

The Hamilton Mixtape

Hoe muziekstijlen in *Hamilton* ingezet worden om personages te karakteriseren.



Minke Driessen

5734533

Bachelor Eindwerkstuk Media en Cultuur

Jaar 4, 2018-2019, blok 2

Begeleider: Liesbeth Groot-Nibbelink

24 januari 2019

7650 woorden

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	2
Abstract	3
Inleiding	4
Hoofdstuk 1: Muziek als karakteriseringstechniek	6
Hoofdstuk 2: Muziekstijlen in <i>Hamilton</i>	9
Hoofdstuk 3: Alexander Hamilton en hiphop	12
Hoofdstuk 4: King George III en Britpop/British Invasion	15
Hoofdstuk 5: Elizabeth Schuyler-Hamilton en R&B	17
Hoofdstuk 6: Karakterisering van Hamiltons relaties	20
6.1 <i>Hamilton en King George III</i>	20
6.2 <i>Hamilton en Eliza</i>	20
Conclusie	23
Literatuurlijst	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.

Abstract

Op 6 augustus 2015 opende *Hamilton: An American Musical* op Broadway in New York. De musical vertelt door middel van verschillende muziekstijlen het verhaal van Alexander Hamilton. Hij was een van de Founding Fathers van Amerika en vocht samen met andere revolutionairen zoals George Washington tegen de Britse koning George III voor de vrijheid van zijn land tijdens de onafhankelijkheidsoorlog. Het bijzondere aan deze musical is dat er gebruik wordt gemaakt van zeer veel verschillende muziekstijlen, zoals hiphop, Britpop en R&B.

Dit Bachelor-Eindwerkstuk demonstreert hoe muziekstijlen in de musical *Hamilton* ingezet worden om de personages Alexander Hamilton, King George III en Elizabeth Schuyler-Hamilton te karakteriseren. Deze personages maken namelijk elk gebruik van een van de bovengenoemde stijlen. Hamilton maakt vooral gebruik van hiphop en rap, King George zingt alleen maar British Invasion en Britpop en Eliza uit zich vooral in R&B. In dit onderzoek ga ik na welke culturele associaties horen bij deze muziekstijlen. Vervolgens toon ik middels structurele voorstellingsanalyse aan dat deze associaties bijdragen aan de karakterisering van de personages en hun onderlinge relaties. Tot slot ga ik in op de consequenties die deze karakterisering heeft voor de interpretaties van de personages, hun relaties en de musical.

Uiteindelijk concludeer ik dat de muziekstijlen niet zelf de karakterisering inzetten, maar deze wel versterken. De personages zouden namelijk op een heel andere manier geïnterpreteerd worden als ze in andere muziekstijlen zouden zingen. Het onderzoek toont dus dat de muziekdramaturgie van *Hamilton* heel gedegen in elkaar zit. De culturele associaties met de muziekstijlen zijn goed te betrekken op de musical en de personages, waardoor de personages en hun relaties een muziekdramaturgische bedding krijgen. De muziekstijlen brengen dus extra lagen in de verhoudingen en geven diepgang aan de musical.

Inleiding

Hamilton: An American Musical is al sinds de dag van de première op 6 augustus 2015 een enorm succes.¹ De musical heeft veel media-aandacht gekregen door de alternatieve casting van Afro-Amerikaanse en Latino acteurs in historisch witte rollen, maar dankt zijn succes ook aan de manier waarop muziek ingezet wordt. Musicalrecensente Alexis Soloski schreef in haar bespreking van de musical *Hamilton* in *The Guardian*: “[Lin-Manuel] Miranda marries the facts of Hamilton’s life to a mostly sung through score that references and suggests and steals from rap, hip-hop, British Invasion, indie rock, operetta and mega-musical.”² Hiermee benoemt ze in één zin een van de belangrijkste aspecten van de musical die bijgedragen hebben aan het enorme succes, namelijk het gebruiken en mixen van verschillende populaire muziekstijlen. *Hamilton* is een Amerikaanse musical waarin verschillende muziekstijlen en –genres voorkomen, zoals hiphop, pop, R&B, soul en dramatische *show tunes*. Het belangrijkste kenmerk van de musical, die ook wel bestempeld wordt als hiphopmusical, is het veelvuldig gebruik van rapmuziek. Miranda schreef al eerder musicals waar rapmuziek in voorkwam, maar het gebruik van rapmuziek in *Hamilton* is anders: het is de drijvende kracht van de voorstelling.³

Hamilton vertelt dus het levensverhaal van Alexander Hamilton. Hij was een van de Founding Fathers van Amerika en vocht samen met andere revolutionairen zoals George Washington tegen de Britse koning George III voor de vrijheid van zijn land tijdens de onafhankelijkheidsoorlog. Toen deze voorbij was, werd hij de eerste minister van financiën onder president Washington. Naast zijn politieke carrière wordt in de musical ook verslag gedaan van zijn gezinsleven, zijn relatie met Elizabeth Schuyler en het verlies van hun zoon Philip. Hoewel de musical een hiphopmusical genoemd wordt, is rapmuziek slechts een van de vele gebruikte muziekstijlen. Het rappen lijkt voorbehouden te zijn aan de revolutionairen van de onafhankelijkheidsoorlog, terwijl andere personages vooral nummers zingen in andere stijlen. King George III zingt bijvoorbeeld drie nummers die alle drie meer kenmerken hebben van de stijl van de Beatles dan van hiphop en de gezusters Schuyler, waaronder Hamiltons vrouw Elizabeth, vertonen muzikale gelijkenissen met Beyoncé en haar voormalige R&B-groep Destiny’s Child.

Dit onderzoek laat zien hoe het gebruik van muziek en muziekstijl in het bijzonder een rol speelt bij de karakterisering van bovengenoemde personages. De hoofdvraag die beantwoord zal worden is dus: “Hoe worden muziekstijlen in *Hamilton* ingezet om personages te karakteriseren?” Allereerst worden in hoofdstuk 1 een aantal bestaande theorieën over muziek binnen de theater- en filmwetenschap uitgelicht om het onderzoek in te bedden in de literatuur. Vervolgens wordt in hoofdstuk 2 de eerste

¹ Lin-Manuel Miranda, *Hamilton: An American Musical*, reg. Thomas Kail, New York, 2015.

² Alexis Soloski, “Hamilton Review – Founding Father Gets a Hip-Hop Makeover,” *The Guardian*, 18 februari 2015, geraadpleegd op 25 november 2018, <https://www.theguardian.com/stage/2015/feb/18/hamilton-review-founding-father-gets-a-hip-hop-makeover>.

³ Lin-Manuel Miranda en Quiara Alegría Hudes, *In the Heights*, reg. Thomas Kail, New York, 2008. Jeff Whitty et al., *Bring it On: The Musical*, reg. Andy Blankenbuehler, New York, 2012.

deelvraag beantwoord: “Welke muziekstijlen worden ingezet om de personages Alexander Hamilton, King George III en Elizabeth Schuyler te karakteriseren?” Om hier een antwoord op te kunnen geven, worden een aantal recensies van *Hamilton* geanalyseerd. Daarna worden in hoofdstuk 3 tot en met 6 de tweede en de derde devraag beantwoord: “Wat is de relatie tussen de culturele associaties van die muziekstijlen en de personages?” en “Wat betekent deze relatie voor de interpretatie van de musical?” Hiervoor wordt gebruikgemaakt van de methode structurele voorstellingsanalyse, beschreven door Christopher Balme in *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*.⁴ Beginnend vanuit het tekensysteem muziek worden de karakters van de personages geanalyseerd. De analyse in deze hoofdstukken is gebaseerd op het castalbum van de musical, waarin ook het verhaal verteld wordt. Alle tekst in de musical wordt namelijk gezongen en is dus te horen op het castalbum. De personages komen eruit naar voren en hun karakterisering wordt meer ingevuld door de muziekstijlen. Hoofdstuk 3 focust op hiphop en Alexander Hamilton, hoofdstuk 4 op Britpop en King George III en hoofdstuk 5 op R&B en Elizabeth Schuyler. In hoofdstuk 6 worden de relaties tussen Hamilton en George en Hamilton en Eliza besproken. Tot slot wordt in de conclusie antwoord gegeven op de devraag en gereflecteerd op het onderzoek aan de hand van de literatuur uit hoofdstuk 1.

⁴ Christopher Balme, “Performance Analysis,” in *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 143-146.

Hoofdstuk 1: Muziek als karakteriseringstechniek

In dit hoofdstuk worden een aantal bestaande theorieën over muziek binnen de theater- en filmwetenschap uitgelicht om het onderzoek in te bedden in de literatuur en te laten zien waarom dit onderzoek relevant is. Er is namelijk wel een en ander geschreven over muziek als karakteriseringstechniek, maar niet veel en het meeste mist diepgang. Allereerst zet ik met de hulp van Erika Fischer-Lichte en Ben Macpherson uiteen op welke verschillende manieren muziek kan functioneren binnen een theatervoorstelling. Daarna leg ik aan de hand van filmmuziekwetenschapper George Burt uit welke functies muziek en muziekstijl kunnen hebben in films en specifiek met betrekking tot de karakterisering van personages. Deze inzichten uit de filmwetenschap zijn namelijk ook goed toe te passen binnen de theaterwetenschap.

