



Essay

Balkonconcerten, lockdownsessies en quarantunes: muziek als sociale geleider tijdens de COVID-19-pandemie

Julian Schaap

Erasmus Universiteit Rotterdam
j.schaap@eshcc.eur.nl

Femke Vandenberg

Erasmus Universiteit Rotterdam
vandenberg@eshcc.eur.nl

Michaël Berghman

Erasmus Universiteit Rotterdam
berghman@eshcc.eur.nl

We stand in solidarity, as long as it's 6 feet apart

We offer love online for free

It's all on Facebook Live

[...]

We are all so together

We are all so alone

[...]

We stand in solidarity

As long as it's 6 feet apart

Dit fragment komt uit het gedicht 'The Strangest Spring' dat taalcoach Buffi Duberman in maart 2020 op Twitter publiceerde (Duberman 2020). Op dat moment was de Nederlandse samenleving, net als de meeste Europese landen, in haar eerste week van strenge maatregelen van 'social distancing' en zelfisolatie in een poging de curve van toenemende corona-infecties af te vlakken. Slechts enkele dagen nadat Duberman haar gedicht deelde, gebruikte muzikant Tim Knol de tekst voor een liedje, dat hij – 'live' vanuit zijn huis – speelde tijdens de 'Lockdown Sessions'

van een radioprogramma (Knol 2020). Later voerde hij het nog eens op bij Omroep Max, dit keer wel in een professionele televisiestudio (Tijd voor Max 2020).

De ongeplande samenwerking tussen Duberman en Knol mag klein zijn, maar het dient als een van de duizenden voorbeelden van muzikale creativiteit die zijn ontstaan door het aanbreken van de COVID-19-pandemie. Terwijl concerten en festivals massaal werden geannuleerd, ontploften socialemediaplatformen van muzikale activiteit. Zowel professionele als amateurmuzikanten produceerden liedjes, maakten clips via TikTok en andere sociale media, of lanceerden livestreams van concerten of DJ-sets. Ondertussen werden er vanuit tuinen en balkons in verschillende landen meer of minder gecoördineerde symfonieën ten gehore gebracht die, via dezelfde digitale weg, een mondiaal publiek vonden.



Figuur 1: Tim Knol tijdens de thuisopname van 'The Strangest Spring'. Screenshot van YouTube-video, <https://www.youtube.com/watch?v=F2-5EfpMfk8>.

Uit al deze voorbeelden blijkt dat muziek een opleving doormaakte tijdens de COVID-19-pandemie. Maar waarom is dat zo? En wat voor rol speelt muziek precies? In dit essay doen wij een eerste poging om deze opleving te begrijpen vanuit sociologisch perspectief. Hierbij beschouwen we, in lijn met het werk van Tia DeNora (2015), muziek niet enkel als een *esthetische* beleving maar ook (of vooral) als een *sociale* beleving. Met andere woorden, wat voor sociale rol speelt muziek in tijden van collectieve rampspoed?

In wat volgt identificeren we twee grondstromen in deze muzikale opleving. Enerzijds zien we, op basis van Durkheim (1912), hoe muziek een rol speelde in het

streven naar een collectief bewustzijn in tijden van fysieke isolatie: een *gedeelde ervaring*. Anderzijds werd muziek ingezet bij het creëren van een *gedeeld discours* over het regime van thuisblijven, handen wassen en afstand houden. In de manieren waarop muziek aanwezig, maar ook afwezig was tijdens de COVID-19-pandemie herkennen we haar belangrijke maatschappelijke functie, zeker in tijden van verre-gaande mediatisering (Kuipers 2018).

Een gedeelde ervaring, deel 1: balkonconcerten

Slechts vijf dagen nadat de regering een nationale quarantaine had ingesteld en het fysieke contact tussen mensen daarmee grotendeels aan banden had gelegd, barstten Italiaanse steden op vrijdag 13 maart om 18.00 uur uit in zang. Op verschillende plaatsen gingen Italianen naar hun balkons, ramen en daken om zich bij een muzikale *flash mob* aan te sluiten. Video-opnames van deze landelijke zangstonden gingen via sociale media snel de wereld rond. In Duitsland volgde men spoedig het voorbeeld en werd 'Bella ciao' aangeheven om de Italianen een hart onder de riem te steken. In Spanje galmde flamenco door de straten, terwijl in verschillende Nederlandse gemeentes zowel *happy hardcore* als klassieke composities van balkons schalden.



Figuur 2: Saxofonist Daniele Vitale speelt 'Bella ciao' vanaf zijn balkon voor de straat. Screenshot van YouTube-video. <https://www.youtube.com/watch?v=BSWYSww-RIY>.

