

TESIS DOCTORAL

Rafael Fernández Maximiano

2023



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN INDUSTRIAS DE LA
COMUNICACIÓN Y CULTURALES

LA DOBLE AUDIENCIA EN LAS PELÍCULAS DE
DISNEY. ANÁLISIS DE LA MÚSICA Y DEL PAISAJE
SONORO DE LA CINDERELLA



TESIS DOCTORAL

Presentada por:
Rafael Fernández Maximiano

Dirigida por:
Dra. Dña. Ana María Botella Nicolás

València, diciembre 2023



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN INDUSTRIAS DE LA
COMUNICACIÓN Y CULTURALES

LA DOBLE AUDIENCIA EN LAS PELÍCULAS DE
DISNEY. ANÁLISIS DE LA MÚSICA Y DEL PAISAJE
SONORO DE LA *CINDERELLA*

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Rafael Fernández Maximiano

Dirigida por:

Dra. Dña. Ana María Botella Nicolás

València, diciembre 2023

Portada i ilustracions de Marc Fernández Castillo.  @kst.marc

Agraiments

En aquest lloc del treball segurament és on s'aprecien les característiques més personals de l'autor. No deixa de ser un acte públic d'exhibició dels sentiments al qual no solem estar massa acostumats.

Allunyat ja del llenguatge acadèmic vull agrair als lectors forçats d'aquest treball la seua professionalitat i el temps que li dedicaran.

A la meua família i especialment a Isabel el fet de ser ací que és una manera de dir que sense ells segurament res del que faig el podria fer i si ho fera no tindria massa sentit. A Marc per la seua creativitat i el seu treball i a Maria pel seu entusiasme i optimisme cap a la meua tasca.

Als meus companys i, no obstant això, amics, pel seu carisma, suport, comprensió i per ser bons companys de viatge. Per creure en mi i per com m'han encoratjat a terminar aquesta tasca que em semblava inabordable.

Al grup iMUSED que ha obert en els meus unes perspectives de treball que em renoven en la meua labor docent i investigadora.

I, finalment, a la Dra. Botella per la professionalitat, eficàcia, eficiència i per aqueixa sàvia mescla d'ironia i discreció de la qual fa gala i que s'ha convertit en l'energia que la meua màquina investigadora necessitava.

Setembre de 2023
Rafa

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| I. INTRODUCCIÓN..... | 3 |
| 1. Justificación..... | 5 |
| 2. Objetivos, pregunta de investigación y metodología..... | 9 |
| 3. Estructura de la investigación..... | 14 |
| | |
| II. MARCO TEÓRICO..... | 19 |
| 1. Aproximación al concepto de paisaje sonoro..... | 21 |
| 2. El modelo de doble audiencia..... | 30 |
| 3. La música, el cine y Disney..... | 37 |
| 3.1. Historia de las bandas sonoras..... | 41 |
| 3.2. La música en el cine de animación..... | 48 |
| 3.3. Filmografía de Disney hasta 1950..... | 54 |
| 3.4. Efecto de la música en la apreciación emocional..... | 65 |
| | |
| III. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN Y MÉTODO..... | 75 |
| 1. Procedimientos metodológicos..... | 75 |
| 2. Cronograma de la investigación..... | 84 |
| | |
| IV. ANÁLISIS Y RESULTADOS..... | 91 |
| 1. La música incidental..... | 99 |

Índice

| | |
|---|-----|
| 2. La música diegética..... | 104 |
| 3. Las canciones de la <i>Cinderella</i> | 107 |
| 4. La doble audiencia y el doble lenguaje adulto/niño en la música de la <i>Cinderella</i> de Disney..... | 111 |
| 5. Usos de la música y de la instrumentación con propósitos narrativos o estructurales..... | 123 |
| 6. El paisaje sonoro de la <i>Cinderella</i> | 126 |
| 7. Comparación con la música popular, el teatro y con el cine musical americano contemporáneo..... | 130 |
| 8. Análisis holístico de la película..... | 138 |
| 8.1. Hoja de referencia..... | 151 |
| 8.2. Resultados..... | 257 |
| 8.2.1. Relación de asociaciones culturales entre elementos musicales y narrativos..... | 258 |
| 8.2.2. Relación de asociaciones entre elementos musicales y personajes..... | 267 |
| 8.2.3. Relación de referencias con función externa indicativa temporal o local referencial..... | 269 |
| 8.2.4. Referencias con función externa cinemática..... | 274 |
| 8.2.5. Referencias con función narrativas..... | 276 |
| 8.2.6. Referencias con Función plástico-descriptiva | 277 |
| 8.2.7. Análisis de la banda sonora atendiendo al origen de la fuente..... | 278 |
| 8.2.8. Análisis de la banda sonora atendiendo a la presencia de paisaje sonoro..... | 283 |

| | |
|------------------------------------|-----|
| V. CONCLUSIONES Y PROSPECTIVA..... | 289 |
| VI. REFERENCIAS..... | 309 |
| VII. ANEXOS..... | 323 |

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

FIGURAS

- Figura 1.** *Antología de «cue-sheets» con música de J. S. Zamecnik para pianistas y organistas de cine mudo publicada por Sam Fox en 1913, donde se incluyen diferentes situaciones cinematográficas..... 43*
- Figura 2.** *Fragmento del inventario de temas por orden alfabético..... 47*
- Figura 3.** *Relación entre tempo y modo con respecto de la percepción de los sentimientos de felicidad..... 68*
- Figura 4.** *Presencia y ausencia de la música. Relación porcentual..... 95*
- Figura 5.** *Relación entre diferentes tipos de música respecto de la fuente y la ausencia música. 97*
- Figura 6.** *Porcentaje de diferentes tipos de música atendiendo a la fuente según la clasificación de Cueto. 101*
- Figura 7.** *Banda sonora desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 1..... 114*
- Figura 8.** *Banda sonora desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 2..... 116*

| | |
|--|------------|
| Figura 9. <i>Banda sonora desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 3.....</i> | <i>119</i> |
| Figura 10. <i>Banda sonora desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 4.....</i> | <i>120</i> |
| Figura 11. <i>Banda sonora desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 5.....</i> | <i>121</i> |
| Figura 12. <i>Banda sonora desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 6.....</i> | <i>122</i> |
| Figura 13. <i>Cartel original de 1950.....</i> | <i>142</i> |
| Figura 14. <i>Cartel original es español de 1952.....</i> | <i>143</i> |
| Figura 15. <i>Carátula del DVD versión de 2014.....</i> | <i>144</i> |
| Figura 16. <i>Asociaciones culturales entre elementos musicales y narrativos</i> | <i>267</i> |
| Figura 17. <i>Función externa indicativa o local referencial</i> | <i>274</i> |
| Figura 18. <i>Función externa cinematográfica.....</i> | <i>276</i> |
| Figura 19. <i>Referencias respecto de la fuente.....</i> | <i>280</i> |
| Figura 20. <i>Fuente diegética.....</i> | <i>281</i> |

TABLAS

| | | |
|------------------|--|-----|
| Tabla 1: | <i>Títulos de la primera época de Walt Disney.....</i> | 57 |
| Tabla 2: | <i>Largometrajes estrenados por Disney hasta 1950.....</i> | 63 |
| Tabla 3: | <i>Cronograma de la investigación: fase previa y fase de fundamentación teórica.....</i> | 85 |
| Tabla 4: | <i>Cronograma de la investigación: fase y diseño.....</i> | 86 |
| Tabla 5: | <i>Cronograma de la investigación: fase de análisis y fase de evaluación.....</i> | 87 |
| Tabla 6: | <i>Lista de éxitos de 1948.....</i> | 132 |
| Tabla 7: | <i>Lista de éxitos de 1949.....</i> | 133 |
| Tabla 8: | <i>Lista de éxitos de 1950.....</i> | 134 |
| Tabla 9: | <i>Temas más importantes de los musicales de los 40.....</i> | 135 |
| Tabla 10: | <i>Películas musicales estrenadas en la década de los 40 con su título original.....</i> | 137 |
| Tabla 11: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 11.....</i> | 153 |
| Tabla 12: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 2.....</i> | 157 |
| Tabla 13: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 3.....</i> | 160 |
| Tabla 14: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 4.....</i> | 163 |
| Tabla 15: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 5.....</i> | 166 |
| Tabla 16: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 6.....</i> | 169 |
| Tabla 17: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 7.....</i> | 171 |
| Tabla 18: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 8.....</i> | 175 |
| Tabla 19: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 9.....</i> | 177 |
| Tabla 20: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 10.....</i> | 180 |
| Tabla 21: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 11.....</i> | 183 |
| Tabla 22: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 12.....</i> | 186 |
| Tabla 23: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 13.....</i> | 189 |
| Tabla 24: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 14.....</i> | 192 |
| Tabla 25: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 15.....</i> | 195 |

Índice de Tablas y Figuras

| | | |
|------------------|---|------------|
| Tabla 26: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 16.....</i> | <i>198</i> |
| Tabla 27: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 17.....</i> | <i>201</i> |
| Tabla 28: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 18.....</i> | <i>205</i> |
| Tabla 29: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 19.....</i> | <i>208</i> |
| Tabla 30: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 20.....</i> | <i>211</i> |
| Tabla 31: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 21.....</i> | <i>213</i> |
| Tabla 32: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 22.....</i> | <i>215</i> |
| Tabla 33: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 23.....</i> | <i>217</i> |
| Tabla 34: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 24.....</i> | <i>219</i> |
| Tabla 35: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 25.....</i> | <i>222</i> |
| Tabla 36: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 26.....</i> | <i>225</i> |
| Tabla 37: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 27.....</i> | <i>228</i> |
| Tabla 38: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 28.....</i> | <i>230</i> |
| Tabla 39: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 29.....</i> | <i>232</i> |
| Tabla 40: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 30.....</i> | <i>235</i> |
| Tabla 41: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 31.....</i> | <i>238</i> |
| Tabla 42: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 32.....</i> | <i>241</i> |
| Tabla 43: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 33.....</i> | <i>244</i> |
| Tabla 44: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 34.....</i> | <i>247</i> |
| Tabla 45: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 35.....</i> | <i>250</i> |
| Tabla 46: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 36.....</i> | <i>253</i> |
| Tabla 47: | <i>Tabla-resumen del análisis de la sección 37.....</i> | <i>256</i> |

RESUMEN

La utilización de los medios audiovisuales en la educación musical está ampliamente documentada y especialmente desde la implementación de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Desde su incorporación se han desarrollado multitud de metodologías y recursos tanto para el estudio como para el desarrollo de destrezas y habilidades. La música de bandas sonoras es un recurso que tiene una amplia aceptación entre los docentes por su carga simbólica que, en muchos casos, pertenecen al imaginario popular. Si hay un sello que se ha convertido en un referente universal ha sido Disney que desde el inicio de la década de los veinte ha venido creando largometrajes y cortometrajes de animación, así como películas de imagen real. Probablemente, como material educativo estos productos ofrecen grandes posibilidades de trabajo en el aula. Un ejemplo es el caso de *Cinderella*, objeto de esta tesis doctoral. Así pues, el objetivo principal de la tesis es descifrar la doble mirada adulto-niño y, al igual que ocurre en el tratamiento del guion y de la imagen, descubrir las características musicales que definen esa doble audiencia. Así mismo conocer su paisaje sonoro y los recursos netamente musicales utilizados en las secciones claramente dedicadas a los niños y niñas. Este análisis se hará atendiendo a dos criterios diferentes. En primer lugar, comprobando el metraje de música utilizado en las tramas principales, del utilizado en las sub-tramas y como éstas pueden ir dirigidas a diferentes públicos. En segundo lugar, comprobando los elementos técnicos que corresponde a cada uno de los lenguajes y por extensión a cada uno de los públicos objetivo. Por otra parte, se analizará la función gramatical y expresiva de los elementos musicales y su utilización. Referente a la pregunta de investigación se parte de la siguiente hipótesis: existen elementos musicales dirigidos a una doble audiencia al igual que existen desde el punto de vista visual y literario. Para los objetivos planteados, se han tenido en cuenta paradigmas de investigación basada en artes en la educación, además de procedimientos metodológicos tanto cualitativos y cuantitativos. Los resultados apuntan que la banda sonora actúa en gran medida como lienzo sobre el que pintar la acción o la trama. Es decir, como paisaje sonoro. Por otra parte, el uso que hacen los compositores de música para cine de las dinámicas y las velocidades durante la denominada "primera época dorada" de Disney muestra que poseían una comprensión intuitiva de cómo las variaciones en velocidad, modo y orquestación podían influir en el estado de ánimo y la percepción de la audiencia. La música de *Cenicienta* evoca una amplia gama de emociones en los espectadores,

Resumen

desde la felicidad y la esperanza hasta la tristeza y la angustia. La partitura y las canciones capturan y transmiten las emociones de los personajes y las situaciones de manera magistral, creando una experiencia emocionalmente rica y significativa.

Palabras Clave: Análisis Musical; Paisaje Sonoro; Educación Musical; Disney; Cinderella

RESUM

La utilització dels mitjans audiovisuals en l'educació musical està àmpliament documentada i especialment des de la implementació de les noves tecnologies de la informació i la comunicació. Des de la seua incorporació s'han desenvolupat multitud de metodologies i recursos tant per a l'estudi com per al desenvolupament de destreses i habilitats. La música de bandes sonores és un recurs que té una àmplia acceptació entre els docents per la seua càrrega simbòlica que, en molts casos, pertanyen a l'imaginari popular. Si hi ha un segell que s'ha convertit en un referent universal ha sigut Disney que des de l'inici de la dècada dels vint ha vingut creant llargmetratges i curtmetratges d'animació, així com pel·lícules d'imatge real. Probablement, com a material educatiu aquests productes ofereixen grans possibilitats de treball a l'aula. Un exemple és el cas de Cinderella, objecte d'aquesta tesi doctoral. Així doncs, l'objectiu principal de la tesi és desxifrar la doble mirada adult-xiquet i, igual que ocorre en el tractament del guió i de la imatge, descobrir les característiques musicals que defineixen eixa doble audiència. Així mateix conèixer el seu paisatge sonor i els recursos netament musicals utilitzats en les seccions clarament dedicades als xiquets i xiquetes. Aquesta anàlisi es farà atenent dos criteris diferents. En primer lloc, comprovant el metratge de música utilitzat en les trames principals i l'utilitzat en les subtrames i com aquestes poden anar dirigides a diferents públics. En segon lloc, comprovant els elements tècnics que correspon a cadascun dels llenguatges i per extensió a cadascun dels públics objectiu. D'altra banda, s'analitzarà la funció gramatical i expressiva dels elements musicals i la seua utilització. Referent a la pregunta d'investigació es parteix de la següent hipòtesi: existeixen elements musicals dirigits a una doble audiència igual que existeixen des del punt de vista visual i literari. Per als objectius plantejats, s'han tingut en compte paradigmes d'investigació basada en arts en l'educació, a més de procediments metodològics punt qualitatiu i quantitatiu. Els resultats apunten que la banda sonora actua en gran manera com a llenç sobre el qual pintar l'acció o la trama. És a dir, com a paisatge sonor. D'altra banda, l'ús que fan els compositors de música per a cinema de les dinàmiques i les velocitats durant la denominada "primera època daurada" de Disney mostra que posseïen una comprensió intuïtiva de com les variacions en velocitat, mode i orquestració podien influir en l'estat d'ànim i

la percepció de l'audiència. La música de Cinderella evoca una àmplia gamma d'emocions en els espectadors, des de la felicitat i l'esperança fins a la tristesa i l'angoixa. La partitura i les cançons capturen i transmeten les emocions dels personatges i les situacions de manera magistral, creant una experiència emocionalment rica i significativa.

Paraules Clau: Anàlisi Musical; Paisatge Sonor; Educació Musical; Disney; Cinderella

ABSTRACT:

The use of audio-visual media in musical education is widely documented, especially since the implementation of new information and communication technologies. Since their incorporation, numerous methodologies and resources have been developed for both study and the development of skills and abilities. Film music is a resource widely accepted by educators due to its symbolic content, which often belongs to the popular imagination. If there is a brand that has become a universal reference, it is Disney, which has been creating animated feature films and shorts, as well as live-action films, since the beginning of the twenties. Probably, as educational material, these products offer great possibilities for classroom work. An example is the case of *Cinderella*, the subject of this doctoral thesis. Therefore, the main objective of the thesis is to decipher the dual adult-child perspective and, as in the treatment of the script and image, discover the musical characteristics that define this dual audience. Also, to understand its soundscape and the purely musical resources used in sections clearly dedicated to children. This analysis will be carried out considering two different criteria. First, by checking the length of music used in the main plots, that used in subplots, and how these can be directed to different audiences. Second, by checking the technical elements corresponding to each of the languages and, by extension, to each of the target audiences. On the other hand, the grammatical and expressive function of musical elements and their use will be analysed. Regarding the research question, the following hypothesis is assumed: there are musical elements aimed at a dual audience, just as there are from a visual and literary point of view. For the stated objectives, research paradigms based on arts in education have been considered, as well as both qualitative and quantitative methodological procedures. The results indicate that the soundtrack largely acts as a canvas on which to paint the action or plot, that is, as a soundscape. On the other hand, the use by film music composers of dynamics and tempos during the so-called "first golden age" of Disney shows that they had an intuitive understanding of how variations in speed, mode, and orchestration could influence the mood and perception of the audience. Cinderella's music evokes a wide range of emotions in viewers, from happiness and hope to sadness and distress. The score and songs masterfully capture and convey the

Resumen

emotions of the characters and situations, creating an emotionally rich and meaningful experience.

TAGS: Musical Analysis; Soundscape; Musical Education; Disney; Cinderella



I. INTRODUCCIÓN

I. INTRODUCCIÓN

El presente estudio se imbrica dentro de las investigaciones que lleva a cabo el Grupo de Investigación Interdisciplinar *i Mused* (*Investigating Music Education*-GIUV2020-483) ¹ de la Universitat de València del cual el aspirante a doctor forma parte. Este grupo se constituye con el objetivo de profundizar en el conocimiento de la educación musical desde múltiples perspectivas, siendo una de ellas la utilización de estrategias multidisciplinares e integradoras como el cine o la ópera para la enseñanza de la música, la plástica o la literatura.

Uno de los trabajos del grupo titulado *The double audience in Rossini's and Disney's versions of Cinderella*² fue expuesto como comunicación en la *International Conference Sapienza (University of Rome)* en la conferencia *Cinderella as a Text of Culture* (Botella, Fernández y Mínguez, 2012). En él se trazaba un paralelismo entre dos obras musicadas basadas en el mismo texto. A su vez se investigó el nivel de influencia que la ópera de Rossini había tenido sobre la obra de Disney. Alguna de las conclusiones más significativas de este trabajo y de varias

¹ <https://www.uv.es/uvweb/servicio-investigacion/es/grupos-investigacion/grupo-1285949714098.html?p2=GIUV2020-483>

² Se utilizará indistintamente *Cinderella* o Cenicienta sin que pueda llevar a error al lector.

investigaciones al respecto (Botella et al., 2014; Fernández y Botella, 2014; Fernández et al., 2014; Fernández et al., 2013), fueron que Disney utilizaba en su obra un doble lenguaje, tanto literario como visual, dirigido a potenciales públicos diferenciados. Así, la presente Tesis Doctoral pretende esclarecer en primer término si también existen rasgos diferenciales en el tratamiento que hace Disney de la música atendiendo a este doble modelo de audiencia.

1. JUSTIFICACIÓN

La incorporación de recursos audiovisuales en la enseñanza de la música ha sido exhaustivamente registrada, especialmente a raíz de la adopción de las tecnologías de la información y la comunicación (Breu y Ambròs, 2011; de Alba, 2016; Gardikiotis et al., 2012; Small, 1988 y Wise et al., 2011). A medida que se han ido integrando, se han ido creando diversas metodologías y herramientas para facilitar tanto el aprendizaje como el fortalecimiento de habilidades y destrezas. (Carrión, 2014; Ramos et al., 2016).

Seguramente, el uso de las TICs en el aula ha ido desplazado el cine, y la música compuesta específicamente para el cine, a un papel secundario como recurso didáctico en las aulas de música (Adame, 2009). En España autores como Olarte (2011), Porta (2017, 2010, 2011, 2014) o Montoya (2007, 2011) han escrito sobre el uso que se puede realizar de las bandas sonoras en clases y, más concretamente, en la asignatura de música. Todos estos autores han considerado que la música de bandas sonoras es un recurso que tiene una amplia aceptación entre los docentes por su carga simbólica que, en muchos casos, pertenecen al imaginario popular. Las grandes melodías de algunas películas obtienen un significado icónico más allá de las implicaciones que se puedan establecer con el documento

original. Así pues, son susceptibles de ser utilizadas como material educativo por diversas razones como:

- a) Debido a sus profundas conexiones con la realidad social en la que se gestó esta obra se erige como un testimonio sociológico de la época y de las prácticas y normas vigentes.
- b) Desde una aproximación técnica.
- c) Desde un punto de vista musical.
- d) Desde una visión de trabajo con otras expresiones artísticas.
- e) Como expresión *trans-media* y holística.

Por todo ello, si hay una marca que ha devenido un referente mundial, esa es Disney que desde el inicio de la década de los veinte (1921) ha generado productos de animación y películas de imagen real³. Probablemente, como material educativo ofrecen grandes posibilidades de trabajo en el aula, si bien desde una perspectiva de su ideología podrían surgir

³ No animadas.

interrogantes debido a su evidente intención de enfatizar y promover ciertos valores WASP⁴ americanos.

En cualquier caso, no hay que olvidar que estas películas tienen un propósito comercial y principalmente se amoldan a los gustos y costumbres de la época en la que fueron creadas. Por otra parte, se podría decir que también tienen una carga de educación no formal respecto a actitudes, relaciones, rol de género, familia, etc. Aun así, su factura técnica y, desde el punto musical, su calidad las ha convertido en auténticos clásicos que forman parte de la cultura popular contemporánea.

Con toda probabilidad, si se hiciera una encuesta sobre la imagen del personaje de *Cenicienta* el resultado sería muy próximo al de la versión de Disney. Curiosamente hay que decir que existen más de setecientas versiones del texto con diferencias significativas y al menos cinco cinematográficas anteriores y posteriores a la de Disney (Díaz, 2022). Sin embargo, ninguna de ellas habría dejado una impronta tan marcada en el imaginario social. Esta potencia expresiva, esta capacidad para entroncar con el subconsciente colectivo es uno de los grandes logros de Disney que le llevaron al éxito

⁴ *White Anglo-Saxon Protestant*. Aun siendo un término de uso informal se está convirtiendo en la manera más común de denominar al cerrado grupo de clase alta americana cuyos antepasados son de origen inglés y protestante.

comercial y que representa, de algún modo, un recurso extraordinario para poder ser utilizado en el aula.

Así pues, se pretende descifrar la doble mirada adulto-niño y, al igual que ocurre en el tratamiento del guion y de la imagen, descubrir las características musicales que definen esa doble audiencia. Mejor aún, cuáles son los recursos netamente musicales utilizados en las secciones claramente dedicadas a los niños y niñas. Este análisis se hará atendiendo a dos criterios diferentes. En primer lugar, midiendo el tiempo total utilizado en las tramas principales y en las sub-tramas y como éstas se dirigen a diferentes objetivos. En segundo lugar, comprobando los elementos técnicos que corresponden a cada uno de los lenguajes y, por extensión, a cada uno de los públicos objetivo. Por otra parte, se analizará la función gramatical y expresiva de los elementos musicales y su utilización.

2. OBJETIVOS, PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA

Los objetivos generales que han guiado este trabajo son los siguientes:

- Conocer el paisaje sonoro de *Cinderella* de Disney.
- Aproximarse al concepto literario de lector modelo y de doble audiencia para incorporarlo como concepto en el análisis de la música de cine.
- Describir los procesos simultáneos relacionados con los diferentes lenguajes y la idea de doble audiencia.

Por otra parte, se han tenido en cuenta otros objetivos más específicos con el propósito de centrar el campo de la investigación:

- Descubrir si existe una estrecha relación entre paisaje y sonido.
- Describir las condiciones de producción del telefilme y su relación con el momento histórico.
- Analizar la música de *Cinderella* de Disney desde el punto de vista de la percepción emocional.

- Estudiar la misma música desde la óptica de la función gramatical que ofrece.
- Explorar el uso que se hace de la música en *Cinderella* relacionado con el concepto de doble audiencia.
- Contextualizar el objeto de estudio relacionándolo con la música popular urbana contemporánea, con el musical americano de la década de los 40 y con el cine musical americano.
- Examinar desde el punto de vista técnico-musical-compositivo qué elementos se pueden relacionar con el propósito de doble audiencia.

Referente a la pregunta de investigación se parte de la siguiente hipótesis: existen elementos musicales dirigidos a una doble audiencia al igual que existen desde el punto de vista visual y literario.

Para los objetivos planteados, se han tenido en cuenta paradigmas de investigación basada en artes en la educación, además de procedimientos metodológicos tanto cualitativos y cuantitativos:

En primer lugar y tras la elección del tema de estudio se ha procedido a recabar la mayor cantidad de información posible

al respecto. Se ha recurrido, como paso lógico y método de la investigación científica, a la revisión bibliográfica desde un punto de vista más general que permite tener una visión global del fenómeno y su contextualización.

Toda esta información se ha ordenado y estructurado con tal de generar un marco teórico que sirve de fundamentación y permite entrar en el contexto del objeto de estudio, elaborar un estado de la cuestión y generar las preguntas que servirán como guía para el trabajo.

Estas preguntas nacen, tal y como se ha explicado en la introducción, de trabajos anteriores del grupo *iMUSED*, y parecen la consecuencia lógica pues se avanza en la dirección apuntada en estas investigaciones: la hipótesis de la existencia de elementos musicales dirigidos a una doble audiencia al igual que existen desde el punto de vista visual y literario y el propósito de analizarlos y definirlos.

Se han realizado y analizado mediciones para extraer porcentajes para así valorar la importancia que el tipo de música tiene en la película y el tiempo de aparición.

Por otra parte, se ha realizado otro tipo de medición por bloques. Estos se han configurado atendiendo a secciones de la banda sonora y estas en referencias cada vez más concretas

incluso de pocos segundos. También se ha observado la importancia en número de bloques, secciones y referencias que se pueden asociar a cada sector del público de la doble audiencia.

Este segundo análisis no es redundante, sino que aporta una información interesante. Las primeras mediciones nos dan información relevante sobre el porcentaje de tiempo que se destina a cada tipo de música o a cada trama y con ello se ha podido evaluar la importancia relativa otorgada a cada una de ellas. Sin embargo, el análisis por referencias y secciones aporta una idea de cuantas veces, aunque solo sea unos segundos aparece cada uno de los lenguajes entre el total de referencias. Así pues, esta complementariedad ofrece la oportunidad de analizar de manera más acurada las intenciones de los compositores.

También se ha llevado a cabo un análisis estilístico y musical de todos los elementos presentes en el filme como son: texturas, instrumentación, coro... es decir, elementos estrictamente musicales y como estos se relacionan con el propósito principal. Estos elementos se han valorado desde el punto de vista de los objetivos descubriendo como algunos de ellos se convierten en parte fundamental de la expresión de los sentimientos de los personajes, del clima emocional o del paisaje sonoro.

Además, se han tenido en cuenta también las funciones gramaticales que cumple la banda sonora y especialmente algunos elementos técnicos como instrumentación o armonía. Estos especialmente juegan un papel crucial en la creación de expectativas y en generar continuidad. Además, se ha analizado que elementos generan las asociaciones culturales que dan respuesta a clichés sociales que se siguen utilizando como herencia de la música del siglo XIX.

3. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

El presente trabajo está estructurado en cinco capítulos. En el primero a modo de introducción se resaltan las opciones que ofrece la música de las bandas sonoras, especialmente la de películas de animación para el mundo de la enseñanza musical. Dentro de la misma sección, la justificación, junto con los objetivos y la explicación de la metodología usada, vienen a completar el capítulo introductorio. En él se resaltan los propósitos de investigación considerados y para ello se ha partido de los más generales a los más específicos.

Seguidamente el marco teórico constituye el capítulo segundo y busca establecer un contexto para el objeto de investigación mediante un enfoque teórico del concepto de paisaje sonoro, acuñando el término "doble audiencia" como paralelo al de "lector modelo". Además, se presenta un análisis histórico de la evolución de la música en el cine, con un enfoque particular en la animación y también se examina la evolución del cine de animación de Disney hasta la creación de Cinderella. Finalmente, se abordan tendencias relacionadas con la incorporación de medios audiovisuales, en especial la música de cine, en la educación musical.

El tercero de los capítulos da cabida al marco metodológico. Se presenta dividido en dos apartados en los que se expone: el

diseño de la investigación y su proceso, las técnicas de recogida de datos y finalmente un cronograma donde se detallan los diversos periodos temporales que ha conformado la confección de esta tesis doctoral. Las características del trabajo desarrollado determinan la idoneidad de realizar el estudio bajo una perspectiva de corte mixto, es decir, cualitativo y cuantitativo.

En el siguiente capítulo, el análisis y los resultados, se aborda el análisis de la banda sonora de *Cinderella* desde diferentes puntos de vista. En primer lugar, desde una visión del propósito con la que fue creada y el rol que juega dentro de la misma. Para ello, se ha llevado a cabo un análisis completo de la banda sonora para determinar el porcentaje de utilización de cada tipo de música incluida en la misma. Se ofrece una evaluación sobre la importancia de estos porcentajes en relación con el conjunto total de la banda sonora.

En segundo término, se examina la música considerando la perspectiva de una audiencia dual y se lleva a cabo una comparativa entre las canciones de la película en relación con la música popular urbana contemporánea, el cine musical y las producciones musicales de Broadway de la década de los 40. Por último, las conclusiones permitirán hacer una recapitulación de los datos y una interpretación de los mismos

aportando una nueva vía de investigación para futuros trabajos.

Algunas posibilidades pueden ser el análisis desde la misma óptica de nuevos filmes de animación o la utilización de un modelo similar para trabajar en el aula con otras disciplinas tan integradoras como la ópera.

Tras la redacción de los capítulos expuestos, aparecen los títulos referidos a las referencias utilizadas para la ejecución del estudio, así como el apartado de anexos en el que se aporta principalmente la edición de la película y las secciones creadas para su análisis.



II. MARCO TEÓRICO

II. MARCO TEÓRICO

En este apartado se pretende contextualizar el objeto de la investigación. Para ello, haremos una revisión terminológica y bibliográfica del tema de estudio. El proceso se iniciará, siguiendo el método deductivo, con una perspectiva amplia sobre la música en el cine y se concentrará gradualmente en un enfoque más específico: la música en *Cinderella* de Disney, película emblemática de la llamada primera época dorada. Se examinará cómo los diversos recursos musicales se adaptan para satisfacer las necesidades de dos realidades diferentes de público objetivo.

Como marco referencial se tratará en primer lugar una aproximación al concepto de paisaje sonoro, a la evolución de la música de las bandas sonoras desde antes de la invención del sonoro y su evolución para centrarse en la evolución específica de la música de Disney durante su primera época.

La segunda vertiente del marco referencial tratará sobre el término literario *model reader* y la posible utilización de un doble lector modelo. Esto posibilita hablar de un enfoque dual (*adultist/childist focus*) en la terminología de Hunt (1991). Además, se contextualizará el objeto de estudio, tanto la película como la música comparándola con el cine musical de la

época y con la música de consumo contemporánea a la filmación. Este proceso es fundamental para entender el impacto sociológico de mercado del producto final y como su éxito determinó las obras posteriores de la filmografía de Disney.

Para concluir, se presentarán algunas investigaciones que abordan el impacto de las alteraciones en el tempo y el modo musical en la identificación de estados de ánimo por parte del oyente. Estos estudios proporcionarán una comprensión más profunda del uso de la música en esta película.

En resumen, en esta fundamentación se busca sintetizar las áreas de convergencia entre tres ámbitos interrelacionados: el paisaje sonoro y la música en el cine, las distintas épocas en la filmografía de Disney y la aplicación de la música en sus películas siguiendo el modelo de doble audiencia.

1. EL PAISAJE SONORO DE DISNEY

Paisaje sonoro es un término utilizado para describir el ambiente sonoro de un lugar o entorno específico (Schafer, 2013). Se refiere a la colección de sonidos que se pueden escuchar en un lugar determinado, incluyendo tanto los sonidos naturales (como los sonidos de aves, viento, agua y otros elementos naturales) como los producidos por el ser humano (como el tráfico, las voces, la música y otros sonidos generados por la actividad humana). La naturaleza del sonido es una clave fundamental para comprender la naturaleza del universo (Khan, 2002). Este autor explora el papel del sonido y la música en la creación y la experiencia humana, y defiende la idea de que el sonido es un medio para conectarnos con lo divino y comprender la naturaleza del universo.

El concepto de «paisaje sonoro» fue introducido por primera vez por el compositor canadiense R. Murray Schafer en la década de 1960, como una forma de llamar la atención sobre la importancia del sonido en nuestro entorno y las formas en que moldea nuestras experiencias del mundo que nos rodea. Hoy en día, es utilizado por investigadores, artistas y ambientalistas para explorar la relación entre el sonido y el lugar, y para crear conciencia sobre el impacto de la contaminación acústica en nuestra salud y bienestar. “El paisaje sonoro es una fuente de

información y significado que ha sido descuidada y a menudo destruida en nuestra cultura visualmente obsesionada” (Schafer, 1977, p. 3).

El paisaje sonoro puede ser una herramienta valiosa para la educación, ya que puede utilizarse para enseñar a los estudiantes la relación entre el sonido y el entorno en el que viven (Hurtado et al., 2020; Hurtado et al., 2022). Al explorar y analizar los sonidos que se escuchan en un lugar determinado, el alumnado puede aprender sobre la geografía, la ecología y la cultura de esa área (Hurtado et al., 2023). Además, el paisaje sonoro puede ser utilizado para desarrollar habilidades auditivas y de escucha activa en los estudiantes (Botella, 2020; Botella et al., 2020; Botella y Hurtado, 2019). Al prestar atención a los sonidos que los rodean y aprender a identificarlos, los estudiantes pueden mejorar su capacidad para escuchar y comprender el mundo que les rodea. También puede ser una herramienta útil para enseñar sobre la contaminación acústica y los efectos negativos que puede tener en la salud y el bienestar humano (Espinosa, 2006). Al tomar conciencia de los sonidos que nos rodean y de cómo afectan a nuestras vidas, se pueden crear entornos sonoros más saludables y equilibrados. En resumen, el paisaje sonoro puede ser una herramienta valiosa para la educación en diversos temas, incluyendo la geografía, la ecología, la cultura, las habilidades auditivas y la salud.

Además, el concepto de paisaje sonoro tiene importantes implicaciones para la educación, ya que los sonidos que nos rodean pueden afectar significativamente nuestra capacidad para aprender, concentrarnos y procesar información (Hurtado et al., 2018). Por ejemplo, un aula ruidosa puede dificultar la capacidad de los estudiantes para escuchar y comprender al docente, mientras que un ambiente tranquilo y silencioso puede fomentar la concentración y el aprendizaje. Además, la exposición prolongada a niveles elevados de ruido puede tener efectos negativos en la salud auditiva y el bienestar general del estudiantado.

Por lo tanto, es importante que los educadores tomen en cuenta el paisaje sonoro de sus entornos de enseñanza y trabajen para crear un ambiente acústico adecuado para el aprendizaje. Esto puede implicar medidas como la colocación estratégica de materiales absorbentes de sonido, la reducción del ruido exterior y la promoción de comportamientos respetuosos con respecto al ruido. Además, el paisaje sonoro puede ser una herramienta útil para fomentar la conciencia y la comprensión de nuestro entorno sonoro en los estudiantes (Hurtado et al., 2020). Nuestro entorno sonoro es una parte integral de la experiencia del mundo. Debemos ser conscientes de su importancia y trabajar para protegerlo y mejorarlo (Krause, 2012).

Al animar al estudiantado a escuchar activamente los sonidos que les rodean y reflexionar sobre su significado y valor, el docente puede ayudar a promover una mayor apreciación del mundo sonoro que tienen a su alrededor y una mayor conciencia de la importancia del sonido en nuestras vidas (Botella y Hurtado, 2021).

Además, intentar desentrañar el uso que se da al sonido (musical o no) en las películas produce una mayor conciencia sobre el sonido que nos rodea y sobre su potencia expresiva. La representación de la realidad a través de la capacidad icónica del sonido y, por extensión, de la música es una realidad digna de ser trabajada y el inicio ha de ser, obligatoriamente el análisis auditivo. Por ello, el análisis del paisaje sonoro de Disney forma parte del objeto de estudio de esta Tesis.

Siguiendo a Schafer (1983) escuchar es una función natural. Es un acto consciente y deliberado que nos permite encontrar significado en nuestro mundo. Schafer (2001) argumenta que el paisaje sonoro es un componente esencial de nuestro ambiente físico y cultural, y que es importante tomar en cuenta la calidad del sonido en la planificación del espacio urbano y la gestión ambiental. Escuchar es una forma de estar en el mundo. Es la capacidad de recibir información a través del oído, pero también de estar presente en el momento, de estar atento y de

estar abierto a lo que se presenta (Oliveros, 2005; Ramos y Botella, 2020). Esta visión de la compositora y musicóloga estadounidense Pauline Oliveros se basa en su enfoque sobre la escucha profunda y la meditación sonora (McNeill, 2020; Oliveros, 2012). Explora su filosofía musical y la escucha como una práctica consciente y transformadora.

El paisaje sonoro en el cine tiene que ver con los sonidos ambientales, efectos de sonido, música y diálogo para crear una experiencia auditiva que complemente y realce la imagen visual. Varios autores han teorizado sobre la relación de paisaje sonoro y sonido en el cine (Gorbman, 1987; Murch, 2001; Stern, 2003; Weis y Belton, 1985).

El sonido en el cine es un elemento importante para crear una atmósfera emocional y psicológica que involucre al espectador en la historia y los personajes (Altman, 1992). El autor explora la relación entre la teoría y la práctica del sonido en el cine y ofrece una perspectiva única sobre la creación de la banda sonora de una película y la importancia del sonido en la narrativa cinematográfica. Chion (2019), analiza la función del sonido en el cine y su relación con la imagen en movimiento. Chion (1998) propone un nuevo enfoque para la comprensión del sonido en el cine, argumentando que el sonido no debe ser

visto como un complemento de la imagen, sino como una entidad autónoma e igualmente importante.

Sterne (2003) estudia la historia de la reproducción del sonido y su relación con la cultura y la tecnología. Ofrece una perspectiva novedosa sobre la historia de la tecnología del sonido y argumenta que las innovaciones en la tecnología del sonido están intrínsecamente ligadas a la cultura y la política.

Por su parte, Weis & Belton (1985) presentan una colección de ensayos donde abordan diferentes aspectos del sonido en el cine, desde la historia hasta la creación del paisaje sonoro y la música. Ofrecen una visión general de los diferentes enfoques teóricos y prácticos del sonido en el cine. “El paisaje sonoro del cine puede transportar al espectador a un mundo completamente diferente, creando una atmósfera única y emocionalmente resonante que complementa la imagen” (Weis & Belton, 1985, p. 1).

En otro sentido Murch (2001) presenta una teoría detallada sobre la creación del paisaje sonoro en el cine. Discute su enfoque creativo para la mezcla de sonido en el cine y la importancia de la creatividad y la experimentación en el proceso.

Así pues, el paisaje sonoro en el cine puede ser utilizado de diversas maneras, por ejemplo, para resaltar la tensión en una escena de acción, para crear un ambiente de suspenso en una escena de terror, para establecer la época y el lugar de la historia, para crear un ambiente de tranquilidad en una escena relajante, entre otras (Sterne, 2003). Además, existe la posibilidad de utilizarlo para crear efectos psicológicos en el espectador, como en el caso de las películas de ciencia ficción, en las que se emplean sonidos extraños y futuristas para crear una sensación de inquietud e incertidumbre, así como para ambientarlas en un ambiente sonoro no reconocible en la realidad. En resumen, el paisaje sonoro es un elemento importante en el cine que puede ayudar a crear una experiencia emocional y sensorial completa para el espectador (Drever, 2002).

Por su parte, el paisaje sonoro en las películas de Disney es un elemento fundamental en la creación de la magia y la emoción que caracteriza a las historias de este estudio de animación. A través del uso del sonido, los espectadores son transportados a lugares imaginarios y se conectan emocionalmente con los personajes (Buhler, 2018).

Las películas de Disney suelen utilizar una amplia variedad de sonidos, desde música orquestal hasta efectos de sonido, para

crear una experiencia auditiva envolvente que complementa la narrativa y la acción en pantalla. La música y el sonido en las películas de Disney son como personajes adicionales, capaces de contar una historia por sí mismos. Son una parte esencial de la narrativa cinematográfica (Ross, 2007).

Además, el uso de la música en las películas de Disney es particularmente importante, ya que muchas de sus canciones han llegado a convertirse en clásicos de la cultura popular (Bohn, 2017; Montiel, 2018). Las canciones en las películas de Disney suelen ser pegadizas, emotivas y fáciles de recordar, lo que ha contribuido a su éxito y a su capacidad para capturar la imaginación de varias generaciones de espectadores.

En el mundo de Disney, la relación entre paisaje y sonido es fundamental para crear una experiencia mágica e inolvidable para el público. Los parques temáticos de Disney son famosos por sus paisajes temáticos cuidadosamente diseñados, que transportan a los visitantes a mundos imaginarios y les permiten sumergirse en historias populares de Disney. El sonido es una parte clave de esta experiencia, y los diseñadores de sonido de Disney trabajan en estrecha colaboración con los diseñadores de paisajes para crear un ambiente completo y cohesivo. Desde la música de fondo hasta los efectos de sonido, todo se coordina cuidadosamente para dar vida a la historia

que se está contando. Además, Disney ha sido pionero en el uso de tecnología de sonido envolvente en sus atracciones, como el famoso *Ride the Movies* en *Universal Studios*, que utiliza sonido 3D para crear una experiencia inmersiva y emocionante.

Finalmente, el paisaje sonoro en las películas de Disney es un elemento crucial en la creación de la experiencia mágica y emocional que caracteriza a estas películas. Desde la música hasta los efectos de sonido, cada elemento está cuidadosamente diseñado para sumergir al espectador en la historia y transportarlo a un mundo de fantasía y aventura (Collins, 2008; Donnelly, 2014).

2. EL MODELO DE DOBLE AUDIENCIA

El concepto de doble audiencia es un término innovador en la mirada que se puede hacer a la música de cine infantil o familiar. Para ello se toma prestado o se establece un paralelismo con el concepto literario correspondiente de doble lector modelo utilizado muy a menudo en la literatura infantil (Mínguez-López, 2012).

Como punto de partida se ha de reconocer la creación del término «lector modelo» que corresponde esencialmente a Eco (1979) siguiendo las aportaciones de otros autores. Eco (1979, p. 72) define el lector modelo como: “un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que han de satisfacerse para que el contenido de un texto quede plenamente actualizado”. Es decir que en la mente del autor todo texto tiene un lector modelo (lector objetivo) al cual se dirige y en el cual, de manera más o menos consciente, el autor piensa a la hora de confeccionarlo. Este hecho suele condicionar muchas elecciones que van desde el vocabulario o la sintaxis que decide emplear, hasta la temática o el enfoque de la obra. Ahora bien, si toda obra tiene un lector modelo en el caso de la literatura infantil, en realidad se trata de dos: el niño y el mediador adulto.

Si se tiene en cuenta que la literatura infantil es, en general, un género mediado por un adulto que pone en contacto al lector

con el libro, éste ha de contar también con el lector adulto y de manera más o menos evidente, se incluyan en él rasgos que traten de conseguir su aquiescencia. Si tal y como argumenta Mínguez-López (2012) los dibujos animados son un ámbito de estudio de la literatura infantil, no parece extraño encontrar rasgos de ésta en las obras de Disney. En el caso que nos ocupa uno es el del doble lector modelo, y por extensión tratándose de la banda sonora la *doble audiencia modelo*.

En el caso de la animación, se debe añadir al filtro que habitualmente ejercen los mediadores (adultos), el hecho que los menores no pueden o no suelen acudir solos a las salas de proyección y, como consecuencia, su asistencia a la proyección depende del adulto/mediador/intermediario. De este modo, las películas de animación contienen en su mayoría un doble registro que trata de captar la atención y crear fidelidad también en el adulto.

Por ello, tal y como se podrá comprobar, las películas de animación de esta primera época dorada mantienen el compromiso con las tramas adultas, reconocibles y en muchas ocasiones historias basadas en clásicos de la literatura.

Por el contrario, en la actualidad los productos audiovisuales ya no necesitan obligatoriamente de este intermediario puesto que su consumo se realiza en casa y no siempre acompañado de

adultos. Podemos aventurar que la aplicación de este doble objetivo ya no será tan obvio ni tan generalizado.

Partiendo de lo dicho comprobaremos que Disney, efectivamente, genera con habilidad contenido orientado a una doble audiencia. Sus películas animadas y de imagen real suelen tener elementos que son atractivos tanto para los niños como para los adultos. Estos elementos pueden incluir humor inteligente, mensajes y temas profundos, personajes complejos, referencias culturales y música pegadiza. Al hacerlo, Disney puede captar la atención y el interés tanto de los niños como de los padres, creando una experiencia de entretenimiento familiar.

Disney posiblemente pionero de este tipo de comunicación que probablemente llega a su madurez con *Cinderella*. Hay que tener en cuenta que tradicionalmente los relatos no se dirigían a un público infantil sino genérico. En ese sentido, este doble mensaje está ya implícito en los textos. *La Cenicienta* es un cuento sobre el triunfo de la virtud como nos recuerda Rossini⁵ y ésta tiene una doble lectura. Desde el punto de vista infantil la moraleja es evidente: el buen comportamiento tiene su premio. Pero también desde el punto de vista plenamente adulto la

⁵ Rossini llamó a su ópera *Cenerentola o il trionfo della virtù*.

visión del premio ayuda a soportar la sumisión o el penar de esta vida.

Se podría decir que una de las contribuciones más importantes de Disney ha sido la de establecer una fórmula, no sólo narrativa como se verá, que aún a días de hoy sigue siendo un éxito. De hecho, desde entonces y durante mucho tiempo las películas de animación han sido concebidas considerando el modelo de doble audiencia mencionado anteriormente. En este enfoque, siempre se incluyen personajes que se dirigen a ambos tipos de público de manera diferenciada. Esto guarda similitud con el teatro clásico y la ópera, donde también se solían introducir personajes cómicos para contrastar con la seriedad de la trama principal.

