

## ‘Waer vriendenmin gaet, hand aen hand, met liefde voor het Vaderland’

*Het zingen van politieke liederen als verbindende praktijk in het Nederlandse revolutietijdvak (1780-1815)*

Renée Vulto

TVGESCH 133 (4): 617–638

DOI: 10.5117/TVGESCH2020.4.002.VULT

### Abstract

***Singing Politics. Political song and collective singing practices during the Dutch revolutionary period (1780-1815)***

In the Dutch revolutionary period of the late eighteenth century, song was often used as a political tool to construct communities that shared interests, ideologies, and feelings. Abstract feelings of unity were made concrete through the experience of collective singing. Despite being continuously employed as a unifying practice, the ways of singing and the feelings that were involved nevertheless changed in accordance with the turbulent circumstances of the time – from the emergence of the Patriots, to the Batavian Revolution, throughout the Napoleonic years, and towards the establishment of a Dutch monarchy. This essay goes beyond analysing songs as textual sources and investigates when, where, and by whom these songs were sung. By approaching the collective singing of political communities as emotional practices, we can develop a new perspective on this episode of Dutch history, in which we acknowledge the feelings and experiences of the historical actors that shaped the developments of that time.

**Keywords:** song culture, political history, history of emotions, communities, national identity

In 1756 vraagt muziektheoreticus Jakob Wilhelm Lustig zich in zijn *Twaalf*

*Redeneeringen over Nuttige Muzikale Onderwerpen* af: ‘Heet *Pangere*<sup>1</sup> niet alleen

<sup>1</sup> *Pangere* (Lat.) ligt etymologisch gezien aan de basis van het Italiaanse *spinto*, een term die gebruikt wordt om een bijzonder lyrische en dramatisch begaafde stem aan te duiden. Lustig wilde met dit

woordgebruik wellicht naar het zingen in de klassieke oudheid verwijzen om aan te duiden dat het zingen als verbindende praktijk op een lange traditie kan bouwen.

zingen, maar ook [...] zig met zyns gelyken, [...], tot iets verbinden[?]<sup>2</sup> Collectief zingen gold in de vroegmoderne tijd als een belangrijke sociale praktijk: samen zingen zou mensen niet alleen als fysieke groep verbinden, maar ook als gevoelsgemeenschap, en het werd om die reden vaak met sociale, religieuze en politieke doeleinden als verbindende praktijk ingezet.<sup>3</sup> Zingen was niet alleen een vast onderdeel van het dagelijks leven – er werd volop gezongen tijdens het werk en de vrije tijd, in de kerk en de kroeg, op bruiloften en begrafenissen –, liederen werden ook gericht ingezet als medium in het publieke debat. Zo werden politieke affiniteiten uitgedrukt in liederen en kon het zingen van zulke liederen gebruikt worden om mensen voor een bepaalde zaak te mobiliseren.<sup>4</sup> Vele

maatschappelijk geëngageerde dichters, zoals Jacobus Bellamy, Pieter Vreede, Willem Bilderdijk, Elizabeth Wolf en Agatha Deken, maar ook minder bekende en anonieme lieddichters, produceerden in de jaren rond 1800 een grote hoeveelheid politieke liederen.

Er is al vaak aandacht besteed aan het lied als historische bron, de vroegmoderne Nederlandse liedcultuur is daarbij echter nauwelijks als zangcultuur beschouwd.<sup>5</sup> Waar er wel aspecten van de geschiedenis van die zangcultuur onderzocht zijn ligt de focus zelden op de ervaring van het zingen.<sup>6</sup> In het internationale liedonderzoek wordt onder invloed van de *performance studies* steeds meer aandacht besteed aan de performatieve functie van liederen.<sup>7</sup>

2 Jakob Wilhelm Lustig, *Twaalf Redeneeringen over Nuttige Muzikale Onderwerpen* XII (Amsterdam 1756) 678. Voor een uitgebreide analyse van Lustigs visie op de relatie tussen muziek en dichtkunst, zie Els Strategier, *De taal der hartstochten. De visie van drie achttiende-eeuwse Nederlandse schrijvers op muziek en haar relatie met de dichtkunst* (Amsterdam 2001).

3 Zie voor een theoretisch kader voor de gevoelsgemeenschap het werk van Barbara H. Rosenwein, bijvoorbeeld 'Problems and Methods in the History of Emotions', in: *Passions in Context: Journal of the History and Philosophy of the Emotions* 1.1 (2010).

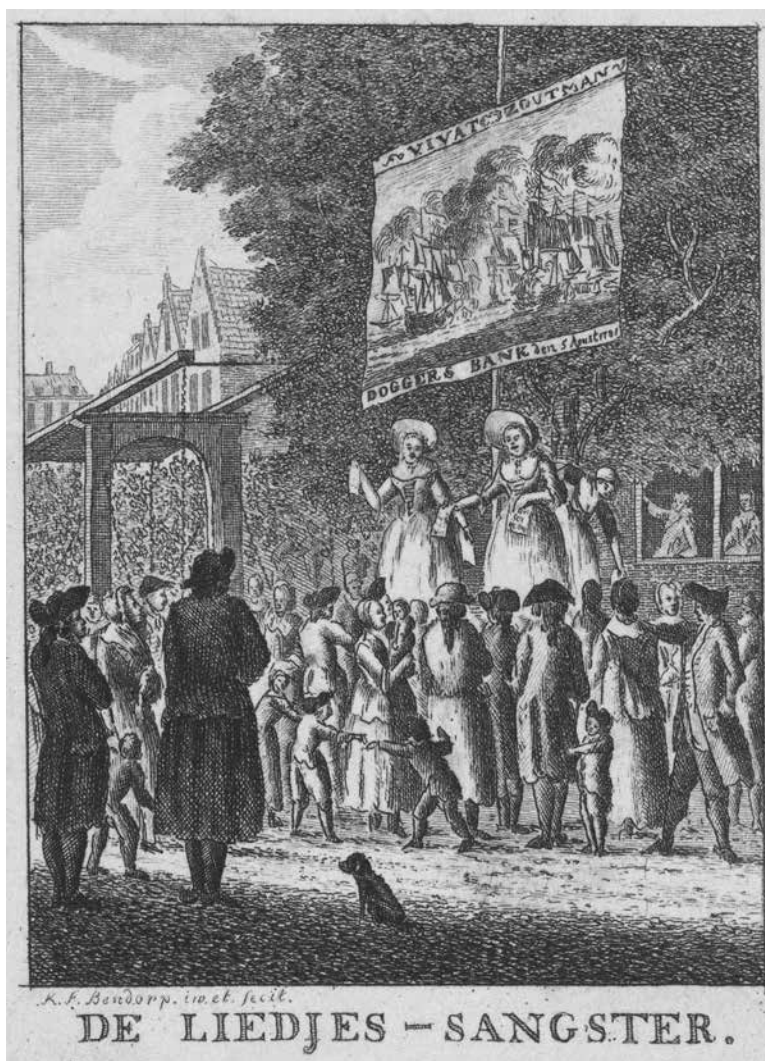
4 Uiteraard was dit niet alleen het geval in de hier besproken periode. Het is aannemelijk dat zingen al vanaf het ontstaan van de mensheid tot aan vandaag de dag een centrale rol in ons sociale leven speelt. Steven Mithen, *The Singing Neanderthals. The origins of Music, Language, Mind and Body* (London 2006) en Thomas Turino, *Music as Social Life. The Politics of Participation* (Chicago 2008). Ook over de Nederlandse liedcultuur zijn er meerdere studies die aantonen dat zingen in de loop van de geschiedenis telkens weer voor verbindende (politieke) doeleinden ingezet werd. Louis Peter Grijp en Frank Willaert ed., *De fiere nachtegaal. Het Nederlandse lied in de middeleeuwen* (Amsterdam 2008); Natascha Veldhorst, *Zingend door het leven. Het Nederlandse liedboek in de Gouden Eeuw* (Amsterdam 2009); Anne Petterson,

*Eigenwijs vaderland. Populair nationalisme in negentiende-eeuwse Amsterdam* (Amsterdam 2017); en Laurens Ham, *Op de vuist. Vijftig jaar politiek en protestliedjes in Nederland* (Amsterdam 2020).

5 Willem Frijhoff, 'The Dutch Enlightenment and the Creation of Popular Culture', in: Margaret Jacob en Wijnand Mijnhardt ed., *The Dutch Republic in the Eighteenth Century. Decline Enlightenment and Revolution*, (Ithaca 1992) 292-307; Frans Grijzenhout, *Fees ten voor het vaderland. Patriotse en Bataafse feesten 1780-1806* (Zwolle 1989); Lotte Jensen, *Vieren van vrede. Het ontstaan van de Nederlandse identiteit, 1648-1815* (Nijmegen 2016); Bart Verheijen, *Nederland Onder Napoleon. Partijstrijd En Natievorming 1801-1813* (Nijmegen 2017).

