

## **“Slaat op den trommele”. Over Beethoven Negen, geuzenliederen en de verbindende kracht van muziek**

*Paul Knevel*

Muziek verbindt, zo luidt het thema van vandaag. Een verrassende illustratie daarvan biedt de befaamde Hollandse schilderschool uit de Gouden Eeuw. Op menig huwelijks- en familieportret uit de 16<sup>e</sup> en 17<sup>e</sup> eeuw wordt namelijk lustig gemusiceerd. Je zou bijna denken dat de Hollanders altijd al een muzikaal volkje zijn geweest. Maar dat valt nog te bezien. Die schilderijen zijn geen snapshots van alledag, maar eerder symbolische verbeeldingen van harmonieuze eendracht tussen echtgenoten en vrolijke eensgezindheid onder familieleden. ‘Het Houwelijck’, lezen we bijvoorbeeld in een tekst uit de 17<sup>e</sup> eeuw, ‘is ghelijck eene soete harmonie ofte musiecke, want ghelijck de pijpen van eene orghel, ofte de snaren van eene viola, hoe verscheyden dat-se zijn, nochtans goed accoord maken, alsoo maken man ende vrouw een soet geluyt als se wel accorderen’. Zo’n ‘soet geluyt’ vereiste echter wel een juiste stemming en die luisterde nauw, zoals de remonstrantse predikant Simon Episcopus zijn gehoor voorhield: ‘Neemt sich een man meer recht aen over sijn vrouw / soo ontstaet’ er licht onlust en onrust / ende de liefdesnaer wort ontstelt. Geeft een vrouwe haer man niet het recht dat hem toe-komt van Godes wegen / soo en kan de eenigheydt ende het accoord niet duuren’. Gezamenlijk musiceren veronderstelde dus kennelijk dat de mannelijke en vrouwelijke stem zich aanpassen aan de traditionele gezagsverhoudingen binnen het gezin. Doen ze dat niet, ‘dan gaet het als met instrumenten / daer de ongelijcke snaren na proportie hoogh of laegh gestelt zijnde een soet geluyt en accoord maken: maer buyten de behoorlijcke proportie te hooge opgetrocken / ofte te laegh gesackt zijnde / een onsoet geluyt en discoort maken’. Dissonanten en valse tonen liggen bij het musiceren, met andere woorden, altijd op de loer.

Muziek kan dus kennelijk evenzeer verbinden als dat zij kan verdelen en ontstemmen. En de overgang tussen een ‘soet’ en een ‘onsoet geluyt’ is daarbij vooral een kwestie van stemming en gehoor. Dus wat bedoelen we eigenlijk als we zeggen dat muziek verbindt? Geloven we dan in de eerste plaats dat de kwaliteit en de uitwerking van de noten mensen samenbrengt? Of moeten we de verbindende kracht van muziek toch eerder zoeken in de omstandigheden en de – al dan niet ideologische – gezichtspunten die de betrokkenen er aan vast knopen? Wat wij tegenwoordig immers als harmonieus bestempelen, klonk de moraalpredikers van weleer vals in de oren. Wat vermag de muziek dus zelf in deze? Aan de hand van een paar historische voorbeelden wil ik met u proberen wat dichter bij de aard van de zaak te komen. Ik beloof u dat het Beleg van Alkmaar daarbij niet helemaal zal ontbreken. Het is immers 8 oktober.

