

# De Nederlandse Sacred Harp-revival: tegen de stroom in zingen vanuit de ziel

Levin Stein

**Sacred Harp komt voort uit de Amerikaanse protestants-christelijke koormuziek en beleeft sinds enige decennia een revival buiten de kerk om. Levin Stein onderzocht bij zanggroepen in Amsterdam en Bremen wat mensen beweegt om zich over te geven aan deze muziek. Zijn conclusie is dat ze in de muziek een tegenwicht vinden voor de geprofessionaliseerde, vervreemde, op het individu gerichte en seculiere westerse cultuur.**

Toen ik gevraagd werd om de praktijk van de Sacred Harp-revival in Nederland te onderzoeken, waren mijn eerste associaties vroom monnikengezang en brave koorknappen. Ik kwam er echter al snel achter dat het tegendeel waar was toen ik voor het eerst de website van een Sacred Harp-groep in Bremen bezocht. De goedbedoelde waarschuwing die ik aantrof leek me een slecht voorteken: 'De liederen zijn vol vuur, zwavel en hel, ze zijn de heavy metal van de 19e eeuw' ([www.sacredharpbremen.org](http://www.sacredharpbremen.org)). Geïntimideerd door deze angst-aanjagende introductie nam ik mijn toevlucht tot YouTube, waar ik in een interview hoorde: 'Sacred Harp kan een uitdaging voor de oren zijn. (...) Als je je buurman kan horen, zing je niet luid genoeg' (Hinton & Hinton, 2006). Ik was al bijna in tranen en bereid tot opgeven toen mijn nieuwsgierigheid gewekt werd door de eerste opnames die ik beluisterde.

Het valt niet te ontkennen: Sacred Harp klinkt op het eerste gehoor luid en grof en zelfs misschien raar en obscuur. Het begrip 'sacred harp' verwijst naar de menselijke stem in zijn natuurlijke vorm, onverbloemd en op vol volume (Grayson, 2001). Het onmiskenbare geluid waarmee ik werd geconfronteerd, liet me verwonderd afvragen welk type mensen zich bezighoudt met deze buitengewone traditie en waarom.

De Sacred Harp-revival is gebaseerd op protestants-christelijke koormuziek uit New England en heeft zich sinds ongeveer 1990 in beperkte mate verspreid vanuit de Verenigde Staten naar het Verenigd Koninkrijk, Ierland, Polen, Duitsland, Frankrijk, de Scandinavische landen en ook naar Australië, Zuid-Korea en Israël (Lueck, 2017; Cobb, 2004). In Nederland is er momenteel slechts één groep beoefenaars: de in 2011 opgerichte Sacred Harp-gemeenschap in Amsterdam. In Duitsland is er een klein aantal initiatieven in de grote steden, zoals Berlijn, Keulen, Hamburg, Frankfurt, München en Bremen.

De Nederlandse groep biedt de mogelijkheid om de beweegredenen van deelnemers te begrijpen. Onderzoekers als Cobb (2004) zien, net als veel revival-zangers zelf, de Sacred Harp-revival als een subculturele praktijk. Subcultuur is een omstreden concept, zozeer zelfs dat wel wordt gesteld dat subculturen sinds eind jaren tachtig van de vorige eeuw niet meer bestaan in hun traditionele vorm (Clark, 2003). Ik zal hier daarom recente opvattingen over subcultuur gebruiken als heuristische concepten waarbij ik mij de vraag stel: Is de Sacred Harp-revival in Nederland vanuit het perspectief van de deelnemers te begrijpen als een vorm van subcultuur?

In dit artikel laat ik op basis van theorie over subcultuur, het verwante begrip 'tegencultuur', en muziekrevivals zien dat Sacred Harp-zangers zichzelf niet herkennen in de dominante cultuur, en geef ik inzicht in het alternatief dat hen voor ogen staat. Mijn geïnterviewden hebben een levenshouding die

tegengesteld is aan gangbare opvattingen over kunst en samenleving. Ze bekritisieren vooral het gebrek aan diepgang, authenticiteit, en spiritualiteit, en de afwezigheid van betrokkenheid bij existentiële zaken zoals ziekte en dood. Ik zal betogen dat de Sacred Harp-revival vooral het karakter heeft van een ‘non-hegemonische tegencultuur’.

## Geschiedenis en uitvoeringspraktijk van Sacred Harp

Sacred Harp is van oorsprong Amerikaanse meerstemmige religieuze koor-muziek die grote populariteit genoot onder de vroege Europese kolonisten in New England. Zonder de vaststaande autoriteit van een georganiseerde kerk smeedden zij hun eigen persoonlijke relatie met God (Allan Lomax Archive, 2010). Gescheiden van hun oorspronkelijke tradities en rituelen legden zij bijzondere nadruk op familiebanden en gemeenschapswaarden. Iedereen moest, eenzaam in de omringende ruige natuur, op zichzelf passen en op zijn eigen voorwaarden zijn eigen lot tegemoet treden. Er heerste een rigide moraal en een stoïcijnse houding tegenover lijden, die onverschrokkenheid tegenover de dood en hoop op eeuwige verlossing in de hand werkten. Deze waarden werden uitgedrukt in de poëzie van Isaac Watt (1674-1748), een hymneschrijver verantwoordelijk voor een groot deel van het Sacred Harp-repertoire (Allan Lomax Archive, 2010). In zijn teksten benadrukt hij de verbinding van het individu met oneindigheid en almacht. In zijn politieke filosofie was hij open jegens religieus andersdenkenden en hun streven naar godsdienstvrijheid (Hull, 2005).

Vanuit stijlperspectief gaat Sacred Harp in tegen de toenmalige Europese klassieke muziekstandaard: er is geen ruimte voor instrumentale begeleiding of voor solisten en virtuozen (Cobb, 2004). Sacred Harp wordt a capella uitgevoerd en maakt gebruik van eenvoudige en pakkende, dikwijls pentatonische melodieën en een rijk spectrum aan boventonen. Het repertoire is opgetekend in liedboeken, waarvan de eerste *The Sacred Harp* uit 1844 was; het genre ontleent zijn naam aan dit boek. De Sacred Harp-traditie is het meest omvangrijke genre dat gebruik maakt van *shape note* notatie (zie figuur 1), vandaar dat *Shape Note Singing* wel als alternatieve naam wordt gebruikt. Het simpele, maar ingenieuze *shape note* notatiesysteem geeft toonhoogtes en tonaliteit niet alleen weer door de positie op de notenbalk, maar ook door de vorm van de noten. Het werd een populaire methode op Amerikaanse zangscholen vanwege de relatief eenvoudige toegang die het mensen gaf tot noten lezen en gemeenschappelijke zang.

