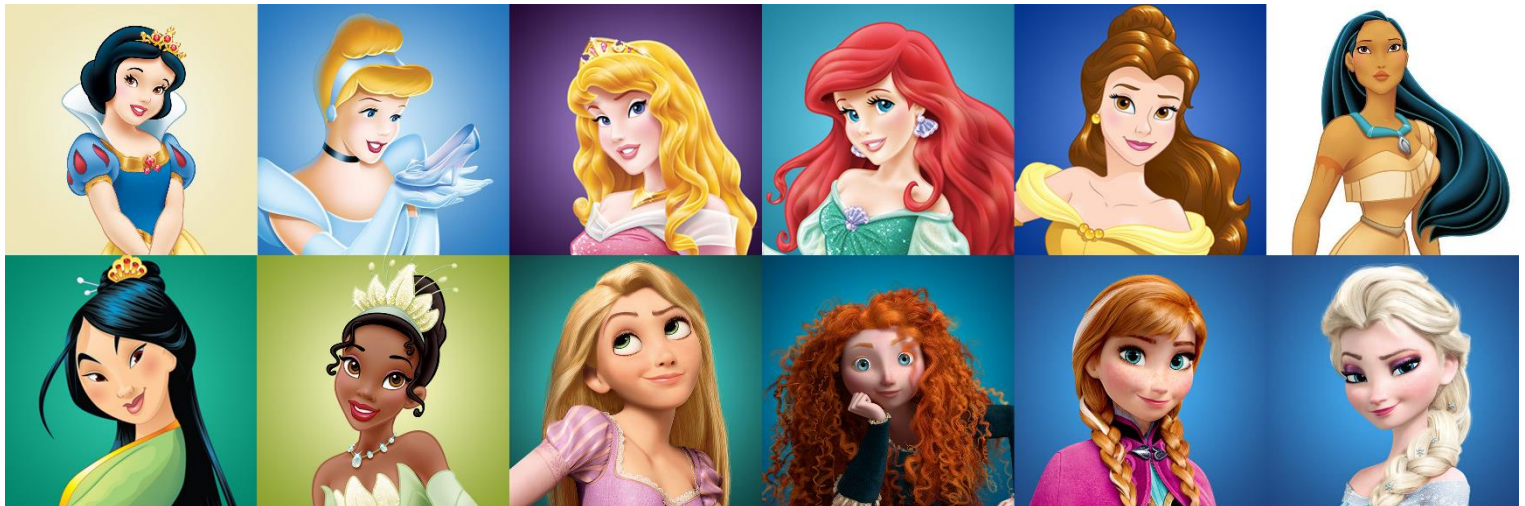


# *“Disney Princesses”*

## *Een onderzoek naar de muzikale formule*



**Naam: Djoeke Oeij**

**Studentnr: 3904229**

**Datum: 23 juni 2016**

**Begeleider: Michiel Kamp**

**Opleiding: MA Muziekwetenschap**

# Inhoudsopgave

<b>Inleiding</b> .....	blz 3
<b>Hoofdstuk 1</b> .....	blz 6
1.1 Geschiedenis van de filmmusical.....	blz 6
1.2 Narratieve structuren.....	blz 7
1.3 Soorten musicalnummers.....	blz 9
<b>Hoofdstuk 2</b> .....	blz 11
2.1 Casus.....	blz 11
2.2 Analyseschema's.....	blz 13
2.3 Vergelijkingen tussen de films.....	blz 26
<b>Hoofdstuk 3</b> .....	blz 27
3.1 De Disneyformule.....	blz 27
3.2 De "Disney Princess" formule.....	blz 29
<b>Conclusie</b> .....	blz 32
<b>Bibliografie</b> .....	blz 34

## Inleiding

Dit onderzoek gaat over Disneyanimatiemusicalfilms en de functie van de muziek binnen het narratief. Er is tot op heden veel onderzoek gedaan naar Disneyanimatiemusicalfilms maar veelal op het gebied van de man- en vrouwpositie of etniciteit. Een voorbeeld hiervan is het boek *Mouse Morality: The Rhetoric of Disney Animated Film* (2002) van Annalee Ward of *Diversity in Disney Films: Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability* (2013) van Johnson Cheu. De onderwerpen die behandeld worden in deze boeken zijn de onderwerpen die het meest worden gebruikt wanneer er geschreven wordt over Disneyfilms. Daarnaast is de literatuur meer gericht op de geschiedenis van animatiefilms. *Animating Culture: Hollywood Cartoons from the Sound Era* (1993) van Eric Smoodin is hier een voorbeeld van of *A History Of Film Music* (2008) van Mervyn Cooke waarin animatie slechts kort behandeld wordt. Wat betreft de literatuur is er dus nog niet veel te vinden over muziek in Disneyanimatiefilms. Wel is er een onderzoek van Jennifer Fleeger genaamd "The Disney Princess: Animation and Real Girls" (2014) dat ingaat op de zangeressen die Disneyprinsessen hebben ingesproken in de animatiemusicalfilms.

In dit onderzoek zal er getracht worden om een antwoord te vinden op hoe muziek en het narratief tot elkaar in relatie staan. Het kijken naar de muziek in een animatiefilm en de rol van deze muziek binnen het narratief verbindt film- en muziekwetenschap met elkaar. Deze twee vakgebieden staan dicht bij elkaar met betrekking tot muziek en geluid maar hebben beide wel andere methodes en achtergronden waarop de analyses worden gebaseerd. Het is zeker ook daarom een invalshoek die er naar mijn idee voor kan zorgen dat de brug tussen deze twee vakgebieden steeds kleiner wordt. Voor muziekwetenschap specifiek kan het analyseren van muziek op een andere manier, interessante nieuwe ontdekkingen opleveren. Dit zou dus een toevoeging zijn aan de bestaande literatuur.

Tevens is het interessant om te kijken of Disney, met het succes wat ze hebben, een constante formule gebruikt in de muziek voor elk van de films. De term Disneyformule is een bekende die vaak genoemd wordt wanneer de films een succes zijn of worden. De vraag is, of deze er zou kunnen zijn en wat deze dan inhoudt. Dit is daarom meegenomen in dit onderzoek en zal later verder toegelicht worden. Het onderzoek zal dus voor zowel film- als muziekwetenschap van belang kunnen zijn, maar er ligt een nadruk op een muziekwetenschappelijk onderzoek waarin elementen van de filmwetenschap worden toegepast om een breder beeld te scheppen. Er zal onderzocht worden of Walt Disney Studios inderdaad een dergelijke formule gebruikt in haar films. Hierbij zal gekeken worden naar de muzikale formule in de films. De hoofvraag van dit onderzoek is daarmee als volgt: *In hoeverre is er een Disneyformule te vinden tussen de verschillende musicalnummers, met*

*een functie in het narratief, in Disneyanimatiemusicalfilms met prinsessen in de hoofdrol?* Deze vraag wordt beantwoord door middel van een drietal hoofdstukken.

De thesis begint in hoofdstuk 1 met een uiteenzetting over de geschiedenis van de musical. Hierbij zal er getracht worden om alleen de relevante informatie voor deze thesis aan te halen aan de hand van bestaande literatuur. In deze uiteenzetting en in het verdere onderzoek zullen zowel referenties naar wetenschappelijke artikelen van filmwetenschappers als musicologen te vinden zijn om zo het onderzoek vanuit beide vakgebieden aan te vullen. Hierbij valt te denken aan filmwetenschapper Rick Altman en musicoloog Raymond Knapp die al getracht hebben om de musical vanuit verschillende invalshoeken te analyseren. Hierbij is de grens tussen film- en muziekwetenschap al moeilijk te vinden. Met dit onderzoek tracht ik hetzelfde te doen.

Vervolgens zal er een uitleg komen over de narratieve structuren in sprookjes, musicals en films. Deze categorieën zullen elk apart besproken worden omdat ze elk anders zijn. Naar verwachting zullen de animatiemusicalfilms elementen uit elk van deze categorieën bevatten. Aan het einde van het eerste hoofdstuk zal er gekeken worden naar de verschillende soorten musicalnummers die er bestaan binnen de stagemusical en de filmmusical. Deze nummers zullen toegelicht worden op de meest kenmerkende functies en elementen. Deze informatie is nodig bij het invullen van de analyseschema's. Deze analyseschema's zijn van het belang voor het vergelijken van de films. In de schema's zal de meest belangrijke informatie opgenomen worden die relevant zijn voor het beantwoorden van de hoofdvraag. De categorieën hiervan zullen in het tweede hoofdstuk besproken worden.

In hoofdstuk 2 zal er worden ingegaan op de keuze voor het afbakenen van de hoofdvraag. Hierbij zal de keuze voor prinsessenfilms toegelicht worden en waarom dit volgens mij een apart genre is binnen het Disneyoeuvre. Tevens zullen hierbij de geanalyseerde films geïntroduceerd worden. Hierna zal de ingekorte versie van het analyseschema per film toegelicht worden op de meest opvallende elementen. Tevens zal er een toelichting gegeven worden op de keuze voor welke informatie er in de schema's verwerkt zijn. Het analyseren zal een tekstuele en muzikale analyse worden van de musicalnummers in de animatiefilms. Hiermee wordt bedoeld dat zowel de muziek zelf als de narratieve functie van de muziek belangrijk is. De films zijn één voor één bekeken waarbij gelet is op onder andere de plaats van het nummer in de film, de functie in het narratief en de muzikale stijl van het nummer. Een volledige lijst van informatie die in het schema is opgenomen zal te lezen zijn in hoofdstuk 2. Deze gegevens zijn in een schematisch overzicht gezet per film waardoor de films met elkaar te vergelijken zijn.

Ik zal eerst uiteenzetten wat er geschreven is over Disneyformules en wat deze zouden inhouden volgens bestaande onderzoeken. Over een dergelijke Disneyformule wordt vaak gesproken in de media maar op het gebied van wetenschappelijk onderzoek is hier nog weinig over te vinden. In

hoofdstuk 3 zal dit verder toegelicht worden. In de conclusie zal er een korte samenvatting gegeven worden van het onderzoek en zal de hoofdvraag beantwoord worden. De conclusie heeft als doel om met dit onderzoek eventueel aanraders te doen tot vervolgonderzoek en om dit onderzoek vanuit (eventueel) andere invalshoeken te benaderen want een specifiek onderzoek naar een formule in Disney animatiemusicalfilms is nog niet eerder gedaan. Het is dus zeker een innovatief onderzoek waar een aantal interessante uitkomsten te vinden zullen zijn. Wanneer de conclusie zal zijn dat er inderdaad sprake is van een formule zou dit direct te herleiden kunnen zijn aan de “succesfactor” (de Disneyformule) van de films en daarmee ook aan de manier waarop de Disney prinsessen gebruikt worden in marketing.

Het is voor de muzikwetenschap relevant omdat er onderzocht wordt welke soorten musicalnummers er gebruikt worden in deze film en of hierbij een vaste volgorde van opeenvolgende soorten nummers zal zijn. Deze volgorde heeft wellicht consequenties voor de muzikale elementen die er in het nummer te vinden zijn en wanneer verschillende thema's terugkeren of ontstaan. Verder is het interessant omdat bijvoorbeeld vergeleken kan worden of een climax in het narratief ook betekent dat er een climax in de muziek is en of de muziek zich op dezelfde manier ontwikkelt door het verhaal heen als de verschillende segmenten. In dit onderzoek zal er niet zo diep ingegaan worden op een muzikale analyse hoewel het behoort tot de mogelijkheden waarop dit onderzoek gebruikt kan worden als startpunt voor andere onderzoeken. Het moet dus een basis leggen waarop zowel film- als muzikwetenschappers kunnen bouwen.