De este modo, esta idea se define con claridad en *La Cenicienta* de Disney usando, al menos, tres lenguajes diferentes. En primer lugar, el lenguaje oral: en la versión original, *Cinderella*⁶ cuando habla a su familia y al príncipe lo hace de manera muy diferente a cuando se dirige a los animalitos, que actúan simbólicamente como niños necesitados de cuidados y cariño. Habla con ellos en un tono muy maternal diferenciándolo de un tono mucho más formal cuando se dirige a adultos. Del

⁶ En el original en inglés.

mismo modo, el uso del doblaje de los personajes juega un rol determinante en la identificación de los personajes. En palabras de Wood (1996, p. 32).

[...] The king uses an American accent while the minister speaks with a *high-class* British accent". It is the same case of *Cinderella* and the Prince's voices who reflects middle-American accents. In Wood's opinion, it's a way of Americanising the characters because the other voices also play a role in the action like the stepmother who speaks with an upper class, New England accent or the stepsisters, who speak with twangy New York accent in contrast with the well modulated voices of the main characters. The mice, instead, *speak* in a high-pitched pidgin, suitable to their status as colonized subjects of *Cinderella's* benevolent reign.

En segundo término, cabe destacar el tratamiento de la imagen, y la información que ésta transmite, también dirigido a esta doble audiencia. Los colores, la iluminación y la animación muestran un uso diferenciado en las tramas enfocadas a niños o adultos. El estilo más realista de escenarios se reserva a tramas "adultas" mientras que las tramas claramente orientadas a niños recuerdan a clásicos de la animación como *Tom & Jerry*.

Profundizando en los atributos visuales se aprecia el diferente tratamiento del color: mientras los personajes antropomorfizados están trabajados con colores vivos y luminosos, la familia política, aun vistiendo el mismo tipo de ropajes, aparece en decorados más sombríos y cromáticamente más matizados. Además, *Cenicienta* está dibujada ya no como una muñequita de porcelana al estilo Blancanieves sino como una joven más realista. Este parece ser el inicio de la creación de las heroínas Disney curvilíneas y claramente adultas. Se pueden observar estas características adultas en escenas de contenido relativamente sensual como el momento el cambio de ropa en el inicio donde queda sugerentemente desnuda tras un biombo.

Por su parte la música, es deliberadamente tratada de dos formas muy diferentes. Por un lado, el comportamiento antropomórfico de los animales está acompañado de un tipo de música descriptivo que según Wood (1996, p. 29) “was so well-received that it has become part of the standard formula”. En contraposición, las partes más adultas van acompañadas de canciones de amor y siguen el argumento principal sin componentes infantiles. De todos modos, cabe destacar que Disney descubrió un posible segmento de mercado en el público infantil y en consecuencia a partir de este momento siempre intenta crear en sus películas alguna canción

claramente dirigida a este mercado: en este caso parece un obvio ejemplo la canción del Hada Madrina *Bibbidi-Bobbidi-Boo*:

[...] for the first time, Disney made a huge profit from the film's soundtrack. The newly formed Walt Disney Music Company retained all rights (and the copyright) to songs used in its films. The wisdom of this strategy became evident when "Bibbity Bobbity Boo" became a hit. The luminous particles that accompany the Fairy Godmother's magic spell so enthralled Walt Disney that he asked his effects team to put more of it in the scene. The effect was known forever after as "Disney Dust". (Beck, 2005, p. 55)

3. LA MÚSICA, EL CINE Y DISNEY

La relación entre música y cine es muy estrecha, ya que la música puede desempeñar un papel fundamental en la narración de una historia a través de la película. Autores como Gorbman (1987) o Weis & Belton (1985), examinan el uso de la música en el cine desde una perspectiva histórica y teórica, argumentando que la música puede ser una herramienta poderosa para la construcción de personajes y la creación de emociones en el espectador. “El sonido y la música pueden ser vistos como elementos que conectan a los personajes y las escenas en una película, creando una sensación de continuidad y cohesión” (Gorbman, 1987, p. 3).

Parece evidente que la música puede ser utilizada para crear una variedad de efectos emocionales y psicológicos en el público, tales como suspense, tristeza, alegría, misterio y tensión. Además, la música también puede ser utilizada para establecer el tono y el ambiente de una escena, como una pieza clásica que se utiliza en una escena romántica o una música de suspenso para crear tensión en una escena de acción.

La música también puede ser utilizada para identificar a un personaje o establecer un tema recurrente en la película, como, por ejemplo, el uso del tema musical de *Darth Vader* en la saga de *Star Wars*, que se utiliza para identificar al personaje en la

película. Estas características de la música la convierten en una herramienta importante para crear emociones y ambientes en el público, y puede mejorar en gran medida la experiencia de ver una película.

Desde un punto de vista histórico cabe mencionar que la música y el cine están íntimamente relacionados y han evolucionado juntos incluso antes de los comienzos del cine sonoro. La música ha sido utilizada para crear ambientaciones, emoción o suspense en las películas, y ciertas bandas sonoras se han convertido en emblemáticas y auténticos iconos sonoros de las obras para las que fueron creadas. Además, la música de cine también ha inspirado documentales sobre su creación y relevancia y sobre los nombres más significativos del género, proporcionando una visión más profunda del proceso creativo detrás de la banda sonora de una película.

El concepto «música de cine» se ha empleado de manera intencional en este trabajo para referirse al origen y particularidades de la producción sonora relacionada al cine. Aunque inicialmente el concepto «banda sonora» abarcaba todo el conjunto de elementos sonoros que acompañan a la imagen (diálogos, efectos de sonido y música) actualmente se refiere a la música escuchada en una película. En este trabajo se utilizará el término banda sonora como referencia a la música creada *ex*

profeso para la película tanto si tiene que ver con la acción dramática como si forma parte del *paisaje sonoro* o *soundscape* en la terminología inventada por Schafer (citado en Chion, 1998), aludida en apartados anteriores.

Según Cueto (1996) dependiendo tanto del origen de la música como de la intención con la que fue creada o utilizada en el filme, se usará la siguiente clasificación:

- a) Música diegética: Es toda aquella que forma parte de la acción dramática del filme y que por ello cuenta con la fuente sonora representada en la propia película. Por ejemplo, un grupo de músicos tocan en un restaurante donde los protagonistas están cenando o por el contrario suena la interpretación de una determinada canción en la radio o en un reproductor. Con todo, puede tratarse de música creada para la película o existir previamente. Además, puede tener relación directa con la trama o sencillamente formar parte del decorado sonoro de la escena. En realidad, solo hace referencia a la presencia en pantalla de la fuente o de la justificación de la existencia relacionada con la trama.

- b) Música incidental: El término música incidental refiere al uso de ésta como comentario dramático, pero sin tener justificación en la misma. Así pues, la fuente sonora no

aparece en el filme ni se supone que esté. Es decir, el término refiere a la música que se utiliza como fondo o acompañamiento para crear una atmósfera, realzar emociones o acentuar ciertas escenas o momentos. Tiene como propósito complementar la narrativa o la acción en curso y puede variar en estilo y tono dependiendo de las necesidades del proyecto.

- c) Cine musical: El cine musical se encuentra en un espacio intermedio entre los dos anteriores ya que puesto que parte de la trama se desarrolla por medio de canciones y bailes se convertiría en cine diegético pues la propia canción se explica dentro de la trama. Por el contrario, el acompañamiento orquestal debería considerarse música incidental. Esta ambivalencia es la que permite al autor una tercera clasificación posible de la música para cine.
- d) Ahora bien, no hay que obviar que cualquiera de los primeros tipos de música según esta clasificación podría haber sido creada a propósito para la ocasión, así como podría tratarse en algunos casos de obras clásicas o populares existentes y que el autor considera adecuadas para el filme.

3.1. Historia de las bandas sonoras

La aparición de la música y las bandas sonoras no está ligada a la invención del sonoro, sino que mucho antes ya se escribían obras para ser interpretadas de manera simultánea a la proyección. Parece cierto que en un principio se utilizaba un pianista que iba, de manera improvisada, haciendo glosas que reflejaban o que, de algún modo, describían la acción o las emociones que aparecían en la pantalla. Esta intuición estaba basada, obviamente, en el repertorio clásico que se escuchaba en la época y seguramente fruto de ello existía ese sustrato estilístico que representaba las diferentes emociones.

Cabe destacar que, con el tiempo, los pianistas al acompañar las películas mudas ya no lo hacían de manera intuitiva o dejándose guiar por su inspiración. Muy al contrario, existían libros de repertorio para acompañar los diferentes momentos y situaciones respecto de la emoción que representaba la imagen en la pantalla. No parece osado afirmar que, conocedores de estas recopilaciones, los directores pensarían en posibilidades de acompañamiento musical de sus películas atendiendo al significado emocional de las escenas. El teatro musical ya bastante consolidado y la ópera como expresión teatral musicada con siglos de tradición devinieron el sustrato sobre el que se crearon estas músicas para cine cuya intención era

amplificar las emociones de las escenas o decorarlas auditivamente.

En la Figura 1 se puede observar el índice de una de estas recopilaciones de repertorio ordenadas por situaciones o momentos a acompañar. Se puede observar en esta lista situaciones como marchas fúnebres, militares, festivos o desfiles, ambientaciones más o menos exóticas como música oriental, china o de danza de los velos. También podemos observar música española o mejicana indistintamente lo que ofrece una idea del nivel de cliché sobre el que estaba construido este repertorio.

Con toda probabilidad estos repertorios exóticos no recogían fuentes originales sino que se limitaban a reinterpretar desde una óptica occidental este exotismo y especialmente el orientalismo. Atendiendo a estas listas se puede ver como los prejuicios culturales de la época se traducen a la música con normalidad.

Figura 1.

Antología de «cue-sheets» con música de J. S. Zamecnik para pianistas y organistas de cine mudo publicada por Sam Fox en 1913, donde se incluyen diferentes situaciones cinematográficas (Citado en Román 2008).

| SAM FOX MOVING PICTURE MUSIC | |
|--|----------------|
| By J. S. ZAMECNIK | |
| VOL. I | PRICE 50 CENTS |
| CONTENTS | |
| | Page |
| Festival March | 2 |
| Indian Music | 3 |
| Oriental Veil Dance | 4 |
| Chinese Music | 5 |
| Oriental Music | 6 |
| Mexican or Spanish Music | 8 |
| Funeral March | 9 |
| Death Scene | 9 |
| Church Music | 10 |
| War Scene | |
| Part 1 (In Military Camp) | 11 |
| Part 2 (Off to the Battle) | 12 |
| Part 3 (The Battle) | 12 and 13 |
| Cowboy Music | 14 |
| Grotesque or Clown Music | 15 |
| Mysterioso-Burglar Music | 16 |
| Mysterioso-Burglar Music | 16 |
| Hurry Music (for struggles) | 17 |
| Hurry Music (for duels) | 17 |
| Hurry Music | 18 |
| Hurry Music (for mob or fire scenes) | 19 |
| Storm Scene | 20 |
| Sailor Music | 21 |
| Fairy Music | 21 |
| Plaintive Music | 22 |
| Plaintive Music | 23 |

Copyright MCMXIII by Sam Fox Publishing Co., Cleveland, Ohio. (International Copyright Secured)

Published by **Sam Fox**  **Pub. Co. Cleveland, O.**

Por su parte, Chion (1998) asegura que la música que se oía podía ser interpretada en directo por un número variable de músicos e incluso a veces con cantantes que se sincronizaban con la acción de la imagen. Normalmente el repertorio consistía en la interpretación de fragmentos de temas clásicos encadenados que se elegían dependiendo de la acción cinematográfica. No obstante, en 1908 una sociedad de producción francesa llamada *Filme Art* realizó el encargo de la creación de la música del filme *L'assassinat du Duc de Guise*⁷ (Bargy & Calmettes, 1908) a un compositor tan renombrado como C. Saint-Saëns (Chion, 1998). Del mismo modo y casi simultáneamente en Rusia Ipolítov-Ivánov recibe el encargo de componer la banda sonora para el filme histórico-épico *Stenka Razine*⁸ (Romashkov, 1908). Ambas dos fueron partituras específicamente creadas para ser interpretadas durante la proyección al igual que las bandas sonoras actuales. Curiosamente ambas fueron estrenadas en 1908.

No sólo en Europa sino también en Estados Unidos parece aceptado que la interpretación simultánea a la proyección por parte de conjuntos instrumentales más o menos numerosos de

⁷ El asesinato del Duque de Guise.

⁸ Película del director Ruso Vladimir Romashkov. Aún siendo cine mudo, Ipolítov Ivánov recibió el encargo de componer una banda sonora para ser interpretada por la orquesta en el momento de la filmación.

partituras originales era una costumbre que se mantuvo, a pesar de los costes, durante muchos años.

Tras la invención del cine sonoro se potenció este nuevo campo en la composición musical ligada a la producción cinematográfica. Aunque en un principio se simultaneó la composición específica con la interpretación de clásicos más o menos adaptados, con el paso del tiempo la creación de música para cine derivó en un género propio. No sería aventurado afirmar que las actuales bandas sonoras de los videojuegos son herederas de este género de música para cine y que se han nutrido de la experiencia de décadas de producciones musicales destinadas al mundo audiovisual.

De todos modos, la utilización de la tradición clásica para definir o acompañar se puede observar en la utilización que se ha hecho en muchas películas de obras que nada tuvieron que ver en un principio con el cine. La música de los grandes compositores siempre ha sido un valor seguro a la hora de definir, subrayar o mejorar las emociones que aparecen en pantalla. Por otra parte, no hay duda de que esta música indiscutida e indiscutible actúa como decorado sonoro con una gran eficiencia.

En la Figura 2 se puede observar las recomendaciones de repertorio clásico que hace Boyer (1972). Estas recomendaciones

La doble audiencia en las películas de Disney

permiten crear un inventario de repertorio ordenado por situaciones, ambientes, sentimientos, etc.

Figura 2.

Fragmento del inventario de temas por orden alfabético (Boyer, 1976).

| TEMAS POR ORDEN ALFABÉTICO | |
|--|---|
| AGUA | |
| BEETHOVEN: Sinfonía "Pastoral" (Nº6) | GOUNOD: Ave María |
| BRAHMS: Sinfonía nº 3 en Fa Mayor (3er. mov.) | HAËNDEL: Largo de "Jerjes" " Concierto en Re Mayor |
| DEBUSSY: Pequeña suite (En barco) " Imágenes para piano nº 3 (Peces: de Oro) | KETELBEY: En el jardín de un monasterio " Campanas en la pradera |
| MUSSORGSKY: Preludio de la Khowantehina | MASSENET: Elegía " Meditación de Thais |
| RAVEL: Dafnis y Cloe | RAFF: Cavatina |
| SAINT-SAËNS: Carnaval de los animales: (Peces) | RIMSKY KORSAKOFF: Obertura de la gran Pascua rusa |
| SCHUBERT: La Trucha | SAINT-SAËNS: Sinfonía nº3 en do menor (4º mov.) |
| SIBELIUS: El cisne de Tuonela | SCHUBERT: Ave María |
| SMATANA: El Moldán | SCHUMANN: Sinfonía nº 3 en mi bemol mayor ("Renana") (4º mov.) |
| TCHAIKOWSKY: El lago de los cisnes | STRAUSS (R.): Mnete y Transfiguración |
| | WAGNER: Parsifal: Los encantos del Viernes Santo / Preludio |
| AMOR, TERNURA | |
| LISZT: Los Preludios | |
| MANTOVANI: Serenata de amor | |
| WAGNER: Sigfrido. Idilio | |
| BAILE | |
| BERLIOZ: Sinfonía fantástica (2º mov.) | |
| HELMESBERGER: Escenas de baile | |
| RAVEL: La valse | |
| BESTIARIO | |
| SAINT-SAËNS: Carnaval de los animales | |
| CALVARIOS, IGLESIAS, VITRALES | |
| Cualquier música de órgano (BACH-HAËNDEL), y especialmente: | |
| BACH (J.S.): Tocata y fuga en re menor | |
| " Aña de la suite nº 3 en re mayor | |
| " Fuga en sol menor "Grande" | |
| BIZET: Agnus Dei | |
| BOËLLMANN: Oración a Nuestra Señora (op. 25) | |
| " Mímto gótico (op. 31) | |
| DUPRÉ (Marcel): Seis corales preludios | |
| FRANCK: Panis Angelicus | |
| " Redención | |
| " Tercer coral | |
| | CAMPIÑA |
| | • Escenas tranquilas |
| | BEETHOVEN: Sinfonía "Pastoral" (Nº6) |
| | BERLIOZ: Sinfonía fantástica. Escenas en la campiña |
| | DEBUSSY: Pequeña suite (excepto el nº 1): "En bateau" |
| | DEBUSSY: Preludio del hijo prodigo / Preludio a la siesta de un fauno |
| | FIBICH: Poema |
| | FISCHER (Ernest): Al sur de los Alpes. Tarantela |
| | GRIEG: En primavera " Peer Gynt: la mañana |
| | LISZT: Murmullos del bosque " Rapsodia húngara nº 2 |
| | MASSENET: Escenas alsacianas |
| | MUSSORGSKY: Preludio de Khowantehina |
| | MOZART: Pequeña música de noche |
| | NÉVIN: Narciso |
| | RAVEL: Dafnis y Cloe (1ª y 2ª "suites") |
| | SCHUBERT: Sinfonía en si menor "Inacabada" |
| | WAGNER: Murmullos de la selva " Sigfrido. Idilio " La Iglesia rural " La aurora en la campiña |
| | • Escenas alegres |
| | ALFVEN (Hugo): Midsommarvaka (Rapsodia sueca) |
| | PETRAS: Juego de polo |
| | FISCHER: Al sur de los Alpes. Tarantela |
| | GILLET: Châchaza |
| | LACOMBE: Alborada primaveral |
| | - |

Estas recomendaciones beben claramente de la percepción que se tiene a nivel colectivo de la música y como a través de los siglos han generado un sustrato cultural del que beben las manifestaciones artísticas multidisciplinares.

Para concluir este apartado cabe recordar una cita que denota la importancia de la música en las películas:

En un objeto constituido, por definición, por elementos ensamblados y mezclados, como el filme, la música tiene en efecto una función de pegamento, de navaja multiusos, de pinza universal, de caja de herramientas y de medicamento milagroso, como el que se vendía en los pueblos con el nombre de panacea o antídoto de charlatán. La música une y separa, puntúa y diluye, asegura el ambiente, esconde los raccords de ruidos o imágenes que no funcionan. (Chion,1997, p. 195)

3.2. La música en el cine de animación

La música y la animación han ido siempre de la mano desde que Walt Disney filmara *Steamboat Willie* en 1928. *The Walt Disney Company* se convirtió en el mayor productor de contenidos audiovisuales del mundo, monopolizando prácticamente las producciones dirigidas al público infantil. Algunos autores han acuñado el concepto de disneyización de los medios de comunicación para describir este fenómeno

(Griffin et al., 2018). En realidad, la música no sólo significaba un acompañamiento para la animación, sino que se convirtió en un elemento necesario para vender la película al público y a la industria de la animación.

En 1928, con el inicio del cine sonoro, la novedad era el uso de los diálogos como elemento habitual y sin embargo en esta película no aparecen. Por el contrario, lo que sedujo al público fue la idea de que aquellos personajes dibujados, incluso los objetos se movieran de forma sincronizada con la música. Según Maltin (1993) en todo ello residía el encanto de *Steamboat Willie* y fue la razón de que los trabajos de animación posteriores de Disney y sus competidores adoptaran esta característica sincronización.

Independientemente de su relación con la animación probablemente la música en género de cine es la música más cautivadora del siglo XX. Como afirma Strauss (2002, p. 5) “Cartoon music is among the most engaging and experimental forms of the twentieth-century music, exploring the more outrageous extremes of instrumentation, rhythm, and non-musical sound”. Y, en palabras de Curtin⁹, de un modo mucho

⁹ Hoyt Curtin fue compositor de algunos filmes de animación clásicos de Hanna-Barbera como *The Flintstones* (*Los Picapiedra*) o *Scooby-Doo*.

más sintético y contundente: “If you can write for animation you can write for anything” (Maltin et al., 2002, p. 5).

Además, según Strauss (2002), el género de la música para dibujos animados se caracteriza por cambios repentinos y rápidos en el tempo, un uso inusual de efectos instrumentales, experimentación en la percusión, citas postmodernas, acordes sorprendentes y cambios de estilos musicales, que son no solo comunes, sino esenciales. En este contexto, la capacidad para subvertir las expectativas auditivas establecidas convierte estas creaciones en un género experimental que profundiza en la generación de expectativas y su resolución no convencional. Desde las extravagantes escenas de Liszt o Rossini, cuando una mosca aterriza en la nariz del director de orquesta, hasta los solos de free-jazz que ciertos perros tocan sobre las cabezas de otros personajes, esta música desafía el orden natural que se espera en un concierto o en el comportamiento de los personajes animados. Basta con ver una película de dibujos clásicos de *Tom & Jerry* o *Bugs Bunny* sin sonido para apreciar cuánta expresividad se pierde y qué insulsos parecen los gags.

En la música de películas animadas, se puede encontrar un auténtico eclecticismo en la combinación de estilos musicales. Como lo expresaron Maltin et al. (2002, p. 117): “En un solo dibujo animado, se puede escuchar desde un fragmento de

Beethoven hasta una melodía de *Tin Pan Alley* de Harry Warren y Al Dubin, tomada de la última película musical de Busby Berkeley. Al mirarlos hoy en día, constituyen una especie de catálogo de la música contemporánea de Hollywood, así como una guía sobre los temas más efectivos y dramáticos de los grandes maestros”.

Indudablemente la libertad creativa que ofreció el género a los autores provocó grandes avances en la capacidad expresiva de la música. Como consecuencia la experimentación y la vanguardia en la música para dibujos animados han ganado cada vez más respeto y se reconocen como formas de arte legítimas. Tanto es así que en las décadas de los años treinta y cuarenta, el cine de acción adoptó recursos del cine de animación, como la música frenética en las escenas de acción que aportan una sensación de descarga de adrenalina.

Obligatoriamente, el cine de animación, especialmente los cortometrajes, tuvo que reinventar el género de las bandas sonoras de manera similar a como Wagner lo hizo con la ópera: nuevas características dramáticas necesitaban la correspondiente nueva forma expresiva en la música. En el cine de animación la acción se desarrollaba mucho más rápido que en una película convencional, lo que requirió que la música fuera explícita y mucho más rápida en su evolución hacia

resoluciones. Todos los procesos cadenciales y las secuencias se desarrollaban de manera más apresurada. Este hecho marcó el comienzo de un nuevo lenguaje en la primera edad dorada del cine de animación e incluso dio origen a términos nuevos, como el «*mickey-mousing*»¹⁰, que se refiere a la sincronización perfecta entre la música y la acción, donde la música refuerza descriptivamente lo que está ocurriendo.

Como afirmó Goldmark (citado en Taylor, 2005, p. 23): “Es demasiado simplista describir la música de dibujos animados como una versión musical de la historia; agregaron velocidad a las caídas, dolor a los martillazos en la cabeza, impacto amoroso a los personajes enamorados y ritmo a todas las secuencias de baile que pasaron por sus escritorios respectivos. Dado que los personajes de dibujos animados pueden, por definición, hacer cosas que nosotros no podemos (o no debemos), la música exagera y celebra esa diferencia. La música de dibujos animados hace más que simplemente dar vida a los dibujos animados; hace que los dibujos animados sean más grandes que la vida misma”.

Sin embargo, la composición de partituras para películas de animación no ha sido reconocida hasta recientemente por

¹⁰ O *mickeymousing*.

académicos ni por el público en general. Incluso los grandes compositores de la edad dorada, como Carl Stalling¹¹, han sido olvidados en comparación con las luminarias de la composición cinematográfica, como Max Steiner¹². La música para películas animadas históricamente ha ocupado un lugar bajo en la jerarquía del cine, considerándose a menudo como mero entretenimiento y distracción. Esta falta de reconocimiento académico ha llevado a una escasa crítica en cuanto a su forma y elaboración. Esto ha permitido una gran libertad creativa en el género, pero al mismo tiempo ha impedido el desarrollo del lenguaje y de una escuela más allá de la inspiración individual y el talento creativo.

¹¹ Carl Stalling fue durante veinte años el responsable de la composición de las innovadoras bandas sonoras de los filmes de Walt Disney desde finales de la década de los 20.

¹² Max Steiner aun siendo de origen austriaco y contemporáneo de la familia Strauss, trabajo en los EEUU y adquirió una gran fama por sus composiciones en primer lugar para el teatro y el teatro musical de Broadway y posteriormente por musicar grandes superproducciones como King-Kong o Cimarron entre otras.

3.3. Filmografía de Disney hasta 1950

There's a terrific power to music. You can run any of these pictures and they'd be dragging and boring, but the minute you put music behind them, they have life and vitality they don't get any other way.

Walt Disney

En el estudio realizado, se puede observar que la clasificación de las producciones cinematográficas de Walt Disney en diferentes épocas no se limita únicamente a aspectos técnicos o estilísticos, sino que también refleja la realidad histórica que influyó en el propio creador. Por lo tanto, es factible analizar su obra en relación con eventos históricos significativos, como la Gran Depresión, la Segunda Guerra Mundial o el auge económico de los años cincuenta.

De manera similar, es importante considerar cómo el proceso de evolución de la compañía Disney y su expansión impactaron en las futuras producciones y en las orientaciones estéticas de éstas. Vale la pena destacar que la creación del primer Disneyland en 1955 marcó un punto de inflexión, transformando a la empresa de una entidad centrada en la creación audiovisual en un conglomerado del entretenimiento que diversificó su actividad económica, incluyendo la venta de productos de la marca, el turismo y otros sectores. Es

interesante notar que *Disney Merchandising* ya se estableció en 1928, lo que demuestra la visión global que tenía Walt Disney para su empresa. Además, la creación de *Disney Channel* en 1983 también representó un cambio significativo en la dirección de la compañía, consolidándola como la franquicia global que es en la actualidad.

Sin embargo, es importante señalar que el propósito de este trabajo no es realizar un análisis exhaustivo de la empresa Disney en su totalidad, sino más bien identificar las diferentes etapas creativas que atravesó el propio Walt Disney, quien fue el autor principal durante al menos los primeros 30 años de la compañía. Por lo tanto, este estudio se limita al período que precedió al lanzamiento de la película *Cinderella* en 1950 (Geromini, et al., 1950).

Los inicios de Walt Disney se remontan al mundo de la publicidad en 1919¹³, donde trabajó en la creación de anuncios para comerciantes locales y adquirió experiencia en la técnica de la animación. Posteriormente, se independizó y comenzó a producir *NEWMAN'S LAUGH-O-GRAMS*, que eran viñetas y anuncios destinados al *Newman's Theater*. En 1922, adoptó un estilo de animación más sofisticado y teatral, lo que dio lugar a

¹³ *Kansas City Films Ad Company*.

la creación de *LAUGH-O-GRAMS Inc.* Tras fundar esta compañía y contratar un grupo de animadores, comenzó a realizar una serie de parodias de cuentos populares, como *La Cenicienta* y *El Gato con botas*, entre otros. Las características de esta etapa pueden resumirse de la siguiente manera:

- Utilización de dibujos en blanco y negro, con técnicas que simulaban los recursos de la cinematografía muda contemporánea, como fundidos en negro y rótulos explicativos. A medida que avanzaba la serie, se observó un aumento en la sofisticación y el detalle de la animación.
- Uso de música sincronizada, a menudo simulando la presencia de un pianista que tocaba en vivo. El estilo musical predominantes eran el *ragtime*.
- Cuentos populares tratados generalmente de manera irreverente.

En la relación siguiente (tabla 1) se puede observar la gran actividad que tuvo la empresa en solo dos años:

Tabla 1:

Títulos de la primera época de Walt Disney.

| ANO | TITULO |
|------------|---|
| 1921 | <i>Newman Laugh- O- Grams</i> |
| 1922 | <i>Little Red Riding Hood</i> |
| 1922 | <i>The Four Musicians of Bremen</i> |
| 1922 | <i>Jack and the Beanstalk</i> |
| 1922 | <i>Jack the Giant Killer</i> |
| 1922 | <i>Goddie Locks and the Three Bears</i> |
| 1922 | <i>Puss in Boots</i> |
| 1922 | <i>Cinderella</i> |
| 1922 | <i>Tommy Tucker's Tooth</i> |
| 1923 | <i>Alice's Wonderland</i> |

Debido a problemas financieros y dificultades en la distribución, la empresa quebró poco tiempo después. Durante este período de incertidumbre, surgió una oportunidad cuando pudo crear un episodio piloto de *Alice's Wonderland*, lo que le impulsó a dirigirse a Hollywood en busca de un nuevo comienzo. Sus antiguos colaboradores se unieron a él en la mudanza a California para dar inicio a la serie de Alice en los nuevos estudios. En esta serie, comenzaron a experimentar con la combinación de actores reales, como Alice, en entornos y con personajes animados.

Walt Disney produjo un total de 62 cortometrajes dentro de esta colección, con un ritmo de uno, dos o tres por semana. Todos estos cortometrajes presentaban la interesante mezcla de la protagonista real interactuando con los escenarios y personajes animados. Estos cortos se caracterizaban por ser en blanco y negro y mudos, pero se destacaban por su ingenio en el tratamiento y en la realización.

In this reel, the first of a series produced by Walt Disney and distributed in the state by M.J. Winkler, clever use is made of photography and cartoon work in combination. There is considerably novelty in which this is handled, the photographed characters and cartoon characters working together against a

cartoon background; there are also a number a of scenes in which straight camera work is employed. A pretty and talented little tot, Alice, is the featured player, and she will make a hit with almost any audience [...]

Publicado en *Moving Picture World* 10 de mayo de 1924
(Maltin & Beck, 1987)

En ese período, Disney ya no estaba involucrado directamente en el dibujo, sino que se dedicaba a supervisar a un talentoso grupo de dibujantes liderados por Ub Iwerks, a quienes constantemente animaba a ser más audaces.

Durante la época de *Alice*, Disney estaba preparando la serie de *Oswald the Lucky Rabbit*, que fue promocionada en la prensa como un competidor de otros personajes animados, consolidándose nuevamente como un líder en el mundo de la animación. Tanto en términos de sentido del humor como en la exploración de nuevos recursos visuales, las producciones de Disney se convirtieron una vez más en un referente en la industria de la animación.

En aquellos tiempos, la animación seguía siendo considerada una actividad secundaria en la industria cinematográfica, una especie de complemento en los estrenos de cine que carecía de

valor por sí misma. Disney era consciente de esta situación y se propuso revolucionar el género, convirtiéndolo en un producto independiente por el cual el público estaría dispuesto a pagar sin necesidad de otros atractivos.

Varios factores influyeron en su carrera, siendo uno de los más significativos la pérdida de los derechos sobre el personaje Oswald. Este revés lo llevó a crear a Mickey Mouse, y a partir de ese momento, Disney retuvo los derechos de autor de sus personajes.

Los primeros dos capítulos de Mickey Mouse no tuvieron un gran éxito, ya que el personaje era bastante similar a Oswald. Sin embargo, todo cambió con el estreno de *The Jazz Singer*¹⁴ en 1927, cuando Disney creó *Steam-Boat Willie*, la primera película de animación con sonido sincronizado.

Esta innovación fue clave, y como lo expresó Grierson en 1935:

De todas las personalidades cómicas del nuevo régimen, el animador Disney es, con mucho, el más atractivo. La naturaleza de su material le obligó a encontrar algo parecido a la solución correcta. Haciendo primero su banda sonora y trabajando con

¹⁴ Primera película sonora de la historia.

sus figuras animadas como contrapunto al ritmo del sonido, ha comenzado a descubrir esas ingeniosas combinaciones que perpetuarán la verdadera tradición de la comedia cinematográfica.

Estos avances marcaron el inicio de una serie de éxitos en la animación y supusieron la experimentación con diversos estilos musicales. Disney se convirtió en un pionero de su época, y sus películas se convirtieron en hitos del cine de animación¹⁵ con el tiempo. Además, la llegada de Carl Stelling a la empresa, quien tenía experiencia como músico acompañante en las salas de cine durante la era del cine mudo, contribuyó significativamente a la música en las producciones de Disney, incluyendo la serie *Silly Symphonies*¹⁶.

En solo dos años, Mickey Mouse se convirtió en una celebridad a nivel nacional y su impacto a nivel mundial fue sin precedentes, dejando de ser considerado como una simple animación. De hecho, Disney recibió un premio especial de la academia en 1932 por la creación de Mickey Mouse. Durante este tiempo, se lanzaron numerosos cortometrajes animados,

¹⁵ No se pretende en este trabajo repasar toda la vida profesional de Disney, pero cabe mencionar que con *The skeleton dance* se abre una nueva vía en la utilización.

¹⁶ Las *Silly Symphonies* se convierten en un éxito de taquilla durante más de seis años.

algunos de los cuales fueron éxitos rotundos¹⁷, mientras que también se introdujeron innovaciones tecnológicas como el *technicolor*. La cúspide llegó en 1937 con el estreno de *Snow White and the Seven Dwarfs*¹⁸.

A continuación, en la tabla 2 se puede observar la enumeración de las películas de largometraje producidas por Disney hasta 1950, junto con sus títulos originales, los títulos utilizados en España y los años de estreno. No obstante hay que tener en cuenta que esta lista solo refiere los largometrajes y no la actividad en cortometrajes que seguía siendo habitual.

¹⁷ *Los tres cerditos* (The Three Little Pigs) y especialmente la canción *Who's afraid of the big bad wolf?* (¿quién teme al lobo feroz?)

¹⁸ *Blancanieves y los siete enanitos*.

Tabla 2:

Largometrajes estrenados por Disney hasta 1950.

| ANO | TITULO ORIGINAL | TITULO EN CASTELLANO |
|------|--|--|
| 1937 | Snow White and the seven Dwarfs | Blancanieves y los Siete Enanitos |
| 1940 | Pinochio | Pinocho |
| 1940 | Fantasia | Fantasia |
| 1941 | Dumbo | Dumbo |
| 1942 | Bambi | Bambi |
| 1942 | Saludos Amigos | Saludos Amigos |
| 1944 | The three Caballeros | Los tres Caballeros |
| 1946 | Make Mine Music | Música Maestro |
| 1947 | Fun and FarcyFree | Las aventuras de Bongo, Mickey y las ju ^d ías mágicas |
| 1948 | Melody Time | Tiempo de melo ^d ía |
| 1949 | The Adventures of Ichabod and Mr. Toad | La leyenda de Sleepy Hollow y el Sr. Sapo |
| 1950 | Cinderella | La Cenicienta |

En el lapso que abarca desde *Steam-Boat Willie* hasta el estreno de *Snow White* (1928-1937), se experimentó una asombrosa evolución técnica en el cine de animación, pasando de una especie de prehistoria tecnológica a una era completamente moderna en tan solo 9 años. Con la llegada de *Cinderella*, se alcanzó la culminación de esta evolución, donde ya no solo se lograba capturar el movimiento, sino también la profundidad psicológica de los personajes.

Un ejemplo de esto se puede apreciar en la animación magistral de *Lady Tremaine*, realizada por Frank Thomas. En una escena emblemática, *Lady Tremaine* le promete a la desafortunada Cenicienta que podrá asistir al baile si logra encontrar un atuendo más apropiado que su modesto vestido. Cuando Cenicienta muestra el vestido a Tremaine y a sus malvadas hermanastras, ellas reconocen la tela como retazos de su propia ropa anterior, gracias a la aguda mirada de Lady Tremaine, y exigen que se los devuelva, literalmente arrancando el vestido de la espalda de Cenicienta. La cámara se detiene en la sonrisa complacida y sádica de Lady Tremaine. La crueldad y el patetismo de esta escena resultan casi dolorosos de presenciar (Beck, 2005).

En resumen, *Cinderella* se convirtió en la adaptación cinematográfica más conocida de este clásico cuento de hadas

hasta la fecha (anteriormente se habían realizado 18 versiones), y dejó una profunda impresión en el imaginario colectivo. Como señala Beck (2005, p. 55): “La película cuenta con muchas escenas excelentes que dejan una impresión incluso después de una sola visualización”. En última instancia, Disney cumplió un deseo que había acariciado durante más de 10 años (el primer intento de hacer una película de largometraje basada en *Cinderella* fue en 1940), y la película fue un rotundo éxito en taquilla, recaudando la asombrosa cifra de 85 millones de dólares¹⁹ solo en su lanzamiento (Beck, 2005).

3.4. Efecto de la música en la apreciación emocional

La música ejerce un impacto significativo en la apreciación emocional, ya que tiene la capacidad de influir en el estado de ánimo y de evocar una amplia gama de emociones en las personas (Panksepp, 1995). El efecto de la música en la apreciación emocional es un área de estudio ampliamente explorada en la psicología de la música (Schweppe & Schweppe, 2010). La música tiene la facultad de evocar y modificar las emociones de las personas de diversas maneras (Hargreaves, 1998; Juslin, 2011; Juslin & Västfjäll, 2008). Es

¹⁹ Como ya se ha dicho también se comercializó la banda sonora que reportó, por primera vez, una gran cantidad de ingresos durante muchos años posteriores. Aún hoy sigue estando sujeta a *royalties*.

importante destacar que los efectos emocionales de la música pueden variar según la persona, sus experiencias previas, sus preferencias musicales y el contexto en el que se escuche la música (Baumgartner et al., 2006; Blood et al., 1999). Además, la investigación en este campo continúa avanzando, explorando aspectos cada vez más específicos y complejos de la relación entre la música y las emociones humanas (Juslin & Västfjäll, 2008).

La apreciación emocional se refiere a la capacidad de una persona para experimentar y comprender las emociones presentes en una situación, objeto o forma de arte particular (Saarikallio & Erkkilä, 2007). Implica la habilidad de percibir, interpretar y responder emocionalmente a estímulos externos, como la música, las obras de arte, las películas, la naturaleza, entre otros.

Es interesante observar cómo figuras como Disney y los compositores de ópera ya eran conscientes de la poderosa influencia de la música en las emociones humanas, como se puede apreciar en las siguientes citas:

No hay nada en el mundo que haga llorar o reír a las personas tan rápidamente como la música. Nada puede reemplazarla en una película. Pero debe

acompañar a la historia para realzarla (Newman, 1937, citado en Wierzbicki, 2008, p. 150).

Las decisiones sobre qué tipo de música utilizar y cómo incorporarla en una película estaban dictadas por los procesos de pensamiento directorial que culminaron hacia fines de la década de 1930 en el estilo clásico 'excesivamente obvio'. Con una narración convincente pero absolutamente inequívoca como objetivo de este emergente estilo cinematográfico, la música extradiegética comenzó a ocupar un lugar cada vez más destacado, a medida que los directores, en consulta con sus editores, aplicaban los 'toques finales' a sus construcciones filmicas (Wierzbicki, 2008, p. 155).

Además, estudios recientes sobre el efecto de la música en la comprensión de las emociones en las películas demuestran el papel activo que desempeña:

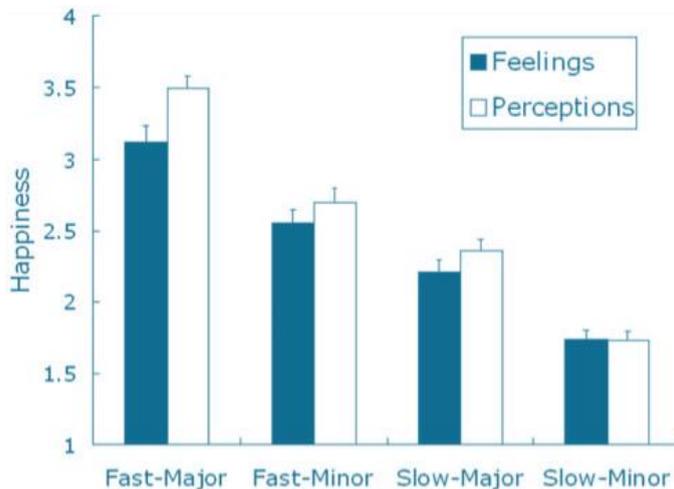
[...] la relación entre las emociones polares, como la alegría (agradable, alta activación, proactiva) y la tristeza (desagradable, baja activación, pasiva), es muy diferente de la relación entre el miedo (desagradable, alta activación, defensivo) y la ira (desagradable, alta activación, ofensivo). Teniendo

en cuenta que la ira y el miedo son opuestos solo en un aspecto (comportamiento: ofensivo-defensivo), mientras que la alegría y la tristeza son polares en los tres aspectos (tono hedónico, activación y comportamiento), no es sorprendente que la música enojada pueda inducir fácilmente la sensación de miedo, mientras que la música alegre nunca inducirá la tristeza" (Pavlovi & Markovi , 2011, p. 87).

Otros estudios, como el de Hunter et al. (2010), exploran la relación entre los cambios en la modalidad y el tempo musical y la percepción de las emociones (ver Figura 3).

Figura 3.

Relación entre tempo y modo con respecto de la percepción de los sentimientos de felicidad. (Hunter et al., 2010, p. 51).



Se realizaron experimentos con 32 participantes, quienes categorizaron los estímulos en función de seis parámetros diferentes: sentimientos de felicidad, sentimientos de tristeza, percepciones de felicidad, percepciones de tristeza, me gusta y no me gusta. Durante el experimento, se reprodujeron fragmentos musicales, algunos de los cuales eran conocidos, y se realizaron cambios significativos en la velocidad o en el modo musical (de mayor a menor).

Los resultados mostraron efectos significativos que confirmaron que las respuestas de percepción tendían a ser más elevadas que las respuestas de sentimiento. Además, las calificaciones de felicidad (ya sea sentida o percibida) fueron generalmente más altas que las calificaciones de tristeza. Se observó una interacción significativa entre la emoción y el tempo, lo que indicaba que las calificaciones de felicidad (tanto sentidas como percibidas) eran más altas para los fragmentos presentados a ritmos rápidos, mientras que las calificaciones de tristeza eran más altas para los fragmentos presentados a ritmos lentos. Del mismo modo, la interacción entre la emoción y el modo musical confirmó que las calificaciones de felicidad eran más altas para los fragmentos en modo mayor, mientras que las calificaciones de tristeza eran más altas para los fragmentos en modo menor.

En cuanto a la forma en que los niños interpretan los cambios en la velocidad o el modo musical, se encontraron efectos similares a los observados en los adultos. La familiaridad no afectó significativamente las interpretaciones emocionales de los niños o adultos sobre los estímulos musicales. Los adultos calificaron las canciones rápidas no familiares como ligeramente menos felices que las canciones rápidas familiares, pero este efecto fue solo marginalmente significativo. En este estudio, parece que los niños pudieron basar sus juicios afectivos de los estímulos únicamente en el tempo, lo que sugiere que el tempo afecta las interpretaciones emocionales de la música en los niños más que la familiaridad. Una posible razón por la cual el tempo puede ser especialmente relevante para los niños es la relación entre la velocidad en el comportamiento humano (por ejemplo, la velocidad del habla) y la expresión de emociones. Al igual que las canciones rápidas tienden a percibirse como alegres, una velocidad de habla más rápida a menudo se presenta cuando las personas están emocionadas o muy alegres. En términos clínicos, el habla rápida es un síntoma de manía. Por otro lado, el retraso psicomotor, que incluye un habla y movimientos corporales más lentos, es un síntoma de un episodio depresivo mayor (*American Psychiatric Association, 2000*). Los niños pueden estar generalizando esta asociación entre la velocidad y la emoción a sus juicios sobre la música (Mote, 2011, p. 621).

Otros estudios, como el realizado por Cohen et al. (2006), intentan explicar el papel que desempeña la música en comparación con el habla o los efectos especiales en el nivel de inmersión o absorción en una película. Es evidente que la música desempeña un papel distintivo en comparación con el habla y los efectos especiales en diversas situaciones. La música puede establecer una atmósfera y un estado de ánimo específicos en una película, obra de teatro o producción audiovisual. Puede crear un sentido de anticipación, suspenso, emoción o calma, añadiendo profundidad y dimensión emocional a la experiencia del espectador. Aunque el habla y los efectos especiales también pueden contribuir a la atmósfera, la música tiene la capacidad de influir en el estado emocional de una manera más sutil y holística.



III. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN Y MÉTODO

III. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN Y MÉTODO

Una vez establecidas las bases teóricas de la investigación, se abordan ahora los procedimientos y procesos desarrollados para conseguir dar respuesta a los objetivos planteados inicialmente y dar mayor relevancia empírica al estudio.

1. PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS

El estudio, en función de la consecución de los objetivos formulados, se ha estructurado a nivel metodológico en cinco fases:

1ª Fase. Revisión bibliográfica como paso lógico y método de la investigación científica. Toda revisión bibliográfica implica un método científico en el cual se aplican procedimientos para localizar, procesar y reconstruir información relevante para un tema en tres sentidos: de acuerdo con su fuente, al proceso de análisis implicado y al resultado esperado. Así, se ha realizado una búsqueda exhaustiva del concepto de paisaje sonoro y de los estudios existentes, de la música de cine, de *Cinderella* y de la doble audiencia. Para ello, se han llevado a cabo actividades de localización, búsqueda, identificación, selección, análisis

crítico y descripción de la información existente sobre un problema de investigación. La revisión bibliográfica como metodología de investigación debe garantizar la obtención de la información más relevante en el campo de estudio, de un universo de documentos que puede ser muy extenso. Se ha realizado una revisión y análisis sistemático de la literatura existente para caracterizar el concepto de “paisaje sonoro” y de las variables relacionadas con el mismo identificadas y estudiadas en trabajos previos para obtener una visión general de las características del paisaje sonoro en el cine, en *Cinderella* y en los largometrajes de Disney.

2ª Fase. Análisis cuantitativo. Se ha descrito el fenómeno desde la perspectiva de la función para la que fue creada la música. Desde el punto de vista del análisis se ha tenido en cuenta el modelo que propone Fraile (2007) sobre metodologías de análisis del filme adaptándolo a las necesidades de este estudio.

De acuerdo con lo expresado anteriormente, algunas de las actividades relevantes que hemos llevado a cabo en el proceso de investigación son:

- La observación-descripción del fenómeno objeto de estudio.

- La exploración de la realidad para la generación de hipótesis explicativa sobre el comportamiento, las causas y los efectos del fenómeno, y
- El contraste-justificación de la hipótesis propuesta en la idea de garantizar su verdadera capacidad de explicación.
- Desde un enfoque cuantitativo se han realizado mediciones y extraídos porcentajes que posibilitan deducir la importancia que cada una de estas categorías tiene en el conjunto del filme. Estos porcentajes hacen referencia a los tiempos de aparición de cada tipo de música y a la cantidad de tiempo dedicada a cada una de las dos audiencias. Estos datos se han analizado desde el punto de vista cuantitativo solamente haciendo la comparación del parámetro tiempo de aparición.

3ª Fase. Análisis crítico y de generación de conocimiento a partir de los elementos estrictamente musicales como son: instrumentación, texturas, uso del coro, etc. para observar su utilización de forma dramática. Es decir, cómo se utiliza la música para describir o potenciar aspectos de la trama o definir rasgos de algunos personajes.

