

# CINDERELLA

*Een onderzoek naar de remediatie van filmmuziek*



*Bron: [www.people.com/article/cinderella-movie-questions](http://www.people.com/article/cinderella-movie-questions)*

**Djoeke Oeij**  
3904229

Universiteit Utrecht  
Faculteit Geesteswetenschappen  
Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap  
Blok 4, collegejaar 2014-2015  
Datum: 20-06-2015  
Begeleider: Michiel Kamp

# Inhoudsopgave

---

Inleiding.....	2
Literatuur.....	3
Casus .....	6
Methodologie.....	6
Opbouw.....	7
Hoofdstuk 1.....	8
Inleiding.....	8
Analyse CINDERELLA (1950).....	8
Hoofdstuk 2.....	12
Inleiding.....	12
Analyse CINDERELLA (2015).....	12
Vergelijking.....	15
Conclusie .....	18
Bronnenlijst.....	19

# Inleiding

---

*Remakes* uitbrengen van een film is niets nieuws. Al jaren lang zien we als consument films voorbij komen die opnieuw worden uitgebracht in een andere uitvoering. Hierbij kan gedacht worden aan voorbeelden als *WILLY WONKA & THE CHOCOLATE FACTORY* (1971) en *CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY* (2005) maar ook *KING KONG* (1976 en 2005) gebaseerd op de film *KING KONG* uit 1933. Vaak zijn er bij deze *remakes* overeenkomsten met het origineel te zien. Dit kunnen bijvoorbeeld beeldelementen, verhaallijnen of muziek zijn. Deze worden dan als het ware geleend van het origineel. Het overbrengen van *content* uit een medium en gebruiken in een ander medium noemt men *remediëren*.<sup>1</sup>

Er is al langere tijd onderzoek gaande naar *remediatie* in media. David Bolter en Richard Grusin schrijven in hun introductie “*Immediacy, Hypermediacy, and Remediation*” uit het boek *Remediation: Understanding New Media* (1999) over het gebruik van *remediatie*. Bolter en Grusin geven aan dat het begrip *remediatie* iets is dat voornamelijk bij de hedendaagse digitale cultuur hoort.<sup>2</sup> De voorbeelden die ze met *remediatie* verbinden zijn echter voornamelijk gebaseerd op inhoud en beelden. In het essay wordt er niet ingegaan op het *remediëren* van (film)muziek. Zouden de ideeën van *remediatie* van Bolter en Grusin ook van toepassing zijn op muziek, met name filmmuziek?

Een *remake* is in eerste instantie al een vorm van *remediatie*. De *remake* is vaak grotendeels gebaseerd op een eerdere film en leent daaruit bijvoorbeeld de verhaallijn. Dit onderwerp is interessant voor muziekwetenschappers omdat het iets kan vertellen over het *remediëren* van muzikale elementen in film. Er is hier nog niet veel onderzoek naar gedaan wat zou kunnen doordat het onderwerp interdisciplinair is. Het is enerzijds verbonden met de filmwetenschap, maar anderzijds ook met muziekwetenschap. Met dit onderzoek wil ik deze twee onderzoeksvelden met elkaar verbinden en elementen van beiden erin verwerken.

In deze scriptie zal gekeken worden naar de *remediatie* van filmmuziek. Het is wetenswaardig om te kijken naar wat de verschillen en/of gelijkenissen zijn tussen muziek in twee versies van een film. Om dit te onderzoeken is ervoor gekozen om te kijken naar de geanimeerde musical- en de live-actionversie van *CINDERELLA*. Beide versies zijn geproduceerd door Walt Disney Studios. Disney maakt

---

<sup>1</sup> J. David Bolter and Richard Grusin, “*Immediacy, Hypermediacy, and Remediation*,” in *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 339, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=9351>.

<sup>2</sup> *Ibid.*

de laatste jaren steeds vaker *remakes* van animatiefilms.<sup>3</sup> Voorbeelden hiervan zijn ALICE IN WONDERLAND (2010) en MALEFICENT (2014). In 2015 is CINDERELLA daar bij gekomen.

Afbeelding 1



Bron: CINDERELLA (1950)

Afbeelding 2



Bron: CINDERELLA (2015)

Er is specifiek voor deze film gekozen omdat beide versies van CINDERELLA (1950 en 2015) een overlap in de gebruikte beeldelementen en verhaallijn hebben. Een voorbeeld hiervan is te zien in de twee afbeeldingen hierboven. Door de overlap is dit een interessante keuze van films waarbij er vooral gelet kan worden op de muziek. Naast het feit dat de versie uit 2015 een *remake* is, ligt het verschil ook in het feit dat deze versie een live-action versie is. De hoofdvraag van dit onderzoek luidt daarom: *in hoeverre en op welke manier is er sprake van remediatie op het gebied van muziek van de film CINDERELLA uit 1950 en 2015?*

## Literatuur

In de wetenschap is er, zoals eerder aangegeven, nog niet veel literatuur omtrent remediatie van filmmuziek. Wel is er het een en ander geschreven over remediatie in het algemeen en met betrekking tot literatuur. Irina O. Rajewsky schrijft in het artikel "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality" (2005) onder andere over de problemen die de definitie van Bolter en Grusin met zich meebrengt. Ze is van mening dat remediatie niet omschreven moet worden als "representation of one medium in another" maar als "defining characteristic of the new digital media."<sup>4</sup>

Katherine Loock heeft de ideeën van Bolter en Grusin gebruikt in een analyse van een film in haar boek: *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions* (2012). Ze gebruikt het begrip remediatie

---

<sup>3</sup> Andrew Pulver, "Disney Transforms Animated Classics into Live-Action Films," *The Guardian*, accessed June 19, 2015, <http://www.theguardian.com/film/2015/apr/11/disney-transforms-animated-classics-into-liveaction-films>.

