

Jan Baetens & Ginette Verstraete (redactie)

Cultural studies

Een inleiding

uitgeverij Vantilt

Big Brother's Whisper

Muzak, cultural studies en techniekonderzoek

Karin Bijsterveld

Het verschijnsel muzak, tegenwoordig een soortnaam voor alle vormen van achtergrondmuziek, heeft binnen cultural studies en aanverwante gebieden vrijwel steeds 'een slechte pers' gehad. De aard van de kritiek op muzak is bovendien opvallend gelijkkluidend geweest. Dit hoofdstuk probeert die eensgezindheid te verklaren op basis van enkele belangrijke theoretische en methodische tradities binnen cultural studies. Daartoe behoren het anti-kapitalistische onderzoek naar 'hegemonie', de semiotische analyse, alsook de studies naar 'polysemie' en 'hybridisering'. Welke vragen daarbij achterwege bleven, wordt duidelijk door cultural studies met 'techniekonderzoek' te confronteren. Bovendien wordt zo zichtbaar, of beter gezegd hoorbaar, hoe belangrijk het is om onze cultuur niet alleen in visuele termen te analyseren, maar ook het auditieve, zoals de culturele betekenis van geluid, lawaai of het ritme van muziek, een plaats te geven. (Zie ook het werk van Richard Dyer (1993) en Michael Bull (2000).) Op die manier kan het geven van een 'stem' aan datgene wat niet gehoord wordt – een belangrijke boodschap van cultural studies – letterlijker worden genomen dan tot nog toe gebeurd is.

Inleiding

Het bestaan van muzak drong pas tot me door op mijn zestiende, tijdens een vakantiebaan als receptioniste van een bankfiliaal. Onder de balie stond apparatuur waarvan ik het nut niet kende. Totdat ik per ongeluk tegen een van de knoppen schopte. Met enorme kracht vulden vioolklanken de ruimte. Wat tot dan toe achtergrondmuziek was geweest, trok plotseling ieders aandacht – met spectaculair resultaat. Personeelsleden schoten van hun plaatsen en keken verward rond. Slechts een van hen bleek de volumeknop van de geluidsinstallatie te kunnen vinden. Daarna klonk de muzak weer als vanouds: zacht kabbelend en zwevend. Mij werd duidelijk gemaakt voortaan uit de buurt van de knoppen te blijven. De banden met muzak werden vervangen. Voor het eerst had iedereen ze bewust gehoord en versleten bevonden.

Strikt genomen is Muzak alleen die muziek die sinds de jaren dertig door de Amerikaanse Muzak Corporation wordt geproduceerd. Muzak is echter, zoals vaker voorkomt, van merknaam een soortnaam geworden, en wel de aanduiding van alle achtergrondmuziek, in Engelstalige gebieden ook wel *elevator music*, *pipéd music*, *wallpaper-music* en *easy-listening* genoemd.¹ Dergelijke vormen van 'muzikaal behang' zijn door academici binnen cultural studies en verwante tradities over het algemeen zeer kritisch besproken. Wat ik destijds uit onhandigheid deed, doen deze critici met voorbedachten rade: de volumeknop van muzak openzetten. Door het gefluister van muzak op papier te versterken, brengen zij de kwalijke kanten ervan onder de aandacht. Slechts een enkele onderzoeker uit de culturele hoek neemt het voor de achtergrondmuziek op.

Dit hoofdstuk laat zien wat de beoefenaren van cultural studies en muziekwetenschappers met belangstelling voor massacultuur precies tegen muzak hebben ingebracht. Hun kritiek, zo zal blijken, is opmerkelijk gelijkkluidend geweest. Waarom was dat het geval? Op welke theoretische en methodische uitgangspunten

waren hun bezwaren tegen muzak gebaseerd? Wat zegt dat over hun plaats binnen cultural studies? Welke kwesties stelden de critici niet aan de orde – en waarom worden die hier wel naar voren gebracht? Maar voor die vragen beantwoord kunnen worden: eerst de kritiek op muzak zelf.

Cultural studies cum suis: Muzak onder verhoor²

De medewerkers van Muzak, zo meldt de website van de Muzak Corporation, geloven ‘in de emotionele en overtuigende kracht van muziek’. Een van de webpagina’s laat weten dat de naam Muzak een samentrekking is van ‘Music’ en ‘Kodak’. Voor Generaal George Owen Squier, in de jaren twintig oprichter van een bedrijf dat later tot de Muzak Corporation zou worden omgevormd, was Kodak als succesvol merk een aantrekkelijk voorbeeld. Wat de website niet vermeldt, maar wat belangrijk is om de kritiek op Muzak te kunnen begrijpen, is dat de Muzak Corporation in de jaren dertig en veertig groot werd door muziek te leveren aan fabrieken en kantoren. Het voornaamste verkoopargument daarbij was dat de muziek de efficiency van werknemers zou vergroten door de verveling en de vermoeidheid tegen te gaan die voortvloeiden uit eentonig werk. Daarbij werd aanvankelijk benadrukt dat Muzak niet bedoeld was om naar te luisteren, maar slechts om te horen (MacLeod 1979: 23). Tegenwoordig levert Muzak naar eigen zeggen geluidssystemen aan 250.000 klanten, variërend van warenhuizen tot nachtclubs. De muziek, ontworpen door ‘audio-architecten’, wordt toegesneden op de identiteit van het bedrijf dat de muziek afneemt en is bedoeld om het publiek in dat bedrijf ‘te informeren, te betoveren en te beheersen’. Dat kan in alle denkbare stijlen – ‘Classical Ambience’ bijvoorbeeld, of ‘Non Stop Hip Hop’. In totaal zou Muzak door 80 miljoen mensen worden gehoord (<http://www.muzak.com/> dd. 13 november, 2000).

Muzak kent felle bestrijders, verenigd in organisaties als de Bestrijding Akoestische Milieuvervuiling (BAM) in Nederland en Pipe Down in Engeland. Er is geen ontkomen meer aan, zeggen hun leden. Op de werkvloer, in restaurants, banken, luchthavens, winkels en in Nederland sinds kort zelfs op het treinstation van Heerlen, klinkt Muzak en andere achtergrondmuziek. De BAM-aanhangers achten dat ‘een aantasting van de privacy en een aanslag op gehoor en zenuwstelsel’ (BAM-Bulletin 1999: 10).

Ook de academische wereld had en heeft vele critici van muzak in haar midden. Theodor Adorno, die een deel van zijn filosofisch werk aan muziek wijdde, beklagde zich in de jaren dertig over de ontspanningsmuziek die via de Amerikaanse radio werd uitgezonden, juist omdat die naar zijn zeggen slechts als achtergrond functioneerde en aldus het luisteren ondermijnde. ‘Voor Adorno is goede muziek’, zo legt Nicholas Spice uit, ‘muziek die een volledige en onverdeelde aandacht eist en beloont. Weinig eisende muziek, muziek die een andere activiteit (eten, dansen, praten) kan begeleiden, is, gegeven de definitie van Adorno, een ontaarde, waardeloze vorm van muziek; muziek die de luiheid van mensen in de hand werkt, muziek die de handlanger is van wat hij vernietigend onze gewoonte van “regressief luisteren” noemt. Het juiste luisteren, “geconcentreerd luisteren”, vereist inspanning, maar beloont de luisteraar met de ervaring van waakzaamheid en een gevoel van herbevestigde individualiteit. “Regressief luisteren”, *easy listening* daarentegen verandert

de luisteraar in een gedeïndividualiseerde consument, een passieve koper van verbruiksartikelen. Muziek die "geconcentreerd luisteren" oplevert, is zeer gedifferentieerde muziek. Muziek voor de achtergrond is gestandaardiseerd; het ene stuk lijkt erg op het andere. De politieke dimensie in deze analyse', zo vervolgt Spice, 'is onmiddellijk duidelijk. Adorno's geconcentreerde luisteraar, wiens kritische vermogens volledig ontwaakt zijn, is een potentiële activist, een individu dat in staat is de gevestigde orde te weerstaan. De regressieve luisteraar, gedrogeerd door de muziek voor de massa (...), is een inschikkelijke medeplichtige aan een plunderend kapitalisme' (Spice 1995: 5).