También se han descrito los momentos cinematográficos de cada una de estas categorías y su relación con la trama y, para ello, se ha utilizado el modelo de Díaz Yerro (2011) donde la totalidad de la banda sonora se reduce a fragmentos significativos respecto de la trama y con entidad propia. Es decir, momentos de la banda sonora que se pueden describir como el inicio y el final de una parte de la trama y que se analizan simultáneamente desde un plano técnico (rítmico, armónico, instrumentación...) y desde un acercamiento expresivo y de conjunción con la imagen como el significado dramático de las cadencias musicales. Así pues, se ha dividido la película en bloques y cada uno de ellos en fragmentos (referencias) atendiendo a las variaciones que se producen en la banda sonora. Estos bloques y referencias se han analizado individualmente y se han realizado mediciones por número de intervenciones de cada uno de los tipos de música atendiendo a la fuente, al público objetivo y a la función gramatical del discurso musical.

Además, se ha realizado un estudio de las asociaciones música-personajes (psicología, características morales...), música-sentimientos (variación de las situaciones y de lo que experimentan los personajes o el público) y música-clichés, todo ello asociaciones culturales que se derivan de la tradición

y de la imagen sonora que se tiene de cada una de estas situaciones o emociones.

4ª Fase. Estudio comparativo entre los estilos musicales contemporáneos y la creación que permite tener una visión sobre lo ecléctico o conservador del creador. El objetivo es analizar las características, identificar similitudes y diferencias, y generar conocimiento que pueda ser aplicado en diferentes contextos. El fin es proporcionar una base para comprender y evaluar las similitudes y diferencias entre los elementos estudiados, con el fin de obtener conclusiones y recomendaciones sólidas. Para ello se ha llevado a cabo el estudio de los éxitos musicales de las radio-formulas contemporáneas al estreno de la película estabulándolas por estilos musicales. Del mismo modo se ha descrito el cine musical americano contemporáneo para dar idea del modo en que se utilizaba los diferentes estilos musicales de música popular urbana y su infiltración en el mundo sonoro de las películas. Por último, se ha llevado a cabo una comparación con el teatro musical de Broadway aportando los títulos y estilos más significativos como elementos de comparación.

5ª Fase. Difusión de los resultados obtenidos. En esta última fase se ha puesto un especial énfasis en la presentación y difusión de los resultados, con el propósito de asegurar la

mayor transferencia posible del proyecto desarrollado; particularmente en el establecimiento de conclusiones, implicaciones y pautas o recomendaciones en relación con el objeto de estudio.

Además del estudio cuantitativo es necesario dejar de manifiesto que esta Tesis está dentro del paradigma cualitativo con un diseño de estudio de casos tal y como Yin (citado por Martínez, 2006, p. 174) lo describe:

[...] considera el método de estudio de caso apropiado para temas que se consideran prácticamente nuevos, pues en su opinión, la investigación empírica tiene los siguientes rasgos distintivos:

- Examina o indaga sobre un fenómeno contemporáneo en su entorno real
- Las fronteras entre el fenómeno y su contexto no son claramente evidentes
- Se utilizan múltiples fuentes de datos, y
- Puede estudiarse tanto un caso único como múltiples casos.

Por tanto, hemos construido y generado conocimiento partiendo de una serie de observaciones de la realidad objeto de estudio, haciendo uso del método inductivo (Martínez, 2006). La misma autora citando a Sarabia (1999) recuerda que este método es una metodología rigurosa que permite estudiar un tema determinado y observar los fenómenos desde múltiples perspectivas y no sólo desde una sola variable. Además, permite explorar en detalles el fenómeno y hacer notar nuevas señales que emerjan del mismo.

[...] la metodología cualitativa ha ido ganando un gran interés, dadas las posibilidades que presenta en la explicación de nuevos fenómenos y en la elaboración de teorías en las que los elementos de carácter intangible, tácito o dinámico juegan un papel determinante. Además, el estudio de caso es capaz de satisfacer todos los objetivos de una investigación, e incluso podrían analizarse diferentes casos con distintas intenciones (p. 175).

Algunos aspectos sobre la validez de esta metodología se pueden encontrar en Quintanal et al. (2012):

- Captan la atención del lector.

- Pueden aportar información valiosa y profunda sobre una situación concreta.

Estos mismos autores resaltan la idea de la importancia de la creación de un marco teórico como clara fundamentación pues sin él los hechos serían desbordantes, convirtiéndose en una correlación de anécdotas.

Por otra parte, no hay que dejar de lado que se ha llevado a cabo lo que en contraposición al análisis de contenido se ha llamado análisis documental y que según Riesco (Quintanal et al., 2012, p. 127) “trata de representar el contenido del documento en una forma distinta del original con el fin de facilitar su consulta o localización posterior.”

Atendiendo a todo lo dicho anteriormente se debe notar que se ha realizado un análisis multifactorial en el que se ha puesto el foco en razones cuantitativas que ayudan a entender la magnitud de cada uno de los procesos y compararlos entre ellos sin dejar de lado la posibilidad de realizar un análisis más centrado en la percepción. Este último complementa y mejora las conclusiones pues aporta un componente más relacionado con las expresiones artísticas y su capacidad para transmitir emoción, ideas o prejuicios. Esta idea de contemplar el fenómeno de estudio desde un punto de vista holístico vertebr

toda la realización de éste y atiende a la propia naturaleza del cine de animación como expresión multidisciplinar.

2. CRONOGRAMA DE LA INVESTIGACIÓN

A través del siguiente cronograma se presenta la estructura temporal que muestra la secuencia y duración de cada actividad necesaria para llevar a cabo el estudio. Se identifican las etapas de investigación, se definen de las actividades, se estima la duración y se secuencian todas las actividades desarrolladas.

La tabla 3 muestra cual ha sido la fase de fundamentación teórica, en ella se han realizado las actividades transversales y los complementos de formación. Al mismo tiempo se ha realizado una revisión documental y una primera selección de las fuentes relacionadas con el objeto de estudio (tablas 3, 4 y 5).

Del mismo modo en la tabla 4 se advierte el desarrollo de la fase en la que se ha diseñado la validación teórica del estudio acogiéndose a modelos ya trabajados y reuniendo la documentación adecuada para la elaboración del marco teórico. También se han determinado las características metodológicas de la investigación.

Por su parte, en la tabla 5 se puede observar la última fase en la que se han realizado los análisis de los datos de la investigación y extraído las conclusiones y prospectiva del trabajo.

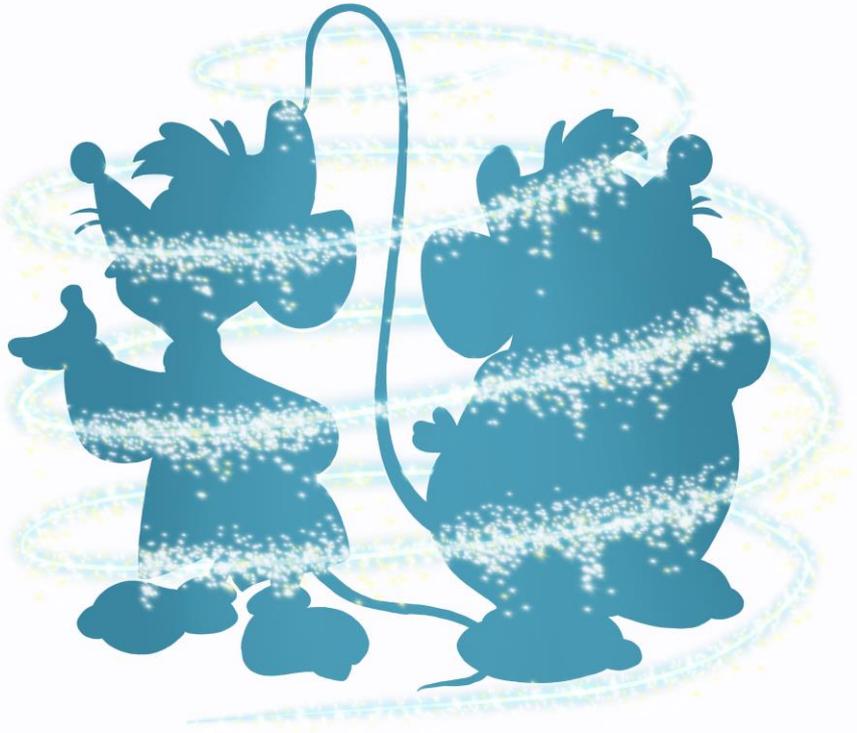
Tabla 3:
Cronograma de la investigación: fase previa y fase de fundamentación teórica.

| FASES-ACTIVIDADES | 2021 | | | 2022 | | | 2023 | | | | | |
|--------------------------------------|----------------------|-------------|-------------|------------|------------|------------|------|---|---|---|---|---|
| | E | F | M | A | M | J | J | A | S | O | N | D |
| FASE PREVIA | [Red shaded area] | | | | | | | | | | | |
| Complementos de formación | [Light red] | [Light red] | [Light red] | | | | | | | | | |
| Actividades transversales | | | | [Dark red] | [Dark red] | [Dark red] | | | | | | |
| FASE FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA | [Orange shaded area] | | | | | | | | | | | |
| Planteamiento de la investigación | | | | | | | | | | | | |
| Revisión de la literatura específica | | | | | | | | | | | | |
| Revisión de la metodología | | | | | | | | | | | | |

Tabla 5:

Cronograma de la investigación: fase de análisis y fase de evaluación.

| | 2021 | | | | | 2022 | | | | | 2023 | | | | | | | | | | | | | | |
|--|------|---|---|---|---|------|---|---|---|---|------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|
| | E | F | M | A | M | J | J | A | S | O | N | D | E | F | M | A | M | J | J | A | S | O | N | D | |
| FASE DE ANÁLISIS | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Realización de informes | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Confeción de tablas de análisis de los datos | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Análisis e interpretación de los datos obtenidos | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Síntesis de los datos obtenidos | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| FASE DE EVALUACIÓN | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Valoración de resultados | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Elaboración de conclusiones y prospectivas | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |



IV. ANÁLISIS Y RESULTADOS

IV. ANÁLISIS Y RESULTADOS

En esta sección, se ha llevado a cabo un análisis musical y se ha clasificado la música utilizada en la película *Cinderella* de Disney. Se ha realizado un análisis de la música incidental y diegética, de las canciones de *Cinderella* y de su paisaje sonoro, de la doble audiencia y su reflejo en la música. También se han analizado los usos de la música y de la instrumentación con propósitos narrativos o estructurales, el doble lenguaje adulto/niño y se ha comparado la música con la popular, con el teatro y con el cine musical americano contemporáneo.

Para analizar la música de la banda sonora de *Cinderella*, se aplicaron los siguientes criterios de clasificación:

- a) Origen o fuente de emisión de la música.
- b) Articulación conceptual.
- c) Perspectiva formal.
- d) Audiencia a la que va dirigida.

En cuanto al primer criterio de clasificación, se considera que la película sigue la estructura del cine musical, donde parte de la trama se desarrolla a través de canciones y bailes. Por lo tanto, se categorizan como música diegética aquellas secciones en las

que los personajes se expresan mediante el canto, mientras que la música incidental se refiere a los momentos en los que no existe justificación argumental a la presencia de la música, sino que simplemente la orquestación acompaña esos fragmentos. Por su parte se clasificará como musical cuando se produzca una simultaneidad entre música diegética e incidental, lo cual ocurre en la mayoría de las canciones y bailes de la película, con solo dos excepciones en las que la orquesta o los instrumentos están presentes en la escena.

Desde el punto de vista de la articulación formal, se examina si la música actúa en paralelo con la acción (música empática), apoyando sincrónicamente su desarrollo, o si tiene un rol autónomo, actuando como contrapunto o contraste (música anempática).

Otro enfoque de análisis se centra en la estructura formal de la banda sonora y su relación con la expresividad. Esto implica analizar el estilo musical, la instrumentación utilizada (un aspecto crucial), el uso de fórmulas melódicas de identificación (*leitmotiv*), temas recurrentes y variaciones.

El último criterio de clasificación se relaciona con el objeto de estudio de este trabajo y busca proporcionar información cuantitativa sobre la duración de las escenas musicales que

claramente se dirigen a cada segmento de público potencial de la película.

En este sentido, se ha considerado la banda sonora de los títulos de crédito iniciales como parte de la película, pues en ella se introduce la trama a través de un coro inicial. Por el contrario no se toman en consideración los créditos finales pues ya que no forman parte de la historia.

Es importante destacar que los efectos especiales no se consideran música en este análisis, aunque no por ello se dejen de tener en cuenta, especialmente aquellos realizados por la orquesta.

Así pues, el primer paso del análisis queda reservado a la comprobación del uso del silencio y de la música en diferentes situaciones y si tiene una importancia expresiva.

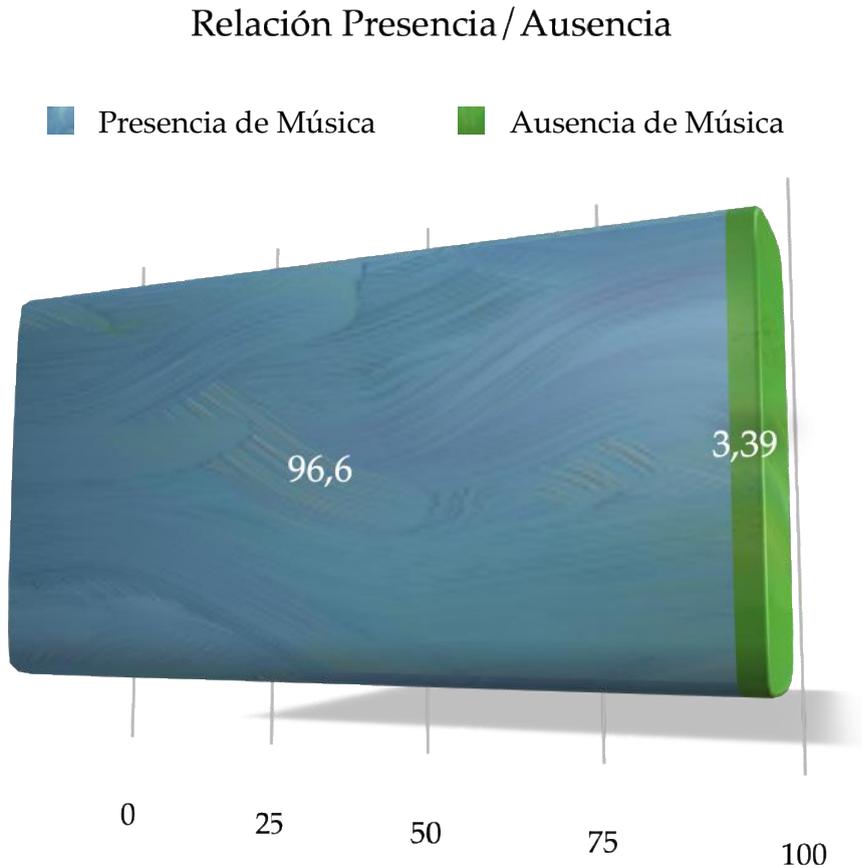
En este sentido, hay que destacar el papel relevante que juega la ausencia de sonido ya que se puede afirmar que es fundamental en la creación de tensión dramática. Como se podrá observar en el análisis posterior la función expresiva del silencio es fundamental para anunciar situaciones de extrema tensión en la trama. De este modo muchas situaciones determinantes en la trama preservan la banda sonora de cualquier intervención. Esta situación genera gran

incomodidad y aumento de la tensión dramática. Se podría decir que el silencio, o más bien la ausencia de sonido supone no solo una pausa obligada entre diálogos, efectos y banda sonora sino también un recurso expresivo. Es decir, en un contexto mayoritariamente sonoro la ausencia de sonido contribuye a contextualizar y condicionar pudiendo este silencio representar emociones o sensaciones.

La Figura 4 muestra la relación entre la presencia y la ausencia de música en la película:

Figura 4.

Presencia y ausencia de la música. Relación porcentual.

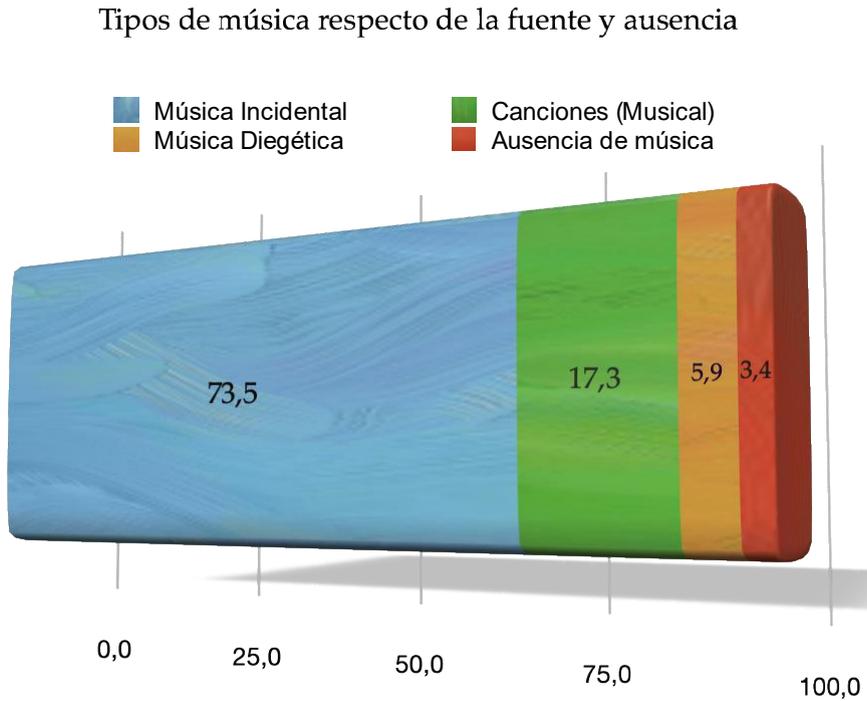


De un metraje total de una hora, 14 minutos y 16 segundos de la película, solo 2 minutos y 31 segundos carecen de música, lo que representa un 96.61 % de presencia musical en la película. Esto subraya la importancia que Disney otorgó a la inclusión de la música como un componente fundamental de su obra creativa.

Para comprender mejor la distribución de tiempos entre los diferentes tipos de música y los momentos de silencio, podemos analizar la Figura 5, que muestra claramente la proporción entre los segmentos de silencio y los diversos tipos de música utilizados, según la clasificación de Cueto (1996):

Figura 5.

Relación entre diferentes tipos de música respecto de la fuente y la ausencia música.



Comparando la ausencia de sonido con el resto de los tipos de música se puede advertir que el silencio tiene reservado una nada despreciable proporción y una utilización muy conseguida.

Además, en una primera observación ya se puede concluir que el porcentaje mayor de la banda sonora corresponde a la música incidental quedando las canciones en un muy importante segundo plano. Ello refiere a la importancia que estas últimas tienen para la producción.

1. LA MÚSICA INCIDENTAL

La música incidental, a menudo conocida como "música de fondo" o "música de acompañamiento", es un término utilizado en el mundo de la composición y la interpretación musical para describir la música que se crea para acompañar y realzar otras formas de entretenimiento, como obras de teatro, películas, programas de televisión, videojuegos o actuaciones de danza. Está diseñada para respaldar y complementar el estado de ánimo, el tono y la narrativa de la obra principal que acompaña, en lugar de ser el foco central en sí misma. De cualquier modo, esta parte de la banda sonora desempeña un papel fundamental en el cine, ya que puede realzar la narrativa, transmitir emociones y capturar la esencia de los personajes y escenarios. Puede incluir diferentes elementos como melodías, armonías, ritmos y texturas instrumentales, todos los cuales se componen o eligen cuidadosamente para adaptarse a las escenas específicas, emociones o acciones en la obra principal.

La música en *Cenicienta*, compuesta por Oliver Wallace y Paul J. Smith, es esencial para la narración de la historia y la evocación de emociones en los espectadores. En el caso, la música juega un papel vital en la creación de la atmósfera mágica y encantadora del cuento de hadas. A través de su uso

acurado se logra establecer el ambiente, desarrollar los personajes y resaltar los momentos clave de la narrativa.

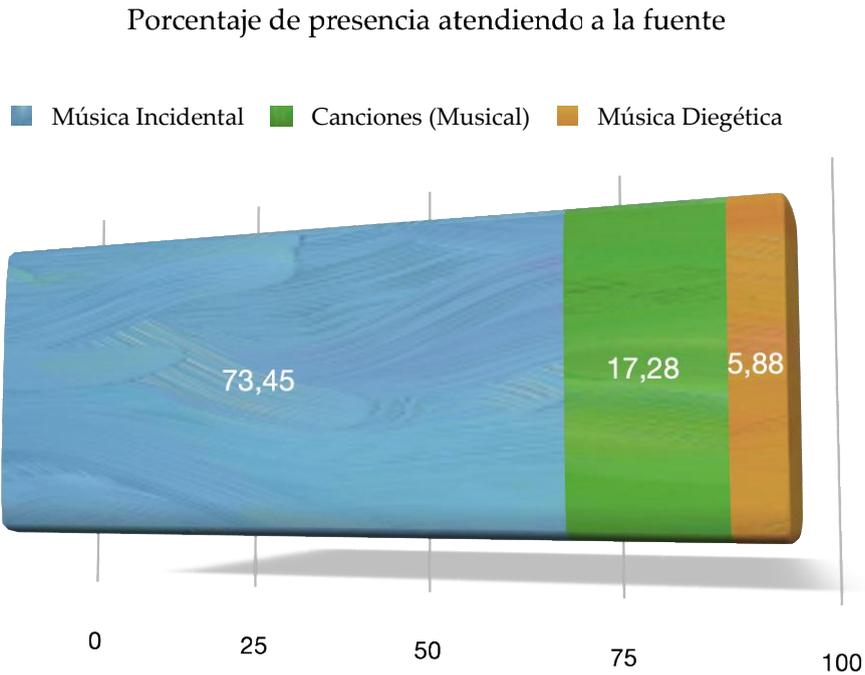
En resumen se podría concretar como música incidental aquella que oye el público pero no los personajes en pantalla. Es decir, aquella que no tiene justificación argumental y cuyas funciones más destacadas son:

- Creación de atmósfera: El uso de la música para establecer el tono emocional y el ambiente de la película.
- Desarrollo de personajes: Cómo la música ayuda a definir y resaltar características individuales, tanto físicas como morales.
- Apoyo narrativo: La forma en que la música complementa y realza la narrativa de la historia.

Como se puede observar en la figura siguiente, el porcentaje mayor de la banda sonora está reservado a la música incidental:

Figura 6.

Porcentaje de diferentes tipos de música atendiendo a la fuente según la clasificación de Cueto.



Así pues, de un total de una hora, 11 minutos y 45 segundos de película musicados, 54 minutos y 33 segundos pertenecen a este segmento, lo que supone un 76,03 % del total de música creada para la película. Ello da cuenta de la importancia y el peso que representa este tipo de música y el soporte dramático que genera en el filme. La capacidad para representar, remarcar, identificar o definir tanto hechos como personajes aparece como un recurso creativo de primera magnitud. Por tanto, se encuentran momentos donde la música tiene un grado

de descripción muy alto, generalmente relacionado con la acción para subrayar el carácter de esta. Por ejemplo, se pueden encontrar momentos donde se representa el sentido del movimiento de subida o bajada del protagonista de la acción con melodías e incluso escalas que suben o bajan pretendiendo imitar el mismo. Se puede encontrar música de carácter tan descriptivo de la acción que acaba siendo *mickeymousing*²⁰.

Por otra parte, cabe remarcar que la inclusión de citas y de los *leitmotiv* principales de los personajes se realiza, muy afortunadamente dándole a toda la banda sonora una gran sensación de unidad y coherencia. Esta es otra de las características de la música incidental, generar la continuidad y la coherencia, es decir establecer nexos entre diferentes escenas o entre diferentes momentos. Cabe recordar que cuando se escucha por primera vez un fragmento musical se prepara al oyente para poder, no solo identificarlo de nuevo cuando aparece literalmente o modificado, sino también para generar la consciencia musical. Así pues, de manera inconsciente se prepara al público para que las nuevas escenas suenen familiares y más reconocibles.

²⁰ Como ya se ha explicado el término se acuñó a partir de los dibujos animados de Mickey Mouse en los que se empezó a realizar tales ejercicios de sincronización de la música que se convierten en auténticas descripciones del movimiento de los personajes.

En resumen, se podría decir que la música incidental desempeña un papel integral en la creación de atmósfera, el desarrollo de personajes y el avance de la trama. Su impacto perdurable en la cultura popular es evidencia de la maestría musical presente en esta icónica producción de Disney. Al mismo tiempo cabe observar cómo su creación se convirtió en un divertimento y muestra de virtuosismo compositivo por parte de los creadores de la banda sonora.

2. LA MÚSICA DIEGÉTICA

La música diegética, también conocida como música de fuente, se refiere a la música dentro de una película, programa de televisión, obra de teatro u otro medio narrativo que es escuchada y reconocida por los personajes dentro de la historia. En otras palabras, la música diegética existe como parte del mundo ficticio de la narrativa, y los personajes pueden escucharla como si fuera parte de su entorno.

En lo que respecta a la música diegética en *Cinderella*, su presencia es claramente identificable, pero desempeña un papel de menor minutaje en comparación con la música incidental. Según se aprecia en la figura anterior (figura 6), representa tan solo un 5,88 % del total de la banda sonora, lo que equivale a una presencia ligeramente superior a la ausencia de música, que es del 3,99 %. A pesar de esto, los momentos en que aparece esta música están plenamente justificados en la trama y tienen la relevancia adecuada en el argumento.

Para llevar a cabo esta medición, no se han considerado las diferentes fanfarrias que anuncian la llegada del Rey, el palacio o las tramas palaciegas, ya que parecen tener un uso más simbólico o funcionar como *leitmotiv*. En cambio, sí se ha tenido en cuenta la música que suena durante la recepción del baile en el palacio, considerándola música diegética *off-*

*screen*²¹, ya que a continuación aparece la orquesta para interpretar el vals. Esto sugiere que la música de la recepción podría haber sido interpretada previamente por la misma orquesta.

La primera aparición de música diegética se produce en la clase de música de las hermanastras de *Cinderella*, un momento que está completamente justificado en la trama y resulta creíble en el contexto de una familia de buena posición. En este momento, *Lady Tremaine* les da una lección de canto y flauta a sus hijas, aunque sin mucho éxito, mientras ella misma las acompaña al piano. La escena cambia rápidamente a una banda sonora de tipo “musical” cuando interviene *Cinderella*. En esta escena, las diferentes voces de la canción interpretada por *Cinderella* no se pueden justificar en escena. Obviamente, una única persona no puede cantar 3 voces simultáneamente, al menos no en el mundo físico. Podemos aventurar que esta situación, junto con el acompañamiento de la orquesta, pasa en la imaginación de la protagonista. Se cumple así una de las características de este tipo de música, donde la voz tiene un carácter diegético puesto que vemos cantar a la protagonista, aunque no lo tiene todo lo demás (resto de voces y orquesta). Desde el punto de vista

²¹ No aparece en pantalla.

argumental, se resalta la falta de gracia y talento de las hermanastras en comparación con la heroína.

La siguiente intervención corresponde a la orquesta en el palacio, que en su mayoría del tiempo se encuentra *off-screen*. Una breve aparición de unos pocos segundos permite que el público tome conciencia de su existencia y justifica la música de bienvenida de la recepción anterior. Es decir, probablemente esta sea la banda sonora que los protagonistas de la escena estén escuchando.

Finalmente, algunas intervenciones diegéticas, como los clarines (solo aquellos que aparecen en escena) y el carillón de campanas de fiesta, ambas en pantalla, están plenamente justificadas en la trama y no parecen forzadas.

3. LAS CANCIONES DE LA *CINDERELLA*

Como se observa en la Figura 6 previamente mencionada la segunda proporción más significativa de tiempo en la película se dedica a la música del género musical, en particular, el estilo *Teatro Musical* de Broadway. Sin embargo, en términos de metraje, este tipo de música representa solo un total de 12 minutos y 50 segundos en la banda sonora de la película. Esto podría considerarse un porcentaje relativamente bajo, especialmente si se compara con el impacto dramático de la música incidental.

Aunque aparentemente parezca poco importante, las canciones de la película desempeñan un papel fundamental en el desarrollo de la trama y especialmente en la definición de los personajes. No se va a obviar la canción de *Cinderella* de los títulos de crédito interpretada por el coro y una voz solista de soprano. En esta se define de manera eficiente el mundo de fantasía en el que se va a desarrollar la película y, puesto que no es interpretada por un personaje, es más bien una declaración de intenciones más que una definición de ninguno de los protagonistas. El coro en la película tiene un papel especial, a menudo actuando como narrador o expresando la opinión social. No interactúan con los personajes principales,

pero proporcionan información importante y contribuyen al ambiente general de la película.

Así pues, la primera canción en escena es *A Dream is a Wish Your Heart Makes* que establece el tono optimista y vital de la protagonista, además de anunciar una posible resolución del conflicto principal de la historia. Se puede observar que al igual que en la ópera se utilizan las canciones (solo arias) para hacer avanzar el argumento pero especialmente para definir el estado de ánimo de los personajes en momentos determinados. Al final, existe una intervención del coro que, de alguna manera, amplifica el mensaje inicial de la canción.

La segunda intervención de este tipo es *Sing sweet Nightingale* que ya ha sido analizada por sus características diegéticas. A modo de recordatorio decir que comienza como música diegética y deviene una canción de género musical con varias voces y acompañamiento orquestal.

La siguiente intervención es *The work song*. Esta canción bebe de las fuentes de *Snow White* y del éxito cosechado por *Ay-ho Ay-ho*. El tono optimista de los protagonistas de la canción (en los dos casos) desvía la atención del público y ofrece un momento reconfortante y aparentemente una resolución positiva a las cuitas de la protagonista. El ritmo de marcha

ofrece una base métricamente simétrica para desarrollar eficientemente la *nursery rhyme* que recitan los ratones al inicio.

La única aparición del hada madrina va acompañada de rimas y de la canción de *Cinderella* que mayor éxito proporcionó a la recién creada sección musical de la compañía: *Bibbidi-Bobbidi-Boo*. De nuevo las características musicales intentan mitigar el dolor producido por el trato a *Cinderella* con un estilo saltarín y alegre trufado de rimas y trabalenguas. Por otra parte, los diferentes hechizos que realiza el hada en esta secuencia finalizan siempre con la canción acompañada del coro y de los efectos mágicos. Hay que hacer notar que mientras *A Dream is a Wish Your Heart Makes* dura poco más de un minuto a la canción del hada madrina se destinan casi 3 minutos del metraje. Ello da cuenta de la importancia que se le otorgó a esta parte de la trama y a la propia canción.

Por último, la canción *So this is love* adelanta la resolución feliz de la historia. El príncipe detecta inmediatamente la belleza y bondad de la protagonista y se une al canto. No se puede asegurar que canten físicamente sino más bien parece que los dos acaban cantando en su imaginación como si hubieran sincronizado sus pensamientos y sus emociones. Es un tema de amor en ritmo ternario que ha derivado previamente del vals que interpreta la orquesta diegéticamente. Se puede decir que

las canciones de *Cinderella* están situadas estratégicamente en la película y juegan un papel fundamental en el planteamiento, desarrollo y resolución de la trama.

4. LA DOBLE AUDIENCIA Y EL DOBLE LENGUAJE ADULTO/NIÑO EN LA MÚSICA DE LA *CINDERELLA* DE DISNEY

La inclusión de una trama paralela protagonizada por animales, como ratones, gato, perro y pájaros, junto con su relevancia en la resolución del conflicto de *Cinderella*, no parece ser una elección arbitraria. Esta trama adicional, que no está presente en ninguna de las versiones cinematográficas, operísticas o de *ballet* del cuento original, desempeña un papel significativo en la película, a menudo asumiendo un protagonismo total en las escenas y desviando la atención hacia acciones que podrían parecer irrelevantes desde la perspectiva de la historia original. En algunos momentos, estos personajes secundarios incluso se convierten en héroes y desempeñan un papel fundamental en el desenlace feliz de la historia.

La inclusión de personajes y tramas en la versión de Disney que difieren de las versiones tradicionales del cuento, basadas en la obra de Perrault y en las que no están presentes, podría tener varias motivaciones. En primer lugar, podría haberse realizado para extender la duración de la película y convertirla en un largometraje, lo que sería más rentable desde el punto de vista económico. Además, esta nueva trama añade elementos

distintivos y originalidad a una historia que ya es ampliamente conocida.

Por último, proporciona a la audiencia infantil tramas adicionales que seguir mientras se presentan los personajes principales de la familia y se establece la difícil relación de *Cinderella* con los demás. En cierto sentido, esta trama paralela alivia la percepción negativa que los niños podrían tener sobre la situación de casi esclavitud y soledad en la que vive la protagonista, ofreciendo la oportunidad de mostrar amigos que no tiene entre las personas.

Como se puede apreciar tanto en el aspecto visual como en el aspecto literario, existe un uso deliberado de un lenguaje dual destinado a satisfacer tanto al público infantil como al público adulto dentro de la audiencia familiar potencial. Por lo tanto, no es una suposición audaz considerar que también en la música de *La Cenicienta* se incorporan elementos deliberadamente orientados a ambos grupos demográficos.

Dado que en la versión de Disney de *La Cenicienta* se introduce esta trama claramente dirigida a la audiencia infantil, en la cual los protagonistas y antagonistas son los personajes no humanos y sus interacciones, se ha llevado a cabo un análisis para medir la cantidad de tiempo dedicado a esta trama y cómo se utiliza la música en ese contexto. Al mismo tiempo, se ha realizado un

análisis de la música presente en la trama original²² de *La Cenicienta*, que incluye las letras de las canciones, desde la perspectiva de la doble audiencia a la que se dirige. La película se ha dividido en segmentos considerados como partes de la narrativa dramática²³.

En el primer bloque se presentan los personajes, se describen sus características morales y se establece su relación con la trama, tiene una duración de 23 minutos y 32 segundos, incluyendo los créditos iniciales. En este segmento, 14 minutos y 33 segundos se dedican a la trama inventada por Disney, donde los animales de la casa son los protagonistas. Como se refleja en la Figura 7, esto representa aproximadamente un 63% del tiempo total. En esencia, el porcentaje de tiempo dedicado a la trama infantil está destinado a la trama creada por Disney que se centra en las peripecias de los animales de la casa, incluyendo persecuciones y la presentación de sus relaciones.

Además, se observa la intensa interacción de estos personajes antropomorfizados con la protagonista cuando *Cinderella* canta

²² Se entiende aquí como trama original aquello, que con más o menos variaciones, aparece en el texto de Perrault.

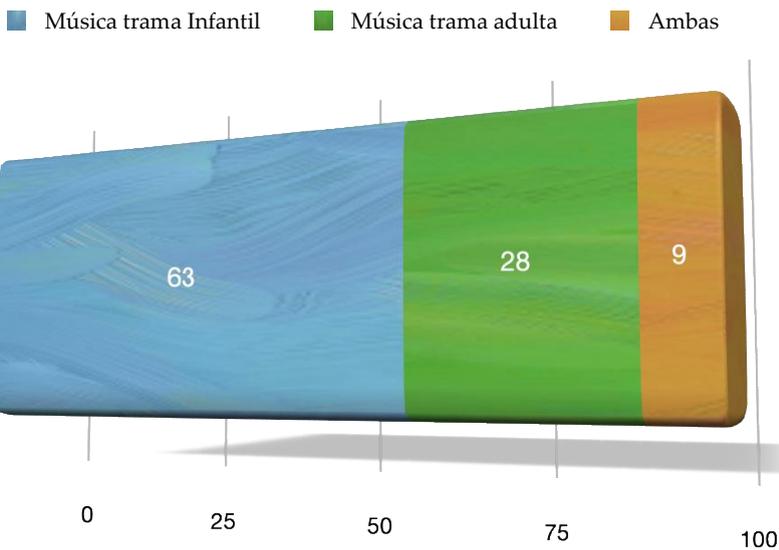
²³ Los diferentes bloques de video se pueden consultar en los anexos en la versión CD.

una canción claramente centrada en el amor. De hecho, cantan junto a ella, la ayudan a vestirse y a asearse resaltando para todos los públicos la importancia de la búsqueda del amor verdadero.

Figura 7.

Banda sonora desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 1.

Porcentaje de tiempo dirigido a cada audiencia en el bloque 1



En resumen, atendiendo a que más de dos tercios del primer bloque son de música de estas tramas no adultas se puede colegir que están dirigidos claramente a una audiencia infantil.

En este punto, la música se vuelve más narrativa, destacando secuencias de persecuciones y engaños, con un uso más pronunciado de características instrumentales descriptivas. Sin embargo, toda la trama más adulta emplea la armonía de manera que anticipa las situaciones más dramáticas. Este parece ser un rasgo que requiere cierto entrenamiento por lo que solo el público con conocimiento y solo aquellos con experiencia en medios audiovisuales podrían captar estos matices.

El segundo bloque describe la trama del edicto del Rey, que convoca a todas las jóvenes solteras a asistir a la recepción del príncipe. Comienza con un personaje aparentemente serio, el Rey, que rápidamente se convierte en una especie de cascarrabias cuyo mayor deseo es convertirse en abuelo. Aquí se introducen los motivos del Rey para desear casar al príncipe. De hecho, esta es otra línea temática agregada por Disney. El Rey sueña con ser abuelo y su fe en la fantasía también se recompensa, a pesar de la visión escéptica del ministro, quien no cree en los milagros. Esta dualidad de valores (creyente/no creyente) es otro atractivo para el público modelo.

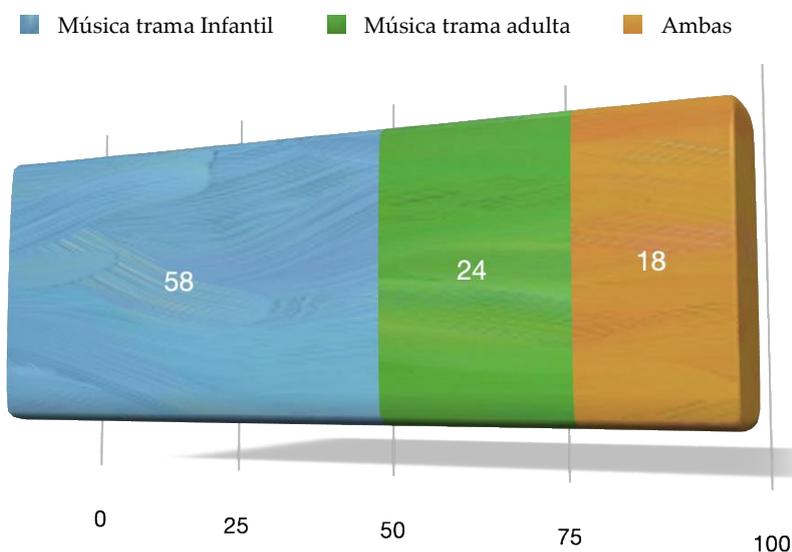
Las características de estos dos personajes, el Rey y el ministro, tienen la clara intención de reducir el tono serio, incluso en el entorno formal de la corte. La música adquiere un enfoque

hiperrealista, ya que debe exagerar la realidad, lo que produce un efecto cómico.

En cuanto a la proporción de música claramente orientada a un público adulto en este bloque, solo un 16,30% podría definirse como parte de la trama amorosa (Figura 8).

Figura 8.

Banda sonora desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 2.



En cualquier caso, se puede notar que, en este bloque, la música destinada tanto a adultos como a audiencias más jóvenes ha aumentado notablemente. En estas y las siguientes mediciones, se consideraron tanto la trama como el uso de la música que podría acompañar argumentos adecuados para cualquiera de las dos audiencias. En consecuencia, la música ya no presenta tantos elementos de *mickeymousing* y, aunque sigue siendo incidental, es menos descriptiva, con la aparición más frecuente de *leitmotiv* y usos simbólicos.

El tercer fragmento comienza con una clase de canto horrible que se transforma en algo hermoso (aunque la letra repita una y otra vez *Sing sweet nightingale*) y tiene una duración total de un minuto y cinco segundos. Esta es la primera de las dos ocasiones en la trama en las que se utilizan varias voces (entendidas como líneas melódicas simultáneas) en una canción. En ambos casos, parece que es la propia imaginación de la protagonista la que genera estas voces.

Un aspecto destacado en esta sección es el uso de la banda sonora para contradecir las palabras aparentemente amables de la madrastra. Mientras *Cinderella* se alegra, el público recibe algunos acordes menores que sugieren que los planes de la madrastra son todo lo contrario de lo que le están diciendo a *Cinderella*. Estos acordes menores y trágicos no parecen estar

dirigidos al público infantil, sino que refuerzan la idea de la mentira y crueldad de *Lady Tremaine* (nombre que adopta en esta versión el personaje de la madrastra).

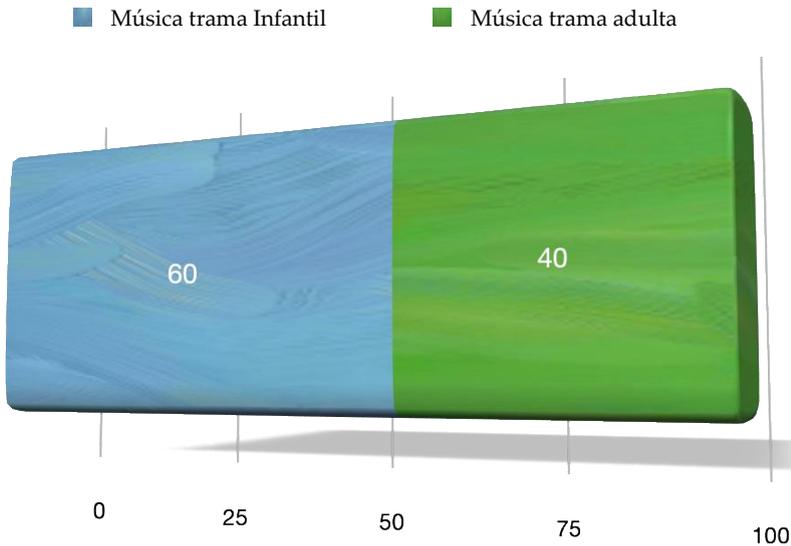
El tercer bloque (Figura 9) tiene una duración de 11 minutos y 53 segundos, de los cuales los primeros 35 segundos son una variación de *A Dream Is a Wish Your Heart Makes*.

A continuación, se desarrolla una trama que involucra persecuciones, engaños y juegos entre el gato y el ratón (literalmente), además de una canción en dos partes destinada claramente al público infantil, ya que los protagonistas son los animales de la casa actuando como humanos. Luego, se presenta el momento más trágico de la historia, con el abuso de las hermanastras y la decepción de *Cinderella* por no poder asistir al baile, culminando en unos segundos de silencio muy explícitos en todo el filme.

Figura 9.

Banda sonora desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 3.

Porcentaje de tiempo dirigido a cada audiencia en el bloque 3



Como se aprecia en la figura anterior, la distribución de los tiempos entre las dos posibles tramas está más equilibrada. Esta proporción de 60-40 en una película basada en un cuento popular sugiere una clara intención de dirigirse a ambas audiencias, no solo a través de la historia, sino también reforzándola con todas las características dramáticas posibles.

Observando las proporciones que muestra la Figura 10, parece que después del momento de mayor intensidad dramática, se introduce (al estilo Disney) un toque de dulzura. La trama se

orienta claramente hacia un tono más alegre y despreocupado con la aparición de un nuevo personaje cómico, el Hada Madrina. No solo la presencia del personaje, que se presenta como una persona despistada y bondadosa, sino también las canciones infantiles vuelven a aparecer para influenciar la percepción del espectador sobre lo que va a suceder. La música se transforma en una especie de marcha casi cómica que culmina en un ritmo frenético en el camino al palacio.

Figura 10.

Banda sonora desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 4.

Porcentaje de tiempo dirigido a cada audiencia en el bloque 4

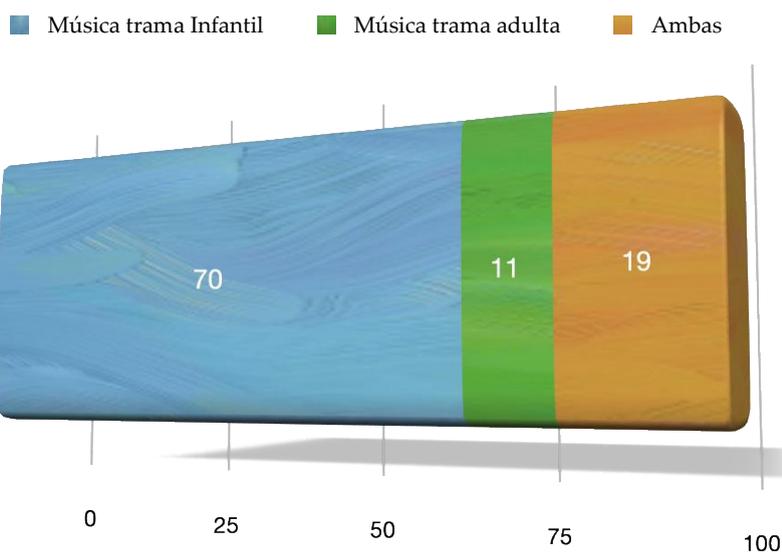
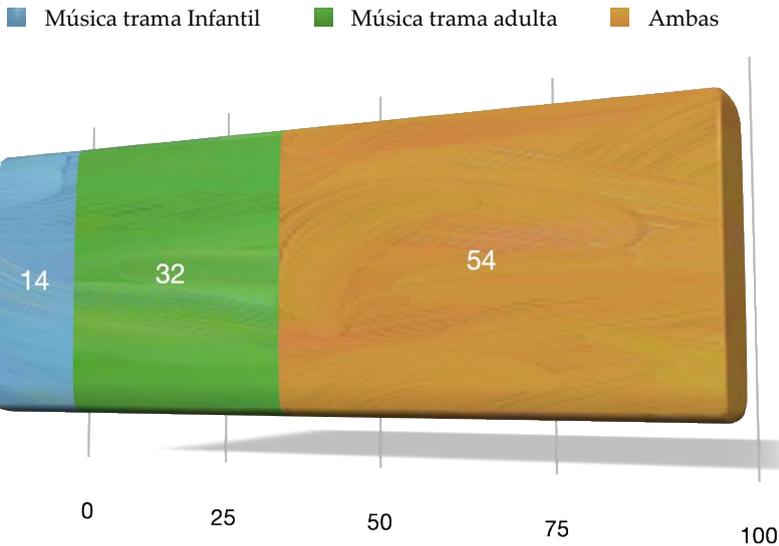


Figura 11.

Banda sonora desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 5.

