatge.

## 3. Anàlisi musical






se les elisions típiques d'un llenguatge col·loquial i expressions comunes del dialecte de Louisiana. En aquesta primera cançó de Ray veurem que emprava alguna expressió en francès com “*Tout suite*”, tot i no ser francès ni tenir accent, suposem que és per la confluència de cultures (entre elles la francesa) a la zona de Nova Orleans. Curiosament, cap altre personatge de la ficció diu res més en francès, per tant suposem que és un estereotip segons el qual els francesos són molt romàntics (i com Ray és el personatge més romàntic, s'expressa en francès).

## 2. Anàlisi visual

En el seu afany nostàlgic, en aquesta cançó es recupera la capacitat dels animals que fan música amb altres animals (com quan Ray fa com que toca l'acordió amb una eruga), cosa que des de *The Little Mermaid* no es veia.<sup>411</sup> A banda d'això, l'aspecte visual és el més remarcable de la cançó, que juga amb la il·luminació que projecten en la nit el conjunt de cuques de llum i com van movent-se al ritme de la música (il·lustració 33.12).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Acordió, bateria, harmònica, banjo, violí, cors	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Ray
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately fast</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	La M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A – B – A – C – A – B – A Coda			

Aquí la música marca distància amb els anteriors temes, d'estil jazzístic, i tendeix cap al country americà. Això ho notem sobretot amb el predomini d'instruments com el banjo, el violí sol, l'acordió i l'harmònica. L'harmonia és molt més simple respecte el que hem vist fins ara, especialment en els temes A i C, que consisteixen en l'alternança de la tònica, la subdominant i la dominant en un ritme harmònic força lent. El tema B contrasta als anteriors perquè té un ritme harmònic més ràpid i acords de novena sobre la

<sup>411</sup> Vegeu “Under the Sea” (pàgina 435).

subdominant i onzena sobre la supertònica. El ritme dels fragments també varia: al tema A predominen figures de corxera, més ràpides, mentre a B hi trobem notes més llargues, sobretot negres amb puntet. Pel que fa a C, a nivell rítmic és un terme mig entre A i B.

## “Ma Belle Evangeline”

Música i lletra de Randy Newman

Aquesta és l'única balada de la pel·lícula, en la qual Ray professa el seu amor per Evangeline (que no és altra que la inaccessible estrella dels desitjos), mentre Tiana i Ray ballen junts. És en aquest punt de la pel·lícula que la trama romàntica comença a fer-se evident, sobretot per a Naveen.

### 1. Anàlisi de la lletra


Com bé esmentàvem abans, Ray utilitza algunes expressions en francès per accentuar el seu caràcter romàntic, com ara “*je t'adore*”, “*je t'aime*” o “*mais oui*”. També veiem aquest romanticisme influeix en la manera poètica en què ordena els versos, com “*So far above me yet I*”, “*her heart belongs to only me*”. A banda d'això, la lletra de la cançó és en essència un seguit de frases típiques associades a l'amor, començant per les expressions en francès, però també d'altres que ens recorden a títols de cançons preexistents, com ara: “*That someone as beautiful as she/ Could love someone like me*”, “*Love always finds a way*” “*Love is wonderful*”, “*Love is everything*”.

### 2. Anàlisi visual

Encara que la cançó comença de manera còmica, ja que els personatges saben perfectament que l'amor de Ray és físicament impossible, poc a poc l'ambient romàntic contagia els protagonistes. A pesar que en principi Tiana rebutja ballar amb Naveen, finalment accepta la invitació del príncep. A partir d'aquest moment Ray ajuda a incrementar el romanticisme, oferint una il·luminació íntima al voltant de la parella (il·lustració 33.13), simulant que és un focus (il·lustració 33.14) de manera que els protagonistes queden il·luminats quan dansen sota l'aigua (il·lustració 33.15). Així, jugant amb les ombres de la nit, les siluetes dels protagonistes semblen més humanes que no pas granotes (il·lustració 33.16). Malauradament, i a pesar dels esforços dels animadors per fer gràcils i bells els moviments de ball de la parella, l'aspecte caricaturesc de les granotes dificulta transmetre

de forma convincent a l'espectador el romanticisme de l'escena (il·lustració 33.17).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Acordió, vent-fusta (trompeta), guitarra, violins (solo i conjunt), percussió (bateria, pandereta)	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Ray
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	3/4		
	Caràcter	<i>Moderately / Slightly slower</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Mi♭ M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	A – B – A – A' – C Coda			

L'harmonia d'aquesta peça, tot i que en general és força senzilla, varia en funció del fragment. La part A, que inclou el motiu principal que coincideix amb el títol de la cançó, és el més simple: tan sols intercala acords de tònica, subdominant i dominant. El fragment B inclou algunes setenes sobre la supertònica i la superdominant, mentre la part C afegeix una nota més als acords, formant així novenes sobre la supertònica i la dominant. Aquesta és la peça més lenta de la pel·lícula, amb un caràcter més pausat i figures rítmiques de més duració (blanques, negres i corxeres). Per últim, cal remarcar l'elecció del compàs, 3/4, que tradicionalment a Disney s'ha associat amb les cançons romàntiques per tractar-se del ritme de vals.

#### “Dig a Little Deeper”

Música i lletra de Randy Newman

Aquesta és la darrera cançó de la pel·lícula, en què Mamà Odie aconsella als personatges que mirin més enllà del que volen i que busquin el que necessiten. En el cas de Naveen, durant el viatge ha madurat i s'adona que ja no vol recuperar la vida que tenia. Tiana, en canvi, persisteix en el seu somni i continua convençuda que treballant molt aconseguirà fer-lo realitat.

## 1. Anàlisi de la lletra

En la lletra tornen a utilitzar-se expressions del dialecte sureny, com “*ain’t*”, “*had em’all*”, o conjugacions incorrectes com “*like I be telling you*”.

L’ajuda que els ofereix Mama Odie no té cap relació amb les seves capacitats màgiques, sinó que es limita a aconsellar-los que no siguin egocèntrics i que busquin la felicitat en l’amor. A més, es permet el luxe de parlar amb certa ironia a Naveen: “*Prince Froggy is a rich little boy*” i presuposar que la seva vida passada ni el feia ni el farà feliç:

*You wanna be rich again?  
That ain’t gonna make you happy now  
Did it make you happy then?  
NO!  
\*  
All you need is some self-control  
Make yourself a brand new boy*

Encara que en tot moment Mama Odie assegura que no els dirà que és el que realment necessiten, a ell li ho insinua d’una manera força directa:

*Can’t tell you what you’ll find  
maybe love will gran you a piece of mind*

Amb Tiana no és tan dura ni clara, ja que de la manera en què li ho exposa, la jove interpreta que ja està fent el correcte:

*Your daddy was a lovin man;  
Family through and through.  
You your daddy’s daughter!  
What he had n him, you got in you!*

És la imatge la que ajuda a l’espectador a comprendre el que realment vol dir Mama Odie, que per al pare de Tiana era més important l’amor de la seva família que no pas l’èxit professional. Així es crea l’efecte còmic desitjat pels creatius: l’espectador entén a què es refereix Mama Odie, i per contra veu com Tiana dedueix un altre significat de les paraules de l’anciana.

## 2. Anàlisi visual

Aquesta cançó és la més semblant als números espectaculars que feien Menken i Ashman

durant els anys 90, amb coristes i ballarins acompanyants (il·lustració 33.18), plans zenitals (il·lustració 33.19), personatges en formació i el final amb un gran pla general amb tots els personatges ballant (il·lustració 33.20). La peça aprofita també l'estil gòspel per utilitzar elements icònics, com ara la tribuna en la qual se situa el cor (il·lustració 33.21) i el pedestal des del que Mama Odie “jutja” a Naveen (il·lustració 33.22). Els colors de l'escena van canviant a mesura que aquesta avança: a l'inici és més fosca, amb tons marrons o blaus, i a la conclusió es converteix en una escena brillant i daurada, com si fos un arc de Sant Martí.

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instrumentos destacats	Teclat, percussió (bateria, pandereta, picar de mans), baix	
		Veus acompanyants	Personatges de la ficció	Mama Odie
		Veus secundària		Cor gòspel
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately in 2</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Do (dòric)		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro A – B – A – B' – C – B Coda			

A nivell musical es fa un gir més, i en aquesta ocasió és cap al Gòspel. El mode emprat és el mateix de la cançó inicial, en Do dòric. El motiu principal conté el títol de la cançó, “*Dig a little deeper*” i es troba dins el tema B. L'estructura és molt senzilla, consisteix en la intercalació dels temes A i B i un breu interludi instrumental amb el tema C. La diferència entre A i B rau en el ritme harmònic: B és més espaiat i A més ràpid. Deixant de banda això, l'harmonia de la peça es força homogènia, tota la peça es manté en el mode de Do i la freqüència dels acords és similar (no hi ha més acords de dominant que de superdominant o supertònica). Pel que fa a les figures rítmiques, esporàdicament hi ha alguna síncopa que altera la pulsació del compàs.

## BANDA SONORA MUSICAL

En aquesta BSM Newman combina vals, blues i jazz, i en la seva instrumentació inclou acordions, harmòniques, guitarres acústiques, i solos de violí o trompeta. L'esperit *cajun*<sup>412</sup> és combinat amb els valsos europeus, formant així la “reialesa” de Nova Orleans tant en les cançons com en el fons musical. Algunes de les melodies de les cançons són traslladades al fons musical, especialment les que procedeixen dels temes d’“Almost There” i “Ma Belle Evangeline”. El motiu d’“Almost There” representa en el fons musical el somni de Tiana, així com el seu caràcter treballador i perseverant. Així, quan Naveen li diu a Tiana que és una “mata-diversió” sentim de fons una versió suau del tema, més fràgil. Després, quan Tiana ensenya a Naveen a cuinar el motiu s’anima una mica, afegeix percussió i recupera l’aire ballable que tenia en la cançó. Per tant, quan la personalitat responsable de Tiana és desagradable per a Naveen, el tema és més fràgil, però quan el príncep comença a comprendre a la noia passa a ser més alegre. El tema apareixerà en dos moments més: la seqüència en què Naveen i Tiana tenen una cita (similar a la versió quan cuinaven, recordant així aquest instant de camaraderia entre els dos) i quan el Dr. Facilier intenti temptar a Tiana amb el seu somni perquè traeixi a Naveen. Al final, però, com Tiana sobreposarà el seu amor per Naveen al seu somni, aquesta melodia no tornarà a escoltar-se. Pel que fa a “Ma Belle Evangeline”, el tema d’amor de Ray, representa el costat idealista del personatge i com acaba contagiant a Tiana i Naveen. Encara que durant la cançó es produeix el primer acostament romàntic entre Tiana i Naveen, aquest motiu no serà transferit com a tema d’amor dels protagonistes, sinó que continuarà pertanyent a Ray. Sempre que Ray parli d’Evangeline (o algú parli amb ella, com ho fa Naveen abans de declarar-se a Tiana) escoltarem aquest leitmotiv. Curiosament, al final de la pel·lícula, en què el personatge mor, només es fa una breu menció d’aquest motiu en el solo de trompeta de Louis. No obstant, el moment en què Ray apareix com a estrella al costat d’Evangeline és representat amb un motiu nou, triomfal, celebrant que finalment Ray pot estar amb la seva estimada.

Newman també crea algun motiu específic del fons musical, però en general la seva música s’ajusta més a cada escena. De fet, és força habitual l’ús del mickeymousing en el fons musical. El Dr. Facilier, per exemple, té associades certes sonoritats greus i instruments de vent, més que no pas una melodia concreta. Per tant, la metodologia de treball de Newman ens recorda compositors com Wallace, Butler o Baker, que prenen algunes melodies de les cançons, però que preferien ajustar-se a les necessitats de cada escena.

412 La música *cajun* deriva dels catòlics francesos de Canadà. En els seus inicis el violí predominava, però gradualment fou substituït per l’acordió.

### 5.4.7 *Tangled* (2010)

#### FITXA TÈCNICA

Direcció	Nathan Greno i Byron Howard		
Producció	Roy Conli John Lasseter Glen Keane		
Guió	Dan Fogelman		
Basat en	<i>Rapunzel</i> , dels germans Grimm		
BSM	Fons musical		
	Cançons	Música	Alan Menken
		Lletra	Glenn Slater
	Orquestrador		Jennifer Hammond, Kevin Kliesch, Michael Starobin
Intèrprets	Mandy Moore (Rapunzel) Zachary Levi (Flynn Rider) Donna Murphy (Gothel) Ron Perlman (Stabbington)		
Estudi	Walt Disney Animation Studios		
Distribució	Walt Disney Pictures		
Data estrena (EUA)	14 de novembre de 2010		

## HISTÒRIA DEL PROJECTE

La producció de *Tangled* estigué en desenvolupament sis anys per diversos problemes sorgits durant la producció. Originalment anava a ser dirigida pel guionista Dean Wellins i el dibuixant Glen Keane, però al cap d'un any van deixar el projecte i foren reemplaçats per l'animador Byron Howard i el guionista Nathan Greno (Kurtti, 2010). Keane es mantingué com productor executiu i animador supervisor, mentre Wellins va passar a treballar a altres produccions (Finch, 1973, p. 340). Encara que el títol inicial era *Rapunzel*, van decidir canviar-lo per *Tangled* perquè després dels resultats discrets de *The Princess and the Frog* cregueren que el fet de tenir nom de princesa els podia fer tenir menys èxit en taquilla (Desowitz, 2010).

La pel·lícula fou creada amb CGI, encara que modelada per a tenir l'aspecte d'animació tradicional amb pintura d'oli. Les pintures franceses rococó de pintors com Jean-Honoré Fragonard serviren com a referència de l'estil que buscaven, que Keane descrivia com "romàntic i sumptuós" (Carter, 2013). Per a donar la impressió de pintura, es va fer un renderitzat no-fotogràfic. Keane volia que semblés una pel·lícula d'animació tradicional, però creada per ordinador (Finch, 1973, p. 337). Com a conseqüència de les limitacions de la tecnologia, els principis bàsics de l'animació estaven absents a les primeres pel·lícules de CGI, però els avenços tecnològics han anat permetent unir totes dues tècniques, combinant les fortaleses de cada estil. Keane insistia que no volia que l'ordinador els dictés l'estil visual de la pel·lícula. Moltes de les tècniques requerides per Keane encara no existien quan van començar la pel·lícula, per tant l'estudi va haver de crear-les per aconseguir el que buscava l'animador. Un dels objectius principals era recuperar el moviment característic de les pel·lícules dibuixades a mà de Disney (Carter, 2013).

Per a la banda sonora van recuperar el col·laborador per excel·lència dels anys 90 a Disney: Alan Menken. Les lletres van anar a càrrec de Glenn Slater, que havia col·laborat amb Menken a *Home on the Range* i a altres produccions a Broadway com *The Little Mermaid*. La idea de Menken per a aquesta pel·lícula era mesclar música medieval amb l'estil folk-rock dels anys 60. Algunes cançons fou eliminada, com "What more Could I Ever Need?", una de les diverses versions que proposaren com a cançó inicial de Rapunzel (Blauvelt, 2010).

La cançó "I See the Light" seria nominada a l'Òscar de millor cançó, tot i que no arribaria a obtenir el premi.



## ARGUMENT

Inici	Rapunzel és una jove que viu tancada en una torre perquè la bruixa Gothel coneix el poder del seu cabell (procedent d'una flor que va prendre la mare de Rapunzel quan estava embarassada d'ella), que l'ajuda a mantenir-se jove i curar-se les ferides.
Nus	Un dia el lladre Flynn entra a la torre i ajuda a escapar a Rapunzel, que vol veure les llums que cada any pel seu aniversari deixen anar els seus pares. Així, de manera fortuïta, Rapunzel descobrirà qui són els seu autèntics pares.
Desenllaç	Rapunzel s'enfronta a Gothel i amb l'ajuda de Flynn la derrota. Rapunzel és reunida amb els seus pares i té un final feliç juntament amb Flynn.

Exceptuant els dos elements més característics del conte de Grimm<sup>413</sup> (el llarg cabell de Rapunzel i que viu tancada en una torre), l'adaptació de Rapunzel no conserva gairebé res del relat original. S'elimina la responsabilitat dels pares de perdre a Rapunzel, que l'han de donar a la bruixa perquè en primer lloc ells li roben una fruita del seu jardí. Flynn, que en el relat original és un príncep, tampoc deixa embarassada a Rapunzel ni és castigat per un ocell que li treu els ulls. A la versió dels germans Grimm tampoc hi ha un motiu màgic pel qual Rapunzel tingui el cabell molt llarg o perquè la bruixa sigui extremadament protectora amb ella. Això sí: al conte són les llàgrimes de Rapunzel les que permeten al príncep tornar a veure i això és maximitzat a la pel·lícula, ja que són les llàgrimes de la noia (que contenen la màgia de la flor) les que fan reviure a Flynn.

---

413 Font: Grimm (1812), versió original en alemany.

## PERSONATGES

Protagonista: Rapunzel	Antagonista/figura materna/mentora: Gothel
Co-protagonista/interès amorós: Flynn	
Engalipadors: Pascal (camaleó), Maximus (cavall)	Ajudants de l'antagonista: Germans Stabington
Figures paternes: reis	

En línies generals, *Tangled* manté la divisió de rols tradicionals: una protagonista, un co-protagonista/interès amorós, engalipadors i una antagonista amb els corresponents esbirros. No obstant, resulta inquietant veure com en molts aspectes Gothel té un comportament similar al d'una mare d'una adolescent normal i corrent: excessivament protectora i crítica amb els defectes de la filla. Si comparem amb al relat original, observem que en el personatge de la bruixa no hi ha una autèntica maldat, sinó que realment sembla estimar a Rapunzel. És per aquest motiu que en la versió dels Grimm no arriben a castigar al personatge, sinó que en un determinat punt del relat simplement desapareix. El que diferencia Gothel respecte altres antagonistes de Disney és que el personatge no tindria per què haver interpretat el paper de mare, ni molt menys portar-se bé com ho fa amb Rapunzel. Encara que Gothel pretén que Rapunzel no surti de la torre intensificant les seves pors, ho fa oferint-li un espai acollidor i ple d'amor, i és per aquesta raó que inicialment els creatius tenien dificultats per a fer que Rapunzel volgués anar-se'n (DP/30: The Oral History of Hollywood, 2012). D'aquesta manera, per primer cop apareix a Disney un personatge força important que representa el paper d'una mare real. L'únic defecte d'aquesta petita fita per a l'estudi és que es tracta d'una antagonista.

## CANÇONS<sup>414</sup>

	Núm.	Cançons*	Temporalització	Duració
Inici	1a	“Healing Incantation”	2.16-2.41	0,25
	1b	“Healing Incantation” (R)	3.41-3.53	0,12
	1c	“Healing Incantation” (R)	4.14-4.28	0,14
	2a	“When Will My Life Begin?”	5.59-8.21	2,32
	3a	“Mother Knows Best”	12.54-15.22	3,10
Nus	2b	“When Will My Life Begin?” (R)	30.24-32.00	2,06
	4	“I’ve Got a Dream”	39.13-42.29	3,11
	1d	“Healing Incantation” (R)	52.37-53.20	0,54
	3b	“Mother Knows Best” (R)	57.15-58.27	1,38
	5	“I See the Light”	1.06.59-1.10.34	3,44
	1e	“Healing Incantation” (R)	1.26.59-1.27.24	0,25
			Total Pel·lícula 104 min	
			Total Musical 18,31 min (17,61%)	

\*Als títols de crèdit finals s'escolta la cançó “Something that I Want” (composta expressament per a la pel·lícula però sense espai dins la narració), la versió pop de “I See the Light” i un breu compendi de la música de fons.

### “Healing Incantation”

Música d'Alan Menken i lletra de Glenn Slater

Aquesta cançó apareix freqüentment durant la pel·lícula, tot i que la seqüència en què es desenvolupa clarament és quan Rapunzel cura a Flynn i li mostra el poder del seu cabell (1d).

#### 1. Anàlisi de la lletra

La lletra consisteix essencialment en nomenar de manera poètica els poders de la flor/cabells de Rapunzel: brillar, retenir i curar.

*Let your power shine  
Make the clock reverse  
\*  
Heal what has been hurt*

Pel que fa a l'enigmàtica frase final “Bring back what once was mine” que només sembla

414 L'anàlisi musical de les cançons s'ha fet a partir de les partitures extretes de l'edició per a piano de Menken, A. i Slater, G., 2010. *Tangled*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.



## “When Will My Life Begin?”

Música d'Alan Menken i lletra de Glenn Slater

Aquesta cançó comença amb la interminable llista de tasques amb les que ocupa Rapunzel el dia per no avorrir-se a la seva torre. Tanmateix, a mesura que avança la cançó notem com a la jove se li acaben les idees i acaba deixant veure (de manera tímida) que en realitat desitja sortir de la torre i explorar el món. Aquesta idea ve representada amb les llums que tots els anys veu el dia del seu aniversari i Rapunzel desitja descobrir què són. Teòricament la cançó tenia dues repeses: una primera, en què la noia intenta acontentar-se quedant-se a la torre després que li ho prohibeixi Mare Gothel, que té un to clarament trist i apagat. No obstant, la repesa fou eliminada<sup>415</sup> i deixaren la que venia en segon lloc (2b), quan Rapunzel surt de la torre i s'apropa a fer realitat el seu somni.

### 1. Anàlisi de la lletra

Les dues primeres estrofes són una cançó llista, és a dir, una enumeració de les tasques que fa la jove per entretenir-se. Sabem que tots els dies fa el mateix perquè utilitza paraules que impliquen quotidianitat o repetició com “*usual, again, reread*”. A més, detectem persistentment la conjunció “*and*”, que emfasitza l'esforç d'anar afegint labors a la seva llista. Així, les repeticions són una constant en la lletra, no sols per les activitats que ella fa, també es reiteren determinades paraules per recalcar, per exemple, com de llarg és el seu cabell “*And then I'll brush and brush, and brush and brush my hair*” o preguntar-se quan començarà la seva vida “*And I'll keep wonderin' and wonder'in and wonderin' and wonderin'*”. Per últim, les repeticions serveixen per fer jocs de paraules amb mots similars que fan referència a conceptes diferents: “*Then I stretch, maybe sketch, take a climb*”.

Per últim, advertim que la noia parla amb un anglès actual i col·loquial amb expressions com “*it's like 7:15*”, “*And cook and basic'ly*”, “*Stuck in the same place I've always been*”. Això no obstant, Rapunzel en cap moment emprà una paraula inapropiada o políticament incorrecta, ja que com a princesa és incapaç de sobrepassar certs límits.


---

415 No hem trobat cap font que expliciti aquest fet, però al CD amb la MDC de la pel·lícula (Menken, 2010) hi hem trobat una pista en què apareix aquesta repesa, que s'hauria situat entre la cançó inicial i la repesa que sí apareix a la pel·lícula.

## 2. Anàlisi visual

En l'escena es mostra a Rapunzel fent de manera energètica totes les tasques que enumera, sovint presentant-la de manera còmica (quan cau o el camaleó fa expressions gracioses). Tanmateix, al final quan el ritme s'alenteix, ella també es mou amb lentitud i indecisió, perdent així el seu somriure inicial. Els colors de la cançó evolucionen també amb l'estat d'ànim de la protagonista, que a l'inici són més clars i brillants (il·lustració 34.2), mentre cap al final hi ha més ombres i tons més foscos (il·lustració 34.3). Aquest canvi d'actitud entronca amb la represa (2b), en què ella es mostra dubitativa al principi, però la seva emoció va en augment i recupera l'empenta i l'energia de la cançó inicial. Per recalcar la sensació de llibertat de Rapunzel, la càmera també s'allibera (fins aleshores els plans havien estat fixos), exhibint grans plans generals que giren al voltant d'ella per ensenyar l'amplitud del món fora de la torre.

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	2a) Guitarra, baix, percussió (bateria, pandereta), teclat 2b) Vent-fusta (oboè, flauta, clarinet), vent-metall (trompetes amb sordina trompa, trombons), violins, guitarra, percussió (metal·lòfon, campanes, plats, timbales), arpa, celesta	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Rapunzel
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately fast Rock</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Mi M		
	Cadència final	Semicadència (IV-V)		
Estructura	2a) Intro A – B – A – B' - C 2b) Intro A – B – Coda			

La cançó comença amb el tema A, que té un ritme més accelerat (semicorxeres i corxeres) i un ritme harmònic més lent i simple (únicament alterna tònica i dominant cada compàs). Entre A i B hi ha un breu pont en què s'accelera el ritme harmònic (un acord per pulsació) i s'alenteix el ritme de les figures (corxeres), mentre B manté un patró

similar a aquest pont, notes més llargues i un ritme harmònic que es queda en un terme mig (un acord cada dues pulsacions). És precisament dins el tema B on està el motiu principal de la cançó, format per dues cèl·lules que repeteixen el mateix patró rítmic i únicament varien la melodia. D'aquesta manera, el motiu B està format per la variació d'aquest motiu, que normalment manté sempre idèntica la primera cèl·lula i canvia la segona. Després de la repetició dels temes A i B ve el tema C, que contrasta amb els altres per ser molt més lent. Així, es reflecteixen els diferents estats d'ànim de la protagonista: A s'enllaça amb el fragment en què ella s'acaba de llevar i estar més animada, B mostra els moments en què ella comença a avorrir-se i finalment C és el segment en què Rapunzel es mostra més desanimada. La cançó acaba amb una semicadència, un final obert, perquè la noia fa una pregunta sense resposta. La instrumentació és típica de l'estil pop-rock, amb la guitarra, baix, bateria, etc., que es mantenen durant tota la peça. La represa (2b), en canvi, és orquestral i l'addició d'instruments acompanyants va en augment, en directa relació amb la intensificació de l'emoció de Rapunzel.

### **“Mother Knows Best”**

Música d'Alan Menken i lletra de Glenn Slater

Aquest és el tema amb el qual Gothel convenç a Rapunzel que no pot sortir a l'exterior perquè, segons ella, és massa perillós. El tema és reprès quan Rapunzel desafia a la seva mare i la cançó adquireix un to amenaçant (3b).

#### 1. Anàlisi de la lletra

Amb aquesta peça l'espectador coneix millor el caràcter de l'antagonista: veu la manera reprovable amb la qual Gothel rebaixa l'autoestima de Rapunzel, dient-li que és una nena desvalguda, fràgil, immadura i naïf perquè no tingui la força de voluntat per desafiar-la.

*On your own, you won't survive...  
Sloppy, underdressed,  
Immature, clumsy,  
Please, they'll eat you up alive!*

Tal com passava en l'anterior cançó, una part important consisteix en una enumeració, en aquest cas de la considerable quantitat de perills (remarcablement exagerats) que es pot trobar Rapunzel si surt a l'exterior.

*One way or another,  
Something will go wrong, I swear,  
Ruffian, thugs,  
Poison ivy, quicksand,  
Cannibals and snakes,  
The plague!*

Gothel fa una altra llista amb tots els defectes de Rapunzel que, per altra banda, s'aproximen força al que solen dir les mares "reals" a les seves filles, com que és una mica mandrosa o que s'està engreixant.

*Plus, I believe,  
Gettin' kinda chubby,  
I'm just saying 'cause I love you!*


## 2. Anàlisi visual

A l'escena advertim com Gothel aprofita els recursos que té per espantar la jove: tanca les finestres per obscurir la torre fins que es queda completament a les fosques i Rapunzel ha d'encendre una espelma per veure's (il·lustració 34.4). Així, Gothel pot sorprendre-la, fer jocs d'ombres o, fins i tot, amenaçar-la amb allò més ridícul i còmic: fent un dibuix d'homes amb dents puntegudes. D'aquesta manera, constatem que totes les amenaces o entrebancs que pateix Rapunzel les crea la pròpia Gothel. Cal destacar també el caràcter histriònic del personatge, que contrasta amb la frase "*Skip the drama*", ja que la imatge ens descobreix que realment la melodramàtica és Gothel (il·lustració 34.5).

## 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	2a) Vent-fusta (clarinet, flutes), violins (pizzicato, corda fregada solo i conjunt), vent-metall (trompeta amb sordina, trompes, trombons), percussió (caixa orquestral, xilòfon, metal·lòfon) 2b) Percussió (campana, timbales, triangle), violins (conjunt), vent-fusta (conjunt), vent-metall (conjunt)	
		Veü principal	Personatge de la ficció	Gothel
	Textura	Melodia acompanyada		
Ritme	Metro	4/4		
	Caràcter	<i>Moderately, with rubato / Much slower</i>		



Melodia	Motiu Principal	
Harmonia	Mode/ tonalitat	Fa M
	Cadència final	Plagal (VI-I)
Estructura	3a) A – B – A' – B – Coda 3b) B' - Coda	

La cançó es compon de dos temes clarament diferenciats: A és més melòdic i fa major èmfasi en l'expressivitat (tant en la veu com en l'acompanyament del solo de violí en la reexposició d'A), mentre B és més rítmic i lleuger. Encara que la peça està en Fa M, hi ha nombrosos acords menors o disminuïts. Així, a través d'aquest balanceig entre tonalitats es mostra la inestabilitat del personatge i el seu humor canviant. Aquesta variabilitat, unida a l'excés de dramatisme, reforcen el costat irònic de la cançó, demostrant que tot plegat és una farsa i que realment Gothel no es preocupa per Rapunzel. Si comparem també la primera versió de la cançó (3a) amb la seva represa (3b) es clarifica quin és l'autèntic caràcter de la protagonista. L'acompanyament instrumental és el que evidencia la diferència entre ambdues versions: les notes són més picades i el registre més aguts a la versió 3b, mentre a la reexposició (3b) prenen més rellevància les percussions i els instruments de vent metall en un registre més greu i notes més estacades i contundents. D'aquesta manera, deduïm que la primera versió (divertida i alegre) és un engany, mentre la segona mostra l'autèntica naturalesa de Gothel: perillosa i amenaçant.

## “I've Got a Dream”

Música d'Alan Menken i lletra de Glenn Slater

Segons Menken, la inclusió d'aquest número va ser forçada, ja que no existia cap personatge en la història original que pogués cantar un tema còmic: “There was no basis for a comedy song there. So, we worked hard to (...) create the moment and lay all the pipe into the scene and out of the scene and played those characters out” (Cerasaro, 2010).

### 1. Anàlisi de la lletra

La cançó fa burla d'un dels temes més habituals a Disney: els desitjos o somnis que

volen fer realitat els protagonistes. En aquest cas, però, se'ns mostren els absurds somnis que tenen els que clàssicament s'han titllat de "dolents", cosa que crea un efecte còmic hilarant.

*But despite my evil look  
And my temper, and my hook  
I've always yearned to be a concert pianist*

Glenn Slater, el lletrista, aprofita el contrast entre l'aspecte dels personatges i els seus somnis per a descriure amb ironia les terrorífiques característiques dels bandits i les seves innocents i absurdes aficions. També advertim que es manté una estructura similar durant tota la peça: el personatge en qüestió es descriu a sí mateix com un personatge terrorífic (1) per a acabar concloent que, a pesar de tot, té un somni que voldria fer realitat (2).

*1 - I've got scars and lumps and bruises  
Plus something here that oozes  
And let's not even mention my complexion  
But despite my extra toes  
And my goiter, and my nose  
2- I really want to make a love connection*

Una vegada més s'usa el recurs de la llista, en aquest cas per enumerar els noms dels delinqüents i els seus somnis. Els noms dels personatges tampoc són casuals, atès que sonen a "homes durs", com Attila, Vladimir i Gunter, o descriuen l'activitat a la qual es dediquen, com Killer.

Encara que tant Rapunzel com Gothel tenien un anglès col·loquial, el que empren els bàrbars ho és encara més i inclou expressions actuals, com ara "yep", "cuz", "blighter",<sup>416</sup> o "touchy-feely". Això contrasta amb paraules argot de la medicina com "fèmur" o "goiter".<sup>417</sup> Aquesta disparitat té com a objectiu crear un efecte còmic: veure com algú que parla un anglès col·loquial alhora utilitza paraules extremadament cultes.

## 2. Anàlisi visual

En aquesta seqüència les imatges ajuden a la comprensió de les lletres i intensificar l'efecte còmic, mostrant l'aspecte horrible dels personatges i les seves ridícules aficions, com el

<sup>416</sup> *Blighter*, equivalent al col·loquialisme en català *tio* per referir-se a algú.

<sup>417</sup> *Goiter*, en català goll: m. [MD] [LC] Tumefacció de la glàndula tiroide que origina una prominència a la cara anterior del coll.

cas del personatge amb un garfi que toca el piano (il·lustració 34.5). Mentre Rapunzel s'ho mira tot impressionada, Flynn diverteix a l'espectador amb la seva cara d'incredulitat i resignació (il·lustració 34.7). En alguns aspectes la cançó recorda a "Gaston", de *Beauty and the Beast*,<sup>418</sup> que també es desenvolupa en una taverna i fa burla de la masculinitat d'aquests homes mostrant-los en posicions ridícules (il·lustració 34.8). La peça també recupera molts dels elements que apareixien a les cançons d'estil més pròxim a Broadway durant els anys 90: instruments que justifiquen la cançó com a música diegètica (il·lustració 34.9), focus d'il·luminació, personatges que ballen (il·lustració 34.10) o miren directament a càmera (il·lustració 34.11), i una conclusió en la qual s'accelera el muntatge i s'acaba amb un gran pla general (il·lustració 34.12).

### 3. Anàlisi musical

So	Timbres	Instruments destacats	Acordió, percussió (arpa, triangle, pandereta, metal·lòfon, campana), piano, mandolina	
		Veus	Personatges de la ficció	Hook hand thug, Big nose thug, Flynn, Rapunzel
	Textura	Melodia acompanyada/contrapunt		
Ritme	Metro	4/4 – 2/4 – 4/4		
	Caràcter	<i>Freely / In a quick four</i>		
Melodia	Motiu Principal			
Harmonia	Mode/tonalitat	Mi M		
	Cadència final	Perfecta (V-I)		
Estructura	Intro – A – A' – B – A'' – Coda			

L'estil musical és una mescla de cançó de taverna i música popular difícil d'ubicar, ja que apareixen instruments tan anacrònics com el piano, l'acordió o la mandolina. Malgrat que la tonalitat de la peça és Mi M, en nombrosos passatges passa pel seu relatiu menor, do m, especialment en la part B. Pel que fa al tema A, és un tema força extens que inclou dues parts: la primera en què el personatge en qüestió descriu com és i quin és el seu somni i la segona en què reivindica el seu dret a somiar. El que uneix aquestes dues parts és precisament el motiu principal, que coincideix amb el títol de la cançó "*I've got a dream*". Aquest motiu és similar al de "When Will My Life Begin", que es compona de dues cèl·lules rítmiques idèntiques però amb una melodia diferent. Ambdues funcionen

<sup>418</sup> Vegeu pàgina 452.

com una pregunta-resposta, encara que el text sigui igual: la primera és una pujada i acaba interrogant amb l'acord de subdominant i la segona és una baixada i és conclusiva perquè acaba amb la tònica.

## “I See the Light”

Música d'Alan Menken i lletra de Glenn Slater

En aquesta cançó Rapunzel fa realitat el seu somni: veure les llums que apareixen pel seu aniversari. Alhora descobreix que quelcom ha sorgit entre ella i Flynn, raó per la qual la cançó es converteix en un tema romàntic.

### 1. Anàlisi de la lletra

Des d'un principi en la lletra es juga amb el doble sentit de “veure la llum”: literalment Rapunzel veu les llums, però metafòricament també “veu” el que sent per Flynn. Aquesta idea és una constant en tota la cançó i són nombrosos els verbs que fan referència a l'acte de “veure”: “*watching*”, “*looking*”, “*blinking*” o “*see*”. Les metàfores sobre veure/comprendre són també constants:

*All that time never even knowing  
Just how blind I've been*  
\*

*Standing here, it's all so clear  
I'm where I'm meant to be*  
\*

*And at last I see the light  
And it's like the fog has lifted*

La cançó també es permet fer una auto-referència d'una de les cançons romàntiques més conegudes de Menken, “A Whole New World” d'*Aladdin*, amb la frase “*it's crystal clear*” com a sinònim de quelcom com obvi o evident. També trobem certes reminiscències de la cançó de *Cinderella* “So This is Love”, en la qual “*I'm all aglow*”, brillar, era un sinònim de felicitat. D'igual manera, la brillantor de les llums i les estrelles es converteixen en aquesta cançó en un símbol de felicitat: “*blinking in the starlight*”, “*it's warm and real and bright*”, “*shining in the starlight*”.

La cançó també recupera el mecanisme de repetició de “When Will My Life Begin” per fer èmfasi en el temps que ha passat fins que Rapunzel ha pogut fer realitat el seu somni:



Harmonia	Mode/ tonalitat	Inicial	Do M
		Final	Mi $\flat$ M
	Cadència final		Perfecta (V-I)
Estructura	A – B – A' – B' – Coda		

La música conté alguns dels elements típics de Menken, com que el tema principal és presentat en una tonalitat (Do M) i després es modula a una altra tonalitat (Mi $\flat$ M) per variar la melodia. Aquest canvi coincideix amb el fragment en què Flynn continua la cançó, d'aquesta manera es veu com ell aporta una lleugera variació. Després, quan canten junts d'entrada ho fan a l'uníson, un d'ells fa un vers en solitari i acaben d'una manera similar a "A Whole New World", cantant a duo a una distància de sisena i tercera. La composició del motiu principal també és similar a altres cançons d'aquesta pel·lícula, hi ha una primera cèl·lula que coincideix amb el títol de la cançó "*I see the light*" que es repeteix successivament de manera invariable i una segona cèl·lula, que varia en cada repetició.

## BANDA SONORA MUSICAL

La BSM d'Alan Menken recupera alguns dels hàbits del compositor durant els anys 90, com el fet que la majoria dels motius de les cançons són recuperats al fons musical. La sonoritat d'algunes de les cançons, però, varien l'estil típic de Menken, com són les cançons pop-rock "When Will My Life Begin" i "I See the Light", a les quals s'hi inclou la guitarra. Aquest instrument, poc habitual en la música de Menken, també és trasllada en nombroses ocasions al fons musical. La part B de "When Will My Life Begin", que simbolitza el desig de Rapunzel de veure les llums (i, per tant, connecta amb el seu passat com a princesa) s'escolta en moments puntuals del fons musical, com quan Flynn i ella esperen a la barca o el retrobament amb els seus pares. "I See the Light", com a tema d'amor, no s'escolta al fons musical fins que no és presentada la cançó. Tampoc s'abusa de les repeses, atès que queda poc metratge de pel·lícula i no és un dels temes centrals de la pel·lícula: únicament s'escolta tot just després de concloure la cançó, quan Flynn intenta retornar la corona als germans i a l'escena en la qual Rapunzel salva la vida d'ell amb una llàgrima. La cançó que té paper realment important al llarg de tota la pel·lícula és la breu peça "Healing Incantation", associada als poders del cabell de Rapunzel. A més de ser represa de manera cantada en nombroses ocasions, també podem escoltar-la sovint al fons musical quan la flor (o el cabell de Rapunzel) obra la seva màgia, bé sigui rejuvenint a Gothel, curant una ferida o retornant a la vida a Flynn. Sovint la melodia de "Healing Incantation" és entrelaçada amb altres motius, cosa que dona continuïtat a la BSM.

Respecte a la resta de cançons, no tenen una major transcendència més enllà del moment en què són escoltades. Malgrat "Mother Knows Best" és la cançó de Gothel, en el fons musical trobem un altre motiu associat al personatge amb un registre més greu i un caràcter lent i pausat. La presència d'aquest tema en el segrest de Rapunzel, la tornada de la noia amb la seva "mare" quan creu que Flynn l'ha traït i l'escena climàtica, en què Flynn li talla els cabells a Rapunzel i Gothel envelleix ràpidament, ens fa pensar que la melodia descriu l'obsessió de de l'antagonista per mantenir-se jove: com en primer lloc es capaç de segrestar una nena, després l'enganya i finalment la seva follia és la seva perdició. Un altre motiu del fons musical, que consisteix en uns acords de piano amb un caràcter molt trist, està associat a la idea de la separació de Rapunzel dels seus pares: apareix quan ella li explica a Flynn que sempre ha viscut tancada a la torre, el moment just abans que els pares llencin les llums en record de la seva filla o l'escena en la qual Rapunzel s'adona que ella és la princesa perduda.

A banda d'això la BSM de la pel·lícula introdueix alguns elements nous en Menken: la música instrumental d'estil medieval/folk/cèltic "Kingdom Dance", que descriu el dia que passen Rapunzel i Flynn al poble mentre esperen que es faci de nit. A través de les diverses escenes de passejos i ball de la parella podem veure que, en el transcurs d'aquest temps, els protagonistes poc a poc van enamorant-se i facilitant que uns minuts després esdevingui el tema d'amor "I See the Light". Aquesta escena bé podria haver estat una cançó, ja que no inclou cap diàleg i es desenvolupa com si fos un videoclip: únicament hi ha imatges i música.

Per últim, cal destacar l'absència de la represa d'una de les cançons de la pel·lícula en una versió coral al final de la pel·lícula. En comptes d'això, s'opta per acompanyar el final feliç de la pel·lícula amb nou material (exclusivament instrumental) que expressa l'alegria dels personatges.





# Bloc 3

---

---



## 6. L'estructuració de les pel·lícules de Disney: tipus de cançons, evolució i l'aplicació de la fórmula

Si comparem les cançons analitzades de Disney amb les tipologies de cançons esmentades a l'apartat 3.3.2.3 pròpies dels musicals teatrals, advertim que es produeixen molts paral·lelismes. En primer lloc, la majoria de les pel·lícules de Disney comencen amb una cançó introductòria (*opening number*), tot i que les seves característiques disten en alguns aspectes respecte el que Woolford (2012) descriu, com ara el fet que aquestes cançons també siguin espectaculars, cosa que no apreciem a Disney. També és habitual trobar una cançó de “jo desitjo” (*I wish*), en la qual el protagonista expressa què vol i per què està descontent amb la seva situació inicial. Així mateix, en algunes pel·lícules hi ha cançons que podrien categoritzar-se com didàctica (*teaching song*), com a espectacular (*production number*) o com una cançó de personatge (*character song*). Tanmateix, hi ha altres cançons a les que, per la seva descripció ambigua, resulta difícil circumscriure-hi exemples aquí tractats, com és el cas de la cançó de situació (*situation song*) o d'argument (*plot song*). Les cançons anteriorment citades (didàctica, espectacular o de personatge) fan referència al contingut mateix de la cançó, ja sigui descriure un personatge, contextualitzar l'espai de la narració, celebrar alguna cosa o transmetre uns coneixements. Ara bé, tant la cançó de situació com la d'argument requereixen un cert grau de subjectivitat per determinar com incloure-hi exemples. Quelcom similar passa amb les categories presentades per Cohen i Rosenhaus (2006), que no tenen cap criteri específic en la seva classificació: en ocasions depèn de l'estil musical (balada), l'objectiu de la cançó (fer riure, amb la cançó còmica) o la forma de la lletra (amb la cançó llista); raó per la qual no hem adoptat aquests mecanismes de tria.

A les pel·lícules de Disney també hem descobert alguns tipus de cançons preexistents propis de la música popular que no són esmentats per Woolford o Cohen i Rosenhaus, com ara la cançó de treball (Gioia, 2006), la cançó d'amor (que podria vincular-se amb la balada), la cançó de bressol (Trehub i Trainor, 1998) o la preeminència de determinades formes musicals, com ara el vals o la marxa (Zamacois, 1959). Per últim, Disney també introdueix certes categories de cançons que aparentment no tenen cap precedent (o no se'ls ha posat un nom) al teatre musical o la música popular. Així doncs, per crear la nostra classificació tindrem en compte totes les possibles influències, adaptacions, recreacions o, si escau, creacions originals de Disney i, en base a això, establir uns criteris de categorització més sistemàtics. Sovint caldrà combinar o dividir algunes de les tipologies de cançons esmentades, ja que, com veurem, Disney crea les seves pròpies convencions.

## 6.1 Elements recurrents en l'estructuració dels musicals

D'entrada hem observat una sèrie de constants a les pel·lícules pel que fa a l'argument, com l'estructura o ubicació de les cançons, qüestió que ja assenyalava Woolford. En aquest sentit, hem notat que la majoria de produccions opten per presentar una o dues cançons a l'inici, el gruix dels moments musicals al nus de la història i una única cançó al desenllaç, com a tancament de la història (vegeu taula 1). Segons explica Menken, existeix la tendència de posar cançons cada cert temps als musicals,<sup>419</sup> un tret que podem observar a *Beauty and the Beast* o *The Hunchback of Notre Dame*. Així mateix, algunes cançons solen aparèixer sempre en un lloc concret: per exemple, la presentació del protagonista normalment és la segona cançó de la pel·lícula i el tema d'amor acostuma a coincidir amb els 50-60 minuts de pel·lícula (vegeu taula 1). Els protagonistes i els antagonistes també solen anar associats a un tipus de cançó, de la mateixa manera que alguns continguts són més susceptibles de ser cantats per certs personatges, com ara la cançó didàctica pel mentor.

En el procés de crear aquesta categorització ens hem plantejat diverses maneres de presentar-la: en funció de la seva ubicació, del contingut i la forma de la lletra i la imatge o de la forma musical. No obstant, hem vist que sovint aquestes categories interactuen unes amb altres i és difícil marcar unes pautes excloents. Partint d'algunes de les cançons existents al teatre musical, com ara la cançó llista, vam abordar la idea de crear una categoria en funció de la forma de la lletra. Novament, però, en l'intent de seleccionar les cançons que podrien pertànyer a cada secció vam veure que la forma de la lletra és variable i no es pot cenyir a un únic model. Algunes de les propostes que vam considerar en base als exemples analitzats serien les següents:

- Cançó monòleg. Es pot produir de dues maneres: com al teatre, un soliloqui, en què un personatge parla sol, conscient que hi ha uns espectadors que l'escolten, o com si fos una veu en off que representa els seus pensaments. A Disney els monòlegs en veu alta solen justificar-se amb la presència d'altres personatges que escolten al cantant com si fossin espectadors, com és el cas de "I'm Wishing" (*Snow White*) o "Part of That World" (*The Little Mermaid*). Gairebé qualsevol personatge pot començar un monòleg, però són especialment habituals en el cas dels protagonistes i els antagonistes.

---

419 *Composing a Classic: A Musical Conversation with Alan Menken, Don Hahn & Richard Kraft*, contingut extra de l'edició en DVD de *Beauty and the Beast* de 2010.

- Cançó diàleg. Aquestes cançons poden brollar d'una conversa normal o una discussió, com ara "I Just Can't Wait to Be King" (*The Lion King*), un duet amorós entre els protagonistes, com "A Whole New World" (*Aladdin*), o bé a partir de la intervenció de molts personatges que expressen els seus pensaments en veu alta, com ara a la cançó "Belle" (*Beauty and the Beast*).
- Cançó llista. Com ja hem exposat anteriorment, aquest tipus de cançó deriva de la tradició de Broadway, en què un personatge enumera una sèrie d'elements, objectes, pros i contres, etc. Aquestes cançons no tenen una progressió o estructura dramàtica, simplement són llistes d'objectes o idees, i es poden col·locar en qualsevol moment de la producció sense que això danyi la cançó (Cohen i Rosenhaus, 2006, p. 96). En la nostra anàlisi hem observat que aquest tipus de cançó freqüentment és cantada per un engalipador, tot i que no és un requisit indispensable. Alguns exemples serien "Under the Sea" (*The Little Mermaid*) o "Be Our Guest" (*Beauty and the Beast*).
- Cançó narrativa. Aquest tipus de cançó consisteix en l'explicació d'una història, ja sigui quelcom tan senzill com que la Blancaneu trobarà al seu príncep i serà feliç ("Some Day My Prince Will Come"), el tràgic origen de Quasimodo ("The Bells of Notre Dame") o un relat sobre la història prèvia al naixement d'Hèrcules ("The Gospel Truth"). Com bé es pot observar, sovint aquestes peces són alhora cançons d'inici i funcionen com a pròleg de la pel·lícula.
- Cançó expositiva. És aquella cançó que simplement exposa uns fets o fa una sèrie d'afirmacions, com ara que l'amor és com una cançó ("Love is a Song" [*Bambi*]) o com funciona el cicle de la vida ("Circle of Life" [*The Lion King*]).
- Cançó descriptiva. Aquesta cançó pot donar-se en diverses situacions: bé sigui descrivint un personatge (com ara "He's a Tramp" [*Lady and the Tramp*]), un espai ("Little Patch of Heaven" [*Home on the Range*]) o una activitat ("Heigh-Ho" [*Snow White*]).
- Cançó comparativa. Una pràctica habitual en Disney és la de comparar dos termes contraposats per destacar les virtuts d'un dels dos o mostrar les igualtats entre ambdós. Sovint una cançó pot consistir en la comparació entre dos mons, dues maneres de veure la vida o dues maneres de comportar-se. Aquesta tècnica pot usar-se dins la pròpia cançó, quan es pretén assenyalar les semblances d'aquells que teòricament són distints, com a "Savages" (*Pocahontas*) i "Two Worlds" (*Tarzan*), o situant dues cançons contrastants l'una vora l'altra però mantenint-les separades ("Heaven's Light" i "Hellfire" [*The Hunchback of Notre Dame*]). D'aquesta manera, depenent de si la cançó és la mateixa o si són dues peces diferents, la comparació

tindrà la intenció de demostrar les semblances o les diferències.

Aquesta proposta, tot i que aplicable en alguns casos, presenta problemes en algunes cançons, com “Sing Sweet Nightingale” (*Cinderella*), en què la cançó es basa en la repetició d'un únic vers o “The Bare Necessities” (*The Jungle Book*), en què l'ós Baloo explica a Mowgli com gaudir de la vida. En aquest darrer cas, no podem encabir la cançó en cap d'aquestes categories, ja que és alhora un monòleg, una cançó llista i una cançó descriptiva. Aquestes dificultats ens han dut a descartar aquest mètode de classificació. No obstant, hem considerat interessant exposar aquestes variables pel que fa a la lletra, ja que ens serviran més endavant per descriure determinats tipus de cançons que, per exemple, en algunes èpoques tendeixen a formes més narratives i, en d'altres, a més descriptives, com ara la cançó d'inici.

## 6.2 Criteris de classificació de les cançons

La categorització de les cançons de Disney no s'ha realitzat en funció d'una única variable (com ara la lletra, la música o la imatge), sinó per la confluència de tots aquests elements. És per aquesta raó que en la delimitació de cada classe hem establert els elements comuns pel que fa als següents paràmetres:

- L'argument: el contingut, el personatge que la canta, la ubicació de la cançó en el context de la pel·lícula (pel que fa a la història [inici, nus, desenllaç] al minutatge o en relació a la resta de cançons).
- La lletra: si són especialment recurrents determinades paraules, figures retòriques (hipèrbole, metàfora, personificació, etc.) o estratègies comunicatives (llenguatge molt planer o amb dobles sentits, que implica l'ús d'ironies o una major erudició en les referències, que apel·len a un espectador més culte).
- La imatge: esbrinar si manté l'estil general de la pel·lícula o canvia per a la cançó. En funció d'això destacar l'ús dels colors, tipus de plans, referències a pintures, al teatre o a pel·lícules, el ritme del muntatge, etc.
- La música: si aquesta reforça o contradiu els continguts exposats per la lletra i les imatges, si és particularment habitual un estil musical, com el jazz o l'opereta; una forma musical, com el vals o la marxa, o si es repeteixen elements interns de la composició com ara l'elecció de compàs, la tonalitat, el tempo, els timbres o l'estructura.

Per consegüent, és a partir de la intersecció de tots aquests elements i la repetició de determinats aspectes el que ens ajudarà a, o bé confirmar i ampliar les categories proposades anteriorment (derivades del teatre musical i les cançons populars), o bé crear noves propostes de tipus de cançons en base als criteris aquí descrits. La llista de cançons s'ha disposat per ordre d'aparició, és a dir, primerament hem explicat aquelles cançons que se situen a l'inici de la història, a continuació aquelles ubicades al nus (l'ordenació de les quals ja depèn de cada pel·lícula) i, per últim, les cançons situades al desenllaç.



### 6.2.1 Cançó introductòria

Com bé avançàvem, la majoria de les pel·lícules tenen una cançó que ens introdueix en la història mentre veiem els títols de crèdit (o immediatament abans o després), ja sigui amb una veu en off o un personatge de la ficció amb la funció de narrador. Tal com ens mostra a la taula 2, aquesta cançó sempre és la primera en totes les pel·lícules. Cohen i Rosenhaus (2006, p. 63) consideren que els deu primers minuts d'un musical són crucials, ja que és en aquest moment que s'explica als espectadors què esperar de la resta de la funció. Segons els autors, en aquests deu minuts l'escena introductòria ha de ser plantejada clarament i amb ella el to i l'estil de l'espectacle com un conjunt. Tenint en compte que d'un total de 34 pel·lícules, a 24 apareix la cançó introductòria i de manera constant a tots els períodes, aquesta peça es converteix en un dels indicadors principals per detectar si un musical ho és (vegeu taula 2). Tanmateix, de vegades els creatius obvien aquesta convenció (no sabem si de manera deliberada o sense voler), cosa que pot crear confusió en l'espectador, com ocorre a *The Jungle Book*, on no hi ha una cançó introductòria a pesar de tractar-se d'un musical; o *The Emperor's New Groove*, que sí inclou una cançó a l'inici i, en canvi, no en té més durant el desenvolupament de la pel·lícula.

Al llarg de la trajectòria de Disney hi ha hagut diferents tipologies de temes introductoris. Durant el classicisme (1937-1966) predominaven les cançons corals amb veus en off que acompanyaven els títols de crèdit. Aquesta tendència comença amb *Pinocchio* (1942) i es manté de manera gairebé invariable fins *Sleeping Beauty* (1959). A nivell de contingut aquestes cançons podien resumir l'argument de la pel·lícula (com ocorre en totes les produccions de la dècada dels 50, *Cinderella*, *Alice in Wonderland* i *Peter Pan*), presentar algun dels continguts de la trama, com els somnis que es fan realitat a "When You Wish Upon a Star" (*Pinocchio*) o una versió coral d'una de les cançons que es desenvoluparà més endavant, com passa a "Bella Notte" (*Lady and the Tramp*) i "Once Upon a Dream" (*Sleeping Beauty*). Un dels aspectes que hem detectat en les lletres i música d'aquestes cançons és que solen tenir un punt trist o nostàlgic, com si fossin cantades per un adult que rememora amb melangia la infància.

Aquestes convencions, però, muten després de la mort de Disney: només la meitat de les produccions realitzades durant la decadència (1970-1988) mantenen la cançó introductòria, mentre la resta optaren per acostar-se al cine d'acció real, començant amb escenes intrigants (*The Fox and the Hound*), o amb uns crèdits únicament acompanyats amb música de fons (*The Great Mouse Detective*). Aquesta tendència tornaria a canviar

amb l'estrena d'*Oliver & Company*, que recuperaria el tema inicial, tot i que amb algunes novetats. Les variacions, que s'intensificarien i consolidarien en el renaixement (1989-1999) i la transició (2000-2010), es poden resumir de la següent manera: quan les pel·lícules se situen en terres llunyanes (ja sigui físicament o temporalment), una de les funcions d'aquesta cançó consisteix en contextualitzar el lloc on se situa el llargmetratge. Per tant, musicalment s'empra un estil relacionat amb la localització de la pel·lícula, determinat pels instruments, ritmes i/o modes. Així, a "Arabian Nights" (*Aladdin*) la música ens situa a Aràbia, a "Circle of Life" (*The Lion King*) a Àfrica i "You Ain't Home on the Range" al salvatge oest. Durant la dècada dels 90 el tema inicial també pot tenir una funció narrativa, i servir com a pròleg de la història, explicant els antecedents perquè compreguem millor la trama de la pel·lícula, com a "The Bells of Notre Dame" (*The Hunchback of Notre Dame*) o "The Gospel Truth" (*Hercules*). La importància d'aquest tema varia d'una pel·lícula a altra, aquelles a les quals té una funció de pròleg, la cançó és necessària per comprendre el desenvolupament posterior de la història; mentre que aquelles que es limiten a contextualitzar l'espai podrien ser prescindibles, com "Fathoms Bellow" (*The Little Mermaid*). També hi ha casos concrets, en aquelles pel·lícules que tracten del xoc entre dos mons, que la cançó introductòria fa una comparativa i mostra les semblances o diferències entre ambdós. És el cas de "The Virginia Company/Steady as the Beating Drum" (*Pocahontas*) i "Two Worlds" (*Tarzan*). En *Pocahontas* s'emfasitza sobre allò que distingeix els occidentals dels indis americans, per aquesta raó cada món té una cançó clarament desigual i en cap moment es combinen les músiques. D'altra banda, a *Tarzan* es vol remarcar que, en realitat, el món animal i l'humà s'assemblen més del que creiem, i per consegüent hi ha una única cançó que els uneix.