\*\*\*

Voor mijn eerste voorbeeld neem ik u mee naar het Schauspielhaus in wat toen nog Oost-Berlijn was. We schrijven: kerstdag 1989. Op de lessenaars staat Beethovens symfonie in d-klein, beter bekend als zijn Negende Symfonie, voor groot symfonieorkest, koor en vocale solisten. Niets bijzonders zo op het eerste gezicht, gewoon een kerstconcert met een monumentaal werk, zoals er ieder jaar vele worden gegeven. Maar 1989 is geen gewoon jaar en het concert is geen gewoon kerstconcert, maar een *event* dat geheel in het teken staat van de historische gebeurtenis die zich een maand daarvoor heeft afgespeeld: de val van de Muur. Op het podium van het Schauspielhaus heeft, net als twee dagen daarvoor in de Berliner Philharmonie, dan ook geen gewoon symfonieorkest plaatsgenomen, maar een gelegenheidsformatie gevormd uit musici afkomstig uit West- en Oost-Duitsland, de Sovjetunie (dat toen nog bestond), Frankrijk, Engeland en Amerika. Koor en solistenkorps zijn al even internationaal samengesteld. Het geheel staat onder leiding van de flamboyante Amerikaanse componist en dirigent Leonard Bernstein. De symboliek driuift ervan af: Oost en West, en de voormalige tegenstanders uit de Tweede Wereldoorlog, musiceren gezamenlijk in de stad die het symbool van oorlog en verdeeldheid is. Dit is geen gewoon concert, maar een uiting van vreugde en een viering van herwonnen vrijheid, verbroedering en eenheid, na decennia van Koude Oorlog. Het concert wordt dan ook live geprojecteerd op grote schermen in de stad en uitgezonden in 36 landen.

De keuze voor Beethovens Negende hoeft niet te verbazen. Deze symfonie staat al sinds haar première op 7 mei 1824 in Wenen bekend als een Meesterwerk van de buitencategorie: ongehoord lang (vijf kwartier), vernieuwend, alomvattend en met een opwindende toonzetting van Friedrich Schillers verlichte ode aan de vreugde en de broederschap (1785) als spectaculaire finale. Vanuit een aarzelend klein motief aan het begin van de symfonie, dat bijna uit het niets opdoemt, gaat Beethoven in de rest van de compositie op zoek naar de afsluitende vreugdenmelodie, die hij in het vierde deel weet te vinden, maar die pas ruim baan krijgt nadat de bariton hem niet ongeestig ter verantwoording heeft geroepen: 'O Vrienden, niet deze klanken! Laat ons aangename aanslaan en vreugdevollere'.

Op die 25<sup>e</sup> december 1989 klinkt het werk bijna als nieuw, alsof het speciaal voor de gelegenheid is gecomponeerd. 'Alle Menschen werden Brüder' – wie wil dat op dat moment niet geloven. Maar er is meer. Dirigent Leonard Bernstein heeft voor de gelegenheid besloten het woord 'Freude' in Schillers tekst te vervangen door 'Freiheit', zich daarbij beroepend op een niet erg betrouwbare overlevering dat de dichter oorspronkelijk een Ode aan de Vrijheid had willen schrijven, maar dat hem dat was verboden. Dat het verhaal niet klopt, weet Bernstein ook wel. Maar wat geeft dat: 'Als er ooit een historische tijd was om een academisch risico te nemen in de naam van menselijke vreugde, dan is het nu. En ik ben zeker dat we Beethovens zegen hebben. Es lebe die Freiheit'.

Het citaat illustreert het optimisme van die dagen. Op symbolische wijze werd op die 25<sup>e</sup> december 1989 het einde gevierd van de twintigste eeuw. Door gezamenlijk Beethovens

meesterwerk tot klinken te brengen, probeerden voormalige tegenstanders afstand te nemen van de erfenis van de twintigste eeuw – oorlog, geweld, massamoord, terreur en onderdrukking – en vertolkten zij, opnieuw met de hulp van Beethoven en Schiller, de hoop dat nieuwe tijden waren aangebroken. Oost en west waren in ieder geval voor even ‘verenigd in muziek, de kunstvorm die altijd al het meest heeft bijdragen aan de wens het begrip tussen mensen te vergroten’, zoals de hoogste baas van Deutsche Grammophon het in het cd-boekje bij de live-opname van het concert formuleerde.