<sup>4</sup> Irina O. Rajewsky, "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality," *Intermedialités* 6 (2005): 60.

hier om de tegenstrijdigheid tussen *immediacy* en *hypermediacy* in *SHERLOCK HOLMES* (2010) aan te tonen.<sup>5</sup> Bij *hypermediacy* is de bron van het medium aanwezig. Je bent je ervan bewust dat je via een medium naar een bron kijkt. Dit voorkomt dat een kijker in het verhaal wordt meegezogen. Bij *immediacy* is deze bron niet zichtbaar.<sup>6</sup> Bijvoorbeeld wanneer een boek zodanig is ingescand dat het vrijwel niet te onderscheiden is van het origineel. In dit onderzoek zal de term *remediatie* op eenzelfde manier gebruikt worden daar er een vergelijking wordt gemaakt met een eerdere versie van een film met dezelfde content. Anders is dat er een focus ligt op muzikale elementen in de film. Daarom zal er niet verder ingegaan worden op de termen *hypermediacy* en *immediacy* in dit onderzoek.

Naast het boek van Bolter en Grusin en de analyse van Loock is er tot nu toe nog weinig geschreven over muziek en *remediatie*. Wel is er het een en ander geschreven over muziek in films en ook specifiek in Disneyfilms. Het handboek *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (2010) van James Buhler, David Neumeyer en Rob Deemer gaat specifiek in op het analyseren van filmmuziek. Dit boek heeft een muziektheoretische insteek maar kijkt daarnaast ook naar technologische veranderingen door de jaren heen.

Michel Chion schrijft in zijn boek *Audiovision: Sound On Screen* over de relatie tussen beeld en geluid bij schermmedia. Hij gaat in op manieren van luisteren, de functie van muziek bij beeld en analysemethodes. In het eerste gedeelte van zijn boek schrijft hij over de waarde van het geluid bij beeld. Hij geeft aan dat hij in zijn eerdere boek *Le Son au cinema* heeft aangeduid dat muziek op twee manieren emotie kan creëren. Hij noemt deze twee *empathetic music* en *anempathetic music*. De eerste gaat over muziek die meegaat met de emotie van personages of situaties die te zien zijn. De tweede manier kan het tegenovergestelde doen of de emotie die te zien is intenser maken.<sup>7</sup>

Muziek kan tevens de snelheid van beweging aanduiden volgens Chion. Geluid of muziek dat in de filmwereld sneller of langzamer is als gebruikelijk valt op en kan de ervaring beïnvloeden. *Spotting* is daarom een belangrijk element bij het combineren van beeld en geluid.<sup>8</sup>

In het tweede deel van zijn boek schrijft Chion over de *Sonic Flow*. Dit is de manier waarop verschillende geluiden en muzikale elementen op elkaar aansluiten.<sup>9</sup> Dit kan op twee manieren zijn; *internal logic* of *external logic*. *Internal logic* is de logische manier waarop geluid en muziek aan elkaar verbonden zijn. Volgens Chion is het een organisch proces van continuïteit. *External logic* is het

---

<sup>5</sup> Kathleen Loock and Constantine Verevis, *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/remodel* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 46.

<sup>6</sup> "Hermediaties en 'Immediacy' versus 'hypermediacy,'" *Che Guevara Gemedieerd*, accessed June 5, 2015, <https://mediatedche.wordpress.com/graphic-novel/hermediaties-en-%e2%80%98immediacy%e2%80%99-versus-%e2%80%98hypermediacy%e2%80%99/>.

<sup>7</sup> Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, ed. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1994), 8.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 10–11.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 45.

tegenovergestelde daarvan. Hierbij is er voornamelijk discontinuïteit in de *Sonic Flow*. Dit kunnen plotselinge veranderingen zijn van bijvoorbeeld tempo, volume of geluidseffecten.<sup>10</sup>

Een geluid kan zich bevinden in 2 verschillende soorten ruimtes: *acousmatic zones* en de *visualized zone*. De *acousmatic zones* bestaat uit twee gedeeltes. Namelijk een *offscreen* en een *nondiegetic* gedeelte. Deze zijn beide niet te zien door de kijker. Een *offscreen* geluid bevindt zich wel in de wereld waarin de film zich afspeelt en is ook hoorbaar voor bijvoorbeeld personages. Een *nondiegetic* geluid is niet hoorbaar in de filmwereld maar de kijker kan dit wel horen. De tweede ruimte, *visualized zone*, is zichtbaar in de filmwereld en ook voor de kijker.<sup>11</sup>

Chion geeft aan dat de grenzen tussen deze drie de afgelopen jaren nog wel eens veranderen omdat iedereen een eigen idee erbij heeft. Er zijn geen duidelijke grenzen waardoor er vaak grensgevallen zijn die niet te definiëren zijn.<sup>12</sup> Naar aanleiding van deze discussies heeft Chion het model verandert. Met een extra ruimte voor *ambient* binnen het *nondiegetic* gedeelte en een *internal zone* binnen de *onscreen* en *offscreen* gedeeltes. De twee laatste gedeeltes vallen daarbij binnen het *on-the-air* gedeelte. Hiermee zijn volgens Chion, ondanks het ingewikkeldere model, de grenzen verduidelijkt.<sup>13</sup>

In films wordt er vaak gebruikt gemaakt van terugkerende muziek. Deze kunnen als het ware bij een personage of een situatie horen. Deze muziek wordt gekoppeld aan het personage en is vaak hoorbaar wanneer deze in beeld komt of bij een belangrijke gebeurtenis. Chion beaamt dit in zijn boek en benoemt hierbij voorbeelden uit opera's waarin thematische motieven terugkeren. Hij noemt dit leidmotief zelf een "*musical guardian angel*."<sup>14</sup>

Peter Larsen spreekt in zijn boek *Film Music* ook over het gebruik van leidmotieven in films. De oorsprong van leidmotieven ligt in de opera maar werd al vanaf de beginjaren van de film gebruikt in de muziek. Volgens Larsen is het leidmotief vandaag de dag nog steeds een belangrijke factor in de filmmuziek.<sup>15</sup> Claudia Gorbman, redacteur van *Film Music*, is van mening dat het leidmotief een emotie met zich mee kan dragen door het continue gebruik van de muziek in samenwerking met beeld. Het is echter wel lastig om deze te ontleden.<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> Ibid., 46.