Om deze spontane muzikale uitbarstingen te begrijpen, moeten we eerst kijken hoe gevoelens van collectiviteit ontstaan. Durkheim (1912) stelde vast dat groepen mensen gevoelens van saamhorigheid en solidariteit kunnen ontwikkelen wanneer ze deelnemen aan een ritueel, omdat handelingen en gedragingen gecoördineerd geraken. Volgens Collins (2004) is de emotionele voldoening die wordt gegenereerd door gecoördineerd samenzijn een van de belangrijkste redenen waarom mensen überhaupt worden aangetrokken tot sociale interacties – of het nu gaat om het gezamenlijk zingen op dezelfde melodie of om gelijktijdig lachen of klappen. Het gevolg is een emotionele ontlading, die aanzienlijk wordt versterkt door de wederzijdse bevestiging die de deelnemers ervaren. Durkheim had het in dit verband over ‘effervescence collective’, waarbij het individu zich verliest in de groep – het individuele bewustzijn wordt ‘overgenomen’ door het collectieve bewustzijn. Dit veronderstelt een gemeenschappelijk aandachtspunt, een totem, waarop gevoelens kunnen worden geprojecteerd en die dus symbool komt te staan voor een collectief bewustzijn – de ervaring tot een eensgezinde groep te behoren. Een lied als ‘Bella ciao’ verwordt op zo’n moment tot totem die centraal staat in een collectief ritueel.

Muziek blijkt in dit opzicht een krachtig bindmiddel en kan zelfs worden beschouwd als een ‘hotline’ naar het collectieve bewustzijn (Horsfall 2016: 52). Muziek biedt immers verscheidene ankerpunten (tekst, melodie, tempo en ritme) waarop mensen hun gedrag kunnen afstemmen. Wanneer mensen op hetzelfde ankerpunt zijn gericht, kunnen ze anticiperen wat de persoon naast hen zal doen, met gevoelens van tevredenheid als gevolg (Benzecry en Collins 2012). Volgens Bensimon (2012) is dit zelfs extra krachtig bij samenzang. Dit is niet verwonderlijk. De menselijke stem is een uniek muziekinstrument en als onze primaire bron van communicatie heeft ze het vermogen om diepgewortelde emoties uit te drukken en zo intersubjectiviteit te genereren (Bensimon 2012). Zo kan, door middel van collectieve zang, een ‘onwaarschijnlijk samenraapsel van individuen’ veranderen in een ‘geëngageerde groep’ (Heider en Warner 2010: 86).

In de eerste maanden van de COVID-19-pandemie werden mensen omwille van overheidsmaatregelen massaal afgesneden van de fysieke beleving van collectiviteit. Dat wil zeggen dat zij minder aan den lijve ondervonden dat zij onderdeel zijn van een breder sociaal verband. Normaliter gebeurt dat immers op allerlei momenten op de dag: van het dagelijks praatje bij de koffieautomaat tot de collectieve samenkomst bij nationale voetbalwedstrijden of, pakweg, de intocht van Sinterklaas. In een situatie van lockdown wordt het collectief minder tastbaar. Niet alleen in letterlijke zin, maar ook in gemedieerde vorm: we zien immers evenmin van thuis uit hoe mensen elders buiten collectief feest vieren, herdenken of sportwedstrijden bijwonen – *iedereen* is thuis.

De kracht van zingen vanaf balkons en tuinen is dus de tastbare gewaarwording van gelijkgestemden (of, nauwkeuriger verwoord, *veronderstelde* gelijkgestemden) – een collectief bewustzijn, dat wordt bereikt door het uitvoeren van een gedeeld

ritueel. Maar omgekeerd heeft dit ook gevolgen – wie zich niet aansluit, plaatst zichzelf schijnbaar actief buiten het collectief. De kern van Durkheims betoog is namelijk ook dat er een dwingende, morele kracht uitgaat van groepsrituelen. En in tijden van doorgedreven sociale isolatie en een brede (en soms verwarrende) baaiert aan omgangsregels, kunnen we aannemen dat dit soort rituelen een belangrijke functie vervult. Immers, de collectieve inspanning die wordt vereist om de pandemie te bedwingen, veronderstelt een sterk collectief bewustzijn. Maar omdat die inspanning grotendeels neerkomt op sociale terughoudendheid, komt net dat bewustzijn onder druk te staan. Het is dus aannemelijk dat, zeker in de initiële fase van de pandemie, collectieve muzikale rituelen ertoe bijdroegen dat gevoelens van lidmaatschap op tijd en stond werden hernieuwd, zodat deelnemers gemotiveerd bleven om vol te houden (vgl. Collins 2004). Hoewel de kracht en duurzaamheid van de solidariteit veroorzaakt door (balkon)zangstondes verder onderzoek verdient, valt het immers ook op dat het nieuwe er al snel weer vanaf was. Op de meeste plaatsen gaven mensen de gewoonte na enkele weken op, maar vermoedelijk niet toevallig vooral vanaf dat versoepelingen voorzichtige sociale contacten weer mogelijk maakten.