Dat was ook de teneur van de meeste kritieken: zelden had een klassiek concert zo goed de stemming van een historisch moment weten te vangen. ‘Alle Menschen werden Brüder: velen in Oost Berlijn lieten onbeschaamd hun tranen lopen’, schreef een verslaggever van de *Neue Osnabrücker Zeitung* bijvoorbeeld. ‘Een jonge vrouw naast me gaf het op haar make-up te redden. Bernstein en de musici speelden, overweldigd door (...) de diepte van het moment, met een intensiteit en een vuur alsof zij de wereld omarmden (...) Bernstein bereikte in de finale een dionysische extase. Een moment van stilte: en toen sprongen alle mensen jubelend van hun stoel en vielen zij elkaar in de armen’.

Wat valt daar nog aan toe te voegen? De verbindende kracht van muziek lijkt met dit voorbeeld wel afdoende geïllustreerd. Laten we dus snel naar meer muziek gaan luisteren en gezamenlijk het Wilhelmus aanheffen: een harmonieuze voortzetting van de dag is dan gegarandeerd. Of toch niet helemaal? Want was het daadwerkelijk de verbindende kracht van muziek zelf die op die kerstdag in 1989 werkzaam was? Richard Taruskin, een Amerikaanse musicoloog met een Russische achtergrond, meende van niet. Hij keerde zich tegen de holheid van het gebruik historische momenten te vieren met de uitvoering van een groots klassiek werk. Wat was Beethoven Negen meer dan een betekenisloos, want al te vaak uitgevoerd en opgenomen, voorbeeld van geritualiseerd succes? De echte held was niet Beethoven, maar de Oostduitse jongeren die in die dagen op hun gitaren liedjes speelden waarvoor ze voor de val van de Muur in de gevangenis zouden zijn beland.

Waar inderdaad staat Beethoven Negen voor? Die vraag blijkt nog niet zo gemakkelijk te beantwoorden. Velen hebben er namelijk hun eigen idealen en strijd in menen te herkennen. Zo hoorden Duitse militairen onder Bismarck er mannelijke energie en aansporing tot strijd in, geloofden socialisten ten tijde van de Weimar Republiek dat de symfonie een grote toekomst voor de arbeiders voorspelde, meenden de nazi’s dat het werk door zijn nadruk op ‘vechten en strijden’ Hitlers belofte van vreugdevolle strijd en triomf verklankte en interpreteerde Walter Ulbricht, tussen 1950 en 1971 de machtigste man in Oost-Duitsland, Beethovens noten als een visionaire beschrijving van de klassenloze samenleving zoals die in de DDR was gerealiseerd.

Je zou die continue toe-eigening en telkens wisselende interpretaties in telkens andere omstandigheden natuurlijk kunnen zien als evenzovele bewijzen van de universele kracht van een muzikaal meesterwerk. Er moet iets in de noten van Beethoven zitten wat mensen telkens weer raakt en wat tegelijkertijd heeft weten te voorkomen dat de muziek door al die

ideologische misbruik besmet is geraakt. Laten we dat maar de mysterieuze kracht van een geniaal componist noemen.

Tegelijkertijd blijkt zelfs Beethoven Negen zijn grenzen te hebben: vanaf de jaren 1970 heeft de Raad van Europa verwoede pogingen gedaan om de vreugdenmelodie uit Beethovens symfonie te verheffen tot Europees volkslied. Zonder al te veel succes. Tegen het weinig geliefde imago van de bureaucratische EU bleken zelfs Beethoven krachtige noten niet opgewassen.