# Hoofdstuk 1

Altman gaat in zijn boek *The American Film Musical* in op de verschillende soorten musicals binnen het genre van de Amerikaanse filmmusical. Hij schrijft hier over het genre, de stijl en de structuur van de musical. Hij benoemt drie soorten subgenres binnen het genre: de *Fairy Tale Musical*, de *Show Musical* en de *Folk Musical*. *The Fairy Tale Musical* is het soort musical waarmee de geanalyseerde Disneyfilms worden bestempeld in zijn boek. Altman vraagt zich af hoe de filmmusical is ontstaan en hoe deze in verhouding staat tot de Broadway musical en Hollywoodfilms. Volgens hem worden deze vaak apart van elkaar besproken maar zijn ze nog nooit met elkaar vergeleken hoewel ze wel veel met elkaar gemeen hebben.<sup>1</sup>

## 1.1 Geschiedenis van de filmmusical

Musicals zijn er al sinds het einde van de negentiende eeuw. Deze zijn ontstaan uit de traditie van opera's en operettes. De musicals bestonden toentertijd voornamelijk uit een serie van nummers zonder verhaallijn, dit werden *revues* genoemd.<sup>2</sup> Het duurde echter tot de jaren twintig voordat er muziek in de films te horen was.<sup>3</sup> De eerste folkfilmmusical (volgens Altman) was *THE JAZZ SINGER* uit 1927.<sup>4</sup> Dit was daarmee tevens de eerste geluidsfilm van speelfilmlengte.<sup>5</sup> Dit was mogelijk doordat muziek nu opgenomen kon worden en synchroon afgespeeld kon worden met beelden. Hiervoor werd er gebruik gemaakt van het synchroniseren van live muziek met stomme films.<sup>6</sup> *THE JAZZ SINGER* was de eerste in een reeks van vaudeville en musicalverfilmingen.

Musicals worden daarnaast vaak geassocieerd met kinderverhalen.<sup>7</sup> Als voorbeeld hiervan noemt Bordwell het verhaal van *THE WIZARD OF OZ* (1939) dat oorspronkelijk een kinderboek is. Andere voorbeelden hiervan zijn de speelfilmlengte animaties van Walt Disney. Walt Disney maakte zijn eerst animatiemusicalfilm in 1937 met *SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS*. Dit was vernieuwend omdat de film een speelfilmlengte had, hiervoor werden er alleen korte cartoons gemaakt.

Het musicalgenre is met de jaren meegegroeid en verandert. Nog steeds worden er relatief gezien veel filmmusicals gemaakt, ondanks de opkomst van andere genres. Walt Disney Studios heeft na *SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS* de lijn doorgezet waardoor er tot nu toe vele animatiemusicalfilms zijn uitgebracht. In de jaren tachtig en negentig hebben deze films het grootste

---

<sup>1</sup> Rick Altman, *The American Film Musical* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 129.

<sup>2</sup> David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 7de ed. (New York: McGraw-Hill, 2004), 123.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Altman, *The American Film Musical*, 268.

<sup>5</sup> Barry Keith Grant, *The Hollywood Film Musical* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2012), 11.

<sup>6</sup> Bordwell en Thompson, *Film Art*, 123.

<sup>7</sup> Ibid., 124.

marktaandeel overgenomen.<sup>8</sup> Dit geeft onder meer aan dat het populaire en succesvolle films waren die het publiek wilde zien.

## 1.2 Narratieve structuren

De structuur van een verhaal is van invloed op de ontwikkeling van de personages en dus ook bepalend voor de muziek. Het is daarmee van belang om de plaatsing van het musicalnummer in het narratief mee te nemen in de analyse.

Een verhaal/narratief is altijd opgebouwd uit een reeks van gebeurtenissen. Deze gebeurtenissen zijn niet per definitie chronologisch of gelinkt aan elkaar maar kunnen wel een verhaal vormen. De Disneyanimatiemusicalfilms die in dit onderzoek geanalyseerd worden hebben allen een logische volgorde in de verhaalstructuur. Dit houdt in dat er logische oorzaak-gevolgverbanden zijn omdat het verhaal een chronologische volgorde heeft.<sup>9</sup> Deze films zijn een samensmelting van drie verschillende soorten disciplines en hun narratieve structuren. Deze drie zijn: sprookjes, musicals en films. In deze paragraaf zullen deze elementen en hun narratieve structuren kort uiteengezet worden om hiermee een beeld te kunnen vormen over de algehele narratieve structuur en hoe de musicalnummers hier inpassen.

### Sprookjes volgens Altman

De sprookjesmusical is volgens Altman ontstaan uit een lange traditie van Europese en Amerikaanse operettes en vaudeville. Deze zouden volgens hem logischerwijs getransformeerd zijn naar de musical zoals we deze nu kennen.<sup>10</sup> Hij gaat beschrijvend te werk met uitleg over het ontstaan van de filmmusical. Hierbij geeft hij een uitgebreide samenvatting over de operette.

De Disneyanimatiemusicalfilms kunnen gerekend worden tot de categorie sprookjes. *The Fairy Tale Musical* vindt volgens Altman plaats in een niet-bestaand land.<sup>11</sup> Verlangen speelt een grote rol in deze verhalen. Dit verlangen kan bestaan uit het exotische (reizen), het verboden (avontuur) en illusie (zingen).<sup>12</sup>

Volgens Altman bestaat de sprookjesmusical uit een serie overeenkomende scènes of fragmenten tussen de mannelijke en de vrouwelijke hoofdrolspelers.<sup>13</sup> Deze zouden met elkaar overeenkomen om de kijker te laten zien dat deze twee personages bij elkaar horen. Dit wordt ook

---

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> *De Theorie van Vertellen en Verhalen: Inleiding in de Narratologie* (Muiderberg: Coutinho, 1986), 51.

<sup>10</sup> Altman, *The American Film Musical*, 131.

<sup>11</sup> Ibid., 191.

<sup>12</sup> Ibid., 192.

<sup>13</sup> Ibid., 28.

wel een *dual-focus narrative* genoemd. Alle scènes van de film hebben een functie voor het verloop van het verhaal en daarmee de twee hoofdpersonages tot elkaar te laten komen.<sup>14</sup>

Doordat het sprookje op zo'n manier is opgebouwd is er een constante spanning tussen de man-vrouwrelatie. De verschillen en gelijkenissen tussen beiden worden vaak benadrukt door kleurenschema's, kleding, leeftijd of achtergrond.<sup>15</sup> Deze versterken het gevoel dat deze twee personages bij elkaar moeten komen wat een belangrijk onderdeel is ter ondersteuning van het narratief.

## Films

In het boek *Storytelling in the New Hollywood* (1999) geeft Kristin Thompson aan dat films, sinds het studio tijdperk altijd uit vier delen en een epiloog bestaan.<sup>16</sup> Het eerste deel is de setup waarin de belangrijkste personages en situaties worden weergegeven. Deze kan vooraf gegaan worden door een proloog. De setup loopt door tot aan een turning point.<sup>17</sup> Dit uit zich uiteindelijk in de complicating action. Hierin worden de doelen van de personages verder uitgelicht of er wordt, zoals Thompson het noemt, een countersetup gecreëerd. Hier wordt de kijker in een nieuwe situatie geïntroduceerd.<sup>18</sup> Tevens worden obstakels voor het doel van het hoofdpersonage gegeven. Hierna volgt de development (de doorwerking). In dit deel zien we hoofdpersonage verschillende manieren uitproberen om zijn of haar doel te bereiken.<sup>19</sup> Het vierde en laatste deel is de climax waarin het doel van het hoofdpersonage wel of niet wordt bereikt. Deze volgt direct na de *darkest moment* in de development.<sup>20</sup> Na de climax volgt er meestal nog een epiloog waarin een stabiele situatie na het conflict wordt weergegeven. Tevens worden er in dit stuk de laatste losse eindjes van verschillende subplots opgelost.<sup>21</sup> De vier segmenten zijn dus: proloog, setup, doorwerking, climax (en een mogelijke epiloog).

Deze manier van de narratieve structuur in films bestuderen wordt veelvuldig gebruikt. Een voorbeeld van een onderzoek waar dit ook wordt gebruikt is een segmentenanalyse van Raymond Bellour. Hij heeft onder andere de film *GIGI* (1958) op deze manier geanalyseerd.<sup>22</sup>

---

<sup>14</sup> Ibid., 32.

<sup>15</sup> Ibid., 33.

<sup>16</sup> David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (Berkeley: University of California Press, 2006), 35.

<sup>17</sup> Ibid., 36.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid., 37.

<sup>20</sup> Ibid., 38.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Rick Altman, red., "Raymond Bellour: 'Segmenting/Analysing'", in *Genre: The Musical: A Reader*, British Film Institute Readers in Film Studies (London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981), 102.



### 1.3 Soorten musicalnummers

Componist Lehman Engel schrijft in zijn boek dat musical een verhaal is, vertelt door middel van muziek. Vaak worden belangrijke, dan wel niet alle, passages vertelt door middel van gezongen tekst. Er bestaan veel verschillende soorten vaste nummers die vaak of altijd in een musical te vinden zijn. Deze zijn afkomstig uit de stagemusical maar worden net zo goed in filmmusicals gebruikt. Er zijn volgens Lehman een aantal standaard musicalnummers, *songs*, die een redelijk vaste vorm hebben en vaak voorkomen: *Ballad*, *Rhythmson*, *Comedysong*, *Charmsong*, *I want* en *Eleven-o-Clock nummer*.

Een *song* is een lied bestaande uit een couplet en een refrein. Vaak is het refrein van 32 maten opgeboken in 4 delen van 8 maten, namelijk de AABA-vorm. Dit is de standaard vorm waar vele variaties op mogelijk zijn.<sup>23</sup>

Een *ballad*, ook wel een *charmsong*, is vaak een nummer met een lichte inhoud. Het is niet grappig bedoeld zoals een comedy song maar eerder optimistisch van aard.<sup>24</sup> Het is dan ook vaak het liefdeslied van de musical of gewijd zijn aan een andere emotionele gebeurtenis/gevoelens.<sup>25</sup> Het is vaak het meest populaire nummer uit de musicalfilm en gebaseerd op een foxtrot (vierkwartsmaat).<sup>26</sup>

Een *rhythmson* is een musicalnummer met een beat.<sup>27</sup> De bewegingen van de animaties lopen synchroon op de tel. Verder is dit altijd een uptempo nummer.

De *comedysong* is onder te verdelen in twee soorten, de *short joke* en de *long joke*. In de *short joke* songs zijn er elke 4 of 8 maten grappen te vinden. Het refrein wordt gebruikt om het publiek te laten lachen, hierin komen vaak geen nieuwe grappen voor.<sup>28</sup> In de *long joke* versie komt de grap vaak pas op het einde van het refrein (na 34 maten).<sup>29</sup>

Het *I want* nummer is vaak een solo nummer van het hoofdpersonage waarin zijn of haar wensen en dromen worden verteld. Dit wordt ook wel een *I am* of *I wish* song genoemd.<sup>30</sup> In dit onderzoek zal er gebruik gemaakt worden van de term *I want*.