Een (poging tot) gedeelde ervaring, deel 2: 'lockdown-sessions'

Zoals besproken in de introductie, maakte ook – of vooral – online muziek een grote ervaring mee in de eerste maanden van de maatschappelijke lockdown. Zonder de digitalisering van cultuur en media die we de afgelopen decennia hebben doorlopen, zou de alledaagse ervaring van de COVID-19-pandemie er waarschijnlijk heel anders uit hebben gezien. Uiteraard geldt dit bovenal voor de mogelijkheid tot eindelijk streamen van films en series en het spelen van online games; de consumptie van alle (digitale) media nam sterk toe tijdens de COVID-19-pandemie (Nielsen 2020). Maar ook voor muziek gaat op dat de omstandigheden de voorbije jaren aanzienlijk zijn veranderd. Verregaande digitalisering sinds de late jaren negentig heeft het gros van muziekconsumptie en -productie naar het internet verplaatst, waardoor streaming en digitale (thuis)productie al langer eerder regel dan uitzondering zijn geworden. Bovendien hebben participatieve media hun intrede gedaan, waardoor nieuwe mediateksten vlot kunnen worden gedeeld, geëvalueerd, geclassificeerd en bewerkt door zowel amateurs als professionals en iedereen daar tussenin.

Het mag vreemd klinken, maar ergens veranderde er niet zoveel voor de gemiddelde muziekconsument door de COVID-19-pandemie (zie bijvoorbeeld Marshall 2019). Echter, waar digitale muziekproductie en -consumptie al jaren een optie waren, werd nog vaak gekozen voor 'offline'-werkwijzen (met name voor wat betreft samen muziek maken, opnamestudio's en liveoptredens) – in tegenstelling tot bijvoorbeeld videogames, waar de nadruk de voorbije jaren uitgesproken op de online-ervaring kwam te liggen. Een belangrijke verandering door COVID-19 was dus

dat de digitale optie plots verwerd tot de *enige* optie. Wat wegviel, was het fysieke liveconcert en het gezamenlijk muziek maken in een fysieke ruimte. Dat is schrijnend, want livemuziek en de ‘live-ervaring’ hebben de laatste decennia aanzienlijk aan belang gewonnen, grotendeels ten gevolge van de afgenomen inkomsten uit de verkoop van muziek (Holt 2010: 248). Hoewel dus slechts een beperkt gedeelte van de dagelijkse muziekervaring werd getroffen door de maatregelen, is het gemis des te krachtiger voor concertgangers en artiesten, met name (maar niet uitsluitend) vanuit financieel opzicht. Om allerlei redenen – het vinden van een creatieve uitlaatklep, het zoeken naar een manier om creatief te helpen in een gezondheidscrisis, het onderhouden van een gemeenschapsgevoel met fans, het vinden van nieuwe bronnen van inkomsten, het steunen van een goed doel, of gewoon om verveling te verdrijven – zetten podia, publieksleden en muzikanten zich ertoe om online alternatieven te creëren van de ‘live-ervaring’. Dit resulteerde in de eerste weken van de lockdown in een sterk gemediatiseerde participatiecultuur (Jenkins 2006) die zelden eerder zo zichtbaar in de muziek aanwezig was. Zo maakten sommige muzikanten en organisaties handig gebruik van methoden uit de cultuur van online gaming en zochten ze contact met hun fans binnen game-omgevingen zoals *Minecraft* en *Fortnite*. Opvallender was echter de snelle opkomst van de livestreams. Hoewel livestreams al in zwang waren voor de pandemie om gemeenschappen rond muziek te vormen (zie bijvoorbeeld Hilvert-Bruce et al. 2018; Shamma et al. 2009; Wilson en Atkinson 2005), vooral binnen elektronische muziek, bedienden plots veel meer soloartiesten, bands, ensembles en orkesten zich gretig van de gratis en laagdrempelige livestreammogelijkheden van Facebook, Instagram en YouTube.

De ‘livekenmerken’ van onlineconcerten zorgen voor gevoelens van aanwezigheid, nabijheid en betrokkenheid (Skjuve en Brandtzaeg 2019: 590), waardoor ze dichter aanleunen bij een ‘echte’ concertervaring dan traditioneel opgenomen video’s. Daarom worden ze in mediastudies een ‘virtual third place’ genoemd, waarbij chatfuncties aanwezig mogelijkheden bieden om sociale banden te smeden en gemeenschapsgevoelens te ontwikkelen. Echter, hoewel deze studies een rooskleurig beeld schetsen van de mogelijkheden van het internet om mensen met elkaar in contact te brengen, dringt de vraag zich op in hoeverre onlinealternatieven er in slagen om ook het rituele aspect van een concertervaring te benaderen.