6 Veldhorst, *Zingend door het leven*; Frank Willaert, *Een zoet akkoord: middeleeuwse lyriek in de Lage Landen* (Amsterdam 1992).

7 Éva Guillourel, David Hopkin en William G. Pooley ed., *Rhythms of Revolt: European Traditions and Memories of Social Conflict in Oral Culture* (Londen 2019); Katherine Hambridge, 'Staging Singing in the Theater of War (Berlin, 1805)', in: *Journal of the American Musicological Society* 68.1 (2015) 39-98; Marie Louise Herzfeld-Schild, 'Singen als Emotionale Praktik des Erinnerns', in: Marie Louise Herzfeld-Schild ed., *Musik und Emotionen: Kulturhistorische Perspektiven* (Stuttgart 2020) 103-26; Laura Mason, *Singing the French Revolution: Popular Culture and Politics, 1787-1799* (Ithaca 1996).



'De Liedjes-sangster', Carel Frederik Bendorp, 1782.

*Rijksmuseum Amsterdam*

Dit onderstreept de belangrijke rol die orale culturele tradities in historische ontwikkelingen kunnen spelen en de bijzondere functie van het lied als oraal medium. In tijden van politieke instabiliteit en grote maatschappelijke veranderingen kon het zingen van liederen de verbindingen creëren die nodig waren voor het in stand houden van bestaande gemeenschappen,

of het vormen van nieuwe.<sup>8</sup> In een roerige periode als het Nederlandse revolutietijdvak werden er dan ook bijzonder veel liederen voortgebracht die tot doel hadden zangers tot een gemeenschap te verbinden. Dit konden praktische of

<sup>8</sup> Guillourel e.a., *Rhythms of Revolt*, 5.

ideologische, tijdelijke of permanente, lokale of nationale gemeenschappen zijn. Ik wil in dit artikel twee elementen belichten die in het huidige onderzoek naar de liedcultuur van dat tijdvak nog onderbelicht zijn gebleven: de performatieve aspecten van het lied en de ervaring van het zingen.

Hoe werd het zingen van liederen dan precies ingezet als verbindende praktijk in een zo politiek turbulente periode als het Nederlandse revolutietijdvak? En wat zegt dit ons over de rol van het zingen in politieke ontwikkelingen? In dit artikel bespreek ik dit vraagstuk op twee vlakken. Ten eerste laat ik zien hoe we de inzet van zingen in algemene zin als verbindende praktijk kunnen beschouwen. Vervolgens ga ik in op de wijze waarop het zingen op verschillende momenten in het Nederlandse revolutietijdvak ook op verschillende manieren als verbindende praktijk werd ingezet. De specifieke invulling van de zangpraktijken werd steeds aangepast aan de politieke omstandigheden van een bepaald moment, maar de gemeenschapsvormende processen die aan het zingen als verbindende praktijk ten grondslag lagen bleven grotendeels dezelfde.

De vroegmoderne *performances* zelf zijn – spijtig genoeg – voor hedendaagse onderzoekers niet meer toegankelijk. Het reconstrueren *hoe* er precies gezongen werd, laat staan hoe de zangers zich daarbij voelden, is dan ook lastig. Het is echter wel mogelijk om vanuit een performatief perspectief naar historische praktijken te kijken, bijvoorbeeld als we de liederen beschouwen als scripts die de opvoering sturen. Emotiehistorica Katie Barclay stelt dan ook 'if emotion is formed through its articulation (and is not prior to its performance), then surviving textual

forms provide a key source of evidence to the making – the performance and so the experience – of emotion in the past.'<sup>9</sup> Via tekstuele, muzikale en visuele aanwijzingen in bronnen zoals liedteksten, melodieën, en verslagen en afbeeldingen, kunnen we de performances dus alsnog benaderen.

Dit artikel is een verkenning van wat een performatieve focus kan toevoegen aan het historisch onderzoek naar het Nederlandse revolutietijdvak. Hierbij maak ik gebruik van verschillende concepten uit de emotiegeschiedenis en staat het concept *emotional practices* ('emotionele praktijken') centraal. Dit concept werd prominent op de cultuurhistorische kaart gezet door Monique Scheer.<sup>10</sup> Haar invulling van emotionele praktijken bouwt voort op de sociologische praktijktheorie van Pierre Bourdieu. Door de focus te leggen op de gevoelens en de lichamelijke ervaringen van de mensen die aan een praktijk deelnemen, biedt Scheers uiteenzetting bruikbare handvatten om de sociale functie van culturele praktijken in het verleden te analyseren. Bovendien laat Scheer zien dat emoties processen zijn die gestuurd worden door algemene affectieve mechanismen, maar die tegelijkertijd ook gevormd worden door de culturele context waarbinnen zij ervaren worden.<sup>11</sup> Deze spanning tussen specificiteit en continuïteit zien we ook terug in de zangpraktijken van het Nederlandse

9 Katie Barclay, 'Performance and Performativity', in: Susan Broomhall ed., *Early Modern Emotions. An Introduction* (Londen 2017) 14-17, aldaar 15.

10 Monique Scheer, 'Are Emotions a Kind of Practice (And Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion', in: *History and Theory* 51.2 (2012) 193-220.

11 Scheer, 'Are Emotions a Kind of Practice', 200.

revolutietijdvak die telkens door de specifieke politieke situatie gevormd werden, maar altijd gebaseerd waren op gelijkaardige affectieve mechanismen en gemeenschapsvormende processen.

Een affectief mechanisme dat van belang is als we kijken naar de collectiviteit van die praktijken is *emotional contagion* ('gevoelsoverdracht'). Dit is de activering van spiegelneuronen die een empathische reactie opwekken naar aanleiding van de waarneming van emoties die anderen vertonen. De lichamelijke expressie van gevoelens kan in een collectieve context diezelfde gevoelens bij de anderen opwekken. Twee concepten die hier op voortbouwen zijn *muscular bonding* ('lichamelijke verbinding') van historicus William McNeill en *sonic bonding* ('auditiële verbinding') van sociomusicoloog Thomas Turino.<sup>12</sup> Als we deze twee concepten bij elkaar brengen, ondersteunen deze de aanname dat mensen gevoelens van saamhorigheid en verbondenheid ervaren als zij synchroon bewegen en zingen, zoals het geval is in collectieve zangpraktijken. Op die manier werd het fundament gelegd voor de constructie van een gevoelsgemeenschap. Ondertussen heeft ook hedendaags cognitief onderzoek aangetoond dat samen zingen daadwerkelijk onderlinge verbinding stimuleert.<sup>13</sup> Het gaat mij er echter niet alleen om wat er

fysiek gebeurde tijdens het zingen, maar ook om de wijze waarop de effecten daarvan door liedmakers en zangers geïnterpreteerd en gebruikt werden.

Door de expliciete manieren waarop de liederen de lichamen en gevoelens van hun zangers aanspreken biedt de zangcultuur van het Nederlandse revolutietijdvak een uitgelezen casus om die periode beter te begrijpen. Zoals gezegd werd op verschillende momenten tussen 1780 en 1815 het zingen ook op verschillende manieren als verbindende praktijk ingezet: als mobilisatie in de patriottentijd, om verbeelde gemeenschappen te versterken na de Oranjerestauratie, als uiting van feestvreugde in de Bataafse Republiek, als verzetsmiddel tijdens de Napoleontische jaren, en uiteindelijk als verzoenend gebaar bij de terugkeer van het Huis van Oranje vanaf 1813. Willen we dus de ontwikkelingen van deze praktijk gedurende een langere periode volgen, en begrijpen hoe deze ingezet werd om mensen in gemeenschappen te verbinden en collectieve identiteiten te versterken, dan is het nodig ook oog te hebben voor de veranderende omstandigheden waarin het zingen plaatsvond. De manieren waarop er gezongen werd en de gevoelens die onderdeel waren van deze praktijken veranderden immers met de omstandigheden mee.

In dit artikel bespreek ik vijf liederen, elk illustratief voor de periode waarin dat lied werd gezongen. Door in de analyse van tekst en muziek de inhoud van de liederen te verbinden aan de effecten die het zingen van deze liederen kon hebben, laat ik zien wat de functie van deze liederen was binnen een bepaalde context. Ook bespreek ik door wie, waar, en wanneer de liederen daadwerkelijk gezongen werden

12 William H. McNeill, *Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History* (Cambridge, MA 1995) vi; Turino, *Music as Social Life*, 3.

13 Katie Overy en Istvan Molnar-Szakacs, 'Being Together in Time: Musical Experience and the Mirror Neuron System', in: *Music Perception* 26.5 (2009) 489-504; Wiebke Johanna Trost e.a., 'Rhythmic Entrainment as a Musical Affect Induction Mechanism', in: *Neuropsychologia* 96 (2017) 96-110; L. Zumeta et al., 'Shared flow and positive collective gatherings', in: *Anales de Psicología* 32.3 (2016) 717-727.

om te belichten hoe deze intenties mogelijk in hun concrete context verwezenlijkt werden. Zo wil ik laten zien dat liederen en zangpraktijken – het zingen als een verbindende emotionele praktijk die de zangers kan beïnvloeden door gevoelens op te roepen en vorm te geven – een essentieel onderdeel van de Nederlandse politieke geschiedenis zijn dat meer aandacht verdient.