Het *eleven-o-clock* nummer is een dramatisch nummer wat op een belangrijk moment in het plot wordt ingezet. Als voorbeeld hiervoor geeft Altman "A Boy Like That" en "I Have A Love" uit

---

<sup>23</sup> Lehman Engel, *The American Musical Theater: A Consideration* (New York: The Macmillan Company, 1967), 118.

<sup>24</sup> Ibid., 120.

<sup>25</sup> Raymond Knapp, Mitchell Morris, en Stacy Ellen Wolf, *The Oxford Handbook of The American Musical* (New York: Oxford University Press, 2011), 34.

<sup>26</sup> Thomas S. Hischak, *The American Musical Film Song Encyclopedia* (Westport: Greenwood Press, 1999), xiii.

<sup>27</sup> Engel, *The American Musical Theater: A Consideration*, 119.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid., 120.

<sup>30</sup> Hischak, *The American Musical Film Song Encyclopedia*, xiv.

WEST SIDE STORY (1961). Deze nummers geven de innerlijke strijd van hoofdpersonage Maria aan.<sup>31</sup> Dit nummer bevindt zich altijd in de tweede helft van de stagemusical. Dit is onder andere te zien aan de naam van het soort musicalnummer, het speelde vaak rond de klok van elf in het theater.

---

<sup>31</sup> Engel, *The American Musical Theater: A Consideration*, 120.

## Hoofdstuk 2

### 2.1 Casus

Omdat vrijwel alle animatiefilms van Walt Disney ook musicals zijn was er noodzaak om het corpus in te perken. Disneyprinsessen zijn zeer populair en herkenbaar voor iedereen. Van vrijwel al deze klassiekers zijn talloze spin-offs gemaakt en worden ze allemaal onder een naam, *Disney Princesses*, naar buiten gebracht door marketing.<sup>32</sup> Omdat dit zo'n groot aandeel heeft in Disney leek het mij goed om dit gebied af te bakenen als casestudy voor dit onderzoek. De Disneyprinsessenfilms belangrijk onderdeel van het animatieoeuvre van Disney. Je kunt dit deel verdelen in een aantal soorten animatiefilms waarvan er drie de boventoon voeren. Dit zijn de films met dieren (LION KING, THE ARISTOCATS, etc.), heldenfilms (HERCULES, ALADDIN, TARZAN, etc.) en prinsessenfilms. Deze laatste categorie zijn alle films waar de "Disney Princesses" onder vallen.

Wat de prinsessenfilms een afzonderlijke categorie maakt is onder andere de rol van de vrouw in de film. Er is volgens Rebecca-Anne C. Do Rozario een verschil tussen de vrouwen die een prinses zijn en zij die een prinses worden gedurende de film.<sup>33</sup> Volgens haar nemen deze een andere rol aan. Het gaat in mijn gekozen films over het verloop en de groei die de vrouwelijke hoofdpersonages meemaken. Dit is naar mij inziens ook een reden dat de rol van de vrouw belangrijker zou kunnen zijn dan die van de man, hoewel dit niet in alle films even sterk aanwezig is. Rozario heeft ervoor gekozen om bijvoorbeeld ook ALADDIN (1992) te analyseren. De positie van de vrouw in deze film is voor haar onderzoek wel van belang terwijl het voor mijn onderzoek niet van belang zou zijn omdat deze film om Aladdin draait en niet om Jasmine. Hier heeft de man dus een andere, meer prominente, positie in de film. Dat is wat de prinsessenfilms tot een andere categorie maakt dan bijvoorbeeld ALADDIN.

De prinsessenfilms hebben sterke eigen kenmerken en vormen daarmee een subcategorie binnen het oeuvre van Disneyanimatiefilms. Dit zijn de belangrijkste redenen voor de afbakening van dit onderzoek. Deze films zijn door het, naar verwachting, sprookjesnarratief en het gebruik van musicalnummers het meest logisch om een vaste formule te kunnen bevatten. Dit verkleint het corpus tot een selectie van tien films verspreid over 76 jaar (1937-2013). Dit leek mij een goede afbakening omdat het nog steeds veel films waren die onderling een relatie met elkaar zouden kunnen hebben op het gebied van muziek.

---

<sup>32</sup> Voorbeelden hiervan zijn: [www.disney.nl/Princess](http://www.disney.nl/Princess), [www.princess.disney.nl](http://www.princess.disney.nl), [www.disneystore.com/disney-princess/mn/1000016/](http://www.disneystore.com/disney-princess/mn/1000016/) en [www.facebook.com/DisneyPrincess/](http://www.facebook.com/DisneyPrincess/).

<sup>33</sup> Rebecca-Anne C. Do Rozario, "The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess", *Women's Studies in Communication* 2 (2004): 35.

Tevens zijn ze ook (bijna) allemaal gebaseerd op sprookjes waardoor het verloop van het verhaal, in de zin van narratieve structuren, enigszins gelijk zal zijn. Hierdoor verwacht ik dat de structuur van musicalnummers hetzelfde is. Met het bepalen van deze eisen aan de afbakening is er een lijst van tien films overgebleven:

- SNOW WHITE (1937)
- CINDERELLA (1950)
- SLEEPING BEAUTY (1959)
- THE LITTLE MERMAID (1989)
- BEAUTY AND THE BEAST (1991)
- POCAHONTAS (1995)
- MULAN (1998)
- THE PRINCESS AND THE FROG (2009)
- TANGLED (2010)
- FROZEN (2013)

Film- en communicatiewetenschapper Jennifer Fleeger geeft aan dat er met deze tien films een verdeling te maken is in drie verschillende categorieën. Deze categorieën zijn: de opera prinses, de Broadway prinses en de pop prinses.<sup>34</sup> De verdeelt de films hiermee als volgt. SNOW WHITE (1937), CINDERELLA (1950) en SLEEPING BEAUTY (1959) behoren tot de eerste categorie. THE LITTLE MERMAID (1989), BEAUTY AND THE BEAST (1991), POCAHONTAS (1995), MULAN (1998) en THE PRINCESS AND THE FROG (2009) horen bij de tweede categorie, de Broadway prinses. TANGLED (2010) en FROZEN (2013) behoren tot de derde categorie. De films in deze laatste categorie zijn ook op het vlak van animatie anders dan de andere films, ze zijn namelijk in 3D.<sup>35</sup>

Deze drie categorieën zijn vrij natuurlijk ontstaan door de jaren van het bestaan van de Walt Disney Studios heen. De operaprinsessen hebben een zangstem van een opera zangeres. Hier waren volgens Fleeger twee argumenten voor te vinden: de operamuziek zou de speelfilmlengte van de cartoon/animatie een reden geven waarom animatie als kunst gezien kan worden. Haar tweede reden is dat operamuziek ervoor kan zorgen dat de animatie natuurlijker overkwam.<sup>36</sup>

De Broadway prinses ontstaat na een gat van dertig jaar tussen CINDERELLA en THE LITTLE MERMAID. De zangeres van deze prinses was, zoals de naam het al zegt, een zangeres die ook optrad

---

<sup>34</sup> Jennifer Fleeger, "The Disney Princess: Animation and Real Girls", in *Mismatched Women: The Siren's Song Through the Machine* (New York: Oxford University Press, 2014), 4.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid., 5.

op Broadway. Walt Disney Studios had een lastige tijd in deze dertig jaar door onder andere het overlijden van Walt en Roy Disney. Het duurde tot 1989 voordat ze weer succes hadden met een prinsessenfilm. Dit was tevens het startpunt van een nieuw *Golden Age* voor Walt Disney Studios.<sup>37</sup>

De derde en laatste categorie is nu van toepassing. De popprinses is een popzangeres. De soort zangeres die de prinses vertolkt is van invloed op het soort muzikale stijlen die er te vinden zijn in de film. Naar verwachting zullen de operaprinssessen meer aria's zingen en zullen de popprinsessen meer popachtige nummers zingen.

## 2.2 Analyseschema's

Om de tien films met elkaar te kunnen vergelijken is er voor gekozen om te werken met een schema. Hiermee zal getracht worden om de vergelijkingen op muzikale vlakken overzichtelijk te houden. In totaal zijn er elf verschillende analyseschema's gemaakt. Dit is een schema van elke film apart. In het schema staat de volgende informatie: titel van het nummer, de tijdscode, gezongen door, personages, soort lied, (non)-diëgetisch, muzikale stijl, plaats in de film en functie in het narratief.

Bij de titel van het nummer zal de officiële titel van de soundtrack genoemd worden. 'personages' zal informatie geven over de personen die het nummer hebben ingezongen en welke personages zij vertolken in deze nummers. De personages zullen niet bij naam genoemd worden maar bij het soort rol dat ze vertolken. Dit zijn de volgende soorten personages:

*Protagonist*: de hoofdpersoon. Het verhaal baseert zich altijd rondom dit personage. Een verhaal kan één of meerdere protagonisten bevatten.<sup>38</sup> De meeste prinsessenfilms in dit onderzoek bevatten slechts één protagonist.

*Antagonist*: de slechterik in het verhaal. Deze persoon staat altijd lijnrecht tegenover de idealen en ideeën van de protagonist. Dit kan zowel een persoon als een dier zijn.<sup>39</sup>

*Sidekick*: de sidekick is (of zijn) de beste vriend(en) van de protagonist.<sup>40</sup> In de prinsessenfilms, en Disneyfilms over het algemeen, zijn dit meestal dieren.

*Mentor*: dit is een personage dat de les of de moraal van het verhaal weergeeft wat de protagonist moet leren.

---

<sup>37</sup> Ibid., 19.

<sup>38</sup> James Patrick Kelly, "You and Your Characters", *SFWA*, 4 januari 2005, <http://www.sfw.org/2005/01/you-and-your-characters/>.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Tim Stout, "Eight Character Roles", *Tim Stout*, 24 oktober 2009, <https://timstout.wordpress.com/graphic-novel-writing/eight-character-roles/>.

*Scepticus*: dit personage is eenzaam en gelooft niet in de dromen van de protagonist. Dit personage kan echter aan het einde van het verhaal een ommekeer maken en de dromen en wensen van de protagonist begrijpen en waarderen.<sup>41</sup>

Deze soorten personages zullen gebruikt worden in de analyse hoewel er meerdere bestaan. De soorten personages zijn afkomstig uit de literatuurwetenschap maar zeker ook toepasbaar op films. Opvallend aan deze soorten personages is dat er eigenlijk geen personage is waar de geliefde van het hoofdpersonage onder valt. Dit kan te wijten zijn aan het feit dat deze er niet altijd is in de literatuur. Tevens is er geen specifieke benaming te vinden voor ensembles in films. In de analyseschema's zal ik deze twee soort personages 'geliefde' en 'ensemble' noemen.

Het 'soort lied' dat in de analyseschema's is terug te vinden heeft een verband met de soorten musicalnummers die zijn genoemd in hoofdstuk 1. De soorten nummers die terug te vinden zijn in de schema's zijn als volgt: *I want, I am, rhythmsong, comedysong, charmsong, joke song* en het *eleven-o-clock* nummer. Daarnaast wil ik een ander soort musicalnummer introduceren: de *villainsong*. Een dergelijk soort nummer is nog niet genoemd in de bestaande literatuur. Dit kan liggen aan het feit dat een nummer dat door mij bestempeld wordt als *villainsong* ook gezien kan worden als een *I want song*. Ik zie hier echter een dergelijk verschil in tussen die twee omdat de *I want song* altijd gezongen wordt door de protagonist en dat het verhaal om dit lied heen is gebouwd. De *villainsong* is precies het tegenovergesteld hiervan. De antagonist of de slechterik van het verhaal wil alle wensen en dromen uit de *I want song* van de protagonist omver helpen en ervoor zorgen dat hij of zij haar doel niet zal behalen. Dit is daarmee een verschil in de narratieve functie van het lied wat ervoor zorgt dat het naar mijn mening een andere naam moet krijgen: de *villainsong*.