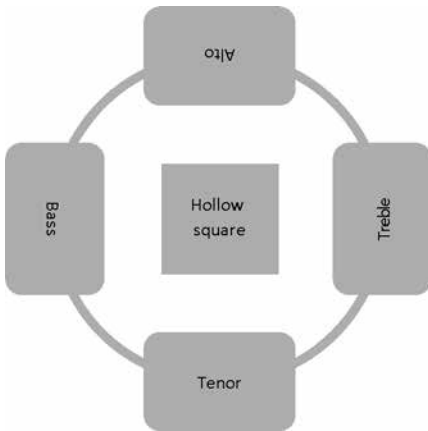
Figuur 1. Shape Note notatie (bron: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sacred\\_Harp](https://en.wikipedia.org/wiki/Sacred_Harp))

Sacred Harp speelde zich, ondanks de oorsprong in het noordelijke New England, vrijwel geheel af in de rurale gemeenschappen in het zuiden van de Verenigde Staten. Jim Carnes, de medeproducent van twee invloedrijke documentaires over Sacred Harp (*Sweet is the Day* en *Awake, My Soul*), wijst op de afnemende populariteit van de muziek aan het einde van de negentiende eeuw: '[*Shape note*-zang] werd geassocieerd met akoestische muziek van predikers en bijeenkomsten uit het zuiden. Het paste niet bij stedelijke muziek-revivals na de *Civil War* waarop rijke stedelingen zich richtten.' (Carnes, in Tilley, 2007). Als gevolg daarvan werd Sacred Harp in musicologische kringen rond het begin van de twintigste eeuw vooral benaderd als volkskunst, waarin de Sacred Harp-zangers werden geportretteerd als geïsoleerde plattelandsbewoners.

Het genre raakte door de komst van de muziekindustrie die zich richtte op verfijnde Europees georiënteerde muziekstijlen in toenemende mate in het nauw. Begin twintigste eeuw werd het als praktisch uitgestorven beschouwd. Op een paar gemeenschappen en families in het zuiden van de Verenigde Staten na, had niemand meer interesse in deze praktijk. In de jaren zestig van de vorige eeuw herontdekten folkliedhebbers de Sacred Harp-traditie en ontstond er een revivalbeweging die ook de oceaan overstak naar Europa (Hickling, 2010). Tegenwoordig trachten Europese beoefenaars Sacred Harp op authentieke wijze uit te voeren (Lueck, 2016). Door de ongewone, sombere klank ontstaat tegelijkertijd een spanning met de eigentijdse dominante muziekcultuur. Die spanning zal ik in dit artikel verder verkennen.

De uitvoeringspraktijk van Sacred Harp is door de tijd heen licht veranderd. Heider en Warner (2010) merken op dat een volledige gedetailleerde beschrijving van de traditie verscheidene hoofdstukken zou kunnen vullen. Veel veranderingen in de uitvoeringspraktijk zijn te volgen in de vernieuwingen in het repertoire, neergeslagen in de verschillende edities van het liedboek uit 1844 en latere alternatieve liedboeken (Heider & Warner, 2010; Cobb, 2004). Ondanks de veranderingen in repertoire is de zangpraktijk van Sacred Harp toch redelijk constant gebleven. Deelnemers zitten tijdens de sessies in dicht op elkaar gepakte rijen in een *hollow square*-formatie (Bealle, 1997; zie figuur 2). Die opstelling is gericht op het ondersteunen van de samenzang van de stemmen – sopraan (*treble*), alt, tenor en bas – die in vierstemmige harmonie samen zingen (Grayson, 2001; Reece, z.d.).

*Figuur 2. De hollow square-formatie*



Zoals te zien is in vele Sacred Harp-clips op YouTube, kan door deze formatie de leider zich gemakkelijk omdraaien om de verschillende zangsecties aan te kijken als hij met hen meedoet in het tikken of stampen van het ritme. Klappen of knippen met de vingers is meestal onmogelijk, doordat de deelnemers bijna altijd een boek in de handen hebben (Cobb, 2004).

Het zingen is opzettelijk luid en emoties mogen vrij vloeien wanneer deelnemers zich regelmatig naar elkaar toe draaien om hun favoriete delen van het lied te benadrukken. Volgens Miller (2004) is deze luide zangstijl het allerbelangrijkste dat mensen aantrekt tot Sacred Harp-groepen. Als achtergrond daarvan stellen Grayson (2001) en Resta (2010) dat luid zingen voorziet in een onmiddellijke bevrediging, diepgaandere ervaring en grotere catharsis. Feitelijk, zeggen zij, fungeert het zingen als een oproep tot een gedeelde ervaring van emoties zoals passie, verdriet, rouw, verbazing en liefde, en dat draagt bij tot de langdurige instandhouding van het Sacred Harp-zingen.

## Theoretisch kader

### *Subcultuur of tegencultuur?*

In mijn onderzoek vormt de *Theory of Practice* het uitgangspunt, met als centrale opvatting dat cultuur geen statisch en monolithisch concept is, maar veeleer dynamisch en vervat in hybride, voortdurend gevormde 'praktijken': geroutiniseerde manieren van doen en van praten (Bisschop Boele, 2013; Reckwitz, 2002). Cultuur is nooit een eindproduct, maar een continu proces, voortdurend in beweging en altijd bezig opnieuw te worden geconstrueerd (Force, 2009).

Reckwitz (2006) maakt daarbij een onderscheid tussen hegemonische, sub-hegemonische, non-hegemonische en anti-hegemonische culturen. Boven in de hiërarchie staat de hegemonische of dominante cultuur, die gepresenteerd wordt als universeel geldend en zonder zichtbaar alternatief. In werkelijkheid echter ontwikkelt de dominante cultuur zich in voortdurende spanning met andere culturen die de relatieve status quo bevestigen of uitdagen. Sub-hegemonische culturen vormen in zekere zin de ruggengraat van de dominante cultuur, doordat ze veel kernelementen ervan verwerken en ontwikkelen. Non-hegemonische culturen worden gekenmerkt door een autonome praktijk; ze staan op afstand van de dominante cultuur zonder dat ze die omver willen werpen. Anti-hegemonische culturen ten slotte verschillen sterk van de dominante cultuur en proberen diens culturele codes en normen te ontcrachten.

Dit onderscheid biedt een verfijning van de manier waarop wetenschappers termen als 'subcultuur' en 'tegencultuur' gewoonlijk gebruiken. Waar het generieke 'subcultuur' soms elke vorm van cultuur omvat die enigszins afwijkt van de dominante cultuur, verbindt Reckwitz het concept aan de dominante cultuur. Tegenculturen gaan daar tegenin, waarbij een anti-hegemonische tegencultuur zich uit in activisme en protest (zoals de punkbeweging van de late jaren zeventig van de vorige eeuw) en een non-hegemonische tegencultuur in een vlucht weg van de dominante cultuur in dikwijls afgescheiden gemeenschappen die autonoom en onafhankelijk aan de randen van de maatschappij opereren. Voorbeelden daarvan zijn Rainbow Gatherings, Amish-gemeenschappen of de Ascona Monte Verità-beweging.

Hieronder zal ik betogen dat Sacred Harp-revivalgemeenschappen vooral zijn te beschouwen als non-hegemonische tegenculturen, aangezien hun leden meestal geen kritiek op de hegemonische cultuur uiten, maar eerder hun cultuur beoefenen in een teruggetrokken, onafhankelijke praktijk met op traditie gerichte esthetiek en sociale codes. Hierbij focus ik op de vraag wat voor positie de Sacred Harp-revival inneemt ten opzichte van de dominante muziekcultuur waarin muziek gedefinieerd wordt op basis van artisticeit, kunstwerkarakter en professionaliteit (zie inleiding bij dit themanummer). Ik ga in dit artikel vooral in op het thema 'maatschappelijke situering'.