Muziek klinkt en functioneert dan ook nooit in een vacuüm. Zij krijgt pas betekenis door de ingewikkelde driehoeksrelaties tussen de intenties van de componist, de keuzes van de uitvoerenden en de gevoelens van de luisteraars, in constant wisselende omstandigheden. Muziek klinkt daardoor nooit hetzelfde, en heeft elke keer andere uitwerkingen op de betrokkenen. 'Het is in feite niet de muziek zelf die haar unieke en exclusieve emoties overdraagt', schrijft Leo Samama in *De zin van muziek* (2014). 'Het zijn onvervreemdbaar onze eigen emoties, van elke luisteraar voor zich, die door de muziek, de associaties die de muziek bij ons oproept, de elementen die zij bevat van spanning en ontspanning, snelheid, ritme, dynamiek, kleur en klank, in eenieder van ons worden opgewekt'. Die kerstdag 1989 luisterden velen, onder wie ik, dan ook niet zozeer naar wat Beethoven ons muzikaal te vertellen had als wel naar wat wij toen maar al te graag wilden horen.

\*\*\*

Laten we de aandacht verplaatsen naar de rol van muziek buiten de concertzalen. Als tijdgenoot van de Franse Revolutie, de revolutionaire en Napoleontische oorlogen en de restauratie na de val van Napoleon, had Beethoven van nabij meegemaakt hoe de snel wisselende gevoelsstemmingen in die jaren waren begeleid door muziek. Het waren de jaren van revolutionaire strijdliederen en hymnen, politieke cantates en opera's, patriottische gelegenheidswerken en eindeloos veel militaire marsen. Nog nooit hadden de militaire muziekkorpsen zo luid geklonken en zoveel mensen gemobiliseerd, in vervoering gebracht en tegen elkaar opgezet als juist in deze jaren van grote Europese oorlogen. Het slaan op de trommelen was tussen 1792 en 1815 een wezenlijk onderdeel van de oorlogvoering geworden. Het verbaast dan ook niet dat in het laatste deel van Beethovens Negenste Symfonie opeens uit het niets de klanken van een militaire kapel opdoemen, als een herinnering aan de opwindende en verwarrende tijden waarvan hij ooggetuige was geweest.

Muziek bleek in die roerige periode *het* middel om burgers te overtuigen van de goede zaak en met elkaar te verbinden. Dat begrepen vooral de Franse revolutionairen. Zij konden en wilden niet terugvallen op de traditionele muziekgenres om hun idealen aan de man te brengen, maar riepen componisten op daartoe nieuwe, revolutionaire hymnes te schrijven die simpel, melodieus en pakkend waren. Het was uiteindelijk een autodidact, genie-kapitein Claude-Joseph Rouget de Lisle, die geïnspireerd door de oorlog die met de internationale conservatieve tegenstanders van de Franse Revolutie dreigde in één nacht (in april 1792) het

ultieme revolutionaire strijdlid componeerde: de Marseillaise. Tussen al die honderden andere liedjes die in die jaren te horen waren, viel zijn lied meteen op. Rouget de Lisle had kennelijk weten op te vangen wat in de lucht hing en dit samengebond in een lied dat dankzij een levendig marstempo gemakkelijk in het gehoor lag, mensen opzweepte en harten wist te veroveren. Door de gemoedstoestand van het bedreigde revolutionaire vaderland een stem en een melodie te geven, had Rouget de Lisle een 'instant klassieker' gecomponeerd waaraan al snel magische krachten werden toegeschreven. Een generaal schreef na een militaire overwinning dat de Marseillaise samen met hem het commando had gevoerd. Een ander vroeg voor een veldtocht 10.000 man en een exemplaar van de Marseillaise; meer had hij niet nodig, want alleen al bij het horen van het lied zouden de tegenstanders verlamd raken of zich terstond bekeren tot de zaak van de revolutie.