Jacques Attali, van oorsprong econoom, is in zijn *Noise. The Political Economy of Music*, dat in 1977 voor het eerst verscheen, al even maatschappijkritisch als Adorno.³ Volgens Attali draagt de moderne technologie van muziekdistributie bij aan een systeem van 'sociale surveillance', aan een samenleving waarin niemand meer het recht van spreken heeft en mensen het zwijgen wordt opgelegd. Neem Muzak, zo schrijft hij. Deze firma verkoopt 'atmosferische' muziek en heeft 'ontelbare cliënten'. De muziek op de tapes van Muzak is behandeld op een manier die 'verwant is aan castratie, "range of intensity limitation" genoemd, hetgeen bestaat uit het afvlakken van tonen en volume'. Vervolgens wordt de muziek 'geclassificeerd naar genre, lengte en type ensemble' (Attali 1996: 8). Daarmee doelt Attali vermoedelijk op Muzaks concept van de Stimulus Progressie, waarbij composities in een zodanige volgorde ten gehore worden gebracht dat er een toenemende stimulans van uitgaat – tegengesteld aan de vermoeidheidscurve van de werknemer. Om de juiste volgorde van de muziek te bepalen moet de stimuluswaarde van een compositie worden achterhaald, hetgeen gebeurt op basis van tempo, ritme, instrumentatie en bezetting. Hoe hoger het tempo, complexer het ritme, groter de bezetting en 'zwaarder' de instrumentatie, des te hoger is de stimuluswaarde. Dergelijke stimuli werken des te beter, zo is de gedachte, wanneer ieder kwartier muziek wordt afgewisseld met een kwartier stilte (MacLeod 1979). In fabrieken en kantoren helpt Muzak werknemers op deze – volgens Muzak wetenschappelijk onderbouwde – manier over hun momenten van vermoeidheid heen. Dit type muziek, zo commentarieert Attali, is niet onschuldig: 'Het is niet slechts een manier om vervelend lawaai in de werkplaats te overstemmen.' Attali beschouwt Muzak eerder als 'de heraut van het algehele stilzwijgen van mensen ten opzichte van het spektakel van de verbruiksartikelen, van mensen die nog slechts zullen spreken door er standaard commentaar op te leveren' (Attali 1996: 112).

Dergelijke kritiek heeft een eigentijds vervolg gekregen in de akoestische ecologie, een beweging waarin het huidige klanklandschap zowel inspireert tot milieu-activisme – in die zin dat de stilte bescherming verdient – als tot het maken van geluidscomposities of 'soundscapes'. De Canadese componist en 'music educator' Raymond Murray Schafer, die aan de wieg van de beweging stond, acht actief luisteren de manier om muzak te verslaan, juist omdat achtergrondmuziek bedoeld is om 'niet te worden beluisterd' (Schafer 1994/1977: 98). Muzak zelf typeert hij als een knieval voor de 'lofi'-samenleving. Terwijl de pre-industriële samenleving nog een 'hifi'-samenleving was, waarin geluiden helder klonken en niet werden gemaskeerd, worden in de huidige samenleving signalen op allerlei manieren overstemd. Voorbeelden daarvan zijn witte ruis en achtergrondmuziek. De remedies tegen deze

vorm van maskering zijn bewust luisteren, 'ear cleaning' in de termen van Schafer, en 'acoustic design', ofwel het creëren van een aangename geluidsomgeving. Lawaaibestrijding zonder meer is naar Schafers mening te negatief van toon. Een actieve, positieve bijdrage tot een nieuwe omgeving van geluiden kan onder meer geleverd worden door composities en klankinstallaties te maken.

Schafers' collega-componiste Hildegard Westerkamp zoekt de oplossing voor het problematische feit dat Muzak het actief luisteren en spreken ontmoedigt eveneens in het maken van composities die zelf weer zijn opgebouwd uit elementen van de klanklandschappen om ons heen. Terwijl Muzak volgens haar een 'valse' baarmoeder creëert door ons met comfort te omringen zonder werkelijk voedend te zijn, kunnen elektronische klanklandschappen het mensen mogelijk maken hun eigen stem weer te laten horen. Daarbij verklaart Westerkamp zich schatplichtig aan het gedachtegoed van Attali en Adorno. Zo ontleent Westerkamp aan de laatstgenoemde het concept van 'niet-deelname', van non-conformisme: de tegenhanger van 'opgeslokt worden'. De structuur van een goed kunstwerk belichaamt volgens Adorno de tegenstrijdigheden van een samenleving, en is op die manier een protest tegen de status quo van de burgerlijke ideologie. Aangezien die status quo in de muziek door 'tonaliteit' wordt vertegenwoordigd, is de 'a-tonale' muziek van Schönberg een voorbeeld van revolutionaire kunst. In diens composities hebben alle twaalf tonen in principe evenveel gewicht, wat de hiërarchie binnen het tonale systeem, waarin altijd één toon dominant is, onderuit haalt. Voor het creëren van een dergelijk type revolutionaire kunst is er volgens Westerkamp te veel klassiek-muzikale voorkennis nodig. Het produceren van 'soundscapes' daarentegen is volgens haar een zeer toegankelijke manier om non-conformistisch verzet te leveren tegen achtergrondmuziek. Elektronische klanklandschappen zijn voor Westerkamp het creatieve commentaar op muzak, die autoritaire stem van het geld (Westerkamp 1988).

Ook binnen de muziekwetenschappen wordt Muzak allesbehalve onschuldig geacht. Volgens Rokus de Groot vermeldt de Muzak Corporation uiteraard steeds de met onderzoekscijfers gelardeerde 'zegeningen van haar muziek', zoals 'vermindering van fouten, ongelukken, absentie, [en] verloop' op fabrieksvloer en kantoor. Maar, zo voegt de Groot eraan toe: 'Nauwelijks wordt aan de orde gesteld of er ook een uitgestelde reactie op muziek-en-werk plaatsvindt. Misschien wordt de vermoeidheid wel helemaal niet opgeheven, maar slechts opgeschoven. De muzikale zingeving aan het werk is kunstmatig en daardoor van tijdelijke aard. Eigenlijk is het te verwachten dat er spanningen optreden in de vrije tijd.' (De Groot 1981: 10) Uiteindelijk dient achtergrondmuziek slechts het rendement van het bedrijf. 'De beïnvloeding is extra verraderlijk omdat de muziek onopvallend is – de muziek hoeft immers zelf niet verkocht te worden – en doordat mensen niet de mogelijkheid hebben om de oren af te sluiten of weg te draaien, zoals een kat kan doen' (De Groot 1981: 11).

Muziekwetenschapper Bruce MacLeod legt de vinger op dezelfde zere plek. Muzak en andere geprogrammeerde muziek doen het werk 'makkelijker lijken, maar het werk wordt er niet minder repetitief of onbevredigend van. De symptomen – monotonie, verveling, vermoeidheid, frictie tussen werknemers en werkgevers – worden bestreden; de oorzaken – extreme arbeidsdeling, verschillen in de rolverdeling tussen werknemers en het management – worden als gegeven geaccepteerd' (MacLeod 1979: 27). Zonder matiging van onze kapitalistische waarden kunnen we ook niet

anders verwachten, meent MacLeod. Ook is opvallend, zo merkt hij op, dat het voor Muzak geen punt van discussie is geweest wat de continue achtergrondmuziek in winkels, restaurants en dergelijke betekent voor het personeel aldaar – dat er anders dan de klanten de hele dag verblijft. En dit terwijl Muzak het voor fabrieksarbeiders zo belangrijk vond muziek en stilte af te wisselen. Bovendien wijst MacLeod erop dat industriële muziek de geest bevrijdt van de verplichting actief te zijn, en daarmee een algehele mentale passiviteit in de hand werkt (MacLeod 1979).