### 'Hoe zoet is 't, waer men eendragt vindt'

Als we het beginpunt van het Nederlandse revolutietijdvak plaatsen bij de opkomst van de patriotten rond 1780, zijn de meest zichtbare – of beter gezegd 'hoorbare' – politieke zangpraktijken van die tijd te situeren in de context van de patriotse exercitiegenootschappen die in vanaf 1783 op veel plaatsen in Nederland werden opgericht. Prominente figuren van deze politieke beweging geloofden sterk in de verenigende kracht van het zingen en goten hun ideeën in de vorm van liederen. Die liederen moesten vaderlandslievende gevoelens opwekken en op die manier de mensen mobiliseren om zich bij hen aan te sluiten.<sup>14</sup> Naast andere media zoals pamfletten

14 Zie ook het hier onder geciteerde voorwoord van Pieter Vreede in de *Vaderlandsche Liederen voor het Genootschap van Wapenhandel ter spreuke voerende Voor Vrijheid en Vaderland te Leyden* (Leiden, 1784), Rijksmuseum Research Library, KOGS 85:1. Ook Jacobus Bellamy, nauw betrokken bij de patriottenbeweging in Utrecht schrijft in het voorwoord van zijn *Vaderlandsche Gezangen van Zelandus*: 'De vaerzen moesten sterk zijn! [...] Het oormerk van *Vaderlandsche gezangen*, is buiten twijfel, het opwekken en aanmoedigen dier deugden, die tot den opbouw, de instandhouding en den luister der maatschappij zoo

of spectatoriale tijdschriften, werden aldus ook liederen als een bijzonder geschikt medium voor de verspreiding van politieke ideeën gezien. Niet alleen vanwege hun veronderstelde werking op onze gevoelens, maar ook omdat ze mensen uit alle lagen van de samenleving bereikten.

Omdat liederen makkelijk mondeling verspreid en doorgegeven konden worden, was het om toegang tot de liederen te verkrijgen niet nodig tekst of muzieknotatie te kunnen lezen, of de financiële middelen te hebben voor de aanschaf van liedbladen of -boeken. De toegankelijkheid van liederen werd ook op andere manieren bewerkstelligd. Liederer werden vaak gezongen en verkocht op straat. Die liedbladen of kleine liedboekjes waren niet duur en konden makkelijk in een broek- of jaszak rondgedragen worden.<sup>15</sup> Door de praktijk van de contrafactuur (het zetten van nieuwe teksten op bestaande melodieën) en de principes van simpliciteit en zingbaarheid die centraal stonden in de vroegmoderne populaire liedcultuur, konden mensen een lied snel meezingen, uit het hoofd leren en op die manier doorgeven.<sup>16</sup> Bovendien kon er

noodzakelijk zijn.' Jacobus Bellamy, *Vaderlandsche Gezangen van Zelandus* (Amsterdam 1785) vii-xi. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 1350 E 29.

15 Liedbladen werden doorgaans op goedkoop papier gedrukt en waren voor een paar stuivers te verkrijgen (één stuiver in 1780 is vergelijkbaar met ongeveer 40 eurocent in 2020). Liedboeken waren meestal in octavoformaat gedrukt met afmetingen tussen 10 à 15 cm bij 20 à 25 cm. Daarnaast hingen liedbladen vaak in koffiehuisen en cafés of etalages van boekhandels, waar ze gratis te lezen en te zingen waren. Veldhorst, *Zingend door het leven*, 60.

16 Cornelis van der Haven bespreekt het belang van 'zingbaarheid' in 'Singing the Nation: Imagined Collectivity and the Poetics of Identification in Dutch Political Songs (1780-1800)', in: *Modern Language Review* 11.3 (2016) 754-774, aldaar 756.

door de contrafactuur gebruik gemaakt worden van de emotionele associaties die bekende melodieën met zich mee droegen. We kunnen er zodoende van uitgaan dat de contrafactuur gericht ingezet werd om bepaalde emotionele reacties op te roepen die de beoogde werking van het lied moesten ondersteunen.<sup>17</sup>

Bij de exercities van de patriotse wapengenootschappen was het zingen onder andere een onderdeel van de marcheeroefeningen.<sup>18</sup> De genootschappen kwamen echter niet enkel bijeen om te exerceren, ook de sociale aspecten van deze verenigingen waren belangrijk: op regelmatige bijeenkomsten werd er gedieneerd, gedronken, gedicht, en uiteraard ook gezongen. Dat de liederen die gezongen werden een duidelijke sociale functie hadden wordt onder andere duidelijk uit het voorwoord van het liedboek *Vaderlandsche Lieder* (1784) van het exercitiegenootschap te Leiden. Het benadrukt de dubbele functie die de liederen hadden, geheel volgens de idealen van het genootschap om zowel sociabiliteit als vaderlandsliefde te bevorderen: 'ontvangt ze in gunst! dat zij u vermaak verschaffen, en tot aanvuuring dier edele vrijheids en vaderlandsliefde, waer door wij ons in

de wapenen oefenen, verstrekken.<sup>19</sup> De effecten die de liederen op de gevoelens moesten hebben komt hierin duidelijk naar voren. Pieter Vreede, prominent patriot en auteur van dit voorwoord, wil de zangers mobiliseren en hoopt dat het opwekken van patriotse gevoelens hen zal sterken in hun inspanningen om met wapens om te kunnen gaan. Een vaardigheid die deze zingende militairen uiteindelijk in moesten kunnen zetten om het vaderland van het juk van het stadhouderschap te bevrijden.

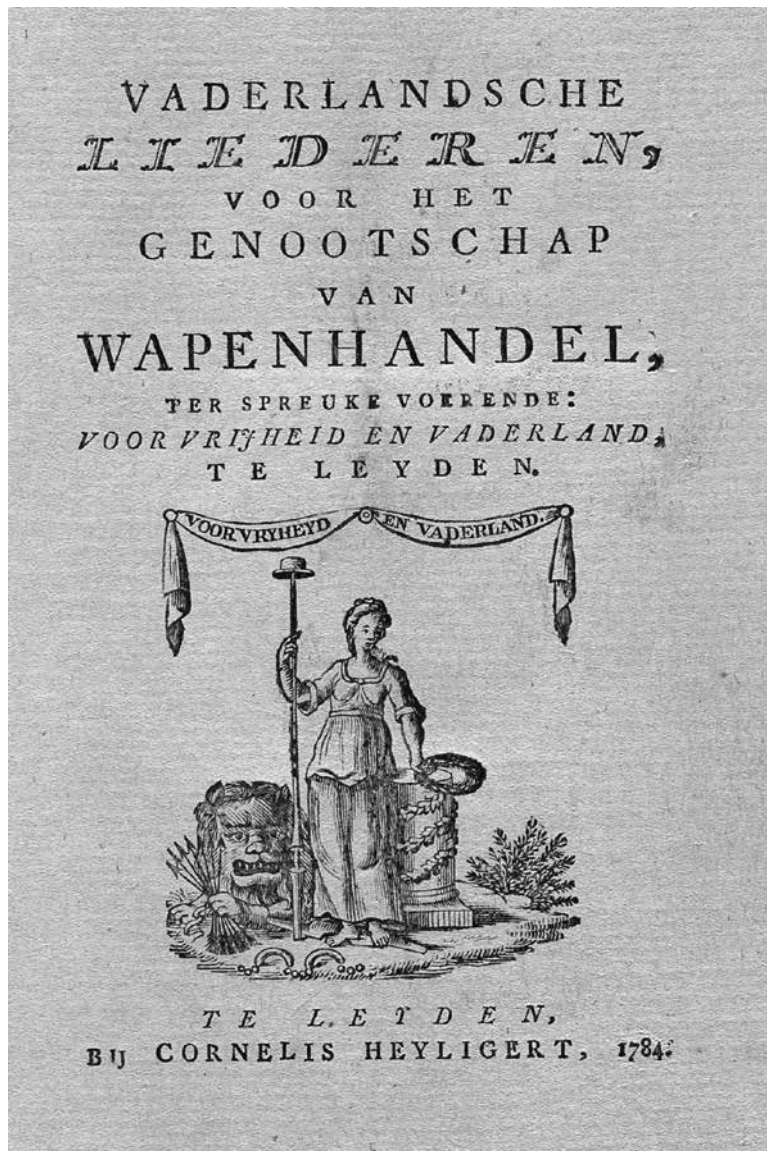
Er was door deze zangpraktijk verbinding mogelijk op zowel inhoudelijk vlak (in de teksten en melodieën van de liederen), als fysieke verbinding door de collectieve activiteit van het zingen. Door samenzang werd er binnen het exercitiegenootschap een gemeenschap gecreëerd die bepaalde gevoelens deelde. Dit delen van gevoelens kon binnen die groep eenheid, saamhorigheid en verbondenheid doen ontstaan en ook versterken. De hieraan verbonden emoties die de leden van het Leidse exercitiegenootschap moesten delen waren voornamelijk liefde voor de vrijheid en het vaderland (zoals we lezen in het voorwoord). De gemeenschappelijke beleving van deze liefde had duidelijk een verbindend doel.