La força i impacte d'aquest tema inicial serà vital per al posterior desenvolupament de la pel·lícula, no només perquè intenta en pocs minuts atrapar l'atenció de l'espectador, establint el to i la forma de la pel·lícula, també perquè en molts casos la resta del llargmetratge haurà de saber mantenir aquesta empenta del inicial. Així, pel·lícules amb un començament tan espectacular com *The Lion King* o *Tarzan*, saben que des d'un principi atraparan a l'espectador, però també que hauran de sostenir aquest nivell d'interès durant tota la pel·lícula.

## Lletra

Tenint en compte que l'objectiu d'aquesta cançó és preludiar com serà la resta de la pel·lícula, és lògic que la lletra s'adapti al caràcter de la pel·lícula. En la majoria dels casos

la lletra tendirà a ser més directa i seriosa, per mantenir cert to neutral i allunyar-se dels estereotips sobre l'animació, un format considerat generalment bufonesc. No obstant, quan Disney ha volgut fer una pel·lícula decididament còmica, com és el cas d'*Hercules*, *The Emperor's New Groove* o *Home on the Range*, la lletra ha estat rica en ironies i gags.

## **Imatge**

A l'igual que la lletra, les imatges també fixen l'estètica i el tractament de la història. En aquest sentit, el període del classicisme té una representació visual molt definida: els fons que acompanyen els crèdits són sempre estàtics i sovint il·lustren elements de la pel·lícula, per exemple amb dibuixos dels personatges o imatges icòniques de la història, com la carrossa o la sabata de *Cinderella*.

A la decadència sembla que el punt comú en totes les pel·lícules consisteix en revelar la naturalesa falsa de l'animació: a *The Aristocats* un dels personatges pinta sobre un llenç, que passarà a convertir-se en el pla general a partir del qual comença la història. A *The Rescuers* es mostren imatges estàtiques de paisatges marítims sobre els que la càmera fa panoràmiques, mentre a *Oliver & Company* els primers plans de la pel·lícula mostren paisatges que no amaguen el traç dels dibuixos.

Pel que fa al renaixement i la transició, es produeix una clara divisió entre aquelles pel·lícules de caire més seriós, com *The Lion King*, *Pocahontas* o *Tarzan*, que comencen amb imatges realistes que predominaran en la resta de la pel·lícula. En canvi, d'altres més còmiques com *Hercules*, *The Emperor's Old Groove* o *Home on the Range*, estableixen des d'un inici el seu caràcter desenfadat utilitzant una estètica més de dibuixos animats o fent burla de les pròpies convencions musicals de Disney, com ocorre a "Perfect World" (*The Emperor's Old Groove*), on s'afegeixen personatges ballarins sense justificació.

## **Música**

En aquest àmbit també es produeixen una sèrie de coincidències en funció de l'època. Per exemple, durant el classicisme, part de la decadència i la transició, les veus eren sempre en off. El que diferencia un període de l'altre és que al classicisme normalment les cançons eren corals, mentre a la decadència hi havia una única veu. Com bé es pot veure a la taula 2, altres aspectes freqüents són l'ús de tonalitats majors, un tempo lent, compassos binaris (en el classicisme predominava el 2/2, però a partir dels 50 s'introdueix el 4/4) i

l'estructura ABA. En cas que no hi hagués una cançó coral, en el període del classicisme s'optava per una obertura, una peça on es presenten les melodies principals de la pel·lícula (que deriven de les cançons o de motius de la música de fons). Aquesta fórmula no és molt habitual, només la detectem a *Snow White* i més endavant, quan hi ha un trencament amb l'estil visual de l'estudi a *101 Dalmatians* i *The Sword in the Stone*.

Al renaixement, tot i que moltes de les cançons són en off, s'insereix també la figura del narrador, un personatge de la ficció que té com a objectiu introduir-nos al món de la ficció. Depenent del cas, aquest personatge apareix únicament al pròleg (com a *Aladdin*), bé pot continuar fent comentaris en el transcurs de la narració (com les muses d'*Hercules*) o realment ser un personatge de la ficció (com Clopin a *The Hunchback of Notre Dame*). En aquest període es consolida el compàs 4/4 i a nivell estructural les cançons passen a ser més llargues i complexes respecte els períodes anteriors (vegeu taula 2). Així mateix, com bé esmentàvem anteriorment, el fet que sovint aquesta cançó serveixi per contextualitzar la història en un espai remot i exòtic, significa que s'utilitzen altres modes (com a *Aladdin*) o una instrumentació pròpia de l'espai geogràfic, com és el cas de *The Lion King* o *Tarzan*.

Pel que fa a les repeses d'aquestes cançons, de vegades es torna a escoltar una reexposició al final de la pel·lícula, fent així que la història sigui capicua. Això es produeix a *Pinocchio*, *The Lion King* o *Brother Bear*, per tant, és un tret transversal de totes les èpoques. La cançó introductòria també pot ser una versió d'un tema que escoltarem més endavant, com és el cas de *Sleeping Beauty* amb "Once Upon a Deam".

Pel que fa a la interrelació d'aquesta cançó amb el fons musical, en ocasions el motiu reapareix de forma instrumental en altres moments de la pel·lícula, com és el cas de *Pinocchio* amb "When You Wish Upon a Star" o *Sleeping Beauty* amb "Once Upon a Deam".



## 6.2.2 Cançons de personatge

Segons Woolford i Hischak i Robinson, una cançó de personatge és aquella en la qual el protagonista, l'antagonista o un personatge còmic, és el centre d'atenció, de manera que sabrem més sobre ell/a, qui és, els seus plans, etc. Normalment a Disney únicament l'antagonista i el protagonista tenen aquesta cançó. En tractar-se de dos papers diametralment oposats, sovint les cançons que pertanyen als respectius personatges reflecteixen aquest contrast. Habitualment són els propis personatges els que canten la cançó que els descriu, però esporàdicament trobem exemples en què són altres els encarregats de dur a terme aquesta tasca. Exemple d'això seria la cançó de Bella a *Beauty and the Beast*, en què personatges secundaris descriuen el caràcter de la protagonista, o “Cruella de Vil” (*101 Dalmatians*), on un dels protagonistes descriu a l'antagonista de la pel·lícula.

### 6.2.2.1 CANÇÓ DEL PROTAGONISTA

Encara que un protagonista pot ser el cantant principal de diverses cançons, existeixen certes constants en la cançó que presenta al personatge, en la qual descobrim com és i què vol. Com bé hem esmentat al principi d'aquest capítol, al teatre musical són tres els noms que té aquesta tipologia de cançó: “*I am*”, “*I wish*”, o “*I want song*”, però nosaltres hem preferit adaptar aquest títol sota el nom de “cançó del protagonista” perquè als exemples analitzats l'únic personatge que té aquesta cançó és el protagonista. Tot i que la quantitat de cançons que podem incloure dins aquesta categoria és relativament considerable (14 de 34 pel·lícules la tenen), advertim que no és una pràctica representativa de tots els períodes de Disney, ja que la majoria pertanyen al període del renaixement (8 de 9) i en menor mesura al classicisme (4 de 12) i la transició (2 de 7), mentre a la decadència ni tan sols apareix (vegeu taula 3).

Per tant, la presentació del protagonista serveix perquè l'espectador conegui a l'heroi o heroïna, sàpiga com és i quins són els seus somnis. Normalment el protagonista en qüestió no està satisfet amb la seva situació inicial, i amb aquesta cançó expressa el seu desig per canviar la seva vida. Això entronca amb el que explicàvem a l'apartat 3.1.1 de la morfologia dels contes de fades de Propp, segons la qual les històries comencen perquè el protagonista té alguna mancança. A Disney, la insatisfacció del protagonista (bé sigui perquè ha perdut quelcom o perquè se sent fora de lloc) s'expressa a través d'una cançó, amb l'objectiu de despertar la simpatia per part dels espectadors envers aquest

personatge. Així, el públic seguirà amb major interès la seva evolució i compartirà la seva alegria quan vegi com finalment aconsegueix el que es proposava en aquesta cançó. La situació de descontent al classicisme és propiciada per l'antagonista de la pel·lícula, que obliga a la protagonista a fer tasques que no li corresponen (com és el cas de Blancaneu i Ventafocs). El motiu d'insatisfacció, però, es trasllada a la societat en general a partir de la dècada dels 90, en què els protagonistes són marginats per la societat que els envolta. Bella se sent avorrida i incompresa a un poble on només valoren l'exterior i desdenyen l'intel·lecte, Aladdin intenta demostrar que és més del que aparenta (un simple lladregot), Hèrcules és exclòs per culpa de la seva força i Mulan és incapaç d'interpretar el paper que li pertoca com a dona en una societat masculista. D'aquesta manera, el conflicte inicial dels protagonistes no és causat per l'antagonista de la pel·lícula sinó per la societat. Tanmateix, és la superació d'uns obstacles i l'enfrontament amb l'antagonista el que els ajudarà a trobar el seu lloc dins la societat. De vegades ni tan sols és l'antagonista el que posa dificultats al camí dels protagonistes, sinó algú proper al protagonista, com ocorre a *The Little Mermaid*, on el principal obstacle és el pare d'Ariel. Per consegüent, la presència d'un personatge que presenta dificultats és un *mal necessari* per a que el protagonista aprengui a enfrontar-se als problemes i aconseguir els seus propòsits. Per exemple, Simba (*The Lion King*), necessitava superar una sèrie de proves per aprendre a ser un rei humil, ja que la seva supèrbia i ambició el podria haver convertit en el seu enemic, Scar. O Hèrcules, Mulan o Tarzan, herois que necessiten encarar-se amb els seus respectius antagonistes per demostrar la seva vàlua.

## Lletra

Són diversos els elements recurrents que notem a la lletra de les cançons dels protagonistes. Si bé és cert que hi ha més coincidències al classicisme (un fet lògic, tenint en compte el caire romàntic dels somnis de totes les protagonistes), en general és freqüent trobar-nos amb expressions com “*wish*”, “*dream*”, “*come true*”. Als anys 90 l'abandó de la passivitat en els/les protagonistes es fa notar també en la lletra, ja que no es limiten a desitjar (*wish*), sinó a demanar de manera enèrgica el que volen (*want*), començant per Ariel (*The Little Mermaid*). Les maneres de presentar-se els protagonistes són les següents:

- La més habitual consisteix en què els personatges desitgin obertament un canvi en la seva situació actual:
  - o Blancaneu: *I'm wishing for the one I love*
  - o Ariel: *I wanna be where the people are*

- o Bella: *I want much more than this provincial life*
- o Quasimodo: *Give me one day out there*
- D'altres, es mostren dubitatius:
  - o Pocahontas: *Should I choose the smoothest course?*
  - o Mulan: *Why is my reflection someone I don't know?*
- En algunes pel·lícules els protagonistes a la presentació aparenten ser enèrgics i alegres, quan realment no estan contents amb la seva situació inicial:
  - o Aladdin: *If only they'd look closer*
  - o Rapunzel: *Stuck in the same place I've always been*
- Per últim, trobem aquells que es mostren molt segurs que aconseguiran el seu propòsit:
  - o Simba: *I'm gonna be a mighty king*
  - o Hèrcules: *I'll be there someday, I can go the distance*
  - o Tiana: *Now things for sure are going my way*

## Imatge

En tractar-se d'una tipologia de cançó heretada del teatre, sovint detectem elements propis d'una posada en escena teatral, com ara que els personatges estiguin emmarcats per elements de l'escena, la presència d'espectadors o l'ús de cortines. Això és especialment visible amb Blancaneu: sempre que canta algú l'escolta (els animals) i està emmarcada per flors enfiladisses o una finestra. Altres aspectes recurrents a la cançó són que l'acció sempre gira al voltant del protagonista, que és el cantant principal, i pot estar sol o interactuar amb altres personatges secundaris. La intervenció d'altres personatges en la cançó també serveix per conèixer alguns dels trets dels protagonistes, com que Bella és somiadora i no encaixa amb els que l'envolten, o que Aladdin és orfe.

Normalment el número sempre implica moviment, ja sigui perquè el protagonista es dirigeix a algun lloc, perquè escapa o simplement perquè està inquiet (Ariel, Rapunzel o Quasimodo, per exemple, estan en un lloc limitat i no obstant no paren de moure's). El protagonista també tendeix a tenir una actitud somiadora, cosa que es reflecteix quan alça la mirada al cel.

## Música

Aquest tipus de cançó sempre està en tonalitats majors, i sol tenir un caràcter animat.



Les indicacions de tempo a les partitures acostumen anar en la mateixa direcció; ràpid o alegre i alguns amb el matís de moderat. L'estructura de la cançó era més senzilla al classicisme, tan sols hi havia un tema A i B, la qual cosa repercutia en la durada: les peces no superaven el minut de durada, mentre a partir dels 90 s'allarguen fins als 3 minuts. Encara que majoritàriament la cadència final és perfecta, durant el renaixement sovint ens trobem amb alguna cadència plagal. En el compàs observem com s'alternen els 2/2 i 4/4, tot i que predomina el 4/4 a la dècada dels 90 (vegeu taula 3).

La cançó del protagonista sovint té repeses, tant com a cançó com al fons musical. Excepcionalment la cançó del protagonista és represa per altres personatges, com és el cas de *Cinderella* amb "A Dream is a Wish Your Heart Makes", que és represa pels ratolins.

#### 6.2.2.2 CANÇÓ DE L'ANTAGONISTA

Així com la figura del protagonista i la seva cançó no ha mutat excessivament al llarg dels anys, aquesta categoria ha evolucionat amb el canvi de concepte de l'antagonista a les pel·lícules. Hi ha qüestions que no s'han modificat al llarg dels anys, com ara que una cançó d'un antagonista mai apareixerà abans de la del protagonista (si n'hi ha). Això sí, que hi hagi cançó del protagonista i antagonista alhora sí que varia depenent de l'època. Així, constatem que durant els classicisme (1937-1966) hi ha dues tipologies d'antagonistes: els seriosos/femenins i els còmics/masculins. Depenent d'aquestes dues variables, els personatges podran cantar o no. Recordem que les madrastrès de la Blancaneu o la Ventafocs, ambdós personatges seriosos, són incapaces de cantar. De fet, quan intenten cantar (com és el cas de les germanastres de la Ventafocs amb "Sing Sweet Nightingale") els resultats són desastrosos. D'altra banda, els antagonistes masculins Honest John (a *Pinocchio*) o el Capità Garfi (a *Peter Pan*) sí tenen cançó i són alhora personatges còmics. Per tant, advertim que al període clàssic si hi havia una cançó del protagonista, no n'hi havia de l'antagonista i viceversa: si hi havia cançó de l'antagonista no hi havia cançó del protagonista. També hem observat una altra variant que repercuteix directament en aquesta categoria i és que quan la figura del "dolent" comença a diluir-se, tampoc hi ha una cançó de l'antagonista. Com bé hem vist a la taula de personatges de cada pel·lícula, quan hem ubicat alguns personatges com John Silver (*Treasure Planet*) o Stitch (*Lilo & Stitch*) al mig de la taula, no hi havia una cançó d'aquest tipus. De vegades els antagonistes poden redimir-se o la maldat radica en el propi protagonista, que aprèn i esmena els seus errors, com és el cas de *Brother Bear*. D'una manera o altra, fins que no es recupera la

figura “clàssica” de l’antagonista (és a dir, un dolent sense matisos), com és el cas del Dr. Facilier a *The Princess and the Frog*, tampoc es torna a escoltar aquesta cançó.

Cal esmentar també que, tot i que la proporció de cançons d’antagonista (16) és similar a les de protagonista (14), són més les pel·lícules a les quals trobem aquesta tipologia de cançó (vegeu taules 3 i 4). A més, es poden trobar exemples en totes les etapes de Disney. Si a això afegim l’absència d’antecedents al teatre musical (hi ha cançons de personatge però no una específica per a l’antagonista), considerem que aquesta és una categoria que podríem identificar com pròpia de Disney.

La raó per la qual els antagonistes canten poden ser molt diverses. D’entrada, intentar convèncer al protagonista perquè faci quelcom: amb “Hi-Diddle-Dee-Dee” (*Pinocchio*) Honest John pretén que Pinotxo abandoni l’escola i es faci actor, a “The Elegant Captain Hook” (*Peter Pan*) el Capità Garfi vol que els nens perduts es facin pirates, a “Poor Unfortunate Souls” (*The Little Mermaid*) i “Friends on the Other Side” (*The Princess and the Frog*), l’objectiu dels antagonistes és convèncer als protagonistes per que facin un pacte amb ells, mentre a “Mother Knows Best” (*Tangled*) Gothel intenta espantar a Rapunzel perquè mai surti de la seva torre. En ocasions la pròpia cançó serveix per hipnotitzar al protagonista, com a “Trust in Me” (*The Jungle Book*) i “Yodel-Adle-Eedle-Ide-Oo” (*Home on the Range*). També és força comú utilitzar aquesta cançó per descriure el caràcter malèvol de l’antagonista (habitualment des d’una òptica còmica), motiu pel qual la cançó pot ser cantada per altres personatges. El grau en què la cançó és cantada per altres o incorpora intervencions del propi antagonista depèn de cada pel·lícula. “Cruella de Vil” (*101 Dalmatians*) és íntegrament cantada per Roger (l’amo del protagonista caní, Pongo); “The World’s Greatest Criminal Mind” (*The Great Mouse Detective*), és un número musical en què el propi antagonista descriu les seves malifetes i els esbirros li fan els cors acompanyants; i “Gaston” (*Beauty and the Beast*) és majoritàriament cantada per Lefou, l’ajudant de l’antagonista que intenta animar-lo amb aquesta cançó. Hi ha una altra modalitat de cançó que serveix perquè els antagonistes exposin els seus plans. Exemples d’això serien “Be Prepared” (*The Lion King*), “Prince Ali” (4b) (*Aladdin*) o “Mine, Mine Mine” (*Pocahontas*). Per últim, hi ha casos com a “The Siamese Cat Song” (a *Lady and the Tramp*), on la cançó simplement serveix per veure com els gats fan la guitza a la protagonista.

Una cançó d’antagonista especial és la de “Hellfire” (*The Hunchback of Notre Dame*). En primer lloc, no hi ha cap rastre de comèdia en aquesta cançó. D’altra banda, el tema ve

precedit per un altre contrastant, “Heaven’s Light”, on descobrim que tant Quasimodo com Frollo estan enamorats d’Esmeralda, però d’una manera completament diferent. El desig de Frollo és lasciu, possessiu i destructiu: si Esmeralda no és seva, no serà de ningú, mentre el de Quasimodo és innocent i pur. Per tant, “Hellfire” és força divergent respecte la resta d’aquesta categoria, no només perquè Frollo és el primer antagonista que no es corromp per l’avarícia o la supèrbia, sinó pel desig carnal, una temàtica extremadament adulta per al públic infantil de Disney.

## **Lletra**

Un dels aspectes característics en les cançons del classicisme és la presència de sons onomatopèics. Un costum que, com constatarem, es repeteix en altres tipus de cançons de Disney i que sol associar-se amb aquelles de caire humorístic. La comèdia del classicisme tenia un matís més evident, però a partir de Rattigan (*The Great Mouse Detective*) l’humor d’aquests personatges es va sofisticant i la ironia és una de les seves armes habituals. En quin sentit es mostra la ironia ja és una altra qüestió: a “Gaston” (*Beauty and the Beast*) l’objecte de burla és el propi Gaston, atès que el que per a ell són fites en realitat són comentaris sarcàstics del lletrista (“*In a spitting match nobody spits like Gaston*”); per contra, a “Poor Unfortunate Souls” l’emissora de la ironia és Ursula, que explica amb una sorna que Ariel no comprèn el mode de conducta ideal per a una dona (“*Yet on land it’s much preferred for ladies not to say a word*”).

## **Imatge**

En l’aspecte visual, sembla no haver-hi un patró comú en les cançons del classicisme, cosa que canvia a partir de la decadència, amb *The Great Mouse Detective*. Algunes de les convencions que es creen són l’associació de l’antagonista amb determinats elements visuals, com ara la presència d’algun foc i el color vermell, primers plans amb el somriure malèvol de l’antagonista o perspectives inusuals que reafirmen el poder del personatge, com el pla contrapicat, o la seva perversitat, amb el pla inclinat.

## **Música**

Pel que fa a les característiques musicals, advertim que novament es produeixen divergències entre les cançons del classicisme, en què les tonalitats solien ser majors, respecte la resta de períodes: a partir de *The Jungle Book* les cançons passen a estar en tonalitats menors

(vegeu taula 4). Des d'aleshores les cançons dels antagonistes quedarien automàticament vinculades amb tonalitats menors, destacant així el caràcter obscur d'aquests personatges. Les modulacions constants també són un tret que distingeix aquestes cançons, la qual cosa implica que les melodies siguin més complexes, que no siguin fàcilment recordables, al contrari de la simplicitat que caracteritza les cançons dels protagonistes. La volubilitat i irascibilitat dels antagonistes també s'expressa amb canvis bruscos d'intensitat o en el registre dels timbres. També és habitual que la veu de l'antagonista sigui més greu respecte el protagonista, qüestió que lliga amb les convencions de l'òpera a partir del segle XIX (Taylor i Symonds 2014, p. 40), segons les quals els baixos acostumen ser personatges negatius (o còmics, qüestió que enllaça amb el que comentàvem anteriorment sobre els antagonistes que canten), mentre els tenors, amb un registre més agut, són personatges positius. Per tant, mitjançant la música es reforcen els aspectes contrastants entre personatges.



### 6.2.3 Cançó espectacle

Aquesta cançó també és hereva de la tradició teatral, el *production number*, en què l'espectacle prima sobre la resta d'elements. Després de la cançó introductòria aquesta és una de les cançons més freqüents a Disney, la trobem a 21 de les 34 pel·lícules que conformen aquesta tesi (vegeu taula 5). En algunes pel·lícules fins i tot hi ha més d'una cançó pertanyent a aquesta categoria, com és el cas de *Pinocchio* o *The Little Mermaid*. A Disney aquesta cançó es distingeix respecte la resta perquè utilitza de manera més evident elements d'una representació teatral. En els casos més literals la cançó transcorre en un teatre, com a "I've Got No Strings" (*Pinocchio*) o "Let Me Be Good to You" (*The Great Mouse Detective*), mentre en d'altres els personatges es comporten com si tinguessin un micròfon i estiguessin actuant davant d'un públic, com a "Be Our Guest" (*Beauty and the Beast*) i "Friend Like Me" (*Aladdin*). Aquestes cançons solen ser cantades pels engalipadors o personatges secundaris anònims (com bé es pot veure a la taula 5, és habitual veure cançons cantades per nans, micos o gats). L'objectiu dels creatius sempre és el mateix: crear un moment de distensió i divertir a l'espectador amb una música repetitiva, animada i cantable. Dins la narració no sempre està justificat la inclusió del número, tot i que de vegades poden tenir alguna excusa dins la història, com ara animar a un personatge ("Be Our Guest" [*Beauty and the Beast*]), fer-lo canviar d'opinió ("Under the Sea" [*The Little Mermaid*]), demostrar quelcom ("Friend Like Me" [*Aladdin*]), o simplement divertir-se ("Trashin' the Camp" [*Tarzan*]).

#### Lletra

Alguns dels aspectes més recurrents d'aquest tipus de cançons és que els cantants normalment parlen un anglès col·loquial. Aquests personatges acostumen a pertànyer a una classe social més baixa i, per tant, empen un registre menys culte respecte els protagonistes. El nivell social d'aquests personatges sol anar lligat a la seva simplicitat, ja que sovint a les lletres ens expliquen que actuen perquè sí (com ara els nans de *Snow White*, que busquen diamants sense conèixer-ne el valor) o perquè els ho ha dit el líder (com els nens perduts, a *Peter Pan*). Això sovint pot conduir a que l'humor de les cançons sigui absurd o que es facin sons onomatopèics (trets que ja havíem destacat en les cançons dels antagonistes del classicisme), embarbussaments i jocs de paraules. Un tret característic de les primeres produccions de Disney (*Snow White*, *Pinocchio* o *Bambi*) era referir-se al fet d'estar cantant (és a dir, s'utilitzava el metallenguatge), però amb els anys aquesta pràctica caigué en desús. Altres aspectes de les lletres que han anat sorgint amb el temps

és l'estructuració de les cançons com una llista i la inclusió d'anacronismes buscats (per exemple, l'ús d'expressions actuals com “guys” o “cool”).

## **Imatge**

En aquest terreny hi ha hagut també una considerable evolució amb el pas dels anys. Els aspectes visuals d'aquesta cançó solen anar vinculats amb el comportament histriònic dels personatges, bé perquè són poca-traça o bé perquè tenen una actitud fatxenda. Durant el classicisme era més important justificar l'origen de la música, i era freqüent que apareguessin els instruments que sonaven. Amb el pas del temps, però, la música diegètica es deixà de banda, i malgrat l'aparició esporàdica d'alguns instruments, l'absència d'alguns dels sons que s'escoltaven ens confirmaria que en tot cas es produiria falsa diegesi (exemple d'això serien “Under the Sea” [*The Little Mermaid*] o “I've Got a Dream” [*Tangled*]).

A partir dels anys 80 i 90 la cançó passa a convertir-se en un gran número teatral espectacular, amb una posada en escena que ens recorda l'estètica de Busby Berkeley, amb plans zenitals o figures geomètriques, a més de molts altres elements típics dels musicals teatrals, com focus d'atenció, que els cantants mirin a càmera, ballarins acompanyants, la presència d'instruments, personatges en formació o jocs de malabarismes (vegeu “Be Our Guest” [*Beauty and the Beast*] o “Friend Like Me” [*Aladdin*]). També és molt comú que el número acabi amb una gran escena final amb un increment del ritme del muntatge exponencial que conclou amb un gran pla general.

## **Música**

A nivell musical s'observa un predomini del compàs de 4/4, un tempo moderat o animat, tonalitats majors (Do M) i amb bemolls (Fa M, Mi♭M, SibM), final en cadència perfecta (de manera esporàdica plagal) i una durada mitjana d'uns dos minuts (vegeu taula 5). El final pot ser tipus “botó”, amb una gran coda final (en la qual es retarda el temps i es repeteix el motiu principal de la cançó) o bé la música s'atenua fins que desapareix, com si els personatges estiguessin tot el dia cantant aquesta cançó.

Una altra de les característiques d'aquesta cançó és que no acostuma tenir una representació en el fons musical. La seva presència queda reduïda al moment en què apareix i si es fa alguna represa serà excepcional i amb una important dosi de mickeymousing, com és

el cas de “Be Our Guest” a *Beauty and the Beast*, que s’escolta a la batalla final entre els servents de la Bèstia i la gent del poble.





## 6.2.4 Cançó d'amor

En Disney existeixen dues classes de cançó d'amor: romàntic i maternal/familiar. Hem considerat important crear una subdivisió dins aquesta categoria ja que, tot i que la primera tipologia és la més freqüent, ens consta que la segona també té un paper rellevant en cas que la cançó d'amor romàntic no aparegui.

### 6.2.4.1 CANÇÓ D'AMOR ROMÀNTIC

Encara que als documentals, entrevistes i altres textos els compositors de Disney sovint fan referència a aquest tipus de cançó, en la qual es desenvolupa la trama romàntica de les pel·lícules, no hem trobat un equivalent als llibres consultats sobre teatre musical més enllà de la balada a la qual fan referència Cohen i Rosenhaus (2006, p. 94). A la nostra anàlisi, però, hem vist que les cançons que es poden incloure dins aquesta categoria no són necessàriament balades, motiu pel qual hem preferit obviar la proposta de Cohen i Rosenhaus i suggerir aquesta nomenclatura. En la música popular americana també és habitual trobar la cançó torxa (*torch song*), que tracta sobre amors no correspostos (Hischak i Robinson 2009), cosa que trobem només una vegada a Disney: a *The Hunchback of Notre Dame*, a les cançons de "Heaven's Light" i "Hellfire". Tanmateix, normalment la cançó d'amor romàntic a Disney parla sempre d'amors correspostos, on l'amor és la resposta a tot i el camí assegurat per a la felicitat. Sens dubte es tracta d'una de les cançons més importants de Disney, ja que la podem trobar en 16 de les 34 pel·lícules analitzades i està present a totes les èpoques (vegeu taula 6).

A Disney la forma i la ubicació d'aquesta cançó ha anat variant en funció del concepte d'amor romàntic que ha tingut Disney en cada època. En les primeres adaptacions de contes, com *Snow White*, *Cinderella* o *Sleeping Beauty*, la cançó d'amor solia coincidir amb el moment en què els protagonistes es coneixien. D'aquesta manera, la música justificava el ràpid enamorament dels personatges. Irònicament, a pesar que l'amor romàntic sempre és mostrat com quelcom desitjable i buscat per tothom, mai és ensenyat del tot o explicat, especialment si es tracta d'humans. Amb els animals aquesta pràctica és diferent: tant a *Bambi* com a *Lady and the Tramp*, els personatges ja es coneixen d'abans, i la cançó expressa el canvi que es produeix en els sentiments dels personatges. Aquesta segona opció seria la preferida a partir dels anys 70 i especialment als 90 (on gairebé cada pel·lícula tenia una trama romàntica), en què la cançó d'amor és produïda després que els personatges ja es coneguin i s'enamorin en el transcurs de la pel·lícula. Per tant, en

el primer cas, la cançó era el *motor* de l'enamorament, el que el provocava; mentre en el segon cas la cançó és la conseqüència d'aquest enamorament.

La importància de les cançons d'amor s'evidencia a la dècada dels anys 90 ja que, com dèiem, gairebé totes les pel·lícules n'inclouen una. Fins i tot, per a alguns compositors com Elton John, la composició d'aquesta cançó fou la raó principal per la qual decidí treballar amb Disney.<sup>420</sup> A partir de *Pocahontas*, però, el tema d'amor apareix de manera intermitent i incompleta, encara que el lletrista i el compositor intentessin incloure'l sempre. Per exemple, tant *Pocahontas* com *The Hunchback of Notre Dame* inicialment tenien cançons d'amor, però al muntatge definitiu decidiren eliminar-les perquè alentien el ritme de la pel·lícula i avorrien als nens. A pesar de tot, a *Pocahontas* perviu en el fons musical el tema d'amor "If I Never Knew You". En canvi, a *The Hunchback of Notre Dame* el més semblant a un tema d'amor que trobem és "Heaven's Light", que expressa els sentiments romàntics del protagonista de la pel·lícula, Quasimodo, però no es fa cap referència a la parella final de la pel·lícula, Phoebus i Esmeralda. Més endavant, a *Hercules* reapareixeria la cançó d'amor, amb "I Won't Say I'm in Love", tot i que només és cantada per Meg. *Mulan* és l'única pel·lícula del renaixement on ni tan sols hi ha una temptativa de tema d'amor (només al fons musical), atès que dins la trama aquesta línia argumental tampoc té gaire importància. Per últim, a *Tarzan* únicament un fragment de la cançó "Strangers Like Me" fa referència a la història d'amor entre Tarzan i Jane.

Durant la transició aquesta cançó es perd, ja que no hi ha cap parella en la trama de les pel·lícules produïdes entre els anys 2000 i 2004. No seria fins *The Princess and the Frog* que es recuperaria la cançó d'amor, imitant el model de *The Little Mermaid* i *Beauty and the Beast*, en què un dels engalipadors canta mentre els protagonistes ballen. A *Tangled* novament hi ha una cançó romàntica, la qual visualment té moltes similituds amb l'escena de "Kiss the Girl" de *The Little Mermaid*, com bé explicàvem a l'anàlisi de "I See the Light".

A pesar d'aquesta diferència que es produeix entre les pel·lícules clàssiques i les del renaixement sobre el moment de la història en què apareix aquesta cançó, normalment la cançó s'ubica cap al final de la pel·lícula, prop de la conclusió, al voltant dels 50-60 minuts (vegeu taula 6). Excepcionalment trobem cançons com "One Song" (*Snow White*) als cinc minuts de pel·lícula o "Once Upon a Dream" (*Sleeping Beauty*) als 25 minuts.

---

420 Vegeu història del projecte de *The Lion King* (pàgina 485).

## Lletra

Com ja hem anat detectant durant l'anàlisi de les cançons, hi ha una sèrie d'elements a les lletres que es repeteixen, com ara comparar l'amor amb volar o estar al cel, amb la màgia o quelcom lluminós i esplendorós. També és habitual fer referència a la proximitat de la parella (*side by side*, *near*), que sol estar al costat en el moment en què es produeix la cançó. Situar l'escena a la primavera o esmentar-la també és una pràctica recurrent durant el classicisme. Com l'escena es produeix de nit, també és comú esmentar aquest fet i fins i tot incloure'l al títol de la cançó, com per exemple "Can You Feel the Love Tonight" (*The Lion King*). Altres termes que és freqüent escoltar són amor, cor o bellesa ("*Love*", "*heart*", "*beautiful*"). En alguns casos s'utilitzen expressions en altres llengües que es consideren romàntiques, com ara l'italià a "Bella Notte" (*Lady and the Tramp*) o el francès a "Ma Belle Evangeline" (*The Princess and the Frog*). Com constatem al títol mateix de les cançons, en ambdós casos coincideix l'ús de la paraula "bella", que és molt similar entre ambdues llengües.

## Imatge

A nivell visual, alguns dels elements que destaquen de les escenes d'amor és que, com bé indica la lletra, es desenvolupen al crepuscle/nit, amb llums tènues. També abunden els plans generals, de contextualització de la parella a un determinat espai, així com plans conjunts dels enamorats. Normalment ambdós protagonistes comparteixen sempre pla en el transcurs de la cançó, per fer més evident la seva unió. De vegades poden aparèixer símbols relacionats amb l'amor, com ara cors, estàtues o pintures de Cupido i les seves fletxes. La presència d'aigua, que permet fer un joc de miralls amb els protagonistes, també és freqüent.

## Música

En la música vocal les cançons dedicades a l'amor romàntic són conegudes des del segon quart del segle XIX com a romança i musicalment es caracteritzen pel predomini de la melodia sobre la resta. En l'òpera es tendeix a una melodia ampul·losa, rebuscada i poc sincera, destinada més a produir un efecte exterior, que a expressar amb naturalitat un sentiment íntim (Zamacois, 1959, p. 251). A més d'això, a Disney són diversos els elements que es repeteixen en aquest tipus de cançó: el ritme de vals (sobretot durant el període del classicisme), la forma AA'BA i les tonalitats majors (tret de l'excepció de

*Bambi*) (vegeu Taula 6).

La cançó pot ser o bé cantada pels protagonistes o bé per veus externes (personatges que observen l'escena o veus en off). Així, peces com “Kiss the Girl” (*The Little Mermaid*), “Beauty and the Beast”, “Ma Belle Evangeline” (*The Prince and the Frog*) són íntegrament cantades pels ajudants còmics de la parella. “Can you Feel the Love Tonight” (*The Lion King*) és un híbrid, entre el cant dels engalipadors, la veu en off i els protagonistes, tot i que predomina la veu en off. “I Won't Say I'm In Love” (*Hercules*) és una mena d'híbrid, ja que intervenen tant la co-protagonista (Meg), com les narradores de la història (les Musses). Per contra, “A Whole New World” (*Aladdin*), “I See the Light” (*Tangled*) o el que hauria pogut ser el tema d'amor de *Pocahontas*, “If I Never Knew You”, són cantades per la parella.

A la majoria de la pel·lícules el motiu principal de la cançó d'amor és el leitmotiv al fons musical que representa la trama romàntica de la pel·lícula, tret de “Kiss the Girl” (*The Little Mermaid*), que no té cap repercussió melòdica més enllà de la seqüència en la qual apareix.

#### 6.2.4.2 CANÇÓ D'AMOR MATERNAL

Aquest tipus de cançó consisteix en la relació entre una mare i un fill, com bé podem veure a “Baby Mine” (*Dumbo*), “Lalalu” (*Lady and the Tramp*) o “You'll Be in My Heart” (*Tarzan*). Encara que a Disney hi ha molts pares i filles, aquests mai han tingut una cançó pròpia. Els únics casos en què una cançó d'aquest tipus és dirigida a personatges femenins, és a “Gifts of Beauty and Song” (*Sleeping Beauty*) i “Someone's Waiting for You” (*The Rescuers*). Un dels aspectes característiques d'aquesta cançó és la seva semblança amb una cançó de bressol, que té com a objectiu tranquil·litzar un nen i fer que s'adormi. Destaca també el predomini d'aquesta cançó en pel·lícules protagonitzades per animals en comptes d'humans, de 7 cançons, 5 estan protagonitzades per animals (a pesar que sovint el receptor de la cançó és humà, com és el cas de Penny [*The Rescuers*] o Tarzan). Aquest tipus de cançó és especialment freqüent al classicisme (4 cançons de 7) i observem com amb el pas del temps cau en desús: a la decadència només apareix dos cops, mentre al renaixement és present una sola vegada (vegeu taula 7).

### Lletra

És habitual que a la lletra la cantant (la mare) li digui al nen que no plori, que s'adormi i que utilitzi expressions amoroses (això es veu principalment a través dels diminutius, com ara “*little one*”, “*my little star sweeper*”). Normalment la mare canta perquè hi ha algun problema i encoratja al seu fill sostenint que els mals temps passaran, que sigui valent perquè aviat tot estarà bé. Una de les estratègies per fer dormir al nen és l'ús de consonants fricatives, el so suau de les quals afavoreix el relaxament del que escolta. Un vers representatiu d'això és “*Little soft fluffy sleeper*”, a “*Lalalu*” (*Lady and the Tramp*).

### **Imatge**

Com passava a la cançó d'amor romàntic, en aquestes escenes predominen tonalitats amb un baix contrast, ja que solen produir-se de nit. Un altre aspecte en comú amb la cançó d'amor romàntic és que la mare i el fill acostumen a estar a prop, com a “*Baby Mine*” (*Dumbo*), “*Lalalu*” (*Lady and the Tramp*) o “*You'll Be in My Heart*” (*Tarzan*).

### **Música**

Com es pot observar a l'estructura (vegeu taula 7), aquest tipus de cançons són molt senzilles, sovint estan formades per un únic tema A i una part contrastant B. Lògicament la lentitud és un altre dels trets comuns: el tempo sol ser lent i destaquen les notes llargues i lligades. No obstant, l'elecció de compàs depèn de cada època: al classicisme predominava el 2/2, més endavant es canviaria al 3/4 i en les darreres dècades s'optaria pel 4/4 (vegeu taula 7). En la majoria dels casos la veu és en off o gairebé no veiem el personatge que canta (com la Sra. Jumbo, a “*Baby Mine*” [*Dumbo*]). En ocasions trobem passatges en modes menors alternats amb majors, emulant el vaivé d'un balancí.



### 6.2.5 Cançó didàctica

Tal com explica Woolford (2012), la cançó didàctica és aquella en la qual un personatge (normalment el mentor) transmet una sèrie de coneixements al protagonista. Les formes dels mentors a Disney poden ser molt variades: des del grill Jimminy Cricket (*Pinocchio*), la Fada Madrina de la Ventafocs, fins el pirata John Silver (*Treasure Planet*). Com bé sabem, la seva funció consisteix en aconsellar i ajudar al protagonista, i sovint la transmissió del seu saber es produeix a través d'una cançó. Per això és habitual trobar cançons didàctiques, en què el mentor explica al protagonista què ha de fer quan tingui problemes o com s'ha de comportar o reaccionar davant determinades situacions. Ara bé, tot i que en la majoria dels casos aquesta cançó és cantada pel mentor, en ocasions el propi protagonista troba la saviesa en ell mateix i l'expressa amb aquesta cançó. Com bé indica Vogler (1998, p. 85), l'heroi pot interioritzar l'arquetip del mentor, que habita en el seu interior en forma de codi de conducta. Un heroi pot recordar el que “el meu pare/mare/avi/instructor solia dir...” i evocar aquell aprenentatge que es revelarà crucial per a la resolució del problema que proposa la història (Vogler, 1998, p. 85). Quelcom similar passa amb el personatge de la Blancaneu, que és capaç de sobreposar-se a les adversitats i proposar una mirada positiva de la vida amb “With a Smile and a Song”, o Pocahontas, que amb “Colors of the Wind” fa veure a John Smith que la seva perspectiva euro-cèntrica és errònia.

Tenint en compte la gran diversitat de mentors que trobem a Disney, no sorprèn que aquestes cançons puguin ser tant còmiques com serioses. L'objectiu de cada cançó és igualment variat: poden explicar una tasca tan senzilla com rentar-se les mans (a “Bluddle-Uddle-Um-Dum”, *Snow White*), com sobreviure als carrers de Nova York (a “Streets of Gold”, *Oliver & Company*) o bé tractar-se d'una cançó reivindicativa (“Colors of the Wind” de *Pocahontas* o “God Help the Outcasts” de *The Hunchback of Notre Dame*). De vegades aquestes cançons amalgamen la reflexió general que els creatius volen transmetre al públic: en els dos últims casos citats, el respecte al medi ambient i la igualtat d'aquells que són divergents. En d'altres, la cançó no va més enllà de l'anècdota o es demostra en el transcurs de la pel·lícula que la tesi que intenta defensar el mentor és errònia, com passa amb “The Bare Necessities” (*The Jungle Book*), on Baloo evidencia que el seu *modus vivendi* no és adequat per a Mowgli.

D'una manera o altra, es fa palesa la intencionalitat dels creatius d'inculcar uns valors als que consideren el seu públic majoritari: l'infantil. En aquest sentit, resulta interessant



identificar quins valors s'intentaven transmetre en cada època: amb *Snow White* (finals dels anys 30, l'època de la depressió) es busca mostrar el costat positiu de la vida a pesar de les dificultats; a *Pinocchio* (anys 40, inici de la Segona Guerra Mundial) seguir el camí recte i sobreposar-se a les temptacions, a *Alice in Wonderland* (anys 50, la guerra freda i caça de bruixes a Hollywood) no ser excessivament curios, a *The Sword and the Stone* (anys 60, comencen a aixecar-se veus crítiques amb la Guerra de Vietnam) aprendre a relativitzar i utilitzar més la intel·ligència que no pas la força bruta, a *Pocahontas* (anys 90, s'enceta el debat sobre el canvi climàtic) la conscienciació pel medi ambient i a *The Hunchback of Notre Dame* (anys 90, guerres a Iugoslàvia derivades de conflictes ètnics) una crítica a la intolerància i els prejudicis cap a aquells que són diferents. Així doncs, a pesar que les pel·lícules de Disney intenten amagar-se sota una aureola d'atemporalitat, en realitat són producte del seu temps i els missatges que transmeten estan clarament lligats amb els esdeveniments històrics.

La importància d'aquesta cançó dins Disney es pot deduir per la seva presència a la filmografia seleccionada: apareix a 14 de les 34 pel·lícules analitzades (el mateix nombre que cançons del protagonista) i a totes les èpoques dels estudis (vegeu taula 8).

## Lletra

Un dels aspectes a destacar d'aquestes cançons és que durant el classicisme utilitzava un anglès estàndard, que evitava les fórmules col·loquials, ja que sovint els mentors són persones formades que parlen un registre culte, com ara Merlí. Això varia a partir de la decadència, en què mentors com Big Mama (*The Fox and the Hound*) o Rita (*Oliver & Company*) passen a ser personatges més propers, i això s'expressa a través d'un anglès més col·loquial. Al renaixement la majoria de les cançons didàctiques recuperen un anglès estàndard, mentre a la transició la mentora, Mama Odie (*The Princess and the Frog*), empra un llenguatge més col·loquial. A banda d'aquestes variacions en el registre, una de les tàctiques habituals en aquest tipus de cançons a totes les èpoques és l'ús d'embarbussaments, com a prova de les capacitats lingüístiques dels cantants, aspecte que alhora serveix d'apunt còmic.

A nivell de contingut, com ja apuntàvem, hi ha una lliçó darrere de cada cançó, en molts casos adreçada de manera directa (o indirecta) a l'espectador infantil. No obstant, hi ha cançons que simplement descriuen el procés d'aprenentatge del protagonista, com a "I'll Make a Man Out of You" (*Mulan*) i "Son of Man" (*Tarzan*), on simplement es veu la seva

evolució. L'única lliçó que pot extreure l'espectador d'aquestes cançons és que amb esforç un pot aconseguir els seus objectius.

## Imatge

És freqüent que, si el protagonista ha actuat com a espectador, al final de la cançó intervingui. Sovint hi ha interrupcions a les cançons, en què s'inclou un diàleg on el mentor explica quelcom al protagonista i després es torna a reprendre la cançó. Els gags visuals són força comuns, tot i que hi ha excepcions, com ara a "Colors of the Wind" (*Pocahontas*) i "God Help the Outcasts" (*The Hunchback of Notre Dame*), que tenen una perspectiva més seriosa.

Els canvis en la presentació d'aquesta escena està estretament lligada amb la lletra: sempre que el mentor expliqui una lliçó concreta al protagonista, esdevindrà en un mateix temps i espai. Ara bé, en aquelles pel·lícules en les quals es vol mostrar el procés d'aprenentatge del pupil, s'utilitza la fragmentació del discurs per poder presenciar ràpidament la seva evolució, com és el cas de "One Last Hope" (*Hercules*), "I'll Make a Man Out of You" (*Mulan*), "Son of Man" o "Strangers Like Me" (*Tarzan*).

## Música

Són diversos els punts en comú que tenen aquestes cançons, especialment si diferenciem cada època. Per exemple, al classicisme les peces eren més breus i per tant tenien una estructura bastant senzilla, que solia consistir en l'alternança entre dos temes (ABA). Així mateix, el tempo inicialment era més lent, però a partir de *The Jungle Book* comença a animar-se i fer-se més mogut (vegeu taula 8). Quant a les tonalitats escollides, predominen les majors (especialment Do), encara que en les cançons que hem anomenat anteriorment més "serioses", com "Colors of the Wind" (*Pocahontas*) o "God Help the Outcasts" (*The Hunchback of Notre Dame*), les tonalitats són menors (vegeu taula 8). En ocasions les modulacions a altres tonalitats reflecteixen els canvis que es produeixen en un personatge: d'entrada es presenten els herois com a personatges maldestres, incapaços de dur a terme correctament el que el mentor els ensenya, però a partir d'un determinat punt el seu esforç es veu recompensat i comencen a millorar de manera visible. És en aquest moment que la música modula, emfasitzant així la metamorfosi que s'ha produït en protagonistes com ara Hèrcules, Mulan o Tarzan.

### 6.2.6 Cançó d'amistat

Aquest tipus de cançó sembla ser una evolució de la cançó d'amor romàntic, però centrada en la relació amistosa entre el protagonista i altres personatges de la ficció. Aquesta categoria té un recorregut molt breu a Disney, ja que només trobem 4 exemples en un total de 34 pel·lícules (vegeu taula 9). Apareix per primer cop a *The Jungle Book* amb "That's What Friends Are For" (la darrera producció del classicisme) i seria especialment freqüent a l'època de la decadència. Possiblement aquesta cançó tenia com a objectiu suplir l'absència de cançons d'amor, atès que durant aquest període les històries romàntiques tenien menor importància o simplement no existien.

#### Lletra

Com aquest tipus de cançons ha tingut un escàs desenvolupament a Disney, són comptats els elements comuns que podem destacar. Per exemple, el caràcter de cadascuna és diferent: "That's What Friends Are For" (*The Jungle Book*) i "Oo-de-Lally" (*Robin Hood*) són més còmiques, mentre "Best Friends" (*The Fox and the Hound*) i "Good Company" (*Oliver & Company*) són més serioses. Això repercuteix en la forma de les cançons, les dues primeres contenen bromes amb doble sentit, dirigides als adults: a "That's Wat Friends Are For" (*The Jungle Book*) els voltors diuen "We're friends to the bitter end", referint-se a que la seva amistat durarà mentre Mowgli estigui viu, ja que són animals carronyaires. Per contra, a "Best Friends" i "Good Company" no hi ha una segona lectura possible, el seu significat és literal. Per tant, a banda de parlar de l'amistat en les seves distintes modalitats, no hi ha elements comuns a la lletra de les cançons.

#### Imatge

A nivell visual s'observa una tendència cap a la fragmentació del discurs: encara que a *The Jungle Book* tot transcorre durant els minuts en què es produeix la cançó, a *Robin Hood* observem el lapse temporal podria incloure unes hores, mentre a *The Fox and the Hound* dies i a *Oliver & Company* setmanes. Així, la intenció cap als darrers anys és demostrar com efectivament aquesta amistat es consolida amb el pas del temps, mentre a *The Jungle Book* la cançó simplement descrivia una amistat circumstancial.

## Música

En aquest apartat trobem més punts en comú, com ara la presència d'un instrument poc regular a l'època clàssica de Disney: tant a "That's What Friends Are For" (*The Jungle Book*) com "Oo-de-Lally" (*Robin Hood*) i "Best Friends" (*The Fox and the Hound*) escoltem la guitarra. Així mateix, les cançons tenen una estructura molt senzilla, amb un únic tema A i una secció B contrastant, amb una conclusió sempre en tònica (vegeu taula 9). Quant al temps també la majoria estan en compàs de 4/4 i amb un tempo moderat. Per últim, les tonalitats són sempre majors, preferentment en Do major o les seves tonalitats veïnes, Fa major i Sol major (vegeu taula 9).



### 6.2.7 Cançó de treball

A les primeres produccions de l'estudi Disney era força habitual trobar una cançó en la qual els personatges cantaven per alleujar la monotonia del treball. En aquest sentit, el context històric i social de l'època sembla ser el principal motiu de la presència d'aquesta cançó. Com bé explicàvem a l'apartat 2.1.1, en els anys de la gran depressió als Estats Units la cançó de "Who's Afraid of the Big Bad Wolf" tingué una gran popularitat, com a reivindicació de la capacitat dels americans de sobreposar-se a la crisi amb perseverança i treball. Així doncs, tenint en compte que el valor del treball era una de les constants de l'època, no és sorprenent que en les darreries de la dècada dels 30 i principis dels 40 aquell pensament es reflectís amb la presència d'aquest tipus de cançons. Això és especialment evident a *Snow White*, en què dues de les cançons més populars les podríem enquadrar dins aquesta categoria: "Whistle While You Work" i "Heigh-Ho". Un cas especial en aquest període és el de "Song of the Roustabouts" (*Dumbo*), de la qual podem interpretar un doble sentit com el que hem indicat a l'anàlisi: la cançó com una reivindicació dels treballadors en vaga de l'estudi.

Sovint la idea de l'esforç i el treball era contraposada amb el *carpe diem*: a *Pinocchio* un dels antagonistes, Honest John, canta sobre les meravelles de no anar a l'escola i guanyar diners sense esforç, i com bé es comprova durant desenvolupament de la pel·lícula, a Pinotxo tot li va malament quan es desvia per aquest camí.

La cançó del treball, que únicament està present al classicisme amb quatre exemples (vegeu taula 10), a la dècada dels 50 es comença a percebre la seva decadència, atès que únicament apareix a *Cinderella* i ja com a mofa amb "Painting the Roses Red" a *Alice in Wonderland*. No només això, la cançó del *carpe diem* (de la qual en parlarem més endavant), deixa de tenir connotacions negatives a partir de la dècada dels 60 i queda en l'oblit la cançó de treball. Durant el renaixement sols es menciona aquesta temàtica dins altres cançons, com ara del tipus espectacle amb "Under the Sea" (*The Little Mermaid*), on Sebastià intenta convèncer a Ariel que el món submarí és millor perquè allà no treballen, i a "Be Our Guest" (*Beauty and the Beast*), en què els servents del castell de la Bèstia lamenten haver passat anys sense poder treballar, tot i que òbviament la perspectiva és clarament irònica. També a la cançó de l'antagonista de *Pocahontas*, "Mine, Mine Mine" hi ha alguns versos que es refereixen a l'esforç de cavar. Finalment a la presentació de la protagonista a *The Princess and the Frog*, "Almost There", es recupera la visió positiva del treball, ja que Tiana assegura que amb esforç i feina podrà fer realitat el seu somni. Sens

dubte aquest missatge ens recorda les primeres cançons de treball, que veien amb bons ulls l'esforç. No obstant, al missatge final de la pel·lícula s'intenta transmetre la idea que treballar massa tampoc és bo, que cal que hi hagi un balanç entre gaudir de la vida i la feina.

Per tant, la cançó de treball, a l'igual que la cançó didàctica, reflecteix els canvis socials i com en cada època la perspectiva en relació al treball ha anat mutant. A les èpoques en què tenir una feina era considerat un bé preat, les cançons de treball expressaven amb alegria com de joiós era fer tasques avorrides. Per contra, a partir dels 60 i fins els 90 el treball és vist com quelcom avorrit i indesitjable. I en l'actualitat el treball s'ha tornat a revalorar, si bé recordant que cal aconseguir un equilibri amb altres aspectes de la vida.

## **Lletra**

Aquestes cançons es caracteritzen per descriure les tasques que estan realitzant els personatges, ja sigui escombrar, picar, cosir o pintar roses. L'humor absurd és un altre dels aspectes més comuns, com ara quan els nans de *Snow White* reconeixen no saber per què piquen tot el dia o les cartes d'*Alice in Wonderland* confessen que pinten les roses vermelles per no ser decapitats. Així, amb l'humor s'intenta que una tasca que teòricament podria semblar avorrida, sigui més divertida.

## **Imatge**

Els gags visuals són una de les constants de la cançó. Per tant, no sols es fa comèdia amb la lletra, paral·lelament també amb la imatge es mostren escenes divertides. És especialment evident en el cas de "Whistle While You Work" (*Snow White*), en què sovint no hi ha lletra i la interacció entre la música i les imatges a través del mickeymousing és freqüent.

## **Música**

La música d'aquest tipus de cançons sol ser alegre i tenir un ritme constant que ajuda amb la realització de les tasques. El predomini de tonalitats majors, com sabem tradicionalment considerades més alegres que les menors, ens indica la intenció dels estudis de presentar l'esforç i el treball d'una manera positiva (vegeu taula 10). En aquest sentit, les diferències musicals que presenta "Song of the Roustabouts" (*Dumbo*) respecte la resta de cançons en aquesta categoria, amb una tonalitat menor i un final en semicadència, reforça la teoria

que el contingut de la lletra no és literal sinó més bé crític amb la feina.

#### 6.2.7.1 MARXA

Aquest tipus de cançó podria considerar-se una mena de “dansa caminada”, ja que la seva finalitat és regular el pas d’una gran quantitat de persones. Al ritme és habitual la divisió dels temps en dos valors desiguals, més llarg el primer que el segon (tres quarts i un quart) en compàs simple i dos terços i un terç en el compost. D’aquesta manera s’ajuda amb l’accentuació un pas ferm i segur (Zamacois, 1959, p. 225).

A les marxes normalment apareixen personatges en formació o fent una desfilada, que es dirigeixen a algun lloc en grup. Malgrat la marxa deriva de la cançó de treball (“Heigho” [*Snow White*] n’és l’exemple paradigmàtic), amb el pas dels anys ha pres un caire més militar o festiu, depenent del cas. La marxa és present a un total de 9 pel·lícules i únicament apareix als períodes del classicisme (5) i el renaixement (4) (vegeu taula 11). La ubicació d’aquesta cançó és absolutament aleatòria, pot aparèixer en primer lloc, com a “Colonel Hathi’s March” (*The Jungle Book*) o en darrer lloc, com a “The Mob Song” (*Beauty and the Beast*). Normalment és associada amb els engalipadors o personatges secundaris que pretenen fer riure amb un comportament excessivament formal. En ocasions s’emfasitza la falta de criteri d’aquells que segueixen en desfilada el seu líder, presentant amb ironia el seu esperit acrític i submís, com és el cas de “Following the Leader” (*Peter Pan*) o “Colonel Hathi’s March” (*The Jungle Book*).

Hi ha cançons de caire més seriós, com ara “Hail to Princess Aurora”, que serveix de pròleg per a la pel·lícula de *Sleeping Beauty*, o “The Mob Song” (*Beauty and the Beast*) i “Savages” (*Pocahontas*), que preludien una guerra. Ara bé, tot i que visualment “The Mob Song” i “Savages” pretenen provocar por en els espectadors, la lletra de “The Mob Song” està farcida d’ironies i bromes que rebaixen la seriositat i tenebrositat de les imatges. El to jocós de la cançó, però, no evita que s’evidenciïn una sèrie de crítiques sobre els prejudicis envers aquells que són diferents, com el fragment en què els seguidors de Gaston asseguren que 50 francesos no poden estar equivocats. “Savages”, en canvi, manté el to seriós que impera a la pel·lícula de *Pocahontas*, alhora que presenta una mirada crítica sobre els prejudicis entre cultures.

