

L'evolució de la música al cinema d'animació de Disney

Isaac Albarracin Oliva

Grau en Mitjans Audiovisuals

Curs 2023-24



Centre universitari adscrit a la





Centre universitari adscrit a la



Grau en Mitjans Audiovisuals

L'evolució de la música al cinema d'animació de Disney

Isaac Albarracin Oliva

Tutor: Àngel Valverde

Curs 2023-24



“I only hope that we don’t lose sight of one thing - that it was all started by a mouse”

- Walt Disney -

Agraïments

Expressar el meu agraïment a les persones que han fet possible aquest treball final de grau. En primer lloc, gràcies al tutor, Àngel Valverde, per l'ensenyament i el coneixement mostrat durant el curs. I sobretot, gràcies a la família i els amics pel suport incondicional. Sense vosaltres no hauria sigut possible.

Resum

Aquest Treball Final de Grau mostra una anàlisi musical de l'evolució de les bandes sonores al cinema d'animació de Disney. Per fer-ho s'ha utilitzat una *cue list* detallada de la Blancaneu, *Aladdin* i *Moana* amb l'objectiu d'investigar l'evolució dels recursos musicals. Es posa en evidència que l'èxit d'una banda sonora es relaciona amb la capacitat del compositor de connectar amb els estils musicals actuals, de treballar-la d'acord amb les emocions dels personatges i en un context cultural determinat per poder donar resposta a les necessitats i els canvis socials globals del present.

Paraules clau

Clixés musicals; Disney; banda sonora; *cue list*; *Aladdin*; *Moana*; Blancaneu

Resumen

Este Trabajo Final de Grado muestra un análisis musical de la evolución de las bandas sonoras en el cine de animación de Disney. Para ello se ha utilizado una *cue list* detallada de Blancanieves, *Aladdin* y *Moana* con el objetivo de investigar la evolución de los recursos musicales. Se pone en evidencia que el éxito, por una parte, sonora se relaciona con la capacidad del compositor de conectar con los estilos musicales actuales, de trabajarla de acuerdo con las emociones de los personajes y en un contexto cultural determinado para poder dar respuesta a las necesidades y cambios sociales globales del presente.

Palabras clave

Clichés musicales; Disney; banda sonora; *cue list*; *Aladdin*; *Moana*; Blancanieves

Abstract

This Final Degree Project shows a musical analysis of the evolution of soundtracks in Disney's animated films. A detailed cue list of Snow White, Aladdin and Moana has been used to investigate the evolution of musical resources. It becomes clear that the success of the soundtrack is related to the composer's ability to connect with current musical styles, to work it in accordance with the emotions of the characters and in a given cultural context in order to respond to the needs and global social changes of the present.

Keywords

Musical clichés; Disney; soundtrack; cue list; Aladdin; Moana; Snow White

Índex

Índex.....	I
Índex de taules.....	III
1 Introducció	5
2 Marc Teòric	9
2.1 Orígens i cinema mut (1923 - 1928)	9
2.2 Preludi a l'època daurada (1929 - 1937)	10
2.2.1 Frank Churchill i Leigh Harline	14
2.3 Primera època daurada (1937 - 1942)	15
2.4 Període bèl·lic (1942 - 1949)	17
2.5 Segona època daurada (1950 - 1967)	18
2.6 Època fosca (1970 - 1988)	19
2.7 Renaixement (1989 - 1999).....	19
2.7.1 Alan Menken	20
2.7.2 Mark Mancina	23
2.8 Post renaixement (1999 - Actualitat)	23
3 Definició dels objectius i abast.....	27
4 Metodologia	31
4.1 Viabilitat i aspectes legals	35
5 Resultats	36

5.1	Anàlisi d' <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>	36
5.2	Anàlisi d' <i>Aladdin</i>	41
5.3	Anàlisi de <i>Moana</i>	47
6	Conclusions	54
7	Bibliografia.....	61
8	Annexos.....	64
	Apèndix: Glossari de termes	97

Índex de taules

Taula 1. Fitxa tècnica d' <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>	64
Taula 2. Fitxa tècnica d' <i>Aladdin</i>	65
Taula 3. Fitxa tècnica de <i>Moana</i>	67
Taula 4. <i>Cue list</i> d' <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>	68
Taula 5. <i>Cue list</i> d' <i>Aladdin</i>	76
Taula 6. <i>Cue list</i> de <i>Moana</i>	86

1 Introducció

L'evolució de Disney a través del temps narra una història de perseverança, creativitat i èxits inesperats. Es farà un recorregut d'aquest procés partint de les humils arrels de l'estudi de Disney Brothers Studio, a l'inici del cinema mut, fins a les èpoques daurades i fosques que han marcat la indústria de l'animació. El viatge de Disney és una odissea en constant transformació i experimentació. A través de les paraules i la mirada visionària de Walt Disney, aquest projecte explora les lluites inicials, els punts d'inflexió que van donar a llum icones com el *Mickey Mouse* juntament amb tots els moments estel·lars de la companyia. S'explorarà com d'importants han estat les melodies de les bandes sonores que han acompanyat l'evolució dels clàssics animats i descobrirem com la música ha jugat un paper fonamental en la construcció de l'imperi màgic de Disney.

Es farà una investigació dels seus primers curtmetratges d'animació, passant per l'icònic primer llargmetratge de la companyia, recorrent aquesta evolució i diferenciant-la en vuit etapes.

La primera etapa és la que contempla els orígens durant el cinema mut. S'estima que comencen l'any 1921, Walt Disney amb el seu germà Roy i s'allarga fins al 1928. Apareix un dels personatges animats més importants arreu del món, Mickey Mouse. Aquest serà el punt de partida de la següent etapa, el preludi a l'època daurada. Aquesta etapa estrenarà curtmetratges amb molt d'èxit. Apareix la sincronia entre àudio i vídeo generant una nova tendència mundial a l'animació, amb els primers curtmetratges a color, entre d'altres. Totes aquestes innovacions portarà Walt Disney a produir el primer llargmetratge de la companyia, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), aquesta tindrà tant d'èxit que serà la que iniciï la primera època daurada de Disney des del 1937 fins al 1942, ja que malauradament, amb l'entrada dels Estats Units a la Segona Guerra Mundial i amb la vaga d'animadors de Disney del 1941, la companyia es veurà obligada a aturar la producció durant un temps. No va ser fins al 1950 que Disney, en un moment econòmicament complicat, va realçar la companyia amb el llargmetratge escollit *Cinderella* (1950). Aquesta pel·lícula serà l'inici d'una nova etapa daurada, la segona en aquell moment.

Malauradament, l'any 1966, la mort s'enduria el cos de Walt Disney, però no tot el llegat que havia deixat enrere. Aquest fet va marcar una crisi artística i creativa a la companyia tan

important que aquesta etapa fosca va durar fins al 1988. Gràcies a algun llargmetratge que sí que havia funcionat van poder reunir suficient pressupost per estrenar la pel·lícula que els trauria d'aquella època tan complicada. Això va ser gràcies a *The Mermaid* (1989), un èxit en taquilla i va ajudar a millorar la qualitat dels films des d'aquell moment. Disney va viure una fase de renaixement fins a *Tarzan* (1999) que va ser l'últim èxit d'aquella època. Els anys 2000, van ser complicats, ja que Disney va entrar en una fase d'experimentació, sortint de la seva zona de confort. La competència d'altres companyies que estaven tenint èxit, va fer que Disney volgués adaptar-se a l'estil de les altres corporacions en lloc de mantenir la seva essència. Aquesta fase d'experimentació estava dividida en dos, la primera que van ser moments complicats i la segona fase en la qual tornarien els seus orígens, fent musicals. Pel·lícules com *The Princess and the Frog* (2009) i *Frozen* (2013), són aquesta nova tendència que es manté actualment (MacDonald, 2013).

L'adquisició de Pixar per part de Disney va marcar un punt d'inflexió en la indústria de l'animació en introduir una nova forma d'animació, passant de la rotoscòpia al cinema 3D. Aquesta innovació no només va canviar la manera en què es creen les pel·lícules, també en com s'expressen i es relacionen els personatges amb el públic, gràcies a una millora significativa en les seves expressions i trets facials. Malgrat comptar amb totes aquestes eines per captivar l'espectador a través del visual, la música continua sent un element fonamental per donar vida a la narrativa, acompanyar els personatges i atreure el públic tant en l'àmbit visual com l'auditiu. Però en aquest projecte es pretén identificar l'evolució de Disney sense veure's afectat per la incorporació de Pixar, encara que totes les pel·lícules modernes s'han vist afectades per aquesta nova corrent d'animació 3D.

La música, sovint considerada com l'autor silenciós, ha evolucionat de manera notòria des dels primers dies de Disney fins a l'actualitat. En aquest treball s'explora la importància i l'evolució de la música a les pel·lícules d'aquesta exitosa productora, assenyalant el seu paper crucial en la creació d'experiències cinematogràfiques inoblidables. Cal destacar que s'analitza les bandes sonores, la part musical, ja que la banda sonora o part sonora com diu Amparo Porta Valencia (1998) contempla més aspectes del film, "la part sonora d'una pel·lícula compren la veu humana, música, sorolls i efectes especials" (p. 107). Una observació que cal tenir en compte per diferenciar música de banda sonora.

La importància de la banda sonora dels films va molt més enllà de les cançons reconegudes per a tothom, són les textures musicals, els silencis, els *leitmotifs* o els clixés, recursos sonors que fan que una banda sonora sigui immensa, unes obres mestres que els compositors aconseguen endinsant-se i empatitzant amb allò que volen relatar.

L'espectador té mil·lèsimes de segon per entendre a vegades referències visuals que li poden arribar a passar desapercebudes, però la música és el factor diferencial que pot fer que no perdís el fil de la història i relacionis personatges o successos tan sols amb repeticions de melodies o simbologies musicals que ja estan interioritzades per la gran majoria d'espectadors del setè art.

La rellevància del projecte en l'àmbit acadèmic radica en la importància d'analitzar com la icònica companyia ha influït a la cultura al llarg dels anys. Explorar la relació entre la música i l'animació a les pel·lícules de Disney proporcionarà una comprensió més profunda de la narrativa cinematogràfica i del desenvolupament de la tecnologia.

Sobretot, com ha evolucionat de la mà de la societat, ja sigui superant estereotips de gènere, clixés musicals del tot superficials o la mateixa evolució de gèneres musicals que han anat agafant importància des dels inicis de la companyia fins avui en dia.

2 Marc Teòric

L'estructura del Marc Teòric, és en format de perspectiva, ja que el procés està enfocat en un recorregut per la història musical del cinema d'animació de Disney.

Per això s'ha escollit el llibre *Walt Before Mickey: Disney Early Years, 1919-1929*, per fer la investigació de l'ordre en què es van donar els fets, entendre les decisions que va prendre Walt Disney per evolucionar tècnicament i estrenar films cada vegada més innovadors. El llibre observa els seus orígens i inicis destacant la seva passió pel dibuix i l'entreteniment. Descriu els primers passos en la seva carrera professional, incloent-hi les seves experiències amb l'animació.

2.1 Orígens i cinema mut (1923 - 1928)

Disney, en l'actualitat, és reconeguda com una de les productores més exitoses arreu del món, gràcies al cinema d'animació. Tanmateix, com totes les empreses, Disney va tenir un inici complicat que va evolucionar al llarg dels anys. Per entendre l'evolució es comença pels orígens, la seva primera etapa, l'època del cinema mut (1921 - 1928). El 16 d'octubre de 1923 Walt Disney, juntament amb el seu germà Roy, van decidir posar en funcionament l'operació Disney Brothers Studio. Un projecte creat per dos germans que s'aventuraven en el projecte de la seva vida, sense finançament i sense saber que els depararia el futur. Però Walt Disney ho tenia clar, "faré que el nom Disney sigui famós arreu del món". Aquest va ser el missatge que li va enviar Walt al seu pare el dia que van establir el primer estudi de dibuixos animats a Hollywood. (Susanin, 2011, p. 89).

Els primers anys no van ser fàcils. Durant aquest inici van dur a terme diferents curtsmetratges entre els quals, el que havia de tenir més èxit era *Les comèdies de l'Alice* pel qual van firmar un contracte per la sèrie. Però al llarg de l'any 1926, els problemes financers persistien i en Walt i en Roy no feien més de 300 dòlars de benefici per curt i el contracte de *Les comèdies de l'Alice* tampoc satisfia les necessitats financeres. (Susanin, 2011, p. 147).

Però aparegué un fet que canviaria el món del cinema, l'entrada del cinema sonor. Amb la pel·lícula de *The Jazz Singer* (1927), considerat el primer llargmetratge sonor, marcaria un

abans i un després. Aquest fet va ser crucial pel món del cinema com es coneix actualment, i l'aparició de produccions audiovisuals. La música prendria una importància colossal per l'evolució del setè art.

Un dels compositors més influents en aquests primers temps va ser Carl Stalling, qui va treballar en algunes de les primeres animacions de Disney, com ara *Steamboat Willie* (1928), el primer curtmetratge de Mickey Mouse. Stalling va fer ús d'una varietat d'instruments, però destaquen els instruments de vent com la flauta i el clarinet, juntament amb la trompeta i el violí. Aquesta combinació d'instruments va proporcionar un so característic que va esdevenir sinònim de l'estil musical de les animacions de Disney.

2.2 Preludi a l'època daurada (1929 - 1937)

L'experiència que va adquirir Walt, juntament amb la dedicació total al projecte de la seva vida, el va guiar a crear el personatge d'animació més icònic a escala mundial. Aquest fet dona lloc a la segona etapa de Disney, el preludi a l'època daurada (1929 - 1937). L'any 1928 Walt Disney, amb l'ajuda del seu equip i amb la col·laboració d'Ub Iwerks¹, va crear els primers curtmetratges de Mickey Mouse. El primer va ser *Plane Crazy* i el segon *The Gallopin' Gaucho*. Aquests curtmetratges es van estrenar originalment com a pel·lícules mudes i en blanc i negre. Però no va ser fins al tercer curtmetratge, *Steamboat Willie*, que va donar a conèixer el personatge de *Mickey Mouse* a escala mundial. L'*Steamboat Willie* va ser el punt d'inflexió en la carrera de Walt Disney (Bohn, 2017). Des d'una perspectiva tècnica, va incorporar innovacions notables que van fer que destaqués per sobre de les dues primeres entregues. La sincronització de la música amb les accions que es veuen a la pantalla. Aquest fet va fer que la música entrés en acció, com observa Paloma Yebenes (2007) "l'element musical, per tant, ofereix un corpus a la imatge visual, un reforç que convenientment utilitzat pot dotar de vida pròpia una imatge" (p. 143).

Aquesta nova tendència de la sincronització, va ser molt significatiu en aquell moment. Com diu Michel Chion (1993) un punt de sincronització és:

¹ Animador, dibuixant i tècnic d'efectes especials, considerat l'amic més proper que tenia Walt Disney durant aquella època. Responsable d'importantes innovacions als dibuixos animats de Disney i responsable, junt amb Walt, de la creació de Mickey Mouse.

Un moment rellevant d'una trobada síncrona entre un instant sonor i un instant visual; un punt en què l'efecte de sincrasi (vegeu més endavant) està més accentuat: com un acord musical més afirmat i més simultani que els altres en una melodia. (p. 52)

L'efecte de sincrasi, és molt important, ja que com destaca Michel Chion (1993):

La sincrasi (paraula que forgem combinant el «sincronisme» i «síntesi») és la soldadura irresistible i espontània que es produeix entre un fenomen sonor i un fenomen visual momentani quan aquests coincideixen al mateix moment, independentment de tota lògica racional. (p. 56)

Amb això dona sentit el fet que la persona quan sent el so l'associa de manera directa amb el que està veient en pantalla, per tant, no és pregunta si aquell so hauria d'estar allà. Per exemple, quan veiem un cop de puny, sentir els sons que acompanyen aquesta acció.

Però també trobem el punt de vista de Philip Tagg (2013), explica que:

Sincrasi denota la forma i el significat relacionats amb el “so al moment”, amb la disposició dels elements estructurals dins del present estès. (...) La sincrasi implica la combinació simultània d'elements i que aquests es poden considerar a través de forma, mida i textura d'una escena o situació. (p. 417)

Però Philip Tagg (2013), va més enllà i diu que hi ha dues maneres d'entendre la sincrasi:

Un enfocament bàsic és considerar la sincrasi com a “so al moment” compost de manera metafòrica en termes d'escena. Mentre que l'altra perspectiva important és clarament social en el sentit que les “escenes” representades a la música consisteixen en fils de so simultanis (veus, instruments, pistes, etc.) que s'organitzen de diferents maneres amb diferents propòsits per produir diferents efectes en patrons que tenen sentit pels membres de la societat a la qual es produeix aquesta música. (p. 417)

Aquest apunt té molt sentit, ja que arreu del món hi ha moltes cultures diferents. L'emoció que genera una cançó que es pot percebre trista, a una altra cultura li pot semblar tot el contrari. Això fa que Disney hagués de trobar melodies i sons que no desentonessin per la gran majoria

de la població, fet que fa encara més gran la companyia de Disney travessant tota mena de fronteres.

Aquesta innovació tècnica de generar punts de sincronia, va marcar un abans i un després generant una nova tendència als dibuixos animats. L'experiència visual i auditiva va fer que *Mickey Mouse* es convertís en un fenomen internacional fent que l'any 1932, Walt guanyés el Special Academy Award². (Susanin, 2011, p. 179)

Un any després de la creació de *Mickey Mouse* i gràcies als avenços tècnics dels sons sincrònics, apareixerien una sèrie de curts animats, anomenats *Silly Symphonies*. Una sèrie de curts animats que segueixen el to còmic, recurrent en les produccions de Walt, què jugaven completament amb punts de sincronia entre el material visual i l'auditiu. El 1929, el seu episodi pilot va ser l'*Skeleton Dance*, un curtmetratge en un cementiri on podem veure uns esquelets ballar al ritme de la música. El 1932 destaca el curt *Flowers and Trees*, per ser un dels primers dibuixos animats a color. L'any 1933, va sortir un nou curtmetratge, *Three Little Pigs*, que va tenir un èxit gairebé tan gran com el de Mickey Mouse. El compositor d'aquests dos curtmetratges va ser Frank Churchill, que al cap dels anys continuarà escrivint música per a pel·lícules produïdes per Walt Disney. Les *Silly Symphonies*, van guanyar l'Oscar de Cartoon Short Subject cada any des de 1931 fins a 1939, amb l'única excepció de l'any 1938, que va guanyar *Ferdinand the Bull*, que també era un curtmetratge de Disney. (Susanin, 2011, p. 179).

Amb les *Silly Symphonies* de la mà de Mickey Mouse, va sorgir una nova terminologia per parlar del procediment típic d'associació entre música i imatge. El *mickey-mousing*, com observa Michel Chion (1993):

Pel que fa al cinema d'animació, s'ha batejat com a *mickey-mousing* el procediment típic d'associació música/imatge, que empra igualment, però en menor grau, el cinema d'imatge real, i que consisteix a seguir en sincronisme el fil de l'acció visual per mitjà de trajectòries musicals (trets ascendents i descendents, a muntanyes russes) i puntuacions instrumentals de l'acció (cops, caigudes, portes que es tanquen), etc. (p. 98)

² Premi atorgat per la Junta de govern de l'Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques per premiar els èxits de films que no són coberts pels prestigiosos premis Oscar.

Per tant, aquests primers curtmetratges que s'han comentat, quan parlem de sincronia, és més correcte parlar de *mickey-mousing*, ja que és l'expressió més adient quan parlem de cinema d'animació.

Aquesta aproximació a la sincronia audiovisual va fer que es comencés a tenir en compte el compositor per dur a terme els curtmetratges. Tot i que, Halas i Manvell (1959) defensen que "l'animador és responsable de la visió, el control del mitjà total, incloent-hi el so i la vista, també ha de pensar tant en el so com la imatge. Només és mig animador si la seva habilitat es limita a dibuixar (p. 81). Això comporta pensar quina participació tenen els animadors respecte al so i quanta llibertat és dona al músic a ser creatiu amb l'obra que està component. Durant aquest temps apareixen dues persones, Bert Lewis i Wilfred Jackson, aquest últim complia amb el que defensaven Halas i Manvell, ja que ell era animador i arranador. Ells dos, van ser els compositors de l'*Steamboat Willie*. La seva vida com a compositors de material audiovisual comença amb el Mickey Mouse, ja que de la mà de Walt Disney durien a terme la música de gran quantitat de curtmetratges d'en Mickey. Carl W. Stalling també és un compositor important, perquè els seus inicis també van ser amb la figura de Mickey Mouse, tot i que, al cap d'uns anys es va distanciar de l'animació de Disney i va fer música per l'animador i autor de còmics, Tex Avery, que juntament amb la Warner Bros i la Metro-Goldwin-Mayer van crear personatges com Bugs Bunny o en Porky. Però el que més destaca per la seva llarga participació en llargmetratges de Disney, com ja hem anomenat amb anterioritat, és Wilfred Jackson. Com comenta Tietyen (1990), "Wilfred Jackson explicava com tocava una peça musical a diferents tempos, fins que Disney estava content" (p. 14). Això parla de la precisió que demanava Disney a l'hora de quadrar la imatge amb el so. També ho comenta Barrier (1999), "Disney volia que la imatge i el so fossin perfectament sincronitzats, com si el so vingués directament del que el personatge estigués fent a la pantalla" (p. 51).