Naar een concert gaan is immers veel meer dan alleen naar muziek luisteren. Waar livestreams en liveconcerten fundamenteel in verschillen is de fysieke nabijheid; het gevoel te behoren tot een eensgezind publiek. Volgens Collins (2004) zijn rituelen in essentie lichamelijk. Wie deel uitmaakt van een gemeenschap moet zijn of haar deelname kenbaar maken. Hoewel een opmerking achterlaten in een chatbox wel degelijk een zekere aanwezigheid suggereert, gaan de subtielere tekenen van lichamelijkheid van het publiek verloren. En daarmee ook de ‘micro-details of the experience [...] all the contagious emotional behaviours that pull one deeply into the mood’ (ibid.: 54). Dit gemis blijkt ook uit de veelvuldige commentaren in



Figuur 3: Andrea Bocelli, Celine Dion, Lady Gaga en Lang Lang spelen 'The Prayer' tijdens het One World: Together at Home-evenement. Screenshot van YouTube-video, <https://www.youtube.com/watch?v=SYJCYrII-Sk>.

chatboxen van livestreams waarin stevast wordt uitgekeken naar het feestelijke moment dat men weer als vanouds kan samenkomen voor concerten. Wat we vooral kunnen leren uit de activiteit in chatboxen, is het belang dat wordt gehecht aan bevestiging van groepsdeelname en daarmee het delen van een ervaring. Hieruit blijkt wederom dat muziek fungeert als sociale geleider, maar dat zonder het vermogen andere deelnemers van het ritueel te zien of horen, de kans op een gedeelde collectieve ervaring miniem is.

Op deze manier valt ook het veelbesproken evenement *One World: Together at Home*, dat op 18 april 2020 plaatsvond, te begrijpen. Dit initiatief van Lady Gaga, in samenwerking met de organisatie *Global Citizen*, bracht een acht uur durende livestream van korte huiskamerconcerten van bekende artiesten (onder anderen Beyonce, Billie Eilish, Elton John, Taylor Swift en The Rolling Stones) afgewisseld met korte interviews en reportages over de strijd tegen de pandemie. Vooraf werd dit evenement aangekondigd als het hedendaagse antwoord op de druk bekeken en – belangrijk – druk bijgewoonde *Live Aid*-concerten uit 1985. Hoewel de line-up zonder meer spectaculair was en het evenement wereldwijd door miljoenen mensen gevolgd werd, ging het echter om een fundamenteel andere ervaring dan bij *Live Aid*. Het evenement mikte weliswaar zeer gericht op gevoelens van solidariteit, maar de kijkers kregen enkel (letterlijk) geïsoleerde artiesten te zien in plaats van een grote, eensgezinde groep. Simpel gezegd, omdat een concert een fundamenteel sociale ervaring is, kan je het niet van zijn sociale kenmerken ontdoen zonder de

essentie te verliezen. Een livestream valt dan veeleer te begrijpen als een surrogaat, en niet als een, laat staan volwaardig, substituut.

Bij livestreams speelt dus vooral de tijdsdimensie een belangrijke rol om muziek als symbool relevantie te geven – het delen van dezelfde plaats en de daarbij behorende viscerale ervaring is online nauwelijks te reproduceren. Desondanks is het besef dat er een moment wordt gedeeld met andere luisteraars (en een artiest) duidelijk belangrijk voor mensen. Zulke momenten herinneren aan de betekenis van de muziek, in het bewustzijn dat die anders wordt ervaren dan ‘normaal’. Zonder het lidmaatschap fysiek te ondervinden, blijven groepsymbolen zo gedurig onder de aandacht. Dat muziek daarbij live wordt uitgevoerd, wordt dan van ondergeschikt belang (zo werd een aanzienlijk deel van de optredens op *One World* vooraf opgenomen). Zo bezien verschilt de ervaring tijdens een livestream niet fundamenteel van een gelijktijdige radio-uitzending (bijvoorbeeld die van Gerry & The Pacemakers’ ‘You’ll Never Walk Alone’ op 20 maart 2020). Het collectief richten op een bepaald symbool kan een krachtig besef van collectiviteit opleveren. Echter, onder quarantainemaatregelen wordt dit collectieve bewustzijn nog steeds grotendeels gemedieerd via schermen en luidsprekers en wordt het niet direct, fysiek ervaren. Het vereist nogal wat verbeeldingskracht om onszelf te zien als deel van een grotere gemeenschap wanneer we in afzondering naar een liedje luisteren. Het lijkt bij livestreams dus meer te draaien om een cognitief besef, dan om een emotioneel gevoel van deel uitmaken van een groep. Hoe eenvoudig ze ook mogen lijken, de eerder besproken balkonconcerten lijken op dat vlak veel effectiever.

Een gedeeld discours: quarantunes en collectieve waarden

Wat overblijft is een concert dat vaak zelf geen collectieve energie genereert. Echter, velen blijven livestreams volgen in deze omstandigheden omdat ze ons herinneren aan het collectieve gevoel van een ‘echte’ live-ervaring (en sommige vurige concertfanaten er zelfs nog meer naar doen snakken). Het worden dus symbolen die appelleren aan het collectieve bewustzijn waarover we reeds beschikken. En net daarin schuilt de aantrekkingskracht en het belang van muziek in de huidige omstandigheden. Zelfs wanneer muziek geen groepsgevoelens aansterkt, blijft het een medium waarlangs, voornamelijk via songteksten en begeleidende video’s, een gedeeld discours over COVID-19 en de gevolgen van een maatschappelijke lockdown zich snel kan verspreiden.