Een van de liederen uit de *Vaderlandsche Lieder* die er duidelijk op gericht is eenheid te creëren is *De Lof der Eendragt*. De tekst beschrijft hoe 'Bato's

17 Onder andere Una McLvenna heeft dit in verschillende studies van vroegmoderne liedculturen aangetoond. Una McLvenna, 'The Power of Music: the Significance of Contrafactum in Execution ballads', in: *Past and Present* 229 (2015) 47-89, aldaar 51.

18 Renée Vulto, 'Zingende gemeenschappen: politieke liederen en gemeenschapsvorming in de Noordelijke Nederlanden rond 1800', in: *Handelingen der Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis* LXXII (2018) 103-118.

19 Vreede, *Vaderlandsche Lieder* voor het Genootschap van Wapenhandel [...] te Leyden. Het Leidse wapengenootschap verschildte in het propageren van liederen overigens van vele literaire genootschappen uit die periode, waar liederen min of meer geweerd werden. Marleen de Vries, *Beschaven! Letterkundige genootschappen in Nederland 1750-1800* (Nijmegen 2001) 314.



Voorblad van het liedboek *Vaderlandsche Lieder*, 1784.

*Noord-Hollands Archief*

heldenkroost' zich eendrachtig voor de patriotse zaak inspant en gereed is de belangen van het vaderland te verdedigen. Omdat samenzang een grotendeels synchrone handeling is, konden de zangers deze eendracht in het samen zingen ervaren, onder andere door *muscular bonding*.

Die belichaamde ervaring kon de verbintenis van de patriotten verstevigen en hun slagkracht om als collectief te handelen versterken. Maar niet alleen het zingen van de tekst droeg bij aan de gevoelswerking van *De Lof der Eendragt*. Het lied is een contrafact op de melodie *Hoe zoet is*



## De Lof der Eendracht

Wijs: *Hoe zoet is 't, waer de vriendschap woont*



Hoe zoet is 't, waer men een - dragt vindt, Bij Ba - toos he - l-den -  
Dat zich ge - wa - pend zaem ver - bindt, Den vee - gen Stae - t ten  
kroost, troost, Waer vrien - den - min gaet, hand aen hand, Met  
lief - de vo - or het Va - der - land. Voor 't land, voor 't la - a - nd.

Daer smelt belang en 't zoetst vermaek,  
In 't zelfde hart, in een;  
Het groot belang van Neêrlands zaek,  
Het heil van 't algemeen,  
En 't geen ons 't hoogst geluk bereidt,  
De wellust der gezelligheid,  
Vol vreugd.

[...] <sup>20</sup>

*'t, waer de vriendschap woont.* Door de verwijzing naar die melodie wordt het belang van vriendschap in het collectief nog eens benadrukt. Deze in die tijd welbekende melodie werd namelijk vaak gebruikt voor vriendschapsliederen en versterkte daarmee ongetwijfeld de verbindende boodschap van het lied.<sup>21</sup> De melodie was eenvoudig te zingen en het dansante ritme geeft een gemoedelijke sfeer.

<sup>20</sup> De muziektranscripties in dit artikel zijn van de hand van de auteur.

<sup>21</sup> De melodie is onder andere te vinden in het *Hs. 758 volksmelodieën of danswijzen (1755-1773)*, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam, Allard Pierson, Toonkunstcollectie, 205-F-38.

*De Lof der Eendragt* benadrukt de fysieke ervaring van gevoelens van verbondenheid ook door de benoemde emoties expliciet te koppelen aan de lichamen van de zangers. Dit zien we in frases als: 'Waer vriendenmin gaet, hand aen hand / Met liefde voor het Vaderland' en 'Daer smelt belang en 't zoetst vermaek, / In 't zelfde hart, in een,' waarin gevoelens verbonden worden aan bepaalde lichaamsdelen. De verbeelding van vriendschappelijke gevoelens in de verbinding van twee handen verwijst direct naar een lichamelijke uitdrukking van vriendschap. Dezelfde metafoor maakt ook een verbinding tussen vriendschap en liefde voor het vaderland. Hierdoor wordt een concrete persoonlijke

emotie verbonden met meer abstracte patriotse gevoelens.

Dit zien we ook in de tweede frase. Gevoelens van liefde worden niet zelden in het hart gesitueerd, zo ook het beeld van de versmelting van 'belang' en 'zoet vermaak'. Dit samensmelten verwijst bovendien niet enkel naar de liefde die met vriendschap en patriotisme verbonden is, maar het benadrukt ook het samenkomen van het nuttige en het vermakelijke – deze verbinding van plichten en genoegen stond centraal in de ideeën over sociabiliteit die in vele genootschappen van die tijd nagestreefd werd.<sup>22</sup> Zo zien we opnieuw dat het zingen over abstracte begrippen deze concepten toegankelijk maakte voor de directe ervaring van de zangers. Dit gebeurde door emotionele taal te verbinden aan een lichaamstaal die duidelijk gericht was op het activeren van de werkelijke lichamen van de zangers van het betreffende lied.

Tijdens de collectieve zangpraktijken werden gevoelens van verbondenheid dus nog eens versterkt. Er werd niet alleen over eenheid gezongen, deze eenheid manifesteerde zich ook werkelijk in de lichamen van het collectief. De overdracht en de fysieke ervaring van gevoelens binnen een collectief kon de zangers mobiliseren om tot actie over te gaan. Bovendien wordt er in liederen als *De Lof der Eendragt* een groep aangesproken – het patriotse exercitiegenootschap – die al verbonden was door een gedeelde ideologie en bereid was naar hun overtuigingen te handelen. Het zingen van zulke liederen was er dientengevolge niet alleen op gericht

de zangers als individuen te mobiliseren, maar ook op het aanzetten van de gehele groep tot collectief handelen. Omdat na 1785 de spanningen tussen de patriotten en de prinsgezinden steeds verder opliepen en gewelddadiger werden, was deze collectieve mobilisatie van groot belang.

### 'Zing mee, Hoesée'

Uiteraard gebruikten niet alleen de patriotten liederen in het publieke debat, ook de aanhangers van de stadhouder lieten van zich horen. Het liedboek *De nog bloeiende Orange-boom* (1785-1788) bevat een verscheidenheid aan orangistische liederen die de stadhouder en zijn aanhangers loven en de opstandige patriotten vervloeken.<sup>23</sup> Het lied *De stem van Neerlands volk aan Zyn Hoogheid* (1785) is een kenmerkend voorbeeld van de vele prinsgezinde liederen waarin de verbinding met de vorst gezocht werd om de boodschap van het lied autoriteit te verlenen en het daarmee kracht bij te zetten.<sup>24</sup> De tekst is een verbeelding van het volk van Nederland dat met vereende stem aan de stadhouder laat weten dat het achter het stadhouderschap staat. Die collectiviteit wordt meteen in de eerste regel benadrukt als iedereen opgeroepen wordt mee te zingen. De zingenden positioneren zichzelf tegenover een 'snoed gebroed' (de patriotten) en laten weten dat

23 Johannes François Jacobs de Agé, *De van den hemel afgebeden [...] in alle verdrukking [...] nog bloeienden Orange-boom of Verzameling van eenige liederen ten dienste [...] der waare ouwerwetse patriotten beminnaars van prins Willem de Vyfde [...]* (1785), Koninklijke Bibliotheek Den Haag, KW Pfl 21066.

24 Er zijn talloze verjaardagsliederen voor de leden van het Huis van Oranje geschreven die niet enkel felicitaties over moesten brengen, maar ook een duidelijk politiek commentaar verwoordden.

22 Wijnand Mijnhardt, *Tot Heil van 't Menschdom. Culturele Genootschappen in Nederland, 1750-1815* (Amsterdam 1987) 55.



'Kaat Mossel en Ruige Keet', 1784.  
*Rijksmuseum Amsterdam*

zij bereid zijn alles op te offeren om het Huis van Oranje in stand te houden.

Zulke strijdbare retoriek paste uiteraard goed in de polemiek die zich tussen de patriotten en prinsgezinden afspeelde.<sup>25</sup> Het is opvallend dat beide partijen daarin veelal gebruik maakten van dezelfde tropen en literaire en muzikale technieken. Zo zien we in liederen uit beide kampen verwijzingen naar de historische figuur

<sup>25</sup> Een interessante pennenstrijd speelde zich af tussen Pieter Vreede en Johannes Le Francq van Berkhey. De *Vaderlandse Feestzangen* die Vreede in 1783 schreef werden door Le Francq van Berkhey beantwoordt met een *Parodie*, waarop Vreede weer een *Echo* schreef. De teksten zijn doordrongen van wederzijdse haat en bespotting.

van Bato, de gemythologiseerde oervader der Nederlanders. Zowel de orangisten als de patriotten presenteerden zichzelf als de enige ware nakomelingen van de Bataven – de patriotten zouden uiteindelijk zelfs de nieuwe Republiek naar deze mythische voorvaders vernoemen.