In de vierde kolom staat of het nummer diëgetisch of non-diëgetisch is. Dit is belangrijk om te noemen omdat dit de vergelijking tussen de films eenvoudiger maakt. Wanneer er veel non-diëgetische nummers in een film zitten kan dit betekenen dat het wellicht geen musicalfilm is omdat er niet in gezongen wordt door de personages.

De populariteit van verschillende muziekgenres verandert met de jaren steeds sneller. Echter, in de theaterwereld is het gebleken dat populaire muzikale stijlen daar langer blijven hangen/inkorten of samenvoegen. Een voorbeeld hiervan is de wals.<sup>42</sup> Andere voorbeelden van veel gebruikte genres zijn jazz en ragtime. In de twintigste eeuw zijn deze veelvuldig in musicals te horen geweest.<sup>43</sup> De belangrijkste en kenmerkende elementen uit deze genres werden dan gebruikt door componisten

---

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Knapp, Morris, en Wolf, *The Oxford Handbook of The American Musical*, 33.

<sup>43</sup> Ibid.

om musicalnummers te schrijven.<sup>44</sup> In dit onderzoek zal de muzikale stijl afgeleid worden van het soort musicalnummer dat er in de film te horen is en van welke (populair) stijl dit nummer invloeden/kenmerken heeft. De verschillende muzikale stijlen kunnen van invloed zijn op het soort musicalnummer en welk personage dit nummer zingt. Het is daarom nodig om dit op te nemen in het analyseschema.

Naar aanleiding van alle informatie die in het analyseschema is opgenomen kan er een conclusie getrokken worden over de functie in het narratief. Alle voorgaande categorieën zijn van invloed op de functie in het narratief omdat deze bepalend is aan de hand van al deze elementen. Tevens zal deze categorie hulp bieden bij het concluderen of er sprake is van een Disneyformule of niet.

In de schema's is er tevens gewerkt met kleurcodes. Deze geven de narratieve structuur van de film weer en daarbij laten de kleuren zien in welk deel van het verhaal het musicalnummer zich bevindt. Er is gekozen voor de meest gangbare narratieve structuur in Hollywoodfilms, namelijk die van Kristen Thompson. In hoofdstuk 1 is uitgelegd wat hiermee bedoeld wordt. In de tabel hieronder is te zien waar de kleuren voor staan:

<b>Segment:</b>	<b>Kleur:</b>
Proloog	Oranje
Setup	Blauw
Doorwerking	Geel
Climax	Groen
Epiloog	Grijs

In de toelichting op de analyseschema's zijn alleen de belangrijkste informatie elementen opgenomen. Dit zijn de meest opvallende bevindingen uit het schema. Daarnaast zal er een korte toelichting gegeven worden op de keuze voor de segmentatie. Een uitgebreidere versie van de analyseschema's waarin onder andere de tijdscode, de personages en de zangers/zangeressen genoemd worden is het vinden in de bijlages. De tijdscode is de tijd in uren, minuten en secondes waarbinnen het nummer te horen is in de film. In de bibliografie zal een sectie opgenomen worden waarin de versies van de dvd's en Blu-ray films staan vermeldt welke zijn gebruikt voor het maken van de analyses. Deze uitgebreidere versie is niet in dit hoofdstuk opgenomen omdat het niet van invloed is op de uitkomst van het onderzoek en dat het dus ook geen functie heeft in de analyse.

---

<sup>44</sup> Knapp noemt als groot voorbeeld hiervan Irving Berlin. Deze componist gebruikte in de jaren tien en twintig elementen uit de ragtime zonder de vorm van een rag mee te nemen in zijn compositie.

## SNOW WHITE (1937)<sup>45</sup>

NR.	TITEL	PERSONAGE	SOORT LIED	DIËGETISCH?	MUZIKALE STIJL	FUNCTIE
1	I'm Wishing	Protagonist Geliefde	I want	diëgetisch	aria	Verlangens hoofdpersonage
2	One Song	Geliefde	I want	diëgetisch	ballad/aria	Verlangens man
3	One Song (reprise)	Protagonist	I want	diëgetisch	ballad/aria	Liefde
4	With a Smile and a Song	Protagonist	I want	diëgetisch	aria	"Philosophy for happiness" <sup>46</sup>
5	Whistle While You Work	Protagonist	Rhythm	diëgetisch	aria	
6	Heigh-Ho	Sidekicks	Comedy	diëgetisch	mars	Comic relief
7	Heigh-Ho	Sidekicks	Comedy	diëgetisch	mars	Comic relief
8	Bluddle-uddle-um-dum	Sidekicks	Comedy	diëgetisch	-	Comic relief
9	Yodel Song (The Silly Song)	Sidekicks	Comedy	diëgetisch	jodel	Comic relief
10	Some Day My Prince Will Come	Protagonist	I want	diëgetisch	ballad/aria	Liefde
11	Some Day My Prince Will Come (reprise)	Protagonist	I want	diëgetisch	ballad/aria	Liefde
12	Heigh-Ho	Sidekicks	Comedy	diëgetisch	mars	Comic relief
13	One Song	Geliefde	I want	diëgetisch	ballad/aria	Doel bereikt
14	Some Day My Prince Will Come (finale)	-	I want	non-diëgetisch	ballad/aria	Happy ending

De film bestaat uit een setup, een doorwerking, een climax en een epiloog. Vrijwel de meeste nummers komen voor in de doorwerking. Dit is logisch omdat dit tevens het langste gedeelte in de film is. De doorwerking begint zodra de jager Snow White, de protagonist, probeert te vermoorden en ze door het bos rent, op zoek naar veiligheid. Zodra de Evil Queen, de antagonist, zichzelf transformeert in een oude vrouw en Snow White een giftige appel aanbiedt begint de climax. De epiloog start wanneer het verhaal tot een goed einde komt bij de ontwaking van Snow White. Het is een vrij korte epiloog die alleen bestaat uit het uitzwaaien van Snow White door de zeven dwergen en ze haar weg vervolgt naar het kasteel van Prince Charming.

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS heeft opvallend genoeg veel komedie nummers die gezongen worden door de *sidekicks*. Dit zijn de vaak beste vrienden of dieren van het hoofdpersonage uit de film die zorgen voor de *comic relief*. Opvallend genoeg zijn, op één na, alle musicalnummers ook diëgetisch. Alle teksten worden gezongen door personages en ze zijn een onderdeel van de narratieve structuur.

<sup>45</sup> David Hand e.a., *Snow White and the Seven Dwarfs*, DVD (Buena Vista Home Entertainment, 2009).

<sup>46</sup> Hirschak, *The American Musical Film Song Encyclopedia*, 343.



Het nummer “One Song” is een *I want* song omdat de prins in dit lied zijn gevoelens kenbaar maakt voor Snow White.<sup>47</sup> “One Song” en “Some Day My Prince Will Come” zijn beiden ballads/aria’s die een vaak herhaald worden door de film heen. Het feit dat dit soort nummers vaak te horen zijn is te linken aan het feit dat de muziek in deze film in de eerste categorie van Fleeger past, de opera prinses. Dit heeft als gevolg dat het grootste gedeelte is gebaseerd op opera. Dit is onder andere te horen aan het stemgebruik van Adriana Caselotti die de stem van Snow White heeft ingesproken.

#### CINDERELLA (1950)<sup>48</sup>

NR.	TITEL	PERSONAGES	SOORT LIED	DIËGETISCH?	MUZIKALE STIJL	FUNCTIE
1	Cinderella	Ensemble		non-diëgetisch		Introducerend
2	A Dream Is a Wish Your Heart Makes	Protagonist Sidekicks	I want	Diëgetisch	ballad	Verlangens hoofdpersonage
3	Sing, Sweet Nightingale	Antagonist Skepticus	Comedy	Diëgetisch	ballad	Comic relief
4	Sing, Sweet Nightingale	Protagonist	Charm	Diëgetisch	ballad	Tegenstelling laten horen
5	Sing, Sweet Nightingale	Antagonist Skepticus	Comedy	diëgetisch	ballad	Comic relief
6	The Work Song	Sidekicks	Comedy	diëgetisch	fanfare	Comic relief
7	A Dream Is a Wish Your Heart Makes	Sidekicks	I want	diëgetisch	ballad/aria	Comic relief
8	A Dream Is a Wish Your Heart Makes	Ensemble	I want	non-diëgetisch	ballad/aria	-
9	Bibbidi-Bobbidi-Boo	Mentor	Rhythm	diëgetisch	fanfare	Keerpunt
10	Bibbidi-Bobbidi-Boo (reprise)	Ensemble	Rhythm	non-diëgetisch	fanfare	Keerpunt
11	So This Is Love	Protagonist Geliefde	Charm	diëgetisch	wals	Liefde
12	So This Is Love (reprise)	Ensemble	Charm	non-diëgetisch	wals	Liefde
13	A Dream Is a Wish Your Heart Makes (finale)	Ensemble	I want	non-diëgetisch	ballad/aria	Liefde

CINDERELLA bestaat net als SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS uit een setup, een doorwerking, een climax en een epiloog. In de setup zijn er drie verschillende nummers te horen. Dit zijn allen ballads. De doorwerking begint als de familie een brief ontvangt van het paleis met een uitnodiging voor het bal. Dit segment loopt door totdat de klok twaalf uur slaat op het bal en Cinderella naar huis moet.

<sup>47</sup> Ibid., 232.

<sup>48</sup> Wilfred Jackson en Clyde Geronimi, *Cinderella*, DVD, Animatie (Buena Vista Home Entertainment, 2005).

Deze vier verschillende nummers zeer uiteenlopend. Ze worden gezongen door verschillende personages en hebben ook andere muzikale stijlen.

Vrijwel alle nummers zijn diëgetisch. De non-diëgetische nummers zijn de nummers die gedurende de film herhaald worden als reprises. CINDERELLA begint met een non-diëgetisch nummer wat dient als inleiding voor de protagonist. De film heeft verder een aantal *charmsongs* die altijd worden gespeeld in relatie tot een liefdesscène. Bijzonder is dat de sidekicks een *I want* nummer zingen in de doorwerking. Dit nummer werd eerder door Cinderella gezongen en daarna herhaald door de sidekicks. Dit kan gedaan zijn om de motivatie van de sidekicks te verduidelijken door hen het nummer van Cinderella te laten zingen.