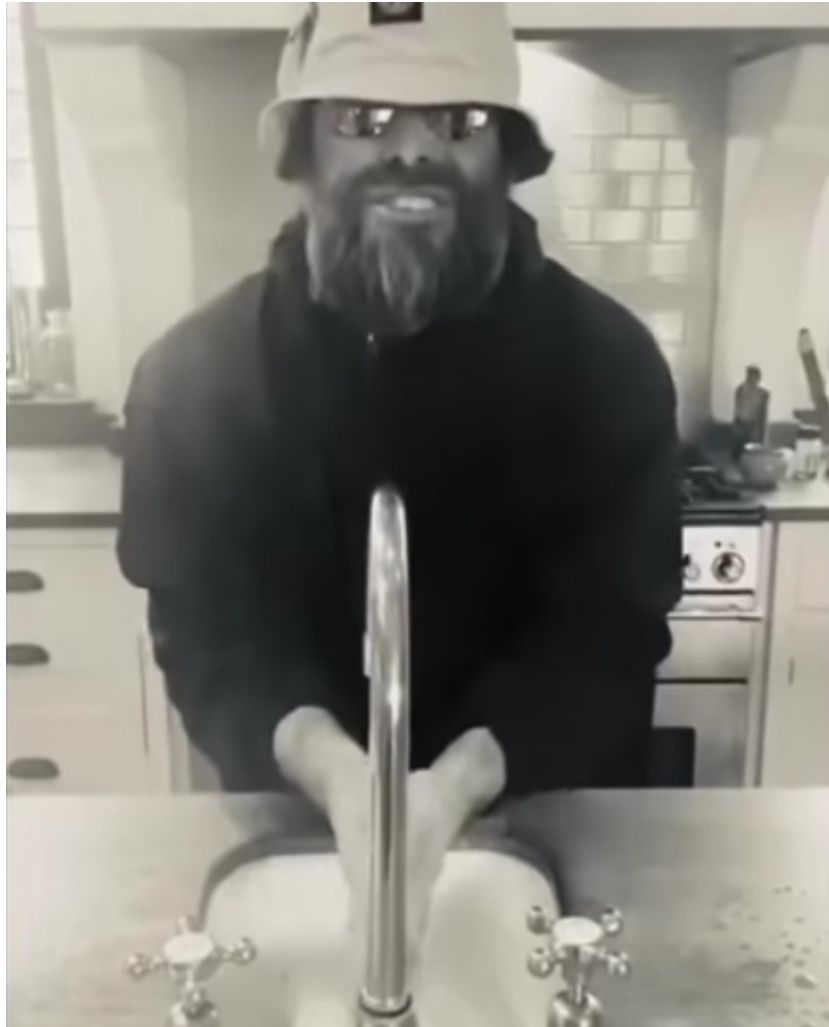
Dit hebben livestreams gemeen met tal van andere muzikale uitingen die de revue passeerden in de eerste weken van lockdown. Overal ter wereld vonden muzikanten – zowel professioneel als amateur – manieren om de nieuwe situatie als inspiratiebron te gebruiken en maakten ze pandemie-themamuziek die een (inter-)nationaal publiek discours over het virus inspireerde. Muziek, zelfs in matige pro-

ductiekwaliteit, bleek een krachtig instrument om een discours te produceren dat het moment markeerde en tot uitdrukking bracht. Zeer opvallend in dit kader zijn de vele parodieën die de inhoud van populaire liedjes veranderden naar de nieuwe omstandigheden: zo werd Adeles ‘Hello (from the outside)’ ‘Hello (from the inside)’ en The Knacks ‘My Sharona’ werd ‘My Corona’. Deze bewerkingen dienden vaak als discursieve overdracht waarmee luisteraars humoristisch en vriendelijk, doch dringend werden herinnerd aan het regime van handen wassen en thuisblijven. In meerderheid gaat het daarbij om amateurproducties. Zo werd de tekst van Gloria Gaynor’s ‘I will survive’ aangepast naar thema’s zoals een huishouden draaiende houden of online doceren. Maar ook artiesten zelf deden eraan mee door nieuwe versies van hun eigen hits publiek te maken. De Amerikaanse popzangeres JoJo bewerkte bijvoorbeeld haar liedje ‘Get out’ tot een volledige a-capellaversie getiteld ‘Stay in’, en Liam Gallagher van britpopband Oasis maakte meerdere video’s waarin hij de hits van de band omvormde tot liedjes om de handen bij te wassen. Dichter bij huis werd K3’s ‘Handjes draaien’ al snel getransformeerd tot ‘Handjes wassen’.

