

# ‘De Duivel schoptse voor haar kont. Hoesée, Hoesée, Hoesée!’

## Het lied als agitator in Nederlandse twisten, rellen en protesten, 1780-1820

KERNWOORDEN: liedcultuur – zingen – affectendiscours – politieke conflicten – geweld – collectieve actie

In de late achttiende werd er in Nederland volop geruzied, geprotesteerd, gereld en vernield. Een ideaal middel voor agitatie en onruststokerij was het lied. Zo ontstond er in de late avond van 12 september 1785 in het Leidse logement ‘Het Zwijnshoofd’ een vechtpartij toen prinsgezinden een scheldlied over de patriotten aanhieven, waarop de patriotten probeerden de prinsgezinden het zingen te beletten. Op 29 mei 1787 plunderden orangisten in Amsterdam patriotse winkels onder het zingen van ‘al is ons prinsje nog zo klein, hij zal evenwel stadhouder zijn!’ En op 15 november 1813 werd, al brandstichtend en ‘Oranje boven!’ zingend, het laatste Franse garnizoen uit Amsterdam verdreven.

De politieke ontwikkelingen in de periode tussen 1780 en 1820 betekenden het einde van de ruim tweehonderd jaar oude Republiek en het prille begin van het Nederland van vandaag. Literaire teksten kunnen waardevolle inzichten bieden in zulke transitieën in de samenleving. Daarom zijn liederen al vaak als bronteksten bestudeerd door historici.<sup>1</sup> Er is bij dit soort onderzoek echter nog maar weinig aandacht besteed aan datgene wat het lied tot lied maakt: het performatieve karakter van het genre, besloten in de combinatie van tekst en muziek. Het lied bestaat namelijk pas in volledige vorm als het gezongen wordt. Daarom pleit ik voor een opvatting van het lied als een performatieve actie. De uitvoering van een lied kan een bepaalde betekenis krijgen en daarmee een bepaald effect hebben. De lichamelijkheid van de zanger(s) speelt hierbij een belangrijke rol.<sup>2</sup> In gezongen vorm kan een lied zijn affectieve werking volledig ontplooiën en veel sterker op gevoelens inwerken dan als het enkel gelezen wordt. Deze werkingskracht maakt het mogelijk dat een lied bijvoorbeeld

1 Zie bijvoorbeeld: Frans Grijzenhout, *Feesten voor het Vaderland. Patriotse en Bataafse feesten 1780-1806* (Zwolle 1989); Lotte Jensen, “Disaster upon Disaster Inflicted on the Dutch” Singing about Disasters in the Netherlands, 1600-1900”, *BMGN Low Countries Historical Review*, 134:2 (2019) 45-70; Bart Verheijen, *Nederland onder Napoleon. Partijstrijd en natievorming 1801-1813* (Nijmegen 2017).

2 Daarmee sluit ik mij aan bij onderzoekers als Cornelis van der Haven, ‘Singing the Nation: Imagined Collectivity and the Poetics of Identification in Dutch Political Songs (1780-1800)’, *Modern Language Review* 111 (2016) 754-774. Zie ook: Dieuwke van der Poel, Louis Peter Grijp en Wim van Anrooij (ed.), *Identity, Intertextuality, and Performance in Early Modern Song Culture* (Leiden 2016).

als agitator kan functioneren. In dit artikel richt ik mij bij het bestuderen van de affectieve functie van liederen vooral op de praktijk van het zingen van liederen in een collectieve context en op de inzet van liederen in twisten, rellen en protesten.

Liederenspeelden een cruciale rol in het turbulente publieke debat rond 1800. Zo werden ze zowel gebruikt om tegenstanders te beschimpen en bespotten, als om mensen te verenigen en te mobiliseren, en om deze groepen vervolgens aan te zetten tot verzet en geweld.<sup>3</sup> Ze konden zowel een direct lichamelijk effect op mensen hebben, hen mobiliseren en opjatten, als er voor zorgen dat iemand zich bepaalde gevoelens en ideeën eigen maakte, deze verinnerlijkte. Liederens konden zodoende gevoelens oproepen en sturen, en daarmee ingezet worden om een concreet of meer abstract doel te bereiken. Als oraal medium kon het lied bovendien los van het papier bestaan, de grenzen van de materialiteit doorbreken en zich vrij door tijd en ruimte bewegen. Op die manier waren liederens gemakkelijk te verspreiden en konden zowel tekst als melodie door iedereen toegeëigend en gemanipuleerd worden.<sup>4</sup> Maar ook in materiële vorm was het lied een uiterst mobiel medium, het kon namelijk snel en in een klein en handzaam formaat op goedkoop papier gedrukt worden. Losse liedbladen werden zo gemakkelijk in de zakken verborgen en konden daarmee snel en onopvallend verspreid worden.<sup>5</sup>

Liedcultuur is grotendeels een orale cultuur. Ook in de achttiende eeuw ontstonden veel populaire liederens door het dichten van nieuwe teksten op reeds bestaande melodieën – een techniek die contrafactuur genoemd wordt. Het gebruik van bekende melodieën bevorderde de verspreiding van de liederens; een nieuwe tekst op een populaire melodie was immers snel uit het hoofd geleerd en kon al zingend worden doorgegeven. Zo was het lied, in tegenstelling tot vele andere genres, ook toegankelijk voor het ongeletterde deel van de samenleving.<sup>6</sup> Dat liederens steeds opnieuw gezongen werden zorgde er bovendien voor dat ze zich diep konden verankeren in het collectieve geheugen. Sommige liederens en melodieën uit die tijd, zoals ‘Ik zag twee beren broodjes smeren’ en ‘Wie in januari geboren is sta op’, kennen we vandaag nog steeds.