Porcentaje de tiempo dirigido a cada audiencia en el bloque 5



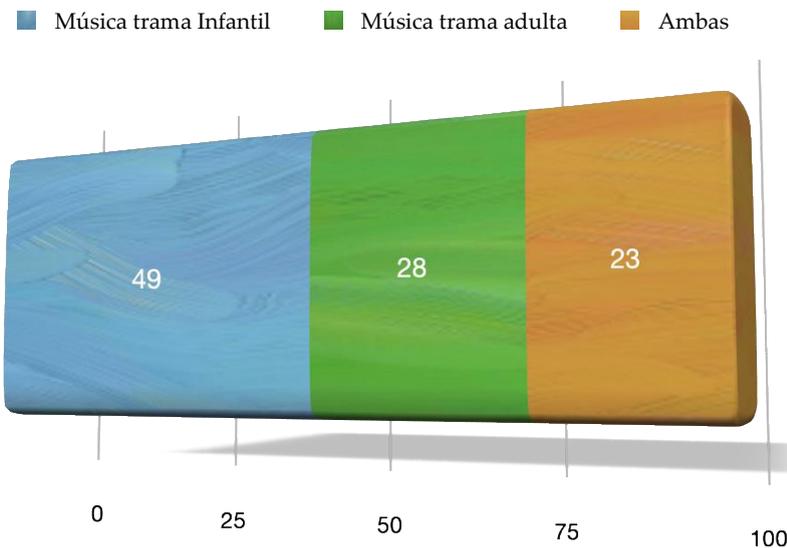
El bloque 5 se centra en el encuentro entre el príncipe y *Cinderella*. Como se muestra en la Figura 11, las tramas de temática adulta (o posiblemente adulta) tienen una mayor presencia en esta sección. Lógicamente, aquí es donde se resuelve la trama amorosa, convirtiendo el sueño inicial en realidad. La música y su uso no ofrecen sorpresas, sino que refuerzan, como cabría esperar, esta resolución.

El último bloque (Figura 12) recupera el protagonismo de la trama inventada por Disney y es clave para resolver la historia de manera feliz para *Cinderella*. Los ratones trabajan con la ayuda del perro y los pájaros, incluso arriesgando sus vidas, para liberar a *Cinderella* del cautiverio impuesto por *Lady Tremaine*. La música representa de manera efectiva y descriptiva tanto las artimañas de la madrastra y su gato Lucifer como la heroicidad y la lucha de los amigos de *Cinderella*. No hay mejor descripción que la que usó Rossini como subtítulo de su ópera: *Il trionfo de la virtù*.

Figura 12.

Banda sonora desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 6.

Porcentaje de tiempo dirigido a cada audiencia en el bloque 6



5. USOS DE LA MÚSICA Y DE LA INSTRUMENTACIÓN CON PROPÓSITOS NARRATIVOS O ESTRUCTURALES

La banda sonora de una película cumple un papel narrativo fundamental en muchas ocasiones. Así como los diálogos y la narración se encargan de contar la historia, los efectos sonoros narrativos pueden desempeñar una función similar. Por ejemplo, pueden utilizarse para llamar la atención de los personajes hacia un evento que ocurre fuera de la pantalla. Estos efectos sonoros narrativos directos a menudo se incluyen en el guion, ya que su uso puede influir en cuándo y dónde los actores deben realizar una acción correspondiente.

Según Fraile (2007), la música cumple varias funciones narrativas en el cine:

1. Punto de vista: La música ayuda a aclarar bajo qué perspectiva debe interpretarse el significado de las imágenes. Puede intensificar, contradecir o cambiar la percepción de las imágenes, aportando una visión crítica o irónica.
2. Elipsis narrativa: La música puede representar sentimientos no expresados en pantalla o hacer referencia a personajes o eventos que no están presentes visualmente, utilizando motivos o *leitmotiv*.

3. Elipsis significativa o sublimación: La música puede ocupar el lugar de un sonido ambiental de manera simbólica.

4. Descripción de personajes: La música desempeña un papel importante en la definición rápida de personajes y estados de ánimo, proporcionando información sobre los sentimientos internos de manera efectiva y clara.

Según Holman (2010), la banda sonora desempeña un papel subliminal en la comunicación con la audiencia cinematográfica, una comunicación que no se percibe de manera consciente. Esto a menudo lleva a una "suspensión dispuesta de la incredulidad" por parte de la audiencia, ya que no pueden discernir por separado la función de los diferentes elementos sonoros. El sonido, incluida la música, actúa como una unidad que "cuenta" a la audiencia cómo sentirse en cada momento, incluso si no pueden identificar los elementos sonoros específicos.

Además, la música se utiliza deliberadamente para realzar el estado de ánimo de una escena y subrayar la acción, no como una actividad en primer plano, sino como una actividad de fondo. La función de la música es contar a la audiencia cómo sentirse en cada momento, utilizando elementos musicales específicos para transmitir emociones o significados.

En cuanto a la instrumentación, se pueden utilizar ciertos instrumentos y registros para representar a los personajes y sus características. Por ejemplo, la contraposición entre personajes (los que cantan afinados y los que no lo hacen) puede ser una herramienta para destacar la dualidad entre bondad y maldad en la historia. Además, el uso de elementos o estilos musicales como el vals puede indicar clase y nobleza, mientras que otros instrumentos y registros pueden asociarse con diferentes características de los personajes.

La música también desempeña un papel en la organización estructural de la película, proporcionando unidad, continuidad, equilibrio y ritmo. Puede elidir partes de la estructura o evitar el silencio, actuando como un tejido conector que mantiene la coherencia a lo largo de la película.

6. EL PAISAJE SONORO DE LA *CINDERELLA*

Habitualmente en las películas de animación no se suele representar el paisaje sonoro de manera imitativa. Es decir, no se pretende imitar artificialmente de manera realista el sonido de los ambientes y situaciones. En vez de ello se busca una representación o una recreación más o menos fantásica de este. Así pues, se utilizan recursos como la iconicidad, la representación o el simbolismo que le dan una gran carga emotiva a las situaciones y confieren el paisaje sonoro característico de las películas de animación. El paisaje sonoro entendido de esta manera más amplia que la simple imitación de los entornos desempeña un papel crucial en la película *Cinderella*, ya que contribuye significativamente a establecer la ambientación y la atmósfera del mundo de la película. Un análisis exhaustivo de este paisaje sonoro revela elementos clave que lo componen:

La partitura de *Cinderella* se caracteriza por alternar su tono alegre, romántico y optimista con otro más sombrío cuando la situación lo demanda. La música y los silencios se utilizan para acentuar los momentos emocionales destacados en la película.

Por su parte los efectos de sonido desempeñan un papel importante en el paisaje sonoro como los sonidos del bosque donde *Cenicienta* se refugia o los sonidos mágicos de los

momentos especiales. Por su parte todos los sonidos *Foley*²⁴. Además, se emplean campanadas de relojes para subrayar la importancia del tiempo en la trama de la película.

Las voces de los personajes y los diálogos también son elementos esenciales en esta concepción ampliada del concepto de paisaje sonoro. La voz dulce y suave de *Cenicienta* contribuye a crear una imagen de su personalidad amable y gentil, mientras que las voces autoritarias de la madrastra o nasales de las hermanastras refuerzan sus caracteres malvados o ridículos.

En conjunto, utilizando una combinación de música, efectos de sonido y diálogos para crear una atmósfera mágica y emotiva en la película se configura el paisaje sonoro de la película.

Hay varias escenas memorables en las películas de Disney que aprovechan el paisaje sonoro para crear atmósferas únicas y emocionantes:

1. La escena en la que el hada madrina canta *Bibbidi-Bobbidi-Boo* mientras los animales van convirtiéndose por arte de magia en sus ayudas de cámara, cochero etc. para asistir al gran

²⁴ Uso de efectos de sonido. Reciben su nombre en referencia a Jack Foley, quien se especializó en efectos de sonido y en la década de 1920 recreaba sonidos en transmisiones en vivo de obras de radio.

baile. El paisaje sonoro incluye el sonido de los animales al convertirse lo que crea una sensación de magia.

2. La escena en la que *Cenicienta* está sola en el jardín después de que la madrastra y las hermanastras se van al baile. El paisaje sonoro incluye un silencio incómodo que crea una sensación de desasosiego y tristeza.

3. La escena en la que *Cenicienta* huye del baile antes de que el reloj marque la medianoche. El paisaje sonoro incluye el sonido de las campanadas del reloj y la música intensa, lo que genera una sensación de tensión y emoción.

No hay duda de que muchas de las escenas con música incidental podrían clasificarse como paisaje sonoro. Se utiliza para establecer la temperatura emocional de las escenas y respaldar auditivamente situaciones específicas. Algunas escenas notables que aprovechan la música instrumental incluyen la apertura de la película, la escena de la aparición del vestido preparado por los ratones, y el baile entre *Cenicienta* y el Príncipe. Así mismo, las canciones ya aportan la información necesaria como ambientación y como paisaje emocional.

En resumen, el paisaje sonoro de *Cinderella* combina música, efectos de sonido y diálogos para crear una experiencia emotiva y memorable en la película. Los elementos de sonido y música

son fundamentales para establecer la atmósfera, la ambientación y el desarrollo de personajes en esta icónica producción de Disney.

7. COMPARACIÓN CON LA MÚSICA POPULAR Y CON EL TEATRO Y CINE MUSICAL AMERICANO CONTEMPORÁNEO

No hay duda de que para entender un fenómeno hay que contextualizarlo y comprender las posibles interacciones que haya podido tener con el entorno. Encontrar las referencias culturales en las que se basa la creación artística ayuda a entenderla mejor. Así pues, dado el éxito que tuvo la banda sonora de esta película y, sobre todo, sus canciones, es necesario compararlas con los estilos musicales dominantes, especialmente los éxitos del momento. Para ello, se utilizarán las listas de los discos más vendidos en 1948, 1949 y 1950 (Borst) con el objetivo de identificar las influencias de la música urbana contemporánea en las canciones de la película.

Como se puede observar a continuación, a excepción de los vales que aparecieron en los éxitos de 1950, las similitudes entre la música de Disney en *Cinderella* y los discos más vendidos son prácticamente inexistentes. Las tendencias más destacadas en las listas de ventas incluyen baladas románticas, con Nat King Cole como uno de los máximos exponentes, música de *swing* con la aparición de grandes *big bands* y reminiscencias de música popular que en muchos casos

recuerdan a la música tradicional centroeuropea, con el uso del acordeón y un carácter de marcha.

También aparecen de manera minoritaria algunos elementos de música *country*. En las tablas 6, 7 y 8, se detallan los estilos más comunes presentes en las listas de éxitos de los dos años anteriores y el año del estreno de *Cinderella*:

Tabla 6:

Lista de éxitos de 1948.

| ARTISTA | TITULO | ESTILO |
|------------------|-------------------------------------|-----------------------|
| Vaughn Monroe | Ballerina | Beguine |
| Art Mooney | I'm Looking Over A Four Leaf Clover | Popular/ Casi europea |
| Peggy Lee | Manana (Is Soon Enough For Me) | Samba |
| Nat King Cole | Nature Boy | Ballada |
| Kay Kyser | Woody Woodpecker | Swing |
| Al Trace | You Call Everybody Darlin' | Swing |
| Pee Wee Hunt | Twelfth Street Rag | Jazz New Orleans |
| Margaret Whiting | A Tree In The Meadow | Ballada |
| Pee Wee Hunt | Twelfth Street Rag | Swing |
| Dinah Shore | Buttons And Bows | Popular/ Casi europea |

Tabla 7:

Lista de éxitos de 1949.

| ARTISTA | TÍTULO | ESTILO |
|---------------|--|---------------------------------|
| Spike Jones | All I Want For Christmas (Is My Two Front Teeth) | Jazz New Orleans |
| Dinah Shore | Buttons And Bows | Big Band/ Popular |
| Evelyn Knight | A Little Bird Told Me | Big Band |
| Blue Barron | Cruising Down The River | Big Band/ Popular/ Casi Europea |
| Russ Morgan | Cruising Down The River | Big Band/ Popular/ Casi Europea |
| Vaughn Monroe | (Ghost) Riders In The Sky: A Cowboy Legend | Popular |
| Perry Como | Some Enchanted Evening | Ballada |
| Vic Damone | You're Breaking My Heart | Ballada |
| Frankie Laine | That Lucky Old Sun | Ballada |
| Frankie Laine | Mule Train | Country Popular |

Tabla 8:

Lista de éxitos de 1950.

| ARTISTA | TÍTULO | ESTILO |
|-----------------------------|--|----------------|
| Andrews Sisters | <i>I Can Dream, Can't I?</i> | Swing |
| Ames Brothers | <i>Rag Mop</i> | Swing |
| Red Foley | <i>Chattanooga Shoe Shine Boy</i> | Swing |
| Teresa Brewer | <i>(Put Another Nickel In) Music, Music, Music</i> | Swing |
| Eileen Barton | <i>If I Knew You Were Coming I'd Have Baked A Cake</i> | Swing |
| Al Trace | <i>You Call Everybody Darlin'</i> | Swing |
| Anton Karas | <i>The Third Man Theme</i> | Banda sonora |
| Nat King Cole | <i>Mona Lisa</i> | Ballada |
| Weavers with Gordon Jenkins | <i>Goodnight Irene</i> | Vals lento |
| Phil Harris | <i>The Thing</i> | Swing Big Band |

Tabla 9: *Temas más importantes de los musicales de los 40.*

| TÍTULO | COMPOSITOR | INTERPRETE |
|---|---|---|
| There's No Business Like Show Business | Irving Berlin | Jay Blackton / Ethel Merman / Ray Middleton / The Orchestra |
| They Say It's Wonderful | Irving Berlin | Jay Blackton / Ethel Merman / The Orchestra |
| Doctor, Lawyer, Indian Chief | Hoagy Carmichael / Paul Francis Webster | Betty Hutton / The Orchestra / Paul Weston |
| June Is Bustin' Out All Over | Oscar Hammerstein II / Richard Rodgers | Choir / Jean Darling / Christine Johnson / Joseph Littau |
| You'll Never Walk Alone | Oscar Hammerstein II / Richard Rodgers | Jan Clayton / Christine Johnson / Joseph Littau |
| Come Rain or Come Shine | Harold Arlen / Johnny Mercer | Ruby Hill / Harold Nicholas / The Orchestra |
| Blue Skies | Irving Berlin | Bing Crosby / The Orchestra / John Scott Trotter |
| Zip-A-Dee-Do-Do | Ray Gilbert / Allie Wrubel | James Baskett / The Orchestra / Charles Wolcott |
| How Are Things in Glocca Morra? | E.Y. "Yip" Harburg / Burton Lane | Ray Charles / Ella Logan / Lynn Murray Singers |
| Almost Like Being in Love | Alan Jay Lerner / Frederick Loewe | Franz Allers / Marion Bell / David Brooks |
| A Fellow Needs a Girl | Oscar Hammerstein II / Richard Rodgers | William Ching / Annamary Dickey / The Orchestra |
| It's Magic | Sammy Cahn / Jule Styne | Doris Day / Percy Faith / The Orchestra |
| Easter Parade | Irving Berlin | Fred Astaire / MGM Studio Chorus / Judy Garland / Johnny Green / The Orchestra |
| Once in Love With A My | Frank Loesser | Ray Bolger / Sy Oliver / The Orchestra |
| So in Love | Cole Porter | Mitchell Ayres / Patricia Morison |
| Some Enchanted Evening | Oscar Hammerstein II / Richard Rodgers | Salvatore Dellisola & Orchestra / The Orchestra / Ezio Pinza |
| A Wonderful Guy | Oscar Hammerstein II / Richard Rodgers | Mary Martin / The Orchestra |
| Let's Take an Old Fashioned Walk | Irving Berlin | Eddie Albert / Jay Blackton / Allyn McLerie / The Orchestra |
| Diamonds Are a Girl's Best Friend | Jule Styne | Carol Channing / The Orchestra / Milton Rosenstock |
| On the Aitchison, Topoka and the Santa Fe | Johnny Mercer / Harry Warren | Ray Bolger / Cyd Charisse / Judy Garland / Lemmie Hayton / Marjorie Main / Virginia O'Brien |

Atendiendo a estos datos, se puede afirmar que en una década en la que nacerá el *Rythm & Blues*, el *Blues* y el *Rock and Roll*, Disney no muestra ningún interés en adaptar estos estilos a sus largometrajes. No así en los cortometrajes donde muchos años antes ya había incluido el Jazz en alguna de sus *Sillies Symphonies*. Es probable que Disney considerara estas músicas inapropiadas para un argumento de corte tan clásico, aunque en los largometrajes anteriores tampoco aparece demasiado. De la misma manera, se ha realizado la comparación con los musicales más ilustrativos de la época dorada de Broadway. En la tabla 9 se relacionan los temas más representativos de la década de los 40 que, por otra parte, son los musicales que estaban en cartelera mientras se producía *Cinderella*:

Respecto del cine musical de la época y atendiendo a los títulos de la década de los 40 se podría decir que existe una confluencia un poco mayor. En algunos de estos títulos aparecen canciones muy melódicas de factura parecida a la de *Cinderella* aunque la mayoría de esta música tiene claras influencias del jazz y el swing con la utilización de la *big-band* e instrumentaciones más relacionadas con estos géneros que con el género clásico. En la tabla 10 se relacionan los títulos de cine musical de la década de los 40 y el año de su estreno:

Tabla 10:

Películas musicales estrenadas en la década de los 40 con su título original. (Fuente <https://tinyurl.com/mr2u9sj8>).

| TÍTULO | AÑO |
|---|------|
| <i>Broadway Melody</i> ²⁵ | 1940 |
| <i>For Me and My Gal</i> ²⁶ | 1942 |
| <i>Meet Me in St. Louis</i> ²⁷ | 1944 |
| <i>Cover Girl</i> ²⁸ | 1944 |
| <i>Bathing Beauty</i> ²⁹ | 1944 |
| <i>Anchors Aweigh</i> ³⁰ | 1945 |
| <i>Ziegfeld Follies</i> | 1946 |
| <i>Till the Clouds Roll By</i> ³¹ | 1946 |
| <i>The Kid from Brooklyn</i> ³² | 1946 |
| <i>The Pirate</i> ³³ | 1948 |
| <i>Easter Parade</i> ³⁴ | 1948 |
| <i>On the Town</i> ³⁵ | 1949 |
| <i>Take Me out to the Ball Game</i> ³⁶ | 1949 |
| <i>Neptune's Daughter</i> ³⁷ | 1949 |

²⁵ Melodía de Broadway en la versión estrenada en España.

²⁶ Por mi chica y por mi.

²⁷ Cita en San Luis.

²⁸ Las modelos.

²⁹ Escuela de sirenas.

³⁰ Levando anclas.

³¹ hasta que las nubes pasen.

³² El asombro de Brooklyn.

³³ El pirata.

³⁴ Desfile de pascua.

³⁵ Un día en Nueva York.

³⁶ Llévame a ver el partido.

³⁷ La hija de Neptuno.

8. ANÁLISIS HOLÍSTICO DE LA *CINDERELLA*

Para el siguiente análisis, debido a la singularidad de la banda sonora analizada, se ha realizado una adaptación del tipo de análisis recomendado por Diaz (2011).

- Material utilizado para el análisis: se ha utilizado la edición en DVD de 2014 de Walt Disney Productions.
- Sobre la producción de la película (datos extraídos de los títulos de crédito IMDB³⁸)
 - Título original: *Cinderella*.
 - Título en castellano: *La Cenicienta*.
 - Fecha de estreno: 15 de febrero de 1950 en Boston.
 - En España, 19 de diciembre de 1952.
 - Duración: 74 minutos.
 - País: Estados Unidos.
 - Color: Color.
 - Género: animación, Infantil. Romance. Fantástico. Musical. Cuentos.
 - Director: Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson

³⁸ Internet Movies Data Base

- Productora: Amy Bailey, Walt Disney Productions
(no en créditos)
- Productor ejecutivo: Ben Sharpsteen
- Reparto:
 - Irene Woods - Cenicienta (voz).
 - Eleanor Audley - Madrastra (voz).
 - Verna Felton - Hada Madrina (voz).
 - Rhoda Williams - Drizella (voz).
 - James MacDonald - Jaq /Gus/ Bruno (voz).
 - Luis Van Rooten - King / Grand Duke (voz).
 - Don Barclay - Doorman (voz).
 - Lucille Bliss - Anastasia (voz).
 - Jeffrey Stone - (voz) (como John Fontaine).
 - Mike Douglas - Príncipe (cantante).
 - William Phipps - Príncipe (voz).
 - Marion Darlington - Pájaros (voz).
 - Earl Keen - Bruno (voz).
 - John Woodbury - (voz).
 - Lucille Williams - Perla-Ratón (voz).
 - June Foray - Lucifer (voz).
 - Thurl Ravenscroft - Ratón (voz).
 - Clint McCauley - Ratón (voz).
 - June Sullivan - Ratón (voz).

- Helen Seibert - Ratón (voz).
- Betty Lou Gerson - Narrador (voz).
- Guion:
 - Charles Perrault (Cuento original).
 - William Peed, Erdman Penner.
 - Ted Sears.
 - Winston Hibbler.
 - Homer Brightman.
 - Harry Reeves.
 - Keneth Anderson.
 - Joe Rinaldi.
 - Maurice Rapf.
 - Frank Tashlin.
- Dirección artística: William Peed.
- Efectos especiales:
 - Jack Boyd - Efectos de animación.
 - Ub Iwerks - Procesos especiales.
 - Joshua Meador - Efectos de animación.
 - George Rowley - Efectos de animación.
- Sonido:
 - Robert O. Cook – Grabación.
 - C.O. Slyfield - Director de sonido.
- Música:

- Paul J. Smith - Director (compositor de la banda sonora).
- Oliver Wallace - Director (compositor de la banda sonora).
- Frank Comstock - Arreglos musicales.
- Joseph Dubin - Arreglos
- Lyn Murray - Director de Coro
- Al Teeter - Editor Musical

Figura 13.

Cartel original de 1950

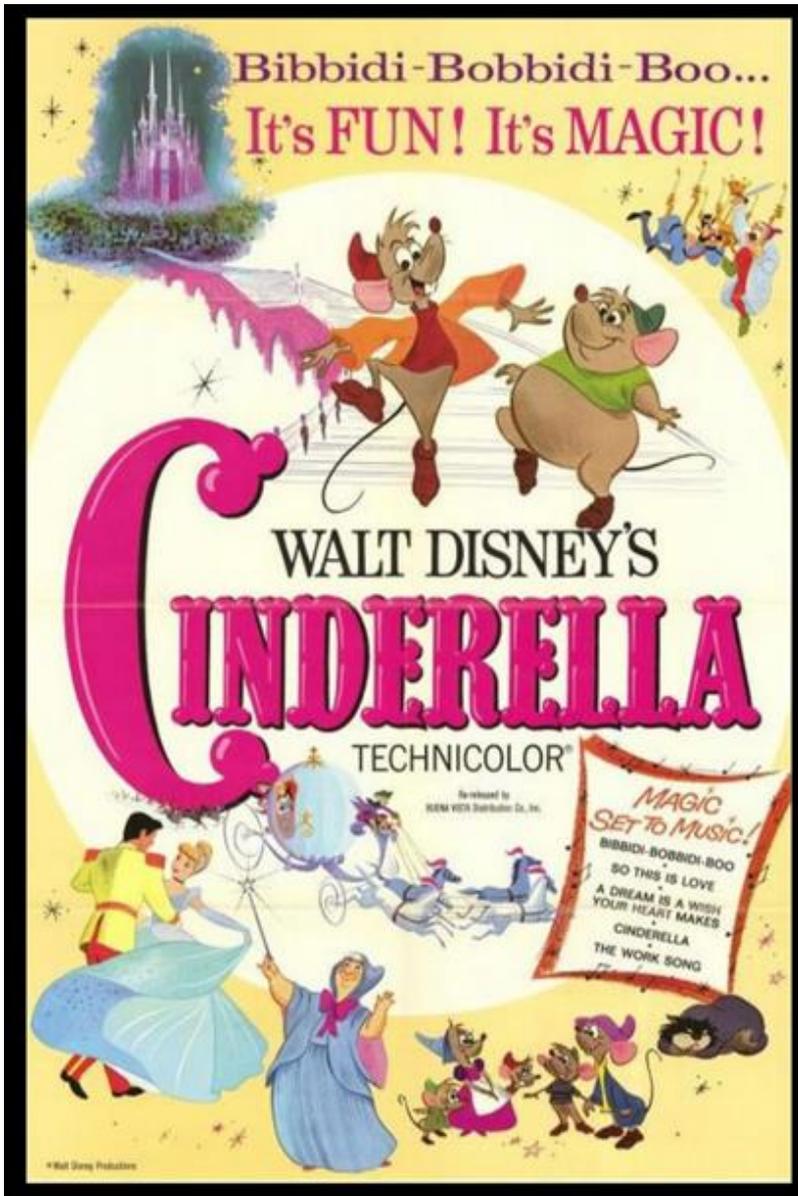


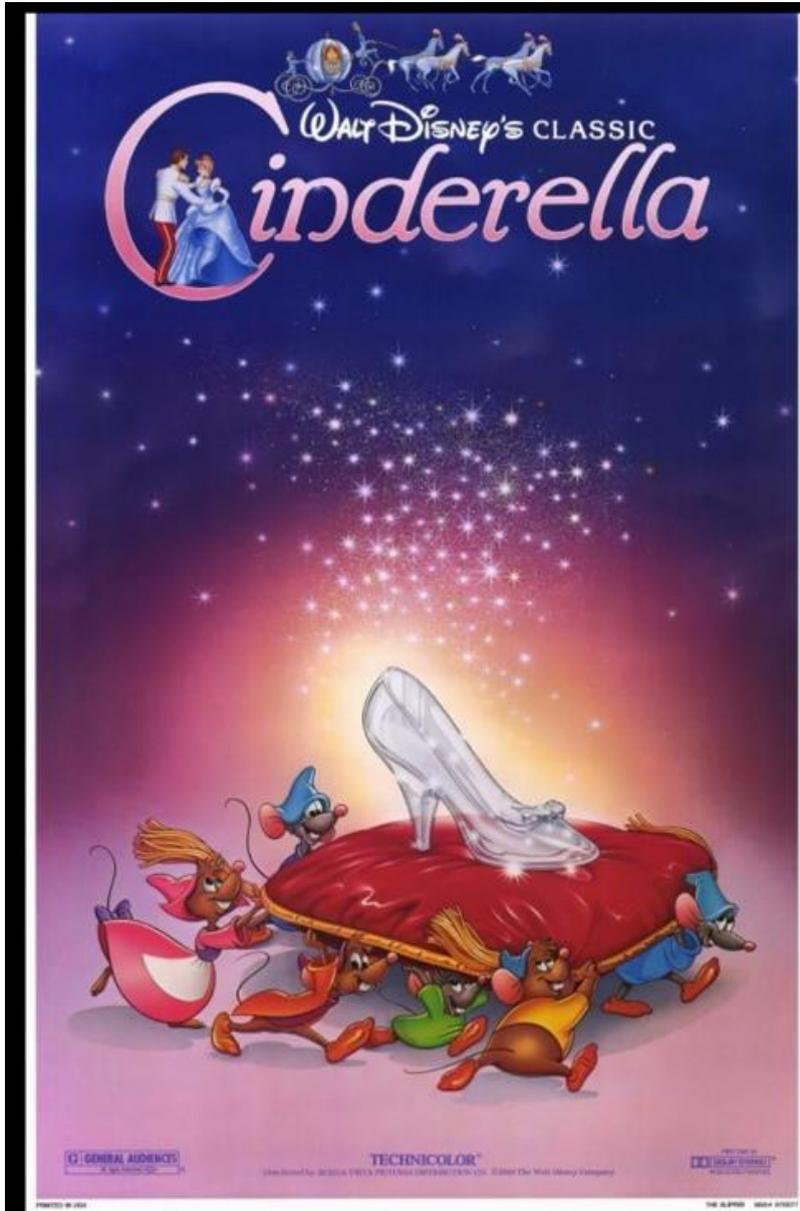
Figura 14.

Cartel original es español de 1952



Figura 15.

Carátula del DVD versión de 2014



— Resumen del argumento (IMDB):

La bella *Cenicienta*, una joven con un corazón de oro, ve su mundo ponerse patas arriba cuando su amada madre muere y su afligido padre se vuelve a casar con otra mujer: la malvada viuda *Lady Tremaine*, la insufrible madre de las crueles y celosas *Anastasia* y *Drizella*. Como resultado, las cosas van de mal en peor y, en poco tiempo, *Cenicienta* se encuentra a merced de la dama. Ahora, condenada a servirla para siempre, la pobre *Cenicienta* no tiene ninguna posibilidad de asistir al baile real que el Rey ha organizado. ¿Encontrará *Cenicienta* algún día su propio Príncipe Azul?³⁹

— Información sobre los compositores (Maltin et al, 2002):

Uno de los autores de la banda sonora fue el prolífico compositor Paul J. Smith. Realizó la mayor parte de sus obras dentro de la compañía Disney siendo el autor principal de la música de más de 50 obras de animación entre largometrajes y cortos. Su obra no se limita a la animación ya que también fue el responsable de la banda sonora de 25 películas convencionales. En el momento del estreno de *Cinderella* ya había participado en al menos 35 producciones. Es por ello por

³⁹ Del original en inglés en IMDB. Autor Nick Riganas.

lo que la obra objeto de estudio puede considerarse como una pieza de un momento de madurez compositiva del autor.

El otro coautor fue Oliver Wallace. Este compositor es el responsable de la música de más de 150 cortos de animación y de 25 películas convencionales. Además, participó en diferentes procesos de las producciones haciendo de actor de doblaje en algunas animaciones y prestando su voz como personaje en otras. Trabajó durante 27 años para Disney y recibió el homenaje póstumo de considerarlo *Disney Legend*.

— Canciones:

- *Bibbidi-Bobbidi-Boo*: Música y letra de Mack David, Al Hoffman, Jerry Livingston. Interpretada por Verna Felton y coro.
- *So This Is Love*: Música y letra de Mack David, Al Hoffman, Jerry Livingston. Interpretada por Ilene Woods and Mike Douglas.
- *A Dream Is a Wish Your Heart Makes*: Música y letra de Mack David, Al Hoffman, Jerry Livingston. Interpretada por Ilene Woods retomada por los ratones mientras trabajan en el vestido para el baile de *Cenicienta*. Retomada por el Jud Conlon Chorus en el final.

- *Cinderella*: Música y letra de Mack David, Al Hoffman, Jerry Livingston. Interpretada por el Jud Conlon Chorus con Marni Nixon como voz solista.
 - *The Work Song*: Música y letra de Mack David, Al Hoffman, Jerry Livingston. Interpretada por James MacDonald poniendo voz a diferentes ratones.
 - *Sing, Sweet Nightingale*: Música y letra de Mack David, Al Hoffman, Jerry Livingston. Interpretada por Eleanor Audley, Rhoda Williams e Ilene Woods.
- Premios: entre los premios más relevantes se destacan aquí las 3 nominaciones a los premios Óscar por mejor música (canción original) por *Bibbidi-Bobbidi-Boo*; Mejor partitura original y Mejor Grabación de sonido.
- Otros datos: *Cinderella* supuso el lanzamiento de la Walt Disney Music Company que se convirtió en una parte muy relevante de la corporación. De hecho, en 1950 RCA records y Disney lanzarían un álbum infantil que vendió 750.000 copias en la primera edición y supuso convertirse en número 1 en las listas de discos más vendidos. Además, la grabación de la banda sonora fue la primera en utilizar multipistas para las voces cantadas. Ello

posibilitó que Ilene Woods grabara una segunda y tercera voz en la canción *Oh, sing sweet Nightingale*.

- Método de trabajo de los compositores: Oliver Wallace y Paul Smith trabajaron conjuntamente en la creación y dirección de la grabación de la banda sonora. Además, se utilizó el mismo método de grabación que en una película de acción real donde la música se compuso una vez la animación estaba finalizada y a punto para entintar.

Para el análisis de la banda sonora no se ha podido tener acceso a la partitura de orquesta siendo el análisis auditivo la única herramienta posible. Y aunque la remasterización ofrece una buena calidad de sonido la mezcla de texturas dificulta apreciar la tímbrica de manera acurada. En cualquier caso, se ha tratado de reseñar el color principal de cada momento de la orquesta.

La experiencia con otras masterizaciones aconseja comprobar la afinación de la banda sonora. Aunque en un primer momento algunas intervenciones de la orquesta parecen tener algún cambio en el diapasón (por alguna sensación de oscilación) la afinación es estable. Las comprobaciones hechas con los medidores de frecuencia y afinación *Cleartune* y *Soundcorset*⁴⁰

⁴⁰ Aplicaciones móviles de afinación.

arrojan una afinación estándar para el diapasón “La 3” de 440 MHz.

Para el análisis se ha seguido el patrón que propone Díaz (2011) que aúna lo descriptivo y lo técnico dividiendo cada fragmento de la banda sonora en pequeñas sucesiones de elementos en los que se van produciendo cambios técnicos que se detallan. Estos cambios intentan explicarse no solo desde el plano técnico si no también con la interpretación de cuál es el papel que juegan estos elementos musicales en la trama o en la comprensión de la banda sonora como factor potenciador emocional.

Para ello se ha utilizado una hoja de referencia⁴¹ donde cada fragmento o referencia ⁴² está identificado por una letra diferente. En este caso y debido a la conexión existente entre fragmentos hemos utilizado la terminología sección para los grande bloques y fragmento para cada una de las partes dentro de cada sección. De este modo, la “Cue 1-a.” es la referencia al primer fragmento de la primera sección y así sucesivamente. Para el análisis de cada referencia se ha utilizado el siguiente patrón:

— Resumen argumental de la referencia.

⁴¹ *Cue sheet* en el original en inglés.

⁴² *Cue* en el original en inglés.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual: diegética, incidental.
- Análisis de la convergencia entre música e imagen: música empática, anempática.
- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.
- Análisis estructural: formal, melódico, motivico, armónico, contrapuntístico, tímbrico (de la instrumentación y orquestación), de registros, etc., en su relación con la película y su sincronía.
- Análisis de la sincronía con la imagen. Si bien en el análisis estructural se darán detalles acerca de la sincronía entre los elementos musicales y los visuales o sonoros (diálogos y efectos de sonido), en este apartado se sintetizará y comentará el concepto sincrónico presente en la referencia.

Aunque se ha utilizado el esquema anterior, por motivos de adecuación a las referencias no siempre aparecen registrados todos los ítems de la lista. Así pues, no se registra la ausencia de algunos de los elementos o la carencia de algunas de las características.

Por último, a modo de síntesis de cada sección se ha elaborado una tabla resumen (tablas 11-47) que expone las características

musicales más relevantes de cada sección ⁴³ y de cada referencia.

8.1. Hoja de referencia

Cue 1-a. 00:00:02-00:00:12. Incidental. Acordes de introducción acompañando el logo de *RKO Pictures* que muta a Walt Disney Productions con la entrada del coro que finaliza la introducción. La inicial gran Orquesta se transforma en una base para el coro que adopta todo el protagonismo con una secuencia armónica que queda en semicadencia sobre la dominante y un arpegiado en el piano sobre la dominante.

Cue 1-b. 00:00:12 - 00:00:28. Incidental. Transición. Aparece el título en pantalla y la información relativa a la inspiración en el cuento original de Perrault. El coro introduce el tema de *Cinderella* mientras en pantalla van apareciendo los títulos de crédito. Las cuerdas con sordinas en las voces agudas de la orquesta hacen de soporte armónico y un contracanto al coro con motivo rítmico y armónico complementario.

Cue 1-c. 00:00:28-00:00:44. Incidental. Soprano solista acompañada por coros y orquesta. Desarrolla el tema de

⁴³ Las diferentes secciones de video se pueden consultar en los anexos en la versión CD

Cinderella. La orquesta utiliza instrumentos agudos que refuerzan la impresión mágica. Los coros realizan un acompañamiento en *vocalise*⁴⁴. En pantalla siguen apareciendo los títulos de crédito.

Cue 1-d. 00:00:44-00:01:23. Incidental. Continúan créditos. El coro continúa el tema de *Cinderella*. Las cuerdas siguen con sordinas realizando el mismo papel de soporte armónico y contracanto al coro con motivo rítmico y armónico complementario. El material va finalizando mientras en pantalla siguen apareciendo los títulos de crédito haciendo coincidir la cadencia final con el título de supervisión de producción.

⁴⁴ El término *vocalise* hace referencia a canción sin palabras. Es decir, la utilización de la voz como mero instrumento musical sin la dicción de un texto. Se puede realizar sobre una única vocal o varias y en algunos casos con la boca cerrada (se suele utilizar la indicación en italiano *boca chiusa*)

Tabla 11:

Tabla-resumen del análisis de la sección 11.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|---|--|--|--|
| a | 00:48:24 - 00:48:34 | Diegético | Tras dos segundos de silencio comienza la fanfarria de todos los metales con contrabajo en las cuerdas.. | tonalidad SolM | En pantalla aparece un zum hacia el palacio | Las fanfarrias siempre anuncian situaciones palaciegas. |
| b | 00:48:34 - 00:50:03 | Diegético | Marcha de desfile combinada con un segundo tema de fanfarria. La instrumentación pasa a ser más melódica. | Modulación ascendente al recuperar el tema original. | Cambio de carácter en la música con la aparición de Cinderella. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de Cinderella. |
| c | 00:50:03 - 00:50:19 | Incidental | Incidental. Acompañamiento sobre un arpegio de acorde de 7 ^a en tresillos descendente y ascendente tema que evoluciona por grados conjuntos. Tema sin relación con ningún tema anterior que concluye con una llamada en las trompas. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de Cinderella | |
| d | 00:50:19 - 00:50:43 | Incidental | El tema de marcha es interpretado por clarinetes con acompañamiento de cuerda con modificaciones atonales. Motivo cromático en los bajos. Oboe, trompetas con sordina y flautas realizan parte de la melodía de la marcha. | | El príncipe divisa a la joven dama. | Aumento de la tensión con los motivos cromáticos en los bajos. |
| e | 00:50:43 - 00:50:53 | Incidental | El tema <i>A dream is a wish your heart makes</i> aparece modificado pero reconocible. | | El príncipe y Cinderella se encuentran por primera vez. | |

Cue 2-a. 00:01:23 - 00:01:36. Incidental. Un arpegiado del arpa introduce a la orquesta que realiza en las cuerdas acordes tonales in crescendo mientras en pantalla aparece el cuento que se abre solo. La apertura coincide con la última cadencia en la que las maderas agudas acaban con un acorde perfecto mayor que muta a acordes menores producidos por el arpa y las maderas.

Cue 2-b. 00:01:36 - 00:02:01. Incidental. Mientras la narración comienza la orquesta se mantiene en un segundo plano en un primer momento solo de cuerdas repitiendo el tema principal de *Cinderella* para acabar en un diálogo entre las cuerdas y las maderas agudas. Mientras la narración hace una relación de las condiciones familiares y económicas la orquesta mantiene un tono optimista tanto en la armonía como en la instrumentación utilizando materiales temáticos ya presentados en el tema principal. La instrumentación ofrece un cierto toque melancólico.

Cue 2-c. 00:02:01 - 00:02:22: Incidental. Segunda semi-frase del motivo principal con cierto contrapunto temático en las cuerdas graves que de alguna manera avanzan el giro de los acontecimientos. Aparecen en pantalla los personajes de la madrastra y hermanastras con un motivo de duda.

Cue 2-d. 00:02:22 - 00:02:41: Incidental. Acordes menores en el *tutti* de la orquesta con protagonismo de las trompas y trombones que anuncian la muerte del padre de *Cinderella* seguido de una especie de marcha fúnebre que matiza las características malvadas de la madrastra y sus propósitos que se cuentan en la narración. La música refuerza la idea de tragedia no solo por la muerte del padre sino también por el futuro que le espera.

Cue 2-e. 00:02:41- 00:03:18: Incidental. El *pizzicato* en las cuerdas intenta imitar las gotas de lluvia. Parece que este goteo anuncia el final de las lluvias o el deshielo. Mientras el *pizzicato* pierde protagonismo lo ganan las cuerdas con secuencias ascendentes que anuncian un cierto optimismo que contrasta con la vida que se describe.

Toda esta secuencia de subida coincide con las imágenes que van mostrando en primer lugar lugares oscuros, después el castillo y por último se acerca a la torre donde esta relegada *Cinderella*. Musicalmente se representa con unas escalas ascendentes del *tutti* de la orquesta que acaba en unos trinos en las flautas mientras aparecen los primeros rayos de sol y una pareja de pájaros.

Mientras en esta secuencia se va diluyendo y evolucionando el material principal relacionado con el tema de *Cinderella*. Junto

con la frase *the dreams come true* se ilumina la habitación y se produce el cambio en el carácter de la música que pasa a ser más optimista. Acaba en una cadencia perfecta mayor coincidiendo con la entrada de la cámara en la habitación de la protagonista.

Tabla 12:

Tabla-resumen del análisis de la sección 2.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFEECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|--|--|--|--|
| a | 00:01:23 - 00:01:36 | Incidental | Arpegiado de arpa introduce a la orquesta que continúa con acordes tonales in crescendo. Maderas agudas y arpa realizan la cadencia perfecta mayor que muta a acordes minore | Cadencia perfecta mayor que muta a acordes menores en el arpa y maderas | La apertura del libro coincide con la cadencia mayor | |
| b | 00:01:36 - 00:02:00 | Incidental | Música en segundo plano Cuerdas repien el tema de Cinderella para acabar con un dialogo entre cuerdas y maderas agudas | | | La orquesta mantiene un tono melancólico utilizando material temático anterior |
| c | 00:02:00 - 00:02:22 | Incidental | Segunda semifrase del motivo principal y elementos contrapuntísticos en las cuerdas. | | Aparecen los personajes de la madrastra y sus hijas | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de Cinderella. |
| d | 00:02:22 - 00:02:41 | Incidental | Llamadas en trompas y trombones seguidas de marcha funebre | Acordes menores en la strompas y metales | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de Cinderella | Se refuerza la idea de drma asociada a la muerte del padre y al futuro de Cinderella. |
| e | 00:02:41 - 00:03:18 | Incidental | Pizzicato imitativo en las cuerdas que muta en las cuerdas con secuencia ascendente. Escalas ascendentes que acaban en un trino en las flautas | Final en cadencia perfecta Mayor d e la frase musical "he dreams cme true" | El goteo anuncia el final del invierno y la imagen pasa de lugares oscuros a mostrar el castillo y por último la torre. El trino coincide con la aparición de los pájaros y la cadencia con la entrada de la cámara en la habitación | La orquesta tambien hace el viaje de la oscuridad al optimismo con la disolución del material temático anterior y el anuncio del material del tema "dreams come true". |

Cue 3-a. 00:03:18- 00:03:42. Una intervención del arpa da paso a un tema arpegiado sencillo sobre dos acordes (I-VI) que modula dos veces y a los pájaros que imitan el lenguaje humano silbando. Se pueden adivinar las palabras en los silbidos. La instrumentación de fagot y clarinetes en motivo arpegiado ascendente se complementa con las cuerdas en el arpegiado descendente. El uso de la lira le aporta de nuevo el componente mágico a un tema de transición de puro acompañamiento. Acaba abruptamente con una semicadencia.

Cue 3-b. 00:03:42 - 00:03:54. Incidental. *Mickey-Mousing*. La orquesta simula el movimiento rápido de los protagonistas. En un primer momento clarinetes y flautas en un tema estacato. El clarinete interpreta un sinuoso tema que imita el movimiento de los dedos como si fuera un animal que acaba súbitamente con una imitación de un golpe con un efecto en las flautas y pícolo. La flauta vuelve a diseños trinados sobre los acordes de dominante tónica mientras los pájaros silban imitando el lenguaje humano con risas y onomatopeyas.

Cue 3-c. - 00:03:54 - 00:04:20. Incidental. Mientras la protagonista habla con los pájaros, la música hace una transición mediante un encadenamiento de acordes que finaliza en dominante tónica anunciando la frase *a dream is a wish your heart makes* en el *tutti* con un contracanto en las maderas.

Cue 3-d. - 00:04:20 – 00:05:29. Incidental y diegética. Mientras la protagonista canta la primera canción en pantalla, la orquesta acompaña. Tonalidad de MI♭M y armonía clásica sobre los grados tonales. Alguna sustitución interesante y modulación sobre la segunda menor. Para el acompañamiento se utilizan las cuerdas en un primer momento y poco a poco van tomando protagonismo todas las secciones. En los finales de cada frase de la canción hay un pequeño contracanto en la orquesta que va pasando de las maderas al *tutti* o a algún silbido que imita el lenguaje humano o instrumental. La canción ofrece una sensación de tranquilidad y concordia mientras los animales (ratones y pájaros) van acercándose a la protagonista para escucharla. La canción acaba con una cadencia II-V-I.

Tabla 13:

Tabla-resumen del análisis de la sección 3.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------------|---|---|---|--|
| a | 00:03:18- 00:03:42 | Incidental | Intervención del arpa da paso a tme arpegiado sobre dos acordes. Fagot y clarinetes realizan arpegiado ascendente y cuerdas contestan descendientemente. Uso de la lira | Arpegios sobre acorde VI-I que modulan en seducción un par de veces.Acaba en semicadencia | | Escena de transición que subtralla el elemento mágico con el uso de la lira |
| b | 00:03:42 - 00:03:54 | Incidental | Clarinetes y flautas en un tema stacato muta a un tema sinuoso en el clarinete de carácter imitativo con sincronización en la flauta y el piccolo a la acción. La flauta vuelve a diseños trinaados | Trinos sobre dominante Tónica | Mickey Mousing. La orquesta se sincroniza con la acción de los personajes y simula el movimiento, el carácter y los golpes y cambios de decisión o humor. | Momento divertido y de presentación de personajes |
| c | 00:03:54 - 00:04:20 | Incidental | | Esta sección finaliza con dominante-Tónica | Mientras en primer plano sonoro la protagonista habla con los animales la orquesta realiza un atronación mediante encadenamiento de acorde. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| d | 00:04:20 – 00:05:29 | Incidental y diegética | Mientras Cinderella canta la orquesta acompaña en un primer momento con cuerdas y poco a poco van interviniendo todas las secciones. En los finales de cada frase de Cinderella hay un contratanto primero en las maderas y después en tutti o algún silbido que imita el lenguaje humano | Cadencia final VI-I (o III-I) | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | Toda la escena ofrece una sensación de tranquilidad y concordia |

Cue 4-a. - 00:05:29 – 00:05:54. Diegética. Las campanas del campanario que se ve a través de la ventana anuncian las 6 am e interrumpen la canción. Es toda la banda sonora que acompaña el diálogo de *Cinderella*.

Cue 4-b. 00:05:54 – 00:06:04. Incidental y diegética (*Cinderella* canta en escena). Tras unos segundos de silencio *Cinderella* termina repitiendo la última frase *the dream that I wish will come true*.