Hoewel humor de aantrekkingskracht van dergelijke producties bepaalt, is herkenbaarheid de sleutel tot hun succes. Dit is wat ze gemeen hebben met zogenaamde ‘quarantunes’, een trend gestart door actrice Rita Wilson toen ze herstelde van COVID-19 (Aniftos 2020). Deze afspeellijsten van songs die passen bij een toestand van zelfisolatie, bevatten doorgaans populaire klassiekers met titels die een nieuwe betekenis krijgen in tijden van beperkte bewegingsruimte en sociaal contact (bijvoorbeeld ‘Don’t stand so close to me’ van The Police).

De reden voor de populariteit van herkenbare muziek kan wederom worden gezocht bij Durkheim. In tijden van crisis, vooral wanneer het sociale weefsel wordt bedreigd, wenden mensen zich tot een symbolische herbevestiging van het collectief. Bij gebrek aan mogelijkheden om nieuwe symbolen te laden met een collectieve betekenis, dient men daarbij terug te vallen op gevestigde symbolen. Die zijn immers herkenbaar en maken reeds duidelijk deel uit van het collectieve geheugen en discours van de groep. Dit hebben vertrouwde liedjes (en bekende artiesten) voor op nieuwe muziek. Paradoxaal genoeg zijn liedjes die al lang voor de huidige situatie bekendheid genoten, eerder geneigd om een symboolwaarde aan te nemen in nieuwe omstandigheden (zo werd in 2001 ‘What’s going on’, de hitsong van Marvin Gaye uit 1971, een symbool voor de collectieve verontwaardiging in het westen over de terroristische aanslagen).

Hoewel associaties zich gemakkelijker binden aan culturele objecten waarmee mensen al bekend zijn, moet die associatie wel actief gelegd worden. Door liedjes aan te passen aan een bepaalde periode zonder aan hun herkenbaarheid te raken, worden ze relevant terwijl ze hun symboolfunctie behouden. Met behulp van het internet – vaak via de minder openbare kanalen van Whatsapp – reizen deze liedjes de wereld rond en verwerven de gebruikte termen en dansjes binnen enkele dagen massale populariteit. Evenals internetmemes kunnen deze liedjes worden opgevat



Figuur 4: Voormalig Oasis-zanger Liam Gallagher zingt 'Wash your hands, scrub your toes' op de melodie van de Oasis-hit 'Wonderwall'. Screenshot van YouTube-video, <https://www.youtube.com/watch?v=JQsKZfsp5y8>.

als 'performatieve handelingen' (Gal et al. 2016: 1700), waarmee de maker een individuele reflectie toevoegt aan het publieke discours en daarmee onderhandelt over dominante normen. Al deze informatiepunten dragen kort bij aan ons gemeenschappelijk denken over – in dit geval – de COVID-19-pandemie; maar omdat ze teruggrijpen op een collectief bewustzijn waarover we reeds beschikten, herinneren ze ook aan het lidmaatschap van dat collectief en de normen die daarbij horen. Daardoor kunnen ze ook langzaam invloed uit gaan oefenen op ons handelen en, later, hoe we ons deze periode herinneren. Echter, omdat ze niet collectief worden geladen tijdens rituelen, symboliseren ze enkel een reeds gevestigde collectiviteit die op dat moment als relevant wordt gezien. Het is dan ook de vraag of ze bijdragen aan het vormen van een nieuwe gemeenschap. Want zodra de omstandigheden

veranderen (bijvoorbeeld door de opkomst van Black Lives Matter-protesten) lijkt er weinig over te blijven van gevoelens van collectiviteit.

Het belang van vertrouwde muziek als symbool, heeft overigens ook een keerzijde voor het bijbehorende discours. Door bepaalde muzikale totems te mobiliseren, worden ook daarmee verbonden lidmaatschappen op de voorgrond geplaatst – ten koste van andere. Wanneer algemeen gedeelde totems, zoals populaire hits, worden gemobiliseerd, gaat het discours vooral over een voorgestelde wereldgemeenschap die verenigd wordt in haar strijd tegen de pandemie. Zo komt de nadruk sterk, maar ongemerkt, te liggen op uitsluitend (een ‘universeel’ geacht idee over) het westen en wordt er voorts nauwelijks een bewustzijn gevoed voor het onmiskenbare feit dat sommige groepen binnen de maatschappij disproportioneel hard worden getroffen door de gevolgen van COVID-19 en/of de gevolgen van de maatschappelijke lockdown. In dit geval valt men terug op duidelijk herkenbare totems, die verwijzen naar een abstracte, ruime collectiviteit. Een globaal gevoel van solidariteit gaat zo ten koste van gerichte solidariteit met degenen die het het hardst nodig hebben. Dit blijkt ook uit veel reacties op het *One World*-evenement of een veel gedeelde video waarin 22 beroemde actrices onder coördinatie van Gal Gadot ‘Imagine’ van John Lennon zingen (een van de vele veelzeggende cynische reacties: ‘I lost my job at the factory but hearing Gal Godot [sic] and her rich friends sing about no possessions really helps me get through this a lot’).