Erika Fischer-Lichte schrijft in haar boek *Semiotik des Theaters* vanuit theaterwetenschappelijk perspectief over de verschillende tekensystemen van theatervoorstellingen. Muziek is een van die systemen en kan betekenis geven aan ruimte en beweging, aan objecten en handelingen, aan karakter, stemming, gemoedstoestand en emotie, en aan een idee. Deze betekenissen zijn volgens Fischer-Lichte echter wel afhankelijk van cultuur. Zelfs binnen een cultuur hebben ze veel verschillende interpretatiemogelijkheden, maar deze worden in het theater enigszins beperkt door de context van andere tekensystemen.⁵ Muziek geeft dus betekenis aan een voorstelling, maar deze betekenis kan alleen geïnterpreteerd worden in relatie tot de overige aspecten van de voorstelling.

Fischer-Lichte merkt ook op dat muzikale tekens zowel betrekking kunnen hebben op de tekst van wat er gezongen wordt en anderzijds op het personage. De tekst kan door de muziek veranderd, versterkt of tegengesproken worden, maar muziek kan ook betekenissen veroorzaken die met name betrekking hebben op het karakter, de gemoedstoestand of de emoties van het personage.⁶ Daarnaast bespreekt Fischer-Lichte het concept *leitmotiv* (leidmotief). Binnen het tekensysteem van muziek in een muziektheatervoorstelling kan een leidmotief een teken zijn voor een personage. Het kan zijn gedachten weergeven en zijn emoties tot uitdrukking brengen. Het leidmotief geeft dus betekenis aan een personage op het niveau van inhoud.⁷

Opvallend is dat Fischer-Lichte niet veel aandacht besteedt aan de betekenis van verschillende muziekstijlen. Wel schrijft ze dat stijlen direct gerelateerd zijn aan sociale situaties. In specifieke culturen horen bepaalde culturele associaties bij bepaalde muziekstijlen en dit stelt ons in staat om deze stijlen als tekens voor sociale situaties op te vatten en te interpreteren.⁸ In zijn hoofdstuk in *Gestures of Music Theater* gaat Ben Macpherson verder in op culturele associaties. Dit boek is een bundel van essays die ontstaan is naar aanleiding van discussies binnen de Music Theatre Working Group van de

⁵ Erika Fischer-Lichte, "Nonverbale akustische Zeichen," in *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983), 172-173.

⁶ Ibidem, 173.

⁷ Ibidem, 177.

⁸ Ibidem, 170.

International Federation for Theatre Research.⁹ De essays behandelen verschillende onderwerpen gerelateerd aan de performativiteit van muziek en dans. Macpherson schrijft in zijn essay “Dynamic Shape: The Dramaturgy of Song and Dance in Lloyd Webber’s *Cats*” over de dynamiek van de musical *Cats* en stelt dat muziekstijl een reflectie is van culturele associaties gekoppeld aan personages. In *Cats* zingt de sjofele, verstoten Grizabella bijvoorbeeld bluesmuziek: langzame, sombere muziek in mineur. De vrolijke, huiselijke Old Gumbie Cat zingt daarentegen optimistische jazzmuziek.¹⁰ De maker van een musical kan dus een muziekstijl gebruiken om uit te nodigen tot een bepaalde interpretatie van een personage.

Het filmwetenschappelijke perspectief op muziek als karakteriseringstechniek is ook relevant voor dit onderzoek, omdat dit toegepast kan worden op musicaltheater. George Burt noemt in *The Art of Film Music* verschillende manieren waarop muziek een rol kan spelen. Deze manieren legt hij allemaal uit aan de hand van voorbeelden uit verschillende films. Om te beginnen citeert hij filmcomponist Hugo Friedhofer: “[M]usic is capable of portraying the mental processes of the actor, which motivate him to do such and such.”¹¹ De muziek van de film *The Young Lions* illustreert dit, wanneer hoekige en tonaal misleidende muziek klinkt op het moment dat een getrouwde vrouw een andere man verleidt. De muziek laat niet alleen haar provocatieve karakter zien, maar ook welk effect zij op hem probeert te hebben. Ook de instrumentatie is hierbij van belang. Na een introductie van andere instrumenten speelt een altsaxofoon een solomelodie die door Burt wordt beschreven als een melodie met harmonische progressie die gemak en gratie uitstraalt. Deze muziek representeert het effect dat de vrouw op de man wil hebben, namelijk dat hij met haar naar bed gaat, doordat de muziek haar verleidelijkheid uitvergroot.¹² Muziek kan de kijker dus laten weten wat niet uitgesproken of uitgebeeld wordt.

Een ander inzicht van Burt is specifiek relevant voor dit onderzoek, omdat het betrekking heeft op muziekstijl. Hij stelt namelijk dat de stijl en instrumentatie van muziek een veelbetekenende rol spelen in de manier waarop een personage gekarakteriseerd wordt voor het publiek. Een voorbeeld hiervan is *East of Eden*, waarin het introverte karakter van het hoofdpersonage en zijn verlangen om zijn moeder te kennen gerepresenteerd worden door de muziekstijl. De hoofdmuziek van de film is een heel simpel volkswijsje dat in contrast staat met de stijl die het psychologische innerlijk van het personage representeert, namelijk een expressionistische stijl met weinig instrumentatie en veel solo’s.

⁹ Dominic Symonds en Millie Taylor (red.), *Gestures of Music Theater: The Performativity of Song and Dance* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

¹⁰ Ben Macpherson, “Dynamic Shape: The Dramaturgy of Song and Dance in Lloyd Webber’s *Cats*,” in *Gestures of Music Theater: The Performativity of Song and Dance*, red. Dominic Symonds en Millie Taylor (Oxford: Oxford University Press, 2014), 63-66.

¹¹ Hugo Friedhofer, geciteerd in George Burt, “Characterization,” in *The Art of Film Music: Special Emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman* (Lebanon: Northeastern University Press, 1994), 18.

¹² George Burt, “Characterization,” in *The Art of Film Music: Special Emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman* (Lebanon: Northeastern University Press, 1994), 18-19.

Deze muziek is te horen zodra het personage in beeld komt en komt elke keer terug wanneer zijn verlangen belangrijk is. Als het personage naar de achtergrond verdwijnt, verandert ook de stijl van de muziek. De muziek vormt dus ook een leidmotief dat verbonden is aan het verlangen van het personage. Op basis hiervan stelt Burt dat leidmotief een krachtige manier is om een verband te suggereren tussen personage en emotie.¹³

Tot slot schrijft Burt dat de *stijl* van de muziek gekoppeld kan zijn aan bepaalde personages, zoals de stijlen in *Hamilton* horen bij de personages. Als dit het geval is, stelt Burt dat “it will speak volumes about that character and his or her role in the film.”¹⁴ *To Kill a Mockingbird* illustreert dit. De focus van de film ligt op de vader, maar het verhaal wordt verteld vanuit het perspectief van zijn volwassen dochter. Dit leidt tot een botsing tussen de ernst van het drama en de woorden en herinneringen van een klein meisje. Burt stelt dat het kinderlijke perspectief overdonderd had kunnen worden door een te heftige, volwassen muziekstijl, maar de componist heeft dit opgelost door de botsende elementen samen te voegen. Hieruit is een kinderlijke volwassen muziekstijl ontstaan die Burt omschrijft als muziek die de wereldwijsheid van de volwassen dochter combineert met de charme en ruwe elegantie van haar jongere zelf.¹⁵ Deze stijl benadrukt dus het perspectief van de dochter.

Binnen de theater- en filmwetenschap zijn dus in de loop der jaren wel teksten verschenen over muziek als karakteriseringstechniek. Echter wordt in dit onderzoek het fenomeen specifiek benaderd door muziek*stijl* als uitgangspunt te nemen voor de karakterisering. Bovendien gaat de literatuur niet specifiek over muziek in musicaltheater. Dit onderzoek vult dus een leegte binnen het discours over zowel musicaltheater als het fenomeen muziek als karakteriseringstechniek.

¹³ Ibidem, 25-27.

¹⁴ Ibidem, 42

¹⁵ Ibidem, 42-43

Hoofdstuk 2: Muziekstijlen in *Hamilton*

Om op basis van bovenstaande literatuur het fenomeen muziek als karakteriseringstechniek in musicals verder te onderzoeken, wordt het fenomeen in dit onderzoek geanalyseerd aan de hand van een casus, de Amerikaanse musical *Hamilton*, geschreven door Lin-Manuel Miranda. Voor ingegaan kan worden op de manier waarop muziekstijlen in deze musical de personages karakteriseren, moet echter duidelijk worden welke muziekstijlen in relatie tot welk personage gebruikt worden. Daartoe worden in dit hoofdstuk een aantal recensies gebruikt, omdat ik als theaterwetenschapper zelf niet de muziekwetenschappelijke kennis heb om muzieknummers te categoriseren in specifieke stijlen.