Zo zijn we weer terug bij het oorspronkelijke bezwaar van Adorno. Muzak is zowel symbool voor als instrument van een kapitalistische maatschappijstructuur die niet deugt omdat ze mensen tot zwijgende consumenten maakt. Sommige muziekwetenschappers hebben deze manier van denken nog verbreed. Muzak draagt, aldus David Yale, óók bij aan het westers cultureel imperialisme (Yale 1970-1971). En Stephen H. Barnes, wiens boek over achtergrondmuziek overigens grotendeels een dissertatie van socioloog Jerri A. Husch navertelt, bestempelt Muzak als een middel tot verregerende sociale controle. Zelfs de tijdbeleving en de fantasieën van werknemers worden ermee gemanipuleerd. Functionele muziek kwam voort, zo stelt hij, uit het taylorisme waarin de beheersing van menselijke handelingen centraal stond, uit de elektronische revolutie die geluid loskoppelde van zijn oorsprong en uit een juridisch systeem dat mensen tot gevangenen van hun omgeving maakte omdat hun auditieve privacy niet via de wet werd gewaarborgd. Het resultaat is niet alleen dat vermoeidheid als afweermechanisme tegen saai werk genegeerd wordt, maar ook dat muziek zelf tot object is gereduceerd. Zingen tijdens het werk was ooit een symbolische vorm van een betekenisvolle, non-verbale communicatie. Muziek stelt mensen in staat over hun verleden en toekomst te dagdromen, hetgeen belangrijk is voor hun identiteit. Muzak is daarentegen een 'perverse herformulering' van muziek tot een instrument dat sociale interactie en toegang tot het creatieve proces uitsluit (Barnes 1988: 131, Husch 1984).

Slechts een enkeling, het werd al in de inleiding opgemerkt, waardeert Muzak positief. 'Muzak en andere sfeermuziek', zo schrijft Joseph Lanza op een van de eerste pagina's van zijn geschiedenis van de achtergrondmuziek, 'zijn in veel opzichten esthetisch superieur aan alle andere muziekvormen: zij verspreiden muziek op een wijze die past bij de manier waarop de twintigste eeuw is uitgerust om muziek te ontvangen. Ze hebben genre zo succesvol vermengd en de waardering van muziek dusdanig geherdefinieerd dat ze het Esparanto van de wereld van de muziek zijn geworden.' (Lanza 1994: 5)

Lanza's stelling is echter een uitzondering. Binnen cultural studies en de muziekwetenschappen wordt achtergrondmuziek vooral kritisch benaderd: de zacht zwevende muzak dient te worden versterkt zodat de Big Brother-achtige manipulatie die eraan ten grondslag ligt keihard tot ons doordringt.

Achtergronden van gelijkkluidendheid

Waarom klinkt de kritiek op muzak zo homogeen? Welke benaderingswijzen delen de critici met elkaar? In de eerste plaats valt op dat zij allen redeneren in termen van analogieën en scherpe opposities. De herhaling in muzak zou verwijzen naar herhaling in consumptie; 'easy listening' belichaamt politieke passiviteit.

Lijnrecht daartegenover staan het geconcentreerde, actieve luisteren en het verzet tegen kritiekloos consumeren. Het tonale systeem vertegenwoordigt hiërarchie en derhalve de status quo, terwijl a-tonaliteit die hiërarchie, en daarmee de burgerlijke ideologie ondermijnt. De geringe variatie in melodie en volume binnen muzak is een vorm van 'castratie'. Muzak vermomt zich soms ook als 'baarmoeder'. Bondiger geformuleerd: muzak is steeds een teken van iets anders, namelijk het kapitalisme en de bijbehorende slechte arbeidsomstandigheden. Bovendien gaat het voortdurend om concurrentie tussen stemmen. De stem van het geld staat tegenover de 'eigen' stem van het individu. In de lofi maatschappij gaan stemmen in gedruis ten onder die in de pre-industriële hifi samenleving nog goed hoorbaar waren. Betekenisvolle communicatie wordt sociale controle over het spreken.

Deze kenmerken van de kritiek op muzak vormen de erfenis van verschillende tradities binnen cultural studies. Zo doet de nadruk op het slim verpakte kapitalisme van muzak sterk denken aan het onderzoek – populair in de jaren zeventig – naar de cultuurindustrie als uitdrukking van 'hegemonie'. Dit marxistische thema draait om het blootleggen van de onzichtbare, niet openlijk-dwingende manieren waarop het kapitalisme mensen stuurt en 'domineert'. De semiotische analyse is daarbij een belangrijke methode van onderzoek en kritiek: het uiteenrafelen van cultuur tot 'discrete boodschappen' of 'discoursen' van bepaalde instituties en media (During 1993: 5). De kern van die werkwijze is het analyseren van de connotaties die begrippen en beelden in teksten oproepen. Een semiotische analyse van het roken onder arbeiders richt zich bijvoorbeeld op het beeld van de 'Marlboro man' als 'betekenaar' van het roken, en de connotaties van dat beeld zoals mannelijkheid, vrijheid en ontsnapping uit het arbeidersleven (Idem). Bij de critici van muzak zagen we dezelfde gerichtheid op het teken. Het spreken over verschillende 'stemmen', ten slotte, vertoont verwantschap met het meer recente cultural-studiesonderzoek naar 'polysemie' en 'hybridisering'. Dat onderzoek laat zien dat culturele producten 'in combinatie met nieuwe elementen verschillende effecten in verschillende situaties produceren' en zo uiting kunnen geven aan een nieuwe identiteit of 'stem' van een subcultuur (During 1993: 7, 10). Westerkamps voorstellen zijn daarvan een voorbeeld: elektronische muziek vertegenwoordigt, zo is haar gedachte, in een soundscape-compositie de stem van het non-conformisme, maar binnen Muzak representeert zij het kapitaal.

De tegenstanders van muzak zijn echter niet alleen onderling te vergelijken in wat zij doen, maar ook in wat zij niet doen. Zo gaan de critici er zonder meer van uit dat het product Muzak 'overal' is – zoals de Muzak Corporation zelf beweert. Zij stellen dan ook niet of nauwelijks vragen over de concurrenten van Muzak, over commerciële mislukkingen van Muzak, over verschillen in de receptie van achtergrondmuziek per land of over de rol van de luisteraar-werknemer in die receptie. Alleen de twee meest gematigde critici, De Groot en MacLeod, maken duidelijk dat achtergrondmuziek niet overal dezelfde vorm heeft gekregen. Met uitzondering van MacLeod geven de auteurs bovendien weinig aandacht aan de 'hardware'-techniek met behulp waarvan de muziek bij de klant of werknemer terechtkomt. Nog opmerkelijker is dat geen van de tegenstanders de stelling ondergraaft dat Muzak de effecten heeft die zij onder verwijzing naar wetenschappelijk onderzoek claimt te hebben. De critici geven de

resultaten van het door de Muzak Corporation en anderen uitgevoerde onderzoek slechts weer. Ze bestrijden en contextualiseren de inhoud van dat onderzoek niet. Integendeel, de stelling dat Muzak invloed heeft op werknemers en kopers wordt juist overgenomen – de critici veronderstellen immers dat het hier gaat om een *geslaagde* symptoombestrijding in zoverre dat vermoeidheid wordt uitgesteld of dat de structurele arbeidsverhoudingen buiten beeld blijven.