### SLEEPING BEAUTY (1959)<sup>49</sup>

NR.	TITEL	PERSONAGES	SOORT LIED	DIËGETISCH?	MUZIKALE STIJL	FUNCTIE
1	Once Upon A Dream	-	I want	non-diëgetisch	wals	Introducerend
2	Hail the Princess Aurora	-	Charm	non-diëgetisch	mars	Introducerend
3	One Gift	-	Charm	non-diëgetisch	wals	
4	One Gift	-	Charm	non-diëgetisch	wals	
5	I Wonder	Protagonist	I want	diëgetisch	ballad/aria	Verlangens
6	Once Upon A Dream	Protagonist Geliefde	Charm	diëgetisch	ballad/aria/ wals	Verlangens
7	Skumps (drinking song)	Sidekicks	Comedy	diëgetisch	medieval	Comic relief
8	Sleeping Beauty	-	Charm	non-diëgetisch	wals/mars	Liefde
9	Once Upon A Dream	-	Charm	non-diëgetisch	wals	Afwikkeling

Deze film bestaat uit een proloog, een setup, een doorwerking, een climax en een epiloog. Dit is de eerste film van de analyses met een proloog. Het nummer "Once Upon A Dream" dat gespeeld wordt in deze proloog dient ter inleiding op het verhaal. Het nummer begint al als de credits van de film starten. In de setup zijn er twee verschillende nummers te horen. Dit zijn een mars en een wals. De wals is een muzikale stijl die veel voorkomt in de film en die vaak ook aangeeft dat het nummer daarmee een *charmsong* is. De doorwerking begint wanneer de antagonist, Maleficent, een vloek heeft uitgesproken over Aurora, de protagonist. In de doorwerking zijn er drie nummers te horen. Dit zijn ook de enige drie nummers in de film die diëgetisch zijn.

In SLEEPING BEAUTY wordt er begonnen met een non-diëgetisch nummer dat dient als informatie wat er zich vooraf heeft afgespeeld. Er zijn niet veel nummers en wat opvalt, is dat de

<sup>49</sup> Clyde Geronimi, Erdman Penner, en Joe Rinaldi, *Sleeping Beauty*, DVD (Buena Vista Home Entertainment, 2008).

sidekicks één eigen nummer hebben in deze film. In een eerste indruk is het voornamelijk opvallend dat er veel non-diëgetische nummers in deze film zitten.

#### THE LITTLE MERMAID (1989)<sup>50</sup>

NR.	TITEL	PERSONAGES	SOORT LIED	DIËGETISCH?	MUZIKALE STIJL	FUNCTIE
1	Fathoms Below	Ensemble		diëgetisch	zeemanslied	Introducerend
2	Daughters of Triton	Sidekicks	Comedy	diëgetisch	aria	Introducerend
3	Part of Your World	Protagonist	I want	diëgetisch	ballad	Verlangens Ariel
4	Part of Your World (reprise)	Protagonist	I want	diëgetisch	ballad	Redden Prince Eric
5	Under the Sea	Skepticus	Comedy	diëgetisch	calypso	Comic relief
6	Poor Unfortunate Souls	Antagonist	Villain	diëgetisch	jazz	Keerpunt
7	Poor Unfortunate Souls (reprise)	Antagonist Protagonist	Villain	diëgetisch	jazz/chant	Keerpunt
8	Les Poissons	Sidekick	Joke	diëgetisch	French/ fanfare	Comic relief
9	Kiss the Girl	Sidekicks	Charm	diëgetisch	calypso	Liefde
10	Vanessa's Song	Antagonist	Villain	diëgetisch	aria	Keerpunt/climax
11	Finale	Ensemble		non-diëgetisch	klassiek	Happy ending

THE LITTLE MERMAID bestaat uit een setup, een doorwerking, een climax en een epiloog. In de setup horen we drie nummers. Het nummer "Part Of Your World" is het belangrijkste nummer van deze film omdat het de *I want song* is van de protagonist. De doorwerking begint wanneer Ariel's vader erachter komt dat Ariel een geheime grot heeft met mensenspullen en dat ze boven water is geweest. In deze doorwerking zijn zes nummers te horen. De *sidekicks* krijgen in dit gedeelte de meeste nummers. De climax begint wanneer de antagonist, Ursula, besluit om het heft in eigen handen te nemen en ervoor te zorgen dat Ariel, de protagonist, niet samen met haar geliefde eindigt. In dit segment horen we één nummer, een *villainsong*. Dit is in de film de derde keer dan een dergelijk soort lied te horen is.

Op één nummer na zijn alle nummers in THE LITTLE MERMAID diëgetisch. Deze film heeft ook nummers die gezongen worden door de antagonist uit het verhaal, in dit geval Ursula. Dit is de eerste keer dat de *villainsong* ter sprake komt. Het is daarmee de eerste antagonist die zingt in een "Disney Princess" film.

<sup>50</sup> John Musker e.a., *The Little Mermaid*, DVD (Buena Vista Home Entertainment, 2006).

BEAUTY AND THE BEAST (1991)<sup>51</sup>

NR.	TITEL	PERSONAGES	SOORT LIED	DIËGETISCH?	MUZIKALE STIJL	FUNCTIE
1	Prologue	Narrator	-	non-diëgetisch	ouverture	Introducerend
2	Belle	Protagonist Antagonist Sidekicks	I want	diëgetisch	musical	Introducerend/ verlangens
3	Belle (reprise)	Protagonist	I want	diëgetisch	musical	Introducerend/ verlangens
4	Gaston	Antagonist Sidekick	Villain	diëgetisch	wals	Keerpunt
5	Gaston (reprise)	Antagonist Sidekick	Villain	diëgetisch	wals	
6	Be Our Guest	Sidekicks	Comedy	diëgetisch	wals	Comic relief
7	Something There	Protagonist Geliefde Sidekicks	Charm	diëgetisch	gavotte	Liefde
8	Human Again	Sidekicks	Rhythm	diëgetisch	wals	Comic relief
9	Beauty and the Beast	Sidekick	Charm	diëgetisch	ballad/wals	Liefde
10	The Mob Song	Antagonist	Villain	diëgetisch	pop	Keerpunt
11	Beauty and the Beast (reprise)	Ensemble	Charm	non-diëgetisch	ballad/wals	Liefde

In BEAUTY AND THE BEAST zijn er vrijwel alleen diëgetische nummers te vinden. De film bestaat uit een proloog, een setup, een doorwerking, een climax en een epiloog. De setup geeft een introductie van de protagonist, Belle, en de antagonist, Gaston. Hierin is het musicalnummer “Belle” te horen dat het dorp en de omgeving van Belle toont aan de kijkers. Hiermee wordt er een beeld gegeven van haar rol in ten opzichte van de rest en wat deze anderen van haar denken. Dit is een *I want song* omdat het tevens de dromen en idealen van de protagonist weergeeft. De doorwerking begint zodra de vader van de Belle gevangen blijkt te zijn door het beest. De climax begint nadat Belle naar haar vader moet omdat hij ziek is en Gaston met de rest van het dorp besluiten dat het beest, haar geliefde, moet verdwijnen.

De film heeft bijna alleen diëgetische nummers. Alleen de musicalnummers in de proloog en in de epiloog zijn non-diëgetisch. In de film zit een *villainsong* gezongen door Gaston, de antagonist. Dit nummer “Gaston” komt in totaal twee keer voor. Er worden redelijk veel nummers door de *sidekicks* gezongen en de meeste nummers zijn gebaseerd op dansen. De wals komt hierin het meest voor en deze wordt ook (bijna) altijd gehoord als de sidekicks een nummer hebben.

<sup>51</sup> Gary Trousdale en Kirk Wise, *Beauty and the Beast*, DVD (Buena Vista Home Entertainment, 2010).

**POCAHONTAS (1995)<sup>52</sup>**

NR.	TITEL	PERSONAGES	SOORT LIED	DIËGETISCH?	MUZIKALE STIJL	FUNCTIE
1	The Virginia Company	Ensemble	Rhythm	non-diëgetisch	militair/ mars	Introducerend
2	The Virginia Company (reprise)	Ensemble	Rhythm	diëgetisch	militair/ mars	Introducerend
3	Steady as the Beating Drum	Ensemble	Rhythm	diëgetisch	native american	Introducerend
4	Steady as the Beating Drum (reprise)	Sidekick	Rhythm	diëgetisch	native american	Introducerend
5	Just Around the Riverbend	Protagonist	I want	diëgetisch	ballad	Verlangens hoofdpersonage
6	Listen With Your Heart I	Mentor	Charm	diëgetisch	chant	Verlangens hoofdpersonage
7	Mine, Mine, Mine	Antagonist Geliefde	Villain	diëgetisch	mars	Comic relief
8	Listen With Your Heart II	Mentor	Charm	diëgetisch	chant	Verlangens hoofdpersonage
9	Colors of the Wind	Protagonist	I want	diëgetisch	ballad	Liefde
10	Listen With Your Heart III	Mentor	Charm	diëgetisch	chant	Verlangens hoofdpersonage
11	Savages (part 1)	Antagonist Sidekicks	Eleven-o'clock	diëgetisch	mars	Keerpunt
12	Savages (part 2)	Antagonist Sidekick Protagonist	Eleven-o'clock	diëgetisch	mars	Keerpunt

Op het nummer in de proloog na zijn alle nummers diëgetisch. De proloog eindigt met de inzet van de credits en de titel van de film. In deze proloog zijn twee marsen te horen. Deze worden gezongen door de bemanning van de Virginia Company. De doorwerking begint zodra de Engelsen in Virginia zijn aangekomen en worden ontdekt door de Indianen. Hierin komen de verschillen tussen de twee groepen naar boven in het narratief. De climax begint wanneer de twee groepen lijnrecht tegenover elkaar komen te staan in een finale.

De film bevat veel verschillende soorten nummers. De meeste gebruikte muzikale stijl is de militaire mars. Dit kan te verklaren zijn aan de hand van het narratief dat voornamelijk gericht is op de oorlog tussen het inheemse volk en de Engelsen. Opvallend is dat de protagonist twee verschillende *I want* nummers heeft in de film. Beiden gaan ook over een ander doel/andere wensen. Dit heeft er mee te maken dat de dromen van de protagonist veranderen zodra ze haar tegenspeler John Smith ontmoet.

<sup>52</sup> Carl Binder e.a., *Pocahontas*, DVD (Buena Vista Home Entertainment, 2005).

De rol van de mentor is in dit verhaal ook groot. Deze komt maar liefst drie keer terug met een nummer eraan gekoppeld. Alle drie de keren zorgt dit ervoor dat de protagonist, Pocahontas, dichterbij haar doel komt. Met deze analyse kan er gezegd worden dat de musicalnummers in Pocahontas voornamelijk diëgetisch zijn, dat de militaire mars de hoofdtoon voedt en dat deze een verband lijken te hebben met de *rhythmsong*.

### MULAN (1998)<sup>53</sup>

NR.	TITEL	PERSONAGES	SOORT LIED	DIËGETISCH?	MUZIKALE STIJL	FUNCTIE
1	Honor to Us All	Sidekick Protagonist	Comedy	diëgetisch	oriënt (aziatische invloeden)	Introducerend
2	Reflection	Protagonist	I want	diëgetisch	ballad	Verlangens
3	I'll Make A Man Out of You	Geliefde Sidekicks Protagonist	Comedy	non-diëgetisch/ diëgetisch	mars/pop	Keerpunt
4	A Girl Worth Fighting For	Sidekicks Protagonist	Comedy	diëgetisch	mars	Liefde
5	I'll Make A Man Out of You (reprise)	Geliefde	Comedy	non-diëgetisch	mars/pop	Keerpunt
6	True to Your Heart	-	Comedy	diëgetisch/ non-diëgetisch	Pop	Credits

MULAN heeft slechts zes musicalnummers in het narratief, deze zijn afwisselend diëgetisch en non-diëgetisch. Het nummer "I'll Make A Man Out of You" is non-diëgetisch maar spreekt wel de gedachten van de personages uit. Op sommige momenten in het nummer zijn de stemmen zelfs synchroon met wat er gezongen wordt wat aangeeft dat dat/dit is wat de personages zeggen op dat moment. Dit maakt het lastig om te bepalen of het nummer helemaal non-diëgetisch is of voor een gedeelte toch ook wel diëgetisch.