Zoals in de inleiding benoemd, maakt *Hamilton* gebruik van veel verschillende muziekstijlen. Hoewel de musical vaak een ‘hiphopmusical’ genoemd wordt, is hiphop dus bij lange na niet de enige stijl. Wel is het de stijl van de revolutionairen die strijden tegen het Britse regime en voor een onafhankelijk Amerika, en daarmee ook van de hoofdpersoon. Dit wordt direct duidelijk uit het openingsnummer “Alexander Hamilton”. Dramaturg en theatercritica Marilyn Stosia schreef in haar recensie in *Variety* ook dat de partituur van *Hamilton* veel meer behelst dan die van een gemakkelijk gelabelde hiphopmusical, maar geeft vervolgens wel toe dat het openingsnummer een overweldigend hiphopnummer is met een “rapper style, with its interlocking interior rhymes and pounding cadences.”¹⁶ Dit nummer vertelt het verhaal van ongeveer de eerste twintig jaar van Hamiltons leven en verbindt zo in de eerste vijf minuten van de musical al de hiphopstijl aan het hoofdpersonage.

Zonder enige dialoog tussendoor loopt het nummer naadloos over in het volgende nummer, “My Shot,” waarin een jonge Alexander zelf het rappen doorzet terwijl hij zijn beste vrienden en mederevolutionairen ontmoet en ze plannen maken voor de onafhankelijkheid van Amerika. Dit nummer zal in hoofdstuk 1 gebruikt worden om de relatie tussen Hamiltons karakter en de hiphopstijl te analyseren. Dat hiphop in deze musical bij Hamilton hoort, wordt namelijk bevestigd door meerdere andere critici. Dramacriticus Peter Marks schreef bijvoorbeeld in *The Washington Post* dat Miranda, die zelf als eerste de rol van Hamilton vertolkte, steeds opnieuw in syncopische rap de tekst “I’m not throwing away my shot” zingt.¹⁷ Deze regelmatig terugkerende lijn, zowel in tekst als in muziek, vormt een leidmotief voor Hamiltons leven en dood. Het slaat niet alleen op de manier waarop de jonge immigrant zichzelf omhoogwerkt naar de eerste minister van financiën van de Verenigde Staten door iedere kans te grijpen, maar ook op de manier waarop hij sterft: in een schietduel met zijn aartsrivaal Aaron Burr, uiteindelijk dus toch *throwing away his shot*. Het feit dat Hamiltons leidmotief in hiphopstijl is, laat zien dat dit de stijl is die bij hem hoort en hem karakteriseert.

¹⁶ Marilyn Stosia, “Broadway Review: ‘Hamilton’,” *Variety*, 6 augustus 2015, geraadpleegd op 25 november 2018, <https://variety.com/2015/legit/reviews/hamilton-review-broadway-1201557679/>.

¹⁷ Peter Marks, “‘Hamilton’: Making Ecstatic History,” *The Washington Post*, 6 augustus 2015, geraadpleegd op 25 november 2018, https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/hamilton-making-ecstatic-history/2015/08/06/6bc85fb4-3b72-11e5-8e98-115a3cf7d7ae_story.html.

Het personage dat het meest opvalt wat betreft muziekstijl omdat zijn stijl significant anders is dan die van de andere personages is King George III. De Britse koning ten tijde van de Amerikaanse onafhankelijkheidsstrijd is in de eerste akte van *Hamilton* de antagonist van het verhaal, omdat hij recht tegenover Hamilton en de andere revolutionaire helden staat. Zijn muziekstijl sluit hierbij aan en staat dus recht tegenover de hiphopstijl. Hij zingt zijn nummers namelijk stuk voor stuk in een stijl die omschreven wordt met termen als British Invasion en Britpop. Broadwayjournalist Ben Brantley schreef in de *New York Times* dat de stijl van George “the voice of Britpop” is, “rendered in a leisurely, ironic, condescending vein to a distant population he regards as savages.”⁸ Britpop is een muziekgenre uit de jaren negentig dat onder de noemer alternatieve of indie rock valt en hevig beïnvloed is door Britse muziek uit de jaren zestig, waaronder de stijl van The Beatles.

Het subgenre British Invasion omvat de stijl uit de jaren zestig waar Britpop door beïnvloed is. Hoewel onduidelijk is of Miranda met opzet de nummers van zijn Britse kolonist in deze stijl geschreven heeft, is het op zijn minst opvallend toevallig te noemen. De invloeden van deze jaren zestig stijl zijn namelijk niet gering. Soloski schreef bijvoorbeeld over het nummer “You’ll Be Back”, het nummer waarin het publiek kennismaat met de Britse koning, dat het identiek is aan het nummer “Daydream Believer” van The Monkees.⁹ Zij waren een Amerikaanse popgroep eind jaren zestig, toen de invloeden van Britse bands als The Rolling Stones en The Beatles overgewaaid waren naar de Amerikaanse popwereld. Het nummer “You’ll Be Back” zal in hoofdstuk 4 gebruikt worden om het karakter van George te analyseren. Britpop/British Invasion wordt niet alleen uitgevoerd door George zelf, maar ook door een van zijn aanhangers in Amerika in het nummer “Farmer Refuted”. In het tweede deel van dit nummer reageert Hamilton in zijn eigen rapstijl op de aanhanger, die vast blijft houden aan de stijl van zijn koning. Deze wisselwerking zal in hoofdstuk 6 gebruikt worden om de relatie tussen Hamilton en King George III te analyseren.

Het laatste personage dat in dit onderzoek geanalyseerd wordt, is Elizabeth “Eliza” Schuyler. Eliza is het middelste Schuylerzusje en wordt door haar oudere zus Angelica voorgesteld aan Hamilton, waarna ze met hem trouwt. Haar muziekstijl is in *Hamilton* minder prominent aanwezig, omdat ze met name in de eerste helft van de musical een minder grote rol speelt in Hamiltons leven en haar stijl minder sterk afsteekt tegen de hiphopstijl dan de Britse popmuziek. Haar solonummer, “Burn”, brengt ze pas halverwege de tweede akte. Eliza zingt dit nummer als ze ontdekt heeft dat haar man vreemdgegaan is. Tot dat moment was ze steeds ‘de vrouw van’, maar in dit nummer heeft ze echt een eigen identiteit. Dit nummer zal in hoofdstuk 5 gebruikt worden om haar karakter te analyseren. De R&B-stijl waarin dit nummer ten gehore gebracht wordt, komt al eerder in de musical voor, omdat ook de andere Schuylerzusjes samen met Eliza gebruikmaken van deze stijl. Soloski schreef dat het nummer “The

⁸ Ben Brantley, “Review: ‘Hamilton,’ Young Rebels Changing History and Theater,” *The New York Times*, 6 augustus 2015, geraadpleegd op 26 november 2018, <https://www.nytimes.com/2015/08/07/theater/review-hamilton-young-rebels-changing-history-and-theater.html>.

⁹ Soloski, “Hamilton Review,” 18 februari 2015.

Schuyler Sisters”, waarin het publiek de zusjes leert kennen, “somehow combines TLC with the Andrews Sisters.”²⁰ De Andrews Sisters waren drie zingende zusjes die een Boogiewoogietrio vormden, maar TLC is een R&B-meidengroep die vooral succesvol was in de jaren negentig. Dat R&B een van de stijlen is die gebruikt wordt in *Hamilton*, wordt ook opgemerkt door Brantley, die schrijft dat onder andere R&B-ballads “have both the narrative force and the emotional interiority to propel a hefty musical about long-dead white men.”²¹

Zowel Eliza als Angelica waren belangrijk in het leven van Hamilton, maar waar Angelica ook regelmatig terugvalt op hiphop en rap, zoals in haar belangrijkste nummer “Satisfied”, houdt Eliza het bij R&B met hier en daar wat invloeden van soulmuziek. De muziek- en theatereditor van de *New York Post* Elisabeth Vincentelli schreef in haar recensie over beide vrouwen dat ze nummers zingen “drawing from TLC-type hooks and R&B-styled soul-baring.”²² De relatie tussen Angelica en Hamilton in de musical is inhoudelijk erg interessant, omdat hij voor haar meer lijkt te zijn dan haar zwager en zij voor hem volgens Vincentelli zelfs zijn soulmate is. Angelica vertelt het publiek in haar nummer “Satisfied” dat ze er spijt van heeft dat ze niet zelf met Alexander is getrouwd, maar dit niet kon doen omdat ze als oudste dochter vond dat ze een man van goeden huize moest trouwen. De relatie tussen Eliza en haar man is muzikaal echte interessanter. In het nummer “Best of Wives and Best of Women”, een dialoog tussen Hamilton en zijn vrouw Elizabeth tegen het einde van de musical, maakt Hamilton namelijk geen gebruik van ‘zijn’ hiphopstijl maar van ‘haar’ stijl. Dit nummer zal in hoofdstuk 6 gebruikt worden om hun relatie te analyseren.