Deze omissies vloeien niet noodzakelijkerwijs voort uit cultural studies zelf. Wetenschap wordt daar allang niet meer buiten de analyses gehouden. Ook is inmiddels voorgesteld om in het onderzoek naar 'entertainment' niet alleen de 'representatieve' tekens – zoals de karakters of de plot van een musical – te bestuderen, maar ook de 'non-representatieve' tekens: beweging, ritme of melodie. Deze non-representatieve tekens hebben vaak een eigen geschiedenis, verwezenlijken een bepaalde behoefte van het publiek en maken het moeilijker om cultuurvormen louter als producten van het kapitalisme te benaderen (Dyer 1993: 273 e.v.). Dat de vragen naar de techniek van en alternatieven voor muzak niet gesteld zijn, heeft dan ook vooral te maken met de periode – jaren zeventig en tachtig – waarin de meeste anti-muzakbeschouwingen verschenen. Dat neemt echter niet weg dat de nog altijd bestaande gerichtheid van cultural-studiesacademici op 'representaties' in teksten en beelden een behandeling van zoiets als de rol van techniek niet eenvoudig maakt. En al wordt binnen cultural studies veelvuldig gesproken over het geven van 'een stem' aan dat wat marginaal is – in de analyses zelf speelt het zien en niet het horen de eerste viool. Zo beklagt Michael Bull zich erover dat het gebruik van de walkman vooral verklaard is uit de neiging van mensen zich van de aanwezigheid en blikken van anderen af te sluiten, terwijl nauwelijks is nagegaan hoe bepaalde kenmerken van 'het auditieve' een sfeer van 'intimiteit' produceren (Bull 2000: 187).

Hieronder zal opnieuw op Muzak worden ingegaan, ditmaal mét oog voor de concurrentie, de techniek, de praktische ontvangst en de wetenschappelijke receptie van achtergrondmuziek. Dat maakt het niet alleen mogelijk om het succes én de beperkingen van de Muzak Corporation beter te begrijpen, maar ook om een ander type kritiek op muzak hoorbaar te maken dan tot nog toe binnen cultural studies is geformuleerd.

Een bedrijfsgeschiedenis van Muzak – en haar concurrenten

Zoals gezegd benadrukken de critici van de achtergrondmuziek de alomtegenwoordigheid van Muzak. Sinds haar ontstaan zou Muzak haar reikwijdte eenvoudigweg steeds verder hebben uitgebreid. De critici geven, en daarin verschillen zij niet van Muzak-fans als Joseph Lanza, de ontwikkeling van het bedrijf dan ook als volgt weer:

De Muzak Corporation wordt in 1934 opgericht. Het is de opvolger van Wired Radio, een bedrijf dat – onder leiding van generaal Squier – via telefoonlijnen muziek levert aan hotels en restaurants. Al snel legt de Muzak Corporation zich toe op de productie van 'muziek-tijdens-het-werk'. Zowel eigen ervaringen als een publicatie van S. Wyatt en J.N. Langdon, 'Fatigue and Boredom in Repetitive Work' (1937) wijzen erop dat muziek, mits juist geprogrammeerd, de productiviteit in de industrie kan verhogen (Husch 1984: 58). In 1938 introduceert Muzak

dan ook 'speciale muziekprogramma's voor kantoren en fabrieken' (Celis 1980/1981: 21).

Vanaf datzelfde jaar gaat de Muzak Corporation verschillende malen over in nieuwe handen. Het bedrijf zet een systeem van filialen op, waarbij elk filiaal, geleid door een franchisenemer, dezelfde producten van de hoofdzetel van Muzak – zelf gearrangeerde muziek of bestaande platen – uitzendt. Tijdens de Tweede Wereldoorlog weet Muzak sterk te groeien. De oorlogsindustrie vraagt om muziek, en Muzak helpt het Amerikaanse leger om trainingsinstructies uit te zenden. In alle secundaire literatuur over Muzak volgt dan een wat mistige passage over – niet nauwkeurig geïdentificeerd – onderzoek van de U.S. War Production Board van de Muzak Corporatie zelf en van industrieel psychologen waaruit zou blijken dat muziek een positieve invloed heeft op de productiviteit, de efficiëntie en de waakzaamheid, alsook het personeelverloop doet afnemen (Barnes 1988: 72, Celis 1980/81: 22, Husch 1984: 62, Lanza 1994: 44-45).

Na 1945 worden de activiteiten uitgebreid naar banken, verzekeringsmaatschappijen en uitgeverijen. Bovendien worden moeilijkheden rond de rechten op muziek, voorzover niet al in handen van Muzak, via rechtszaken overwonnen. Uit de late jaren veertig stamt Muzaks meest kenmerkende vernieuwing: de al genoemde Stimulus Progressie. Uitrustingen voor treinen, schepen en vliegtuigen volgen. Bovendien wordt in 1953 de M8R ontworpen; een elektronische bandrecorder die vanuit een studio de muziek automatisch aan- en uitschakelt. Dat maakt het mogelijk ook franchise-ondernemingen op te zetten in relatief kleine steden. De muziek zelf wordt beschermd door op elke bandopname een soort watermerk aan te brengen. Vanaf 1955 wordt de muziek uitgezonden via bepaalde FM-radiokanalen – muziek die in de loop van de jaren zeventig via de computer geprogrammeerd wordt. Tegenwoordig wordt voor de distributie gebruik gemaakt van satellieten. Buiten de Verenigde Staten heeft Muzak een markt gevonden in Canada, Israël, Argentinië, Uruguay, Peru, Duitsland, Frankrijk, Groot-Brittannië, Spanje, Noorwegen, Finland en Denemarken (Lanza 1994).

Tot zover een beknopte versie van de 'standaard' bedrijfsgeschiedenis van Muzak. Volgens Lanza had en heeft de Muzak Corporation wel concurrenten – Magnecord, Magnetronics, Select-O-Matic, AEI, 3M, RediTune/Rediffusion Music – maar lijkt hun werkwijze sterk op Muzak (Lanza 1994: 53 en 159-161).

MacLeod benadrukt echter dat deze concurrenten niet alleen behoorlijk sterk zijn, maar ook van andere technieken en organisatievormen gebruik maken.⁴ Terwijl Muzak de achtergrondmuziek via telefoonlijnen en radiogolven verzendt, distribueren de andere maatschappijen hun muziek doorgaans via 'tape-machines in eigen huis' (MacLeod 1979: 19). De uitzendingen van Muzak omvatten een vierentwintiguursprogramma, waarbij het eerste en derde kwartier voor kantoren bestemd is, en het tweede en vierde kwartier voor industriële sectoren. Muzak kent een enorme muziekbibliotheek die jaarlijks wordt aangevuld met 600 nieuwe items. Zo wordt gegarandeerd dat ieder kwartier muziek verschilt van eerder uitgezonden 'samples' – afzonderlijke nummers worden herhaald, maar steeds in andere volgorde. Omdat de uitzendingen centraal geregeld worden, kan Muzak het exacte tijdstip van uitzending controleren. Daarbij dient Muzak haar werk te doen zonder dat het mensen

opvalt. Sterker nog: wanneer klanten of werknemers om een bepaald nummer gaan vragen of hun voorkeur voor een bepaald arrangement uitspreken, dan wordt dat eruit gehaald of opnieuw bewerkt (MacLeod 1979).