Dat alles doet sterk denken aan de krachten die twee eeuwen eerder al, tijdens de Nederlandse Opstand, aan een ander strijdlid waren toegeschreven: het Wilhelmus, het propagandalied voor Willem van Oranje, dat ergens tussen 1568-1572 in kringen rond de prins is geschreven. Ook van dat lied is wel beweerd dat het in de strijd meer betekende dan tienduizenden soldaten, 'want als soldaet en matroos dat hoort, dan wort haer bloed gaende'. Verschillende kroniekschrijvers hebben beschreven hoe alleen al het blazen van het Wilhelmus 'groot alarm' onder de tegenstander veroorzaakte. Die grote populariteit onder juist militairen blijkt eveneens uit het feit dat de oudst bekende vermelding van het lied een soldaat noemt die eind mei 1573, tijdens het beleg van Haarlem, gezeten op de stadsmuur het Wilhelmus zong. Kennelijk identificeerde hij zich met het edelmoedige en godsvruchtige beeld dat in het lied van de prins werd geschetst en gaf de melodie hem de kracht die hij zocht. Dat bleek niet zonder gevaar, want de Spaanse troepen reageerden met een kanonschot, dat de soldaat aanvankelijk een been en later zijn leven kostte.

Ruim drie maanden later was datzelfde Wilhelmus de inzet van een fraai staaltje psychologische oorlogvoering tijdens het beleg van Alkmaar. Nadat de regeringstroepen onder leiding van Don Frederik op 21 augustus 1573 waren teruggekeerd voor de poorten van de stad, bliezen zij iedere avond op hun schalmeien om de stedelingen te pesten en te demotiveren. Zij speelden daartoe niet zomaar een deuntje, maar de melodie van het Wilhelmus. Op 8 september was de maat voor de Alkmaarders kennelijk vol en kwamen zij in actie: 'Voort tsavonts omtrent acht uren speelden onse schalmeyen accoort op den thooren van de Grote Kercke (...) hier uuyt mochten zij verstaen dat de burgers ende soldaten noch wel ghemoet waren'.

Beide incidenten (die zelden de boeken halen) illustreren het enorme belang van muziek in de Nederlandse Opstand. De reeks opwindende gebeurtenissen die aan het beleg vooraf waren gegaan – het Smeekschrift der Edelen, de hagenpreken, de Beeldenstorm, de komst van de hertog van Alva, de mislukte inval van Willem van Oranje in 1568, de dreigende invoering van de Tiende Penning, de inname van Den Briel op 1 april 1572, de overgang van de meeste Zeeuwse en Hollandse steden naar het kamp van de prins en het tegenoffensief

van Alva – waren begeleid door een stroom van liedjes, vol protest, verzet, satire en commentaar op de gebeurtenissen die elkaar in snel tempo opvolgden. ‘Onze nationale loopgravenpoëzie’ is deze verzameling zogenaamde geuzenliederen later wel genoemd. In werkelijkheid waren het typische gelegenheidsliedjes, direct na de gebeurtenissen die ze bezongen opgetekend op reeds bestaande melodieën, vervolgens op losse vellen gedrukt, en door rondtrekkende venters aan de man gebracht, voor enkele stuivers per stuk. Een groot publiek kon zo kennis nemen van de laatste nieuwtjes. Dat nieuws was natuurlijk wel sterk gekleurd; de dichter was geen neutrale verslaggever, maar een partijdige commentator: hij plaatste de gebeurtenissen in een Bijbelse of patriottische context, dreef spot met tegenstanders of stelde onrecht bedreven door katholieken en Spanjaarden aan de kaak.

In de bestudering van deze liedjes is de nadruk sterk komen te liggen op de teksten – alsof de melodie niet meer was dan een middel om de inhoud over te dragen. Oppervlakkig gezien valt daar ook wel wat voor te zeggen. De liedjes werden aan de man gebracht als een nieuwe tekst op een oud wijsje. Dit wijdverbreide gebruik werd deels ingegeven door praktische overwegingen; het versnelde het productieproces en de verspreiding: je had geen gespecialiseerde drukker voor de muzieknootatie van een nieuwe melodie nodig en de nieuwe tekst kon gemakkelijk worden meegezongen. Maar het gebruik van bekende melodieën opende ook nieuwe perspectieven. Het maakte het mogelijk om liedjes van een dieperliggende laag te voorzien. Bijvoorbeeld door de tekst te toonzetten op de melodie van een bekende psalm of een populair protestlied. Het nieuwe lied kreeg daardoor opeens een zeggingskracht die uit de bestudering van de tekst alleen niet op te maken valt.