De film bestaat uit een setup, een doorwerking, een climax en een epiloog. De doorwerking begint zodra de vader van de protagonist, Mulan, een brief krijgt waarin hij wordt opgeroepen voor het Chinese leger. Mulan besluit om in te grijpen en in de plaats van haar vader te gaan. De climax begint wanneer er ontdekt wordt dat Mulan een vrouw is in plaats van een man. De epiloog bestaat uit een popnummer dat opvallend genoeg erg anders is dan de andere nummers uit de film. In de film zitten ook opvallend veel *comedy songs*. Deze worden gezongen door de sidekicks en de protagonist. Dit zijn, naast de geliefde van Mulan de enige die een lied zingen in de film.

<sup>53</sup> Barry Cook e.a., *Mulan*, DVD (Buena Vista Home Entertainment, 2004).

**THE PRINCESS AND THE FROG (2009)<sup>54</sup>**

NR.	TITEL	PERSONAGES	SOORT LIED	DIËGETISCH?	MUZIKALE STIJL	FUNCTIE
1	Down in New Orleans (Prologue)	Protagonist	Rhythm	non-diëgetisch	dixieland	Introducerend
2	Down in New Orleans	Ensemble	Rhythm	non-diëgetisch	dixieland	Introducerend
3	Almost There	Protagonist	I want	diëgetisch	dixieland	Verlangens protagonist
4	Friends on the Other Side	Antagonist	Villain	diëgetisch	dixieland	Keerpunt
5	Almost There (reprise)	Protagonist	I want	diëgetisch	dixieland	
6	Dippermouth Blues	Geliefde Sidekick	Comedy	diëgetisch	blues	Comic relief
7	When We're Human	Sidekick Geliefde Protagonist	Rhythm	diëgetisch	dixieland	Comic relief
8	Gonna Take You There	Sidekick	Comedy	diëgetisch	cajun	Comic relief
9	Ma Belle Evangeline	Sidekick	Comedy	diëgetisch	folk	Comic relief
10	Dig A Little Deeper	Mentor	Eleven-o-clock	diëgetisch	gospel	Keerpunt
11	Friends on the Other Side (reprise)	Ensemble	Villain	diëgetisch	dixieland	Keerpunt
12	Down in New Orleans (finale)	Protagonist	Rhythm	diëgetisch	dixieland	Happy ending

THE PRINCESS AND THE FROG bestaat uit vijf segmenten: een proloog, een setup, een doorwerking, een climax en een epiloog. De proloog is het segment in de film voor de titel in beeld komt. In dit gedeelte zien we wat er voorafging aan het narratief van de film. In dit segment wordt de kijker geïntroduceerd aan de locatie, New Orleans, het leven van de protagonist en haar dromen. In de setup leren we de andere belangrijke personages kennen zoals de geliefde en de antagonist. De doorwerking begint nadat Tiana, de protagonist, verandert in een kikker. In dit segment zijn de meeste musicalnummers te horen. Opvallend is dat hier voornamelijk veel nummers door de sidekicks gezongen worden. Dit is logisch omdat deze personages in dit gedeelte van de film geïntroduceerd zijn en omdat ze een belangrijk deel van het narratief innemen.

De climax begint wanneer de protagonist en haar geliefde, Naveen, weer terug zijn in New Orleans en de antagonist, Dr. Facilier hen opjaagt. De film bevat merendeels diëgetische nummers gebaseerd op de New Orleans Jazz, dixieland. Er zijn verder geen opvallende elementen op te merken uit het analyseschema behalve dat er een eleven-o-clock nummer in verwerkt zit net voordat de climax begint.

<sup>54</sup> Ron Clements e.a., *The Princess and the Frog*, DVD, 2010.

TANGLED (2010)<sup>55</sup>

NR.	TITEL	PERSONAGES	SOORT LIED	DIËGETISCH?	MUZIKALE STIJL	FUNCTIE
1	Incantation Song	Antagonist	Charm	diëgetisch	ballad	
2	Incantation Song	Antagonist Protagonist	Charm	diëgetisch	ballad	
3	When Will My Life Begin	Protagonist	I want	diëgetisch	pop	Introducerend
4	Mother Knows Best	Antagonist	Villain	diëgetisch	wals	Introducerend
5	When Will My Life Begin (reprise 1)	Protagonist	I want	diëgetisch	pop	Keerpunt
6	I've Got A Dream	Sidekick Protagonist Geliefde	Comedy	diëgetisch	folk	Keerpunt
7	Incantation Song	Protagonist	Charm	diëgetisch	ballad	
8	Mother Knows Best (reprise)	Antagonist	Villain	diëgetisch	wals	Keerpunt
9	I See the Light	Protagonist Geliefde	Charm	non-diëgetisch diëgetisch	ballad	Liefde
10	The Tear Heals	Protagonist	Charm	diëgetisch	ballad	

TANGLED bestaat uit vier segmenten: een proloog, een setup, een doorwerking en een climax. Er zitten in de film voornamelijk *charmsongs*. In de setup wordt het leven van Rapunzel, de protagonist, en Mother Gothel, de antagonist, getoond. In dit segment zijn er twee nummers te horen. Opvallend is dat hier al direct de *villainsong* van de antagonist te horen is. Deze keert later nog terug als reprise in de doorwerking. De doorwerking begint wanneer Flynn Rider, de geliefde, in de toren van Rapunzel belandt. Rapunzel en Flynn verlaten de toren waarna climax begint als Mother Gothel Rapunzel terug wil hebben en dit probeert te doen door haar opnieuw te ontvoeren. De climax heeft slechts één nummer. Dit is het nummer "The Tear Heals". Dit is het moment waarop Flynn Rider gered wordt door Rapunzel door haar magische traan.

Opvallend is dat er, zoals Fleeger al noemt, ook popnummers in de soundtrack te horen zijn. Dit is onder andere te horen aan de instrumentatie, namelijk die van een band (gitaar, drums, bas), en aan de opbouw van het nummer. De meeste nummers zijn ballads en er is twee keer een walsnummer te horen. Dit geeft aan dat er over het algemeen vrij langzame nummers te horen zijn in de film.

<sup>55</sup> Nathan Greno en Byron Howard, *Tangled*, DVD (Buena Vista Home Entertainment, 2011).



## FROZEN (2013)<sup>56</sup>

NR.	TITEL	PERSONAGES	SOORT LIED	DIËGETISCH?	MUZIKALE STIJL	FUNCTIE
1	Vuelie	Ensemble	Rhythm	non-diëgetisch	koor	Proloog
2	Frozen Heart	Ensemble	Rhythm	diëgetisch		Introducerend
3	Do You Want To Build A Snowman?	Protagonist 1	Charm	diëgetisch	pop	Introducerend
4	For the First Time In Forever	Protagonist 1 Protagonist 2	I want	diëgetisch	pop	Verlangens hoofdpersonage
5	Heimr Arnadlr	Ensemble	Charm	diëgetisch	folk	-
6	Love Is An Open Door	Protagonist 1 Antagonist	I want	diëgetisch	pop	Liefde
7	Let It Go	Protagonist 2	I want	diëgetisch	power ballad	Keerpunt/ Verlangens protagonist
8	Reindeer(s) Are Better Than People	Geliefde	Comedy	diëgetisch		Comic relief
9	In Summer	Sidekick	Comedy	diëgetisch	jazz	Comic relief
10	For The First Time In Forever (reprise)	Protagonist 1 Protagonist 2	I want	diëgetisch	pop	Verlangens hoofdpersonage
11	Fixer Upper	Sidekicks	Comedy	diëgetisch	gospel	Comic relief
12	Vuelie (reprise)	-	Rhythm	non-diëgetisch	koor	-

In FROZEN zijn alle nummers, behalve de eerste en de laatste, diëgetisch. De film bestaat uit een proloog, een setup, een doorwerking en een climax. De film heeft niet een maar twee protagonisten. De verhaallijnen van Anna en Elsa lopen door elkaar heen maar komen aan het einde van de film weer bij elkaar uit. De meeste nummers worden gezongen door de protagonisten. De *sidekicks* hebben in deze film slechts twee nummers.

In de setup zijn er vijf verschillende nummers te horen. Deze nummers zijn voornamelijk popnummers gezongen door de protagonisten. De doorwerking begint zodra Elsa, protagonist 2, haar magische krachten per ongeluk laat zien tijdens haar kroningsceremonie. In deze doorwerking is er een reprise van “For the First Time in Forever” te horen. Dit nummer heeft deze tweede keer een andere songtekst die verband heeft met het verloop van het verhaal. In de setup is het nummer nog een hoopvol nummer waarin de wensen en dromen van de protagonisten te horen zijn. Ditzelfde nummer is in de doorwerking een verslagen nummer waarin de protagonisten niet meer weten wat ze moeten doen om tot een goed einde te komen. Hetzelfde nummer vervuld in deze film daarmee dus twee verschillende functies. De climax vindt plaats wanneer de twee protagonisten op zoek gaan naar elkaar en eindigt wanneer Anna, protagonist 1, is ontdooid. De ontdooiing is tegelijkertijd met het nummer in de climax.

<sup>56</sup> Chris Buck e.a., *Frozen*, DVD, 2014.

In de film zijn veel popnummers te horen. De protagonisten worden vertolkt door twee actrices: Kristen Bell en Idina Menzel. Bell stond niet bekend als zangeres terwijl Menzel al vele andere musicals heeft gedaan. Het soort stemactrices dat gebruikt wordt heeft in dit geval dus geen invloed uit het soort nummers zoals Fleegeer beweerde.

### 2.3 Vergelijkingen tussen de films

De films hebben veel overeenkomsten alsmede verschillen. Vijf van de tien films hebben een proloog met een musicalnummer en zeven films hebben een epiloog met een musicalnummer. Er zijn slechts drie films die zowel een proloog als een epiloog bevatten met een musicalnummer. De meeste films beginnen met een *I want song*. De *villainsong* bevindt zich altijd in de doorwerking of in de climax van het verhaal. De *comedysongs* worden vrijwel altijd vertolkt door de *sidekicks* en de *I want song* is terug te vinden in elk van de tien geanalyseerde films. De *I want song* is meestal afkomstig van de protagonist. SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS bevat met veertien nummers de meeste nummers van alle films. Hiervan zijn er acht verschillende nummers. De overige zes nummers zijn reprises. MULAN heeft de minste nummers, namelijk zes waarvan er vijf uniek zijn. Gemiddeld genomen zijn er tien nummers per film.

De meeste nummers worden gezongen door de *sidekicks* of door de protagonist. De antagonist heeft meestal maar één nummer dat hij of zij zingt. Wel wordt dit nummer vaak nog een keer herhaald als reprise. Dit gebeurt meestal in een ander segment dat waar het nummer voor het eerst te horen was. De *sidekicks* zingen veelal de meeste nummers. Deze nummers zijn vaak *comedysongs*. Deze nummers zijn licht van aard en hebben als functie *comic relief*. Dit zorgt ervoor dat de film een kinderfilm is en dat het dus niet alleen draait om het verhaal van de protagonist. De *sidekicks* zijn bijna net zo belangrijk als de protagonist.