Bij de andere systemen, gehuurd of gekocht, en vaak bedoeld voor winkels, kan de gebruiker begin- en eindtijdstip zelf regelen en daarbij kiezen uit verschillende 'timers': voor continue muziek, of voor een bepaald aantal minuten aan en uit. Bovendien kan de klant meer gespecialiseerde banden kopen – met kerstmuziek bijvoorbeeld. Nadeel is de grote kans op herhaling. Voor iedere nieuwe band of serie nieuwe banden moet immers worden betaald. MacLeod noemt ook overeenkomsten tussen de muziek van de verschillende maatschappijen: de muziek moet bekend klinken, de melodie moet beknopt zijn, de structuur helder – plotselinge wendingen of bijzondere effecten worden weggewerkt. Toch meldt MacLeod wat betreft de inhoud van de muziek ook een belangrijk verschil. Vocale muziek wordt bij de meeste maatschappijen beperkt – teksten leiden immers af. Maar bij Muzak is vocale muziek zelfs principieel afwezig. Volgens Lanza is het draaien van vocale nummers tegenwoordig geen 'Muzak-taboo' meer (Lanza 1994: 218). Dat is het echter lange tijd wel geweest.

Juist die afwijzing van vocale muziek heeft, samen met de organisatie van de muziekdistributie, de receptie van Muzak in Europa – en meer specifiek in Nederland en Engeland – een ander karakter gegeven dan in de Verenigde Staten. De critici van muzak hebben de Muzak Corporation dus ten onrechte als *pars pro toto* van de achtergrondmuziek behandeld.

Grenzen aan Muzak: achtergrondmuziek bij BBC en Philips

In Engeland wordt muziek-in-de-fabriek anno 1940 onder meer in de vorm van het BBC-programma *Music While You Work* in de oorlogsindustrie geïntroduceerd. Daarbij spelen zowel de gunstige resultaten uit de publicatie van Wyatt en Langdon een rol als de oorlogsomstandigheden zelf. Met behulp van de muziek hoopt men de prestaties van de onervaren huisvrouwen, meisjes en gepensioneerden op peil te houden, de vermoeidheid en zenuwspanning van de arbeiders – een gevolg van nachtelijke luchtaanvallen – tegen te gaan en de moraal in het algemeen hoog te houden (Antrim 1943, Van der Toorn 1949, Muziek in de fabriek 1955, Reynolds 1942).

Op dat moment wordt ook in Nederland al in veel werkplaatsen muziek gedraaid, zo laat Philips-medewerker H. Opdenberg weten in de brochure *Music in Worktime*, vermoedelijk gepubliceerd in 1938.⁵ Het laten klinken van muziek om vermoeidheid en verveling tegen te gaan, gebeurt tot grote tevredenheid van werkgevers en werknemers. Uit een proef met een fonograaf bij de Minneapolis Post Office, aldus Opdenberg, is gebleken dat de muziek tot 13% minder fouten leidt onder de 55 werknemers die de kerstpost sorteren. De werknemers zijn bovendien een uur eerder klaar dan normaal. Bij de Hollandse Kunstzijde Industrie heeft muziek al even positieve effecten: de daar routinewerk uitvoerende meisjes klaren enorm op zodra er muziek wordt gedraaid. En hoewel het niet 'in de eerste plaats' de bedoeling van het management is om de productiviteit te stimuleren, zijn de productiecijfers opmerkelijk gestegen sinds de introductie van de muziek (Opdenberg z.j.: 8).

Niet alle muziek is echter geschikt voor onder werktijd, zo laat Opdenberg weten. Jazz is ongeschikt vanwege de 'onverwachte variaties in hoge en lage tonen' en het 'zeer geprononceerde ritme' dat vaak conflicteert met het werkritme en tot 'gestotter' van handen en voeten leidt. Sentimentele muziek is evenmin passend omdat 'de gedachten van de meisjes al in grote mate tot het sentimentele en seksuele neigen zodra hun fantasie ten aanzien van vader, moeder, broers en zusters is uitgeput' (Idem: 6). Het is precies dit 'gebrek aan verbeeldingskracht' dat de Hollandse Kunstzijde Industrie de muziek deed invoeren, om zo 'de gedachten van de meisjes op een ander spoor te krijgen'. Opdenberg voegt er – opmerkelijk genoeg – aan toe dat hij 'zelf in staat was te bevestigen dat de firma in kwestie daar voortreffelijk in slaagde' (Idem: 7). De meisjes zelf merken op dat de tijd sneller gaat en dat zij minder piekeren.

Opdenberg beschrijft nog vele andere experimenten en onderzoeken in binnen- en buitenland, met steeds dezelfde uitkomst: een stijging van de productie (variërend van 6 tot 25%), minder fouten, minder geklets en een betere stemming onder werknemers. Ook bij Philips wordt zo'n onderzoek uitgevoerd. De productiestijging valt wat tegen: niet meer dan gemiddeld 2,8%. Maar vrijwel alle werknemers waarderen de muziek. Lang staat Opdenberg stil bij het al genoemde Engelse onderzoek van Wyatt en Langdon dat in 1937 onder de vlag van het Medical Research Council en de Industrial Health Research Board wordt gepubliceerd en dat ook in andere overzichtsstudies als een cruciaal experiment wordt gepresenteerd. Het onderzoek betreft het effect van (dans)muziek op de verveling en de productie van twaalf meisjes in een vuurwerfabriek. Tijdens een periode waarin de muziek 's ochtends vijfenzeventig minuten achter elkaar wordt gedraaid en 's middags een uur, wordt de grootste productiestijging – 6% – gemeten.

Toch volgt Philips noch het spoor van Muzak, noch dat van de BBC volledig, maar geeft muziek tijdens het werk een eigen invulling die meer in de lijn ligt van de door Opdenberg beschreven fabriekspraktijk van voor de oorlog. Vanaf 1945 wordt door de Phibo, de Philips Bedrijfsomroep, driemaal daags, op vaste tijdstippen, drie kwartier muziek uitgezonden. Muziek maken met behulp van een grammofoon op de afdeling mag dan niet meer; de muziek wordt centraal, vanuit het 'Ontspanningsgebouw' uitgezonden. Het radioprogramma 'Arbeidsvitaminen', in 1946 gestart door de Avro, acht men aanvankelijk ongeschikt. De muziek ervan is te ingewikkeld, te heterogeen en ritmisch onvoldoende vloeiend: een te stotend ritme is hinderlijk in 'ruimten waar de cadans van machines de overhand heeft'.⁶ De muziek mag niet te schreeuwerig zijn, maar evenmin te melodius of te langzaam. Zangplaten zijn – anders dan bij Muzak Corporation – echter 'absoluut toelaatbaar'.⁷ Tussen de middag worden verzoekplaten gedraaid en worden werknemers in de gelegenheid gesteld voor de microfoon op te treden. Nadat een enquête onder werknemers opnieuw de enorme populariteit van muziek op het werk heeft aangetoond, wordt – naast het middagprogramma – de muziek vaker korter uitgezonden, ongeveer 25 minuten per keer. Deze situatie blijft grotendeels gehandhaafd tot aan het begin van de jaren zestig.

Philips houdt in principe rekening met de wensen van de werknemers. Niet alles kan: sommige platen zijn niet aanwezig en een deel van de gewenste muziek – luide orgelmuziek, Hollandse cabaretliedjes – is ongeschikt voor tijdens het werk.

Niettemin moet het programma, onder behoud van afwisseling, toegesneden zijn op de smaak van de arbeider, zo stelt Philipsmedewerker Van Dongen. Verder dient rekening te worden gehouden met de volksaard. 'De muzikale zienswijze van een Engels, Amerikaans of Frans bedrijf is dus niet van toepassing op de programma-eisen van een Nederlands bedrijf' (Van Dongen 1947: 234). Bovendien wil hij niet op de Engelse en Amerikaanse manier werken, waar men een 'regelmatige distributie van arbeidsmuziek kent'. Daarmee doelt hij in ieder geval op de BBC – er wordt van radio-omroepen gesproken – maar wellicht ook op de Muzak Corporation. 'Het voordeel hiervan is, dat de fabriek geen discotheek en geen programmaleider nodig heeft; het nadeel, dat men volkomen afhankelijk is van deze distributie. Dit brengt met zich mee, dat men geen rekening kan houden met de werktijden, afdelingen waar speciale muziek verlangd wordt, gebeurtenissen van ingrijpende aard zoals festiviteiten, tegenslagen, enz' (Idem: 233).