Daartegenover staat dat er ook gretig gebruik werd gemaakt van nationalistische muzikale totems, zoals volksliederen (zie hier ook weer de gekozen liederen voor het gros van de balkonconcerten). Vreemd is dat niet, omdat nationale liederen – net als populaire hits – gemeen hebben dat zij bekend en herkenbaar zijn voor grote groepen mensen en daardoor relatief snel appelleren aan groepsgevoelens. De inzet van nationale symbolen botst echter wel enigszins met het belang van internationale solidariteit en coördinatie gedurende de COVID-19-pandemie. Terwijl landen zich voor de bestrijding van de pandemie vooral op zichzelf terugplooiden, kan dergelijke nationale symboliek – zelfs wanneer die niet gericht politiek wordt ingezet – een nationalistische reflex versterken. Dit kan het populisme dat al enkele jaren in het westen sterk opzet, verder in kracht doen toenemen. Dit lijkt uiteraard enigszins tegenstrijdig met de zojuist besproken symbolen die ‘universele’ solidariteit vooropstellen, maar beide voorbeelden illustreren het voordeel van reeds gevestigde entiteiten (de natiestaat en de globale cultuurindustrie) op nieuwe gemeenschappen in het mobiliseren van symbolen, omdat zij geen fysieke rituelen meer nodig hebben om symbolen met betekenis te laden.

Conclusie

Ondanks de massale sluiting van concertzalen en het opschorten van festivals tot (in

ieder geval) na de zomer van 2020, zijn we sinds het begin van de COVID-19-pandemie in Nederland, België en daarbuiten getuige van een online opleving van muziek. Bovendien hebben mensen op verschillende plaatsen massaal hun weg gevonden naar tuinen, balkons en ramen om daar alsnog collectief concerten te organiseren. Op basis van de inzichten van Durkheim en Collins suggereren wij in dit essay dat hierin de sociale functie van muziek als totem duidelijk wordt. Wanneer sociale interactie beperkt is en collectiviteit niet fysiek kan worden ervaren, hebben mensen een (al dan niet tijdelijk) toegenomen behoefte aan groepsrituelen. Wanneer fysieke beperkingen gelden, wordt de ervaring van collectiviteit moeilijk of zelfs onmogelijk. Echter, muziek blijkt dan een krachtige drager van een collectief discours door een focuspunt – een totem – aan het groepslidmaatschap te geven. Natuurlijk geldt dit niet uitsluitend voor muziek; andere cultuurproducten zoals film (bijvoorbeeld *Outbreak* (1995) of *Contagion* (2011)) en literatuur (bijvoorbeeld Giovanni Boccaccio's *Decamerone* of Albert Camus' *De Pest*) kunnen evengoed deze rol spelen, maar vinden vaak een minder groot en minder divers publiek. Livestreams, balkonconcerten, onlinesamenwerkingen en parodieën herinneren luisteraars aan hun lidmaatschap van een bredere gemeenschap en zo ook aan de (eventueel nieuwe) normen die daarbij horen. Wanneer grote hits een coronagerelateerde betekenis verwerven, geldt dit voor grote, (inter)nationale gemeenschappen, terwijl bij livestreams van lokale muzikanten vooral kleine groepen elkaar online vinden.

Echter, vele van onze argumenten zijn hypothetisch en uiteraard werpen ze vooral empirische vragen op: in hoeverre is muziek in staat om gevoelens van groepslidmaatschap in stand te houden, en daarmee ook het collectief handelen? Dit is immers cruciaal in de collectieve strijd tegen een pandemie die de actieve betrokkenheid van elk individu vereist. Reflecteert muziek louter de collectiviteit die in een bepaalde situatie op de voorgrond wordt geplaatst of draagt het ook zelfstandig bij aan de vorming van die collectiviteit? Ook is het belangrijk om te onderzoeken wat voor soorten groepslidmaatschap worden gestimuleerd door bepaalde muzikale uitingen; vinden mensen vooral elkaar binnen een kleine gemeenschap, de natiestaat of de internationale gemeenschap? En vooral, als blijkt dat muziek een belangrijke rol vervult in het individueel en gemeenschappelijk dragen van een internationale gezondheidscrisis, maar de fysieke ervaring daarin van centraal belang is, is het zaak om de waarde van de muzieksector opnieuw te bezien – en in het bijzonder het livecircuit. Temeer omdat het financiële belang hiervan de laatste jaren voor muzikanten aanzienlijk is toegenomen. Want hoewel duizenden muzikanten en organisaties in de cultuursector zich van hun beste creatieve en humanitaire kant hebben laten zien sinds de aanvang van de COVID-19-pandemie, staan velen van hen door de lockdownmaatregelen aan de rand van een financiële afgrond.