Wederom biedt de wijsaanduiding aanvullend inzicht in het gebruik van dit lied. De melodie *Climeen, waarheen* stond in die tijd ook wel bekend als *Mars van Dessau of Pruisische Mars*, en was dus duidelijk een marsmelodie.<sup>26</sup> Daarmee wordt er

<sup>26</sup> Deze melodie was sinds het begin van de achttiende eeuw het lijflied van de Pruisische koning Leopold I. De melodie is onder andere te vinden in het *Divert de Musique* (1778), Universiteit Utrecht, Hs 20 A 12.

## De stem van Neerlands volk aan Zyn Hoogheid

Stem: Climeen, waarheen



Zing mee, Hoe-zée, Zo jui-chen Ba-tos nee-ven, Die voor O - ran-je gee - ven Lyf en Goed. Wil  
men hun't recht be-roo-ven, Dan, vol moed, Is't al O - ran-je bo - ven, Weg dat snood ge - broed.

een verbinding met een militaire context gelegd, al waarschuwt de uitgever van het liedboek voor de eventuele represailles van het zingen van de liederen in het openbaar: 'zyt omzigtig. Die Landverders [de patriotten] gaan om ons als briesschende Leeuwen, ons tragtede te verslinden.'<sup>27</sup>

Door hun onvermijdelijke associatie met een militaire context zijn marsliederen bijzonder interessante bronnen in het onderzoek naar gemeenschapsvorming in politieke liederen. In een uitgebreide overzichtsstudie van marcheerpraktijken in de westerse geschiedenis heeft McNeill de functie van het marcheren in de constructie van gemeenschappen benadrukt met behulp van het al genoemde concept *muscular bonding*. Hij observeerde dat synchrone lichamelijke handelingen, zoals het ritmische bewegen van het marcheren en het gelijktijdig produceren van geluid (zang, rijm, commando's), groepsolidariteit kunnen creëren.<sup>28</sup> Turino's *sonic bonding* gaat er van uit dat het collectieve musiceren een fundamentele manier is waarop mensen uit alle tijden en culturen hun identiteit construeren. Deze collectieve identiteiten zijn essentieel

voor de vorming en instandhouding van sociale groepen.<sup>29</sup> Bovendien kan door *emotional contagion* de lichamelijke expressie van gevoelens in een situatie van collectiviteit de ervaring van gedeelde gevoelens versterken.

Samen bewegen en zingen kan dus gevoelens van saamhorigheid en verbondenheid oproepen en op die manier het fundament leggen voor de constructie van een gevoelsgemeenschap. Zodoende maakten de synchrone collectieve bewegingen bij het zingen van marsliederen als *De stem van Neerlands volk* het mogelijk dat de zangers de collectiviteit waarover zij zongen aan den lijve konden ervaren. In vergelijking met *De Lof der Eendragt* werden de lichamen van de zangers van *De stem van Neerlands volk* echter niet zozeer door middel van de tekst geactiveerd, maar veeleer door het marskarakter van het lied. Deze mobilisatie werd uiteraard wel ingezet door het 'Zing mee, Hoezée' en ondersteund door de verenigende boodschap van de verdere liedtekst. Daarmee functioneerde het zingen dus als een praktijk waarin gevoelens van eenheid en saamhorigheid beleefd konden worden, op zowel lichamelijk als intellectueel vlak.

<sup>27</sup> Jacobs de Agé, *De nog bloeiende Orange-boom*, 7.

<sup>28</sup> McNeill, *Keeping Together in Time*, vi.

<sup>29</sup> Turino, *Music as Social Life*, 3.

Tussen 1783 en 1787 werd aan zowel patriotse als oranjegezinde zijde gewerkt aan de mobilisering van een burgermacht. Waar de patriotten vooral op de gegoede burgerij konden rekenen, zette de stadhouder er op in om de gewone man aan zijn zijde te krijgen. Collectieve militaire praktijken, zoals het marcheren van de schutterijen en exercitiegenootschappen, zijn ontworpen om individuen tot een groep samen te smeden. Het zingen dat onderdeel uitmaakte van een dergelijke praktijk moest dan ook de noodzaak van het collectief benadrukken en de soldaten voorbereiden op de strijd. Omdat die strijd vaak een hoge prijs van zijn strijders vroeg, was het bijzonder belangrijk om opoffering te presenteren als een belangrijke en heroïsche daad.<sup>30</sup> Net als in het patriottenlied *De Lof der Eendragt*, wordt ook in *De stem van Neerlands volk* deze opofferingsbereidheid direct benoemd en verbonden aan de lichamen van de prinsgezinde zangers ‘die voor Oranje geeven, / Lyf en Goed.’

Ook vele volksoproeren of ‘vrolykheden’, zoals het Nicolaasoproer van 1782 in Den Haag, het kermisoproer in 1784 in Leiden of bijltjesdag in Amsterdam in 1787, werden van bovenaf aangewakkerd. Niet zelden met behulp van opruiende liederen.<sup>31</sup> Hoewel de aanhangers van de stadhouder in het publieke debat flink

teengas gaven, kwamen de patriotten op steeds meer plaatsen aan de macht. Willem V had zich ondertussen uit veiligheidsoverwegingen met zijn gezin naar Nijmegen teruggetrokken totdat in september 1787 met behulp van Pruisische troepen de Oranjerestauroatie in gang gezet kon worden.

### ‘Zyn hart dat voor de Vryheid brand’

Na de Oranjerestauroatie zagen veel patriotten zich genoodzaakt terug te treden uit het publieke debat of zelfs naar het buitenland te vertrekken. Zij vestigden zich met name in de Zuidelijke Nederlanden, Frankrijk of de Duitse staten. Bij hun vertrek namen zij hun liederen mee en al moesten de patriotten in deze periode een toontje lager zingen, zij dichtten en verspreidden nog steeds nieuwe liederen. Nu vooral anoniem. Zoals de volgende titels aanduiden maakten patriotse schrijvers gretig gebruik van hun geuzennaam: kezen. In het liedboek *Het Vrolyk Keesje in de Verdrukking* (1789) vinden we het lied *De trouwheid der Patriotten by die der Keeshonden vergeleken*.<sup>32</sup> Dit lied moet de patriottengemeenschap niet alleen moed inspreken, het zingen wordt hier ook specifiek genoemd als een manier om positieve gevoelens op te wekken: ‘Houd goeden moed, zyt zonder vrees, en zing gelyk een brave Kees.’ Deze intentie spreekt ook uit het motto dat op een van de eerste bladzijden van het liedboek gedrukt is: ‘Hoe zeer men ’t vry gemoed, vervolgen moog

30 Erika Kuijpers en Cornelis van der Haven ed., *Battlefield Emotions 1500-1800. Practices, Experience, Imagination* (Londen 2016) 13.

31 Voor een uitgebreidere bespreking van de inzet van liederen in conflictsituaties, zie Renée Vulto ‘De Duivel schoptse voor haar kont. Hoezée, Hoezée, Hoezée!’ Het lied als agitator in Nederlandse twisten, rellen en protesten, 1780-1820’, in: *Schurken, Schelmen en Schandalen. Jaarboek De Achttiende Eeuw* (2020) 127-139.

32 *Het Vrolyk Keesje in de Verdrukking* (1789), Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 30 C 31.

### De trouwheid der Patriotten by die der Keeshonden vergeleken

Wys: *Gy die thans zyt met my ter Jagt, enz.*



Een Kees - hond blij - ft zijn Heer ge - trou - w, tri - umph, Schoon 't nu O - ran - je  
Een Pa - tri - o - t heeft nooit be - rou - w, tri - umph,



bo - ven is, Een Pa - tri - o - t blijft die hy is, tri - u - - - - umph!

Schoon 't Land nu is in Slaverny, triumph,  
De Patriot denkt echter vry, triumph,  
Zyn hart dat voor de Vryheid brand,  
Zucht om zyn lieve Vaderland, triumph, enz.

[...]

Het ga zo 't wil, blijft toch getrouw, triumph,  
Hebt van uw daden geen berouw, triumph,  
Houd goeden moed, zyt zonder vrees,  
En zing gelyk een brave Kees, triumph enz.

of dwingen / De Deugd houdt altoos stand,  
en heeft steeds lust tot zingen.'