### ***De hegemonische muziekcultuur***

Ik verduidelijk de concepten hegemonische muziekcultuur en non-hegemonische tegencultuur graag alvast met inzichten uit mijn interviews met Sacred Harp-leden in Amsterdam en Bremen. Zij verwezen herhaaldelijk naar conventionele koren ('hoge cultuur') en mainstream pop ('lage cultuur') als hun tegenpool teneinde overeenkomsten en verschillen met hun muziektraditie te bespreken. Conventionele koren worden geleid door een dirigent die tot taak heeft om te komen tot de uitvoering van een muzikaal werk voor een

publiek. Er is een goed voorbereide podiumpresentatie en gewoonlijk een duidelijk onderscheid in hiërarchie (zoals dirigent, solisten en koorleden; Daugherty, 1999). Van het koor wordt professionaliteit en muzikale kwaliteit als gevolg van oefening verwacht, eerder dan waarden zoals gemeenschapszin of zelf-expressie. Mainstream pop lijkt heel verschillend, maar vormt de ‘imagined hegemonic center of corporatized culture’ (Clark 2003, p. 234) en gaat ook uit van een (mede) commerciële drijfveer van professionaliteit en het creëren van een (winstgevend) werk met een muzikale kwaliteit die een breed publiek apprecieert. Daarmee zijn zowel conventionele koren als mainstream pop onderdeel van de hegemonische muziekcultuur waarin ideeën over artistieke kwaliteit, muziek als kunstwerk en professionaliteit bepalen wat ‘echt’ muziek is.

Sacred Harp-leden presenteren hun zang als een muziekcultuur die niet gedefinieerd wordt door bovengenoemde parameters, maar juist totaal andere waarden en doelen in het muziek maken centraal stelt. Turino’s (2008) onderscheid tussen presentationele en participatorische muziekpraktijken volgend, onderscheidt Sacred Harp zich bijvoorbeeld doordat de zangers meer geïnteresseerd zijn in het collectieve musicerproces dan in de kwaliteit of artisticeit van het uiteindelijke resultaat (of dat nu een uitvoering of een opname is). Het afwezig zijn van drempels voor deelname en het wegval-len van het strikte onderscheid tussen uitvoerenden en publiek dient het idee dat iedereen mag (en hoort te) participeren, zodat sociale verbanden worden gesmeed. Vergelijkbaar met bijvoorbeeld de folkbeweging van de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw en de punkbeweging overheersen diletantisme, do-it-yourself denken, een anti-commerciële houding en nadruk op een egalitaire gemeenschap.

### ***Muziekrevivals als tegencultuur?***

Muziekrevivals zijn pas geleidelijk onderwerp van onderzoek geworden (Hill & Bithell, 2014; Livingston, 2014). Livingstons theoretisch model voor muziekrevivals geldt als baanbrekend in dit onderzoeksveld. Haar studie (Livingston, 1999), waarin ze zich voornamelijk richt op Europese en Amerikaanse folk revival-bewegingen vanaf 1960, leidde tot de conclusie dat revivals een fundamentele activistische houding en een tegenculturele motivatie herbergen. Mensen die actief zijn in een muziekrevivalbeweging proberen het muzikale systeem, waarvan ze geloven dat het aan het verdwijnen is of al in het verleden ligt, te herstellen (Livingston, 1999). Daarmee volgen zij een historische oriëntatie waarin muzikale traditie en authenticiteit centraal staan, wat voor de deelnemers in contrast staat met de betekenisloosheid van het consumentenkapitalisme in laat-moderne samenlevingen. De vraag naar authenticiteit is sterk gekoppeld aan de historische continuïteit van de revivaltraditie en stelt esthetische en ethische codes voor de praktijk van de deelnemers. Muzikale tradities gelden als authentiek, omdat ze zijn doorgegeven van

generatie op generatie zonder 'besmet' te worden door de logica van de markt en de commercie. De deelnemers aan de oorspronkelijke muziektraditie hebben een ideologie en discours waarvan de herontdekkende deelnemers zich meestal bewust zijn (zoals het christelijke element in Sacred Harp), maar die ze deels verbergen, marginaliseren of aanpassen aan hun eigen behoeften en interesses.

Voortbouwend op Livingstons model hebben Hill en Bithell (2014) het concept van de muziekrevival als tegencultuur verder verkend. Zij begrijpen muziekrevivalbewegingen als 'een myriade aan subculturen en transnationale affiniteitgroepen' (Hill & Bithell, 2014, p. 7) en definiëren vier basismotieven voor de oplevingsbewegingen: anti-modernisme, etnische binding, politiek protest en sociale bewegingen. Het anti-modernismemotief begint met een ongenoegen met de moderne wereld, secularisatie en kapitalisme, waarin cultuur als (geld)waarde wordt verhandeld in de creatieve industrie. Dit motief geldt als een afwijking van het 'natuurlijke' pad naar een door technologie bepaalde stedelijke toekomst die eentonig, betekenisloos en mensonvriendelijk is. Dat is tegengesteld aan vroegere samenlevingen die revivaldeelnemers vaak romantiseren en waarvan ze zich een voorstelling maken naar eigen behoefte. Het idee van betekenisvolle, interpersoonlijke relaties in een kleine gemeenschap die voor zichzelf muziek beoefent zonder commerciële ambities heeft grote aantrekkingskracht. Het motief van etnische binding verbindt de oorspronkelijke muzikale traditie met een specifieke etnische groep, minderheid of natie. Dit proces wordt vaak vergezeld door *in-group-/out-group*-vorming in de revivalbeweging. Dat leidt tot een grotere samenhang, maar kan ook leiden tot buitensluitingsprocessen. De derde en vierde categorie omschrijven politieke motieven en acties die in protesten in sociale bewegingen worden uitgedrukt. Omdat mijn data geen aanleiding geven deze categorieën op de Sacred Harp-revival toe te passen, bespreek ik ze verder niet.

## Methode

Dit artikel is gebaseerd op een kort exploratief onderzoeksproject, gefinancierd door Erasmus Universiteit Rotterdam en Hanzehogeschool Groningen. In dat project (voor een uitgebreider onderzoeksrapport zie Stein, te verschijnen) werd gekozen voor een etnografisch onderzoeksdesign (Bisschop Boele, 2019). De onderzoeksdata bestaan uit veldwerkaantekeningen van observaties, transcripties van interviews en documenten en (foto's van) objecten uit de Sacred Harp-praktijk. Deze studie is exploratief vanwege de beperkte beschikbare tijd en beperkingen door coronamaatregelen. Ik heb vier zangbijeekkomsten (drie in Amsterdam, één in Bremen) bijgewoond, net voor de eerste lockdown in maart 2020. Daarnaast heb ik de stichters en organisatoren van de Amsterdamse groep



en de 'aanjagers' uit de Bremense groep geïnterviewd. Door een Duitse groep te includeren kon ik de hoeveelheid data vergroten en ook enige vergelijking maken. Beide groepen tellen 20 tot 25 deelnemers, al varieert het aantal aanwezigen nogal per avond. In Amsterdam komt men om de twee weken bij elkaar, in Bremen wekelijks. Ze treden niet op voor publiek.