De *villainsong* werd pas in THE LITTLE MERMAID geïntroduceerd. In de drie films hiervoor zongen de antagonisten niet. Als de antagonist zou zingen dan zou de tegenstelling tegenover de protagonist te klein zijn. Door dit personage dus niet te laten zingen komt deze voor de kijkers makkelijker over als onnatuurlijk en dus als slechterik van het verhaal.<sup>57</sup> Fleegeer noemt dit personage ook wel de “unmusical stepmother/witch”.<sup>58</sup> Dit noemt ze zo omdat in de eerste drie films de antagonist gespeeld werd door vrouwelijke personages. In MULAN zit er echter een niet-muzikale mannelijke antagonist. De bewering van Fleegeer klopt dus niet helemaal omdat er ook mannelijke antagonisten zijn. MULAN is van de geanalyseerde films verder wel de enige waarin de antagonist niet zingt.

---

<sup>57</sup> Fleegeer, “The Disney Princess: Animation and Real Girls”, 6.

<sup>58</sup> Ibid., 9.

## Hoofdstuk 3

In het hoofdstuk hiervoor zijn de analyses voorbij gekomen met een korte toelichting over de keuze voor wat er is ingevuld in het schema. In dit hoofdstuk zullen de meest opvallende bevinden besproken worden en zal er ruimte besteedt worden aan de Disneyformule.

### 3.1 De Disneyformule

Volgens Engel zijn er een aantal belangrijke aandachtspunten die belangrijk zijn voor de muzikale lay-out.<sup>59</sup> Deze lay-out kan gezien worden als een muzikale formule. Met deze lay-out bedoelt Engel de functie van het musicalnummer, hoe vaak dit nummer herhaald wordt en wanneer het terug komt of juist niet. De keuze hiervan hangt samen de volgende punten:

- Het tempo
- De *mood* in de scène op dat moment
- De plaatsing van het nummer in relatie tot de hele musical
- De waarde van het nummer
- Het personage dat het nummer zingt

Volgens Engel bepaalt het tempo van het nummer hoe vaak een nummer herhaald wordt in het stuk en door wie het gezongen wordt. Een langzaam nummer zal minder snel herhaald worden omdat het meer tijd in beslag neemt. Ook is het tempo van een nummer vaak bepalend voor wie het zingt. Een hoofdpersonage zal sneller een langzaam nummer zingen dan een secundair personage.<sup>60</sup> Bij de *mood* van een scène bedoelt Engel dat een nummer logischerwijs bij de scène past (plaats en tijd) of dat het contrasterend is met de *mood*. Beiden zorgen voor een ander effect. Engel legt niet uit wat de *mood* van een scène bepaalt en hoe je dit zou kunnen meten. Dit maakt het lastig om precies te kunnen bepalen wat hij bedoelt. Naar mijn mening bedoelt hij dat er in een liefdesscène van de twee belangrijkste hoofdpersonages een *charmsong* gebruikt zou kunnen worden om de *mood* te versterken. Engel legt echter niet uit welke soorten musicalnummers hierbij gebruikt worden en hij geeft ook niet aan of dit ook juist contrasterend zou kunnen werken.

De positie van een nummer binnen het verhaal bepaalt de inhoud van het nummer alsmede de lengte van het nummer.<sup>61</sup> Nummers aan het begin van de musical zijn vaak korter dan de rest van de nummers. Dit zijn meestal de musicalnummers die meerdere keren herhaald worden in de film volgens hem. Engel benoemt de waarde van een nummer als een belangrijk punt. Hij geeft echter

---

<sup>59</sup> Engel, *The American Musical Theater: A Consideration*, 120.

<sup>60</sup> Ibid., 121.

<sup>61</sup> Ibid., 122.

zelf al aan dat het lastig is om te bepalen wat de waarde is omdat je dit niet kan meten: “The ‘inherent value of the song itself’ it is probably futile to attempt to discuss.”<sup>62</sup> Volgens Engel vindt elke componist zijn eigen nummer altijd het beste nummer dat er is, maar bepaalt uiteindelijk alleen het publiek wat ze daadwerkelijk van het nummer vinden in de context van de musical.<sup>63</sup> Engel legt dit punt niet helder uit. Hij besteedt er slechts één korte alinea aan waarin dit alles is wat hij benoemd. Hiermee lijkt het erop dat hij het zelf ook een lastig punt vindt. Dit had met een voorbeeld duidelijker gemaakt kunnen worden. Als laatste noemt Engel nog het belang van het personage dat het nummer zingt. Vaak krijgt een belangrijk personage een langer nummer dan een minder belangrijke personage. Als een secundair personage een eigen musicalnummer krijgt moet het nummer genoeg draagkracht hebben om het voor het publiek in te zien als een nuttig lied voor het narratief.<sup>64</sup>

Zoals al kort in de inleiding werd vermeld is er nog niet eerder een uitgebreid onderzoek gedaan naar het bestaan van een Disneyformule en hoe deze in elkaar zou steken. Wanneer je “Disney formula” intypt in een zoekmachine op het internet komen er koppen voorbij als “What is the Disney formula for making a movie?”, “The Tried-and-True Formula for Real Disney Magic” en “The Secret Formula Behind Disney’s ‘Cinderella’”. Al deze koppen impliceren dat Walt Disney Studios gebruik zou maken van een formule in zijn films die keer op keer tot succes leiden.

Op wetenschappelijk gebied is het lastig om onderzoeken te vinden die de zogenoemde Disneyformule hebben geanalyseerd of onderzocht al wordt het af en toe wel genoemd. Zo onder meer in een artikel van Daniel Goldmark uit *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics* (2013). Hierin wordt het volgende gezegd:

“And though Pixar could not escape the historical legacy of Disney as the source of so many modern cartoon film protocols, the people most involved in steering the studio,[...], made a deliberate decision to avoid the formulaic Disney musical.”<sup>65</sup>

Deze uitspraak gaat over Pixar Studio’s en de manier waarop ze zich willen karakteriseren ten opzichte van Walt Disney Studios. De Disneyformule wordt hier gezien als iets wat bij Disney hoort en wat een film een Disneyfilm maakt. Fleeger geeft in haar tekst aan dat er vanaf *THE LITTLE MERMAID* en *BEAUTY AND THE BEAST* een formule ontstond die gebruikt werd voor de animatiemusicalfilms die erna

---

<sup>62</sup> Ibid., 124.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Daniel Goldmark, “Pixar and the Animated Soundtrack”, *Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, 2013, 4.

kwamen.<sup>66</sup> Hier wijdt ze echter verder niet over uit. De vraag is dus nog steeds: wat maakt het zo'n bekende term terwijl niemand eigenlijk helder weet uit te leggen wat deze Disneyformule precies inhoudt?

### 3.2 De "Disney Princess" formule

In het vorige hoofdstuk zijn de tien "Disney Princess" animatiemusicalfilms geanalyseerd. Er is echter nog een Disneyprinses wiens film niet onder Walt Disney Studios valt. Dit is de film BRAVE (2012). Deze is in eerste instantie niet meegenomen in de analyses omdat het een film van Pixar Animation Studios is en dit onderzoek is gebaseerd op de films van Walt Disney Studios. Pixar staat echter zo dicht bij Disney, ze zijn er zelfs deel van, dat het wel nuttig is om deze film te analyseren in dit onderzoek. Ik heb er voor gekozen om de film alsnog te analyseren omdat het daarmee ter vergelijking gebruikt kan worden. Uit onderstaande analyseschema is gebleken dat deze film in het eerste opzicht anders is dan de Disneyanimatiemusicalfilms die in het vorige hoofdstuk geanalyseerd zijn.

#### BRAVE (2012)<sup>67</sup>

NR.	TITEL	PERSONAGES	SOORT LIED	DIËGETISCH?	MUZIKALE STIJL	FUNCTIE
1	Touch The Sky	-	I want	non-diëgetisch	Scottish	Introducerend
2	Song of Mor Du	Sidekick	Comedy	diëgetisch		Comic relief
3	Noble Maiden Fair	Mentor Protagonist	Charm	diëgetisch		Liefde
4	Into the Open Air	-	I want	non-diëgetisch	Scottish	
5	We've Both Changed	-	Charm	non-diëgetisch		Happy ending
6	Learn Me Right	-	Charm	non-diëgetisch	Pop	

BRAVE bevat ten eerste weinig nummers waarvan de meeste non-diëgetisch zijn. Dit is echter ook het geval bij MULAN en SLEEPING BEAUTY. Er is echter wel een groot verschil tussen beiden. In BRAVE wordt er slechts op twee momenten in de film gezongen. Dit zijn logische momenten voor de personages om te zingen en daarmee vind ik het geen musicalfilm maar een animatiefilm waarin gezongen wordt. In MULAN zijn er weinig nummers maar de nummers die gezongen worden zijn een onderdeel van het narratief en deze zorgen ervoor dat er sprongen in verhaal gemaakt kunnen worden zonder dat het afdoet aan de geloofwaardigheid van de film. Zo is er bijvoorbeeld het nummer "I'll Make A Man Out of You" dat een periode van een aantal dagen/weken/maanden toont waarin het leger zich

<sup>66</sup> Fleegeer, "The Disney Princess: Animation and Real Girls", 19.

<sup>67</sup> Mark Andrews en Brenda Chapman, *Brave*, Blu-ray (Walt Disney Studios Home Entertainment, 2012).

voorbereid en traint. Een ander voorbeeld is “A Girl Worth Fighting For” dat een lange tocht van het leger inkort tot één nummer. In BRAVE hebben de nummers niet zo’n functie. SLEEPING BEAUTY heeft net als BRAVE veel non-diëgetische nummers maar het grootste verschil is dat er in SLEEPING BEAUTY wel gezongen wordt door de protagonist en dat de protagonist en haar geliefde een duet hebben.

Tevens is het narratief van BRAVE anders dan de Disneyprinsessenanimatiemusicalfilms. Merida, de protagonist, moet in de film ervoor zorgen dat haar familie weer bij elkaar komt. Er is geen mannelijke tegenspeler in het spel. Het gaat om haar band met haar moeder en dat ze elkaar beter moeten leren kennen. Dit is anders dan de Disneyprinsessenfilms die geanalyseerd zijn. Merida heeft geen eigen gezongen nummers in deze film. De enige keer dat we haar horen zingen is in een flashback samen met haar moeder. Dit is het nummer “Noble Maiden Fair” wat een kinderliedje is en maar kort te horen is. Wel zijn er twee nummers in de film die sterk afkomstig lijken te zijn van Merida. Dit lijkt zo omdat het hoofdpersonage hierbij in beeld is en daarmee de impressie gegeven wordt dat het haar gedachtes zijn die we horen.