Het unieke karakter van het lied als genre houdt verder in dat de tekst een diepere of bredere betekenis kon krijgen dankzij de culturele en emotionele associaties die een melodie oproep. Bij contrafacten konden dit uiteraard ook associaties met eerdere liedteksten op de gebruikte melodie zijn.<sup>7</sup> Door deze dubbele, vaak impliciete betekenislaag waren liederens een ideaal middel voor het verspreiden van nieuws en informatie, revolutionaire ideeën of mobilise-

<sup>3</sup> Van der Haven, ‘Singing the Nation’, 759.

<sup>4</sup> Laura Mason, *Singing the French Revolution. Popular Culture and Politics, 1787-1799* (Ithaca 1996) 2. Ik heb het hier over liederens als populair genre, een genre dat in alle lagen van de samenleving voorkwam, en niet over het ‘kunstlied’ dat in de vroege negentiende eeuw tot bloei kwam.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Una McLivenna, ‘The Power of Music: The Significance of Contrafactum in Execution ballads’, *Past & Present* 229 (2015) 51.

rende boodschappen – zeker in tijden van conflict of politieke onderdrukking. Een onschuldige ogende tekst kon, gezet op een bepaalde melodie, juist een hele andere boodschap inhouden voor diegenen die de betekenis van de melodie kenden. Het (collectieve) zingen van liederen in zulke tijden en contexten werd dan ook vaak geassocieerd met maatschappelijke onrust.

Het lied was bovendien een belangrijk medium in de constructie en instandhouding van sociale groepen: zingen was een fundamentele manier voor de verwoording en belichaming van identiteiten – identiteiten die ten grondslag lagen aan het bestaan van sociale groepen, ook van groepen die zich tegen de gevestigde orde of een status quo verzetten.<sup>8</sup> Dit verklaart mede waarom bepaalde liederen, en het zingen van zulke liederen, steeds weer door machthebbers verboden werden.<sup>9</sup> Zingen was weliswaar een geweldloze vorm van protest, maar kon tegelijkertijd een opzwepende kracht bezitten die juist aanzette tot opstand en geweld. Dit maakt het lied als historische bron dan ook essentieel voor de bestudering van conflicten, protesten en verzetsdaden.<sup>10</sup>

Om de rol van liederen in maatschappelijke ontwikkelingen te begrijpen moeten we dus niet enkel naar liedteksten kijken. We moeten juist ook onderzoeken waar, wanneer en door wie die liederen werden gezongen om erachter te komen hoe de genoemde genre-specifieke eigenschappen van het lied het mogelijk maakten dat liederen als aanjagers functioneerden in twisten, rellen en protesten. De Nederlandse achttiende eeuw vormt in dat opzicht een dankbare casus. Door de eeuwenoude liedcultuur van de Nederlanden had het lied destijds een bijzondere functie: als populair genre stond het midden in de maatschappij en was het niet alleen een reflectiemiddel ten aanzien van het publieke debat, maar ook een actieve aanjager van dit debat.

### Het lied als scheldmiddel

Op 8 maart 1783 voltrok zich in Oegstgeest een incident dat goed illustreert hoe een lied zowel reflecteerde op politieke gebeurtenissen als actief ingezet werd in een politiek conflict. In dat voorjaar liepen de spanningen tussen de patriotten en prinsgezinden in Leiden hoog op. De Vierde Engelse Oorlog belemmerde de lakenindustrie van de stad en de legering van militaire troepen aan de nabije kust zette de economische en sociale draagkracht van de stad onder druk. De verjaardag van stadhouder Willem V op 8 maart was de druppel die de emmer deed overlopen. Het stadsbestuur had alle orangistische festiviteiten binnen de stadsmuren verboden uit vrees voor rellen tussen de oppositionele groepen.<sup>11</sup> Zodoende trok de oranjegezinde student Jan Willem Kumpel naar

<sup>8</sup> Thomas Turino, *Music as Social Life. The Politics of Participation* (Chicago 2008) 2.

<sup>9</sup> Éva Guillourel, David Hopkin en William G. Pooley (ed.), *Rhythms of Revolt: European Traditions and Memories of Social Conflict in Oral Culture* (Londen 2018) 7.

<sup>10</sup> Ibidem, 5-6.

<sup>11</sup> E.H. de Jong, *Weldenkende burgers en Oranjeliefhebbers. Patriotten en Prinsgezinden in Leiden, 1775-1795* (Hilversum 2014) 147.



Afb. 1 Anoniem, *Godloos Plunderen der zogen: Patriotten, te Amsterdam, den 29 30 en 31 Mey. 1787* (ca. 1787). Amsterdam, Stadsarchief, collectie tekeningen en prenten.