Ook uit andere Nederlandse artikelen over het thema 'muziek op het werk' blijkt die onafhankelijke opstelling. De toon ervan is enthousiast: steeds opnieuw worden de vele studies geciteerd die een stijging van de productiviteit vermelden (Reyendam 1946, Prause 1948, Van der Toorn 1949). Wat de juiste aanpak betreft gaat men echter uit van programmering per bedrijf (Van der Toorn 1949, Schröder 1950). Eén auteur meldt bovendien 'eerlijk' dat de muziek van de Muzak Corporation 'wat saai' is (Muziek in de fabriek 1955: 67). Weer een ander acht het een goede zaak wanneer een commissie uit het personeel over de aankoop van de platen gaat – een Zweeds bedrijf doet dat zo. In ieder geval moet muziek orde brengen in de chaos van geluiden door het lawaai van de fabriek te overstemmen (Schröder 1950).

In Nederland wijkt men dus zowel inhoudelijk als organisatorisch af van wat in de Verenigde Staten, bij Muzak, en ten dele in Engeland gebruikelijk is. En in Engeland heeft niet zozeer Muzak, maar de BBC – 'geholpen' door de oorlogsomstandigheden – de muziek in de fabriek gebracht. Bovendien is de groei van de achtergrondmuziek niet alleen gebaseerd op de innovaties van Muzak, maar ook op de ontwikkeling van de luidsprekertechnologie. Zo wordt in 1945 over de bestaande geluidsapparatuur in de Philipsbedrijven van Eindhoven gezegd dat het 'vermogen van deze versterkers (...) in vele gevallen te klein [is], zoodat het omgevingslawaai voor spraak niet voldoende overstemd wordt.'⁸ Kort daarna wordt in een notitie over Zweden uitgelegd dat zware industrieën muziek op het werk aanvankelijk moesten missen: het lawaai overstemde de muziek. 'Het is de radiotechniek echter gelukt het zendprobleem ook voor de juist genoemde ongunstige "luisteromstandigheden" op te lossen. Door de zog. [zogenaamde] compressieversterker kan (...) de luidsprekermuziek volkomen hoorbaar worden gemaakt, zelfs in werkplaatsen met sterk lawaai.' Door zwakke partijen te versterken en de forte-partijen te verzwakken, wordt de muziek door de compressieversterker genivelleerd, 'wat natuurlijk uit muzikaal oogpunt de muziek slechter te genieten maakt, evenwel volkomen acceptabel voor het hier beoogde doel.'⁹ Bovendien ziet Philips voor zichzelf een markt in dergelijke installaties: een 'juiste opzet' van de bedrijfsomroep betekent 'een goede reclame' voor 'de verkoop van dergelijke installaties in andere bedrijven.'¹⁰

Bij Philips staat muziek tijdens het werk dus in het teken van zowel de afzetmogelijkheden voor de eigen producten en productieverhoging op de werkvloer, als een

meer algemeen sociaal beleid voor werknemers. Daarbij ontbreekt het niet aan paternalisme en de behoefte aan controle over werknemers. Maar anders dan bij Muzak het geval is – en kan zijn – interveniëren werknemers op eigen initiatief op het niveau van de inhoud van de muziek. Aanvankelijk gebeurt dat nog zonder succes. In 1957 schrijft Annie van Nassau de volgende brief:

‘Geachte Omroepster. Gaarne zou ik U eens willen vragen of wij op Maandag, Dinsdag en Donderdags ’s morgens om tien uur geen Arbeidsvitaminen kunnen krijgen. Dat andere muziek dat U geeft vinden wij ook wel prachtig. Maar wat ik nou schrijf moet U toch toegeven. De arbeidsvitaminen zijn toch voor de arbeider(ster). En bij ons zijn ze allemaal voor de arbeidsvitaminen.’¹¹

Bij wijze van antwoord houdt iemand van de Phibo, tijdens een vergadering van de afdeling waar Van Nassau werkt, een ‘kleine causerie’ over de geschiedenis en het doel van de Phibo. Over de arbeidsvitaminen echter geen woord, of het moest de volgende opmerking zijn: ‘Te veel zang kan ook niet omdat men dikwijls tracht de tekst te verstaan en te leren, wat uiteraard de aandacht van het werk afleidt.’¹²

Maar dat blijft niet zo. In 1962 start de N.V. Phonogram, verkoopmaatschappij voor onder meer Philips, met een nieuw product, de Fumu, oftewel Functionele Muziek, voor onder werktijd, in winkels en wachtkamers. Banden met verschillende repertoires, af te wisselen via een bepaald roulatiesysteem, worden verhuurd en afgespeeld op speciale apparatuur.¹³ De Phibo gaat een deel van haar uitzendingen met Fumu vullen, waardoor de manier van werken meer gaat lijken op die van de buitenlandse concurrentie van Muzak. De reacties zijn echter niet onverdeeld enthousiast. In 1970 vraagt een medewerker van het chemisch laboratorium zich af waarom de Phibo ‘maanden achter elkaar dezelfde programma’s’ uitzendt. ‘Waarom uitgesproken op vrijdag ’n klassiek program, zodat veel mensen met ’n rotstemming ’t weekend ingaan?’ En: ‘Waarom neemt U ’n programma als de Hilv. 3 top-30 niet over? Zo’n programma heeft voor ieder wel wat in petto.’¹⁴ Soortgelijke brieven van de afdelingen Professionele buizen, Snarencontrole, Geheugens en Röntgenbeeldversterkers volgen in de loop der jaren. Steeds gaat het om het verzoek ook ‘arbeidsvitaminen’ of programma’s van dezelfde aard te laten horen. Ten dele met succes, want er wordt hartelijk bedankt voor het feit ‘dat u op ons verzoek bent ingegaan’ en het wordt werknemers mogelijk gemaakt om via een ‘milieuradio’, dat wil zeggen via een koptelefoon, niet alleen naar FUMU te luisteren, maar ook naar de radioprogramma’s van de BRT.¹⁵

De Groot meldt bovendien dat FUMU ‘onder druk van de consumenten’ vocale muziek in haar programma’s gaat opnemen (De Groot 1981: 10). Ook gebruikt FUMU, anders dan Muzak, ‘originele versies van muziek’ en meer ‘uitgesproken verschillende programma’s’, waardoor men is ‘genoodzaakt veel meer rekening te houden met verschillen tussen culturele regio’s’ (Idem: 11). En zelfs de Muzak Corporation heeft haar muziek aan Europa moeten aanpassen. In zowel Engeland als Duitsland zag Muzak zich gedwongen arrangementen te gaan maken die tegemoetkwamen ‘aan de preferenties van werknemers, klanten en werkgevers’ (Celis 1980/81: 279).

Nogmaals grenzen aan Muzak: de experimentele traditie

Muzak is echter niet alleen in de praktijk van het bedrijfsleven op grenzen gestoten. Wie de ontwikkeling van Muzak in wetenschappelijk opzicht volgt, ontdekt een heel ander soort bezwaren tegen Muzak dan de kritiekpunten die door de academici van cultural studies cum suis naar voren zijn gebracht.