Cue 4-c. 00:06:04 – 00:07:32. Incidental y diegética (*Cinderella* canta en escena). Hay una variación en forma de vals anunciada por una escala en el silbido. La protagonista tararea con este carácterailable mientras realiza las tareas y se asea con la ayuda de los animales. Las intervenciones en pantalla son acompañadas con intervenciones de la orquesta en *quasi Mickey-Mousing*. Los pájaros silban la melodía y la intervención de los ratones es un tarareado con voz modificada⁴⁵ (pitufeo). Los diseños de *Cinderella* y los ratones se entrecruzan de un modo contrapuntístico que aúnan de algún modo la improvisación del *jazz* y la sobriedad del vals.

⁴⁵ El pitufeo es el efecto producido cuando se sube la velocidad de un audio y como efecto se produce un aumento de la frecuencia de los sonidos. Así pues, no solo se aumenta la velocidad si no que sube el tono.

Este momento bailable acaba con un arpegio ascendente que vuelve a retomar las dos últimas frases del final de la canción.

Tabla 14:
Tabla-resumen del análisis de la sección 4.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFEECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------------|---|---|---|--|
| a | 00:05:29 – 00:05:54 | Diegética | Campanas | | Aparece el lejano campanario | |
| b | 00:05:54 – 00:06:04 | Incidental y diegética | Cinderella canta en escena Tras unos segundos de silencio termina repitiendo la última frase "the dream that I wish will come true". | Dominante tónica en la cadencia final | | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 00:06:04 – 00:07:32 | Incidental y diegética | Canta en escena. Una especie de glisando en el silbido anuncia la variación en forma de vals del tema. Cinderella tararea mientras se mueve bailando por la habitación. Melodía silbda y voces de ratones modificadas. Estos motivos de los ratones cinderella se entrecruzan | Cadencia final donde se retoman las dos últimas frases del tema original. | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | El momento bailable define la personalidad alegre de la protagonista a pesar de sus cuitas. |

Cue 5-a. 00:07:32 - 00:08:01. Sin banda sonora.

Cue 5-b. 00:08:01 - 00:08:29. Incidental. Tras una secuencia de bajo y contratiempo seguido de una nota tenida que genera cierta tensión comienza un *Mickey-Mousing* que describe el descenso por la escalera y las prisas del protagonista. Los *pizzicatos* en las cuerdas y los sonidos cortos en las maderas representan la prisa mientras que la secuencia descendente de la melodía pretende ampliar la sensación de descenso asociada a la imagen de la protagonista. Las contestaciones con metales con sordinas podrían utilizarse para cerrar la primera parte de la secuencia y dar paso a un cambio de altura en las cuerdas y maderas. A una llamada del oboe en piano que simboliza la soledad del cautivo le contesta una secuencia armónica primero menor y después mayor que cierra el fragmento con una sensación de esperanza mientras las imágenes muestran un ratón apresado en una jaula.

Cue 5-c. 00:08:29 – 00:09:15. Incidental. Tras una nota tenida en el fagot un acorde subraya la acción de pelea del nuevo ratón. A continuación, se produce una alternancia de motivos (*quasi leitmotiv*) entre las apariciones en pantalla de *Cinderella* con trémolos en las cuerdas y los ratones (*pizzicato* en las cuerdas y sonidos cortos en las maderas). La aparición del arpa en la instrumentación se utiliza para subrayar a la vez el carácter

bondadoso de *Cinderella* y el mundo de fantasía que se representa.

Cue 5-d. 00:09:15 – 00:09:22. Incidental. Acordes con matiz piano en tremolo en las cuerdas que generan cierto desasosiego o advertencia reforzado por los pizzicatos en los bajos que simulan pasos.

Cue 5-e. 00:09:22 – 00:09:41. Incidental. Tras dos segundos de silencio un redoble de timbal anuncia el peligro que encierra el nuevo personaje *Lucifer* (el gato). Mientras el ratón lo describe la cuerda va progresando en intensidad y en interválica cada vez más amplia que acaba en tres acordes finales y un acorde tenido en piano en el tutti.

Tabla 15:

Tabla-resumen del análisis de la sección 5.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------|--|--|--|--|
| a | 00:07:32 - 00:08:01 | Sin banda sonora | Tras una secuencia de bajo y contratiempo seguido de una nota tenida que genera cierta tensión comienza un le contesta una secuencia armónica primero menor y después mayor que cierra el fragmento con una sensación de esperanza mientras las imágenes muestran un ratón apresado en una jaula. | | Mickey-Mousing que describe el descenso por la escalera y las prisas del protagonista. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| b | 00:08:01 - 00:08:29 | Incidental | Tras una nota tenida en el fagot un acorde subraya la acción de pelea del nuevo ratón. A continuación, se produce una alternancia de motivos (quasi leitmotiv) entre las apariciones en pantalla de Cinderella con trémolos en las cuerdas y los ratones (pizzicato en las cuerdas y sonidos cortos en las maderas). La aparición del arpa en la instrumentación se utiliza para subrayar a la vez el carácter bondadoso de Cinderella y el mundo de fantasía que se representa. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | |
| c | 00:08:29 - 00:09:15 | Incidental | Incidental. Acordes con matiz piano en tremolo en las cuerdas que generan cierto desasosiego o advertencia reforzado por los pizzicatos en los bajos que simulan pasos. | | | |
| d | 00:09:15 - 00:09:22 | Incidental | Tras dos segundos de silencio un redoble de timbal anuncia el peligro que encierra el nuevo personaje <i>Lucifer</i> (el gato). Mientras el ratón lo describe la cuerda va progresando en intensidad y en intervalica cada vez más amplia que acaba en tres acordes finales y un acorde tenido en piano en el tutti | Tres acordes finales y acorde tenido en el tutti | | |
| e | 00:09:22 - 00:09:41 | Incidental | | | | La instrumentación da idea del peligro que supone el personaje anunciado. |

Cue 6-a. 00:09:41 – 00:10:00. Incidental. Un diseño a solo del oboe acompaña la entrada en las habitaciones de *Cinderella* para realizar las tareas domésticas. La orquesta acompaña sus movimientos con una melodía ascendente en las cuerdas acompañado por un arpegiado en el arpa y finalizado por las maderas en motivo descendente. El Arpa realiza un arpeggio ascendente sincronizando con la apertura de las cortinas y la entrada de la luz en el ambiente oscuro de la habitación. Todo ello mientras se oye el ronquido de *Lucifer*. Acaba en una semicadencia que coincide con la apertura de la puerta de la siguiente habitación.

Cue 6-b. 00:10:00 – 00:10:16. Incidental. La presentación de este personaje malvado se hace mientras la cámara va acercándose aumenta el volumen del ronquido mientras la orquesta hace un diseño con una escala alterada (con segundas menores y aumentadas) octavando el fagot y el contrafagot. Este diseño melódico acaba en un redoble de timbal. Y una pausa en la orquesta de dos segundos mientras el gato se despereza.

Cue 6-c. 00:10:16 – 00:10:56. Incidental. Tras un segundo de pausa en la orquesta el diseño con la escala alterada pasa del clarinete bajo al fagot mientras las cuerdas acompañan a con un trémolo descendente. El diseño se convierte en una marcha cómica donde el diseño principal es contestado por las trompas

con sordina a contratiempo y finalizado por los contrabajos con una escala y una nota en pizzicato. A continuación, los portazos se convierten en la orquesta en una cadencia perfecta. El diseño melódico descendente de la escala aumentada continúa pomposamente con ritmo de marcha de tiempo-contratiempo en pizzicato.

Cue 6-d. 00:10:56 - 00:11:12. Incidental. El diseño de marcha de Lucifer se transforma con un carácter más festivo en ritmo ternario con protagonismo de las maderas agudas que muestran de nuevo a los ratones. Este diseño cambia a un inquietante tremolo de las cuerdas cuando se cita a *Lucifer*.

Tabla 16:

Tabla-resumen del análisis de la sección 6.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|---|--|---|--|
| a | 00:09:41 - 00:10:00 | Incidental | Un diseño del oboe seguido de melodía ascendente de las cuerdas acompañado del arpa y motivo descendente en ls maderas | Todo el proceso termina en una semicadencia. | Apertura de cortina y entrada de la luz coincide con arpegiado del arpa. | El oboe se utiliza como en otros casos para denotar soledad, El arpa para el efecto magia. La cadencia interrumpida para generar continuidad con el siguiente fragmento. |
| b | 00:10:00 - 00:10:16 | Incidental | Escala alterada con la que se relajan los motivos de Lucifer. Fagot y contrafagot a octavas. Redoble de timbal y pausa de 2 segundos. | | Acercamiento de la cámara al nuevo personaje mientras sus ronquidos son cada vez más fuertes. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de última y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 00:10:16 - 00:10:56 | Incidental | Tras unos segundos de pausa el diseño sobre escala alterada pasa del clarinete bajo al fago mientras la cuerda realiza un diseño descendente en trémolo. Por último marcha pomposa sobre la escala alterada. | Dos acordes en cadencia perfecta simulan el portazo. | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | Descripción del personaje. |
| d | 00:10:56 - 00:11:12 | Incidental | El diseño de marcha de Lucifer se transforma con un carácter más festivo en ritmo ternario con protagonismo de las maderas agudas que muestran de nuevo a los ratones. Este diseño cambia a un inquietante trémolo de las cuerdas cuando se cita a Lucifer. | | Aparición de nuevo de los ratones que cambian el carácter de la escena. | Las intervenciones de Lucifer como personaje maligno siempre generan inquietud y la música así lo describe. |

Cue 7-a. 00:11:12 – 00:11:36. Incidental. Se alternan *leitmotiv* de *Lucifer* y su pomposa marcha con la presentación del nuevo personaje *Bruno* (el perro) que duerme y sueña. Cada una de las acciones de *Cinderella* va acompañada de orquesta que simboliza la luz. Los movimientos de *Bruno* van acompañados de Mickey-Mousing que simulan una carrera y caza.

Cue 7-b. 00:11:36 – 00:12:34. Incidental. Mientras *Cinderella* pregunta por el sueño de Bruno vuelve a sonar el tema *the dream come true* con una instrumentación con un toque onírico por el uso del matiz piano y las sordinas en las cuerdas. Este material evoluciona, aunque reconocible, y se intercala con las intervenciones que subrayan las acciones o emociones de Bruno. Se intercalan las intervenciones de *Cinderella* en la orquesta con pausas que implican sus dudas con la presencia del *leitmotiv* de *Lucifer* y protagonismo del fagot octavado con el contrafagot que anuncian sus planes y su falta de bondad.

Cue 7-c. 00:12:34 – 00:12:43. Sin banda sonora

Cue 7-d. 00:12:43 – 00:13:06. Incidental. El perro es expulsado de la casa injustamente y suena un solo de oboe lánguidamente con acompañamiento de cuerdas y arpeggios lentos en el arpa que acentúan más el momento de soledad. Ante la aparición del gato vuelve a sonar el motivo de *Lucifer* octavado en el fagot y contrafagot.

Tabla 17:

Tabla-resumen del análisis de la sección 7.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------|--|---------|--|---|
| a | 00:11:12 - 00:11:36 | Incidental | <p>Alternancia del leitmotive de Lucifer con la presentación del personaje del perro. Por otra parte cada aparición de Cinderella se acompaña de tutti de la orquesta y los movimientos de Bruno con Mickey-mousing</p> <p>Cuando se habla de sueños la orquesta interviene con sordinas en las cuerdas y un matiz pianísimo que le aportan el toque onírico al tema reconocible. Las pausas denotan duda en la Cinderella mientras que el tema de Lucifer sigue dando el contrapunto.</p> | | <p>Cada cambio de personaje se subraya con cambio en el motivo orquestal</p> <p>Alternancia entre Cinderella, Bruno y Lucifer cada uno de ellos con un tema diferente.</p> <p>Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de Cinderella</p> | <p>Como contraposición al mal, representado por Lucifer, cada aparición de Cinderella representa la bondad y la orquesta lo magnifica con diseños</p> <p>La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de Cinderella.</p> |
| b | 00:11:36 - 00:12:34 | Incidental | | | | |
| c | 00:12:34 - 00:12:43 | Sin banda sonora | | | | |
| d | 00:12:43 - 00:13:06 | Incidental | <p>El perro es expulsado de la casa injustamente y suena un solo de oboe lánguidamente con acompañamiento de cuerdas y arpeggios lentos en el arpa que acentúan más el momento de soledad. Ante la aparición del gato vuelve a sonar el motivo de Lucifer octavado en el fagot y contrafagot.</p> | | | <p>La soledad, como ya se había anunciado antes se representa con el timbre del oboe en diseños lánguidos.</p> |

Cue 8-a. 00:13:06 - 00:13:34. Incidental. Ante la llamada a comer de *Cinderella* empiezan a aparecer animales (también los ratones) mientras la orquesta lo ilustra con diseños de escalas ascendentes y descendentes que cambian la instrumentación conforme van apareciendo diferentes animales. Las maderas dan paso a las trompas y al *pizzicato* de las cuerdas y de nuevo a las maderas altas, flauta, clarinete y oboe con acompañamientos de *pizzicato* s agudos en los violines con un motivo descendente. Todo ello en un efecto *Mickey-Mousing* que subraya las bajadas, paradas, golpes etc.

Cue 8-b. 00:13:34 – 00:13:49. Incidental. Mientras los ratones planean como engañar al gato suena un tremolo en las cuerdas reforzado por los graves, trombones, timbales, contrabajos y maderas graves. Tanto la rítmica como la interválica producen sensación de peligro.

Cue 8-c. 00:13:49 – 00:14:19. *Mickey-Mousing* centrado en el sorteo para determinar que ratón ha de intentar actuar como señuelo. Clarinete y clarinete bajo tienen un diseño con ritmo parecido al de una marcha lenta. Esta se convierte en marcha fúnebre en la que suena como elemento añadido el órgano litúrgico.

Cue 8-d. 00:14:19 – 00:14:58. Incidental. *Mickey-Mousing* que representa el acercamiento al gato del ratón que actúa como

señuelo. Tras una primera llamada del tutti de la orquesta se suceden movimientos sigilosos representados por el clarinete mientras las cuerdas realizan un trémolo de acompañamiento. Este trémolo se transforma en la misma melodía del clarinete que representa los pasos sigilosos, pero más peligrosos. Los movimientos rápidos son simulados con pizzicato s en las cuerdas. Cuanto más cerca del gato más peligro y por consiguiente más tensión en los trémolos.

Cue 8-e. 00:14:58 – 00:15:15. Incidental. *Mickey-Mousing*. Dialogo gestual entre los ratones mientras preparan como llamar la atención del gato con intervenciones del clarinete y oboe sincronizadas a los movimientos mientras los contrabajos y violoncelos hacen un bajo de marcha. Cuando encuentran la solución suena la flauta. El aumento de tensión se muestra con un aumento del volumen y de la altura de los sonidos. Con una escala ascendente sincopada entre los vientos y las cuerdas. Que acaban con el golpe y chapuzón representados en la percusión con bombo y plato.

Cue 8-f. 00:15:15 – 00:15:31. Incidental. *Mickey-Mousing*. Tras redoble de timbal y un Foley⁴⁶ y tras un clúster ascendente del arpa se produce una persecución con ritmo de galope en el tutti

⁴⁶ Foley: definicion

de la orquesta. Mientras las cuerdas hacen *pizzicato* intervienen de manera sucesiva los vientos. Acaba con la caída y choque del gato reproducidos en la orquesta con dos golpes de percusión con acorde tenido en la tuba, trombones, fagotes y contrabajos.

Cue 8g 00:15:31 – 00:15:45. Incidental. *Mickey-Mousing*. El gato atento a la ratonera abre la oportunidad para que el resto de los ratones salga a coger comida. Intervenciones de la flauta con diseño virtuoso con doble estacato contestado por el oboe con un diseño bucólico sirven de perfecta transición al ambiente de paz que reina en el exterior. Los ratones vuelven a estar representados con el *pizzicato* y el movimiento rápido y estacato en las maderas.

Tabla 18:

Tabla-resumen del análisis de la sección 8.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|--|---------|---|---|
| a | 00:13:06 - 00:13:34 | Incidental | Escalas ascendentes y descendentes con instrumentación ambiente al tiempo que van apareciendo diferentes animales. Las maderas dan paso a las trompas y al pizzicato de las cuerdas y de nuevo a las maderas altas, flauta, clarinete y oboe con acompañamientos de pizzicatos agudos en los violines con un motivo descendente. | | Mickey Mousing que subraya las bajadas, paradas, golpes etc. | La sucesión de escalas ascendentes y descendentes junto don el cambio en la instrumentación producen efecto de caos |
| b | 00:13:34 - 00:13:49 | Incidental | Mientras los ratones planean como engañara al gato suena un tremolo en las cuerdas reforzado por los graves, trombones, tímboles, contrabajos y maderas graves. | | | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 00:13:49 - 00:14:19 | Incidental | Clarinete y clarinete bajo tienen un diseño con ritmo parecido al de una marcha lenta. Esta se convierte en marcha fúnebre en la que suena como elemento añadido el órgano litúrgico. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | La marcha lenta y fúnebre refuerza l aidea de peligrosidad de la misión de distraer al gato. |
| d | 00:14:19 - 00:14:58 | Incidental | Movimientos sigilosos representados por el clarinete arpa mientras las cuerdas realizan un trémolo de acompañamiento. Este trémolo se transforma en la misma melodía del clarinete que representa los pasos sigilosos, pero más peligrosos. | | Mickey-Mousing movimientos sigilosos representados por el clarinete. Los movimientos rápidos son simulados con pizzicatos en las cuerdas. | el timbre del clarinete ofrece el efecto de sigilo y la utilización del trémolo de las cuerdas aumenta la tensión |
| e | 00:14:58 - 00:15:15 | Incidental | Intervenciones del clarinete y oboe sincronizadas a los movimientos mientras los contrabajos y violoncelos hacen un bajo de marcha. Acaban con el golpe y chapuzón representados en la percusión con bombo y plato. | | Mickey-Mousing. Dialogo gestual entre los ratones mientras preparan como llamar la atención del gato Acaba con golpe y chapuzón | Cuando encuentran la solución suena la flauta. El aumento de tensión se muestra con un aumento del volumen y de la altura de los sonidos. Con una escala ascendente sincopada entre los vientos y las cuerdas. |
| f | 00:15:15 - 00:15:31 | Incidental | Redoble de timbal, efecto foley y clúster ascendente del arpa dan pasoritmo de galope en el tutti de la orquesta. Mientras las cuerdas hacen pizzicato intervienen de manera sucesiva los vientos. Los golpes y caídas son reproducidos en la orquesta con dos golpes de percusión con acorde tenido en la tuba, trombones, fagotes y contrabajos. | | Persecución con ritmo de galope. Entos acaba con la caída y choque del gato | |
| g | 00:15:31 - 00:15:45 | Incidental | Mickey-Mousing. El gato atento a la ratonera abre la oportunidad para que el resto de los ratones salga a coger comida. | | | Intervenciones de la flauta con diseño virtuoso con doble-estacato contestado por el oboe con un diseño bucolico sin de Precia trémolo ambiente de sus cuerdas en el exterior. Los ratones vuelven a estar representados con el pizzicato y el movimiento rápido y estacato en las maderas. |

Cue 9-a. 00:15:45 – 00:15:57. Diegético e Incidental. Mientras *Cinderella* da de comer a los animales canturrea el tema de la canción *A Dream Is a Wish Your Heart Makes* en forma de vals (algo que ya había hecho antes cuando estaba realizando las tareas en su habitación).

Cue 9-b. 00:15:57 – 00:16:01. Pausa. Sin banda sonora.

Cue 9-c. 00:16:01 – 00:16:14. Incidental. Mickey-Mousing. La orquesta simula los movimientos desordenados mientras suena el cloqueo de las gallinas. Ritmo de corchea con puntillo semicorchea muy energético. El fragmento acaba con la intervención del ratón.

Cue 9-d. 00:16:14 – 00:16:35. Incidental. Mickey-Mousing. Pelea entre el ratón glotón y las gallinas por la comida. La batalla se traduce en intervenciones de los metales y la percusión con llamadas marciales. Las gallinas se dispersan mientras las flautas hacen diseños ascendentes y descendentes conjuntos de 3 o 4 notas sobre el *pizzicato* de las cuerdas. Por último, notas tenidas en los clarinetes dan la sensación de soledad/lástima por haber perdido toda la comida seguido de acordes tonales en la orquesta en matiz piano que devuelve la sensación de tranquilidad.

Tabla 19:

Tabla-resumen del análisis de la sección 9.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------------|---|-------------------------|--|---|
| a | 00:15:45 - 00:15:57 | Diegético e Incidental | Cinderella canturrea <i>A dream is a wish your heart makes</i> en ritmo de vals | Tono y armonía original | Canturrea mientras da de comer a los animales. | La repetición del tema en la misma situación de realización de tareas domésticas nos acerca al carácter amable y optimista de <i>Cinderella</i> . |
| b | 00:15:57 - 00:16:01 | Sin banda sonora | | | | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación <i>A la Cinderella</i> |
| c | 00:16:01 - 00:16:14 | Incidental | La orquesta simula los movimientos desordenados mientras suena el cloqueo de las gallinas. Ritmo de corchea con puntillo semicorchea muy energético. El fragmento acaba con la intervención del ratón. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | |
| d | 00:16:14 - 00:16:47 | Incidental | Disputa representada con intervenciones de los metales y la percusión con llamadas marciales. Las flautas hacen diseños ascendentes y descendentes conjuntos de 3 o 4 notas sobre el pizzicato de las cuerdas. Por último, notas tenidas en los clarinetes seguidas de acordes tonales en la orquesta en matiz piano. | | Las intervenciones de los metales y el tono marcial refuerzan la idea de batalla por la comida. La intervención del clarinete subraya la sensación de soledad/pérdida y por último los acordes tonales recuperan la sensación de tranquilidad y sosiego. | |

Cue 10-a. 00:16:35 – 00:16:47. Incidental. *Mickey Mousing*. Los movimientos de los ratones representados por el *pizzicato* de la cuerda. Las sorpresas por arpegiado en las flautas y el peligro que representa el gato con trémolos en las cuerdas.

Cue 10-b. 00:16;47 - 00:17:13. Incidental. *Mickey Mousing*. Movimientos rápidos en los ratones representados con escalas en las cuerdas. Aparece anunciado el tema del *The work song* con *pizzicato* en las cuerdas y tema en las flautas. (Foley).

Cue 10-c. 00:17:13 – 00:17:28. Incidental. *Mickey-Mousing*. *Foley*. Diseño de 3 notas conjuntas ascendentes en las maderas que denotan sorpresa. 1 segundo de silencio seguido de redoble de timbal que simboliza el peligro y el acecho sobre el que aparecen diferentes motivos de movimiento rápido y movimientos de distracción con diseño de 3ª descendente en las flautas con notas alternas.

Cue 10-d. 00:17:28 – 00:17:39. Incidental. *Mickey-Mousing*. *Foley*. Trémolo en los contrabajos con progresión ascendente por grados conjuntos. Sucesión de motivos de tensión y *foleys* sincronizados con golpes y caídas.

Cue 10-e. 00:17:39 – 00:18:10. Incidental. *Mickey-Mousing*. *Foley*. Tremolo sobre notas de escala alterada que va en progresión aumentando la tensión. Pasos representados por

pizzicato s con ultimo acorde en metales con sordina. A continuación, diseño de 4 notas por grados conjuntos (fa-mi-re-do#-re-mi-fa) en progresión descendente que acaba con acorde y golpe de percusión y efecto con sordinas *wah-wah*.

Tabla 20:

Tabla-resumen del análisis de la sección 10.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|---|---------|---|--|
| a | 00:16:35 - 00:16:47 | Incidental | Pizzicato y a continuación tremolos en las cuerdas. | | Mickey-Mousing | Los movimientos de los ratones se representan con pizzicatos la sorpresa en las flautas y la amenaza con trémolos |
| b | 00:16:47 - 00:17:13 | Incidental | Escalas en las cuerdas y tema anunciado en forma de pizzicato y las flautas. foley. | | Mickey-Mousing. Movimientos rápidos representados con escalas. Además aparece anunciado el tema de <i>The work song</i> | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 00:17:13 - 00:17:28 | Incidental | Diseño de 3 notas conjuntas ascendentes en las maderas. 1 segundo de silencio seguido de redoble de timbal sobre el que aparecen diferentes motivos de movimiento rápido y de distracción con diseño de 3ª descendente en las flautas con notas alternas. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | Sorpresa en el diseño de notas ascendentes de las maderas. Redoble de timbal que simboliza el peligro y el acecho |
| d | 00:17:28 - 00:17:39 | Incidental | Tremolo en los contrabajos con progresión ascendente por grados conjuntos. Sucesión de motivos de tensión y foleys sincronizados con golpes y caídas. | | Mickey-Mousing. Foley. | Aumento de la tensión mediante la utilización de los trémolos |
| e | 00:17:39 - 00:18:10 | Incidental | Tremolo sobre notas de escala alterada en progresión. Pizzicatos con ultimo acorde en metales con sordina. Diseño de 4 notas por grados conjuntos (fa-mi-re-do#- re-mi-fa) en progresión descendente que acaba con acorde y golpe de percusión y efecto con sordinas wah-wah. | | Mickey-Mousing. foley. | Trémolo en secuencia aumenta la tensión. Pasos representados con pizzicatos |

Cue 11-a. 00:18:10 – 00:18:29. Incidental. *Mickey-Mousing*. *Foley*. Tras dos segundos de silencio se produce relajación de la tensión mediante progresión descendente por segundas. La presencia del timbal anuncia que el episodio de persecución no ha acabado. Tras diseño en la flauta con doble estacato un arpeggio descendente en clarinete bajo parece anunciar una falsa seguridad al personaje que huye del gato.

Cue 11-b. 00:18:29 – 00:18:37. Incidental. El trémolo ascendente en la sección grave de las cuerdas vuelve a generar la tensión de la persecución. Diseño de movimiento rápido en las flautas y golpe seco en el plato suspendido (casi *Foley*) coincidente con la captura. Dos notas en el fagot sobre el trémolo acompañan el movimiento del gato.

Cue 11-c. 00:18:37 – 00:19:33. Incidental. Tras dos segundos en los que solo suena la campanilla de llamada se inicia un diseño de tiempo-contratiempo de marcha rápida en el que vuelve a anunciarse el motivo de *The work song* en las flautas con acompañamiento homofónico en los clarinetes. Este material va evolucionando por las diferentes secciones de la orquesta donde las secciones graves o con instrumentos con timbres estridentes aparecen siempre con las imágenes del gato intentando hacerse con el ratón capturado mientras que la instrumentación de orquesta a *tutti* suena con las sucesivas

apariciones de *Cinderella*. La disolución del material melódico se combina con el aumento de la tensión con trémolos en las cuerdas.

Cue 11-d. 00:19:33 – 20:09:15. Incidental. Mickey-Mousing. Intervenciones en el *tutti* con modificaciones del material temático combinadas con intervenciones del fagot que significan la presencia del gato. La subida de las escaleras se materializa en escalas ascendentes en agudos para *Cinderella* (flautas, violines, triángulo) y en graves para el gato, (fagotes, clarinetes, violoncellos y contrabajos). Un diseño de tres notas repetidas y 3ª descendente en las trompetas (podría parecer una cita a la 5ª sinfonía de Beethoven) anuncia la intervención del gato. Diseño octavado en fagot y contrafagot para el gato y sorpresa con diseño rápido en las flautas.

Cue 11-e. 20:09:15 – 00:20:51. Incidental. *Mickey-Mousing*. Mientras los clarinetes aportan un toque de tranquilidad el *pizzicato* en los contrabajos con un diseño staccato del fagot imita las carreras del gato que pretende capturar el ratón escondido en la taza. Diseño de trémolo vuelve a generar expectativas de tensión resueltas con un portazo (pícolo y *Foley*). Los diseños staccato en las maderas que representan a *Cinderella* se suceden en las dos puertas siguientes alternándose con los motivos que representan al gato.

Tabla 21:

Tabla-resumen del análisis de la sección 11.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFEECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|---|---------|---|--|
| a | 00:18:10 – 00:18:29 | Incidental | Tras dos segundos de silencio se produce relajación de la tensión mediante progresión descendente por segundos, con presencia del timbal. Tras diseño en la flauta con doble estancato arpeggio descendente en clarinete bajo. | | Mickey-Mousing, Foley. Persecución y huida. | La presencia del timbal anuncia que el episodio de persecución no ha acabado. Arpeggio descendente en clarinete bajo parece anunciar una falsa seguridad al personaje que huye del gato. |
| b | 00:18:29 – 00:18:37 | Incidental | Trémolo ascendente en la sección grave de las cuerdas. Diseño de movimiento rápido en las flautas y golpe seco en el plato suspendido (casi foley) coincidente con la captura. Dos notas en el fagot sobre el trémolo. | | Movimiento rápido y captura. El fagot acompaña el movimiento del gato | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 00:18:37 – 00:19:33 | Incidental | Tras dos segundos en los que solo suena la campanilla de llamada se inicia un diseño de tiempo-contratiempo de marcha rápida en el que vuelve a anunciarse el motivo de The work song en las flautas con acompañamiento homofónico en los clarinetes. Este material va evolucionando por las diferentes secciones de la orquesta. La disolución del material melódico se combina con el aumento de la tensión con trémolos en las cuerdas. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | Aumento de la tensión con la aparición de los trémolos en las cuerdas |
| d | 00:19:33 – 20:09:15 | Incidental | Intervenciones en el tutti con modificaciones del material temático combinadas con intervenciones del fagot. Escalas ascendentes en agudos (flautas, violines, triángulo) y en graves (fagotes, clarinetes, violoncellos y contrabajos). Un diseño de tres notas repetidas y 3 ^a descendente en las trompetas (podría parecer una cita a la 5 ^a sinfonía de Beethoven) anuncia la intervención del gato. Diseño octavado en fagot y contrafagot junto a diseño rápido en las flautas. | | Mickey-Mousing. Subida de las escaleras y movimientos de <i>Cinderella</i> y del gato. | Las intervenciones del fagot que significan la presencia del gato, en agudos para <i>Cinderella</i> (flautas, violines, triángulo) y en graves para el gato, (fagotes, clarinetes, violoncellos y contrabajos). Diseño octavado en fagot y contrafagot para el gato y sorpresa con diseño rápido en las flautas. |
| e | 20:09:15 – 00:20:51 | Incidental | Clarinetes pausados sobre pizzicato en los contrabajos con diseño staccato del fagot. Diseño de trémolo resuelto con plectro y foley. Motivos staccato en las maderas se suceden alternándose con los motivos que representan al gato. | | Mickey-Mousing. El fagot imita las carreras del gato con una intervención staccato rápida sobre el pizzicato de los contrabajos. Los portazos se resuelven con ambas soluciones foley y orquesta. Los diseños staccato en las maderas representan a <i>Cinderella</i> . | Los clarinetes aportan tranquilidad mientras que el diseño en bajos y fagot representan las carreras. El trémolo vuelve a generar expectativas. |

Cue 12-a 00:20:51 – 00:21:01. Incidental. Cuando *Cinderella* entra en la habitación de la madrastra la música se vuelve triste con acordes mantenidos en matiz piano en las cuerdas y melodía lánguida en el oboe con algún arpegiado en el arpa y motivo descendente por semitonos en el *tutti*.

Cue 12-b. 00:21:01 – 00:21:12. Incidental. Tras un redoble de timbal que anuncia la resolución de la trama del ratón escondido, un grito desencadena un motivo muy energético de persecución que termina con la captura del ratón y un diseño descendente de parejas de notas en las cuerdas.

Cue 12-c. 00:21:12 – 00:21:22. Incidental. Se alternan dos diseños. El primero material entrecortado como de cacareo ridículo que representa el enfado de las hermanas hacia *Cinderella* a la que hacen culpable de la aparición del ratón. El segundo mucho más serio con el que se dirigen a su madre para culpar a *Cinderella*.

Cue 12-d. 00:21:22 – 00:21:41. Incidental. Tras 3 segundos de silencio se alterna el diálogo entre *Cinderella* con un motivo pausado pero firme con acordes tenidos en las cuerdas y motivos en el fagot y clarinetes que vuelven a representar al gato que esconde el ratón y niega tenerlo apresado.

Cue 12-e. 00:21:41 – 00:21:52. Incidental. El ratón liberado corre alegre y la orquesta imita esta velocidad con diseños en estacato en las flautas y escalas ascendentes muy rápidas en las cuerdas. La decepción de Lucifer se plasma con una cadencia tonal que parece finalizar pero que queda rota sin resolver el supuesto acorde de tónica.

Tabla 22:

Tabla-resumen del análisis de la sección 12.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|--|-----------------------------|---|--|
| a | 00:20:51 - 00:21:01 | Incidental | Acordes mantenidos en matiz piano en las cuerdas y melodía línguida en el oboe con algún arpegiado en el arpa y motivo descendente por semitonos en el tuti. | | Cinderella entra en la habitación de la madrastra | La música se vuelve triste |
| b | 00:21:01 - 00:21:12 | Incidental | Redoble de timbal. Un grito desencadena un motivo muy energético que termina con un diseño descendente de parejas de notas en las cuerdas. | | Persecución que termina con la captura del ratón. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de Cinderella. |
| c | 00:21:12 - 00:21:22 | Incidental | Se alterna dos diseños con material entrecortado y el segundo mucho más serio con el que se dirigen a su madre para culpar a Cinderella. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de Cinderella | El primer material representa una especie de cacareo ridículo con el que las hermanas increpan a Cinderella. El Segundo el modo en el que se dirigen a su madre. |
| d | 00:21:22 - 00:21:41 | Incidental | Tras 3 segundos de silencio se alterna un motivo pausado con acordes tenidos en las cuerdas y motivos en el fagot y clarinetes | | | Diálogo entre Cinderella con un motivo pausado pero firme con acordes en las cuerdas y motivos en el fagot y clarinetes que representan al gato que esconde el ratón y niega tenerlo apresado. |
| e | 00:21:41 - 00:21:52 | Incidental | Diseños en estacato en las flautas y escalas ascendentes muy rápidas en las cuerdas. | Cadencia tonal interrumpida | El ratón liberado corre alegre mientras se muestra la decepción de Lucifer. | La orquesta imita esta velocidad y la decepción de Lucifer con la cadencia armónica que no resuelve |

Cue 13-a 00:21:52 – 00:22:08. Incidental. La llamada de la madrastra provoca reacciones diferentes en los personajes. El gato se alegra de la mala suerte de *Cinderella* reflejándose con diseños alegres en las flautas y clarinetes más propios de pajarillos revoloteando y un tema melancólico iniciado por las hermanastras hasta el cierre de la puerta. Todo ello anuncia el posible castigo a *Cinderella*.

Cue 13-b. 00:22:08 – 00:22:27. Incidental. El ambiente oscuro y malvado de la habitación se representa mediante secuencia de acordes disonantes en tonos graves. La instrumentación amplifica el efecto con el uso poco habitual de timbres como la flauta en registros tan graves. Fagot y contrafagot cuerdas, timbales y tam-tam completan la instrumentación.

Cue 13-c. 00:22:27 – 00:22:50. Sin banda sonora.

Cue 13-d. 00:22:50 – 00:23:07. Incidental. Redoble de timbal sobre una única nota mientras la madrastra comienza la enumeración de las tareas que debe realizar *Cinderella* como castigo. Tras la primera tarea cada nueva obligación se ve refrendada con el asentimiento del gato con una intervención del fagot.

Cue 13-e. 00:23:07 – 00:23:22. Incidental. Tras 3 segundos de silencio. Vuelve el redoble de timbal ahora con trémolo en las

cuerdas y con cada nuevo elemento de la enumeración de tareas las cuerdas suben las notas del tremolo por grados conjuntos. Un último plano de Lucifer vuelve acompañar con una llamada al fagot.

Cue 13-f. 00:23:22 – 00:23:33. Incidental. De nuevo tras 3 segundos de silencio anuncia la última tarea (el baño del gato) que se traduce en un nuevo diseño en el fagot esta vez descendente para mostrar el disgusto de Lucifer.

Tabla 23:

Tabla-resumen del análisis de la sección 13.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------|---|---------|--|--|
| a | 00:21:52 – 00:22:08 | Incidental | Diseños alegres en las flautas y clarinetes más propios de pajarillos revoloteando y un tema melancólico iniciado por las hermanastras hasta el cierre de la puerta. | | La llamada de la madrastra provoca reacciones diferentes en los personajes. El gato y las hermanastras se alegran de la mala suerte de <i>Cinderella</i> . | Todo ello anuncia el posible castigo a <i>Cinderella</i> . |
| b | 00:22:08 – 00:22:27 | Incidental | Secuencia de acordes disonantes en tonos graves. La instrumentación con timbres como la flauta en registros graves, Fagot y contrafagot cuerdas, timbales y tam-tam completan la instrumentación. | | | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 00:22:27 – 00:22:50 | Sin banda sonora | | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> . | |
| d | 00:22:50 – 00:23:07 | Incidental | Redoble de timbal sobre una única nota. Con intervenciones del fagot | | Cada tarea se sincroniza con la imagen de Lucifer satisfecho por el castigo | Identificación del redoble de timbal con el castigo, la enumeración y la admisión del gato con cada tarea y la identificación del timbre del fagot con Lucifer. |
| e | 00:23:07 – 00:23:22 | Incidental | Tras 3 segundos de silencio, redoble de timbal junto con trémolo en las cuerdas que sube por grados conjuntos. Nueva llamada en el fagot. | | Un último plano de Lucifer se vuelve acompañar con una llamada al fagot. | Con cada nuevo elemento de la enumeración de tareas las cuerdas suben las notas del trémolo por grados conjuntos. La llamada en el fagot se hace como identificativa de Lucifer. |
| f | 00:23:22 – 00:23:33 | Incidental | De nuevo tras 3 segundos de silencio nuevo diseño en el fagot descendente | | | Anuncia la última tarea (el baño del gato) que se traduce en el disgusto de Lucifer. |

Cue 14-a. 00:23:33 – 00:23:48. Incidental. Mientras aparecen las imágenes lejanas del castillo suena una fanfarria en las trompas contestada en las maderas y continuado por el *tutti* que alterna con las fanfarrias una marcha palaciega. La primera frase es acabada por una llamada en las trompetas mientras que la segunda termina con una llamada errada en piano y abruptamente con un arpegio de 7^a y un Foley de rotura de cristales mientras en pantalla se ve una corona que atraviesa la ventana.

Cue 14-b. 00:23:48 – 00:24:03. Incidental. Dos personajes en pantalla que alternan intervenciones. Uno el rey que alterna cambios de humos regio y colérico. El gran duque es el personaje cómico que recibe la ira del rey. Musicalmente los dos personajes se manifiestan de modo diferente. El Rey muestra su autoridad con una melodía serena mientras el gran duque interviene con una progresión de segundas menores descendentes en progresión ascendente. Con un cierto aire atonal y disonante. Interrumpido por un Foley de lanzamiento de objeto y rotura. La orquesta hace diseños rápidos que se relajan (*quasi Mickey-Mousing*).

Cue 14-c. 00:24:03 – 00:24:24. Incidental. Melodía melancólica en las cuerdas perfectamente tonal hasta que enumera el crecimiento del único heredero que se produce una progresión

por grados con un diseño de 4 notas descendentes por semitonos que simulan la decepción.

Cue 14-d. 00:24:24 – 00:24:32. Incidental. Tras dos segundos de silencio la orquesta toca una melodía amable que acaba simulando el motivo de (*Ah! Vous dirai-je, maman*) modificado en la última nota para mostrar frustración.

Cue 14-e. 00:24:32 – 00:24:51. Incidental. Melodía en modo menor y con matiz muy piano en el fagot acompañando los sollozos del rey. Acaba abruptamente con otro lanzamiento y con la contraposición de un motivo más bien risible en el gran duque realizado por el clarinete y motivos más serios y formales en el rey.

Tabla 24:

Tabla-resumen del análisis de la sección 14.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFEECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|--|---------|---|---|
| a | 00:23:33 – 00:23:48 | Incidental | Suena una fanfarria en las trompas contestada en las maderas y continuado por el tutti que alterna con las fanfarrias una marcha palaciega. La primera frase es acabada por una llamada en las trompetas mientras que la segunda termina con una llamada errada en matiz piano y abruptamente con un arpeggio de 7 ^{ta} y un foley de rotura de cristales | | Aparecen las imágenes lejanas del castillo. En el final del fragmento se ve una corona que atraviesa la ventana. | Hasta ahora todo se había desarrollado y descrito en el mundo de <i>Cinderella</i> . Tanto las fanfarrias como la marcha palaciega nos adelanta el nuevo escenario y parte fundamental de la trama. |
| b | 00:23:48 – 00:24:03 | Incidental | Alternancia entre melodía serena y aire atonal y disonante Interrumpido por foley de lanzamiento de objeto y rotura. La orquesta hace diseños rápidos que se relajan (quasi Mickey-Mousing). | | Dos personajes en pantalla que alternan intervenciones. Uno el rey que alterna cambios de humor entre regío y colérico. El gran duque es el personaje cómico que recibe la ira del rey. Musicalmente los dos personajes se manifiestan de modo diferente. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 00:24:03 – 00:24:24 | Incidental | Comienza una melodía melancólica en las cuerdas perfectamente tonal hasta que se produce una progresión por grados con un diseño de 4 notas descendentes por semitonos. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | Melodía melancólica con un final de diseño de 4 notas descendentes por semitonos que simulan la decepción. |
| d | 00:24:24 – 00:24:32 | Incidental | Tras dos segundos de silencio la orquesta toca una melodía amable que acaba simulando el motivo de <i>Ala, je vous dirai maman</i> modificado en la última nota. | | Melodía menor que acompaña los sollozos del rey. | La modificación asonante de la última nota deja una sensación de frustración acorde con lo que expresa el rey. |
| e | 00:24:32 – 00:24:51 | Incidental | Melodía en modo menor y con matiz muy piano en el fagot acaba abruptamente con otro lanzamiento y con la contraposición de un motivo risible realizado por el clarinete y motivos más serios y formales en el rey | | | Contraposición de los dos elementos. Seriedad e ira en el Rey y pompa y fatuidad en el gran duque. |

Cue 15-a. 00:24:51 – 00:25:00. Incidental. Trémolo que acompaña a la planificación de un futuro encuentro amoroso para el príncipe. El lanzamiento de objeto y su *Foley* interrumpe el motivo en tremolo que continúa en una nota tenida en las flautas.

Cue 15-b. 00:25:00 – 00:25:20. Incidental. *Mickey-Mousing*. Tras dos segundos de silencio la orquesta simula el avance del rey hacia el duque con la progresión ascendente de motivos descendentes por semitonos.

Cue 15-c. 00:25:20 – 00:25:31. Incidental. *Mickey-Mousing*. Se alternan momentos de silencio con melodías serenas y motivos energéticos que aparecen abruptamente.

Cue 15-d. 00:25:31 – 00:25:42. Incidental. Se avanza el tema del amor *So this is love* en forma de vals primero en el clarinete y después en las cuerdas también interrumpido por una caída y rotura (Foley) y finalizado con una nota tenida en las cuerdas en matiz pianísimo.

Cue 15-e. 00:25:42 – 00:25:55. Incidental. Fanfarria que representa el deseo del rey de organizar un baile en honor a la vuelta del príncipe. Notas tenidas en las maderas en motivo de 3ª menor descendente. Tras dos segundos de silencio un trino en las flautas denota urgencia.

Cue 15-f. 00:25:55 – 00:26:06. Incidental. Redoble de timbal mientras el rey ordena que todas las jovencitas casaderas (elegible Maiden) asistan al baile. Tras dos segundos de silencio el motivo de semitonos descendentes de frustración aparece en el fagot.

Tabla 25:

Tabla-resumen del análisis de la sección 15.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|--|---------|---|---|
| a | 00:24:51 – 00:25:00 | Incidental | Trémolo en las cuerdas. Un foley interrumpe el motivo en trémolo que continúa en una nota tenida en las flautas. | | Se acompaña a la planificación de un futuro encuentro amoroso para el príncipe con el trémolo y se interrumpe con el lanzamiento de obeto | |
| b | 00:25:00 – 00:25:20 | Incidental | Tras dos segundos de silencio la orquesta realiza una progresión ascendente de motivos descendentes por semitonos. | | Mickey-Mousing. Avance del rey hacia el duque | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 00:25:20 – 00:25:31 | Incidental | | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | Alternancia entre las dos emociones: serenidad e ira. |
| d | 00:25:31 – 00:25:42 | Incidental | Se avanza una cita de <i>So this is love</i> en forma de vals primero en el clarinete y después en las cuerdas también interrumpido por una caída y rotura (foley) y finalizado con una nota tenida en las cuerdas en matiz pianísimo. | | | Se da entrada al futuro tema del enamoramiento. De alguna manera se anuncia el desenlace amoroso aunque de forma velada. |
| e | 00:25:42 – 00:25:55 | Incidental | Fantarría seguida de notas tenidas en las maderas en motivo de 3 ^{ra} m descendente. Tras dos segundos de silencio un trino en las flautas. | | | Representa el deseo del rey de organizar un baile en honor a la vuelta del príncipe. el trino en las flautas denota urgencia. |
| f | 00:25:55 – 00:26:06 | Incidental | Redoble de timbal para anunciar y tras dos segundos de silencio motivo de semitonos descendentes en el fagot | | Anuncio real para que todas las jóvenes casaderas asistan al baile | Diseño de frustración con semitonos descendentes en el fagot |

Cue 16-a. 00:26:06 – 00:26:33. Diegético. Al piano la madrastra da el tono a una de sus hijas que afina a duras penas. La otra hija afina la flauta. Ambas sin vibrato ni expresión y con burdos errores. Comienzan la Canción *Sing sweet Nightingale* en Re^b M. Con una secuencia básica de dominante tónica y ampliación de la armonía con sustituciones del acorde de tónica por el de VI. Además, se utiliza el VI grado alterado como dominante del II. (Posible cita a la sinfonía del nuevo mundo)

Cue 16-b. 00:26:33 – 00:27:07. Diegético e Incidental. *Cinderella* toma el tema de la canción y ahora el acompañamiento pasa a ser la cuerda de la orquesta. El efecto de comparación con el fragmento anterior es inevitable. Aparece el arpa y contracanto en las cuerdas que vuelven a aportar el componente mágico.

Cue 16-c. 00:27:07 – 00:27:42. Diegético e incidental. Aparecen hasta 4 imágenes de *Cinderella* reflejadas en las burbujas que convierten la melodía en polifonía para 4 voces con acompañamiento cada vez más rico en la orquesta (arpa, piano, vientos, cuerdas). De nuevo la posible cadencia perfecta anunciada es interrumpida por el cambio de plano.