²⁰ Ibidem.

²¹ Brantley, “Review: ‘Hamilton’,” 6 augustus 2015.

²² Elisabeth Vincentelli, “‘Hamilton’ is Smart, Inventive and Wildly Energetic, but Not Revolutionary,” *New York Post*, 6 augustus 2015, geraadpleegd op 26 november 2018, <https://nypost.com/2015/08/06/hamilton-isnt-quite-revolutionary/>.

Hoofdstuk 3: Alexander Hamilton en hiphop

In de volgende hoofdstukken worden de drie verschillende personages en hun muziekstijlen besproken. Enkele nummers uit *Hamilton* worden geanalyseerd en met behulp van enkele teksten uit de sociologie, cultuurstudies en muziekwetenschap wordt nagegaan welke culturele associaties horen bij de muziekstijlen van die nummers. In het geval van hiphop zijn dat weerspanning, politiek activisme en (zwarte) collectiviteit. Tot slot wordt de derde deelvraag voor elk personage beantwoord, namelijk wat de relatie tussen muziekstijl en culturele associaties betekent voor de interpretatie van dat personage.

Al vroeg in de musical wordt duidelijk dat hiphop de taal van de revolutionairen is. In een van de eerste nummers, “My Shot”, ontmoet Hamilton bij de Amerikaanse onafhankelijkheidsbeweging voor het eerst zijn vrienden John Laurens, Hercules Mulligan en Marquis de Lafayette. Ze hebben een dialoog met elkaar over de redenen waarom ze in opstand willen komen tegen het Britse regime en het nummer eindigt met een oproep om op te staan voor de onafhankelijkheid. In de inleiding van zijn bundel over rapmuziek in de eenentwintigste eeuw schrijft Marc Dietrich dat de subcultuur die hoort bij rap alleen al door het zich toe-eigenen van bepaalde tekens weerstand tegen de heersende orde tot uiting brengt, bijvoorbeeld door het combineren van kleding van de gevestigde orde met die van de eigen cultuur.³³ Miranda benadrukt deze weerspanning en de hang van Hamilton en zijn vrienden naar ingaan tegen het heersende regime door de jongemannen in dit nummer te laten rappen. Volgens Dietrich hoort het zelfs bij de essentie van rap om niet alleen tegen de normale gang van zaken, maar juist ook tegen de politiek in te gaan, omdat rap “immer wieder subversive oder politisch prekäre Semantiken auf der öffentlichen Agenda platziert.”³⁴

Ook Reiland Rabaka stelt in zijn boek *The Hip Hop Movement* meermaals dat rap en hiphop onlosmakelijk verbonden zijn aan de politiek. Hiphop heeft namelijk de reputatie van een beweging die toegewijd is aan het uitdagen en afzweren van onder andere de politieke mainstream.³⁵ Rabaka komt zelfs nog een stukje dichterbij het idee van revolutie dan Dietrich, omdat hij hiphop als een sociale beweging ziet. Hiphop is volgens hem een specifieke manier van doen en zijn en een nieuwe manier om de wereld te zien. Het laat zijn gebruikers met een frisse blik kijken naar alles wat normaal gesproken als vanzelfsprekend en acceptabel beschouwd wordt.³⁶ Wat er precies nieuw en fris is aan hiphop laat Rabaka na te vermelden, maar desondanks kan geconcludeerd worden dat hiphop sympathie oproept voor en identificatie met de gebruikers ervan, omdat de stijl geassocieerd wordt met een gevoel van weerspanning en in opstand komen. Hamilton is de hoofdpersoon van het verhaal, waardoor het ook

³³ Marc Dietrich, “Rap im 21. Jahrhundert: Bestandsaufnahme und Entwicklungslinien – eine Einleitung,” in *Rap im 21. Jahrhundert: Eine (sub-)kultur im Wandel* (Bielefeld: Transcript, 2016), 10.

³⁴ *Ibidem*, 13.

³⁵ Reiland Rabaka, “Introduction,” in *The Hip Hop Movement: From R&B and the Civil Rights Movement to Rap and the Hip Hop Generation* (Blue Ridge Summit: Lexington Books, 2013), 13.

³⁶ *Ibidem*, 20.

logisch lijkt dat hij neergezet wordt als het personage waar het publiek zich mee kan identificeren. Dit wordt benadrukt door de hiphopstijl.

Rapmuziek blijkt bovendien een effectieve manier te zijn voor activisme. Politicoloog Lester Spence stelt namelijk dat men gelooft dat “rap lyrics communicate politics; [...] hip hop can be used to circulate and generate a new form of political activism, and [...] rap consumption shifts political attitudes.”²⁷ In de tweede helft van “My Shot”, nadat Hamilton en zijn vrienden uitgelegd hebben waartegen zij in opstand willen komen, begint Laurens het ensemble en het publiek te activeren:

[LAURENS]

Rise up!

When you're living on your knees, you rise up

Tell your brother that he's gotta rise up

Tell your sister that she's gotta rise up

Hij wordt hierbij snel bijgestaan door de andere revolutionairen en uiteindelijk het gehele ensemble. Hiphop is hier dus inderdaad een effectieve manier om politiek activisme te genereren en de stijl blijft gedurende de hele musical staan voor de roep naar verandering. Het laat hier echter nog iets zien, namelijk de manier waarop hiphop ook kan bijdragen aan het idee van collectiviteit. Iedereen wordt betrokken bij de opstand. In bovenstaand fragment wordt bijvoorbeeld duidelijk gemaakt dat niet alleen mannen opgeroepen worden om mee te vechten tegen het Britse regime, maar ook vrouwen.

Dit collectiviteitsgevoel is volgens mediawetenschapper S. Craig Watkins ook iets wat veroorzaakt kan worden door hiphop. Hij stelt namelijk dat hiphop mensen in staat stelt om zichzelf te zien als deel van een gemeenschap en daarmee een bepaalde mate van collectieve identiteit creëert.²⁸ In combinatie met de associatie met de Afro-Amerikaanse cultuur impliceert dit een boodschap van saamhorigheid. Een opvallend kenmerk van *Hamilton* is namelijk de casting van Afro-Amerikaanse en Latino acteurs in witte rollen. Vooral de Afro-Amerikaanse casting wordt benadrukt door het gebruik van hiphop. Hiphopmuziek en -cultuur worden namelijk veelal geassocieerd met Afro-Amerikaanse bewegingen. Marcus Reeves noemde de cultuur bijvoorbeeld in zijn boek over rapmuziek een “black musical revolution.”²⁹ Ook Katina Stapleton schreef in een artikel over de politieke macht van hiphop dat hiphop de kracht heeft om in ieder geval gedeeltelijk de hokjescultuur te overbruggen en jonge mensen van verschillende socio-economische achtergronden samen te brengen.³⁰

²⁷ Lester Spence, *Stare in the Darkness: The Limits of Hip Hop and Black Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), 3.

²⁸ S. Craig Watkins, *Representing: Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 65.

²⁹ Marcus Reeves, *Somebody Scream!: Rap Music's Rise to Prominence in the Aftermath of Black Power* (New York: Faber and Faber, 2008), 35.

³⁰ Katina Stapleton, “From the Margins to Mainstream: The Political Power of Hip Hop,” *Media, Culture & Society* 20, no. 2 (1998), 231-232.

De castleden van Hamilton die zeer veel verschillende nationaliteiten en etniciteiten representeren, brengen regelmatig gezamenlijk hiphop ten uitvoer op het podium. Op deze manier nodigt de musical het publiek uit om geen onderscheid te maken op basis van ras of nationaliteit en om Amerika als collectief te zien. Deze boodschap werd tijdens een van de shows letterlijk benadrukt, namelijk toen Vicepresident Mike Pence in de zaal zat. De acteur die Aaron Burr speelde, Brandon Victor Dixon, sprak Pence na de show op het podium direct aan en sprak namens de gehele cast zijn angsten voor de toen nog nieuwe regering uit: “We [...] are the diverse America who are alarmed and anxious that your new administration will not protect us.”³¹ De context van Amerika op dat moment werd dus geïncorporeerd in de voorstelling.

De hiphopstijl zegt in ieder geval in het nummer “My Shot” dus niet noodzakelijkerwijs iets over Hamilton als individueel personage, maar meer over alle revolutionairen gezamenlijk. In hoofdstuk 2 is echter duidelijk geworden dat hiphop een stijl is die in de rest van de musical juist duidelijk naar Hamilton zelf terug te herleiden is. De belangrijkste aanwijzing hiervoor is dat Hamilton gekoppeld is aan een leidmotief in hiphopstijl. Hoewel de stijl dus in het begin van de musical vooral veel zegt over de groep revolutionairen, kan gesteld worden dat deze interpretaties ook toe te passen zijn op Hamilton als individueel personage.

³¹ Brandon Victor Dixon, geciteerd in Christopher Mele en Patrick Healy, “‘Hamilton’ Had Some Unscripted Lines for Pence. Trum Wasn’t Happy,” *New York Times*, 19 november 2016, geraadpleegd 5 december 2018, <https://www.nytimes.com/2016/11/19/us/mike-pence-hamilton.html>.