Literatuur

- Aniftos, R. (2020) *Rita Wilson creates 'quarantunes' playlist as she recovers from coronavirus*. Verkregen op 8 april 2020, <https://www.billboard.com/articles/news/9334903/rita-wilson-quarantunes-playlist-coronavirus>.
- Bensimon, M. (2012) The sociological role of collective singing during intense moments of protest: The disengagement from the Gaza Strip. *Sociology*, 46(2): 241-257, <https://doi.org/10.1177/0038038511416160>.
- Benzecry, C. en R. Collins (2014) The high of cultural experience: Towards a microsociology of cultural Consumption. *Sociological Theory*, 32(4): 307-326, <https://doi.org/10.1177/0735275114558944>.
- Collins, R. (2004) *Interaction ritual chains*. New Jersey: Princeton University Press.
- DeNora, T. (2015) After Adorno. In: J. Shepherd en K. Devine (red.) *The Routledge Reader on the sociology of music*. New York: Routledge, 341-348.
- Duberman, B. (2020) *The Strangest Spring*. Verkregen op 24 maart 2020, <https://twitter.com/buffiduberman/status/1240712693708763136>.
- Durkheim, E. (1995 [1912]) *Elementary forms of the religious life*. New York: The Free Press.
- Gal, N., L. Shifman en Z. Kampf (2016) "It gets better": Internet memes and the construction of collective identity. *New Media & Society*, 18(8): 1698-1714, <https://doi.org/10.1177/1461444814568784>.
- Heider, A.R. en S. Warner (2010) Bodies in sync: Interaction Ritual Theory applied to sacred harp singing. *Sociology of Religion*, 71(1): 76-97, <https://doi.org/10.1093/socrel/srq001>.
- Hilvert-Bruce, Z., J.T. Neill, M. Sjöblom en J. Hamari (2018) Social motivations of live-streaming viewer engagement on Twitch. *Computers in Human Behavior*, 84: 58-67, <https://doi.org/10.1016/j.chb.2018.02.013>.
- Holt, F. (2010) The economy of live music in the digital age. *European Journal of Cultural Studies*, 13(2): 243-261, <https://doi.org/10.1177/1367549409352277>.
- Horsfall, S.T. (2016) Music as ritual: A hotline to the collective conscious. In: S.T. Horsfall, J. Meij en M.D. Probstfield (red.) *Music sociology: Examining the role of music in social life*. London: Routledge, 51-59.
- Jenkins, H. (2006) *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Knol, T. (2020) *The Strangest Spring*. Verkregen op 24 maart 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=F2-5EfpMfk8>.
- Kuipers, G. (2018) Is sociologie klaar voor de mediasamenleving? *Sociologie*, 14(2-3): 223-242, <https://doi.org/10.5117/SOC2018.2/3.008.KUIP>.
- Marshall, L. (2019) Do people value recorded music? *Cultural Sociology*, 13(2): 141-158.
- Nielsen (2020) *Staying put: Consumers forced indoors during crisis spend more time on media*. Verkregen op 8 april 2020, <https://www.nielsen.com/us/en/insights/article/2020/staying-put-consumers-forced-indoors-during-crisis-spend-more-time-on-media/>.
- Shamma, D.A., E.F. Churchill, N. Bobb en M. Fukuda (2009) Spinning online: A case study of internet broadcasting by DJs. *Communities and Technologies*, 175-184, <https://doi.org/10.1145/1556460.1556486>.

-
- Skjuve, M. en P.B. Brandtzaeg (2019) Facebook Live: A Mixed-Methods Approach to Explore Individual Live Streaming Practices and Motivations on Facebook. *Interacting with Computers*, 31(6): 589-602, <https://doi.org/10.1093/iwc/iwz038>.
- Tijd voor Max (2020) *The Strangest Spring*. Verkregen op 2 april 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=BBR9WQAO3yk>.
- Wilson, B. en M. Atkinson (2005) Rave and Straightedge, the Virtual and the Real. *Youth & Society*, 36(3): 276-311, <https://doi.org/10.1177/0044118x03260498>.
-

Over de auteurs

Julian Schaap is assistant professor sociologie van muziek aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Daar doet hij (onder andere) onderzoek naar sociale ongelijkheid, milieuspecifieke levensstijlen en populaire muziek. Hij is tevens redacteur van Tijdschrift Sociologie.

Femke Vandenberg werkt als promovendus bij de afdeling cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Haar onderzoeksinteresses zijn populaire muziek, sociale klasse en nationalisme.

Michaël Berghman is assistant professor sociologie van kunst en cultuur aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Zijn voornaamste onderzoeksinteresse is de sociale inbedding van kunstperceptie en -waardering. Daarbij richt hij zich zowel op beeldende kunst, als populaire muziek en design.