Cue 16-d. 00:27:42 – 00:27:55. Incidental. El arpa interrumpe el desenlace tonal anterior (Modulación a Si^bM) y cadencia V-I en la nueva tonalidad. Da paso a una persecución (*Mickey-Mousing*) En este caso el gato es perseguido y se puede

reconocer el cambio en la instrumentación, Maderas agudas en secuencia descendente en vez de fagot. Por último, el oboe cierra la secuencia con una nota tenida.

Cue 16-e. 00:27:55 – 00:28:11. Incidental. Tras dos segundos de pausa una fanfarria simboliza al heraldo del rey que entrega un mensaje. Suenan algunos acordes con indefinición tonal que aportan curiosidad sobre el mensaje junto con el motivo en pizzicato s para los ratones que muestran claramente su curiosidad.

Cue 16-f. 00:28:11 – 00:28:42. Diegético. Volvemos a oír la clase de música con la misma canción con mayores errores y desafinaciones. 10 segundos de silencio solo interrumpidos por los golpes que se propinan las hermanas acaba con un clúster en el piano.

Tabla 26:

Tabla-resumen del análisis de la sección 16.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFEECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------------|--|--|--|--|
| a | 00:26:06 - 00:26:33 | Diegético | Piano voz y flauta. Sin vibrato y sin expresión. Tonalidad de ReBm | Armonía clásica con uso del VI grado alterado como dominante del II grado. | | El cantar y tocar sin vibrato ni expresión y con errores burdos provocan rechazo y efecto de ridiculez |
| b | 00:26:33 - 00:27:07 | Diegético e Incidental | Canta Cinderella acompañada de la cuerda de la orquesta. Arpa y contracantos en las cuerdas | Misma armonía. Enriquecida con acordes de paso. | | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de Cinderella. |
| c | 00:27:07 - 00:27:42 | Diegético e Incidental | Polifonía a 4 voces con acompañamiento cada vez más rico con piano, viento, arpa... | Misma armonía. Enriquecida con acordes de paso. | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de Cinderella | El uso del arpa y de las voces de la misma protagonista aportan el componente mágico |
| d | 00:27:42 - 00:27:55 | Incidental | Intervención del arpa Maderas agudas en secuencia descendente con cierre del oboe en nota tenida. | Modulación final a SibM concadencia IV-V-I | El arpa interrumpe la resolución tonal para comenzar nueva persecución. (Mickey-Mousing) | El gato pasa a ser perseguido por lo que la instrumentación cambia de fagot a clarinete. |
| e | 00:27:55 - 00:28:11 | incidental | Dos segundos de pausa y fanfarria seguida de acordes con indefinición tonal. Pizzicatos en las cuerdas. | | La fanfarria anuncia al heraldo del rey y los pizzicatos la nueva aparición de los ratones | Los pizzicatos se pueden interpretar como curiosidad por parte de los ratones. |
| f | 00:28:11 - 00:28:42 | Diegético | Piano voz y flauta. Sin vibrato y sin expresión. Tonalidad de ReBm. 10 segundos de silencio y cluster en el piano. | Armonía clásica con uso del VI grado alterado como dominante del II grado. Cluster atonal en el piano. | sincronización con los golpes entre las hermanastras y con el cluster de la madrastra al ser interrumpida. | El cluster final denota el verdadero carácter de la madrastra colérica y odiosa. |

Cue 17-a. 00:28:42 – 00:28:52. Incidental. La orquesta inicia unos acordes asociados a la actitud serena de *Cinderella* y una especie de persecución en *Mickey-Mousing* cuando las hermanas se disputan la carta.

Cue 17-b. 00:28:52 – 00:29:10. Incidental. La orquesta inicia una cadencia que resuelve tonalmente (en La^bM) con un tema que anuncia *The work song* mientras la madrastra descubre el misterio de la carta. Al hablar de palacio y del príncipe se acompaña con fanfarrias en los clarinetes contestadas por las flautas sincronizando la excitación en las hermanas.

Cue 17-c. 00:29:10 – 00:29:24. Incidental. La modestia de *Cinderella* en su pregunta es representada por un diseño ascendente y tonal. La respuesta de burla de las hermanas se representa con motivos descendentes, atonales e incluso disonantes.

Cue 17-d. 00:29:24 – 00:29:46. Incidental. Tras dos segundos de silencio la orquesta responde con un diseño bitonal en clarinetes con motivos en los violoncellos coincidiendo con la imagen de la madrastra. Este motivo muta en primer lugar a mayor luminosidad cuando nombra el mandato real y de nuevo a sonidos en los graves.

Cue 17-e. 00:29:46 – 00:29:59. Incidental. Se alternan las intervenciones en la orquesta con estacatos rápidos que simbolizan la alegría de *Cinderella* y los ratones y sus movimientos rápidos con la aparición de la madrastra que recupera ese tono oscuro en la orquesta.

Cue 17-f. 00:29:59 – 00:30:11. Sin banda sonora.

Tabla 27:

Tabla-resumen del análisis de la sección 17.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------|---|---------------------|--|---|
| a | 00:28:42 - 00:28:52 | Incidental | Acordes tonales en la orquesta | Sin tonalidad clara | Persecución entre las hermanas disputándose la carta del heraldo | Contraste entre la serenidad de Cinderella y la actitud infantil y mezquina de las hermanastras |
| b | 00:28:52 - 00:29:10 | Incidental | Acordes que resuelven tonalmente. Fanfarrias en los clarinetes contestadas por las flautas | LabM | El anuncio del baile real produce una gran excitación en las hermanastras. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de Cinderella. |
| c | 00:29:10 - 00:29:24 | Incidental | Diseño ascendente tonal contestado por motivos descendentes atonales e incluso disonantes | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de Cinderella | Los diseños ascendentes representan la modestia de la Cinderella mientras los motivos descendentes y atonales representan la burla de las hermanastras. |
| d | 00:29:24 - 00:29:46 | Incidental | Tras dos segundo diseño bitonal en los clarinetes con respuesta en los cellos. el motivo muda y vuelve a contraponer sonoridades mas ligeras con contestaciones en los cellos | | La aparición en pantalla de la madrastra siempre viene acompañada por cambio en la instrumentación | La alternancia entre la Cinderella y la madrastra se plasma con la dualidad en la instrumentación más clara i luminosa con la protagonista y oscura y grave con la madrastra. |
| e | 00:29:46 - 00:29:59 | Incidental | alternancia entre motivos rápidos y motivos oscuros. | | La aparición en pantalla de la madrastra siempre viene acompañada por cambio en la instrumentación | Los motivos rápidos simbolizan por un lado la alegría de la Cinderella y por otro los personajes de los ratones. Por el contrario las apariciones de la madrastra siguen yendo acompañadas de sonoridades más oscuras |
| f | 00:29:59 - 00:30:11 | Sin banda sonora | | | | |

Cue 18-a. 00:30:11 – 00:30:44. Incidental. Un arpegiado ascendente en el arpa muestra el vestido de *Cinderella* mientras la orquesta hace una introducción de vals. A continuación, vuelve a parecer el tema de *A dream is a wish your heart makes* en forma de vals.

Cue 18-b. 00:30:44 – 00:31:03. Incidental. Tras dos segundos de silencio, suenan fanfarrias con aires militares en los metales con sordina muy lejanos acompañando a las llamadas a *Cinderella*. Las notas de la fanfarria son un arpegio sobre un acorde de séptima de sensible en do[#]m. Por último, la orquesta resuelve con un arpegio de 7^a descendente que refuerza las palabras de lástima y compasión que pronuncia uno de los ratones.

Cue 18-c. 00:31:03 – 00:31:33. Diegético e incidental. Tras un redoble de timbal con una secuencia ascendente en trémolo de las cuerdas donde el ratón hace una de las *nursery rhymes* un motivo de las cuerdas sobre el acorde de LaM7^a actúa como dominante de la canción protagonizada por los ratones. Canción en ReM claramente optimista cantada por los ratones con voz pitufada. El ritmo de marcha con bajos en pizzicato s y tiempo-contratiempo. Esta primera parte de la canción del trabajo de los ratones termina con una semicadencia I-V aplazando la resolución de la dominante.

Cue 18-d. 00:31:33 – 00:31:58. Incidental. El diseño melódico en los violoncellos tiene un aire melancólico desplegando un arpeggio sobre el acorde de tónica (ReM) que resuelve en \mathbb{D}^{47} (MiM7^a) y en la subdominante menor con 7^a (Solm7^a). Por último, las armonías vuelven poco a poco a la tonalidad mayor y recuperan la luz y el optimismo.

Cue 18-e. 00:31:58 – 00:32:39. Incidental y diegético. Tras una llamada en las trompetas con sordina recupera el tema de la canción del trabajo en el tono y acompañamiento anterior. Los ratones cantan a dos voces lo que aporta una sensación de multitud. Tras el final de la frase de nuevo una llamada en las trompetas con sordinas produce un cambio en el acompañamiento al que se añaden unas notas tenidas con protagonismo armónico en los clarinetes. Tras el final de la frase una escala rápida en las cuerdas como dominante nos lleva a la repetición de la cadencia perfecta.

Cue 18 f 00:32:39 – 00:32:57. Incidental. El tema del trabajo se transforma rítmicamente con un estrecho en los valores y la repetición en staccato de las notas principales de la melodía. Instrumentalmente el protagonismo va de la flauta a los

⁴⁷ Dominante de la dominante.

violines y de estos a las trompetas con sordina antes de modular a Sol M.

Tabla 28:

Tabla-resumen del análisis de la sección 18.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------------|--|--|---|--|
| a | 00:30:11- 00:30:44 | Incidental | Arpeggio ascendente en el arpa seguido de introducción a vals en la orquesta. Vuelve a sonar el tema A dream is a wish your heart makes en forma de vals. Tras dos segundos de silencio suenan fanfarrias sobre un arpeggio de acorde de 7 ^ª en los metales con sordina. La orquesta finaliza con un arpeggio de 7 ^ª descendente. | Acorde de 7 ^ª de sensible en do#m | El arpa suena cuando aparece el vestido. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| b | 00:30:44 - 00:31:03 | Incidental | Redoble de timbal seguido de secuencia ascendente en tremolo de las cuerdas. Diseño en cuerdas sobre arpeggio de LaM7 ^ª . Voz pitufuada en los ratones y ritmo de marcha tiempo-contratiempo con pizzicatos en las cuerdas | Acorde de LaM7 ^ª que actúa como dominante de la canción en REM. Final de la primera parte en semicadencia I-V | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | Canción optimista a lo que contribuye el ritmo de marcha y la voz pitufuada de los ratones |
| c | 00:31:50 - 00:31:33 | Diegético e Incidental | Diseño melódico en los cellos sobre arpeggio del acorde de ReM que resuelve en MiM7 ^ª y en Solm7 ^ª | Tras el acorde de tónica se resuelve en la dominante de la dominante y en la subdominante menor con 7 ^ª . Por último se vuelve a la tonalidad original. | | Después de la parte melancólica se recupera el optimismo son el tema <i>the work song</i> . |
| d | 00:31:33 - 00:31:58 | Incidental | Tras llamada en trompetas con sordina se recupera el tema de la canción en tono y acompañamiento anteriores. Cantito a dos voces. La nueva llamada en las trompetas produce un cambio en el acompañamiento con un protagonismo armónico en los clarinetes. Una escala rápida actúa como dominante para finalizar. | Cadencia perfecta sobre el tema y tono original | | el canto a varias voces subraya la sensación de multitud. |
| e | 00:31:58 - 00:32:39 | Diegético | | | | |
| f | 00:32:39 - 00:32:57 | Incidental | El tema del trabajo se transforma mediante disminución de los valores rítmicos y la repetición en staccato de las notas de la melodía. La instrumentación va de la flauta a los violines y de estos a las trompetas con sordina. | Se produce Modulación a SolM | | |

Cue 19-a. 00:32:57 – 00:33:15. Incidental. Al acceder a la habitación donde están las hermanastras los acordes con indefinición tonal y disonancias pretenden generar desasosiego. Estos acordes se alternan con llamadas de fanfarria que o bien recuerdan el evento próximo o las tareas que todavía tiene encomendadas *Cinderella*. La intervención de la madrastra produce 2 segundos de silencio seguido de redoble de timbal. La sensación que genera es que la situación de *Cinderella* se agrava.

Cue 19-b. 00:33:15 – 00:33:32. Incidental. Cada intervención de las hermanas se sucede con llamadas en las trompetas contestadas por las trompas. Todo ello sincronizando los acordes de caída con el lanzamiento de objetos y cierre de puertas.

Cue 19-c. 00:33:32 – 00:33:52. Incidental. Los ratones entran en la habitación. Notas largas en el clarinete bajo dan paso a *pizzicato* en las cuerdas y acordes en las trompetas con sordina cuando aparece la imagen del gato durmiendo. Se puede interpretar como sigilo y peligro. Por último, el tema del trabajo suena en flautas con acompañamiento de las cuerdas y con llamadas en las trompetas con sordina.

Cue 19-d. 00:33:52 – 00:34:24. Incidental. Tras el anuncio de la presencia del gato por el fagot comienza una carrera que se

convierte en una intervención sinfónica (recuerda a la sinfonía del nuevo mundo) que acaba e *Mickey-Mousing* que simula la persecución y el golpe final.

Cue 19-e. 00:34:24 – 00:34:43. Incidental. Notas tenidas en los graves y trompas con sordina e intervención del clarinete bajo. Todo ello sincronizado con la espera de Lucifer para cazar a los ratones. Un Foley de apertura de puerta cambia la instrumentación a trémolo en las cuerdas seguido de silencio de 5 segundos.

Tabla 29:

Tabla-resumen del análisis de la sección 19.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFEECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|--|----------------------------------|---|--|
| a | 00:32:57- 00:33:15 | Incidental | Acordes en la orquesta seguidos de fanfarrias, " segundos de silencio seguido de redoble de timbal. | Indefinición tonal y disonancias | Acceso a las habitaciones de las hermanastras | Los acordes disonantes y la indefinición tonal producen desasosiego mientras que las fanfarrias recuerdan el evento próximo. El redoble de timbal produce la sensación de agravamiento de su situación |
| b | 00:33:15 - 00:33:32 | Incidental | Sucesión de llamadas de trompeta contestadas por lastrompas. | | Sincronización de caída de objetos y cierre de puertas | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 00:33:32 - 00:33:52 | Incidental | Notas largas en el clarinete bajo dan paso a pizzicato en las cuerdas y acordes en las trompetas con sordina. Por último, el tema del trabajo en flautas con acompañamiento de cuerdas y llamadas en las trompetas con sordina | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | |
| d | 00:33:52 - 00:34:24 | Incidental | Tras la intervención del fagot intervención sinfónica (cita sinfonia desde el nuevo mundo) | | sincronización entradas del fagot con imagen del gato. Persecución (Mickey-Mousing) | el timbre del fagot vuelve actuar como <i>leitmotif</i> identificando al gato. |
| e | 00:34:24 - 00:34:43 | Incidental | Notas tenidas en los graves y trompas con sordina seguido de intervención del clarinete bajo. foley cambia instrumentación a trémolo en las cuerdas seguido de 5 segundos de pausa | | Sincronización de la espera de Lucifer para dar caza a los ratones. | |

Cue 20a 00:34:43 – 00:35:06. Incidental. Se alternan intervenciones en la orquesta con los habituales motivos en el fagot para representar al gato y pizzicatos en los ratones. El *Mickey-Mousing* sincroniza los movimientos, las paradas y las caídas. El fragmento termina con las intervenciones en las maderas clarinete y flauta a octava del fagot en staccato.

Cue 20-b. 00:35:06 – 00:35:43. Incidental y diegético. El ratón canta despreocupadamente el tema *A dream is a wish your heart makes* en ritmo ternario y sincopado. Con pausas que alternan el silencio con intervenciones del fagot sincronizadas con los movimientos del gato. El fragmento acaba con un amenazante redoble de timbal y trémolo en las cuerdas cuando el gato se dispone a atrapar al ratón. En este caso los golpes están representados por instrumentos de la orquesta.

Cue 20-c. 00:35:43 – 00:36:13. Incidental. De nuevo persecución con motivos sinfónicos que acaban con motivo en los clarinetes y por último carrera en staccato de toda la orquesta. *Foley*.

Cue 20-d. 00:36:13 – 00:36:50. Incidental. Llamadas en los metales para los movimientos del gato y staccato en las maderas para los movimientos de recogida de perlas de los ratones. Motivo cromático descendente de 4 notas en los trombones replicado en las trompas con motivo cromático ascendente de notas repetidas en figuración de tresillos en las

trompetas. Los movimientos del gato atrapado los representa la sección de graves de la orquesta y la amenaza final el redoble de timbal. Por último, las trompetas con sordina wah-wah representan al cazador burlado.

Tabla 30:

Tabla-resumen del análisis de la sección 20.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|---|---------|---|---|
| a | 00:34:43 - 00:35:06 | Incidental | Alternancia entre intervenciones del fagot y pizzicatos. Fragmento finaliza con intervención de clarinete y flauta a octava del fagot en motivo staccato | | Alternancias en pantalla con la identificación de timbres y motivos. Además sincronización (Mickey-Mousing) para carreras, paradas y caídas. Los golpes se reproducen con instrumentos de la orquesta | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| b | 00:35:06 - 00:35:43 | Incidental | El ratón tararea de manera despreocupada el tema de <i>A dream is a...</i> En ritmo ternario y con pausas que alternan silencios e intervenciones del fagot. Redoble de timbal junto a trémolo en las cuerdas. | | | |
| c | 00:35:43 - 00:36:13 | Incidental | Motivos sintónicos que acaban con un diseño en los clarinetes y tutti orquesta staccato. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | |
| d | 00:36:13 - 00:36:50 | Incidental | Llamadas en los metales alternando con staccato. Motivo cromático descendente de 4 notas en los trombones replicado en las trompas con motivo cromático ascendente de notas repetidas en figuración de trisillos en las trompetas | | | Los movimientos del gato atrapado los representa la sección de graves de la orquesta y la amenaza final el redoble de timbal. Por último, las trompetas con sordina wah-wah representan al cazador burlado. |

Cue 21-a. 00:36:50 – 00:37:23. Diegético e incidental. Los ratones tararean la canción *A dream is a wish your heart makes* mientras siguen confeccionando el vestido de *Cinderella*. Se oyen silbidos y flautas que representan a los pajarillos que trabajan junto a los ratones. Mismo ritmo de marcha jovial y optimista que antes.

Cue 21-b. 00:37:23 – 00:37:43. Diegético e incidental. El ritmo cambia, pero no la velocidad. En esta sección la melodía se desarrolla de manera entrecortada con pausas entre los intervalos. Al poco retoma el tema en modo de marcha.

Cue 21-c. 00:37:43 – 00:38:05. Diegético e incidental. Mismo Tema con modulación de 3^am ascendente. Termina con progresión y modulación a Lab^M.

Cue 21-d. 00:38:05 – 00:38:24. Diegético e incidental. Se recupera la melodía en vals del principio cuando *Cinderella* estaba realizando las tareas de casa. Gran protagonismo de las flautas con contracanto virtuoso acompañando el vuelo de los pajarillos. Se tararea la melodía y se repite el último fragmento como final. El último acorde coincide con la campana del campanario.

Tabla 31:

Tabla-resumen del análisis de la sección 21.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|---|---------------|--|--|
| a | 00:36:50-00:37:23 | Incidental | Los ratones tararean la canción <i>A dream is a wish your heart makes</i> . Se oyen silbidos y flautas que representan a los pajarillos que trabajan junto a los ratones. Mismo ritmo de marcha. | | Tararean mientras siguen confeccionando el vestido de Cinderella | Igual que en ocasiones anteriores el ritmo de marcha es jovial y optimista. |
| b | 00:37:23 - 00:37:43 | Incidental | El ritmo cambia pero no la velocidad. En esta sección la melodía se desarrolla de manera entrecortada con pausas entre los intervalos. Al poco retoma el tema en modo de marcha | | | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 00:37:43 - 00:38:05 | Incidental | Mismo Tema con modulación 3 ^{ra} ascendente. Termina con progresión que lleva a otra modulación | Modula a LabM | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | |
| d | 00:38:05 - 00:38:24 | Incidental | Se recupera la melodía en vals del principio cuando <i>Cinderella</i> estaba realizando las tareas de casa. Gran protagonismo de las flautas con contrabajo virtuoso. Se tararea la melodía y se repite el último fragmento como final. | | las flautas con contrabajo virtuoso acompañando el vuelo de los pajarillos. El último acorde coincide con la campana del campanario. | |

Cue 22-a 00:38:24 – 00:38:44. Diegético e incidental. Fanfarria noble y señorial de trompas junto a las campanadas de la torre. Esta intervención es contestada por una llamada de trompetas para cambiar el tema a la sección de cuerda de la orquesta. Tema en ReM que parece modular sobre el acorde de sensible.

Cue 22-b. 00:38:44 – 00:38:55. Incidental. Diseños descendentes en las cuerdas con sordina y en el oboe que muestran la soledad y la decepción de *Cinderella* por que no ha acabado con tiempo sus tareas. La presencia del carruaje se representa con fanfarria.

Cue 22-c. 00:38:55 – 00:39:25. Incidental. Diseños en el oboe y en las cuerdas que refuerzan esa sensación de soledad.

Cue 22-d. 00:39:25 – 00:39:52. Incidental. Misma idea con diseños en matiz pianísimo. Cuerdas y oboes. Vibráfono y cuerdas aportan el efecto mágico de luz que invade la estancia cuando los pajarillos abren el biombo donde espera el vestido de *Cinderella*.

Cue 22-e. 00:39:52 – 00:40:15. Incidental. La magia acaba con un diseño en forma de vals con los motivos e instrumentación que se utilizaban para mostrar la soledad. El cambio de ritmo es suficiente para cambiar el carácter de este fragmento y tornarlo más positivo.

Tabla 32:

Tabla-resumen del análisis de la sección 22.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------------|---|--|--|---|
| a | 00:38:24 - 00:38:44 | Diegético e Incidental | Fanfarría de trompas junto a las campanadas de la torre. Esta intervención es contestada por una llamada de trompetas para cambiar el tema a la sección de cuerda de la orquesta. | Tonalidad de REM. La frase termina sobre la sensible y parece cambiar de modo. | | Siempre que aparecen las fanfarrías o temas de pompa hacen referencia a palacio, la corte o a eventos relacionados con palacio. |
| b | 00:38:44 - 00:38:55 | Incidental | Diseños descendentes en las cuerdas con sordina y en el oboe. Fanfarría. | | La presencia del carruaje se representa con fanfarría. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 00:38:55 - 00:39:25 | Incidental | Diseños en el oboe y en las cuerdas. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> . | Refuerzan la sensación de soledad de Cinderella. |
| d | 00:39:25 - 00:39:52 | Incidental | Mismos diseños con matiz pianísimo en cuerdas y oboes. Vibráfono y cuerdas | | La luz que invade la estancia cuando los pajarillos abren el biombo donde espera el vestido de Cinderella. | El vibráfono junto a las cuerdas aportan el efecto mágico sobre la aparición del vestido. |
| e | 00:39:52 - 00:40:15 | Incidental | Tema en forma de vals sobre los motivos utilizados para plasmar la soledad. | | | El cambio a Vals cambia toda la temperatura emocional del fragmento pasando de la soledad y tristeza a la alegría. |

Cue 23-a 00:40:15 – 00:40:25. Incidental. La madrastra y las hermanastras desfilan a ritmo de anuncio de autoridades con fanfarrias en las trompetas contestadas por las trompas sobre *pizzicato* de las cuerdas. Súbitamente interrumpido por la llamada de *Cinderella*.

Cue 23-b. 00:40:25 – 00:40:45. Incidental. Escala ascendente del arpa coincidiendo con la carrera de *Cinderella* para llegar con la madrastra y hermanastras seguido de una modificación de *The work song* en la que los primeros sonidos coinciden con la palabra *Cinderella*.

Cue 23-c. 00:40:45 – 00:41:06. Incidental. Acordes amenazantes en los metales ante la rabia de las hermanastras. Continúa con acordes atonales en la orquesta con llamadas disonantes en los metales con los que se da a entender el peligro que corre *Cinderella* junto a su familia política.

Cue 23-d. 00:41:06 – 00:41:29. Incidental. Escalas cromáticas descendentes acompañan las acciones de las hermanastras que arrancan partes del vestido y de los adornos. Tras intervenir las trompetas con sordina los diseños se convierten en ascendentes y cada vez más fuertes y frecuentes.

Cue 23-e. 00:41:29 – 00:41:41. Sin banda sonora.

Tabla 33:

Tabla-resumen del análisis de la sección 23.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------|--|---|--|---|
| a | 00:40:15 - 00:40:25 | Incidental | Marcha de desfile con fanfarrias en las trompetas contestadaas por las trompas sobre pizzicatto de cuerdas | Aparentemente en DoM aunque resuelve en ReM | Madrastra y hermanastras desfilan pomposamente | Como siempre las fanfarrias anuncian que la trama está relacionada con palacio. |
| b | 00:40:25 - 00:40:45 | Incidental | Escala ascendente del arpa seguido de una modificación de <i>The work song</i> en la que los primeros sonidos coinciden con la palabra Cinderella. | | Sincronización con la carrera de Cinderella para llegar con la madrastra y hermanastras. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de Cinderella. |
| c | 00:40:45 - 00:41:06 | Incidental | Acordes en los metales. Continúa con acordes atonales en la orquesta con llamadas disonantes en los metales. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de Cinderella | Sensación de amenaza ante la rabia de las hermanastras. Los acordes atonales y disonantes dan a entender el peligro que corre Cinderella junto a ellas. |
| d | 00:41:06 - 00:41:29 | Incidental | Escalas cromáticas descendentes. Tras intervenir las trompetas con sordina los diseños se convierten en ascendentes y cada vez más fuertes y frecuentes. | | Las escalas acompañan las acciones de las hermanastras que arrancan partes del vestido y de los adornos. | Rabia. |
| e | 00:41:29 - 00:41:41 | sin banda sonora | | | | Desolación |

Cue 24-a. 00:41:41 – 00:42:03. Incidental. Tetracordos descendentes en las cuerdas mientras las trompas interpretan una variación modal de *A dream is a wish your heart makes*. Mientras *Cinderella* huye al bosque el diseño acaba con una escala en la orquesta y con parte de la melodía decreciendo acompañada con arpegiados del arpa.

Cue 24-b. 00:42:03 – 00:43:10. Incidental. Coro a capella con el tema de *A dream is a wish your heart makes*.

Cue 24-c. 00:43:10 – 00:43:30. Incidental. Continúa el mismo tema de la canción en los violoncellos con intervención primero del arpa y después de la cuerda como acompañamiento con enriquecimiento armónico. Cadencia suspendida.

Cue 24-d. 00:43:30 – 00:43:52. Incidental. Primero staccato en las flautas contestados por las cuerdas. A continuación, misma melodía y contestación, pero *legato* en vez de *staccato*.

Cue 24-e. 00:43:52 – 00:44:10. Incidental. Intervenciones que anuncia el nuevo tema. Intervenciones mágicas con sonidos mágicos en el arpa y escalas ascendentes.

Tabla 34:

Tabla-resumen del análisis de la sección 24.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|-------------------|------------|--|--|---|---|
| a | 00:41:41-00:42:03 | Incidental | Tetracordos descendentes en las cuerdas mientras las trompas interpretan una variación modal de <i>A dream is a wish your heart makes</i> . El diseño acaba con una escala en la orquesta y con parte de la melodía decreciendo acompañada con arpeggiados del arpa. | | <i>Cinderella</i> huye al bosque | Desesperación por lo acontecido y su frustrado intento de asistir al baile |
| b | 00:42:03-00:43:10 | Incidental | Coro a capella con el tema de <i>A dream is a wish your heart makes</i> . | Tono y armonías originales. | | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación |
| c | 00:43:10-00:43:30 | Incidental | Continúa el mismo tema ahora en la sección de cellos con intervención primero del arpa y después de la cuerda como acompañamiento. | Enriquecimiento armónico. Cadencia suspendida. | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | |
| d | 00:43:30-00:43:52 | Incidental | Staccatos en las flautas contestados por las cuerdas. A continuación, misma melodía y contestación pero con articulación legato. | | | |
| e | 00:43:52-00:44:10 | Incidental | Se anuncia y cita el nuevo tema. Arpa y escalas ascendentes | | | Los sonidos del arpa y las escalas ascendentes sugieren la magia. |

Cue 25-a. 00:44:10 – 00:44:55. Incidental y diegético. Canción *Bibbidi-Bobbidi-Boo*. La^bM. Comienza con una secuencia I-V (Mi^bM-La^bM) con el tema a (*Bibbidi-Bobbidi-Boo*) y continúa con I-IV-I-II-V. La instrumentación acompaña al hada madrina que canta con carácter cómico y acompaña los hechizos con efectos en la orquesta. Las últimas estrofas son interpretadas por coro a 4 voces con acompañamiento de la orquesta.

Cue 25-b. 00:44:55 – 00:45:21. Incidental y diegético. Después del primer hechizo la música describe una secuencia ascendente que termina en semicadencia. Continúa con un fragmento que resalta lo estrambótico de las decisiones del hada mientras un coro hace un *vocalise* en segundo término. El nuevo hechizo se realiza mientras el coro canta de nuevo el estribillo de la canción del hada.

Cue 25-c. 00:45:21 – 00:45:46. Incidental y diegético. La orquesta con diferentes instrumentaciones subraya el tema del hada. El material evoluciona y se alterna con material de Mickey-Mousing con el gato y su intento de cazar al ratón.

Cue 25-d. 00:45:46 – 00:46:15. Incidental y diegético. Tras unas primeras llamadas en la orquesta que simulan la nueva nobleza de los caballos suena parte del material del hada mientras piensa en el nuevo hechizo que al realizarse vuelve a ser

acompañado con el estribillo del tema. La cadencia suspendida anuncia la continuidad del proceso.

Cue 25-e. 00:46:15 – 00:46:31. Incidental y diegético. De nuevo todo el fragmento está sustentado en el material temático de la canción del hada. Con el nuevo hechizo se repite la rima y el acompañamiento orquestal.

222
Tabla 35:

Tabla-resumen del análisis de la sección 25.

| TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|------------------------|---|--|---|--|
| Incidental y diegético | Canción <i>Bibbidi-Bobbidi-Boo</i> . Las últimas estrofas son interpretadas por coro a 4 voces con acompañamiento de la orquesta | Tono LabM. Cominencia con una secuencia I-V (MibM-LabM) con el tema a (<i>Bibbidi-Bobbidi-Boo</i>) y continúa con I-IV-I-II-V. | | La instrumentación acompaña al hada madrina que canta con carácter cómico y acompaña los hechizos con efectos en la orquesta. |
| Incidental y diegético | La música describe una secuencia ascendente con un final en semicadencia. Vocalise del coro en segundo plano que deviene en que el coro repite el estribillo de la canción. | Semicadencia. | El coro interviene con el nuevo hechizo | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| Incidental y diegético | Las diferentes secciones van subrayando el tema del hada madrina. Evolución del material y alternancia con Mickey-Mousing | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | |
| Incidental y diegético | Llamadas en la orquesta vuelve a sonar material del tema del hada. De nuevo el estribillo en el coro al realizarse el hechizo. | Cadencia suspendida que confirma la continuidad de los hechizos. | | Las llamadas simbolizan la nueva condición más noble de los ratones convertidos en caballos. El estribillo alegre confirma el hechizo. |
| Incidental y diegético | Todo el fragmento está sustentado en el material temático de la canción del hada. Con el nuevo hechizo se repite la rima y el acompañamiento orquestal. | | | |

Cue 26-a. 00:46:31 – 00:47:03. Incidental y diegético. Aunque aparentemente el diálogo entre las dos protagonistas (y las intervenciones diferenciadas en la orquesta) no parece tener relación temática con toda la sección anterior, el tema vuelve a aparecer modificado e instrumentado de manera mucho más melódica y menos rítmica.

Cue 26-b. 00:47:03 – 00:47:24. Incidental y diegético. El último hechizo aparece acompañado con secuencia ascendente del arpa sobre secuencia ascendente de acordes y la presencia del coro en *vocalise* que aumentan el componente mágico a la instrumentación. A continuación, intervención de las cuerdas agudas seguido del coro en *vocalise* que desemboca en arpegiado de arpa sobre la tónica de *A dream is a wish your heart makes* sobre la palabra *dream*.

Cue 26-c. 00:47:24 – 00:47:55. Incidental. Todo el fragmento se construye sobre *A dream is a wish your heart makes* en *vocalise* en el coro con acompañamiento de cuerdas.

Cue 26-d. 00:47:55 – 00:48:08. Incidental. La cadencia final anterior se utiliza como primer acorde para la secuencia de modulación hacia el final de la canción del hada madrina.

Cue 26-e. 00:48:08 – 00:48:24. Incidental. Todo el fragmento es el desarrollo pasando por diferentes modulaciones e

instrumentación del tema del hada. En ritmo rápido y con intervenciones de trompetas contestadas por trompas y finalizadas por trombones y tubas. Acaba en cadencia no resuelta.

Tabla 36:

Tabla-resumen del análisis de la sección 26.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFEECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------------|---|--|--|--|
| a | 00:46:31 - 00:47:03 | Incidental y diegético | De manera no evidente el tema vuelve a aparecer modificado e instrumentado de manera mucho más melódica y menos rítmica. | | | |
| b | 00:47:03 - 00:47:24 | Incidental y diegético | Secuencia ascendente del arpa sobre serie ascendente de acordes y la coro en <i>vocalise</i> . A continuación, intervención de las cuerdas agudas seguido del coro en <i>vocalise</i> que desemboca en un arpeggiado del arpa. | | El último hechizo aparece acompañado con secuencia ascendente del arpa. El arpeggiado de arpa sobre la tónica de A <i>dream is a wish your heart makes</i> sobre la palabra <i>dream</i> . | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 00:47:24 - 00:47:55 | Incidental | Todo el fragmento se construye sobre A <i>dream is a wish your heart makes</i> en <i>vocalise</i> en el coro con acompañamiento de cuerdas. | La cadencia final se utiliza como puente modulante hacia la canción del hada | | |
| d | 00:47:55 - 00:48:08 | Incidental | Evolución del material para modular a la canción del hada. | | | |
| e | 00:48:08 - 00:48:24 | Incidental | Todo el fragmento es el desarrollo pasando por diferentes modulaciones e instrumentación del tema del hada. En ritmo rápido y con intervenciones de trompetas contestadas por trompas y finalizadas por trombones y tubas. Acaba en cadencia no resuelta. | | | |

Cue 27-a. 00:48:24 – 00:48:34. Diegético. Tras dos segundos de silencio comienza la fanfarria de todos los metales con contracanto en las cuerdas mientras en pantalla aparece un zum hacia el palacio. SolM.

Cue 27-b. 00:48:34 – 00:50:03. Diegético. Suena una marcha de desfile noble (posiblemente inspirada en Haendel) mientras se anuncian los nombres y linaje de las diferentes señoritas que acuden al baile. Entendemos que hay una orquesta en palacio. Modula un tono arriba manteniendo el carácter y vuelve al tono original después de la finalización del fragmento. El segundo tema es una fanfarria. La instrumentación cambia a más melódica y menos marcial cuando aparece *Cinderella*. Y modula ascendentemente al recuperar el carácter inicial.

Cue 27-c. 00:50:03 – 00:50:19. Incidental. Acompañamiento sobre un arpegio de acorde de 7^a en tresillos descendente y ascendente tema que evoluciona por grados conjuntos. Tema sin relación con ningún tema anterior que concluye con una llamada en las trompas.

Cue 27-d. 00:20:19 – 00:50:43. Incidental. El tema de marcha es interpretado por clarinetes con acompañamiento de cuerda con modificaciones atonales. Motivo cromático en los bajos que aumentan la tensión mientras el príncipe divisa a la joven

dama. Oboe, trompetas con sordina y flautas realizan parte de la melodía de la marcha.

Cue 27-e. 00:50:43 – 00:50:53. Incidental. El tema *A dream is a wish your heart makes* aparece modificado pero reconocible cuando se encuentran el príncipe y *Cinderella* por primera vez.

Tabla 37:

Tabla-resumen del análisis de la sección 27.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|---|--|--|--|
| a | 00:48:24 - 00:48:34 | Diegético | Tras dos segundos de silencio comienza la fanfarria de todos los metales con contracanto en las cuerdas. | tonalidad SolM | En pantalla aparece un zum hacia el palacio | Las fanfarrias siempre anuncian situaciones palaciegas. |
| b | 00:48:34 - 00:50:03 | Diegético | Marcha de desfile combinada con un segundo tema de fanfarria. La instrumentación pasa a ser más melódica. | Modulación ascendente al recuperar el tema original. | Cambio de carácter en la música con la aparición de Cinderella. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de Cinderella. |
| c | 00:50:03 - 00:50:19 | Incidental | Incidental. Acompañamiento sobre un arpegio de acorde de 7ª en tresillos descendente y ascendente tema que evoluciona por grados conjuntos. Tema sin relación con ningún tema anterior que concluye con una llamada en las trompas. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de Cinderella | |
| d | 00:50:19 - 00:50:43 | Incidental | El tema de marcha es interpretado por clarinetes con acompañamiento de cuerda con modificaciones atonales. Motivo cromático en los bajos. Oboe, trompetas con sordina y flautas realizan parte de la melodía de la marcha. | | El príncipe divisa a la joven dama. | Aumento de la tensión con los motivos cromáticos en los bajos. |
| e | 00:50:43 - 00:50:53 | Incidental | El tema <i>A dream is a wish your heart makes</i> aparece modificado pero reconocible. | | El príncipe y Cinderella se encuentran por primera vez. | |

Cue 28-a. 00:50:53 – 00:51:02 Incidental. Un pasaje en el oboe que subraya el error del gran duque. Mientras que el diseño en la orquesta aparentemente de fracaso (tres semitonos descendentes) termina con un acorde mayor que denota la alegría del rey por el encuentro.

Cue 28-b. 00:51:02 – 00:51:17. Sin banda sonora.

Cue 28-c. 00:51:17 – 00:52:52. Diegética. La orquesta toca un vals clásico. Tonalidad de MiM. Secuencia armónica I-II-V con acordes intermediarios. Vemos a la orquesta iniciando la llamada al baile. A continuación, se desarrolla toda la primera sección del vals con protagonismo en las cuerdas para el tema principal y los vientos finalizando las frases. Al final un clúster de arpa coincide con el movimiento del telón.

Cue 28-d. 00:52:52 – 00:54:22. Incidental. Tras unos acordes el vals evoluciona hacia un ritmo más lento y comienza la canción *So this is love*. Tonalidad de MiM. Secuencia armónica I-II-V con acordes intermediarios (cromatismo entre el I y el II). Canción lírica a dos voces con las voces en off de *Cinderella* y el príncipe sobre un ritmo ternario.

Cue 28-e. 00:54:22 – 00:54:44. Diegética. Solo las campanadas del reloj de pie anunciando la medianoche.

Tabla 38:

Tabla-resumen del análisis de la sección 28.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFEECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------|--|--|---|--|
| a | 00:50:53- 00:51:02 | Incidental | Un pasaje en el oboe termina con diseño de tres semitonos descendentes para acabar con un acorde mayor. | finalización en acorde perfecto mayor | El encuentro del Príncipe y Cinderella y la alegría que provoca en el Rey | El oboe subraya el error del gran duque. El diseño de fracaso (tres semitonos descendentes) termina en alegría mostrada por un acorde perfecto Mayor |
| b | 00:51:02 - 00:51:17 | Sin banda sonora | Vals clásico. Toda la primera sección del vals cuenta con protagonismo de las cuerdas para el tema principal mientras que las maderas finalizan las frases. Clúster del arpa. | | | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 00:51:17 - 00:52:52 | Diegética | | Tonalidad de MIM. Secuencia principal I-II-V y acordes intermedarios. | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | |
| d | 00:52:52 - 00:54:22 | Incidental | Tras unos acordes el vals evoluciona hacia un ritmo más lento y comienza la canción <i>So this is love</i> . Canción lírica a dos voces con las voces en off de la Cinderella y el príncipe sobre un ritmo ternario. | Tonalidad de MIM. Secuencia armónica I-II-V con acordes intermedarios (cromatismo entre el I y el II). | | Es el tema del amor. A partir de este momento queda identificado. |
| e | 00:54:22 - 00:54:54 | Diegética | Solo campanadas de reloj de pared anunciando la medianoche | | | Alerta. |

Cue 29-a. 00:54:44 – 00:55:50. Incidental. Mientras las campanas de la torre anuncian la medianoche comienza un diseño en semicorcheas repetidas que evoluciona ascendentemente. A continuación, junto al aumento del volumen comienzan diseños de grupetos que aumentan la tensión y sensación de prisa. Escala ascendente que resuelve cuando pierde la zapatilla de cristal. Mordentes y melodía entrecortada que resuelve en melodía con grupetos. La salida de los perseguidores se anuncia con intervenciones de los metales (posible cita a Rossini). Cada campanada se acompaña de acordes y en el momento del clímax final se reconoce el xilófono y la percusión.

Cue 29-b. 00:55:50 – 00:56:06. Incidental. El tema de la carrera ahora representado en matiz piano por los ratones. Contrasta con el tema de la persecución a caballo que vuelve a aparecer fugazmente en fortísimo en secuencia descendente y tras el acorde final queda un redoble de timbal en pianísimo.

Cue 29-c. 00:56:06 – 00:56:49. Incidental. El coro canta en *vocalise* el tema de amor con armonías que sugieren el componente mágico.

Tabla 39:

Tabla-resumen del análisis de la sección 29.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|---|---------|---|--|
| a | 00:54:54 - 00:55:50 | Incidental | Campanas de la torre junto a motivo de semicorcheas repetidas que evoluciona ascendientemente. A continuación, junto al aumento del volumen comienzan diseños de grupetos. Escala ascendente seguida de mordentes y melodía entrecortada que resuelve en melodía con grupetos. Llamadas de los metales (cita). Cada campanada se acompaña de acordes y en el momento del clímax final se reconoce el xilófono y la percusión. | | Carrera de Cinderella a huir. Perdida de la zapatilla coincide con la resolución de la escala. La salida de los perseguidores se anuncia con llamadas en los metales. Sincronización de campanadas y acordes. | Las campanadas y la música sugieren la urgencia por volver antes que acabe el hechizo. |
| b | 00:55:50 - 00:56:06 | Incidental | El tema de la carrera ahora representado en matiz piano. Contrasta con el tema de la persecución a caballo que vuelve a aparecer fugazmente en fortísimo en secuencia descendente y tras el acorde final queda un redoble de timbal en pianísimo. | | Contraste entre temas con l aparición de los ratones en matiz piano y los caballos perseguidores en matiz fuerte | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de Cinderella. |
| c | 00:56:06 - 00:56:49 | Incidental | El coro canta en vocalise el tema de amor con armonías más etéreas. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de Cinderella | Tanto el vocalise en el coro como la nueva armonización del tema del amor sugiere que el milagro se ha obrado |

Cue 30a 00:56:49 - 00:56:57. Diegético. Solo se oyen las campanadas de la torre.

Cue 30-b. 00:56:57 – 00:57:22. Sin banda sonora.

Cue 30-c. 00:57:22 – 00:57:38. Incidental. Comienza con acordes tonales y con música sin relación con el resto. Aparece una cita a *Ah! Vous dirais-je, Maman*⁴⁸ distorsionado en el mundo onírico que se está representando. Finaliza con golpes en la percusión imitando la llamada a la puerta.

Cue 30-d. 00:57:38 – 00:58:32. Incidental. Las llamadas a la puerta se alternan con intervenciones en las trompetas con sordina, clarinetes, fagot. Las intervenciones más energéticas del rey van acompañadas de sincronización y *Mickey-Mousing*. El fagot cita la marcha nupcial de Mendelssohn de manera distorsionada. El fragmento termina con 3 segundos de silencio.

Cue 30-e. 00:58:32 – 00:59:22. Incidental. Tras dos segundos de silencio El colérico rey comienza a amenazar al gran duque con la espada mientras una escala ascendente entrecortada va generando la sensación de aumento de tensión. Esta última se descarga con el primer mandoble acompañado de un Foley de muelle.

⁴⁸ Canción infantil popular francesa con versiones en todo el mundo.

Cue 30-f. 00:59:22 – 00:59:59. Incidental. Comienza la persecución como en otros casos sin material temático reconocible sincronizando tanto las carreras como movimientos y golpes con las intervenciones en la orquesta. Por último, los saltos en cama “elástica” de los personajes van acompañados con serrucho musical *glisando* hacia arriba. La resolución se muestra con la cita en la orquesta de *the work song* cuya primera palabra es *Cinderella*. Y con la nueva discusión entre los dos personajes acompañada de gestos y sincronización.

Tabla 40:

Tabla-resumen del análisis de la sección 30.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------|--|---------|---|--|
| a | 00:56:49 - 00:56:57 | Diegética | Solo se oyen las campanadas de la torre | | | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| b | 00:56:57 - 00:57:22 | Sin banda sonora | | | | La cita del tema infantil con la distorsión final muestran en primer término el mundo onírico y feliz de los sueños del rey y la distorsión la vuelta a la cruda realidad. |
| c | 00:57:22 - 00:57:38 | Incidental | Comienza con acordes tonales y con música sin relación con el resto. Aparece una cita a <i>Ah, je vous dirai, maman!</i> distorsionado. Finaliza con golpes en la percusión imitando la llamada a la puerta. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | |
| d | 00:57:38 - 00:58:32 | Incidental | Los golpes de percusión se alternan con intervenciones en las trompetas con sordina, clarinetes, fagot, Mickey Mousing y cita a la marcha nupcial de Mendelshon. Tres segundos de silencio. | | Las intervenciones más energéticas del rey están sincronizadas con Mickey Mousing. | |
| e | 00:58:32 - 00:59:22 | Incidental | Tras dos segundos de silencio escala ascendente entrecortada. foley de muelle | | Sincronización con golpes y movimientos. | |
| f | 00:59:22 - 00:59:59 | incidental | Sin material temático reconocible. Serrucho musical con glisandos para finalizar con cita a la canción del trabajo. | | sincronizando tanto las carreras como movimientos y golpes con las intervenciones en la orquesta. Por último, los saltos en cama "elástica" de los personajes van acompañados con serrucho musical glisando hacia arriba. | |

Cue 31-a. 00:59:59 – 01:00:11. Incidental. Fanfarria con la que se representa el edicto real. En este caso se añaden intervenciones sincopadas en la fanfarria.

Cue 31-b. 01:00:11 – 01:00:27. Incidental. Como en todas las intervenciones donde aparece la madrastra la orquesta genera intranquilidad; en este caso trémolo sobre las cuerdas con intervención de clarinetes con motivo cromático de 4 notas descendente. Por el contrario, la aparición de *Cinderella* recupera el tono amable en la orquesta. La referencia a las hermanastras se cierra con intervención de trompetas con sordina.

Cue 31-c. 01:00:27 – 01:00:43. Incidental. *Mickey-Mousing* sincronizado a las carreras de los ratones y la subida al piso superior.