Per donar la importància que té el so, especialment la música, s'ha de fer un visionat dels curtmetratges sense el so, això genera un buit mentalment, ja que tens la sensació que falta l'altra meitat per completar l'obra. Com observa Michel Chion (1993) quan mires un curtmetratge de l'època sense so, t'adones que:

Les figures visibles mudes xoquen entre si, s'imprimeixen malament a la percepció, corren massa ràpid. A causa de la relativa inèrcia de l'ull i la seva peresa, comparat amb

l'agilitat de l'oïda per identificar i memoritzar figures mòbils, el so és l'impressor de les sensacions visuals ràpides, i per això s'ocupa més dels trajectes (el qual la percepció visual sosté) que de la seva pròpia matèria. (p. 98-99)

2.2.1 Frank Churchill i Leigh Harline

Aquest duo va ser crucial per a la creació d'una identitat musical que perduraria vàries dècades. Frank Churchill, nascut el 20 d'octubre de 1901 als Estats Units, va ser un dels primers compositors de renom dels inicis de la companyia de Walt Disney. Com la majoria dels compositors, va començar tocant el piano després d'abandonar els seus estudis per continuar amb el seu hobby, fer una carrera musical.

Va començar a compondre melodies per curtmetratges durant la dècada dels anys trenta, després d'estudiar a la Universitat de Califòrnia, alguns d'aquests curtmetratges ja eren de la companyia de Disney, companyia la qual l'havia contractat. Després de la sortida del compositor Carl Stalling, que ja s'ha comentat, quedava una plaça becant com a compositor i Frank Churchill va ser l'escollit. Però no va ser fins al 1937 que aparegué el primer llargmetratge de la companyia i ell en seria l'encarregat de compondre la banda sonora, de la mà de Leigh Harline i Paul J. Smith

La figura de Frank Churchill va ser una peça crucial per l'inici de la companyia, component melodies memorables i exitoses que perduraren durant generacions i generacions. Per desgràcia l'any 1942, a l'edat de trenta-un anys es trobà a Frank Churchill mort al seu ranxo, suposadament d'un tret que s'havia disparat ell mateix.

També va començar durant la dècada dels anys trenta el compositor Leigh Harline, que es va unir als estudis de Walt Disney més o menys a l'hora amb el Frank Churchill. Nascut el 26 de març de 1907, es va graduar a la Universitat de Utah, on va estudiar piano i orgue. Tots dos foren contractats per crear melodies pels dibuixos animats que ja s'han comentat, les *Silly Symphonies*.

El compositor americà col·laborà amb una gran quantitat de compositors diferents i un any després d'aconseguir l'èxit brillant de la *Snow White*. L'any abans de la mort de Frank

Churchill, Harline va decidir emprendre un altre viatge i deixar la companyia de Disney per compondre melodies per un altre estudi.

2.3 Primera època daurada (1937 - 1942)

El desembre de 1937, començaria la tercera etapa de Disney, la primera època daurada (1937 - 1942). Walt, de la mà del seu equip, va estrenar la seva última innovació, el primer llargmetratge d'animació a color. *Snow White and the Seven Dwarfs*. Aquest film, com ja va passar amb *Mickey Mouse* i *Three Little Pigs*, va sorprendre el món. Va ser un rècord de taquilla convertint-se en el llargmetratge més taquiller de la història tot i que anys després el rècord va ser superat. (Susanin, 2011, p. 179). I és que el que van aconseguir és que la música tingués un pes considerable al llarg de la pel·lícula, com diu Amparo Porta Valencia (1998):

La música al cinema crea el motor afectiu de la història, sempre va darrere de la imatge, però de manera paradoxal actua de còmplice de l'espectador anticipant-li la tensió creada. La música al film és la que més sap de la història en un moment determinat, i així ho va dient a l'oïda de l'espectador. (p. 106-107)

Aquest film, destaquen Frank Churchill i Leigh Harline de la mà de Paul J. Smith, els compositors de *Snow White and the Seven Dwarfs*. Van crear partitures memorables i innovadores. Churchill va utilitzar una orquestra completa per aconseguir un so ric i ampli, amb especial èmfasi en l'ús d'instruments de corda com violins, violes i violoncels. Així mateix, va incorporar instruments de vent com flautes i clarinets, i va introduir noves textures mitjançant l'ús del piano i l'arpa.

Ja en aquest primer llargmetratge es va fer ús del *leitmotiv*, un recurs musical explotat sobretot a l'òpera, terreny on va utilitzar-se per primera vegada el 1871, però en aquest cas enfocat al cinema, com explica Emeterio Diaz (2009):

És un element retòric essencial en el règim imaginari de determinades pel·lícules (...) pertanyent al que, des de la teoria del guió s'anomena desenvolupament temàtic. Tradicionalment, per explicar o resumir d'alguna manera la visió del món que conté un relat, s'ha fet servir el terme literari "tema". (...) a més d'un sentit autorial, té un sentit cultural i un sentit estructural. (p. 242-244)

Tot i que, pot ser utilitzat purament com a una repetició per a desenvolupar una temàtica, això es pot fer mitjançant la repetició visual, objectes, personatges o el que t'interessi destacar. En aquest cas, es dona importància al *leitmotiv* utilitzat com a recurs sonor o musical. Des dels seus orígens, es va crear el terme *leitmotiv* com a recurs sonor encara que després hagi evolucionat i s'utilitzi per referir-se a temes més generals, com la literatura o la poesia.

Com explica Emeterio Diaz (2009), el terme "*leitmotiv* és una paraula d'origen alemany que s'utilitza sobretot per referir-se a un so destacat i recurrent en una composició musical". (p. 242). Per tant, qualsevol repetició d'una melodia que l'espectador pugui identificar amb alguna situació o personatge del film, serà un *leitmotiv*. Serà una pràctica molt recurrent a la gran majoria de llargmetratges de Disney.

Aquests *leitmotifs*, van acompanyats del que s'anomena simbologia musical, que serveix per a tenir uns conceptes universals a l'hora d'entendre els recursos musicals i amb què van associats. Per exemple, simbolismes rítmics, com més ràpids són els ritmes més s'associen amb escenes d'acció i persecució, mentre que si són ritmes lents, s'associen amb escenes romàntiques o de tristesa.

També trobem simbolismes relacionats amb el volum de la música, el que es coneix com a efecte "decrecendo" on veiem com la intensitat del so va disminuint mica en mica. Per contrari trobem l'efecte "crescendo", que és quan la intensitat sonora va augmentant.

Entre molts altres recursos que són clars casos de simbologies musicals al cinema, la companyia Disney ha utilitzat aquest recurs des dels inicis fins a l'època més actual.

Després de l'èxit que va tenir el primer film de Disney van continuar component bandes sonores de pel·lícules de Disney, *Pinocchio* (1940) composta per Leigh Harline, juntament amb Paul J. Smith i amb el lletrista Ned Washington van compondre la cançó *When You Wish Upon a Star*, una cançó que a diferència de *Snow White* va deixar una marca musical a l'espectador, fent que sigui més recordat aquest títol musical. Aquesta cançó perdurarà tant en el temps que serà la música de la presentació de Walt Disney Studios en l'actualitat. El següent llargmetratge destacat va ser *Dumbo* (1941) que gràcies a l'èxit de *Pinocchio* van seguir la mateixa estructura, el lletrista continuava sent Ned Washington i el compositor de les melodies Frank Churchill.

Bambi (1942), com a últim títol a destacar d'aquests inicis també estava Frank Churchill al capdavant de la música del film.

Com ja es va veure amb els primers llargmetratges de Disney i com diu Daniel Goldmark (2014):

La música dels dibuixos animats no es pot separar de l'escriptura. Un punt important durant molt de temps va ser la discussió en els estudis de música de cinema si la música havia d'entrar al procés de la producció al final, després de la finalització del rodatge. (...) Però els animadors necessiten pistes de veu per animar els moviments de la boca, diàleg - i el cant - s'han d'enregistrar prèviament. (p. 230)

Tot i això, molts dels estudis treballaven amb els seus compositors per a crear les melodies amb més anticipació, inclús compondre la música abans de les mateixes escenes, punt que no era gens comú en aquella època.

Com explica Daniel Goldmark (2014) “cada director i estudi tenia diferents punts de vista sobre el moment del procés de la música, però Disney estava molt d'acord amb la pràctica primerenca” (p. 230), és a dir, que Disney des del principi optava perquè la música ocupés un paper molt important des del principi del procés de la creació del film.

Cal destacar la pel·lícula de *Fantasia* (1940), mereix una especial atenció, ja que per a molts és una obra mestra de la música i l'animació. Disney va col·laborar amb el director Leopold Stokowski per crear una sèrie de seqüències visuals acompanyades de música clàssica interpretada per una orquestra simfònica completa. Aquesta col·laboració va marcar un punt d'inflexió en la relació entre música i animació, introduint una nova dimensió de l'expressió artística.

2.4 Període bèl·lic (1942 - 1949)

Desafortunadament, l'entrada dels Estats Units a la Segona Guerra Mundial i la vaga d'animadors de Disney de l'any 1941, va comportar que sorgís una nova etapa, el període bèl·lic (1942 - 1949). Aquests fets van provocar una afectació al contingut de dibuixos animats, arribant a provocar una aturada en la producció de nous llargmetratges (Shale, 1976). Però el

que més va afectar Walt Disney va ser la vaga dels seus propis treballadors, tot i que no va ser la primera vaga de treballadors de la indústria d'animació fins aquell moment, sí que va ser la més influent i amb més mobilització. Les condicions laborals no eren les adients i els sous tampoc acompanyaven, però gràcies a aquella vaga del 1941, afortunadament els resultats van ser positius i van poder canviar per sempre les condicions de treball (Domínguez, 2022).

2.5 Segona època daurada (1950 - 1967)

No va ser fins a l'any 1950 amb *Cinderella* que Disney, en un moment econòmicament complicat, va estrenar un nou film després d'aquests anys sense estrenar noves pel·lícules. Aquest moment era crucial per tornar a fer créixer l'economia de la companyia. Havien d'assegurar el tret i estrenar un film que agradés al públic, aleshores van decidir fer una pel·lícula d'un nou conte de fades, de la mateixa manera que ja havien fet amb *Snow White and the Seven Dwarfs*. Així va ser, Disney va trucar compositors externs a l'estudi perquè aparegués una nova generació de músics. Encara que el director musical era Paul J. Smith juntament amb Oliver Wallace, les cançons eren de Mack David, Jerry Livingston i Al Hoffman. El film va permetre començar una nova etapa daurada per la companyia (1950 - 1967), ja que va conquistar a la crítica i a l'espectador (MacDonald, 2013).

A part de *Cinderella*, van aparèixer diferents pel·lícules que també van triomfar en taquilla: *Lady and the Tramp* (1955), *One Hundred and One Dalmatians* (1961), *The Jungle Book* (1967).

Aquest fet va coincidir amb una innovació tecnològica molt important pel so, com explica John Belton (1992), apareix el so magnètic:

A mitjans de la dècada del 1950, la revolució de la pantalla panoràmica va transformar la naturalesa de l'experiència cinematogràfica tradicional. Les pantalles es van fer més grans i amples i es van corbar per la part davantera del teatre. (...) El so es propaga des d'un altaveu central que està situat a més altaveus que estan situats darrere de la pantalla a l'esquerra i a la dreta, que surten fins a cinc altaveus darrere de la pantalla i fins a desenes d'altaveus "surround" muntats als laterals i a la part posterior del teatre. (p. 154)

Aquest fet va contemplar una nova manera de viure l'entreteniment, l'audiència quedava totalment absorbida per l'espectacular mostra de so i imatges. Creant una sensació de realisme que no s'havia vist fins aleshores. Gràcies a aquest avenç tecnològic la qualitat del so es va veure afectada positivament i l'espectador ho gaudia.

Un dels fets més sorprenent, va ser la música de la pel·lícula *The Jungle Book*, ja que la cançó *I Wan'na Be Like You* de Louis Prima, trompetista i cantant de jazz estatunidenc, esdevingué un èxit que va ajudar a popularitzar la banda sonora. Aquesta banda sonora està directament relacionada amb la música jazz, aquest seria el primer contacte amb un cantant extern a l'empresa. Anys després aparegueren les primeres figures i estrelles de música pop trencant amb el paradigma de bandes sonores clàssiques al cinema d'animació de Disney.

2.6 Època fosca (1970 - 1988)

Malauradament, el 15 de desembre de 1966 va morir Walt Disney. Això va comportar l'inici d'una nova etapa, l'anomenada època fosca (1970 - 1988). Eren moments complicats per la companyia, l'estudi va entrar en una fase fosca en l'àmbit creatiu i artístic. *The Aristocats* (1970) va ser l'última producció que Walt va donar el vistiplau estant en vida. La primera meitat de l'etapa es van estrenar pel·lícules que Walt tenia pensat estrenar-les a la gran pantalla. Però va ser un recull de males decisions en l'àmbit executiu i comercial que va fer ensorrar encara més el que havia sigut la companyia. El substitut de Walt i Roy Disney com a president va ser Ron W. Miller, el gendre del difunt Walt Disney (Schickel, 2019).

2.7 Renaixement (1989 - 1999)

Gràcies a l'èxit que va tenir *Oliver and Company* (1988), va poder recaptar prou diners per permetre a la companyia produir el llargmetratge *The Little Mermaid* (1989). Aquest film va ser el punt d'inflexió que va permetre sortir d'aquesta etapa fosca i entrar en una nova etapa, el renaixement de Disney (1989 - 1999). *The Little Mermaid* va ser el primer conte a adaptar-se des de *Sleeping Beauty* (1959). En aquesta etapa destaca el paper tan important de les bandes sonores. La figura d'Alan Menken junt amb les lletres de Howard Ashman van marcar un abans i un després al cinema d'animació de Disney (Baltimore, 2017).

2.7.1 Alan Menken

Amb vuit Oscars i vuit Globus d'Or, entre altres premis, Alan Irwin Menken, més conegut per Alan Menken, és un compositor, pianista i lletrista de música estatunidenc que va néixer a Nova York l'any 1949. Rodejat d'una família propera al món de l'espectacle, la seva mare, Judith, era actriu i ballarina i el seu pare, Norman, era un dentista, que tocava el piano. Alan Menken, va demostrar un gran interès per la música des de ben petit, fent classes de piano i de violí.

Com ell mateix expressa a una entrevista de la Jeanne Spaeth (1997):

Jo era un d'aquells nens que responia a la música amb molta naturalitat, inicialment a casa. A partir d'aquell moment, recordo que la música s'integrava generalment a la meva educació a nivell elemental; era una conseqüència natural de les coses que estàvem estudiant quan érem joves a l'escola. (p. 39)

Aquest fet, feia que des de ben petit ja destaqués, fins al punt que un cop el deixaven a soles, es dedicava a compondre les seves pròpies peces, ja que no l'omplia suficient replicar les d'un altre músic.

El piano i el violí van ser els principals instruments que va estudiar també a l'institut, anys després va anar a la Universitat de Nova York. La seva carrera de compositor no havia fet més que començar, durant aquests anys coneix el lletrista Howard Ashman, que ja ha sigut anomenat amb anterioritat. Tots dos van col·laborar en un munt de projectes, però el primer èxit va ser quan es van introduir al món del teatre musical, l'obra més reconeguda és *Little Shop of Horrors* (1986).

Menken va saltar a la fama a la dècada dels vuitanta, ja que anys després d'estar al teatre musical, juntament amb Howard Ashman, van compondre la música de pel·lícules com *The Little Mermaid*, *Beauty and the Beast* i *Aladdin*. No només van ser èxits en taquilla, sinó que també van obtenir reconeixement crític i nombrosos premis, inclosos premis de l'Acadèmia i premis Grammy, per a les seves cançons memorables. En particular, cançons com ara *Under the Sea* de *The Little Mermaid*, composta i produïda per Alan Menken i Howard Ashman, i *A Whole New World* d'*Aladdin*, aquesta última, composta i produïda per Alan Menken i Tim Rice.

Després de la mort de Howard Ashman el 1991, Menken va continuar col·laborant amb altres lletristes, inclosos Tim Rice i Stephen Schwartz, en projectes com *Pocahontas*, *The Hunchback of Notre Dame* i *Hercules*.

A la pel·lícula d'*Aladdin*, Menken ja ha compost les cançons tant amb Howard Ashman com amb Tim Rice. El que havia sigut el seu amic i company de professió, aniria desapareixent a mesura que passessin els anys i deixessin de sortir les últimes peces musicals que havia fet en vida Howard Ashman amb Alan Menken.

Aquests dos compositors van fer les bandes sonores amb més èxit d'aquesta nova etapa, llargmetratges com *The Little Mermaid*, que ja l'hem nomenat anteriorment, *Beauty and the Beast* (1991), *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995), *The Hunchback of Notre Dame* (1996) i *Hercules* (1997). En el cas de *Beauty and the Beast*, més concretament, veiem com els cors, s'utilitzen per realçar el romanticisme i la grandiositat de la història. Van ser els pioners a l'hora de fer cançons que traspassen les pantalles i l'espectador les escoltaria sense veure la pel·lícula. Els milions i milions de reproduccions, representen la poesia auditiva que genera la música al costat d'una imatge que la potencia. Ho són entre elles cançons com *Go the Distance* de *Hercules*, *Under the Sea* de *The Little Mermaid* i *A Whole New World* d'*Aladdin*.

Tot i que el punt àlgid va arribar amb *The Lion King* (1994). Cap llargmetratge d'animació tradicional ha pogut igualar el rècord de vendes, recaptant 968 milions de dòlars arreu del món. Gran part d'aquests èxits està en la creació d'una banda sonora que et transporta directament dins de la pel·lícula. Una combinació de sons "africanitzats" amb elements orquestrals tradicionals juntament amb els cors, component crucial per transmetre l'èpica dels paisatges de la sabana africana. Hans Zimmer serà el compositor de les bandes sonores juntament amb el vocalista Elton John, l'encarregat de fer les cançons. Aquest film ha sigut tan exitós en l'àmbit musical que el dia d'avui cançons com *Circle of Life* té més de 206 milions de reproduccions, *I Just Can't Wait to Be King* més de 274 milions de reproduccions, *Hakuna Matata*, més de 256 milions i *Can You Feel the Love Tonight* té la quantitat de 302 milions de reproduccions, la que més del film. Aquest èxit mundial, en part, era la mescla de "viralitat" perfecte perquè destaqués. Hans Zimmer, un compositor que estava tenint èxit creant melodies reconeixibles arreu del món en pel·lícules de persones reals, debutava per primera vegada a una pel·lícula

d'animació i de la mà d'Elton John, un cantant i compositor més que consagrat al món de la música, havien de crear una banda sonora a l'altura del seu talent i la seva carrera.

Però pel que fa a aquella època, l'aparició del DVD va ser molt important pel cinema en general, per això el cinema d'animació també va afectar positivament, la gent des de qualsevol racó del món podia mirar les pel·lícules a qualsevol lloc i a qualsevol moment. Això va fer que com diuen en Hirschak i en Robinson (2009):

Les vendes de vídeos i DVD de pel·lícules clàssiques i noves han fet que l'entreteniment de Disney sigui accessible per a una infinitat de llars i famílies d'arreu del món. (...) L'èxit aclaparador i l'evolució de l'experiència de les cançons de Disney s'ha posat a l'abast de tots els homes, dones i nens. Tenir l'experiència de Disney és tenir-ne una de musical. (p. 17)

A part d'aquest avenç tecnològic, i com ja s'ha comentat, aquesta dècada dels anys noranta va ser crucial pel canvi de paradigma clàssic que es comentava anteriorment. Artistes de talla mundial apareixerien per canviar totalment les bandes sonores com les coneixíem fins aleshores, ja que des del moment en què va optar per la inclusió de músics pop a les pel·lícules de Disney s'ha tornat una pràctica més comuna fins al dia d'avui.

A *Aladdin* la famosa cançó *A Whole New World*, és interpretada per Peabo Bryson i Regina Belle, guanyadora d'un premi Oscar i un Grammy, va ser un gran èxit a les llistes de música pop. Això era un fet poc habitual, ja que al passat no es buscava fer cançons que sortissin de la pel·lícula i anessin més enllà sinó que buscaves una melodia que ajudés a portar la conductivitat amb el que es veu visualment, com a recurs per entendre el film. En canvi, aquesta nova tongada, traspassaven la pantalla creant temes musicals que es poguessin escoltar fora del film. També n'és un exemple Elton John amb *The Lion King*, i el munt de cançons que també van ser escoltades fora de la pantalla. A *Hercules*, Michael Bolton va ser l'encarregat de cantar el tema de *Go the Distance* que també ho va aconseguir en una escala no tan desmesurada com *Aladdin* o *The Lion King*. A Espanya la cançó era interpretada per Ricky Martin amb el mateix tema *No Importa la Distancia*.