Ik besloot om, gezien de beschikbare tijd, me te beperken tot interviews met de oprichters van beide groepen, ook omdat ik aannam dat zij vanuit hun ervaring zouden kunnen vertellen over de andere leden en over groepsdynamiek. In vervolgonderzoek zou uiteraard de kring van geïnterviewden uitgebreider worden. Interviewpartners waren Esther en Joost in Amsterdam en Lotta en Hendrick in Bremen. Esther startte de Amsterdamse gemeenschap in 2011. Zij is basisschoolleraar en ontdekte Sacred Harp tijdens haar twee jaar durende verblijf in de Verenigde Staten. Joost, een van de Amsterdamse medeorganisatoren, werkt voor een technisch bedrijf in Amsterdam. Hij vond Sacred Harp-muziek door een zoektocht op internet. Esther en Joost gaan, hoewel beiden christelijk, zelden naar de kerk. Beiden gingen ze als kind naar een muziekschool en ze zijn nog steeds lid van een klassiek koor. In Bremen heeft het koppel Lotta en Hendrick in 2011 hun lokale Sacred Harp-groep opgericht. Lotta is kunsttherapeut en Hendrick werkte vroeger als softwareontwikkelaar. Lotta had al in verschillende klassieke koren gezongen; Hendrick had voor de ontdekking van Sacred Harp naar eigen zeggen nog nooit gezongen. De affiniteit met Sacred Harp vlamde op in een enkel beslissend moment, toen het koppel op YouTube de trailer van *Awake My Soul* zag, een documentaire over de Sacred Harp-traditie. Hoewel Hendrick en Lotta zichzelf omschrijven als 'ongelovige, cynische atheïsten', verwijzen ze naar dit voorval als een 'openbaring'. Alle geïnterviewden gaven *informed consent* volgens de geldende regels van de ethische commissie van de Erasmus School of History, Culture & Communication (ESHCC). Alle gegevens in dit artikel zijn geanonimiseerd.

Mijn onderzoek begon met participerende observaties en het verzamelen van documenten en artefacten, op basis waarvan ik een interviewleidraad samenstelde. Ik hield drie semi-gestructureerde interviews, elk van ongeveer twee uur, tussen januari en april 2020. Aanvankelijk werd de dataverzameling geleid door de zeer open voorlopige onderzoeksvraag: wat is de betekenis van de Sacred Harp-revival voor de participanten? Na analyse van de eerste data werd dat aangescherpt tot: Is de Sacred Harp-revival in Nederland vanuit het perspectief van de deelnemers te begrijpen als een tegencultuur? De verdere data-analyse werd geleid door literatuur over muziekrevivals en tegencultuur. De data bleken met name zeer goed aan te sluiten bij het werk van Livingston (1999, 2014). Op basis van vergelijking van de data met de literatuur kon ik vier thema's onderscheiden in de data, die ik hieronder uitwerk.

## Analyse

Uiteraard trekt de Sacred Harp-revival in vergelijking met de oorspronkelijke praktijk een verscheidenheid aan nieuwe deelnemers met diverse sociale achtergronden, identiteiten, motivaties voor en eisen aan de praktijk (Lueck, 2017). In het zuiden van de VS zijn ook nu nog veel zangers opgegroeid met de traditie en zijn de leden in alle lagen van de samenleving te vinden, terwijl in Europa, met name in de Amsterdamse gemeenschap, zangers er vaker via (hoog-)culturele en academische netwerken bij komen:

‘Het merendeel van de groepsleden kwam door de culturele poort. Er zijn veel kruisverbindingen, bijvoorbeeld voormalige collega’s of vrienden van andere koren, actiegroepen of volksmuziekiefhebbers.’  
(Esther)

Daarmee ontstaat een op het oog redelijk samenhangend beeld van de Amsterdamse deelnemers als in cultuur geïnteresseerd en afkomstig uit de hoger opgeleide middenklasse. In andere opzichten is het koor wel divers:

‘We hebben allerlei soorten mensen, van jong tot oud, van liberaal tot conservatief en alles ertussenin.’ (Esther)

In Bremen is het beeld wat anders. Hendrick en Lotta, de stichters, adverteerden publiekelijk met Sacred Harp-zang. Zij hingen flyers en affiches in de stad en schreven ook online berichten op een forum voor ‘Lonely Hearts Bremen’. Hun ledenwerving leidde tot een groep met hoofdzakelijk mannen, bestaande uit voornamelijk ‘rare mensen zonder academische en kunstsectorachtergrond’, volgens Hendrick.

De verschillende groepen van de Europese Sacred Harp-revival adopteren en onderhouden de traditie op diverse manieren, waarbij herontdekkers internationaal worden verenigd, maar toch ook een uniek gevoel van lokale gemeenschap verschaffen (Lueck, 2016). Ondanks de verschillen in de demografie en de groepsdynamiek in de lokale groepen delen zij de algemene uitvoeringspraktijk van Sacred Harp. Zowel in Amsterdam als in Bremen staat Sacred Harp-zingen voor egalitaire democratie, gemeenschap en authentieke zelfexpressie. Volgens mijn interviewresultaten lijken deelnemers de traditie te zien als een tegenbeweging tegen de moderne wereld met zijn professionalisme, seculariteit, vervreemding, massacultuur en individualisme. Hierna zal ik kort ingaan op vier kerntegenstellingen in de Sacred Harp-revival die het tegenbewegingskarakter laten zien: hiërarchische versus egalitaire verhoudingen, vervreemding versus authenticiteit, individualiteit versus gemeenschap, en seculariteit versus spiritualiteit.

### ***Hiërarchisch versus egalitair***

Zoals vermeld is de affiniteit met de zeer luide a-capellazang de kern van de aantrekkingskracht bij de geïnterviewden. In tegenstelling tot andere religieuze koren speelt de muziekkwaliteit een secundaire rol en varieert de stemkwaliteit van de leden van (bijna) professioneel tot absolute beginner, en daarmee maakt het de praktijk vooral inclusief. Meestal nemen ervaren leden nieuwelingen onder de hoede. Tijdens mijn eerste sessie bijvoorbeeld, zat ik naast een oude meneer die met zijn vinger de verandering van de regels aangaf en opzettelijk extra luid zong, wat hielp om me te oriënteren. Wanneer deelnemers het repertoire en de *shape note* notatie leren, lijken ze intrinsiek gemotiveerd en emotioneel betrokken te zijn, wat ervoor zorgt dat de notatie – in tegenstelling tot sommige meer op de klassieke muziek georiënteerde vormen van muziek leren – geen groot obstakel vormt en een intuïtieve benadering van de muziek mogelijk maakt (Lockhart, 2009). Ook door de eenvoudige notatie, waarin de vorm van noten een indicatie geven voor toonhoogte en tonaliteit, wordt leren zingen vooral leren door te doen.