Je kon daarnaast natuurlijk ook de melodie van een populair lied van de tegenstander kapen en daarop een anti-lied maken. Dat was precies wat de dichter van het Wilhelmus had gedaan. Hij had zijn loflied op Willem van Oranje getoontzet op de melodie van een bekend Frans katholiek lied, dat het militaire verlies van de Franse calvinisten (Willems bondgenoten) bij Chartres bespote. Door juist deze melodie toe te eigenen probeerde het kamp rond de prins een hen onwelgevallig lied onschadelijk te maken. En met succes, want door de ongekennde populariteit van het Wilhelmus herinnerde zich al snel niemand meer het oorspronkelijke liedje. Voortaan diende de wijs van het Wilhelmus als vanzelfsprekende referentie voor nieuwe geuzenliederen en probeerden katholieke tekstschrijvers met tegengedichten de melodie terug te veroveren. Het blazen van het Wilhelmus tijdens het beleg van Alkmaar was dan ook veel meer dan een pesterijtje. Door het bekendste strijdlied van de opstandelingen belachelijk te maken, probeerden de regeringstroepen het moreel van de Alkmaarders te breken. Zonder succes, met dank aan de eigen blazers en het rijke repertoire aan geuzenliederen en psalmen dat troost en vertrouwen bood in moeilijke tijden.

De heldhaftige houding van de Alkmaarders tijdens het beleg valt dus niet los te zien van deze dynamische liedcultuur. En het was dan ook niet meer dan passend dat het ontzet van Alkmaar op 8 oktober 1573 zelf weer aanleiding gaf tot het vervaardigen van nieuwe

liederen die het heugelijke nieuws bezongen en de dappere daden van de Alkmaarders aan anderen ten voorbeeld stelden, natuurlijk getoonzet op bestaande wijsjes. Vanaf de late jaren 1570 kwamen deze liedjes vervolgens in verzamelboekjes terecht, de zogenaamde *Geusenliedboekjes*, die tot ver in de zeventiende eeuw werden herdrukt en aangevuld met nieuwe liedjes. In hun nieuwe context vertelden de nieuws-, strijd- en protestliedjes van weleer opeens samen een groter verhaal van onrecht en opstand, hoop en verdriet, overwinning en verlies; zij vormden als het ware een geschiedenisles in liedvorm, met als vaste waarden de wreedheid van de hertog van Alva, en de godsvrucht, het doorzettingsvermogen en de dapperheid van Willem van Oranje en de opstandelingen.

De boekjes waren in de 17<sup>de</sup> eeuw vooral populair in kringen van oudere protestanten. Een van hen was de Veerse notabel en rederijker Adriaen Valerius. Hij greep de hervatting van de oorlog tegen Spanje in 1621 aan om een nieuwe verzameling geuzenliederen samen te stellen, aangevuld met nieuwe door hem geschreven vaderlandslievende en godsdienstige liederen: de *Nederlandsche gedenck-clanck* (1626). Het werk viel vooral op door zijn uitvoering: fraai geïllustreerd en voorzien van zangnoten en tabulatuur voor luit. De straatpoëzie van weleer was geschikt gemaakt voor consumptie thuis: beschaafde oorlogslieder in een modieus muzikaal jasje. Vooral in de 19<sup>de</sup> eeuw kon men geen genoeg krijgen van Valerius' *classics* als 'Merck toch hoe sterck' of zijn gedragen bewerking van het Wilhelmus. Wie echter de rauwheid en emotie van de eerste generatie geuzendichters wil ervaren, moet eens een opname van de liedjes door de Vlaamse folkzanger Paul Rans beluisteren. Op de bodem van deze liederen gromt dan weer, zoals Conrad Busken Huet het ooit zo mooi omschreef, 'een ten Hemel schreiende kreet'. De oorlog van toen komt dan opeens akelig dichtbij. Misschien een aardig alternatief voor het zojuist gezongen 'Stedelijk'. Of een kans om het Wilhelmus weer een strijdbaar karakter te geven – wie weet wat voor uitwerking dat heeft op het Nederlands voetbalelftal.