Hoofdstuk 4: King George III en Britpop/British Invasion

De muziekstijlen Britpop en British Invasion kunnen gemakkelijk als een en dezelfde stijl behandeld worden, omdat het grootste verschil tussen de stijlen hun bloeiperiode is. British Invasion was populair in de jaren zestig en Britpop in de jaren negentig. Bovendien is Britpop hevig beïnvloed door British Invasion muziek. John Harris schrijft in zijn boek over Britpop dat het Britse rockmuziek combineerde met “the 60s canon,” oftewel British Invasion muziek, en enkele inhoudelijke aspecten van punk.³² In *Hamilton* wordt deze stijl uitgevoerd door King George III. Zijn eerste nummer is “You’ll Be Back” en is geschreven in de vorm van een brief van George aan de revolutionairen die strijden voor de onafhankelijkheid van Amerika. Het nummer vertelt over de (liefdes)relatie tussen Engeland en Amerika en volgt zowel in vorm als in bewoording de lijn van andere liedjes die de boodschap afgeven dat iemand de spreker wel wil verlaten, maar daartoe niet in staat is, zoals “Always Be My Baby” van Mariah Carey.³³

British Invasion muziek werd in de jaren zestig geassocieerd met de muziek van de arbeidersklasse. In zijn hoofdstuk over The Beatles in *Images of England through Popular Music* schrijft Keith Gildart dat het overgrote merendeel van de artiesten en consumenten van deze muziek uit de arbeidersklasse kwam: het was een arbeidersbeweging.³⁴ Artiesten als The Beatles waren gelinkt aan “a sense of civic pride and a collective working-class identity.”³⁵ Het personage van King George is echter duidelijk geen onderdeel van die arbeidersklasse. Zijn Beatles-stijl zorgt dus voor een contrast tussen tekst en muziek. Wat hij zingt, straalt bovenklasse uit, maar hoe hij het zingt juist arbeidersklasse. Hij vertelt de revolutionairen in “You’ll Be Back” namelijk dat hij de middelen heeft hun vrienden en familie te vermoorden en zelfs een volledig gewapend bataljon achter ze aan te sturen. De popmelodie van het nummer geeft het echter juist een vriendelijke, inclusieve uitstraling: hij doet alsof hij een van hen is, een ‘gewone’ arbeider. Door deze combinatie wordt het publiek niet uitgenodigd om zich met hem te identificeren, maar juist om hem te zien als tegenstander van Hamilton en zijn vrienden.

Britpop staat ook voor behoud van het Britse nationalisme. Alleen de naam van de stijl geeft volgens Harris al aan dat het idee van Engeland als eenheid diep in de muziek ingebed is. De term ‘Brit’ is namelijk een nationalistischere term dan gewoonweg het bijvoeglijk naamwoord ‘Engels’.³⁶ George wil de eenheid die Engeland en Amerika op dat moment vormen behouden. Dit is echter niet alleen iets uit de geschiedenis, maar ook tegenwoordig nog relevant. De eenheid die Engeland in recentere jaren vormde met de Europese Unie staat namelijk op het spel vanwege de Brexit. Bovendien gaat het nationalisme van Britpop nog verder, omdat de stijl specifiek ingaat tegen de dominantie van de

³² John Harris, *Britpop!: Cool Britannia and the Spectacular Demise of English Rock* (Cambridge: Da Capo Press, 2004), 202.

³³ Mariah Carey, *Always Be My Baby* (New York: Columbia, 1996).

³⁴ Keith Gildart, “Liverpool, the Beatles and Cultural Politics,” in *Images of England through Popular Music: Class, Youth and Rock ‘n’ Roll, 1955-1967* (Londen: Palgrave Macmillan, 2013), 74.

³⁵ *Ibidem*, 81.

³⁶ Harris, *Britpop!*, 200.

Amerikaanse entertainmentindustrie.³⁷ Alhoewel nationalisme niet per definitie een negatief begrip is, wordt Brits nationalisme in deze context wel negatief weggezet. De musical is namelijk geschreven vanuit en uitgevoerd in Amerikaans perspectief. Het feit dat George zijn macht over Amerika wil behouden en Engeland op een voetstuk zet, wordt door het Amerikaanse publiek vanuit een ander perspectief bekeken. Deze interpretatie wordt versterkt door het gebruik van Britpop. Dit gebeurt niet alleen door de associaties die bij Britpop horen, maar ook omdat Britpop in tegenstelling tot sommige andere muziekstijlen heel duidelijk anders is dan hiphop, de stijl van de Amerikaanse helden in *Hamilton*. Vanaf zijn allereerste opkomst is George dus al een outsider.

Tot slot gaan British Invasion en Britpop gepaard met een bepaalde uitstraling. Volgens Gildart kleedden de jongens die naar British Invasion muziek luisterden zich in de zogenaamde Teddyboystijl.³⁸ Dit hield in dat ze strak in pak gekleed gingen en erg veel aandacht besteedden aan hun uiterlijk, bijvoorbeeld door hun kapsel in model te brengen met zoveel mogelijk gel of haarlak. Gildart voegt toe dat “young men were becoming obsessed with their appearance: many of the boys are rather effeminate looking.”³⁹ King George is uitgedost in een uitbundig kostuum: een enorme kroon ingezet met diamanten, een gouden staf en een koningsmantel van wit bont. Dit kostuum in combinatie met de associatie van Britpop met ‘verwijfde’ (jonge)mannen en de Teddyboystijl suggereert dat hij zich vooral druk maakt om uiterlijke schijn en geen stoere oorlogsvrijdier is zoals Hamilton.

In *Gestures of Music Theater* schrijft Jessica Sternfeld over de muzikale televisieserie *Glee* en de relatie tussen muziekstijl en personage. Zij haalt televisiewetenschapper Sean Nye aan, die stelt dat er in de comedyserie *South Park* een normatieve relatie bestaat tussen gender en genre: mannen zingen (macho) rock en vrouwen zingen afgezaagde popmuziek of dramatische musicalnummers. Volgens Sternfeld is dit ook terug te zien in de musicalserie *Glee*. Als van die normativiteit wordt afgeweken, betekent dat vaak dat het personage belachelijk gemaakt wordt.⁴⁰ Als we de redenering van Nye volgen, dan zouden we ook ten aanzien van *Hamilton* kunnen zeggen dat George belachelijk gemaakt wordt, omdat hij geen rock- maar popmuziek zingt. Deze mogelijke interpretatie wordt versterkt door het beeld van George als outsider. Hij staat zowel inhoudelijk als wat betreft muziekstijl recht tegenover Hamilton en de revolutionairen, met wie het publiek uitgenodigd wordt zich te identificeren, en zijn stijl en kostuum suggereren dat hij anders is. Hoewel het niet met zekerheid te zeggen is of het publiek werkelijk uitgenodigd wordt om George belachelijk te vinden, wordt het dus in ieder geval uitgenodigd om hem te zien als antagonist.

³⁷ Ibidem, xvii.

³⁸ Gildart, “Liverpool, the Beatles and Cultural Politics,” 73.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Jessica Sternfeld, “‘Everything’s Coming Up Kurt’: The Broadway Song in *Glee*,” in *Gestures of Music Theater: The Performativity of Song and Dance*, red. Dominic Symonds en Millie Taylor (Oxford: Oxford University Press, 2014), 132-133.

Hoofdstuk 5: Elizabeth Schuyler-Hamilton en R&B

De culturele associaties met R&B zijn om twee redenen moeilijker te koppelen aan Elizabeth Schuyler dan die van hiphop en Britpop aan Hamilton en King George. Ten eerste is er veel minder literatuur geschreven over de cultuur rondom R&B en ten tweede heeft Eliza in *Hamilton* een minder uitgesproken karakter dan beide mannelijke personages. Tijdens een groot deel van de musical is ze niet veel meer dan ‘de vrouw van’. In de tweede akte komt hier verandering in als ze ontdekt dat Hamilton is vreemdgegaan en ze haar solonummer “Burn” zingt. Dit nummer is een voorbeeld van een lichte vorm van R&B die volgens Rabaka meer gefocust was op ballads in plaats van de gebruikelijke elektronische dansmuziek van andere vormen van de muziekstijl.⁴¹

Net als voor hiphop geldt dat een van de belangrijkste kenmerken van R&B is dat het van oorsprong een Afro-Amerikaanse muziekstijl is. Michael Urban omschrijft in zijn onderzoek naar wat muzikanten in New Orleans definiëren als R&B dat de muziek voor zwarte families een onderdeel van hun cultuur was. Hun kinderen groeiden op met Mardi Gras parades en werden in de buik van hun moeder en op de schoot van hun vader al heen en weer gewiegd op R&B-muziek.⁴² R&B was de muziek van de Afro-Amerikaanse burgerrechtenbeweging, zoals bevestigd wordt door niet alleen Rabaka maar ook Richard Ripani in zijn boek over de ontwikkeling van R&B: “rhythm and blues was a contributing factor in the success of the civil rights movement in the United States.”⁴³ Rabaka ziet het nog sterker en stelt dat R&B een van de belangrijkste manieren was waarop de beweging haar standpunten naar buiten communiceerde.⁴⁴