Tampoc es salva *Tarzan* (1999), ja que aquest recurs d'afegir estrelles del pop no faria res més que començar i tornar-se una pràctica cada cop més habitual. Phil Collins seria l'encarregat de

posar la veu a les cançons de la pel·lícula i ho faria tant en la versió oficial, en anglès, com a la versió en castellà.

2.7.2 Mark Mancina

Mark Mancina el reconegut compositor estatunidenc va néixer el 9 de març de 1957, a diferència dels altres compositors, des de ben petit estudiava composició musical i va arribar a graduar-se en guitarra clàssica. Va créixer tocant a bandes de rock, però va acabar professionalitzant-se com a compositor de bandes sonores de pel·lícules. La seva primera aparició a una pel·lícula de Disney va ser *Tarzan* que el va ajudar a despuntar com un dels compositors del moment i va arribar a fer els arranjaments d'algunes cançons de *The Lion King* juntament amb Hans Zimmer.

Això va fer que comencés a compondre música per un seguit de films fora de la companyia de Disney, des de *Speed* (1994), fins a *Bad Boys* (1995) fins a *Twister* (1996).

Va tornar a l'estudi de Disney amb una de les últimes entregues exitoses. Aquesta va ser *Moana*, on de la mà de Lin-Manuel Miranda i Opetai'a Foa'i crearen la banda sonora del film. Dels compositors Lin-Manuel Miranda i Opetai'a Foa'i s'explica més endavant durant l'anàlisi de la pel·lícula *Moana*.

2.8 Post renaixement (1999 - Actualitat)

Aquests anys tan gloriosos no podien durar eternament i *Tarzan* va ser l'última pel·lícula que tindria èxit d'aquesta segona època daurada. Posteriorment, Disney va entrar en una etapa d'experimentació en els seus films, al mateix temps la competència, que durant tots aquells anys no els havia preocupat, va començar a créixer. La companyia Dreamworks, va començar a tenir èxit i Disney va començar a estrenar pel·lícules que s'allunyaven del que havien fet al llarg dels anys. Aquest fet va donar lloc a l'última etapa, el post renaixement de Disney (1999 - Actualitat) que tot i que no era un fracàs, la companyia aspirava a estrenar contingut de més qualitat, pel·lícules com *Dinosaur* (2000), *The Emperor's New Groove* (2001), *Atlantis: The Lost Empire* (2001), *Lilo & Stitch* (2002), *Treasure Planet* (2002), *Brother Bear* (2003), *Chicken Little* (2005), *Meet the Robinsons* (2007), entre d'altres, eren les que van marcar la dècada. Els anys 2000, van estar plegats d'alt-i-baixos. Hi havia pel·lícules que tenien èxit en

taquilla, però mala fama dels crítics, pel·lícules ben vistes pels crítics, però sense èxit per part del públic i pel·lícules que directament van passar sense pena ni glòria.

La tendència d'utilitzar artistes pop no canviaria tampoc al llarg d'aquesta etapa, ja que entre d'altres, Tom Jones seria l'encarregat de posar veu a la cançó *Perfect World* de la pel·lícula *The Emperor's New Groove* mentre que la música seria feta per Sting i David Hartley. Phil Collins tornaria a posar veu a una nova pel·lícula de Disney que aquest cop no tindria tant d'èxit ni musicalment ni cinemàticament a la nova entrega de Disney, *Brother Bear*.

Tot i que la tendència dels 2000 va ser corregida al cap dels anys, pel·lícules com *Bolt* (2008), van suposar un avenç econòmic per poder estrenar una nova fornada de pel·lícules que faria reviure la companyia després d'aquests anys d'experimentació, aquest cop li tocava a l'artista Miley Cyrus que posaria la veu al personatge coprotagonista juntament amb en Bolt i que seria l'encarregada de les cançons. *The Princess and the Frog* (2009), *Tangled* (2010) i *Frozen* (2013), van ser aquesta nova fornada d'èxits de Disney, que apostava per una perspectiva intercultural enfront de les princeses tradicionals. Es va crear la primera heroïna afroamericana i tornarien als orígens del concepte de musical que s'havia perdut al llarg dels anys. Aquests films tornaven a transmetre la sensació d'estar veient un clàssic de Disney. Aquesta és la segona fase d'aquesta última etapa. L'inici va ser complicat, però amb el pas dels anys la companyia va aprendre a conviure amb la competència d'altres companyies i estrenar el material pel qual sempre els havia fet ser una companyia única. La música prendrà importància en aquestes noves pel·lícules, *The Princess and the Frog*, el compositor va ser Randy Newman, que havia tingut un èxit descomunal amb llargmetratges de Disney Pixar com *Toy Story* (1995), *A Bug's Life* (1998), *Monster, Inc.* (2001) o *Cars* (2006). Aquest va ser el salt de Randy Newman a compondre per primera vegada la banda sonora d'una pel·lícula de Disney sense Pixar. *Tangled* una de les altres pel·lícules que van tenir èxit va ser el retrobament d'Alan Menken amb un film d'animació de Disney, ja que des de *Hercules* el 1997 no havia tornat a participar com a compositor en una pel·lícula de Disney. La joia de la corona, basant-nos en la "viralitat" màxima que pot aconseguir una cançó d'un film d'animació, va ser *Let It Go* de *Frozen*, actualment compta amb més de 709 milions de reproduccions a Spotify. Convertint-se així amb la cançó de Disney amb més reproduccions a tot el món.

Malauradament, aquestes són les úniques pel·lícules d'animació originals, ja que la dècada del 2010 fins a l'actualitat, han regnat els *remakes* dels èxits de Disney, però aquesta vegada saltant del cinema d'animació al cinema d'imatge real. Èxits com *Cinderella* (2015), *Beauty and the Beast* (2017), *Dumbo* (2019), *The Lion King* (2019), *Aladdin* (2019), *Mulan* (2020), *The Little Mermaid* (2023) entre d'altres. Aquest fet marca una tendència perillosa i és que en fer un *remake* de pel·lícules que han sigut grans èxits, l'espectador per reviure el moment que va passar veient-les en aquell moment, també veurà aquests films, per això, aquests *remakes* també han sigut un èxit en taquilla, però és perillós, ja que les bandes sonores continuen sent les mateixes amb petites variacions. Si la companyia només es dedica a fer *remakes*, hi haurà una aturada de noves produccions, sigui per falta de creativitat o per la comoditat de crear un *remake* que de ben segur serà un èxit en taquilla. Aquests *remakes* continuen amb la tendència musical que s'havia seguit fins aleshores, Ariana Grande i John Legend serien els encarregats de cantar el tema principal de *Beauty and the Beast*. Mentre que Christina Aguilera seria l'encarregada de posar veu a les cançons del remake de *Mulan*.

En l'actualitat, *Encanto* (2021) i *Wish* (2023), són les úniques pel·lícules innovadores, que són produïdes per Walt Disney Studios, ja que està ple de seqüeles i *remakes* que omplen les llistes dels últims llargmetratges de Disney.

De les últimes pel·lícules de Disney, entre elles *Moana*, *Encanto* i *The Little Mermaid*, el *remake*, tenen en comú que l'encarregat d'escriure les cançons és Lin-Manuel Miranda, lletrista amb llarg recorregut en diferents musicals de cinema convencional. Disney ha dipositat confiança en ell per crear aquest nou model de cançons per les pel·lícules de Disney actuals.

Aquesta evolució ha portat la companyia de Walt Disney a ser una de les més reconegudes en el cinema d'animació. Per poder evolucionar s'han de produir pel·lícules noves, d'històries noves. El fet de no estrenar nous llargmetratges i només dedicar-se a produir seqüeles de pel·lícules ja existents i que han tingut un èxit considerable per continuar generant economia sense parar o estrenar *remakes* d'imatge real per també seguir generant més patrimoni econòmic, farà que en un futur no molt llunyà no hi hagi contingut per estrenar noves seqüeles, *remakes*, etc. Això és perillós perquè el que ha acompanyat la infantesa de moltes persones, podrà arribar el dia en què els infants no visquin la màgia de Disney durant els primers anys de vida. La màgia s'anirà perdent si les noves pel·lícules que s'estrenin ja no són noves.

Aquesta falta de nous llargmetratges, també comporta una aturada de noves bandes sonores compostes des de zero, ja que a les seqüeles i *remakes*, les bandes sonores acostumen a ser les originals modificades mínimament per mantenir la màgia original. Quin camí seguirà la companyia de Disney és un misteri. Una opció seria tornar als inicis, com han fet cada vegada que s'han trobat en una crisi. També, el fet que les pel·lícules tornin a ser musicals i que la protagonista o el protagonista sigui el que canta és un fet important per tornar a l'èxit que els va portar on són. Com diu Rodosthenous (2017):

No hi ha proves que suggereixin que Disney va considerar alguna vegada una versió no musical; la decisió de fer cantar la Blancaneu sembla haver estat presa amb decisió, i mai qüestionada. Tot i que no era necessari fer cantar Blancaneu, això va afectar el públic de manera que ajuden a explicar per què la pel·lícula va tenir tant d'èxit. (p. 18)

Per tant, d'una manera o altra, Disney sempre es reinventa. La tendència actual marca una música comercial amb estrelles del pop per generar *hits* mundialment reconeguts i que quedin a la memòria de l'audiència.

Pel que fa a l'objecte d'estudi, es seguirà un procés semblant a la dissertació de Patrick Gibson que porta per títol *Tonal-Serial Hybridity in the Works of Three Composers of the Walt Disney Studios with an Analysis of Patrick Gibson's Nexus-Music for a Shadow Animation for Chamber Orchestra*. En aquest s'analitza el paper d'un compositor al llarg d'una obra en concret. En aquest cas, no s'analitzarà un compositor en concret, ja que és important marca la diferència i diferent tendència musical entre compositors i èpoques diferents.

És interessant la seva anàlisi quan observa la importància de generar dinamisme en moments concrets del film, la transcendència que té aquella melodia a la narrativa del llargmetratge, etc. Aquestes serien les eines que s'utilitzaran per fer l'anàlisi d'aquest treball. A diferència de la dissertació, no es donarà tanta importància a les partitures i a la part més tècnica de la música, sinó que s'endinsarà a la part més creativa i artística, i com aquesta ha afectat l'espectador.

3 Definició dels objectius i abast

La pregunta que marca el camí a seguir és: hi ha hagut una evolució total de la música de Disney?, només gràcies als avenços tecnològics?, gràcies a l'evolució de la societat?, quants recursos utilitzats des del principi són recurrents avui en dia?

Aquestes serien les preguntes a respondre durant els resultats, o fins i tot si el recorregut ho permet a les conclusions.

L'objectiu principal d'aquest projecte, és analitzar les pel·lícules més representatives de cadascuna de les etapes clau de la història del cinema d'animació de Disney, per comprendre com ha evolucionat la música al llarg del temps i com aquesta ha pogut afectar a les emocions de les persones i com encara influeix en la seva percepció subjectiva quan les tornen a escoltar.

Un altre objectiu és concloure uns resultats i unes conclusions respectant les identitats culturals i demogràfiques, explicant com la música pot arribar a traspasar tota mena de barreres. Intentant de la mà de les tres pel·lícules que s'analitzaran, conèixer quina és la manera més acurada de crear una banda sonora que no usi clixés superficials o reproduïxi estereotips de gènere.

És un objectiu d'interès per què des dels inicis els films de Disney són musicals i d'animació. El fet de crear films ambientats en històries diferents les unes de les altres, les melodies han d'aconseguir que l'espectador entengui i faci una immersió en la cultura subjacent i ho fa adaptant-se a l'evolució dels diversos gèneres musicals que hi ha hagut al llarg de la història. Per tant, poder analitzar tres films diferents, de tres cultures totalment diferents i de tres èpoques diferents podrà ajudar a fer una aproximació a l'evolució de les bandes sonores, de les cançons, les melodies i les pròpies textures musicals. Això s'aconseguirà analitzant la banda sonora, amb especial atenció als clixés musicals i els *leitmotifs*, dels tres llargmetratges i comparant-los entre ells.

Examinar les primeres etapes de Disney, l'època del cinema mut i preludi a l'època daurada, per entendre com es van introduir les primeres nocions musicals i com aquestes van contribuir a l'experiència cinematogràfica. A continuació, analitzar les pel·lícules de l'època daurada per

identificar les innovacions musicals i com es van integrar a la narrativa, explorant el paper de la música en l'establiment de la identitat de personatges i la creació d'una atmosfera màgica.

Per a poder complir aquests objectius, es farà ús de les eines comentades a la metodologia per a poder fer l'anàlisi i així extreure unes conclusions tan acurades com sigui possible.

Per aconseguir això s'haurà d'analitzar una pel·lícula que representi cada una de les diferents èpoques identificades al Marc Teòric. Una que representi l'etapa més inicial, com per exemple *Snow White and the Seven Dwarfs*, una que representi l'etapa daurada dels noranta, per exemple *Aladdin* i una que representi l'etapa contemporània, com per exemple *Moana*.

En general, es busca fer una anàlisi de la importància de la banda sonora, des del més general com pot ser el gènere musical fins a les tècniques emprades per a aconseguir les ambientacions màgiques que caracteritzen a la companyia de Disney, tot això, mesurant l'impacte i la importància que té en la percepció global de les pel·lícules, incloent-hi com afecta les emocions de l'espectador i com contribueix a la memòria col·lectiva de l'audiència.

Per aconseguir aquest últim punt, un dels objectius secundaris és realitzar una enquesta social, per extreure conclusions sobre l'impacte emocional que ha tingut en les persones les pel·lícules de Disney.

La hipòtesi és que responen a les preguntes inicials, la música i els efectes sonors han millorat amb el pas del temps, i que la implementació de noves tècniques i recursos musicals han ajudat a definir millor els personatges i els seus sentiments, evolucionant de la mà dels gèneres que funcionen contemporàniament a la recerca de la "viralitat" i facilitant la comprensió de l'espectador.

Pel que fa a els recursos utilitzats, els compositors, són una peça clau, ja que no només són encarregats de crear melodies, han d'empatitzar amb la història per a poder crear melodies a l'altura. Els instruments i els clixés musicals han sigut de gran ajuda per a crear melodies que sobrepassessin la pantalla i s'adherissin a altres cultures, més enllà de la que coneixen els compositors nadius americans.

Pel que fa a l'abast del treball, aquest projecte abordarà els aspectes musicals i sonors de les pel·lícules de Disney al llarg del temps, des dels seus inicis fins a les produccions més recents,

proporcionant una anàlisi en profunditat de la seva evolució i de l'impacte en la cultura popular. El focus estarà en la música i elements sonors com a element clau que ha contribuït a la narrativa cinematogràfica i com ha influït en la percepció i el record per part del públic. Per arribar a entendre com aquestes melodies han arribat a ser fenòmens mundials i com ho han aconseguit els compositors per a crear melodies de diferents cultures, com ja s'ha explicat s'intentarà extreure el màxim d'informació de les tres pel·lícules que s'analitzaran, però si es volgués un resultat més ampli i més fiable, s'hauria d'analitzar una gran quantitat de films per a poder contrastar encara més la informació.

4 Metodologia

Per dur a terme la metodologia, cal explicar amb detall el procediment que es realitzarà. La informació recopilada al llarg del Marc Teòric és útil per extreure quins llargmetratges han tingut més pes en l'àmbit global. Per això és necessari entendre la història que ha portat a la companyia de Disney a ser on està. Són molt necessaris els referents que expliquen com s'ha desenvolupat la història de Disney al llarg dels anys. Per això s'ha escollit el llibre *Walt Before Mickey: Disney Early Years, 1919-1929*, per fer la investigació de l'ordre en què es van donar els fets, entendre les decisions que va prendre Walt Disney per evolucionar tècnicament i estrenar films cada vegada més innovadors. El llibre observa els seus orígens i inicis destacant la seva passió pel dibuix i l'entreteniment. Descriu els primers passos en la seva carrera professional, incloent-hi les seves experiències amb l'animació. Aborda també els problemes financers i les adversitats que la companyia va haver d'afrontar durant els primers anys i com va haver de superar totes les dificultats per continuar enfocat en el seu somni. Susanin (2011) explora com Walt Disney va decidir establir el seu propi estudi d'animació de la mà del seu germà Roy. És gràcies a aquest llibre que entenem la importància del primer curtmetratge de la companyia, *Steamboat Willie*, i el que va generar socialment. Aquests curtmetratges van aportar innovacions d'interès internacional, ja que musicalment van aconseguir mostrar al món la sincronització d'imatge i so a través del cinema d'animació. Això és de gran interès per entendre les necessitats canviants de l'espectador amb el pas del temps i com aquestes necessitats poden haver fet evolucionar la música al gust de l'oient.

Aquest llibre ha sigut de gran interès per entendre els orígens de la companyia, però també era necessari entendre com ha evolucionat l'espectador al llarg de les diferents generacions, per això, s'ha fet ús del llibre *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*. Aquest, a diferència de l'altre, explica l'evolució al complet, els orígens no estan tan detallats, per això s'ha fet ús del primer llibre. Explica i t'assenyala les diferents etapes que ha viscut la companyia al llarg dels anys, i amb això com ha evolucionat la música de Disney des dels orígens fins a l'actualitat. Laurence MacDonald, l'autor del llibre, marca l'estructura del llibre de forma cronològica, cobrint l'àmplia gamma d'etapes de la història del cinema d'animació de Disney. Cada capítol analitza una època específica i destaca els temes musicals més rellevants, els compositors més destacats i les innovacions musicals.

Partint d'aquesta base i per crear una metodologia coherent, es farà un estudi de les pel·lícules més importants en l'àmbit musical de cada un de les etapes més importants de la història del cinema d'animació de Disney. Per fer aquesta anàlisi, és necessari fer un seguit de visionats, els que siguin necessaris, per entendre el pes, la durada, la "viralitat" i el que genera la música de les pel·lícules que siguin seleccionades. En principi, es volia escollir una pel·lícula de cada una de les vuit etapes explicades al llarg del Marc Teòric. Però s'ha optat per analitzar tres films, que representin tres etapes completament diferents entre elles, i de tres compositors diferents per veure si hi ha una evolució musical només pel que fa als avenços tecnològics o també una evolució important pel cinema d'animació.

Les eines principals necessàries són la filmografia al complet per després poder analitzar els aspectes més importants i els que es vulguin ressaltar en el projecte.

La primera, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), de la mà dels compositors; Frank Churchill, Leigh Harline i Paul J. Smith. És el primer llargmetratge de la companyia, i representa els primers passos de l'empresa en el món del cinema, el que anomenem la primera època daurada. La segona, *Aladdin* (1992), que representa l'estil i la música que es duia a terme durant els noranta, representa l'etapa del renaixement de la companyia, amb una animació que començava a evolucionar amb les primeres escenes d'animació 3D i amb una banda sonora reconeguda i premiada arreu del món, gràcies a la música d'Alan Menken, del qui ja s'ha dedicat un apartat al Marc Teòric. Finalment, l'última pel·lícula escollida és *Moana* (2016), una nova tendència que arriba dues dècades després, representa el post renaixement de l'empresa i l'època contemporània actual, amb totes les millores audiovisuals que això suposa, aquest cas amb un duet reconegut com són Lin-Manuel Miranda i Mark Mancina, amb l'ajuda de Opetaia Foa'i, nascut a Samoa, que ajudarà a crear melodies que s'adhereixin a l'ambientació del film.

S'ha escollit aquests tres films per la comparació entre compositors diferents, etapes diferents, com ja s'ha comentat. Un requisit era escollir films que representessin la idea inicial de musical Disney clàssic. Altres pel·lícules han sigut de gran importància per la companyia, com per exemple *The Lion King*, però aquesta musicalment ha sortit totalment de la tendència inicial de banda sonora, el cantant Elton John juntament amb el reconegut compositor de cinema convencional Hans Zimmer, crearen una pel·lícula increïblement taquillera per a la companyia però sortint de les tendències musicals i visuals. Per això la decisió dels tres films ha sigut una

decisió analitzada i comparada perquè es pogués mostrar les diferències i les semblances entre elles.

Per dur a terme l'anàlisi del treball, és necessari trobar una metodologia a l'hora d'analitzar un film i extreure les conclusions pertinents sobre la importància de la música al film. La intenció no és capficar-se en l'anàlisi merament musical sinó entendre l'èxit o el fracàs que ha tingut la banda sonora dels films a les diferents èpoques de la companyia. Es seguirà la metodologia d'estudi semblant a la dissertació de Patrick Gibson que porta per títol *Tonal-Serial Hybridity in the Works of Three Composers of the Walt Disney Studios with an Analysis of Patrick Gibson's Nexus—Music for a Shadow Animation for Chamber Orchestra*, en aquest cas s'analitza el paper d'un compositor al llarg d'una obra en concret. És interessant la seva anàlisi quan observa la importància de generar dinamisme en moments concrets del film, la transcendència que té aquella melodia a la narrativa del llargmetratge, etc. Aquestes serien les eines que s'utilitzaran per fer l'anàlisi d'aquest treball. A diferència de la dissertació, no es donarà tanta importància a les partitures i a la part més tècnica de la música, sinó que s'endinsarà a la part més creativa i artística.

Es durà a terme una fitxa tècnica de cada una de les tres pel·lícules perquè el lector pugui familiaritzar-se amb elles i veure les persones que han estat involucrades en el projecte. En un altre apartat es destaquen els premis i nominacions de cada una de les pel·lícules, sobretot els premis i nominacions musicals, que són els que es dona més importància en aquest treball.