Cue 31-d. 01:00:43 – 01:01:06. Incidental. Motivos en la orquesta con tetracordos en las cuerdas. La tensión con la que se representa las prisas y nerviosismo de la madrastra en cada entrada en las habitaciones contrasta con una intervención lánguida en el fagot que representa a las hijas despertándose.

Cue 31-e. 01:01:06 – 01:01:22. Incidental. De nuevo el nerviosismo creciente de la madre aparece representado con los

diseños de la orquesta que aumentan en volumen y suben en afinación.

238
Tabla 41:

Tabla-resumen del análisis de la sección 31.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|---|--|--|--|
| a | 00:59:59 - 01:00:11 | Incidental | Fanfarría con intervenciones sincopadas. | Arpeggios sobre acordes de Dom y Sib M | Anuncio del edicto real. | La fanfarría siempre identifica a palacio. |
| b | 01:00:11 - 01:00:27 | Incidental | Trémolo en las cuerdas y motivo cromático de 4 notas descendente en los clarinetes. Cuerdas y por último, trompetas consordina. | | El trémolo aparece con la imagen de la madrastra. El tema en las cuerdas con Cinderella y las trompetas con sordina identifica a las hermanastras. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 01:00:27 - 01:00:43 | Incidental | | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | |
| d | 01:00:43 - 01:01:06 | Incidental | Tetracordos en las cuerdas alternando con intervención lánguida en el fagot. | | Cambio motivico en cada entrada a las habitaciones. | Contraste en tre la tensión y nerviosismo de la madrastra y la pereza de las hijas. |
| e | 01:01:06 - 01:01:22 | incidental | Diseños de la orquesta que aumentan en volumen y suben en afinación. | | | Nerviosismo creciente de la madre |

Cue 32-a 01:01:22 – 01:02:11. Incidental. Foley para rotura de objetos y de nuevo alternancia entre la tensión y determinación de la madrastra y la pereza de las hermanastras que todavía pretenden seguir durmiendo. La primera se representa en progresiones armónicas en las cuerdas mientras que la actitud de las hermanas es representada por motivos perezosos en los clarinetes. Por último, la madrastra consigue atraer la atención de sus hijas. Tras nueva intervención ridícula de las hermanas la madre pasa a explicar sus planes sobre motivos lentos en los graves de la orquesta en progresión ascendente.

Cue 32-b. 01:02:11 – 01:02:42. Incidental. Súbitamente la prisa de las hermanas se vuelve a representar con un motivo de escalas ascendentes y notas estacato que va pasando por todas las familias de la orquesta. Tras 7 segundos de silencio la orquesta anuncia el tema *So this is love* en progresión ascendente.

Cue 32-c. 01:02:42 – 01:03:03. Incidental y diegética. Mientras *Cinderella* canturrea el tema del amor con acompañamiento de arpa cada aparición de la madrastra es inquietante con una progresión en los graves. Tanto la aparición de los ratones con diseño rápido como la subida de las escaleras se representan en la orquesta.

Cue 32-d. 01:03:03 – 01:03:42. Incidental y diegética. Se alternan la intervención de los ratones con material temático de *The*

work song, con el canturreo de *Cinderella* y la inquietante subida de escaleras de la madrastra. Por último, el redoble de timbal anuncia la fatalidad.

Cue 32-e. 01:03:42 – 01:04:05. Incidental. El encierro de *Cinderella* se realiza mientras en la orquesta suena material de *A dream is a wish your heart makes* de manera modificada como rompiendo el sueño de *Cinderella*.

Tabla 42:

Tabla-resumen del análisis de la sección 32.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------------|---|---------|---|---|
| a | 01:01:22 - 01:02:11 | Incidental | Progresiones armónicas en las cuerdas alternándose con motivos perezosos en los clarinetes. Por último, motivos lentos en los graves de la orquesta en progresión ascendente. | | | Alternancia entre la tensión y determinación de la madrastra y la pereza de las hermanastras que todavía pretenden seguir durmiendo. |
| b | 01:02:11 - 01:02:42 | Incidental | Escalas ascendentes y notas estacato que va pasando por todas las familias de la orquesta. Tras 7 segundos de silencio la orquesta anuncia el tema <i>So this is love</i> en progresión ascendente. | | | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 01:02:42 - 01:03:03 | Incidental y diegética | <i>Cinderella</i> canturrea el tema del amor con acompañamiento de arpa. Progresión en los graves. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | Inquietante aparición de la madrastra representada con la progresión de los graves de la orquesta. |
| d | 01:03:03 - 01:03:42 | Incidental y diegética | Se alternan la intervención con material temático de <i>The work song</i> , con el canturreo de <i>Cinderella</i> y la progresión en los graves. Por último, el redoble de timbal | | Alternancia entre los ratones, <i>Cinderella</i> y la madrastra. | El canturreo de <i>Cinderella</i> se contrapone con la tensión que representa la madrastra y la fatalidad representada por el redoble del timbal. |
| e | 01:03:42 - 01:04:05 | Incidental | En la orquesta suena material de <i>A dream is a wish your heart makes</i> modificada modalmente | | Encierro de <i>Cinderella</i> en la torre. | La modificación del tema del sueño significa la aniquilación de la esperanza para <i>Cinderella</i> |

Cue 33-a 01:04:05 – 01:04:17. Decepción con diseño cromático descendente de 4 notas en las cuerdas. Con el cambio de escena solo se escucha los cascos de los caballos durante 6 segundos.

Cue 33-b. 01:04:17 – 01:04:50. Llamada en la trompeta que anuncia al gran duque que se alterna con la aparición de los ratones con material de *The work song* y las prisas de las hermanas para acabar de acicalarse entre empujones representado por los pizzicato s en los violoncellos. Por último, el trompetista vuelve a anunciar al Gran Duque.

Cue 33-c. 01:04:50 – 01:05:15. Tras 4 segundos de silencio la entrada del Gran Duque se realiza acompañada de la marcha que se utiliza en palacio para anunciar las personalidades. De nuevo las intervenciones de las hermanas muestran la ridiculez de los personajes con sordinas *wah-wah* en las trompetas y el disgusto en el duque con diseño en el fagot. Llamadas en las trompetas contestadas en las trompas anuncian la lectura del edicto real.

Cue 33-d. 01:05:15 – 01:05:49. Cuatro segundos de silencio mientras el Gran Duque da lectura al edicto seguido de acordes tenidos en las cuerdas y efecto mágico en la orquesta al descubrir la zapatilla de cristal. Sobre una nota tenida de los contrabajos vuelven a sonar las sordinas *wah-wah* en las trompetas acompañando a las hermanas. Efecto de carreras con

trinos en las maderas y notas tenidas con la aparición en pantalla de la madrastra.

Cue 33-e. 01:05:49 – 01:06:56. Sin banda sonora. Solo 3 Foley representando los golpes sobre el ratón realizados con instrumentos de percusión.

244 **Tabla 43:**

Tabla-resumen del análisis de la sección 33.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------|--|---------|--|---|
| a | 01:04:05 - 01:04:17 | Incidental | Diseño cromático descendente de 4 notas en las cuerdas. | | El cambio de escena sólo permitir oír los cascos de los caballos durante 7 segundos. | Decepción. |
| b | 01:04:17 - 01:04:50 | Incidental | Llamada de trompeta se alterna con motivos de <i>The work song</i> y pizzicatos en los violoncellos. | | La trompeta anuncia al Gran Duque, el tema del trabajo a los ratones y los pizzicatos en las cuerdas la sprisas de las hermanastras. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 01:04:50 - 01:05:15 | Incidental | Tras 4 segundos de silencio suena la marcha de anuncio de personalidades. Intervenciones de trompetas con sordinas wah-wah y motivo en el fagot. Llamadas en las trompetas contestadas en las trompas. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | Ridiculez de los personajes con sordinas wah-wah en las trompetas y el disgusto en el duque con diseño en el fagot. Por último los metales anuncian la lectura del edicto real. |
| d | 01:05:15 - 01:05:49 | | Cuatro segundos de silencio seguidos de acordes tenidos en las cuerdas y efecto en la orquesta al descubrir la zapatilla de cristal. Trompetas con sordinas wah-wah sobre nota tenida en los contrabajos. Trinos en las maderas y notas tenidas. | | Efecto de aparición de la zapatilla, trompetas con sordina con laparición de las hermanas y notas tenidas con la aparición en pantalla de la madrastra | Las sprisas de la hermanas se manifiestan en los trinos de las maderas mientras que la aparición de la madrastra y su maldad con notas tenidas en la orquesta |
| e | 01:05:49 - 01:06:56 | Sin banda sonora | | | 3 foley que representan los golpes que recibe el ratón de manera accidental | |

Cue 34-a. 01:06:56 – 01:07:08. Incidental. Peligro con trémolo en escala descendente en las cuerdas y mantenido en la última nota antes de resolver positivamente con motivo ascendente conclusivo. El fragmento termina con acorde tenido entre la cuerda y los clarinetes.

Cue 34-b. 01:07:08 – 01:07:23. Diseño descendente en las cuerdas contestado con diseño ascendente en el fagot asociado a la imagen de Anastasia y finalizado en el clarinete. La aparente alegría se torna sorpresa con las trompas con sordina, trompas y maderas.

Cue 34-c. 01:07:23 – 01:07:35. Tres segundos de silencio con melodía descendente de la flauta sobre diseño tenido del fagot. Excusas. *Mickey-Mousing* asociado a los ratones y sincronización de los movimientos y golpes que se propinan al paje.

Cue 34-d. 01:07:35 – 01:07:53. Incidental. *Mickey-Mousing* con los ratones como protagonistas sin material temático reconocible.

Cue 34-e. 01:07:53 – 01:08:32. Incidental. El fragmento comienza con un diseño de velocidad para los ratones y continua con el tema *The work song* lento en los contrabajos que simula el esfuerzo que supone para los ratones desplazar la llave

mientras suben los escalones. A modo de contrapunto un tema estacato pasa de las maderas a la cuerda para recordarnos que son los ratones quien lo realizan.

Tabla 44:

Tabla-resumen del análisis de la sección 34.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------|--|---------|--|--|
| a | 01:06:56 - 01:07:08 | Incidental | Tremolo en escala descendente en las cuerdas y mantenido en la última nota antes de resolver con motivo ascendente conclusivo. El fragmento termina con acorde tenido entre la cuerda y los clarinetes. | | | Peligro representado por el trémolo descendente mientras que la resolución ascendente da a entender una final satisfactorio |
| b | 01:07:08 - 01:07:23 | incidental | Diseño descendente en las cuerda contestado con diseño ascendente en el fagot finalizado por el clarinete. Finalmente intervención de trompas con sordina y maderas | | La aparición de Anastasia se hace acompañada del fagot. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 01:07:23 - 01:07:35 | Incidental | Tres segundos de silencio con melodía descendente de la flauta sobre diseño tenido del fagot. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | |
| d | 01:07:35 - 01:07:53 | Incidental | | | Incidental. Mickey-Mousing con los ratones como protagonistas sin material temático reconocible. | |
| e | 01:07:53 - 01:08:32 | Incidental | El fragmento comienza con un diseño de velocidad para los ratones y continúa con el tema The work song lento en los contrabajos. A modo de contrapunto un tema estacato pasa de las maderas a la cuerda. | | | The work song lento en los contrabajos representa el esfuerzo que supone para los ratones desplazar la llave mientras suben los escalones. El tema estacato recuerda que son los ratones quien lo realizan |

Cue 35-a. 01:08:32 – 01:08:43. Incidental y diegético. Tema de trabajo ahora en clarinetes sobre *pizzicato* de las cuerdas. Los últimos siete segundos solo hay clústeres y *glissando* descendente sobre el piano que responde a la acción mostrada en pantalla.

Cue 35-b. 01:08:43 - 01:09:11. Fugado sobre el tema del trabajo relacionado con los movimientos de los ratones. Súbito trémolo y trompetas con sordina en diseño ascendente que muestran la dificultad que presenta la escalera para llegar con la llave a la torre donde está recluida *Cinderella* junto con diseño descendente en las flautas que simulan el mareo de Gus. De nuevo el tema del trabajo finalizado con escala ascendente con mucha energía cuando continúan con la subida.

Cue 35-c. 01:09:11 – 01:09:29. Acorde dramático que muestra la situación de *Cinderella* continuado con una transición al esperanzador tema *A dream is a wish your heart makes* acabado súbitamente con redoble de timbal y acorde en *tutti* con la captura por parte de Lucifer de uno de los ratones.

Cue 35-d. 01:09:29 – 01:10:04. Motivo de decepción de 4 notas cromáticas descendentes. El tema de la esperanza aparece alterado y modal para representar el sentimiento de frustración. Uno de los ratones ataca al gato (suena el tema del trabajo) y abre una ventana de esperanza que es de nuevo frustrada.

Misma situación se repite dos veces más. La última con trombones y xilófono con el tema del trabajo que pretende simbolizar el ataque en la batalla. Tras escala ascendente acorde final.

Cue 35-e. 01:10:04 – 01:10:27. Incidental. Dos segundos de silencio y sobre los ruidos de vajilla rota realizados por pequeña percusión suena los trinos de las flautas para representar a los pajarillos que se suman a la batalla contra Lucifer para liberar a *Cinderella*. De nuevo frustración cuando el ratón es de nuevo apresado. Los pájaros descienden volando (diseño temático descendente) para avisar al perro para que les ayude.

Tabla 45:

Tabla-resumen del análisis de la sección 35.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------------|--|---------|--|---|
| a | 01:08:32 - 01:08:43 | Incidental y diegética | Tema de trabajo ahora en clarinetes sobre pizzicato de las cuerdas. Los últimos siete segundos solo hay clústeres y glisando descendente sobre el piano | | Los golpes propinados sobre el teclado del pianoson representados por clústeres. | |
| b | 01:08:43 - 01:09:11 | Incidental | Fugado sobre el tema del trabajo. Súbito trémolo en las cuerdas y trompetas con sordina en diseño ascendente. Motivo descendente en las flautas y de nuevo el tema del trabajo con energías renovadas. | | Sincronización con los movimientos de los ratones. El motivo descendente en las flautas representa el mareo de uno de los ratones al ver la escalera que queda por subir. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 01:09:11 - 01:09:29 | Incidental | Acorde continuado con una transición al tema <i>A dream is a wish your heart makes</i> acabado súbitamente con redoble de timbal y acorde en tutti. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | El primer acorde tiene un aire dramático que muestra la situación de <i>Cinderella</i> . En contraposición la aparición de un aposable solución muestra la esperanza con el tema de <i>A dream is a ...</i> Por último el acorde vuelve a generar decepción |
| d | 01:09:29 - 01:10:04 | Incidental | Motivo de 4 notas cromáticas descendentes y modificación modal del tema de la esperanza. El tema del trabajo aparece varias veces por último en trombones y xilofono. | | Diferentes acometidas de los ratones a Lucifer resueñas don decepción asociadas al tema del trabajo que aparece con diversas instrumentaciones | Motivo de decepción de 4 notas cromáticas descendentes. El tema de la esperanza aparece alterado y modal para representar el sentimiento de frustración. |
| e | 01:10:04 - 01:10:27 | Incidental | Dos segundos de silencio. Sobre ruidos de vajilla rota realizados por pequeña percusión y suenan trinos de las flautas. Por último diseño temático descendente. | | Los trinos de las flautas representan los pajarillos que se suman a la batalla contra Lucifer para liberar a <i>Cinderella</i> . Los pájaros descienden volando para avisar al perro para que les ayude. | De nuevo frustración cuando el ratón es de nuevo apresado. |

Cue 36-a. 01:10:27 – 01:10:45. Incidental. Sobre una nota repetida en el contrabajo suena en progresión cromática el tema del trabajo mientras los pájaros pretenden despertar al perro. El tema pasa de las maderas a las trompas.

Cue 36-b. 01:10:45 – 01:11:07. Incidental. Con el cambio de escenario cambia totalmente el carácter de la música. La urgencia que se mostraba en el fragmento anterior pasa de nuevo a mostrar la ridiculez de la hermana intentando calzarse una zapatilla de cristal claramente de talla inadecuada. Oboes y sordinas en las trompetas amplían esa idea de ridículo.

Cue 36-c. 01:11:07 – 01:11:28. Incidental. Subida y bajada de objeto despedido y salvado en última instancia. Subida del perro hasta la torre. Suena material temático de *The work song* que evoluciona ascendentemente con la escalada del perro a la torre para enfrentarse a Lucifer.

Cue 36-d. 01:11:28 – 01:11:56. Incidental. Llamada de trompas que anuncian el ataque del perro y huida del gato que cae por el ventanuco de la torre. Diseño descendente de caída. Material temático de la canción de trabajo evolucionado

Cue 36-e. 01:11:56 – 01:12:05. Sin banda sonora. El Gran Duke pregunta si hay alguna dama más en la casa y la madrastra

contesta que no. Cuando se dispone a irse aparece *Cinderella* rescatada de su cautiverio por los animales.

Tabla 46:

Tabla-resumen del análisis de la sección 36.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------|--|---------|--|--|
| a | 01:10:27 - 01:10:45 | Incidental | Sobre una nota repetida en el contrabajo suena en progresión cromática el tema del trabajo. El tema pasa de las maderas a las trompas. | | los pájaros pretenden despertar al perro | |
| b | 01:10:45 - 01:11:07 | Incidental | Oboes y sordinas en las trompetas | | Se muestra a una de las hermanas intentando calzarse una zapatilla de cristal de talla inadecuada. | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de <i>Cinderella</i> . |
| c | 01:11:07 - 01:11:28 | Incidental | Material temático de <i>The work song</i> que evoluciona ascendientemente | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de <i>Cinderella</i> | |
| d | 01:11:28 - 01:11:56 | Incidental | Llamada de trompas. Motivo descendente de caída y material temático de la canción del trabajo evolucionado. | | Trompas que anuncian el ataque del perro y huida del gato que cae por el ventanuco de la torre. Diseño descendente de caída. | |
| e | 01:11:56 - 01:12:05 | Sin banda sonora | | | | |

Cue 37-a. 01:12:05 – 01:12:20. Incidental. Arpeggios en la flauta sobre trémolo en los violines. Todo agudo y pianísimo. De nuevo secuencia descendente sincronizada con la bajada de las escaleras por parte de *Cinderella*.

Cue 37-b. 01:12:20 – 01:12:39. Incidental. Tras una llamada en las trompas que recuerdan el edicto real vuelve a sonar material temático (modificado modalmente) del sueño hecho realidad. Llamada en las trompas como orden para el paje y carrera de este para cumplir la orden del Gran Duque. Tras diseño de escalas que representan la celeridad del paje una cadencia suspendida coincide con la caída y rotura de la zapatilla de cristal (dos efectos de caída y rotura de cristal).

Cue 37-c. 01:12:39 – 01:12:57. Incidental. Tras un fragmento orquestal sin relación temática suena una marcha fúnebre por la rotura sobre un acorde tenido cuando aparece la imagen de la madrastra.

Cue 37-d. 01:12:57 – 01:13:10. Incidental. Resolución final con mención rítmica a la presencia de los ratones y el tema del trabajo. Último acorde de la secuencia representa la magia del zapato que acopla perfectamente en el pie de *Cinderella*.

Cue 37-e. 01:13:10 – 01:13:35. Diegético e incidental. El fragmento comienza con el carrillón de la torre en primer plano

tocando a arrebató de fiesta. A continuación, el príncipe y *Cinderella* salen de la ceremonia nupcial mientras suena una escala mayor descendente en el tutti repetidas veces. Y los arpegios Do-la-fa-re, si-solmi-do. Con una cadencia I-IV-II-V-I

Cue 37-f. 01:13:35 – 01:14:15. Incidental. El tema *A dream is a wish your heart makes* aparece a hora en compas de 4 y acompañamiento en las cuerdas de tresillos que (bien podría ser 12/8). Cambia a subdivisión binaria que es más rotundo. Acaba con una cadencia sobre la tónica aplazada a una fanfarria que hace la dominante y la tónica con el tutti.

Tabla 47:

Tabla-resumen del análisis de la sección 37.

| CUE | MARCA DE TIEMPO | TIPO | INSTRUMENTACIÓN Y ELEMENTOS TÉCNICOS | ARMONÍA | DETALLE DE SINCRONIZACIÓN | EFECTO DRAMÁTICO |
|-----|---------------------|------------------------|--|---------|---|--|
| a | 01:12:05 - 01:12:20 | Incidental | Arpegios en la flauta sobre trémolo en los violines. Todo agudo y pianísimo. Secuencia descendente | | De nuevo secuencia descendente sincronizada con la bajada de las escaleras por parte de Cinderella. | |
| b | 01:12:20 - 01:12:39 | Incidental | Tras una llamada en las trompas vuelve a sonar material temático del sueño hecho realidad modificado modalmente. Nueva llamada en las trompas y diseño en escalas y final concadencia suspendida. | | La segunda llamada de trompas es una llamada al peje y carrera. Por último, rotura de la zapatilla con un efecto de rotura de cristal | La resolución de la orquesta refuerza las palabras de lástima y compasión para con la situación de Cinderella. |
| c | 01:12:39 - 01:12:57 | Incidental | Fragmento orquestal sin relación temática suena una marcha fúnebre por la rotura sobre un acorde tenido. | | Los ratones se ponen a trabajar para confeccionar el vestido de Cinderella | Sensación de frustración por que la madrastra se salga con la suya mientras Cinderella pierde su oportunidad de ser feliz. |
| d | 01:12:57 - 01:13:10 | Incidental | Resolución al material anterior con mención rítmica al tema del trabajo. | | El último acorde y la resolución coinciden con el perfecto acople del segundo zapato de cristal en el pie de Cinderella | Extrema intensidad resuelta con tema apasionado. |
| e | 01:13:10 - 01:13:35 | Diegética e incidental | Carillon de la torre tocando a arretrato. Suena un aescal amayor descendente en tutti varias veces y por último, de nuevo el carrillon con con do sarpegios descendentes sobre la escala mayor. (DO-LA-FA-RE y SI-SOL-MI-DO) | | | Algarabía y felicidad en la gente |
| f | 01:13:35 - 01:14:15 | Incidental | El tema <i>A dream is a wish your heart makes</i> aparece a hora en compas de 4 y acompañamiento en las cuerdas de tresillos que (bien podría ser 12/8). Cambia a subdivisión binaria. | | | Resolución satisfactoria de los sueños para las personas de buen corazón. |

8.2. Resultados

En primer lugar, cabe destacar que desde el punto de vista de la sincronía se puede afirmar que la banda sonora tiene un carácter totalmente empático. Tanto es así que incluso los fragmentos de pausa en la música juegan un papel de sincronización con la trama generando las expectativas emocionales pertinentes más allá de interpretaciones personales. Dado que este carácter empático se produce en toda la banda sonora se ha decidido no consignarlo fragmento por fragmento.

Desde el punto de vista de la asociación entre elementos musicales y elementos narrativos se puede concluir que existe una clara identificación con motivos, instrumentaciones, temas, armonías, etc. Esta situación abunda en la idea de la psicología experimental sobre la relación que se puede establecer entre elementos musicales y extra musicales de modo que la aparición en la música de estos elementos tenga un efecto narrativo, psicológico, etc. (Cohen, 2011). Estas asociaciones pueden ser naturales o culturales, es decir basadas en las percepciones físicas y emocionales o a los clichés que permiten interpretar dichas asociaciones. Los cambios de velocidad del ritmo cardiaco y respiratorio que implican mayor actividad o excitación van asociados con *tempi* musicales claramente más

rápidos mientras que aquellas músicas más pausadas y tranquilas tienen que ver con el estado de reposo o la calma.

Del mismo modo, situaciones sociales como bodas y entierros se asocian culturalmente con algunos tipos de música como marchas nupciales o fúnebres.

Dejando aparte situaciones tan obvias, también se puede observar que situaciones dramáticas o de tensión van aparejadas con ciertas expresiones y características musicales.

Por otra parte, el hecho que tanto las asociaciones que se pueden realizar como la definición de las funciones de la música en cada fragmento pueden ser múltiples, es decir que el mismo fragmento pueda o bien representar una asociación o tener una función narrativa o interna, invita a analizar cada una de estas situaciones y solo compararlas con el número total de referencias y no entre sí.

8.2.1. Relación de asociaciones culturales entre elementos musicales y narrativos

Cabe destacar que en los 67 fragmentos siguientes se produce la asociación entre motivos musicales con elementos extra musicales como sensaciones o emociones. Estas relaciones se pueden considerar funciones internas (psicológicas) del uso de la música.

En los siguientes fragmentos se puede encontrar principalmente relación con las siguientes funciones:

- Función prosopopéyica que revela la naturaleza de un personaje o posibles cambios de humor o sentimientos en él.
- Función emocional con la que la música crea una emoción al espectador.

Cue 1-c. Acompañamiento del coro en *vocalise* y orquestación con instrumentos agudos refuerzan la sensación de magia.

Cue 2-d. Llamadas en trompas y trombones seguidas de marcha fúnebre en la orquesta asociados a la muerte del padre. Refuerzo de la idea de drama.

Cue 3-c. Asociación entre flautas y pájaros. Momento divertido de presentación de personajes.

Cue 3-d. Canción sobre los sueños que se hacen realidad. Tanto la música como la letra tienen un carácter optimista y de tranquilidad.

Cue 4-d. De nuevo canta y baila en escena que define la personalidad alegre de la protagonista.

Cue 5-b. Pizzicato s en las cuerdas y sonidos cortos en las maderas para representar la velocidad de los movimientos de

los ratones. La secuencia descendente se utiliza para representar la bajada de las escaleras.

Cue 5-e. Tras dos segundos de silencio el redoble del timbal y tres acordes finales y acorde tenido en tutti dan idea del peligro que supone el personaje anunciado (el gato).

Cue 6-a. Motivo lánguido de oboe solo para denotar la soledad.

Cue 7-a. Cada aparición en pantalla de *Cinderella* representa la bondad como contraposición al personaje maligno del gato. La orquesta realiza en cada aparición diseños luminosos.

Cue 7-d. De nuevo el oboe denota la soledad del personaje, en este caso Bruno injustamente castigado.

Cue 8-a. Escalas ascendentes y descendentes junto con cambios en las instrumentaciones ofrecen una sensación de caos.

Cue 8-b. Trémolo en las cuerdas reforzado por timbales y graves que producen sensación de peligro.

Cue 8-c. Marcha lenta y fúnebre con el añadido del órgano litúrgico. Clara alusión a las fatales consecuencias que puede acarrear la misión de engañar al gato.

Cue 8-d. El timbre del clarinete aporta la sensación de sigilo.

Cue 8-e. El hecho de haber encontrado la solución se representa con la intervención de la flauta.

Cue 10-a. El trémolo en las cuerdas representa la amenaza mientras que los pizzicato s representan a los ratones.

Cue 10-c. Redoble de timbal que simboliza el peligro y el acecho.

Cue 10-d. Aumento de la tensión representado por la progresión ascendente de los trémolos.

Cue 10-e. Continúa el trémolo amplificando la asociación a la tensión.

Cue 11-a. Presencia del timbal que recuerda que el episodio no ha terminado pese a la falsa seguridad que proporciona el motivo del clarinete bajo.

Cue 11-b. De nuevo el trémolo en las cuerdas evoca la tensión de la persecución.

Cue 12-a. Súbitamente los acordes mantenidos en matiz piano en las cuerdas y melodía lánguida en el oboe. Secuencia descendente. La música se vuelve triste al entrar en la habitación de la madrastra.

Cue 12-e. La orquesta simula la velocidad y la huida del ratón mediante escalas ascendentes. Mientras la decepción se muestra con la cadencia armónica no resuelta.

Cue 13-b. Instrumentación en registros graves de la flauta junto a fagot, contrafagot, graves, timbales. Todo ello aporta una sensación de oscuridad asociada a la habitación de la madrastra.

Cue 13-e. Secuencia ascendente con cada elemento nuevo añadido a la lista de tareas.

Cue 14-a. Fanfarrias y marcha pomposa asociada al rey y el palacio.

Cue 14-c. Diseño de 4 notas descendentes por semitonos que significan la decepción del Rey por la falta de expectativas de matrimonio del príncipe.

Cue 14-d. Utilización de melodía conocida con modificación asonante que refleja la sensación de frustración.

Cue 15-e. De nuevo la fanfarria representa al Rey. En este caso su deseo de organizar un baile.

Cue 15-f. Diseño de frustración con semitonos descendentes en el fagot.

Cue 16-a. El canto desafinado y los errores en la interpretación van asociados a sensación de rechazo y ridiculez.

Cue 16-c. El uso del arpa y el canto a voces aportan el componente mágico.

Cue 17-c. Motivos descendentes atonales que representan la burla de las hermanastras hacia *Cinderella*.

Cue 17-d. Alternancia en la instrumentación. Clara y luminosa en *Cinderella* y oscura y grave para la madrastra.

Cue 17-e. Los motivos rápidos se asocian a la alegría que muestra *Cinderella*.

Cue 18-a. La tonalidad mayor, el ritmo de marcha y la velocidad produce el efecto de ser una canción optimista.

Cue 19-a. Las fanfarrias recuerdan el evento en palacio.

Cue 20-d. De nuevo el redoble de timbal se interpreta como amenaza mientras que el diseño con sordinas representa la decepción del cazador burlado.

Cue 21-a. Tarareo sobre el ritmo de marcha de la canción del trabajo. De nuevo sensación de optimismo y alegría.

Cue 22-a. Fanfarrias que representan el palacio, el Rey...

Cue 22-b. Motivos descendentes que denotan decepción mientras que el oboe vuelve a representar la soledad.

Cue 22-c. Refuerzo de la idea anterior.

Cue 22-d. Vibráfono junto a cuerdas para efecto mágico.

Cue 22-e. El cambio a ritmo de vals muta la temperatura emocional de toda la escena.

Cue 23-a. De nuevo identificación de las fanfarrias con el palacio.

Cue 23-c. Sensación de amenaza producida por la sucesión de acordes atonales y disonantes.

Cue 24-e. De nuevo el arpa, en este caso junto a escalas ascendentes aportan el componente mágico a la trama.

Cue 25-b. Tanto el diseño de trote como la instrumentación identifican al personaje como el contrapunto cómico de la historia.

Cue 25-d. La nueva condición noble de los ratones se representa con las llamadas en la orquesta.

Cue 26-b. De nuevo la sensación de magia se representa con el arpa en este caso acompañando al coro en *vocalise* que aumenta, más si cabe, el momento mágico.

Cue 27-a. Fanfarrias.

Cue 27-b. Marcha de pompa asociada a la nobleza.

Cue 28-a. El diseño de tres semitonos descendentes en el oboe subraya el error del Gran Duque.

Cue 29-c. De nuevo el *vocalise* sugiere que el milagro se ha obrado.

Cue 30-c. Tema infantil distorsionado representa en un principio el mundo onírico y a continuación la vuelta al mundo real y la decepción que ello supone.

Cue 31-a. Fanfarria.

Cue 31-b. Trémolo en las cuerdas para representar la intranquilidad.

Cue 32-b. Se representa la prisa mediante escalas ascendentes.

Cue 32-c. Inquietud que identifica la aparición de la madrastra con progresión en los graves.

Cue 32-d. El redoble de timbal final produce la sensación de fatalidad contrapuesta a la felicidad despreocupada que muestra *Cinderella* con su canturreo.

Cue 33-a. Diseño cromático descendente en las cuerdas significa decepción.

Cue 33-c. De nuevo el uso de metales o fanfarrias en este caso para dar paso a la lectura del edicto real.

Cue 33-d. Las prisas se representan con motivos trinados en las maderas. La maldad de la madrastra con notas tenidas en la orquesta.

Cue 34-a. Trémolo descendente que significa peligro.

Cue 34-e. El tema del trabajo interpretado en esta ocasión por los contrabajos lentamente da a entender la dificultad y el esfuerzo que suponen el encargo a realizar.

Cue 35-d. Motivo de decepción de 4 notas cromáticas descendentes.

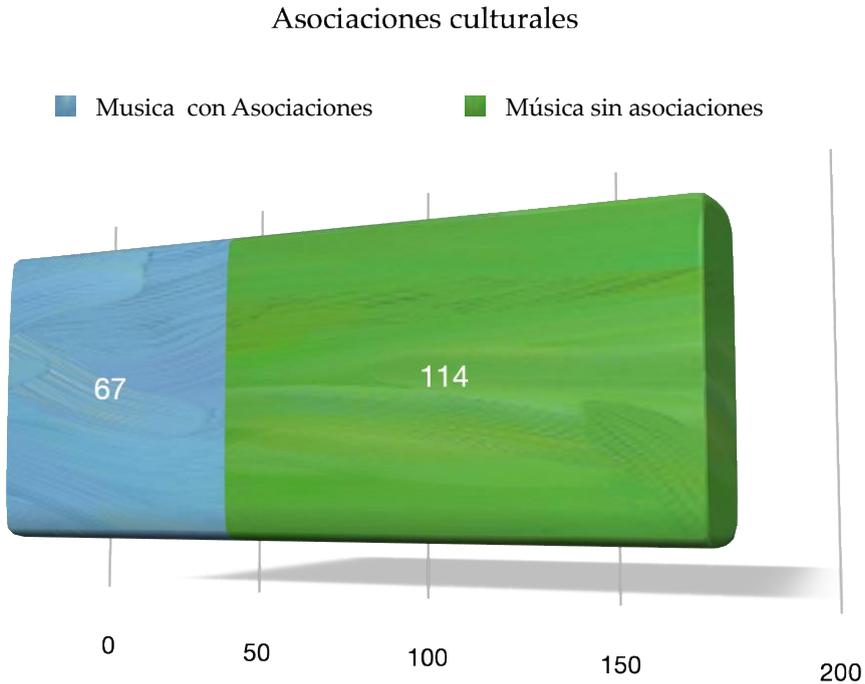
Cue 37-b. Trompas que recuerdan el edicto real.

Cue 37-e. Las campanas a arrebató suenan para dar muestra de la celebración general.

Como se puede observar en la Figura 16 las asociaciones culturales tienen un peso relativo relevante dentro de la banda sonora analizada.

Figura 16.

Asociaciones culturales entre elementos musicales y narrativos



8.2.2. Relación de asociaciones entre elementos musicales y personajes

- La instrumentación de *Cinderella* como epítome de la bondad siempre va acompañada por instrumentaciones claras y armonías luminosas. Además, su vinculación con los temas de la esperanza o del amor la hacen protagonista de los sentimientos de bondad.

- En contraposición la instrumentación de la madrastra siempre va asociada a instrumentaciones graves, acordes sombríos o atonales y principalmente modalidades menores. Todo ello confiere a las intervenciones del personaje una temperatura emocional de intranquilidad y desasosiego.
- Otro elemento contrastante es la utilización de sordinas *wah-wah* para representar a las hermanastras, especialmente la ridiculez de sus actitudes.
- Los pajaritos siempre están representados por las flautas bien en trinos o en motivos frenéticos cuando tienen protagonismo en la historia. Tonalidades mayores principalmente
- El gato viene representado principalmente por el fagot. Muchas veces octavado con el contrafagot. Escala alterada. El timbre del fagot representa en este caso una mezcla entre maldad y cualidad risible. Es la maldad de los dibujos animados.
- Los ratones y sus movimientos nerviosos se representan, la mayoría de las veces, con pizzicatos en las cuerdas o motivos estacatos en las maderas.

- El hada madrina (asociada a la magia) y sus intervenciones. Otro de los personajes cómicos (que no ridículos) es el hada Madrina. Su tema está construido en modo mayor con subdivisión ternaria (motivo rítmico **q e**) y con instrumentaciones claras. Sus intervenciones van acompañadas del elemento mágico. Para ello se utilizan instrumentaciones claras con uso del arpa generalmente, del coro en *vocalise* y algunas veces de vibráfono o lira.
- El Rey es otro de los personajes cómicos. Este personaje muestra una dualidad constante entre la serenidad regia y el carácter colérico. La primera se representa siempre con motivos de pompa y elegancia con instrumentaciones de metales y fanfarrias mientras que los momentos iracundos son mostrados con sincronizaciones extremas.
- El gran duque también muestra esta dualidad. Su personaje es regio en ausencia del rey y risible en su presencia. Es el personaje que recibe la ira del rey.

8.2.3. Relación de referencias con función externa indicativa temporal o local referencial

De entre las funciones externas podemos destacar algunas que son muy evidentes como por ejemplo la indicativa temporal o local referencial. Si la primera permite diferenciar las diferentes

épocas y hacer de la música un elemento de sincronía entre la historia y el espectador, la segunda determina la localización de la historia de manera más o menos precisa. De alguna manera sitúa temporal y geográficamente la escucha de toda la historia.

Así pues, todas las referencias que tienen que ver con palacio, como por ejemplo las fanfarrias o las marchas de pompa nos indican indudablemente que toda la trama se desarrolla en un reino europeo. Desde el punto de vista temporal, el hecho que la música que se utiliza en el baile y las secuencias con paisaje sonoro circunscriben la historia al final del siglo XIX⁴⁹ y dirigen nuestra escucha hacia esta opción. Así pues, los protagonistas bailan el vals con naturalidad denotando que es un estilo absolutamente familiar (contemporáneo) y la monarquía actúa de manera absolutista con edictos que obligan a toda la población femenina a asistir al baile.

Cue 4-d. Variación en forma de vals sobre el tema de la esperanza. El momentoailable presenta las características principales del personaje y en este caso la sitúa como una persona con clase que se encuentra cómoda en el ritmo de vals.

Cue 9-a. De nuevo el tema de la esperanza en forma de vals.

⁴⁹ Probablemente podría estar circunscrita en el siglo XX pero no existen trazas de modernidad tan habituales ni referencias artísticas que lo pudiera identificar

Cue 14-a. Hasta ahora todo se había desarrollado y descrito en el mundo de *Cinderella*. Tanto las fanfarrias como la marcha palaciega adelantan el nuevo escenario y parte fundamental de la trama.

Cue 15-d. Se avanza el tema del amor en forma de vals. Se anuncia el desenlace amoroso, aunque de forma velada.

Cue 15-e. Representa el deseo del rey de organizar un baile en honor a la vuelta del príncipe. El trino en las flautas denota urgencia.

Cue 16-e. La fanfarria anuncia al heraldo del rey y los pizzicato s la nueva aparición de los ratones.

Cue 17-b. El uso de los clarinetes y flautas en las fanfarrias son una cita asociada a palacio, pero con distancia.

Cue 18-a. Con la aparición del vestido vuelve a aparecer el tema *A dream is a wish your heart makes* en forma de vals con invitación.

Cue 18-b. En este caso la fanfarria suena con sordinas subrayando la dificultad real para poder asistir al baile. De alguna manera las sordinas ponen distancia entre la realidad y el sueño de *Cinderella*.

Cue 19-a. De nuevo las fanfarrias recuerdan el evento de palacio.

Cue 21-d. La melodía en forma de vals de *A wish your heart makes* que ya ha sido utilizada para los momentos en los que *Cinderella* está realizando tareas.

Cue 22-a. Fanfarrias y campanadas todavía identifican más el palacio.

Cue 22-b. Presencia del carruaje real anunciado por el uso de llamadas en los metales.

Cue 22-e. El cambio a vals modifica la temperatura emocional del fragmento pasando de la soledad y tristeza a la alegría.

Cue 23-a. Marcha de desfile y pompa. De nuevo las llamadas en los metales sitúan espacialmente la trama y aumentan su significado con la marcha de desfile.

Cue 27-a. Fanfarria.

Cue 27-b. Marcha de desfile y fanfarria.

Cue 27-d. Marcha de desfile. El cambio en la instrumentación representa al nuevo personaje en palacio: el príncipe.

Cue 28-c. Vals clásico con las llamadas de invitación al baile.

Cue 28-d. Vals lento que muta a la canción *So this is love*. Esto demuestra la nobleza del personaje de *Cinderella* que actúa con toda naturalidad tanto al bailar el vals como al cantar algo tan profundo como su enamoramiento.

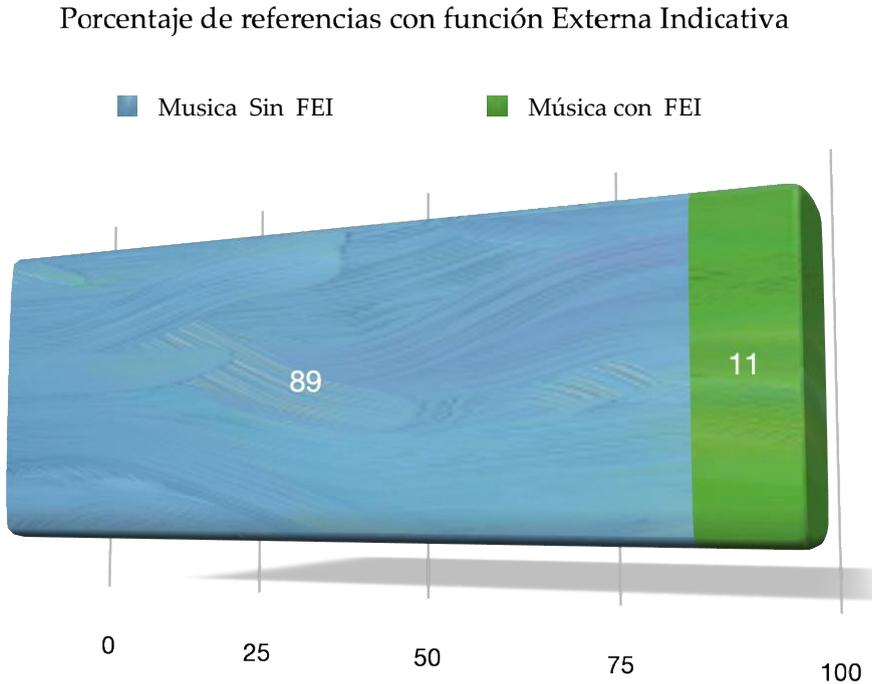
Cue 31-a. Fanfarria sincopada anunciando el nuevo edicto del rey.

Cue 37-f. Cadencia final con fanfarria real.

Encontramos pues 22 referencias en las que se utilizan estos elementos identificadores lo que da muestra de la presencia e importancia de estos para identificar personas o lugares. Generalmente se considera esta utilización como *leitmotiv*, aunque no corresponda exactamente a la sofisticación que Wagner otorgaba a esta técnica compositiva (Figura 17).

Figura 17.

Función externa indicativa o local referencial



8.2.4. Referencias con función externa cinemática

La función cinemática hace referencia a la sincronización de los movimientos de personajes u objetos con la música. Persecuciones, subidas, bajadas, golpes... Hay que añadir los efectos *foley* a la categoría. No son propiamente piezas musicales si no efectos de sala que refuerzan el mensaje de la imagen. Los podemos encontrar en caídas y golpes y, además, en toda una serie de acciones como aceleraciones, paradas, saltos etc. Son los efectos especiales de la banda sonora.

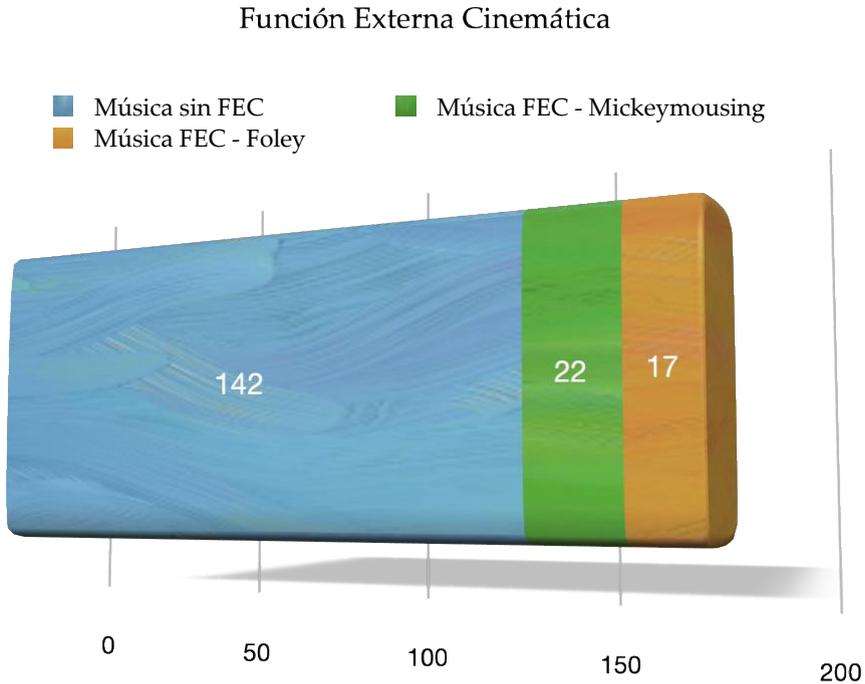
Encontramos en la audición de la banda sonora un mínimo de 17 referencias con efectos de sala *Foley* y al menos 22 con referencias exclusivas a *Mickey Mousing*.

El hecho de contar con personajes como el gato y los ratones invita a pensar que se va a producir con cierta frecuencia tanto las persecuciones (*Mickey Mousing*) como los *Foley* ya que son técnicas que se desarrollan con la animación y que, en muchos casos, la caracterizan.

Desde un punto de vista de la función de estas referencias musicales se puede afirmar que el uso de estas técnicas profundiza en el subrayado de las reacciones esperadas en la audiencia y en algunos casos una función transformadora donde en vez de la imitación del sonido real se realiza una interpretación de la realidad de manera simbólica o referencial (Figura 18).

Figura 18.

Función externa cinematográfica



8.2.5. Referencias con función narrativas

En algunos casos la música se utiliza para sutilmente avanzar resoluciones posibles de la trama. Estas situaciones pasan desapercibidas por el oyente en la audición consciente de la banda sonora durante el visionado, pero juegan un papel relevante en la audición posterior de la temática citada. Es decir, el hecho de citar un fragmento de un tema que todavía no ha aparecido en la película genera una impronta en el proceso de conciencia musical haciendo que cuando este aparezca

resulte familiar, aunque no sea de manera consciente. Por ejemplo, en la Cue 15-d. se avanza la canción del amor con una cita al tema musical.

8.2.6. Referencias con Función plástico-descriptiva

En este caso se produce una especie de sinestesia donde se utiliza la música para representar elementos visuales. Podemos encontrar algunos momentos donde la sincronía de la música con cambios en la iluminación es evidente.

Un ejemplo es la referencia Cue 6-a. donde se hace coincidir la apertura de la cortina con un arpegiado en el arpa que refuerza la sensación de aumento de la luminosidad en la sombría estancia de la madrastra.

La misma situación se puede observar en la referencia Cue 22-d. donde los pajarillos descubren el vestido abriendo el biombo y una luz mágica invade la habitación. El uso del vibráfono sobre las cuerdas refuerza el efecto de la aparición del vestido de manera sorpresiva para *Cinderella*.