Com a conseqüència d’aquestes concepcions divergents, ni en les lletres ni en les imatges trobem elements comuns a totes les cançons, exceptuant que apareguin un conjunt de



personatges fent una desfilada. En funció de si la cançó és més militar o més similar a una fanfara, la lletra i la imatge tindran unes característiques o altres. És per això precisament que la categorització d'aquesta cançó s'ha fet en funció de la música, que és on trobem la majoria dels punts en comú. Per exemple, la presència d'instruments de carrer, com els tambors i els vent-metall, que tenen major sonoritat i són ideals per a espais oberts. Un altre tret comú és el fet que el ritme sempre sigui marcat i que estigui per damunt de la melodia, ja que el més important és que els personatges puguin mantenir el pas. En l'estructura també veiem que és recurrent l'estructura ABAB, de repetició i contrast. Destaca també el fet que no predomina la cadència perfecta, sinó acabar amb una semicadència o, puntualment, una cadència imperfecta. Tampoc hi ha un compàs decididament associat a les marxes, però normalment és binari o quaternari, i en alguns casos compost. En les tonalitats destaca l'elecció de tonalitats com Sol major o La menor (vegeu taula 11).

#### 6.2.7.2 CANÇÓ DE MARINERS

Coneguda com *shanty* en anglès, segons Gammon (1991, p. 523) es tracta d'un tipus de peça coral, en la qual la tripulació d'un vaixell canta conjuntament. Com a cançó pertanyent a la família de la cançó de treball, la funció pràctica d'aquestes cançons era servir d'acompanyament a les labors, de manera que el ritme de les tasques tenien prioritat sobre les lletres o la música. Els cantants sovint improvisaven versos descrivint accions heroiques o sobre les condicions de vida a bord del vaixell. Amb freqüència les lletres de les cançons no tenien sentit, atès que l'èmfasi es posava en el ritme. Segons Gioia, les cançons de mariners són tan antigues com ho és l'art de navegar, ja que es tenen registres d'aquestes peces des de l'antic Egipte (2006, p. 116).

Quan escoltem aquest tipus de cançons a Disney, les tasques que podrien realitzar els mariners és una qüestió secundària, i té més importància la narració d'alguna història o contextualització dels personatges. Per aquesta raó hem creat una subdivisió respecte les cançons de treball, en les quals les labors sí són l'element principal al voltant del qual gira la cançó.

La cançó de mariners apareix a menys pel·lícules que la de treball, 3, amb la diferència que aquestes es reparteixen entre el període clàssic (1) i el renaixement (2) (vegeu taula 12). La cançó de mariners que trobem dins el període clàssic serveix per remarcar el trasllat a un altre espai, com l'entrada de Peter Pa al País dels Somnis amb "Pirate's

Life”. Pel que fa a les cançons del renaixement, “Fathoms Bellow” (*The Little Mermaid*) i “The Virginia Company” (*Pocahontas*), ambdues són cançons introductòries, situades a l’inici de la pel·lícula. Per tant, les cançons de mariners serveixen per traslladar-nos a altres indrets plens de màgia, on esdevindran les aventures dels protagonistes. La seva durada no sol superar el minut, ja que es tracta de contextualitzar el canvi d’espai, però no s’explica res important de la trama. Les cançons solen ser cantades per personatges anònims, sovint com a cors en off.

## Lletra

La cançó sempre parla sobre la vida dels mariners/pirates, per què els agrada aquesta vida, o sobre les llegendes del mar. Sovint s’utilitza argot mariner, com ara “*fathoms*” o “*starboard*”; expressions col·loquials del dialecte britànic com *lad*; onomatopeies per emplenar, com “*yo-ho*” o fent referència als esforços del treball “*heave-ho*”; i s’expliquen llegendes del mar, com Davy Jones a “A Pirate’s Life” (*Peter Pan*) o el Rei Tritó a “Fathoms Bellow” (*The Little Mermaid*).

## Imatge

Els elements comuns d’aquestes cançons són, lògicament, la localització al mar (o la costa) i la presència d’algun tipus d’embarcació. Deixant de banda això, la seqüència pot tenyir-se de tons més foscos i grisos, com a *The Little Mermaid*, o pot presentar-se amb colors llampants i alegres, com a *Peter Pan* o una estètica més “realista”, sense exageracions, com és el cas de *Pocahontas*. Per tant, no hi ha una estètica comuna en aquest tipus de cançons.

## Música

Com bé indicàvem a l’inici d’aquest apartat, l’aspecte primordial d’aquestes cançons és el ritme. Amb freqüència l’acompanyament consisteix en la reiteració de dues notes, com si s’emulés el vaivé de les ones. Depenent del context es reforça la instrumentació d’àmbit militar (tambors, flautí) com a la primera versió de “The Virginia Company” (*Pocahontas*), o instruments propis de la música popular tradicional, com l’acordió o el violí sol. No hi ha un compàs definit, però al caràcter constatem que solen ser peces animades. Les tonalitats acostumen a ser majors i hi ha certa preferència cap a Sol major. Tampoc hi ha una estructura fixa per a aquestes cançons, però és inusual que hi hagi més de dos temes que s’alternen (vegeu taula 12).



### 6.2.8 Cançó d'esperança

La base d'aquesta cançó és la del somni americà: com aconseguir que els desitjos i els somnis es facin realitat (similar a les cançons dels protagonistes, que sempre anhelaven canviar la seva realitat). Aquest tipus de cançons tenen cert component religiós, ja que és usual que es parli del destí, tenir fe i portar-se bé per aconseguir el que un es proposa. Aquesta cançó no és particularment freqüent a Disney, només la trobem a 6 pel·lícules, de les quals 3 pertanyen al classicisme, 2 a la decadència i 1 a la transició (vegeu taula 13). Si comparem les aparicions d'aquesta cançó amb la del protagonista, constatem que no solen coincidir en una mateixa pel·lícula, ja que probablement es consideraria redundant tenir dues cançons en què es parla sobre els somnis. Normalment s'ubica a l'inici de la pel·lícula, per tant, és alhora la cançó introductòria de la pel·lícula. L'única que apareix en el nus de la història és "Tomorrow is Another Day" (*The Rescuers*).

#### **Lletra**

Encara que en la lletra trobem elements que uneixen aquesta cançó amb la presentació del protagonista, la diferència rau en què sempre és exposada en tercera persona i que sol ser cantada per una veu externa a la narració. En ocasions es parla de fenòmens climatològics o físics, com ara les estrelles (símbol dels somnis), la pluja (com a metàfora dels temps tristos) o la sortida del sol cada dia (com a sinònim de l'esperança). L'amor també és un component important en aquestes cançons, ja que ens indiquen que el destí és favorable per a aquells que estimen o que l'amor ajuda a sobreposar-se a les dificultats. Si ens fixem, moltes d'aquestes idees del destí, estimar, ser pacient o portar-se bé, tenen clares reminiscències de la doctrina cristiana.

#### **Imatge**

Com la cançó sol ser presentada a l'inici, és habitual que els crèdits acompanyin aquesta cançó. En cas que la cançó s'escolti en el transcurs de la pel·lícula, com és el cas de "Tomorrow is Another Day" (*The Rescuers*), predominen els plans generals llargs, de caire més contemplatiu. Una imatge icònica que apareix sovint en aquesta cançó i que podem veure en altres moments de moltes pel·lícules de Disney és l'estrella dels desitjos (il·lustracions 7.1 i 7.2).

#### **Música**

En aquest apartat trobem una sèrie de característiques que són també freqüents en altres cançons, com ara una melodia i estructura molt senzilla, només hi ha un tema A i B amb escàs desenvolupament (vegeu taula 13). Predominen les tonalitats majors, sobretot Do major i les seves tonalitats veïnes (Sol i Fa major). En alguns casos hi ha passatges que passen pels relatius menors o, com a *The Princess and the Frog*, en què l'estil jazzístic de la pel·lícula contagia aquesta cançó. El temps sol ser moderat o lent, conferint així més importància a la melodia i la seva expressivitat.

### 6.2.9 Cançó de *carpe diem*

Aquesta cançó pot ser cantada pel mentor, l'interès amorós del/la protagonista o una veu en off. La cançó es caracteritza per elogiar la filosofia del *carpe diem* i ensenyar al protagonista com n'és de positiu saber gaudir de la vida. D'entrada aquesta cançó es presentava negativament: solia ser cantada per antagonistes i posteriorment tindria conseqüències nefastes per al protagonista, com és el cas de *Pinocchio*. La presència d'aquesta cançó com a pol oposat de la cançó de treball reforçava el caràcter positiu d'aquesta mentalitat de premiar la persona que s'esforça i castigar aquells que són mandrosos. Aquesta tendència varia amb el pas dels anys, i així com la cançó de treball perd empena fins desaparèixer a finals de la dècada dels 50, el *carpe diem* es desprèn de les seves qualitats negatives i comença a veure's amb bons ulls. La cançó "The Bare Necessities" (*The Jungle Book*) podria considerar-se una transició entre un model i altre, i acaba de consolidar-se a partir dels 80, en què les expressions "gaudir de la vida" i "oblidar-se de les obligacions" esdevenen positives. La cançó apareix a un total de sis pel·lícules pertanyents als quatre períodes establerts de Disney, per tant podem dir que es tracta d'una categoria transversal, tot i que esporàdica (vegeu taula 14).

### **Lletra**

A banda d'oferir consells sobre com viure la vida, la lletra d'aquestes cançons es caracteritza per mesclar sovint un registre col·loquial i culte, demostrant així la versatilitat del cantant, com és el cas de "Thomas O'Malley the Cat" (*The Aristocats*). Al classicisme també s'escoltaven sovint versos formats per onomatopeies, però a l'igual que passaria amb les cançons dels antagonistes i les cançons espectacle, aquest tret aniria desapareixent amb el pas dels anys.

## Imatge

En aquest tipus de cançons no hi ha cap element distintiu de la imatge, les seqüències tenen la mateixa mal·leabilitat que els cantants: bé pot tractar-se d'una escena que transcorre en un únic temps i espai, com a “The Bare Necessities” (*The Jungle Book*) o bé presentar més fragmentació en el muntatge, com és el cas de la cançó de “Hawaiian Roller Coaster Ride” (*Lilo & Stitch*).

## Música

Com bé dèiem, no hi ha un personatge específic que canti aquesta cançó: a *Pinocchio* són els antagonistes, a *Oliver & Company* i *The Jungle Book* són els mentors, a *The Lion King* són els engalipadors i a *Lilo i Stitch* és una veu en off. En aquest sentit, l'únic element recurrent en aquestes cançons és la tendència a tonalitats basades en Fa (tot i que també trobem algunes cançons en Mi♭, Sol o Do). Un cop més, la variabilitat és l'aspecte predominant d'aquesta cançó: el compàs pot ser 6/8, 2/2, 4/4 o 2/4, el tempo de la peça alegre, lent o moderat i la cadència final pot ser perfecta, plagal o semicadència (vegeu taula 14). D'aquesta manera, s'evidencia la llibertat que caracteritza aquests personatges que gaudeixen de la vida, que no es limiten a repetir una fórmula, sinó que cadascun s'expressa segons li convé.

### 6.2.10 Cançó de màgia

En el transcurs d'aquesta cançó un personatge produeix màgia o algun element místic impregna l'escena. La lletra pot, o bé descriure en què consisteix aquesta màgia, o bé demostrar el que és capaç de fer. Aquest tipus de peça apareix a un total de sis pel·lícules, tres d'elles pertanyents al classicisme, on tenia un caràcter més humorístic, mentre al renaixement i la transició adquireix un to místic i espiritual (vegeu taula 15). Per tant, la màgia era vista com quelcom divertit durant el classicisme i a partir dels 90 es converteix en una experiència gairebé religiosa, associada amb la natura. Si examinem les pel·lícules de la decadència, constatem que en cap d'elles hi ha elements màgics (més enllà que els animals siguin capaços de parlar), per tant aquesta cançó no pot estar present. La cançó sol ser cantada pel mentor o per veus en off, i poden ser escoltades pels personatges en pantalla. Únicament la cançó “Healing Incantation” (*Tangled*) és cantada per l'antagonista

i la protagonista.

## Lletra

Un cop més, una de les característiques de les lletres produïdes durant classicisme és la invenció de paraules amb formes onomatopèiques i fórmules màgiques inventades que sonen gracioses (com ara “Higitus Figitus” [*The Sword in the Stone*], un encantament que els germans Sherman pretenien que sonés llatí). Més endavant, al renaixement, les lletres prenen una connotació mística. Sovint s'utilitzen metàfores relacionades amb la natura (especialment a *Pocahontas*) i són deliberadament ambigües, de manera que només a la conclusió de la pel·lícula el seu significat es farà evident. Per exemple, els versos “*Save what has been lost / Bring back what once was mine*” de “Healing Incantation” (*Tangled*) cobren un sentit complet al final, quan sembla que Flynn (el co-protagonista) mor i Rapunzel (la protagonista) el salva cantant aquesta cançó.

## Imatge

Un dels aspectes més recurrents a nivell visual és que aquestes cançons normalment es produeixen de nit o en espais foscos. En aquesta cançó l'animació demostra la seva capacitat per fer possible allò més inimaginable.<sup>421</sup> Algunes de les demostracions més habituals de la màgia és fer volar objectes o transformar-los, com a “Bibbidi-Bobbidi-Boo” (*Cinderella*) o “Higitus Figitus” (*The Sword in the Stone*), l'aparició d'objectes brillants i la visualització en pantalla dels esperits, com és el cas de “Listen With Your Heart” (*Pocahontas*) i “Transformation” (*Brother Bear*).

## Música

A través de la música es palesa també aquest canvi d'una cançó més còmica a una més seriosa. Al classicisme es demostra aquest caràcter burlesc a través d'un tempo més animat i l'ús de tonalitats majors, mentre al renaixement i la transició el tempo és més lent i les tonalitats són menors o ambigües<sup>422</sup> (vegeu taula 15). Així mateix, durant el classicisme trobem instruments relacionats de manera estereotipada amb la màgia, com és l'arpa (Montoya Rubio, 2015) i l'ús del mickeymousing per accentuar els gags visuals,

---

421 Encara que avui dia amb els efectes especials digitals sembla que en l'acció real també és possible tot, sovint es produeix una dissociació entre les imatges “reals” i aquelles creades per ordinador, cosa que no passa amb l'animació.

422 Vegeu l'anàlisi de “Healing Incantation” (pàgina 683) com a exemple d'ambigüitat tonal.

ambdós aspectes que desapareixen a partir de *Pocahontas*, ja al renaixement.

Això no obstant, sí que hi ha una sèrie d'elements que s'han mantingut de manera constant, com el compàs 4/4 (amb l'única excepció del 6/8 de "Higitus Figitus" [*The Sword in the Stone*]), la cadència perfecta (també amb una sola excepció, la cadència plagal de "Listen With Your Heart" [*Pocahontas*]) i una estructura formada per un tema A i B (que majoritàriament es combinen com ABA) (vegeu taula 15). Un altre tret habitual és que la cançó sigui represa en nombroses ocasions o que aparegui com a leitmotiv al fons musical. Per tant, en aquelles pel·lícules en les quals hi trobem aquest tipus de cançó, constatem que la màgia és una qüestió rellevant dins la trama, ja que té una presència considerable al desenvolupament de la BSM de la pel·lícula.





### 6.2.11 Cançons esporàdiques

Lògicament no totes les cançons de Disney poden encabir-se en les categories que hem establert, i no en podem crear de noves perquè només apareixen en una o dues pel·lícules, una mostra poc representativa dins els cànons de Disney:

- Cançó lament. Aquest cançó no apareix fins l'any 2003 i únicament en trobem dos exemples: “No Way Out” a *Brother Bear* i “Will the Sun Ever Shine Again” (*Home on the Range*). Les cançons escrites anteriorment que més s'aproximen a aquesta categoria són algunes de les cançons d'amor maternal, ja que deriven d'una situació en la qual un personatge necessita ser consolat. Exemple d'això serien “Baby Mine” (*Dumbo*), “Someone's Waiting for You” (*The Rescuers*) o “Goodbye May Seem Forever” (*The Fox and the Hound*).
- Cançó de viatge. Aquesta cançó la trobem a *Dumbo* (“Casey Junior”), *Brother Bear*, amb la peça “On My Way”, i “Gonna Take You There” (*The Princess and the Frog*) on es descriu (o simplement es visualitza, en el cas de *Dumbo*) el viatge que emprenden els protagonistes.
- Cançó protesta. Derivada de la música popular originada pels moviments socials de la dècada dels 60, d'aquesta classe només en trobem a la pel·lícula de *Robin Hood*, amb la peça “Not in Nottingham”.
- Cançó de nadal. Aquesta cançó únicament apareix a *Lady and the Tramp* amb “Peace on Earth” i, tal com hem vist a l'anàlisi, tant la lletra com la música és molt similar a la cançó tradicional de nadal “Nit de Pau”.
- Cançó surrealista. Aquestes cançons són pròpies del classicisme i de dues pel·lícules en concret: *Dumbo* i *Alice in Wonderland*. La majoria de les cançons d'*Alice in Wonderland* pertanyen a aquesta categoria pel que fa a la lletra, atès que la majoria procedeixen del text de Carrol, basat en les rimes populars angleses de disbarats (*nonsense*). Tanmateix, l'exemple paradigmàtic d'aquest tipus de cançó és “Pink Elephants” (*Dumbo*), ja que tant l'absurd de la lletra, com de les imatges l'inscriuen dins aquesta categoria. Musicalment no podem dir que una cançó sigui surrealista (la música com a tal no pot ser realista o surrealista), però si és cert que la seva estructura interna no té més lògica que la de reflectir els canvis constants en la imatge i la lletra.
- Cançó idealista/utòpica d'un espai. En aquestes cançons s'idealitza un espai, descrivint-lo com un lloc utòpic on la felicitat és absoluta. Trobem exemples a *Brother Bear* (“Welcome”) i *Home on the Range* (“Little Patch of Heaven”).

- Himne. L'únic himne que trobem a Disney és la cançó "Rescue Aid Society" a *The Rescuers*, en la qual els ratolins canten en to solemne el propòsit de la seva organització.
- Cançó meteorològica. Únicament trobem un exemple d'aquesta categoria, "Little April Shower", a *Bambi*, on es descriu els efectes de la pluja.
- Comiat. Aquí podríem incloure dues cançons que ja hem introduït en altres categories, "Goodbye May Seem Forever" (*The Fox and the Hound*) i "Goodbye So Soon" (*The Great Mouse Detective*). Tot i que per la seva lletra podrien incloure's en aquesta categoria, les circumstàncies en les que s'escolten (diametralment diferents) i la música que les acompanyen, fan que l'espai on les hem ubicat sigui més adequat, com a cançó d'amor maternal i cançó d'antagonista respectivament.

Així mateix, hem trobat algunes cançons difícilment classificables, com ara "Oh Sing Sweet Nightingale" (*Cinderella*), que pel seu context la podríem haver considerat cançó de treball, però ni la lletra ni la música coincideixen en els aspectes descrits dins aquesta tipologia (la lletra no fa referència al treball que la Ventafocs està realitzant i la música no és rítmica per facilitar la tasca). Tampoc hem sabut on incloure la cançó "What is a Baby" de *Lady and the Tramp*, en què la gossa Lady es pregunta què és un bebè, o la cançó "I'm Still Here" de *Treasure Planet*, en la qual la lletra expressa la rebel·lia adolescent del protagonista, mentre les imatges ens mostren com s'estableix un vincle entre ell i el seu mentor, John Silver.

Irònicament, assenyalant dins una taula totes les cançons esporàdiques trobades, hem vist que aquestes cançons es concentren al classicisme, la decadència i a la primera etapa de la transició, entre 2000 i 2004 (vegeu taula 17). Per tant, observem que en aquestes etapes es produeix més experimentació, ja que es proven formats nous que, tal i com hem comprovat, no arriben a prosperar i no es converteixen en recurrents.

### 6.2.12 Cançó conclusiva

La presència d'una cançó a la conclusió de la pel·lícula és gairebé sistemàtica en totes les pel·lícules, apareix a 28 de 34 pel·lícules (vegeu taula 16). Normalment aquest tema reprèn una cançó ja exposada anteriorment en una versió coral molt breu, atès que tan sols es tracta de recuperar una idea que ja coneixem i adaptar-la al nou context. Com la

gran majoria de pel·lícules tenen una conclusió positiva, aquesta cançó sol associar-se al final feliç, ja sigui a través del matrimoni o del retrobament d'una família. Precisament aquest és un dels signes d'identitat més evidents de Disney: aquesta és una de les cançons que menys ha canviat (es manté el cor en totes les peces) i que, cal recordar, és heretat de les rondalles, que acostumen acabar les històries amb un final feliç. D'aquesta manera, encara que l'estudi decideixi adaptar històries amb finals tràgics com *The Little Mermaid* o *The Hunchback of Notre Dame*, l'empremta de la companyia preval sobre el text original i sovint forcen una conclusió positiva.

Visualment també notem certes imatges recurrents, com el petó final de la parella protagonista i un fotograma que confirma la conclusió de la pel·lícula, ja sigui amb el cartell "*the end*", el títol de la pel·lícula, o l'emmarcament d'una imatge final, com si fos el capítol final d'un conte. En bona mesura l'elecció d'una coda o altra depèn de com sigui el començament de la pel·lícula.

En casos molt puntuals advertim que, en comptes de reprendre una cançó ja escoltada, s'introdueix una nova peça, com és el cas de *101 Dalmatians* amb "Dalmatian Plantation" d'*Hercules* amb "A Star is Born" i *Mulan* amb "True to Your Heart". La irrupció del tema nou a *Mulan* és especialment incongruent, ja que no té cap relació estilística o de contingut amb la BSM de la pel·lícula. Per contra, a *101 Dalmatians* hi ha una única cançó prèvia a "Dalmatian Plantation", que és "Cruella de Vil", la qual ha estat derrotada i per la qual cosa seria absurd reprendre un motiu que, a més, pertany a l'antagonista de la pel·lícula. Pel que fa a la cançó final d'*Hercules*, es manté l'estil gòspel que predomina en la major part de la pel·lícula. A més, a nivell argumental el desig inicial del personatge canvia (prefereix ser humà i quedar-se amb Meg, en comptes de convertir-se en Déu), per tant la inclusió d'un tema nou està justificada.

Excepcionalment hi ha algunes pel·lícules que no tenen cançó conclusiva, com és el cas de *Bambi*, *The Sword in the Stone*, *The Fox and the Hound*, *The Great Mouse Detective*, *Mulan*, *Treasure Planet* i *Tangled*.

Com bé es pot veure a la taula 16, la represa més habitual a les pel·lícules és la cançó introductòria (en trobem 8), creant així històries capicua que comencen igual que acaben. La següent cançó més recurrent a la represa final és la cançó d'amor romàntic, que reapareix fins a 5 vegades. La resta de repeses són més diverses, poden provenir de la presentació del protagonista, de la cançó espectacle o de la cançó de *carpe diem*.



## 6.3 L'evolució de les cançons a Disney

La classificació de les cançons ens ha permès examinar l'evolució de les cançons Disney, així com constatar que sovint els canvis que s'han produït o aquells moments en què s'ha experimentat més, coincideixen amb la periodització que s'ha fet dels estudis: classicisme, decadència i renaixement. La transició, un període que nosaltres hem creat per aglutinar les darreres pel·lícules de l'estudi, advertim que en funció de les cançons es pot dividir en dos apartats: les pel·lícules produïdes fins 2004 i aquelles realitzades a partir de 2009. A través d'aquest breu recorregut observarem com ha influït per a l'estudi comptar amb compositors de diferents formacions i estils, i els esforços que s'han fet per unificar la gran varietat de sensibilitats compositives dels artistes que han intervingut a l'estudi.

### 6.3.1 El classicisme: compositors de l'estudi, la Tin Pan Alley i els germans Sherman

Durant la descripció i anàlisi de les pel·lícules hem notat que a les primeres produccions de l'estudi, com ara *Snow White* o *Cinderella*, no existia un consens pel que fa a l'organització de l'equip musical. En ocasions tots els compositors pertanyien a l'estudi i les lletres eren escrites per animadors, mentre en altres etapes entrarien equips musicals externs a l'estudi expressament per a compondre les cançons, alhora que el fons musical seguia sent encarregat a un dels compositors de l'estudi. D'aquesta manera, a totes les pel·lícules d'aquest període hi ha diversos compositors per a una mateixa pel·lícula i, fins i tot, cada cançó podia ser composta per un equip musical distint. Malgrat això, a l'igual que en el traç dels dibuixos no es nota la mà dels diferents artistes, en la música no es perceben trets distintius entre uns compositors i altres.

La pel·lícula de *Snow White*, presentaria algunes marques d'estil que moltes de les seves successores seguirien, tot i que no de manera sistemàtica. Alguns dels aspectes més característics de les cançons del classicisme els trobem a la lletra, on seria habitual l'ús de sons onomatopèics, la personificació d'objectes inanimats o animals i unes lletres molt senzilles i directes, sense dobles sentits. L'únic element característic de *Snow White* que no tornaria a repetir-se de manera tan evident és la insistència d'indicar o justificar que s'està cantant dins la pròpia lletra de les cançons.<sup>423</sup> Pel que fa a l'aspecte visual, les

<sup>423</sup> Vegeu les cançons "One Song" (pàgina 134), "With a Smile and a Song" (pàgina 135), "The Dwarf's Yodel

cançons solien emular el teatre musical, ja fos justificant que els personatges cantessin perquè tenien una audiència, o incloent elements dins l'escenografia que emmarcaven la imatge. En alguns casos fins i tot es mostrava directament un escenari i els instruments que produeixen la música, com passa amb "I've Got No Strings" a *Pinocchio*. En aquest període també és molt freqüent trobar cançons en off que imitaven les *Silly Symphonies*. Aquest costum coincidia amb les pel·lícules protagonitzades per animals, com ara *Dumbo* o *Bambi*, possiblement perquè considerarien que fer que els animals cantessin posaria en qüestió la versemblança de les pel·lícules.

Quant a la música, la influència de Frank Churchill aquests primers anys és especialment evident: la seva música es caracteritzava per melodies amb motius molt senzills i repetitius. L'estil de Churchill s'estendria a la resta de composicions, a pesar de no ser creacions seves. Encara que Leigh Harline (compositor de les cançons de *Pinocchio*) aportaria certa sofisticació a les partitures, les seves cançons tampoc eren especialment complexes i seguien, en major o menor mesura, els patrons impulsats per Churchill.

Amb l'entrada d'un grup de la Tin Pan Alley a *Cinderella*, hauria cabut la possibilitat que s'haguessin produït canvis en la inserció i forma de les cançons. Tanmateix, no només es mantindrien algunes de les idees proposades per *Snow White* (com ara la cançó de presentació de la protagonista, la cançó de treball o la cançó d'amor romàntic), sinó que es consolidarien. Això sí, tant *Alice in Wonderland* com *Peter Pan* es distanciarien d'aquesta fórmula i recolzarien la major part de les seves cançons en l'humor. A més, com bé es pot observar a la taula 17, *Alice in Wonderland* s'allunyaria de les cançons habituals de Disney i l'ús de nombroses lletres originals de Carroll la convertiria en una de les produccions més atípiques de l'estudi, amb 14 cançons i la majoria d'elles surrealistes. Un altre aspecte que cal tenir en compte de la dècada dels 50 és que la música de fons fos composta exclusivament per Oliver Wallace, un dels compositors de l'estudi. Aquest fet unifica les pel·lícules del període, malgrat que en elles participessin una gran varietat de compositors per a les cançons.<sup>424</sup> Wallace es caracteritza per l'ús constant del mickeymousing i la recuperació d'alguns dels motius de les cançons, creant així vincles en el conjunt de la BSM.

A la dècada dels 60 es produeixen diversos canvis: Wallace passaria a un altre departament

---

Song" (pàgina 144) de *Snow White*.

424 Vegeu l'anàlisi d'*Alice in Wonderland* (pàgines 222-247), en què gairebé cada cançó és composta per un equip diferent.

i el principal compositor passaria a ser George Bruns, que compondria tots els fons musicals entre 1959 i 1970. Encara que el primer projecte de Bruns consistiria en adaptar la música del ballet de *La bella dorment* de Txaikovski, l'estructuració de les cançons calcaria el model de *Snow White* i *Cinderella* (amb la cançó introductòria, la cançó de la protagonista i la cançó d'amor romàntic [vegeu taula 17]) i Bruns es limitaria a seleccionar i simplificar algunes de les melodies més representatives del ballet. En aquests anys es produiria la pel·lícula menys musical del classicisme: *101 Dalmatians*, la qual només té dues cançons i ambdues tenen una justificació òptica i argumental.<sup>425</sup> Alhora, en aquesta etapa entrarien els germans Sherman, que reforçarien les cançons didàctiques amb *The Sword in the Stone*, i les cançons espectacle amb *The Jungle Book*. A pesar que en aquestes pel·lícules no hi ha cançó d'amor ni del protagonista, hi ha moltes altres que formen part del model Disney: la marxa, la cançó *carpe diem*, i instaura una tipologia que seria especialment recurrent durant la decadència, la cançó d'amistat.

En tots aquests anys (1937-1967), per tant, veiem que han passat molts compositors i que, així i tot, les cançons no són excessivament divergents unes d'altres. Aquest esforç d'homogeneïtzació es nota, per exemple, en l'estructura: les cançons solen compondre's de dos únics temes, A i B, la qual cosa repercutia en la durada, ja que les peces eren força breus. Al classicisme la majoria de les cançons tenien una durada aproximada d'un minut i únicament una o dues cançons que superaven aquesta durada. Això també s'intensificaria per la fragmentació de les cançons i la presència de repeses breus, com si els creatius temessin avorrir a l'espectador amb cançons excessivament llargues. Els motius principals d'algunes de les melodies també podien ser repesos en la música de fons, tot i que no es produïen grans variacions: l'evolució dels motius era escassa. Es detecta també una preferència cap a les tonalitats majors i és inusual trobar modulacions en les cançons. Pel que fa al compàs, inicialment predominava el 2/2, que ocasionalment s'alternava amb el 4/4. És en aquest període també que s'estableix l'associació entre el vals i les cançons d'amor. S'adverteix que es tendeix més cap al jazz a les pel·lícules protagonitzades per animals, com *Dumbo*, *Lady and the Tramp*, *101 Dalmatians* o *The Jungle Book*. Tanmateix, en l'anàlisi de les cançons hem notat que les harmonies jazzístiques sovint s'infiltraen en algunes cançons protagonitzades per humans. Així mateix, hem constatat que, tal i com apuntava Batchelder (2012) a *Snow White*, sovint les músiques populars (com el jazz o el vodevil) serveixen per diferenciar entre classes socials, aspecte que també hem observat a *Lady and the Tramp* i *The Aristocats*. Les lletres també reforcen aquesta diferenciació de

<sup>425</sup> Les cançons "Cruella de Vil" i "Dalmation Plantation" són cantades per Roger (l'amo dels dàlmates), que és compositor.



classes: el registre d'anglès amb el qual canten els protagonistes, que solen formar part de la reialesa o la noblesa, és més culte respecte el que utilitzen els engalipadors, els quals utilitzen expressions col·loquials o tenen marcats accents i dialectes. Per tant, advertim com en els entorns dels personatges de classe alta hi ha música clàssica i als de classe baixa hi ha músiques populars (especialment jazz).

L'únic aspecte en el que sí trobem disparitats és en el nombre de cançons per pel·lícula: tant hi pot haver pel·lícules amb 14 cançons, com *Alice in Wonderland*, com llargmetratges amb només 2 cançons, com *101 Dalmatians*. Això veurem que en altres períodes és molt més restrictiu i s'estableix un màxim i mínim de cançons per pel·lícula. Pel que fa als tipus de cançons, com ja anunciàvem anteriorment, l'aparició de cançons esporàdiques (com ara la surrealista o la de nadal) ens indica que aquest era un període procliu a l'experimentació, que no es limitava a repetir el model imposat per *Snow White*, sinó que s'anaven introduint variacions o cançons noves (vegeu taula 17). Per tant, en aquesta etapa es detecta aquesta disjuntiva entre repetició i innovació, pròpia dels primers anys a l'estudi d'animació, en què l'afany de Disney per experimentar era especialment evident.

### 6.3.2 La decadència: l'absència d'estil

Encara que la majoria de llibres consultats<sup>426</sup> han valorat aquest període per qüestions més econòmiques (en relació als pobres resultats a taquilla) que no pas artístiques, l'anàlisi de les pel·lícules compreses entre els anys 70 i 80 ens ha demostrat que hi ha un criteri artístic amb el qual podem englobar les pel·lícules d'aquest període: l'absència d'un criteri musical. Tal i com hem anat observant, cada pel·lícula tenia un o més compositors per cada cançó, la majoria d'ells externs a l'estudi d'animació, i que entraven a treballar de manera fortuïta.<sup>427</sup> Hem vist com sorgeixen noves tipologies de cançons que, més enllà d'aquests anys, han tingut un escàs recorregut posteriorment (exemple d'això són la cançó d'amistat, de protesta o l'himne) (vegeu taula 17). En aquesta etapa també aparegueren noves versions de cançons ja conegudes, com la de l'antagonista a *The Great Mouse Detective*, la qual introduiria l'humor irònic i l'espectacle, dos aspectes que es tornarien a trobar a gairebé a totes les produccions realitzades durant el renaixement. També hem vist que algunes de les cançons més recurrents al classicisme i el renaixement en aquests anys gairebé desapareixen, com ara la presentació del protagonista o la cançó d'amor

---

426 Vegeu Finch (2011), Fonte (2000, 2001b), Hollis i Sibley (1988), Maltin (1973) i Thomas (1991)

427 Vegeu el cas de la producció de *The Rescuers* (pàgina 373).

romàntic. El fet que les cançons fossin cantades per veus en off o engalipadors en comptes dels personatges importants de la trama (com el protagonista o l'antagonista), significa que la importància de les cançons és menor. En realitat, les cançons són prescindibles, ja que no intensifiquen el contingut de l'escena, no són aprofitades per sobrepassar els marges de la realitat i no aporten cap informació rellevant per a la comprensió de la història. Quelcom similar passa amb la música de fons de les pel·lícules, que gairebé no aprofiten els motius exposats per les cançons i tampoc en desenvolupen de nous. Per tant, la música que acompanya les pel·lícules d'aquest període és majoritàriament descriptiva, no aporta res nou la narració. Probablement això, lligat a la davallada del percentatge de cançons respecte el total de la pel·lícula (vegeu taula 18), o que no hi hagi més de cinc cançons per pel·lícula, hagin influït a la sensació que moltes d'aquestes pel·lícules no són realment musicals.

### 6.3.3 El renaixement: influències de Broadway i el classicisme

Com bé hem indicat anteriorment, la repercussió que tindria per als estudis l'equip format per Howard Ashman i Alan Menken seria decisiu, ja que introduiria novament pautes del teatre musical a *The Little Mermaid*. El que diferencia Howard Ashman de la majoria de lletristes que el seguiren és que des d'un inici Ashman intervenia en l'escriptura del guió i la seva experiència a Broadway li donava els coneixements necessaris per saber quins eren els moments més adients per introduir un número musical. En realitat, en aquest període el que es fa és recuperar i sistematitzar el model de *Snow White*, *Cinderella* i *Sleeping Beauty*, que consisteix en: un número musical que ens endinsa al món al que ens transportarà la pel·lícula, la presentació del protagonista on exposa quins són els seus desitjos, i un final al qual es reprèn una de les melodies principals en versió coral. Tal com podem veure a la taula 17, gairebé totes les produccions dels 90 seguirien de manera sistemàtica aquesta fórmula. *The Little Mermaid* encetaria aquesta nova etapa amb 7 cançons i les subsegüents produccions rondarien aquesta xifra, amb un mínim de 4 cançons i un màxim de 8, encara que el més habitual serien 5 o 6 cançons. Aquests números musicals representarien a *The Little Mermaid* un 17,12% del total de la pel·lícula, deixant la mitjana de la resta de produccions al voltant del 20%, amb un màxim del 35% i un mínim del 12% (vegeu taula 18). El percentatge de cançons dins la pel·lícula aconseguix el seu punt àlgid amb *The Hunchback of Notre Dame* i a partir d'aquest moment anirà decreixent, amb la xifra més baixa representada per *Mulan*.

El compositor Alan Menken, que romandria a l'estudi gairebé durant tota la dècada dels 90, recuperà el mètode de treballar d'Oliver Wallace, reprenent els motius de les cançons per al fons musical, reforçant així el contingut de les cançons i els lligams amb els leitmotius. En cada nova pel·lícula es fa patent l'evolució del compositor, que cada cop integra més la música de les cançons, de manera que el seu fons musical delata la importància de determinats temes, i fins i tot evidenciarà l'eliminació del muntatge final de certes cançons, com "Someday" o "If I Never Knew You".<sup>428</sup> En canvi, en les pel·lícules compostes per tandems (com ara Hans Zimmer i Elton John), cançons i fons musical segueixen línies diferenciades. Quelcom que també distancia Menken dels altres compositors (Zimmer/Goldsmith/ Mancina) és que des d'un inici Menken tingué un referent molt clar a l'animació: el mickeymousing, una pràctica molt habitual en totes les seves pel·lícules. Per últim, un altre tret que distingeix a Menken respecte altres compositors, és que a partir d'*Aladdin* començà a participar i tenir un paper més actiu en la incorporació de les cançons dins el guió, mentre altres compositors com Zimmer o Goldsmith es limitaven a seguir les ordres dels directors i a compondre només allò que els proposaven. Aquesta interacció entre guionistes i músics influeix notablement en el producte final, ja que la integració d'un moment musical en la trama depèn d'aquest treball conjunt. A pesar d'això, hi ha algunes pràctiques en la composició que es mantenen, com ara la presència de motius senzills a les cançons, especialment quan són cantades pel protagonista o un engalipador. Els antagonistes, per contra, tenen cançons amb melodies més complexes, difícils de recordar. Sovint s'utilitza una tècnica pròpia de la música pop per donar certa varietat a la música: modular a altres tonalitats la tornada de la cançó. És comú que aquestes modulacions coincideixin amb canvis en l'escena, d'aquesta manera es remarca la transició.

L'absència de cançons esporàdiques en aquesta etapa, i el fet que el model principal es basés en pel·lícules com *Snow White* o *Cinderella*, ens indica que, part del que caracteritza aquest període, és la recuperació d'una sèrie d'elements propis del classicisme. L'únic aspecte sobre el que no es reincideix en aquests anys és l'afany d'experimentació de Walt Disney, ja que un cop dissenyat el model de pel·lícula, hi ha escassa varietat en l'estructura de les produccions del renaixement. La novetat més important podríem dir que és la diversitat de les fonts en les quals basaven les històries. Fins aleshores la majoria de

---

428 Tant *Pocahontas* com *The Hunchback of Notre Dame* tenen un fons musical creat sobretot a partir de les cançons i la majoria dels temes principals contenen motius d'aquestes cançons. El predomini dins el fons musical de les melodies de "If I Never Knew You" i "Someday" delata que en algun moment aquests motius formaven part d'alguna de les cançons de la pel·lícula.

les pel·lícules provenien de rondalles o de la literatura infantil, però a partir dels 90 comencen a basar-se en llegendes, històries originals i novel·les.

#### 6.3.4 L'estètica "videoclip" i el trencament amb els musicals

Poc abans del canvi de mil·lenni, el model teatral impulsat per Menken i Ashman perdria força i una nova manera de plantejar les cançons s'imposaria. Ens referim a l'estètica associada al videoclip,<sup>429</sup> de la qual parlàvem a l'apartat 3.3.3 del marc teòric: amb una gran fragmentació, un muntatge més ràpid i constants el·lipsis. L'adopció d'aquest model significaria l'abandó d'algunes de les convencions vinculades amb el musical teatral, com ara que els personatges de la ficció cantin, la qual cosa implica que es perdin cançons com la presentació del protagonista o la cançó espectacle. Com hem pogut observar a la classificació de les cançons, la majoria de les que es van produir entre 2000 i 2004 han estat incloses dins la categoria de cançons esporàdiques, ja que no arriben a ser tan recurrents com altres tipologies (vegeu taula 17). Aquesta substitució del format es produeix gradualment, a partir de l'entrada a l'estudi de compositors pertanyents a la música popular, com Elton John o Matthew Wilder. Però si hi ha una pel·lícula que marca la consolidació d'aquest nou model, és *Tarzan*, amb cançons de Phil Collins. En les anteriors col·laboracions de compositors de música popular (com Elton John o Matthew Wilder), tenien lletristes que pertanyien al teatre musical (Tim Rice i David Zippel) i intervenien també en l'escriptura del guió. No obstant, això deixà de ser així amb l'arribada de Collins, ja que a partir de *Tarzan* les decisions de col·locació de les cançons venien donades pels guionistes, els quals (segons hem pogut observar a la nostra anàlisi) en la majoria dels casos consideren que les cançons són simplement un mecanisme que facilita l'ús d'el·lipsis. Un altre aspecte que distancia Collins d'altres lletristes, és que no trobem un sol rastre del to humorístic que caracteritzava els seus precedents i necessita el recolzament de les imatges perquè el contingut d'algunes de les seves lletres tingui sentit.<sup>430</sup> En principi la col·laboració amb Sting (a *The Emperor's New Groove*) hauria estat similar a la de Collins, però les dificultats en el desenvolupament del guió provocaren que finalment només s'inclogués una cançó a la pel·lícula. Les dues pel·lícules següents, *Lilo & Stith* i *Treasure Planet* mantenen aquesta dràstica reducció en el nombre de cançons.

429 Encara que som conscients que aquesta estètica no es correspon amb el format de molts videoclips, a falta d'una terminologia que serveixi per referir-nos a aquest concepte, continuarem utilitzant el terme "estètica videoclip" com a sinònim d'aquest estil visual basat en la fragmentació del discurs i un muntatge accelerat.

430 Exemple d'això és la cançó de "Strangers Like Me", que, com bé indicàvem abans, hi ha canvis de temàtica molt bruscos entre les estrofes que parla sobre el desig de Tarzan de saber més i les estrofes sobre les escenes d'amor de Tarzan i Jane, i si no tenim el recolzament de les imatges no s'entén el perquè d'aquesta transformació.

Aquest baix percentatge musical, lligat a aquesta estètica “videoclip”, fan que sovint aquestes pel·lícules no siguin considerades musicals. No obstant, amb *Brother Bear* i *Home on the Range*, es veu una tímida revifada de les cançons que tornarà a ser ràpidament silenciada. Com ja hem anunciat anteriorment, *Brother Bear* manté l'estil de *Tarzan*, ja que té el mateix equip musical. Pel que fa a *Home on the Range*, amb música d'Alan Menken, té més similituds amb l'estil d'aquests anys respecte les pel·lícules anteriors del mateix compositor: quasi totes les cançons són cantades en off, tenen un escàs impacte en l'argument i moltes d'elles són esporàdiques (vegeu taula 17). Així doncs, notem que hi ha un estret vincle entre la davallada del nombre de cançons i l'estètica utilitzada, més propera al videoclip. Aquesta evolució ens fa pensar que l'ús d'aquest estil pretenia fer de transició entre les pel·lícules musicals respecte les no-musicals. Per això es produeixen un seguit de pel·lícules que no acaben d'encaixar amb la idea que tenim preconcebuda sobre els musicals (amb cant i ball), però que així i tot no deixen de tenir cançons.

### 6.3.5 La tornada dels musicals teatrals: nostàlgia i modernització

Amb *The Princess and the Frog* (2009) sembla que un altre renaixement ha tornat als estudis Disney: no només han recuperat l'animació tradicional i el musical, sinó que l'estudi sembla haver estat capaç de tornar a connectar amb el públic.<sup>431</sup> Les pel·lícules produïdes des de 2009 rescaten pràcticament de manera calcada l'estil teatral consolidat durant la dècada dels 90, com si les pel·lícules produïdes entre *Mulan* (1998) i *The Princess and the Frog* (2009) no haguessin existit. Encara que dins la nostra tesi només hem inclòs l'anàlisi de les dues primeres produccions d'aquesta nova fase de l'estudi (*The Princess and the Frog* i *Tangled*), la visualització de *Frozen* (2013) i *Moana* (2016) ens indiquen que la recuperació de la fórmula dels anys 90 ja és un fet. Si bé en l'argument d'aquestes pel·lícules s'han introduït algunes innovacions a nivell argumental, com ara que els protagonistes de *The Princess and the Frog* siguin afroamericans, que la història central a *Frozen* giri al voltant de dues germanes o que a *Moana* no hi hagi cap trama romàntica, a nivell musical no hi trobem canvis substancials i, de fet, la majoria de les cançons podrien incloure's en la classificació que hem realitzat al capítol anterior. Per tant, aquests darrers anys ens confirmen l'existència d'una “fórmula” en l'estructuració dels musicals, com bé descriurem al següent apartat.

---

431 Comparativament amb les pel·lícules produïdes en la dècada dels 90, les pel·lícules dels anys 2000 tingueren un baix rendiment en taquilla, així com una escassa repercussió pel que fa a la crítica i el reconeixement en premis cinematogràfics com els Oscar.

Taula 18: Percentatge de cançons

Pel·lícula	Percentatge cançons	Nombre de cançons			
		Total	Re-preses	Frag-mentades	Duren menys de 2 min.
<i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>	24,63%	8	4	2	3
<i>Pinocchio</i>	11,85%	5	1	1	2
<i>Dumbo</i>	19,64%	7	1	0	1
<i>Bambi</i>	10,31%	4	0	1	1
<i>Cinderella</i>	12,46%	6	3	1	0
<i>Alice in Wonderland</i>	24,42%	15	2	1	2
<i>Peter Pan</i>	12,25%	7	0	0	1
<i>Lady and the Tramp</i>	13,38%	8	1	0	1
<i>Sleeping Beauty</i>	16,57%	5	2	2	1
<i>101 Dalmatians</i>	3,89%	2	0	0	1
<i>The Sword in the Stone</i>	8,27%	6	2	3	1
<i>The Jungle Book</i>	21,01%	6	2	1	2
<i>The Aristocats</i>	11,74%	4	0	0	2
<i>Robin Hood</i>	13,58%	4	0	1	1
<i>The Rescuers</i>	7,20%	5	1	0	3
<i>The Fox and the Hound</i>	6,24%	5	0	0	1
<i>The Great Mouse Detective</i>	7,27%	3	0	3	0
<i>Oliver &amp; Company</i>	15,20%	5	0	0	4
<i>The Little Mermaid</i>	17,12%	7	2	3	3
<i>Beauty and the Beast</i>	27,28%	6	1	3	3
<i>Aladdin</i>	17,19%	5	2	0	4
<i>The Lion King</i>	18,04%	5	0	2	3
<i>Pocahontas</i>	23,44%	7	4	0	4
<i>The Hunchback of Notre Dame</i>	30,12%	8	1	4	5
<i>Hercules</i>	17,44%	6	2	1	3
<i>Mulan</i>	12,55%	5	1	0	4
<i>Tarzan</i>	16,80%	6	1	0	4
<i>The Emperor's New Groove</i>	3,11%	1	1	0	1
<i>Lilo &amp; Stitch</i>	3,50%	1	0	0	1
<i>Treasure Planet</i>	2,60%	1	0	0	1
<i>Brother Bear</i>	15,45%	5	1	2	2
<i>Home on the Range</i>	8,64%	4	1	1	1
<i>The Princess and the Frog</i>	17,86%	7	2	0	5
<i>Tangled</i>	16,49%	5	3	0	5



## 6.4 La fórmula Disney

L'anàlisi del conjunt de 34 pel·lícules seleccionades per al nostre estudi ens indica que existeix una fórmula en la construcció dels musicals de Disney, però només a períodes molt determinats de la seva història o pel·lícules concretes. Lògicament les modes i els canvis socials han influït en la producció d'aquestes pel·lícules, fent que algunes categories, com la cançó de treball, o la cançó d'amistat apareguin o desapareguin en funció dels gustos del públic. Si observem la taula 17, veiem que on més coincidències es produeixen pel que fa al tipus de cançó, ubicació i nombre de cançons, és al renaixement. Ara bé, també constatem que totes les cançons aparegudes al renaixement ja tenien precedents en altres períodes, especialment al classicisme. El que varia al renaixement és la sistematització en l'ordre d'aparició de les cançons: en primera posició hi ha una cançó introductòria en la qual es contextualitza l'espai i el temps de la ficció, seguida per la cançó del protagonista, en la qual aquest personatge explica que està insatisfet amb la seva situació inicial i que desitja canviar-la. En tercer i quart lloc hi ha un espai obert: bé podem trobar-hi una cançó (o diverses) espectacle, que creen un moment de distensió; la cançó de l'antagonista, on el malvat personatge intenta convèncer al protagonista d'alguna cosa o explica els seus plans; o bé una cançó didàctica, de treball o de màgia. L'elecció de la cançó (o les cançons) al nus de la història depèn molt de cada producció, i és el que dona variabilitat a cada projecte. Sobretot pel que fa a l'antagonista, que té una total llibertat en la localització de la seva cançó i únicament "s'estabilitza" a les tres darreres pel·lícules estudiades (*Home on the Range*, *The Princess and the Frog* i *Tangled*), que apareix sempre en tercera posició. En cinquena posició i prop de la resolució de la història trobarem la cançó d'amor, en què els protagonistes s'adonen que estan enamorats i ballen junts o celebren d'alguna manera el seu moment romàntic. Per últim, quan la pel·lícula ja acaba amb el clàssic final feliç, com a conclusió es recupera alguna de les cançons escoltades anteriorment, ja sigui la cançó introductòria, la presentació del protagonista o el tema d'amor romàntic.

A continuació mostrem de manera esquematitzada la fórmula en la qual es basen la majoria de les pel·lícules del renaixement i les produccions realitzades entre 2009 i 2010:

1. Cançó introductòria
2. Presentació del protagonista
3. Cançó didàctica /antagonista
4. Cançó espectacle
5. Cançó d'amor romàntic /antagonista



## 6. Cançó conclusiva (represa)

Per tant, confirmem i desmentim alhora que existeix una fórmula en la configuració dels musicals de Disney. Existeix de manera evident durant el renaixement i entre 2009 i 2010, tal com podem comprovar a la taula 17. Durant la resta de períodes, aquesta estructuració és molt més laxa i les úniques cançons que apareixen gairebé sempre són les cançons introductòria i conclusiva. Això sí, és habitual trobar amb freqüència determinats tipus de cançons, com la cançó d'amor romàntic o la de treball durant el classicisme, però l'ordre amb el qual s'organitzen i a quines produccions apareixen és absolutament lliure. Així doncs, és correcte referir-nos a la fórmula Disney sempre i quan parlem de les pel·lícules del renaixement i els anys 2009 i 2010. Tanmateix, tenint en compte les dades aquí aportades, continuar parlant de manera generalitzada de fórmula pel que fa al conjunt de la filmografia de Disney, simplifica en excés la naturalesa d'aquesta pel·lícules i ho considerem, en conseqüència, erroni.

## 6.5 Què és un musical, segons Disney?

Com ja esmentàvem al marc teòric, l'estudi d'altres obres dedicades al gènere no clarifica què és un musical i, òbviament, d'un estudi tan delimitat com el nostre tampoc es poden extrapolar els resultats a la resta de produccions etiquetades com a musicals. Ara bé, nosaltres sí que podem especificar què és un musical per a Disney, com es caracteritza, i què fa que l'espectador tingui la sensació (o no) d'estar veient un musical. Potser amb aquest primer pas, amb la definició de què és un musical segons un estudi que ha dedicat dècades al gènere (o format), estarem més a prop de trobar una accepció inclusiva per a totes les formes i formats.

Per començar, ens agradaria recuperar una idea que ja apuntàvem al marc teòric, i és que dibuixar una línia divisòria entre el que és i no és musical, ens sembla una perspectiva desencertada per enfocar aquesta matèria. Considerem que una pel·lícula pot ser “més” musical o “menys” musical i per demostrar aquesta idea hem creat la taula 19 i gràfic 1, en la qual veiem aquesta progressió gradual de les pel·lícules analitzades: de més a menys musical. De fet, preferiríem abandonar el terme “gènere” per indicar que una pel·lícula és musical i decantar-nos per descriure-la amb termes més oberts, com format o sistema de producció. Aquest petit canvi semàntic sembla ínfim, però realment és vital per al nostre propòsit. D'igual manera que entenem que l'animació és una tècnica audiovisual amb la qual explicar històries i que això no té per què limitar els arguments ni les pautes de comportament dels personatges, quelcom similar podríem dir del musical. Una pel·lícula pot ser molt, prou, poc o gens musical. I de que una pel·lícula sigui més o menys musical depèn d'una sèrie de factors, els quals hem ordenat segons el grau de restricció: els primers punts són els que es produeixen amb més freqüència, mentre els darrers punts d'aquesta llista possiblement no es compleixin en algunes pel·lícules. Per tant, com més punts d'aquesta llista s'observin en una pel·lícula, més musical semblarà, i viceversa, com menys es compleixin aquests punts, menys musical aparentarà ser.

- Segons les dades que hem recopilat de les pel·lícules analitzades, aquelles pel·lícules que són “més musicals” tenen un mínim del 10% respecte el total de la pel·lícula amb cançons. A més, solen tenir una mitjana de cinc cançons per pel·lícula.
- Tal com apuntaven Chion, Miceli o Sutton, el musical juga amb els marges de la realitat, si la posada en escena és massa realista, la pel·lícula no estarà apel·lant a les convencions conegudes per l'espectador, segons les quals, és normal que els personatges cantin per expressar els seus sentiments tot i no ser cantants. Això ve

l·ligat amb el fet que les cançons siguin cantades pels personatges i no per veus en off.

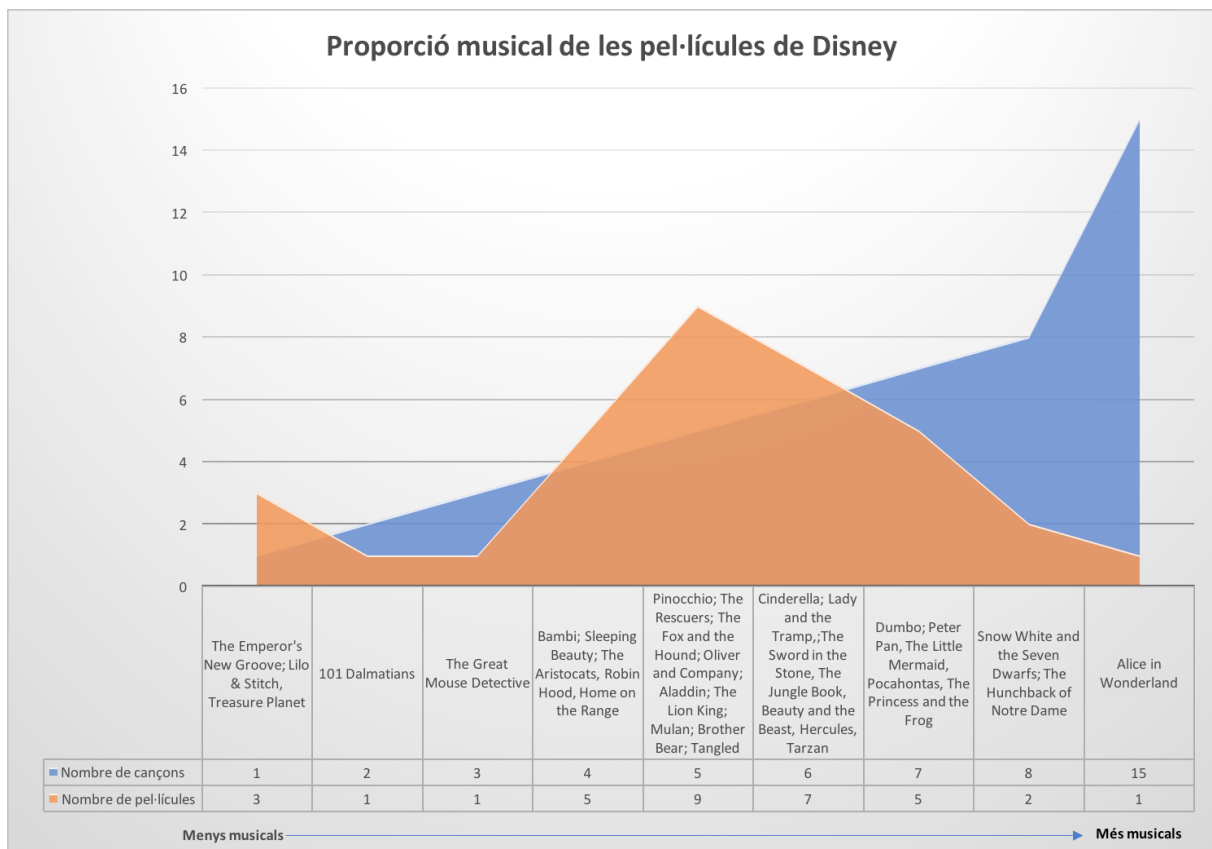
- Divisió/interacció entre cançons i música de fons: les cançons s'identifiquen amb aquella música que s'escolta en primer pla, que exigeix una escolta activa per part de l'espectador, ja que el contingut de les lletres és comprensible. La música de fons, ja sigui instrumental o vocal, busca passar desapercebuda, influir en l'espectador però sense ser escoltada. Ara bé, si bé no és imprescindible, també és important que es produeixi una interrelació entre música de fons i cançons a nivell melòdic: la reutilització de motius procedents de les cançons a la música de fons ajuden a cohesionar la BSM i reforçar la càrrega emocional de la música.
- La fragmentació i les repeses són dos aspectes habituals en els musicals. La fragmentació ajuda a intercalar les cançons amb els diàlegs i que no siguin percebudes com una unitat separada de la pel·lícula. Les repeses aprofiten el recurs del leitmotiv i contribueixen a la narració amb la càrrega de significació que pren cada nova escolta d'un motiu ja conegut.
- Aspecte derivats del musical integrat: les cançons han d'estar lligades amb l'argument de la pel·lícula.
- Que hi hagi una cançó a l'inici i al final de la pel·lícula.