En aquest cas, l'anàlisi es farà a partir d'una *cue list*, aquesta és l'eina principal per a dur a terme l'anàlisi dels films, on, minut per minut, s'identificarà totes les melodies, silencis i cançons que apareixen a cada un dels tres films. Aquesta *cue list*, està dividida quatre caselles: la *cue #posició*, el so o la cançó, l'acció i les observacions.

A la *cue #posició* és on s'apunta minut a minut i segon a segon la duració de les melodies, cançons o seqüències de música acompanyada de recurs visual o no. En aquesta casella, s'apunta el temps en pantalla de cada melodia, un cop aquesta canvia s'obre un nou apartat i així des del minut zero de la pel·lícula fins al final. D'aquesta manera es podrà observar la quantitat de melodies i cançons que apareixen a cada pel·lícula.

El so es l'apartat on s'apunta el nom de la cançó o melodia, si en té, els noms de les persones que han participat en la creació d'aquella peça, l'interpret, el compositor i el productor en concret i si no té un títol aquesta melodia per referir-se, se la categoritzarà per l'estil o gènere musical. D'aquesta manera es podrà veure la quantitat de cançons, la importància dels compositors i quins han tingut més participació que d'altres. També es podrà veure la quantitat de cançons i melodies que es repeteixen durant el film.

L'acció és un apartat on hi haurà una breu explicació del que s'està veient en pantalla al moment en què sona la melodia. Per tant, és l'apartat més visual, per acompanyar i fer entendre la relació entre l'apartat del so amb l'apartat visual, ja que l'un necessita l'altre per a crear una producció cinematogràfica. En aquesta casella, podem veure a qui van dirigides les melodies, ja sigui al protagonista, l'antagonista o personatges secundaris.

Finalment, l'última casella, és la d'observacions, que té com a objectiu destacar detalls musicals o sons que passen per alt a l'orella de l'espectador i que són interessants de destacar, recursos sonors, tècniques musicals, etc. És la casella per a apuntar, tots els recursos que es van repetint al llarg del film, punts de sincronia, instruments, silencis, utilització d'eco, xiulets, textures en general. Fins i tot, punts de *leitmotiv* i simbologia musical utilitzats repetidament al llarg dels anys.

S'ha escollit fer aquesta graella perquè és la forma més precisa d'analitzar un film des del principi fins al final, només d'aquesta forma es podran trobar semblances i diferències entre *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Aladdin* i *Moana*.

Aquesta graella estarà situada als annexos per no molestar el fil conductor del treball i poder donar-hi una ullada si el lector així ho decideix.

Per fer l'anàlisi musical ens hem centrat en dues tècniques musicals, tot i que s'analitzen més recursos, aquests són els que tenen més pes i importància relacionant els tres films: els clixés musicals i els *leitmotifs*. És per això que s'han escollit aquests tres films ambientats en tres cultures diferents. *Snow White and the Seven Dwarfs* ambientada a Baviera, *Aladdin* ambientat a l'Orient Mitjà i *Moana* ambientada a la Polinèsia. I cada una representant un gènere i estil musical diferent de l'anterior. Això s'analitzarà a base dels clixés musicals, es farà una recerca d'entrevistes dels compositors, els instruments emprats per a crear la banda sonora de cada una

de les pel·lícules i la comparació entre les tres. Pel que fa a els *leitmotivs*, un cop feta la *cue list*, s'annotarà i identificarà els casos de música *leitmotiv*, a qui van representats i el perquè de cada una d'elles.

La fitxa tècnica i la *cue list*, són de gran ajuda al lector perquè si no ha vist el film que s'analitza, pugui informar-se abans de començar amb l'anàlisi.

La intenció era realitzar una enquesta per aconseguir resultats relacionats amb l'espectador, sobre la investigació, i extreure'n conclusions. Les preguntes haurien anat relacionades de la següent manera: una primera pregunta contextualitzant, les següents anirien enfocades a la música, però al final aquesta intenció s'ha vist refusada per falta d'una necessitat i aportació suficient per al mateix treball.

4.1 Viabilitat i aspectes legals

En aquest cas, l'estudi de viabilitat és simple. Pel que fa a la viabilitat tècnica, al ser un treball de recerca, l'únic recurs necessari és tenir dispositius electrònics amb connexió a internet i disposar de la filmografia necessària per analitzar els llargmetratges pertinents. La viabilitat econòmica no es pot tenir en compte, ja que no hi ha cap recurs econòmic que sigui necessari per dur a terme el treball. No hi ha requisits materials ni d'infraestructura que tinguin pes en el procés d'aquest projecte final.

Aquest treball de final de grau, proposat i escrit per l'estudiant Isaac Albarracin Oliva de la Universitat TecnoCampus de Mataró, Barcelona està subjecte a drets d'autor reservats.

L'Isaac Albarracin Oliva, en aquest cas i com ja s'ha nomenat amb anterioritat, posseeix els drets exclusius de la distribució, creació i producció, els quals estan legalment protegits. Qualsevol reproducció o ús no autoritzat d'aquest treball constituirà una violació dels drets reservats de l'autor.

5 Resultats

Per començar amb l'anàlisi i posar en situació, es farà ús d'una fitxa tècnica-artística de la pel·lícula. És una bona eina per a conèixer una gran quantitat d'aspectes informatius sobre la pel·lícula analitzada i així poder fer una anàlisi més completa.

Als annexos es troba també una *cue list* del film, dividida en quatre aspectes; la *cue* #posició, que és el minut a minut de la duració de totes les melodies al llarg de la pel·lícula, el so, que senyalitza quina melodia és o en què es diferencia, l'acció, que situa l'escena de la pel·lícula i les observacions, que marquen detalls interessants sobre el tractament sonor.

5.1 Anàlisi d'*Snow White and the Seven Dwarfs*

Per començar amb l'anàlisi i posar en situació, es farà ús d'una fitxa tècnica-artística de la pel·lícula. És una bona eina per a conèixer una gran quantitat d'aspectes informatius sobre la pel·lícula. Aquesta es troba als annexos, Taula 1.

La pel·lícula comença amb una seqüència de crèdits inicials amb la primera melodia que porta per títol *Overture*, composta pel Frank Churchill i el Larry Morey, ens presenta el títol, la productora, l'adaptació, els directors, els compositors entre altres càrrecs, tot això mentre sona una melodia dolça i potent per entrar a la història. Després de tancar el llibre, com a totes les pel·lícules Disney de l'època, comença el film.

Aquest s'inicia amb una melodia fosca i de tensió que representa la Reina Grimhilde, l'antagonista de la pel·lícula, que es troba de nit a la torre més alta del seu castell amb una foscor que la representa. En aquesta primera escena, el tema és anomenat *Magic Mirror*, interpretat i compost pel Leigh Harline i produït pel Ted Kroyt i el Harold J. Kleiner s'utilitza el recurs del trèmolo amb els violins per generar un sentiment de tensió de cara a l'espectador, aquest recurs serà utilitzat en gran mesura durant el llargmetratge.

Un cop ja hem vist a l'antagonista, apareix la presentació de la Blancaneu, la protagonista, envoltada de coloms blancs i un dia assolellat, de la mà d'una melodia suau, acompanyada de la seva veu aguda i dolça que canta la primera cançó *I'm Wishing*, interpretada per l'actriu

Adriana Caselotti fins que arriba un príncep blau cantant una cançó que completa la de la Blancaneu, anomenada *One Song* cantada pel Harry Stockwell.

La següent seqüència torna a aparèixer la Reina, planificant l'assassinat de la Blancaneu, acompanyada de nou d'una melodia fosca, aquesta ja porta el seu nom, *Queen Theme*, és la melodia que l'identifica quan apareix en pantalla.

La Blancaneu es troba collint flors a prop del castell quan de sobte se li apropa un home que li diu que la Reina li vol prendre la vida que se'n vagi ben lluny si vol sobreviure, i això fa la Blancaneu, comença a córrer bosc endins amb una melodia tensa i obscura, gairebé de terror. Aquesta porta per nom, *Far Into The Forest*, és interpretada i composta pel Frank Churchill i el Paul J. Smith.

La Blancaneu cau desplomada al mig del bosc i és quan s'apropen els animals a veure com està i aquests s'apropen amb la melodia *Animal Friends*, utilitzen el recurs d'una melodia plena de punts de sincronia, per representar el moviment de tots els animals, ja que sense la música no podries entendre com es sent un animal més enllà de les faccions humanitzades que porten incorporades per fer-ho més evident. Un cop ella veu que ja no està en perill, es posa a cantar *With a Smile and a Song*, una cançó per relaxar-se després d'haver passat una mala experiència. Aquesta cançó està interpretada per l'actriu Adriana Caselotti, que s'ocupa tant dels diàlegs com de les cançons cantades per la Blancaneu.

Des de lluny la Blancaneu acompanyada dels animals veuen una casa, comencem a escoltar la melodia *Just Like A Doll's House*, una melodia misteriosa per la por al desconegut, tot i que no deixa de ser dolça en tot moment perquè l'espectador senti que en aquella casa no hi ha cap perill. Composta pel Frank Churchill i el Paul J. Smith. En aquesta escena es pot veure com la música té un paper fonamental en el film i que no només serveix com a element sonor de fons, quan la Blancaneu pica la porta cinc vegades i la respon un instrument de corda tocant cinc notes, ho torna a intentar i torna a respondre un instrument de corda amb cinc notes, un cop entra dins de casa i diu "hola" la melodia l'acompanya responen i torna a succeir quan diu "que puc entrar" i la música és la que respon a les preguntes. Per tant, en aquesta escena com en altres ocasions la música reacciona i respon al que es veu en pantalla com a un personatge invisible que ajuda a seguir amb la trama del film.

A continuació, tant la Blancaneu com els animals, es posen a netejar al ritme de la cançó *Whistle While You Work*, com ja s'ha fet abans, s'utilitzen xiulets per seguir el ritme de la cançó, aquests xiulets, simulant el cant dels ocells així s'utilitza com a recurs un instrument que representa els ocells. Com a totes les escenes que apareixen animals, està ple de punts de sincronia en tot el que fan, tant en escenes amb melodia de fons com en escenes on la Blancaneu està cantant.

Aquests punts de sincronia són importants, i el compositor ho sabia, com diu M. Mera (2023), "hi ha evidència que la música sincronitzada amb elements visuals canvia el focus d'atenció dels ulls". Per això és un recurs utilitzat tant en aquest film com a la majoria de les pel·lícules d'animació.

En la següent escena veiem uns nous personatges, els nans, que es troben treballant a la mina fins que arribar l'hora de tornar a casa amb la cançó mundialment reconeguda *Heigh-Ho*. Fins ara s'havien escoltat cançons individuals cantades per una dona, Blancaneu, o un home, el príncep blau. Però per representar els set nans, les cançons les canten en cor, l'actor Roy Atwell, el Pinto Colvig, el Billy Gilbert, l'Otis Harlan i el Scotty Mattraw, formen el cor dels nans, cantant tots junts per representar que són un equip i fan totes les coses junts.

Un cop els nans arriben a casa, es juga molt amb els silencis i els punts de sincronia, deixant els nans de ximples, ajuda el so a generar un munt d'efectes sonors síncrons al més pur estil *Silly Simphonies*.

Seguint aquesta tendència, la Blancaneu i els set nans es veuen per primer cop, tots els moviments i sentiments dels nans van acompanyats d'una música empàtica per a cada un d'ells.

La Reina ha sigut enganyada i descobreix que la Blancaneu encara és viva. Tornem a escoltar la música fosca que es presenta sempre que ella surt en pantalla. En aquest cas, aquesta és anomenada *I've Been Tricked*, composta pel Leigh Harline.

No és fins més endavant que s'incorpora una nova forma d'intercalar escenes de manera ràpida, però que gràcies a la música s'entrellacen molt bé entre elles. Comença una seqüència d'escenes musicalment complexes, no per la dificultat de les melodies, que també, sinó per la dificultat d'intercalar un munt d'escenes diferents, mantenint la melodia associada a cada un dels personatges, el que avui en dia es coneix com a melodies *leitmotíviques*. Escoltem diverses melodies diferents, unes flutes que poden ser xiulets que representen els ocells, la melodia

fosca que representa la Reina, una melodia de tensió, que representa els animals en conjunt anant a buscar als nans per demanar ajuda i la cançó d'*Heigh-Ho* que representa els nans. Tot i que en un moment donat, es fusiona la melodia de tensió dels animals amb la cançó dels nans, fent així que aquesta aparegui quan ambdós grups estan junts en la persecució.

Al final veiem una aposta per posar un orgue simulant un enterrament, plorant la mort de la Blancaneu, una melodia trista que tothom entén com una melodia de dol. El que es coneix com a codi de situació o clixé musical.

Cal destacar, la importància musical que donen el fet de xiular, durant tot el film, té molt de pes a gairebé a totes les cançons, els nans xiulen, els ocells xiulen inclús la Blancaneu xiula. El fet de xiular, fa aquesta sensació que la música que està sonant és totalment diegètica, ja que els personatges segueixen el ritme de les melodies amb els seus cants i xiulets. A part, és un efecte còmic que ajuda a fer més entretinguda la trama de la pel·lícula. Un altre recurs molt comú durant el film és la utilització de cors, tant a l'obertura, com en els cants dels nans i al tancament final. També és important destacar l'ús que es fa de l'eco, en les cançons sobretot del principi, quan està cantant al pou o al mig del bosc el fet de fer servir eco genera més realisme a les escenes i fa que l'espectador connecti més amb l'animació, ja que com més t'aproximis als fets quotidians més podrà empatitzar el públic.

Es va donar una gran importància a les veus, tant l'Adriana Caselotti com el Harry Stockwell cantaven òpera, la veu aguda de l'Adriana, era un dels requisits fonamentals que es demanava per a dur a terme la veu de la Blancaneu.

Tot i que l'estil musical que era més popular durant l'estrena de la pel·lícula era la música swing i també la música jazz, aquest llargmetratge té una sensació orquestral a totes i cada una de les melodies que es toquen. Es planteja la hipòtesi que la música, en aquest cas, un estil clàssic i orquestral, representa l'època en la qual està enfocada la pel·lícula. El conte de fades *Schneewittchen*, Blancaneu, dels germans Grimm, va ser llançat l'any 1812 on la música popular era el que s'entén com a música clàssica.

Com diu Ross Care (1983) referint-se a Frank Churchill i Leigh Harline:

Junts van crear el que acabaria convertint-se en el so característic de Disney: música que és principalment melòdica, orquestrada de manera innovadora i essencialment

senzilla (a vegades de manera enganyosa) i accessible, però sempre amb aquest factor X indefinible que era una altra característica del conjunt de l'obra de Disney: l'atractiu popular. (p. 74-98)

Pel que fa als instruments, és una orquestra la que és l'encarregada de dur a terme les melodies de la pel·lícula. Com qualsevol orquestra, aquesta compren instruments de corda, vent i percussió.

Les cordes de l'orquestra, violí, viola, violoncel, entre d'altres, utilitzen una tècnica recurrent al llarg del film, el trèmolo, en totes les escenes de tensió i la majoria de les que van dirigides a la Reina, aquest recurs funciona generant a l'espectador un moment d'atenció total a la pantalla. Quan s'escolta aquest trèmolo, que és una successió ràpida de notes iguals, funciona com a *leitmotiv* perquè identifiquis que representa a la Reina.

Com ja s'ha destacat durant l'anàlisi cronològica del film, la sincronia entre so i imatge és un recurs enormement explotat seguint l'estil de les *Silly Symphonies*, per tant, en la gran majoria, és utilitzat com a element de comèdia o de recurs sonor per fer entendre aspectes que no són del tot obvi visualment a l'espectador. En la majoria dels casos aquests efectes sonors són generats amb instruments de corda, utilitzant recursos com el *pizzicato* o el *staccato*.

Com diu Rebecca Coyle (2010) sobre l'ús de la música com a ambientació, "la fidelitat i la espacialitat del so, tant per cinema com per casa, han augmentat la consciència de l'audiència i les expectatives de la sonicitat", referint-se al gran paper sonor que duren a terme Frank Churchill i Leigh Harline amb el llargmetratge, fent que cada detall de so, tingués una semblança digna de la pròpia realitat.

La música juga un paper molt important, fins al punt que de l'hora i vint-i-tres segons que dura el film, una hora i vint-i-un minuts hi ha música sonant de fons, el que fa que el 97,5% de la pel·lícula conté música. Aquesta tècnica era recurrent, ja que al compositor se li demanava una llarga llista de música que després es pogués posar sobre el film.

Snow White and the Seven Dwarfs va estrenar comercialment, el *soundtrack* original del film per primera vegada. Aquest fet va marcar un abans i un després respecte a les bandes sonores de pel·lícules animades, tornant-se un fenomen viral i una tècnica recurrent a partir d'aleshores.

Per visualitzar en detall l'anàlisi de la pel·lícula s'ha generat la *cue list* (Annexos, Taula 4).

5.2 Anàlisi d'*Aladdin*

Per començar amb l'anàlisi i posar en situació, es farà ús d'una fitxa tècnica-artística de la pel·lícula. És una bona eina per a conèixer una gran quantitat d'aspectes informatius sobre la pel·lícula. Aquesta es troba als annexos, Taula 2.

El film comença amb una escena d'obertura d'un venedor ambulat que està fent un llarg camí per arribar a la capital. Aquesta seqüència va acompanyada de la cançó d'*Arabian Nights*, interpretada per l'actor Bruce Adler, composta per l'Alan Menken i el Howard Ashman i produïda pel mateix Alan Menken. Aquesta cançó t'acompanya al llarg del viatge del venedor ambulat i a part veiem en pantalla els crèdits inicials, on es presenta el títol del film, els músics, els productors i els directors. Per tant, podem veure com al principi aquesta música és extradiegètica, però un cop veiem el mercader de prop i ell es troba cantant passa a ser diegètica. Aquesta melodia es repetirà, sense la veu al llarg de tot el film, i serà utilitzada en diverses ocasions com a tema de l'antagonista, Jafar. Com bé diu el títol de la cançó, és una melodia que et farà transportar ben al mig del desert d'Aràbia per a marcar una tendència que es repetirà al llarg del film. És un clar cas de clixé musical fílmic, el que es pot anomenar com a codi de situació, ja que amb l'ús d'instruments ètnics, l'espectador es senti part de la cultura que es vol representar. Això ho aconseguen gràcies a instruments com el Darbukka, un tambor de copa que es considera el símbol nacional de la música egípcia, el Qanun, un instrument de corda premuda que fa referència a la música tradicional de l'Orient Mitjà i l'Ud, és un cordòfon amb forma de pera que està directament relacionat amb la música àrab, turca i romana d'Orient, entre d'altres. Aquesta gran varietat d'instruments és el que ajuda a Alan Menken i Howard Ashman a crear melodies que ningú que no conegui la cultura pugui dubtar que són procedents de la cultura corresponent al film.

Un cop el venedor arriba a la ciutat d'Àgrabah apareix el següent tema *Legend of the Lamp*, un tema que presenta poques variacions respecte a l'anterior, però amb la principal diferència que ja no té lletra, ja només és la melodia de fons amb alguna petita variació i amb la incorporació d'algun nou instrument. Per tant, el fet de fer ús d'instruments ètnics que afavoreixen a entendre

i a endinsar-te ben el mig de la ciutat d'Ágrabah, és un clar recurs musical per generar un apropament cultural.

A continuació, apareix per primera vegada l'antagonista del film, Jafar, que apareix amb una música misteriosa que a poc a poc va fent un moviment gradual cap a un to més baix fins que acaba sent una melodia fosca i malèfica, per deixar clar des del principi que serà un personatge dolent i important al llarg del film.

La següent escena, ja apareix l'Aladdin, canviant per complet els colors foscos de la nit que acompanyaven el Jafar, canviant-los pels colors vius del dia que acompanyen a l'Aladdin. El protagonista apareix de la mà del tema *One Jump Ahead*, interpretat per l'actor Brad Kane i composta i produïda per l'Alan Menken i el Tim Rice. Tot i veure que és un lladre, el fet de veure'l ser perseguit per la guàrdia reial i admira't per la gent del carrer i amb una música esperançadora i divertida fa que des del principi sigui un personatge que agrada a l'espectador. La lletra de la cançó t'ajuda a seguir la trama del film, ja que t'explica la vida que té, que no li queda més remei que furta per molt que no n'estigui orgullós.

La següent escena un cop ja ha acabat el tema divertit i ha aconseguit robar la barra de pa sense ser enxampat, escoltem la preciosa melodia de *Street Urchins*, interpretada, composta i produïda per l'Alan Menken, que representa la bondat i la compassió, on veiem com l'Aladdin regala la barra de pa, tot i tenir fam, a dos nens del carrer que estan regirant les escombraries.

Aquestes dues escenes, que van acompanyades de dues melodies totalment contràries, una amb un tempo més accelerat i una lletra que a mesura que veus com s'escapa de la guàrdia reial veus com l'Aladdin és un lladre valent i divertit, però amb la següent també veus a l'Aladdin, però amb l'altre costat de la moneda, com a una persona bondadosa i empàtica.