In tegenstelling tot hiphop wordt er echter ook regelmatig geschreven dat R&B ook steeds meer onderdeel geworden is van de witte populaire muziekcultuur. Ripani schrijft bijvoorbeeld dat ook witte R&B-groepen zoals de Four Seasons en de Beach Boys succes hadden op de hitlijsten.⁴⁵ Gildart voegt daar in het kader van R&B in Engeland aan toe dat R&B-artisten als Georgie Fame en Ronnie Carr zelfs witte, Afro-Amerikaanse en Indiaanse jeugd bij elkaar brachten. “The interconnections between white working-class youth, American rhythm and blues and West Indian migration,” stelt hij, “transposed aspects of a traditional working-class culture into a shared identity with the struggles and experiences of African American and West Indian youth.”⁴⁶ De boodschap van saamhorigheid die door het gebruik van hiphop en de alternatieve casting gecreëerd wordt, wordt dus nog verder versterkt door

⁴¹ Rabaka, “Rhythm & Blues,” in *The Hip Hop Movement: From R&B and the Civil Rights Movement to Rap and the Hip Hop Generation* (Blue Ridge Summit: Lexington Books, 2013), 71.

⁴² Michael Urban, “New Orleans Rhythm and Blues in Contemporary Perspective,” in *New Orleans Rhythm and Blues After Katrina: Music, Magic and Myth* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016), 114-115.

⁴³ Richard Ripani, *New Blue Music: Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999* (Jackson: University Press of Mississippi, 2006), 67.

⁴⁴ Rabaka, “Rhythm & Blues,” 47.

⁴⁵ Ripani, *New Blue Music*, 76.

⁴⁶ Keith Gildart, “Exploring London’s Soho and the Flamingo Club with Georgie Fame and the Blue Flames,” in *Images of England Through Popular Music: Class, Youth and Rock ‘n’ Roll, 1955-1976* (London: Palgrave Macmillan, 2013), 61.

de inzet van R&B. Eliza wordt bovendien in de Broadway musical niet gespeeld door een Afro-Amerikaanse actrice, maar door een Aziatische. Haar karakterisering met betrekking tot zwarte collectiviteit houdt dus stand op basis van de muziekstijl alleen en wordt niet geholpen door het uiterlijk of de etniciteit van de actrice.

R&B wordt ook geassocieerd met feminisme. Een van de belangrijkste vrouwelijke R&B-artiesten Beyoncé maakt namelijk vaak statements met betrekking tot feminisme. Eliza en haar zus Angelica hebben via hun muziekstijl de mogelijkheid om zich uit te spreken over hun standpunten en tegen de grote hoeveelheid aanwezige mannen. In “Burn” neemt Eliza het publiek bijvoorbeeld mee in de manier waarop zij het heft in eigen handen neemt. Ze verwijdt zichzelf uit Hamiltons verhaal door alle brieven die hij haar geschreven heeft te verbranden, zodat toekomstige geschiedschrijvers geen materiaal hebben om zich op te baseren wat betreft hun relatie en haar reactie op zijn ontrouw. Dit is heel relevant voor haar verhaal, omdat ze er eerder in de musical juist bij Hamilton op aandrong dat ze hun eigen verhaal zouden schrijven. Bovendien was Hamilton naast politicus vooral beroemd om zijn schrijverswerk. Hij heeft bijvoorbeeld een groot deel van de grondwet geschreven. Door de brieven te verbranden die hij aan haar schreef, verwijdt ze zichzelf dus niet alleen uit zijn geschiedenis, maar verwijdt ze ook een deel van datgene waar hij beroemd mee werd.

Over Beyoncé schreven Adrienne Trier-Bieniek en Amanda Pullum in hun hoofdstuk in *Gender & Pop Culture* dat zij al aan het begin van haar carrière bekendstond om haar liedteksten over de macht van vrouwen en dat ze de “double standard” tussen mannen en vrouwen bekritiseerde.⁴⁷ Haar muziek draagt dus een sterke feministische boodschap uit. Trier-Bieniek en Pullum voegen daar nog aan toe dat “[it] serves as a rallying call, encouraging women to continue the fight for access to education and for social, cultural, and political empowerment.”⁴⁸ Omdat Eliza gebruikmaakt van dezelfde muziekstijl als Beyoncé, wordt het publiek uitgenodigd haar met de R&B-artieste te associëren.

De vergelijking omvat echter meer dan alleen vrouwelijkheid. Beyoncé draagt namelijk ook bewust haar zwartheid uit. Diane Railton en Paul Watson stellen in hun onderzoek naar muziekvideo's en representatie dat een van de muziekvideo's van Beyoncé, “Baby Boy”, gezien kan worden als een manier van het representeren van zwarte vrouwelijkheid.⁴⁹ Eliza werd zelf in de originele Broadwaymusical niet gespeeld door een Afro-Amerikaanse vrouw, maar door een Aziatische actrice. Echter kan de boodschap van Beyoncé over haar ras ook op een bredere manier geïnterpreteerd worden, bijvoorbeeld met betrekking tot multiculturaliteit. Phoebe Macrossan schrijft namelijk in haar hoofdstuk over Beyoncé's Star Project dat haar album “Lemonade” staat voor haar “negotiation of race, sexuality and gender, as it features many references to African-American women and Southern history,

⁴⁷ Adrienne Trier-Bieniek en Amanda Pullum, “From Lady Gaga to Consciousness Rap,” in *Gender & Pop Culture*, red. Adrienne Trier Bieniek en Patricia Leavy (Rotterdam: Sense Publishers, 2014), 96.

⁴⁸ Ibidem, 98.

⁴⁹ Diane Railton en Paul Watson, “Music Video in Black and White: Race and Femininity,” in *Music Video and the Politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), 98.

particularly black female identity.”⁸⁰ Beyoncé staat dus voor het uitdragen van je ras, zonder de angst voor veroordeling. Deze associatie versterkt de interpretatie met betrekking tot saamhorigheid en zwarte collectiviteit die ook al door hiphop werd opgeroepen. In de casting van Eliza is dit ook terug te zien. Het casten van een Aziatische vrouw in een witte rol die een Afro-Amerikaanse muziekstijl zingt, getuigt van radicale openheid met betrekking tot multiculturaliteit. De karakterisering van Eliza door middel van R&B draagt dus bij aan de tolerante boodschap die de musical uitstraalt.

⁸⁰ Phoebe Macrossan, “Intimacy, Authenticity and ‘Worlding’ in Beyoncé’s Star Project,” in *Popular Music, Stars and Stardom*, red. Stephen Loy, Julie Rickwood en Samantha Bennett (Canberra: Australian National University Press, 2018), 141.

Hoofdstuk 6: Karakterisering van Hamiltons relaties

6.1 Hamilton en King George III

Peter Verstraten schrijft in *Film Narratology* dat muziek niet alleen gebruikt kan worden om personages te karakteriseren, maar ook om hun onderlinge relaties te definiëren. Als in een film, of in dit geval in een musical, een personage of een aantal personages verbonden is aan een specifieke (soort) muziek, en een ander is verbonden aan een andere melodie of stijl, kan de ene muzieksoort vervlochten worden met de andere. Dit representeert dan bijvoorbeeld de intrede van het ene personage in de wereld van het andere. In ieder geval geeft het mengen van verschillende melodieën de kijker inzicht in de relatie tussen personages.

In *Hamilton* dragen de muziekstijlen die verbonden zijn aan respectievelijk King George III en Alexander Hamilton bij aan de interpretatie van de relatie tussen deze twee mannen, hoewel de personages elkaar niet direct ontmoeten. In het nummer “Farmer Refuted” spreekt een aanhanger van George, de landbouwer (‘Farmer’) Samuel Seabury, zich uit tegen de Amerikaanse revolutie. Hij maakt hierbij gebruik van de stijl van zijn koning. In het tweede deel van het nummer beantwoordt Hamilton de woorden van de aanhanger met hiphop. Hij zingt zijn hiphopstijl door de Britpop van Seabury heen. Dit nodigt uit tot de interpretatie dat Hamilton tegen Seabury in gaat. Dat George ook wel satirisch ‘Farmer George’ werd genoemd, vanwege zijn interesse in de landbouw en omdat de naam George afgeleid is van het Griekse woord voor boer, suggereert dat Hamilton niet alleen tegen Seabury maar ook tegen de koning zelf in gaat.⁵¹ Hij dringt binnen in de wereld van King George III. Zoals Verstraten ook omschreef, worden de twee muziekstijlen dus met elkaar vervlochten. Hamilton reageert op elke opmerking van Seabury met een ironische opmerking in hiphopstijl en naarmate het nummer vordert, zingt hij zelfs dwars door Seabury heen. De hiphop neemt het nummer als het ware over en verdringt de Britpop. Dit kan zelfs geïnterpreteerd worden als een voorbode van wat komen gaat. Hamilton en zijn vrienden staan op het punt om de Britten en daarmee King George te verdringen uit Amerika, net als Hamilton in “Farmer Refuted” met zijn hiphopstijl de Britpop verdringt uit het nummer.