De melodie waarop het lied gedicht is, *Gy die thans zyt met my ter Jagt*, was in die tijd zeer bekend en is door zijn duidelijke structuur gemakkelijk te zingen.<sup>33</sup> Het zullen echter niet alleen de aantekelijkheid en de populariteit van de melodie geweest zijn die de lieddichter tot de keuze voor deze melodie hebben gebracht. De melodie werd veel gebruikt in het politieke liedrepertoire, vooral voor oranjegezinde liederen, en was onlosmakelijk verbonden met de leus 'al is ons prinsje nog zo klein, hij zal evenwel stadhouder zijn!' De patriotse lieddichter eigende zich dus een 'orangistische melodie' toe. Het 'enz.' aan

het einde van elke strofe geeft ook aan dat het 'triumph', dat al een paar keer herhaald wordt, gerust nog een aantal keer gezongen mag worden. Ofschoon de patriotten in die tijd nauwelijks triomfeerden zou het herhalen van dit woord hier als een soort mantra ingezet kunnen zijn om in ieder geval het idee van een toekomstige overwinning en betere tijden concreter te maken. Dat beroep op de verbeeldingskracht spreekt ook uit de regels 'Schoon 't Land nu is in Slaverny, / De Patriot denkt echter vry'; ook al konden de patriotten op dat moment niet volgens hun idee van vrijheid leven, in hun verbeelding kon deze vrijheid wel blijven bestaan.

De situatie van de patriotten in ballingschap laat zien dat het zingen in zulke situaties beslist niet aan kracht verloor. Doordat de politieke omstandigheden veranderd waren konden de patriotten niet meer zingen tijdens grootse openbare vertoningen.

<sup>33</sup> De melodie is vermoedelijk van Duitse oorsprong, de oudste bekende notatie in een Nederlandse bron is te vinden in de *Verzameling van 'airs', dansen en marsen, gezet voor twee violen* (1743), Nederlands Muziek Instituut, 4 G 87.

Dit betekende dat hun gemeenschap niet meer fysiek bevestigd kon worden. Maar zelfs op afstand kon het zingen van liederen nog steeds als een verbindende praktijk functioneren. Zij die achter waren gebleven konden wellicht in verborgen contexten zoals de beslotenheid van hun huis blijven zingen, en de wetenschap dat ook andere patriotten op allerlei plaatsen de liederen bleven zingen, zij het in hun eigen private omgeving, zal de gevoelens van saamhorigheid en verbinding binnen die gemeenschap nog eens versterkt hebben. We zien hier dus dat de zangpraktijk weliswaar aangepast moest worden aan de specifieke omstandigheden van de nieuwe politieke situatie, maar dat dit niet zorgde voor een onderbreking van de continuïteit van de functie van het zingen als verbindende praktijk. Omdat de momenten van individueel zingen door het gezamenlijke liedrepertoire verbonden waren met de traditie van collectieve zangpraktijken droegen deze ook in tijden van fysieke afstand bij aan de instandhouding van de patriottengemeenschap op een verbeeld niveau.<sup>34</sup> De patriotten in ballingschap konden door te blijven zingen de verbinding met elkaar en met de patriotten in Nederland behouden, zelfs nu zij niet meer fysiek deel uit konden maken van die gemeenschap.

De patriotten die naar Frankrijk waren gevlucht, waren daar getuigen van de Franse Revolutie en zagen uiteindelijk in 1794 de mogelijkheid om met behulp van de Franse revolutionaire legers naar Nederland terug te keren. Hier zetten zij de Bataafse Revolutie in beweging. Op 18 januari 1795 verliet stadhouder Willem V

<sup>34</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londen 1983) 5-6.

de Republiek en vluchtte naar Engeland. In de daaropvolgende weken werd het bestuur in de steden en gewesten overgenomen door *Comités Revolutionnaires*.<sup>35</sup> Kenmerkend voor de hierop volgende periode waren de vele festiviteiten die in de Bataafse Republiek georganiseerd werden. De Franse revolutiefeesten hadden laten zien hoe ceremonies en feesten een krachtig middel vormden voor de vestiging van een nieuwe politieke orde en de constructie van een nationale gemeenschap. Op basis van deze kennis organiseerden de nieuwe Bataafse machthebbers overal in het land nationale feesten ter bevordering van de onderlinge verbinding.<sup>36</sup>

Als eerste feestelijke handeling werden er in de nieuwe republiek overal vrijheidsbomen opgericht. Dit waren gebeurtenissen die uiteraard ook uitgebreid bezongen werden. Zo werd het lied *Bij het Planten van een Vrijheids-Boom* wellicht op 20 januari 1795 in Leiden gezongen, waar de revolutionairen voor het stadhuis aan de Breestraat een vrijheidsboom oprichtten.<sup>37</sup> De feestelijke stemming van de liedtekst wordt door de vrolijke melodie nog eens versterkt. *On doit soixante*

<sup>35</sup> Joost Rosendaal, *De Nederlandse Revolutie. Vrijheid, volk en vaderland 1783-1799* (Nijmegen 2005) 98.

<sup>36</sup> De Bataafse feesten waren overigens zeker geen exacte kopieën van de Franse revolutiefeesten. Zo lag er in de Bataafse feesten veel meer nadruk op de opvoedingsgedachte en faciliteerden de feesten ook meer dan in Frankrijk de participatie van het volk. Annie Jourdan, 'Politieke en culturele transfers in een tijd van revolutie: Nederland 1795-1805', in: *BMGN – Low Countries Historical Review* 124.4 (2009) 559-679, aldaar 564.

<sup>37</sup> E.H. de Jong, *Weldenkende burgers en Oranjeliefhebbers. Patriotten en Prinsgezinden in Leiden, 1775-1795* (Hilversum 2014) 323. Het lied is te gedrukt in de bundel *Bataafsche Liederen voor Vaderlandsche Jongelingen en Meisjes* die in 1795 te Leiden uitgegeven werd. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 928 D 43.



Detail van 'By het planten van den Vryheids-boom, ter vereering van het Burgerplyn. Zang voor alle Burgers', 1795.

*Rijksmuseum Amsterdam*

*mille francs* was een zeer bekende republikeinse melodie en vooral populair bij de Franse sansculotten in de Zuidelijke Nederlanden, hoewel het ook in de Noordelijke Nederlanden veel gezongen werd.<sup>38</sup> We weten dat de patriotten in Leiden die

avond in ieder geval ook de *Carmagnole* dansten, een dans van de sansculotten en tevens, naast de *Marseillaise*, hét lied van de Franse revolutionairen.<sup>39</sup> *On doit soixante mille francs* heeft een opgewekt karakter en de afwisseling van korte en lange

<sup>38</sup> Deze melodie was gecomponeerd door Stanislas Champein voor het toneelstuk *Les dettes, comédie lyrique* (1787) van Nicholas Julien Forgeot. De melodie is onder andere te vinden in *Verzameling van populaire airs* (ca. 1800), Nederlands Muziek Instituut, 4 G 80.

<sup>39</sup> De Jong, *Patriotten en Prinsgezinden*, 323. In de *Bataafsche Liederen*, een liedboek dat duidelijk in de vrijheidsfeesten van 1795 te situeren valt, is er ook een lied op deze melodie te vinden.



### Bij het Planten van een Vrijheids-Boom

Wijs: *On doit soixante mille francs*

Of: *Uw schuld tien duizend ponden zwaar*

Daarrijst de Vrij-heids-boom om - hoog! Hoestreeft zijn schoon ons har-te en oog. Juich

vrij-e Ba-ta - vie-ren! Juich vrij-e Ba-ta - vie-ren! En zing den Fran-schen le - ger -

-drom, die ons ver - lost heeft wel - le - kom, Kroon

dien met eer - lau - rie - ren Kroon dien met eer lau - rie - ren

notenwaarden faciliteren het dansante karakter van de muziek, wat het in de context van de vrijheidsboomfeesten aannemelijk maakt dat er tijdens het zingen van dit lied ook daadwerkelijk gedanst werd.

Het perspectief van waaruit *Bij het Planten van een Vrijheids-Boom* geschreven is, is dat van de bevrijde Bataven en slaat direct een inclusieve toon aan.<sup>40</sup> Dit wordt bereikt door het gebruik van collectieve aanspraak: de groep wordt gerepresenteerd middels een *wij*.<sup>41</sup> Zo vertegenwoordigde iedere individuele zanger automatisch de stemmen van alle zangers.

<sup>40</sup> Uiteraard was deze toon alleen inclusief voor de zegevierende Bataven, de prinsgezinden die in dit conflict het onderspit gedolven hadden werden hier duidelijk buitengesloten.

<sup>41</sup> Cornelis van der Haven en Jürgen Pieters ed., *Lytic Address in Dutch Literature, 1250-1800* (Amsterdam 2018) 7.

Door het gebruik van die retorische techniek vervaagde het verschil tussen het individuele perspectief en het perspectief van de groep. Het samen zingen zorgde ervoor dat de zangers aan den lijve ondervonden dat hun eigen gezongen woorden de woorden van de gehele groep – van alle zangers tezamen – waren.<sup>42</sup> Tevens worden de Bataven hier tegenover de ‘vuige slaven’, de aanhangers van de naar Engeland (‘Albion’) gevluchte stadhouder (de ‘Dwingeland’) gezet. Door het creëren van een *ander* wordt het *wij* nog eens versterkt. ‘Gij kunt *ons* feest niet vieren’, krijgen de oranjegetrouwen duidelijk te verstaan.