Per tant, tot i que veiem que Disney hereta moltes cançons i altres trets característics del teatre musical, comparativament les seves produccions tenen moltes menys cançons. De fet, quan pel·lícules com *Beauty and the Beast* o *The Lion King* s'han adaptat al teatre, s'han afegit cançons. Només podem fer especulacions en aquest sentit, però pensem que la possibilitat de desenvolupar la música en el fons musical fa que sigui innecessari incloure tantes cançons com al teatre. Un dels inconvenients de la música en directe és que és força complicat ajustar-se als moviments dels actors i mantenir-se per sota dels diàlegs sense interferir. Per això la millor manera de desenvolupar l'acció al teatre musical és fer que tot estigui coreografiat i cronometrat. Al cine, en canvi, la possibilitat d'ajustar en post-producció el volum de la música, sons ambient i diàlegs ofereix molta més llibertat en aquest sentit i possiblement per això hi hagi menys cançons. Aquesta reducció en el nombre de cançons afecta també a la nostra percepció del que és un musical, ja que com menys n'hi ha, menys sembla que és un musical. I precisament per aquesta raó és més complicat definir un musical al cinema respecte al teatre, atès que les possibilitats que ofereix la post-producció permet utilitzar la música amb major versatilitat.

Taula 19: proporció musical

Pel·lícules	Nombre de cançons	Nombre de pel·lícules
<i>The Emperor's New Groove; Lilo &amp; Stitch, Treasure Planet</i>	1	3
<i>101 Dalmatians</i>	2	1
<i>The Great Mouse Detective</i>	3	1
<i>Bambi; Sleeping Beauty; The Aristocats, Robin Hood, Home on the Range</i>	4	5
<i>Pinocchio; The Rescuers; The Fox and the Hound; Oliver and Company; Aladdin; The Lion King; Mulan; Brother Bear; Tangled</i>	5	9
<i>Cinderella; Lady and the Tramp,; The Sword in the Stone, The Jungle Book, Beauty and the Beast, Hercules, Tarzan</i>	6	7
<i>Dumbo; Peter Pan, The Little Mermaid, Pocahontas, The Princess and the Frog</i>	7	5
<i>Snow White and the Seven Dwarfs; The Hunchback of Notre Dame</i>	8	2
<i>Alice in Wonderland</i>	15	1

Gràfica 1: proporció musical





## 7. L'estil Disney

### 7.1 Les pel·lícules de Disney: un nou model de conte de fades

L'anàlisi de les pel·lícules de Disney ens ha mostrat la inexactitud en la què cauríem si diguéssim que els "clàssics" de Disney són sinònims de contes de fades: de 34 pel·lícules analitzades només 5 provenen de rondalles de tradició europea (*Snow White, Cinderella, Sleeping Beauty, Beauty and the Beast, Tangled*), 1 conte d'Andersen (*The Little Mermaid*), 1 relat de tradició oriental (*Aladdin*), 10 relats de narrativa infantil i juvenil (*Pinocchio, Dumbo, Bambi, Alice in Wonderland, Peter Pan, 101 Dalmatians, The Jungle Book, The Rescuers, The Great Mouse Detective, The Princess and the Frog*), 6 novel·les (*The Sword in the Stone, The Fox and the Hound, Oliver & Company, The Hunchback of Notre Dame, Tarzan, Treasure Planet*), 3 llegendes (*Robin Hood, Pocahontas, Mulan*), 1 mite grec (*Hercules*) i 7 històries originals (*Lady and the Tramp, The Aristocats, The Lion King, The Emperor's New Groove, Lilo & Stitch, Brother Bear, Home on the Range*). Vista la varietat en els orígens de les històries de Disney, en tot cas podem assegurar que el més habitual a Disney és adaptar relats preexistents, ja que en la seva trajectòria únicament ha fet set històries originals (les quals també inclouen referents d'altres obres, com *The Lion King* respecte *Hamlet*).

Ara bé, el que sí hem descobert en l'anàlisi de les pel·lícules és que sovint Disney pren l'estructura de les rondalles (descrita a l'apartat 3.1.1) i l'aplica a les seves pel·lícules, independentment que la història original tingués una forma diferent. Així, encara que *Dumbo, Alice in Wonderland* o *Pocahontas* tinguessin un origen distint, Disney unifica criteris perquè el conjunt de les seves pel·lícules siguin percebuts com un conjunt i no pas una amalgama de diversos autors i sensibilitats.

Tanmateix, Disney no es limità a agafar i traslladar elements recurrents de les rondalles a totes les seves produccions: també creà convencions i estereotips inexistents en aquest gènere. Com ja esmentàvem a l'estat de la qüestió, alguns investigadors dedicats a l'estudi del folklore i la transmissió de la tradició, com Zipes (2011), adverteixen amb preocupació de la influència de Disney, que no només ofereix una versió més dels contes tradicionals, sinó que imposa el seu model i determina les futures revisions. Moltes d'aquestes convencions estan lligades amb les cançons, i precisament a la nostra anàlisi hem detectat algunes de les marques d'estil pròpies de la productora. A continuació nomenarem els temes centrals de les pel·lícules de Disney i quin és el tractament que en fa. D'aquesta manera, identificarem quins són els trets que provoquen l'associació

entre “clàssic” Disney i els contes de fades, com s’han creat estereotips inexistents a les rondalles i, en definitiva, quin és l’estil que el públic distingeix com a propi d’aquest estudi d’animació i el paper que juga la música en aquesta definició.

### 7.1.1 Les fórmules d’inici i acabament

De la mateixa manera que als contes de fades el narrador ens submergeix en la història amb un “fa molt temps...” o “en un regne llunyà...”, Disney contextualitza les seves pel·lícules a l’inici amb una cançó que ens indica que estem en un espai i un temps allunyats de la nostra realitat quotidiana. A les primeres pel·lícules basades en rondalles, és freqüent que just després d’acabar la cançó introductòria aparegui un llibre que s’obre. Fins i tot llegim el “*Once Upon a Time*” a *Snow White* i *Cinderella*, mentre a *Sleeping Beauty* advertim una fórmula similar: “*In a far away land...*”. Aquesta pauta s’establí a *Snow White* com a mecanisme per estalviar temps, ja que permetia entrar ràpidament a la pel·lícula, explicant la situació prèvia dels personatges i així passar directament a l’acció (Krause *et al.*, 1995, p. 20). La presència d’un llibre, però, no es limita sols a les rondalles; també apareix a l’adaptació de la novel·la de T.H. White *The Sword in the Stone* o la llegenda anglesa de *Robin Hood*. La consciència d’aquest precepte es fa evident en una de les adaptacions nostàlgiques més recents: *The Princess and the Frog*, on veiem la mare de la protagonista amb un llibre explicant la història en la qual es basa (molt lliurement) la pel·lícula, *El rei granota*.<sup>432</sup>

Quan les històries no són rondalles i se situen en espais llunyans i exòtics, la cançó d’inici s’utilitza per a contextualitzar la localització on es desenvoluparà la història. En molts casos els elements ambientadors, com els instruments o els modes, únicament són emprats en el tema inicial i en algun moment puntual de la BSM, però en general són obviats en la resta de la pel·lícula. Així, a *Aladdin* només sona “aràbiga” la cançó introductòria i el fons musical de determinades escenes, mentre la resta de les cançons tenen un estil jazzístic (“*Friend Like Me*”) o pop (“*A Whole New World*”). A *The Lion King*, però, primerament foren creades unes melodies amb l’estil pop-rock d’Elton John i després van ser ambientades amb cors i instruments africans per Zimmer i Lebo M.

Pel que fa a la conclusió de les pel·lícules, presenta una fórmula similar a la de “conte

---

432 En realitat la pel·lícula es basa en la novel·la *The Frog Princess*, la qual alhora és una revisió del conte recollit pels germans Grimm *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*.

contat, conte acabat”, consistent novament en una cançó cantada per un cor. El canvi aquí rau en què, com bé dèiem en aquesta tipologia de cançó, es tracta de la represa d’una cançó. Depenent de quina cançó es reprengui, s’està indicant quin és el tema central de la història: a *Snow White*, *Sleeping Beauty* *Beauty and the Beast* es reprèn el tema d’amor, per tant es tracta de la trama principal de la pel·lícula. A *Bambi* i *The Lion King* es reprèn la cançó d’inici, de manera que s’expressa a través d’un capicua que el cicle de la vida torna sempre a començar. En altres ocasions el desig inicial del protagonista té més importància, és per això que tant a *Cinderella* com a *The Little Mermaid* es recupera la presentació de la protagonista. Ara bé, quan es vol indicar que hi ha hagut una variació en la situació dels personatges, s’afegeix una cançó nova, com és el cas d’*Hercules* o *Lilo & Stitch*. Així doncs, la cançó de conclusió no només és una fórmula de tancament, també és un “resum” del que ens ha explicat la pel·lícula. Pel que fa al final feliç, com ja avançàvem, sovint les trames originals són modificades per quadrar amb la norma Disney. Fins i tot *Pocahontas*, que és l’única pel·lícula que no té un final feliç, introdueix una conclusió preferible a la versió real: a la pel·lícula Pocahontas i John Smith han de separar-se perquè ell està ferit i ha de tornar a Anglaterra. A la versió real, John Smith abandona a Pocahontas, aquesta es casa amb un altre home i mor amb 21 anys. Lògicament Disney no podia incloure aquest final, però proposà un final agredolç que es queda a mig camí entre el que dicta la seva norma i la història real.

### 7.1.2 L’espai i el temps dels contes de fades

A partir de *Snow White* i *Pinocchio* es van definir quins serien els models de castells i pobles de conte. El típic castell de Disney, icona de la productora, està basat en l’arquitectura germànica i del nord d’Europa. Solen ser fortificacions acabades en punta, ubicades en paratges inaccessibles, dalt d’una muntanya, prop d’un penya-segat o envoltades d’aigua. Sembla ser que el fet que els germans Grimm fossin alemanys donà peu a Walt Disney per localitzar la seva versió de *Blancaneu* a Alemanya, qüestió que es fa palesa no només amb l’arquitectura del castell, també es veu en els múltiples detalls decoratius de la casa dels nans (les figures tallades en fusta, el rellotge de cucut, etc.) i la cançó tirolesa “The Dwarfs’ Yodel Song”.

Una altra de les constants visuals és la forma dels pobles, també basats en els pobles de països centreeuropeus, com Alemanya, França o Suïssa, amb carrers serpentejants, cases



amb teulades vermelles i inclinades i bigues de fusta. Així, tot i que l'espai geogràfic de Pinotxo és la Itàlia del sud, banyada pel mediterrani, Disney la ubica al bell mig dels Alps, amb cases típicament alemanyes. Probablement la decisió fou influïda per la formació europea de Gustaf Tenggren, el dissenyador de fons de la pel·lícula (Allan, 1999, p. 78-81). Aquesta resolució no només determinaria el concepte que es té de “poble de conte” dins Disney, també es veurien influïdes la majoria de pel·lícules i sèries de basades en contes de fades, com *Labyrinth* (Jim Henson, 1986), *Red Riding Hood* (Catherine Hardwicke, 2011) o la sèrie d'ABC *Once Upon a Time* (2011), entre d'altres.

Com es pot constatar, Disney tenia una predilecció envers l'Europa central (sobretot Alemanya, Anglaterra i França), ja fos en l'espai indeterminat dels contes, o ara bé ciutats com Londres (*Peter Pan*, *101 Dalmatians*) o París (*The Aristocats* i *The Hunchback of Notre Dame*). Lògicament hi ha algunes excepcions: com bé explicàvem a l'apartat 2.1.2 en el període de post-guerra es produïrien també pel·lícules ubicades a Sud-Amèrica, però no pas per iniciativa de Disney, sinó per encàrrec del govern americà.

*Lady and the Tramp* fou la primera en ubicar-se en territori nord-americà, tot i que en un poble sense nom. No obstant, a partir de *The Jungle Book*, que ocorre a la Índia, l'espectre geogràfic s'aniria ampliant. A *The Rescuers* l'acció es desenvolupa als pantans de Louisiana, i *Oliver & Company* seria recordada per ser la primera i única ficció que succeeix al coetani Nova York. Però l'autèntic canvi es produeix a partir del renaixement, ja que deixant de banda les dues primeres produccions més nostàlgiques (*The Little Mermaid* i *Beauty and the Beast*), cada nova pel·lícula transcorreria en un lloc diferent del món: *Aladdin* a Aràbia, *The Lion King* i *Tarzan* a Àfrica, *Mulan* a Xina, *The Emperor's New Groove* a Sudamèrica, *Lilo & Stitch* a Hawaii, etc.

L'ambientació visual de les pel·lícules, però, sovint entra en contradicció amb la música. Malgrat que s'intenta mantenir una ambigüïtat deliberada en l'escenografia i el vestuari (especialment a les pel·lícules basades en rondalles), hi ha excepcions com ara *Sleeping Beauty*: la clara elecció d'una representació medieval és l'antítesi de l'estil musical elegit, pertanyent al romanticisme. Altres exemples flagrants els podem trobar a *Snow White*, amb el vodevil, o *Cinderella*, amb balades pròpies de la música popular americana dels anys 50. Aquesta llibertat per descriure espais i temps indeterminats, acompanyats per músiques clarament anacròniques amb el temps i l'espai en què es desenvolupaven, permeté a la resta de produccions perpetuar aquest model pastitx, en què qualsevol estil (visual i musical) hi tenia cabuda. Així, a Disney es prenen una completa llibertat en

l'elecció d'estils i formes musicals, que convergeixen amb els gustos del públic de l'època o que consideren que són més apropiats segons els interessos de la trama. Per aquest motiu les cançons que canten els protagonistes, independentment del seu origen, com ara *Mulan* o *Quasimodo*, tenen més semblances entre sí que amb la música pròpia de la seva regió (Xina i França).

### 7.1.3 La representació d'altres cultures

Com ja indicàvem a l'estat de la qüestió, un dels aspectes que més s'han treballat acadèmicament de Disney és la transmissió de valors o com representen altres cultures/ètnies. De fet, moltes de les crítiques que s'han fet sobre el racisme de la companyia, estaven relacionades amb determinades cançons, com "When I See an Elephant Fly" a *Dumbo*, "I Wanna Be Like You" a *The Jungle Book* o "Arabian Nights" a *Aladdin*. A partir de la nostra anàlisi, però, hem vist que algunes cançons com "The Song of the Roustabouts" poden tenir una interpretació reivindicativa més que no pas racista. Per contra, a pel·lícules com *Aladdin*, hem observat que la música ha reforçat la percepció negativa de la cultura aràbiga, ja que és associada amb l'antagonista de la pel·lícula.

Disney no sols es deixa sovint endur pels prejudicis que tenen els nord-americans de determinats col·lectius, també reforça els estereotips simplistes de tota cultura que no sigui la seva. Així, sovint ens trobem personatges que parlen un marcat accent francès i es caracteritzen per ser especialment romàntics o afalagadors (com ara Lumière a *Beauty and the Beast*),<sup>433</sup> britànics altius i tibats (Zazu a *The Lion King*), llatins amb certa tendència cap a la delinqüència (Tito a *Oliver & Company*) o xinesos malvats incapaçs de parlar bé l'anglès (els gats siamesos de *Lady and the Tramp*). Així mateix, alguns instruments són convertits en sinònims de regions molt visitades a les pel·lícules de Disney, com és l'acordió a França en *The Aristocats*, *Beauty and the Beast*, *The Hunchback of Notre Dame* o els tambors a Àfrica a *The Lion King* i *Tarzan*. De vegades la mera presència d'un personatge d'una determinada procedència és una excusa per introduir un estil musical, com passa a *The Little Mermaid* amb el cranc jamaicà Sebastià i les seves conegudes cançons calipso, "Under the Sea" i "Kiss the Girl". D'altra banda, l'absència de referents musicals de l'antiga Grècia animà els directors a transgredir deliberadament l'estil musical apropiat per a *Hercules*, atès que el gòspel és absolutament anacrònic i incongruent en

433 La ironia de *Beauty and the Beast* és que se suposa que la història se situa a França i, així i tot, l'únic que té accent francès és Lumière.

l'espai i temps en el qual es desenvolupa l'acció.

Ara bé, hi ha casos en què amb el pas dels anys i l'arribada del llenguatge políticament correcte han intentat esmenar els seus errors. Un exemple d'això és pot percebre a partir del canvi en la representació dels indis americans: anomenats *injuns* i considerats personatges de poca intel·ligència a *Peter Pan*, aquesta visió és corregida quaranta anys més tard, amb la pel·lícula de *Pocahontas*, en què es defensa la posició dels indis americans enfront la invasió dels britànics. Aquesta modificació en la representació dels personatges es veu clarament en les cançons que interpreten els personatges, a *Peter Pan* els indis canten "What Made the Red Man Red", una cançó espectacle que fa burla de la simplicitat dels nadius americans. A *Pocahontas*, en canvi, són diverses les cançons que tenen els indis: "Steady as the Beating Drum", "Just Around the Riverbend", "Listen With Your Heart" i "Colors of the Wind". En totes aquestes cançons es demostra la saviesa i respecte pel medi ambient del poble indi enfront dels anglesos, que únicament volen enriquir-se i explotar la terra. Això sí, al final de la història, la maldat i avarícia només provenia d'un dels anglesos (l'antagonista), així que en una conclusió utòpica allunyada de la realitat, indis i colons acaben fent-se amics.

Resumint, a pesar dels intents de Disney de justificar i rectificar la manera estereotipada en què es presenten els personatges, és innegable que sovint simplifica exageradament les cultures que li són alienes, mostrant una visió del món (en part gràcies a la música) superficial i estereotipada.

#### 7.1.4 L'amor vertader

Un dels afegits més importants al món de les rondalles per part del propi Walt Disney és la de posar l'accent sobre les trames romàntiques dels contes. Tot començaria amb la *Blancaneu*, una rondalla en la qual difícilment podem dir que hi hagi una història d'amor, ja que el príncep apareix casualment al final, quan Blancaneu ja ha estat rescatada i la seva única funció és servir de premi per a la protagonista. Disney necessitava justificar l'aparició del príncep i per això féu que els personatges es coneguessin a l'inici de la pel·lícula. D'aquesta manera, la jove no es casaria amb un perfecte desconegut. A partir d'aquí es formaria una de les primeres convencions de Disney: els prínceps es coneixen a través d'una cançó, gràcies a l'harmoniosa veu de la princesa. Paradoxalment, a pesar

que l'estudi volia donar més pes a les trames romàntiques, la parella protagonista durant el classicisme pràcticament no tindria presència en escena. Un altre canvi important en aquest sentit és com desperta *Blancaneu*, que també afectaria a la resta de produccions de Disney: a través d'un petó *d'amor vertader*.<sup>434</sup> Amb aquesta aportació Disney no sols altera el final de la *Blancaneu*, sinó que condiciona les posteriors adaptacions de contes, tant dins la companyia com fora. Així, tant a *Sleeping Beauty* (1959), *The Little Mermaid* (1989), com *Frozen* (2013) es parla d'aquesta noció com si fos intrínseca dels contes. També produccions de la Dreamworks, com ara *Shrek* (Vicky Jenson i Andrew Adamson, 2001), o la sèrie de la cadena de televisió nord-americana ABC, *Once Upon a Time* (2011), reprenen aquesta qüestió i fins i tot fan que la resolució de les trames en depengui.

Un altre dels aspectes que simplifica Disney pel que fa a l'amor romàntic, és que les cançons sempre descriuen aquesta emoció com quelcom positiu. En aquestes pel·lícules ningú canta per tenir el cor trencat o per despit. Les cançons sempre es produeixen en el millor moment de la parella, però mai quan un dels dos és abandonat o l'amor els produeix tristesa. Al classicisme també es crea un estereotip vinculat a la música, que consisteix en relacionar la forma de vals amb la cançó d'amor. Aquesta associació més endavant serviria perquè el propi estudi s'auto-parodiés, recuperant el vals per a cançons d'antagonistes, com ara "The World's Greatest Criminal Mind" o "Gaston".

### 7.1.5 Els tabús de Disney i la seva representació: el sexe i la mort

En el transcurs de la nostra anàlisi hem vist que, d'igual manera que als personatges humans se'ls veda mostrar comportament amorós, els animals no tenien cap problema en aquest sentit. Es fa una primera aproximació amb la cançó "Looking for Romance" a *Bambi*, on sembla que els cérvols comparteixen alguna cosa més que mirades tendres.<sup>435</sup> La cançó "Can You Feel the Love Tonight" (*The Lion King*) sembla imitar l'exemple del seu precedent, però la seva expressivitat musical no és tan evident com en el cas de "Looking for Romance". També a *Lady and the Tramp* se succeeixen una sèrie d'esdeveniments impensables si els protagonistes haguessin estat humans: la nit que passen junts els gossos, el comportament de Casanova del protagonista i veure, al final de la pel·lícula, el resultat d'aquesta unió entre els protagonistes amb la cadellada de gossets. Així mateix,

434 Sobre la creació d'aquest concepte, inexistent a les rondalles, en parla amplament Rojas (2015).

435 Vegeu anàlisi completa a la pàgina 190.

trobem mares solteres a *Dumbo* i *The Aristocats*, una idea que encara avui dia sembla tabú en humans. Més significatiu és que la primera vegada que mostraren explícitament el desig sexual d'un personatge humà, a la cançó de "Hellfire" (*The Hunchback of Notre Dame*), s'identifiqués amb l'antagonista. De fet, és aquesta passió la que provoca el comportament venjatiu de Frollo, per tant, el sexe es manifesta com quelcom clarament negatiu. Pel que fa als protagonistes humans, és altament difícil veure el resultat d'un matrimoni i el que comporta, ja que normalment la història acaba quan es casen. La primera dona embarassada que apareix en pantalla és la dona de Pacha (a *The Emperor's New Groove*), i recordem que estem parlant de l'any 2000.

Pel que fa a la mort, es tracta d'un aspecte que ha quedat durant molts anys al marge dels protagonistes humans i les cançons. Fins 2002 cap personatge humà principal havia mort a Disney: el primer en fer-ho seria Sitka, el germà de Kenai (a la pel·lícula de *Brother Bear*). Ara bé, aquesta mort es produeix als primers 10 minuts de la pel·lícula, i en conseqüència l'esdeveniment no és tan tràgic perquè l'espectador gairebé no coneixia al personatge. On sí es presenten morts realment traumàtiques és a pel·lícules protagonitzades per animals, atès que tant la mare de Bambi, com el pare de Simba (*The Lion King*), són personatges que l'espectador ja coneix.<sup>436</sup> Precisament aquestes dues pel·lícules tracten sobre el procés de fer-se gran, una temàtica en la qual la mort i el sexe (com hem vist amb les cançons de "Looking for Romance" i "Can You Feel the Love Tonight") era important que es reflectissin. Tanmateix és interessant observar que tot i tractar-se de punts àlgids en la història, mai coincideixi una cançó amb les escenes de mort. Segons la descripció de Cohen i Rosenhaus (2006), les cançons solen reservar-se per a aquestes situacions i, de fet, a musicals de teatre i òperes aquests moments poden ser representats amb una cançó o una ària.<sup>437</sup> En canvi, a Disney l'aproximació inicial fou totalment contrària: l'escena de la mort de la mare de Bambi es presenta des del més absolut silenci i sense arribar a mostrar la mare, convertint així l'absència de música com un sinònim de la mort. De fet, és gairebé l'únic moment a la pel·lícula en què no hi ha música, fent així que l'impacte sigui major per a l'espectador. A *The Lion King* hi ha un breu silenci musical entre el moment que Mufassa cau i Simba el busca, que sembla emular l'escena anàloga de *Bambi*. Aquí, però, sí que es mostra el cos sense vida del pare del protagonista, i és a partir d'aquest moment que la música reapareix per representar la tragèdia de l'escena. Quant a *Brother Bear*, des del moment en què Kenai busca al seu germà, una música ja ens anuncia la seva

---

436 Per reforçar el caràcter dramàtic de la pèrdua d'aquests personatges, a la pel·lícula prèviament es mostra la bona relació existent entre el pare/mare amb el seu fill, de manera que l'impacte de la seva mort és més fort per a l'espectador.

437 Per exemple, l'ària final de *La Traviata*.

mort, no es deixa cap interludi en silenci. En aquest sentit, cal destacar la presència de veus i cors tant a *The Lion King* com *Brother Bear*, que canten sense lletra (o amb una lletra no comprensible). Per tant, no s'utilitza una cançó com a tal, però la veu humana és utilitzada com a reforç per expressar tristesa i, fins a cert punt, solemnitat.

Així mateix, és interessant comparar aquestes escenes amb aquelles a les quals hi ha una mort falsa: a *Beauty and the Beast* i *Tangled*. A la primera, la música escollida per representar l'escena és una represa instrumental de tema d'amor dels protagonistes, basat en la cançó "Beauty and the Beast", mentre a *Tangled* es reprèn breument la cançó de "Healing Incantation". Per consegüent, quan la mort no és real, la música pot estar vinculada amb alguna cançó; mentre quan la mort és real no hi ha música o aquesta utilitza material nou amb cors i un caràcter solemne. D'aquesta manera, la música ens està assenyalant si la mort és real o no.

### 7.1.6 El somni americà i la lluita de classes

L'estrella dels desitjos i el concepte dels somnis que es fan realitat també és una de les constants a Disney que s'ha associat de manera irremeiable amb els contes de fades. Des de les primeres pel·lícules, Disney ja ens indica que Blancaneu anhela conèixer al seu príncep, mentre Gepeto desitja tenir un fill, quan realment en cap d'aquests relats els personatges tenen aquests somnis.

Irònicament, tot i que sovint apareixen prínceps insatisfets o proletaris que desitgen prosperar a les pel·lícules, mai es qüestiona l'ordre social establert. Personatges com la Ventafocs o Aladdin, que parteixen de la pobresa, únicament aspiren a pujar en l'escala social per motius romàntics, no pas per ambició o perquè sigui una injustícia social que hi hagi pobres i rics. Es tracta, per tant, de l'escenificació una i una altra vegada del somni americà: com algú que no té res (com el propi Walt Disney) passa a fer-se ric, mentre molta altra gent al seu voltant que també pateix la pobresa es queda en el mateix estat simplement perquè no "ho mereix". La pel·lícula que més s'apropa a qüestionar l'abús del poder dels governants i la possibilitat de canviar el món amb l'esforç col·lectiu és *Robin Hood*. Fins i tot una de les seves cançons, "Not in Nottingham", té un estil molt similar a la cançó protesta dels anys 60s. Així i tot, la situació es resol quan arriba el rei "bo" i fa fora el príncep "dolent", de manera que el problema no està en un sistema injust, sinó en

persones que abusen del seu poder.

Per últim, les cançons també contribueixen a marcar la distància entre els protagonistes, que són nobles o prínceps, i els engalipadors, que solen pertànyer a classes socials baixes. En aquest sentit, veiem l'exemple més evident a *Snow White*, on tal com descriu Batchelder (2012) els gèneres musicals considerats més "cultes" són associats a la Blancaneu (en aquest cas l'opereta), mentre les músiques populars (*yodel*, vodevil i jazz) als nans, que representen la classe treballadora. Ara bé, aquests trets s'observen sobretot al període del classicisme, com bé descrivíem a l'apartat 6.3.1. A la decadència la música es queda al marge d'aquesta qüestió, ja que les cançons dels protagonistes desapareixen i els engalipadors (si és que n'hi ha) tampoc canten. En quant al renaixement, els protagonistes comencen a cantar cançons pop o amb ritmes de swing, així com introduir expressions col·loquials o pròpies dels adolescents coetanis a l'any de producció de la pel·lícula. De fet, sovint els engalipadors que volen ser retratats com pretensiosos (com Zazu a *The Lion King*) utilitzen un registre culte quan canten o parlen, o simplement pretenen demostrar la seva versatilitat (com el Geni d'*Aladdin*) combinant un registre col·loquial i culte alhora. Per tant, a partir dels anys 90 la música desdibuixa aquesta divisió que al classicisme s'havia creat per distingir l'origen noble o treballador dels personatges i els iguala a tots.

### 7.1.7 Lètica del treball

Com bé hem vist amb la cançó de treball, la visió d'aquesta tasca ha anat variant considerablement amb el pas dels anys. Encara que aquesta cançó entrà amb força a *Snow White*, aquesta tipologia amb prou feines aconseguí sobreviure una dècada. Com bé apuntàvem anteriorment, la cançó és un clar reflex del moment social que es vivia en l'etapa de producció de les pel·lícules. A *Snow White* treballar és vist com quelcom divertit, desitjable i positiu, i a *Pinocchio* escollir professions on es considera que es treballa menys i un es pot enriquir fàcilment, com ara ser actor, és vist amb mals ulls. El declivi d'aquesta cançó, però, comença al poc temps de néixer, atès que a *Dumbo* les labors dels treballadors són representades de manera tenebrosa i trista a través de la música i les imatges. Als anys 50 queden residus de la cançó de treball, però el canvi cada cop és més evident: a través d'ella els ratolins amics de la Ventafocs expressen com n'és de pesat per a la pobra noia atendre a totes les obligacions que el seu treball li exigeix. Pel que fa a *Alice in Wonderland*, el treball és vist com quelcom absurd i innecessari, ja que els personatges

pinten les roses de color vermell tot i saber que això significarà la seva mort. Amb aquest darrer exemple acaba la cançó de treball, mentre la visió de la cançó de *carpe diem* passa a ser vista positivament a partir de *The Jungle Book* i *The Aristocats*.

Aquesta perspectiva del treball com quelcom pesat i avorrit es mantindria a la dècada dels 90 i seria modificada fins l'estrena de *The Princess and the Frog*, en què la protagonista revalorava l'ètica del treball. Amb tot, durant el transcurs de la pel·lícula, la protagonista aprenen que també ha d'aprendre a gaudir de la vida.

### 7.1.8 Les fronteres del realisme: religió, màgia i animals parlants

Si observem la filmografia seleccionada de Disney notem que s'eludeix de manera sistemàtica la presència de la religió, un aspecte característic dels contes de fades, com bé esmentàvem a l'apartat 3.1.3. Tot i que en ocasions a Disney s'han adaptat mites o llegendes, en cap cas s'ha pres com a referència una història procedent de l'Antic Testament, la Bíblia, el Corà, o de cap altra religió monoteista dominant actual. Les úniques referències religioses (concretament cristianes) es fan, d'una banda, a *Snow White* i a *The Rescuers*, quan les nenes resen abans d'anar a dormir; i de l'altra, a *The Hunchback of Notre Dame* perquè la pel·lícula es desenvolupa a una catedral. No obstant, mai apareix cap Déu omnipotent, a pesar que l'animació tenia la capacitat de mostrar-lo. La presència de la religió es limita als aspectes terrenals: resar o mostrar la fe d'alguns personatges, però Disney mai *demonstra* aquestes creences. Per contra, a altres estudis com Dreamworks, descobrim que en la seva primera producció, *The Prince of Egypt* (1998), tractava el mite de Moisès, en la qual es mostrava i, per tant, es demostrava, l'existència d'un Déu totpoderós. Així doncs, Disney opta per evitar la religió, malgrat que això signifiqui la modificació d'històries com les d'Andersen, que parlen de conceptes com l'ànima, el diable o els àngels, tots aspectes que Disney ha preferit obviar.

Ara bé, el fet de no manifestar obertament les creences religioses dels personatges, no significa que no s'infiltrin certs valors cristians a les cançons d'esperança, en què les lletres ens indiquen que aquells personatges bons, sacrificats i pacients finalment seran recompensats per la seva bona conducta. No només això: aquesta moral impregna la majoria de les pel·lícules de Disney, la majoria de les quals contenen alguna lliçó relacionada amb aquests missatges. Per tant, tot i que d'entrada Disney manté aquesta



absència de religió que sol caracteritzar les rondalles, comprovem que, en el fons, el missatge cristià preval.

La manca d'evidències religioses, però, no té res a veure amb els esforços de Disney per buscar el realisme a les seves pel·lícules. De fet, la majoria de les pel·lícules de Disney tenen algun component màgic, com bé succeeix als contes de fades, bé sigui perquè hi ha bruixes o mags (i la seva corresponent cançó de màgia), o els animals es comporten de manera antropomòrfica i són capaços de parlar. Això sí: a pesar que la majoria d'animals poden comunicar-se amb els humans amb gestos, no és habitual que animals i persones puguin parlar entre ells (les úniques excepcions que confirmarien la regla són la *Ventafocs* i *Tarzan*). A més, s'observa que a les primeres pel·lícules del classicisme protagonitzades per animals aquests no poden cantar però sí parlar, com si el fet de cantar pogués llevar realisme a les històries. Els únics personatges capaços de cantar a pel·lícules com *Dumbo* o *Lady and the Tramp*, *101 Dalmatians*, són, de fet, personatges secundaris, engalipadors o antagonistes. No seria fins *The Aristocats* que els protagonistes podrien cantar, i el que és més, en tota la història de Disney només hi ha un animal protagonista amb cançó pròpia: Simba a *The Lion King*.

#### 7.1.9 La defensa dels animals i el medi ambient

Si hi ha un aspecte en el que l'estudi ha mantingut una posició inalterable amb el pas dels anys, aquesta és la defensa del medi ambient. Els animals sempre han estat uns aliats primordials per als protagonistes i, en pel·lícules com *Bambi*, els antagonistes són els humans. Walt Disney sempre va tenir una especial admiració pels animals, i la seva visió idealitzada de la vida al camp es veuria reflectida a la majoria de les seves pel·lícules.

Una de les produccions més recents en la defensa del medi ambient és *Pocahontas*, on la cançó "Colors of the Wind" és un al·legat a favor de la natura i una dura crítica a la mentalitat materialista dels occidentals. També la pel·lícula de *Brother Bear*, protagonitzada per cultures indígenes, explora alguns dels aspectes ja anunciats a *Pocahontas* i pretén ser una defensa de valors ecologistes.

### 7.1.10 Els rols de gènere

Com ja esmentàvem a l'apartat 2.2 de l'estat de la qüestió, juntament amb la transmissió de valors i la percepció d'altres cultures, un dels aspectes més estudiats des d'una perspectiva acadèmica és el paper de les dones a les pel·lícules de Disney. Com bé sabem, el motiu pel qual *Blancaneu*, *Ventafocs* i *la Bella Dorment* aconseguen fer realitat els seus somnis (que consisteixen sempre en trobar un príncep) és que són bones, belles, canten bé i són passives. A pesar de ser les protagonistes de la història, les que realment fan que avanci la història són les antagonistes, dones independents amb iniciativa, malvades perquè són ambicioses. Així, la majoria dels papers femenins de les pel·lícules clàssiques de Disney tenien tres úniques opcions: ser mares, l'interès amorós d'un personatge masculí o les antagonistes.<sup>438</sup> Curiosament, i com ja apuntàvem a l'apartat 7.1.3 sobre les trames romàntiques, l'escenificació de determinades situacions varia en funció de si es tracta d'humans o animals. Així, tant la gossa *Lady* com la ratolina *Bianca*, tenen un paper molt més actiu a la història i sovint són les que fan que avanci la trama. Per tant, la representació dels animals no és tan masculista com la dels humans, especialment durant el decadència i el classicisme.

Un altre aspecte que hem detectat és que els protagonistes masculins no canten al classicisme, mentre els antagonistes sí. Com si parlar dels somnis o desitjos fos quelcom "afeminat", i, per tant, gràcies si ho feia un home. Novament el canvi arriba a la dècada dels 90, en què tant protagonistes masculins com femenins tenien una cançó en la qual expressaven els seus desitjos. Així mateix, a partir del renaixement hi ha certa evolució en els personatges femenins, atès que comencen a tenir papers més actius i desitgen quelcom més que trobar l'amor. Ara bé, això no evita que en la resolució de les pel·lícules es demostrï que, en realitat, el seu objectiu final continuava sent casar-se.<sup>439</sup>

### 7.1.11 Els personatges de Disney

Com bé hem pogut notar en el transcurs d'aquesta tesi, en la configuració dels

<sup>438</sup> Un repartiment que, d'altra banda, tampoc dista molt dels rols habituals al cinema de Hollywood de la mateixa època (vegeu Bou, 2004).

<sup>439</sup> El pas més important a Disney en aquest sentit és extremadament recent i de les pel·lícules que ja no han entrat al nostre estudi: a *Frozen* (2013) la relació central de la trama és entre dues germanes, mentre *Moana* (2016) és l'única pel·lícula de Disney en la qual la protagonista no té cap interès amorós i, en canvi, té com a objectiu salvar el món.

arguments dels llargmetratges de Disney, és evident la utilització d'arquetips com els descrits a l'apartat 3.1.4. No obstant, observem que aquest recurs és més notori durant el classicisme i el renaixement, és a dir, les èpoques en què les cançons tenien major rellevància. Com bé hem pogut constatar a l'anàlisi de les pel·lícules, en aquestes etapes sempre hi ha un protagonista, un antagonista, engalipadors i, possiblement, un mentor. Depenent de la història, també pot haver-hi un co-protagonista i/o interès amorós, figures paternals, i en casos excepcionals una figura canviant o un herald. Com més estereotipats els personatges, més probable és que trobem les cançons que li són pròpies: la presentació del protagonista, la cançó de l'antagonista, la cançó espectacle (usualment cantada pels engalipadors) i la cançó didàctica (la qual sol cantar el mentor). Cal destacar la importància dels engalipadors, que sobretot al classicisme acostumaven a robar el protagonisme d'heroïnes com Blancaneu o la Ventafocs. Això es produïa per dues raons: d'una banda, la brevetat de les rondalles obligava als guionistes a inventar històries paral·leles per als engalipadors i així arribar als seixanta minuts de pel·lícula; de l'altra, per als animadors era més senzill animar animals o personatges caricaturescos que humans i per això aquests personatges solien estar més temps en pantalla. Els engalipadors recuperarien tots els gags que personatges com Mickey Mouse, Donald o Pluto feien als seus curtmetratges (basats sobretot en la comèdia de clatellades, altrament coneguda com *slapstick*), mentre els protagonistes aportarien la part seriosa que donava a les pel·lícules la categoria suficient perquè no fossin simplement considerades "dibuixos animats", sinó llargmetratges seriosos d'animació. Els antagonistes tenien més llibertat en aquest sentit, ja que podien ser tant seriosos com còmics. Així mateix, depenent del caràcter dels antagonistes, aquests anirien acompanyats per una música més dramàtica o més descriptiva (*mickeymousing*).

A la decadència els engalipadors pràcticament serien innecessaris, atès que totes les pel·lícules eren protagonitzades per animals que ja aportaven el to còmic. No obstant, al renaixement protagonistes i engalipadors tindrien el mateix temps en pantalla. També els protagonistes comencen a despendre's de la seva seriositat i fan bromes o es comporten de manera graciosa per a l'espectador, com ara les escenes en què Mulan intenta emular el comportament dels homes. Un altre aspecte que s'ha observat en els protagonistes de la dècada dels anys 90 és que solen ser personatges marginats, que se senten diferents i que intenten trobar el seu lloc en la societat. Aquesta tendència és especialment evident a partir de *Beauty and the Beast*, una pel·lícula en la qual els protagonistes (Bella i Bèstia) connecten perquè es troben en una situació similar: ella se sent marginada per ser una intel·lectual, ell per tenir un aspecte horripilant. Des d'aquesta perspectiva, el

final d'aquesta història no és tan “feliç” com tendim a creure, ja que Bella i Bèstia mai arriben a integrar-se amb la societat que els rebutja, sinó que han d'isolar-se i fer-se companyia mútuament per trobar la felicitat.<sup>440</sup> Altres personatges que partien d'una situació similar, a la resolució tenen més sort: Quasimodo, Hèrcules, Mulan i Tarzan finalment aconseguixen ser acceptats pel que són en aquella mateixa societat que al principi els rebutjava. N'hi ha d'altres que aconseguixen ascendir a aquella esfera a la qual aspiraven: Ariel (*The Little Mermaid*) pot viure al “món de dalt”, mentre Aladdin acaba vivint al palau del sultà. Per últim, estan aquells que senzillament han d'acceptar la seva situació i quedar-se al punt d'inici, com ara Jasmine (*Aladdin*) o Pocahontas.

Durant l'etapa de la transició l'assignació dels rols dels personatges es tergiversa per complet, i la línia entre protagonistes-bons i antagonistes-dolents comença a desdibuixar-se. Això ho hem pogut detectar fàcilment amb les taules de personatges, en què havíem de configurar-les de nou per poder encabir-hi els personatges de cada pel·lícula.<sup>441</sup> Com dèiem, coincideix aquest període al qual gairebé no hi ha cançons, amb personatges que s'allunyen dels arquetips als que ens havien acostumat. Entre els anys 2000 i 2003 no hi ha una sola cançó del protagonista o l'antagonista, fet que ens assenyala la importància que té la configuració dels personatges en l'estructuració d'un musical. Per contra, quan es tornen a introduir els personatges tradicionals de Disney (protagonista, antagonista, engalipadors, etc.) amb *The Princess and the Frog*, advertim que es recupera decididament el musical. Quant al paper de les protagonistes, advertim que novament la perspectiva d'aquests personatges ha canviat: ja no són marginades per la societat, sinó que parteixen d'una situació en la qual ja viuen allunyades de la societat (Tiana perquè no vol distraccions i Rapunzel forçada per la seva mare). Tot i que les protagonistes d'aquesta etapa creuen tenir el que desitgen, en el transcurs de la pel·lícula descobriran que en realitat seran més felices si comparteixen la vida amb algú i viuen en societat. Per tant, observem com en les darreres dècades es produeix aquesta debat intern en els protagonistes, que intenten decidir si és millor viure isolats o en societat: a la dècada dels 90 la reconciliació entre els protagonistes i la societat no sempre és possible, mentre als anys 2000 les pel·lícules ens assenyalen que aquesta reconciliació és necessària.

440 Recordem que els protagonistes acaben vivint al castell de la Bèstia, únicament acompanyats pels servents d'ell i el pare d'ella, allunyats del poble que menyspreava a Bella i intenta matar a la Bèstia.

441 Vegeu l'anàlisi de *Lilo & Stitch* (pàgina 616) o *Treasure Planet* (pàgina 623).



## 8. Conclusions

L'estudi de les cançons ens ha demostrat que a les pel·lícules de Disney hi ha molt més que senzilles melodies i simpàtiques lletres: també hi ha missatges ocults, el reflex dels canvis socials, les contradiccions de la societat moderna i una demostració evident de les capacitats il·limitades d'un mal anomenat "gènere infantil". L'objectiu inicial de la tesi semblava senzill: trobar la "fórmula Disney", ja que molts teòrics en parlen amb el benentès que aquesta és sobradament coneguda. No obstant, la nostra recerca ha demostrat que aquesta afirmació és només parcialment certa i únicament aplicable a determinades pel·lícules de l'estudi. Aquest resultat ha demostrat que la nostra recerca era necessària i no la simple confirmació del que per a molts era una obvietat.

Dedicar una tesi doctoral al cinema d'animació, musical i d'un estudi tan reconegut com és Disney, ha provat ser tot un repte. Malgrat la temàtica sempre presenta interès quan és proposada a congressos o com a contingut d'una assignatura a la universitat, el dubte de la seriositat de proposar com a objecte d'un estudi acadèmic a aquesta temàtica sempre s'ha mantingut. Encara que la literatura dedicada a Disney és ampla i variada, el nostre estudi de la qüestió ha demostrat que és difícil trobar propostes objectives en què no es palesin les opinions dels autors pel que fa a Disney, que tendeixen a odiar o estimar sense gradació les pel·lícules d'aquest estudi. Amb aquesta tesi, en la qual en tot moment hem intentat mostrar les llums i ombres de Disney, ens agradaria reconciliar aquests dos posicionaments que tradicionalment s'han establert en relació a la companyia. Hem intentat en tot moment mantenir una objectivitat en l'enfocament del nostre treball i no evidenciar la nostra preferència o rebuig per Disney, ja que creiem que ambdós bàndols del "conflicte" tenen part de raó en els seus arguments. No obstant, també considerem que sovint els gustos personals enceguen els judicis que es fan sobre l'estudi d'animació i això repercuteix clarament en les afirmacions que puguin fer-se en aquestes publicacions.

El plantejament original del nostre treball també suscitava una dificultat essencial, i era l'enfocament interdisciplinari intrínsec amb el qual cal enfocar-lo. Són moltes les disciplines que interactuen i que conformen una pel·lícula animada, per la qual cosa ha estat necessari proposar un estat de la qüestió i un marc teòric força ampli, més que no pas un estudi en profunditat d'una de les àrees que intervenen en el nostre treball. El que és més: la pròpia investigació ens ha obligat a revisar l'estat de la qüestió i afegir alguna bibliografia que inicialment no havíem tingut en compte, com ara la influència del teatre musical o de la música popular en la creació de certes convencions a Disney, i no cenyir-

nos als estudis de gènere concebuts des del cinema.

Com bé hem assenyalat anteriorment, el nostre mètode de treball i l'organització del bloc 2 ha estat específicament dissenyat amb l'objectiu de donar resposta a la pregunta plantejada al principi de la tesi. Aquest sistema de treball ha anat evolucionant per anar ajustant-se als continguts i els resultats que s'anaven obtenint a mesura que s'avançava la tasca. S'ha vist l'estreta vinculació que hi ha entre l'estructura narrativa de les pel·lícules i la ubicació de les cançons, o que allò que era propi en determinats períodes (com ara la fragmentació de les cançons) és menys freqüent en d'altres. Per això hem afegit o modificat taules i apartats que inicialment no hi eren per referir-nos a aquestes qüestions. Així mateix, s'ha constatat que, tot i el nostre propòsit original de tractar de manera equànime totes les pel·lícules i les cançons, la falta d'informació o les característiques pròpies de les cançons han fet que cada anàlisi tingués una extensió variable. Pel que fa a l'anàlisi dels diferents elements que conformen una cançó (la lletra, la imatge i la música) s'ha procedit a fer una anàlisi diferenciada perquè posteriorment fos més senzill extreure'n els elements comuns i crear una classificació a partir d'aquests. Ara bé, les característiques de les pròpies cançons sovint ens han obligat a unificar aquests apartats d'anàlisi, atès que la correlació que es produïa entre música, imatge i/o lletra era tan evident que el comentari conjunt era necessari. Precisament aquestes alteracions han passat també a formar part de l'estudi i han contribuït decisivament en l'anàlisi dels resultats.

Pel que fa al tercer bloc, on hem recollit i examinat els resultats de les anàlisis realitzades a l'apartat anterior, hem vist necessari dividir-lo en diversos subapartats per clarificar i donar resposta a les hipòtesis amb les quals hem encetat aquesta recerca. La repetició de determinats elements formals en les cançons de Disney i la comparació d'aquests patrons amb tipologies de cançons ja existents al teatre o la música popular, ens ha indicat la necessitat de fer una classificació pròpia de les cançons de Disney on es recollís la influència d'aquestes tradicions prèvies i les innovacions generades pel propi estudi d'animació. Per concretar aquesta catalogació hem tingut en compte quatre aspectes fonamentals: l'argument (és a dir, la relació entre la narració i la cançó), la lletra (tant la forma com el contingut), les imatges (esbrinar si manté l'estil general de la pel·lícula o canvia per a la cançó) i la música (la repetició de determinats patrons formals, com ara la veu, l'elecció de la tonalitat o el caràcter de la peça). D'aquesta manera, és a partir de la intersecció de tots aquests elements i la repetició de determinats aspectes el que ens ha ajudat a, o bé confirmar i ampliar les categories proposades anteriorment, o bé crear

noves propostes en base als criteris aquí descrits. La llista de cançons s'ha disposat per ordre d'aparició, és a dir, primerament hem explicat aquelles cançons que se situen a l'inici de la història, a continuació aquelles ubicades al nus (l'ordenació de les quals ja depèn de cada pel·lícula) i, per últim, les cançons situades a la conclusió.

En la nostra categorització de les cançons de Disney hem vist que moltes d'elles procedeixen del teatre musical: exemple d'això són la cançó introductòria, la presentació del protagonista, la cançó espectacle, la cançó didàctica o la cançó conclusiva. D'altres procedeixen de la cultura popular, com la cançó d'amor o la cançó de treball, a les quals hem afegit també respectivament dues subcategories: la cançó d'amor romàntic i maternal, així com la marxa i la cançó de mariners dins la cançó de treball. Per últim, hem trobat certes categories pròpies de Disney, com la cançó de l'antagonista, una derivació de la cançó de personatge del teatre musical; o la cançó de *carpe diem*, que apareix per contraposició de la cançó de treball; la cançó d'amistat que sembla suplir l'absència d'una cançó d'amor; la cançó d'esperança, que recupera en la seva lletra elements de la religió cristiana i la cançó de màgia, l'espai on es desenvolupen els encanteris o moments espirituals a les pel·lícules. Per últim, trobem cançons esporàdiques que no arriben a progressar en els cànons de Disney i de les que únicament en trobem un o dos exemples, com la cançó lament, la cançó de viatge, la cançó protesta i la cançó surrealista.

Així mateix, hem advertit que l'evolució de les cançons ha anat d'acord amb els canvis socials que s'han anat produint al llarg dels segles XX i primera dècada del XXI. Per exemple, la cançó de treball comença amb gran ímpetu a les produccions de les dècades dels 30 i 40, després de l'impacte que tingué sobre la societat americana la gran depressió. No obstant, aquesta filosofia del treball s'anà diluint amb el pas dels anys i deixà pas a la cançó de *carpe diem*, que inicialment s'havia associat amb els personatges antagonics a les pel·lícules. Una altra mostra d'això és la divisió entre protagonistes i antagonistes, que té una estreta vinculació amb l'ús de la música i les cançons: durant el classicisme només els personatges femenins tenien una cançó en què eren presentats, mentre amb els antagonistes es produïa el cas contrari, només els personatges masculins (i còmics) podien cantar. Els continguts sobre els que cantaven les protagonistes també solien ser similars, ja que normalment el seu únic desig era trobar l'amor. Aquesta tendència es trenca amb la decadència, on ja no hi ha cançons dels protagonistes i només canta un antagonista. A partir del renaixement, en canvi, pot cantar qualsevol personatge, tant protagonista com antagonista, ja sigui masculí o femení. Per tant, aquesta divisió de gènere creada amb la música evoluciona amb el pas dels anys i acaba desapareixent.



També hem vist que en determinats períodes s'intenta abandonar el musical, i aquesta transició es produeix de manera gradual: reduint el nombre de cançons, incloent menys cançons derivades del teatre musical i propasant una posada en escena que imita una estètica comunament associada als videoclips, amb una major fragmentació. D'aquesta manera, poc a poc les pel·lícules s'allunyen d'allò que posa en qüestió el seu realisme, com ara que els personatges cantin sense ser intèrprets. Ara bé, com ja anunciàvem al principi d'aquesta tesi, és certament absurd parlar de realisme en un mitjà al qual tot és artificial i, per tant, considerem no és la manera més encertada de distingir una pel·lícula com musical o no musical. Experimentar amb els marges de la realitat també és un element que contribueix a que una pel·lícula sembli més musical, però no és exclusiu. És per això que nosaltres reivindicuem abandonar l'etiqueta de gènere pel que fa als musicals i utilitzar termes més oberts, com format o mode de producció. Això significaria considerar que una pel·lícula pot ser musical en major o menor proporció, igual que l'animació, que pot utilitzar-se quantitativament. Alguns dels elements que hem detectat que fan que una pel·lícula sembli "més musical" és el fet que hi hagi cinc o més cançons i que aquestes representin com a mínim el 10% de la producció. Així mateix, és rellevant que es produeixi alhora una divisió i interacció entre les cançons i la música de fons, és a dir, que les cançons puguin diferenciar-se respecte la música de fons perquè tenen lletra amb un contingut relacionat amb la trama comprensible per a l'espectador. Alhora, és freqüent (tot i que no imprescindible) que hi hagi motius derivats de les cançons al fons musical contribueix a unificar la BSM de la pel·lícula. En un musical és habitual que les cançons estiguin fragmentades o siguin repeses, d'aquesta manera no són un bloc separable de la pel·lícula, sinó que s'entrellacen amb l'argument. D'aquí es deriva la següent condició per contribuir a la sensació de musical, i és que les cançons estiguin relacionades amb el desenvolupament de les trames de la pel·lícula. Per últim, també afavoreix que una pel·lícula sembli més musical la presència d'una cançó introductòria i una cançó conclusiva.

Sobre la fórmula Disney, hem de dir que, tot i haver confirmat que aparentment en ocasions es produeix una manera fixada o convinguda de com s'ha de fer o arranjar una pel·lícula, també és cert que una porció important de pel·lícules de Disney no s'ajusta a aquest cànon. Per tant, seria incorrecte fer generalitzacions i incloure en el mateix sac totes les pel·lícules de Disney. Podem dir que la fórmula és especialment evident en determinades produccions o, fins i tot, períodes molt restringits com ara el renaixement. No obstant, considerem erroni pressuposar que el que és "típic" de l'animació tenir

determinades cançons ordenades d'una manera concreta. És habitual, però no pas una norma ineludible. De fet, el coneixement d'aquesta fórmula és el que ajuda als creatius a anar aportant certes variacions que facin menys evidents la repetició. D'aquesta manera, s'apela a la familiaritat alhora que s'aporta novetat a l'espectador. Sovint Disney jugarà amb les expectatives de l'espectador, i quan és conscient que una fórmula és sobradament coneguda, en farà burla o la presentarà de manera tergiversada (com l'ús del ritme de vals en cançons de protagonistes o una cançó espectacle que versa sobre els somnis dels delinqüents).

Quant a l'anomenat estil Disney, hem anat desgranant aquells elements que caracteritzen les pel·lícules de Disney vinculats a les cançons i els contes de fades. Hem constatat que moltes característiques pròpies del rondalles són traslladades a pel·lícules que originalment no ho eren, com ara l'ús d'una fórmula d'inici i tancament (amb una cançó específica per a aquestes ubicacions), la ubicació de les pel·lícules en espais remots, l'absència de religió i el reforç dels personatges com a arquetips. Així, per exemple, tot i que a *The Little Mermaid* al relat d'Andersen hi hagués un fort component religiós (la sireneteta volia ser humana perquè com a sirena no tenia ànima), a Disney s'evita per apropar-se al model de les rondalles. També als contes de fades s'han afegit qüestions que no hi eren a la versió original, com ara un major pes a les trames romàntiques i dels engalipadors. D'aquesta manera Disney crea el "petó d'amor" vertader com a fórmula màgica per trencar qualsevol maledicció, cosa que no apareixia a cap rondalla i que no obstant avui dia apareix a moltes pel·lícules o sèries basades en contes de fades com si fos quelcom propi. Altres aspectes que Disney ha afegit i consolidat a les seves pel·lícules és la representació estereotipada d'altres cultures, la introducció del somni americà com a motor de canvi dels protagonistes i mecanisme per no qüestionar l'*estatus quo*, així com la defensa del medi ambient.