Het is dan ook enigszins bijzonder dat juist Pixar Animation Studios deze film heeft gemaakt in plaats van Walt Disney Studios. Fleeger geeft ook al aan dat BRAVE een outsider is binnen de “Disney Princess” franchise.<sup>68</sup> Goldmark sluit hierbij aan door te zeggen dat Pixar er bewust voor heeft gekozen om geen musicalfilms te maken.<sup>69</sup>

**Aantal verschillende nummers per segment**

	Proloog	Setup	Doorwerking	Climax	Epiloog	Totaal
SNOW WHITE		2	6	1	2	11
CINDERELLA		3	4	1	1	9
SLEEPING BEAUTY	1	2	3	1	1	8
THE LITTLE MERMAID		3	5	1	1	10
BEAUTY AND THE BEAST	1	1	5	1	1	9
POCAHONTAS	1	3	3	1		8
MULAN		2	2	1	1	6
THE PRINCESS AND THE FROG	1	4	5	1	1	12
TANGLED	2	2	4	1		9
FROZEN	1	5	5	1		12
BRAVE		1	3	2		6
<b>Totaal</b>	<b>6</b>	<b>28</b>	<b>45</b>	<b>12</b>	<b>8</b>	

In de tabel hierboven is te zien hoeveel nummers er per segment te horen zijn. De reprises zijn hierbij niet meegerekend omdat het gaat om het aantal unieke nummers. Als een nummer in een ander

<sup>68</sup> Fleeger, “The Disney Princess: Animation and Real Girls”, 4.

<sup>69</sup> Goldmark, “Pixar and the Animated Soundtrack”, 4.

segment herhaald wordt dan is deze wel dubbel meegerekend, in elk segment één keer. De meeste musicalnummers zijn te vinden in de doorwerking. Tevens is er af te lezen dat de meeste nummers per film in de doorwerking te vinden zijn. De climax heeft vrijwel altijd maar één nummer. BRAVE steekt hier bovendien met twee nummers in de climax.

Aan het totaal aan verschillende nummers is te zien dat er door de jaren heen weinig is veranderd aan het aantal nummers dat er te horen is in de films. Wel is het opvallend dat MULAN maar zes nummers heeft en dat dit maar twee soorten musicalnummers zijn. Hier is geen duidelijke verklaring voor te geven in vergelijking met de andere films wat betreft de lengte van de film of de opbouw van het narratief. Een mogelijke verklaring hiervoor zou kunnen zijn dat de romantische plotlijn tussen Mulan en Shang pas aan het einde van de film op gang komt.

Hoe zou een Disneyformule er nu daadwerkelijk uit kunnen zien? In ieder geval moet de animatiemusicalfilm een *I want song* bevatten dat wordt gezongen door de protagonist. Dit is in elk van de geanalyseerde films aanwezig. Daarnaast zijn de *sidekicks* prominent aanwezig en hebben ze hun eigen *comedy song* musicalnummer wat meestal de functie van *comic relief* heeft. Op het gebied van de muzikale stijlen is er geen specifieke stijl die prominent naar voren komt als dé stijl van de films. Wel is er in elke film een ballad aanwezig.

Het is sterk afhankelijk van het narratief welke andere soorten muzikale stijlen voorkomen in de film. In de films waarin oorlogen of gevechten tussen twee groepen centraal staan is er altijd een mars te horen. Het *sidekick* nummer is qua stijl meestal overeenkomstig met de setting van de film. Er zijn dus een aantal kenmerkende eigenschappen van de films die meerdere malen terugkomen maar het is niet mogelijk om alle tien de films aan één formule te linken.

## Conclusie

Er zijn een aantal overkoepelende eigenschappen die terug te vinden zijn in alle films maar dit zijn er niet genoeg om te kunnen zeggen dat er één Disneyformule te vinden is voor al deze geanalyseerde films. De hoofdvraag die in de inleiding van dit onderzoek gesteld is, is: *in hoeverre is er een Disneyformule te vinden tussen de verschillende musicalnummers, met een functie in het narratief, in Disneyanimatiemusicalfilms met prinsessen in de hoofdrol?* Door middel van de analyses die er zijn gedaan kan er geconcludeerd worden dat er deels sprake is van een Disneyformule.

Het zijn drie aparte 'formules' die te linken zijn aan de drie categorieën van Fleeger. SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARS, CINDERELLA en SLEEPING BEAUTY duren alle drie tussen de zeventig en tachtig minuten. Deze films horen in de categorie van de operaprinsses.<sup>70</sup> De nummers die in de films voorkomen hebben een langzaam tempo (wals, ballad, aria) en worden gezongen door de protagonist. Deze protagonist wordt ingesproken/ingezongen door een operazangeres en elk van deze films heeft een of meerdere *sidekick* nummers.

De tweede groep zijn de films THE LITTLE MERMAID, BEAUTY AND THE BEAST, POCAHONTAS, MULAN en THE PRINCESS AND THE FROG. Deze films duren tussen de zeventig en negentig minuten. Fleeger noemt deze tweede categorie de *Broadway Princess*.<sup>71</sup> Jodi Benson, Paige O'Hara, Judy Kuhn, Lea Salonga en Anika Noni Rose zijn allen actrices die in musicals hebben gespeeld of spelen. Deze categorie is lastiger met elkaar te verbinden onder één formule omdat er een aantal afwijkingen zijn. Vier van deze vijf films hebben een *villainsong* en één of meerdere *sidekick* nummers. Van alle vijf de films is de setting van de film belangrijk geweest voor het soort nummers dat er gezongen wordt. De afkomst personages speelt hier een grote rol, zo onder meer bij de *sidekick* Sebastian van Ariel die een calypso nummer heeft en Lumière in BEAUTY AND THE BEAST die met een frans accent zingt. Dit zou je logisch kunnen noemen maar het is wel een groot verschil met de films uit de eerste categorie waarin dit niet voorkomt.

De derde en laatste categorie is die van de *Digital Pop Princess*. Dit zijn de films TANGLED en FROZEN. Zoals al eerder is genoemd zijn Mandy Moore, Kristen Bell en Idina Menzel allen zangeressen en actrices. Deze films duren allebei bijna negentig minuten en zijn beiden CGI-animaties. Wat overeenkomt zijn de popnummers in beide films maar ook de traditionele ballads zitten erin en er is ook een *sidekick* nummer in te vinden. Waar de twee van elkaar verschillen is de *villainsong*. Deze zit niet in FROZEN omdat het narratief van deze film een onverwachte wending maakt aan het einde

---

<sup>70</sup> Fleeger, "The Disney Princess: Animation and Real Girls", 5.

<sup>71</sup> Ibid., 17.



waardoor de antagonist pas dan kenbaar wordt gemaakt. Mede hierdoor heeft deze film veel musicalnummers die gezongen worden door de protagonisten.

Naar aanleiding van de bevindingen ben ik van mening dat het plaatsen van een scheidingslijn tussen *THE PRINCESS AND THE FROG* en *TANGLED* niet zo duidelijk is als de scheiding tussen de eerste en de tweede categorie. Dit heeft er waarschijnlijk mee te maken dat er een gat van dertig jaar tussen de eerste twee categorieën zat en dat er tussen de tweede en de derde slechts één jaar zat. De keuzen van zangeressen is van grote invloed geweest op het soort nummers dat er gezongen worden. Het gebruik van veel aria's en ballads zorgt voor een andere flow in de film dan het gebruik van popnummers. Tevens kan het feit dat er drie verschillende formules zijn te maken hebben met de tijd van de productie. In de eerste helft van de twintigste eeuw was er andere muziek populair dan in de jaren tachtig en negentig. De transformatie van de formule kan dus te maken hebben met de tijd en daarmee de verandering van populaire genres en de musicalfilm als genre.

Walt Disney Studios groeit dus mee met zijn kijkers en verandert de formule naar wat de kijker wil zien en horen in hun opzicht. Dit zorgt ervoor dat de prinsessenfilms met hun tijd meegroeien en altijd up-to-date zullen zijn voor de generatie van het moment.

Dit onderzoek moet de basis zijn voor vervolgonderzoeken en daarmee een idee geven van hoe een dergelijk onderzoek uitgevoerd kan worden. Het uitbreiden van de muzikale analyse of een uitgebreidere segmentenanalyse kan bijdragen het beantwoorden van andere of nieuwe onderzoeksvragen. De vraag is of Walt Disney Studios verder zal gaan met deze formule of dat de formule verder ontwikkeld zal worden. Eind 2016 zullen we erachter komen wanneer de nieuwe prinsessenfilm *MOANA* uitkomt.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> "Moana (2016)", *IMDb*, 23 november 2016, [www.imdb.com/title/tt3521164/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt3521164/?ref_=nv_sr_1).

## Bibliografie

- Altman, Rick, red. "Raymond Bellour: 'Segmenting/Analysing'". In *Genre: The Musical: A Reader*, 102–33. British Film Institute Readers in Film Studies. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981.
- . *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Andrews, Mark, en Brenda Chapman. *Brave*. Blu-ray. Walt Disney Studios Home Entertainment, 2012.
- Bal, Mieke. *De Theorie van Vertellen en Verhalen: Inleiding in de Narratologie*. Muiderberg: Coutinho, 1986.
- Binder, Carl, Susannah Grant, Philip LaZebnik, en Mike Gabriel. *Pocahontas*. DVD. Buena Vista Home Entertainment, 2005.
- Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Bordwell, David, en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 7de ed. New York: McGraw-Hill, 2004.
- Buck, Chris, Jennifer Lee, Peter Del Vecho, en John Lasseter. *Frozen*. DVD, 2014.
- Clements, Ron, John Musker, Peter Del Vecho, en Rob Edwards. *The Princess and the Frog*. DVD, 2010.
- Cook, Barry, Tony Bancroft, Pam Coats, en Rita Hsiao. *Mulan*. DVD. Buena Vista Home Entertainment, 2004.
- Do Rozario, Rebecca-Anne C. "The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess". *Women's Studies in Communication* 2 (2004): 34–59.
- Engel, Lehman. *The American Musical Theater: A Consideration*. New York: The Macmillan Company, 1967.
- Fleeger, Jennifer. "The Disney Princess: Animation and Real Girls". In *Mismatched Women: The Siren's Song Through the Machine*, 106–36. New York: Oxford University Press, 2014.
- Geronimi, Clyde, Erdman Penner, en Joe Rinaldi. *Sleeping Beauty*. DVD. Buena Vista Home Entertainment, 2008.
- Goldmark, Daniel. "Pixar and the Animated Soundtrack". *Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, 2013, 17.
- Grant, Barry Keith. *The Hollywood Film Musical*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- Greno, Nathan, en Byron Howard. *Tangled*. DVD. Buena Vista Home Entertainment, 2011.
- Hand, David, Ted Sears, Richard Creedon, en Otto Englander. *Snow White and the Seven Dwarfs*. DVD. Buena Vista Home Entertainment, 2009.

- Hischak, Thomas S. *The American Musical Film Song Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 1999.
- Jackson, Wilfred, en Clyde Geronimi. *Cinderella*. DVD, Animatie. Buena Vista Home Entertainment, 2005.
- Kelly, James Patrick. "You and Your Characters". *SFWA*, 4 januari 2005.  
<http://www.sfw.org/2005/01/you-and-your-characters/>.
- Knapp, Raymond, Mitchell Morris, en Stacy Ellen Wolf. *The Oxford Handbook of The American Musical*. New York: Oxford University Press, 2011.
- "Moana (2016)". *IMDb*, 23 november 2016. [www.imdb.com/title/tt3521164/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt3521164/?ref_=nv_sr_1).
- Musker, John, Ron Clements, Howard Ashman, en Alan Menken. *The Little Mermaid*. DVD. Buena Vista Home Entertainment, 2006.
- Stout, Tim. "Eight Character Roles". *Tim Stout*, 24 oktober 2009.  
<https://timstout.wordpress.com/graphic-novel-writing/eight-character-roles/>.
- Trousdale, Gary, en Kirk Wise. *Beauty and the Beast*. DVD. Buena Vista Home Entertainment, 2010.