Oegstgeest om daar zijn feestelijk eerbetoon aan de stadhouder te organiseren. De festiviteiten werden echter onderbroken door een groep patriotse studenten die lucht hadden gekregen van dit voornemen. Deze studenten bestormden het etablissement en joegen Kumpel en zijn vrienden naar buiten. Het hele gebeuren leidde tot grote spot ten koste van de prinsgezinden, zoals we horen in 'Een nieuw lied op de Oegstgeestse Vrolykheid'.<sup>12</sup>

In het lied worden Kumpels aristocratische ambities belachelijk gemaakt en wordt hij als nep-ridder tegenover de boeren geplaatst. Die klagen met ironie over het falende beleid van Willem V en verwoorden daarmee het perspectief van de patriotten. De tekst werd gedicht op een zeer bekende melodie uit die tijd, op het liedblad aangeduid als 'Een braave Jaager voelt geen Kouw'.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> KB, KW Pfl 20659, *Een nieuw lied op de Oegstgeestse Vrolykheid, van den achtsten maart 1783. Den zogenaamden Ridder van Kumpel, student in de Regten, te Leyden, toegewyd. Op de voiz: Een braave jaager voelt geen kouw*, 1783. 'Oegstgeestse Vrolykheid' verwijst hier naar het Nicolaasoproer dat in december 1782 in Den Haag had plaatsgevonden. De patriotten zagen deze demonstratie van de oranjegezinden als een in scène gezette demonstratie, terwijl de orangisten de gebeurtenis zelf afdeden als een 'spontane vrolykheid'. De Jong, *Weldenkende burgers en Oranjeliefhebbers*, 121.

<sup>13</sup> In de hier besproken periode is de meest gebruikte wijsaanduiding voor deze melodie 'Gij die thans zijt met mij ter jagt' of variaties op deze wijsaanduiding. Vanaf 1813 staat de melodie vooral bekend als *Vivat Oranje, hoezee* (de laatste regel van *Al is ons prinsje nog zo klein*, wat dus ook al in de jaren 1780 een populair oranjegezind liedje was). 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*

De Ridder die sprak: Hy is 'er zo goed,  
Ha! Ha!  
Hy is van het oude Nassouwsche bloed.  
Ha! Ha!  
De Boertjes die zeiden, dat Voelen we fel  
Het Land vaert daerom, God betert! zo wel.  
Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! [bis]

Het zal echter niet alleen de populariteit van deze aanstekelijke volksmelodie en haar uiterst herkenbare structuur met het spottende 'ha! ha!' geweest zijn die de lieddichter tot de keuze voor deze melodie had gebracht. De melodie werd namelijk ook 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!' Het was dus het toppunt van spot om juist deze melodie te gebruiken voor het belachelijk maken van een prinsgezinde.

Uiteraard lieten ook die prinsgezinden van zich horen. Zoals gezegd was het op 12 september 1785 in het Leidse logement 'Het Zwijnshoofd' tot een confrontatie gekomen tussen aanhangers van de twee groepen. Een verzameling van patriotten werd verstoord door oranjegezinden die een scheldlied over de patriotten aanhieven, waarop de patriotten probeerden de oranjegezinden het zingen te beletten. Dit liep uit op een fikse vechtpartij.<sup>14</sup> Het lied dat gezongen werd is 'Schoppen Troeff';<sup>15</sup> een klaagzang van de prinsgezinden over hoe zij in de verdrukking raken door de toenemende macht van de patriotten. In Leiden werden de prinsgezinden spottend 'schoppen' genoemd,<sup>16</sup> en die maakten daar in dit lied handig gebruik van door met de woordspeling 'schoppentroef' te kennen te geven dat ondanks hun afnemende macht de strijd nog niet gestreden was.

Vrybuyters, die u steeds beroemt,  
Als waart gy Patriot,  
De prinsgezinden Schoppen noemt,  
Denkt aan uw droevig Lot,  
Wy Schoppen u nog eens tot stront,  
En roepen dan uit eenen Mont:  
Hoezée, Hoezée, Hoezée!

*marsen, gezet voor twee violen* (1743), Nederlands Muziek Instituut, 4 G 87.

<sup>14</sup> De Jong, *Weldenkende burgers en Oranjeliefhebbers*, 229.

<sup>15</sup> KB, 532 K 13 (ca. 1784).

<sup>16</sup> '[...] waar van nu in deze dagen de Schempnaamen van SCHOP en WEEGLUIS, onder het nieuw Patriotisme ontstaan zijn [...].' Johannes Le Francq van Berkheij, *De Bataafsche menschlijkheid. Nieuwe uitgave. Met verdedigende en geschiedkundige aanteekeningen opgehelderd door J. Le Francq van Berkheij* (Leiden 1804) 221. Schop was een oude spotnaam die teruggaat tot het begin van de achttiende eeuw, de term is vermoedelijk afgeleid van schoft en/of schavuit. *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, lemma 'schop'.

Uit de verdere liedtekst blijkt dat de stadhouder de troef zal zijn die de patriotten wel een lesje zal leren voor hun ongehoorzaamheid. En zo zullen de schoppen, volgens een tweede woordspeling, de patriotten uiteindelijk wel van een pak slaag voorzien. Overigens verkondigt de melodie van het lied een heel andere boodschap dan de provocatieve liedtekst, want die wijsaanduiding verwijst naar het vriendschapslied 'Hoe zoet is 't daar de vriendschap woont'.<sup>17</sup> Waarschijnlijk was in dit geval de keuze voor de muziek wel enkel door de populariteit van de melodie gemotiveerd: er zijn ruim honderd contrafacten op deze melodie bekend uit de hier besproken periode.<sup>18</sup> De prinsgezinden zullen zeker geen vriendschappelijke gevoelens voor de patriotten gekoesterd hebben, maar de melodie is simpel en makkelijk zingbaar. Daarmee leende ze zich bij uitstek voor een collectieve actie zoals die avond in Leiden.<sup>19</sup>

### Het lied als wapen

Op 29 mei 1787 was Amsterdam het strijdtoneel: Bijltesdag. Petities van een burgercomité hadden drie van de vier burgemeesters van Amsterdam doen aftreden, wat de patriotsgezinde burgemeester Hendrik Daniëlsz. Hooft alle macht gaf. De Bijltes (scheepstimmerlieden van het Amsterdamse Kattenburgereiland, sterk oranjegezind en goed georganiseerd in knokploegen) en andere orangisten kwamen hiertegen in het verweer en zo ontstonden er in de hele stad rellen tussen de twee partijen. Toen de patriotten in de binnenstad de overhand dreigden te krijgen, vluchtten veel prinsgezinden naar de Oostelijke Eilanden, het territorium van de Bijltes. Daar werden vervolgens de woonhuizen, winkels en etablissementen van de weinige patriotten die er woonden belaagd en geplunderd.<sup>20</sup> Meerdere ooggetuigenverslagen berichten over de meutes die door de straten trokken en 'al is ons Prinsje nog zo klein, hij zal evenwel Stadhouder zijn!' zongen.<sup>21</sup> Het lied 'Al is ons prinsje nog zo klein' werd in deze context onmiskenbaar als strijdlid ingezet. Met de boodschap dat zij zich niet zouden laten onderdrukken maakten de prinsgezinden hun strijdbaarheid duidelijk. En hoewel het lied niet letterlijk tot geweld opriep, laat de inzet van het lied in het oproer, als soundtrack van geweldsplegingen, eens te meer zien dat het zingen van liederen niet altijd onschuldig vermaak was en een sterk opruiend effect kon hebben.

17 De oudste bewaard gebleven notatie van deze melodie is te vinden in *Het princelyke Oranje hof, cierlyk beplant met Oranje gezangen [...]* (Den Haag 1748), KB, 532 K 12.

18 Zie: Nederlandse Liederbank, 'Hoe zoet is het daar de vriendschap woont', [www.liederenbank.nl](http://www.liederenbank.nl) (geraadpleegd op 14 januari 2020). De melodie werd vooral gebruikt voor liefdesliederen, bruiloftsliederen, gezelschapsliederen, vriendschapsliederen en lofliederen; daarnaast kwam de melodie ook voor bij vaderlandse liederen en enkele kluchtliederen.

19 Van der Haven benoemt 'simpliciteit', 'zingbaarheid' en 'eenheid van gevoel' als hoofdkenmerken van het achttiende-eeuwse lied: Van der Haven, 'Singing the Nation', 756.

20 Herman Colenbrander, *De patriottentijd. Hoofdzakelijk naar buitenlandsche bescheiden. Deel 3: 1786-1787* (Den Haag 1899) 205-207.

21 Stadsarchief Amsterdam, 5075/390.1.22 (Nr. 112 en Nr. 115) (1787).

Al is ons Prinsje nog zoo klein, en hoezee! [bis]  
Al is ons Prinsje nog zoo klein, hij zal evenwel stadhouder zijn;  
Vivat Oranje, hoezee! [bis]

Er waren ook liederen die hun zangers op een meer expliciete manier aanzetten tot geweld. Het lied 'Aen de Waepenen', geschreven in 1784 voor het patriotse exercitiegenootschap in Leiden, spoorde de leden van deze burgermilitie aan de wapens op te nemen tegen Willem V en iedereen die de stadhouder steunde:

Alle Burgers zijn Soldaten,  
Gruwen voor het Graeflijk juk,  
Stellen in 't bestuur der Staten,  
Hun belang, hun waer geluk!  
Dit doet ons de wapens voeren,  
Nooit een voetstap rugwaerts treên,  
In gevaer de trommen roeren,  
Rukken naer den vijand heên!<sup>22</sup>

Het lied heeft een mobiliserende toon door het gebruik van collectieve aanspreking – de voorstelling van een 'wij'. Daardoor representeert elke individuele zanger van het lied automatisch de stemmen van alle zangers. Door het gebruik van zo'n retorische techniek kon de tekst de transformerende werkingskracht hebben die van een groep individuen een collectief maakte. In de context van een conflict is collectieve actie immers enkel mogelijk als alle individuen op gaan in een 'wij'.<sup>23</sup> Ook in de politieke liederen rond 1800 was collectieve aanspreking een veelgebruikte techniek om gevoelens van gemeenschappelijkheid te creëren.<sup>24</sup> In het lied 'Aen de Waepenen' wordt zo een verbinding gecreëerd tussen de zangers en de gewapende strijd; de burgersoldaten werden zowel om hun moed bezongen, als toegezongen en aangemoedigd in hun strijd voor de vrijheid.<sup>25</sup> Bovendien deed de handeling van het collectieve zingen het onderscheid tussen het perspectief van de groep en dat van het individu vervagen.<sup>26</sup> In de lichamelijke ervaring van het collectief ondervonden zangers direct dat de woorden die gezongen werden de woorden van de groep waren, van alle zangers samen.

22 A. Soek, 'Aen de Waepenen', *Vaderlandsche Liederen voor het Genootschap van Wapenhandel [...] te Leyden* (Leiden 1784-1786).

23 Hannah Ahrendt, *The Origins of Totalitarianism* (New York 1973) 301.

24 Van der Haven, 'Singing the Nation,' 756.

25 Cornelis van der Haven, 'De Lier als wapen. Dichten, doden en (ver)zwijgen in Bellamy's *Vaderland-sche Gezangen* (1782-1783)', *Spiegel der Letteren* 56:1 (2014) 9. Van der Haven haalt in zijn betoog het 'panegyrische register' aan dat 'betrekking heeft op de helden die de wapens al opgenomen hebben.' Hij gebruikt deze terminologie weliswaar om de relatie tussen burgersoldaten en een lyrisch ik (dat geen deel uitmaakt van die groep) te beschrijven, desalniettemin is deze beschrijving ook van toepassing als het lyrisch subject zelf onderdeel is van het collectief dat het be- en toezingt – zoals in *Aen de Waepenen*. In het 'bardische zingen' van de late achttiende eeuw speelden zulke registers een significante rol in het performatieve karakter van liederen. Ibidem.

26 Guillorel et al., *Rhythms of Revolt*, 5.

In 'Aen de Waepen' worden de moed en de opofferingsbereidheid van de burgersoldaten centraal gesteld als de krachten achter de veranderingen die de patriotten in gang wilden zetten. Bovendien werd het lied gezongen op de melodie die bekend stond als 'Zingen wij tot Zoutmans glorie'. Het verwees daarmee naar de Slag bij de Doggersbank, een gebeurtenis die de patriotten als een grote overwinning hadden opgeëist. Zo moest het lied uiteraard de kracht en moed van de patriotten benadrukken.<sup>27</sup>

Ook het lichaam werd expliciet aangesproken. Zo klonk het: 'Vrijheidsliefde kookt in de ad'ren' en 'Dierb're Wapens! Met wat blijheid / Druk ik u aen 't kloppend hart!' Door middel van zulke beelden werd de nadruk gelegd op de fysieke beleving van vaderlandsliefde en strijdlust, in plaats van op een rationeel begrip van de complexe politieke situatie. De verheerlijking van de strijd en de persoonlijke opoffering voor vaderland en vrijheid werkte krachtig door in zulke sentimentalistische lyriek. Ze maakte gebruik van affectieve abstracties zonder het werkelijke lichamelijke leed te benoemen dat met deze strijd en opoffering gepaard ging.<sup>28</sup> Dat de oranjegezinden zich bewust waren van de kracht die hierdoor van opruiende liederen als 'Aen de Waepen' uitging, wordt bijvoorbeeld duidelijk uit het feit dat het liedboek waarin dit lied verscheen werd opgenomen in een aangifte tegen circulerende 'criminele papieren'.<sup>29</sup>

In tijden van politieke omwentelingen moesten politieke voortrekkers een manier vinden om mensen aan hun ideologie te verbinden en hen voor hun zaak te mobiliseren. Het construeren van groepen met een duidelijk doel en gedeelde geschiedenis bleek daarin een effectieve methode. Zoals het voorgaande laat zien was het lied daarbij een veelgebruikt instrument. Lieddichters die betrokken waren bij het politieke debat probeerden door middel van het lied hun eigen gevoelens ook bij de zangers en toehoorders op te wekken.<sup>30</sup> Door in het lied abstracte politieke ideologieën te verbinden met het eigen lichaam van de zangers werden niet alleen het lied, maar ook deze lichamen, die door middel van het lied aangezet werden tot actie, wapens in een conflict.

### Het affectendiscours over het lied

Dat men zich in de achttiende eeuw bewust was van de effecten van het lied op lichaam en geest, wordt ook duidelijk uit het toenmalige denken over affecten en muziek. In het affectendiscours zoals dat zich in de vroegmoderne tijd ontwikkelde, werd geprobeerd om gevoelens (in contemporaine termen ook wel

<sup>27</sup> De Slag bij de Doggersbank, een zeeslag in de Vierde Engelse Oorlog, was trouwens nauwelijks een overwinning te noemen. Zowel de Britse als de Nederlandse vloot leden grote verliezen. Desalniettemin werd vlootvoogd Johan Zoutman als een grote held onthaald en werd de slag jaarlijks feestelijk herdacht. Grijzenhout, *Feesten voor het Vaderland*, 37.

<sup>28</sup> Van der Haven, 'De Lier als wapen', 5. Zie ook: Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (Oxford 1985).

<sup>29</sup> Nationaal Archief, *Hof van Holland*, 5527.1, *Informatie nopens het uitgeven van verscheidene fameuse libellen en spotprenten tegen de stadhouder en zijn partij [...]*, 1785.

<sup>30</sup> Van der Haven, 'De Lier als wapen', 11-14.

'passies' genoemd) en affectieve transformaties in de geest te verklaren, bijvoorbeeld aan de hand van fysiologische modellen. Muziek, en in het bijzonder op muziek gezette woorden, werd hierin een grote rol toegeschreven.<sup>31</sup> Onderdeel van het affectendiscours was ook het denken over 'sympathie'. Dit begrip verwees naar gevoelens als compassie en saamhorigheid en zou naar het huidige taalgebruik vertaald kunnen worden als 'empathie'. Het achttiende-eeuwse medisch-filosofische denken, bijvoorbeeld, zag sympathie als de communicatie van gevoelens tussen individuen. Zo liet men het cartesisaanse dualisme achter zich en begon men juist de verbondenheid van lichaam en geest te conceptualiseren: affecten konden fysieke effecten hebben.<sup>32</sup> Dit idee blijkt essentieel als we kijken naar de praktijk van het collectieve zingen – een vast onderdeel in de Nederlandse liedcultuur – dat een uitzonderlijk belang toegekend kreeg in tijden van verdeeldheid en crisis. Waar woorden tekort schoten kon het zingen van liederen gevoelens van saamhorigheid oproepen. Zo schreef de ook in Nederland invloedrijke Schotse filosoof Adam Smith:

Upon some occasions sympathy may seem to arise merely from the view of a certain emotion in another person. The passions, upon some occasions, may seem to be transfused from one man to another; instantaneously, and antecedent to any knowledge of what excited them in the person principally concerned. [...] whatever may be the cause of sympathy, or however it may be excited, nothing pleases us more than to observe in other men a fellowfeeling with all the emotions of our own breast.<sup>33</sup>

Zulke ideeën over overdracht van gevoelens in een collectieve situatie vertonen sterke parallellen met een cognitief mechanisme dat we tegenwoordig *emotional contagion* noemen. Hierbij zorgen spiegelneuronen ervoor dat bij de toehoorder(s) dezelfde emoties ontstaan als bij de uitvoerder(s).<sup>34</sup> In de context van een collectieve zangpraktijk, waarin de deelnemers zowel uitvoerders als toehoorders zijn, heeft *emotional contagion* zelfs een wederkerig effect: alle deelnemers 'besmetten' elkaar wederzijds met bepaalde gevoelens.

De Zwitserse filosoof Johan Georg Sulzer paste dit idee toe in zijn *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* en heeft het daar over de besmettelijkheid van gevoelens bij een collectieve actie:

31 Penelope Gouk, 'Music as a means of social control: some examples of practice and theory in early modern Europe', in: Tom Cochrane, Bernardino Fantini en Klaus Scherer (ed.), *The Emotional Power of Music. Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control* (Oxford 2013) 310-311.

32 Gouk, 'Music as a means of social control', 311-312.

33 'In vele situaties ontstaat 'sympathie' alleen al door het zien van de emotie bij een andere persoon. De 'passies' lijken ogenblikkelijk van de een op de ander overgebracht te worden, zonder dat we weten wat ze in eerste instantie bij de eerste persoon opgeroepen heeft. [...] Wat ook de oorzaak van sympathie moge zijn, of hoe het ook opgewekt moge worden, niets is bevredigender dan zien dat anderen onze emoties delen.' Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* [1759], Knud Haakonsen (ed.) (Cambridge 2002) 13-17.

34 Andy McGuinness en Katie Overy, 'Music, Consciousness, and the Brain. Music as Shared Experience of an Embodied Present', in: D. Clarke en E. Clarke (ed.), *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives* (Oxford 2011) 245-262.

Es giebt mancherley Gelegenheiten, besonders wenn mehrere Menschen in einerley Absicht versammelt sind, wo ein Wort, oder ein Ton, alle plötzlich in sehr lebhafte Empfindung setzet. [...] wie ofte geschieht es nicht, daß man in Gesellschaft vergnügt und fröhlich ist, lacht und scherzet; oder im Gegentheile, daß Leute aufgebracht sind, Meuterey und Aufruhr anfangen, ohne eigentlich zu wissen warum. Ein einziger hat den Ton angegeben, und die übrigen sind davon angestekt worden. [...] [Dass das] von Musik begleitete Lied eine ausnehmende Kraft habe, die Gemüther der Menschen völlig einzunehmen, ist eine aus Erfahrung aller Zeiten und Völker bekannte Sache: denn schon der Gesang, ohne vernehmliche Worte, so wie er sich zum Lied schicket, [...] hat eine große Kraft Empfindung zu erwecken.<sup>35</sup>

De Franse filosoof Charles Batteux vroeg zich zelfs af: 'l'Enthousiasme poétique a-t-il rien de plus emporté ou de plus violent?' En stelde daarop: 'L'Enthousiasme et le sentiment sont un même chose, le but de la poésie est de produire le sentiment, de toucher, de plaire.'<sup>36</sup> Ongetwijfeld beïnvloed door zulke denkers schreef de Nederlandse dichter Jacobus Bellamy in het voorwoord van zijn *Vaderlandsche Gezangen*: 'de vaerzen moesten sterk zijn!' – sterk, in die zin dat ze de vaderlandse gevoelens van hun lezers moesten aanwakkeren. Op deze manier moest Bellamy's dichtbundel dienen als 'handboek der Natie' met als doel het 'opwekken en aanmoedigen dier deugden, die tot den opbouw, de instandhouding en den luister der maatschappij zoo noodzaaklijk zijn.'<sup>37</sup> Ook in het voorwoord van de *Vaderlandsche Liederen*, de liedbundel voor het Leidse patriotse exercitiegenootschap lezen we: 'Ontvangt ze [de liederen] in gunst! dat zij u vermaek verschaffen, en tot aanvuuring dier edele vrijheids en Vaderlandsliefde, waer door wij ons in de wapenen oeffenen, verstrekken.'<sup>38</sup> Zulke intentieverklaringen dichtten het lied een belangrijke functie toe bij het versterken van vaderlandslievende gevoelens. Bovendien vertegenwoordigden ze duidelijk het idee dat liederen een rol konden spelen in de constructie van collectieve identiteiten. Zoals de besproken casussen al lieten zien ging de constructie van zulke groepen echter meestal ook ten koste van andere groepen. Liederen waren dus zowel bindmiddelen om mensen in groepen samen te brengen, als agitatoren om deze groepen tegen elkaar op te zetten.