Creiem que la reincidència en els continguts aquí esmentats, així com la utilització de la fórmula o la repetició de determinats tipus de cançons, és el que ha fet que es conformi aquest estil Disney, que tradicionalment ha estat associat amb els contes de fades i les cançons. Així mateix, com bé hem vist als apartats 6 i 7, les característiques pròpies dels creatius (tant dibuixants com músics) quedaven diluïts per la reutilització de determinats patrons recurrents, contribuint a la generalització d'aquest estil Disney. Encara que nosaltres no voldríem caure en la visió pessimista de Zipes (2011) sobre com Disney representa i desdibuixa el coneixement popular que el conjunt de la societat té dels contes de fades, sostenim que és important conèixer els mecanismes que ha emprat Disney

per unificar històries amb orígens tan diferents. Per això seria més interessant adoptar una visió com la de García Cuesta (2011), introduint a l'aula les pel·lícules de Disney i així mostrar les diferències entre la versió original i la de Disney. El més important en aquest sentit és destacar que Disney ha proporcionat una visió més d'aquestes històries que no hauria de ser excloent, que el cinema no pot ni podrà mai traslladar literalment qualsevol narració que inicialment fos oral o escrita, sinó oferir una versió que s'ajusti a les possibilitats expressives del mitjà. Per això pensem que seria bo recordar sempre que els nans de la Blancaneu no tenen necessàriament noms, que Pinotxo no era originalment una rondalla, que la Bella Dorment no desperta gràcies a un "petó d'amor vertader" o que a la mitologia grega Hades no era l'antagonista d'Hèrcules. I, evidentment, que no és "típic" dels contes de fades que els personatges cantin.

Quant a la utilització del terme "clàssic" per referir-se a les pel·lícules amb aquest particular "estil" ens sembla inadequat en el context acadèmic, ja que es tracta d'una nomenclatura creada pel propi estudi, amb una finalitat enfocada al màrqueting més que no pas referida a les marques d'estil aquí esmentades. Considerem que moltes pel·lícules han estat etiquetades com a clàssics per obtenir així una millor venda del producte, un criteri que sens dubte no podem acceptar des del nostre àmbit. Seria interessant adoptar una terminologia com la proposada per Pallant (2011) sobre el formalisme de Disney, tot i que incloent en aquesta designació els aspectes tractats en aquesta tesi en relació a la música.

Per acabar, si una cosa ens han demostrat l'anàlisi de les cançons de Disney i recollida d'informació referida al procés de producció d'una pel·lícula animada, és que es tracta d'una tasca extremadament complexa, en la qual intervenen multitud d'artistes de disciplines molt variades. En algunes ocasions els artistes se sotmeten a les exigències del mercat, però en d'altres han tingut una total llibertat de treball. Sigui com sigui, lògicament la producció d'un audiovisual d'aquestes característiques no es doblega a uns criteris acadèmics formals o una fórmula científica "màgica" que els assegurés l'èxit. D'haver existit aquest elixir, no dubtem que els executius de Disney haurien estat els primers en patentar-lo i explotar-lo. Però si una cosa hem après de l'anàlisi d'aquestes 34 pel·lícules és que les cançons són producte de les convencions derivades del teatre musical, un reflex de la societat i de les modes de cada època; són, en definitiva, un pastitx de diverses tradicions i influències, així com un petit espai per a l'experimentació, el que ha donat lloc a l'anomenat estil Disney.

## 8.1 Consecució de les hipòtesis plantejades

Com bé hem pogut comprovar en els darrers capítols d'aquesta tesi, la majoria de les hipòtesis plantejades han estat confirmades. A més, podem afegir una sèrie d'esmenes per completar la veracitat d'aquests postulats:

- Tal com indiquen molts autors, efectivament existeix una fórmula en la creació dels musicals de Disney, tot i que només aplicable a les pel·lícules del renaixement i dels anys 2009 i 2010.
- La presència d'aquesta fórmula és rellevant però no determinant en la descripció de l'estil Disney.
- L'estudi del conjunt de pel·lícules de Disney, ens ha permès fer una aproximació a la definició del musical. Un dels elements definitoris d'un musical és la vinculació de l'argument o l'ús d'arquetips amb les cançons. Ara bé, hi ha altres qüestions que també faciliten que una pel·lícula sigui considerada musical, com ara el nombre de cançons, jugar amb els marges de la realitat i la correlació entre cançons i fons musical. Encara que, com dèiem, l'àmbit exclusiu d'aquest treball fa difícil l'extrapolació a altres pel·lícules, ofereix un punt de partida en base al qual arribar a una accepció consensuada del musical.

## 8.2 Prospectiva

L'anàlisi dels resultats d'aquesta tesi ens ha suscitat una sèrie de qüestions que podrien desenvolupar-se en posteriors treballs acadèmics. En primer lloc perquè considerem imprescindible que es prossegueixi amb l'estudi tant dels musicals, com del cinema d'animació des d'una perspectiva interdisciplinària, però tenint sempre en compte el component musical. En aquest sentit, una de les línies d'investigació possibles podria ser en quant a la definició del musical, contrastar el postulat aquí plantejat amb pel·lícules d'acció real i veure fins a quin punt els nostres resultats són traslladables a altres àmbits. Pel que fa a la fórmula de Disney, seria interessant veure quina influència ha pogut tenir en altres produccions, especialment aquelles realitzades en la dècada dels 90 per altres estudis d'animació, com ara Dreamworks o les pel·lícules de Don Bluth. D'aquesta manera, podríem esbrinar si el disseny d'aquesta fórmula va més enllà de Disney o és quelcom propi i únic d'aquest estudi.

Una altra línia d'investigació que no havíem contemplat a l'inici d'aquesta tesi, però que en el transcurs de la mateixa hem descobert, és la possible aplicació didàctica d'aquestes pel·lícules. Malgrat que en el nostre estudi hem constatat que ja són diverses les propostes que s'han fet sobre com usar aquestes pel·lícules per facilitar l'aprenentatge musical, creiem que aquesta tesi podria servir, si així es vol, com a enciclopèdia pel que fa a les cançons de Disney. Així, a partir de totes les dades aquí mostrades es podria abordar alguna metodologia o proposta didàctica que aprofités la popularitat de Disney com a element motivador per a l'alumnat.

En definitiva, aquest treball d'investigació presenta una gran quantitat d'informació sobre una àmplia varietat de pel·lícules. Malda reconèixer que probablement algunes de les qüestions aquí tractades se li podrien dedicar tesis doctorals senceres, la qual cosa equival a admetre que aquest projecte fos ambiciós en excés i l'aprofundiment de determinats aspectes ha estat impossible. Ara bé, això també significa que queden obertes moltes línies d'investigació que podrien destil·lar-se de la lectura d'aquesta tesi i les quals no haguem previst en aquestes línies. Si d'aquesta lectura motivem a més investigadors per prosseguir per aquesta senda, nosaltres ja ens donarem per satisfets. Si el lector d'aquesta tesi, tant si és un defensor i amant de Disney, com si és un crític aferrissat, descobreix el valor d'aquestes pel·lícules o confirma suposicions pròpies en aquestes pàgines, la confecció d'aquesta tesi quedarà totalment justificada. Al cap i a la fi, i encara que parlem des de l'àmbit de la humanitat i les arts, del que es tracta a la ciència és de descobrir allò

que no sabíem i confirmar allò que suposàvem.



## 9. Fonts documentals

### 9.1 Bibliografia

#### 9.1.1 Disney

- Albero, J., 2004. *La fantasia infantil i Walt Disney. Usos educatius i trampes mediàtiques del conte de fades*. Lleida: Pagès Editors.
- Allan, R., 1999. *Walt Disney and Europe: European influences of the animated feature films of Walt Disney*. Indiana: Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.
- Andres, R., 2016. *The Art of Glen Keane*. [en línia] Disponible a: <<http://theartofglenkeane.blogspot.com.es/>> [Consulta: 14 de juliol de 2016].
- Amidi, A., 2011. Early CG Experiments by John Lasseter and Glen Keane. *Cartoon Brew* [en línia] (publicat el 23 de febrer de 2011). Disponible a: <<http://www.cartoonbrew.com/disney/early-cg-experiments-by-john-lasseter-and-glen-keane-37145.html>> [Consulta: 6 de juny de 2016]
- Anders, J., 200?. A Conversation with John Sanford. *Full Circle Magazine*. Disponible a: <<http://www.fullcirclemagazine.com/2008/12/conversation-with-john-sanford.html>> [Consulta: 2 d'agost de 2016].
- Ashman Gillespie, S., 2016. *Celebrating the work of Howard Ashman*. [en línia] RSS. Disponible a: <<http://www.howardashman.com/>> [Consulta 14 de juliol de 2016].
- Ayres, B. ed., 2013. *The emperor's Old Groove. Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. New York: Peter Lang Publishing.
- Bacher, H., 2016. *Animation Treasures*. [blog] Disponible a: <<https://one1more2time3.wordpress.com/>> [Consulta: 11 d'abril de 2016]
- Barchers, S., 1988. Beyond Disney: Reading and Writing Traditional and Alternative Fairy Tales. *The Lion and the Unicorn*, Desembre, 2 (2) pp., 135-150.
- Barnes, H., 2013. Why I love... Dumbo's pink elephants. *The Guardian*, [en línia] 16 d'agost de 2013. Disponible a: <<https://www.theguardian.com/film/2013/aug/16/why-i-love-dumbo-pink-elephants>> [Consulta: 8 de febrer de 2017].
- Batchelder, D., 2012. *From Highbrow to Heigh-Ho: Musical Tropes in Disney's Snow White and the Seven Dwarfs*. Màster. Oxford University.
- Baxter, J., 2014. *Disney During World War II: How the Walt Disney Studio Contributed to Victory in the War*, New York: Disney Book Publishing Inc.
- Beaudry, K., 2015. *Disney Melodies: The Magic of Disney Music* (Kindle) Theme Park Press. Disponible a: Amazon.com <<https://www.amazon.com/Disney-Melodies-Magic-Music/dp/1941500358>> [Consulta: 6 de juny de 2016]
- Beck, J., 2011. Lost Louis Prima Disney Song. *Cartoon Brew Lost Louis Prima Disney Song Comments*. [en línia] Disponible a: <<http://www.cartoonbrew.com/disney/lost-louis-prima-disney-song-47801.html>> [Consulta 8 de juliol 2016].



- Bell, E., Haas, L., i Sells, L., 1995. *From mouse to mermaid: the politics of film, gender, and culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bellano, M., 2015. "Painted orchestras. Orchestration and musical adaptation in *Fantasia* and *Fantasia 2000*" a T. Fraile Prieto y E. Viñuela Suárez (eds.) *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*. Oviedo: ediciones de la Universidad de Oviedo, p., 277-287.
- Benhamou, E., 2014. From the Advent of Multiculturalism to the Erasure of Race: The Representation of Race Relations in Disney Animated Features (1995-2009), *Exchanges: The Warwick Research Journal*, 2 (1), pp.153-167.
- Benhamou, E., 2014. Freezing versus wrecking: Reworking the superhero genre in Disney's *Frozen* (2013) and *Wreck-It Ralph* (2012), *Animation Practice, Production & Process*, 4(1), pp.13-26.
- Blauvelt, C., 2010. Alan Menken discusses "Tangled" and the past, present, and future of the animated musical. *Entertainment Weekly's EW.com*. [en línia] Disponible a: <<http://www.ew.com/article/2010/11/24/alan-menken-tangled>> [Consulta 25 d'agost de 2016].
- Bonanno, L., 2010. An Interview with John Musker and Ron Clements. *Dvd Dizzy*. [en línia] Disponible a: <<http://www.dvdizzy.com/princessandthefrog-interview.html>> [Consulta: 6 de juny de 2016]
- Booker, K. M., 2010. *Disney, Pixar and the Hidden Messages of Children's Films*. California: ABC-Clio.
- Bosc, M., 2013. *L'art musical de Walt Disney. L'animation de 1928 à 1966*. París: L'Harmattan.
- Botella Nicolás, A. M., Fernández-Maximiano, R., Mínguez-López, X., 2014. La Cenicienta de Perrault: De Rossini a Disney. La doble audiència. Dins: Encabo, E., ed. *Música y Cultura Audiovisual: Horizontes*. Murcia: Universidad de Murcia, 2014. Capítol XV.
- Brocksch, F., 2012. *The sound of Disney. Filmmusik in ausgewählten Walt Disney-Zeichentrickfilmen*. Marburg: Tectum Verlag.
- Brode, D., 2004. *From Walt to Woodstock: How Disney Created the Counterculture*. Austin: University of Texas Press.
- Brode, D. & Brode, S.T., 2016. *It's the Disney Version!: Popular Cinema and Literary Classics*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Bryman, A., 2004. *The Disneyzation of Society*. London: SAGE Publications.
- Budd M. i Kirsch, M., 2005. *Rethinking Disney. Private control, public dimensions*. Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Byrne, E. & McQuillan, M., 1999. *Deconstructing Disney*. London: Pluto Press.
- Canemaker, J., 1982. *Treasures of Disney Animation Art*. New York: Artabras.
- \_\_\_\_\_ 1999. *Paper Dreams: the art & artists of Disney storyboards*. New York: Disney Enterprises.
- \_\_\_\_\_ 2003. *The Art and Flair of Mary Blair*. New York: Disney Editions.
- \_\_\_\_\_ 2015. *The Lost Notebook*. San Francisco: Weldon Owen, Incorporated.
- Cantillo Valero, C., 2010. *Análisis de estereotipos sexistas. Perpetuación de roles de género en la*

- filmografía de Disney: de la ingenua Blancanieves a la postmoderna Tiana (1937-2009)*, Màster. UNED.
- Care, R. B., 1983. Threads of Melody: The Evolution of a Major Film Score – Walt Disney’s Bambi. *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, 40 (2), pp. 76-98.
- \_\_\_\_\_ 1989. Melody Time. *Soundtrack Magazine*, 8 (31), Disponible a través de: Soundtrack, the cinemascoring & Soundtrack Archive. <<http://www.runmovies.eu/?p=1179>> [Consulta: 15 abril de 2016]
- \_\_\_\_\_ 2002. Make Walt’s Music. Music for Disney Animation, 1928-1967. Dins: D. Goldmark, ed. *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books, pp., 21-36.
- Carter, C 2013. An Analysis of the Character Animation in Disney’s Tangled. *Senses of Cinema*. [en línia] Disponible a: <<http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/an-analysis-of-the-character-animation-in-disneys-tangled/>> [Consulta: 25 d’agost de 2016].
- Cerasaro, P., 2010. BWW Exclusive: Alan Menken talks *Tangled*, *Sister Act*, *Leap Of Faith*, *Hunchback*, *Aladdin* & More. *BroadwayWorld.com*. [en línia] Disponible a: <<http://www.broadwayworld.com/article/BWW-EXCLUSIVE-Alan-Menken-Talks-TANGLED-SISTER-ACT-LEAP-HUNCHBACK-ALADDIN-More-20101115>> [Consulta: 26 d’agost de 2016].
- Chambers, D. W., 1966. The ‘Disney Touch’ and the Wonderful World of Children’s Literature. *Elementary English*, 43 (1), pp. 50-52.
- Cheu, J., ed., 2013. *Diversity in Disney Films. Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*. Jefferson: McFarland & Company.
- Cheung, T., 2005. *Reading beyond “Happily Ever After”: refiguring the Disney narrative of femininity*. Màster. Universitat de Hong Kong.
- Chris Sanders Art., 2016. *Chris Sanders Art*. [en línia] Disponible a: <<http://www.chrissandersart.com/>> [Consulta: 14 de juliol de 2016].
- Cochran, J., 1998. Disney Characters: Sum Of Their Parts? *Entertainment*. [en línia] Disponible a: <<http://ew.com/article/1998/02/06/disney-characters-sum-their-parts/>> [Consulta: 28 de gener de 2017].
- Correyero Ruiz, B. i Melgarejo Moreno, I., 2010. Cine, música y valores: De Blancanieves a Tiana. Dins: Pérez, J., Tornero, M., ed. *Alfabetización mediática y culturas digitales*. Sevilla: Universidad de Sevilla
- Crowther, B., 1940. Walt Disney’s ‘Fantasia’, an Exciting New Departure in Film Entertainment, Opened Last Night at the Broadway. *The New York Times* [en línia] (publicat en paper el 14 de novembre de 1940), Disponible a: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9801E2DA1738E532A25757C1A9679D946193D6CF>> [Consulta: 16 d’abril de 2016]
- Culhane, J., 1988. *Oliver & Company* Gives Dickens A Disney Twist urban scene from an appropriate rooftop. *The New York Times*. [en línia] (publicat en paper el 13 de novembre de 1988), Disponible a:

- <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=940DE4D81F3CF930A25752C1A96E948260>>  
[Consulta: 27 de setembre de 2015]
- Culhane, J., 1983. *Walt Disney's "Fantasia."* New York: Harry N. Abrams, Inc.
- \_\_\_\_\_ 1992. *Aladdin. The Making of an Animated Film.* New York: Hyperion.
- Cummins, J., 1995. Romancing the Plot: The Real Beast of Disney's Beauty and the Beast. *Children's Literature Association Quarterly*, 20 (1), primavera, pp., 22-28.
- D23, Listing of Legends, 2016. *D23*. [en línia] Disponible a: <<https://d23.com/listing-of-legends>> [Consulta: 8 de juliol de 2016].
- D23, Questions with Alan Menken, 2016. *D23*. [en línia] Disponible a: <<https://d23.com/23-questions-with-alan-menken/>> [Consulta: 25 d'agost de 2016].
- Daly, S., 1992. Unsung Aladdin Scores. *Entertainment Weekly*. [en línia] Disponible a: <<http://www.ew.com/ew/article/0,,312563,00.html>> [Consulta: 10 de març de 2012]
- Davis, A. M., 2006. *Good girls and wicked witches: Women in Disney's feature animation.* Eastleigh: John Libbey.
- Desowitz, B., 2005. *Chicken Little & Beyond: Disney Rediscovered its Legacy Through 3D Animation.* *Animation World Network*. [en línia] Disponible a: <<http://www.awn.com/animationworld/chicken-little-beyond-disney-rediscovered-its-legacy-through-3d-animation>> [Consulta: 25 d'agost de 2016].
- \_\_\_\_\_ 2010. Glen Keane Talks "Tangled." *Animation World Network*. [en línia] Disponible a: <<http://www.awn.com/animationworld/glen-keane-talks-tangled>> [Consulta: 2 d'abril de 2016].
- Disney Miller, D., 1956. *Walt Disney*. Traducció de l'anglès de Mariano del Pozo, 1961. Madrid: Ediciones Rialp.
- Disney, W., 1951. How I cartooned "Alice". *Films in review*, 2 (3), pp. 7-11.
- Disney, W. i Jackson, K. M., 2006. *Walt Disney: Conversations.* Jackson: University Press of Mississippi.
- Do Rozario, R., 2004a. Reanimating the Animated: Disney's Theatrical Production. *The MIT Press*, 48 (1), primavera, pp., 164-177.
- \_\_\_\_\_ 2004b. Function of the Disney Princesses. *Women's Studies in Communication*, 27(1), pp. 34-57.
- Edgerton, G., Jackson, K. M., 1996. Redesigning Pocahontas. *Journal of Popular Film & Television*, 24 (2), estiu, pp. 90-98.
- Farago, A., 2008. "Roger Rabbit" Turns 20. *Animation World Network*. [en línia] Disponible a: <<http://www.awn.com/animationworld/roger-rabbit-turns-20>> [Consulta: 1 de setembre de 2016].
- Felperin, L., 1997. The thief of Buena Vista: Disney's Aladdin and Orientalism. Dins: Pilling J., ed. *A Reader In Animation Studies*. Bloomington: Indiana University Press, pp., 137-142.
- Finch, C., 1973. *El arte de Walt Disney. De Mickey Mouse a Toy Story.* Traducció de Sonsoles Pizarro, María Ruiz Apodaca i Henar Recuero, 2011. Barcelona/ Madrid: Lunwerg

- editores.
- \_\_\_\_\_ 1994. *The art of the Lion King*. New York: Hyperion
- Fonte, J. i Mataix, O., 2000. *Walt Disney. El Universo Animado de los Largometrajes (1937-1967)*, Madrid: T&B Editores.
- \_\_\_\_\_ 2001a. *Walt Disney. El hombre, el mito*. Madrid: T&B Editores.
- \_\_\_\_\_ 2001b. *Walt Disney. El Universo Animado de los Largometrajes (1970-2001)*, Madrid: T&B Editores.
- Fonte, J., 2004. *Todo empezó con un ratón. El fantástico mundo de los cortos Disney*. Madrid: T&B Editores.
- Forgacs, D., 1992. Disney animation and the business of childhood. *Screen*, 33 (4), hivern, pp. 361- 374.
- Frome, J., 2013. Snow White: Critics and Criteria for the Animated Feature Film. *Quarterly Review of Film and Video*. 30 (5), juny, pp. 462-473.
- Frozen, 2013. *Box Office Mojo*. [en línia] Disponible a: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=frozen2013.htm>> [Consulta: 2 de maig de 2016].
- Gans, A., 2007. Disney's Tarzan to Close July 8. *Playbill*. [en línia] Disponible a: <<http://www.playbill.com/article/disneys-tarzan-to-close-july-8-com-141773>> [Consulta: 18 de març de 2017].
- García Cuesta, J., 2011. *Las representaciones audiovisuales de los cuentos tradicionales europeos como recurso didáctico de la educación artística en la formación de formadores*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Gavin, R., 1996. "The Lion King" and "Hamlet": A Homecoming for the Exiled Child. *English Journal*, 85(3), pp. 55-57.
- Ghez, D., 2011. *Walt's People—: Talking Disney with the Artists who Knew Him*, Xlibris Corporation.
- \_\_\_\_\_ 2012. *Walt's People: Talking Disney With the Artists Who Knew Him*, Xlibris Corporation.
- \_\_\_\_\_ 2015. *They Drew As They Pleased. The Hidden Art of Disney's Golden Age. The 1930s*. San Francisco: Chronicle Books.
- Giere, C., 2005. Stephen Schwartz's Cuts Songs. *Musical Schwartz*. [en línia] (Última actualització 29 d'octubre de 2005) Disponible a: <<http://www.musicalschwartz.com/schwartz-cut-songs.htm>> [Consulta: 14 d'abril de 2012]
- Giere, C., 2008. *Defying Gravity: The Creative Career of Stephen Schwartz, from Godspell to Wicked*. New York: Applause Theatre & Cinema Books. Mylwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Giroux, H. i Pollock, G., 2010. How Disney Magic and Corporate Media Shape Your Identity in the Digital Age. *Truthout* [en línia] (Última actualització 4 d'agost de 2010), Disponible a: <<http://www.truth-out.org/archive/component/k2/item/91087-how-disney-magic-and-the-corporate-media-shape-youth-identity-in-the-digital-age?Itemid=228article>> [Consulta: 22 de març de 2014]
- Giroux, H., 1997. Disney, Southern Baptists, & Children's Culture: The Magic Kingdom as Sodom and Gomorrah? *Henry A. Giroux. Global Television Network Chair in Communication*. [en

- línia] Disponible a: <[http://www.henryagiroux.com/online\\_articles/southern\\_baptists.htm](http://www.henryagiroux.com/online_articles/southern_baptists.htm)> [Consulta: 22 de març de 2014]
- Giroux, H. A., 2001. *El ratoncito feroz. Disney o el fin de la inocencia*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Girveau, B., ed., 2006. *Once Upon a Time Walt Disney. The sources of inspiration for the Disney Studios*. München/Berlin/London/New York: Prestel.
- \_\_\_\_\_ 2008. *Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst*. München: Hirmer.
- Glenny, M. i Taylor, R., ed., 1994. *Eisenstein Volume 2. Towards a Theory of Montage*. London: British Film Institute
- Gossedge, R., 2012. *The Sword in the Stone: American Translatio and Disney's Antimedievalism*. Dins: Pugh, T., Aronstein, S., ed. *The Disney Middle Ages. A Fairy Tale and Fantasy Past*. New York: Palgrave MacMillan, pp., 115-131.
- Gould, M., 1976. *Surrealism and the CINEMA*. New York/London: Barnes/Tantivity.
- Graham, B., 2010. Alan Menken Interview TANGLED. *Collider*. [en línia] Disponible a: <<http://collider.com/alan-menken-interview-tangled/>> [Consulta: 25 d'agost de 2016].
- Green, H. E., 1999. *The Tarzan Chronicles*. New York: Hyperion.
- Griffin, S., 2000. *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out*. New York: NYU Press.
- Grimm, N., 2005. Disney cans Australian animation operation. *ABC News* [en línia] (Última actualització 27 de juliol de 2005), Disponible a: <<http://www.abc.net.au/news/2005-07-27/disney-cans-australian-animation-operation/2067366>> [Consulta: 26 de març de 2015]
- Hahn, D., 2008. *The Alchemy of Animation: Making and Animated Film in the Modern Age*. New York: Disney Editions.
- Harmetz, A., 1984. Touchstone Label to Repalce Disney Name on Some films. *The New York Times*. [en línia] Disponible a: <<http://www.nytimes.com/1984/02/16/movies/touchstone-label-to-replace-disney-name-on-some-films.html>> [Consulta: 18 de març de 2016]
- Harty, K. J., 2012. Walt in Sherwood. Dins: Pugh, T. i Aronstein, S., ed. *The Disney Middle Ages. A Fairy Tale and Fantasy Past*. New York: Palgrave MacMillan, pp., 133-152.
- Hastings, W. A., 1993. Moral Simplification in Disney's The Little Mermaid. *The Lion and the Unicorn*, 17 (1), juny, pp. 83-92.
- \_\_\_\_\_ 1995. *Disney's Pocahontas: Folklore, History, and the Culture Industry*. Dins: Congrés *Great Plains Popular Culture Association/American Culture Association*. Sioux City, IA, 13 de d'octubre de 1995.
- Heintjes, T., 2012. Seldom Re-Peeted: The Bill Peet Interview. *Hogan's Alley*. [en línia] Disponible a: <<http://cartoonician.com/seldom-re-peeted-the-bill-peet-interview/>> [Consulta: 4 d'agost de 2016].



- Hench, J., 2003. *Designing Disney. Imagineering and the Art of the Show*. New York: Disney Editions.
- Herman, B., 2007. Laist Interview: Richard M. Sherman. *LAist*. [en línia] Disponible a: <[http://laist.com/2007/11/02/laist\\_interview\\_66.php](http://laist.com/2007/11/02/laist_interview_66.php)> [Consulta: 5 d'agost de 2016].
- Hischak, T. S., 2011. *Disney Voice Actors: A Biographical Dictionary*. Jefferson/North Carolina/London: McFarland.
- Hischak, T. i Robinson, M., 2009. *The Disney Songs Encyclopedia*. Maryland: The Scarecrow Press, Inc. Lanham.
- Hoffman, I., 1997. Buena Vista Home Entertainment: A Very Lucky Accident Indeed. *Animation World Magazine*. [en línia] Disponible a: <<http://www.awn.com/mag/issue2.8/2.8pages/2.8hoffmanbvhe.html>> [Consulta: 26 de març de 2015]
- Hollis, T. i Ehrbarg, G., 2006. *Mouse Tracks. The story of Walt Disney Records*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Horn Book., 1965. Walt Disney Accused [en línia], *The Horn Book*. Disponible a: <<http://www.hbook.com/1965/12/choosing-books/horn-book-magazine/walt-disney-accused/>> [Consulta: 5 de juny de 2016]
- Hutchinson, L., 2014. The Sherman Brothers. *PerformingSongwriter.com*, [en línia]. Disponible a: <<http://performingsongwriter.com/sherman-brothers/>> [Consulta: 27 de desembre de 2014]
- Iglesias Gómez, L. A., 2009. *Los doblajes en español de los clásicos Disney*. Tesi Doctoral. Universitat de Salamanca.
- Inge, M. T., 2004. Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs: Art, Adaptation, and Ideology. *Journal of Popular Film and Television*, 32, pp., 132–142.
- Jessen, T., 2003. *Fraternal Obligation: Disney Revisits the Animal Picture with "Brother Bear."* *Animation World Network*. Disponible a: <<http://www.awn.com/animationworld/fraternal-obligation-disney-revisits-animal-picture-brother-bear>> [Consulta: 11 de Setembre de 2016].
- Johnson, L., 2008. *The Disney Strike of 1941: From the Animators' Perspective*. Estudis de Grau. Universitat de Rhode Island.
- Johnston, O. i Thomas, F., 1981. *The Illusion of Life. Disney Animation*. New York: Disney editions.
- \_\_\_\_\_ 1990. *Walt Disney's Bambi: The Story and the Film*. New York: Stewart Tabori & Chang.
- \_\_\_\_\_ 1993. *The Disney Villain*. New York: Hyperion.
- Kaufman, J. B., 2012. *Snow White and the Seven Dwarfs: The Art and Creation of Walt Disney's Classic Animated Film*. San Francisco: Walt Disney Family Foundation Press.
- \_\_\_\_\_ 2015. *Pinocchio: The Making of the Disney Epic*. San Francisco: Walt Disney Family Foundation Press.
- Kaufman, J. B. i Miller, D. D., 2012. *The Fairest One of All: The Making of Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs*. San Francisco: Walt Disney Family Foundation Press.

- Krause, M., Witkowski, L., i Stephen, H., 1995. *Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs. An Art in Its Making*. New York: Hyperion.
- Kurtti, J., 1998. *The art of Mulan*. New York: Hyperion.
- \_\_\_\_\_ 2002. *Treasure Planet. A Voyage of Discovery*. New York: Disney Editions.
- \_\_\_\_\_ 2009. *The Art of the Princess and the Frog*. San Francisco: Chronicle Books.
- \_\_\_\_\_ 2010. *The Art of Tangled*. San Francisco: Chronicle Books.
- Kurtz, Bruce D., ed., 1992. *Keith Haring, Andy Warhol, and Walt Disney*. München: Prestel.
- Laqua, C., 1992. *Wie Micky unter die Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Lambert, P., 1995. *Pinocchio*. Castuera: Demons & Marveilles: Rozay-en-Brie.
- Laird, P. R., 2014. *Musical Theater of Stephen Schwartz: From Godspell to Wicked and Beyond*. Blue Ridge Summit, PA, USA: Rowman & Littlefield Publishers.
- Lasseter, J., 2008. *Walt Disney Animation Studios. The Archive Series: Story*. New York: Disney Book Group.
- Leventi-Perez, O., 2011. *Disney's Portrayal of Nonhuman Animals in Animated Films Between 2000 and 2010*. Tesi Doctoral. Georgia State University.
- Leyda, J., 1988. *Eisenstein on Disney*. London: Methuen.
- Lieberman, M. R., 1972. 'Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale. *College English*, 34 (3), pp. 383-395.
- Lowe, R. K., 2004. Bad day in the barnyard. *Los Angeles Times* [en línia]. Disponible a: <<http://articles.latimes.com/2004/apr/05/entertainment/et-low5>> [Consulta: 6 de juny de 2016].
- Macleod, D. S., 2003. The Politics of Vision: Disney, Aladdin, and the Gulf War. Dins: Ayres, B., ed. *The Emperor's New Groove: Decolonizing the Magic Kingdom*, pp., 179-92.
- Maltin, L., 1973. *The Disney Films*. New York: Crown Publishers.
- \_\_\_\_\_ 1987. *Of mice and magic: a history of American animated cartoons*. New York: New American Library.
- Maltin, L., 2015. When Disney got trippy. *BBC* [en línia] Disponible a: <<http://www.bbc.com/culture/story/20151112-when-disney-got-adult-and-trippy>> [Consulta: 8 de febrer de 2017].
- Wilder, M., 2016. *Matthewwildermusic.com*. [en línia] Disponible a: <<http://www.matthewwildermusic.com/>> [Consulta: 14 de juliol de 2016].
- Merrit, R., 2005. Storytelling in Disney's Silly Symphonies. *Film Quarterly*, 59 (1), pp. 4-17.
- Mcgowan, D., 2010. And they lived happily ever after???: adaptations of literature in the animated feature films – Snow White and the Seven Dwarfs and Gulliver's Travels. *The Journal of New Critical Thinking*, 5, pp. 69-85.
- Miller, M., 2000. Of Tunes and Toons: The Movie Musical in the 1990s. Dins: Dixon, W.W. ed., *Film Genre 2000: New Critical Essays*. New York: State University of New York Press, pp. 45-62.

- Míguez, M., 2015. De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿qué imagen de la mujer transmite Disney? *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 2, pp. 41-58.
- Mollet, T., 2013a. *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers, the Depression and War 1932-1945*. Tesis Doctoral. University of Leeds.
- \_\_\_\_\_ 2013b "With a smile and a song...": Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale. *Marvels & Tales*, 27 (1), pp., 109-124.
- Montoya Rubio, A., 2013. Una aproximación al uso del leitmotiv en el cine musical: el caso de *La bella y la bestia* y *El rey león*. Dins: Vera, J. et al., eds. *Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante: editorial Letradepalo, p. 94-107.
- \_\_\_\_\_ 2015a. Alan Menken y la evolución de los números musicales en las películas Disney: comparación entre *La sirenita* (1989) y *Enredados* (2010). Dins: Fraile Prieto, T. i Viñuela Suárez, E., eds. *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*. Oviedo: ediciones de la Universidad de Oviedo, p., 191-208.
- \_\_\_\_\_ 2015b. *Las convenciones musicales en las adaptaciones cinematográficas y televisivas de cuentos de hadas*. II Congreso Internacional Música y cultura audiovisual MUCA, Murcia.
- Moore, R., 2003. Great Expectations. *Orlando Sentinel* [en línea] Disponible a: <[http://articles.orlandosentinel.com/2003-10-23/news/0310220615\\_1\\_feature-animation-brother-bear-disney-animation](http://articles.orlandosentinel.com/2003-10-23/news/0310220615_1_feature-animation-brother-bear-disney-animation)> [Consulta: 11 de setembre de 2016].
- Nast, H., 2016. *DIX - A Disney resource index*. [en línea] Disponible a: <<http://www.dix-project.net/>> [Consulta: 29 de 06 de 2016].
- Newsom, J., 1980. A Sound Idea. Music for Animated Films. *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, 37 (3/4), estiu/tardor, pp., 279-309.
- Noyer, J., 2009. Once Upon A Time In New York City: Oliver & Company's Director George Scribner! *Animated Views*. [en línea] Disponible a: <<http://animatedviews.com/2009/once-upon-a-time-in-new-york-city-oliver-companys-director-george-scribner/>> [Consulta: 27 de juliol de 2016].
- \_\_\_\_\_ Once Upon A Time In New York City: Oliver & Company's Composer J.A.C. Redford! *Animated Views*. [en línea] Disponible a: <<http://animatedviews.com/2009/oliver-co-composer-jac-redford/>> [Consulta: 27 de juliol de 2016].
- Ohmer, S., 1993. That Rags to Riches Stuff: Disney's Cinderella and the Cultural Space of Animation. *Film History*. 5 (2), juny, pp., 231-249.
- Okapina, 2016. *Disneyfied, or Disney tried?* [blog] Disponible a: <<https://dettoldisney.wordpress.com>> [Consulta: 8 de juliol de 2016].
- Pace, E., 1999. Helen A. Maiger, Dumbo's Creator, Dies at 91. *The New York Times* [en línea] (Última actualització 10 d'abril de 1999) Disponible a: <<http://www.nytimes.com/1999/04/10/arts/helen-a-mayer-dumbo-s-creator-dies-at-91.html>> [Consulta: 26 d'octubre de 2015]



- Pack, T., 2004. Disney Animation Unit Fades Away In Orlando. *tribunedigital-orlandosentinel*. [en línia] Disponible a: [http://articles.orlandosentinel.com/2004-01-13/news/0401130269\\_1\\_feature-animation-walt-disney-feature-magic-of-disney](http://articles.orlandosentinel.com/2004-01-13/news/0401130269_1_feature-animation-walt-disney-feature-magic-of-disney) [Consulta: 11 de setembre de 2016].
- Pallant, C., 2010a. Disney-Formalism: Rethinking 'Classic Disney'. *Animation: an interdisciplinary journal*, 5 (3), pp. 341-352.
- \_\_\_\_\_ 2010b. Neo-Disney: Recent Developments in Disney Feature Animation. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 8 (2), pp., 103-117.
- \_\_\_\_\_ 2011a. *Demystifying Disney: A History of Disney Feature Animation*. London/New York: Bloomsbury .
- \_\_\_\_\_ 2011b. Developments in Peplum Filmmaking. Disney's Hercules. Dins: Cornelius, M., ed. *Of Muscles and Men. Essays on Sword & Sandal Film*. Jefferson: MacFarland and Company.
- Peri, D., 2011. *Interviews with animators, producers and artists*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Perk, H., 2015. *A. Film L.A.* [blog] Disponible a: <<http://afilmla.blogspot.de/>> [Consulta: 15 de maig de 2014]
- Pinsky, M. I., 2004. *The Gospel according to Disney: Faith, Trust, and Pixie Dust*. Louisville: Westminster John Knox Press.
- Porto, L., 2010. Socialización de la infancia en películas de Disney/Pixar y Dreamworks/PDI. Análisis de los modelos sociales en la animación. *Prisma Social. Revista de Ciencias Sociales*, 4, juny, pp.1-20.
- Pugh, T. i Aronstein, S., eds., 2012. *The Disney Middle Ages. A Fairy Tale and Fantasy Past*. New York: Palgrave MacMillan.
- Rebello, S., 1995. *The Art of Pocahontas*. New York: Hyperion.
- \_\_\_\_\_ 1996. *The Art of the Hunchback of Notre Dame*. New York: Hyperion.
- Rebello, S. i Healey, J., 1997. *Hercules: the chaos of creation*. New York: Hyperion.
- Reijmer, M., 2016. How Disney's new Jungle Book corrects for years of troubling racial undertones. *The week*. [en línia] Disponible a: <<http://theweek.com/articles/617441/how-disneys-new-jungle-book-corrects-years-troubling-racial-undertones>> [Consulta: 5 d'agost de 2016].
- Repullés Sánchez, F., 2016. *La traducción de las películas de animación: Las producciones de la era post-Disney; una nueva era en los dibujos animados*. Tesi Doctoral. Universidad del País Vasco.
- Reyes, R., 2013. CSUF alum turned Disney animation artist sneak peaks latest film. *Daily Titan*. [en línia] Disponible a: <<http://www.dailytitan.com/2013/10/csuf-alum-turned-disney-animation-artist-sneak-peaks-latest-film/>> [Consulta: 30 d'abril de 2016].
- Rierola Puigdejarols, A. M., 2001. *A Linguistic Study of the Magic in Disney Lyrics*. Tesi Doctoral. Universitat de Barcelona.

- Romero Diaz, J., 2002. *Disney i la transmissió de valors culturals als nens: Anàlisi semiòtico-freqüencial de la recepció. Aproximació a la recepció de l'audiència de de la Semiòtica Social*. Tesi Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rojas, C., 2015. *Confronting traditional love: the evolution of the representation of 'true love' in Disney's princess movies (1990s to the present)*. Màster. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ross, D., 2004. Escape from Wonderland: Disney and the Female Imagination. *Marvels & Tales*, 18 (1), pp. 53-66.
- Ryan, S.M., 2013., 10 Questions With Alan Menken and Anna Rose Menken. *BMI-Musicworld*. [en línia] (Última actualització 22 de maig de 2013). Disponible a: <[http://www.bmi.com/news/entry/10\\_questions\\_with\\_alan\\_and\\_anna\\_rose\\_menken](http://www.bmi.com/news/entry/10_questions_with_alan_and_anna_rose_menken)> [Consulta: 18 de febrer de 2015]
- Salisbury, M., ed., 1995. *Tim Burton por Tim Burton*. Barcelona: Alba Editorial.
- Sampson, W., 2008. Linda Woolverton and Belle. *Mouse Planet* [en línia] Disponible a: <[https://www.mouseplanet.com/8500/Linda\\_Woolverton\\_and\\_Belle](https://www.mouseplanet.com/8500/Linda_Woolverton_and_Belle)> [Consulta: 20 d'abril de 2016].
- \_\_\_\_\_ 2016. The Secret Origin of the Aristocats. *Mouseplanet*. [en línia] Disponible a: <[https://www.mouseplanet.com/9084/the\\_secret\\_origin\\_of\\_the\\_aristocats](https://www.mouseplanet.com/9084/the_secret_origin_of_the_aristocats)> [Consulta 8 de juliol de 2016].
- Sánchez Hernández, T., 2010. *Los cuentos de hadas según Disney. Modelos narrativos, tradición literaria, e influencia literaria en la producción de películas del cánón WDA (1937-1967)*. Tesi Doctoral. Universitat Pontífica de Salamanca.
- Schroeder, R., 2007. *Disney's Lost Chords*. Robbinsville: Voigt Publications.
- \_\_\_\_\_ 2008. *Disney's Lost Chords. Volume 2*. Robbinsville: Voigt Publications.
- Schickel, R., 1968. *The Disney Version: The Life, Times, Art, and Commerce of Walt Disney*. New York: Simon and Schuster.
- Sickels, R., 2009. Disney. Steamboat Willie and the Seven Dwarves: The Disney Blueprint for Sound and Music in Animated Films. Harper, G., Doughty, R. i Eisentraut, I., ed. *Sound and music in film and visual media: an overview*. New York/London: Editorial Continuum, pp 602-611.
- Singer, G., 2004. Home Sweet Home. *Animation World Network*. [en línia] Disponible a: <<http://www.awn.com/animationworld/home-sweet-home>> [Consulta: 2 d'agost de 2016].
- Sito, T., 2006a. The Late, Great, 2D Animation Renaissance. *Animation World Network*. [en línia] (Última actualització 13 de febrer de 2006). Disponible a: <<http://www.awn.com/animationworld/late-great-2d-animation-renaissance-part-1>> [Consulta: 6 de juny de 2016]
- \_\_\_\_\_ 2006b. *Drawing the Line: The Untold Story of the Animation Unions from Bosko to Bart Simpson*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Solomon, C., 2013. *The Art of Frozen*. San Francisco: Chronicle Books.
- \_\_\_\_\_ 2015. *A Wish Your Heart Makes. From the Grimm Brothers' Aschenputtel to Disney's*

- Cinderella*. New York: Disney Editions.
- Smith, N., 2011. Disney's 50th animated feature looks back and ahead. *BBC News*. [en línia] Disponible a: <<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-12269123>> [Consulta Abril 7, 2016].
- Smoodin, E., 2012. *Snow White and the Seven Dwarfs*. London: Palgrave Macmillan.
- Smoodin, E., ed., 1994. *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*. New York: Routledge.
- Stephen Schwartz, 2009. [en línia] Disponible a: <<http://stephenschwartz.com/>> [Consulta: 14 de juliol de 2016].
- Stewart, J. B., 2005. *Disney War*. London: Simon and Schuster.
- Strike, J., 2005. Disney's Animation Crash Cop – Direct-to-Video Sequels. *Animation World Network* [en línia] (Última actualització 28 de març de 2005). Disponible a: <<http://www.awn.com/animationworld/disney-s-animation-cash-crop-direct-video-sequels>> [Consulta: 26 de març de 2015]
- Ston, K., 1975. Things Walt Disney Never Told Us. *The Journal of American Folklore*, 88 (347), gener-març, pp. 42-50.
- Street, R., 2005. Mike Gabriel Talks Oscar Nominee Lorenzo. *Animation Magazine*. [en línia] Disponible a: <<http://www.animationmagazine.net/features/mike-gabriel-talks-oscar-nominee-lorenzo/>> [Consulta: 2 d'agost de 2016].
- Peter Pan (1953) - Notes*, 2016. *TCM.com*. [en línia] Disponible a: <<http://www.tcm.com/tcmdb/title/86554/peter-pan/notes.html>> [Consulta: 14 de juliol de 2016].
- The Walt Disney Family Museum. 2011. Tyrus Wong and the Art of 'Bambi'. *The Walt Disney Family Museum*. [blog] Disponible a: <<http://www.waltdisney.org/blog/tyrus-wong-and-art-bambi>> [Consulta: 8 d'abril de 2017].
- Thomas, B., 1991. *Disney's art of animation. From Mickey Mouse to Beauty and the Beast*. New York: A Welcome Book. Hyperion.
- Tietzen, D., 1990. *The Musical World of Walt Disney*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Tucker, N., 1999. Obituary: Helen Aberson Mayer. *The Independent*. [en línia] Disponible a: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-helen-aberson-mayer-1086764.html>> [Consulta: 25 de juny de 2016].
- Vidal González, R. i Majeroni, T.S., 2006. *La Actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial*. Salamanca: Servicio de Publicaciones, Universidad Pontificia de Salamanca.
- Walt Disney Feature Animation Department., 2008. *Walt Disney Animation Studios The Archive Series: Story*. New York: Disney Editions.
- Wakayashi, H. C., ed., 2002. *Lilo & Stitch. Collected Stories from the Film's Creators*. New York: Disney Editions.
- Ward, A., 2002. *Mouse Morality: The Rhetoric of Disney Animated Film*. Austin: University of Texas Press.
- Ward, A. R., 1996. The Lion King's Mythic Narrative: Disney as Moral Educator. *Journal of*

- Popular Film and Television*, 23(4), pp., 171–178.
- Watts, S., 1995. Walt Disney: Art and Politics in the American Century. *The Journal of American History*, 82 (1), juny, pp. 84-110.
- \_\_\_\_\_. 2001. *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*, Columbia: University of Missouri Press.
- Welehan, I., 1999. A Doggy Fairy Tale. The film metamorphoses of The Hundred and One Dalmatians. Dins: Cartmell, D. i Welehan, I., ed. *Adaptations from text to screen, screen to text*. London: Routledge, pp., 214-225.
- Whitley, D., 2012. *The Idea of Nature in Disney Animation*. Surrey: Ashgate.
- Willetts, K. R., 2013. “Cannibals and Coons: Blackness in the Early Days of Walt Disney. Dins: Cheu, J. ed., *Diversity in Disney Films. Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*. Jefferson: McFarland & Company.
- Willis, S., 1987. Fantasia: Walt Disney’s Los Angeles Suite. *Diacritics*, 17(2), pp. 83-96.
- Willistein, P., 1987. Disney Gearing Up For More Animation. *The Morning Call*. [en línia] Disponible a: <[http://articles.mcall.com/1987-11-22/entertainment/2601792\\_1\\_animation-disney-characters-disney-theme-parks](http://articles.mcall.com/1987-11-22/entertainment/2601792_1_animation-disney-characters-disney-theme-parks)> [Consulta: 27 de juliol de 2016].
- \_\_\_\_\_. 1988. A New York State Of Voice In Animated Film Billy Joel Speaks For Dodger The Dog. *The Morning Call*. [en línia] Disponible a: <[http://articles.mcall.com/1988-11-19/entertainment/2663219\\_1\\_walt-disney-records-joel-s-songs-oliver-twist](http://articles.mcall.com/1988-11-19/entertainment/2663219_1_walt-disney-records-joel-s-songs-oliver-twist)> [Consulta: 27 de juliol de 2016].
- Wood, N., 1996. Domesticating Dreams in Walt Disney’s Cinderella. *The Lion and the Unicorn*, 20 (1), pp., 25-49.

### 9.1.2 Animació

- Ball, R. et al., 2004. *Animation art. From pencil to pixel, the history of cartoon, anime & CGI*. New York: Harper Collins Publishers.
- Barrier, M., 1999. *Hollywood Cartoons. American Animation in its Golden Age*. New York: University Press.
- \_\_\_\_\_. 2007. *The Animated Man. A Life of Walt Disney*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Barrier, M., 2016. *MichaelBarrier.com - Exploring the World of Animated Films and Comic Art*. [en línia]. Disponible a: <<http://www.michaelbarrier.com/>> [Consulta: 8 de juliol de 2016].
- Beck, J., 2005. *The Animated Movie Guide*. Chicago: Chicago Review Press.
- Bellano, M., 2016. An interview with Michael Giacchino. *ScreenAnarchy*. [en línia] Disponible a: <<http://screenanarchy.com/2009/08/an-interview-with-michael-giacchino.html>> [Consulta: 8 de juliol 2016].

- Bendazzi, G., Cecconello, M., Michelone, G., ed., 1995. *Coloriture. Voci, rumori, musiche nel cinema d'animazione*. Bologna: Pendragon.
- Bendazzi, G., 2003. *Cartoon, 100 años de cine de animación*. Madrid: Ocho y medio, libros de cine.
- Bishko, L., 2007. The Uses and Abuses of Cartoon Style in Animation. [en línia] *Animation Studies Online Journal*, 2. Disponible a: <<https://journal.animationstudies.org/category/volume-2/leslie-bishko-the-uses-and-abuses-of-cartoon-style-in-animation/>> [Consulta: 14 de març, 2017].
- Bluth, D., 2004. *The art of storyboard*. Milwaukie: DH Press.
- Brophy, P., 1991. The Animation of Sound. Dins: Cholodenko, A., ed. *The Illusion of Life*. Sydney: Power Publications.
- Brugué Botia, L., 2013. *La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació. Anàlisi de les versions catalana i espanyola de tres pel·lícules nord-americanes contemporànies per a tots els públics*. Tesi Doctoral. Universitat de Vic.
- Cawley, J., 1991. *The animated films of Don Bluth*. New York: Image Publishing.
- Coyle, R., ed., 2010. *Drawn to Sound: Animation Film Music and Sonicity*. London/Oakville: Equinox Publishing.
- Culhane, S., 1988. *Animation. From Script to Screen*. New York: St Martin's Press.
- Duran Castells, J., 2009. *Narrativa audiovisual i cinema d'animació per ordinador*. Tesi Doctoral. Universitat de Barcelona.
- Frank i Ollie. 2011. *Official Website of Frank Thomas and Ollie Johnston*. [en línia] Disponible a: <<http://www.frankanollie.com/>> [Consulta: 8 de juliol de 2016].
- Friedman, J., 2016. *BabbittBlog. The Official Blog of an Animation Legend*. [En línia] Disponible a: <<https://babbittblog.com/>> [Consulta: 18 de març de 2016].
- Furniss, M., 1998. *Art in Motion: Animation Aesthetics*. Sydney: John Libbey & Company.
- Gage, E., 2012. A Walk through an American Classic. *Musical Offerings*. 3 (2), pp 61-74.
- Goldmark, D., 2005. *Tunes for Toons. Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Goldmark, D. i Keil, C. eds., 2011. *Funny Pictures: Animation and Comedy in Studio-Era Hollywood*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Goldmark, D., Kramer, L. i Leppert, R. D., eds., 2007. *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California.
- Goldmark, D. i Taylor, Y. eds., 2002. *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books.
- Halas, J. i Manvell, R., 1980. *La técnica de los dibujos animados*. Barcelona: Ediciones Omega.
- La Janisse, K., 2010. An Exclusive Interview with animation legends Don Bluth and Gary Goldman! *Filmtracks Modern Soundtrack Reviews*. [en línia] Disponible a: <<http://www.fantasiafest.com/blog/guests/an-exclusive-interview-with-animation-legends-don-bluth-and-gary-goldman>> [Consulta: 8 de juliol de 2016].
- Leslie, E., 2002. *Hollywood Flatlands*. London/New York: Verso.

- Lucci, G., 2005. *Animación*. Barcelona: Editorial Electca.
- Maule, E., 2005. *La musica dei cartoni. Viaggio didattico nel tempo e nello spazio con le musique del cinema d'animazione*. Bolzano: Edizioni Junio. Quaderni Operativi. Collana dell'Instituto Pedagogico provinciale di Bolzano.
- Michelone, G. i Valenzise, G., 1998. *Bibidi bobidi bu: la musica nei cartoni animati da Betty Boop a Peter Gabriel*. Roma: Castelveccchi.
- Paik, K., 2007. *To Infinity and Beyond! The Story of Pixar Animation Studios*. San Francisco: Chronicle Books.
- Pilling, J., ed., 1997. *A reader in Animation Studies*. Sydney: John Libbey & Company.
- Solomon, C., 1989. *Enchanted Drawings: the History of Animation*. New York: Alfred A. Knopf.
- Smoodin, E., 1993. *Animating culture: Hollywood Cartoons from the Sound Era*. Oxford: Roundhouse Publishing.
- Taylor, R., 1996. *The encyclopedia of animation techniques*. London: Quarto Publishing.
- Wells, P., 1998. *Understanding Animation*. London: Routledge.
- \_\_\_\_\_ 2002. *Animation and America*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Whitaker, H. i Halas, J., 1981. *Animación: tiempos e intercalaciones, Escuela de Cine y Vídeo de Andoaín*. Traduit de l'angès per Elsevier, 2008. Guipúzcoa: Escuela de cine y vídeo.
- Withrow, S., 2009. *Secrets of Digital Animation*. Mies: Rotovision.

### 9. 1. 3 Literatura i narrativa

- Balló, J. i Pérez, X., 1995. *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries.
- Beltran, R., 2007. *Rondalles populars valencianes. Antologia, catàleg i estudi dins la tradició del folklore universal*. València: Publicacions Universitat de València.
- Bettelheim, B., 1975. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Editorial Crítica. Grupo Editorial Grijalbo, 1988.
- Bou, N., 2004. *Deesses i tombes. Mites femenins en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Proa.
- Campbell, J., 1949. *El héroe de la mil caras. Psicoanálisis del mito*. Traducció de l'anglès de Luisa Josefina Hernández, 1959. México: Fondo de cultura económica.
- Chion, M., 1988. *Cómo se escribe un guión*. Traducció del francès de Dolores Jiménez Plaza., 11a ed. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Erb, C., 1995. Another World or the World of an Other? The Space of Romance in Recent Versions of 'Beauty and the Beast', *Cinema Journal*, 34 (4), estiu, pp. 50-70.
- Garralón, A., 2001. *Historia portátil de la literatura infantil*. Madrid: Editorial Anaya.
- Greenhill, P. i Matrix, S. E., ed., 2010. *Fairy Tale Films*. Logan: Utah University Press.
- Haase, Donald P., 1988. *Gold into Straw: Fairy Tale Movies for Children and the Culture*



- Industry. *The Lion and the Unicorn*, 12 (2), desembre, pp., 193-207.
- \_\_\_\_\_ 1993. Yours, Mine or Ours? Perrault, the brothers Grimm, and the Ownership of Fairy Tales. *Merveilles & contes*, 7 (2), pp. 383-402.
- Hennard Duthiel De La Rochère, M., 2010. 'But marriage itself is no party': Angela Carter's Translation of Charles Perrault's 'La Bella au bois dormant'; or, Pitting the Politics of Experience against the Sleeping Beauty Myth. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 24 (1), pp., 131-151.
- Lluch, G., 1988. *De princeses i herois. La rondallística meravellosa d'Enric Valor*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.
- Lluch, G. & Valriu, C., 2013. *La literatura per a infants i joves en català*. Alzira: Bromera.
- Naremore, J. ed., 2000. *Film Adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Oittinen, R., 2005. *Traducir para niños*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- Propp, V., 1974. *Las raíces históricas del cuento*. Traducció del rus de José Martín Arancibia, 2008. Madrid: Editorial Fundamentos.
- \_\_\_\_\_ 1972. *Morfología del cuento*. Traducció del rus de Lourdes Ortiz, 2006. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987.
- Sánchez-Escalonilla, A., 2009. *Fantasia de aventuras. Claves creativas en novela y cine*. Barcelona: Ariel Humanidades.
- Seger, L., 1992. *El arte de la adaptación*. Traducció de l'anglès de Marisa Chacón i Alfonso Méndiz, 2007. Madrid: Ediciones Rialp.
- Tatar, M., ed., 1999. *The Classic Fairy Tales*. New York/London: Norton Company.
- Temporal, J., 1998. *Galàxia Propp. Aspectes literaris i filosòfics de la rondalla meravellosa*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Vernant, J., 1999. *L'univers, els déus, els homes*. Traducció del francès d'Armand Carabén, 2000. 3a ed. Barcelona: Anagrama/Empúries.
- Vogler, C., 1998. *El viaje del escritor*. Traducció de l'anglès de Jorge Conde, 2002. Barcelona: Edicions Robinbook.
- Warner, M., 1994. *From the Beast to the Blonde*. London: Chatto & Windus.
- Zipes, J., 1979. *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk & Fairy Tales. Revised and expanded edition*. Reedició de 2002. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- \_\_\_\_\_ 1997. *Happily Ever After. Fairy Tales, Children and the Culture Industry*. London: Routledge.
- \_\_\_\_\_ ed., 2000. *The Oxford Companions to Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ 2006. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ 2007. *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ 2011. *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York: Routledge.

\_\_\_\_\_ 2012. *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. New Jersey: Princeton University Press.

### 9. I. 3.1 FONTS LITERÀRIES DE DISNEY

Anònim., 1814. *Les mil i una nits*. Adaptació i selecció de Glòria Castelló, 2001. València: Edicions 3 i 4.

Andersen, H., 1837. *Cuentos*. Traducció del danès de Blanca Ortiz Ostalé, 2004. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.

Apuleyo, 2006. *Eros y Psique*. Traducció del francès d'Alejandro Coroleu. Girona: Editorial Atalanta

Baker, E.D., 2002. *La princesa rana*. Traducció de l'anglès de Juan Tafur. Barcelona: Roca Editorial, 2010.

Barrie, J., 1911. *Peter Pan*. Traducció de l'anglès de Leopoldo María Panero, 1998. Madrid: Ediciones Libertarias.