Ik ervoer in de groepen een gemoedelijke en persoonlijke sfeer, door de informele huiskamer-sfeer en de laagdrempelige manier van zingen. Volgens de deelnemers aan het onderzoek kennen hun groepen een platte hiërarchie vergeleken met conventionele koren en weerspiegelen de roulerende leiderschapsrol en egalitaire deelname een ‘geleefde democratie’. Deelnemers mogen alles zelf doen en kiezen: hun houding en plaats, de te zingen liedjes en ook de leiding ervan (Miller, 2004). Conventionele koren hebben vaak een formelere sfeer en een vaste rolverdeling, met rollen als dirigent of instrumentaal begeleider. Esther merkt op dat het gemeenschapsgevoel daardoor ondergeschikt kan raken aan de hogere muzikale eisen aan de deelnemers:

‘Naar mijn ervaring moet je gewoon ernaartoe komen, zingen en gaan. Er is weinig sociaals aan.’ (Esther)

Esther, Joost en Lotta hebben eerder in klassieke koren gezongen en zijn gewend aan de redelijk veeleisende muzikaliteit daar. Met hun *come as you are*-filosofie zeggen de Amsterdamse ‘aanjagers’ recht te doen aan de Sacred Harp-gewoonte, waarbij er geen klankoptimalisatie nodig is. Zij willen de eisen voor deelname zo laag mogelijk te houden, wat betekent dat ervaren zangers zich moeten schikken in klankkwaliteit en zich niet moeten storen aan fouten. Wel is er in de praktijk toch een ‘spanning tussen ambitie, muziekkwaliteit en inclusiviteit’, zegt Esther. Soms dringt ze haar persoonlijke ambitie aan de groep op om een beter geluid te krijgen:

‘We gaan niet oefenen totdat we het uiteindelijk heel goed zingen, dat doen we niet. We zingen het lied door en we hopen dat het ergens heengaat. En soms wanneer het voor mij niet voelt alsof ‘dit het echt

was' en het door het dan nog eens te zingen werkelijk veel plezieriger kan worden, dan probeer ik het nog keer te laten zingen. Ook al word je verondersteld dat niet te doen. Maar dan denk ik: iedereen zal tevreden zijn als we het één keer góéd zingen.' (Esther)

Heider en Warner (2010) en Lueck (2017) merken op dat Sacred Harp-gemeenschappen niet per se een formele leider hebben, hoewel ik zeker informeel leiderschap opmerkte tijdens de sessies. Dit komt overeen met mijn observatie dat liederen van tijd tot tijd worden herhaald om de zangkwaliteit te optimaliseren, vaak door het specifieke stembereik te verbeteren. Het evenwicht bewaren is moeilijk en soms kan Joost het niet laten een paar subtiele hints te geven over de uitvoering van zijn medezangers:

'Er is één persoon die vaak uit de toon zingt, een beetje maar. Of soms een paar noten. En dan probeer ik de juiste noten een beetje luider in zijn richting te zingen, tenminste wat ik denk dat de juiste noten zijn. Soms vindt hij dat oké, maar niet altijd, denk ik.' (Joost)

Maar meteen erna verzekert Joost me ervan dat hij 'het gelukkigste is wanneer mensen zichzelf vermaken en zich luid durven uit te drukken, in plaats van dat ze proberen om de noten juist en correct te zingen'.

### ***Vervreemding versus authenticiteit***

De teksten in de Sacred Harp-liederen vermijden ongemakkelijke onderwerpen bepaald niet; ze duiken juist halsoverkop in de wereld van pijn, zonde en rampspoed. Ze maken gevoelens van machteloosheid, vervreemding en ontoereikendheid bespreekbaar, terwijl ze dit contrasteren met innerlijke vrede via een christelijk geloof en een versterkte gemeenschap (Tilley, 2007; Heider & Warner, 2010).

'Soms [is] de tekst... "de wereld gaat dood en alles faalt" en "o, God, heeft Hij de wereld tevergeefs gemaakt" en dat soort dingen... Ja, als je de wereld om je heen bekijkt en alles gaat naar zijn mallemoer, eigenlijk kan ik er dan wel van emotioneel worden, omdat dit precies mijn gevoelens weergeeft.' (Joost)

In mijn interviews hekelen de zangers een samenleving zonder betekenis, een groeiende vervreemding van elkaar en van de natuur. Ze voeren de gevestigde orde expliciet op als een tegenstelling met de authenticiteit en het belang van de Sacred Harp-traditie:

'Er is zeker goede popmuziek, [...] maar het is ook leeg op een manier die... ook al gaat het veel over dingen die belangrijk voor je zijn.' (Joost)

De geïnterviewden kunnen met hun eigen filosofische overdenkingen aansluiten bij sommige waarden uit de liedteksten. Zo is Joost bezorgd over de samenleving en mist hij een confrontatie met de dood en het lijden, en is er het verlangen om terug te keren naar een natuurlijke leefwijze:

‘Je herkent het wanneer je zingt, dat je denkt aan de mensen van tweehonderd jaar geleden. Veel van hen werden niet erg oud of hun kinderen overleden, dat soort dingen... Het is een levenswijze die op een bepaalde manier dicht bij de natuur staat. Ik denk dat dat misschien deels de reden is dat het me aanspreekt, omdat onze wereld steeds verder komt te staan van wat het leven het leven maakt.’ (Joost)

Esther, Joost, Hendrick en Lotta delen een gevoel van vervreemding in de oppervlakkige moderne wereld. Hendrick zegt: ‘Ik denk dat de wereld een heel gruwelijke plaats is waarbij lijden de standaard is.’ Volgens de geïnterviewden is in de hedendaagse westerse cultuur deze betekenis van het leven uit zicht geraakt. Ze bekijken bijvoorbeeld het verdwijnen van de dood als onderwerp in de eigentijdse kunst en samenleving kritisch:

‘We hebben al onze rituelen soort van verloren en weten niet meer hoe we over de dood moeten praten, hoe we over ziekte moeten praten, of hoe we moeten omgaan met... Er zijn geen rituelen voor en er is geen taal voor, niets dat we delen.’ (Esther)

Ze betreuren niet alleen het verlies van het overdenken van de dood, maar ook het verdwijnen van rituelen, tradities en gemeenschappelijke waarden die een gedeeld gevoel creëren van behoren tot een collectief. Daarnaast koppelen ze ook de klankkwaliteit van Sacred Harp aan authenticiteit. De groep in Bremen beschrijft het geluid op haar website bijvoorbeeld als ‘primitief en “unproduced”, niet ingedamd naar het luistergemak zoals het meeste wat je op de radio hoort. Het is nuchter, het is echt.’