35 'Er zijn vele gelegenheden, vooral als meerdere mensen met een gedeelde intentie verzameld zijn, waar een woord of een toon bij iedereen plotseling zeer levendige gevoelens oproept. [...] Hoe vaak gebeurt het niet dat men in gezelschap vergenoegd en vrolijk is, lacht en grapt; of in tegendeel, dat mensen geagiteerd zijn, muiterijen en oproeren beginnen zonder dat ze eigenlijk weten waarom. Één iemand heeft de toon gezet, de anderen zijn ermee besmet geraakt. [...] Dat het door muziek begeleide lied de bijzondere kracht heeft de geesten van de mensen volledig te beheersen is een ervaring van alle tijden en volkeren: alleen al het zingen van een melodie, zonder duidelijk waar te nemen woorden, heeft de grote kracht gevoelens op te wekken.' Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik* [1771/1774] (Berlijn 2004) 713-718.

36 'Is er iets dat meeslepender of gewelddadiger is dan poëtisch enthousiasme? Het enthousiasme en het gevoel zijn één; poëzie moet gevoelens creëren, ze moet raken, behagen.' Charles Batteux, *Les Beaux-Arts Réduits à Un Même Principe* (Leiden 1746) 141-144.

37 Jacobus Bellamy, *Vaderlandsche Gezangen van Zelandus* (Amsterdam 1785) vii-xi.

38 Pieter Vreede, 'Waerde Medeleden!', *Vaderlandsche Liederen voor het Genootschap van Wapenhandel [...] te Leyden* (Leiden 1784-1786).

## Het lied als provocatie

De affectieve werking van liederen en het gebruik van liederen om scheldpartijen en oproepen tot geweld te mediëren, zorgden er dus voor dat het lied een ideaal provocatiemiddel was. Hoe sterk die affectieve werking kon zijn, is bijvoorbeeld op te maken uit de ongelukkige samenloop van omstandigheden die zich op 2 maart 1794 in Leiden voordeed. Een regiment dat in Leiden gelegerd was om de Franse revolutionaire legers die de Republiek binnendrongen tegen te houden, maakte zich gereed voor vertrek met de opvoering van een aantal publieke manoeuvres.<sup>39</sup> Deze moesten plaatsvinden op het plein voor de Doelen dat daarvoor schoongeveegd werd van al het publiek. Drie studenten die aarzelden het plein te verlaten werden door de bevelvoerende majoor Van de Graaff hoogstpersoonlijk gesommeerd te vertrekken. Een van de jonge mannen maakte niet direct aanstalten om te vertrekken, maar volgde uiteindelijk toch zijn vrienden terwijl hij mompelde: 'marchons ça ira' – het is al goed, we zullen gaan.<sup>40</sup> Hierop barstte Van de Graaff in woede uit, trok zijn sabel en 'bragt den voorn. S. van Schaak eene vreeslijke wond toe in den linker wang, zoo dat het bloed langs zijne kleederen stroomde, gevolgd door twee slagen op den rug, met het platte van het zijdgeweel'.<sup>41</sup> 'Ça ira' waren namelijk de kernwoorden van het populaire Franse revolutielied 'Ah ça ira', de anti-Franse en fel prinsgezinde majoor ongetwijfeld welbekend. Het lied was namelijk ook in de Nederlanden zo bekend dat er in 1792 zelfs een Nederlandse (door de patriotten gedichte) versie van was verschenen.<sup>42</sup> Enkel een onbedoelde hint naar slechts twee woorden uit een lied, zonder dat het überhaupt gezongen werd, lokte dus al een extreem gewelddadige reactie uit die de arme Samuel van Schaak uiteindelijk zijn leven zou kosten.<sup>43</sup>

Waar 'Ah ça ira' een lied was van en vóór de Fransen, zo functioneerde tijdens de Franse periode het 'Wilhelmus' vaak als verzetsmelodie tégen de Fransen. Dit Geuzenlied heeft doorheen de gehele geschiedenis van de Nederlanden steeds weer een interessante rol gespeeld. De oorsprong van het 'Wilhelmus' in de context van de Opstand leende zich goed voor het trekken van parallellen tussen de vrijheidssrijd van de Nederlanders tegen de Spaanse overheersing tijdens de Tachtigjarige Oorlog en de situatie tijdens de Franse overheersing onder Napoleon tussen 1806 en 1813. Er werden vele nieuwe teksten op de 'Wilhelmus'-melodie gedicht die bijvoorbeeld de continuïteit van het Oranjehuis en haar verbondenheid met de Nederlanden benadrukten door de afstamming van Willem V (en later ook Willem Frederik) van Willem van Oranje aan te duiden. Tegelijkertijd bleef de melodie sterk verbonden met het idee van vrijheid

<sup>39</sup> De Jong, *Weldenkende burgers en Oranjeliefhebbers*, 314-315.