Barrie, J., 2000. *Peter Pan*. [en línia] Disponible a: <[http://www.literatureproject.com/peter-pan/peter-pan\\_15.htm](http://www.literatureproject.com/peter-pan/peter-pan_15.htm)> [Consulta: 22 de març de 2016]

Burroughs, E. R., 1912. *Tarzan de los monos*. Traducció de l'anglès de María Vidal Campos, 1995. Barcelona: Edhasa.

Carroll, L., 1865. *Alicia al país de les meravelles*. Traducció de l'anglès de Salvador Oliva Llinàs, 2009. Barcelona: Empúries.

\_\_\_\_\_ 1871. *A través de l'espill*. Traducció de l'anglès d'Amadeu Viana, 1985. Barcelona: Quaderns Crema.

Collodi, C., 1882. *Les aventures de Pinotxo*. Traducció de l'italià de Santiago Navarro Pastor, 1995. Alacant: Editorial Aguaclara. Col·lecció l'Almàssera.

Dickens, C., 1838. *Oliver Twist*. Reimpressió de 1992. Hertfordshire: Wordsworth Editions.

Gardner, M., 1963. *The Annotated Alice*. Cleveland: Forum Books.

\_\_\_\_\_ 1999. *Alicia anotada*. Traducció de l'anglès de Francisco Torres Oliver. Madrid: Akal Ediciones.

Graves, R., 1955. *Los mitos griegos 2*. Traducció de l'anglès d'Esther Gómez, 1985. Madrid: Alianza Editorial.

Grimm, Jacob i Wilhelm., 1812. *Grimms Märchen. Vollständige Ausgabe*. Reedició de 2012. Köln: Anaconda Verlag.

Hugo, V., 1831. *Nostra Senyora de París*. Traduït de l'alemany per R. Folch i Capdevila, 1981. Barcelona: Edicions 62.

Kipling, R., 1894. *El libro de la selva*. Traducció de l'anglès d'Anna Gasol Trullols, 2005. Barcelona: Libros del Atril.

Le Prince de Beaumont, J. M., 1756. *La bella y la bestia*. Traducció del francès de Luis Alberto de Cuenca, 2013. Madrid: Cordelia.



- Mannix, D. P., 1967. *The Fox and the Hound* (Kindle) eNet Press. Disponible a: Amazon.com <<https://www.amazon.com/Fox-Hound-Daniel-P-Mannix-ebook/dp/B00HM80BSY>> [Consulta: 9 de juny de 2016]
- Perrault, C., 1697. *Cuentos completos de Charles Perrault*. Traducció del francès de Joëlle Eyheramonno i Emilio Pascual, 1997. Madrid: Anaya.
- Salten, F., 1924. *Bambi. Historia de una vida en el bosque*. Traducció de l'alemany de María Dolores Abalos, 1985. Madrid: Ediciones Generales Anaya.
- Schwab, G., 2009. *Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Sharp, M., 1959. *The Rescuers*. Reimpressió de 2010. London: Harper Collins Children's Books.
- Smith, D., 1956. *The Hundred and Home Dalmatians*. Reimpressió de 2000. London: Mammoth.
- Stevenson, R. L., 1882. *La isla del tesoro*. Traducció de l'anglès de Gaziel, 1968. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Tilton, R. S., 1994. *Pocahontas: The Evolution of an American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Titus, E., 1989. *Basil of Baker Street*. New York: Aladdin.
- Valdés Miyares, J. R., ed. i trad., 2009. *Baladas de Robin Hood*. Madrid: Ediciones Akal.
- White, T. H., 1958. *Camelot*. Traducció de l'anglès de Fernando Corripio, 2002. Barcelona: Plaza & Janés Editores.

#### 9. 1. 4 Música aplicada

- Adorno, T.W., i Eisler, H., 1976. *El cine y la música*. Traducció de l'alemany per Fernando Montes. Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_ 2007. *La composición para el cine*. Traducció de l'alemany per Alfredo Brotons Muñoz i Gómez Schnee. Madrid: Akal.
- Altman, R. ed., 1981. *Genre: The Musical*. London: Routledge & Kegan Paul in association with the British Film Institute.
- Altman, R., 1987. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_ 1999. *Los géneros cinematográficos*. Traducció de l'anglès per Carles Roche Suárez, 2010. Barcelona: Paidós Comunicació.
- \_\_\_\_\_ 2008. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Andrés Baylón, S., 2013. *El cine musical clásico en Estados Unidos (1927-1960) y su repercusión en los medios audiovisuales posteriores a este periodo*. Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca.
- Aufderheide, P., 1986. Music Videos: The Look of the Sound. *Journal of Communication*, març, 36 (1), pp. 57-78.
- Barlow, P., 2001. Surreal Symphonies: *L'Age d'or* and the Discreet Charms of Classical Music, a Wojcik, P. R. i Knight, A. eds., *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*.

- Durham: Duke University Press, pp. 31-52.
- Bazelon, I., 1975. *Knowing the Score. Notes on Film Music*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Beeman, W., 1981. The Use of Music in Popular Film: East and West. *India International Centre Quarterly*, 1 (8), 1981, pp. 77-87.
- Beltrán Moner, R. 1984. *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Björnberg, A., 1994. "Structural Relations of Music and images in Music Video", *Popular Music*, 13(1), pp. 51-74.
- Borthwick, S. & Moy, R., 2004. *Popular Music Genres: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Botkin, B.A., 1944. *A treasury of American folklore: stories, ballads, and traditions of the people*. New York: Crown Publishers.
- Brown, R., 1994. *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Oakland: University California Press.
- Burt, G., 1994. *The art of film music*. Boston: Northeastern University Press.
- Byrd, C.L., 1997. *Interview with John Williams a Celluloid symphonies: texts and contexts in film music history*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Campbell Robinson, D., Buck, E. B., Cuthbert, M., ed., 1991. *Music at the margins*. London: SAGE Publications.
- Carrillo Guzmán, M. C., 2009. *Introducción a la dramaturgia musical*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Chion, M., 1990. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Traducción del francés de Antonio López Ruiz, 1993. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ 1995. *La música en el cine*. Traducción del francés de Manuel Frau, 1997. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ 1998. *El sonido*. Traducción del francés de Enrique Folch González, 1999. Barcelona: Paidós.
- Citron, M. J., 2010. *When opera meets film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clemmensen, C., 2016. *Filmtracks Modern Soundtrack Reviews*. [en línea] Disponible a: <<http://www.filmtracks.com/>> [Consulta: 8 de juliol 2016].
- Cohen, A. i Rosenhaus, S. L., 2006. *Writing musical theater*. New York: Palgrave Macmillan.
- Composer Focus., 2016. *Composer Focus - Music & Audio Tutorials*. [en línea] Disponible a: <<http://composerfocus.com/>> [Consulta: 8 de juliol de 2016].
- Conrich, I. i Tincknell, E., ed., 2006. *Film's Musical Moments*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cook, N., 2000. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Cooke, M., 2008. *A history of film music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cooper, D., 2001. *Bernard Herrmann's 'Vertigo'. A film score handbook*. Westport: Greenwood

- Press.
- Davidson, A., 2004. *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice. Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot: Ashgate Publishing Company.
- Davis, R., 1999. *Complete Guide to Film Scoring. The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*. Boston: Berklee Press.
- Deniezeau, G., 2008. *Los géneros musicales*. Barcelona: Robinbook.
- Denisoff, R. S., 1966. Songs of Persuasion: A Sociological Analysis of Urban Propaganda Songs. *The Journal of American Folklore*, 79 (314), octubre-desembre, pp. 581-589.
- Desjardins, C., 2006. *Inside film music: composers Speak*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Detsi-Diamati, Z., 2007. Burlesquing "Otherness" in Nineteenth-Century American Theatre: The Image of the Indian in John Brougham's *Met-a-mora; or, The Last of the Pollywogs* (1847) and *Po-Ca-Hon-Tas; or, The Gentle Savage* (1855), *American Studies*, 48 (8), tardor, pp., 101-124.
- Dickinson, K., ed., 2003. *Movie music for the film reader*. London/New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ 2007. Music Video and Synaesthetic Possibility. Dins: Beebe, R. i Middleton, J., eds., 2007. *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*. Durham: Duke University Press, pp., 13-29.
- Donnelly, K. J., 2001. *Film Music. Critical Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dyer, R., 1981. Entertainment and Utopia. Dins: Altman, R., ed. *Genre: The Musical*. London: Routledge & Kegan Paul, pp., 175-189.
- Engel, L., 2006. *Words with Music: Creating the Broadway Musical Libretto*. Mylwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Everett, W. A. i Laird, P. R., ed., 2002. *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eyerman, R. i Jamison, A., 1998. *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Faulkner, R. R., 1985. *Hollywood Studio Musicians. Their Work and Careers in the Recording Industry*. London: University Press of America.
- Fehr, R. i Vogel, F., 1993. *Lullabies of Hollywood. Movie music and the movie musical, 1915-1992*. Nord Carolina: McFarland.
- Feneyrou, L., ed., 2003. *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XXe siècle*. Paris: Publications de la Sorbone.
- Feuer, J., 1982. *El musical de Hollywood*. Traducció de l'anglès de Fuen F. Escribano i Rafael F. Tranche, 1992. Madrid: Verdoux.
- Fraille Prieto, T., 2008. *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Tesi Doctoral. Universitat de Salamanca.
- Fraille Prieto, T. i Viñuela Suárez, E., eds. 2012. *La música en el lenguaje audiovisual*. Sevilla: ArCibel Editores.
- Gaskell, E., 2004. *Make Your Own Music Video*. East Sussex: Ilex.

- Goldmark, D., 2015. "Making Songs Pay": Tin Pan Alley's Formula for Success. *Musical Quarterly*, 98 (1-2), primavera-estiu, pp. 3-28.
- Williams, A., 1992. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gorbman, C., 1987. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: BFI Publishing.
- Gow, J., 1992. Music Video as Communication: Popular Formulas and Emerging Genres. *Journal of Popular Culture*, 26 (2), tardor, pp. 41-70.
- Gustems, J. ed., 2013. *Musica y audición en los géneros audiovisuales*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Halfyard, J., 2004. *Danny Elfman's Batman. A Film Score Guide*. Maryland: The Scarecrow Press, Inc. Laham.
- Harper, G., Doughty, R. o Eisentraut, J., 2014. *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview*. London/Oxford/New York/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Publishing.
- Heinlein, F., 1978. Relación entre Música y Texto en el Teatro Musical del Siglo XX. *Revista Musical Chilena*, 32 (141), pp. 5-16.
- Hubbert, J. B., ed., 2011. *Celluloid symphonies: texts and contexts in film music history*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Inglis, I., ed., 2003. *Popular Music and Film*. London: Wallflower Press.
- Kalinak, K., 1992. *Settling the score: Music and the Classical Hollywood film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Kaplan, E. A., 1989. *Rocking around the clock: music television, postmodernism and consumer culture*. London & New York: Routledge.
- Karlin, F. i Wright, R., 1990. *On the Track. A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York: Schirmer Books.
- Kassabian, A., 2001. *Hearing film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge.
- Knapp, R., 2006. *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton: Princeton University Press.
- Kramer, L., 2002. *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Lack, R., 1999. *La música en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, Signo e imagen.
- Lluís i Falcó, J., 1995. Paràmetres d'anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica. *D'Art*, 1 (21), pp., 169-186.
- Mancini, H., 1973. *Sounds and Scores*. USA: Northridge music.
- Mancini, H. i Lees, G., 1989. *Did They Mention the Music?* New York: Cooper Square Press, 2001.
- Meyer, L. B., 1956. *Emoción y significado en la música*. Traducció de l'anglès de José Luis Turina, 2001. Madrid: Alianza Música.

- Miceli, S., 2009. *Musica per film. Storia, estetica-analisi, tipologia*. Milano: LIM Editrice.
- Middleton, R., 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Moormann, P., 2010. *Spielberg-Variationen. Die Filmmusik von John Williams*. Baden: Nomos Verlagsgesellschaft / Edition Reinhard Fischer.
- Morgan, D., 2000. *Knowing the Score. Film Composers Talk About the Art, Craft, Blood, Sweat, and Tears of Writing for Cinema*. New York: Harper Collins.
- Morin, E. 1956. *El cine o el hombre imaginario*. Traducció del francès de Ramon Gil Novales, 2001. Barcelona: Paidós.
- Mundy, J., 1999. *Popular music on screen. From Hollywood musical to music video*. Manchester: Manchester University Press.
- Neale, S., ed., 2002. *Genre and Contemporary Hollywood*. London: British Film Institute Publishing.
- Negus, K., 1996. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Hanover: Wesleyan University Press/ University Press of New England.
- Neumeyer, D., ed., 2014. *The Oxford Handbook of film music studies*. New York: Oxford University Press.
- Nieto, J. 1996. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE.
- Olarte Martínez, M., ed., 2005. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza universitaria ediciones.
- \_\_\_\_\_, ed., 2009. *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza universitaria ediciones.
- Ott, D., 2008. *Shall we Dance and Sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme*. Konstanz: Verlagsgesellschaft.
- Prendergast, R. M., 1977. *Film Music: a neglected art*. New York/London: Norton & Company, 1992.
- Radigales, J., 2000. *Llenguatge musical: una aplicació audiovisual*. Barcelona: Col·lecció materials. Facultat de comunicació Blanquerna. Universitat Ramon Llull.
- Radigales, J., ed., 2013. *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión*. Barcelona: Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna. Universitat Ramon Llull.
- Rona, J., 2000. *The Reel World. Scoring for Pictures. A Practical Guide to the Art, Technology, and Business of Composing for Film and Television*. San Francisco: Miller Freeman Books.
- Scheurer, T. E., 2007. *Music and Mythmaking in Film: Genre and the Role of the Composer*. Hefferson: McFarland & Company.
- Sedeño Valdellós, A., 2012. Cultura de la escucha y videoclip musical: aportaciones de este formato audiovisual a la recepción de la música popular. *Revista faro*, 15.
- Selva Ruíz, D., 2012. La visualización de la música en el videoclip. *Ámbitos*, 21(A), pp., 101–115.
- Shaw, A., 1949. The Vocabulary of Tin-Pan Alley Explained. *Notes, Second Series*, 7, pp. 33-53.
- Sibilla, G., 2003. *I linguaggi della musica pop*. Milano: Bompiani.

- Smith, J., 1998. *The Sound of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.
- Sternfeld, J., 2006. *The Megamusical*. Bloomington: Indiana UP.
- Stevens, M., 2009. *Music and image in concert. Using images in the instrumental music concert*. Sydney: Music and Media.
- Taylor, M. i Symonds, D., 2014. *Studying Musical Theatre: Theory and Practice*. New York: Palgrave Macmillan.
- Tetzlaff, D.J., 1986. MTV and the Politics of Postmodern Pop. *Journal of Communication Inquiry*, gener, 10 (1), pp. 80-91.
- Thomas, T., 1997. *Music for the Movies*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Urdániz Escolano, J., 2016. *Estudio y modelo analítico de la banda sonora original de la saga de películas "La guerra de las galaxias" (Episodios I al VI)*. Tesi Doctoral. Universidad Pública de Navarra.
- Viejo, B., 2008. *Música moderna para un nuevo cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Viñuela Suárez, E., 2009. *El videoclip en España (1980-1995): Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- Wiley, R. J., 1985. *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. New York: Oxford University Press.
- Williams, K., 2003. *Why I [Still] Want My MTV: Music Video and Aesthetic Communication*. Cresskill: Hampton Press.
- Wojcik, P.R. i Knight, A., 2001. *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*. Durham: Duke University Press.
- Wollman, E., 2002. The Economic Development of the "New" Times Square and Its Impact on the Broadway Musical. *American Music*, 20 (4), hivern, pp. 445-465.
- Woolford, J., 2012. *How musicals work* (Kindle) London: Nick Hern Books. Disponible a: Amazon.com <<https://www.amazon.com/How-Musicals-Work-Write-Theatrebook/dp/1848421753>> [Consulta: 9 de març de 2016]
- Xalabarder, C. 1997. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B.

### 9.1.5 Diccionaris i gramàtiques

- Blumenfeld, R. 2010. *Blumenfeld's Dictionary of musical theater*. New York: Limelights Edition.
- Cambridge Dictionaries. 2016. *Cambridge Dictionaries Online*. [en línia] Cambridge: Cambridge University Press. Disponible a: <<http://dictionary.cambridge.org/es/>> [Consulta: 9 de març de 2016]
- Sadie, S., ed. 2000. *Diccionario Akal / Glosario de la Música*. Madrid: Ediciones Akal.
- Institut d'Estudis Catalans, 2011. *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: edicions 62.

- Doke, C. M., 1973. *Textbook of zulu grammar*. Johannesburg: Longman Southern Africa.
- Grup Enciclopèdia catalana. 2016. Enciclopèdia Catalana. [en línia] Barcelona: Grup 62. Disponible a: <<http://www.enciclopedia.cat/enciclopèdies>> [Consulta: 3 de juliol de 2016]
- Gammond, P., 1991. *The Oxford Companion to Popular Music*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Flores Arroyuelo, F. J., 2000 *Diccionario de supersticiones y creencias populares*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lázaro Carreter, F., 1974. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Le Zoulou de poche. 2008. *Le Zoulou de poche*. Chennevières-sur-Marne Cedex: Assimil.
- New Grove Dictionary of Music. 1995. *New Grove Dictionary of Music*. Macmillan: Londres, vol. 10.
- Oxford American Dictionary. 2005. *New Oxford American Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Nyembezi, C. L. S., 1990. *Zulu Proverbs*. Pietermaritzburg: Shuter & Sooter.
- Centre de Terminologia. 2016. *TermCat*. [en línia] Disponible a: <<http://www.termcat.cat/>> [Consulta: 29 d'abril de 2017]
- Opie, P. i Opie, I. 1997. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford: Oxford University Press.

### 9. 1. 6 Recursos complementaris

- Aldazábal, J., 2002. *Vocabulario básico de liturgia*. Barcelona: Centre pastoral litúrgic.
- Billboard - Music Charts, News, Photos & Video., 2016. *Billboard*. [en línia] Disponible a: <<http://www.billboard.com/>> [Consulta 30 d'abril de 2016].
- Bordwell, D. i Thompson, K., 1979. *El arte cinematográfico*. Traducció de Yolanda Fontal Rueda, 1995. Barcelona: Paidós Comunicación 68 Cine.
- Bravo, R.S., 1995. *Técnicas de investigación social: teoría y ejercicios*. Madrid: Paraninfo.
- Broadway World., 2016. *Broadway World - #1 for Broadway Shows, Theatre, Entertainment, Tickets & More!* [en línia] Disponible a: <<http://www.broadwayworld.com/>> [Consulta: 8 de juliol de 2016]
- Chase, R., 2003. *Dies irae, A Guide to Requiem Music*. Lanham/Maryland/Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.
- Cryer, M., 2010. *Love Me Tender: The Stories Behind the World's Favourite Songs*. Auckland: Exisle Publishing.
- Dumas, A., 1844. *The Three Musketeers*. [ebook] Projecte Gutenberg. Disponible a: <<http://www.gutenberg.org/files/1257/1257-h/1257-h.htm>> [Consulta: 18 de març de 2017].



- Eco, U., 1973. *Travels In Hyperreality*. Tradució de l'italià de William Weaver i Christine Leefeldt, 1986. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Film Education, 2016. *Film Education*. [en línia] Disponible a: <<http://filmeducation.org/resources/>> [Consulta: 8 de juliol de 2016].
- Fiske, J., 1997. *Television culture*. London: Routledge.
- Forte, A., Lalli, R., Chapman, G., 2001. *Listening to Classic American Popular Songs*. New Haven: Yale University Press.
- Frith, S., 1988. *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. New York: Routledge.
- Fubini, E., 1994. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gerald Scarfe, 2016. *Gerald Scarfe*. [en línia] Disponible a: <<http://www.geraldscarfe.com/>> [Consulta: 14 de juliol de 2016].
- Gillett, D. K. i Smith, B. B., 1999. *Queen's songbook*. Honolulu: Hui Hānai.
- Gioia, T., 2006. *Work Songs*. Durham: Duke University Press.
- Billboard - Music Charts, News, Photos & Video., 2016. *Billboard*. [en línia] Disponible a: <<http://www.billboard.com/>> [Consulta 30 d'abril de 2016].
- Gould, S.J., 1980. *The Panda's Thumb: More Reflections in Natural History*. New York / London: W.W. Norton & Company.
- Gran Cabdill Seattle., 1855. *Nosaltres som part de la Terra. Missatge del Gran Cabdill Seattle al President dels Estats Units d'Amèrica l'any 1855*. Traducció de l'anglès d'Esteve Serra, 1994. Palma de Mallorca: José J. De Olañeta, Editor.
- Hoppin, R. H., 1978. *Medieval music*. New York: Norton.
- Hula Preservation Society, 2016. *Hula Preservation Society*. [en línia]. Disponible a: <<http://www.hulapreservation.org/implement.asp?id=13>> [Consulta: 30 de juliol de 2016].
- IMDb, 2016. *IMDb*. [en línia]. Disponible a: <<http://www.imdb.com/>> [Consulta: 8 juliol 2016].
- Inuit Art Foundation., 2016. *Inuit Art Alive — Music*. [en línia] Inuit Art Alive Music. Disponible a: <[http://www.inuitartalive.ca/index\\_e.php?p=126](http://www.inuitartalive.ca/index_e.php?p=126)> [Consulta 8 juliol de 2016].
- Irwin, C., 2008. Power to the people. *The Guardian*. [en línia] (Última actualització 10 d'agost de 2008. Disponible a: <<http://www.theguardian.com/music/2008/aug/10/folk.politicsandthearts>> [Consulta: 20 d'abril de 2016]
- Jack, A., 2009. *Pop Goes the Weasel: The Secret Meanings of Nursery Rhymes*. New York: Penguin Group.
- Jamieson, A., 2015. Talking Synths: Using Vocoders and Talkboxes in your DAW. Zeroes and Ones. [en línia] (Última actualització 3 de març de 2015), Disponible a: <<http://alijamieson.co.uk/2015/03/vocoder-v-talkbox/>> [Consulta: 28 de gener de 2017].
- Johns, D., 1993. Funnel Tonality in American Popular Music. *American Music*, 11 (4), pp. 458-472.



- Jordán González, L. i Smith, D. K., 2011. How Did Popular Music Come to Mean Música Popular?. *IASPM@Journal*, 2 (1-2), pp., 19-33.
- Lázaro Carreter, F. i Correa Calderón, E., 1974. *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Levine, L. W. 1988. *Highbrow / Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press.
- Morales, J., 2008. El llibre més bonic del món. *Sàpiens*, 69, juliol, p. 18.
- Müllemann, N., 2012. 'Silent Night' revisited. *G. Henle Verlag*. [blog] Disponible a: <<http://www.henle.de/blog/en/2012/12/24/%e2%80%98silent-night%e2%80%99-revisited/>> [Data accés: 12 d'april de 2017].
- Oscars.org - Academy of Motion Picture Arts and Sciences*. [en línia] Disponible a: <<http://www.oscars.org/>> [Consulta: 2 de maig de 2016].
- Pedro, D., 1992. *Teoría completa de la música*. Madrid: Grupo Editorial Real Musical.
- Pla, Ll., 1982. *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Madrid: Real Musical.
- Porta, A., 2007. *Músicas públicas, escuchas privadas. Hacia una lectura de la música popular contemporánea*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de València, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra i Universitat Autònoma de Barcelona.
- Prats, J., 2004. *Técnicas y recursos para la elaboración de tesis doctorales: Bibliografía y orientaciones metodológicas*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Segarra, G., 2013. Interrupcions #13. La veu inhumana. *Radio Web Macba*. [en línia] Disponible a: <[http://rwm.macba.cat/ca/curatorial/genis\\_segarra\\_inhuman\\_voice/capsula](http://rwm.macba.cat/ca/curatorial/genis_segarra_inhuman_voice/capsula)> [Consulta: 2 d'agost de 2016].
- The Sailor's Hornpipe by Traditional, 2016. *Songfacts*. [en línia] Disponible a: <<http://www.songfacts.com/detail.php?id=22153>> [Consulta: 3 d'agost de 2016].
- Smith, G., 2009. *Joe Hill*. Layton: Gibbs Smith.
- Smollett, T. 1751. *The Adventures of Peregrine Pickle*. Reedició de 2014. Athens, Georgia: University of Georgia Press
- Soucy, J., 1997. *Family Secrets: the dionne quintuplets' autobiography*. New York: Berkley.
- The Broadway League., 2016. *Internet Broadway Database*. [en línia] Disponible a: <<https://www.ibdb.com/>> [Consulta: 1 de maig de 2016].
- Tirro, F., 2007. *Historia del Jazz clásico*. Barcelona: Raynbook.
- Trehub, S. E. i Trainor, L. J., 1998. Singing to infants: lullabies and play songs. Dins: C. Rovee-Collier et al., ed. *Advances in Infancy Research*. London: Ablex Publishing Corporation, pp. 43-77.
- Vásquez Rocca, A., 2007. Baudrillard; Cultura, simulacro y régimen de mortandad en el Sistema de los objetos. *Eikasia. Revista de Filosofía*, 2 (9), pp. 73-89.
- Windolf, J., 2010. Adictos a lo mono. *El País*. [en línia] Disponible a: <[http://elpais.com/diario/2010/02/19/tentaciones/1266607373\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/02/19/tentaciones/1266607373_850215.html)> [Consulta: 1 de setembre de 2016].

- Zamacois, J., 1959. *Curso de Formas musicales*. Reimpresió de 1990. Barcelona: Editorial Labor.
- Zierke, R., 2016. A Sailor's Life / Sweet William / Willie the Bold Sailor Boy. *Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music*. [en línia] Disponible a: <<https://mainlynorfolk.info/lloyd/songs/asailorslife.html>> [Consulta: 18 de 11 de 2015]

## 9.2 Partitures editades

- Bruns, G., *et al.*, 1959. *Walt Disney's Sleeping Beauty. Piano Selection*. London: Walt Disney Music Co. Ltd.
- Connors, C., Robbins, A., 1977. *The Journey*. [manuscrit] Music Legacy Libraries, 1511AVVLS. Burbank: Disney Arhives.
- \_\_\_\_\_ 1977. *Tomorrow is Another Day*. [manuscrit] Music Legacy Libraries, 1559KVVLS. Burbank: Disney Arhives.
- Churchill, F. i Morey, L., 1937. *Snow White and the Seven Dwarfs (piano/vocal score)*, Bourne, Inc. Original Proprietor Berlin Inc. name changed to BOURNE, INC.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Bambi (piano/vocal score)*, London Wonderland Music, Co. Inc. Cambell. Wise Publications.
- Churchill, F. *et al.* 1941. *Dumbo (piano selection)*, New York City, Irving Berlin Inc.
- Collins, P., 1999. *Tarzan (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- \_\_\_\_\_ 2003. *Brother Bear (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- David, M. *et al.* 1948. *Cinderella (vocal selections)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- Fain, S. *et al.*, 1951. *Alice in Wonderland (vocal selections)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- \_\_\_\_\_ 1951. *et al. Alice in Wonderland JR. (piano/vocal score)*, Burbank. Walt Disney Music Company (ASCAP)/Wonderland Music Company, Inc. (BMI),
- \_\_\_\_\_ 1952. *et al. Peter Pan (vocal selections)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- Frank, C. i Ned, W., 2014. "Song of the Roustabouts". *Musicnotes.com*. [en línia] Disponible a: <<https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0136306>> [Consulta: 25 de desembre de 2016].
- Harline, L. i Washington, N., 1940. *Le canzoni di Pinocchio dal film di Walt Disney*. Milano: S.A. Edizione Suvini-Zerboni. Irving Berlin Inc..
- John, E. i Rice, T. 1994. *The Lion King (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- Lee, P. i Burke, S., 1954. *Lady and the Tramp*. Milwaukee: Wonderland music Company, Inc. And Walt Disney música Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1954.
- Mann, B., Ashman, H., *et al.* 1988. *Oliver & Company (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland music Company, Inc. And Walt Disney música Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- Menken, A i Ashman, H., 1989. *The Little Mermaid (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland music Company, Inc. And Walt Disney música Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- \_\_\_\_\_ 1991. *Beauty and the Beast (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland

- Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- Menken, A., Ashman, H. i Rice, T., 1992 *Aladdin (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- Menken, A. i Schwartz, S. 1995. *Pocahontas (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- \_\_\_\_\_ 1996. *The Hunchback of Notre-Dame (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- Menken, A. i Slater, G. 2004. *Home on the Range (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 2004.
- \_\_\_\_\_ 2010 *Tangled (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- Menken, A. i Zippel, D., 1997 *Hercules (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- Mercer, J., 1973. *The Blasted/Phony King of England*. [manuscrit] Music Legacy Libraries, MLL0010393. Burbank: Disney Arhives.
- Newman, R., 2009. *The Princess and the Frog (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- Rich, R., Patch, J., 1979. *Goodbye May Seem Forever* [manuscrit] Music Legacy Libraries, MLL0009090. Burbank: Disney Arhives.
- Rzeznik, J., 2007. "I'm Still Here" (Jim's Theme), *Musicnotes.com*. [en línia] Disponible a: <<https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0057844>> [Consulta: 27 de desembre de 2016].
- Sherman, R., et al., 1994. *The Jungle Book (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- Sherman, R., et al., 1996. *The Aristocats (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- Silvestri, A., et al. 2002. *Lilo & Stitch (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- Sting i Hartley, D. 2001. *The emperor's new groove (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.
- Stafford, J., 1977. *Appreciate the Lady*. [manuscrit] Music Legacy Libraries, MLL0009653. Burbank: Disney Arhives.
- \_\_\_\_\_ 1978. *A Lack of Education*. [manuscrit] Music Legacy Libraries, MLL0009252. Burbank: Disney Arhives.
- Tchaikovsky, P.I. 1952, *La belle au bois dormant*. Ballet en trois actes, Op. 66. Moscow: Jurgenson.
- Walt Disney Music Company. 1998. *The New Illustrated Treasury of Disney Songs*. Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard

Corporation,.

Walt Disney Music Company. 1996. *Disney Fake Book*. Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

Wilder, M. i Zippel, D. 1998. *Mulan (piano/vocal score)*, Milwaukee: Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation.

### 9.3 Recursos Audiovisuals<sup>442</sup>

- Blancanieves y los siete enanitos (Snowwhite and the seven dwarfs)*, 1937. [DVD] Dir. David Hand.. Walt Disney Pictures, 2009.
- Pinocho (Pinocchio)*, 1940. [DVD] Dir. Hamolton Luske i Ben Sharpsteen. Walt Disney Pictures, 2008.
- Dumbo*, 1941. [DVD] Dir. Ben Sharpsteen. Walt Disney Pictures, 2007.
- Bambi*, 1942. [DVD] Dir. David Hand. Walt Disney Pictures, 2011.
- La Cenicienta (Cinderella)*, 1959. [DVD] Dir. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson i Hamilton Luske. Walt Disney Pictures, 2012.
- Alicia en el país de las maravillas (Alice in Wonderland)*, 1951. [DVD] Dir. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson i Hamilton Luske. Walt Disney Pictures, 2004.
- Peter Pan*, 1953. [DVD] Dir. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson i Hamilton Luske. Walt Disney Pictures, 2012.
- La dama y el vagabundo (Lady and the Tramp)*, 1955. [DVD] Dir. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson i Hamilton Luske. Walt Disney Pictures, 2011.
- La bella durmiente (Sleeping Beauty)*, 1959. [DVD] Dir. Clyde Geronimi. Walt Disney Pictures, 2008.
- 101 Dálmatas (101 Dalmatians)*, 1961. [DVD] Dir. Clyre Geronimi, Hamilton Luske i Wolfgang Reitherman. Walt Disney Pictures, 2007.
- Merlín el encantador (The Sword in the Stone)*, 1963. [DVD] Dir. Wolfgang Reitherman. Walt Disney Pictures, 2002.
- El libro de la selva (The Jungle Book)*, 1967. [DVD] Dir. Wolfgang Reitherman. Walt Disney Pictures, 2007.
- Los aristogatos (The Aristocats)*, 1970. [DVD] Dir. Wolfgang Reitherman. Walt Disney Pictures, 2007.
- Robin Hood*, 1973. [DVD] Dir. Wolfgang Reitherman. Walt Disney Pictures, 2007.
- Los rescatadores (The Rescuers)*, 1977. [DVD] Dir. Wolfgang Reitherman, John Lounsbery i Art Stevens. Walt Disney Pictures, 2001.
- Tod y Toby (The Fox and the Hound)*, 1981. [DVD] Dir. Ted Berman, Richard Rich i Art Stevens. Walt Disney Pictures, 2007.
- Basil, el ratón superdetective (The Great Mouse Detective)*, 1986. [DVD] Dir. Ron Clements, Burny Mattinson, Dave Michener, John Musker. Walt Disney Pictures, 2002.
- Oliver y su pandilla (Oliver & Company)*, 1988. [DVD] Dir. George Scribner. Walt Disney Pictures, 2001.
- La sirenita (The Little Mermaid)*, 1989. [DVD] Dir. Ron Clements i John Musker. Walt Disney Pictures, 2006.

---

442 Recursos utilitzats directament per a l'anàlisi. Ordenats cronològicament.

- La bella y la bestia (Beauty and the Beast)*, 1991. [DVD] Dir. Gary Trousdale i Kirk Wise. Edició especial 2 discos, Walt Disney Pictures, 2010.
- Aladdin*, 1992. [DVD] Dir. Ron Clements i John Musker. Walt Disney Pictures, 2004.
- El rey león (The Lion King)*, 1994. [DVD] Dir. Roger Allers i Rob Minkoff. Blu-ray. Walt Disney Pictures, 2011.
- Pocahontas*, 1995. [DVD] Dir. Mike Gabriel i Erik Goldberg. Walt Disney Pictures, 2001.
- El jorobado de Notre Dame (The Hunchback of Notre Dame)*, 1996. Gary Trousdale i Kirk Wise. Walt Disney Pictures, 2001.
- Hercules*, 1997. [DVD] Dir. Ron Clements i John Musker. Walt Disney Pictures, 2002.
- Mulan*, 1998. [DVD] Dir. Barry Cook i Tony Bancroft. Edició especial 2 discos, Walt Disney Pictures, 2004.
- Tarzan*, 1999. [DVD] Dir. Chris Buck i Kevin Lima. Walt Disney Pictures, 2005.
- El emperador y sus locuras (The Emperor's New Groove)*, 2000. [DVD] Dir. Mark Dindal. Buena Vista Home Entertainment, 2001.
- Lilo y Stich (Lilo & Stitch)*, 2002. [DVD] Dir. Dean DeBlois i Chris Sanders. Buena Vista Home Entertainment, 2003.
- El planeta del tesoro (Treasure Planet)*, 2002. Dir Ron Clements i John Musker. Buena Vista Home Entertainment, 2003.
- Hermano oso (Brother Bear)*, 2003. [DVD] Dir. Aaron Blaise i Robert Walker. Buena Vista Home Entertainment, 2004.
- Zafarrancho en el Rancho (Home on the Range)*, 2004. [DVD] Dir. Will Finn i John Sanford. Buena Vista Home Entertainment, 2005.
- Tiana y el sapo (The Princess and the Frog)*, 2009. Dir Ron Clements i John Musker. Blu-ray. Buena Vista Home Entertainment.
- Enredados (Tangled)*, 2010. [DVD] Dir. Nathan Greno i Byron Howard. Blu-ray. Buena Vista Home Entertainment.

### 9.3.1. Recursos audiovisuals secundaris<sup>443</sup>

- Waking Sleeping Beauty*, 1999. [DVD] Dir. Don Hahn. Buena Vista Home Entertainment.
- The Sweatbox*, 2002. [DVD] Dir. John-Paul Davidson, Trudie Styler. Xingu Films.
- Dream on Silly Dreamer*, 2005. [DVD] Dir. Dan Lund. Shortsinternational.
- The Boys: The Sherman Brothers' Story*, 2009. [DVD] Dir. Gregory V. Sherman, Jeff Sherman. Walt Disney Pictures.
- Once Upon a Time*, 2011. *Once Upon a Time*. [sèrie de televisió] Creada per Edward Kitsis i Adam Horowitz. ABC, 2011-2017.

---

443 Ordenats cronològicament

- 
- Bertoldi, P., 2011. *El Theremin en Ed Wood de Tim Burton (sub esp) + Video Clip*. [vídeo online] Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pr-bvJJyiuA>> [Consulta: 2 de gener de 2017].
- Disney UK., 2011. *Disney Song Medley by Alan Menken*. [vídeo en línea] Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=m-WhOZZstiU&list=PL323DDE755C3C054E&index=5>> [Consulta: 14 de setembre de 2016].
- DP/30: The Oral History Of Hollywood, 2012. *DP/30: Tangled, composer Alan Menken*. [vídeo online] Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=QFKefmF2tUY&t=773s>> [Consulta: 21 d'abril de 2017]
- Frozen.*, 2013. [DVD] Dir. Chris Buck i Jennifer Lee. Blu-ray. Buena Vista Home Entertainment.
- Life, animated.*, 2016. [DVD] Dir. Roger Ross Williams. A&E IndieFilms, Motto Pictures, Roger Ross Williams Productions.



## 9.4 Recursos sonors

- Bruns, G. *et al.*, 2014. *The Legacy Collection. Sleeping Beauty*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Bruns, G. *et al.*, 2002. *101 Dalmatians*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Bruns, G. *et al.*, 1967. *The Jungle Book*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Bruns, G. *et al.*, 2015. *The Legacy Collection. The Aristocats*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Churchill, F., Harline, L., 2006. *Snowwhite and the seven dwarfs*. [CD] Burbank: Walt Disney Records/Bourne Co. (ASCAP).
- Churchill, F., Wallace, O., 2013. *Dumbo*. [CD] Burbank: Walt Disney Records/EMI.
- Churchill, F., Plumb, E., 2008. *Bambi*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Goldsmith, J., 2006. *Mulan*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Harline, L., 2015. *The Legacy Collection. Pinocchio*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Huddleston, F., 2012. *The Lost Chords: The Rescuers*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Mancini, H., 2014. *The Adventures of the Great Mouse Detective*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Mancina, M., Collins, P., 1999. *Tarzan*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Mancina, M., Collins, P., 2003. *Brother Bear*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Menken, A., 2004. *Aladdin*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Menken, A., 2014. *Aladdin Original Broadway Cast Recording*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Menken, A., 2010. *Beauty and the Beast*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Menken, A., 1997. *Hercules*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Menken, A., 2004. *Home on the Range*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Menken, A., 2010. *Tangled* [CD]. Burbank: Walt Disney Records.
- Menken, A. *et al.*, 1994. *The Music Behind the Magic*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Menken, A., 1996. *The Hunchback of Notre Dame*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Menken, A., 2016. *The Hunchback of Notre Dame (Studio Cast Recording)*. [CD] New York: Ghostlight Records.
- Menken, A., 2015. *The Legacy Collection. Pocahontas*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Menken, A., 2014. *The Legacy Collection. The Little Mermaid*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Menken, A., 2008. *The Little Mermaid: Original Broadway Cast Recording* [CD]. Burbank: Walt Disney Records.
- Newman, R., 2009. *The Princess and the Frog*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Newton-Howard, J., 2002. *Treasure Planet*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Redford, J.A.C., *et al.*, 2006. *Oliver & Company*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Silvestri, A. *et al.*, 2002. *Lilo & Stitch*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Debney, J. i Sting., 2000. *The Emperor's New Groove*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.
- Tchaikovsky, P. I. *The Sleeping Beauty - The Complete Ballet*. Mark Ermler (Conductor), Royal

Opera House Covent Garden. Gravet 5 Octubre de 1994.

Wallace, O. *et al.*, 1998. *Alice in Wonderland*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.

Wallace, O. *et al.*, 1998. *Peter Pan*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.

Wallace, O. *et al.*, 2015. *The Legacy Collection. Cinderella*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.

Wallace, O. *et al.*, 2015. *The Legacy Collection. Lady and the Tramp*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.

Zimmer, H., John, E., 2004. *The Legacy Collection. The Lion King*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.

Zimmer, H., John, E. *et al.*, 2006. *The Lion King: Original Broadway Cast Recording*. [CD] Burbank: Walt Disney Records.



## Annex 1: El procés de l'animació

La lectura de la col·lecció anomenada *The art of...* revela la complexitat que entranya la producció d'una pel·lícula animada, la qual té força elements que la distancien d'una d'acció real. Tenint en compte la repercussió que el mode de producció té en la configuració de la música d'aquestes pel·lícules, hem considerat important destacar aquelles parts dins el procés de producció que incideixen directament en les cançons.

### L'argument

El primer pas en una pel·lícula animada consisteix en plantejar una història que tingui quelcom especial per ser animada. Encara que tècnicament és factible animar qualsevol història, normalment a Disney es busquen sempre relats amb un punt de fantasia o que la tècnica faciliti el trasllat de l'argument a la pantalla. És per aquest motiu que sovint adapten contes de fades amb elements de màgia o protagonistes animals.

Com l'animació és molt costosa, la fase de guionatge és més llarga respecte una pel·lícula d'acció real. De fet, en els primers anys no existia un guió, els encarregats de la història solien anar directament de la idea/conte/llibre al storyboard. Encara que sovint els storyboards són esbossos molt minimalistes que es limiten a narrar la història, depenent del dibuixant de vegades a través dels dibuixos ja es perfilen els colors o l'estat anímic de l'escena.

### La música i la gravació de les veus

En la fase de guionatge es comença a treballar també amb les cançons, d'aquesta manera l'animació s'ajustarà i sincronitzarà en funció de la música.

Finalment, quan tothom –el productor, director, compositor– arriben a un acord, les cançons i els diàlegs són gravats. Sovint hi ha un segon compositor que fa la música de fons. Fins als anys 70 a Disney solia ser un compositor en plantilla de l'estudi, com Oliver Wallace o George Bruns. Normalment la música de fons no es compon fins que la versió definitiva de la pel·lícula està enllestida (amb totes les animacions, entintant, etc.), com ocorre a les pel·lícules d'acció real. La decisió de fins a quin punt interaccionen les cançons i el fons musical rau en el compositor. Tot i semblar ser una pràctica habitual de treball, sovint ens trobem amb pel·lícules de Disney que no la posen en pràctica, com bé veurem a l'anàlisi de les pel·lícules. Si bé en una primera instància en la realització del TFM vam creure que això podria estar relacionat amb el fet de tenir compositors diferents per a la música de fons i les cançons (Montoya, 2012, p., 117), l'anàlisi de les pel·lícules anteriors als anys 90 ens ha fet variar aquesta hipòtesi.

## Art conceptual i disseny de personatges

Paral·lelament a l'escriptura del guió, altres artistes de l'estudi desenvolupen el disseny visual de la pel·lícula. D'una banda, els encarregats de l'art conceptual decideixen quin serà l'aspecte general de la pel·lícula i esbossen diverses pintures representant algunes escenes clau de la pel·lícula (il·lustració 2). Alguns dels artistes més influents en aquesta àrea han estat Tenggren o Mary Blair, que han condicionat l'aparença general de les pel·lícules d'una determinada època. De l'altra, els animadors supervisors comencen a fer propostes per a la caracterització del repartiment de la pel·lícula. La seva funció no es limita a proposar un determinat aspecte dels personatges, sinó que podríem dir que és l'equivalent a un actor: animadors decideixen com reacciona un personatge, la seva gesticulació o com expressa les seves emocions.

## El disseny dels espais i la planificació

En aquesta fase es comencen a desenvolupar els espais en els quals transcorrerà la història, ja sigui un castell, una habitació o la jungla). L'encarregat dels *layout* agafa les escenes presentades al storyboard i les converteix en un pla, determinant l'angle o moviments de càmera, la il·luminació i l'acció del personatge. Com indica Hahn (2008, p. 83), és una mena de storyboard tècnic, que ells anomenen un llibre de treball (*workbook*). Un cop completat el llibre de treball, cada pla es discuteix amb els caps de departament per assegurar-se que l'escena s'acomoda a les necessitats dels animadors, els pintors de fons i els dissenyadors d'efectes especials. Un cop el director li dona el vistiplau, l'artista *layout* fa una versió en mida gran de cada escena.

A partir d'aquest punt poden començar a fer-se els fons definitius de la pel·lícula. Els fons és aquell element que s'assembla més a una pintura convencional. Estilísticament el seu objectiu es aconseguir la composició perfecta entre el personatge i el fons. Ha de semblar que és un escenari buit quan el personatge no hi és.

## Animació dels personatges i sincronització

Paral·lelament al dibuix dels fons, els animadors comencen a fer els fotogrames claus dels personatges per testar l'animació. És el que anomenen assaig de llapis (*pencil test*), que serveix per veure si funciona bé l'escena. Amb això es podrà fer un pre-muntatge, sincronitzar la imatge amb les veus i les cançons i començar a fer previsualitzacions de la pel·lícula.<sup>444</sup>

---

444 A Disney poden portar públic de fora perquè diguin què els sembla la pel·lícula. Sovint algunes escenes han estat eliminades pels comentaris del públic, com ara la cançó de *Pocahontas* "If I Never Knew You" (vegeu més a l'apartat d'història del projecte, pàgina 502),

## Tintatge, efectes especials i la multicàmera

Aquesta és una de les fases que més ha canviat al llarg dels anys. Un cop ja s'ha fet l'assaig de llapis i és acceptat, es pot començar amb l'acoblament dels diferents elements. En primer lloc, cal "netejar" l'animació bruta dels animadors principals. Prèviament a la introducció de la xerografia això es feia manualment, però a partir d'aleshores el procés s'ha anat mecanitzant. També el tintatge dels personatges es feia de manera manual fins la introducció del sistema CAPS (durant els anys 90), que permetria no sols unificar i entintar els personatges, sinó també afegir els efectes especials i fons a través de l'ordinador, cosa que milloraria i simplificaria la producció de pel·lícules animades. Abans de la introducció del CAPS també era necessari un complex sistema de la multicàmera per donar la sensació de profunditat en les escenes. Era un procés tan costós que solia reservar-se sols per a determinades escenes, com les de contextualització.

En aquest moment es fa un primer muntatge, a partir del qual podrà treballar el compositor del fons musical. Per últim, s'afegiran els efectes *foley* i se sincronitzarà la música (qüestió especialment important quan hi ha mickeymousing).



## Annex 2: Glossari

### Termes emprats en animació<sup>445</sup>

**Acolorit.** Procés d'emplenar les transparències dels personatges amb tons i colors.

**Animació en brut.** Els primers esquetxos del procés d'animació.

**Animació clau.** Dibuix amb les principals posicions d'un moviment. S'efectuen claus de les posicions en aquells moment en què la figura o l'objecte es deté, es posa en marxa o canvia de posició.

**Assaig a la línia.** Seqüència de dibuixos animats a llapis, fotografiats i projectats, generalment en negatiu, per comprovar la qualitat de l'animació abans de procedir al traçat de les transparències.

**Assaig de llapis.** Després que els dibuixos siguin netejats, són fotografiats i units per comprovar si funciona l'animació prèviament a entintar els dibuixos.

**Càmera multiplà.** Sistema dissenyat per emular les tres dimensions en l'animació tradicional. La càmera era situada a dos metres distància dels fotogrames, de manera que els operadors podien posar les transparències i crear una falsa sensació de profunditat.

**CAPS** (*Computer Animation Production System*). Sistema que permet acolorir els dibuixos animats per ordinador.

**De dibuixos animats** (*Cartoonie*). Adjectiu que utilitzen els animadors per referir-se a aquelles animacions amb un estil associat als dibuixos animats, amb animacions més simples i directes, on la comèdia prima i s'estableixen una sèrie d'estereotips sobre el que poden fer els personatges (per exemple: deformar-se, no caure d'un precipici fins que se n'adonen o demostrar les seves emocions exageradament).

**CGI** (*Computer Generated Imagery*). Animació generada per ordinador.

**Click Track.** Sistema de mesura rítmica audible en la pista sonora com a guia del director musical.

**Entintat.** Traçat dels perfils de les figures animades sobre les transparències.

**Esbós** (*Layout*). Representació gràfica preliminar que plasma els diversos elements visuals que intervindran en la composició final de l'escena.

**Escenificació.** Disseny d'una escena, incloent el fons, personatges amb les seves mides relatives correctes, colors, nombre de transparències i moviments de càmera.

**Foley.** Sons falsejats afegits en la postproducció de la pel·lícula que intenten simular sons ambient.

**Fons.** El decorat on té lloc l'acció. Pot estar dibuixat o pintat sobre paper amb les transparències d'animació a sobre, o bé dibuixar sobre una transparència i col·locat sobre el paper de l'animació.

<sup>445</sup> La terminologia es una selecció i adaptació al català del glossari proposats per Halas i Manvell (1980, p. 359-367), Hahn (2008, p., 137-141) i Withrow (2009, pp. 170-171), Alguns termes com click track, foley o storyboard no s'han traduït perquè el seu ús ja s'ha generalitzat en català.



**Gràfic de la música.** Informació que es dóna a l'animador sobre l'accentuació detallada de la música.

**Full model.** Especificacions sobre les proporcions dels personatges.

**Intermedis.** Dibuixos entre dues posicions clau.

**Llibre de treball** (*Workbook*). És una mena de storyboard en el qual s'hi plantegen tots els aspectes tècnics pel que fa a la planificació d'una pel·lícula (moviments i angle de la càmera, il·luminació, posició dels personatges, etc.).

**Netejat** (*Cleanup*). Realitzar els dibuixos finals a partir dels dibuixos en brut. Eliminació de la tinta o pintura sobrant, les empremtes digitals i la pols de les transparències abans de la fotografia.

**Reunions de guió** (*Storymeeting*). Trobades en què els creatius implicats en una producció es reuneixen per decidir l'argument d'una pel·lícula.

**Rotoscopi.**<sup>446</sup> Màquina que projecta imatges filmades fotograma a fotograma sobre la superfície d'un tauler de dibuix. La imatge és copiada a paper per l'animador, de manera que s'intenta emular un moviment "real".

**Transparència** (*Cel*). Làmina transparent sobre la qual eren dibuixats els personatges. La transparència es posava sobre el fons i era fotografiat, convertint-se així en un fotograma de la pel·lícula.

---

446 El terme procedeix d'una denominació comercial patentada per Max Fleischer el 1917 (Termcat, 2016)

## Professions en l'animació<sup>447</sup>

**Artista conceptual.** Sol treballar en l'estadi preliminar de la pel·lícula, sovint quan encara no hi ha un guió i es tracta sols d'una idea. Fa esbossos que poden inspirar l'estètica final de la pel·lícula.

**Animador.** Encarregat de dibuixar els personatges principals, plantejar la seva caracterització i fer els fotogrames clau.

**Animador d'intermedis.** Dibuixant responsable de crear els intermedis entre les posicions clau dissenyades pels animadors principals.

**Dibuixant de fons.** Treballen conjuntament amb el director, el director artístic i els artistes conceptuals que creen l'ambient en el qual es desenvolupa l'acció. La majoria dels fons són fets amb aquarel·la o guaix.

**Director.** Les funcions del director són diferents respecte l'acció real, ja que per facilitar la interacció de tots els departaments solen haver-hi dos directors que comparteixen les tasques. A més, la decisió final del desenvolupament d'una història sovint depèn més del productor i dels executius de l'estudi més que no pas del director. Nombroses vegades els directors de pel·lícules animades han estat reemplaçats durant el procés, a pesar que sovint la idea del projecte era seva.

**Director artístic.** Treballa conjuntament amb el director per crear l'aspecte visual de la pel·lícula, incloent els colors, estil gràfic, disseny, etc.

**Guionista.** En animació hi ha dos tipus de guionistes: aquells que, com al cine d'acció real, desenvolupen un guió escrit amb diàlegs i acotacions. D'altra banda, en animació també hi trobem els guionistes que desenvolupen storyboard, especialment importants en els primers anys, en què no hi havia guió i la història en desenvolupava completament a través de storyboard. Avui dia, en canvi, els storyboard serveixen sobretot per veure com es desenvolupa el que ja està escrit sobre guió i comprovar si funciona en les reunions de guió.

**Entintador.** Encarregats de pintar els personatges. Després de la introducció del sistema CAP aquesta figura va desaparèixer.

**Productor.** S'encarrega de buscar, organitzar i planificar els recursos necessaris per dur a terme una obra. El grau d'implicació del productor en els aspectes creatius és superior respecte l'acció real. Walt Disney, per exemple, intervenia en moltes qüestions de l'argument, la direcció i l'animació.

## Termes musicals i teatrals<sup>448</sup>

447 La terminologia és una selecció, abreujament i adaptació al català de l'apartat Halas i Manvell (1980, p., 216-240) en el qual es descriuen les diferents professions a l'animació.

448 La terminologia és una selecció, abreujament i adaptació al català de les accepcions de Blumenfeld (2010), Gammond (1991), Sadie (2000), Schaw (1948), Woolford (2012),

- Balada.** (1) Cançó amb forma de poema narratiu, sovint cada estrofa és seguida pel mateix vers, com per exemple en les cançons populars folk. (2) Cançó d'amor, número estàndard en els musicals i l'opereta.
- Botó.** (de l'argot al teatre en anglès, "*button*"). L'última nota d'un número musical, acompanyat d'un moviment o gest, de manera que l'audiència sap que és el moment d'aplaudir.
- Calipso.** L'estil calipso és una música afro-llatina, d'arrels africanes i europees originada amb l'arribada d'esclaus africans a les colònies. El text, sovint improvisat, segueix l'estructura d'una balada amb un llenguatge col·loquial, que presenta figures i fets locals amb tractament satíric. La música es fonamenta en un ritme sincopat i una melodia senzilla. Entre els instruments tenen una especial rellevància tots aquells pertanyents a la família de la percussió, com els tambors metàl·lics, la bateria, campanes, tot i que també s'hi solen afegir el teclat, el baix elèctric, alguns instruments de vent i veus.
- Can-can.** Dansa amb compàs de 2/4, popularitzat en el segle XIX al *Moulin Rouge* de París. Als cabarets francesos, línies de noies ballaven de manera que la seva roba interior quedava exposada.
- Cant de mariners.** És un tipus de peça coral, en la qual la tripulació d'un vaixell canta conjuntament. La funció pràctica d'aquestes cançons era servir d'acompanyament a les labors, de manera que el ritme de les tasques tenien prioritat sobre les lletres o la música. Així, alguna música i textos no tenien gaire sentit i eren estèticament pobres. Sovint tenien versos de reserva, que servien per omplir els buits.
- Corny.** Encara que la traducció literal en anglès seria "cursi", dins l'àmbit musical de la Tin Pan Alley la paraula té el següent significat (Shaw, 1948, p. 42): encara que no hi ha una descripció precisa, suggereix simplicitat o banalitat; així com absència de color harmònic, rítmic o melòdic. Emprat per caracteritzar una cançó, músic o banda que li falta interès, frescor i originalitat. Un sinònim de banda *corny* és banda mickey-mouse.
- Dies irae** (llat., "dia de la ira"). Prosa o seqüència que es recita en les misses dels difunts, normalment s'inclou en rèquiems corals o orquestrals. El tema originari del cant monòdic ha estat utilitzat de manera simbòlica en peces instrumentals i orquestrals per compositors com Berlioz, Saint-Saëns o Rakhmàninov.
- Estil dixieland.** Estil de jazz original a Nova Orleans, al qual toquen un grup reduït d'instruments i marcat per un accentuat ritme 4/4, improvisacions de solos i del conjunt.
- Fanfara.** Exhibició musical amb trompetes o altres instruments de vent-metall, freqüentment acompanyats per percussió, amb propòsits cerimonials. Les fanfares es distingeixen de les peces militars tant per l'ocasió com pel seu caràcter. El seu origen es remunta a l'Edat Mitjana. En la França del segle XVIII la paraula "*fanfare*" denotava un moviment breu i bulliciós amb notes repetides. El significat modern es va construir durant el segle XIX, en què molts compositors britànics van compondre fanfares per a les coronacions.
- Funk.** El funk és un estil musical que sorgí als Estats Units durant els anys 60 com a resultat

de l'evolució d'alguns elements del soul i del jazz. La seva popularitat s'estengué tan ràpidament que no tardà a consolidar-se com un estil propi, i des d'aquell primer moment marcà la història de la música de ball. El funk es pot reconèixer amb facilitat pel seu ritme sincopat, les línies del baix molt marcades, una percussió molt destacada i un èmfasi quasi sexual en la interpretació vocal.

**Himne.** (1) Entre els antics, poema en honor dels déus, dels herois. (2) Composició poètica, càntic, en lloar de Déu, la Mare de Déu, un sant o una santa. (3) Composició poètica o musical de lloança que exalta els ideals de manera emocional d'un individu, un poble, una institució, etc.

**Madrigal.** Cançó polifònica, sobre text profà, en llengua vulgar i tema lliure, una de les veus de la qual pot ésser substituïda per la d'un instrument.