Esta idea de la magia al igual que el de la luz se puede observar en diferentes escenas donde la instrumentación juega un papel relevante en la comprensión de la idea. Se pueden encontrar algunos ejemplos más incluso en los títulos de crédito Cue 1-c.

donde después de presentar el tema de *Cinderella* se da paso a una intervención del coro en *Vocalise*.

Esta misma idea y recurso se vuelve a utilizar con la aparición del hada madrina. La secuencia del hada (eminentemente mágica) viene acompañada en gran medida con el uso del tema de la esperanza *vocalise* en el coro. Las referencias Cue 25-b. y Cue 26-b. son ejemplos de este recurso compositivo con la función plástico descriptiva. En este último caso la presencia del arpa aumenta la sensación mágica.

El uso del arpa con esta función se puede encontrar también en las referencias Cue 3-a. y Cue 16-c. En este caso la combinación arpa-lira aumenta la sensación del componente mágico al igual que en otros momentos se da uso a otras combinaciones del arpa con el vibráfono, las cuerdas o el *vocalise*.

8.2.7. Análisis de la banda sonora atendiendo al origen de la fuente

Como ya se ha explicado anteriormente la banda sonora de una película puede clasificarse atendiendo a la presencia en pantalla de la fuente sonora o su ausencia y a ello nos dirigimos como diegética o incidental. Normalmente la presencia de las dos fuentes es una de las tareas de los creadores de la banda sonora y el uso adecuado de cada una de ellas producirá la proporción

de naturalidad y efecto que mejorará la comprensión de la obra en su conjunto. Así pues, en este apartado no se extraerán conclusiones sobre el uso excesivo o limitado de cada uno de ellos.

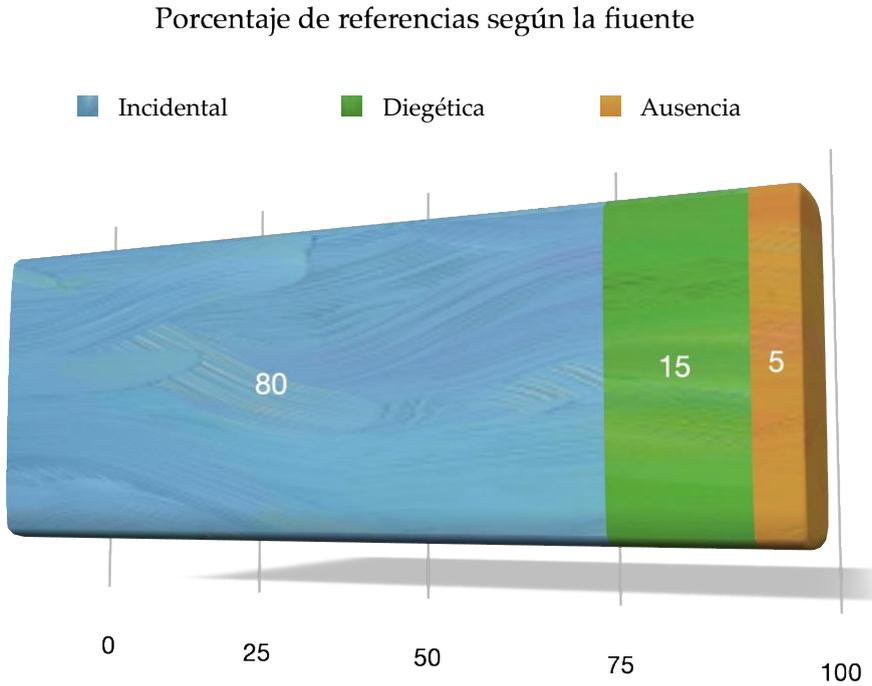
Como se puede observar en la Figura 19 atendiendo al número de referencias en las que se ha dividido la banda sonora los porcentajes aportan los siguientes datos:

- La música incidental, la que adorna, subraya o enfatiza la acción ocupa el 80% de las referencias.
- La música diegética ocupa el 15% de las referencias.
- El porcentaje de referencias sin banda sonora de ningún tipo es del 5%.

A la luz de estos datos, y como era de prever, la proporción de música incidental es mucho mayor que la del resto de posibilidades. Es más, por las características específicas del cine de animación, podemos presumir que esta situación se producirá en la mayoría de las producciones en las que los protagonistas no tengan un papel relacionado con el mundo de la música.

Figura 19.

Referencias respecto de la fuente

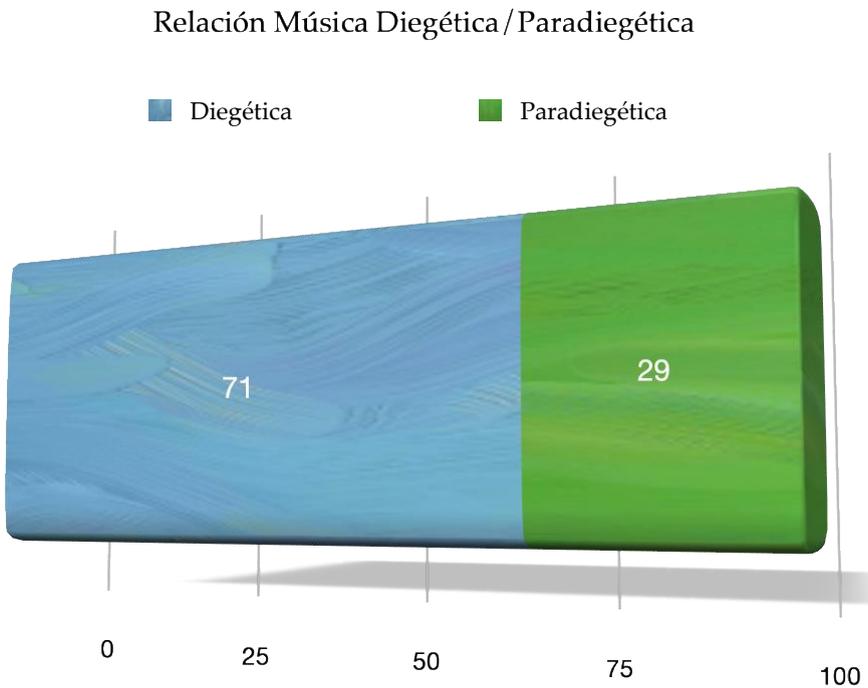


Respecto de la música diegética, atendiendo a la tradición de las producciones de Disney donde se le da gran protagonismo a la música espectáculo, es decir a la música parecida a la del cine musical, era prever que la fuente paradiegética fuera la más importante. Dado que los protagonistas cantan en escena se puede y debe considerarse una fuente diegética pero por lo que respecta al acompañamiento, la mayoría de veces no aparece la

orquesta que acompaña la canción ni podemos intuir que esté en la escena (Ver Figura 20).

Figura 20.

Fuente diegética



Cabe destacar algunos ejemplos de música diegética que sí ocurren como en la referencia Cue 16-a. donde las hermanastras de *Cinderella* cantan y tocan en pantalla la canción *Sing sweet Nightingale*.

Otros de los momentos remarcables son los que ocurren en la recepción de palacio donde no se ve la orquesta, pero se entiende que están interpretando tanto la marcha de pompa (referencia Cue 23-a) como, después de la orden del rey, el vals (referencia Cue 28-c). Por el contrario, cuando el príncipe y *Cinderella* cantan *So this is love* (referencia Cue 289d) no podemos asegurar ni que lo estén cantando en la escena (parece más que lo están pensando) ni que la orquesta los acompañe. Así pues, podemos catalogar esta referencia como paradiegética.

Además, las intervenciones de fanfarrias que anuncian la llegada del Gran Duque o de su heraldo se han considerado como incidentales exceptuando aquella en la que se ve al heraldo tocando el clarín. Del mismo modo los clústeres sobre el piano producidos por los golpes al heraldo o por la madrastra también se han considerado como claramente diegéticos.

Por último, los toques de campanas siempre se han entendido como diegéticos, aunque en algunos casos se podría dudar sobre si su presencia es real o simbólica.

8.2.8. Análisis de la banda sonora atendiendo a la presencia de paisaje sonoro

Tal y como se ha definido anteriormente el paisaje sonoro es todo el universo sonoro, natural o artificial, que acompaña un lugar. Desde este punto de vista, el análisis de la banda sonora de *Cinderella* aporta conclusiones interesantes.

En primer lugar, hay que recordar que en una película de animación no existe ningún paisaje de partida o sustrato sonoro al que referirse o sobre el que generar uno nuevo, sino que todo él ha de ser creado de cero. En este sentido parece evidente que los creadores de la parte sonora de la película restrinjan la creación a aquellos elementos indispensables para generar credibilidad en la parte sonora. Este hecho permite partir de un lienzo sonoro sobre el que crear los elementos fundamentales para bien ampliar o subrayar las emociones y los actos de los protagonistas.

Por otra parte, y desde un punto de vista estricto, el paisaje sonoro debería estar restringido a las partes de la banda sonora con un origen diegético de la fuente o como mucho a los fragmentos donde se utilizan efectos de sala para imitar la realidad. Esto se traduciría en que solo una parte reducida del metraje podría considerarse como paisaje sonoro, pero atendiendo a una consideración más amplia, defendida por el

propio creador del concepto Murray Schafer, el paisaje sonoro puede referirse no solo a entornos naturales o urbanos sino también a construcciones abstractas que se representan como ambientes sonoros. Es decir, composiciones musicales que no solo pretenden imitar la realidad sino representar mediante el sonido conceptos con un alto grado de abstracción como emociones y sentimientos o bien conceptos que definen temporalmente la acción que se está desarrollando.

Esta última idea de representar construcciones abstractas es la que juega un papel fundamental en *Cinderella* ya que pocos fragmentos de la película están desligados del paisaje emocional, temporal o geográfico de la acción. Así pues, el componente mágico de un cuento de hadas viene reforzado, si no indicado, en un porcentaje altísimo por la utilización de una instrumentación determinada como se ha visto anteriormente.

Por otra parte, el uso de ciertas músicas para la ambientación de espacios y tiempos es de nuevo fundamental y aporta toda una serie de información con una función conativa, es decir dirigir la conducta del oyente. Podemos observar la definición que hace la música de los personajes, su bondad o maldad, su carácter regio o noble y todo ello establece el mapa emocional de la película de manera indudable. Tanto es así que se puede afirmar que esta es la parte más importante en el uso del paisaje

sonoro reservando la imitación o la ambientación a un uso minoritario en cuanto a presencia en el metraje (cascos de caballos, golpes, caídas, choques o el ambiente de palacio) pero fundamental en cuanto a significado. Para comprender la importancia podemos poner como ejemplo las campanadas tanto del reloj de pared que producen un efecto de alerta y urgencia como las campanadas de la torre que pueden significar también el toque a arrebató de la boda real.

Merece una mención especial el uso que se hace de la orquesta para representar simbólicamente algunas situaciones como por ejemplo el paso del tiempo. Un ejemplo de ello lo encontramos en la referencia Cue 2-e. donde el *pizzicato* de las cuerdas simula el goteo (sincronizado en pantalla) que simboliza el final del invierno y por ampliación anuncia el final de los malos tiempos para *Cinderella*. De hecho, la música hace un cambio desde la oscuridad del inicio del fragmento al optimismo representado por el nuevo tema de la esperanza y los trinos de los pajarillos que aportan una súbita luz a la escena.



V. CONCLUSIONES Y PROSPECTIVA

V. CONCLUSIONES Y PROSPECTIVA

El objetivo principal de este trabajo ha sido analizar y conocer el paisaje sonoro de *Cinderella*. Este se ha conseguido atendiendo a diferentes tipos de análisis. Desde el punto de vista auditivo se puede asegurar que, a pesar de las dificultades inherentes al tipo de cine que se analiza, existe un uso deliberado del concepto de paisaje sonoro.

Por una parte, este uso se hace no solo para reproducir e imitar la realidad sino, en muchos casos, para amplificarla y generar un efecto anímico en la audiencia. Así pues, encontramos paisajes descriptivos de lugares o situaciones que emanan sus propias fuentes de sonido y así son reflejadas en la película.

Además, se pueden encontrar momentos donde se hace un uso extendido del concepto de paisaje sonoro donde no solo se imita la realidad o se exagera, sino que se crea un universo sonoro simbólico para expresar emociones complejas o conceptos abstractos como el paso del tiempo, la elegancia o el amor.

Es en este segundo término donde la creación de la banda sonora muestra toda su grandeza pues, aun teniendo en cuenta las limitaciones de la época (técnicas y sociales principalmente), permite definir, subrayar y enfatizar todos estos conceptos. Así

pues, conceptos abstractos como la soledad, la maldad o la bondad se muestran como características de los personajes y son claramente reconocibles en el uso, principalmente, de la instrumentación. Se han dado ejemplos suficientes de ello y de cómo el uso de la orquestación vertebró los discursos, define los personajes respecto a su condición moral o actitudinal y establece una contraposición conativa cuando aparecen en la pantalla.

Aparte de estas situaciones se reflejan de manera muy significativa las ambientaciones de lugares específicos y situaciones concretas. Así pues, el baile o la recepción muestran la música diegética que va asociada a esas situaciones por lo que la representación de ese paisaje es totalmente descriptivo y fiel a la realidad sin interpretaciones simbólicas. Del mismo modo la presencia de algunos personajes también tiene una representación diegética y por lo tanto imitación del paisaje sonoro del momento. Hay que hacer referencia a otro momento de paisaje sonoro, representado de manera diegética, como la clase o ensayo de música donde se puede reconocer el piano, la flauta y la voz de la madrastra y sus hijas. En este pasaje no solo advertimos la fuente del sonido en estos personajes sino también existe una carga emocional radicada en la desafinación y tímbrica desagradable tanto de la flauta como de la voz.

Por último, cabe destacar la presencia en algunos momentos de elementos imitativos de la naturaleza como la lluvia representada por pizzicatos de la orquesta, simbólicos como la entrada de luz al abrir las cortinas o abstractos como la magia representada por el uso de ciertas instrumentaciones como arpa, lira, vibráfono o voces.

En definitiva, se puede concluir que la banda sonora actúa en gran medida como lienzo sobre el que pintar la acción o la trama. Es decir, como paisaje sonoro.

Por otra parte, el uso que hacen los compositores de música para cine de las dinámicas y las velocidades durante la denominada "primera época dorada" de Disney muestra que poseían una comprensión intuitiva de cómo las variaciones en velocidad, modo y orquestación podían influir en el estado de ánimo y la percepción de la audiencia. Esta intuición se refleja claramente en la forma en que utilizaron estos elementos musicales en la película. Ahora bien, no es descabellado pensar que la influencia de la ópera y la música clásica estableció en los inicios de la música para cine una serie de normas no escritas para la expresión musical de las expresiones. Estas pueden deducirse de los libros de repertorio para pianistas acompañantes de cine mudo que se editaron en la época. En ellos se puede encontrar arreglos para piano de repertorio de

obras sinfónicas clásicas ordenado por las emociones que pueden representar. Es fácil deducir que para el público de la época estas piezas representaban estas emociones y formaban tándem con las imágenes que acompañaban.

Hoy en día, la ciencia respalda esta intuición, con estudios que han demostrado cómo la música puede tener un impacto significativo en las emociones y las experiencias de las personas. Esto confirma la sofisticación del uso de la música en la película, ya que se alinea con principios científicos que demuestran su capacidad para desempeñar funciones descriptivas, gramaticales, y como elemento de continuidad y estructura en la narrativa cinematográfica.

Otro de los objetivos fundamentales de este estudio ha sido demostrar mediante el análisis de la banda sonora si al igual que en otras disciplinas el público objetivo pertenece a dos grupos bien diferenciados: el adulto y el infantil.

De manera particular, hemos adaptado el concepto literario del doble lector modelo acuñando el término de la "doble audiencia" como una herramienta analítica crucial en el enfoque hacia la música de la película *Cinderella* de Disney.

Al analizar la película en bloques, se ha identificado cómo la música adapta su lenguaje auditivo para dirigirse al público

adulto, infantil o a ambos, variando en consecuencia su enfoque en función de la audiencia. Tras dicho análisis podemos concluir que las tramas dirigidas a un público infantil son principalmente las más fantásticas y en ellas encontramos la antropomorfización de los animales. Se convierten así en protagonistas de subtramas propias y colaboradores en las tramas principales con estas nuevas cualidades humanas. En estos casos encontramos la gran experiencia de la productora en cortometrajes en los que el juego del ratón y el gato son un clásico y en los que el uso específico de la banda sonora y la construcción de la música había derivado en el concepto *Mickey-Mousing*. Es decir que la utilización de estos mecanismos de sincronización ya estaban más que consolidados en las producciones de Disney.

Se puede afirmar que el uso deliberado de la sincronización exhaustiva de la banda sonora con los movimientos de los personajes son una clara atención al segmento del público menos riguroso o más susceptible de disfrutar de tramas menos trascendentes. Tanto es así que la totalidad de las escenas y tramas con protagonismo de los animales tiene esta sincronización exceptuando la canción del trabajo.

Por otra parte, los personajes cómicos como el Hada Madrina o el Rey y el Gran Duque cumplen la función más cómica aun

siendo fundamentales para el desarrollo de la trama principal. Así pues, el hada Madrina aparece como un personaje bondadoso y despistado que resuelve con hechizos las cuitas de *Cinderella*. La canción del hechizo es prácticamente un *Nursery Rhime*, un pequeño trabalenguas, recurso este que experimentará en otras películas posteriores y que tan buen resultado producirá en un futuro.

En este caso la música es optimista y llena de recursos instrumentales que refuerzan el paisaje mágico del momento. El uso del arpa junto con los *vocalices* en el coro invitan siempre al oyente de forma inconsciente a valorar la realidad observada desde el plano del hechizo o hecho mágico.

Como ya se ha dicho, otros de los personajes que cumplen un papel cómico son los del Rey y el Gran Duque. Ambos utilizan un lenguaje refinado propio de la dignidad de su cargo, pero al mismo tiempo muestran, especialmente el Rey, una gran inconsistencia emocional, característica señalada en el uso de la banda sonora. La relación que se establece entre ambos dos personajes acaba pareciéndose a la del gato y los ratones en la que se producen con frecuencia gran sucesión de persecuciones, golpes, paradas, lanzamientos de objetos, etc. todo ello debidamente subrayado por la sincronización *Mickey-Mousing* y los efectos *Foley*.

Sin embargo, el personaje del Gran Duque ofrece la versión de parte del dúo cómico cuando aparece junto al Rey y de personalidad y autoridad cuando aparece en casa de *Cinderella* junto a las hermanastras y su madre.

Las canciones del filme tienen una intención de comercialización independiente de la película y por ello se puede observar en ellas esta doble intención o público objetivo. Las canciones que canta *Cinderella* son en principio canciones melódicas, baladas que cantan a la esperanza de encontrar el amor del príncipe azul o a la descripción de este cuando ha sido encontrado. Estas baladas no se alejarían demasiado del estilo del teatro musical de Broadway de la época, es decir, melodías fáciles de recordar y tararear mensajes optimistas de esperanza⁵⁰ y de amor de cuento de hadas⁵¹. Parece claro que este mensaje va dirigido a la audiencia intermediaria es decir la adulta.

Por otra parte, *Sing sweet Nightingale* cumple una función ambigua. Por una parte, señala las actitudes y aptitudes ridículas de las hermanastras y por otra las contrapone con las magníficas cualidades de *Cinderella*. Esta contraposición define, más si cabe, tanto los personajes participantes como la

⁵⁰ *A dream is a wish your heart makes.*

⁵¹ *So, this is love.*

injusticia que sojuzga a *Cinderella*. Así pues, la ridiculez de las hermanas puede entenderse como un mensaje primario y fácilmente asimilable mientras que la sofisticación en el canto a voces de *Cinderella* aporta de nuevo este componente amoroso y mágico a la vez.

Por último, hay que señalar que junto a la canción del hada madrina, la canción del trabajo vuelve a representar con obviaidad el papel de mensaje dirigido al público infantil. De nuevo el carácter optimista del ritmo de marcha junto con las voces deformadas⁵² de los ratones confieren a toda la secuencia esta atmósfera de fantasía donde los ratones ayudan a *Cinderella* a tener su vestido de fiesta preparado.

Por ende, también se puede concluir que esta utilización del sonido entronca con la idea de amplificar las emociones y las reacciones de los personajes y con el concepto de paisaje sonoro.

Tal y como se ha podido observar en el análisis, tanto en referencia al metraje como al número de fragmentos la principal fuente de la banda sonora es incidental, es decir que no podemos relacionar la producción sonora con aquello que vemos en la escena. Eso da prueba de la importancia que para

⁵² *Smurf Voice Effect*. Voz pitufuada.

el autor y la producción tenía la libertad de creación y las posibilidades de expresión que este tipo de música ofrece pues no limita la producción a los instrumentos que aparecen en pantalla. Es por ello que esta característica confiere a la banda sonora la capacidad para crear y recrear paisajes sonoros simbólicos y al mismo tiempo amplificar la acción de los personajes en los momentos de mayor actividad física o emocional.

Por otra parte, hay que destacar que los momentos diegéticos o paradiegéticos tienen una importancia capital ya que representan las canciones que, a modo de musical de Broadway, interpretan los personajes. Estas canciones conforman fundamentalmente el paisaje emocional y dan forma al carácter de los personajes. En ellas, los protagonistas cantan en escena, aunque los acompañamientos orquestales o las diferentes voces no siempre están justificados. De cualquier modo, aunque su presencia no es significativa desde el punto de vista cuantitativo si lo es desde una perspectiva cualitativa, ya que seguramente dan forma a los momentos más relevantes de la película.

Como ya se ha explicado, al menos un tercio de las referencias musicales tienen algún tipo de asociación con elementos extra musicales o con funciones internas del uso de la música. En el

análisis se ha podido confirmar que tanto la función prosopopéyica como la función emocional se pueden identificar claramente en la banda sonora. Sensaciones y emociones aparecen anunciadas a priori o remarcadas mediante el uso de elementos musicales y de clichés culturales. Además, no solo presentan estas emociones, sino que además refuerzan algunas ideas abstractas como la esperanza o el optimismo. Algunos ejemplos son:

- El uso de la marcha fúnebre para representar el fatalismo o la utilización del órgano litúrgico para representar la muerte.
- La magia y la esperanza en alguna recompensa a la bondad asociada al arpa y a las voces.
- La soledad e impotencia ante el maltrato representado con el timbre del oboe.
- La tensión, el miedo y la amenaza representados por los trémolos en las cuerdas o el redoble de timbal.
- La maldad absoluta representada por la atonalidad y las sonoridades graves y oscuras que define a la madrastra.
- La maldad risible que se asocia al gato con el uso de escalas alteradas y motivos en el fagot.
- Sensación de prisa en los ratones representada con los pizzicatos.
- El sigilo en el movimiento en los personajes pequeños.

- Secuencias descendentes que pueden representar la frustración o la lástima.
- La pompa en las marcas de desfile palaciegas o la nobleza de las gentes de palacio mediante las fanfarrias.
- Tonalidades mayores y ritmo de marcha para representar la bondad y el optimismo.
- Ritmo de vals para representar la elegancia y la nobleza.
- Instrumentos con sordina para representar la distancia.
- Sordinas *Wah-Wah* para representar la parte ridícula de los personajes malvados.

Todos estos son ejemplos claros del uso de la música con esta intención de personificar los elementos musicales y dotarlos de significado. De este modo, la utilización de la armonía, de la velocidad, del ritmo y muy especialmente de la instrumentación se convierten en elementos con capacidad semántica plena o con un alto grado de iconicidad. Obviamente todo lo relacionado con la personificación y representación tiene una clara función narrativa puesto que mejora y amplifica todo aquello relacionado con las emociones de los personajes y su transmisión al público. No por ello el uso de la música se limita a estas funciones, sino que además incluye la posibilidad de jugar un papel gramatical y narrativo.

Por una parte, se puede encontrar el adelanto de situaciones mediante la cita de elementos musicales que aparecerán posteriormente asociados a hechos o situaciones. Aunque estas situaciones pasan totalmente desapercibidas, desde el punto de vista del espectador, preparan la conciencia de la audiencia para que la aparición del motivo ya cuente con un sustrato. Esta primera introducción del tema musical genera una huella, un primer contacto que hace que el tema se aprecie como algo reconocible y familiar. Se puede decir que la conciencia musical mejora por que los elementos no se escuchan por primera vez, sino que ya han sido oídos, aunque no de manera consciente⁵³. Por otra parte, la capacidad evocativa de la música puede resolver momentos de recuerdo, ensoñación o melancolía con gran eficiencia sin necesidad de recurrir a ningún otro elemento narrativo.

También cabe decir que el uso de la armonía es muy atractivo y útil ya que los procesos cadenciales generan expectativas de resolución que se ven aplazadas o truncadas. Estas cadencias rotas o evitadas o las semicadencias generan por sí mismas el efecto de *pregunta sin respuesta* o la idea de *continuará...* apareciendo de nuevo el uso gramatical de estos elementos

⁵³ La fenomenología explica que la conciencia musical se consigue mediante la repetición de elementos y la comprensión de la relación de cada elemento con el resto de elementos y a la vez con el todo.

musicales. Tal y como se puede observar en el análisis de la banda sonora estos elementos han sido utilizados con normalidad y como recurso narrativo.

Por último, hay que destacar la utilización de la música como conector de diferentes escenas que sin ese uso perderían continuidad y unidad. De este modo se suceden con naturalidad y manteniendo la cohesión entre escenas. Así pues, el empleo efectivo de la música en relación con sus funciones descriptivas, gramaticales y su papel en la continuidad y estructura de la narrativa es altamente refinado y sofisticado.

En cuanto a la relación entre la banda sonora de *Cinderella* y las corrientes musicales urbanas contemporáneas, es evidente que existe un nivel mínimo de convergencia. No podemos afirmar que Disney desconociera estas tendencias, ya que en etapas anteriores de su trayectoria había explorado el mundo del jazz y el swing. Sin embargo, en este caso, opta por un enfoque deliberado que podríamos describir como elegante pero no excesivamente clásico.

La película se inclina hacia baladas y canciones de amor, pero evita incorporar ningún estilo de la época de los años 40, como el swing o la utilización de grandes conjuntos de *big band*, ni siquiera como una referencia. Esto es notable dado que en los años 50 surgió el *Rock and Roll* y el *rhythm & blues* ya era una

realidad cuando se estrenó *Cinderella*. Disney optó por una elección de estilos musicales muy conservadora en comparación con el cine musical contemporáneo, donde las secuencias de baile no solo presentaban el vals como una danza elegante, sino que incorporaban elementos del jazz y el claqué de manera completamente normal. Además, Disney no se inspiró en el género del musical de Broadway, a excepción de las baladas románticas, para guiar su uso de la banda sonora.

Este enfoque tan conservador en la música, en el contexto de un personaje a veces controvertido (hay teorías que sugieren que Disney utilizaba el cine de manera clasista y racista), podría ser resultado de motivaciones ideológicas o, más probablemente, económicas. Es posible que el conocimiento de la audiencia estadounidense de clase media haya influido en la decisión de Disney de orientar sus productos hacia un público claramente WASP⁵⁴. Incluso se puede encontrar en la película citas a otras obras musicales prestigiosas como la *Sinfonía n° 9 Del nuevo mundo* de Dvorak⁵⁵, una pequeña cita al tema inicial de la *Sinfonía n° 5* de Beethoven⁵⁶ que parece adelantar alguna idea sobre el sino. Podemos encontrar otra cita en la llamada de los

⁵⁴ White Anglo-Saxon Protestant.

⁵⁵ *Sing sweet nighthingale* parece una variación del tema del corno inglés del segundo movimiento de la sinfonía. De hecho, está escrito en el mismo tono y velocidad y la intervállica coincide con un aligera variación rítmica.

⁵⁶ Curiosamente titulada *El destino*.

metales en la persecución que realizan los soldados a la carroza de *Cinderella* claramente inspirados, en cuanto a ritmo velocidad tonalidad y carácter, en *Guillermo Tell* de Rossini.

Indudablemente, la música desempeña un papel fundamental en la película de Disney *Cinderella*, estableciendo el tono mágico y encantador del cuento de hadas de manera innegable. A través de su partitura y las canciones, la música contribuye de manera significativa a la narrativa, la caracterización de los personajes y la evocación de emociones en esta icónica película animada. Desde el principio hasta el final de la película, la música teje un ambiente de ensueño y fantasía. Mediante melodías delicadas, orquestaciones exquisitas y arreglos encantadores, la música transporta a los espectadores a un mundo de cuento de hadas.

La partitura y las canciones se utilizan con maestría para fortalecer la historia y los eventos que se desarrollan en la película. Los momentos de alegría, tristeza, romance y esperanza se destacan y amplifican a través de la música, generando una experiencia emocionalmente cautivadora para la audiencia.

Además, la música desempeña un papel crucial en la caracterización de los personajes principales. Cada uno de ellos cuenta con su propio tema musical distintivo, lo que ayuda a

definir sus personalidades y a resaltar sus desarrollos a lo largo de la trama. Estos *leitmotiv* se convierten en herramientas poderosas para identificar y conectar emocionalmente con los personajes.

La música de *Cenicienta* evoca una amplia gama de emociones en los espectadores, desde la felicidad y la esperanza hasta la tristeza y la angustia. La partitura y las canciones capturan y transmiten las emociones de los personajes y las situaciones de manera magistral, creando una experiencia emocionalmente rica y significativa.

Este legado musical ha perdurado en la historia del cine de animación. Sus melodías inolvidables y canciones icónicas se han mantenido a lo largo del tiempo, convirtiéndose en parte integral de la cultura popular y en símbolos reconocibles del encanto y la magia de las películas de Disney.

En última instancia, este estudio invita a explorar otras obras del mismo autor o a comparar la obra de Disney con la de contemporáneos más irreverentes, como Tex Avery. También abre la puerta a reflexionar sobre el uso de la música en el cine de animación en entornos educativos. Estas bandas sonoras se han convertido, prácticamente desde su lanzamiento, en una parte fundamental del paisaje sonoro de los niños en países occidentales, representando un valioso repertorio para los

estudiantes que, si se guía adecuadamente, puede convertirse en un recurso esencial en las aulas de música.

Además, se plantea la posibilidad de trabajar de manera multidisciplinaria en el aula, aprovechando la riqueza del cine de animación y otras disciplinas multimedia, como la ópera o el musical. Esta integración de contenidos de áreas aparentemente separadas en el currículum, como la literatura, la expresión corporal, la música, la formación artística y la historia, puede generar una herramienta poderosa y enriquecedora en el contexto educativo.



VI. REFERENCIAS

VI. REFERENCIAS

- Adame, T (2009). Medios audiovisuales en el aula. *Pedagogía de los medios audiovisuales*, 19, 1-10.
- Altman, R. (1992). *Sound theory/sound practice*. Routledge
- Bargy, C.L. & Calmettes, A. (1908). *L'assassinat du Duc de Guise*.
- Baumgartner, T., Lutz, K., Schmidt, C. & Jäncke, L. (2006). The emotional power of music: How music enhances the feeling of affective pictures. *Brain Research*, 1075, 151-164. doi:10.1016/j.brainres.2005.12.065.
- Beck, J. (2005). *The animated movie guide*. Chicago: Review Press.
- Blood, A., Zatorre, R., Bermúdez, P. & Evans, E. (1999). Emotional responses to pleasant and unpleasant music correlate with activity in paralimbic brain regions. *Nature America*, 2(4), 382-387.
- Bohn, J. (2017). *Music in Disney's Animated Features: Snow White and the Seven Dwarfs to The Jungle Book*. Univ. Press of Mississippi.
- Borst, R. <https://tinyurl.com/3rmwphj6>
- Botella, A.M. (2020). El paisaje sonoro como arte sonoro. *MAVAE. Cuadernos de Artes visuales, música y teatro*, 15(1),112-125.
<https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.epsc>

- Botella, A.M., Fernández, R. y Mínguez, X. (2012). Adultist/childist languages in Rossini's *La cenerentola* and Disney's *Cinderella*, en *International Conference Sapienza University of Roma*. Roma.
- Botella, A.M., Fernández, R. y Mínguez, X. (2014). La Cenicienta de Perrault: de Rossini a Disney. La doble audiencia, en Enrique Encabo (Ed.). *Música y Cultura Audiovisual: Horizontes. Narrativas fantásticas: transmediación*, (pp. 251–267). Murcia: Servicio publicaciones Universidad de Murcia (Edit.um).
- Botella, A.M. y Hurtado, A. (2019). Posibilidades didácticas del paisaje sonoro en el grado de maestro en educación primaria. El recurso del musicomovigrama, en Graciela Padilla Castillo (Ed.). *Actas del Congreso Universitario Internacional sobre la comunicación en la profesión y en la universidad de hoy: Contenidos, investigación, innovación y docencia*. CUICID, p. 88 (libro de actas).
- Botella, A.M. y Hurtado, A. (2021). Un modelo de aprendizaje basado en el paisaje y en la escucha musical para trabajar contenidos interdisciplinares, en Durán, F., Puche, J. y López, E. (Coords.). *Bases para una docencia actualizada* (pp. 119–130). Valencia: Tirant Humanidades.
- Botella, A.M., Hurtado, A. y Marín-Liévana, P. (2020). Investigación en paisaje sonoro mediante la creación de Musicomovigramas. Análisis del desarrollo

- competencial en maestros en formación, en López–Meneses, E, Cobos–Sanchiz, D., Martín–Padilla, A.H., Molina–García, L., Jaén–Martínez, A. y Martín–Padilla, A.H. (coords). *INNOVAGOGIA 2020. V Congreso Virtual Internacional sobre Innovación Pedagógica y Praxis Educativa*. Libro de Actas (p. 456). España: AFO.
- Boyer, P. y Botey, D. J. (1976). *Enciclopedia del cine amateur*. Noguer.
- Breu, R. & Ambròs, A. (2011). *El cine en la escuela: Propuestas didácticas de películas para primaria y secundaria* (Vol. 288). Graó.
- Buhler, J. (2018). *Theories of the Soundtrack*. Oxford University Press.
- Carrión, E. (2014). Los medios audiovisuales y las TIC como herramientas para la docencia en Educación Secundaria: análisis aplicado de una práctica docente. *Ensayos: revista de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Albacete*, 29,37-62. <https://doi.org/10.18239/ensayos.v29i2.379>
- Chion, M. (1998). *El sonido: Música, cine, literatura...* Paidós.
- Chion, M. (2019). *Audio-vision: Sound on screen*. Columbia University Press.
- Cohen, A. J. (2011). Music as a source of emotion in film. In Patrik N. Juslin & John Sloboda (eds.), *Handbook of*

Music and Emotion: Theory, Research, Applications.
Oxford University Press.

Cohen, A. J., MacMillan, K. & Drew, R. (2006). The role of music, sound effects & speech on absorption in a film: The congruence-associationist model of media cognition. *Canadian acoustics*, 34(3), 40-41.

Collins, K. (2008). *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design.* MIT Press.

Cueto, R. (1996). Cien bandas sonoras en la historia del cine. Nuer ediciones.

de Alba, B. (2016). Educación musical y medios de comunicación: una atrayente confluencia. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 31(2), 69-80.

Díaz Yerro, G. (2011). *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual* (Doctoral dissertation). Departamento de didácticas específicas. Universidad de las Plamas de Gran Canaria.

Díaz, P. (2022). *Cinderella (La Cenicienta)*. Walt Disney (1950). *Un análisis cinematográfico*. Trabajo fin de grado. Universidad de Valladolid.

Disney, W. & Iwerks, U. (1928). *Steamboat Willie*. Walt Disney Productions.

- Donnelly, K.J. (2014). *Occult Aesthetics: Synchronization in Sound Film*. Oxford University Press.
- Drever, J. L. (2002). *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. Routledge.
- Eco, U. (1979). El lector modelo. *Lector in fábula*, 73-95.
- Espinosa, S. (2006). *Ecología acústica y educación: Bases para el diseño de un nuevo paisaje sonoro*. Grao.
- Fernández, R., Botella, A.M., Mínguez, X. y Martínez, S. (2013). El doble lenguaje en *La Cenicienta de Perrault: de Rossini a Disney*, en el *I Congreso Internacional de Ciencias de la Educación y del Desarrollo*. Santander. Libro de resúmenes, p. 469.
- Fernández, R., Botella, A.M. y Mínguez, X. (2014). *La Cenicienta de Perrault: de Rossini a Disney. La doble audiencia*, en el *I Congreso Internacional de Música y Cultura Audiovisual MUCA*. Murcia.
- Fernández, R. y Botella, A.M. (2014). El doble lenguaje adulto/niño en la música de la *Cinderella* de Disney. Implicaciones en la educación musical, en *el III Congreso de educación e investigación musical. "Enseñar y aprender música: modelo tradicional, online y semipresencial"* CEIMUS, cd actas (pp. 43-55). Barcelona.
- Fraile, T. (2007). El elemento musical en el cine. Un modelo de análisis. *Comunicación 2000*, 527-538.

- Gardikiotis, A. & Baltzis, A. (2012). 'Rock music for myself and justice to the world!': Musical identity, values, and music preferences. *Psychology of Music, 40*(2), 143-163
DOI:10.1177/0305735610386836
- Geromini, C., Luske, H., & Jackson, W. (1950). *Cinderella*. In W. Disney (Producer): RKO Radio Pictures, Inc.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. University Press.
- Griffin, M.; Learmonth, M. & Piper, N. (2018). Organizational readiness: Culturally mediated learning through Disney animation. *Acad. Manag. Learn. Educ, 17*, 4–23.
- Hargreaves, D. J. (1998). *Música y desarrollo psicológico* (Vol. 126). Graó.
- Hurtado, A., Botella, A.M. y Ramos, S. (2018). La realidad aumentada y virtual como herramientas didácticas para aproximar el paisaje sonoro al alumnado, en María Elena del Valle (Coord.). *Tecnoaulas y nuevos lenguajes educativos*, de la colección de la serie 'ediciones universitarias', (pp. 239–247). Editorial Tecnos (grupo Anaya).
- Hurtado, A., Marín-Liévana, P., Martínez-Gallego, S. & Botella, A.M. (2020). The garden and landscape as an interdisciplinary resource between experimental science and artistic-musical expression: analysis of competence

- development in student teacher. *Frontiers in Psychology*, 11:2163. doi:10.3389/fpsyg.2020.02163
- Hurtado, A., Botella, A.M. y Martínez, S. (2022). Virtual and Augmented Reality Applied to the Perception of the Sound and Visual Garden. *Educ. Sci.*, 12, 377. <https://doi.org/10.3390/educsci12060377>
- Hurtado, A.; Botella, A.M.; Fernández, R. & Martínez, S. (2023) Development of Social and Environmental Competences of Teachers in Training Using Sound and Visual Landscape. *Educ. Sci.*, 13, 593. <https://doi.org/10.3390/educsci13060593>
- Holman, T. (2010). *Sound for film and television*: Taylor & Francis US.
- Hunt, P. (1991). *Criticism, theory, and children's literature*: Blackwell Oxford.
- Hunter, P. G., Schellenberg, E. G., & Schimmack, U. (2010). Feelings and perceptions of happiness and sadness induced by music: Similarities, differences, and mixed emotions. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 4(1), 47.
- Internet Movies Data Base <https://tinyurl.com/yc89r4cz>
- Juslin, P.N. (2011). Music and emotion: Seven questions, seven answers. In: I. Deliège & J. Davidson (Eds.). *Music and the mind: Essays in honour of John Sloboda* (pp. 113-135). New York: Oxford University Press.

- Juslin, P.N., & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31(5), 559-575.
- Khan, I. (2002). *The mysticism of sound*. Ekstasis Editions.
- Krause, B. (2012). *The great animal orchestra: finding the origins of music in the world's wild places*. Hachette UK.
- Maltin y Beck. (1987). *Of mice and magic: a history of American animated cartoons* (Rev. ed.). New York: New American Library.
- Maltin, L. (1993). *Cartoons and Music: Perfect Partners. The score*: The Society of Composers & Lyricists, VIII.
- Maltin, L., Goldmark, D., & Taylor, Y. (2002). *The cartoon music book*. Chicago Review Press.
- Martínez, P. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento y gestión: revista de la División de Ciencias Administrativas de la Universidad del Norte*, 20, 165-193.
- McNeill, A. (Ed.). (2020). *Pauline Oliveros: Essays on a Life in Music*. Oxford University Press.
- Murch, W. (2001). *En el ojo del oído: La composición del paisaje sonoro en el cine*. Paidós.
- Mínguez-López, X. (2012). La definición de la LIJ desde el paradigma de la Didáctica de la Lengua y la Literatura. *AILIJ*, 10, 87-106.

- Mínguez, X., Fernández, R. y Botella, A.M. (2016). Alla ricerca del pubblico: dalla Cenerentola di Rossini alla *Cinderella* di Disney, en Wozniak, M. y Rossitto, M. (Eds). *Cenerentola come testo culturale. Interpretazioni, indagini, itinerari critici* (pp. 113–133). Lithos.
- Montiel, M.K. (2018). Music in Disney's animated features: Snow White and the Seven Dwarfs to The Jungle Book. *Pop. Music Soc*, 41, 339–341.
- Montoya, J.C. (2007). La música de cine como estrategia educativa. *Ensayos*, 22, 99-124.
- Montoya, J.C., Martín, D. y Mosquera, A. (2011). La incorporación de los medios audiovisuales en la enseñanza de la música. *Revista Docencia e Investigación*, 21, 151-168.
- Mote, J. (2011). The effects of tempo and familiarity on children's affective interpretation of music. *Emotion*, 11(3), 618.
- Oliveros, P. (2005). Deep listening: A composer's sound practice. IUniverse.
- Oliveros, P. (2012). *Anthology of Text Scores 1961-1971*. Deep Listening Publications.
- Panksepp, J. (1995). The emotional sources of "chills" induced by music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 13(2), 171-207.

- Pavlovi, I. & Markovi, S. (2011). The effect of music background on the emotional appraisal of film sequences. *Psihologija*, 44(1), 71-91.
- Porta, A. (2007). Músicas públicas, escuchas privadas. Hacia una lectura de la música popular contemporánea. Aldea Global. UAB.
- Porta, A. (2010). *Qué escuchan los niños en la TV*. UJI/Rivera.
- Porta, A. (2011). La oferta musical de la programación infantil de «TVE» como universo audible. *Comunicar*, 37, 177-185. doi: 10.3916/C37-2011-03-10.
- Porta, A. (2014). Explorando los efectos de la música del cine en la infancia. *Arte, individuo y sociedad*, 26(1), 83-100.
- Quintanal, J., García, B., Riesco, M., Fernández, E. y Sánchez, J. C. (2012). *Fundamentos básicos de metodología de investigación educativa*. CCS.
- Ramos, S. y Botella A.M. (2020). El musicomovigrama como recurso didáctico para el trabajo de la escucha en Secundaria. En Carmen López (Ed.). *Aulas innovadoras en la formación de los futuros educadores de educación secundaria. Modelos y experiencias en el máster en profesor de educación secundaria obligatoria y bachillerato, formación profesional y enseñanza de idiomas*, (pp. 277–292). Aquilafuente.
- Ramos, S., Botella, A.M. y Gómez, M. (2016). El audiovisual como recurso didáctico en el aula: Creación de dibujos

- animados con Muvizu. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 13, 80-99.
- Román, A. (2008). *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Visión libros.
- Romashkov, V. (Writer). (1908). *Stenka Razin*. In V. Romashkov (Producer).
- Ross, A. (2007). *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. Farrar, Straus and Giroux.
- Saarikallio, S. & Erkkilä, J. (2007). The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of Music*, 35(1), 88-109.
- Schafer, R.M. (1977). *The tuning of the world: toward a theory of soundscape design*. University of Pennsylvania Press.
- Schafer, R.M. (1983). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Simon and Schuster.
- Schafer, R. M. (2001). *Ear Cleaning: Notes for an Experimental Music Course*. Arcana Editions.
- Schafer, R.M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio.
- Small, C. (1998). *Musicking: the meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Sterne, J. (2003). *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Duke University Press.
- Strauss, N. (2002). *Tunes for toons: A carton Music Primer The cartoon music book*. Chicago Review Press.

- Schweppe, A. & Schweppe, R. (2010). *Cúrate con la Música*. Ediciones Robinbook.
- Taylor, G. (2005). *Introducción The cartoon music book*. Chicago Review Press.
- Weis, E., & Belton, J. (Eds.). (1985). *Film sound: Theory and practice*. Columbia University Press.
- Wierzbicki, J. (2008). *Film music: A history*. Routledge.
- Wise, S., Greenwood, J. & Davis, N. (2011). Teachers' use of digital technology in secondary music education: illustrations of changing classrooms. *British Journal of Music Education*, 28(2),117-134.
- Wood, N. (1996). Domesticating Dreams in Walt Disney's *Cinderella*. *The Lion and the Unicorn*, 20(1), 25-49. doi: 10.1353/uni.1996.0003



VII. ANEXOS

VII. ANEXOS

Anexo 1: Secciones de vídeo para el análisis y medición de los diferentes tipos de música relacionados con la doble audiencia en *Cinderella*.

Bloque 1----- Pista 1

Bloque 2----- Pista 2

Bloque 3----- Pista 3

Bloque 4----- Pista 4

Bloque 5----- Pista 5

Bloque 6----- Pista 6

Anexo 2: Secciones de vídeo relacionadas en la hoja de análisis para el análisis holístico de *Cinderella*.

Sección 1----- Pista 7

Sección 2----- Pista 8

Sección 3----- Pista 9

Sección 4----- Pista 10

Sección 5 ----- Pista 11

Sección 6 ----- Pista 12

| | |
|------------|----------|
| Sección 7 | Pista 12 |
| Sección 8 | Pista 13 |
| Sección 9 | Pista 14 |
| Sección 10 | Pista 15 |
| Sección 11 | Pista 16 |
| Sección 12 | Pista 17 |
| Sección 13 | Pista 18 |
| Sección 14 | Pista 19 |
| Sección 15 | Pista 20 |
| Sección 16 | Pista 21 |
| Sección 17 | Pista 22 |
| Sección 18 | Pista 23 |
| Sección 19 | Pista 24 |
| Sección 20 | Pista 25 |
| Sección 21 | Pista 26 |
| Sección 22 | Pista 27 |
| Sección 23 | Pista 28 |
| Sección 24 | Pista 29 |
| Sección 25 | Pista 30 |

| | |
|------------------|----------|
| Sección 26 ----- | Pista 31 |
| Sección 27 ----- | Pista 32 |
| Sección 28 ----- | Pista 33 |
| Sección 29 ----- | Pista 34 |
| Sección 30 ----- | Pista 35 |
| Sección 31 ----- | Pista 36 |
| Sección 32 ----- | Pista 37 |
| Sección 33 ----- | Pista 38 |
| Sección 34 ----- | Pista 39 |
| Sección 35 ----- | Pista 40 |
| Sección 36 ----- | Pista 41 |
| Sección 37 ----- | Pista 42 |