In 1942 houdt Harold Burriss-Meyer van het Stevens Institute of Technology, New Jersey, een lezing voor The American Society of Mechanical Engineers. De lezing wordt in 1943 gepubliceerd. Weer een jaar later rollen drie korte pamfletten van R.L. Cardinell van de persen. Zowel Burriss-Meyer als Cardinell gaan later voor de Muzak Corporation werken (Celis 1980/81, Barnes 1988). Opmerkelijk is echter dat Burriss-Meyer zich zeer kritisch uitlaat over de tot dan toe beschikbare kennis. Aan muziek wordt van alles toegeschreven, maar van onderbouwde feiten is geen sprake. Zelfs de studie van Wyatt en Langdon is van weinig waarde, zo meent Burriss-Meyer, omdat de studie een onderzoeksgroep van slechts twaalf meisjes betreft. Wat aan gegevens beschikbaar is over het effect van gehoorstimuli op de fysieke conditie en op het gedrag van mensen geldt alleen onder laboratoriumcondities. Zijn eigen studies naar het effect van muziek – muziek van onder meer Muzak – op de productiviteit van ervaren medewerkers wijzen weliswaar opnieuw op productiestijgingen van 4 tot ruim 6% en op een afname van het verzuim. Maar tegelijkertijd omkleedt Burriss-Meyer zijn uitspraken hierover met vele mitsen en maren (Burriss-Meyer 1943). Ook volgens Cardinell is duidelijk dat muziek een positief effect heeft op verveling en vermoeidheid. Toch wordt het verschijnsel vermoeidheid, zo voegt hij eraan toe, wetenschappelijk nog niet begrepen, en bestaat er nog geen formule voor het effect van geprogrammeerde muziek (Cardinell 1944, No. 1).

Aan het eind van de jaren vijftig kraakt G.G. van Blokland, documentalist van de afdeling Geestelijke Gezondheid van het Nederlands Instituut voor Praeventieve Gezondheidszorg, in het tijdschrift *Mens en onderneming* eveneens kritische noten. Het artikel vermeldt de vele gunstige resultaten van onderzoek naar het effect van muziek tijdens het werk: een positieve waardering van werknemers, toename van het door hen gerapporteerde werkplezier, verhoging van de productiviteit, versterking van de onderlinge harmonie, en een grotere oplettendheid en stiptheid ten aanzien van de werktijden. Daarnaast zou de muziek geleid hebben tot minder personeelsverloop, verzuim, ziekmeldingen op maandag, fouten, verveling, klachten over nervositeit, slaperigheid onder nachtwerkers, en gepraat op kantoren.

Anders dan in andere overzichtsstukken vermeldt Blokland echter ook dat een enkele keer een afname van de productiviteit werd geconstateerd. Bovendien maakt de auteur duidelijk dat, hoewel de muziek 'als een soort penicilline tegen tal van bedrijfskwalen' wordt gepresenteerd, er nog nauwelijks 'fundamentele research' is gedaan. Het meeste onderzoek betreft 'het verzamelen van ervaringsfeiten in enquêtevorm'. Hoe – en via welke 'grootheden' – de muzikale beïnvloeding precies werkt, is echter volstrekt onduidelijk. Als gevolg daarvan is het evenmin mogelijk te zeggen of muziek 'schadelijke gevolgen' heeft 'op geheel andere niveaus van het menselijk bestaan', zoals verschijnselen van prikkelbaarheid en vermoeidheid thuis of een verandering van de menselijke verhoudingen in het bedrijf (Blokland 1958: 174). Evenmin is onderzocht of muziek net zo werkt als lawaai – overmatig lawaai

heeft een tijdelijk effect op de bloeddruk – en wat de negatieve consequenties kunnen zijn van het overstemmen van lawaai door muziek.

Interessant is ook dat Blokland kanttekeningen bij de wetenschappelijke zuiverheid van de experimenten plaatst door een boekje open te doen over de historische context waarin veel onderzoek plaatsvond. Daarmee zet de auteur in feite vraagtekens bij de gemeten effecten zelf.

Bij deze studies kan men zich niet onttrekken aan de gedachte, dat de vooropgestelde verwachtingen der onderzoekers een grote rol hebben gespeeld bij de gevolgde methoden, de wijze van vraagstelling en daarmee bij de gevonden resultaten. (...) Het na-oorlogse psychologisch klimaat met zijn vaak zeer optimistische hang naar het invoeren van 'nieuwigheden' (...); met zijn 'full-employment' situatie en de dientengevolge ten aanzien van kwaliteit der beschikbare arbeidskrachten, manproductiviteit, verzuim en verloop zo in beweging zijnde normen; met zijn sterk expansieve dynamiek in vele bedrijven, was al evenmin een bijzonder attractieve 'experimentele situatie'. (...) Methodologisch goed doordachte studies, over een langere tijd verlopend en waarbij het gehele bedrijfsklimaat (...) in aanmerking genomen wordt, zullen nodig zijn, vooraleer het beslissende woord over 'muziek bij het werk' gesproken kan worden. (Blokland 1958: 176)

Het is echter zeer de vraag of dat beslissende woord werkelijk gevallen is. Een recent artikel dat een 'verkenning' van de muziekpsychologie beoogt te zijn, vermeldt dat 'de emotionele en motorische reacties op muziek veel moeilijker toegankelijk zijn voor objectief wetenschappelijk onderzoek dan de perceptie en cognitie van muzikale fenomenen' (Vos 2000: 155).

Wat het effect van muziek op het gedrag van werknemers betreft, is het opvallend dat in een recente uitgave van een handboek voor muziekpsychologie, onder redactie van de hoogleraar Music Education David Hodges, volledig wordt gevaren op wat Muzak zelf beweert. Ook al vermeldt Hodges dat de Muzak Corporation belang heeft bij haar eigen onderzoek, toch presenteert hij uitsluitend de resultaten van Muzak. Dit doet hij omdat er volgens hem slechts 'weinig experimenteel onderzoek is gedaan naar het bepalen van het effect van deze muziek op specifiek gedrag' (Hodges 1996: 515, vertaling KB). Het effect van Muzak in omgevingen als kruidenierszaken en restaurants is volgens Hodges zelfs 'generally unknown' (Idem). Weliswaar wordt muziek in experimentele situaties met succes ingezet om de stemming te beïnvloeden, maar dit effect wordt alleen bereikt wanneer proefpersonen gevraagd wordt hun stemming door de muziek te laten beïnvloeden (Martin 1990). Dat maakt het moeilijk het effect in winkels goed te begrijpen.

Op de claims van Muzak valt dus bepaald het een en ander af te dingen. De critici van Muzak – die aannamen dat Muzak inderdaad effect had – zijn naast wantrouwend óók iets te goedgelovig geweest.

Techniekonderzoek in dertig seconden

Waarom viel het mij onmiddellijk op dat de critici van de achtergrondmuziek de successtory van Muzak zo gemakkelijk 'overnamen' en de rol van techniek in de ontwikkeling van muzak verwaarloosden? Waarom stelde ik de vragen naar de grenzen en 'hardware' van Muzak en andere achtergrondmuziek wél?

Dat heeft te maken met mijn vertrouwdheid met het zogenaamde techniekonderzoek. Dat techniekonderzoek – een combinatie van techniekfilosofie, -sociologie en -geschiedenis – keert zich sinds een jaar of vijftien tegen technisch determinisme en diffusiegeschiedenis. Technisch determinisme is vakjargon voor het uitgangspunt dat techniek zich autonoom – volgens een inherente logica van voortschrijdende verbetering – ontwikkelt en een belangrijke motor van sociale verandering is. 'Muzak is onontkoombare elektronische muziek en maakt mensen tot zwiigende consumenten', is een voorbeeld van een technisch-deterministische uitspraak.

