

*Er waren eens twee prinsessen en ze
leefden nog lang en gelukkig*

*Een analyse van de film Frozen vanuit het perspectief van de
Disneymusicalfilm*

BA-scriptie Muziekwetenschap door Celina van As

Studentnummer: 3699927

Blok: 3

Datum voltooiing: 16 juni 2015

Begeleider: Michiel Kamp

Thema: Muziek en Media

Inhoudsopgave

Inleiding	2
Hoofdstuk 1 De conventies van een Disneymusicalfilm	4
§1.1 Het musicalgenre	4
§1.2 Disneyfilm als musicalfilm	5
§1.3 Conclusie	5
Hoofdstuk 2 Structuuranalyse: Frozen versus traditioneel narratief	7
§2.1 Traditioneel narratief-analyse	7
§2.2 Goed versus kwaad	8
§2.3 Conclusie	10
Hoofdstuk 3 Casestudies van <i>Frozen</i>	11
§3.1 De eisen van (Disney)musicalfilmmuziek	11
§3.2 Casestudies van <i>Frozen</i>	12
§3.3 Conclusie	15
Conclusie	16
Bibliografie	18

Inleiding

Disney heeft veel geanimeerde musicalfilms gemaakt, van *Snow White* (1937) tot en met *Frozen* (2013). *Frozen* is een sprookje net als *Snow White*, *Sleeping Beauty* (1959), *The Little Mermaid* (1989) en nog vele anderen. Toch wijken deze films op veel fronten (zoals in structuur) af van de film *Frozen*. Het verhaal van *Frozen* gaat over twee zussen Elsa en Anna die wonen in het koninkrijk Arendell. Elsa bezit magische krachten waarmee ze sneeuw en ijs kan creëren. Wanneer Elsa Anna per ongeluk raakt en gedeeltelijk befrist, moet het contact tussen de twee verbroken worden. Anna's geheugen van het incident wordt gewist. Voor de veiligheid voor iedereen wordt Elsa opgesloten. Na de dood van haar ouders wordt Elsa, wanneer ze volwassen is, gekroond tot koningin. Op de dag van de kroning ontmoet Anna prins Hans waar ze op slag verliefd op wordt. Tijdens het kroningsfeest loopt het uit de hand tussen de zussen en ziet iedereen dat Elsa kan toveren. Elsa slaat op de vlucht en Anna probeert haar samen met Kristoff, die ze onderweg ontmoet, te zoeken en terug te halen. Hans neemt het rijk tijdelijk over. Tijdens een latere confrontatie met de twee zussen raakt Elsa Anna in haar hart. Anna raakt verzwakt en keert terug naar Arendell. Elsa wordt gevangen genomen door Hans en hij neemt haar mee naar Arendell. De eerst zo lieve Hans laat een duistere kant zien. Hans wilt Elsa vermoorden, maar dan springt Anna voor haar. Precies op dat moment verandert ze in ijs door haar zusters eerdere aangedane schade. Door deze actie van ware liefde ontdooit ze weer. Elsa leert hierdoor haar liefde in te zetten om het ijs te ontdoien.

In *Snow White* wordt Snow White tegengewerkt door een heks en gaat ze uiteindelijk met de prins ervandoor (zo ook in *Sleeping Beauty* en *The Little Mermaid*). In *Frozen* is er voor een groot deel van het verhaal geen sprake van een antagonist, maar enkel van conflicten tussen de zussen. Ook draait de film om de zussenliefde en dat de twee vrouwen bij elkaar komen. Er is niet hoofdzakelijk sprake van een "duale focus" op een man en vrouw – een eigenschap van musicalfilms waar ik later nog uitgebreid op terugkom. Volgens Rick Altman is deze eigenschap van groot belang bij een musicalfilm. Ik vraag me af of deze afwijkingen ook muzikaal te zien zijn en hoe. Hiermee kom ik op mijn probleemstelling: "In hoeverre wijkt de film *Frozen* muzikaal af van het idee van een Disney musicalfilm?"

Ik wil *Frozen* onderzoeken in het kader van de klassieke musicalfilm. Eerst schep ik een heldere criteria waaraan een musicalfilm voldoet en vervolgens onderzoek ik hoe een Disney musicalfilm hierin past. Dit leidt tot de deelvraag "wat zijn de conventies van een Disney musicalfilm?" Ook wil ik de deelvraag "in hoeverre wijkt de film *Frozen* af van het idee van een Disney musicalfilm?" stellen. Ik zal hier inzoomen op de duale focus en de rol van de antagonist.

Vervolgens stel ik de deelvraag: “hoe zien we deze afwijkingen muzikaal terug?”. Hiermee wil ik kijken hoe de eerder genoemde afwijkingen in de muziek terug te horen zijn.

Methodologie

In het onderzoek wordt gebruik gemaakt van close-reading. De film *Frozen* is een aantal keer bekeken en ook enkel de muziek, zonder beeld, is beluisterd. Dit is wat Michel Chion *masking* noemt. Zo kan je puur het geluid horen, zonder dat zijn betekenis wordt vervormd door het beeld.¹ De focus ligt op de gezongen nummers.