<sup>11</sup> Ibid., 73.

<sup>12</sup> Ibid., 74.

<sup>13</sup> Ibid., 78.

<sup>14</sup> Ibid., 51.

<sup>15</sup> Peter Larsen, *Film Music* (London: Reaktion, 2007), 213.

<sup>16</sup> Ibid., 214.

## Casus

De film CINDERELLA gaat over een meisje dat als dienstmeid wordt gebruikt door haar stiefmoeder. Als Cinderella over het bal in het paleis hoort, zet ze alles op alles om erheen te kunnen gaan. Als dit lukt, ontmoet ze haar prins en leeft ze nog lang en gelukkig. De eerste versie die Walt Disney uitbracht is de geanimeerde musicalfilm uit 1950<sup>17</sup>, de ander is de live-action versie uit 2015<sup>18</sup>. Er is voor gekozen om een tweetal aaneensluitende scènes te analyseren in beide films. Het gaat hier om de scène waarin de Fairy Godmother, de peetmoeder van Cinderella, verschijnt en Cinderella naar het bal op weg helpt en de aansluitende scène in het paleis zelf, tot het moment dat de betovering is verbroken. De reden waarom er voor deze scènes is gekozen is omdat in beide versies deze scènes veel op elkaar lijken wanneer er gekeken wordt naar de visuele elementen en de verhaallijn. De vraag is of dit ook geldt voor de gebruikte muziek.

## Methodologie

Remediatie is in principe een vorm van intermedialiteit. Jens Schröter beargumenteert in zijn artikel "Discourses and Models of Intermediality," dat "structures of formal intermediality can be analyzed by using the analytical instruments of neoformalism."<sup>19</sup> In dit onderzoek zal er gebruikt worden gemaakt van deze methode.

De neo-formalistische analyse is grotendeels afkomstig van David Bordwell en Kristin Thompson. Beiden zijn filmwetenschappers die al menig literatuur omtrent filmgeschiedenis en filmanalyse hebben geschreven. Voorbeelden hiervan zijn *Film History: An Introduction* (2010) en *Film Art: An Introduction* (2010). Bordwell en Thompson kenmerken zichzelf door het gebruik van de neo-formalistische analyse. In het boek *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (1988) beschrijft Thompson het ontstaan en de kenmerken van het neo-formalisme en hoe je deze kunt toepassen op filmanalyse. De neo-formalistische analyse kent zijn origine in het Russische formalisme. Hierbij ligt de nadruk op het analyseren van de tekst zelf. Hoewel het in het Russische formalisme vooral om literatuur gaat, hebben Bordwell en Thompson het weten toe te passen op het analyseren van films. De oorzaken en functies van de van esthetische elementen uit de film worden gebruikt om een poging te doen tot het maken een empirische filmwetenschap.

---

<sup>17</sup> Wilfred Jackson, Hamilton S Luske, and Clyde Geronimi, *Cinderella*, DVD, Animatie (Walt Disney Home Entertainment : distributed by Buena Vista Home Entertainment, 2005).

<sup>18</sup> Kenneth Branagh, *Cinderella*, 2015.

<sup>19</sup> Jens Schröter, "Discourses and Models of Intermediality," *CLCWeb: Compitative Literature and Culture* 13.3 (2011): 4.

Voordat Bordwell en Thompson met de neo-formalistische analyse kwamen werd er voornamelijk vanuit een bepaalde theorie naar films gekeken. Dit was het geval bij de *Grand Theories* in de jaren tachtig. Deze gingen uit van vier verschillende theorieën (psychoanalyse, semiotiek, feminisme en marxisme) waarin films geplaatst konden worden. Dit zorgde ervoor dat films als het ware in hokjes geplaatst werden zonder dat er naar de interpretatie gekeken werd. Met de nieuwere vorm van analyse is dit obstakel volgens Bordwell en Thompson uit de weg geholpen doordat je vanuit een film een theorie kunt vormen. Hierbij blijft de film een op zich zelf staand werk dat niet beïnvloedt wordt door al bestaande theorieën.

In het boek *Film Art: An Introduction* analyseren Bordwell en Thompson de verschillende audiovisuele kenmerken die waar te nemen zijn in films. Dit zijn vier kenmerken: mise-en-scène, cinematografie, montage en geluid. Ze beginnen bij de film zelf en zoeken naar opvallende afwijkingen en/of gelijkenissen met andere films. In dit onderzoek zal ik mij alleen focussen op het geluid in de film, in het bijzonder de muziek. Bordwell en Thompson analyseren muziek en geluid als één geheel. Met een musicologische insteek kan ik hier meer diepgang aan geven. Ik zal daarom naast geluid, tempo en klankkleur ook gaan kijken naar herhalende motieven en referenties naar andere muziek of films. Echter, dit zal niet te muziktheoretisch worden maar een middenweg tussen het neo-formalisme en muziektheorie.

Met de uitkomsten van deze analyse van de films zal er gekeken worden in welke mate er sprake is van remediatie en hoe dit te zien is in de muzikale elementen van de film.

## Opbouw

Om een antwoord te kunnen geven op de hoofdvraag is dit onderzoek onderverdeeld in twee deelvragen. In het eerste hoofdstuk zal de geanimeerde musicalfilm uit 1950 centraal staan. Er zal een korte inleiding worden gegeven op de casus waarna de analyse volgt. De deelvraag van dit hoofdstuk luidt: *wat zijn de muzikale kenmerken van CINDERELLA, de geanimeerde musicalfilm, uit 1950?* Dit zelfde zal daarna gedaan worden met de nieuwere versie. De deelvraag van dit hoofdstuk zal zijn: *wat zijn de muzikale kenmerken van CINDERELLA, de live-action versie, uit 2015?*

Na het maken van de twee analyses zal ik deze met elkaar vergelijken en een conclusie trekken over de uitkomsten van het onderzoek. In de conclusie zal het begrip remediatie verbonden worden met de analyse uitkomsten om te kijken wat de verschillen en gelijkenissen tussen de twee films zijn. In deze conclusie zal tevens een antwoord gegeven worden op de hoofdvraag.



# Hoofdstuk 1

---

*Wat zijn de muzikale kenmerken van CINDERELLA, de geanimeerde musicalfilm uit 1950?*

## Inleiding

De eerste film die geanalyseerd zal worden is de geanimeerde musicalversie van CINDERELLA uit 1950. Deze versie is geregisseerd door Clyde Geronimi, Wilfred Jackson en Hamilton Luske. Alle drie hebben ze voordat CINDERELLA uitkwam veel Disneyshorts geregisseerd. Na CINDERELLA hebben ze samen gewerkt aan andere Disneyfilms als ALICE IN WONDERLAND (1951), PETER PAN (1953) en LADY AND THE TRAMP (1955). De muziek is gecomponeerd door Paul J. Smith en Oliver Wallace. Wallace werkte samen met de drie regisseurs ook mee aan dezelfde projecten die erna kwamen. Smith deed onder andere ook de muziek voor PINOCCHIO (1940) en THE THREE CABALLEROS (1944).<sup>20</sup> Daarnaast hebben ook Mack David en Jerry Livingston meegewerkt aan de nummers van de film. Livingston is een componist die vaak samenwerkte met componist en tekstschrijver David.<sup>21</sup>

De film duurt 74 minuten. De scènes in deze versie hebben een lengte van ruim vijftien minuten. Het startpunt van de scènes die geanalyseerd zullen worden, bevindt zich ongeveer halverwege de film. De stiefmoeder van Cinderella heeft haar net verteld dat ze niet mee mag naar het bal ondanks eerdere beloftes. Om ervoor te zorgen dat ze daadwerkelijk niet mee kan wordt haar jurk aan stukken gescheurd door haar twee jaloerse stiefzussen. Cinderella blijft alleen achter in het huis en huilt van verdriet totdat haar Fairy Godmother verschijnt. Deze tovert een koets, paarden en een jurk tevoorschijn voor het bal, met als enige voorwaarde dat de betovering klokslag twaalf uur 's avonds zal verbreken. Cinderella snelt naar het bal, ontmoet zonder dat ze het weet de prins en wordt verliefd op hem. Wanneer ze de klok twaalf uur hoort slaan vlucht ze naar huis. Eenmaal thuis is de betovering verbroken en heeft ze slechts nog één glazen muiltje.

## Analyse CINDERELLA (1950)

De scène begint wanneer Cinderella huilend op een bankje in de tuin ligt. Op de achtergrond is er een non-diëgetisch neuriënd nummer te horen. Dit nummer, "A Dream is A Wish Your Heart Makes," is eerder in de film al hoorbaar wanneer Cinderella het zelf zingt. Vanuit het neuriën zijn er stemmen die

---

<sup>20</sup> "Cinderella (1950)," *IMDb*, accessed June 8, 2015, [http://www.imdb.com/title/tt0042332/?ref\\_=ttfc\\_fc\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0042332/?ref_=ttfc_fc_tt).

<sup>21</sup> "Jerry Livingston," *IMDb*, accessed June 14, 2015, <http://www.imdb.com/name/nm0515256/>.

de tekst, eerder gezongen door Cinderella, zingen. Door de manier waarop ze zingen lijkt het net alsof de stemmen de wind zijn die langs giert. De bron van deze muziek is niet in de film te zien en lijkt daarom non-diëgetisch te zijn. Er is hier sprake van *empathetic music* die meegaat op de emoties van Cinderella. Van de muziek zelf is het echter niet duidelijk of het *onscreen* of non-diëgetisch is.

Vanuit deze context verschijnt de Fairy Godmother op het bankje. Zodra de tekst van het nummer hoorbaar is lijkt Cinderella te reageren op wat er gezongen wordt:

**Gezongen:** *Whatever you wish for, you keep.*

**Cinderella:** *Oh no, no it isn't true.*

**G:** *Have faith in your dreams and someday...*

**C:** *It's just no use.*

**G:** *...your rainbow will come smiling through.*

**C:** *No use at all.*

**G:** *No matter how your heart is grieving, if you keep on believing... C:*

*I can't believe, not anymore.*

**G:** *...the dream that you wish...*

**C:** *There is nothing left to believe in, nothing.*

Er wordt hiermee gesuggereerd dat Cinderella de muziek ook zou kunnen horen. Zodra de Fairy Godmother er is, is er een instrumentaal stuk met strijkers te horen uit het nummer dat overloopt in de intro van "Bibbidi Bobbidi Boo." Dit gaat vrij abrupt en zorgt voor een omslag naar een lichtere, humoristische kant van de film. Dit is een *external logic* van de *sonic flow* in de muziek. Het nummer van de Fairy Godmother vormt een contrast met wat er daarvoor te horen was. De muziek is speels en loopt synchroon met de bewegingen van verschillende objecten. De muziek maakt het intenser en kan gezien worden als *anempathetic music*.

Het musicalnummer "Bibbidi Bobbidi Boo" heeft veel weg van muziek uit oude cartoons wat betreft *mickey-mousing*. Daniel Goldmark schrijft in zijn essay "Sounds Funny/ Funny Sounds: Theorizing Cartoon Music" (2011) over het gebruik van mickey-mousing in cartoons. Dit is volgens hem wanneer geluid en/of muziek synchroon loopt met het beeld en daardoor een humoristische lading krijgt.<sup>22</sup> Dit is precies wat er gebeurt tijdens "Bibbidi Bobbidi Boo." Er wordt gespeeld met het tempo en de dynamiek in het nummer. Tijdens de korte dialogen gedurende het nummer is de muziek zachter of is er een korte rust. Als er een betovering wordt uitgevoerd wordt de muziek harder en

---

<sup>22</sup> Daniel Goldmark, "Sounds Funny / Funny Sounds: Theorizing Cartoon Music," in *Funny Pictures: Animation and Comedy in Studio-Era Hollywood* (Berkeley: University of California Press, 2011), 264.

bombastischer. Dit is te merken aan de combinatie van koperblazers en fluiten in de muziek. Tijdens de betovering van het paard is er een vertraging in de muziek en dit is ook te zien in het beeld. Elke keer als de Fairy Godmother *Bibbidi Bobbidi Boo* zegt is er op elk van de drie woorden een accent in de muziek te horen. Dit is een vorm van Mickey-Mousing dat in dit nummer gebruikt wordt.

Hoewel het nummer niet vaker in de film te horen is zou het toch bestempeld kunnen worden als een leidmotief voor de Fairy Godmother. Dit is omdat het in dit geval zeer specifiek aan één personage wordt toegewezen en alleen te horen is in haar aanwezigheid.

### Afbeelding 3



Bron: <http://divaonadare.blogspot.nl/2014/07/the-cinderella-diaries-part-1.html>

Wanneer Cinderella in de koets naar het bal vertrekt, gaat het nummer nog steeds door maar in een sneller tempo. De tekst wordt gezongen door een koor en begint net als aan het begin van de scène als een soort “gierende wind.” Het tempo waarin het nummer wordt afgespeeld onderstreept de haast die Cinderella heeft om op tijd op het bal te zijn. In het nummer zijn voornamelijk de koperblazers te horen, iets wat geassocieerd wordt met koninklijkheid. De trompetten zijn daarna, bij het zien van het paleis, solo te horen.

Zodra de balzaal te zien is zet de rest van het orkest in. Er is een processionele mars in vierkwartsmaat te horen. Deze muziek herhaalt zich bij de aankondigingen van verschillende prinsessen en lijkt diëgetisch te zijn. Er is geen bron van deze muziek in de film te herkennen. Het volume van de muziek ligt iets lager wanneer er een cut is van de prins naar de koning die ergens

anders in de zaal zit. De muziek verandert zodra Cinderella de balzaal binnenloopt. De mars die te horen is moduleert naar een andere toonsoort en het thema van “A Dream is A Wish Your Heart Makes” is kort te horen in de strijkers. Dit herhaalt zich zodra Cinderella en de Prins elkaar opmerken. Hierna wordt de instrumentale wals “So This Is Love” ingezet. Deze is diëgetisch te horen in de filmwereld. De wals muziek wordt gespeeld door het orkest in de balzaal. De instrumentatie in dit nummer bestaat uit strijkers en fluiten. Tezamen geven deze een dromerig effect aan de muziek. Als Cinderella en de Prins alleen zijn, is er een neuriënde stem te horen die de wals meezingt. De montage en cinematografische elementen suggereren dat deze stem de gedachtes van Cinderella zijn. De camera maakt als het ware gebruik van “tracking in” met het gezicht van Cinderella gecentreerd in het beeld. Naast de vrouwenstem is er tevens een mannenstem te horen in de muziek. Deze tweede stem lijkt de stem van de Prins te zijn. De twee stemmen bij elkaar uitten de gevoelens van beiden voor elkaar. In het beeld is er een collage van gebeurtenissen te zien die zich in de paleistuin afspelen. De muziek versnelt als het ware de tijd. Dit wordt benadrukt wanneer de klok twaalf uur strijkt en er dus een aantal uur voorbij is gegaan.

Zodra Cinderella wegrent zet de muziek weer in. Voornamelijk de strijkers en de fluiten spelen in een snel tempo. Ze gaat weg in de koets op de voet gevolgd door een horde ridders van het paleis. De muziek is bombastisch door de inzet van de koperblazers en versnelt naarmate de klok vaker slaat. Zodra de klok twaalf keer heeft geslagen verbreekt de betovering en wordt alles weer zoals het was. Hier wordt nog kort gebruik gemaakt van mickey-mousing wanneer de paarden weer terug veranderen in muizen. De muizen rennen nog een stuk door onder begeleiding van eenzelfde motief uit de strijkers dat ervoor te horen was. Echter, dit keer is dit zachter en zijn de koperblazers weggelaten. De muizen lopen precies op de maat en de muziek stopt als ze stilstaan.

Als ze niet langer achtervolgd worden en alleen zijn zet de muziek van “So This Is Love” weer in. Ditmaal is er geen tekst te horen maar slechts geneurie. De muziek is zacht op de achtergrond van de scène te horen en fade langzaam uit wanneer de scène is afgelopen.

# Hoofdstuk 2

---

## *Wat zijn de muzikale kenmerken van CINDERELLA, de live-action versie uit 2015?*

### Inleiding

De Disney remake van CINDERELLA is uitgebracht in 2015. Deze live-actionversie is geregisseerd door Kenneth Branagh. Voorheen werkte hij mee aan films als FRANKENSTEIN (1994) en THOR (2011). Naast regisseur is Branagh ook acteur en speelde hij onder andere in VALKYRIE (2008) en HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS (2002). De muziek is gecomponeerd door Patrick Doyle. Hij werkt vaak samen met Branagh en schreef recent voor Pixar ook de muziek van BRAVE (2012).<sup>23</sup> De versie van Branagh duurt in zijn geheel 105 minuten. De scènes die geanalyseerd zullen worden duren bij elkaar dertig minuten en bevinden zich ongeveer halverwege de film. De scènes beginnen wanneer Cinderella, in deze film Ella, huilend bij een waterput zit. Ze ziet een oude vrouw die haar Fairy Godmother blijkt te zijn. Zij helpt Ella om alsnog naar het bal te kunnen gaan.

De Prins heeft Ella eerder in deze film al een keer ontmoet en herkent haar daarom gelijk als ze de balzaal binnenkomt. Samen dansen ze de eerste dans en Ella komt erachter dat hij niet zomaar iemand is maar de prins. Ze isoleert zichzelf van de balzaal en nemen een wandeling in de tuin, waar na een tijdje de klok twaalf uur slaat. Ella rent weg en verliest een glazen muiltje op de trappen van het paleis. Ze haast zich naar huis terwijl ze wordt achtervolgd door ridders van het paleis. De betovering verbreekt en alles is weer zoals het was. Het enige wat ze nog over heeft is een glazen muiltje.

### Analyse CINDERELLA (2015)

Er zijn strijkers en fluiten te horen wanneer Ella bij de waterput zit. Deze zijn zacht op de achtergrond te horen terwijl Cinderella praat. De muziek blijft op een heel zacht volume doorspelen wanneer Ella de oude vrouw tegenkomt. Het volume wordt harder als de oude vrouw zichzelf omtovert tot haar Fairy Godmother.

De strijkers zijn hier prominent te horen maar er wordt daarnaast ook gebruik gemaakt van geluidseffecten. De muziek blijft constant op de achtergrond en wordt speelser. Er zijn korte staccato tonen te horen in de strijkers.

---

<sup>23</sup> "Cinderella (2015)," *IMDb*, accessed June 13, 2015, [http://www.imdb.com/title/tt1661199/?ref\\_=nv\\_sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt1661199/?ref_=nv_sr_2).

Als de pompoen wordt omgetoverd tot een koets zweven er allerlei delen door de lucht die magisch samenkomen tot een gouden koets. De magie wordt hier ondersteund door de strijkers die lange noten maken zodat de muziek dromerig klinkt. Als laatste krijgt Ella, zoals te zien in afbeelding 4, een jurk van de Fairy Godmother. Hier wordt het volume van de *underscore* weer hoger. Er is een koor te horen dat wordt begeleidt door een symfonieorkest met een harp. Met de harp en de lange noten in onder andere de strijkers klinkt de muziek, net als eerder, weer dromerig en hemels.

#### Afbeelding 4



Bron: [www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2894943/Helena-Bonham-Carter-Fairy-Godmother-Cate-Blanchettwicked-stepmother-Disney-s-Cinderella-trailer.html](http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2894943/Helena-Bonham-Carter-Fairy-Godmother-Cate-Blanchettwicked-stepmother-Disney-s-Cinderella-trailer.html)

Zodra de jurk is voltooid wordt het volume zachter en verdwijnt de muziek als het ware in de *underscore*. Het tempo van de *underscoring* wordt hoger. Het volume wordt even harder als Ella de glazen muiltjes krijgt maar wordt direct daarna weer zachter. De muziek die te horen was wanneer Ella de jurk kreeg keert terug als ze in de koets zit onderweg naar het paleis. De instrumentatie hiervan is een standaard symfonieorkest met strijkers, koperblazers, houtblazers en fluiten. In de balzaal van het paleis is voor het eerst diëgetische muziek te horen. Er speelt een orkest in de zaal. Als Ella binnenloopt en van de trap af gaat is het thema van het nummer “Lavender’s Blue” in het orkest te horen. Dit nummer zingt Ella eerder in de film al. Als Ella samen met de Prins danst is er een wals te horen met standaard wals bezetting. Na de wals is er een snellere dans te horen in een zes achtste maat. In de muziek is geen echte barokke dans te herkennen. Het klinkt als een zelfbedachte dans, een

Hollywoodversie. De componist van de muziek zou dus elementen uit barokke dansen kunnen hebben geremedieerd naar een Hollywoodversie van een barokke dans. De diëgetische muziek blijft op de achtergrond hoorbaar wanneer Ella en de Prins zich in de paleistuin bevinden. Er wordt met het volume van de muziek gespeeld als er gebruikt wordt gemaakt van *crosscutting* tussen de paleistuin en de balzaal.

De prins en Ella bevinden zich in de geheime tuin wanneer de klok twaalf uur slaat. Deze klokslag is zacht te horen vanuit het perspectief van Ella en wordt harder zodra de kloktoren in beeld wordt gezet. Zodra ze opstaat zetten de strijkers in met een staccato motief dat steeds luider wordt. De rest van het orkest zet in en het tempo wordt hoger. Ella rent door de balzaal waar de dansmuziek weer te horen is. Buiten het paleis zet er een nieuwe melodie in met een snelle vierkwartsmaat. De muziek blijft doorspelen tijdens de vluchtroute van Ella maar is niet prominent aanwezig in de scène. De geluidseffecten en de dialogen overstemmen de muziek in zekere mate. Als ze bijna thuis zijn verbreekt de betovering, de muziek verandert hier in eerste instantie niet. Wanneer de koets weer terug verandert in een pompoen is er een kleine vertraging in de muziek te horen en stop de muziek met een abrupt einde.

# Vergelijking

In dit onderzoek is een neo-formalistische analyse gemaakt waarbij vanuit de film zelf is gekeken naar opvallende muzikale elementen. Om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden zullen de analyses met elkaar worden vergeleken waarbij er op gelet wordt welke muzikale elementen uit de oude versie zijn geremedieerd. Om dit makkelijk te maken is er een kort samenvattend schema gemaakt van de analyses die gedaan zijn.

**Tabel 1 CINDERELLA 1950**

Tijd	Locatie	Scène	Muziek
00:40:23 - 00:41:43	Tuin	Huilend bij bankje Introductie Fairy Godmother	Non-diëgetisch: koor, "A Dream is A Wish Your Heart Makes" <i>Empathetic music</i>
00:41:43 - 00:46:24	Tuin, onderweg	Bibbidi Bobbidi Boo	Non-diëgetisch: intro "Bibbidi Bobbidi Boo," koor, versnelling tijdens rit in koets, diëgetisch: gezongen tekst "Bibbidi Bobbidi Boo" <i>Anempathetic music</i> t.o.v. daarvoor
00:46:24 - 00:48:38	Paleis	Introductie Prins en Koning	Diëgetisch: trompetten, processionele mars
00:48:38 - 00:50:45	Paleis	Aankomst Cinderella en wals met de Prins	Non-diëgetisch: thema van "A Dream is A Wish Your Heart Makes" diëgetisch: traditionele wals, standaard symfonieorkestbezetting
00:50:45 - 00:52:08	Paleistuin	Cinderella danst met de Prins	Non-diëgetisch: neuriën wals, muziek loopt door vanuit de balzaal in "So This Is Love"
00:52:08 - 00:53:47	Paleistuin, koets	Klok slaat twaalf uur Cinderella vlucht naar huis	Non-diëgetisch: snel tempo, veel koperblazers, diëgetisch: klokslagen
00:53:47 - 00:54:29	Op de weg	De betovering is verbroken	Non-diëgetisch: koor inzet neuriën "So This Is Love"

**Tabel 2 CINDERELLA 2015**

Tijd	Locatie	Scène	Muziek
00:43:04 - 00:47:02	Tuin	Huilend bij de waterput Introductie Fairy Godmother	Non-diëgetisch: Laag volume, symfonieorkest, korte crescendo's <i>Anempathetic music</i>
00:47:02 - 00:49:55	Kas	Pompoen wordt een koets	Nondiëgetisch: Lange aangehouden tonen in de strijkers, symfonieorkest, koor, harp



00:49:55 - 00:53:00	Tuin en onderweg	De blauwe jurk & schoenen Onderweg in de koets	Non-diëgetisch: Underscore wordt harder, symfonieorkest, koor, dromerige muziek
00:53:00 - 00:57:28	Onderweg	In de koets, intro paleis	Non-diëgetisch: overgang muziek uit vorige scène, diëgetisch: orkest in de balzaal
00:57:29 - 01:04:28	Balzaal	Ella komt trap aflopen en danst wals met prins	Non-diëgetisch: thema "Lavender's Blue" en diëgetisch: wals met standaardbezetting, snelle dans in zeskwartsmaat
01:04:28 - 01:06:08	Paleistuin	Ella & prins wandelen door tuin, crosscutting balzaal	Diëgetisch: balzaalmuziek
01:06:08 - 01:07:58	Geheime tuin	Schommel	Non-diëgetisch: underscoring, diëgetisch: klokslagen
01:07:58 - 01:09:38	Paleis tuin & balzaal	Ella rent weg	Nondiëgetisch: symfonieorkest, hoog tempo, langzaam crescendo diëgetisch: balzaalmuziek
01:09:38 - 01:10:47	Trappen	Ella vlucht naar de koets	Non-diëgetisch: snelle vierkwartsmaat
01:10:47 - 01:13:12	Koets	In de koets, achtervolgd	Non-diëgetisch: bombastische drama muziek, symfonieorkest, hoog tempo, diëgetisch: klokslagen

Als de scènes in deze tabellen naast elkaar worden gelegd zijn er duidelijke verschillen maar ook een aantal gelijkenissen te vinden. Beide films hebben een herkenbaar nummer dat meerdere keren in de film terugkeert in de vorm van een motief of thema. In de versie uit 1950 is dit nummer "A Dream is A Wish Your Heart Makes" en in de versie uit 2015 is dit "Lavender's Blue." Opvallend is dat het motief in elk van deze films wordt gebruikt wanneer Cinderella de balzaal binnentreedt. Hoewel het een ander nummer is, is dit wel degelijk een vorm van remediatie.

Op het moment dat Cinderella bij de fontein zit wordt er in beide films gebruik gemaakt van *empathetic music*. De muziek voert hierbij mee op de emoties van Cinderella die zij op dat moment heeft.

Een verschil is dat in de versie van Branagh er geen sprake is van mickey-mousing. Waar dit in de animatie versie wel gebeurt wordt dit in de nieuwe versie overgenomen door geluidseffecten. Dit is een meer realistischere vorm van mickey-mousing waarbij natuurlijke geluidseffecten worden toegepast op acties.

Een tweede verschil is dat het musicalnummer "Bibbidi Bobbidi Boo" in de versie van Branagh niet voorkomt. Alleen de woorden uit de toverspreuk zelf wordt gebruikt. Dit is waarschijnlijk te wijden aan het feit dat Branagh geen musical wilde maken van de live-action versie. De toverspreuk zelf is wel gebruikt en is een vorm van remediatie maar geen muzikale remediatie. Een ander opvallend verschil

is het gebruik van tempo in de muziek. Als Cinderella in de koets naar het bal zit wordt er in de animatieversie zeer snel gespeeld terwijl in deze zelfde scène in de live-actionversie een rustig tot matig tempo te horen is. De haast die Cinderella in de animatieversie heeft is compleet verdwenen in de versie van Branagh. Naast de muziek is dit ook te zien in mise— en-scène en montage elementen in beide films.

Wel overeenkomstig is de vluchtroute van Cinderella als de klok twaalf uur slaat. In beide films rent ze ervandoor onder begeleiding van het symfonieorkest dat in snel tempo speelt. Alleen klinkt het symfonieorkest in de nieuwe versie voller.

# Conclusie

---

De hoofdvraag van dit onderzoek luidde: *in hoeverre en op welke manier is er sprake van remediatie op het gebied van muziek van de film CINDERELLA uit 1950 en 2015?* Na het maken van de twee analyses kan er geconcludeerd worden dat er wel degelijk sprake is van enige vorm van remediatie. De film uit 2015 heeft ideeën, beeldelementen en muzikale elementen overgenomen uit de animatieversie.

De nummers “A Dream is A Wish Your Heart Makes” en “Lavender’s Blue” hebben in beide films dezelfde functie. Het is een nummer dat Cinderella hoop en kracht geeft en voor haar geluk staat. De thema’s van beide nummers zijn op dezelfde momenten te horen. De grootste overeenkomst is als de prins Cinderella opmerkt in de balzaal. Bij beide films is dan het thema uit het nummer duidelijk te horen in het orkest.

Een andere duidelijke overeenkomst is het gebruik van de wals. Het is niet direct dezelfde wals maar het is wel dezelfde soort dans die op hetzelfde moment wordt gebruikt in de film. Tevens is de instrumentatie in beide films grotendeels hetzelfde. Het enige wat hieraan opgemerkt kan worden is dat de live-action versie wellicht een iets grote symfonieorkest ter beschikking heeft gehad bij het maken van de film.

Verschillen zijn voornamelijk op te merken in het gebruik van mickey-mousing. De cartoonversie heeft, vanzelfsprekend, meer gebruik gemaakt van mickey-mousing dan de live-action versie. De mickey-mousing is in de film uit 2015 vervangen voor realistische geluidseffecten. Zou dit niet gedaan zijn dan zou de film minder realistisch, geloofwaardig kunnen zijn.

Al met al zijn er dus verschillende elementen overgenomen maar is er ook verschil op te merken. Om dit onderzoek verder uit te breiden zou er meer gekeken kunnen worden naar de opbouw van de thema’s van “A Dream is A Wish Your Heart Makes” en “Lavender’s Blue”. Ook zou het interessant kunnen zijn om te kijken waar in de film deze thema’s nog meer te horen zijn en of dit dan ook op hetzelfde moment is. Verder onderzoek zou een meer muziektheoretische insteek kunnen hebben maar ook filmwetenschappelijk. Zo zijn bepaalde visuele elementen letterlijk overgenomen maar zijn er ook dingen toegevoegd of weggelaten. Deze studies zouden samen met dit onderzoek een compleet beeld kunnen geven van remediatie in de beide CINDERELLA films.

# Bronnenlijst

---

- Andrew Pulver. "Disney Transforms Animated Classics into Live-Action Films." *The Guardian*. Accessed June 19, 2015. <http://www.theguardian.com/film/2015/apr/11/disney-transformsanimated-classics-into-live-action-films>.
- Bolter, J. David, and Richard Grusin. "Immediacy, Hypermediacy, and Remediation." In *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.  
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=9351>.
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Edited by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- Larsen, Peter. *Film Music*. London: Reaktion, 2007.
- Branagh, Kenneth. *Cinderella*, 2015.
- "Cinderella (1950)." *IMDb*. Accessed June 8, 2015.  
[http://www.imdb.com/title/tt0042332/?ref\\_=ttfc\\_fc\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0042332/?ref_=ttfc_fc_tt).
- "Cinderella (2015)." *IMDb*. Accessed June 13, 2015.  
[http://www.imdb.com/title/tt1661199/?ref\\_=nv\\_sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt1661199/?ref_=nv_sr_2).
- Goldmark, Daniel. "Sounds Funny / Funny Sounds: Theorizing Cartoon Music." In *Funny Pictures: Animation and Comedy in Studio-Era Hollywood*, 257–71. Berkeley: University of California Press, 2011.
- "Hermediaties en 'Immediacy' versus 'hypermediacy.'" *Che Guevara Gemedieerd*. Accessed June 5, 2015. <https://mediatedche.wordpress.com/graphic-novel/hermediaties-en-%e2%80%98immediacy%e2%80%99-versus-%e2%80%98hypermediacy%e2%80%99/>.
- Jackson, Wilfred, Hamilton S Luske, and Clyde Geronimi. *Cinderella*. DVD, Animatie. Walt Disney Home Entertainment : distributed by Buena Vista Home Entertainment, 2005.
- "Jerry Livingston." *IMDb*. Accessed June 14, 2015. <http://www.imdb.com/name/nm0515256/>.
- Loock, Kathleen, and Constantine Verevis. *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/remodel*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Rajewsky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermedialités* 6 (2005): 43–64.
- Schröter, Jens. "Discourses and Models of Intermediality." *CLCWeb: Compertitive Literature and Culture* 13.3 (2011).
- Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.