De nieuwe bestuurders van de Bataafse Republiek zagen voor het zingen een essentiële rol weggelegd bij de vele feesten om de herwonnen vrijheid en de nieuwe

<sup>42</sup> Guillourel e.a., *Rhythms of Revolt*, 5.

orde nationaal te vieren. In de redevoering die de agent voor nationale opvoeding, Johannes van der Palm, hield bij het vieren van het vijfjarig jubileum van de Bataafse Republiek in 1799 stelde hij: 'Gunt mij, dat ik nog een poos adem scheppe; dat de toonen des Gezangs de stem mijner woorden vervangen, en de geestdrift der verrukking in onzen boezem doen ontvlammen.'<sup>43</sup> Het samen en zingen en dansen tijdens de festiviteiten in de nieuwe republiek faciliteerde de lichamelijke ervaring van collectiviteit en verbinding op dezelfde manier als de marcheeroefeningen van de exercitiegenootschappen en schutterijen een decennium eerder. Onderzoekers van feest- en herdenkingsculturen, zoals Ann Rigney en Mona Ozouf, hebben laten zien dat feesten mensen in de gelegenheid stelden verbeelde gemeenschappen te realiseren en reeds bestaande gemeenschappen te verstevigen.<sup>44</sup> 'They allowed people to actually share lived experiences (song, dance, spectacle, exhibitions, drinks) in the here and now of civic space while also celebrating a particular imagined tradition and performing their affiliation to it,' schrijft Rigney.<sup>45</sup> In 1795 en de daaropvolgende jaren waren de feestvierende Bataven dus bezig hun blijde gevoelens te

uiten en via die weg eindelijk de gemeenschap te vormen die zo lang slechts in hun verbeelding had bestaan.

### 'Komt, broeders, landsliên, vriden'

De feestelijke stemming van de Bataven vervaagde echter langzaam naarmate de eerst zo voortvarend ingezette revolutie steeds meer vastliep in de weerbarstige bestuurlijke praktijk en het Franse revolutionaire regime zijn greep op de republiek steeds verder verstevigde. Napoleon lijfde Nederland in 1810 in bij het Franse keizerrijk. Tijdens de inlijving werd de vrije pers stevig aan banden gelegd. Dat betekende echter niet dat de Nederlanders ophielden met het zingen van liederen met een politieke functie of betekenis. De ongrijpbaarheid van het zingen maakte liederen tot een geliefd verzetsmiddel. De Fransen waren zich hiervan bewust en reageerden dan ook fel op elke muzikale vertoning die hun autoriteit kon ondermijnen.<sup>46</sup> Van enkele gedrukte liederen die de censuur hebben overleefd en de tand des tijds hebben doorstaan weten we dat ze gezongen werden tijdens conscriptieoproeren, de protesten tegen de verplichte indiensttreding in de legers van Napoleon.<sup>47</sup> Deze

43 Johannes van der Palm, *Redevoering Bij Gelegenheid Der Viering Van Het Nationaal Feest Op Den 19 December 1799, Het Vijfde Jaar Der Bataafsche Vrijheid* [...] (Den Haag 1800), 2-3. Universiteit Gent, 201 A 12.

44 Ann Rigney, 'Burns 1859. Embodied Communities and Transnational Federation', in: Joep Leerssen en Ann Rigney ed., *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe. Nation-Building and Centenary Fever* (London 2011) 40-64, aldaar 58; Mona Ozouf, *La Fête Révolutionnaire, 1789-1799* (Parijs 1976) 5-6; Erika Fischer-Lichte en Matthias Warstat ed., *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa* (Tübingen 2009) 9-13.

45 Rigney, 'Burns 1859', 46.

46 Enkel het trommelen van het ritme van het Wilhelmus was voor de Napoleontische politie genoeg om tijdens een conscriptieoproer op 21 april 1813 in Den Haag de nachtwacht Jan van Tol op te pakken. Herman Colenbrander, *Gedenkstukken der algemeene geschiedenis van Nederland van 1795 tot 1840*, deel 6, band 3, GS 17 (Den Haag 1905-1922) 1603.

47 Bart Verheijen, 'Singing the Nation. Protest Songs and National Thought in the Netherlands during the Napoleonic Annexation (1810-1813)', in: Lotte Jensen ed., *The Roots of Nationalism* (Amsterdam 2016) 309-327, aldaar 315-319. Voor een analyse van de Nederlandse verzetscultuur in de Napoleontische tijd,

### Wilhelmus is nog ons vreugdelied

Wil - hel - mus van Na - ssou - wen, Is no - g, is  
 De God van ons be - trou - wen, Ver - la - at, ver -  
 Het bloed van on - ze va - deren, Is nie - t, is  
 Het hu - ppelt door onze a - deren, Waar 't blij - , waar 't  
  
 no - g, no ons vreug - de - lied!  
 la - at, verlaat ons Ho - lland niet.  
 nie - t, niet in ons ver - franscht:  
 blij - , blij O - ra - nje glanscht.

Komt, broeders, landsliën, vrienden,  
 Slaat heden hand in hand!  
 Thands zijn wij eensgezinden,  
 Voor Prins en Vaderland.  
 De tweedracht is verbannen  
 Ons Vaderland is vrij:  
 De geesel der tijrannen,  
 Oranje staat ons bij.

[...]

liederen gunnen ons een kleine inblik in het verzetsleven van die tijd. Zoals reeds beargumenteerd bij de casus van de patriotten in ballingschap, kon juist het zingen van verzetsliederen gevoelens van onderlinge verbondenheid oproepen.

Na het Congres van Wenen in 1813 en Napoleons definitieve nederlaag bij Waterloo in 1815 viel het Franse Keizerrijk uiteen. De Nederlanden waren in 1813 dus op weg een nieuw koninkrijk te worden. Dit was als het ware een herstel van de oude orde die zeker niet door iedereen toegejuicht werd. Uiteraard werd er wel gezongen. De vele nieuwe teksten die op de Wilhelmusmelodie en andere

oranjewijzen gedicht werden, laten zien hoe liederen wederom ingezet werden om gevoelens van nationale saamhorigheid te versterken.

Het *Wilhelmus is nog ons vreugdelied* verscheen eind 1813 in het *Nieuw liederenboekje* van het echtpaar Bilderdijk en Samuel Iperusz. Wiselius, vlak na de landing van Willem Frederik op het strand van Scheveningen.<sup>48</sup> Een bescheiden

en enkele verzetsliederen, zie Verheijen, *Nederland onder Napoleon*.

48 W. Bilderdijk, Katharina Wilhelmina Bilderdijk-Schweickhardt, en Samuel Iperusz Wiselius, *Nieuw liederenboekje, op aangenane en bekende wijzen, strekkende tot opwekking van vaderlandschen moed en gepaste*

menigte onthaalde daar op 30 november de prins.<sup>49</sup> Ook elders in het land werd de blijde boodschap van de terugkeer van de vorst gevierd, niet zelden met het zingen van het *Wilhelmus*.<sup>50</sup> We zien in die periode dan ook talloze nieuwe liedteksten verschijnen op de melodie van het oude *Wilhelmus*.<sup>51</sup> Ook hier hebben de dichters de tekst van *Wilhelmus is nog ons vreugdelied* aangepast naar de gebeurtenissen van 1813. Zo benadrukt de eerste strofe de continuïteit van een Nederlandse identiteit ondanks de Franse annexatie: 'Wilhelmus van Nassouwen / Is nog ons vreugdelied!'

De melodie had ongetwijfeld sterke emotionele connotaties. Het geuzenlied *Wilhelmus van Nassouwe* verwierf tijdens de Opstand alom bekendheid als het lied van Willem van Oranje. Door de eeuwen heen verloor het niet aan populariteit en

werd het veel gebruikt in alle lagen en windstreken van de Nederlandse samenleving. Dat maakte de melodie dan ook bijzonder geschikt om opnieuw in te zetten om na een politieke omwenteling een inclusieve Nederlandse identiteit te propageren. De wetenschap dat de Wilhelmsmelodie tijdens vele belangrijke gebeurtenissen van de zestiende eeuw tot in 1813 gezongen was bevestigde bovendien de continuïteit van deze zangpraktijk in de Nederlandse geschiedenis en benadrukte het idee van een nationale gemeenschap met een gedeelde geschiedenis.

Voordat het *Wilhelmus* zo plechtig werd als vandaag de dag, werd de melodie een stuk sneller en opgewekter gezongen en stond zij ook wel bekend als de *Prinsenmars*. Dit paste uiteraard ook goed bij het vrolijke karakter dat dit *Wilhelmus is nog ons vreugdelied*, zoals de titel al zegt, als vreugdelied had.<sup>52</sup> Geheel in lijn met de verenigende functie van het lied is de derde strofe gericht op verzoening en het achterlaten van alle oude verschillen: 'De tweedracht is verbannen'. Zoals we ook al in andere liederen zagen, wordt deze boodschap kracht bijgezet door het beeld van in elkaar geslagen handen en het aanspreken van de 'broeders, landsliên, vrienden' met collectieve aanspraak. Wederom worden er verbindende gevoelens opgeroepen en wordt het lichaam aangezet tot collectieve actie. De verzoenende toon van het lied kenmerkt de pogingen

*vreugde in deze belangrijke dagen* (Amsterdam 1813), Koninklijke Bibliotheek Den Haag, Knuttel 23545. De samenwerking tussen de orangistische Bilderdijs en de patriot Wiselius is opmerkelijk, maar valt tegelijkertijd goed te plaatsen in de verzoenende tendensen van die tijd. Wiselius had zich in de periode hiervoor tegen Napoleon gekeerd met een beroep op de Nederlandse soevereiniteit en het eigen nationale verleden. Laurien Hansma, *Oranje Driften. Orangisme in de Nederlandse Politieke Cultuur 1780-1813* (Hilversum 2019) 196.

49 Jeroen van Zanten, 'Het strand van Scheveningen, De aankomst van koning Willem I op 30 november 1813', in: Jan Bank en Marita Mathijsen ed., *Plaatsen van herinnering. Nederland in de negentiende eeuw* (Amsterdam 2006) 61-71, aldaar 68.

50 Het *Wilhelmus* werd in ieder geval in Den Haag, Amsterdam, Groningen, en Zwolle gezongen. 's *Gravenhaagsche courant*, No. 13, *Woensdag, den 1 December* (Den Haag 1813); *Staatkundig Dagblad van de Zuyderzee*, No. 340, *Vrijdag, den 3 December* (Amsterdam 1813); *Extra-Ordinar Dagblad van het Departement Vriesland*, *Maandag, den 6 December 1813* (Leeuwarden 1813).

51 Matthijs Lok, 'Een geheel nieuw tijdvak van ons bestaan' De herinnering aan de Nederlandse Opstand en de temporaliteit van '1813', in: *De Negentiende Eeuw* 38.2 (2014) 67-82, aldaar 75.

52 Er waren in die tijd tal van variaties op de Wilhelmsmelodie die naast elkaar bestonden, de hier gebruikte transcriptie was rond 1800 een veel voorkomende versie. *Verzameling van menuetten en airs* (ca. 1800), Koninklijke Bibliotheek Den Haag, Hs 133 K 28. De plechtige manier waarop het *Wilhelmus* vandaag als nationale hymne gezongen wordt ontwikkelde zich pas in de loop van de negentiende eeuw.

om Nederland na 1813 als verenigde natie te presenteren. Na het vertrek van de Fransen werden er dus in heel Nederland *Wilhelmussen* gezongen om de bevrijding te vieren en een nieuw begin voor de Nederlandse natie in te luiden.

### ‘Met zang, met zang, met zang’

De vele liederen die uit het Nederlandse Revolutietijdvak bewaard zijn gebleven, geven een inkijk in het publieke debat van die periode en zijn een waardevolle aanvulling op de veelheid aan pamfletten, verslagen en andere geschriften uit dit tijdvak. Ze slaan een brug naar de populaire cultuur van die tijd en geven zo een inkijkje in de beleving van de revolutiejaren onder bredere lagen van de bevolking. In dit artikel heb ik liederen dan ook niet enkel als tekstuele getuigenverslagen beschouwd, maar veeleer als toegang tot de ervaringen die met het zingen van de liederen verbonden waren. Daar moet uiteraard de kanttekening bij worden geplaatst dat de liederen die overgeleverd zijn voornamelijk door politieke en culturele elites de wereld ingestuurd werden en mogelijk niet altijd het beoogde effect hadden. Desalniettemin kunnen zowel de intenties van de liedmakers, zoals die spreken uit de liederen zelf, als bronnen over de contexten waarin de liederen gezongen werden ons nieuwe inzichten bieden in de politiek van de turbulente jaren rond 1800. Dit performatieve perspectief op historische zangpraktijken legt bovendien ook algemene gemeenschapsvormende processen van het zingen bloot. In veel liederen uit het Nederlandse revolutietijdvak werd er gebruik gemaakt van dezelfde retorische en muzikale

technieken. Ook kunnen we in de zangpraktijken gemeenschapsvormende mechanismen en processen zoals *emotional contagion*, *sonic* en *muscular bonding*, en de wisselwerking tussen verbeelde en belichaamde gemeenschappen herkennen. Ondanks deze continuïteiten in de zangcultuur was de specifieke invulling van een zangpraktijk door haar zangers aan veranderingen onderhevig, afhankelijk van de politieke omstandigheden van dat moment. Zowel deze specificiteit van de tijdgebonden manifestaties van zangpraktijken – bijvoorbeeld het zingen van het *Wilhelmus* in 1813 om de terugkeer van het Huis van Oranje te vieren – als de historische continuïteit van de Nederlandse zangcultuur – het zingen van het *Wilhelmus* op belangrijke momenten in de Nederlandse politieke geschiedenis sinds de zestiende eeuw – waren belangrijk voor het functioneren van het zingen als verbindende praktijk.

Zangpraktijken werden dus gedurende het gehele revolutietijdvak als bindmiddel voor gemeenschappen ingezet: door de exercitiegenuootschappen in de jaren 1780, door de prinsgezinden na de Oranjerestauroatie, patriotten in ballingschap, burgers van de nieuwe Bataafse Republiek, door de onderdrukte Nederlanders tijdens de Franse bezetting en daarna bij de terugkeer van het Huis van Oranje. Ook in de liedteksten is er veel continuïteit te ontwaren. Gedurende de gehele periode werd er gezongen over eendracht, vrijheid, heldenmoed en een voorspoedige toekomst voor het vaderland. Ondanks de diversiteit aan ideeën over de concrete invulling van deze idealen vormden ze een fundament voor gemeenschappen met een collectieve identiteit. De patriotten vulden bijvoorbeeld het concept vrijheid

anders in dan de orangisten, maar doordat het bij beide partijen onderdeel uitmaakte van het politieke vocabulaire kon zo'n concept ook centraal komen te staan in een gedeeld politiek discours. Dit gebeurde bijvoorbeeld naarmate de partijverschillen vervaagden, eerst in een verzet tegen de Franse overheersing en vervolgens in de opbouw van een nieuwe Nederlandse staat.

De specifieke invulling van de zangpraktijken houdt vooral verband met de contexten waarbinnen het zingen plaatsvond. Zo konden liederen die op het ene moment collectief en in het openbaar gezongen werden een tijd later, na een politieke omwenteling, enkel nog in verborgen context klinken: waar de patriotten eerst nog openbare exercities hielden, moesten zij zich tussen 1787 en 1795 gedeisd houden. Op dezelfde manier kon een strijdbaar lied, gezongen vanuit de onderdrukking, binnen de kortste keren een triomflied worden: na 30 november 1813 kon het *Wilhelmus*, dat eerst nog als verzetslied functioneerde, weer uit volle borst gezongen worden. En waar verschillende politieke groeperingen elkaar eerst de huid vol scholden, werd er later collectief een verzoenende toon aangeslagen: schoppen en kezen werden 'vereende Nederlanders'. De muzikale karakteristieken van de gebruikte melodieën ondersteunden vaak de centrale boodschap van de liedteksten. De emotionele associaties die de melodieën met zich meedroegen wijzen er op dat de contrafactuur gericht

ingezet werd om bepaalde emotionele reacties op te roepen die de beoogde werking van het lied moesten ondersteunen.

De retoriek van de politieke liederen en de breed gedragen inzet van deze liederen laat zien dat er al tegen het einde van de achttiende eeuw steeds meer aandacht was voor het creëren van een Nederlandse gemeenschap met een eigen nationaal bewustzijn. De basis voor dit bewustzijn werd mede gelegd doordat de collectieve zangpraktijken gevoelens van verbondenheid creëerden. Zangers konden tijdens het zingen de in de liederen verbeelde abstracte idealen, zoals eenheid en saamhorigheid, lichamelijk ervaren. Er was in de zangpraktijken dus sprake van zowel inhoudelijke verbinding, in de teksten en melodieën van de liederen, als fysieke verbinding, door de collectiviteit van de zingende groep. Niet alleen belichaamde zangpraktijken konden dit effect hebben, ook op afstand kon door middel van het zingen van een collectief liederenrepertoire de verbinding met de gemeenschap in de verbeelding behouden worden, steeds opnieuw.

### Over de auteur

**Renée Vulto** is doctoraatsonderzoeker aan de Universiteit Gent. Haar project project Singing Communities richt zich op de liederen zangcultuur van het Nederlandse revolutietijdvak (1780-1815).

E-mail: [renee.vulto@ugent.be](mailto:renee.vulto@ugent.be)