\*\*\*

Muziek verbindt, wie zou het durven tegenspreken? Die verbindende kracht zit hem in de omstandigheden, soms in het gelukkige samengaan van melodie en tekst en vaak gewoon in de noten zelf. Muziek verbindt echter vooral omdat zij in staat is te veranderen. Doorheen de tijd, zoals de Vlamingen het zouden zeggen. Maar ook door het simpele feit dat het uitmaakt wie de muziek uitvoert en aanhoort. Wat de een als een zoet akkoord ervaart, doet voor de ander pijn in de oren. Het is die veranderlijkheid die maakt dat muziek er in de geschiedenis toe doet. Zij weet daardoor telkens weer te emotioneren, verrassen, verbazen, troosten, inspireren, motiveren, maar soms ook te irriteren en reactie uit te lokken. Muziek, met andere woorden, geeft het handelen en gedrag van mensen mede vorm en betekenis. 'Het slaat op den trommele' heeft dus gevolgen. Laten we daar dus, juist in deze gepolariseerde tijden, voorzichtig mee zijn en proberen met open oren naar verschillende soorten muziek te luisteren, in de wetenschap dat muziek uiteindelijk altijd mensenwerk is.

### Voor wie meer wil weten:

Zie over de betekenis van muziekinstrumenten en gezamenlijk musiceren op huwelijks- en familieportretten uit de 16<sup>e</sup> en 17<sup>e</sup> eeuw: E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw* (Zwolle/Haarlem 1986). Het historische Beethovenconcert van 25 december 1989 is terug te zien via <https://www.youtube.com/watch?v=8xPuSzvCSQA> of te beluisteren op de cd *Ode an die Freiheit. Bernstein in Berlin* (Deutsche Grammophon 429861-2). Meer informatie over de receptiegeschiedenis van Beethovens Negende Symfonie bieden Esteban Buch, *Beethoven's Ninth. A political history* (Chicago/Londen 2003) en David B. Dennis, *Beethoven in German politics, 1870-1989* (New Haven/Londen 1996). De rol van muziek tijdens de Franse Revolutie en de Napoleontische Oorlogen wordt besproken in Paul Knevel en Marg van der Burgh, ed., *Muziek, oorlog en vrede. Muzikaal commentaar op vijf eeuwen oorlog* (Delft/Bussum 2001). De strijd tussen de schalmeien tijdens het beleg van Alkmaar is ontleend aan de aantekeningen van Pieter Jansz Visscher, opgenomen in *Kort verhaal van de belegering van Alkmaar, welke de Spanjaard na zeeven weken met zijne groote schaade en schande heeft moeten opbreken in het jaar 1573* (Haarlem 1739) (met dank aan Harry de Raad). Andrew Pettegree, *Reformation and the culture of persuasion* (Cambridge 2005) en Martine de Bruin, 'Geuzen en anti-geuzenliederen', in: Louis Peter Grijp, ed., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam 2001) p. 174-180 bieden meer informatie over het Wilhelmus, de geuzenliederen en de muziekcultuur tijdens de Nederlandse Opstand. De geuzenliederen over het beleg van Alkmaar ('Een ander Liedeken van Alckmaer', 'Vanden storm van Alckmaer' en 'Een nieu Liedeken, vande gantsche handelinghe ende belegeringhe der stadt van Alckmaer') zijn te vinden in: E.T. Kuiper en P. Leendertz, ed., *Het Geuzenliedboek naar oude drukken* (2 dln.; Zutphen 1924-1925) I, p. 156-167. Het 'Slaet op den trommele' gezongen door Paul Rans is te vinden op de cd *De Vrede van Munster. Politieke muziek uit de 80-jarige Oorlog* (Globe GLO 6048).