6.2 Hamilton en Eliza

Ook de relatie tussen Hamilton en Eliza wordt gekarakteriseerd door hun muziekstijlen. De belangrijkste koppeling tussen Eliza en haar muziekstijl is de rol die zij speelt in Hamiltons leven en dus in de voorstelling. R&B staat namelijk voor de liefde, en ondanks de fouten die Hamilton in de musical maakt, is Eliza zijn liefde. De koppeling van R&B met liefde wordt zowel door Rabaka als op een minder directe manier door Urban gemaakt. Rabaka schrijft dat “rhythm & blues [...] [is] primarily perceived

⁵¹ Vincent Carretta, *George III and the Satirists from Hogarth to Byron* (Athens: The University of Georgia Press, 1990), 92-93.

as *love-centered music*,” omdat het aanvankelijk zwarte muziek was in een tijd waarin Afro-Amerikanen voor het eerste wettelijk lief mochten hebben. De liefde was dus een politieke boodschap.⁵² Omdat Eliza in de musical staat voor de andere kant van Hamilton, tegenover zijn werkverslaafde houding in zijn oneindige zoektocht naar zijn ‘legacy’, namelijk zijn privéleven en zijn liefde, past deze muziekstijl dus heel goed bij haar. De respondenten van Urbans onderzoek naar de definitie van R&B benadrukken ook dat de stijl eigenlijk alleen gedefinieerd kan worden als een soort gevoel.⁵³ De gevoelige kant van Hamilton zien we in Eliza en Angelica. Beiden zingen R&B, wat impliceert dat ze een liefdesrol spelen in het leven van Hamilton. Wat Angelica betreft, is deze rol nooit meer dan een suggestie, omdat er nooit expliciet sprake is van een romantische relatie tussen Angelica en Alexander, maar Eliza is zijn vrouw. In “Best of Wives and Best of Women” wordt hun relatie expliciet gedefinieerd door de muziekstijl. Waar Hamilton normaalgesproken gebruikmaakt van hiphop, gaat hij hier mee in de stijl van zijn vrouw. Hun relatie wordt dus net als Eliza zelf gekarakteriseerd door R&B en daarmee door de liefde.

De liefdesrelatie van Hamilton en Eliza kent echter ook een keerzijde. Hamilton pleegt namelijk ontrouw en de impact hiervan wordt versterkt door de associatie van R&B met authenticiteit. Stephen Wagg schrijft in zijn hoofdstuk in *Sounds and the City* dat de Afro-Amerikaanse dansmuziek waarin vooral de elektrische gitaar opviel authentiek was.⁵⁴ Ook Michael Brocken stelt in zijn werk over de muziek in Liverpool dat “[i]n the London-based R&B movement concepts of authenticity abounded around blues and R&B tracks.”⁵⁵ Onder authenticiteit verstaan zij hier dat de muziek dichtbij zichzelf blijft. Zoals Ripani het omschrijft: “[r]hythm & blues artists [...] attempt to keep it real.”⁵⁶ Eliza zingt R&B: zij is authentiek. Hamilton is dat vanwege zijn ontrouw echter niet. De R&B-stijl nodigt het publiek dus uit om gedurende een deel van de musical minder sympathie voor Hamilton te hebben en meer voor Eliza.

Bovendien houdt het conflict tussen de twee geliefden in essentie direct verband met authenticiteit. Authenticiteit is namelijk het terugkeren naar je eigen basis: je wortels. Hamilton verliest zijn wortels in zijn missie om politiek zoveel mogelijk te bereiken. Hij is alleen nog aan het werk en nauwelijks thuis aanwezig. Dit blijkt uit het nummer “Take a Break”, waarin Eliza en haar zus Angelica Hamilton proberen te overtuigen met hen mee te gaan op een korte vakantie samen met zijn kinderen. Ook zijn zoon Philip vraagt om aandacht in dit nummer, wat suggereert dat hij niet alle aandacht krijgt die hij nodig heeft. Uiteindelijk is dit authenticiteitsconflict tussen Eliza en Hamilton fataal voor hun huwelijk. Eliza breekt in “Burn” namelijk niet zozeer met Hamilton omdat hij haar ontrouw is geweest,

⁵² Rabaka, “Rhythm & Blues,” 68.

⁵³ Urban, “New Orleans Rhythm and Blues in Contemporary Perspective,” 117.

⁵⁴ Stephen Wagg, “‘Why I Decided to Pretend I was American, I Will Never Know’: Rock ‘n’ Roll and ‘The Sixties’ in an English Town,” in *Sounds and the City: Popular Music, Place and Globalization*, red. Brett Lashua, Karl Spracklen en Stephen Wagg (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014), 105.

⁵⁵ Michael Brocken, “Some Other Guys – R&B in Liverpool,” in *Other Voices: Hidden Histories of Liverpool’s Popular Music Scenes, 1930s-1970s* (Farnham: Routledge, 2010), 137.

⁵⁶ Ripani, *New Blue Music*, 131.

maar vooral omdat hij daarover een verklaring aan de wereld afgelegd heeft zonder eerst met haar te praten. Hij liet zich dus meeslepen door zijn politieke belang en zag daarbij de belangen van zijn geliefde en zijn gezin over het hoofd.

Conclusie

Met dit onderzoek heb ik gedemonstreerd hoe muziekstijlen in de musical *Hamilton* ingezet worden om personages te karakteriseren. Hiertoe heb ik eerst aan de hand van verschillende recensies onderzocht welke muziekstijlen in de musical vooral gebruikt worden door de personages Alexander Hamilton, King George III en Elizabeth Schuyler-Hamilton. Hamilton maakt vooral gebruik van hiphop en rap, King George zingt alleen maar British Invasion en Britpop en Eliza uit zich vooral in R&B. Vervolgens heb ik middels literatuuronderzoek onderzocht welke culturele associaties horen bij deze stijlen en op welke manier die associaties bijdragen aan de interpretatie van de personages. Hiphop wordt geassocieerd met weerstand en revolutie, wat bijdraagt aan de uitnodiging aan het publiek om zich met Hamilton te identificeren. Ook staat de stijl voor (zwarte) collectiviteit, wat een boodschap van saamhorigheid en inclusie suggereert. Britpop roept associaties op met de muziek van de arbeidersklasse. Dit staat in contrast met de status van King George, waardoor het publiek niet uitgenodigd wordt zich met hem te identificeren. Daarnaast wordt Britpop geassocieerd met Brits nationalisme en anti-amerikanisme, waardoor George in deze Amerikaanse musical neergezet wordt als een outsider.

Wat betreft R&B heb ik de culturele associaties met deze stijl en een van haar bekendste artiesten besproken: Beyoncé. Zij wordt met name geassocieerd met feminisme en het expliciet uitdragen van haar zwaarheid. Deze associaties versterken de boodschap van saamhorigheid en inclusie die ook door de hiphop al gesuggereerd werd. R&B zelf draagt ook bij aan deze boodschap, omdat ook deze stijl voor zwarte collectiviteit staat, hoewel R&B in de loop der jaren wel steeds witter is geworden. R&B wordt ook geassocieerd met authenticiteit, waardoor Eliza neergezet wordt als een sympathiek personage. Op sommige momenten wordt het publiek zelfs uitgenodigd haar sympathieker te vinden dan het hoofdpersonage Hamilton. Tot slot ben ik ingegaan op de manier waarop de muziekstijlen de relaties van Hamilton met beide andere personages karakteriseren. In "Farmer Refuted" horen we hiphop en Britpop door elkaar heen. Dit suggereert dat het ene personage de wereld van de andere binnendringt en tegen hem in gaat. Hamilton komt in opstand tegen het Britse regime van George. Als Hamilton met Eliza samen zingt, valt hij echter af van zijn hiphopstijl en neemt hij de R&B over. In combinatie met de associatie van R&B met liefde en gevoeligheid, nodigt dit het publiek uit om de relatie van Hamilton en Eliza te interpreteren als liefdevol. Zij representeert de gevoelige kant van Hamilton.

Een belangrijke kanttekening bij dit onderzoek is de conclusie dat de muziekstijlen niet op zichzelf staan. Bij de karakterisering van de personages spelen namelijk veel meer factoren een rol, naast de tekst en het verhaal. De uitstraling en het fysieke uiterlijk van de acteurs is bijvoorbeeld een belangrijk aspect van de karakterisering. In andere woorden, muziekstijlen zetten niet zelf de karakterisering in, maar versterken deze wel. De personages zouden namelijk op een heel andere manier geïnterpreteerd worden als ze in andere muziekstijlen zouden zingen. Het onderzoek heeft dus aangetoond dat de

muziekdramaturgie van *Hamilton* heel gedegen in elkaar zit. De culturele associaties met de muziekstijlen zijn goed te betrekken op de musical en de personages, waardoor de personages en hun relaties een muziekdramaturgische bedding krijgen. De muziekstijlen brengen dus extra lagen in de verhoudingen en geven diepgang aan de musical.