Voor het eerste hoofdstuk “De conventies van een Disneymusicalfilm” zal ik vooral gebruik maken van *The American Film Musical* van Rick Altman (1987). Met name wat hier gezegd wordt over de dual-focusstructuur zal ik onderzoeken. Voor het tweede hoofdstuk “Structuur-analyse: *Frozen* versus traditioneel narratief” heb ik me verdiept in het boek *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies* van Nick Lacey (2000). Ik zal hier voornamelijk kijken naar het goed en kwaad in een traditioneel narratief. Voor de muzikale analyse in het hoofdstuk “Casestudies van *Frozen*” worden bovenstaande bronnen en bevindingen gecombineerd met de nummers. Het artikel “Why do they start to sing and dance all of a sudden? Examining the film musical” van Graham Wood (2011), zal in dit hoofdstuk ten grondslag liggen. Bovendien ga ik aan de hand van vele Disneymusicalfilms een typische liedstructuur bepalen. De volgende films worden hierbij bestudeerd: *Snow White, Cinderella* (1950), *The Little Mermaid, Beauty and the Beast* (1991), *Aladdin* (1992), *The Lion King* (1994), *Pocahontas* (1995), *The Hunchback of the Notre Dame* (1996), *Hercules* (1997), *Mulan* (1998), *Tangled* (2010) en *Frozen*. Na het bepalen van deze liedstructuur, wordt specifiek gekeken welke nummers relevant zijn om te bestuderen voor de muzikale analyse. In alle hoofdstukken wordt gekeken naar de verhouding van *Frozen* ten opzichte van bovenstaande Disneymusicalfilms.

¹ Michel Chion, *Audio-Vision: Sound On Screen*, red. en vert. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press 1994), 187.

Hoofdstuk 1 De conventies van een Disney musicalfilm

In dit hoofdstuk geef ik antwoord op de deelvraag “wat zijn de conventies van een Disney musicalfilm?” Allereerst maak ik heldere conventies van de musicalfilm. Vervolgens plaats ik deze conventies in de context van Disney. Zo kan ik een conclusie maken op welke vlakken een Disneyfilm afwijkt van een standaard musicalfilm. Ik vergelijk diverse Disneyfilms en musicalfilms en gebruik het boek *The American Film Musical* van Altman als uitgangspunt voor de begrippen dual-focusstructuur en genre.

§1.1 Het musicalgenre

Musical is een filmgenre. Om te kunnen bepalen of een bepaalde (Disney)film een musicalfilm is, moeten we helder hebben wat een genre is. Volgens Altman voorziet een genre een film van context hoe die film moet worden geïnterpreteerd.² Een filmgenre heeft volgens Altman in het algemeen zeven kenmerken die bijdragen aan het soort film. Een filmgenre is repetitief, cumulatief, voorspelbaar, nostalgisch, symbolisch, functioneel en heeft een duale focus op de man en vrouw. Bij een duale focus wordt gekeken naar beide geslachten die (vaak) radicale uiteenlopende waarden hebben.³ In elke musical kunnen we een secundair maar essentiële tegenstelling onderscheiden naast de primaire seksuele divisie: elk geslacht wordt geïdentificeerd met een bepaald gedrag, waarde, houding, wens, locatie, leeftijd, etcetera. Vaak zijn deze kenmerken tegengesteld aan elkaar aan het begin van het verhaal.⁴ Wanneer een film aan deze zeven kenmerken voldoet, is de film onderdeel van een filmgenre.

Volgens Altman zijn er drie subgenres in de musical: *fairytale*, oftewel sprookje (het verhaal vindt plaats op een andere plek dan deze wereld), *show* (in het theater) en *folk* (andere tijd). Sprookjesmusicals bevatten vaak een prinses, koninkrijk en een persoon die de prinses om haar hand wil vragen.⁵ In een sprookjesmusical wordt altijd vanuit het kind gedacht. De ouders zijn tweederangs personages maar dienen vaak, wellicht op een milde manier, als barrière bij het huwelijk.⁶ Volgens Altman is een narratief genre onderdeel van het musicalcorpus.⁷ Hiermee bedoelt hij te zeggen dat musicalnummers bij moeten dragen aan het narratief.

² Rick Altman, *The American Film Musical* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987), 2-4.

³ Altman, *The American Film Musical*, 19.

⁴ Altman, *The American Film Musical*, 24.

⁵ Altman, *The American Film Musical*, 126-127.

⁶ Altman, *The American Film Musical*, 273.

⁷ Altman, *The American Film Musical*, 102-110.

§1.2 Disneyfilm als musicalfilm

De zeven kenmerken van Altman zijn in hun geheel van toepassing op de Disneymusicalfilms. Disneymusicalfilms willen over het algemeen tot het sprookjesgenre behoren aangezien de films zich op niet-bestaande locaties afspelen, zoals te zien is in bijvoorbeeld *Cinderella* en *Snow White*. Dit is ook het geval in de film *Frozen* welke gebaseerd is op het sprookje *De Sneeuwkonigin* (1844) van Hans Christian Andersen.⁸ In de sprookjesmusical wordt vanuit het kind gedacht en vervullen ouders een secundaire rol. Dit zien we heel duidelijk terug komen in de films: vader Triton die moeite heeft met de relatie van dochter Ariël (*The Little Mermaid*); zo ook de stiefmoeder die Assepoester weerhoudt om met de prins te trouwen (*Cinderella*). Vaak wordt vanuit het kind gedacht, zoals ook in *Frozen*. Aangezien de ouders van Anna en Elsa, de hoofdpersonen van *Frozen*, sterven in de film, is daarmee hun rol ook zeer beperkt. Hiermee kan ik concluderen dat de Disneymusicalfilm inderdaad tot het musicalgenre behoort. De meeste Disneymusicalfilms behoren tot het subgenre "Sprookjesmusical", net als *Frozen* (daarentegen behoort *The Hunchback of the Notre Dame* tot het musicalgenre *folk*). De bijdrage aan het narratief geldt voor *Frozen*: vrijwel alle nummers zijn in belang van het verhaal.