**Marxa.** Forma musical, caracteritzada per tenir un compàs de 2/4, 4/4 o 6/8, dissenyat per acompanyar gent caminant amb un ritme i a l'uníson.

**Música country.** Cançons sovint interpretades per una guitarra o una banda petita originada a l'oest i sud dels Estats Units. Les cançons sovint són sentimentals o nostàlgiques, sobre amor, fidelitat i els temps fàcils o complicats. Es caracteritzen per tenir lletres comprensibles i simples, melodies memorables, sovint cantades amb *vibrato*, canvis directes de notes altes a baixes (o viceversa) i modulacions harmòniques senzilles.

**Revista.** És un espectacle teatral de caràcter frívol en el qual s'alternen números dialogats amb musicals. Sovint se l'anomena espectacle de varietats, i consisteix en números independents de cant, ball, prestidigitació, escenes còmiques, acrobàcia, etc., sense cap relació (o un amb un fil argumental molt feble) entre ells. La revista agafa l'actualitat i la reverteix damunt de l'escenari en forma de quadres dramàtics, sovint fent-ne la crítica. Aquest gènere teatral arrenca de la segona meitat del segle XIX i va en paral·lel amb el naixement de la sarsuela moderna. La revista del segle XX difereix de la del segle XIX. En aquest cas, els quadres o esquetsos són independents els uns dels altres, amb una mínima trama argumental. Els decorats són fastuosos i apareixen les figures escèniques de la vedet i les coristes.

**Scat.** Forma de cantar desenvolupada amb el jazz i que consisteix a improvisar cantant síl·labes onomatopèiques o sense sentit.

**Sprechgesang.** Expressió emprada a l'òpera per referir-se a la tècnica en què es canta i alhora parla, similar al recitatiu (també anomenada *Sprechstimme*).

**Vodevil.** Varietat d'entreteniment que consisteix en actes formats per cançons, ball, esquetsos, malabars, acrobàcies, màgia i altres actuacions. (2) Peça breu còmica de teatre. (3) Cançó francesa de cabaret.

**Yodel.** Cantar o cridar utilitzant una ràpida alternança de registres vocals. El yodel es practica en diverses regions muntanyoses (especialment als Alps Europeus) i entre els pobles pigmeus habitants dels boscos d'Àfrica.

**Ziegfeld Follies.** (1907-1931) eren una sèrie de revistes musicals que es van fer durant una època a Broadway i destacaven per la inclusió d'esquetxos còmics.

## Figures literàries i retòriques<sup>449</sup>

**Al·legoria.** Consistent en una metàfora continuada, proposició o seguit de proposicions que presenten un sentit directe i un altre de figurat o intel·lectual, ambdós complets.

**Al·lusió (perifràstica).** Expressió que s'utilitza per referir-se a algú o a alguna situació o fet, sense anomenar-lo directament.

**Anàfora.** Consisteix a repetir el mateix mot al començament de successives clàusules o versos.

**Antífrasis.** Figura retòrica que consisteix a usar un mot o una expressió per dir el contrari del que significa.

**Asíndeton.** Absència de les còpules o dels elements d'unió que podrien ésser nexes, o que caldria que ho fossin, entre dos termes o més.

**Lítote.** Consisteix a no fer explícit tot allò que es vol donar a entendre, o bé negar el contrari d'allò que es vol afirmar.

**Hipèrbole.** Figura retòrica que substitueix el terme propi per un altre que n'augmenta o en redueix la designació d'una manera exagerada.

**Metonímia.** Figura retòrica que consisteix a designar una cosa amb el nom d'una altra amb la qual manté una relació necessària, com ara l'efecte per la causa, el contingut pel continent, etc., o viceversa.

**Paronomàsia.** Figura retòrica basada en la proximitat de dos o més mots que només es diferencien en algun fonema, o en l'ús del mateix mot en dos sentits diferents.

**Personificació o prosopopeia.** Atribució de qualitats humanes a animals, coses o conceptes.

**Sinècdoque.** Amplia o restringeix el significat d'un mot prenent el tot per la part o la part pel tot, el gènere per l'espècie o l'espècie pel gènere, etc.

<sup>449</sup> La terminologia es una selecció i adaptació al català dels diccionaris i glossaris de Lázaro Carreter (1974),



## Annex 3: Els treballadors de Disney

### Els dibuixants i directors de Disney<sup>450</sup>

- Allers, Roger** (1949). Graduat en belles arts, entra a treballar als estudis l'any 1989. Col·laborà en el guió de pel·lícules com *The Little Mermaid*, *Beauty and the Beast* o *Aladdin*. En 1991 es convertí en co-director de *The Lion King* i el seu èxit li permeté certa llibertat creativa en el seu següent projecte, *The Emperor's New Groove*. No obstant, es produïren desavinences durant la producció i finalment abandonà la producció, tornant a treballar al departament de guió d'altres pel·lícules com *Lilo & Stitch*.
- Anderson, Ken** (1909-1993). Graduat en arquitectura, Anderson contribuí als estudis com a arquitecte, animador i dissenyador. En la pel·lícula de *Snow White* construí models de la casa dels nans perquè els animadors poguessin visualitzar les dimensions de l'espai. Després passà al departament de direcció artística de les següents produccions i en 1950 ajudaria amb la conceptualització de Disneylandia.
- Babbit, Art** (1907-1992). Arribà a l'estudi en 1932 i fou un dels millors animadors de Disney. És conegut per haver creat Goofy, Geppetto o la Reina de *Snow White*. Abandonà l'estudi en 1946, després d'una disputa amb Disney durant la vaga de 1941, i ingressà a les files d'UPA.
- Blair, Mary** (1911-1978). Il·lustradora i dissenyadora gràfica, en 1940 fou contractada pel departament de guions de Disney. Les pintures que va fer en 1941 a Brasil, Xile, Argentina, Perú i Mèxic per a la pel·lícula *Saludos Amigos* (1942) durant tres mesos van canviar la seva vida. Des d'aquell moment es va dedicar a dissenyar els fons de les pel·lícules. Va abandonar l'estudi en 1953, poc abans de l'estrena de *Peter Pan*.
- Bluth, Don** (1937). Animador i director, la primera pel·lícula en la qual va treballar com a assistent d'animació fou *Sleeping Beauty*. Després d'aquest període no tornaria a Disney fins 1970 i participaria a *Robin Hood*, *The Rescuers* i *Pete's Dragon* (1997). En 1978 abandonà l'estudi amb altres animadors i fundà un nou estudi, que competiria directament amb Disney durant la dècada dels 80 amb *An American Tail* (1986) o *The Land Before Time* (1988).
- Burton, Tim** (1958). Dibuxant, escriptor i artista plàstic, Burton començà la seva carrera a la factoria Disney, on va participar en la pel·lícula *The Fox and the Found*. El seu primer curtmetratge, *Vincent* (1982), fou creat amb stop-motion i produït per Disney. Després d'això Burton marxaria de Disney i encetaria una prolífica carrera com a director fora dels estudis d'animació. No obstant, puntualment tornaria a col·laborar amb Disney per a la pel·lícula *Nightmare Before Christmas* (1993), també realitzada en stop-motion.
- Chapman, Brenda** (1962). Graduada a CalArts, entrà a treballar a l'estudi d'animació durant la producció de *The Little Mermaid*. La seva col·laboració al guió de pel·lícules com *Beauty*

450 Biografies confeccionades a partir de Girveau (2006), Ghez (2015) i ([Disney Legends - D23](#), 2016)



*and the Beast* i *The Lion King* serien claus per a l'estudi. Quan es creà l'estudi Dreamworks, ella seria una de les directores de *The Prince of Egypt* (1998), i més endavant faria una breu incursió a Pixar per al projecte de *Brave* (2012), del qual ella en fou la principal impulsora.

**Clark, Les** (1910-1979). Va arribar a l'estudi a finals de 1927 i es va jubilar en 1976. No va estudiar animació, però tenia un talent natural. Va aprendre el seu ofici animant les sèries d'*Alice* i *Oswald* i, en poc temps, va arribar a ser un dels millors animadors de l'estudi. Després que Iwerks marxés de l'estudi, seria reconegut com un dels millors experts en Mickey i Minnie.

**Clements, Ron** (1953). Després de ser acceptat al programa "Disney's Talent development Program" va entrar als estudis el 1977. En 1986 es va estrenar com a director amb John Musker amb *The Great Mouse Detective*. Després que la companyia tanqués el departament d'animació tradicional va marxar dels estudis i no tornaria fins que Lasseter li demanà que co-dirigís amb Musker *The Princess and the Frog*.

**Clemmons, Larry** (1906-1988). Llicenciat en arquitectura, entra als estudis en 1930, en plena depressió i fou assistent d'animació de la sèrie de Mickey Mouse.

**Coats, Claude** (1913-1993). Dissenyador d'escenaris, conegut pel seu treball als estudis d'animació i al departament Walt Disney Imagineering (encarregats de desenvolupar els parcs temàtics de la companyia). El seu treball pioner ajudà a la companyia a definir les localitzacions de pel·lícules com *Snow White*, així com les instal·lacions immersives del parc d'atraccions de Disneyland.

**Davis, Marc** (1913-2000). Davis va entrar a treballar als estudis en 1935 com a aprenent d'animador a la pel·lícula de *Snow White*. Poc després va passar al departament de guió i a disseny de personatges en *Bambi*. Va participar en pel·lícules com *Cinderella* o *Alice*. Més endavant es va transferir al departament de Walt Disney Imagineering, on s'ideaven les atraccions de Disneyland. Davis es va retirar en 1978, però va continuar donant suport tant als parcs d'atraccions com a CalArts.

**DeBlois, Dean** (1970). Començà a treballar per a Disney en 1994, després d'estar quatre anys a l'estudi de Don Bluth com a ajudant de storyboards. Passà també pel departament de storyboards a Disney, però ràpidament va formar equip amb Chris Sanders en la direcció de *Lilo & Stitch*. Uns anys més tard tornaria a co-dirigir amb Sander a Dreamworks, amb la pel·lícula de *How to Train Your Dragon* (2010).

**Deja, Andreas** (1957). Fou contractat per l'estudi en 1980 després que mantingués correspondència amb Eric Larson. La primera pel·lícula en la qual col·laboraria fou *The Black Cauldron*. Deja és conegut per supervisar l'animació d'antagonistes com Gaston, Jafar o Scar.

**Earle, Eyvind** (1916-2000). El seu primer projecte a l'estudi fou dissenyador de fons de *Peter Pan*, però el seu treball més destacat seria a *Sleeping Beauty*, en la qual seria l'encarregat del disseny general de la producció. La seva estètica medieval trencaria amb el que s'havia

fet fins aleshores als estudis i marcaria futures produccions al camp de l'animació.

**Gabriel, Mike** (1954). Després de graduar-se a CalArts, començà a treballar com a ajudant a *The Fox and the Hound*. Fou animador de *The Great Mouse Detective* i *Oliver & Company*, i finalment debutà com a director a *The Rescuers Down Under*. També co-dirigiria la pel·lícula de *Pocahontas*, però després d'això tornaria al departament d'animació.

**Geronimi, Clyde** (1901-1989). Els seus primers anys en el camp de l'animació els va realitzar pels estudis J. R. Bray, on va col·laborar amb Walter Lantz. Geronimi va deixar els estudis Bray el 1931 per entrar a Disney. Geronimi va començar treballant al departament de curts d'animació, dels quals en va ser director. Geronimi es convertiria en director de llargmetratges després de la Segona Guerra Mundial, a produccions com *Cinderella*, *Peter Pan* o *101 Dalmatians*.

**Goldman, Gary** (1944). Goldman inicià la seva carrera a Disney en 1972, com a dibuixant d'intermedis a la pel·lícula de *Robin Hood*. Després d'això passaria a ser animador de pel·lícules com *Winnie de Pooh* (1977) o *The Rescuers* i supervisor d'animació a *The Fox and the Hound*. Tanmateix, no acabaria el seu treball a *The Fox and the Hound*, ja que es va unir a Don Bluth per a crear un estudi d'animació propi.

**Graham, Don** (1883-1976). Professor d'Art a l'Escola de l'estudi, seleccionat per Walt Disney per a impartir classes des de 1932. En 1934 va ser el responsable de la contractació de tota una nova generació d'artistes per a l'estudi, amb la idea de realitzar llargmetratges animats. Va romandre als estudis fins 1955, any al qual va retornar al seu antic lloc a la Chouinard Art School, on va arribar a ser president de la facultat.

**Grant, Joe** (1908-1998). Fou contractat en 1933. Després de *Snow White*, Disney li va demanar que formés part del departament de modelat de personatges. Grant va entendre que el nou departament era una bona oportunitat per a jugar un paper més creatiu per a l'art de l'animació en sí mateix. Després de supervisar l'animació de *Make Mine Music*, en 1949 Grant abandona l'estudi desil·lusionat i decideix emprendre projectes artístics independents. Durant els anys 90 tornaria a col·laborar en els guions d'algunes de les últimes pel·lícules de la Disney, com *Pocahontas*, *Notre Dame* i *Hercules*.

**Jackson, Wilfred** (1906-1988). Creà un mètode per sincronitzar l'animació amb la música per al curtmetratge *Steamboat Willie* (1928). Després d'això dirigí 35 curtmetratges, entre els quals guanya 3 Òscars. En 1954 Disney li demanà que produís curts per a la sèrie *Disneyland* a la televisió, on treballaria fins que es retirà, el 1961.

**Hand, David** (1900-1986). Després de dirigir diversos curtmetratges, Disney li assignà la direcció de *Snow White*. En 1944 marxà de l'estudi i anà a Anglaterra a treballar per J. Arthur Rank.

**Hahn, Don** (1955). Graduat en l'especialitat de música i belles arts per la Universitat de Califòrnia, Hahn entrà als estudis com a assistent de direcció de la pel·lícula *The Fox and the Hound*. A continuació ascendí a director de producció de les pel·lícules *The Black Cauldron* (1985) i *The Great Mouse Detective*, i directament productor de *Beauty and The*

*Beast* o *The Lion King*. Hahn ha compaginat la seva activitat a Disney amb la publicació de llibres que relaten el procés de producció d'una pel·lícula animada.

**Horvath, Ferdinand** (1891-1972). Artista conceptual de l'estudi especialitzat en personatges com Mickey Mouse o Donald Duck, tot i que també va fer alguns dissenys conceptuals per a *Snow White*. Després de diversos enfrontaments amb Walt Disney, va acabar abandonant l'estudi i va continuar en solitari com a il·lustrador.

**Hurter, Albert** (1883-1942). Primer artista conceptual de l'estudi, els seus esquetxos van inspirar moltes Silly Simphonies i alguns dels personatges de *Snow White*, *Pinocchio*, *Dumbo* i *Bambi*.

**Iwerks, Ub** (1901-1971). Començà a treballar amb Disney el 1919, quan ambdós van coincidir a l'estudi d'Art Pesman a Kansas City. En 1922 crea juntament amb Disney la sèrie de *Laugh-O-Gram* i les *Alice Comedies*. Uns anys més tard dissenyaria el personatge que faria famós a Walt Disney, Mickey Mouse. L'any 1930 Iwerks deixà l'estudi perquè creia que no rebia el crèdit que mereixia i fundà el seu propi, però tancà en 1936 per falta de suports econòmics. Deu anys més tard tornaria a Disney, ocupant-se principalment del desenvolupament d'efectes especials i millora de l'animació a través de noves tècniques, com la xerografia.

**Johnston, Ollie** (1912-2008). Fou director d'animació entre 1935 i 1978. Era un dels nou ancians i en el seu darrer treball a l'estudi, *The Rescuers*, transmetria els seus coneixements als nous animadors. Després de retirar-se va escriure diversos llibres amb Frank Thomas sobre el procés d'animació, entre els quals figuren *Disney Animation: The Illusion of Life* (1981), *Walt Disney's Bambi: The Story and the Film* (1990), i *The Disney Villain* (1993).

**Kahl, Milton** (1909-1987). En 1934 fou contractat pels estudis com a assistent d'animació. Com era molt bon dibuixant solien assignar-li les animacions més complicades, que per norma eren personatges humans com Peter Pan, Alice o el Príncep Phillip de *Sleeping Beauty*.

**Kimball, Ward** (1914-2002). Entrà a treballar a l'estudi en 1934 i contribuï a la majoria de les pel·lícules fins que es va retirar el 1972. Va ser l'encarregat de personatges tan emblemàtics com Jimminy Cricket.

**Keane, Glenn** (1954). En 1974 entrà a treballar com a animador a l'estudi, convertint-se així en la nova generació d'animadors supervisada pels veterans nou ancians que estaven a punt de jubilar-se. La primera pel·lícula en la qual treballà fou *The rescuers* i començaria a fer tests per a combinar animació tradicional i fons creats per ordinador amb John Lasster. Entre els seus personatges més destacats estan Ariel, la Bèstia, Aladdin o Tarzan. En 2002 abandonaria els estudis, però tornaria com a productor executiu per a la pel·lícula de *Tangled*.

**Larson, Eric** (1905-1988). En 1933 enviaria uns esquetxos als estudis i ràpidament seria contractat. Va treballar com a dibuixant a totes les pel·lícules produïdes entre els anys 30 i 60. A finals dels anys 70 Larson va ampliar el programa de cerca de talents per poder

trobar nous animadors que rellevessin els veterans de l'estudi. Després d'això col·laborà com a consultor a pel·lícules com *The Black Cauldron* o *The Great Mouse Detective*, i no es jubilaria fins 1986.

- Lasseter, John** (1957). Animador format als estudis Disney, graduat al California Institute of Art. El 1984 Lasseter va crear els estudis Pixar a partir d'una escissió de la companyia de George Lucas, Industrial Light and Magic. Amb la col·laboració dels estudis Disney (sobretot els primers anys) Pixar va crear pel·lícules tan cèlebres dins el món de l'animació com *Toy Story* (1995), *A Bug's Life* (1998) o *Cars* (2006). Després que Disney comprés Pixar el 2006, Lasseter es convertí en director creatiu dels estudis d'animació de Disney.
- Lounsbery, John** (1911-1976). En 1935 va entrar a l'estudi i durant molts anys s'especialitzà en els curts de Pluto. A partir de *Dumbo* ascendiria a director d'animació. Quan va morir en 1976 encara estava treballant a l'estudi, concretament a la pel·lícula de *The Rescuers*.
- Luske, Hamilton** (1903-1968). En 1931 es va unir als estudis i seria el primer animador al qual Disney li assignaria el projecte de *Snow White*. La seva habilitat per desenvolupar un sistema de planificació de les escenes pas per pas el va convertir en el professor perfecte per a les noves generacions. Després de *Snow White* passaria al departament de direcció i seria supervisor de seqüències a *Cinderella* o *Alice in Wonderland*.
- Majolie, Bianca** (1900-1997). Guionista i dibuixant de l'estudi, creadora de la Silly Symphony que inspiraria *Dumbo*, *Elmer the Elephant*. Els seus conceptes visuals serien especialment rellevants en el fragment de *Dance of the Sugar Plum Fairy* a *Fantasia*.
- Minkoff, Rob** (1962). Graduat al CalArts, començà a treballar a Disney a principis dels 80, al departament d'animació de personatges. Minkoff compaginà l'animació amb l'escriptura d'una cançó a *Oliver & Company* i la co-direcció de *The Lion King*.
- Moore, Fred** (1911-1952). Dibuixant autodidacta, va ser el que va convertir Mickey Mouse en el disseny actual del personatge. Fou director d'animació a *Snow White* i s'encarregaria de personatges com Lampwick a *Pinocchio* o Timothy a *Dumbo*.
- Musker, John** (1953). Es va unir als estudis amb la producció de *The Fox and the Hound*, l'any 1981. Va formar tàndem amb Ron Clements per a la producció de *The Great Mouse Detective* i des d'aleshores sempre han treballat junts com a directors a pel·lícules com *The Little Mermaid*, *Aladdin*, *Hercules* o, més recentment, *The Princess and the Frog* i *Moana* (2016).
- Nielsen, Kay** (1886-1957). Il·lustrador danès que treballà entre 1937 i 1941 als estudis. S'encarregà de l'art conceptual d'alguns dels segments de *Fantasia* i els seus esborranys de *The Little Mermaid* inspirarien anys més tard la producció de 1989.
- Peet, Bill** (1915-2002). En 1937 entrà a l'estudi com a aprenent d'animador i treballà a *Snow White*. Aviat fou traslladat al departament d'animació, i a finals dels anys 50 seria l'únic guionista de les pel·lícules de *101 Dalmatians* i *The Sword and the Stone*. Ell sol dibuixaria els personatges, els storyboards i dirigiria la interpretació dels actors que farien les veus. En 1959 Peet publicaria el seu primer llibre per a nens, *Hubert's Hare-Raising Adventure*.

Uns anys més tard, el 1964, per desavinences amb Walt Disney sobre el desenvolupament de *The Jungle Book*, se n'aniria dels estudis després de 30 anys i es dedicaria a temps complet a l'escriptura de contes infantils.

**Penner, Erdman** (1905-1956). Guionista, lletrista, productor i realitzador canadenc. Va adaptar la història de *Sleeping Beauty* i col·laborà en l'escriptura d'algunes cançons.

**Reitherman, Wolfgang** (1909-1985). Quan Disney va morir, ell el va succeir com productor de l'estudi fins 1981. Va ser l'únic director de l'estudi que es va encarregar de la direcció de cinc llargs animats, creat el que es podria entendre com un estil propi, basat en el reciclatge de l'animació.

**Sanders, Chris** (1962). Durant la dècada dels 90 treballà en els storyboards i el disseny de personatges a pel·lícules com *Beauty and the Beast*, *The Lion King* o *Mulan*. *Lilo & Stitch* és una idea original seva, i la dirigí juntament amb Dean DeBlois.

**Sharpsteen, Ben** (1895-1980). Va entrar als estudis en 1929 i ràpidament es va convertir en la mà dreta de Disney en la producció de pel·lícules animades i d'acció real. En 1933 va establir un programa d'aprenentatge a l'estudi i ell mateix actuava com a reclutador de nous talents.

**Tenggren, Gustaf** (1896-1970). Il·lustrador de contes que treballà un curt període (1936-1938) en els estudis com a artista conceptual. Els seus dissenys van tenir una gran influència en pel·lícules com *Pinocchio*, però el seu afany pel detallisme feren que els seus estudis preliminars per a *Bambi* fossin descartats degut als elevats costos de producció.

**Thomas, Frank** (1912-2004). Va entrar a l'estudi en 1934 i va participar en més de vint pel·lícules. Després de 45 anys a Disney es va retirar en 1978, tot i que va mantenir el contacte amb l'estudi per publicar diversos llibres juntament amb Ollie Johnston sobre el procés de l'animació, com *Disney Animation: The Illusion of Life* (1981), *Walt Disney's Bambi: The Story and the Film* (1990), i *The Disney Villain* (1993).

**Trousdale, Gary** (1960). Estudià a CalArts i, com altres companys de la seva generació, entrà a treballar als estudis en la dècada dels 80. La primera producció en la qual treballaria seria *The Black Cauldron*, en la qual seria animador d'efectes especials. Faria el salt a la direcció amb *Beauty and the Beast*, gràcies a la qual començaria una prolífica carrera amb el co-director Kirk Wise. L'equip de director també dirigiria *The Hunchback of Notre Dame* i *Atlantis: The Lost Empire* (2001).

**Tytla, Vladimir William** (1904-1968). Era considerat el "Michelangelo de l'animació". Va començar a treballar als estudis Terry, però quan el seu amic Art Babbit marxà, decidí anar amb ell i entrar als estudis Disney.

**Wise, Kirk** (1963). Graduat a CalArts, començaria a treballar com a animador a Disney a la pel·lícula *The Great Mouse Detective*. Aviat, però, es passaria al departament de guió, on es retrobaria amb Gary Trousdale i amb el qual co-dirigiria la pel·lícula *Beauty and the Beast*.

**Wong, Tyrus** (1910). Només va treballar als estudis entre 1938 i 1941, però els seus dibuixos

conceptuals influïren de manera notable la pel·lícula de *Bambi*. Després de marxar de Disney s'uniria als estudis Warner Brothers, on desenvoluparia storyboards i esbossos durant 25 anys. Es va retirar de manera prematura per a dedicar-se a la pintura i quan la pel·lícula de *Mulan* estava en producció, els estudis Disney van contactar amb ell per demanar-li que fes els dibuixos conceptuals, però ell declinà.

**Woolverton, Linda** (1952). Graduada en arts teatrals a la Universitat de Califòrnia, el seu primer encàrrec de Disney seria l'escriptura del guió de *Beauty and the Beast*. L'èxit de la pel·lícula contribuiria a què els estudis tornessin a comptar amb ella a altres pel·lícules com *Aladdin*, *The Lion King* o *Mulan*.

### Músics i lletristes

**Adair, Tom** (1913-1988). Compositor, lletrista i guionista, col·laborà durant la dècada dels 40 amb artistes com Bing Crosby o Frank Sinatra. També treballà breument a Broadway i a Disney durant la dècada dels 50, per a la pel·lícula de *Sleeping Beauty*.

**Ashman, Howard** (1950-1991). Dramaturg i lletrista, començà a escriure musicals entre els anys 70 i 80. En 1974 coneixeria a Alan Menken, amb el qual formaria tàndem en diverses ocasions. La seva producció *Little Shop of Horrors* (1982) féu que des de Disney es fixessin en ell i li demanessin de col·laborar en una de les cançons d'*Oliver & Company*. Contents amb els resultats, oferiren el projecte de *The Little Mermaid* a Ashman, al qual treballaria també com a guionista i incorporaria a l'equip Alan Menken. Després d'acabar la pel·lícula de la sireneteta, Ashman proposà a Disney fer una pel·lícula sobre Aladí, que aviat entrà en producció. La seva feina, però, fou interrompuda pels problemes sorgits *Beauty and the Beast*, per a la qual tornaren a requerir la seva col·laboració. Ashman i Menken farien les cançons de la pel·lícula, però el lletrista patia sida i no arribaria a veure la pel·lícula final.

**Baker, Buddy** (1918-2002). En 1954 George Bruns el va incorporar a la plantilla de l'estudi per a ajudar amb la sèrie de *Davy Crockett*. A partir d'aquí col·laboraria en més de 50 pel·lícules, la majoria d'acció real, tot i que també faria la música de fons de *Winnie the Pooh* (1977) i *The Fox and the Hound*.

**Bruns, George** (1914-1983). Músic d'origen britànic, va emigrar en 1950 a los Ángeles per exercir d'arranjador i director per a Capitol Records i els estudis de la UPA. En 1953 Disney li va demanar que adaptés la partitura del ballet de *La bella dorment* de Txaikovski per a una seqüència del llargmetratge, però va acabar encarregant-se dels arranjaments de tot el film. Estaria a l'estudi durant 22 anys i va intervenir en més de 13 pel·lícules. Fou nominat als Oscar en quatre ocasions per millor BSM: en 1959 per *Sleeping Beauty*, en 1961 per *Babes in Toyland*, en 1963 per *The Sword in the Stone* i en 1973 per la cançó

“Love” de la pel·lícula *Robin Hood*.

**Burke, Sonnie** (1914-1980). Compositor, arranador i director d'orquestrades de Big Band. El seu treball se centrava sobretot en música jazz, i únicament col·laboraria en dues ocasions amb Disney: a *Lady and the Tramp* amb Peggy Lee i al curtmetratge *Toot, Whistle, Plunk and Boom*, que guanyaria l'Òscar l'any 1953.

**Butler, Artie** (1957). Compositor i arranador, ha treballat amb discogràfiques i nombroses produccions cinematogràfiques. Únicament col·laboraria amb Disney per a la composició de la música de fons de la pel·lícula *The Rescuers*.

**Collins, Phil** (1951). Cantant i compositor de música pop-rock. Quan entrà a treballar a la producció de Disney de *Tarzan* ja era reconegut i precisament els estudis volgueren col·laborar amb ell per la seva fama. El cantant faria les lletres i la música de totes les cançons, així com la veu original (anglès) i les versions de quatre dels idiomes (alemany, italià, castellà i francès) als que fou traduïda la pel·lícula. Posteriorment el cantant faria una versió per a Broadway de *Tarzan* i crearia les cançons d'una altra producció, *Brother Bear*.

**Connors, Carol** (1940). Carol Connors és una cantant i compositora coneguda per haver format del grup Teddy Bears i l'escriptura de la cançó “Gonna Fly Now” de la pel·lícula de *Rocky* (John G. Avildsen, 1977). La seva col·laboració amb Disney per a la pel·lícula *The Rescuers* fou gairebé casual, ja que proposà a l'estudi el guió d'un musical elaborat amb la seva col·lega Ayn Robbins. El seu musical no arribaria a ser acceptat, però la seva música agradaria tant a Wolfgang Reitherman que aquest els oferí fer les cançons de *The Rescuers*.

**Churchill, Frank** (1901-1942). Aprengué a tocar el piano de manera autodidacta i treballava com a pianista en la projecció de pel·lícules mudes, fins que en 1930 va entrar a als estudis. Compongué la música de diversos curtmetratges, però seria el seu èxit amb la cançó “Who's Afraid of the Big Bad Wolf” el que li asseguraria ser escollit per Disney per a fer les cançons de *Snow White*. Després d'això passà a ser el supervisor de la música a Disney fins 1942, any en què se suïcidà com a conseqüència de la seva depressió.

**David, Mack** (1912-1933). Compositor i lletrista pertanyent a la Tin Pan Alley, reconegut per haver creat cançons com “La Vie en rose”, cantada per Édith Piaf o “Sunflower”, interpretada per Frank Sinatra. Disney acudí a la Tin Pan Alley en la dècada dels 40 perquè volia repetir l'èxit de la cançó “Chi-Baba, Chi-Baba”, la qual havia compost conjuntament amb Jerry Livingston i Al Hoffman. D'aquesta manera, l'equip s'encarregà de les cançons de *Cinderella* i algunes d'*Alice in Wonderland*.

**Fain, Sammy** (1902-1989). Compositor de la Tin Pan Alley, treballà a més de 30 pel·lícules entre 1930 i 1950, rebria diverses nominacions als Òscar i en guanyaria dos. Seria un dels col·laboradors externs a l'estudi que participaria amb més freqüència, entre els seus treballs destaquen a *Alice in Wonderland*, *Peter Pan* i *The Rescuers*.

**Fitzhugh, Ellen** (19??). Lletrista de Broadway, col·laboradora habitual del també lletrista Larry

Grossman. Entraria a treballar a Disney a través de Henry Mancini, el qual invità a Grossman a fer les cançons de *The Great Mouse Detective*.

**Fidel, Stan** (19??). Empresari dedicat al màrqueting i la comunicació, durant un breu període de temps intentà fer realitat el seu somni de ser lletrista a Hollywood. La seva oportunitat arribaria amb *The Fox and the Hound*, per a la qual escriuria la cançó “Best Friends”. No obstant, quan descobrí que la pel·lícula trigaria cinc anys en sortir als cines, decidí tornar al món dels negocis.

**Gilkyson, Terry** (1916-1999). Compositor, lletrista i cantant de música folk. En 1956 formà un grup anomenat *The Easy Riders* amb Richard Dehr i Frank Miller, els quals es van donar a conèixer amb la cançó “Marianne”. Més endavant, el 1960, abandonà el grup per treballar a Disney, fent música per a pel·lícules i sèries de televisió, com ara *The Wonderful World of Disney*. Tot i que gairebé totes les cançons que va compondre per a *The Jungle Book* foren descartades, “The Bare Necessities”, l’única que sobreviuria als canvis del guió, seria nominada als Òscar.

**Goldsmith, Jerry** (1929-2004). Compositor de bandes sonores, autor de la música de més de 200 pel·lícules de tot tipus de gènere i nominat a divuit Òscar. Algunes de les seves obres més conegudes serien: *Planet of the Apes* (Franklin J. Schaffner, 1968), *Star Trek: The Motion Picture* (Robert Wise, 1979) o *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992). La seva única col·laboració amb Disney es produiria en 1998, després que Stephen Schwartz renunciés al projecte de *Mulan*.

**Grossman, Larry** (1938). Compositor de teatre, televisió, cinema i concerts. La seva amistat amb Henry Mancini li permetria treballar per a Disney a *The Fox and the Hound* juntament amb la seva col·lega Ellen Fitzhugh. Després d’això tornaria a col·laborar amb la companyia per a les pel·lícules *Pocahontas II: Journey to a New World* (Tom Ellery i Bradley Raymond, 1998) i *The Princess Diaries 2* (Garry Marshall, 2004).

**Harline, Leigh** (1907-1969). S’incorporà a la companyia en 1931 i féu la música de més de 50 curtmetratges. Seria l’encarregat de la música de fons de *Snow White* i la BSM de *Pinocchio*. El seu triomf als Òscar amb la música de *Pinocchio* el dugueren a marxar de l’estudi i treballar com a freelance per estudis com Columbia, Paramount i Goldwyn-RKO.

**Hibler, Winston** (1910-1976). En 1942 entrà com a operador de càmera als estudis. Després de col·laborar en l’escriptura d’un dels segments de *Melody Time* (1948), Disney el va assignar al departament de guió. Juntament amb Ted Sears escrigué les lletres de diverses cançons de *Peter Pan* i *Sleeping Beauty*.

**Hilliard, Bob** (1918-1971). Lletrista de la Tin Pan Alley, entraria als estudis Disney en la dècada dels 50. La seva col·laboració es limitaria a algunes de les cançons d’*Alice in Wonderland*.

**Hoffman, Al** (1947-2008). Compositor de la Tin Pan Alley, escrigué cançons interpretades per artistes com Frank Sinatra, Ella Fitzgerald o Louis Armstrong. Disney acudí a la Tin Pan Alley en la dècada dels 40 perquè volia repetir l’èxit de la cançó “Chi-Baba,



Chi-Baba”, la qual havia compost conjuntament amb Jerry Livingston i Mack David. D'aquesta manera, l'equip s'encarregà de les cançons de *Cinderella* i algunes d'*Alice in Wonderland*.

**Huddleston, Floyd** (1949-1978). Compositor, guionista i productor de televisió. En la dècada dels 50 col·laboraria amb Al Rikner en l'escriptura de cançons cantades per artistes com Frank Sinatra o Judy Garland. A Disney col·laboraria puntualment en la composició d'algunes cançons de *The Aristocats* i *Robin Hood*. També començaria a compondre algunes de les cançons de *The Rescuers* de la versió amb Louis Prima, però la malaltia del cantant va obligar a l'estudi a descartar aquelles cançons.

**John, Elton** (1947). Compositor i cantant anglès de música pop-rock. Als anys 60 va estar a diversos grups, però no fou fins que conegué el lletrista Bernie Taupin que tindria el seu primer èxit amb la cançó “Your Song”. Als anys 70 es va consagrar com a estrella, de manera que quan Disney li proposaria fer les cançons de *The Lion King* amb Tim Rice, el seu nom ja era un reclam publicitari. Tot i que no tornaria a col·laborar amb Disney a nivell cinematogràfic, sí s'embarcaria en la creació d'un musical teatral (*Aida*[1998]) amb la branca de Disney dedicada a aquest sector.

**Lawrence, Jack** (1912-2009). Compositor de cançons i de musicals de Broadway. Les seves cançons foren especialment populars en els anys 40, durant la Segona Guerra Mundial. A Disney col·laboraria puntualment, per a les lletres de les cançons “Never Smile at a Cocordile” (*Peter Pan*) i “Once Upon a Dream” (*Sleeping Beauty*).

**Lee, Peggy** (1920-2002). Cantant, compositora de jazz i actriu. És reconeguda com una de les personalitats més influents del segle XX, considerada mentora d'artistes com Paul McCartney, Bette Midler o Madonna. Seria especialment popular durant les dècades dels 40 i 50, cosa que atragué l'atenció de Walt Disney, que la contractà per fer les cançons de *Lady and the Tramp* juntament amb Sonny Burke.

**Livingston, Jerry** (1909-1987). Compositor pertanyent a la Tin Pan Alley, començà la seva carrera com a pianista d'orquestrades de ball. Disney acudí a la Tin Pan Alley en la dècada dels 40 perquè volia repetir l'èxit de la cançó “Chi-Baba, Chi-Baba”, la qual havia compost conjuntament amb Mack David i Al Hoffman. D'aquesta manera, l'equip s'encarregà de les cançons de *Cinderella* i algunes d'*Alice in Wonderland*.

**Mancina, Mark** (1957). Compositor de bandes sonores de Hollywood, la seva primera col·laboració amb Disney fou a *The Lion King*, on formaria part de l'equip musical de Hans Zimmer. Tornaria a treballar a l'estudi ja com a compositor principal de la música de fons a les pel·lícules de *Tarzan* i *Brother Bear*, en col·laboració amb Phil Collins. També ha fet un arranjament de la cançó “When You Wish Upon a Star” per a la versió actual del logo de Disney que apareix prèviament als crèdits inicials de les pel·lícules. El seu darrer treball a Disney ha estat al llargmetratge *Moana* (2016).

**Mancini, Henry** (1924-1994). Compositor, arranjador i director d'orquestra, guanyador de nombrosos premis als Òscars, Globus d'Or i els Grammy. Algunes de les seves obres

més conegudes són el tema inicial de *The Pink Panther* (Blake Edwards, 1963) o *Breakfast at Tiffany's* (Blake Edwards, 1961). El compositor col·laboraria una única vegada amb Disney, per a la pel·lícula *The Great Mouse Detective*.

**Menken, Alan** (1949). Compositor de bandes sonores i teatre musical. Poc després d'acabar el grau en música, l'any 1971, entrà a treballar en un taller de teatre a Broadway, on conegué a Howard Ashman. Ambdós col·laboraren en el musical de *Little Shop of Horrors* (1982), l'èxit del qual féu que els estudis Disney es fixessin en ells. La participació de Menken en les pel·lícules produïdes en la dècada dels 90 a Disney fou fonamental per a la companyia i actualment encara hi col·labora amb pel·lícules com *Tangled* (2010) o les adaptacions teatrals d'*Aladdin* (2014) o *The Hunchback of Notre Dame* (2015).

**Mercer, Johnny** (1909-1976). Lletrista, compositor i cantant, co-fundador de la discogràfica Capitol Records. Com a lletrista era conegut pel seu treball a la Tin Pan Alley, tot i que també va fer algunes cançons per a musicals de Broadway i pel·lícules de Hollywood, per les quals va guanyar quatre premis Òscar. Només col·laborà puntualment a Disney, per a alguna de les cançons de *Robin Hood*.

**Miller, Roger** (1957-1992). Cantant, actor i compositor de música country. Algunes de les seves cançons country més conegudes són "King of the Road", "Dang Me" o "England Swings". La seva col·laboració amb Disney únicament es produí a la pel·lícula de *Robin Hood*, per a la que compondria i interpretaria algunes de les cançons.

**Morake, Lebohang "Lebo M."** (1964). Compositor sud-africà, col·laborador habitual de Hans Zimmer. Intervingué a *The Lion King* com a cantant, compositor i director dels cors africans de la pel·lícula. Des d'aleshores ha contribuït a les diverses versions que s'han fet de *The Lion King* a Broadway o les seqüeles televisives, així com la part vocal de la pel·lícula *Dinosaur* (2000).

**Morey, Larry** (1905-1971). Lletrista i guionista. Es va encarregar de les lletres de *Snow White* i de l'adaptació del llibre de *Bambi*.

**Newman, Randy** (1943). Compositor, arranjador, cantant i pianista, destacat per la seva música aplicada al cinema. Pertany a una saga de compositors dels quals cal esmentar el seu pare, Alfred Newman i els seus cosins, Thomas i David Newman. És especialment conegut per les seves composicions a Pixar, des de *Toy Story* (John Lasseter, 1995) fins a *Monsters* (Pete Docter, David Silverman i Lee Unrich, 2001) o *Cars* (John Lasseter i Joe Ranft, 2006). De moment la seva única col·laboració amb l'estudi Disney ha estat la pel·lícula *The Princess and the Frog*, per a la que faria tant les cançons com la música de fons.

**Paul, Gene de** (1919-1988). Pianista i compositor de cançons, treballà a diverses pel·lícules entre 1940 i 1950. Únicament col·laborà amb Disney a la pel·lícula d'*Alice in Wonderland*.

**Raye, Don** (1909-1985). Tot i que el compositor començà com a ballarí de vodevil, aviat passaria al cinema on tindria un relatiu èxit. La seva primera col·laboració amb Disney seria per a la pel·lícula *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (1949) i posteriorment faria algunes de les cançons d'*Alice in Wonderland*.

- Redford, J.A.C.** (1953). Compositor, arranjador i orquestrador de música per concerts, pel·lícules i sèries de TV. La seva primera col·laboració amb Disney fou a la pel·lícula *Oliver & Company*, per a la que va fer la música de fons. Després d'això tornaria a col·laborar com a director d'orquestra per a diverses produccions posteriors, com ara *The Little Mermaid*.
- Rzeznik, John** (1965). Cantant i compositor americà. Conegut per ser el líder de la banda de rock alternatiu Goo Goo Dolls. Únicament ha treballat una vegada amb Disney, a les cançons de *Treasure Planet*.
- Johnston, Richard O.** (19??). Músic dedicat al blues i el country, fill de l'animador Ollie Johnston. Només faria la música de la cançó "Best Friends", de *The Fox and the Hound*.
- Rice, Tim** (1944). Lletrista britànic conegut per les seves col·laboracions amb Andrew Lloyd Webber. Va entrar a treballar a Disney per acabar amb Alan Menken les cançons de la pel·lícula d'*Aladdin*. Continuaria amb la companyia per a fer, juntament amb Elton John, les cançons de *The Lion King*. La col·laboració prosseguiria amb a la producció teatral de la mateixa pel·lícula, seguit per l'obra original d'*Aida* (1998). En 1997 tornaria a reunir-se amb Menken per a fer el guió i les lletres del concert a Broadway de *King David*.
- Rinker, Al** (1907-1982). Compositor i cantant de jazz que començà la seva carrera quant tan sols era un adolescent juntament amb Bing Crosby. En 1952 formà un equip musical amb Floyd Huddleston, amb el qual col·laboraria més endavant a la pel·lícula *The Aristocats*.
- Sears, Ted** (1900-1958). Animador dels estudis Disney, col·laborà esporàdicament com a lletrista en algunes produccions, com ara *Alice in Wonderland*, *Peter Pan* i *Sleeping Beauty*.
- Schwartz, Stephen** (1948). Compositor i lletrista de teatre musical, especialment conegut per les obres de *Godspell* (1971) i *Wicked* (2003). La seva col·laboració amb Alan Menken per a les cançons de *Pocahontas* i *The Hunchback of Notre Dame* fou especialment important en la seva carrera, ja que és el que li permeté conèixer a Jeffrey Katzenberg, que li oferiria fer les cançons de *The Prince of Egypt* (1998) en solitari. Després d'això tornaria a treballar puntualment per a Disney, col·laborant novament amb Menken a la pel·lícula *Enchanted* (Kevin Lima, 2007) i la versió teatral de *The Hunchback of Notre Dame* (2015).
- Sherman, Richard** (1928) i **Sherman, Robert** (1925-2012). També coneguts com els germans Sherman, formaren duo com a compositors de cançons a mitjans dels anys 50 i en competició amb el seu pare (que també era compositor). En 1958 Robert funda la seva societat de publicació musical, Music World Corporation, que treballaria més tard amb la filial Wonderland Music Company, pertanyent a la companyia Disney. En els anys 60 els germans començarien a treballar a Disney en la música dels parcs temàtics, algunes emissions de televisió i pel·lícules, com *The Parent Trap* (David Swift, 1961). Els compositors es farien especialment populars amb les cançons de *Mary Poppins* (1964) i *The Jungle Book*. La seva col·laboració exclusiva amb Disney s'aturaria després de la mort de Walt Disney, el 1966.
- Slater, Glenn** (1968). Lletrista de Broadway i col·laborador habitual d'Alan Menken des de la pel·lícula *Home on the Range*. Tot i que la producció tingué uns resultats nefastos,

- formà un equip amb Alan Menken força prolífic. Després d'aquesta primera pel·lícula, Slater i Menken afegirien cançons a la versió de Broadway de *The Little Mermaid* i *Sister Act*. També s'encarregarien de les cançons de *Tangled* i de la sèrie de televisió d'ABC *Galavant* (2015). A banda d'això Slater també ha col·laborat amb Andrew Lloyd Webber als musicals teatrals *Love Never Dies* (2010) i *School of Rock* (2015).
- Smith, Paul** (1906-1985). Format en un conservatori, el compositor era part de la plantilla de l'estudi, on hi treballà durant gairebé tota la seva carrera. El compositor principalment orquestrà i completà la partitures d'altres músics de l'estudi, com Leigh Harline, Frank Churchill o Buddy Baker. També s'encarregà de les sèries de televisió i diversos dels episodis del programa *True-Life Adventures* (1948).
- Stalling, Carl** (1891-1972). Compositor i pianista, treballà gairebé tota la seva carrera als estudis Warner Bros. Tot i que el temps de Stalling als estudis Disney fou breu, la seva aportació seria transcendental per a la companyia i l'animació en general, ja que seria idea seva la creació de les Silly Simphonies. Seria un dels pioners en la composició de música per a produccions animades, per la qual cosa condicionaria en gran manera el desenvolupament posterior de la tècnica en aquest tipus de produccions.
- Sting** (Gordon Matthew Thomas Sumner, 1951). Compositor, baixista i cantant de música rock. És conegut per haver estat solista del grup britànic The Police. A finals dels 90 Disney li oferí fer les cançons de la seva propera producció, en aquell moment anomenada *The Kingdom of the Sun*. Després de diversos canvis en el guió, únicament s'inclourien dues de les seves cançons a la pel·lícula, una de les quals ("My Funny Friend and Me") és interpretada per ell mateix i apareix als títols de crèdit final.
- Washington, Ned** (1901-1976). Lletrista i compositor, començà la seva carrera al vodevil com a mestre de cerimònies. En 1934 signà un contracte amb la MGM, escrivint puntualment la BSM completa de llargmetratges. En la dècada dels 40 treballà amb nombrosos estudis, incloent-hi la Paramount, Warner Brother i Disney. La seva contribució més important a l'estudi d'animació seria a *Pinocchio*.
- Wilder, Matthew** (1953). Compositor i productor musical, conegut als Estats Units pel seu *hit* el 1983: "Break my stride". Fou nominat als Grammy pel seu disc rock *The magic kingdom*. Ha escrit cançons per a Miley Cyrus i Christina Aguilera, i recentment s'ha encarregat de la composició de musicals per a Broadway. Entrà a Disney gairebé per casualitat, després que Stephen Schwartz fos apartat de *Mulan*.
- Zimmer, Hans** (1957). Compositor de cinema, començà la seva carrera a Londres i a la dècada dels 80 féu el salt a Hollywood. Avui dia és especialment reconegut per les pel·lícules de *Gladiator* (Ridley Scott, 2001), *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005) o *Pirates of the Caribbean* (Gore Verbinski, 2003). No obstant, a principis dels 90 va ser el seu treball a les pel·lícules ambientades a Àfrica *A World Apart* (1988) i *The Power of One* (1992) (on conegué a Lebo M.), el que va fer que els directius de Disney l'escollissin per fer la música de fons de *The Lion King*.

**Zippel, David** (1954). Lletrista de teatre musical, entre les seves obres figuren *City of Angels* (1989), *The Goodbye Girl* (1993) o *The Woman in White* (2004). Zippel col·laborà amb dos compositors mentre treballà per a Disney, amb Alan Menken a *Hercules* i Matthew Wilder a *Mulan*.

## Directors/executius

**Iger, Robert** (1951). President i director d'operacions de la Walt Disney Company des de l'any 2000. Abans de dirigir Disney havia estat president de la cadena de televisió ABC. La seva intervenció va permetre la compra de Pixar l'any 2006, Marvel Entertainment el 2009 i Lucasfilm el 2012, cosa que ha convertit la companyia en una de les més influents en l'entreteniment actual.

**Katzenberg, Jeffrey** (1950). Productor de cinema i fundador de Dreamworks, on exerceix de director executiu. Entre 1984 i 1994 fou cap dels estudis de Disney, i sovint se li atribueix el mèrit d'haver fet reviure les pel·lícules animades en la dècada dels 90. Tanmateix, les seves desavinences amb Michael Eisner provocaren la seva sortida de Disney i posterior creació de Dreamworks, una de les competidores més aferrissades de Disney.

**Disney, Roy E.** (1930-2009). Nebot de Walt Disney i fill de Roy O. Disney, vicepresident de la companyia i president del departament d'animació de Disney. La seva mediació en la dècada dels 80 fou clau perquè els inversors no venguessin la companyia i la desmantellessin. Sempre fou defensor del departament d'animació, que en aquell moment estava en crisi, ja que considerava que era l'espurna que havia creat la companyia. Durant la dècada dels 90 estigué especialment implicat en la producció de les pel·lícules animades, motiu pel qual també es considera que contribuï a l'anomenat renaixement dels estudis.

**Disney, Roy O.** (1893-1971). Germà de Walt Disney i co-fundador de la companyia, en la qual es dedicà principalment a la gestió. Generalment es considera que Walt Disney era el responsable de la part creativa, mentre Roy Disney s'assegurava que la companyia fos estable a nivell financer.

**Disney, Walt** (1901-1966). Fundador, juntament amb el seu germà Roy O. Disney de la companyia Walt Disney. Després de diverses empreses fallides en la dècada dels 20, el cineasta féu el salt a la fama amb el ratolí Mickey Mouse. El seu afany per innovar constantment el duïen a arriscar constantment, com ara amb la producció de la primera pel·lícula animada, *Snow White* o la creació del parc d'atracció basat en el món de les seves pel·lícules.

**Eisner, Michael** (1942). Director executiu de la companyia entre 1984 i 2005. Entrà a Disney a petició de Roy E. Disney, que havent vist la seva trajectòria a Paramount Pictures considerà que podria revifar la companyia en la dècada dels 80. Els primers anys

---

compartiria el càrrec amb Frank Wells, fins 1994, en què Wells moriria en un accident i Eisner assumiria el control absolut de la companyia. En vida de Wells, les gestions d'Eisner foren especialment reeixides, però els seus confrontaments amb Katzenberg i amb Roy E. Disney provocaren el progressiu declivi de la companyia a partir de la dècada dels 2000 i que els accionistes forcessin la seva sortida en 2005.

**Schneider, Peter** (1951). President del departament d'animació de Disney entre 1985 i 1999. Amb experiència prèvia al teatre, Schneider entrà a la companyia a proposta de Roy E. Disney. Es considera que la seva influència també seria important al renaixement de Disney en la dècada dels 90. En 2001 Schneider abandonà Disney per crear la seva companyia de teatre.

**Schumacher, Tom** (1958). Actual president de la divisió teatral de la companyia de Disney. Va entrar a treballar en 1988 com a productor de la pel·lícula *The Rescuers Down Under*, i en 1994 va ascendir a president dels estudis d'animació quan Kefrey Katzenberg abandonà la seva posició.

**Wells, Frank** (1932-1994). President i cap d'operacions de la companyia entre 1984 i 1994. Es considera que les seves habilitats socials permeteren que els egos d'Eisner, Katzenberg i Roy E. Disney no xoquessin i que gràcies al seu treball conjunt es produís el renaixement de Disney.



## Annex 4: Entrevistes amb lletristes i compositors

- Butler, A., 2014.

*Entrevista a Artie Butler, compositor de 'The Rescuers'.* Entrevistat per Alba Montoya Rubio. [Skype] En línia, 12 de maig de 2014.  
Escoltar al CD adjunt.

- Finley, S., 2014.

*Entrevista a Stan Finley, lletrista de 'The Fox and the Hound'.* per Skype. Entrevistat per Alba Montoya Rubio. [Skype] En línia, 26 de maig de 2014.  
Escoltar al CD adjunt.

- Connors, C., 2014.

*Entrevista a Carol Connors, compositora i lletrista de 'The Rescuers'.* Entrevistada per Alba Montoya Rubio. [Skype] En línia, 6 i 9 de maig de 2014.

La següent entrevista és una transcripció<sup>451</sup> de l'entrevista realitzada via Skype amb Carol Connors. Tot i que s'han fet lleugeres modificacions per fer comprensible el text, es tracta d'un discurs oral, amb la qual cosa és possible que hi hagi errors gramaticals.

### 1. How did Disney contacted you?

Actually, I contacted Disney. My nephew Zachary was born I had come with a concept with a very funny animated project and through a friend of a friend of a friend I brought the hole project with my girlfriend Ayn Roebbers and I was able to get to Disney to Wolfgang Reitherman. I played them the project that I had written, they loved it, but they did not buy it. But Wolfgang fell in love with my music and he asked me if I would come in and looked at a project called "The Rescuers", and that's how it started.

<sup>451</sup> La transcripció s'ha realitzat perquè hi ha fragments de l'entrevista citats dins el cos de la tesi.



## **2. At what point of the creative process did you begin to work?**

They had already started and they were probably a year into it. There was a sequence, when Bernard and Bianca are flying on the albatross and they are flying to go to save Penny. Wolfgang showed me the storyboard and I looked at it and I said: "I know what this is about!" and he said "OK, fine. Why don't you go home and write it?" So they wanted a song for the sequence. When I went home I couldn't stop writing because that's the way I am. I called my agent the next morning and I said: "Stanley, I wrote it!" and he said "You wrote what?" and I said "I wrote the song for the sequence for *The Rescuers*", he said "When did you meet with Wollie?" and I said "Yesterday" and he said "Do not call him back today", and I said "What do you mean?" and he said: "You can't just call the next day and say you already wrote the song, you have to wait at least two weeks and then call them back". And I said "But I can't do that, I would not be truthful" So I called Wolfgang next they I told him I finished the song and he was very surprised, I don't think anybody wrote a song in 24 hours. I played it for him and he bought it, he loved it, and the song of course was "Tomorrow is Another Day".

## **3. Did you decided were to spot the songs or did they told you?**

They told me, they would show me the storyboard so they could explain what they wanted. Like the Journey -which is the opening song- is my symphonic piece. I knew what they were looking for, so I came back with a tiny melody and I plugged it at the piano, and they heard something, which Artie Butler adapted for the band.

## **4. Did you composed any songs that were later deleted?**

There was one, the one where is "Someone's waiting for you", we had written another song and Wollie loved it. But Sammy Fain had also written another melody for the same spot and Wollie asked me to write the lyrics for it.

## **5. Sammy Fain was a Disney composer, wasn't he?**

Yes, he had been on the project before us but he never played us any other of his songs. But I said that I didn't want to hear anybody else's songs because I didn't want to be influenced by anybody. But on that one sequence, Wollie liked more the music of Fain and he wanted us to do the lyrics. Then it got nominated to the Oscars.

## **6. So he just did that one song?**

Just that one. We wrote a total different lyric for Sammy's melody that the one we had written

for my melody. They were two separately songs. It had a similar concept but a whole different (...). I just can't remember the name of it.

### **7. What's about the song "Tomorrow is another day?"**

I thought of it as hope. That when one has hope, things are going to be better. Even though there was a little romance between the two mice, my feeling it was a much more important song of the film. It is a pivotal song in the film, in my mind it was more about life, not just the film. The way we should look at life.

### **8. Did it had any changes?**

No, that was it. Wollie never asked me for any changes, he fell in love with it in the minute I played it in the piano.

### **9. How was the process of song-writing? First the lyrics or the music?**

With me it can be either way. Sometimes it's a hook, it's a line. I think that one might have been "Tomorrow is Another Day". But the bottom line is, with me it could be lyrics first, music first or both of them together.

### **10. Did Artie Butler reuse on his score melodies from your songs?**

Yes, of course, it's part of the score. In fact, I brought him to the project, so he was brought into Ron Miller's office before they have picked the arranger-conductor.

### **12. What's the difference between writing for a life-action film and an animated movie?**

Well, I don't see any difference. The only thing is you see a storyboard where they tell you the scene. On a regular film, I don't see the storyboard but I keep seeing the actual film where the producer sits down with the director and tells you what they want. In my mind, songwriting is just about translating. If there is music I tell myself: "What is this music that I'm writing trying to say in lyrics? What is the translation of these notes? So I don't see much of a difference.

### **But you said the process is different, doesn't that make a difference?**

Yes, well, they may have the scene in the animated film, they'd already be done, the scene where they want the music to. It may already be animated and not just a storyboard. And remember, the director or the producer were the keys. In live-action it's obviously the director, because he

tells you; it's my job to take notes and say "What does he want to say? Well, he's not a songwriter, I am. What does he need to put into lyrics and music?"

### **13. So in the Rescuers there was an already animated scene where you had to do the song?**

I think so, I think the "Rescue Aid Society", was already animated. I don't remember seeing a storyboard on that, I remember seeing the actual visuals with no music.