### ***Individualiteit versus gemeenschap***

Bestaand onderzoek laat zien dat in de Sacred Harp-revival gemeenschappen van gelijkgestemde individuen met verschillende sociale kenmerken en achtergronden centraal staan (Bealle, 1997; Clawson, 2004; Heider & Warner, 2010; Lueck, 2017). Deelnemers houden van het samen zingen en de comfortabele en ontspannen sfeer in de groep. De meeste leden hebben ook vriendschappen gevormd in de lokale groepen en in de bredere internationale gemeenschap. Voor Joost vormen de bijeenkomsten een basis, hij houdt van het idee van het voortbouwen op een traditie en gelijkgestemde mensen te ontmoeten:

‘Ik houd gewoon van het gemeenschapsaspect, het feit dat je nieuwe mensen kan ontmoeten via het zingen. Ik ben niet zo goed in contact maken en praten, dus het is mooi om iets te doen te hebben.’ (Joost)

Bestaand onderzoek benadrukt ook dat in de Sacred Harp-revival gemeenschappen van individuen worden opgericht die louter gebaseerd zijn op affiniteit met het genre, wat leidt tot gezamenlijkheid en solidariteit zonder behoefte aan een ideologische consensus (Lueck, 2017; Miller, 2004, Heider & Warner, 2010; Mark, 1998). Daarbij heeft elke Sacred Harp-gemeenschap een specifieke identiteit (Haenfler, 2004). Dat maakt het voor de zangers mogelijk om betrokken te zijn bij een specifieke lokale gemeenschap waarin individuen individuen blijven in plaats van groepsleden, aangezien er geen consistent gedeelde ideologische structuur is. Sacred Harp staat open voor iedereen die wil deelnemen, en als een inclusieve gemeenschap bouwt het zijn relatie vooral op de gezamenlijke zangervaring, eerder dan op sterk benadrukte ideologische of politieke gemene delers (Steidl, 2014).

Tegelijkertijd staat het karakter van de Sacred Harp-revival, conform het hybride karakter van de laat-moderne samenleving (Reckwitz, 2006), voortdurend bloot aan de invloed van de hegemonische cultuur. Enerzijds ontdekken deelnemers een muzikale praktijk zonder hiërarchische relaties op basis van formele muzikale scholing of kwaliteit. Anderzijds nemen de Amsterdamse aanjagers ook deel aan die hegemonische cultuur, bijvoorbeeld door lid te zijn van conventionele koren. Zoals vermeld hebben zij vanwege hun muzikale ervaring soms ook moeite met het inhouden van de overdracht van hun muzikale standaarden naar de andere zangers. Bovendien is het interessant dat de geïnterviewden door kritische zelfreflectie hun praktijk soms ook begrijpen als een vorm van cultureel kapitaal, dat wijst op exclusiviteit in plaats van op de inclusiviteit van de Sacred Harp-revival:

‘Sacred Harp is een beetje raar en dat spreekt me aan. Misschien is het deels een beetje snobisme dat ik ervan houd om obscure dingen te doen die niemand anders doet.’ (Joost)

Sacred Harp geeft mensen daarmee de gelegenheid om onderdeel van een gemeenschap te zijn zonder hun individualiteit op te geven – het is de erkenning van én het accepteren van iedere vorm van individualiteit die leidt tot het vormen van een gemeenschap.

### ***Seculariteit versus spiritualiteit***

Vooral in het aanbieden van spiritualiteit als alternatief voor seculariteit kan de Sacred Harp-revival als een tegencultuur worden gezien. York (2001) betoogt dat religie niet simpelweg is verdwenen uit de westerse wereld doordat traditionele instituties hun relevantie en macht hebben verloren.

Want toen de spirituele rituelen de kerken verlieten, hebben deze zich in nieuwe bewegingen, zoals new age, geopenbaard: spiritueel, maar niet religieus.

Spiritualiteit wordt omschreven als 'de manier waarop individuen betekenis en zingeving zoeken en uitdrukken en de manier waarop zij hun verbondenheid met het moment, het zelf, de anderen, de natuur en het belangrijke of heilige ervaren' (Puchalski, 2012, in Kirca, 2019, p. 64). Spiritualiteit is daarom niet beperkt tot religie, maar bevat een filosofisch wereldbeeld en een esthetiek die het leven en onze plek in de wereld van betekenis voorziet (Platovnjak, 2017). Mijn studie laat zien dat Sacred Harp-deelnemers de waarde van de gevestigde, geïnstitutionaliseerde geloofssystemen, zoals het christendom, op basis van hun eigen wereldbeeld bijstellen en hun boodschappen op persoonlijke wijze interpreteren:

'De liedteksten zijn goed: ze stellen de juiste vragen: "Ben ik geboren om dood te gaan, om dit lichaam neer te leggen?" Ik deel de antwoorden niet. Ik verwacht niet in Jezus' armen te worden genomen. Maar de vragen zouden zelfs voor niet-gelovigen beter zijn, omdat er een grotere motivatie is om het beter te doen.' (Hendrick)

Dit citaat laat zien dat ook niet-religieuze mensen niet alleen meedoen om de muziek, iets wat ander onderzoek ook bevestigt (Clawson 2004; Heider & Warner 2010; Lueck 2017). Zij hebben hun eigen wijze waarop ze de diepgang en de betekenis van de teksten waarden buiten het domein van religieuze verering en ook ver verwijderd van ironische consumptie als *guilty pleasure* (Hall, 2018). De religieuze achtergrond van de deelnemers aan de revival varieert enorm, van christenen tot joden, van moderne heidenen tot mensen met een 'bijna allergische reactie op geïnstitutionaliseerde religie' (Esther). Om onenigheid en conflict te voorkomen doen Sacred Harp-groepen twee dingen: of ze vermijden elke soort van verering of ze nodigen seculiere of niet-religieuze leden actief uit om een 'gebed' terug te geven aan de gemeenschap. De liedteksten interpreteren leden op nieuwe manieren, waarbij de existentiële vragen en behoeftes hetzelfde blijven:

'Eén ding dat we misschien delen met de grondleggers is gerelateerd aan het menselijke leven en de dood. Waar gaat het allemaal om? Is het leven voornamelijk lijden en dan gaan we dood? Zingen is een vorm van omgaan met, je kan de paradox van sterfelijkheid op een plezierige manier verwerken.' (Hendrick)

Esther lijkt impliciet naar de kracht van religieuze rituelen te verwijzen:

‘Ik denk dat er iets is in de combinatie van muziek en liedtekst of misschien zelfs in muzikale extase en religieuze extase die heel goed samengaan op een manier die magisch is. Een soort van vuurwerk. Dus ik denk dat iets een diepere betekenis krijgt als het ook religieus is en niet alleen muzikaal is, denk ik.’ (Esther)

Spickard (2005) beschrijft hoe religieuze rituelen een gevoel van *co-presence*, van lichamenlijk samenzijn, stimuleren. Door samen muziek te maken synchroniseren zangers hun gevoel van tijd en ruimte en creëren ze een gedeelde horizon. In overeenstemming met deze gedachtegang spreekt Clawson (2007) over kunst en muziek als dragers om iemands spirituele gevoel te vatten en in anderen te herkennen. Net als rituelen in de kerk creëert Sacred Harp een gelegenheid voor een spirituele verbinding tijdens het zingen (Hall, 2018). Ook al gaat het primair om de muziek, er is een diepgaande, spirituele betekenis onder de oppervlakte die niet-religieuze leden kunnen verkennen zonder druk om zich te ‘bekeren’. Tegelijkertijd suggereert Sims dat ‘mensen die als volwassene komen om te zingen vaak hun vooroordelen [over de betekenis] moeten herzien wanneer zij zich bezighouden met de muziek, de gemeenschap en de traditie’ (2016, p. 85). Gevestigde ideeën over religie kunnen overdacht worden en een nieuwe betekenis aannemen door de ervaring in de Sacred Harp-revival:

‘Ik praatte met een vriendin die allergisch is [voor religie] en zij zei dat ze een sterfgeval in de familie had meegemaakt en dat ze soort van blij was dat er een soort van taal voor was [in Sacred Harp]. Ook al geloofde ze absoluut in niets ervan.’ (Esther)

Het koppel uit Bremen, beide atheïsten, bevestigen deze verandering. Hoewel Lotta eerder al lid van andere religieuze koren was geweest die liederen met een christelijke boodschap zongen, kwam haar tolerantie pas bij Sacred Harp:

‘Er zijn teksten die universeel zijn, [en] diepzinnige vragen die mensen zichzelf stellen, en dat is waarom die elkaar ook raken [...]. Het was een heel snel leerproces van de aversie van het fundamentele christendom naar “ach, de vragen zijn goed, we kunnen die in onze eigen levenssituatie integreren en ze passen in een humanistisch wereldbeeld”. Dat landde.’ (Lotta)



Lotta wees religie het grootste deel van haar leven sterk af, maar heeft nu ‘alle angst voor contact met religieuze ideeën en dogma’s verloren’. Sterker nog, zowel zij als Hendrick kregen ‘een beter begrip van waarom mensen spirituele huizen creëren’ (Lotta), en bij Lotta leidde Sacred Harp zelfs tot een bepaald verlangen om ‘erbij te horen’.

De Sacred Harp-revival slaat een brug tussen religiositeit en spiritualiteit voor mensen die terughoudend of zelfs intolerant tegenover religie staan. Het is bijzonder dat een atheïst zich religie toe-eigent, er spiritueel van groeit, maar tegelijkertijd trouw aan zijn ongelof blijft. De Sacred Harp-revival geeft hun een religieuze taal en ruimte voor een spirituele ervaring – een religie waarin zij niet noodzakelijk zelf geloven, maar waartoe ze zich toch positief verhouden.

## Conclusie

In het begin van dit artikel heb ik betoogd dat woorden als ‘subcultuur’ en ‘tegencultuur’ niet precies genoeg zijn om te duiden wat er in de Sacred Harp-revival precies gebeurt. Ik stelde voor om Reckwitz’ (2006) onderscheid in hegemonische, sub-hegemonische, non-hegemonische en anti-hegemonische culturen te hanteren. Na analyse van de data zie ik de Sacred Harp-revival vooral als een non-hegemonische tegencultuur (vgl. Clark, 2003) die zoekt naar een alternatief voor de gevestigde orde zonder een expliciete protest-beweging te vormen.

Mijn hoofdvraag luidde: is de Sacred Harp-revival in Nederland vanuit het perspectief van de deelnemers te begrijpen als een tegencultuur? In de analyse heb ik laten zien dat ze zeker een tegenbeweging is. Met vier tegenstellingen heb ik laten zien dat de geïnterviewden de moderne wereld opvatten als geprofessionaliseerd, vervreemd, op het individu gericht en seculier. Sacred Harp biedt hun een alternatief: gelijkwaardigheid, authenticiteit, gemeenschap en spiritualiteit. Sacred Harp heeft als tegenbeweging eerder een non-hegemonisch dan een anti-hegemonisch karakter; het is geen expliciete protest-cultuur, maar creëert een van de dominante cultuur losstaande plek waar mensen elkaar ontmoeten die zich herkennen in alternatieven zonder dat ze de dominante cultuur expliciet bestrijden. Dat wordt in het bijzonder herkenbaar in het vierde thema, waar zich via een zoektocht naar spiritualiteit een interessante verhouding tot geïnstitutionaliseerde religiositeit ontwikkelt.

Van de vier thema’s uit Livingstons muziekrevivaltheorie – anti-modernisme, etnische binding, politiek protest en sociale bewegingen – zijn vooral de eerste twee herkenbaar in de Sacred Harp-revival. Anti-modernisme komt tot uiting in de waardering voor gelijkwaardigheid, authenticiteit, gemeenschap

en spiritualiteit. Daarnaast zag ik in de interviews op de achtergrond een lichte verwijzing naar etnische binding. Ik heb dat hier niet verder uitgewerkt, maar de geïnterviewden delen een affiniteit met de Amerikaanse cultuur en het idee van een zekere verwantschap met en het behoren tot de westerse culturele sfeer.

In het onderzoek exploreerde ik de Sacred Harp-praktijk in Amsterdam en Bremen. Uiteraard zijn de data veel te beperkt om conclusies te trekken over verschillen en overeenkomsten tussen (en binnen) revivalgroepen op lokaal, laat staan op nationaal niveau. De vele overeenkomsten duiden er echter wel op dat de Sacred Harp-revival zeker gezien kan worden als een min of meer samenhangende scene (Woo, Rennie, & Poyntz, 2015).

Ik sluit graag af met een korte blik op de Sacred Harp-revival vanuit een wat breder perspectief. De moderne wereld heeft naast de revolutionaire technologische ontwikkeling ook geleid tot vervreemding en het losmaken van vaste gemeenschapsstructuren. Ook de mens zelf lijkt in de moderniteit getechnologiseerd en geoptimaliseerd te moeten worden. Daarmee is het in toenemende mate uitdagend geworden om menselijke binding op te bouwen en te onderhouden (Moore, 2004). Ook in de muziek ligt in onze hegemonische cultuur de nadruk op een gedisciplineerd geluid. Muziek maken wordt toegevoegd aan briljante artiesten, talentvolle zangers, en de meerderheid van de mensen consumeert muziek door afspeellijsten op Spotify en YouTube te verzamelen (Livingston, 2014). De kracht die ik waarnam in de Sacred Harp-revival is het vermogen om via een geweldig volume door dit keurslijf van normatieve mooie muziek te breken. Hier mag je vals zingen zonder beoordeeld te worden en fouten worden alleen al door de massa stemmen gladgestreken. De Sacred Harp-revival is voor mijn geïnterviewden een bevredigende en betekenisvolle manier om via het zingen een intieme band op te bouwen met zichzelf, met andere zangers en met de wereld.

In plaats van te stoppen met zingen vanwege een overtuiging dat een 'echte' zanger altijd de noten haalt en een mooie zangstem heeft, staat de Sacred Harp-revival mensen toe zichzelf uit te testen in een veilige omgeving. Door te zingen voor jezelf en elkaar vinden deelnemers een benadering van muziek die hun eerst ontzegd werd:

'Eigenlijk is het een poging om het wiel dat tweehonderd jaar geleden al was uitgevonden, opnieuw uit te vinden. Ik bedoel de zangscholen, *shape note* systeem, maat houden met je armen. Dit zijn praktijken waarvan bewezen is dat ze ongelooflijk succesvol zijn.' (Hendrick)

In de Sacred Harp-revival staan de participanten zichzelf toe niet-professioneel te zijn en vinden ze daardoor authenticiteit, gemeenschap en spiritualiteit.