Er is een aantal Disneymusicalfilms die duidelijk een dual-focusstructuur bevat, zoals *Beauty and the Beast* uit *Beauty and the Beast* en Aurora en prins Philip uit *Sleeping Beauty* (1959). Echter draait de centrale relatie in *Frozen* niet om een man en vrouw maar om twee vrouwen. Desondanks zijn alle secundaire kenmerken wel van toepassing. Anna zoekt meer sociaal contact en Elsa is meer op zichzelf; Anna trekt naar Elsa toe en zoekt familie op, terwijl Elsa zich juist terugtrekt; Elsa is ouder en Anna is jonger.⁹

§1.3 Conclusie

De Disneymusicalfilm heeft veel weg van het subgenre sprookjesmusical zoals Altman dit omschrijft. Ook de andere musicalcategorieën (zoals *folk*) komen voor in de Disneymusicalfilms. De zeven genrekenmerken van Altman zijn vaak van toepassing op de desbetreffende films. Echter zijn er altijd wel uitzonderingen, net als in *Frozen*. Uit dit hoofdstuk blijkt dat *Frozen* een andere duale focus heeft dan de traditionele musicalfilm zoals Altman die omschrijft. Het sprookje draait niet (per se) om de klassieker dat het meisje naar de ware op zoek is en met hem gaat trouwen. In dit geval is ze op zoek naar haar zus en wilt bij haar zijn. Dat er toevallig twee jongens in het spel zijn, zorgt wel voor de aanwezigheid van een man-vrouwrelatie, maar dit is niet de hoofdzaak. Een analyse over de

⁸ "Fairytale "Snow Queen" Inspires Disney's "Frozen"", bekeken op 1 april 2015.

<http://movies.inquirer.net/12057/fairytale-snow-queen-inspires-disneys-frozen>

⁹ *Frozen*, DVD, geproduceerd door Walt Disney Animation Studios (2013; New York, VS: Walt Disney Pictures, 2013).

structuur is nodig om te kijken in welke opzichten *Frozen* nog meer afwijkt. Ook ga ik nog onderzoeken hoe deze afwijking muzikaal tot uiting komt.

Hoofdstuk 2 Structuuranalyse: *Frozen* versus traditioneel narratief

In dit hoofdstuk geef ik antwoord op de deelvraag “in hoeverre wijkt de film *Frozen* af van het idee van een Disney musicalfilm?” Een deel van dit antwoord heb ik in het vorige hoofdstuk gevonden. Om het andere deel te vinden ga ik vergelijkingen maken met *Frozen* en de structuur van een narratief volgens Vladimir Propp. Vervolgens kijk ik naar wat Nick Lacey vertelt over goed en kwaad in een narratief. Zo kan ik een conclusie maken op welke vlakken *Frozen* (nog meer) afwijkt van een Disney musicalfilm.

§ 2.1 Traditioneel narratief-analyse

Volgens Propp zijn er zeven narratieve functies: de schurk, donor, helper, prinses (en vader), opdrachtgever, held (*victim hero* of *seeker hero*) en *false hero*. Personages kunnen meerdere functies vervullen en een functie kan ook door meer dan één personage vervuld worden. Elk personage heeft een specifieke rol in het ontwikkelen van het narratief:

- de schurk creëert de narratieve complicatie
- de donor geeft de held iets, een object, informatie of advies, die helpt in oplossing van het narratief
- de helper helpt de held bij de taak van het herstellen van het evenwicht
- de prinses is meestal het personage die het meest bedreigd wordt door de schurk en die gered moet worden, in de climax, door de held. De rol van de vader (vaak de koning in het sprookje) is het weggeven van de prinses aan de held op het narratieve einde
- de opdrachtgever stuurt de held met de opdracht (kan ook de vader zijn)
- de held, meestal mannelijk, is de vertegenwoordiger die het narratieve evenwicht herstelt, vaak door het meedoen aan een missie (of zoektocht), redt de prinses en wint haar ‘hand’. Propp maakt een onderscheid tussen de *victim hero*, die zelf slachtoffer is van de kwade bedoelingen van de schurk en de *seeker hero*, die anderen helpt die slachtoffer zijn van de schurk. De held is stevast de hoofdpersoon of centrale personage van de tekst en wordt meestal op zijn missie gestuurd door de gemeenschap
- the *false hero* lijkt goed maar wordt onthuld aan het narratieve einde dat hij slecht is¹⁰

Een aantal conclusies kan makkelijk getrokken worden voor het geval van *Frozen*. Zo is het duidelijk dat Hans de *false hero* is, omdat hij goed lijkt en toch slecht blijkt te zijn. De taken van Kristoff zijn van zowel de helper als de donor: hij voorziet Anna van advies, vervoer en helpt Anna met de taak

¹⁰ Nick Lacey, *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan press, 2000), 51-52.

om het evenwicht te herstellen (Arendell moet weet een koningin krijgen, Arendell moet ontdooit worden, Anna en Elsa moeten weer bij elkaar kunnen zijn). Opvallend is dat in *Frozen* de rol van de held eigenlijk vervuld wordt door een meisje, Anna. Zij gaat op zoek naar haar zus. In feite redt ze ook de prinses (of eigenlijk koningin) tegen het zwaard. Echter valt er geen "hand" te winnen. Anna zou volgens Propp een *victim hero* kunnen zijn, omdat ze zelf slachtoffer wordt van Elsa's magie (tot twee keer toe zelfs). Echter heeft Elsa nooit deze bewuste intenties gehad. Elsa creëert uiteindelijk de narratieve complicatie. Elsa heeft veel weg van de schurk maar haar kwade bedoelingen waren nooit met opzet (in tegenstelling tot Ursula uit *The Little Mermaid*, Scar uit *The Lion King* en Hades uit *Hercules*). De rol van de schurk ontbreekt dus in *Frozen*. Hans geeft namelijk te weinig complicatie voor een groot deel in het narratief en vervult daarmee niet de typische schurk. Ook de rol van de vader valt weg in de film, omdat de vader in het begin van het verhaal sterft.