Com diu Cynthia Cabañas (2023), “aquesta capacitat de la música per connectar-nos emocionalment podria explicar la influència en les nostres emocions i en la formació de connexions socials significatives”. D'aquesta manera s'empatitza amb el protagonista, l'Aladdin, gràcies a les melodies, fetes per emocionar l'espectador.

Per deixar-te clar la situació de l'Aladdin, després de protegir els dos menuts de les injustícies de la gent que té poder, tornem a escoltar la tornada del tema de *One Jump Ahead*, però aquesta

vegada sobre una melodia lenta i trista, gairebé minimalista perquè destaquí la veu i empatitzis amb la situació de pobresa en la qual viu el protagonista.

Tot seguit, escoltarem una melodia suau i romàntica però a la vegada trista, que ens presenta la Jasmine, que es troba emocionalment empresonada al palau on viu, ja que no té ni veu ni vot a l'hora de decidir qui serà el seu futur promès.

Un seguit d'escenes acompanyades de melodies que ja han sigut presentades durant els primers deu minuts, continuaran acompanyant la pel·lícula. El tema maligne apareix sempre de la mà de l'antagonista, Jafar, sempre que apareix en pantalla o per donar per entès que aquella situació està controlada per ell. Mentre que quan tornem al mig del mercat de la ciutat, escoltem la melodia *Marketplace*, que és una variació del tema *Arabian Nights*, però més ràpida i més alegre, fins que es troben per primera vegada l'Aladdin i la Jasmine de la mà d'un tema romàntic, que és molt semblant a la tornada lenta del tema *One Jump Head*, però sense lletra.

No és fins que apareix el Geni que escoltem una nova cançó, però abans veiem l'aparició en pantalla de la catifa màgica. Pel que fa al so, és molt interessant, ja que al no posar una veu que interpreti el que vol dir una catifa, s'ha de fer tot amb música i punts de sincronia, les passes, el moviment, està tot mostrat amb punts de sincronia mentre que els seus sentiments els veiem mostrats amb melodies, si està trist, música lenta que ho representa, en canvi, si està content, música alegre que simbolitza la felicitat. Això és molt interessant, ja que l'única manera de fer-ho amb música és generant una música empàtica que l'espectador interpreti els sentiments d'una catifa.

A continuació, ja veiem l'aparició del Geni. El so és una part molt important del Geni, perquè a la majoria dels seus actes apareixen amb tota la parafernàlia que ell genera. Són sons totalment fora de lloc, que no trobaries en el món en el qual et trobes, però és un personatge extremadament poderós i pot convertir-se i fer aparèixer el que li vingui de gust. Efectes com el so d'un micròfon, les llums de neó simulant un cartell de Broadway, el so d'un gos, una màquina d'escurabutxaques. El més important és que tot el que vagi acompanyat del Geni i de la catifa màgica està ple de punts de sincronia entre so i imatge que generen un dinamisme molt interessant i divertit a l'escena, perquè l'espectador entengui al Geni de la llàntia com a l'alleujament còmic. Per acabar de presentar-te el poder i la immensitat de desitjos que et pot arribar a concedir el Geni, apareix la cançó *Friend Like Me*, interpretada pel reconegut Robin

Williams, composta per l'Alan Menken i el Howard Ashman i produïda pel mateix Alan Menken.

Un cop l'Aladdin ha escapat de la cova amb l'ajuda del Geni, es presenta la pregunta de quin desig demanaria el Geni si pogués demanar-ne un, aquest desig apareix de la mà del tema anomenat *To Be Free*, que com diu la paraula, el que ell vol és la llibertat, deixar de ser un Geni i haver de concedir desitjos. Aquest tema és melancòlic i prometedor sobre un desig que es pot arribar a complir de la mà del seu nou amic, l'Aladdin.

El Geni concedeix el primer desig a l'Aladdin, que és convertir-lo en un príncep. Escoltem el tema de *Prince Ali*, interpretat per Robin Williams, compost per Alan Menken i Howard Ashman i produït per l'Alan. Aquest tema és l'entrada de l'Aladdin, ja convertit en el príncep Ali Ababwa, a la ciutat d'Àgrabah perquè se li doni la benvinguda i dirigir-se al palau on es troba la Jasmine, és una cançó que canta el Geni demostrant la gran quantitat de mentides que li ha pogut concedir a l'Aladdin perquè quedi com el Príncep més important de la regió.

I no és fins a un parell d'escenes després que escoltem el tema amb més reproduccions de tot el film, el tema romàntic entre l'Aladdin i la Jasmine. *A Whole New World*, interpretat pel Brad Kane i la Lea Salonga, compost per l'Alan Menken i el Tim Rice i produït per l'Alan Menken, el Chris Montan i el Tim Rice. On escoltem les dues veus, tant la de l'Aladdin com la de la Jasmine, intercalades i sobreposades per a crear el tema romàntic per excel·lència de la pel·lícula. Gràcies a la cançó, es representa l'escena d'ells dos viatjant sobre la catifa màgica demostrant el seu enamorament mutu.

Però no podia anar tot sobre rodes, en un moment de desatenció de l'Aladdin, el Jafar roba la llàntia màgica i demana el primer desig, aquest, és convertir-se en Sultà. Aquest desig ve de la mà del tema *Jafar's Hour*, interpretada, composta i produïda per l'Alan Menken. Que és el tema malèfic que s'ha anat escoltant al llarg del film, però aquesta vegada amb tota la seva esplendor, demostrant que és la persona amb més poder i que està per sobre de tothom.

I per demostrar-ho, escoltem la tornada de tema de *Prince Ali*, però aquest cop parodiada, interpretat pel Jonathan Freeman (Jafar), composta per l'Alan Menken i el Howard Ashman i produïda per l'Alan i el Tim Rice. Aquesta vegada és cantat pel Jafar i és la manera de demostrar davant de la Jasmine, totes les mentides de l'Aladdin, desemmascarant-lo davant d'ella i

demonstrant que no és res més que un pobre del carrer. Passant de ser el Príncep Ali a tornar a ser l'Aladdin.

Un cop el Jafar envia l'Aladdin ben lluny del palau, escoltem una nova melodia, *The Ends Of The Earth*, interpretat, compost i produït per l'Alan Menken. És el moment de perill de donar-ho tot per perdut o de tornar al palau a enfrontar-se al Jafar i ajudar a la Jasmine.

Aleshores després d'una llarga batalla contra el Jafar, els protagonistes aconsegueixen la victòria. Es resol una de les primeres promeses i és que el Geni finalment aconsegueix la seva llibertat i deixa de ser el Geni de la llàntia per ser un Geni lliure amb ell tornem a escoltar la instrumental del tema *To Be Free*. Finalment, el Sultà, pare de la Jasmine, permet el casament entre l'Aladdin i la seva filla i amb això escoltem la melodia final que és *Happy End in Agrabah*, que és una melodia feliç juntament amb la melodia de *A Whole New World* i la tornada de la cançó cantada pels dos protagonistes com a tancament final de la pel·lícula.

Hi ha uns punts importants a comentar, com s'ha fet al llarg de la història del cinema d'animació, i el que no és animació, els personatges acostumen a tenir una melodia que els identifica, normalment una melodia empàtica segons els sentiments o les intencions del personatge, és comú i fàcil d'identificar posar el tema lent i malèfic a l'antagonista i el tema tranquil i victoriós al protagonista.

En aquest cas, l'Aladdin no té un tema principal, l'envolten diverses melodies que el representen al llarg del film, tot i que el que representa amb més força és *One Jum Ahead*, ja que és el tema amb el qual apareix i és el que el representa com a Aladdin i no com a Príncep Ali. *Street Urchins*, *To Be Free* i *Aladdin's Word*, són melodies que també acompanyen al protagonista i apareix a les partitures d'Alan Menken.

El tema de la Jasmine, és suau i dolç, però també trist i commovedor, ja que se sent atrapada al palau.

Quan l'Aladdin i la Jasmine estan junts, a la majoria dels casos els acompanya la melodia de *A Whole New World*. Per tant, és el tema romàntic que apareix quan un pensa en l'altre o es troben plegats.

El tema del Sultà, el pare de la Jasmine, va de la mà d'una fanfàrria reial, ja que és un personatge més aviat ximple i fàcil de controlar.

El tema del Jafar, com ja s'ha comentat, és un tema fosc, i va acompanyat de la instrumental del tema d'*Arabian Nights*.

El tema del Geni, és una mica l'estil del Sultà, ja que ell és un personatge totalment còmic i la melodia que el representa és inesperadament dolç, pel fet que ell només desitja una cosa, la llibertat.

Una de les novetats respecte a les bandes sonores abans d'aparèixer Alan Menken, és que el fenomen de cançó fora del film no existia. En canvi, Walt Disney Records de la mà d'Alan Menken, començaven a llençar àlbums de cada una de les pel·lícules que estrenaven. L'àlbum d'*Aladdin* va tenir un gran èxit. Les seves cançons es van escoltar més enllà del film, fins al punt que Alan Menken va guanyar el Premi Grammy per la cançó de l'any, *A Whole New World*. És l'única cançó de tot Disney que ha aconseguit aquesta fita.

A diferència de les altres dues pel·lícules analitzades, aquesta és l'única que hi ha veus d'actors pels diàlegs i veus de cantants per les cançons, tot i que de manera ben implementada, ja que no es fa notar la diferència vocal entre les dues veus. L'únic que posa la veu als diàlegs i a les cançons és el reconegut actor Robin Williams, interpretant el personatge del Geni.

L'anàlisi en profunditat, escena per escena sobre l'ús de músiques al llarg del film, mostra la importància de la música al cinema, fent que l'audiovisual agafi més importància, ja que si fem el càlcul del percentatge que durant el film està sonant alguna melodia, és d'un 88%. La pel·lícula sense contar els crèdits finals, dura un total d'una hora, vint-i-cinc minuts i divuit segons, dels quals, una hora, catorze minuts i cinquanta segons és el temps total on apareix música en pantalla, per tant, hi ha un total de deu minuts i vint-i-vuit segons de silenci o sons sense una melodia destacable.

Tot i que, aquest film, des dels inicis va ser criticat per a utilitzar aquests recursos de clixés musicals d'una manera massa estereotípica fins al punt de ser racista, i per això es va haver de reescriure alguna lletra d'alguna cançó que no va agradar a la societat àrab.

Com explica la Cynthia Cabañas (2023) sobre el paper de la música a les connexions socials i culturals humanes:

La música té el poder d'expressar identitats culturals i transcendir barreres lingüístiques i sociodemogràfiques. (...) La música té el poder d'influir en els estats emocionals en activar les diferents estructures emocionals del cervell. (...) S'estimulen les regions cerebrals responsables de la imitació i l'empatia, on resideixen les neurones mirall. (...) La música estableix connexions profundes i ben documentades amb la memòria gràcies a aquest component emocional.

La banda sonora d'*Aladdin* va ser un èxit mundial tot i tenir algunes lletres i actituds racistes, ja que la societat no estava tan conscienciada. A mesura que han passat els anys la societat ha estat més conscienciada i s'ha millorat en aquest aspecte, com també ho ha fet la companyia de Disney a mesura que han anat passant els anys.

Per visualitzar en detall l'anàlisi de la pel·lícula s'ha generat la *cue list* (Annexos, Taula 5).

5.3 Anàlisi de *Moana*

Per començar amb l'anàlisi i posar en situació, es farà ús d'una fitxa tècnica-artística de la pel·lícula. És una bona eina per a conèixer una gran quantitat d'aspectes informatius sobre la pel·lícula analitzada i així poder fer una anàlisi més completa. Aquesta és troba als annexos, Taula 3.

La pel·lícula comença amb l'obertura Disney com és comú en totes les entregues de la companyia, però aquesta ho fa amb una veu femenina cantant en samoà o tokelauà que des del principi ja et transporta al mig d'una illa de la Polinèsia.

La següent escena mostra la llegenda en torn girarà tota la pel·lícula, això ho fa amb instruments de percussió polinèsia, vents de fusta fets amb bambú del Pacífic Sud i tambors Tyka tradicionals coberts amb pell. Aquest és un dels aspectes a destacar doncs les músiques que escoltem al llarg del film destaquen la tradició musical de la zona..

La primera cançó que escoltem, mostra com la protagonista Moana està connectada amb l'oceà. Aquest primer tema s'anomena *An Innocent Warrior* i és interpretada per Don Harper, Matthew

Ineleo, Sulata Foa'i-Amiatu i Vai Mahina, composta per Opetaiia Foa'i i produïda per Chris Montan.

El següent tema comprèn tota la infància de la Moana mostrant d'ençà que és una nena petita fins a tenir setze anys, *Where You Are*, interpretada per Auli'i Cravalho, Christopher Jackson, Don Harper, Louise Bush, Nicole Scherzinger i Rachel House, composta per Lin-Manuel Miranda, Mark Mancina i Opetaiia Foa'i i produïda pels mateixos tres, més el Chris Montan, és el tema que mostra tota l'illa, la seva tribu i les tradicions. Aquesta cançó en concret, com explica l'Opetaiia: “Estàvem a l'estudi d'animació i recordo estar donant cops a la taula quan en Lin que estava a l'altra banda va córrer fins a mi i en Mark va agafar la guitarra i vam crear la melodia, després en Lin se la va endur a casa i va afegir-hi la lletra, així és com va sorgir, com una celebració del paradís que són les illes del Pacífic i això és el que aquesta cançó significa per mi ” (ScreenSlam, 2016).

Des d'un principi veiem la necessitat de la Moana de navegar i d'anar més enllà. Moana no és una princesa Disney com les d'abans trencat amb l'estereotip de gènere. Moana és una aventurera i així ho marquen les seves actituds i accions. La cançó *How Far I'll Go* ens mostra el seu primer intent d'expedició amb una barqueta, tot i que, sense gaire èxit.

La Moana amb l'ajuda de la seva àvia que és l'única que l'avalua, li ensenya que els seus avantpassats eren viatgers. Li explica que no porten tota la vida vivint a l'illa i això li fa obrir els ulls, ho veiem amb la cançó *We Know The Way*, interpretada per Don Harper, Lin-Manuel Miranda i Opetaiia Foa'i i produïda pel mateix Opetaiia, el Mark Mancina, el Lin-Manuel Miranda i el Chris Montan.

La banda sonora del film és molt completa. Hi ha una llarga quantitat de melodies per cada una de les situacions. De manera que cada escena té una melodia diferent de l'anterior. Això dona un gran dinamisme sonor a cada escena, però seguint en tot moment els cànons del gènere musical que s'ha mostrat des del principi. Les veus, els instruments i fins i tot l'estil musical és el mateix.

Continuant amb la següent cançó, i com una tècnica recurrent que s'utilitza a la majoria de les pel·lícules de la companyia, s'utilitza una cançó que ja ha sonat, en aquest cas *How Far I'll Go*,

i es canta la tornada on sigui d'interès a la trama, amb algunes variacions per demostrar significativament el contrast entre els dos moments en què ha sonat.

El coprotagonista i acompanyant de la Moana, és en Maui, interpretat per Dwayne Johnson, apareix amb la cançó *You're Welcome*, es presenta el personatge i de tot el que ha aconseguit i del que és capaç.

S'escolten melodies de tensió i terror en tots els moments en què apareixen els antagonistes en pantalla. Primer venen els *Kakamora*, un grup de pirates que els ataquen per robar-los el cor de la Te Fiti. Aquests personatges al no ser gaire perillosos tenen una melodia que els representa, però no una cançó. El primer antagonista una mica més important és el Tamatoa, un cranc gegant que és l'encarregat de protegir el ganxo màgic del Maui. Aquest personatge se'l presenta amb la cançó de *Shiny*, cantada pel mateix Tamatoa. Aquesta cançó té un aspecte destacable respecte a les altres. S'utilitza una melodia feliç per presentar-nos el personatge, però en pantalla s'està veient tot el contrari, el Tamatoa està apallissant al Maui i ha empresonat a la Moana, és un clar cas de música anempàtica.

El personatge de Maui després de travessar moments de dificultats, canta a capella durant un moment la tornada de la cançó *You're Welcome*, versionada de manera còmica que s'anomena *We're Dead Soon*.

La tornada de la cançó *I Am Moana (Song of the Ancestors)*, és un altre variant del tema *How Far I'll Go* i continua marcant l'evolució de la protagonista, arribant aquesta vegada al punt àlgid de la seva evolució com a personatge, acabant la cançó al clímax de la pel·lícula. Per això, es pot dir que el tema del principi de la Moana cantant tot el que vol arribar a fer i ser, conclou amb aquesta cançó acompanyada de tots els avantpassats que li mostren que encara hi ha esperança.

Al final, després d'escoltar una melodia que s'anomena *Sails to Te Fiti*, que té una duració de gairebé sis minuts, arriba l'escena final i la melodia acompanya i és empàtica amb el que està veient en pantalla. Aquesta té un munt de variacions, la melodia èpica i d'aventura que acompanya a la protagonista, la melodia de terror *leitmotívica* que fa referència al Te Ka, l'antagonista, la melancòlica quan arriba el seu company, el Maui, i la resolutiva abans de cantar

l'última cançó per descobrir la verdadera persona que hi ha darrere de l'antagonista Te Ka, que és la Te Fiti la deessa que necessita el seu cor per tornar a ser qui era.

De la mà de la cançó *Know Who You Are*, la Moana resol el misteri i torna la pau entre l'oceà i les persones que l'habiten.

A diferència d'altres llargmetratges de Disney, l'evolució a l'hora de compondre melodies ha millorat significativament i ha evolucionat de la mà del cinema convencional. Cada vegada les melodies són més semblants a les bandes sonores actuals. En aquest cas l'èpica de les melodies supera qualsevol precedent d'animació de la companyia.

El punt a favor d'aquest film és la implicació de compositors externs a la companyia que aporten una realitat musical ajustada a la realitat cultural de la música del territori que mostra la pel·lícula. Això ho aconsegueixen gràcies a l'Opeteia Foa'i, un compositor nascut a Samoa, fundador d'una banda de música de la polinèsia, que gràcies a la seva experiència i implicació directa en la cultura de la pel·lícula i juntament amb el talent dels altres compositors del film, ja coneguts arreu del món, Mark Mancina i Lin-Manuel Miranda, han creat unes peces musicals a l'alçada de la pel·lícula.

En una entrevista a l'Opeteia, explica l'emoció i la importància de tenir aquesta oportunitat: “El meu propòsit era mostrar a la gent altres cultures, que tenim cultures increïbles al Sud del Pacífic i que la gent només veu la part més superficial perquè només es mouen per les zones més turístiques i que Disney faci una pel·lícula permet que aquesta cultura brilli i que per mi sigui com el cel” (ScreenSlam, 2016).

És molt interessant el que comenta l'Opeteia, ja que es pot fer una analogia amb les maneres actuals de viatjar, on sovint ens quedem amb la part més superficial i turística del lloc que visitem. Al llarg dels anys a Disney les músiques que representaven altres cultures també han sigut molt superficials, buscant el clixé fàcil perquè l'espectador entengui de manera ràpida la localització del film.

Com a creador de bandes sonores per a cinema, en Martí Noguer (2023) comenta que “una de les habilitats més importants com a compositor de música per a cinema i televisió és l'empatia del compositor”. El qual coincideix amb la idea de crear bandes sonores que tenen els compositors de la pel·lícula de *Moana*.

L'Opetaia referint-se a la facilitat d'haver treballat amb els compositors Lin-Manuel Miranda i Mark Mancina, compositors de renom amb un llarg recorregut a la indústria, diu: "Crec que el que em va fer sentir còmode va ser la meva ferma creença que volia promocionar la meua cultura i van ser molt respectuosos amb això" (ScreenSlam, 2016).

La veu de la Moana, interpretada per Auli'i Cravalho, nascuda a Kohala una península del nord-oest de l'illa de Hawaii, és l'encarregada de posar la veu als diàlegs i a les cançons, una veu característica que representa la cultura maori.

En general, hi ha veus masculines i femenines que generen un ambient tribal, i que s'apliquen de dues maneres diferents, quan apareixen en celebracions que són un combinat de veus festives o quan s'utilitzen per escenes màgiques i místiques, com per exemple per representar llegendes o avantpassats de les famílies de l'illa.

Pel que fa a les veus de les cançons, com acostuma a plasmar la companyia, sempre que escoltem una cançó està cantada pel personatge que apareix en pantalla, o sigui que la veu de les cançons són diegètiques. Les cançons formen part integral de la narrativa del film, transmeten missatges d'empoderament i ajuden a impulsar la història.

Pel que fa als instruments, les tres famílies d'instruments, les cordes, el vent i la percussió, tenen un paper molt important. Les dues primeres són les que acompanyen i porten la melodia al llarg del film. La percussió és el que marca la diferència respecte als altres instruments, és el punt important que fa que l'oïda de l'espectador interpreti que és una melodia tribal, i això ho aconsegueixen gràcies a la percussió, més concretament els tambors, en aquest cas, tambors polinesis, com el pahu o el to'ere. A part dels tambors, s'utilitzen altres instruments de percussió com els bastons o el pal de pluja, que més que ajuda al ritme de la música, són utilitzats per afegir textures musicals.