Ze staan zij aan zij, synchroniseren tijdens het zingen, barsten van de endorfines en scheiden oxytocine af, de lichamen, de geest en de ziel verbinden en harmoniseren een passievolle energie en verzamelde vitaliteit. Het is, als non-hegemoniale tegencultuur, een thuishaven voor 'verloren zangstemmen' op zoek naar een uitlaatklep, wellicht zelfs naar een – ook letterlijke – roeping?

**Levin Stein** is docent aan de Universiteit Maastricht en doet etnografisch onderzoek in het veld van cultuurparticipatie. Recent deed hij, naast onderzoek naar Sacred Harp, onderzoek naar de Performance Bar in Rotterdam.  
clbstein@gmail.com

## Literatuur

- Allan Lomax Archive. (2010, 16 december). *Allan Lomax on the Sacred Harp (1982)*. [Video]. YouTube. www.youtube.com/watch?v=w3mb3Ya90Uc
- Bealle, J. (1997). *Public worship, private faith: Sacred Harp and American folksong*. University of Georgia Press.
- Bisschop Boele, E. (2013). *Musicking in Groningen: Towards a grounded theory of the uses and functions of music in a modern Western society*. Proefschrift Georg-August-Universität Göttingen.
- Bisschop Boele, E. (2019). Etnografisch onderzoek: Het perspectief van de ander. *Cultuur+Educatie*, 17(50), 85-93.
- Clark, D. (2003). The death and life of punk, the last subculture. In D. Muggleton & R. Weinzierl (Eds.), *The Post-Subcultures Reader* (pp. 223-236). Berg.
- Clawson, L. (2004). 'Blessed be the tie that binds': Community and spirituality among Sacred Harp singers. *Poetics*, 32(3-4), 311-324.
- Clawson, L. (2007). *I belong to this band, hallelujah!: Community, spirituality, and tradition among Sacred Harp singers*. Proefschrift Princeton University.
- Cobb, B. E. (2004). *The Sacred Harp: A tradition and its music*. University of Georgia.
- Daugherty, J. F. (1999). Spacing, formation, and choral sound: Preferences and perceptions of auditors and choristers. *Journal of Research in Music Education*, 47(3), 224-238.
- Force, W. R. (2009). Consumption styles and the fluid complexity of punk authenticity. *Symbolic Interaction*, 32(4), 289-309.
- Grayson, L. (2012). A beginner's guide to shape-note singing. Hints, stories, advice, and minutiae. [https://amsterdam.sacredharp.nl/wp-content/uploads/2017/01/Grayson\\_Beginners\\_Guide\\_2012.pdf](https://amsterdam.sacredharp.nl/wp-content/uploads/2017/01/Grayson_Beginners_Guide_2012.pdf)
- Haenfler, R. (2004). Rethinking subcultural resistance: Core values of the straight edge movement. *Journal of Contemporary Ethnography*, 33(4), 406-436.
- Hall, R. (2018, 5 October). A new generation of shape-note singers in Philadelphia. *Folklife*.
- Heider, A., & Warner, R. S. (2010). Bodies in sync: Interaction ritual theory applied to sacred harp singing. *Sociology of Religion*, 71(1), 76-97.
- Hickling, A. (2010, 30 September). Shape, rattle and roll: The amazing survival of shape-note singing. *The Guardian*.
- Hill, J., & Bithell, C. (2014). An introduction to music revival as concept, cultural process, and medium of change. In J. Hill & C. Bithell (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Revival* (pp. 3-42). Oxford University Press.
- Hinton, M., & Hinton, E. (Directors). (2006). *Awake, my soul: The story of the Sacred Harp* [Film; DVD release]. Awake Productions.
- Hull, J. (2005). Isaac Watts and the origins of British imperial theology. *International Congregational Journal*, 4(2), 59-79.
- Kirca, B. (2019). Spiritual dimension in art therapy. *Spiritual Psychology and Counseling*, 4(3), 257-274.
- Livingston, T. (1999). Music revivals: Towards a general theory. *Ethnomusicology*, 43(1), 66-85.

- Livingston, T. (2014). An expanded theory for revivals as cosmopolitan participatory music making. In J. Hill & C. Bithell (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Revival* (pp. 60-69). Oxford University Press.
- Lockhart, P. (2009). *A mathematician's lament: How school cheats us out of our most fascinating and imaginative art form*. Bellevue Literary Press.
- Lueck, E. (2016). 'Through every land, by every tongue': Sacred Harp singing through a transnational network. In A. E. Nekola & T. Wagner (Eds.), *Congregational Music-Making and Community in a Mediated Age* (pp. 123-140). Routledge.
- Lueck, E. (2017). *Sacred Harp singing in Europe: Its pathways, spaces, and meanings*. Proefschrift Wesleyan University.
- Mark, N. (1998). Birds of a feather sing together. *Social Forces*, 77(2), 453-485.
- Miller, K. (2004). 'First sing the notes': Oral and written traditions in Sacred Harp transmission. *American Music*, 22(4), 475-501.
- Moore, R. (2004). Postmodernism and punk subculture: Cultures of authenticity and deconstruction. *The Communication Review*, 7(3), 305-327.
- Platovnjak, I. (2017). Man as a spiritual being. *Studia Gdańskie*, 40(1), 137-145.
- Reckwitz, A. (2002). Towards a theory of social practice: A development in cultural theorizing. *European Journal of Social Theory*, 5(2), 243-263.
- Reckwitz, A. (2006). *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Velbrück.
- Reece, C. (z.d). Let everybody sing. *The Bitter Southerner*. <https://bittersoutherner.com/sacred-harp-let-everybody-sing>, geraadpleegd op 25 juni 2021.
- Resta, C. (2010). Media review: Awake, my soul: The story of the Sacred Harp. *Journal of Historical Research in Music Education*, 32(1), 87-89.
- Sims, R. E. (2016). *To see in a mirror dimly: An ecology of ritual transmission*. Masterthesis Purdue University.
- Spickard, J. V. (2005). Ritual, symbol, and experience: Understanding Catholic worker house masses. *Sociology of Religion*, 66(4), 337-358.
- Steidl, J. (2014). Sacred Harp singing and the Christian eschatological imagination. *Arts*, 26(1).
- Stein, L. (te verschijnen). *Sacred Harp singing in the Netherlands: An explorative case study*. Onderzoeksrapport. Erasmus Universiteit Rotterdam/ Hanzehogeschool Groningen.
- Tilley, J. (2007). *Death in Sacred Harp*. Masterthesis Georgia State University.
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press.
- Woo, B., Rennie, J., & Poyntz, S.R. (2015). Scene thinking. *Cultural Studies*, 29(3), 285-297.
- York, M. (2001). New Age commodification and appropriation of spirituality. *Journal of Contemporary Religion*, 16(3), 361-372.