Door mijn onderzoek te beginnen vanuit de muziekstijlen, was ik in staat op een diepgaandere manier inzicht te verkrijgen in mogelijke functies van muziek en muziekstijlen bij de karakterisering van de personages. De koppeling van culturele associaties aan muziekstijlen en personages zorgt voor een duidelijk aanwijsbare connectie tussen de musical en haar context, omdat de stijlen duiden op bepaalde maatschappelijke thema's, zoals saamhorigheid en zwarte collectiviteit. Deze vraagstukken worden gelaagder gemaakt door de muziekstijlen. Het conflict tussen Hamilton en Eliza is hier een goed voorbeeld van. Op het eerste gezicht lijkt hun conflict een 'gewoon' liefdesconflict, maar uit de culturele associaties met R&B en hiphop blijkt dat er meer aan de hand is. Het conflict komt namelijk voort uit een botsing tussen authenticiteit (R&B) en weerspanning (hiphop).

Tot slot hoop ik dat mijn onderzoek relevant is voor makers en dramaturgen van nieuwe musicals, zodat zij inzicht hebben in de manieren waarop verschillende muziekstijlen ingezet kunnen worden om voorstellingen betekenis te geven. Hierdoor kunnen dramaturgen op een diepgaandere manier kijken naar muziektheatervoorstellingen en gebruikmaken van culturele associaties om na te denken over de muziekstijl van de muziek die gebruikt wordt. Er ontstaan de laatste jaren steeds meer musicals waarin hiphop geïncorporeerd is in de voorstelling en gecombineerd wordt met andere muziekstijlen die meer standaard zijn voor traditionele musicals. Hopelijk kan dit onderzoek makers inspireren om ook meer te gaan experimenteren met andere muziekstijlen, zoals R&B, om de personages gelaagder te maken en een diverser musicalveld te creëren.

Bibliografie

Literatuur

- Balme, Christopher. "Performance Analysis." In *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, 132-146. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Brocken, Michael. "Some Other Guys – R&B in Liverpool." In *Other Voices: Hidden Histories of Liverpool's Popular Music Scenes, 1930s-1970s*, 135-158. Farnham: Routledge, 2010.
- Burt, George. "Characterization." In *The Art of Film Music: Special Emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman*, 17-78. Lebanon: Northeastern University Press, 1994.
- Carretta, Vincent. *George III and the Satirists from Hogarth to Byron*. Athens: The University of Georgia Press, 1990.
- Dietrich, Marc. "Rap im 21. Jahrhundert: Bestandsaufnahme und Entwicklungslinien – eine Einleitung." In *Rap im 21. Jahrhundert: Eine (sub-)kultur im Wandel*, 7-26. Bielefeld: Transcript, 2016).
- Fischer-Lichte, Erika. "Nonverbale akustische Zeichen." In *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*, 161-179. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983.
- Friedhofer, Hugo. Geciteerd in George Burt. "Characterization." In *The Art of Film Music: Special Emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman*, 17-78. Lebanon: Northeastern University Press, 1994.
- Gildart, Keith. "Exploring London's Soho and the Flamingo Club with Georgie Fame and the Blue Flames." In *Images of England through Popular Music: Class, Youth and Rock 'n' Roll, 1955-1967*, 44-61. Londen: Palgrave Macmillan, 2013.
- Gildart, Keith. "Liverpool, the Beatles and Cultural Politics." In *Images of England through Popular Music: Class, Youth and Rock 'n' Roll, 1955-1967*, 62-85. Londen: Palgrave Macmillan, 2013.
- Harris, John. *Britpop!: Cool Britannia and the Spectacular Demise of English Rock*. Cambridge: Da Capo Press, 2004.
- Macpherson, Ben. "Dynamic Shape: The Dramaturgy of Song and Dance in Lloyd Webber's *Cats*." In *Gestures of Music Theater: The Performativity of Song and Dance*, 54-70. Geredigeerd door Dominic Symonds en Millie Taylor. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Macrossan, Phoebe. "Intimacy, Authenticity and 'Worlding' in Beyoncé's Star Project." In *Popular Music, Stars and Stardom*, 137-152. Geredigeerd door Stephen Loy, Julie Rickwood en Samantha Bennett. Canberra: Australian National University Press, 2018.
- Rabaka, Reiland. "Introduction." In *The Hip Hop Movement: From R&B and the Civil Rights Movement to Rap and the Hip Hop Generation*, 1-32. Blue Ridge Summit: Lexington Books, 2013.

- Rabaka, Reiland. "Rhythm & Blues." In *The Hip Hop Movement: From R&B and the Civil Rights Movement to Rap and the Hip Hop Generation*, 33-96. Blue Ridge Summit: Lexington Books, 2013.
- Railton, Diana en Paul Watson. "Music Video in Black and White: Race and Femininity." In *Music Video and the Politics of Representation*, 87-107. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Reeves, Marcus. *Somebody Scream!: Rap Music's Rise to Prominence in the Aftershock of Black Power*. New York: Faber and Faber, 2008.
- Ripani, Richard. *New Blue Music: Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.
- Spence, Lester. *Stare in the Darkness: The Limits of Hip Hop and Black Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Stapleton, Katina. "From the Margins to Mainstream: The Political Power of Hip Hop," *Media, Culture & Society* 20, no. 2 (1998), 219-234.
- Sternfeld, Jessica. "'Everything's Coming Up Kurt': The Broadway Song in *Glee*." In *Gestures of Music Theater: The Performativity of Song and Dance*, 128-145. Geredigeerd door Dominic Symonds en Millie Taylor. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Symonds, Dominic en Millie Taylor (redacteurs). *Gestures of Music Theater: The Performativity of Song and Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Trier-Bieniek, Adrienne en Amanda Pullum, "From Lady Gaga to Consciousness Rap." In *Gender & Pop Culture*, 81-102. Geredigeerd door Adrienne Trier Bieniek en Patricia Leavy. Rotterdam: Sense Publishers, 2014.
- Urban, Michael. "New Orleans Rhythm and Blues in Contemporary Perspective." In *New Orleans Rhythm and Blues After Katrina: Music, Magic and Myth*, 103-123. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016.
- Wagg, Stephen. "'Why I Decided to Pretend I was American, I Will Never Know': Rock 'n' Roll and 'The Sixties' in an English Town." In *Sounds and the City: Popular Music, Place and Globalization*, 93-112. Geredigeerd door Brett Lashua, Karl Spracklen en Stephen Wagg. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014.
- Watkins, S. Craig. *Representing: Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Artikelen

- Brantley, Ben. "Review: 'Hamilton,' Young Rebels Changing History and Theater." *The New York Times*. 6 augustus 2015. Geraadpleegd op 26 november 2018.
<https://www.nytimes.com/2015/08/07/theater/review-hamilton-young-rebels-changing-history-and-theater.html>.

- Dixon, Brandon Victor. Geciteerd in Christopher Mele en Patrick Healy. “‘Hamilton’ Had Some Unscripted Lines for Pence. Trum Wasn’t Happy.” *New York Times*. 19 november 2016. Geraadpleegd 5 december 2018. <https://www.nytimes.com/2016/11/19/us/mike-pence-hamilton.html>.
- Marks, Peter. “‘Hamilton’: Making Ecstatic History.” *The Washington Post*. 6 augustus 2015. Geraadpleegd op 25 november 2018. https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/hamilton-making-ecstatic-history/2015/08/06/6bc85fb4-3b72-11e5-8e98-115a3cf7d7ae_story.html.
- Vincentelli, Elisabeth. “‘Hamilton’ is Smart, Inventive and Wildly Energetic, but Not Revolutionary.” *New York Post*. 6 augustus 2015. Geraadpleegd op 26 november 2018. <https://nypost.com/2015/08/06/hamilton-isnt-quite-revolutionary/>.
- Soloski, Alexis. “Hamilton Review – Founding Father Gets a Hip-Hop Makeover.” *The Guardian*. 18 februari 2015. Geraadpleegd op 25 november 2018. <https://www.theguardian.com/stage/2015/feb/18/hamilton-review-founding-father-gets-a-hip-hop-makeover>.
- Stosia, Marilyn. “Broadway Review: ‘Hamilton’.” *Variety*. 6 augustus 2015. Geraadpleegd op 25 november 2018. <https://variety.com/2015/legit/reviews/hamilton-review-broadway-1201557679/>.

Overig

- Carey, Mariah. *Always Be My Baby*. New York: Columbia, 1996.
- Miranda, Lin-Manuel. *Hamilton: An American Musical*. Geregisseerd door Thomas Kail. New York, 2015.
- Miranda, Lin Manuel en Quiara Alegría Hudes. *In the Heights*. Geregisseerd door Thomas Kail. New York, 2008.
- Whitty, Jeff, Lin-Manuel Miranda en Amanda Green. *Bring it On: The Musical*. Geregisseerd door Andy Blankenbuehler. New York, 2012.