La part de textura musical, és molt important en aquest film, ja que en passar a una illa i al mig del mar, simulen el vent, les tempestes, l'aigua, els cocos i els punts de sincronia dels personatges còmics que no poden expressar-se amb paraules. Un exemple d'instrument que simula una d'aquestes situacions, és la closca del caragol de mar que s'utilitza com a instrument de vent a la música polinèsia, creant sons suaus.

Per acabar, com ja s'ha comentat els silencis agafen un paper diferent respecte a altres produccions de la companyia. Per mostrar els sentiments dels personatges, no sempre és necessari implantar una melodia, a vegades un silenci expressa més que qualsevol música, i en aquest film s'utilitza en diverses ocasions per tallar de cop les melodies. A diferència del que és més recurrent que és fer desaparèixer les melodies amb un *fade out*. Per tant, el silenci s'utilitza com a un recurs sonor.

L'anàlisi escena per escena del film, mostra que un 87,5% de la pel·lícula apareix una melodia o cançó de fons, en conseqüència només hi ha dotze minuts i quaranta-cinc segons de silencis o textures que no es considerin música.

Una última reflexió, com diuen la Cynthia Cabañas, el Martí Noguer i el Sergi Casanelles, "la música ha servit d'idioma universal que transcendeix les barreres lingüístiques, connecta persones de procedències diferents i enriqueix el teixit cultural de la humanitat". Aquestes paraules són importants, ja que la música ha sigut sempre un idioma universal, que ha de ser valorat a l'hora de respectar la cultura d'un país i no caurà en reduccions ni en clixés bàsics i superficials.

Per visualitzar en detall l'anàlisi de la pel·lícula s'ha generat la *cue list* (Annexos, Taula 6).

6 Conclusions

Un cop s'ha dut a terme l'anàlisi individual de cada una de les tres pel·lícules, és el moment de posar en comú la informació i extreure'n una valoració.

Aquestes conclusions s'exposaran de més general a més concret, per tant, s'iniciarà amb la fidelitat musical dels films. Cal deixar clar, que la companyia de Disney des del primer film fins a l'últim ha respectat que totes les seves pel·lícules d'animació hagin sigut musicals, per molt malament que els hi hagi anat durant llargues dècades, la companyia ha apostat per no perdre l'essència que els va fer triomfar a l'inici. Això ho podem veure amb els tres exemples que s'han analitzat, ja que les tres pel·lícules segueixen el patró marcat inicialment.

L'evolució dels gèneres musicals dels tres films, ha progressat en paral·lel a la transformació de la música viral convencional. Es pot veure com en el primer cas a *Snow White*, hi ha una sensació orquestral total, amb "veus operístiques" que s'adapten al que es reconeix com a música clàssica. En canvi, a *Aladdin*, la música pop, ja forma part de la gran part de les cançons, igual que *Moana*. Aquesta última es poden escoltar altres variants, com el Soul o el R&B, però el principal és el pop. Ja que com deia Ross Care (1983) "una característica del conjunt de l'obra de Disney: l'atractiu popular" (p. 74-98).

Cal tenir en compte, que es comença a entendre el terme banda sonora com un gènere musical propi. Això fa que gràcies a la immensitat de plataformes musicals, es pugui escoltar melodies i cançons de pel·lícules durant la vida quotidiana.

A la *Snow White and the Seven Dwarfs*, trobem set cançons diferents, quatre d'elles cantades per l'Adriana Caselotti, que interpreta la Blancaneu mentre que les altres tres, són cantades pel cor dels nans, que els representa en conjunt.

En el cas d'*Aladdin*, també hi ha set cançons, la primera la canta Bruce Adler, que interpreta un mercader, trobem dues cançons cantades per Brad Kane, que interpreta l'Aladdin, dues cantades per Robin Williams, que interpreta el Geni, una cantada per Jonathan Freeman que interpreta a l'antagonista, Jafar i l'última que és la cançó més popular que és cantada per dos personatges, l'Aladdin i la Jasmine, aquesta última la canta l'actriu Lea Salonga.

Finalment, a *Moana*, apareixen un total de dotze cançons. A diferència de les altres dues entregues, aquí hi ha una varietat més àmplia de personatges que són partícips cantant a les cançons. Els més importants, l'actriu Auli'i Carvalho, que interpreta la Moana, apareix en un total de cinc cançons, mentre que l'àvia Tala, interpretada per Rachel House, apareix a dues cançons, Maui, interpretat per Dwayne Johnson apareix a una cançó igual que el pare i la mare de la Moana, les altres són cantades per personatges secundaris o pel compositor per afegir melodies que ajudin al desenvolupament de la història.

Hi ha un recurs que s'utilitza en les tres produccions, però que ha sigut explotada cada vegada més a mesura que avancen els anys. Al primer llargmetratge, s'utilitza alguna melodia d'una de les cançons per representar altres escenes però de manera dissimulada i només per identificar la melodia en forma de *leitmotiv* amb algun dels personatges, com per exemple amb l'*Heigh-Ho* dels nans.

Però amb *Aladdin*, ja trobem cançons que es repeteixen durant el film amb variacions segons el que vulgui representar la trama en aquell moment, per exemple la cançó *One Jump Ahead* apareix per primera vegada representant la felicitat del protagonista i més endavant torna a aparèixer sense gairebé instruments, nua, donant molta importància a la veu per representar la pobresa del protagonista. També succeeix amb el tema *Prince Ali*, però executat de manera diferent. Quan apareix per primera vegada el tema *Prince Ali*, és per mostrar el primer desig de l'Aladdin i com arriba vestit de príncep mostrant la grandesa de qui s'ha convertit. Després torna a aparèixer però cantat per l'antagonista fent d'aquesta cançó una peça còmica, ja que és utilitzada per destapar totes les mentides que es diuen quan es presenta per primera vegada la cançó.

Aquest recurs també és utilitzat a *Moana*. El tema *How Far I'll Go* es repeteix en quatre ocasions. La primera vegada que apareix serveix per presentar les aspiracions de la Moana que lluita contra ella mateixa, ja que vol ser la filla que els seus pares esperen, però sent que el mar la crida, aquesta és la primera vegada que surt a navegar. La segona vegada que apareix el tema, és quan decideix sortir a navegar, però aquesta vegada de manera definitiva, sense poder fer marxar enrere, la melodia no varia en absolut. La tercera vegada, apareix amb un altre títol, *I Am Moana*, comença com una cançó diferent, cantada per la seva àvia Tala. Un cop comença a cantar la Moana, l'acompanya un cor que simula els seus avantpassats que l'ajuden a recuperar

l'esperança. Apareixerà per última vegada just a l'acabar el film, durant els primers crèdits finals, aquesta vegada cantada per la reconeguda cantant canadenca Alessia Cara.

Aquest fet, que ja comença a aparèixer amb *Aladdin*, marca una tendència musical que no es coneixia al cinema convencional. Es comença a crear cançons que es retenen a la memòria de l'espectador repetint-la fins a quatre vegades en el cas de *Moana*, perquè aquesta surti de la pantalla, per instaurar-se com el tema principal i utilitzar l'impuls de la pel·lícula per anar més enllà d'una simple cançó feta per una pel·lícula d'animació.

Pel que fa al temps de música en pantalla, a les tres pel·lícules té un pes considerable, però destaca amb diferència el 97,5% de música respecte al total del film, de *Snow White and the Seven Dwarfs*. Pràcticament en tot moment hi ha música de fons, només la deixes d'escoltar quan hi ha un canvi d'escena molt descarat i han de canviar d'una peça musical a una altra. En canvi, tant *Aladdin* com *Moana* que estan entre el 87 – 88% respectivament, ja es fa un ús diferent dels silencis, hi ha una varietat de melodies molt alta, un munt de música diferent que pràcticament no sona repetitiva, sobretot a *Moana*.

Un punt molt important per a comparar els tres films són els clixés musicals, com ja s'ha explicat amb anterioritat, aquests clixés són els que fan que l'espectador identifiqui l'ambient o la cultura en el que està situada la història de la pel·lícula.

A *Snow White and the Seven Dwarfs*, el film se suposa que succeeix a Baviera, no apareix cap element sonor que faci destacar la cultura o l'ambientació del film perquè pugui identificar on estan passant els fets, l'únic que es pot identificar és que s'utilitza una orquestració i, per tant, el gènere musical s'adapta en gran part el que s'anomena música clàssica. L'únic clixé que s'utilitza al film, és el so característic d'un orgue simulant el so d'església per a commemorar l'enterrament de la Blancaneu. I amb retrospectiva sí que té els típics estereotips de gènere, una reina dolenta que enveja la joventut de la Blancaneu o una noia innocent que és rescatada per un príncep blau.

Això canvia amb *Aladdin*. Alan Menken i Howard Ashman van crear una de les bandes sonores més escoltades de Disney, sobretot pel tema de *A Whole New World* que es va tornar un hit mundial. Des del principi van tenir problemes amb els clixés musicals, no tan sols per les melodies sinó per les lletres de les cançons, les associacions d'àrabs americans van criticar

durament la pel·lícula per racisme durant tot el film. Pel que fa a l'aspecte musical, la cançó, d'*Arabian Nights* al principi tenia una lletra diferent que es va haver de modificar per la versió final del film, al principi aquesta deia “on et tallaran l'orella / si no els agrada la teva cara” això es va canviar per “on tot és pla i immens / i la calor és intensa”. A part, Albert Mokhiber, president del comitè contra la discriminació dels àrabs americans, va acceptar el canvi de la lletra, però comentava que continuaven apareixent racisme basat en estereotips. Si s'analitza el film, t'adones que l'Aladdin i la Jasmine, són els únics personatges que parlaven sense accent àrab, essent així els protagonistes del film, mentre que els personatges secundaris mostrats com a gent dolenta i desagradable tenien l'accent àrab. I és que comença a haver-hi una consciència social del racisme que provoca canvis en la manera de definir els personatges i de destacar les varietats culturals.

Tot i les dificultats que es van tenir, l'Alan Menken i el Howard Ashman, van crear una banda sonora memorable basada totalment en clixés musicals, ja que no van ambientar les seves melodies amb persones de la cultura que la representessin. Ambdós van crear unes melodies africanes molt americanitzades. Tanmateix, la pel·lícula es va convertir en un fenomen mundial i una de les més estimades de la història de la companyia.

Això va canviar amb la pel·lícula de *Moana*. Gràcies a la incorporació de l'Opeteia Foa'i que va aportar la seva saviesa i les seves arrels musicals a la cultura que es vol representar a la pel·lícula. Com diu ell mateix: “Em va fer sentir còmode, va ser la meva ferma creença que volia promocionar la meva cultura i van ser molt respectuosos amb això” (ScreenSlam, 2016). Cal donar importància al fet que Opeteia Foa'i mostrés i creés una banda sonora amb la qual se sentís representat i que l'espectador resident al Sud del Pacífic es pogués sentir identificat. També va ser l'encarregat d'incloure un cor de les Fiji. Va cuidar fins a l'últim detall, fins i tot les textures musicals, dels arbres, els cocos, l'aigua o les tempestes estan representades amb instruments locals polinesis. La repetició del tema *How Far I'll Go* va aconseguir el propòsit de crear un tema viral. En les reproduccions a Spotify és la segona cançó més escoltada de la companyia, només per darrere del *Let It Go* de *Frozen*.

Hi ha recursos musicals que es segueixen utilitzant tot i el pas dels anys. Per exemple el fet d'utilitzar cors de veus, siguin o no veus duplicades, per a donar la sensació de cor. A *Snow White*, els nans quan canten són representats com un cor. En aquest cas el recurs és per

representar que canten els set nans, tot i que són tres persones les que formen el cor i, per tant canten. En canvi, a *Aladdin* s'escolta el recurs amb la cançó *Prince Ali*. En aquest cas el recurs s'utilitza per mostrar grandesa i riquesa. El conjunt de veus representa tota la gent que l'envolta, un conjunt de veus tant masculines com femenines, generant una èpica a l'entrada de l'*Aladdin* al palau. A *Moana*, en canvi, els cors s'escolten de fons en una gran quantitat d'ocasions, ja que hi ha un munt de cançons amb molts cantants diferents respecte a les altres dues pel·lícules analitzades. Una de les ocasions que més es repeteix o que s'utilitza com a *leitmotiv*, és per representar la tribu i els avantpassats. Això genera una èpica que no genera una sola veu.

Els *leitmotifs*, apareixen representats a les tres ocasions, d'una manera o altra, més evidents unes que altres, però aquest recurs es continuarà utilitzant al llarg de la història. Aporta a l'espectador diferents formes de detectar els personatges i les situacions només amb la melodia abans de veure on es situa l'escena.

A la *Snow White*, l'únic *leitmotiv* que apareix és la melodia de la cançó *Heigh-Ho* que es repeteix cada vegada que els nans van o surten de treballar. Un altre *leitmotiv*, que apareix més aviat com una música empàtica, és per representar el nom de cada un dels nans. Cada un destaca per una peculiaritat: el "mudet", l'"esternuts", el vergonyós, el dormilega, el feliç, el rondinaire i el savi, en aquest cas s'utilitza una melodia empàtica gairebé un clixé musical que defineixi amb un efecte sonor cada un dels personatges. L'antagonista, sempre té una melodia fosca que el representa, encara que en aquest cas no té una cançó o melodia que la representi, el trèmolo dels instruments de corda que generen tensió, només apareixen quan a la pantalla es veu a la Reina o algun personatge enviat per ella.

A *Aladdin*, ja hi ha una varietat de *leitmotifs* més elevats. L'*Aladdin*, està representat per diverses melodies ja comentades en el seu apartat, l'*Aladdin* i la Jasmine junts, tenen el tema romàntic de *A Whole New World* que apareix quan estan junts o fan referència a l'altre. També tenen una melodia *leitmotívica* el Sultà, el Geni i l'antagonista, Jafar. Que a diferència de la Reina, està representat amb instruments de vent fent una escala gradual cap a un to més baix.

A *Moana*, els *leitmotifs* apareixen d'una forma més sentimental, ja que representen instants. Quan la Moana està desitjant navegar, un cop ja navega, un cop es descobreix a ella mateixa, totes aquestes situacions són descrites per una melodia semblant. Els moments on apareixen antagonistes, siguin secundaris o el principal, Te Ka, escoltem ritmes constants d'instruments

de percussió de la mà dels trèmolos ja anomenats anteriorment per a generar tensió a l'espectador. En aquest sentit, la banda sonora de *Moana* és molt completa, ja que les melodies no s'acostumen a repetir en cap moment i és complicat de detectar *leitmotifs*. Això la converteix en una pel·lícula amb una llarga i variada banda sonora.

Per acabar, hi ha un recurs que també s'usa en els tres casos, i que es porta utilitzant des dels anys trenta amb l'aparició de les *Silly Symphonies*. Aquest recurs són els punts de sincronia entre animació i so, el que s'anomena *mickey-mousing*. S'utilitza per escenes còmiques o per a representar personatges que no poden expressar-se amb la veu, aleshores els punts de sincronia marquen aquests personatges menys expressius. A la *Blancaneu* s'identifica fàcilment, ja que tots els animals van acompanyats de punts de sincronia, també els mateixos nans. Aquests tenen llargues escenes on sense dir ni una paraula tot són sons que els acompanyen mentre caminen, corren, s'espanten, fan ximpleries, etc. A *Aladdin* ho veiem amb personatges com l'Abu o el Iago que són els animals que acompanyen el protagonista i l'antagonista respectivament. El cas més interessant és el de la catifa màgica, ja que aquesta no arriba a tenir faccions humanes com els animals que sí que estan caracteritzats, el que fa que hagi de ser un punt molt important per entendre els moviments i les expressions d'una catifa màgica que pretén mostrar sentiments. Aquesta pràctica es repeteix a *Moana* amb la gallina Heihei que acompanya durant tota la pel·lícula a la protagonista i serveix com al·licient còmic al llarg del film.

Així doncs, veiem que l'èxit d'una banda sonora ha estat sempre la suma de l'empatia i la cura del compositor. Aquesta sensibilitat permet al compositor no només compondre grans melodies, també mantenir converses amb el director, per posar en comú pensaments i idees, per a millorar les condicions de les melodies. Aquesta estreta col·laboració és crucial per garantir que la música no només complementi les escenes, sinó que també millori l'experiència emocional de l'espectador.

A més, el compositor s'ha de submergir en el perfil i les emocions dels personatges. Ha de comprendre les seves motivacions, conflictes i arcs de desenvolupament, això és crucial per a crear una partitura que realment afecti el públic. Cada nota i cada acord han de reflectir no només les accions dels personatges, sinó també les seves emocions més subtils i difícils de mostrar visualment.

Entendre i connectar amb la història és un altre aspecte essencial. Comporta una comprensió profunda dels temes més importants de la narració, i dels moments clau que defineixen el desenvolupament del llargmetratge. La música ha de ser capaç de potenciar moments, afegint significat i intensitat a la història que es desenvolupa a la pantalla, ja que a vegades amb la part visual, no és suficient.

A més, avui en dia, com ja hem comentat anteriorment, els compositors han de fer tot això respectant els orígens culturals, les tradicions i les identitats dels personatges. Això significa allunyar-se dels clixés musicals més superficials, encara que utilitzar aquests clixés sigui la forma més ràpida i senzilla, i allunyar-se també dels estereotips de gènere que estan més presents del que ens pensem, com hem pogut veure en el cas de *Snow White* i d'*Aladdin*.

El món evoluciona, i els compositors han de ser conscients de les implicacions socials que estan duent a terme a l'hora de crear una banda sonora que representa a una cultura que no és la seva, i esforçar-se per fer-ho amb precisió i respecte per la cultura que estan representant.

Com hem pogut veure a l'anàlisi, la col·laboració amb experts pot ser una eina molt valuosa, que no només fa que enriqueixi la banda sonora sinó que ajuda a crear una representació autèntica i respectuosa de la cultura que està representant. A més, ajudes al fet que les noves generacions de compositors trenquin amb els estereotips de gènere marcats durant generacions i generacions, els compositors d'aquesta manera, poden contribuir a una representació més realista i inclusiva dels personatges, evitant aquests clixés que hem comentat i oferint una visió més complexa, no tan bàsica i superficial, de la realitat de les cultures i les persones que la representen.

En resum, veiem doncs que el triomf, d'una banda sonora sempre ha estat la suma de l'empatia i la preocupació del compositor, de mantenir un bon diàleg amb el director i capbussar-se tant amb el perfil i les emocions dels personatges com conèixer i connectar amb la història. I avui en dia fer-ho respectant l'origen cultural, les tradicions, la identitat, trencant amb els clixés superficials i amb els estereotips de gènere.

7 Bibliografía

- Baltimore, S. (2017). Ashman's Aladdin Archive: Queer Orientalism in the Disney Renaissance. *The Disney Musical on Stage and Screen: Critical Approaches from 'Snow White' to 'Frozen'*, 205.
- Barrier, M. J. (1999), *Hollywood Cartoons: American Animation in its Golden Age*, New York: Oxford University Press.
- Belton, J. (1992). 1950s Magnetic Sound: The Frozen Revolution. *Sound Theory, Sound Practice*, 154-70.
- Bohn, J. (2017). *Music in Disney's Animated Features: Snow White and the Seven Dwarfs to The Jungle Book*. Univ. Press of Mississippi.
- Care, R. B. (1983). Threads of Melody: The Evolution of a Major Film Score—Walt Disney's Bambi. In *The Quarterly Journal of the Library of Congress* (pp. 74-98). Library of Congress.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Vol. 53). Grupo Planeta (GBS).
- Clements, R., Musker, J. (Directors), & Osnat Shurer (Productora). (2016). *Moana* [Pel·lícula]. Burbank, CA: Walt Disney Pictures.
- Cook, N. (1998). *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Davis, R. A. (2005). Music education and cultural identity. *Educational Philosophy and Theory*, 37(1), 47-63.
- Diez-Puertas, E. (2009). La escritura cinematográfica y el leitmotiv.
- Disney, W. (Productor), & Hand, D. (Director). (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs* [Pel·lícula]. Burbank, CA: Walt Disney Productions.

- Dominguez, M (2022). Where Dreams Come True?: The Impacts of the 1941 Animators' Strike: *Cal State LA: volum (49)*, 1 - 18.
https://www.calstatela.edu/sites/default/files/vol49_matthew_dominguez_disney.pdf
- Elyas, S. (2021). With a smile and a song: Snow.
- Fundación La Caixa. (23 de novembre de 2023). *Simfonia de les emocions: com la música modela les nostres experiències*. <https://becarios.fundacionlacaixa.org/ca/>
- Gibson, P. L. (2020). *Tonal-Serial Hybridity in the Works of Three Composers of the Walt Disney Studios with an Analysis of Patrick Gibson's Nexus—Music for a Shadow Animation for Chamber Orchestra*. University of California, Riverside.
- Goldmark, D., & Taylor, Y. (Eds.). (2002). *The cartoon music book*. Chicago Review Press.
- Halas, J., & Manvell, R. (1970). The technique of film animation.
- Hischak, T. S., & Robinson, M. A. (2009). The Disney song encyclopedia. Scarecrow Press.
- Lazarescu-Thois, L. (2018). From sync to surround: Walt Disney and its contribution to the aesthetics of music in animation. *The New Soundtrack*, 8(1), 61-72.
- MacDonald, L. E. (2013). *The invisible art of film music: a comprehensive history*. Scarecrow Press.
- Musker, J. (Director), & Clements, R. (Director). (1992). *Aladdin* [Pel·lícula]. Burbank, CA: Walt Disney Pictures.
- Neumeyer, D. (2013). *The Oxford handbook of film music studies*. Oxford University Press.
- Porta-Navarro, A. (1998). Cine, música y aprendizaje significativo. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 6(11), 106-113.
<https://doi.org/10.3916/C11-1998-17>
- Rebecca Coyle. (2010). *Drawn to Sound: Animation Film Music and Sonicity*. R. Coyle (Ed.). London: Equinox.

- ScreenSlam. (2016, 16 de novembre). *Moana: Songwriter Opetaia Foa'i Behind the Scenes Movie Interview* [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=6KvFPH9GOH0&ab_channel=ScreenSlam
- Schickel, R. (2019). *The Disney version: The life, times, art and commerce of Walt Disney*. Simon & Schuster.
- Shale, R. A. (1976). *Donald Duck joins up: the Walt Disney Studio during World War II*. University of Michigan.
- Smith, E. (2016). *Breaking the Mould: gender, stereotypes, and coding in the musical scoring of Disney's female characters* (Doctoral dissertation, University of Huddersfield).
- Spaeth, J. (1997). Alan Menken on Music's Many Forms: In this interview, composer Alan Menken discusses music composition and production and the importance of integrating music into education and society. *Music Educators Journal*, 84(3), 39-48.
- Susanin, T. S. (2011). *Walt before Mickey: Disney's early years, 1919-1928*. Univ. Press of Mississippi.
- Tagg, P. (2013). Music's meanings. *A modern musicology for non-musos*.
- Tietjen, D. (1990). *The Musical World of Walt Disney*, Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation.
- Yébenes, P. (2007). La música en el mundo de la animación. *Contratexto*, 15(015), 141-161.
<https://doi.org/10.26439/contratexto2007.n015.778>

8 Annexos

Taula 1. Fitxa tècnica d'*Snow White and the Seven Dwarfs*

Títol original.....	<i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>
Gènere	Animació, Fantasia i Musical
Any de producció	1937
País	Estats Units d'Amèrica
Direcció.....	David Hand
Distribuidora	RKO Radio Pictures i Disney +
Productora	The Walt Disney Company
Música.....	Leigh Harline, Paul J. Smith i Frank Churchill
Producció.....	Walt Disney
Direcció d'art.....	Charles Philippi, Hugh Hennesy, Terrell Stapp, McLaren Stewart, Harold Miles, Tom Codrick, Gustaf Adolf Tenggren, Ken Anderson, Kendall O'Connor i Hazel Sewell
Direcció de fotografia.....	Animació
Guió.....	Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard, Earl Hurd, Merrill De Maris, Dorothy Ann Blank i Web Smith
Duració.....	83 minuts
Estrena a Estats Units.....	21 de desembre del 1937
Premis:	
- Oscar honorífic (Walt Disney)	
Nominacions:	
- Oscar a la millor banda sonora (Leigh Harline, Frank Churchill i Paul J. Smith)	
- National Board of Review (Associació de Crítics Nord-americans) millor pel·lícula de l'any	

Intèrprets:	
Snow White	Adriana Caselotti
Huntsman	Stuart Buchanan
Doc	Roy Atwell
Dopey / Chipmunk and Squirrel Sneezes	Eddie Collins
Sleepy / Grumpy	Pinto Colvig
Birds	Marion Darlington
Sneezy	Billy Gilbert
Happy	Otis Harlan
Queen / Witch	Lucille La Verne

Taula 2. Fitxa tècnica d'*Aladdin*

Títol original.....	<i>Aladdin</i>
Gènere	Animació, Aventura, Comèdia i Aventura
Any de producció	1992
País	Estats Units d'Amèrica
Direcció.....	John Musker i Ron Clements
Distribuidora.....	Buena Vista Distribution i Disney +
Productora	Walt Disney Pictures
<i>Casting</i>	Albert Tavares
Música	Alan Menken
Producció.....	Ron Clements i John Musker
Coproducció	Donald W. Ernst i Amy Pell
Direcció d'art.....	Bill Perkins
Direcció de fotografia.....	Animació
Disseny de producció	Richard Vander
Guió.....	John Musker, Ron Clements, Ted Elliott i Terry Rossio
Muntatge.....	H. Lee Peterson
Duració.....	90 minuts
Estrena a Estats Units	25 de novembre del 1992
Estrena a Espanya.....	25 de novembre del 1992
Premis:	
<ul style="list-style-type: none"> - Oscar a la millor banda sonora (Alan Menken) - Oscar a la millor cançó original (Alan Menken, Tim Rice (<i>A Whole New World</i>)) - Globus d'Or a la millor banda sonora original (Alan Menken) 	

- Globus d'Or a la millor cançó original (Alan Menken, Tim Rice (*A Whole New World*))

Nominacions:

- Oscar a la millor cançó original (Alan Menken, Howard Ashman (*Friend Like Me*))
- Oscar als millors efectes sonors (Mark A. Mangini)
- Oscar al millor so (Terry Porter, Mel Metcalfe, David J. Hudson, Doc Kane)
- Globus d'Or a la millor cançó original (Alan Menken, Howard Ashman (*Friend Like Me*))
- Globus d'Or a la millor cançó original (Alan Menken, Tim Rice (*Prince Ali*))
- BAFTA a la millor banda sonora (Alan Menken)

Intèrprets:

Aladdin	Scott Weinger
Aladdin (Cantant)	Brad Kane
Geni/Merchant (Actor i Cantant)	Robin Williams
Jasmine	Linda Larkin
Jasmine (Cantant)	Lea Salonga
Iago	Gilbert Gottfried
Abu	Frank Welker
Jafar	Jonathan Freeman
Razoul/Farouk	Jim Cummings
The Sultan	Douglas Seale
Rajah	Aaron Blaise

Taula 3. Fitxa tècnica de *Moana*

Títol original.....	<i>Moana</i>
Any de producció	2016
País	Estats Units d'Amèrica
Direcció	John Musker i Ron Clements
Codirecció	Chris Williams i Don Hall
Distribuidora.....	Buena Vista Distribution i Disney +
Productora	Walt Disney Animation Studios
<i>Casting</i>	Jamie Sparer Roberts
Música	Mark Mancina
Producció.....	Osnat Shurer
Coproducció	John Lasseter i Glen Keane
Direcció d'art.....	Andy Harkness i Bill Schwab
Direcció de fotografia.....	Rob Dressel i Adolph Lusinsky
Disseny de producció	Ian Gooding
Guió.....	Jared Bush
Muntatge.....	Jeff Draheim
Duració	107 minuts
Estrena a Estats Units	23 de novembre del 2016
Estrena a Espanya.....	2 de desembre del 2016
Premis:	
-	
Nominacions:	
-	
- Oscar a la millor cançó original (Lin-Manuel Miranda (<i>How Far I'll Go</i>))	
- Oscar a la millor pel·lícula d'animació	
- Globus d'Or a la millor cançó original (Lin-Manuel Miranda (<i>How Far I'll Go</i>))	
- Globus d'Or a la millor pel·lícula d'animació	
- BAFTA a millor film d'animació	

Intèrprets:	
Moana.....	Auli'i Cravalho
Mau.....	Dwayne Johnson
Gramma Tala.....	Rachel House
Chief Tui.....	Temuera Morrison
Cap Tui (Cantant).....	Christopher Jackson
Tamatoa.....	Jemaine Clement
Sina.....	Nicole Scherzinger
Heihei.....	Alan Tudyk
Pescador.....	Oscar Kightley

Taula 4. Cue list d'*Snow White and the Seven Dwarfs*

Cue #posició	So	Acció	Observacions
0:00:00 – 0:01:20	<i>Overture</i> Interpretada i composta per Frank Churchill i Larry Morey	Crèdits inici	
0:01:21 – 0:02:09		Llibre	
0:02:10 – 0:03:31	Melodia malèfica <i>Magic Mirror</i> Interpretada i composta per Leigh Harline i produïda per Ted Kroytz i Harold J. Kleiner	Presenta la Reina Grimhilde	Comença el llargmetratge. Trèmolo amb instruments de corda Efecte “crescendo” per crear tensió fins a l’aparició de la Reina Sons i melodies greus per descriure l’antagonista
0:03:32 – 0:06:57	Melodia dolça <i>I'm Wishing / One Song</i> Interpretada per Adriana Caselotti i Harry Stockwell i composta per Frank Churchill,	Presenta la Blancaneu	Comença cantant la Blancaneu la cançó <i>I'm Wishing</i> i continua el príncep amb la cançó <i>One Song</i>

	Larry Morey i Leigh Harline		Melodies agudes per descriure la protagonista
0:06:58 – 0:07:42	Nova melodia fosca i malvada <i>Queen Theme</i> Interpretada i composta per Frank Churchill i produïda per Ted Kryczko i Harol J. Kleiner	La Reina ordena l'assessinat de la Blancaneu	Canvis bruscos de volum, de dèbils a forts per generar tensió
0:07:43 – 0:10:35	<i>Far Into The Forest</i> Interpretada i composta per Frank Churchill i Paul J. Smith i produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner	El caçador no pot matar a la Blancaneu i ella s'endinsa al bosc	
0:10:36 – 0:14:53	<i>Animal Friends / With a Smile and a Song</i> Interpretada per Adriana Caselotti, composta per Frank Churchill, Larry Morey i Leigh Harline i produïda per Harold J. Kleiner i Ted Kryczko	Després d'estar perduda al mig del bosc, es posa a cantar amb els animals i deixa de tenir por	Xiulets representant els ocells
0:14:54 – 0:17:58	<i>Just Like A Doll's House</i> Interpretada i composta per Frank Churchill i Paul J. Smith i produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner	La Blancaneu i els animals del bosc arriben a una casa al mig del bosc perquè tingui un sostre on poder dormir	Sons i melodies agudes per descriure la protagonista
0:17:59 – 0:21:21	<i>Whistle While You Work</i> Interpretada per Adriana Caselotti, composta per Frank Churchill, Larry	La Blancaneu es disposa a netejar la casa amb l'ajuda dels animals perquè quan	Punts de sincronia al ritme de les cançons

	Morey i Leigh Harline i produïda per Harold J. Kleiner, Ted Kryczko i Randy Thornton	arribin els propietaris la deixin quedar-se a dormir	
0:21:23 – 0:24:03	<i>Heigh-Ho</i> Interpretada per The Dwarf Chorus, composta per Frank Churchill i Larry Morey i produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner	Els nans a la cova picant en cerca de pedres precioses quan s'acaba la jornada laboral i tornen cap a casa	
0:24:06 – 0:25:25	<i>Let's See What's Upstairs</i> Interpretada i composta per Frank Churchill i Paul J. Smith i produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner	La Blancaneu puja al pis de dalt i es queda dormida	
0:25:26 – 0:26:38 / S / 0:27:06 – 0:33:29	<i>There's Trouble a-Brewin'</i> Interpretada i composta per Frank Churchill, Larry Morey i Leigh Harline i produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner	Els nans em por sobre qui pot estar a casa seva	Escena amb gran quantitat de silencis, els nans son ximples i això ajuda al so a generar un munt de punts de sincronia al més pur estil Disney
0:33:35 – 0:33:56	<i>Pre It's a Girl</i>	Decisió d'anar a veure qui dorm al pis de dalt	
0:33:57 – 0:39:05	<i>It's a Girl</i> Interpretada i composta per Frank Churchill i Leigh Harline i produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner	La Blancaneu es desperta i es presenta als set nans	Punts de sincronia en tot el relacionat amb els nans

0:39:06 – 0:42:38	<i>Hooray! She Stays</i> Interpretada i composta per Frank Churchill i produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner		Punts de sincronia en tot el relacionat amb els nans
0:42:39 – 0:43:14	Melodia pont per passar de la cançó anterior a la pròxima	Canvi d'escena	Punts de sincronia en tot el relacionat amb els nans
0:43:15 – 0:47:45	<i>Bluddle-Uddle-Um-Dum</i> Interpretada per The Dwarf Chorus, composta per Frank Churchill i Larry Morey	La cançó dels nans quan es renten abans de sopar	Punts de sincronia en tot el relacionat amb els nans
0:47:46 – 0:51:58	<i>I've Been Tricked</i> Interpretada i composta per Leigh Harline i produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner	La Reina ha sigut enganyada pel caçador i es disposa a matar a la Blancaneu ella mateixa	
0:51:59 – 0:56:20	<i>The Silly Song</i> Interpretada per The Dwarf Chorus, composta per Frank Churchill, Larry Morey, Leigh Harline i Paul J. Smith i produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner	És el moment de comèdia pura, on els nans canten i toquen una cançó del tot còmica	
0:56:54 – 0:58:45	<i>Some Day My Prince Will Come</i> Interpretada per Adriana Caselotti, composta per Frank Churchill i Larry Morey i produïda per	La Blancaneu cantant la cançó del seu futur príncep blau	

	Ted Kryczko, Harold J. Kleiner i Randy Thornton		
0:59:00 – 01:00:26 / 01:00:28 – 01:02:35	<i>Pleasant Dreams</i> Interpretada i composta per Frank Churchill i Paul J. Smith i produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner	Escena abans d'anar a dormir / escena dormint un per un	
01:02:37 – 01:05:36	<i>A Special Sort of Death</i> Interpretada i composta per Leigh Harline i produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner	La Reina convertida en una vella malvada, ja ha aconseguit crear la poma enverinada i es dirigeix cap a la Blancaneu	
01:05:37 – 01:08:21	<i>Why Grumpy, You Do Care</i> Interpretada i composta per Frank Churchill, Larry Morey i Leigh Harline i produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner	Els nans anant cap a la mina a treballar acomiadant-se de la Blancaneu fins al vespre	
01:08:22 – 01:09:45	<i>Makin' Pies</i> Interpretada i composta per Frank Churchill, Larry Morey i Leigh Harline i produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner	La Reina apropant-se cada vegada més, mentre la Blancaneu està fent pastissos	
01:09:46 – 01:10:47	<i>Have a Bite</i> Interpretada i composta per Leigh Harline i produïda per Ted	Apareix la Reina en forma de vella a casa de la Blancaneu mentre ella està sola	Comença una de les escenes més complexes musicalment, no per la dificultat de les

	Kryczko i Harold J. Kleiner		melodies sinó per la dificultat d'intercalar un munt d'escenes diferents, mantenint la melodia associada a cada un dels personatges
01:10:48 – 01:10:58	Melodia flauta	Simula com els ocells intenten defensar a la Blancaneu de la Reina	
01:10:59 – 01:11:40	Melodia Reina	La Blancaneu espanta els ocells i torna a prendre protagonisme la Reina	
01:11:41 – 01:11:50	Melodia tensió	Els animals marxen per potes de casa en cerca dels nans per demanar-los ajut	Melodia “crescendo”
01:11:51 – 01:12:17	<i>Tornada i xiulada Heigh-Ho</i>	Veiem els nans dirigint-se a la mina	
01:12:18 – 01:12:44	Melodia tensió	Els animals agafen els nans i els volen fer tornar cap a casa	
01:12:45 – 01:13:15	Melodia Reina	La Reina enganyant a la Blancaneu perquè faci una mossegada a la poma	
01:13:16 – 01:13:22	Melodia tensió	Els animals agafen els nans i els volen fer tornar cap a casa	
01:13:23 – 01:14:05	Melodia tensió fusionada amb <i>Heigh-Ho</i>	Els animals i els nans fan mitja volta i tornen cap a casa	

01:14:06 – 01:14:36	Melodia Reina	La Reina segueix intentant que la Blancaneu faci una mossegada	
01:14:37 – 01:14:49	Melodia tensió fusionada amb <i>Heigh-Ho</i>	Els animals i els nans segueixen corrents per arribar a temps a casa	
01:14:50 – 01:15:00	Melodia Reina	La Reina continua intentant que la Blancaneu faci una mossegada	
01:15:01 – 01:15:04	Melodia tensió fusionada amb <i>Heigh-Ho</i>	Els animals i els nans segueixen corrents per arribar a temps a casa	
01:15:05 – 01:15:41	Melodia Reina	La Reina ha aconseguit que la Blancaneu faci una mossegada i cau desplomada a terra	Retomb de tambors per generar el màxim moment de tensió de tot el film
01:15:42 – 01:17:16	Melodia tensió/terror	La persecució dels nans a la Reina	Durant una bona estona, quan enfoquen a la Reina està representada per unes trompetes molt sorolloses i els nans per unes trompetes de persecució, com de cavalleria
01:17:43 – 01:18:42	<i>Chorale for Snow White</i> Interpretada i composta per Frank Churchill i	Música trista, plorant la mort de la Blancaneu	Sonen uns òrguens com si es tractés d'un enterrament

	produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner		
01:18:43 – 01:23:00	<i>Love's First Kiss (Finale)</i> Interpretada i composta per Frank Churchill, Larry Morey i Leigh Harline i produïda per Ted Kryczko i Harold J. Kleiner	Els nans plorant la mort de la Blancaneu, quan apareix el príncep i li fa un petó que la farà despertar	Els cors, recurs molt utilitzat

Taula 5. Cue list d'Aladdin

Cue #posició	So	Acció	Observacions
0:00:00 – 0:00:30	Cançó d'obertura <i>When You Wish Upon a Star</i>	Obertura Disney	
0:00:32 – 0:01:50 / 0:01:50 - 0:03:10	<i>Arabian Nights</i> Interpretat per Bruce Adler, composta per Alan Menken i Howard Ashman, i produïda per el propi Alan Menken <i>Legend of the Lamp</i> Interpretada per Alan Menken, composta per Alan Menken, i produïda per el propi Alan Menken	Seqüència d'obertura que et presenta la ciutat protagonista del film, Àgrabah, i la llàntia màgica, tot això de la mà d'un venedor ambulat que arriba a la ciutat explicant les llegendes i objectes màgics	Música que aporta a la seqüència, ja que es la escena d'obertura i és necessària per l'interès del film, a part com es feia antigament s'utilitza per presentar director, productors, compositor, etc. Comença amb una música extradiegètica, però quan veiem aparèixer el mercader cantant, veiem que es diegètica. Com bé diu el títol de la cançó els instruments i la música són un clixé musical per fer-nos transportar a Índia o Egipte.
0:03:24 – 0:06:45	Apareix Jafar (Antagonista)	Primera escena del antagonista que et presenta les seves intencions, de primeres un antagonista molt marcat	Punt de sincronia (Bec del lloro).

0:06:46 – 0:07:35	Apareix l'Aladdin (Protagonista)	Escena on se'ns presenta a l'Aladdin, el protagonista, apareix escapant dels guàrdies reials després d'haver robat una barra de pa.	
0:07:36 – 0:09:38	Tema de <i>One Jump Ahead</i> Interpretada per Brad Kane i composta i produïda per Alan Menken i Tim Rice.	Primer tema cantat per l'Aladdin, presentat com un lladre, buscat i perseguit pels guàrdies reials.	
0:09:41 – 00:10:32	Nens del carrer Tema anomenat <i>Street Urchins</i> Interpretada per Alan Menken, composta per Alan Menken, i produïda per el propi Alan Menken	Veiem una escena on després d'haver escapat i haver aconseguit el seu pa, es mostrarà l'Aladdin com un personatge amb bon cor, ja que dona el pa sencer a uns nens del carrer que estan famèlics.	Un tema més màgic, més bonic, més melòdic
00:10:33 – 00:11:21	Tema reial (Tambors)	Apareix un dels pretendents per casar-se amb la princesa i amb ell, un tema reial amb tambors simulant l'alta burgesia	
00:11:22 – 00:11:40		Aladdin tornant a casa	

00:11:41 – 00:12:25	Tema <i>One Jump Ahead (Reprise)</i> Interpretada per Brad Kane, composta i produïda per Alan Menken i Tim Rice	L'Aladdin mirant el palau amb admiració perjurant que algun dia estarà allà.	
00:12:39 – 00:14:25	Apareix la Jasmine		
00:14:26 – 00:16:20	Música fosca/malèfica	Torna a aparèixer Jafar	
00:16:21 – 00:17:02	<i>Jasmine Runs Away</i> Interpretada per Alan Menken, composta per Alan Menken, i produïda per el propi Alan Menken	Jasmine escapant del palau cansada de no poder prendre les seves pròpies decisions	
00:17:03 – 00:18:06	<i>Marketplace</i> Interpretada per Alan Menken, composta per Alan Menken, i produïda per el propi Alan Menken	Veiem el mercat de la ciutat amb tots els venedors, venent tot tipus de menjars i objectes.	
00:18:07 – 00:18:26	Enamorament Melodia romàntica	L'Aladdin veu per primera vegada a la Jasmine	
00:18:27 – 00:19:37	Tensió amb els mercaders	Després que la Jasmine hagi volgut donar una poma a un nen del carrer un	

		mercader reclama que se li pagui la poma i ella no porta diners per pagar-ho	
00:19:39 – 00:20:27	Jafar maquinant un pla	Jafar es veu amb la necessitat de trobar l'Aladdin per aconseguir un objecte molt valuós que necessita	
00:20:28 – 00:22:49	Aladdin i Jasmine	Després de que l'Aladdin hagi ajudat a escapar a la Jasmine, la porta a casa seva, un terrat abandonat en males condicions però amb unes vistes molt boniques del palau reial	
00:22:50 – 00:23:29	Guardia reial/Jafar	La guàrdia reial deté a l'Aladdin per ordre de Jafar	
00:23:49 – 00:23:59	Jasmine i Jafar, tema malèfic	Jafar dona explicacions sobre la detenció de l'Aladdin	
00:24:40 – 00:25:32	Tema de tristesa de la Jasmine després de conèixer la sentència de mort de l'Aladdin		
00:25:33 – 00:26:12	Aladdin empresonat		

00:26:35 – 00:27:37	Jafar	Jafar enganyant a l'Aladdin amb l'aparença d'una altre persona	
00:27:38 – 00:28:22	Pre <i>The Cave of Wonders</i>	L'Aladdin es troba a la mateixa localització on estava Jafar al principi de la pel·lícula, desert amb l'entrada a la boca del lleó	
00:28:23 – 00:28:40 / 00:28:52 – 00:31:32	<i>The Cave of Wonders</i> Interpretada per Alan Menken, composta per Alan Menken, i produïda per el propi Alan Menken	Entrada a la cova plena de riqueses amb l'objectiu d'aconseguir la llàntia màgica / Apareix la catifa màgica	Música que omple de riquesa / durant la catifa màgica música empàtica que ens marca com es sent la catifa sense dir ni una paraula i gran quantitat de punts de sincronia
00:31:49 – 00:34:11	Post <i>The Cave of Wonders</i>	Missió escapar de la cova amb la llàntia	
00:34:28 – 00:34:53	Jasmine melodia tristesa		
00:34:56 – 00:35:49	Aladdin atrapat a la cova amb la llàntia i l'aparició del geni		Escoltem al Geni parlar en castellà Representant uns mexicans, estereotip
00:37:20 – 00:39:44	Cançó del geni, Tema de <i>Friend Like Me</i>	El Geni mostrant tot el seu potencial com a Geni ensenyant tots els	Després de la cançó, música empàtica i punts de sincronia

	Interpretada per Robin Williams, composta per Alan Menken i Howard Ashman, i produïda per el propi Alan Menken	desitjos que pot arribar a concedir	
00:41:00 – 00:41:11	Aladdin escapa de la cova amb l'ajuda de l'Aladdin		
00:41:12 – 00:43:14	Confrontació entre la Jasmine i Jafar		
00:43:56 – 00:47:16	Anomenat <i>To Be Free</i> Interpretada per Alan Menken, composta per Alan Menken, i produïda per el propi Alan Menken	Escena de l'Aladdin prometin que el seu tercer desig serà la llibertat del Geni A continuació escena del primer desig de l'Aladdin de convertir-se en Príncep	Escoltem melodia de <i>The Mermaid</i> Escoltem al Geni parlar en francès
00:47:17 – 00:47:24	Fanfàrria reial	Sultà jugant amb les seves joguines	Música còmica
00:47:27 – 00:48:32	Tema malèfic	Pla de Jafar de casar-se amb la Jasmine	

00:48:42 – 00:51:28	Tema <i>Prince Ali</i> Interpretada per Robin Williams, composta per Alan Menken i Howard Ashman, i produïda per el propi Alan Menken	Aladdin arriba a la ciutat d'Àgrabah com a Príncep Ali	
00:52:11 – 00:52:58		Comença amb el tema del mal (Jafar) i per la bona decisió del Sultà la música canvia	
00:53:52 – 00:57:53	Música de tensió que canvia cap a música melancòlica	Aladdin indecís sobre com actuar amb la Jasmine	
00:57:54 – 01:00:38	Tema <i>A Whole New World</i> Interpretada per Brad Kane i Lea Salonga, composta per Alan Menken i Tim Rice, i produïda per el propi Alan Menken, Chris Montan i Tim Rice	El viatge amb la catifa màgica, enamorament	
01:00:42 – 1:01:49	Instruemntal <i>A Whole New World</i>	Aladdin mentint sobre qui és a la Jasmine	
1:01:50 – 01:02:40	Melodia de <i>A Whole New World</i> sense lletra	Confirmació de l'enamorament mutu	

01:02:41 – 01:04:09	Tema Jafar	Intent d'assassinat de Jafar a l'Aladdin	
01:04:22 – 01:04:32	Tema melancòlic	El Geni salva a l'Aladdin de ofegar-se	
01:04:33 – 01:05:57	Melodia de <i>A Whole New World</i> / Tema Jafar / Melodia de <i>A Whole New World</i>	Jasmine pensant en l'Aladdin, tararejant la cançó, apareix Jafar i amb ell la seva melodia malèfica, apareix l'Aladdin i sona la melodia de <i>A Whole New World</i> , i així canviant cada melodia segons l'acte de cada un dels personatges	
01:06:11 – 01:06:48	Melodia de <i>A Whole New World</i>	El Sultà aprova el casament entre l'Aladdin i la Jasmine	
01:07:12 – 01:07:23	Tema Jafar	Maquinant el pla de robar la llàntia màgica a l'Aladdin	
01:07:24 – 01:10:06	Música trista / Melodia <i>A Whole New World</i> / Tema Jafar	Aladdin discutint amb el Geni, decisió d'anar a explicar la veritat a la Jasmine, el lloro roba la llàntia màgica	

01:10:08 – 01:12:51	Melodia anomenada <i>Jafar's Hour</i> Interpretada per Alan Menken, composta per Alan Menken i produïda per ell mateix	Aladdin presentat davant del poble d'Àgrabah com l'escollit per la Jasmine i Jafar esgarrant el pla amb el primer desig	
01:12:52 – 01:13:57	Tema <i>Prince Ali (Reprise)</i> adaptat a les mentides de l'Aladdin cantat pel Jafar	Cançó de Jafar que desemmascara que l'Aladdin sigui un príncep	
01:13:59 – 01:15:35	Tema <i>The End Of The Earth</i> , tensió, motivació i venjança	Aladdin escapant de la neu per tornar a Àgrabah	
01:15:49 – 01:16:23	Tema Jafar amb variacions	Jafar es troba en la màxima posició amb el Sultà i la Jasmine com els seus esclaus	
01:16:24 – 01:16:28	Música de cavalleria, motivacional	Aladdin arriba a Àgrabah	
01:16:33 – 01:17:58	Música romàntica, clixé egipci / tensió	Jafar amb la Jasmine / Aladdin apropant-se per darrere	
01:17:59 – 01:19:21 / Silenci / 01:19:31 – 01:21:37	Música tensió	Aladdin s'enfronta a Jafar, però Jafar sembla que es surt amb la seva, batalla final entre els dos	

01:21:42 – 01:21:57	Música de victòria	Aladdin tanca al Jafar a la llàntia màgica	
01:21:58 – 01:22:15	Tema Jafar	El Jafar dins de la seva llàntia màgica enviat ben lluny	
01:22:16 – 01:23:16	Tema romàntic barrejat amb melodia de <i>A Whole New World</i> (violins)	La pel·lícula no ha acabat falta un tema per resoldre, l'Aladdin s'ha de casar amb la Jasmine	
01:23:17 – 01:25:18	<i>Happy End in Agrabah</i> Interpretada per Alan Menken, composta per Alan Menken i produïda per ell mateix	Música victòria quan l'allibera / música melancòlica sobre la possible separació entre els dos / tornem a la música de victòria, barrejada amb la melodia <i>A Whole New World</i> , quan es canvia la llei perquè l'Aladdin i la Jasmine es puguin casar	Amb el tercer desig de l'Aladdin, el geni deixa de ser un geni empresonat i es finalment lliure Tema <i>A Whole New World</i> (Vers Final)
			Final

Taula 6. Cue list de Moana

Cue #posició	So	Acció	Observacions
00:00:00 – 00:00:46	<i>Tulou Tagaloa</i> Interpretada per Don Harper i Olivia Foa'i, composta per Opetaiia Foa'i i produïda per Opetaiia Foa'i, Mark Mancina i Chris Montan	Obertura Disney	Comencem escoltant una veu femenina en Samoà / Tokelauà, que et transporta ben al mig d'una illa de la Polinèsia
00:00:47 – 00:03:05	<i>Prologue</i> Música que acompanya la llegenda Melodia tensió/aventura, fosca/terror	Llegenda Te Fiti i la recerca del cor de la Te Fiti Apareix Maui a la llegenda	
00:03:20 – 00:04:05		Els nens escolten llegendes dels monstres del mar	
00:04:15 – 00:04:52		La Moana enamorada del mar des de ben petita	
00:05:42 – 00:07:14	<i>An Innocent Warrior</i> Interpretada per Don Harper, Matthew Ineleo, Sulata Foai-Amiatu i Vai Mahina, composta per Opetaiia Foa'i i produïda per Chris Montan	La Moana espiritualment connectada amb l'oceà	
00:07:29 – 00:07:44	<i>Pre Where You Are</i>	La família unida	

00:07:45 – 00:10:28	<p><i>Where You Are</i></p> <p>Interpretada per Auli'i Cravalho, Christopher Jackson, Don Harper, Louise Bush, Nicole Scherzinger i Rachel House, composta per Lin-Manuel Miranda, Mark Mancina i Opetiaia Foa'i i produïda pels mateixos tres, més Chris Montan</p>	Tui, el pare de la Moana, la presenta com a la futura cap de la tribu i mostra la illa on viuen	
00:10:29 – 00:11:06		Tui mostrant els avantpassats de la família	
00:11:07 – 00:11:57	Tornada <i>Where You Are</i>	La Moana ja més gran, acaba la cançó	
00:12:22 – 00:13:11	Melodia còmica	Moment comèdia	
00:13:20 – 00:13:45	Música tensió / música solució	Es planteja problema, nota corda allargada, tensió, es troba solució la música t'ho demostra	
00:14:11 – 00:15:01		Moana planteja anar a pescar mar endins i el seu pare li recorda que està prohibit passar la barrera de corall	

00:15:24 – 00:16:10		Historia sobre una desgracia que li va passar al pare viatjant pel mar	
00:16:11 – 00:18:40	<i>How Far I'll Go</i> Interpretada per Auli'i Cravalho i Don Harper, composta per Lin-Manuel Miranda i produïda per Mark Mancina, Lin-Manuel Miranda i Chris Montan	Cançó esperançadora de la Moana volen anar mar endins	
00:19:15 – 00:19:52	<i>Tensió</i>	Lluitant per la seva vida per sortir del mar	
00:20:30 – 00:21:24	<i>Village Crazy Lady</i>	Melodia que fa referència a l'àvia de la Moana	
00:21:27 – 00:23:20	<i>Cavern</i>	La Moana descobreix una cova on estan guardats tots els vaixells dels avantpassats	
00:23:47 – 00:26:00	<i>We Know The Way</i> Interpretada per Don Harper, Lin-Manuel Miranda i Opetia Foa'i composta per Lin-Manuel Miranda i Opetia Foa'i i produïda per Opetia Foa'i, Mark Mancina, Lin-Manuel Miranda i Chris Montan	Explica la procedència de la tribu de la Moana, que abans d'arribar a l'illa i instaurar-se, eren viatgers i voltaven pel mar	

00:26:04 – 00:26:12	Música feliç	Moment de felicitat de la Moana tallat de cop	El silenci com a recurs per tallar de socarrell la felicitat de la Moana
00:26:15 – 00:26:54	Música de terror	El perill de que els monstres puguin acabar amb l'illa de la seva tribu	
00:26:55 – 00:27:29	<i>The Ocean Chose You</i> Música motivacional / esperança	Moana de gran torna a veure que té una connexió amb el mar	Veus humanes quan apareix el mar
00:27:34 – 00:28:02	Melancòlica	L'àvia de la Moana li dona una raó per canviar la situació	
00:28:28 – 00:30:35		La Moana presenta davant del seu pare dient que la manera de solucionar el problema de l'illa, és utilitzar els vaixells que tenien i anar a plantar-li cara al Maui per refer el cor de la Te Fiti La àvia esta molt malalta i la seva última voluntat es que la Moana agafi un dels vaixells i ho intenti	

00:30:36 – 00:31:58	<i>How Far I'll Go (Reprise)</i> Interpretada per Auli'i Cravalho i Don Harper, composta per Lin-Manuel Miranda i Mark Mancina i produïda per Mark Mancina, Lin-Manuel Miranda i Chris Montan	Moana es decideix a emprendre el viatge i s'acomiada de la seva mare	
00:32:27 – 00:33:27	<i>Melodia còmica</i>	Moment còmic quan el Heihei es troba a la barca	Ús de punts de sincronia amb els animals, efecte còmic Silly Symphonies Ús de silencis exagerats per marcar situacions còmiques
00:33:33 – 00:34:26	<i>Melodia heroica</i>	La Moana emprenent el viatge	
00:34:40 – 00:35:10	<i>Melodia tensió/terror</i>	Tempesta de nit al mig del mar	
00:35:45 – 00:37:00	<i>Melodia tensió</i>	Moana arriba a la illa de Maui	
00:37:39 – 00:37:49		Primera interacció de la Moana amb Maui	Melodies leitmotiviques i empàtiques dels sentiments dels personatges

00:38:13 – 00:41:00	<i>You're Welcome</i> Interpretada per Don Harper i Dwayne Johnson, composta per Lin-Manuel Miranda i produïda per Mark Mancina, Lin-Manuel Miranda i Opetia Foa'i	Primera cançó, cantada per Maui, presentant el personatge Tot i que la cançó no es el que sembla, ja que acaba deixant tancada a la Moana dins d'una cova per endur-se el se barco	És fa servir una melodia feliç per representar el Maui quan les intencions eren unes altres
00:41:15 – 00:44:30	<i>Moana</i>	Moana escapant de la cova per tornar al vaixell amb el Maui	Escenes còmiques acompanyades de melodies còmiques, amb punts de sincronia
00:44:50 – 00:49:17	<i>Kakamora</i> <i>Melodia de tensió/aventura</i>	Arriben els primers antagonistes que volen robar el cor que té la Moana però aconsegueixen escapar	
00:49:33 – 00:51:16		La Moana intentant convèncer al Maui d'aconseguir tornar el cor a la illa de Te Fiti	
00:51:22 – 00:51:43		Maui accepta viatjar amb la Moana i comença l'aventura	
00:52:10 – 00:53:23	<i>Wayfinding</i>	La Moana aprenent a navegar ensenyada pel Maui	
00:53:33 – 00:54:10		Somni de la Moana	Tallat un altre cop amb una parada molt marcada

00:54:18 – 00:55:22		Arribada a l'illa per recuperar l'arma poderosa del Maui	
00:55:23 – 00:56:33	<i>Climbing</i>		Durant la pujada instruments de percussió, tambors Arribada al cim de la muntanya, instruments de vent representant altura
00:56:57 – 00:59:14		Entrada al regne del mar, ple de monstres marins, en busca del ganxo màgic	Melodia màgica quan es veu el ganxo
00:59:39 – 01:01:20		La Moana com a esquer per cridar l'atenció del protector del ganxo màgic Aparició del cranc que el vigila	
01:01:25 – 01:04:37	<i>Shiny</i> Interpretada per Don Harper i Jemaine Clement, composta per Lin-Manuel Miranda i Mark Mancina i produïda per Mark Mancina, Lin-Manuel Miranda i Chris Montan	Cançó de la vida del cranc i de la seva aparença	Cançó anempàtica, melodia alegre mentre el cranc apallissa i empresona al Maui i la Moana

01:04:38 – 01:05:42	<i>Great Escape</i>	Moana enganyant al cranc per poder escapar	
01:06:03 – 01:06:54		Maui no sap com fer anar el ganxo i es rendeix	
01:06:57 – 01:07:17	<i>You're Welcome versió còmica a capella We're Dead Soon</i>	Maui desesperat apunt de rendir-se	
01:07:50 – 01:08:10		La Moana intentant mantenir una conversa amb el Maui, sense èxit	
01:08:30 – 01:10:39	<i>If I Were the Ocean</i> <i>Melodia melancòlica</i>	La Moana es sincera sobre la importància de tornar al cor a l'illa per la seva família i la seva illa Maui explica el seu passat	
01:10:40 – 01:12:50	<i>Logo Te Pate</i> Interpretada per Don Harper, Olivia Foa'i, Opetaiia Foa'i i Talaga Steve Sale, composta per Opetaiia Foa'i i produïda per Chris Montan	Maui aprèn a tornar fer servir el ganxo màgic i convertir-se en l'animal que escull Creix l'amistat entre els dos personatges	
01:13:10 – 01:14:06		Moana li entrega el cor de la Te Fiti perquè	

		vagi a lluitar contra el Te Ka	
01:14:07 – 01:15:43	<i>Te Ka Attacks</i>	Lluita de Maui contra Te Ka	“Crescendo” cap a notes greus
01:16:06 – 01:17:01	Melodia tensió/terror	Maui enfadat amb la Moana per fer que gairebé els matin	
01:17:02 – 01:17:58	<i>Maui Leaves</i> Melodia èpica	Maui abandona a la Moana i deixa la missió de restaurar el cor de la Te Fiti	
01:18:07 – 01:18:36	<i>Heartache</i>	Moana parlant amb l'oceà, perquè esculli una altre persona enlloc d'ella	
01:18:45 – 01:19:39	<i>Tala Returns</i> Melodia màgica	Apareix l'esperit de la seva àvia	
01:19:44 – 01:22:20	<i>I Am Moana (Song of the Ancestors)</i> Interpretada per Auli'i Cravalho, Don Harper i Rachel House, composta per Lin-Manuel Miranda, Mark Mancina i Opetia Foa'i i produïda per Mark Mancina, Dave Metzger, Lin-Manuel Miranda i Chris Montan	Cançó per recuperar la esperança i el desig per tornar a aconseguir la missió	Cançó molt semblant a <i>How Far I'll Go</i> , però aquesta vegada ja sap qui és i quin és l'objectiu i evoluciona a <i>I Am Moana</i>

01:22:25 – 01:28:05	<i>Sails to Te Fiti</i> Melodia aventura Melodia terror	Moana decidida, amb tot el que ha après, és dirigeix cap a la illa de Te Fiti Apareix el monstre de lava, Te Ka	
01:28:06 – 01:28:39	<i>Shiny Heart</i>	El cor de la Te Fiti	
01:28:40 – 01:29:40	<i>Know Who You Are</i> Interpretada per Auli'i Cravalho, Don Harper, Matthew Ineleo, Olivia Foa'i, Opeteia Foa'i i Vai Mahina, composta per Lin-Manuel Miranda, Mark Mancina i Opeteia Foa'i i produïda per Mark Mancina, Lin-Manuel Miranda i Chris Montan	Melodia resolutiva, la Moana s'encara amb el monstre Te Ka	
01:29:52 – 01:30:48	<i>Te Fiti Restored</i>	Es descobreix que el monstre Te Ka, realment era la Te Fiti	
01:31:02 – 01:31:28	<i>Hand of a God</i>	La Moana i el Maui coneixen la Te Fiti	
01:31:36 – 01:32:21	<i>Voyager Tagaloa</i>	La Te Fiti li regala un nou ganxo màgic	La cançó de la introducció Tulou Tagaloa però modificada Unes guitarres

01:32:22 – 01:33:40	<i>Toe Feiloa'i</i>	La Te Fiti finalment torna a ser la illa del principi Comiat entre la Moana i el Maui	
01:33:41 – 01:34:21	<i>Navigating Home</i>	Retrobament de la Moana amb la seva família	
01:34:22 – 01:35:13	<i>The Return to Voyaging</i>	La Moana retrobant-se amb la seva família després de l'aventura	
01:35:14 – 01:36:14	<i>We Know The Way – Finale</i> Interpretada per Don Harper, Lin-Manuel Miranda i Opeteia Foa'i, composta per Lin-Manuel Miranda i Opeteia Foa'i i produïda per Opeteia Foa'i, Mark Mancina, Lin-Manuel Miranda i Chris Montan	Tota la família acompanyada de la tribu, navegant a alta mar	Final

Apèndix: Glossari de termes

Cue List	És un document utilitzat per a detallar la música d'una producció cinematogràfica.
Extradiegètica, música	És quan l'origen de la música no pot ser justificat per la narrativa visual.
Fade in / Fade out	Quan gradualment s'intensifica el volum / Quan es redueix el volum gradualment fins a un silenci total.
Hits	És la paraula anglesa que s'utilitza per denominar una cançó de gran èxit popular.
Leitmotiv	Melodia musical dominant i repetida en una composició.
Remake	Adaptació o nova versió d'una obra ja existent, normalment de pel·lícules.
Rotoscòpia	És una tècnica d'animació que consisteix en fer un dibuix manual <i>frame per frame</i> (quadre per quadre).
Pizzicato	So que s'obté gràcies als instruments de corda pessigant les cordes amb els dits.
Sincrònic	Coincidència entre l'apartat d'àudio i el visual amb correspondència temporal.
Soundtrack	Des del punt de vista musical, és el que anomenem banda sonora, aquella música vocal i instrumental creada per una pel·lícula.
Staccato	En terminologia catalana, picat, és la interpretació de les notes separades entre elles per pauses.