§2.2 Goed versus kwaad

De strijd van goed tegen kwaad ontbreekt of is onduidelijk in *Frozen*. Volgens Berger (1997) zijn helden, helpers, prinsessen, tovenaars (goede magie), donors en opdrachtgevers aan de goede kant. Dus gebaseerd op de vorige paragraaf zijn Anna (held), Kristoff (helper en donor) goed. En schurken, tovenaars (slechte magie), *false hero's* etcetera aan de slechte kant. Dus Elsa (tovenaars slechte magie) en Hans (*false hero*) zouden slecht zijn.¹¹ Echter moet ik er wel bij vermelden dat Elsa's toverkracht *an sich* niet altijd slecht is, maar ze heeft haar krachten niet onder controle en dat zorgt voor problemen.

¹¹ Lacey, *Narrative and Genre*, 65.

Table 1.7

<i>Good</i>		<i>Bad</i>
Cooperate	versus	Compete
Help	versus	Hinder
Escape	versus	Imprison
Defend	versus	Attack
Initiate	versus	Respond
Uncover	versus	Disguise
Reveal	versus	Pretend
Love	versus	Hate and lust
Unravel	versus	Mystify
Pursue	versus	Evade
Search for	versus	Evade
Tell truth	versus	Lie
Allow	versus	Prohibit
Question	versus	Answer
Rescue	versus	Endanger
Protect	versus	Threaten
Punish	versus	Suffer
Dispatch	versus	Summon
Allow	versus	Interdict
Retain	versus	Lose

Source: adapted from Berger, 1997, p. 43

NB. Although Berger did not explicitly state this, the categories can be loosely defined as 'good' and 'bad'. I have therefore reversed the oppositions 'uncover', 'reveal' and 'punish' as they are more likely to be the actions of the hero.

Uit: Nick Lacey 2000, 66

In bovenstaande tabel wordt een aantal acties van goed en kwaad uiteengezet. De belangrijkste acties uit *Frozen* zal ik gaan behandelen. Elsa heeft veel weg het kwade. Zo valt ze aan (*attack*), doet ze haar leven lang alsof er niks is naar de buitenwereld en Anna toe (*pretend*), ze verbied zichzelf haar krachten te gebruiken (*prohibit*), ze lijdt onder haar krachten (*suffer*) en ze raakt haar zus en Arendell kwijt (*lose*). Opvallend is dat ze ook goede kenmerken heeft. Ze vlucht uit Arendell (*escape*), ze beschermt Arendell en Anna door haar krachten niet te gebruiken (*protect*), ze gaat van vermommen (*disguise*) naar ontdekken (*uncover*) en onthullen (*reveal*), Elsa leert dat liefde ijs doet smelten (*love*) en uiteindelijk laat ze haar krachten toe (*allow*). Zo blijkt dat Elsa veel goede kwaliteiten heeft en dat enkel de controle over haar krachten zorgde voor slechte gevolgen. Hans

heeft eigenlijk niks oprecht goed. Hij loog (*lie*), hij deed alsof hij goed was (*pretend*), hij valt Elsa aan (*attack*) en zorgt voor een groot obstakel aan het eind (*hinder*). Daarmee behoort Hans aan de kwade kant. Dit betekent niet dat een kwaad persoon ook meteen een schurk is. In dit geval is Hans de *false hero*.¹²

§2.3 Conclusie

Kijkend naar het traditioneel narratief-analyse, zijn *Frozens* afwijkingen van traditionele musicals de vervulling van een vrouwelijke held, de afwezigheid van het winnen van de 'hand' van de prinses en het verdwijnen van de functie van de vader. Elsa heeft zowel goede als slechte eigenschappen, maar heeft daardoor geen duidelijk eenzijdige kant (goed of kwaad). Ze vervult hiermee meerdere rollen: de schurk en de prinses (zij wordt uiteindelijk gered door de held Anna). Hans heeft veel slechte eigenschappen maar hij zorgt voor weinig obstakel voor een groot deel van de film en zijn rol wordt pas op het eind onthuld. Propp noemt dit een *false hero*. Er is überhaupt geen schurk in *Frozen*. Als ik *Frozen* vergelijk met een andere Disney musicalfilm, is de afwezigheid van de schurk (Ursula) en de vader (Triton) in *The Little Mermaid* echter ondenkbaar.¹³

¹² Lacey, *Narrative en Genre*, 66

¹³ *The Little Mermaid*, DVD, geproduceerd door Musker en Ashman (VS: Walt Disney Pictures, 1989).

Hoofdstuk 3 Casestudies van *Frozen*

In dit hoofdstuk geef ik antwoord op de deelvraag “hoe zien we deze afwijkingen terug in de muziek?” Eerst introduceer ik aan wat voor muzikale eisen een musicalfilm zich nog meer moet voldoen volgens Wood. Op basis van mijn gevonden liedstructuur ga ik kijken wanneer *Frozen* afwijkt van deze chronologie en waarom. Daarnaast kijk ik hoe muzikaal de twee eerder gevonden afwijkingen (afwijking in de dual-focusstructuur en het ontbreken van een duidelijke slechterik) zich verhouden. Per nummer ga ik deze informatie verwerken.

§3.1 De eisen van (Disney)musicalfilmmuziek

Typerend aan de musicalfilm is dat nummers cruciaal zijn voor het narratief en uitkijken naar een positieve toekomst. Het nummer, waarvan de teksten zijn voorzien van een narratieve drang, omvat inzicht in de psyche van de personage of de reflectie van een extern object.¹⁴

Voor musicalfilms is een belangrijk kenmerk de subtiele en overtuigende overgang van spraak naar zang. In de musicalfilm is de introductie van de titel van een nummer door middel van dialoog een belangrijke manier om de overgang te maken van spraak naar zang. De conversatie vooraf aan het nummer introduceert het algehele thema. De overgang van praten naar zingen gaat heel geleidelijk en ook is het onopvallend wanneer de instrumentale begeleiding begint.¹⁵ In de muziek noemt Altman dit *audio dissolve*. Dit is een vloeibare onopvallende overgang van diëgetische track naar muziektrack door middel van diëgetische muziek. Dit wordt gezien als een typische musicaltechniek.¹⁶

Om te bepalen of er een bepaald liedstructuur, soorten liedjes, in de Disney musicalfilms te vinden is, heb ik een aantal films bekeken en zo een volgorde proberen te maken.¹⁷ Het valt op dat er een paar structurele muzikale aspecten zijn die in het merendeel van de films terugkomen. Zo is er bijna altijd sprake van:

1. Een openingslied (al dan wel of niet gezongen door de personages) (“Fathoms Below”)
2. Een solo van het hoofdpersonage die over zijn of haar wens of zoektocht naar zichzelf zingt (“Part of Your World”)

¹⁴ Graham Wood, “Why do they start to sing and dance all of a sudden? Examining the film musical,” *Companion to the Musical*, tweede editie (2011): 312-316, bezocht op 1 april, 2015, doi:<http://dx.doi.org/10.1017/CCOL9780521862387.018>

¹⁵ Wood, “Why do they start to sing and dance all of a sudden?”, 317.

¹⁶ Altman, *The American Film Musical*, 62-63.

¹⁷ Zie inleiding voor welke films.

3. Een slechterik met een eigen solo (“Poor Unfortunate Souls”)
4. Een showstopper (een grappig nummer dat weggelaten kan worden) (“Under the Sea”)
5. Op tweederde van de film een liefdesnummer van het mannelijke en vrouwelijke hoofdpersonage (in de vorm van een duet, solo, gedachten of instrumentaal) en vlak na dit nummer gaat het mis met het hoofdpersonage(s) (“Kiss the Girl”)
6. Een reprise aan het einde van de film van een eerder belangrijk nummer van het stuk (gezongen of instrumentaal) (“Part of Your World (Finale)”)¹⁸

De afwijkingen van *Frozen* zijn de aanwezigheid van twee openingsnummers, twee grote solo’s van de twee hoofdpersonages, de enige soort van slechterik (maar niet de schurk!) Hans zonder solo en er is geen duet van Kristoff en Anna maar er is een duet met Hans, de *false hero*. Ook is dit duet aan het begin van de film in plaats van op tweederde. Ik ga nu in op wat deze afwijkingen betekenen in de muziek en of en hoe ze zichtbaar zijn.¹⁹

§3.2 Casestudies van *Frozen*

Het openingslied

Wat in *Frozen* opvalt is dat er sprake is van twee openingsnummers. Het allereerste nummer dat we horen (“Vuelie”), wijkt af met de rest van de filmmuziek. Vuelie is een bepaalde vorm van zingen. De meeste nummers zijn door Christophe Beck geschreven en “Vuelie” is in samenwerking met de Noorse muzikant Frode Fjellheim. *Frozen* is gebaseerd op een Noorse setting, dus Beck wilde in de muziek ook refereren naar Noorse regionale instrumenten als de “bukkehorn” en vocale technieken als “kulning”.²⁰ Daardoor heeft het nummer een geheel andere stijl en kleur dan de rest van de film. Het nummer bevat geen teksten die voorzien zijn van narratieve drang, dus de bijdrage aan het narratief ontbreekt. Het nummer heeft een niet-westerse klank en klinkt daardoor exotisch.²¹ Het grote tweede openingsnummer, vertelt over wat er komen gaat en zet de juiste sfeer. Qua tekst relateert het ook aan het verhaal naar wat er komen gaat en is daarom wel voorzien van narratieve drang. De titel van dit nummer is “Frozen Heart” en een bevroren hart is wat uiteindelijk Anna krijgt aan het eind van de film. Ze zingen over de kern van het verhaal (“Ice is a magic that can’t be

¹⁸ De voorbeelden zijn allemaal nummers uit *The Little Mermaid*.

¹⁹ Ik zal de showstopper en reprise van *Frozen* niet behandelen. Deze nummers wijken niet af van het standaard en een verdere analyse voegt verder geen relevante informatie toe.

²⁰ “Walt Disney Studios’ “Frozen” Lets Go With Dynamic Soundtrack”, bekeken op 31 maart 2015. <http://www.prnewswire.com/news-releases/walt-disney-animation-studios-frozen-lets-go-with-dynamic-soundtrack-228743161.html>

²¹ “Exoticism”, bekeken op 31 maart 2015. <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/45644?q=exotisme&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

controlled”). Ze zingen ook over wat ijs kan zijn (“Beautiful, powerful, dangerous”) en ook dat zien we terug in de film. Hiermee toont de film de goede en kwade kanten van ijs.

Een solo van het hoofdpersonage die over zijn of haar wens of zoektocht naar zichzelf zingt

“For the First Time in Forever” is een lied waarin Anna’s personage duidelijk naar voren komt en leidt tot inzicht in de psyche van Anna. Dit nummer geeft een positieve kijk voor Anna op de toekomst. Dit nummer zou je in een bepaald opzicht kunnen vergelijken met het lied uit de film *The Lion King* “Oh I Just Can’t Wait To Be King”. Kleine Simba kijkt uit naar de (positieve) toekomst en zingt optimistisch. Later blijkt dat koning zijn toch een stuk zwaarder is dan hij dacht.²² Voor “For the First Time in Forever” is dit hetzelfde geval. Anna kijkt uit naar de ware. Ze ontmoet hem al vrij snel maar hij blijkt toch heel anders dan gedacht. In de brug zingen Elsa en Anna vlug na elkaar. Deze techniek wordt hoketus genoemd. Midden in het lied zingt Elsa kleine stukjes tekst en wordt ook haar personage geïntroduceerd. Echter zien we niet wat Elsa wil, maar dat Elsa zich juist inhoudt en dat ze de schijn moet ophouden voor iedereen. “Conceal, don’t feel, don’t let it show”. Deze tekst wordt ook gebruikt in “Let It Go”. Hiermee wordt al een klein beetje muzikaal en tekstueel verwezen naar haar nummer. Songwriter Bobby Lopez zegt dat het laten zien van twee verschillende personages die tegenovergestelde waardes hebben over hetzelfde onderwerp de manier is waarop verhalen worden verteld in de musical.²³ Zo bevestigt Altman dat in de musical de basiscontext gevormd is bij een parallele scène waar het andere personage bij komt. Dus bijvoorbeeld een liefdesduet van “Summer Lovin’” uit *Grease* (1978), waarbij beide geslachten (Sandy en Danny) niet bij elkaar zijn maar wel in dezelfde scène zitten.²⁴ Dit zien we ook terug in dit nummer. “For The First Time in Forever” is een solo van een van de hoofdpersonages die de wens uitspreekt om hun kasteel open te gooien en de ware te willen ontmoeten. *Frozen* wijkt af van de liedstructuur omdat er sprake is van twee hoofdpersonages met allebei een solo.

Het nummer “Let It Go” staat voor de vrijheid en hoe Elsa zich op dit moment voelt. Hiermee krijgen we inzicht in de psyche van Elsa. Ze heeft haar hele jeugd opgesloten gezeten vanwege haar magische krachten en heeft om Anna te besparen nooit iets tegen haar kunnen zeggen. Het feit dat Elsa eindelijk durft te zijn wie ze is, haar krachten te gebruiken ondanks dat ze haar leven achter zich laat, geeft het publiek een enorme rebelse kick. Veel metaforen in de tekst slaan ook op Elsa’s karakter (“Let the storm rage on”). Vervolgens zien we namelijk haar al haar magische krachten

²² Wood, “Why do they start to sing and dance all of a sudden?”, 314.

²³ “Listen to Songs From Disney’s ‘Frozen’ And Hear How They Were Written”, *The Wall Street Journal*, bekeken op 1 april, 2015. <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/11/27/listen-to-songs-from-disneys-frozen-and-hear-how-they-were-written/>

²⁴ Altman, *The American Film Musical*, 22.

gebruiken en een sierlijk ijskasteel maken. Ze refereert aan de storm van magie en frustratie in haar die ze kwijt wilt. De teksten dragen bij aan het narratief. Dit nummer lijkt qua context ook op het nummer “Defying Gravity” uit de musical *Wicked* (2003). Hier wil de heks Elphaba weg van alle regels en zichzelf kunnen zijn, “And if I’m flying solo, at least I’m flying free”.²⁵ Elsa’s goede en kwade kanten komen hier naar boven; ze verlaat haar huis en zus, maar we leven wel met haar mee en met de wens die ze heeft.

Op ongeveer twee derde van de film een liefdesnummer van het mannelijke en vrouwelijke hoofdpersoonage (in de vorm van een duet, solo, gedachten of instrumentaal) en vlak na dit nummer gaat het mis met het hoofdpersoonage(s)

“Love is an Open Door” is een liefdesduet tussen Anna en prins Hans. Het nummer refereert aan de deur, die voor Anna altijd letterlijk en figuurlijk dicht was. Zij beschouwt liefde daarom als een open deur, iemand die haar niet buitensluit. In tegenstelling tot de meeste musicalrelaties (Ariël en Eric uit *The Little Mermaid* en Yasmine en Aladdin uit *Aladdin*) zijn deze twee niet voor elkaar bestemd. De geliefde van Anna blijkt haar te bedriegen dus dit nummer is achteraf een en al nep vanuit Hans gepresenteerd. Wanneer dit nummer vergeleken wordt met “A Whole New World” uit *Aladdin* zit er qua romantiek niet veel verschil tussen.²⁶ Er is nog geen sprake van een dubbele laag van de personage Hans. In “Love Is An Open Door” wordt de romantiek naar een heel hoog niveau getild doordat Hans een aanzoek doet en Anna daarop in gaat. Terwijl dit in sprookjes heel normaal is, benadrukken Elsa en Kristoff dat met een vreemde trouwen onverstandig en gek is. Het publiek wordt daardoor met de mening overspoeld dat Hans en Elsa op een of andere manier dus niet met elkaar zouden moeten trouwen. De overgang van spraak naar zang wordt gemaakt door tijdens de intro te praten en zo het thema te introduceren. Het nummer is ook enigszins haastig, terwijl andere liefdesnummer toch wat rustiger aanvoelen (zoals “Tale As Old As Time” uit *Beauty and the Beast* en “Can You Feel The Love Tonight” uit *The Lion King*) Hiermee kan de muziek suggereren dat dit liefdesduet geen standaard liefdesduet is en daarmee onbewust het publiek laten voelen dat er iets niet klopt met Hans. Ook is dit duet niet op de juiste plaats wanneer men kijkt naar de liedstructuur. Het nummer vindt veel eerder plaats dan normaal, wellicht ook een suggestie dat iets niet helemaal klopt.

Welk duet wel op de plaats van het liefdesduet staat is “For the First Time in Forever (Reprise)”. Dit nummer laat duidelijk de overgang van spraak naar zang zien door van praten over te

²⁵ Paul R. Laird, “The creation of a Broadway musical: Stephen Schwartz, Winnie Holzman, and *Wicked*”, *Companion to the Musical*, tweede editie (2011): 340-352, bezocht op 1 april, 2015, doi: <http://dx.doi.org/10.1017/CCOL9780521862387.020>

²⁶ *Aladdin*, DVD, geproduceerd door Clements en Musker (VS: Walt Disney Pictures, 1992)

gaan naar zang in het lied. Anna probeert Elsa te overtuigen dat ze Anna kan vertrouwen en dat ze niet bang voor haar is. Elsa wilt haar geen pijn doen en vrij zijn, en stuurt haar daarom weg. Anna vertelt dat hun thuis is ondergesneeuwd dankzij Elsa. Elsa weet niet hoe ze dit moet oplossen en wordt weer bang. Ze kan kennelijk toch niet vrij zijn. Anna probeert met alle moed Elsa te overtuigen om samen te zijn en Elsa duwt haar in alle macht weg. Dit duet eindigt met een grote muzikale klap die gepaard gaat met het beeld waarin Anna door Elsa geraakt wordt. Per ongeluk raakte Elsa Anna met haar krachten waardoor Anna een bevroren hart krijgt (in het lied “Frozen Heart” wordt naar deze gebeurtenis gerefereerd). In dit nummer komen de secundaire kenmerken naar boven. Het onderscheid tussen de twee wordt in dit nummer duidelijk op de volgende fronten: het gedrag van Elsa die Anna wegduwt tegenover Anna die juist naar Elsa toegaat, de wens van Elsa om alleen en vrij te zijn tegenover de wens van Anna om bij elkaar te blijven en de locatie van het ijskasteel waar Elsa wilt verblijven tegenover hun thuis waar Anna heen wilt. Wederom draagt de tekst bij aan het verhaal. Het duet bevestigt de duale focus op de twee vrouwen. Dit zijn de twee hoofdpersonages en ze zijn de liefde van elkaars leven. Na dit nummer gaat het inderdaad mis, echter komt dit door Elsa. Zij vervult op dit moment onbewust de rol die in een traditioneel narratief een schurk zou vervullen (zoals de stiefmoeder uit *Cinderella* die Cinderella opsluit nadat gebleken is dat de prins naar haar zoekt).

§3.3 Conclusie

Qua chronologie wijkt *Frozen* af in het opzicht van twee openingsnummers. Ook is er sprake van twee solo's van twee hoofdpersonages. Het liefdesduet tussen de man en vrouw is eerder geplaatst en er is een duet tussen twee vrouwen voor in de plaats gekomen. Wat blijkt is dat de benadrukking van de andere duale focus ook muzikaal wordt versterkt. Zo hebben de zussen naast hun duet ook in “For The First Time In Forever” een parallelle scene, wat typisch iets voor de man/vrouw is. Na het duet gaat het direct mis. Echter komt dit wel door Elsa zelf. Ze is een liefde van Anna maar tegelijkertijd ook degene die voor conflicten zorgt.

De betekenis van goed en kwaad wordt in het eerste nummer al geïntroduceerd, waar ze zingen over de goede en kwade kanten van ijs. Aangezien ijs een magie is die Elsa bezit, bezit zij ook deze kanten (overigens niet haar karakter zelf, alleen haar magie doet schade). Door Elsa ook een solo te geven met een eigen wens, leven we ook met haar mee en dient zijn niet als slechterik. Dat zij goed is wordt ook benadrukt door de spijt die ze toont als ze mensen pijn of kwaad doet. Daarentegen doet Hans dit echter niet. Aangezien hij ook weinig in beeld komt en weinig lijkt toe te voegen aan de grote lijn van het verhaal, vervult Hans hiermee wederom niet de rol van de slechterik. Hij heeft ook geen eigen solo maar wel een liefdesduet, wat hem dus een typische *false hero* maakt.

Conclusie

Door antwoord te geven op de deelvragen, wordt duidelijk in hoeverre de film *Frozen* muzikaal afwijkt van het idee van een Disney musicalfilm.

“Wat zijn de conventies van een Disney musicalfilm?”

De Disney musicalfilm valt in het subgenre “Sprookjesmusical” zoals Altman dit omschrijft. Ook de andere musicalcategorieën (zoals *folk*) komen voor in de Disneyfilms. De zeven genrekenmerken, dual-focusstructuur, repetitief, cumulatief, voorspelbaar, nostalgisch, symbolisch en functioneel, van Altman zijn vaak van toepassing op de desbetreffende films. Echter is *Frozen* een uitzondering. Het blijkt dat *Frozen* een andere duale focus heeft dan de traditionele musicalfilm zoals Altman die omschrijft, één die draait om twee zussen, in plaats van de traditionele romantische relatie tussen man en vrouw.

“In hoeverre wijkt de film *Frozen* af van het idee van een Disney musicalfilm?”

Door onderzoek te hebben gedaan naar het traditionele narratief, vond ik de volgende afwijkingen: de vervulling van een vrouwelijke held (in plaats van mannelijk), de afwezigheid van het winnen van de ‘hand’ van de prinses, het verdwijnen van de functie van de vader, het feit dat Elsa zowel goed als kwaad is en er is geen schurk die voor narratieve complicatie zorgt. Elsa heeft zowel goede als slechte eigenschappen, maar heeft daardoor geen duidelijk eenzijdige kant (goed of kwaad). Hans heeft veel slechte eigenschappen en is daarmee zeker kwaadaardig. De rol van de schurk vervult hij echter niet. Het ontbreken van een antagonist is het grote verschil met een traditioneel narratief en daarmee ook met de Disney musicalfilms. Zoals eerder genoemd heeft *Frozen* de focus op twee vrouwen. Met deze afwijkingen wordt duidelijk dat het niet hoofdzakelijk over man en vrouw gaat: de vervulling van een vrouwelijke held (in plaats van mannelijk) en de afwezigheid van het winnen van de “hand” van de prinses.

“Hoe zien we deze afwijkingen muzikaal terug?”

De duale focus zien we onder andere terug in de twee solo's van de twee vrouwelijke hoofdpersonages. Ook hebben de zussen in het nummer “For the First Time in Forever” een parallelle scene, wat typisch iets voor de man/vrouw is. Eveneens is het liefdesduet tussen de man en vrouw eerder geplaatst en een duet tussen Elsa en Anna is er voor in de plaats gekomen. Na dit duet gaat het mis, wat in dit geval door Elsa wordt veroorzaakt.

In het eerste nummer wordt geïntroduceerd wat de goede en kwade kanten van ijs zijn. Aangezien ijs een magie is die Elsa bezit, bezit zij ook deze kwade kanten. Doordat Elsa ook een solo heeft met een eigen wens, leven we toch met haar mee en dient zijn niet als slechterik. Dat zij goed is wordt bovendien benadrukt door de spijt en medeleven die ze toont als ze mensen pijn en/of kwaad doet. Daarentegen doet Hans dit echter niet. Hij heeft ook geen eigen solo maar wel een liefdesduet. Hiermee wordt de functie van *false hero* benadrukt.

Frozen wijkt met deze afwijkingen erg sterk af van een typische musicalfilm. Echter heeft *Frozen* zoveel andere musicalkenmerken dat ik de film niet onder een ander genre zou laten vallen. Blijkbaar is de afwezigheid van een duidelijke antagonist of de afwezigheid van een hoofdzakelijke man/vrouw relatie niet nodig om de film niet als een waardig sprookje of musical te zien. Desondanks zou ik deze film niet als een klassieke sprookjesmusical tellen, omdat de film op fundamentele punten afwijkt. *Frozen* is daarmee een vorm van een sprookjesmusical, wellicht een moderne, wellicht met een ander doel: in plaats van de ware te vinden, gaat het om onvoorwaardelijk voor je familie gaan. Het basiskenmerk van een sprookjesmusical is dat het over liefde gaat en *Frozen* sluit dit kenmerk niet uit.

Bibliografie

Aladdin, DVD, geproduceerd door Clements en Musker (VS: Walt Disney Pictures, 1992)

Altman, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987

Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound On Screen*, red. en vert. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 1994.

Frozen, DVD, geproduceerd door Walt Disney Animation Studios (New York, VS: Walt Disney Pictures, 2013).

Inquirer movies. "Fairytale "Snow Queen" Inspires Disney's "Frozen"". Bekeken op 1 april 2015.

<http://movies.inquirer.net/12057/fairytale-snow-queen-inspires-disneys-frozen>

Lacey, Nick, *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan press, 2000.

Laird, Paul R., "The creation of a Broadway musical: Stephen Schwartz, Winnie Holzman, and *Wicked*", *Companion to the Musical*, tweede editie (2011): 340-352. Bezocht op 1 april, 2015, doi:<http://dx.doi.org/10.1017/CCOL9780521862387.020>

The Little Mermaid, DVD, geproduceerd door Musker en Ashman (VS: Walt Disney Pictures, 1989).

Locke, Ralphe P. "Exoticism." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, bekeken op 31 maart 2015.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45644>

PR Newswire. "Walt Disney Studios' "Frozen" Lets Go With Dynamic Soundtrack". Bekeken op 31 maart 2015. <http://www.prnewswire.com/news-releases/walt-disney-animation-studios-frozen-lets-go-with-dynamic-soundtrack-228743161.html>

The Wall Street Journal. "Listen to Songs From Disney's 'Frozen' And Hear How They Were Written", bekeken op 1 april, 2015. <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/11/27/listen-to-songs-from->

[disneys-frozen-and-hear-how-they-were-written/](#)

Wood, Graham. "Why do they start to sing and dance all of a sudden? Examining the film musical," *Companion to the Musical*, tweede editie (2011): 305-324. Bezocht op 1 april, 2015.

doi:<http://dx.doi.org/10.1017/CCOL9780521862387.0118>