### **16. Why (except for this song) none of the songs are sung by the characters?**

I don't know, that's the way they wanted it. I don't know, I never thought of that. "Someone's waiting for you" it was almost coming from a third person. Eva,<sup>452</sup> the little mouse, didn't break into song, but it was her thoughts. "Tomorrow is Another Day" is the overall scene, so it was not Bob and Eva singing it. It was just like it would be on any regular film, the overall concept of the scene.

- Robbins, A., 2014.

***Entrevista a Ayn Robbins, lletrista de 'The Rescuers'. Entrevistada per Alba Montoya Rubio. [correu electrònic] En línia, 9 de juny de 2014.***

#### **1. How did you begin to work with Disney?**

Carol Connors (I call her "Carolina") and I had been writing together for a couple of years when we got our first big break -- as the only female songwriting team in film (and still may be.). Before that we worked on a few films, commercial jingles, and television projects that were at the very least shall we say great practice. From the beginning, we had heart, ying and yang, and a wonderful simpatico. Like the line in the movie Jerry McGuire "we completed each other's sentences."

We created a children's television series called, "Cloud 9" that was optioned by Chuck Jones Productions and personally handled by Chuck Jones himself. (I.e. Creator of Bugs Bunny, Road Runner et al.). Unfortunately, as often happens with potential magic in the magic of show "business," our agents, managers, and attorneys could not come to an amicable agreement, and the project was scrapped. Undaunted, we took it to Disney.

---

452 Es refereix a Eva Gabor, l'actriu que interpreta a Bianca, la ratolina protagonista de la pel·lícula.

Carolina and I had a running joke. I politely made the first call, and if a director or producer failed to set up an appointment she arrived on the scene and knocked down the door like The Hulk -- all 4'11" of her!

Wolfgang "Woolie" Reitherman, became our dear friend and mentor. He introduced us to everyone from the president of the studio to the guard at the gate. He also brought in, multiple Oscar winner and nominee, Sammy Fain as well as the genius of Artie Butler who arranged and scored the music. Woolie did not need another project as he was deeply ensconced in *The Rescuers*, but he was looking for fresh-faced songwriters to bring a modern and updated originality to his updated and modern Disney animated feature which would be called *The Rescuers*.

**2. At what point of the creative process did you join the project? There was a script already written, storyboard, just an idea...?**

There was a working script and ever-changing storyboard in place when we arrived. The project had been in pre-production for maybe 2 years at that time. Back then it took 7 years to complete a Disney animated feature. Whatever you do, DO NOT call a Disney animated film a cartoon! Before the digital age, animated features such as *Cinderella*, *Sleeping Beauty* and *Bambi* were produced by animation artists who sketched and painted every cell by hand -- thousands of them. You will notice the features of animated stars such as Eva Gabor and Bob Newhart, in the case of *The Rescuers*, actually were projected into the characters.

**3. Have you done songs for other films? What's the difference between writing it for a live-action movie and an animated one?**

Yes, I have written lyrics for other motion pictures, television, and commercials. Most notably, Carol and I were nominated for two Academy Awards for *The Rescuers* with Sammy Fain and "Gonna Fly Now", with the incomparable Bill Conti, which is the theme to all the Rocky Movies (and now on Broadway).

In live action, there is life on the screen. In animation, you try to help embellish the life of the characters and develop their personalities I believe. "Someone's Waiting for You" described the happiness and warmth of a family through parent and baby animals juxtaposed by the life of Penny, the kidnapped orphan without a family.

Sadly, Mr "Woolie" Reitherman passed away not long after the premiere of *The Rescuers* and we never had the privilege of working with him again as we had discussed. I am just so grateful he received the accolades he so richly deserved for one of the last total animation Disney motion pictures, and I am proud to have received one of the original cells from our mentor and friend.

**4. How was your collaboration with Disney? Did you work hand-to-hand with the scriptwriters or did they tell you what they wanted? Did you make any suggestions?**

We worked hand and hand with Woolie, the animators and writers as well as Sammy Fain and Artie Butler when they were brought in.

**5. How is the process of writing a song?**

The process is different in every situation. I have worked on projects in which I was given a cassette tape with the melody. I have worked on films that were completed -- Rocky for one. I co-wrote an end-credit song that the producer loved the song enough to bring back the stars and shoot a video around the love song and featured it in the movie. *Vasectomy: A Delicate Matter* with Paul Sorvino and Abe Vigoda. (Comedy).

There is an old joke in Hollywood, "Which comes first, the music or the lyrics? Answer: The check."

**6. Where did you write the songs? Did you have a place in the Disney Studios to do it?**

On *The Rescuers* we did some writing individually and then came together with our ideas and collaboration at Carol's loft apartment in Hollywood. Since she did music and lyrics, it was much easier to meet at her place with her sleek black Baby Grand Steinway and for me to just bring my instruments: a short legal pad, college ruled and a couple of freshly sharpened pencils.

As ideas progressed we met with Woolie and the boys at the studio in their offices and for lunch in the commissary.

As time progressed we met with the incredible Artie Butler who arranged and orchestrated our songs as well as beautifully scored the background music. If he had not pursued his musical genius, he could have easily competed with Seinfeld as a comedian.

It was Woolie's idea to bring in the celebrated songwriter Sammy Fain who had won several Academy Awards and nominations. He wrote the music for our Academy Award nominated song, "Someone's Waiting for You."

**7. Almost none of the songs are sung by the characters. Why is that?**

Generally speaking the lead actors are not professional singers, but singers are not necessarily

good voice-over artists with animated voices to match the characters nor are they actors at all in most cases. In a nutshell, most singers can't act, and actors can't sing.

### **8. Did you collaborate again with Disney? And with other animation studios?**

I have not worked on another animated feature, but I have worked on animated television commercials. I have also not had the pleasure of working on another Disney film - yet! But who knows, "Tomorrow is Another Day".

- Fitzhugh, E., 2014.

*Entrevista a Ellen Fitzhugh, lletrista de 'The Great Mouse Detective'. Entrevistada per Alba Montoya Rubio. [correu electrònic] En línia, 19 d'octubre de 2014.*

### **1. How did you begin to work with Disney?**

I was working on a musical with Larry Grossman at the time. Henry Mancini called Larry to ask if he would like to write the lyrics for a Disney film, and Larry suggested me, which was fine with Mancini as long as Larry also got lyric-writing credit.

### **2. At what point of the creative process did you join the project? There was a script already written, storyboard, just an idea...?**

The project was already underway, with a script and other work already almost done. The title of the movie, when we came aboard, was "Basil of Baker Street." Somewhere around this point, Disney management changed – new management wanted a more contemporary treatment than the "classic" Disney approach. Melissa Manchester was part of the contemporary side, while our team was considered hold-overs from the previous management's approach.

### **3. Have you done songs for other films? And for theatre? What's the difference between writing them for a live-action movie, theater or an animated one?**

A good song is a good song, no matter the arena for which it's written. It still has to bloom out of the character, the action, the situation, the context for which it's intended. Someone once asked Prokofiev if he wrote differently when he wrote for children. His answer was something like, "Yes. Better."

**4. How was your collaboration with Disney? Did you work hand-to-hand with the scriptwriters or did they tell you what they wanted? Did you make any suggestions?**

Our collaboration was essentially with the animators, who were a peculiar but likeable bunch. Maybe their peculiarity grew out of their confinement with the teeny world on the drawing board in front of them all day long. Mainly, we asked questions of them.

**5. How is the process of writing a song? First the lyrics or the music?**

Different methods for different writers. I prefer developing a song with the composer in the same room, so we can build it together as we go. In the case of this movie, though, Mancini wrote the music first and I wrote lyrics to what he'd composed. Then the three of us would take it to the animators.

**6. Where did you write the songs? Did you have a place in the Disney Studios to do it?**

No, Mancini worked in his home studio and I worked in my hotel room.

**7. Do you have any anecdote about the making of the film that you could explain?**

Once we asked the animators how far we should go with the threatening aspect of a particular song. One of the animators said, "Here at Disney, our philosophy is, 'When in doubt, scare the poo out of them.'"

**8. Did you collaborate again with Disney?**

No.

**And with other animation studios?**

William Finn and I wrote the songs for two sequels of "The Brave Little Toaster."

**9. There were deleted songs for this movie?**

Yes. And some of the songs which are in the film were truncated, edited and altered by Disney song-butchers. In the film industry, a writer is merely a person-for-hire, so whatever he or she writes is the property of the studio, or producer, or whomever, to do with as they please. In theater, a writer has absolute control over what can be done to or with what he or she has written.

**10. How did you have the idea to make a song for Rattigan?**

I honestly don't remember.

**Do you think that “The World’s Greatest Criminal Mind” influenced other Disney films?**

I can't imagine that it did.

**11. Why most of the songs are sung by the villain of the movie?**

Well, villains are more fun to write for, aren't they? They're more complex, motivated and, in some cases, funnier than heroes and heroines.

- Mancina, M., 2014.

*Entrevista a Mark Mancina, compositor de la música de fons de 'Tarzan' i 'Brother Bear'. Entrevistada per Alba Montoya Rubio. [correu electrònic] En línia, 8 d'octubre de 2014.*

**1. How did you begin to work with Disney? Are you still working with them?**

I got involved with Disney early in the 90s by meeting Chris Montan and then eventually working with Hans Zimmer on The Lion King. I am working on a new animated film which will be announced shortly.<sup>453</sup>

**2. At what point of the creative process did you joined each project? There was a script already written, storyboard, just an idea...?**

There is a big difference between live action and animation. Live action films are usually a lot less organized and much more random in how the composer is involved. (Most of the time pretty last minute.) There is also a tendency in live action to push composers to imitate the temp score. This never sat well with me!

**3. You have done the music for other films. What's the difference between writing it for a**

---

<sup>453</sup> Probablement es refereixi a la pel·lícula de *Moana* (2016),



**live-action movie and an animated one?**

I have always felt that animated movies are 3 times the work of a normal live action movie. Definitely much more time consuming!

**4. You also wrote the additional songs for the Broadway musical of *The Lion King*. What were the changes that you had to make to adapt the film's music to theatre?**

Of course there were countless changes including lots of new underscore. But, the biggest difference is that the film had 5 songs and the musical has 17 songs, all of which I was held responsible for their outcome.

**5. Which were the differences between the production of *The Lion King* and *Tarzan / Brother Bear*?**

On *Brother Bear* I co-wrote the score. On *Tarzan* I wrote the score. On all 3 I produced or co-producer the songs.

**6. Both in *Tarzan* and *Brother Bear* you take some musical motives from the songs and use them in the soundtrack. Why do appear only some motives, such as "You'll be in My Heart"?**

That was just such a good little tune that I had to use it in a few places.

**7. How was your collaboration with Phil Collins? Did you interact much with him?**

We worked very closely together on both films. He is a very collaborative guy.

**8. Was the music recorded before the animation was done?**

Almost always most of the songs are written and recorded before the score in animated films. of course—there are always exceptions.

**9. Why, in your opinion, are most of Disney traditionally animated features musicals? Do you think there is a relation between musicals and animation?**

I think Disney has a real sense of what makes a good musical. Tom Schumacher, Peter Schneider and Chris Montan all know theatre music really well. And they have supported the musical theatre aspect of Disney animated films.

- Redford. J.A.C., 2014.

*Entrevista a J.A.C. Redford, compositor de la música de fons d' 'Oliver and Company'.*  
Entrevistat per Alba Montoya Rubio. [Facebook] En línia, 9 d'octubre de 2014 .

### **1. How did you begin to work with Disney?**

Personal and professional connections I made over the years working in Hollywood led to my being hired for *Oliver and Company*.

### **2. At what point of the creative process did you joined the project? There was a script already written, storyboard, just an idea...?**

When I was brought on as the film's composer, a good deal had already been completed. The script was written and storyboarding and some animation already underway.

### **3. You have done the music for other films. What's the difference between writing it for a live-action movie and an animated one?**

While both live- action and animated movies require a similar set of skills to tell a story through music, animated films sometimes require more detail in the sync. In order for the animated pictures to match precisely with the desired themes, notes, and accents, meticulous accuracy is required.

### **4. How was your collaboration with Disney? Did you work hand-to-hand with the scriptwriters or did they tell you what they wanted? Did you make any suggestions?**

This project was highly collaborative, which made it both challenging and rewarding. Many people gave input as the script and score were woven together. Sometimes it was a hands-on, cooperative process, other times I took notes directly from the producers or director and sometimes I was given freedom to interpret scenes as I saw fit. My work was strictly related to the music, however. I never gave input regarding the script, story or other elements of the film.

### **5. How many composers collaborated in this movie?**

I was the sole composer for the film's score. For each of the songs, individual songwriters and lyricists contributed. Thomas Pasatieri and I orchestrated the score after I completed composing

it.

### **6. There was a dialogue between the songwriters and you?**

A little bit. There are two different examples that illustrate this. The song, "You and Me Together", required a lot of collaboration because I created the orchestral montage based on the piano melody. As a melody, it would have been under a minute, but the orchestrated version is a lovely and full song, so the collaboration was very fruitful. On the other hand, although I wrote the score that led into Huey Lewis song, I never working with him directly.

### **7. Which was your approach to the soundtrack of this movie? Did you used leitmotifs/ thematic melodies? If so, come some of them from the songs?**

The themes in *Oliver and Company* are more related more to the plot or needs of a particular scene than they are the songs. Leitmotifs and thematic melodies for the character were independently crafted as well. Of course there is some interplay with the songs, and part of my task as the composer was to knit together disparate songs from many songwriters to make a coherent whole. An interesting fact: this film was the last one of its kind for which Disney used multiple songwriters.

### **8. Was the music recorded before the animation was done?**

All of the storyboards and pencil drawings were complete, as was a good deal of the painting (the cells were hand painted in those days, not computer generated). Some animation continued during and after the music recording.

### **9. Did you collaborated again with Disney? And with other animation studios?**

Yes to both. In addition to my composition over the past few years, I have also worked with Disney and Disney's Pixar as an orchestrator.

- Lima, K., 2016.

***Entrevista a Kevin Lima, director de 'Tarzan'. Entrevistat per Alba Montoya Rubio. [correu electrònic] En línia, 5 de gener de 2016.***

General questions

### **1. How did you begin to work at Disney?**

I really do think that my journey to working at Disney began when I saw *The Jungle Book* in theaters when I was five years old. My mother reported that when the film finished, I turned to her and said, "I'm going to do that when I grow up!" That experience led to a lifelong pursuit of drawing and acting and a career at Disney.

Throughout middle and high school, I made puppets and performed with a puppetry troop, The Puppet Workshop in Providence, RI, which I credit with my introduction and love of musical theater. Sure, the Disney films were for the most part musicals, but I had never written or constructed a live musical experience until I began performing with puppets. I continued to draw and when I completed high school, I first went to Emerson College in Boston, MA for drama, but half way through my freshman year, deciding that I had abandoned my first love, drawing and applied and got accepted to California Institute of the Arts, a premier animation school.

After completing four years at CalArts, I applied, like all of my classmates to work at Disney Animation and for the first year in the school's existence, no one was hired. So, we all went out into the world and found work. I was lucky enough to work on *The Brave Little Toaster* and travel to Taiwan to animate on the feature film. When I returned, I again applied to Disney Animation and was hired as an animator.

That's the condensed LONG and short of it.

### **2. Who was the idea of making *Tarzan*?**

As I was finishing *A Goofy Movie*, Jeffrey Katzenberg, the then head of production at Disney Theatrical, sent me the novel by Edgar Rice Burroughs and asked that I consider directing it. He imagined it as being produced by Disney Television Animation and honestly, I couldn't come to terms with this group of talented, yet young artists grappling with animating one of the most difficult of tasks, animating a naked human form.

When Jeffrey Katzenberg left to start DreamWorks Animation, the title was scooped up by Disney Animation and I was asked to direct it for them.

### **3. How did your team up with Chris Buck for *Tarzan*?**

At the time Disney Animation put *Tarzan* into production, the feature animated films were

directed by teams of two. I had directed *A Goofy Movie* on my own and had asked to direct *Tarzan* on my own, but the studio refused. I thought through those who I had worked well with and had shared a common esthetics in the past. I had worked as an animator under Chris Buck on a short Goofy cartoon a couple of years back and very much enjoyed the experience, so I approached him with the idea of working together.

#### **4. What are the functions of a director in an animated film? Which are the differences with a live-action film?**

The main function of any director is to hold the vision of the film in his or her head. He is the captain of the ship and must lead a team to create a film that conveys a singular ideal.

The biggest difference between an animation director and a live-action director is that a live-action director aligns all of the disciplines to record a moment in time. An animation director doesn't have that luxury, all of the disciplines he guides are spread out over a vast amount of time, sometimes years separating the inception of the art and the compositing of the images.

#### **5. For a long time, animated movies have been too musicals. Why do you think this happens? Is there a special relationship between animation and music?**

It is true that animation and music have a long history. My guess and it would only be a guess is that music conveys emotions that are more immediate for most than the visual arts. When they are combined, the music can fill in what can sometimes be difficult to portray in drawings, the inner soul of a character.

#### **6. At what point of the creative process becomes an animated movie a musical? From the beginning or can become a musical later the process?**

I believe that an animated musical must become an animated musical from its inception. If it is converted later in the process, there must be a total deconstruction of the storytelling form. It's never as easy as inserting songs into a preexisting script and having it congeal. The essential DNA must be grown from the moment the film is born and the film must be raised knowing that it will grow to be a musical virtuoso.

#### **7. Which are the differences between a musical and a non-musical film?**

Well, on an obvious level, the characters sing, or music is used to support the journey of its characters. On a more basic level, the characters sing when they can no longer express themselves with mere words. Music becomes the conduit to reach that higher level of expression.

When does get involved the composer and/or lyricist in a musical movie? Are they important for the story-writing? Do they collaborate with the making of the story?

In any musical form, whether it be animated or live-action or stage, the composer and lyricist must be involved from the very beginning. Their voice and collaboration is extremely important to setting the tone and the character voices. They tend to, depending upon the director's experience with the musical form, be the guardians of the storytelling which is to be accomplished through music.

**8. Is there some kind of scheme of formula in the making of a musical? For instance, there must be a song to introduce the main character (also called *I am* or *I wish* song in Broadway), a song for the evil character, a love song, etc.**

There is no formula to putting together a musical. There are rules that over time have worked and unfortunately been overused, but there is no written formula. The story must dictate form and the form must dictate application. A singular formula would make it impossible for stories and characters to have individual voices.

With that said, there are song types that tend to pop up time and time again in musicals. The opening number that sets the broad canvas of the setting, the "I want" song that expresses the protagonist's most deep inner desire (a villain can also have an "I Want" song). the love song, if the story is a love story or contains elements of love, that expresses connects characters (interestingly a buddy comedy can also contain a "love song" of sorts). etc.

**9. What means for a director including a song in a movie? Is there more freedom in the use of animation? No boundaries with reality?**

I believe that songs give a film a broader canvas to paint on. He can explore deeper emotions more easily and travel to all the reaches of a character's emotional subconscious without the need to over-explain the state of mind of the story's characters.

**10. How is it planned the animation of a song? Is like a normal sequence or there are differences?**

The animation of a song follows the same route as any other scene of animation. There are added concerns that an animator needs to be aware of – the tempo, the beats, the rhythms, etc.

What was the difference between working with Phil Collins or Alan Menken? Do they both

participate during the storyboard/writing sessions?

Alan Menken and Phil Collins attack the writing of their songs in two totally different ways. Alan writes mainly for the musical theater and has trained to think about specific characters, while Phil writes pop songs, which tend to be more poetic. The disciplines of these different forms dictate how they interact with the rest of the team. They both are intimately involved in the story process, contributing ideas and helping to solve and break story problems.

**11. Do you collaborate more with the lyricists or the composers? Or is just the same?**

I've been told that I am more heavily involved with the placement and content of the songs in my movies than most other directors. By the time the composer and lyricist are invited into the room, I've very much have a "version" of the film, where the songs will be placed and what purpose each will achieve in the overall fabric. Not to say that I'm not open to collaboration and change, but I believe that it is important to start with a clear, concrete footing to design all the aspects of the film around.

**12. Why do you think in the 90s all musicals were done (almost exclusively) in animation? And why do you think from 2000 and on there were not anymore animated movies musicals?**

In the 1990s, the film musical, and I'm assuming you're referring to that and not the stage musical, had lost its charm. This actually happened much earlier, most think in the 1960s because audience tastes had changed and grittier sensibility had taken root.

It wasn't until, I believe, *The Little Mermaid* that the musical flourished in animation. Most animated films contained musical moment, sometimes the characters even sang their songs, but it wasn't until Howard Ashman and Alan Menken infused the entire fabric of an animated film with a literate musical identity, a sense of beginning to end wholeness, that the true potential of the form flourished.

**13. Do you think musicals are coming back again in animation?**

I actually don't think there will be another period of animated musicals that matches the intensity of pure invention as what happened in the renaissance of the Disney animated musical. We'll have a musical dot the landscape here or there, but I don't believe we'll see another condensed period of time where almost every animated film released is a musical.

**14. Can you explain something about your last project or the project you're working on right now?**

Unfortunately, the last animated film I was directing was closed down by Jeffery Katzenberg when he cleaned house at DreamWorks Animation about a year ago. It was to be an animated Bollywood musical called *The Monkeys of Mumbai* and starred a cast of both animals and humans singing and dancing their way through an adventure of epic proportions. It was an amazing project with so much groundbreaking potential. I guess Jeffrey didn't have the appetite for such an endeavor.





## Annex 5: Resum, introducció, capítol i conclusions en anglès

### Abstract

The aim of this thesis is to analyze Disney movies from a scientific perspective and appraise its contribution in the audiovisual language field. It is also the goal of this dissertation to propose a new analysis methodology that includes three disciplines: music, literature and visual arts. From the analysis and comparison of these films it will be possible to gather how they have been created, if there is a formula in the setting of musical numbers and if all this results in a artistic style unique and distinguishable. Lastly, all this may allow reformulating the definition of musical as a cinematographic genre.

### Introduction

But what's odd about Disney is that they want you to be an artist, but at the same time they want you to be a zombie factory worker and have no personality. Tim Burton (Salisbury, 1995, p. 42)

Since Disney is Disney, we have read and listened several times the expression of Disney “classics”, the Disney “formula”, or that Disney “is going back to its origins”. And everybody understands what is this formula about, takes it for granted how it the “typical” Disney film: usually is based on fairy tales, it has stereotyped characters and a set of simple, funny and repetitive songs. But is that common knowledge based on real facts? Is it true that artists have a unique way of making these films? Is it possible that scriptwriters do have a list of patterns or standards that they must follow every time they want to make a Disney “classic”? Well then: it is precisely the aim of this Thesis to answer this questions and to find out if the so called formula exists.

Although this starting point might seem obvious, to this date there is no research that confirms or rejects the existence of this formula. This is an alarming fact, seeing that many authors make comments, comparisons or generalizations about Disney based on a presumption that have not been proved yet. Therefore, the confirmation or challenge of this Disney tradition has become necessary.

The analysis of Disney from a scholarly point of view has several difficulties, such as researching “seriously” a filmography considered for children and hence undervalued. As Watts (1995, p. 86) points out, “throughout the 1930s, while millions of consumers cheered his films, he also earned widespread praise in intellectual circles for his innovative animated fantasies”. Even

filmmakers as Eisentein admired Disney and acknowledged the artistic value of his productions. Nevertheless, as time went by, its increasingly fame was directly proportional to the rejection he suffered from the scholar sector. Since then, most of the papers published about Disney are related to its ideological values, leaving behind the artistic value of its films. Philosophers as Baudrillard or Eco, used Disneyland as the paradigmatic example of the fallacy that represents the Society of the Spectacle, putting it as an example of what they call hyperreality. Consequently, regardless of the quality of Disney's films, scholars considered them a content too trivial to devote a thorough and rigorous research. As Mollet (2013b) indicated, the Disney problem lies in the notion that a product cannot be popular once considered culturally relevant. But as Schickel (1968) puts out, it is absurd to believe that only those who are postulated as artists are the only ones able to influence the shape and direction of our culture. Schickel considered that, in order to capture reality, it is important that the community does not ignore the intellectual products of popular culture.

Given the suspicion with which Disney is looked from academia, it is logical that the discipline from which we want to examine these films -film music- is not an exception. Although all the theorists in this area often mention the common feature of music in animated films (its exaggerated synchronization), his comments do not go beyond anecdote and discard any deepening on the matter. It is certainly ironic that this happens in a medium where music has a special significance: it is one of the few fiction formats where music is created before or at the same time as the image. Hence, the discussion to which scholars have devoted hundreds of pages': whether the music is subordinate to the picture or the other way around, in animated films this is beyond doubt, music is an essential part. Curiously, neither from the studies of musical as a genre, any research has been conducted, in spite of the fact that a significant proportion of animated films have songs. But seeing the treatment received from other areas, not surprisingly in this discipline animation is also disregarded. For this reason, this thesis also would like to settle what has so far been overlooked, and claim the role of Disney regarding film music and musicals as a cinematographic genre.

Another of the motivations of this thesis is to assert the cultural value of Disney movies and their music. Although it will be taken into account the commercial logic to which this company is subject to, it is also important to consider that an audiovisual production of this kind requires technical and economic resources which not everybody has access to. If the making of these films requires a considerable investment, this is not reason enough for rejecting the artistic value of Disney films. In this respect, it is interesting to note that even though many artists are involved in these productions, it seems that there is some consistency among them. Hence, we can extract another goal of this thesis, which is to find out what is called the Disney style, apparently homogeneous despite being made by multiple artists.

The achievement of these objectives will be carried out through a methodology based on the direct study of documentation. This means: to analyze and compare the selected films of Disney, as well as the scores of the songs in these films. To complete this research also will be included personal interviews with composers, directors and other collaborators of the studio. It is believed that the analysis of music from Disney films and the detection of recurring elements in the songs is what will determine whether the “Disney formula” exists. Also, the study of the films might allow to explain what is the Disney style, how films are created and unified in spite of being choral works. Finally, considering the close relationship between these films and musicals, this thesis also aims to give a new perspective on musical genre which has not been explored so far, and that will probably make arise some questions on its current definition.

*Analysis sample: Sleeping Beauty*

### **Background of the project**

Because they had already made two features based on fairy tales, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) and *Cinderella* (1950), Disney wanted this film to stand out from its predecessors by choosing a different visual style. The movie eschewed the soft, rounded look of earlier Disney features for a more stylized one. Eyvind Earle was the film’s production designer, and Disney gave him a significant amount of freedom in designing the settings and selecting colors for the film. Earle also painted the majority of the backgrounds himself.

Earle’s styling for *Sleeping Beauty* (...) emphasized strong verticals and angles rather than curves; his initial painting had, as well, a tapestry-like density of detail (...). The style that he adopted for the film was medieval in feeling if not in specifics; Earle described it as “simply my own style, leaning a little in the direction of the medieval arts. I wanted stylized, simplified Gothic, a medieval tapestry out of the surface wherever possible... Everything from the foreground to the far distance is in focus. That gives you more depth” (Barrier, 1999: 557)

Nevertheless, soon Earle had problems with the director (Clye Geronimi), who backed the animators, whom thought that Earle’s style was against their drawings. The dispute was so strong that in 1958 Earle left the studio without finishing the movie and Geronimi closed the production remaking some of the scenes that were already animated (Fonte, 2000, p. 249).

The songs and score were to be composed by two veterans of the studio, Jack Lawrence and Oliver Wallace. However, Disney decided later on the process to adapt the Ballet of Tchaikovsky, so they were replaced by George Bruns, who would adapt the original music for the film. Except for “Once Upon a Dream” all the songs and score were adapted/composed by Bruns. Even

though the soundtrack is mainly deviated from Tchaikovsky, the association of the music to some characters/themes is changed. Bruns takes melodies from the Ballet and makes new leitmotifs of it. For the writing of the lyrics they had several collaborations. Most of the songs were written by Tom Adair, who was recruited by Erdman Penner, the scriptwriter of the film adaptation and also occasional lyricist. Also Winston Hibler, screenwriter and Ted Sears, animator, wrote the lyrics for “I Wonder”.

## Plot

(in green the common elements on the three versions. In red the common elements between Disney and Perrault)

Beginning	A king and a queen want children desperately, and after many attempts she gets pregnant. They have a girl and they celebrate a great christening where they invite everybody except for one fairy. This fairy (named Maleficent on Disney) comes to the christening and avenges herself for not being invited cursing the child (she will one day prick her finger on a spindle of a spinning wheel and die). Luckily a good fairy comes after her and softens the curse (she will just sleep).
Middle	In spite of the king's efforts, when the princess turns 15 she finds a spinning wheel and pricks her finger, so she falls sleep for 100 years. In Disney the curse does not take 100, it can only be broken with the “true love kiss”. Although Aurora (the name of the princess in the film) is taken away by the three good fairies so she is not found by Maleficent, the day of her 16 <sup>th</sup> birthday Maleficent is able to reach her and make her fall asleep. Nevertheless, that same day she has met Prince Phillip, who will be the one that will be able to save her from the evil curse.
Ending	Phillip confronts Maleficent and kills her, so he can find Aurora and kiss her. Grimm's ending is quite similar, it just changes the reason why she awakens: the 100 years have already past. In Perrault there is an extra story after this happy ending, involving the ogress mother of the Prince who wants to eat the princess and her daughters, but luckily in the end they are all saved.

As it was usual in Disney films, many changes were made to the original source. However, the fact that this is a fairy tale, such as *Snow White* and *Cinderella*, facilitates this task, as there are many versions and the screenwriters had more freedom to adapt it. Although in the credits Perrault is listed as the principal source, they chose only to take the first part of the story, like in Grimm's version, and ignore the second part where the ogress-mother of the prince tries to kill the princess and eat their children.

Some of the changes come from Tchaikovsky's ballet, where the princess is named Aurora, after her daughter in Perrault's version. They also included the name of the princess in the Brother Grimm variant, Briar Rose, during the period in which she is hidden in the woods and made believe that she is a simple peasant. The wicked fairy, which has no name in neither Perrault or Grimms, was named Maleficent (which means “Evil-doer”).

Other alterations on the story are the number of fairies and its relevance to the story, as in most versions they only appear in the beginning, while in the film they have a more important role. Another variation is that Aurora and prince Philip meet in the forest, so “true love’s kiss” is justified and not just the kiss of a perfect stranger that happened to be there.

## Characters

Protagonist: Aurora	Antagonist: Maleficent
Co-protagonist: Phillip	Minions: raven and other creatures
Comic relief characters: Flora, Fauna, Merriweather	
Parents: king	

The similarities between *Sleeping Beauty* and *Snow White* and *Cinderella* are particularly obvious on the roles distribution: there is once more a passive protagonist who only wants love, although she does nothing about it. Other characters are the ones that bring forward the story, beginning with the antagonist, once again a mature woman characterized as the opposite of Aurora: if Aurora waits for things to happen, Maleficent makes things happen. Also there are the comic relief characters (both for the protagonist and the antagonist), which bring comedy to the story. Still, there are some differences regarding its predecessors: the prince is an active character and is similar to Saint George, who rescues the princess from an evil dragon. Another difference is that Aurora does have parents (although most of the time they are absent) and that she is not raised by the antagonist, but by the three fairies, who tend to be clumsy but amorous.

## Songs

	Num.	Song	Temporalization	Duration
Beginning	1	“Once Upon a Dream”	0.17-1.10	0.53
	2	“Hail to Princess Aurora”	2.31-4.10	1.29
	3	“Gifts of Beauty and Song” (F)	6.03-7.20 10.13-10.22	1.17 0.09
Middle	4	“I Wonder”	24.50-25.55	1.05
	5	“Once Upon a Dream” (R)	28.53-31.24	2.29
	6	“Skumps”	39.19-39.37 40.00-40.20	0.18 0.20
	7	“Sleeping Beauty Song”	51.58-53.30	1,32
Ending	8	“Once upon a Dream” (Final)	1.10.42-1.12.11	1.29
			Total Film 75 min	
			Total Musical 12,43 min (16,57%)	

## “Once Upon A Dream”

Music and lyrics by Sammy Fain and Jack Lawrence

This song represents the love story between Aurora and Phillip and is reprised in several occasions, as it happened with “Bella Notte” in *Lady and the Tramp*. It is first introduced in the credit titles with a choir. Later in the film it is sung by Aurora and the Prince, and this is the “main version”. After that both Aurora and Phillip sing the song separately to the fairies and his father, showing that they are in love. Finally, in the happy-ending conclusion when the young couple dance together, it is reprised by a choir.

### 1. Lyrics analysis

The sentences introducing the stanzas of this song contain a verb of the mind and a poetic element (dream, gleam, visions). This intermittent repetition emphasizes the moment when they meet, meaning that she is acquainted with him by experience: “I walked with you once upon a dream.” With the verse attributing light to his eyes “*the gleam in your eyes is so familiar, a gleam*”, she expresses her idea of love. This comparison of love and light could also be seen in “So This is Love” and “Bella Notte”.

*Yet I know it's true  
That visions are seldom all they seem  
But if I know you,  
I know what you'll do*

The simple past is an indicator of definiteness of meaning. So, when she says “I walked with you”, she implies that she has a definite occasion in mind: “once upon a dream”. She connects a future she knows it is certain in her imagination with a definite past time, which is a bit disputable in reality, but perfectly possible in poetry: “*You'll love me at once / The way you did once upon a dream*”.

### 2. Visual analysis

The song begin because the animals steal the coat and hat of the prince so they can dance with Aurora, which is quite similar to the acting of the dwarfs in *Snow White* in “The Dwarfs' Yodel Song”. Thus unconsciously the animals help Aurora and the Prince to meet, because later on he comes looking for his clothes. Then, the Prince takes advantage of his situation and changes himself with the animal-dancers when Aurora does not see them. At first she will show herself surprised and ashamed as Snow White (even the beginning of the dialogue is identical, in both films the Prince says “*I'm awfully sorry, I didn't mean to frighten you*”), although this time she is persuaded by the Phillip and ends up dancing with him. During the scene the use of the multi-

camera is noticeable (many elements are superposed, giving a sense of depth), but in this case the scene is less theatrical compared with *Snow White*. The staging makes the most of the resources they have: a wide screen and the big landscapes of Earle. Therefore, during the sequence large shots where the couple dances or the animals look at them as an audience, stand out.

### 3. Musical analysis

This is one of the most known melodies in Tchaikovsky's ballet, and not by chance is it the main theme of the film. Contrasted with other tunes, this is one of the simplest composed by Tchaikovsky's, an important condition for Disney, as they usually have catchy and simple melodies, easy to remember. In fact, if we take a look at the structure of the song, the segment A is the only one sung, while B is an instrumental interlude that lays on the background while the characters speak. Thus, the repetition three times of the same motive with slight variations (the first one sung by her, the second one is both instrumental and a duet, and the last part is sung by the Prince and the choir), helps make this tune memorable.

The motive of the song is also transferred to the musical score, albeit it does not appear as often as it should, as there are very few scenes in which Aurora and Phillip are actually together. This is a classical irony in Disney's time life adaptations of Fairy Tales, although most of the songs in the film are about love, very few scenes are about this love story. Romantic love is always shown as something desirable and wanted by everybody, but never entirely shown or explained, especially when the main characters are humans.

### **“Hail to the Princess Aurora”**

Music by George Bruns and lyrics by Tom Adair

This is the opening number in which the Disney Studio Choir sings the welcoming song on the soundtrack as royalty, gentry, and peasants arrive at the castle to honor the newborn princess. Through the lyrics it is made clear that the kings are well beloved by their subjects, as they bring gifts and wish health and wealth for the new born princess.

#### 1. Lyrics analysis

To reinforce this medieval feeling that is so strong on the visuals, the song uses archaic and very solemn words such as pledge, anew or hail.

*Joyfully now to our princess we come,  
Bringing gifts and all good wishes, too,  
We pledge our loyalty anew*



*Hail to the Princess Aurora!  
All of her subjects adore her!*

Aside from that, little information is given in this song, which most of its stanzas consist in the repetition of "Hail Autora".

## 2. Visual analysis

From the beginning the work of Earle is obvious: the sequence seems a tapestry that comes alive, where everything is on focus, from the nearest character to the furthest one. The distancing of the usual Disney style becomes evident in the pronunciation of the lines and angles, as well as the colors, that are not pastel or have intermediate tonalities, but contrasted primary colors. In the scene characters playing instruments can be seen, but they are not synchronized with the heard music, thus this is a false diegesis.

## 3. Musical analysis

The melody takes the initial melody of "2 Marche" in Tchaikovsky's ballet. Bruns also reused this theme in the musical score as leitmotiv associated with royalty and life around the castle. In the original march there is more presence of string instruments, while in the Disney version the instrumentation is simplified and wind instruments and percussion are reinforced. Additionally the rhythm is more marched in Burns adaptation, which matches the pace of people arriving to the castle as soldiers marching.

Disney's version consists mainly on the repetition and variation of the first musical phrase with added lyrics. By contrast, Tchaikovsky's March is longer and also more complex.

## **"Gifts of Beauty and Song" / "Sleeping Beauty Song"**

By George Bruns and lyrics by Tom Adair

"Gifts of Beauty and Song" is the dreamy lullaby-like number that the choir sings on the soundtrack as each of the three Good Fairies presents a magical gift to the infant Princess Aurora. Flora grants the baby the gift of beauty and Fauna gives her the gift of song before the wicked fairy Maleficent appears and puts a curse on the Princess. So the fairy Merryweather gives her the gift of the power of love's first kiss to break the spell.

"Sleeping Beauty Song" reprises the same tune later on the film with some of the lyrics changed. It is once more sung by a choir and is heard while the three good fairies put the people in King

Stefan's castle to sleep, so they do not realize that Aurora is cursed.

## 1. Lyrics and visual analysis

Both songs have also in common that they refer about the future of Aurora. The first one is about how she will be when she grows, whereas the second reveals her near future and sums up the ending of the tale.

<b>“Gifts of Beauty and Song”</b>	<b>“Sleeping Beauty Song”</b>
<i>One gift, beauty rare, Gold of sunshine in her hair, Lips that shame the red, red rose, She'll walk in springtime wherever she goes! One gift, the gift of song, Melody your whole lifelong! The nightingale her troubadour, Bringing his sweet serenade to her door</i>	<i>Sleeping Beauty fair, Gold of sunshine in your hair Lips that shame the red, red rose Dreaming of true love in slumber repose One day he will come Riding over the dawn And you'll awaken to love's first kiss Till then, Sleeping Beauty, sleep on One day you'll awaken to love's first kiss Till then, Sleeping Beauty, sleep on</i>

The first stanza, that describes her beauty is only sung by women and is represented by a rose. Later on the film, when Aurora is sleeping, she will have a rose, that also symbolizes her virginity.

The second stanza, which is about the gift of song is sung both by men and women and is represented with birds. When Aurora starts singing, she does it with her friends the birds. It is also quoted in the song the nightingale, a bird noted for the rich melodious song of the male, heard especially at night in breeding season. Interestingly, it will be while singing that she will meet Prince Phillip. Seeing that, it could be said that both gifts have as a main goal to attract a man's interest for her.

In the “Sleeping Beauty Song” both stanzas are sung by the whole choir, except for two verses (Lips that shame the red, red rose / One day you'll awaken to love's first kiss), which are sung only by men. Once again the topic of love is central, so both songs are not only about the future of Aurora, they also agree that her main objective in life is to be loved by a man.

## 2. Musical analysis

This song together with “I Wonder” are the only ones that do not come from Tchaikovsky's ballet. This one in particular has a lot of similarities with a Lullaby, as it has slow motion and is very simple harmonically, alternating tonic and dominant.

## “I Wonder”

Music by George Bruns and lyrics by Winston Hibler and Ted Sears

This song introduces Princess Aurora, who doesn't know about her royal ascendance and grows up as a peasant and with the name of Briar Rose. She sings while looking at the birds and wonders why she does not have somebody to share a love song. Although the birds whistle cheerfully with her, the mood of the song is sad.

### 1. Lyrics analysis

The repetition of “I wonder, I wonder, I wonder” in the initial line of the two stanzas, shapes the song like a soliloquy -a theatrical license- by means of which the girl conveys her thoughts to the audience. In the next lines, we learn about her loneliness; she asks questions to herself, which intensifies her solitude:

*Why each little bird has a someone  
if my heart keeps singing  
Will my song go winging to someone*

“Someone” is a pronoun not attributable to birds, but as is common in Disney, they create a personification indicating she has nobody.

One of the aspects that differentiates Aurora from Snow White and Cinderella is that she does not desire something explicitly. Nevertheless, expressing her loneliness and wondering if she will find someone reveals her desire of being loved: “*To someone who will find me / And bring back a love song to me.*”

And, as it has been pointed out in the song of “Gifts of Beauty and Song” it will be precisely through her singing that she will attract Prince Phillip's attention, so her wish will be rapidly conceded.

### 2. Visual analysis

The song has many links with its predecessors: the girl sings to the animals about her desires and they listen to her as if they were an audience that understands her. The conclusion is similar to *Cinderella*, where the girl ends up looking at the castle while wishing that her prince would come for her. In spite of that, there is an important difference with Aurora: she is not being treated poorly nor does she have to clean. In this scene it is made clear the peacefulness with which she wanders in the forest, knowing she has nothing else to do. Moreover, thanks to a parallel montage, the audience already knows that the prince is near and that soon the wish of

Aurora will come true.

### 3. Musical analysis

Regarding the music, although there is sort of melancholy in Aurora's voice, which accompanies the mood of the lyrics, the tone of the song is not especially sad (there a Major tonality). It conveys very good with the classical Disney princess personality, which are kind, passive and not allowed to be too emotional. The song, as well as her character, is also dreamy-like and hopeful. In the ending it looks like the melody does a hint of the well-known Disney song "When You Wish Upon a Star", which has a very similar topic.

### **Analysis of the Musical Soundtrack**

The most considerable difference of this soundtrack regarding the music is that for the first time the music is not original, which also means a fewer proportion of mickeymousing in the background music. In an interview George Bruns explained that a third part of his score emulates Tchaikovsky:

Examining the soundtrack it can be seen to what extent was Tchaikovsky's music adapted. As it is pointed out, sometimes the correspondence between the film and the ballet is almost absolute, whereas the use of certain themes on the film have nothing to do with its origin. The motives that we can hear are:

- First apparition of the fairies, while Aurora is being christened, comes from "4f variation IV Canari que chante", a scene that happens also during Aurora's christening in the ballet. This melody was chosen because of its bright characters, the flutes ornaments, violins pizzicatos and the presence of the glockenspiel.
- The three fairies' theme, which appears mostly on the preparation of Aurora's birthday, is based on "24c La fée d'Argent". Albeit it is a very short passage in the ballet, in the film it is many times reprised and variated.
- Maleficent theme is "Le chat botté et la chatte blanche". In Tchaikovsky's ballet, it is used for a comic number in which two cats snarl and try to scratch each other. The use of this motive in the film is one of the most contrasted with the ballet, as coming from comedy is converted into a dark and gloomy theme. It conveys well with Disney villain's music, as they tend to have contrasts in the character and pace, as well as harmonic instability.
- Birds /Aurora singing: "26a Pas de quatre". At the film this is the melody sung by the birds and Aurora, previous to the song "I wonder". In the ballet this is one of the final dances, where Fairy Tale characters as Cinderella and the Blue Bird dance together in honor to Princess Aurora's happy awakening.

Other correspondences found in the movie are not leitmotifs, but music that accompanies certain scenes, such as the final action moments. Here are listed the segments with concordance in the film.

Bruns	Txaikovski
<input type="checkbox"/> "A cottage in the Woods"	<input type="checkbox"/> "9b Danse des demoiselles d'honneur et des pages"
<input type="checkbox"/> "Fairies saving Phillip"	<input type="checkbox"/> "6 Scène"
<input type="checkbox"/> "A Fairy Tale Come True"/ "Awakening"	<input type="checkbox"/> "La Fée des Lilas"
<input type="checkbox"/> "Battle with the Forces of Evil"	<input type="checkbox"/> "5 Finale"
<input type="checkbox"/> "Forbidden Mountain"	<input type="checkbox"/> "16c Coda"

One of the consequences of choosing Tchaikovsky's music as the main source is that it contrasts severely with the chosen visuals of the film, clearly medieval. Being this a Fairy Tale, it could be argued that it cannot be placed in a moment in time, and mixing styles is acceptable. Nonetheless, the fact that the same characters say explicitly that they are in the XIV century makes it difficult to justify that they are dancing a style that will not be known until the XVIII century. In the end, it would have had the same coherence creating new music with pop flavor, as they did in *Cinderella*, as adapting Tchaikovsky's music.

## Conclusions

This dissertation has shown that the songs in Disney films are much more than simple melodies and likeable lyrics: there are hidden messages, a reflection of social change, the contradictions of modern society and a clear demonstration of the boundless capabilities of a so-called "genre for children". The initial aim of the thesis seemed simple: to find the "Disney formula", given that many theorists speak with the understanding that it is too well known. However, this research has shown that this statement is only partially true and only applicable to certain films of the studio. This result shows that the research was necessary and not simply a confirmation of what for many was obvious.

To dedicate a doctoral thesis to film animation, musical and from a studio as recognized as Disney, has proven to be a challenge. Although the subject has always interested when proposed in conferences or as content in university subjects, the doubt about dedicating an academic study to this topic has always been. In spite of the fact that literature on Disney is wide and varied, when reviewed it has been found that it can be difficult to discover publications which do not reveal the opinions of the authors regarding Disney, which tend to hate or love without grading the films of the studio. Within this thesis, the author has always endeavored to show the

lights and shadows of Disney with the goal to reconcile these two positions that traditionally have been in relation to the company. An effort has been made to keep objectivity in the focus of this research and not showing the preference or rejection of the author towards Disney, as it is believed that both sides of the “conflict” are partly right. However, it is also considered that often personal tastes blind the assumptions that are made on Disney and this clearly affects the statements that could be made in these publications.

The original approach of this analysis also meant an important challenge, which was interdisciplinary approach inherent with which it must be approached. Many disciplines interact and form an animated film, so it has been necessary to propose a wide literature review, rather than an in-depth study of one of the areas involved in this dissertation. Moreover, the research process has forced the author to review once more the theoretical framework and add some literature that initially had not been considered, such as the influence of musical theater and popular music in the creation of certain conventions Disney.

As mentioned above, the method of work and organization of the block 2 has been specifically designed in order to answer the question posed at the beginning of the thesis. This methodology has evolved to be adjusted to the content and the results that were obtained as the task went ahead. It has been seen the close link between the narrative structure of the films and the location of the songs, or what was typical in certain periods (such as the fragmentation of the songs) is less frequent in others. This is why new tables and sections have been added or changed to refer to these issues. It has also been found that, despite the original aim to treat equally all movies and songs, the lack of information or the inherent characteristics of the songs, proved that each analysis needed to have a variable extension depending on these factors. Regarding the analysis of the different elements that are part of a song (lyrics, images and music) a separated analysis has been made so that later was easier to extract the common elements between songs. However, the characteristics of certain songs often have obliged the author to unify these sections, since the relationship between music, image and / or letter was so clear that an inclusive review was necessary. Precisely these changes have also happened to be part of the study and contributed decisively in the analysis of results.

As for the block 3, where the results of the previous sections have been collected and reviewed, it was necessary to divide the chapter into several subsections to clarify and respond the assumptions with which this research was started. The repetition of certain formal elements in the songs of Disney and comparison of these patterns with existing types of songs in popular music and musical theater, has indicated the need to do a classification of Disney songs where the influence of these traditions is reflected, but also to take into account the innovations introduced by the studio. To shape this catalog four fundamental aspects have been considered: the plot (that is, the relationship between story and songs), lyrics (both form and content), images (for

instance, see if the visual style of the film is kept or is changed during the song) and music (the repetition of certain formal patterns, such as voice, tonality, or tempo of the piece). Seeing the intersection of these elements and repetition of certain aspects, helped to create song categories based on criteria described herein. The song list is arranged in order of appearance, that is, first are explained that those songs are at the beginning of the film, then those located at the middle (the order of which depends of each film) and, finally, the songs placed in the conclusion.

While categorizing the songs of Disney, it has been found out that many of them come from musical theater. Example of this are the introductory song, "I am/I wish/ I want" song, character song, production number, teaching song or ending song. Others come from popular culture, such as the love song or the work song, which respectively have also added two subcategories: the romantic and maternal love song, as well as the sea shanty or the march. Finally, certain categories are made up by Disney, such as the villain song, a derivation of the character song; the *carpe diem* song, which appears to contrast the work song; the friendship song, that seems to make up for the lack of love song; the hope song, that gets in his lyrics elements of the Christian religion and the magic song, where spells or spiritual take place in films. Finally, occasional songs fail to progress in Disney and only one or two examples can be found, such as the sad song, trip song, protest song and surreal song.

It has also been noticed that the evolution of songs has followed social changes that have occurred during the 20th century and the first decade of the 21st. For example, the work song begins with great impetus in the films produced between the 30s and the 40s, after the impact that the great depression had on American society. However, this philosophy of working gradually faded away and gave way to the *carpe diem* song, which was initially associated with villains. Another example is the division between good and evil characters, which has close ties with the use of music and songs: during the Classical Period, just female characters had a "I wish" song, while the villains are portrayed the other way around, only (funny) male characters could sing. The content of the "I wish" song used to be alike, as the only desire of Disney princesses was to find love. This trend disappears during the Decadence Period, where the main character usually does not sing. Nevertheless, since the Renaissance, any character could sing, both protagonist and antagonist, either male or female. Therefore, this gender division evolves over the years and eventually disappears.

It has also been seen that at certain periods Disney tried to abandon the musical, and this transition occurred gradually: reducing the number of songs, including less songs derived from musical theater and adopting an aesthetic that mimics music videos, with greater fragmentation. Thus, films gradually move away from what challenges its realism, such as characters that sing without being performers. However, as announced at the beginning of this thesis, it has no sense to speak of realism in animation, where everything is artificial and, therefore, this is not best way

to distinguish a musical film from a non-musical film. To experiment with the margins of reality is also an element that contributes to make film look more musical, but not exclusively. That is why the author of this dissertation opted for leaving the label of genre regarding musicals and proposes to use a wider terminology, such as format or mode of production. This would mean that a film can be considered musical to a greater or lesser extent, like animation, which can be used quantitatively. Some of the elements that make a film look “more musical” are the fact that there are five or more songs, and that they represent at least a 10% of the film. It is also important to note that there is both a division and interaction between songs and underscore: songs differentiate from underscore because they have lyrics (in a language understandable for the viewer) with content related to the plot. While it is often (though not essential) there are leitmotifs derived from the songs in the underscore which helps to unify the musical soundtrack. Also in a musical songs are usually fragmented or reprised, so they are not a block separated from the film, but intertwined with the plot. This leads to the following condition, that contributes to make a film “more musical”, which is that songs are related to the development of the plot of the film. Finally, also favors a film look more musical the presence of an introductory song and an ending song.

About the Disney formula, it must be said that, although it has been confirmed that sometimes there is a fixed or agreed way of how to make or arrange a musical film, it is also true that a significant part of Disney films do not belong to this canon. So it would be wrong to make generalizations regarding all Disney films. The Disney formula is especially clear in certain productions, or even very restricted periods such as the Renaissance. However, it is considered wrong to assume that is “typical” in animation to have certain songs arranged in a particular way. It is usual, but not an unavoidable rule. In fact, this formula is the knowledge that helps Disney artists to develop some changes and make the repetition less evident. Thus, while films appeal familiarity, they also introduce novelty for the viewer. Disney often plays with the expectations of the audience, distorting, or ridiculing the formula (for instance, using the waltz tempo in villain songs or showing the dreams of evil characters).

As for the so-called Disney style, the elements that characterize the Disney linked to the songs and fairy tales have been described in chapter 7. It has been discovered that many characteristics of fairy-tales are transferred to films that originally did not belong to that genre, like using a beginning and ending formula (with a song specifically for these locations), the location of the films in remote areas, the absence of religions and strengthening of the characters as archetypes. For example, although the story Andersen’s *The Little Mermaid* had a strong religious component (the mermaid wanted to be human because as a mermaid had no soul), Disney avoided it in order to have an approach more similar to folk tales. Thus, some introductions are made into fairy tales, such as increased weight of romantic plots and the importance of tricksters. Disney also created the “kiss of true love” that could break any curse, concept that did not appear



in any story and yet nowadays appears in many films and series based on fairy tales as if it belonged to the original tales. Other aspects added Disney and consolidated in their films are the stereotypical representation of other cultures, the introduction of the American dream as a driver for change and environmental awareness.

It is believed that the recurrence of the contents referred above, as well as the use of the formula or the repetition of certain types of songs, is what has led settle the Disney style, which has traditionally been associated with fairy tales and songs. Also, as we have seen in chapters 6 and 7, the characteristics of Disney artists were diluted with the reuse of certain recurring patterns. Although it is not the intent of the author to fall in pessimistic view of Zipes (2011) about Disney, who claims that the studio blurs popular knowledge that the society has of fairy tales, here it is argued that it is important to understand the mechanisms that are used Disney to unify stories with very different backgrounds. Therefore, it would be interesting to take a view as García Cuesta (2011), to introduce in the classroom Disney movies and show the differences between the original and Disney. It has to be emphasized that Disney has merely provided one vision these stories, which should not be excluding. A film cannot be entirely faithful when adapting written or oral stories, but offer a version that fits the expressive possibilities of the medium. This is why it is thought that it would be good to remember that the dwarves of *Snow White* did not necessarily have names, that *Pinocchio* was originally not a fairy tale, and that *Sleeping Beauty* does not wake up thanks to the “kiss of true love”. And, obviously, that is not of “typical” fairy tale that characters sing.

Regarding the use of the term “classical” to refer to films with this particular “style”, seems inappropriate in the academic context, because it is a classification created by the studio, focused on marketing interests rather than the aspects mentioned here. Many Disney films have been labeled as “a classic” to improve product sales, a criterion which certainly cannot accept from academia. It would be interesting to adopt a terminology proposed by Pallant (2011) about Disney formalism, although including the aspects addressed in this thesis in relation to music.

To sum up, if something has shown the analysis of songs Disney and the gathering information related to the production process, is that making an animated films is an extremely complex task, which involves many artists from varied disciplines. Sometimes artists are subject to the requirements of the market, but once in a while they had total freedom in their work. In any case, the production of these audiovisuals are not bended to a scientific “magic” formula that will ensure their success. If this elixir had existed, there is no doubt that Disney executives would have been the first to patent it and exploit it. The analysis of the selected 34 films also has proved that songs are products derived from the conventions of musical theater, a reflection of society and the fashions of each period; are, in short, a pastiche of different traditions and influences, as well as a small space for experimentation, which has led to the so-called Disney style.

## **Implementation of hypotheses**

As we have seen in the last chapters of this thesis, most hypotheses have been confirmed. That being said, some amendments have been added to complete the veracity of the initial assumptions:

- As many authors suggest, there is indeed a formula in the creation of the Disney musical, although only applicable to the Renaissance films and those produced between 2009 and 2010.
- The presence of this formula is important but not decisive in the description of the Disney style.
- The study of all Disney movies, has allowed to approach the definition of musical. One of the defining elements of a musical the links of plot or archetypes with songs. However, there are other issues that make film musical, such as the number of songs, playing with the limits of reality and the correlation between songs and underscore. Although, as mentioned, the exclusive field of this dissertation makes it difficult to extrapolate this definition to other films, it provides a starting point to reach an agreed description of musicals.

## **Foresight**

The analysis of the results of this thesis has raised a number of issues that could be developed in subsequent academic papers. Firstly, because it is considered vital to keep researching both about musical and animated film from an interdisciplinary perspective, taking into account the musical component. In this sense, one possible line of research could be the definition of musical, contrasting the assumption raised here with live-action films and check to what extent the results presented on this Thesis are transferable to other areas. As for the Disney formula, it would be interesting to see its influence to other studios, especially in the movies made in the 90 by Dreamworks or Don Bluth films. Thus, it could be discovered if this formula goes beyond Disney or if it is something unique of the studio.

Another line of research that has not been contemplated at the beginning of this thesis, but in the course of this Thesis has been considered, is the possible application of this dissertation for educational purposes. Although during the literature review it has been found that there several papers about how to use these films to ease music learning, it is thought that this Thesis could be used, if desired, as an encyclopedia referring to Disney songs.

Ultimately, this research presents a large amount of information on a wide variety of films. Perhaps some of the issues here discussed could devote an entire Thesis, which is equivalent to

admit that this project was too ambitious and to deepen in certain aspects have been impossible. However, this also means that there are many open lines of research that could be distilled from this dissertation. If this reading motivates researchers to pursue this path, the author will be well enough satisfied. If the reader of this thesis, whether a defender and lover of Disney, or fierce critic, discovers the value of these films, or confirms its own assumptions in these pages, the writing of this Thesis will be completely justified. After all, the purpose of science is to discover what was unknown or to confirm what was assumed.