<sup>40</sup> Of 'allons ça ira', in het verslag dat deze gebeurtenis beschrijft worden beide mogelijkheden gegeven.

<sup>41</sup> KB, KW Pflit 22432, *Verhaal van het gebeurde tusschen den Heere S. VAN SCHAACK [...] en den Heere L. E. VAN DE GRAAFF [...]* (Leiden 1794) 4.

<sup>42</sup> Tresoar, Pd 459, *Volkslied. Gevolgd naar het Fransche AH ÇA IRA* (Holland 1792).

<sup>43</sup> De Jong, *Weldenkende burgers en Oranjeliefhebbers*, 316.

en soevereiniteit van de Nederlanden. Het lied was daarmee ook geschikt voor een inclusiever nationaal idee. De Wilhelmusmelodie was dus sterk aanwezig in het bewustzijn van de mensen en de betekenis zo bekend dat enkel het trommelen van het ritme van het 'Wilhelmus' voor de Napoleontische politie genoeg was om tijdens een conscriptieoproer op 21 april 1813 in Den Haag nachtwacht Jan van Tol op te pakken.<sup>44</sup> Naast het Wilhelmus werd tijdens dat oproer, waar geprotesteerd werd tegen de dienstplicht in de legers van Napoleon, ook weer het bekende 'Al is ons prinsje nog zo klein' gezongen.<sup>45</sup>

Na al die roerige jaren kwam er in november 1813 een einde aan de Bataafs-Franse tijd. Het nieuws dat de Russische troepen de Nederlandse grenzen waren overgestoken bereikte Amsterdam op 12 november en zette een reeks oproeren in gang.<sup>46</sup> In zijn gedenkschriften aan de gebeurtenissen van die dagen schreef schout-bij-nacht Job Seaburn May dat toen hij op 15 november hoorde dat de Franse garnizoenen vertrokken waren, hij zei: 'dan maken wij hedenavond de revolutie.' Die omwenteling begon met het in brand steken van de douanehuisjes 'onder het groot gejuich van de goede menigte, die van harte hare geliefkoosde liederen ter eere van het huis van Oranje uitboezemde.' Deze liederen waren volgens May 'alle voor het herstel van dat [Oranje]huis.'<sup>47</sup> Naar alle waarschijnlijkheid hebben daar dus ook variaties op het 'Wilhelmus' en 'Al is ons prinsje nog zo klein' tussen geklonken. Lieder die voorheen nog als provocatiemiddelen ingezet waren en de Nederlandse bevolking verdeeld hadden, werden nu gezamenlijk gezongen als victorielieder tegen een gedeelde vijand.

### Besluit

Hoewel dit artikel over twisten, rellen en protesten gaat, hebben de hier besproken casussen een verbindende gemene deler: de patriotten en de oranjegezinden, de schoppen, de Bijltjes, de burgersoldaten, majoor Van de Graaff, Jan van Tol, de Fransen en de Nederlanders, allemaal waren ze zich bewust van de werkingskracht van het lied. Dat idee kwam niet uit het niets: al lang voordat filosofen als Smith en Sulzer en dichters als Bellamy erover schreven had menig andere denker het thema al uitvoerig behandeld.<sup>48</sup> Tegenwoordig wordt zowel de kracht van het lied als het effect van collectief zingen bevestigd door de cognitiewetenschappen.

In een collectieve zangpraktijk kunnen in het lied verbeelde, ideologische

<sup>44</sup> Herman Colenbrander, *Gedenkstukken der algemeene geschiedenis van Nederland van 1795 tot 1840*, deel 6, band 3, GS 17 (Den Haag 1905-1922) 1603.

<sup>45</sup> 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.

<sup>46</sup> Verheijen, *Nederland onder Napoleon*, 284.

<sup>47</sup> Colenbrander, *Gedenkstukken*, 1638-1639.

<sup>48</sup> Zie bijvoorbeeld: Andrew Barker, *Greek Musical Writings Volume 1: The Musician and his Art* (Cambridge 1984).

gemeenschappen tot fysieke, door de zangers belichaamde gemeenschappen worden. De affectieve werking van muziek, gecombineerd met de overdracht van politieke ideologieën in de liedtekst, maakt het lied tot een uiterst krachtig instrument in het creëren van saamhorigheid en collectiviteit. Het is dan ook niet verwonderlijk dat ook in de periode 1780-1820 liederen werden ingezet om gemeenschappen te creëren en in stand te houden.

Met de constructie van de ene gemeenschap kwam daartegenover natuurlijk alles te staan wat niet bij deze gemeenschap hoorde, ook andere gemeenschappen. Tegelijkertijd waren gemeenschappen complex en fluïde: zoals de patriotten en oranjegezinden in de jaren 1780 nog pal tegenover elkaar stonden, zo vervaagden in de loop van de Franse bezetting de grootste verschillen in een gezamenlijk verzet tegen de ongewenste overheersing, en in 1813 werd er (min of meer) collectief gejuicht voor de bevrijding. Het zingen van liederen kon mensen dus zowel verenigen als tegen elkaar opzetten, zowel verbondenheid als conflict creëren, en was daarmee een waardevol politiek instrument – in de achttiende eeuw en vandaag nog steeds.