Op dit technisch determinisme ontstond midden jaren tachtig de kritiek dat het werken of niet-werken van een technologie niet verklaard kan worden op basis van de eigenschappen van de technologie zelf, maar gezien moet worden als de resultante van sociale processen (Bijker, Hughes and Pinch: 1987). Om dit duidelijk te kunnen maken, moest niet alleen de ontwikkeling van succesvolle technologie besproken worden, maar ook die van concurrerende varianten die het niet hadden gehaald. Zo werd in een gevalstudie van de fiets niet alleen de 'voorgeschiedenis' van het huidige model fiets meegenomen, maar ook de lotgevallen van de 'hoge bi', een fiets met wielen van ongelijke grootte. Daarbij werd onder meer nagegaan welke betekenis die fiets voor bepaalde sociale groepen heeft gehad – een 'stoere' fiets voor sportieve mannen en een 'onveilige' fiets voor vrouwen – en hoe een van die betekenissen en daarmee de 'veilig' geachte huidige fiets dominant kon worden. Het 'werken' van de huidige fiets werd zo op sociale processen en contexten teruggevoerd. Sindsdien zijn de theorieën over de verwevenheid van de ontwikkeling van techniek, wetenschap en cultuur complexer geworden. Maar het techniekonderzoek nieuwe stijl luidde in ieder geval het einde in van het type diffusiegeschiedenis – zoals de standaardgeschiedenis van Muzak – waarin een technologie zich simpelweg, omdat ze handig in elkaar zit, over de aardbol verspreidt.

Dat maakte het hier vanzelfsprekend de geschiedenis van Muzaks concurrenten te bekijken, te achterhalen welke sociale en technische omstandigheden de introductie van achtergrondmuziek in Engeland en Nederland mogelijk maakten, en na te gaan welke betekenis achtergrondmuziek voor mensen op de werkvloer van Philips en voor onderzoekers binnen de experimenteel-psychologische traditie had. Die werkwijze bracht aan het licht hoe belangrijk machine-lawaai is geweest voor de ontwikkeling van de achtergrondmuziek. Die geluidscontext speelde immers niet alleen een rol in de ontwikkeling van de luidsprekertechnologie, maar ook in de keuze van het soort muziek (geen jazz) en in het algehele enthousiasme voor muziek-in-de-fabriek (die orde in de geluidschao zou kunnen brengen). In de standaard Muzak-geschiedenis van de vroegste periode komt dit echter nauwelijks aan bod omdat Muzak haar product destijds vooral met het efficiency-argument verkocht. Bovendien bracht de sceptische houding ten aanzien van het succes van de Muzak Corporation aan het licht welke alternatieve vormen muziek op de fabriek aannam en welke rol werknemers daarbij zélf speelden.

Conclusies

Nogmaals, het huidige onderzoek binnen cultural studies sluit contextualistisch getint onderzoek naar de rol van techniek en wetenschap in het ontstaan van de massacultuur niet uit. Evenmin is het onmogelijk de inbreng van degenen op wie de massacultuur zich richt te laten zien. Maar in de anti-muzakliteratuur uit culturele hoek is dat vooralsnog achterwege gebleven. Dat heeft de kritiek op muzak onnodig eenzijdig gemaakt en ertoe geleid dat aan de stem van de Muzak Corporation te veel macht is toegeschreven. Wie zinnige uitspraken wil doen over het verschijnsel 'muzak', dient dan ook niet alleen aan de knoppen te zitten, maar ook na te gaan hoe de draden liggen.

Is het laatste figuurlijk bedoeld, het geven van 'een stem' aan datgene wat niet gehoord wordt, een kernthema binnen cultural studies, moet letterlijker worden genomen dan tot nog toe gebeurd is: door geluid een serieuze plaats te geven in de theorievorming over cultuur en door geen voice-overs te produceren. Schönbergs a-tonaliteit en de klanklandschappen van Schafer en Westerkamp mogen dan vormen van verzet zijn tegen de gevestigde orde van Muzak, zij zijn tegelijkertijd door en door elitair. Sterker nog: bestaand verzet is genegeerd. Weerstand is er immers wel degelijk geweest, zij het in een andere gedaante dan de academische: die van de door Annie en haar metgezellen zo geliefde Arbeidsvitaminen. Het kan dan ook geen kwaad Annie's brief aan de critici van Muzak binnen cultural studies en omgeving door te sturen: 'Maar wat ik nou schrijf moet u toch toegeven. De arbeidsvitaminen zijn toch voor de arbeid(ster). En bij ons zijn ze allemaal voor de arbeidsvitaminen.'

De 'flow' in het multimediale tijdperk

José van Dijk

Raymond Williams, wiens werk hier centraal staat, is een exponent van de culturalistische tak binnen cultural studies, zoals beschreven in de inleiding van dit boek. Bijzonder aan Williams' werk over televisie is zijn aandacht voor technologie als cultureel verschijnsel en de manier waarop hij televisieinhoud als serieus cultureel product benadert. Zijn boek *Television as Technology and Cultural Form* (1974) is enerzijds te zien als een verzet tegen de destijds populaire technologisch-deterministische visie van Marshall McLuhan, anderzijds tegen de marxistische theorie van leden van de Frankfurter Schule. Williams' benadering onderscheidt zich door verbanden te zoeken tussen inhoud, technologie, publiek en sociale krachten. Net als vele vertegenwoordigers van de Britse stroming in de cultural studies heeft hij zijn theoretische concepten nooit uitgewerkt in een methodologisch instrumentarium.

Inleiding

Raymond Williams (1922-1988), bij leven werkzaam als socioloog, televisiecriticus, romanschrijver, essayist en dramaturg, wordt meestal in één adem genoemd met de Birmingham School van Stuart Hall, hoewel hij daar nooit officieel aan verbonden is geweest. Wel heeft Williams een bijzondere plaats verworven in de eregalerij van de cultural studies, al was het alleen maar omdat hij, als een van de eersten, het medium televisie serieus nam als object van onderzoek en culturele analyse. Kenmerkend voor het werk van Williams is zijn drang om verbanden te leggen: verbanden tussen inhoud, technologie, lezer/kijker en maatschappij. *Making Connections* is de veelzeggende titel van een monografie over zijn werk.¹

Begin jaren zeventig introduceerde Williams het concept *flow* om de ervaring van televisiekijken te duiden. De kern van Williams' werkwijze is dat zijn analyse van televisie verder wil gaan dan alleen een beschouwing van het medium of de inhoud; in zijn ogen moeten we de hele stroom van tekstueel en visueel materiaal die via de beeldbuis aan ons voorbijtrekt aan een kritische blik onderwerpen. De meerwaarde van deze benadering is dat ze niet uitgaat van de intrinsieke eigenschappen van een medium, of van een lineair verband tussen sociale ontwikkelingen, technologie en de effecten ervan. Williams' *flow* is een opvallend veelzijdig concept dat rekening houdt met zowel technologie, institutie, inhoud als kijker.² Met zijn benadering verzette Williams zich enerzijds tegen de in die tijd populaire theorieën van Marshall McLuhan; McLuhans ideeën over de *global village* en de rol van televisie in de *electronic age* waren volgens hem a-historisch en a-politiek. Hij verwerpt McLuhans technologisch determinisme, waarbij technologie een rechtstreeks effect zou hebben op de sociale structuur: 'Technological determinism is an untenable notion because it substitutes for real social, political and economic intention' (Williams 1974: 124). Anderzijds positioneerde hij zich ook nadrukkelijk tegenover sociaal-politieke, in zijn tijd met name marxistische standpunten, waarin technologie slechts een bijproduct zou vormen van maatschappelijk-economische krachten. Hoewel hij in zijn linkse sympathieën duidelijk verwantschap vertoont met de leden van de Frankfurter Schule, onderscheidt Williams zich van hen door zijn expliciete aandacht voor de inhoud en voor de kijker.³

Het concept 'flow' is in latere jaren door mediatheoretici herhaaldelijk bekritiseerd: