



Musikens politiska ekonomi

Lagstiftningen, ljudmedierna och försvaret av
den levande musiken, 1925–2000



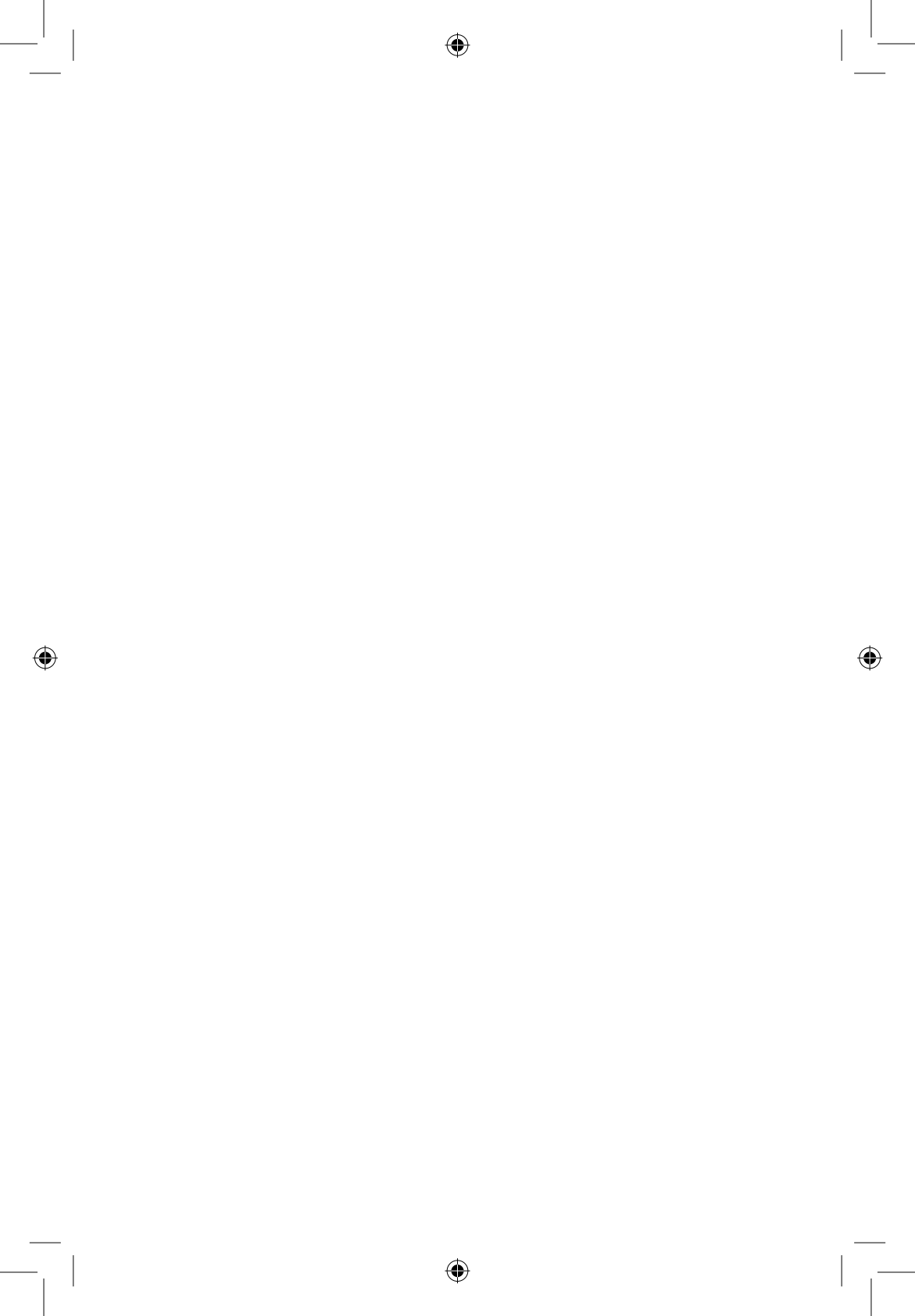
Rasmus Fleischer

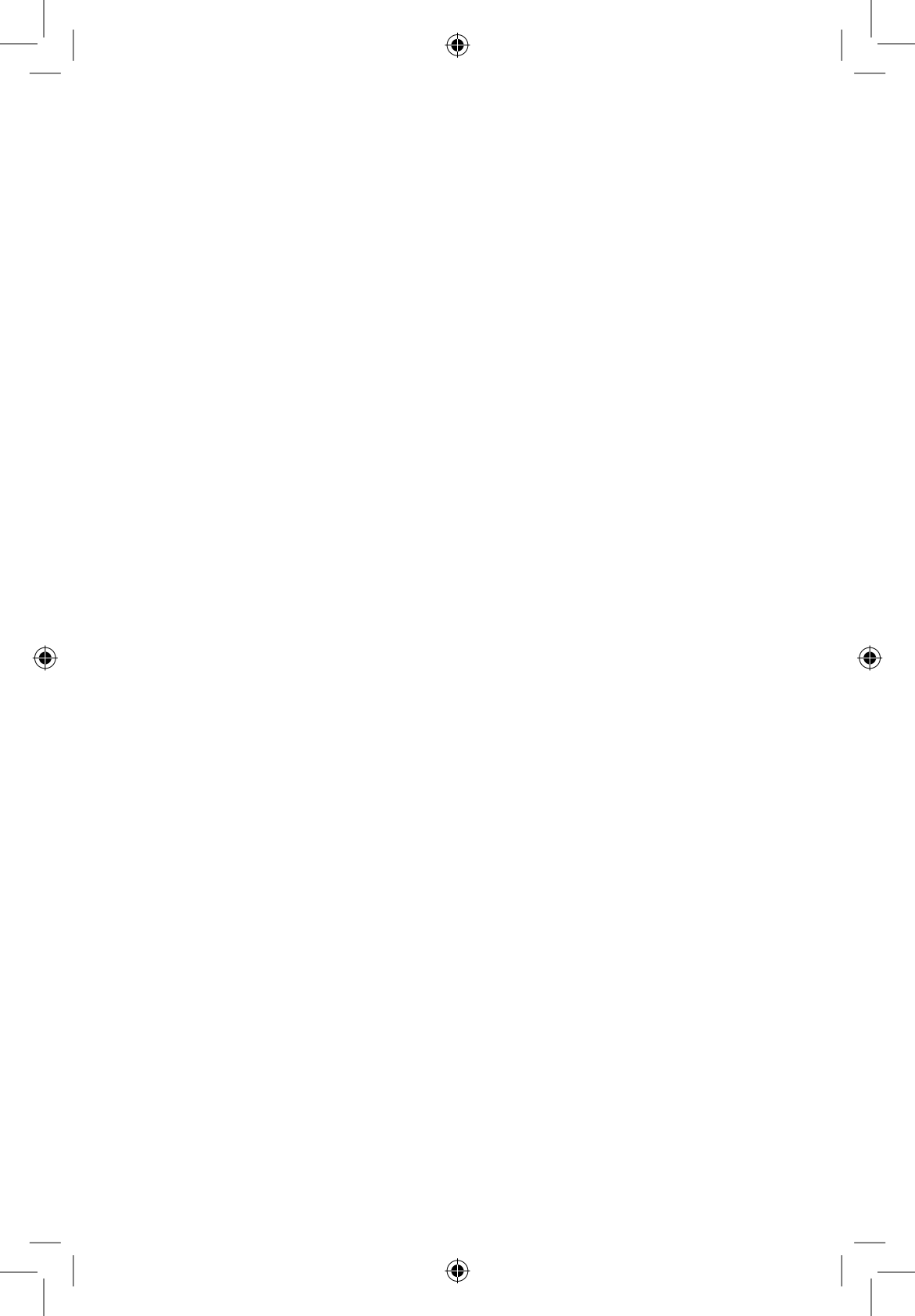
Ink bokförlag



INK BOKFÖRLAG
WWW.INKBOKFORLAG.COM
ISBN 978-91-978469-4-3

📖 2012 RASMUS FLEISCHER OCH INK BOKFÖRLAG
FORMGIVNING: VOLONTAIRE
FÖRFATTARFOTO: SANNAH KVIST
TRYCK: BULLS GRAPHICS, HALMSTAD





Innehåll

Förord.....	I
-------------	---

KAPITEL 1

Teori och metod

1.1 Syfte	17
1.2 Musikens politiska ekonomi	18
1.2.1 Musikens politiska ekonomi – en definition	18
1.2.2 Economic imaginaries	19
1.2.3 Kapitalismen som historisk process	21
1.2.4 Avspaltningen från värdet	25
1.2.5 Konsten som realabstraktion	27
1.2.6 Den estetiska revolutionen	30
1.2.7 Hybridisering och renhållning	33
1.2.8 Till kritiken av den postmoderna kulturekonomin	35
1.2.9 <i>Delsammanfattning: Musikens politiska ekonomi</i>	37
1.3 Att göra musik till en vara	39
1.3.1 Kopian föregår originalet	39
1.3.2 Mediernas materialitet	41
1.3.3 Seriekopplade medier	43
1.3.4 Determinismer	47
1.3.5 <i>Delsammanfattning: Att göra musik till en vara</i>	49

1.4 Att göra musik till en icke-vara	51
1.4.1 Mellan poesis och praxis	51
1.4.2 Produktivt och improduktivt arbete	52
1.4.3 Baumols kostnadssjuka	54
1.4.4 Upplevelseekonomin	57
1.4.5 Avspaltningen av det improduktiva	59
1.4.6 <i>Delsammanfattning: Att göra musik till en icke-vara</i>	60
1.5 Frågeställningar och metod	63
1.5.1 Frågeställningar	63
1.5.2 Metod	63
1.5.3 Källor	65
1.5.4 Disposition	69

KAPITEL 2

Historisk bakgrund

2.1 Musikens politiska ekonomi – en förhistoria	75
2.1.1 Att periodisera musikens politiska ekonomi	75
2.1.2 Musik som realabstraktion	76
2.1.3 "Musik" i det förmoderna	78
2.1.4 Tidigmoderna musikinstitutioner	79
2.1.5 Tidigmoderna ljudmedier	81
2.2 Det långa 1800-talets musikordning	84
2.2.1 Musiken i en borgerlig skriftkultur	84
2.2.2 Arbetsdelningen mellan kompositör och musiker ..	87
2.2.3 Det frysta instrumentariet	90
2.2.4 Sveriges musikliv under det långa 1800-talet	92
2.2.5 Musikerförbundets första generation	96
2.3 Det korta 1900-talets musikordning	98
2.3.1 Att periodisera 1900-talet	98
2.3.2 Masskultur och kulturindustri	99

2.3.3 Medieteknisk separation	103
2.3.4 Mekaniska ljudmedier	105
2.3.5 Regleringen av radion	108
2.3.6 Mikrofon och högtalare	110
2.3.7 Analog-elektroniska ljudmedier	112
2.3.8 Från jazz till pop	115
2.3.9 Efter 1973	118
2.4 Rättshistorisk översikt	120
2.4.1 Om immaterialrättsliga begrepp	120
2.4.2 Författarrätt	121
2.4.3 Auktorrätt	123
2.4.4 Upphovsrätt och närstående rättigheter	127
2.4.5 Immaterialrätten och internet	128

KAPITEL 3

Musikens mekanisering

3.1 Radion som konkurrent till konserthusen	135
3.2 När uppfanns levande musik?	139
3.3 Våren 1929: Europas kultur mot Amerikas teknik	142
3.4 Yrkesidentitet och omvärldsanalys	146
3.5 Ljudfilmens internationella genomslag	148
3.6 Kulturaktivism för bevarad stumfilm	151
3.7 Är det lönearbetare eller konstnärer som talar?	155
3.8 Konflikten mellan Musikerförbundet och Stim	160
3.9 Osäkerhet på biograferna	164
3.10 Musikerna erkänner högtalarens delseger	170
3.11 Folkparkernas utbredning	174
3.12 Högtalarmusiken i 1930-talets nöjesliv	175
3.13 Begränsa eller beskatta?	180
3.14 En fond för den levande musiken	182

3.15 USA:s musiker i inspelningsstrejk	186
3.16 Generationsskifte i Musikerförbundet	189
3.17 Dansbanorna hotas av mekanisering	192
3.18 Kilbom kontra Wassmouth	195
3.19 Musikerförbundets förändrade medlemsbas	198
3.20 Musikens mekanisering – en sammanfattning	200

KAPITEL 4

Planer på lagskydd för musiker och skivbolag

4.1 Auktorrätt eller arbetsrätt?	207
4.2 Sökandet efter alternativ till liberalismen	211
4.3 ILO och den teknologiska arbetslösheten	213
4.5 Musikerförbundet kontra Teaterförbundet	217
4.6 Rättigheterna blir ämne för en nordisk utredning	220
4.7 Skivbolagen och 1930-talets kris	222
4.8 Grundandet av Ifpi och kraven på skivbolagskydd	225
4.9 Skivbolagens krav på skyddslagar i Sverige	229
4.10 "Glupskhet hos industrien"	232
4.11 Auktorrättskommittén och intresseorganisationerna ...	235
4.12 Auktorrättskommittén om musikers rättigheter	239
4.13 Auktorrättskommittén om skivbolags rättigheter	246

KAPITEL 5

Olika vägar till en internationell konvention

5.1 "Ett dunkelt kraftspel" med "stor italiensk aktivitet" ..	253
5.2 Visionen om den korporativa staten	255
5.3 Den italienska aktionslinjen	259
5.4 Korporativa idéer om immaterialrätt	262
5.5 Samaden-principernas bestående inflytande	267
5.6 Musikernas nya international	268

5.7 Förnyad konflikt mellan musiker och skivbolag	272
5.8 Kraftmätningen kring Romutkastet	276
5.9 Romutkastets inflytande på lagstiftningen i Sverige	281
5.10 Individens eller kollektivets rättigheter?	283

KAPITEL 6

Sami och frågan om pengarnas fördelning

6.1 Sami – en parafacklig organisation	295
6.2 Justitiedepartementet som lagtolkare	298
6.3 Rättegång om radioersättningarna	301
6.4 Lika fördelning mellan Sami och Ifpi	305
6.5 Pengar till kollektivet eller till individerna?	308
6.6 Första försöket till en fördelningsordning	312
6.7 Konstruktionen av ett poängsystem i Sami	316
6.8 Datorkraft som villkor för fördelningen	320
6.9 En ny musikergeneration utanför facket	322

KAPITEL 7

"Levande musik" som kulturpolitiskt stridsämne

7.1 Teknikkritik och kulturrationalism	329
7.2 "Elektronmusik" kontra "levande musik"	332
7.3 Skivor och konserter i fredlig samexistens	335
7.4 Proggen som utmaning mot institutionerna	337
7.5 Proggen som rörelse för "levande musik"	340
7.6 Proggen som eko i korridorerna	344
7.7 Musikerförbundets radikalisering	349
7.8 Yngve Åkerbergs mekaniseringsmotstånd	352
7.9 "En särskild discoavgift"	357
7.10 Discjockeys – levande musik?	363
7.11 Synthesizers – mekanisk musik?	367



KAPITEL 8

Vägen till en högtalarekonomi

8.1 Lobbykampanjen för utökade rättigheter	377
8.2 Sami, Klys och Ifpi	379
8.3 Lagstiftarens motiv för utökade rättigheter	383
8.4 Sami kräver ensamrätt	386
8.5 Fördjupad allians mellan Sami och Ifpi	389
8.6 En expansiv högtalarekonomi	392
8.7 Sami och 1980-talets individualism	397
8.8 Från aktivitetshus till fastighetsbubbla	401

KAPITEL 9

Musikunder eller cd-bubbla?

9.1 Introduktion	409
9.2 Skivmarknadens digitalisering	410
9.3 Från kris till it-bubbla	412
9.4 Musikerförbundets nya villkor	413
9.5 Från importmotstånd till exportfrämjande	415
9.6 Grundandet av Export Music Sweden	417
9.7 Att räkna ut musikexportens värde	420
9.8 Att bygga nationens varumärke	424
9.9 Siffrorna ifrågasätts	426
9.10 Uppfinandet av en upplevelseindustri	429
9.11 Vad hände med försvaret av "levande musik"?	433

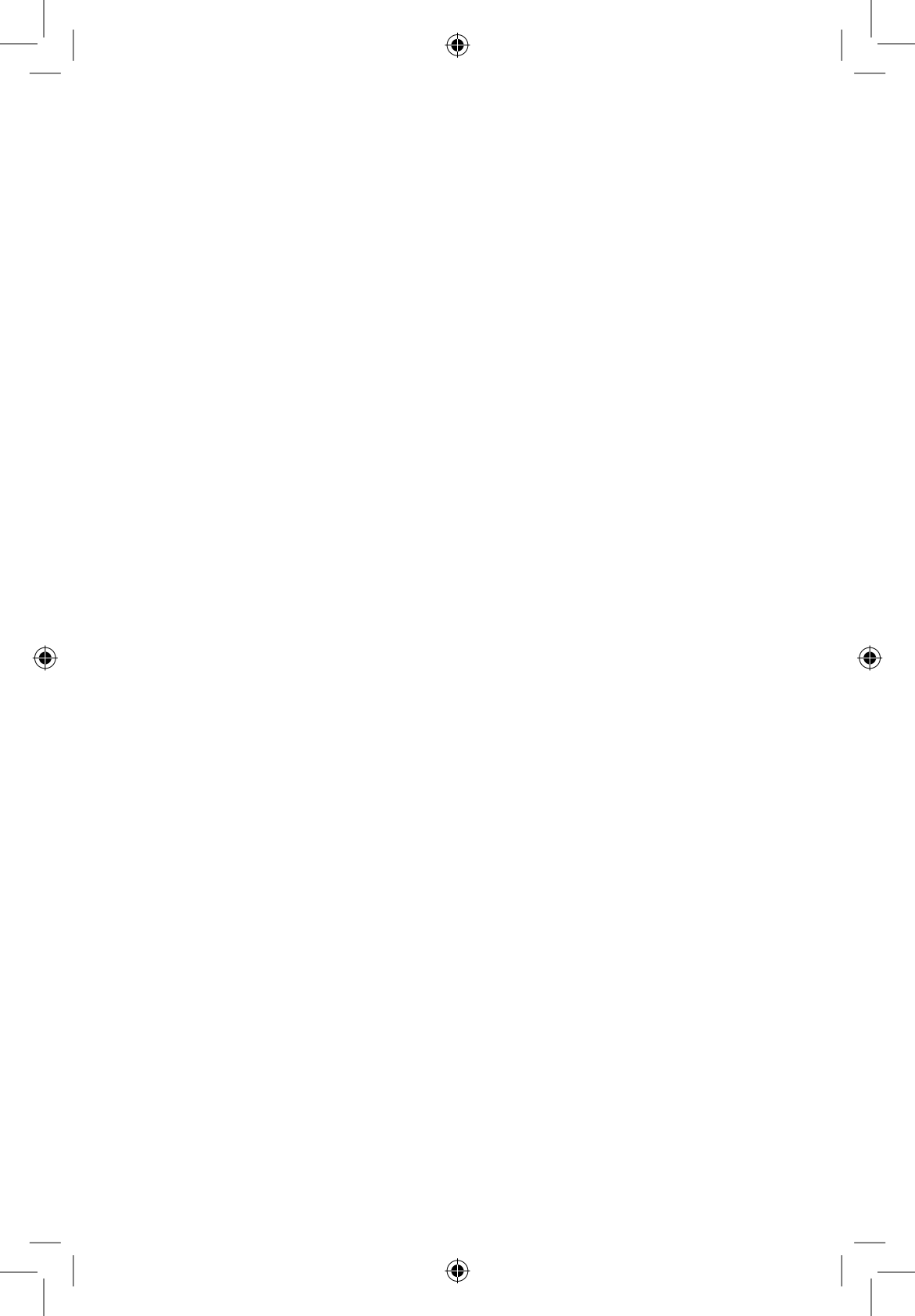
KAPITEL 10

Slutsatser

10.1 Motståndet mot "mekanisk musik"	439
10.2 Försvaret av "levande musik"	441
10.3 Hur radiomusiken gjordes till en vara	444



10.4 Hur högtalarmusiken gjordes till en vara	446
10.5 Konstnärskap och lönearbete	449
10.6 Vägval i fördelningsfrågan	451
10.7 Skivbolagens framgångssaga	455
10.8 En trio av rättighetshavare	458
10.9 Om försörjningsfrågan	460
10.10 Bortom musiken	462
NOTER	465
SUMMARY	
<i>The political economy of music</i>	567
REFERENSER.....	577
INDEX.....	619



FÖRORD

Avhandlingsförord är en paradoxal genre. Å ena sidan ska det ge intryck av att vara personligt på ett sätt som avhandlingen inte kan vara. Å andra sidan är det i än högre grad bundet till konventioner, särskilt i fråga om vilka namn som ska nämnas och i vilken ordning, liksom eftertexterna till en film. Ett typiskt avhandlingsförord avslutas hollywoodmässigt med en skildring av lycklig kärlek. Frida, min livskamrat: att jag nu nämner dig först är inte bara ett fåfängt försök att bryta en konvention. Det är ett uttryck för den svindlande tacksamhet som jag känner när jag skådar tillbaka över de närmare sex år som har gått sedan jag började pyssla med det här avhandlingsarbetet. Någonstans på den vägen berikades mitt liv av dig – och sedan av Bo. Den här boken tillägnas er.

Min tid som doktorand inleddes den 1 september 2006. Under de sex år som gått sedan dess har saker hänt inte bara i mitt eget liv utan även i världen. För en samtidshistoriker finns här en svåremotståndlig frestelse till att sätta det egna arbetet i en större kontext. Detta skulle emellertid riskera att svälla till ytterligare en avhandling, ungefär som den här avhandlingen en gång tog sin början som en C-uppsats för vilken det aldrig sattes någon punkt.




Jag prövar i stället att sammanfatta de sex åren genom att lista de platser där avhandlingen har vuxit fram. Främst av dessa platser är biblioteken. Kungliga biblioteket och Södertörns högskolebibliotek förtjänar ett särskilt varmt omnämnande som mina två viktigaste arbetslokaler. Under en del av 2011 fick arbetet en ny prägel genom den vardagliga vistelsen på Jacob-und-Wilhelm-Grimm-Zentrum, ett universitetsbibliotek i Berlin. Därpå följde en slutfas där välkommen omväxling erbjöds av flera episoder på Halmstads stadsbibliotek. Jag har även uppskattat de dagar som tillbringats på Riksdagsbiblioteket och Musikbiblioteket, liksom på andra specialbibliotek i Stockholm.

Riksarkivet, Arbetarrörelsens arkiv och TAM-arkiv har inte bara tillhandahållit källmaterial utan även salar med alldeles egen karaktär, i vilka betydande delar av avhandlingsarbetet har ägt rum.

Kaféerna har också haft sin del i skrivandet – först och främst det numera nedlagda Café Edenborg samt dess efterföljare Café Sodom. Det må heller inte vara glömt att en stor del av det faktiska arbetet har skett i Stockholms tunnelbana och på pendeltåg. På tal om kollektivtrafik måste jag även nämna Guldbussen med alla dess medresenärer och resmål, som på något vis också spelat in. Under ett par månader i början av 2008 fick jag förmånen att gå vilse i mitt skrivande under klosterlika förhållanden i Wien, inbjuden till Museumsquartier. Minnet av alla dessa platser bildar den mentala geografi som framträder för mig när jag läser vad jag skrivit i avhandlingen, fast i ännu högre grad när jag läser alla formuleringar som jag senare valde att kassera.


Min egentliga arbetsplats har under dessa år varit Samtidshistoriska institutet på Södertörns högskola. Även om jag i skrivandets praktik har sökt mig utanför kontorsmiljön, har institutet som






forskarmiljö haft en enorm betydelse. Där fanns min huvudhandledare Elisabeth Elgán liksom min andrehandledare Jenny Andersson innan de båda rörde sig vidare till andra institutioner. Mitt varmaste tack går till dessa för hur de med tålmodig hjälpsamhet låtit mig ta mina upprepade villovägar och givit mig det stöd som krävts för att åter finna ett spår som ledde framåt. Jag kan inte föreställa mig hur detta avhandlingsarbete skulle ha kunnat fortskrida på annat vis än så.

När jag nämner Samtidshistoriska institutet måste jag särskilt framhålla min uppskattning för hur Håkan Blomqvist och Yvonne Hirdman delat med sig av passionerad nyfikenhet. Men de som gjort Södertörns högskola till en så stimulerande arbetsplats är många fler. Bland dem finns såväl forskare som studenter, inte bara på mitt eget institut utan i lika hög grad i dess grannskap: historiker, idéhistoriker, medievetarer och filosofer.



Som doktorand vid Nationella forskarskolan i historia har min institutionella hemvist varit dubbel: Södertörn och Lund. Detta har inte bara betytt ett fördubblat flöde av e-post utan även en rikare mångfald i kontakten med olika slags historiker. Första halvan av doktorandtiden präglades av täta kontakter med Lund och det var i hög grad genom dessa kontakter som jag gradvis fick en uppfattning om hur historiker i Sverige själva ser på historievetenskapen (vilket jag knappast hade en aning om när jag antogs som doktorand utan att ha tagit en enda högskolepoäng i "vanlig" historia).





Här finns inte utrymme för att nämna alla de doktorandkollegor från Lund, Malmö, Växjö och Södertörn som jag under de trivsammaste former fått bekanta mig med inom ramen för forskarskolan. När jag socialiserades in i en roll som historiker var det som del i en årskull som upprepade gånger sammanstrålade i Skåne. Ett stort





tack går till alla de doktorandkollegor, forskare och administratörer som under dessa år har utgjort Forskarskolan.

Några personer förtjänar särskilda tack för att de hjälpte mig att föra arbetet i hamn. Ulrik Volgsten gjorde en strålande insats som opponent på slutseminariet. Karl Palmås har fungerat som teoretiskt bollplank för avhandlingsmanus. Ett otal gånger har han, liksom hans göteborgska kollegor Magnus Eriksson och Christopher Kullenberg, kastat ljus på frågeställningar som jag inte visste att jag rotade i.

Anders Ramsay tog sig i ett sent skede tid att läsa teorikapitlet och gav mycket värdefulla kommentarer. Pelle Snickars har bland annat varit behjälplig som redaktör till en artikel där jag presenterade vissa tidiga resultat. Kalle Laajala tipsade om källor i fråga om folkparker, Per Gudmundson i fråga om diskotek. Vissa textutkast som berört syntetiska klanger har fått generös respons särskilt från Goto80 (Anders Carlsson), men även från en lång rad andra – här måste jag buga särskilt djupt för de mer eller mindre anonyma kommentatorer som dök upp på min blogg.

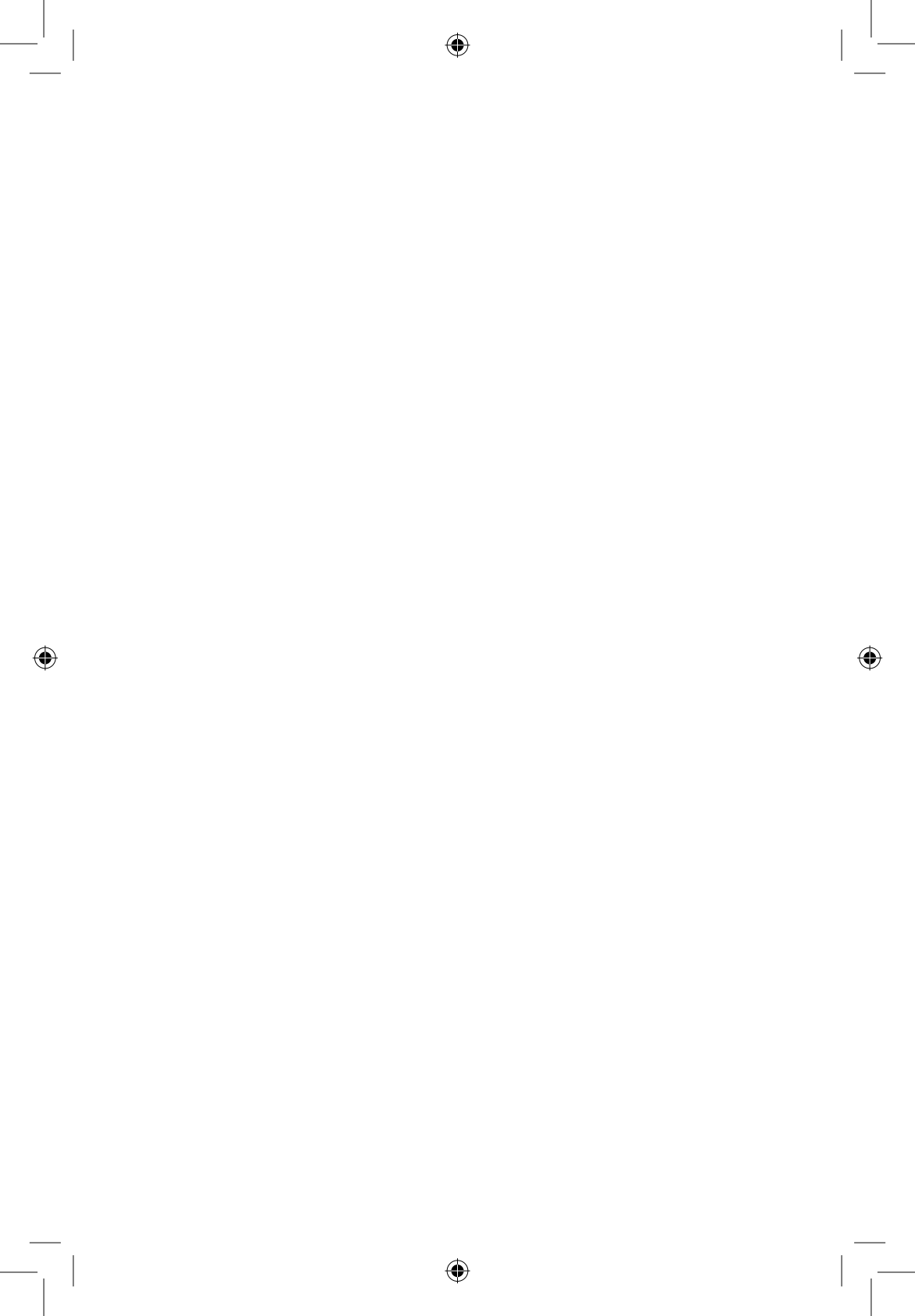


I min närhet finns även människor som jag innerligt vill tacka för en tänkande och kännande gemenskap som på svärfångade vis har bidragit till att urskilja sådant som är viktigt. Dit hör Joel Lindefors och Jon Cullblad i vars sällskap, såväl med som utan instrument, jag bland annat har lärt mig ett musikaliskt allvar. Viktor Littmarck, Palle Torsson, Daniela Alba och Mikael Altemark är andra mångåriga vänner som jag inte kan tänka bort från mina egna tankar. Avhandlingen hade kanske aldrig kommit till om det inte vore för att jag var del av ett tankeutbyte vars konturer är suddiga men som under några år iklädde sig rollen av en organisation, Piratbyrån. Och att skriva avhandlingen vore definitivt inte detsamma om inte Samira Ariadad hade blivit till en ständig arbetskamrat och samtals-



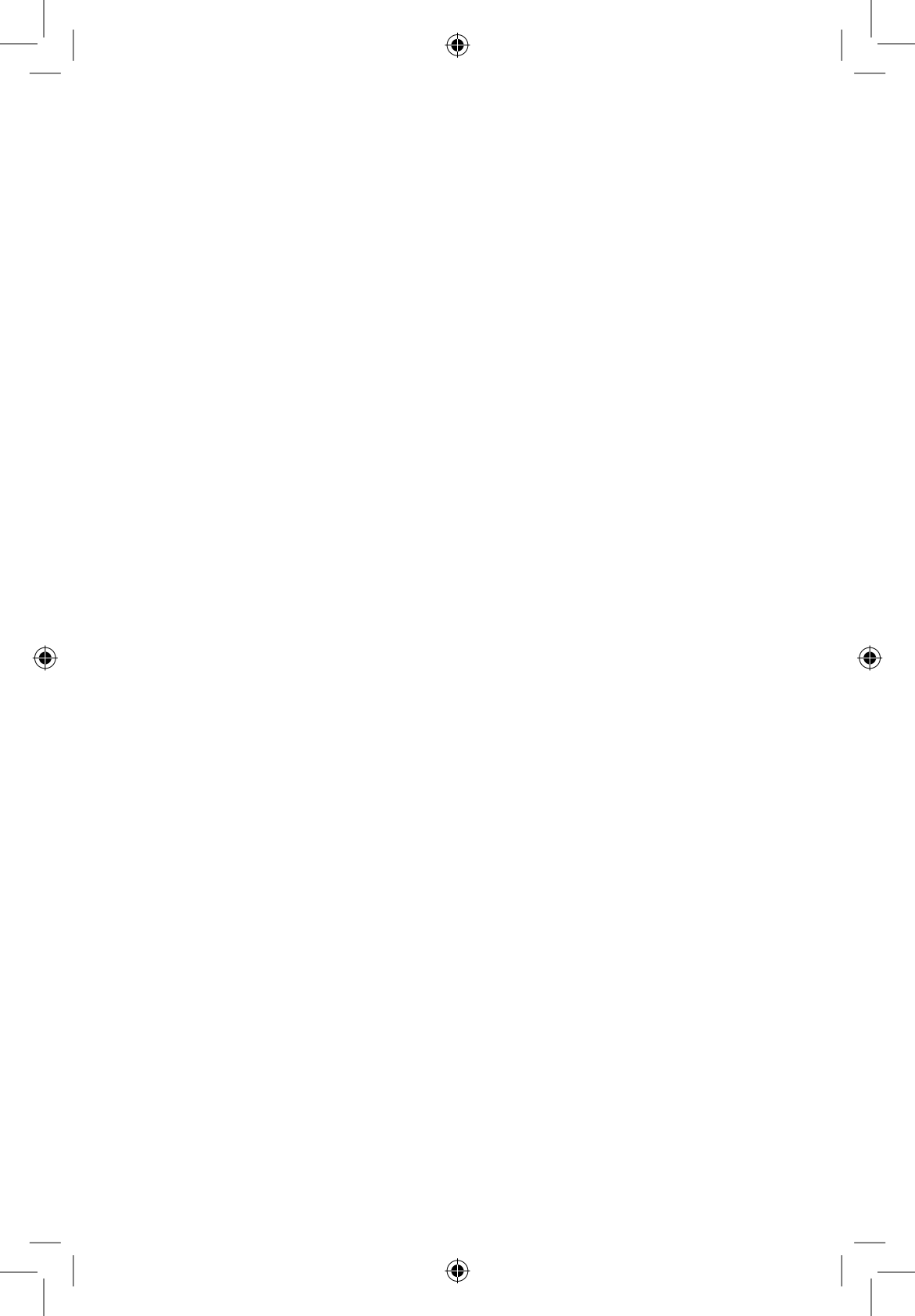
partner på bibliotek och i pauser. Gabriel Itkes Sznep ska tackas för sin engagerade insats som förläggare och redaktör inte bara för just den här boken, utan i ännu högre grad för ett givande samarbete kring mina två tidigare böcker som jag på något vis fick ur mig vid sidan om mitt arbete med avhandlingen.

Sist men inte minst: ett enormt tack till mina båda föräldrar, Kathinka Lindhe och Siegfried Fleischer, för uppmuntran och praktiskt stöd, såväl förr som på senare tid.



KAPITEL 1

Teori och metod



1.1 Syfte

Avhandlingens syfte är att undersöka förändringar i musikens politiska ekonomi under 1900-talet, särskilt de förändringar som motiverades av att elektroniska ljudmedier erbjöd nya möjligheter att framföra musik utan den personliga närvaron av musiker. Ljudmediernas utveckling kunde därför framstå som ett problem både för musikerna som yrkesgrupp och för musiken som konstart. Sådana farhågor anfördes som motiv i den politiska process som ledde fram till lagstiftning om särskilda rättigheter för musiker. Lagstiftningen lade grunden för nya former av institutionaliserad omfördelning, vilket förutsatte en lång rad avvägningar och i förlängningen innebar en omförhandling av musikerskapets samhälleliga status. Gamla gränslinjer suddades ut och nya drogs upp mellan människa och maskin, musik och medium, original och kopia. Allt detta hör till den historiska process som den här avhandlingen syftar till att undersöka.

Problemkomplexet har under 2000-talet aktualiserats i nya sammanhang, inte minst i fråga om hur musikinspelningar kan spridas via internet. Även om min undersökning sätter punkt vid sekelskiftet 2000 är det min förhoppning att avhandlingen ska bidra till en bättre förståelse av varför musikens politiska ekonomi i vår samtid har blivit så komplex och i vissa avseenden kontroversiell.

Syftesbeskrivningen kommer i detta första kapitel att grundas i teoretiska resonemang, för att sedan formuleras som ett antal frågeställningar. Sist i kapitlet motiveras valet av källor och övriga frågor om avhandlingens metod.

Diskussioner om tidigare forskning kommer att föras löpande i avhandlingen men framför allt i kapitel två, vars syfte är att ge en historisk bakgrund till den empiriska undersökningen.



1.2 Musikens politiska ekonomi

1.2.1 Musikens politiska ekonomi – en definition

Musikens politiska ekonomi är knappast ett vedertaget begrepp.¹ Först av allt vill jag därför klargöra att det *inte* refererar till en bransch. Jag tänker mig alltså inte musiken som en given sektor inom ekonomin. Inte heller utgår jag från någon övergripande teori om på vilket vis ekonomin är att betrakta som politisk.²

Min teoretiska utgångspunkt är att dessa kategorier – politik och ekonomi, såväl som musik och konst – måste begripas historiskt. Varje försök att formulera definitioner med överhistorisk giltighet är dömt att misslyckas. Insikten om att dessa kategorier måste historiseras är grundläggande för de teoretiska perspektiv som kan betecknas som *kritisk teori*.

Musikens politiska ekonomi syftar här på den samhälleliga förmedlingen *mellan* musik och ekonomi. Dess premiss är att musiken, i egenskap av konst, förtjänar ett särskilt hänsynstagande. Den institutionaliseras i form av regelverk med anspråk på att gälla för musik *i allmänhet*. Anspråket på allmängiltighet gör det befogat att beteckna denna praktik som politisk. Musikens politiska ekonomi syftar här inte bara på den formella existensen av vissa regelverk utan på hur reglerna upprätthålls och utmanas av olika aktörer (i den mån som dessa aktörer håller fast vid premissen om att musik i allmänhet förtjänar särskild hänsyn).

Med andra ord: musikens politiska ekonomi växer fram ur människors praktiska erkännande av ett spänningsförhållande mellan musik och ekonomi. Detta är vad som motiverar en samhällelig förmedling, det vill säga en praktik som går ut på att renodla detta förhållande. Förmedlingen inbegriper såväl integration som separation.



Musikens politiska ekonomi säkerställer *dels* att musiken kan göras till en vara, *dels* att musiken inte reduceras till en vara bland varor. För att denna dubbelrörelse ska vara möjlig, måste den särskilja *olika aspekter* av musikverksamhet. Någoting integreras i marknaden, någoting annat hålls åtskilt. Jag betraktar detta som två sidor av samma förmedling, i termer av en *dialektik av industrialisering och estetisering*, till vilken jag återvänder längre fram i detta kapitel. Musikens politiska ekonomi, som består i just denna förmedling, resulterar i att musiken "formaliseras" på historiskt skiftande sätt.

1.2.2 Economic imaginaries

Enligt den ekonomiska antropologi som utgår från Karl Polanyi är "ekonomi" ett begrepp med två helt olika innebörder: en *substantiell* och en *formell*. Alla människans utbyten med sin naturliga och sociala livsmiljö bildar en substantiell ekonomi. Endast en del av dessa utbyten följer en logik som är "ekonomisk" i formell mening (hushållning med knappa resurser, individer som gör rationella val mellan olika alternativ, maximering av en abstrakt nytta, åtskillnad mellan mål och medel).³

En fullständigt formaliserad ekonomi vore en absurditet. Formellt ekonomisk verksamhet – varuproduktion och varuhandel – är och förblir beroende av att människor ägnar sig åt verksamheter (och varukonsumtion) av skäl som *inte* är formellt ekonomiska. Polanyi beskrev detta som att den formella ekonomin är "inbäddad" i den substantiella ekonomin, men den intar ingen given plats. Olika samhällen kan vid olika tidpunkter låta olika delar av livet formaliseras.⁴ Insikten bildar en av utgångspunkterna för *cultural*

political economy, en forskningsriktning som formulerats av sociologen Bob Jessop och som jag i detta sammanhang finner vara till stor hjälp.

Jessop konstaterar att "den kaotiska summan av alla ekonomiska aktiviteter" är omöjlig att överblicka, kalkylera eller styra. Komplexiteten måste reduceras för att aktiviteterna ska kunna begripas i termer av ekonomi. En aktör som vill förverkliga en "ekonomisk" målsättning – det må handla om ökad tillväxt, rättvis fördelning eller fri marknad – måste själv ta del i att formalisera ekonomin. Formaliseringen beskrivs av Jessop som en urvalsprocess, strävande efter att "identifiera, privilegiera och försöka stabilisera vissa ekonomiska aktiviteter ur totaliteten av alla ekonomiska relationer, och förvandla dem till föremål för observation, beräkning och styrning". Annan aktivitet kommer ofrånkomligen att förbli informell, vilket betyder att den kan betraktas som utomekonomisk.⁵

Ur den substantiella ekonomins kaos höjer sig sålunda en formaliserad ekonomi bestående av subjekt och objekt. Bob Jessop benämner dessa som *economic imaginaries*.⁶ Även om det rör sig om uttänkta abstraktioner ska dessa inte missförstås som godtyckliga påhitt. En jämförelse låter sig göras med kartografi: en karta måste vara mindre än terrängen vilket betyder att den måste vara selektiv, men att en karta är selektiv betyder inte att den är lögnaktig. Terrängen äger en materiell existens, oberoende av alla kartor, men den är inte statisk. Olika aktiviteter som förändrar terrängen – att t.ex. bygga hus, plantera skog eller gräva gruvor – kan kräva olika slags kartor. Följaktligen finns ett strategiskt inslag i allt kartritande, liksom även i urvalet av *economic imaginaries*.


Genom att anlägga ett sådant perspektiv går det att undvika

schematiska distinktioner av typen bas/överbyggnad. Ekonomin är resultatet av en urvalsprocess som på samma gång är semiotisk och materiell. För att begripa denna helhet räcker därför varken "mjuk" humaniora eller "hård" samhällsvetenskap, menar Jessop.⁷

Economic imaginaries beskrivs av Jessop som instabila och heterogena sammansättningar av praktiker. För att förbli användbara kräver de ett ständigt "reparationsarbete". Ur växelverkan mellan "kartan" (det semiotiska) och "terrängen" (det materiella) kan det däremot uppstå en viss stabilitet i form av *stigberoende*.⁸ Det senare begreppet syftar till att belysa hur små orsaker kan leda till stora verkningar, på ett sätt som är omöjligt att förutse på förhand. Teorin om stigberoende lämpar sig föga för att förklara historisk förändring, men tjänar som en påminnelse om vad det kan betyda att saker sker i en viss ordning. Även om ordningsföljden kan te sig närmast slumpmässig kan den peka ut en "stig" som med tiden blir allt svårare att lämna.⁹ Bob Jessop menar att tider av ekonomisk kris bringar en ökad öppenhet för alternativa vägar. Olika tolkningar av krisen strider då om företräde genom att föra fram olika *economic imaginaries*. De som efter hand väljs ut – Jessop betonar särskilt statens roll i detta urval – kan bli "stigformande" för den ekonomi som sedan reser sig ur krisen.¹⁰

1.2.3 Kapitalismen som historisk process

Kapitalism och *modernitet* är överlappande begrepp. Enligt mitt synsätt är de inte bara oskiljbara utan kan rentav, i många sammanhang, begripas som synonymer.¹¹ Begreppen syftar på en historisk process vars begynnelse kan diskuteras, men som utan tvivel började accelerera i Europa omkring mitten av 1700-talet. Karakteristiskt för den



kapitalistiska moderniteten är hur verkligheten tar formen av polära motsatser: subjekt och objekt, natur och kultur, manligt och kvinnligt, produktion och konsumtion, arbetstid och fritid, original och kopia. Musikens politiska ekonomi bör begripas som en del av denna historiska process.

För att begreppsliggöra den kapitalistiska moderniteten kommer jag att ta hjälp av en kritisk teori som utgår från Karl Marx' ekonomikritik. Här syftas alltså på det projekt som Marx själv kallade för "kritiken av den politiska ekonomin"¹² och som återfinns i den senare delen av hans produktion, särskilt i *Kapitalet*.¹³ Detta bör inte blandas samman med filosofiska ungdomsskrifter eller politiska pamfletter av samme författare. Jag vill kraftfullt understryka att mitt bruk av Marx ekonomikritik inte innebär en bekännelse till någon av de läror som fått namn som "marxism" eller "historiematerialism". Min läsning av Marx är influerad av samtida teoretiker som Moishe Postone, Michael Heinrich och Robert Kurz, vilka har föga gemensamt med den marxistiska traditionen men som däremot, på olika vis, knyter an till den kritiska teori som utvecklades av Theodor W. Adorno.¹⁴

Karl Marx försökte analysera kapitalets rörelser i dess "ideala genomsnitt", med andra ord på en hög abstraktionsnivå. Han kom fram till att kapitalet är en *process*, i vilken tillväxt blir till ett självändamål. Det växande betecknade han som *värde*. Värde fungerar enligt Marx som abstrakt mått på samhälligt nödvändig arbetstid. Detta får inte missförstås som att en arbetsinsats kan "skapa värde", eftersom värde är en samhällig relation, förmedlad via pengar. Marx' arbetsvärdeteori är följaktligen inte en teori om arbete, utan en teori om det moderna församhälleligandet av nödvändighet.



Kapitalets värdetillväxt fortskrider genom produktion av *varor*. Ett samhälle som kretsar kring varuproduktion är ett kapitalistiskt samhälle, alldeles oavsett vilken roll som spelas av staten och i vilken mån som samhällets invånare kan grupperas i olika klasser. Inte heller spelar det någon roll, för kapitalets del, om en vara är ett materiellt ting, en tjänst eller rätten att nyttja en resurs. Allt som räknas är att varorna som produceras måste ha högre värde än vad som förbrukas i produktionen.

Värde är ingen egenskap som kan finnas ”i” en vara, utan existerar bara som relation *mellan* varor på en varumarknad. Relationen innebär *utbytbarhet* i en dubbel bemärkelse: som värde är varje vara via pengar utbytbar mot alla andra varor. Samtidigt är varje vara även ett *bruksvärde*, vilket i princip även kan erbjudas av en annan vara som erbjuds av en konkurrerande aktör på varumarknaden.

Kännetecknande för den kapitalistiska moderniteten är att den samhällsliga arbetsdelningen organiseras via varumarknadens förmedling. Kapitalismen erbjuder inget utrymme för självförsörjning. Livets förnödenheter är endast tillgängliga via varumarknaden vilket betyder att människor måste sälja varor för att överleva. Det betyder att människor i allmänhet måste lönearbeta. Eftersom flertalet inte har tillgång till alla de resurser som krävs för att först framställa varor och sedan sälja dem, måste de sälja sin egen arbetskraft som en vara. Lönearbete kännetecknas av att arbetskraftens köpare råder över arbetets konkreta innehåll och att arbetskraftens säljare inte kan göra anspråk på arbetets resultat. För att värdetillväxten ska fortsätta måste tvånget till lönearbete vara så starkt att den samlade arbetstid som människorna nedlägger på varuproduktion är större än den tid som vore samhällsligt




nödvändig för att reproducera deras egna livsbetingelser. Mellanskillnaden är vad som resulterar i *mervärde*, enligt Marx.¹⁵

Varje enskilt kapital¹⁶ konkurrerar med de övriga kapitalen om att realisera det mervärde som genereras av den samlade varuproduktionen. För att inte elimineras i konkurrensen tvingas varje kapital att verka för ökad produktivitet: de måste tillverka en större mängd varor med en mindre insats av arbetskraft. Detta blir möjligt genom en fortlöpande utveckling av arbetsbesparande teknik och nya former för arbetsdelning. Marx kallar detta för "produktivkrafternas utveckling", ett begrepp som i stort sett är liktydigt med "industrialisering".¹⁷


Även om kapitalets logik förutsätter en kontinuerlig tillväxt är kapitalismens tillväxthistoria inte linjär utan fylld av avbrott. Kriser, utlösta genom olika former av obalans på varumarknaden, har tenderat att återkomma cykliskt. De har kunnat lösas endast genom storskalig kapitalförstörelse och drastiska omläggningar av varuproduktionen.¹⁸ Att så har skett tidigare betyder emellertid inte att kapitalismen har en obegränsad förmåga att självläka.

Industrialiseringen har motsägelsefulla konsekvenser för kapitaltillväxten. Så länge som arbetskraft utgör den huvudsakliga kostnaden i varuproduktionen, innebär ökad produktivitet även ett större utrymme för att generera vad Marx kallar *relativt mervärde*. Genom att pressa ned värdet av livsförnödenheter kan nämligen arbetskraftens värde minskas utan att detta behöver innebära sänkt levnadsstandard. Men utrymmet för relativt mervärde inskränks samtidigt av att arbetskraften står för en allt lägre del av kostnaderna i varuproduktionen. En fortskridande ökning av produktiviteten leder ofrånkomligen förbi den vändpunkt där det relativa mervärdet börjar stagnera. Detta kan endast i en be-



gränsad utsträckning kompenseras genom vad Marx kallar *absolut mervärde*, det vill säga förlängd arbetstid. Fortsatt tillväxt förutsätter att den arbetskraft som gjorts överflödig av industrialiseringen åter ska göras nödvändig i en produktion av andra slags varor. Varuproduktionens omfattning måste dessutom ständigt öka, eftersom den ökande produktiviteten är detsamma som en minskning av värdet i varje enskild vara.


Kapitalismen är alltså en historisk process som rymmer en inre motsägelse: produktiviteten undergräver kapitaltillväxten. Detta går att se som en underliggande förklaring till att kapitalismen sedan 1970-talet har kännetecknats av finansialisering – en oerhörd ökning av skuldsättningen på alla nivåer – samt av strukturell arbetslöshet.¹⁹ Det bör dock understrykas att ingen av Marx' kristeorier ger stöd åt någon tanke om historisk nödvändighet i fråga om vad som eventuellt kan komma efter kapitalismen.



1.2.4 Avspaltningen från värdet

Kapitalismens logik är totaliserande. Om värdet ska fortsätta att växa måste mellanmänniska relationer i allt högre grad förmedlas via varumarknaden. Likväl kan kapitalismen aldrig bli ”total”. Det är omöjligt att ens i de vildaste fantasier föreställa sig en värld där *allt* som människor företar sig med varandra, från vaggan till graven, motiveras av pengar. Varuformen kan inte stå på egna ben utan är beroende av sin egen utsida: att människor gör vissa saker för varandra utan att först göra upp om betalning.²⁰

Värde är ett samhälleligt förhållande som innebär att människor gör sig utbytbara. Værdetillväxten som historisk process är oskiljbar från den parallella framväxten av normer om vad som





inte är utbytbar. Ett kapitalistiskt samhälle är följaktligen ett samhälle där denna gräns mellan insida och utsida är under ständig omförhandling. Vissa sysslor "spaltas av" från värdet. Medan varorna per definition behandlas som utbytbara, behandlas det avspaltade tvärtom som outbytbar, personligt och innerligt.

Avspaltningsteorin²¹ kan bidra till att förklara varför den kapitalistiska moderniteten kännetecknas av ett tänkande som struktureras i form av polära motsatser. Framför allt handlar det om ett försök att förstå hur "kvinnlighet" får sin moderna innebörd just i form av en utsida till värdet.

I den kapitalistiska modernitetens historia har lönearbetet främst sysselsatt män. Kvinnor har i motsvarande grad fått huvudansvaret för den mellanmänniska omsorg som inte låtit sig förmedlas av varumarknaden, exempelvis omsorgen om barn. Själva idén om barndom inbegriper existensen av utvalda vuxna som tar hand om barnet, inte för att tjäna pengar utan av genuint osjälviska motiv. Denna idé får betecknas som specifikt modern. Parallellt med det industriella genombrottet började moderskapet att laddas med egenskaper som bekräftar att modern i relation till sitt barn är en unik och outbytlig individ. Kärlek, omsorg och sinnlighet har i moderniteten tillskrivits ett "kvinnligt" livssammanhang, på ett sätt som saknar motsvarighet i förmoderna samhällen. Avspaltningen från värdet befäster sålunda "tvåkönsmodellen" som den kapitalistiska modernitetens fundamentala genusordning.²²

Även "konstnärlighet" går att förstå som en avspaltning från värdet, fast med distinkt annorlunda förtecken. Medan det kvinnliga tillskrivs en osjälviskhet, tillskrivs det konstnärliga tvärtom en själviskhet. Konstnären förväntas *själv* välja sitt uttryck. Varje visad hänsyn till andras önskningsar – särskilt om dessa önskningsar för-



medlas via varumarknaden – försvagar det konstnärliga anspråket.

Konstverken i sig är inte avspaltade, utan kan säljas som varor. Förutsättningen för att dessa varor ska bibehålla sin status som konstverk är att varumarknadens aktörer upprätthåller vissa normer.


Att någonting erkänns som ett konstnärligt värde betyder just att detta *inte* kan abstraheras till ett ekonomiskt värde. Konstnärligt skapande kan i princip inte rationaliseras genom att överlåtas till maskiner eller utsätts för arbetsdelning. När maskiner eller lönearbetare tar del i att framställa konstverk, så måste det konstnärliga skapandet per definition ha skett *på förhand*.²³

Idealet om konstnärlig frihet förutsätter tanken på ett avspaltat reservat där konstverken kan ta form *innan* de antar varuform. Reservatets gränser är inte fasta, men de skyddas av gränskontroller: kapital släpps inte in, däremot släpps varor ut. Att sälja dessa varor blir för konstnären ett alternativ till att sälja arbetskraft. Frånvaron av kapital och dess medföljande tillväxttvång betyder att reservatet kan tänkas som en frizon från lönearbete och industrialisering. Därmed kan det konstnärliga skapandet bibehålla drag av självständigt hantverk.²⁴


Dessa observationer ligger till grund för min karakteristik av musikens politiska ekonomi som en *dialektik av industrialisering och estetisering*, där estetiseringen består just i att viss mänsklig verksamhet spaltas av från värdet och varuformen. Att en verksamhet ges status som *konstnärligt skapande* innebär att den tillerkänns en viss autonomi.²⁵

1.2.5 Konsten som realabstraktion


Karl Marx karakteriserade de forna tidernas hantverk som ”halvkonstnärliga”. Inom skråväsendet hade ännu inte den moderna åt-




skillnaden mellan mål och medel etablerats på allvar, vilket enligt Marx innebar att människor kunde utöva sina hantverk som "halvt självändamål".²⁶ I takt med att den kapitalistiska varuproduktionen bredde ut sig inträdde dock en allt mer långt gången arbetsdelning mellan hantverkets olika moment, ofta (men inte alltid) i form av en åtskillnad mellan "huvud" och "hand". Rutinmässiga sysslor kom att inordnas i lönearbetets form och underkastas en allt mer detaljerad arbetsdelning inom manufaktur och fabriksproduktion.²⁷ Allt detta innebar enligt Marx att hantverken förlorade sin konstkaraktär. Emellertid fanns det *vissa* hantverk som utvecklades i en rakt motsatt riktning: de spaltades av från industrialiseringen för att istället estetiseras och vinna erkännande som "konst" – ett begrepp som får sin moderna innebörd just i egenskap av en motpol till den industriella varuproduktionen.



Industriell varuproduktion kännetecknas av anonymitet. För köparen av en industriprodukt är det i princip likgiltigt *vem* som har ägnat sin arbetstid åt att tillverka den. Vad som räknas är varans bruksvärde och "samma" bruksvärde kan i princip erbjudas av en konkurrerande aktör på varumarknaden.




Konsten lyder under motsatta principer: individualitet och originalitet. Att någonting erkänns som ett konstverk betyder att det förblir förknippat med ett konstnärnamn.²⁸ Konstnärlig autonomi betyder just att den individuella konstnären åtnjuter privilegiet att skilja mellan rätt och fel i skapandeprocessen. Andra kan ha åsikter om bra eller dåligt, men de kan inte hävda att ett konstverk har skapats "fel", eftersom det vore att förneka dess status som konst.²⁹ Här finns förklaringen till varför konstnärligt skapande inte kan organiseras som lönearbete. Vid lönearbete är det arbetskraftens köpare som behåller privilegiet att skilja mel-




lan rätt och fel i arbetsprocessen. Varje form av arbetsdelning blir också principiellt svår att förena med den individuella autonomi som förutsätts i det konstnärliga skapandet.

Jag menar att konsten kan begripas som en *realabstraktion*, det vill säga en abstraktion som fullbordas genom människors samhälleliga handlande även om dessa människor inte alltid har en klart uttänkt föreställning om vad det är som abstraheras. Att vissa slag av mänsklig aktivitet bjuder varaktigt motstånd mot att inordnas i en industriell varuproduktion får dessa aktiviteter att anta vissa gemensamma drag. Genom den reella abstraktionen av "konstnärlighet" möjliggörs tanken på "konst" som en särskild sfär av mänskligt handlande, vilken även kan bilda utgångspunkt för olika *economic imaginaries*. Tankeabstraktionen kan projiceras både bakåt och framåt i historien, vilket får den att framstå som en del av människans väsen, trots att den underliggande realabstraktionen är historiskt betingad.³⁰



Karl Marx kritiserade den ahistoriska förståelsen av arbete hos Adam Smith med efterföljare. Arbete var enligt Marx förståelse en realabstraktion specifik för kapitalismen: först i det historiska sammanhang då arbetskraft blir en vara på en reellt existerande arbetsmarknad blir det möjligt att även i tanken abstrahera vitt skilda sysslor till en så övergripande kategori som "arbete".³¹ Parallellt med detta uppstod, genom avspaltning från den industriella varuproduktionen baserad på lönearbete, realabstraktionen "konst".

Min förståelse av konsten som realabstraktion kan kontrasteras dels mot en essentialism (konsten som allmänmänsklig egenkap)³², dels mot en nominalism (konsten som godtyckligt påhitt eller språkspel).³³ Det handlar alltså inte om att betrakta estetiken som en "överbyggnad", möjlig att härleda från en industriell "bas".



Dialektiken mellan industrialisering och estetisering består i ett verkligt isärhållande av olika verksamheter – en reell abstraktion.

1.2.6 Den estetiska revolutionen

Före den industriella revolutionen existerade ingen systematisk åtskillnad mellan begreppen ”teknik” och ”konst”. Grekiskans *technē* och latinets *ars* tenderade att användas synonymt, syftande på en lång rad hantverk vilka krävde särskilda färdigheter. På svenska användes ordet *konst* i samma breda bemärkelse, vilken idag lever kvar i ord som kokkonst, läkekonst och ingenjörskonst.³⁴

Under 1700-talet började man i det lärda Europa att successivt urskilja ett antal ”sköna konst” – däribland poesi, måleri och musik – vilka ansågs vara mer än bara hantverk. Medan hantverkets produkter värderades utifrån sin praktiska nytta, fjärmades konstverken från varje krav på nyttighet och upphöjdes till en sfär ovanför vardagen. Upplysningstänkarna började jämföra de sköna konsterna med varandra, såsom olika delar av ett estetiskt system.³⁵ Parallellt med den industriella revolutionen skedde en estetisk revolution.³⁶

Adam Smith hävdade i *Wealth of Nations* (1776) att ökad arbetsdelning är vägen till ökat välstånd. Endast marknadens storlek sätter gränsen för hur långt arbetsdelningen kan drivas. Han förnekade inte de destruktiva följderna för den enskilda arbetare som ständigt repeterar ett enda arbetsmoment, men ansåg ändå att arbetsdelningens fördelar övervägde över dess nackdelar.³⁷ Adam Smith spelade en viktig roll för att etablera den moderna förståelsen av ”ekonomin” som en särskild sfär, styrd av vissa lagar.³⁸ Tanken radikaliserades av Jeremy Bentham till en moralfilosofi känd som utilitarismen, i vilken rationaliteten av mål och medel sträcks ut till den punkt där

kapitalets tillväxt blir det enda mål för vilket alla människors handlande bör vara ett medel.³⁹

Immanuel Kant var positivt inställd till Adam Smiths ekonomiska lära⁴⁰, men vände sig mot utilitaristernas ohållbara slutledning. En av hans främsta filosofiska insatser bestod i att dra upp två gränser för nyttorationaliteten, vilket gav tydligare legitimitet åt en avspaltning från värdet. För det första, menade Kant, bör varje enskild människa betraktas som ett självändamål och får därför inte helt reduceras till ett medel för andra människors vilja. För det andra menade han att en viss kategori av produkter – konstverken – bör ställas utanför den industriella logiken.⁴¹

Konstens själva väsen är att den *inte* har något yttre ändamål, förklarade Kant i *Kritik der Urteilskraft* (1790), ett verk som fick oerhört stor betydelse för den moderna förståelsen av estetik.⁴² Kant lät konsten framstå som en "negation av den samhällliga ändamålsenligheten", som "den samhällliga antitesen till samhället" (för att låna ett par formuleringar från Theodor W. Adorno).⁴³

Väsenskillnaden mellan konst och lönearbete betonades kraftfullt av Kant⁴⁴, vars resonemang dock handlar mer om konstens reception än om dess produktion. Estetiska upplevelser kännetecknas enligt Kant av "intresselöst välbehag" – de förutsätter att mottagaren städar undan världsliga intressen till förmån för kontemplation.⁴⁵

Friedrich Schiller vidareutvecklade Kants estetik genom att ännu tydligare framställa konsten som en motvikt till den tilltagande arbetsdelningen. Endast genom att tillåta en avspaltad sfär av frihet kan människan förbli hel, menade Schiller. Konsten ska främja mänsklighetens bästa: inte genom att ha mänsklighetens bästa som sitt mål, utan genom att ställa sig utanför den annars förhärskande uppdelningen mellan mål och medel.⁴⁶



Den moderna estetiken förutsätter därmed en tydlig gräns mellan konst och andra slags hantverk. Kant förklarar uttryckligen varför t.ex. matlagningskonst och läkekonst inte kan höra till de sköna konsterna: en människa som sätter sig till bords har ett intresse av att utfodra sig, en patient som besöker en läkare har ett intresse av att bibehålla sin hälsa.⁴⁷ "Intresse" kan här läsas som en objektiv nytta som går att begripa som ett bruksvärde, vilket öppnar för en rationaliserad produktion. Enligt den moderna estetiken rymmer konsten däremot någonting subjektivt och irrationellt.⁴⁸ Motsatsförhållandet mellan objektiv *nytta* och subjektiv *skönhet* utgör en av "det borgerliga tänkandets antinomier", för att tala med György Lukács.⁴⁹

Vid 1800-talets början var den estetiska revolutionen fullbordad på det teoretiska planet. Den gamla mångfalden av "halvkonstnärliga" hantverkskunskaper hade genomgått en grundlig sortering i två motsatta slag av vetande: teknologi och estetik.⁵⁰ Från samma tidpunkt laddades även begreppet "kultur" med en specifik mening. Tidigare hade kulturbegreppet använts högst allmänt om olika slags processer där någonting odlas eller kultiveras. Nu blev kulturen till ett ting i sig och associerades till en idé om mänsklig fulländning, tillgänglig för de kultiverade samhällsskikt som hade den tid och de kunskaper som krävdes för att förkovra sig i litteratur och konst.⁵¹

Musiken har sedan 1700-talet räknats som en av de sköna konsterna. Det betyder att musik kan göras till en vara utan att musikverksamheten i sin helhet behöver förvandlas till en renodlad varuproduktion. Vissa sysslor ges plats i ett avspaltat reservat och får status av konstnärligt skapande, men produktivkrafternas utveckling innebär att gränserna för detta reservat inte kan vara giv-




na en gång för alla. En förutsättning för att musiken ska behålla sin status som en konstart är att avspaltningen upprätthålls (inte minst i form av *economic imaginaries*) – en process som jag alltså väljer att beteckna som *musikens politiska ekonomi*.

1.2.7 Hybridisering och renhållning

Bruno Latour har på slagkraftigt vis analyserat hur moderniteten upprätthålls genom ett fortlöpande "renhållningsarbete".⁵² Allt som finns i världen måste sorteras upp i två motsatta domäner: en subjektiv domän där människors fria vilja anses råda, en objektiv domän där allting anses ske av kausal nödvändighet. Ofta associeras dessa två domäner med begreppsparat *kultur* och *natur*.⁵³

Till saken hör att även mellanmännsliga relationer kan förtingligas och bli till ett slags pseudonatur. Så sker t.ex. när människor förhåller sig till "marknadens krav" eller "teknikens utveckling" som om de vore naturlagar som det inte tjänar något till att ifrågasätta. Karl Marx analyserade detta i termer av *fetischism*, vilket han begrep som något mer än bara en vrågbild av verkligheten. Hans slutsats blev att fetischismen är en nödvändig del i varje samhälle som kretsar kring varuproduktion.⁵⁴


Om tekniken görs till ren objektivitet, görs konsten till ren subjektivitet.⁵⁵ Latours teori om renhållningsarbetet är besläktad med Marx teori om varufetischismen⁵⁶, såtillvida att det som beskrivs är mer än bara en rökriddå. Modernitetens renhållningsarbete är en praktik som uppnår konkreta resultat. Isärhållandet av en subjektiv och en objektiv domän är vad som möjliggör en rad moderna friheter, t.ex. konstnärlig frihet och fria marknadskrafter. Sådana friheter vore otänkbara inom en förmodern världsåskådning där



natur och kultur bildar en odelbar helhet.⁵⁷ Friheterna hotar att åter förvandlas till tomma formler i den senmoderna tid då "hybriderna breder ut sig", menar Latour, som även i sin kristeori har beröringspunkter med Marx.

Hybridiseringen som beskrivs av Latour är i hög grad synonym med vad Marx kallar "produktivkrafternas utveckling" eller "förvetenskapligandet av produktionen" (enklare uttryckt: industrialisering). Latour menar att moderniteten består i renhållning och hybridisering. Varje kombination av natur och kultur resulterar i en ny hybrid. Ju komplexare hybrider som frambringas, desto större krav ställs på det efterföljande renhållningsarbetet. Därav följer en ökad svårighet att finna konsensus om var gränsen går mellan t.ex. politik och vetenskap eller mellan konst och ekonomi. Problemet är, enligt Latour, att moderniteten inte är i stånd att erkänna hybriderna *som hybrider*, utan måste definiera om varje hybrid som en *kombination* av olika beståndsdelar, vilka var för sig kan begripas som antingen som ren subjektivitet eller som ren objektivitet.⁵⁸ Ett hantverk av "halvkonstnärlig" karaktär måste t.ex. definieras som en kombination av tekniska och konstnärliga arbetsmoment, vilka då kan behandlas som väsensskilda. Endast genom sådant renhållningsarbete blir hybriderna begripliga för det moderna förnuftet och förenliga med de moderna friheterna.

Latour ger en schematisk bild av en process som han ser upprepas i stort och i smått: nya hybrider framträder som "heta händelser", då det till en början råder oklarhet om hur de ska förstås. Ett framgångsrikt renhållningsarbete leder efter hand till en "avkylning" där det nya ges en relativt stabil hemvist inom ramen för den moderna subjekt/objekt-dikotomin.⁵⁹ Jag låter mig influeras av detta synsätt i min undersökning av 1900-talets ljudmedier,



samtidigt som jag ser problemet i att Latour genom sina metaforer vill antyda en pseudonaturlig process, där det bara är en tidsfråga när renhållningen ska producera ett konsensus.

1.2.8 Till kritiken av den postmoderna kulturekonomin

Samtida forskning om kulturekonomi postulerar inte sällan en essentiell, det vill säga ahistorisk, motsatsställning mellan konst och kommers. Forskaren tar sedan på sig uppgiften att visa hur motsatsen kan överbryggas. Slutsatsen som sedan dras blir att vår tid är en synnerligen spännande tid, eftersom motsatsen mellan konst och kommers håller på att upphävas.

Jag kallar denna tendens för postmodern kulturekonomi. Typiskt för det postmoderna tänkandet är, enligt Bruno Latour, att modernitetens dualismer okritiskt tas för givna. Inget intresse ägnas åt hur dessa dualismer har uppkommit historiskt eller hur de återskapas genom ett fortlöpande renhållningsarbete. Postmodernt tänkande är helt uppfyllt av fascination inför hybridiseringen⁶⁰, för hur forna motsatser kan försonas med varandra. Tankefiguren ligger till grund för de idéer om en postmodern kulturekonomi som sedan 1980-talet har predikats av den svenske företagsekonomien Pierre Guillet de Monthoux.⁶¹ Hans idéer har på senare år influerat en rad avhandlingar som berör skivbolag. Jag vill redan här ta tillfället i akt att diskutera vad jag ser som problematiskt i dessa.

Kjell Arvidsson bygger sin studie av skivbolag på att det finns en "musikföretagandets logik", definierad som en balans mellan "de två logikerna konst och kommers".⁶² Utifrån samma antagande gör Thomas Florén en poäng av hur skivbolagen "integrerar" två logiker⁶³ och mystifierar denna dualism genom metaforer av typen

yin/yang.⁶⁴ Florén finner "en dubbel drivkraft bakom skivbolagsverksamhet"⁶⁵ – men är det så förvånande att människor måste tjäna pengar men samtidigt har andra mål i livet? Att antalet drivkrafter reduceras till endast *två* är symptomatiskt för hur den postmoderna kulturekonomin tar modernitetens dualismer för givna. Moderniteten i sig framställs som hopplöst förlegad⁶⁶, vilket leder till att varje hybrid föräras en lovsång. Oavsett vad som undersöks, tenderar den postmoderna kulturekonomin att komma fram till samma slags profetiska slutsats: att *homo creatus* och *homo economicus* försvinner för att ge plats åt en ny *homo intermezzo* – den senare gärna inkarnerad av popmusikern.⁶⁷

Musikindustrin, musikbranschen, musikindustrin, musiklivet, musikekonomin eller musikexporten – sådana begrepp kan aldrig vara annat än selektiva utsnitt ur den kaotiska summan av all musikverksamhet. En liknande karaktär finns i begrepp som "kreativa industrier" eller "upplevelseindustrier", vilka i dag används för att lyfta fram musikens roll i att skapa tillväxt. Begreppen kan inte avfärdas som blotta fantasifoster, för som *economic imaginaries* kan de institutionaliseras och därmed bidra till att stabilisera vissa aspekter av den verklighet som de gör anspråk på att beskriva.

Såväl i journalistiska som i vetenskapliga sammanhang är det mycket vanligt att man talar om "musikindustrin" i bestämd form singularis. Konsekvensen blir att en mångfald av aktörer hamnat i skuggan av en föregivet homogen industri, med skivbolagen som givet centrum.⁶⁸ Saken blir knappast bättre av att några av de mest citerade forskarna inom området har utmärkt sig genom ett okritiskt användande av statistik från skivbolagens intresseorganisation Ifpi.⁶⁹


Ännu på 1990-talet tenderade musiksociologer att använda

”musikindustrin” som synonym till skivindustrin. Sceniska musikframträdanden beskrevs som en utomindustriell verksamhet⁷⁰ eller rentav som en kvarleva från en förindustriell tid.⁷¹ Sedan senaste sekelskiftet märks en ny trend i svensk forskning på området: levande musik förklaras vara en av flera sektorer inom musikindustrin. Eftersom musikindustrin då blir en svårgreppad storhet måste forskarna göra kraftiga avgränsningar, vilket ofta resulterar i att det enda som undersöks blir just skivindustrin,⁷² i första hand dess ”topplistedrivna del”.⁷³ Hos dessa forskare finns en problematisk tendens att presentera slutsatserna som om de vore giltiga för *hela* den så kallade musikindustrin.⁷⁴

1.2.9 Delsammanfattning: Musikens politiska ekonomi


Min undersökning av musikens politiska ekonomi handlar sålunda om hur musikverksamhet integreras i *och* separeras från en expanderande varumarknad. Att musiken i vissa avseenden behandlas som ett undantag har att göra med dess samhälleliga ställning som konstnärlig verksamhet. Enligt den tradition av kritisk teori, till vilken jag här knyter an, utmärker sig konsten som en *negation* av den industriella varuproduktionen. Jag finner det rimligt att tala om en *dialektik av industrialisering och estetisering* för att bättre förstå den nyss nämnda dubbelrörelsen av integration och separation.

Industrialisering ska här förstås i termer av produktivitet: rationalisering av varuproduktionen med exklusiv inriktning på att minska behovet av arbetskraft. Varumarknadens konkurrens tvingar samtliga varuproducenter att ta del i denna successiva produktivitetsökning, vilket ger den kapitalistiska moderniteten en karakteristisk dynamik, inklusive tendenser till kris och sammanbrott.




Det finns i varje historiskt skede vissa mänskliga verksamheter vilka måste stå utanför industrialiseringen, eftersom det både ter sig praktiskt omöjligt och moraliskt oförsvarligt att organisera dem som lönearbete. Till dessa "avspaltade" verksamheter hör konsten, närmare bestämt den historiskt varierande uppsättning av verksamheter som i den kapitalistiska moderniteten har vunnit samhälleligt erkännande såsom *konstnärligt skapande*.

Konsekvensen av detta synsätt är alltså att det estetiska inte kan förstås i existentiella eller ontologiska termer utan endast i relation till sitt ekonomiska och historiska sammanhang. Detta får inte missförstås som att konsten kan reduceras till ett uttryck för ekonomiska intressen. Relationen är väsentligen *negativ*. Att individualitet och originalitet utgör ofrånkomliga element i allt som kallas konst går endast att förstå som en estetisk negation av den anonymitet och utbytbarhet som präglar den industriella varuproduktionen.



"Musik" syftar följaktligen inte på en given uppsättning av mänskliga verksamheter, utan har en historiskt skiftande innebörd, betingad av det faktiska utrymme som människor kan ta sig för verksamhet som *inte* tar formen av lönearbete. Musikens politiska ekonomi garanterar ett sådant utrymme genom att omgärda musikverksamhet med vissa regleringar. Regleringarna förutsätter att musikverksamheten formaliseras som *economic imaginaries*, ett begrepp som framhåller den selektiva och instabila karaktären hos dessa formaliseringar. Studiet av *economic imaginaries* kommer därför att ges en central roll i min historisering av musikens politiska ekonomi.



1.3 Att göra musik till en vara

1.3.1 Kopian föregår originalet

När de samtida kulturvetenskaperna tar sig an frågan om konst kontra teknik, saknas sällan en hänvisning eller en blinkning till Walter Benjamins uppsats "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1936).⁷⁵ Uppsatsens nyckelbegrepp är "aura", betecknande *det som inte kan mångfaldigas*. Olika slags konstverk har fått en aura genom att vara bundna till en viss plats eller en viss tid, vilket har varit avgörande för den estetiska uppfattningen om konst. Enligt Benjamin leder dock produktivkrafternas utveckling till att konsten i allt högre grad utsätts för "teknisk reproduktion", vilket leder till att auran går förlorad. Filmmediet skapar inga original som kan göra anspråk på äkthet, men filmindustrin kompenserar för aurförlusten genom att underblåsa en kult av filmstjärnornas personlighet. Benjamin avslutar med en varning för att sådana försök att återupprätta auran pekar i riktning mot fascism.⁷⁶

Teserna som framkastas av Benjamin är i många fall tvetydiga. Att resonemanget huvudsakligen rör sig i ett visuellt register gör det vanskligt att generalisera dess grundtema.⁷⁷ Uppsatsen låter sig därför läsas på två motsatta sätt.

Enligt den ena läsningen är auran uråldrig men döende. "Konsten" uppfattas som en allmänmännisklig aktivitet, vars villkor emellertid har förändrats radikalt sedan sekelskiftet 1900. Då inleds nämligen "reproduktionsåldern" vars tekniska rationalitet börjar bryta ned den "originalitetsideologi" som sedan urminnes tider påstås ha varit förhärskande.⁷⁸ Otaliga kulturvetare har tagit hjälp av Walter Benjamin för att sjunga visan om den uråldriga aurans död: ibland i teknikoptimistisk dur, ibland i kulturpessimistisk

moll. Oavsett de normativa förtecknen är denna läsning problematisk, då den innebär att den moderna estetikens idéer missförstås som blott en kvarleva från förmodern tid.

Enligt den andra läsningen av Benjamins uppsats, vilken jag förordar, bör däremot auran begripas som ett modernt fenomen, "en senkommen biprodukt av en oupphörlig reproduktion". Först när människor förhåller sig till "likvärdiga" kopior får de anledning att förhålla sig till ett "unik" original som dess antites.⁷⁹ Kopian föregår alltså originalet, något som är uppenbart i musiken: upprepning av en ljudfigur är förutsättningen för att den ska stabiliseras till en refräng, en komposition eller ett verk.⁸⁰

Först efter att böcker börjat tryckas i massupplaga framträdde under 1700-talet den moderna idén om författaren som litteraturens individuella upphovsman.⁸¹ Först efter att högtalare på 1920-talet hade börjat ersätta musiker blev "levande musik" till ett begrepp. Parallellt med den medietekniska utvecklingen har auran återskapats på nya sätt i de olika konstarterna.⁸²

Tillväjningen vid massmedier har skärpt människors "sinne för det likartade i världen", observerade Walter Benjamin.⁸³ Vi lär oss att abstrahera bort de skillnader som gör varje musikaliskt ljud och varje musikalisk situation till en unik händelse. Därför kan vi höra "samma låt" vid olika tillfällen, oavsett om ljudet kommer från små hörlurar eller stora högtalare, från ett vanligt piano eller en exklusiv konsertflygel. Sinnet för det likartade utgör själva förutsättningen för att vi ska kunna jämföra två återgivningar av samma "original" – oavsett om originalet existerar som muntlig tradition, som skrivna noter eller som digital ljudinspelning.

Utifrån dessa överväganden drar jag slutsatsen att "teknisk reproduktion" *inte* kan betraktas som någon teknikalitet, det vill



säga, att det inte handlar om att en objektiv funktion hos tekniken får en subjektiv verkan i kulturen. Snarare uppfattar jag teknisk reproduktion som en teknisk-kulturell *praktik*, i vilken det likartade premieras på bekostnad av det olikartade. Motsatsen utgörs då av en praktik som premierar frambringandet av det unika, vilket är centralt i den moderna idén om "konstnärligt skapande". Förhållandet mellan konst och teknik bör begripas mot bakgrund av att varuformen kännetecknas av utbytbarhet. Existensen av en varumarknad innebär att inget bruksvärde kan gälla som absolut unikt. När ett tekniskt medium används i produktionen av varor är det i någon mening ofrånkomligt att mediebruket får karaktär av "teknisk reproduktion".

1.3.2 Mediernas materialitet

Vad medier gör är, enligt medieteorikern Friedrich Kittler, tre saker: att *lagra*, att *överföra* och att *bearbeta*.⁸⁴ Ljudmedier kan då begripas som en samlingsterm för olika sätt att lagra, överföra och bearbeta ljud. Om detta alls är möjligt kan emellertid ifrågasättas. Ljud är inte objekt. Ljud *är* knappast alls – det bör snarare sägas att ljud *äger rum*.⁸⁵

Ljud är en beteckning på vibrationer som fortplantar sig genom materia och som befinner sig inom det frekvensområde där människans hörselorgan kan uppfatta vibrationerna som skillnader i lufttryck.⁸⁶ Strikt talat går det inte att höra "samma ljud" två gånger och följaktligen går det inte heller att lagra ett ljud. Däremot kan ljudmedier användas för att lagra *vissa ljudegenskaper*⁸⁷, så att det vid senare tillfälle går att alstra nya ljud som vårt "sinne för det likartade" kan identifiera som "samma".



Musikinstrument är ljudmedier.⁸⁸ De används för att lagra, överföra och bearbeta olika ljudegenskaper. Hålen på en flöjt fungerar t.ex. som ett sätt att lagra vissa ljudfrekvenser och dess inbördes relationer. Trumpeten blir i kraft av sin form, som låter de alstrade ljuden ledas ut till en tratt, lämpad för överföring av akustiska signaler över längre sträckor. Liknande trattformer återfinns i tidiga grammofoner och även i viss arkitektur. Ett ofta anfört exempel är de amfiteatrar i det antika Aten vars sofistikerade akustik lät tiotusentals åhörare höra vad som sades på scenen.⁸⁹ Dessa byggnader var sin tids nya ljudmedier, i samma mening som radion var ett nytt ljudmedium för hundra år sedan.

Varje lagring eller överföring av ljud inbegriper även en bearbetning, eftersom det ofrånkomligen görs ett urval bland olika ljudegenskaper. Möjligheterna att styra denna bearbetning skiljer sig emellertid mellan olika ljudmedier. Utifrån dessa skillnader i styrningsmöjlighet vill jag föreslå en tentativ definition av musikinstrument, såsom gängse beteckning på en särskild typ av ljudmedier.⁹⁰ Karakteristiskt för musikinstrument är, för det första, att *en individ* ges möjlighet att styra bearbetningen på ett sätt som upplevs som *omedelbart*, alltså utan märkbar fördröjning från kroppsrörelse till hörbart resultat.⁹¹ För det andra tenderar individen att ges relativt stor möjlighet att styra tonhöjd och/eller rytm, men relativt liten möjlighet att styra klangfärg.⁹² För det tredje kan musikinstrument lagra ljudfrekvenser och dess inbördes relationer, men de kan inte lagra tidsliga sekvenser (tonföljder eller rytmer).⁹³

Alla lagringsmedier kan i princip fungera som överföringsmedier genom att det materiella mediet förflyttas. Således kan postväsendet fungera som ett ljudmedium när t.ex. noter skickas på

posten. I ett ännu vidare perspektiv utgör luften – som förmedlare av vibrationer – det främsta av alla ljudmedier.

Ljudmedierna har här givits en ytterst vid definition. Ett så brett mediebegrepp riskerar att bli meningslöst om det inte kompletteras med tydliga kriterier för att differentiera mellan olika slags medier.⁹⁴ Av särskild vikt för min undersökning är frågan om hur olika ljudmedier erbjuder olika förutsättningar för att göra musik till en vara. Avsnittet som följer härnäst syftar just till en förståelse av varuformens mediemateriella betingelser.

1.3.3 Seriekopplade medier

Mediebegreppet låter sig på intuitivt vis differentieras utifrån den roll som maskiner spelar i mellanmänsklig kommunikation. Förutsättningen för detta är en given åtskillnad mellan människa och maskin. Då framträder tre mediekategorier. Första kategorin omfattar alla de kulturella praktiker, t.ex. språket, som låter människorna kommunicera utan hjälp av maskiner. En andra kategori utgörs av de medieringar där den ena parten tar hjälp av en maskin utan att den andra parten behöver göra det, vilket t.ex. gäller för trycksaker och högtalarmusik. Medierna i kategori tre förutsätter däremot att både sändare och mottagare har tillgång till rätt slags maskin, vilket är fallet med ljudmedier som telefon, grammofon och radio.⁹⁵

Fördelen med nämnda modell är att den tydligt belyser det ömsesidiga beroendet mellan vissa bruksvärden. Konsumtionen av cd-skivor förutsätter konsumtion av cd-spelare och vice versa. Nackdelen med modellen är dess oreflekterade humanism.⁹⁶ Distinktionen mellan människa och maskin är i praktiken ofta svår. Detta blir uppenbart redan i triviala fall, som vid användande av

glasögon eller hörapparat, eller för den delen vid en typisk konsert: musikernas kroppar har förändrats genom mångårigt umgänge med musikinstrument; publikens kroppar har förändrats genom intag av rusmedel.

Posthumanistiska teoretiker har därför förordat alternativa begrepp såsom assemblage, cyborg, naturkultur och begärsmaskin.⁹⁷ Trots alla dess förtjänster, tenderar sådana synsätt att sudda ut vissa högst relevanta skillnader mellan olika assemblage, inte minst de skillnader som har att göra med olika relationer till varuformen.

Jag vill därför föreslå ett alternativt sätt att dela in medierna i tre kategorier: primärmedium, medieformat och medieteknik. Min utgångspunkt är då inte någon ontologisk åtskillnad mellan människa och maskin, utan en samhällelig åtskillnad mellan universell förmåga och partikulär teknik. En förmåga kan klassas som universell om den behandlas som sådan på arbetsmarknaden. För att sälja arbetskraft i dagens Sverige förutsätts t.ex. läs- och skrivkunnighet, vilket i denna kontext gör skriftspråket till ett primärmedium. Däremot är det bara ett fåtal jobb som kräver kunskaper i notskrift och därför kan notskriften klassas som ett medieformat.

Primärmedier framstår som universellt tillgängliga⁹⁸ medan *medieformat* framstår som "kodade". Medieformaten kräver särskild *medieteknik* både för att kodas och för att avkodas. En medieteknik kan vara en maskin, en mänsklig färdighet eller ett assemblage av människor och maskiner.⁹⁹

För att förtydliga hur begreppet kan användas kan en biograf duga som exempel. En biograf är en medieteknik (ett assemblage av bland annat filmprojektor och maskinist) som är lämpad att avkoda ett visst medieformat (t.ex. 9 mm filmrullar) så att biografbesökarna kan erbjudas filmen som primärmedium. På samma

sätt är cd-skivan ett medieformat, cd-spelaren är en medieteknik och den hörbara musiken är primärmedium.

Ett mediums innehåll är alltid ett annat medium, hävdade Marshall McLuhan.¹⁰⁰ Påståendet är svepande men rymmer en viktig insikt. Jag föredrar att uttrycka saken i följande termer: *Mediering innebär alltid att flera medier seriekopplas.*

När en orkester ger en konsert som direktsänds i radio går det t.ex. att tänka sig följande seriekoppling: noter (medieformat) – orkester (medieteknik) – ljud (primärmedium) – mikrofon (medieteknik) – elektrisk ström i en kabel (medieformat) – radiomottagare (medieteknik) – radiovågor (medieformat) – radioapparat (medieteknik) – ljud (primärmedium).

Kedjan kan utan vidare ges ännu mer ingående beskrivning, eftersom varje medieteknik i sin tur består av flera seriekopplade medier. Köksradion kan framstå som en "svart låda", men om den skruvas isär visar den sig bestå av ett flertal medietekniska komponenter (t.ex. förstärkare och högtalare), sammankopplade av kablar vars elektriska signaler har ett visst medieformat. Förstärkaren kan i sin tur plockas isär vilket blottar ännu en serie av medietekniker, och så vidare.¹⁰¹

Den som vill lyssna på orkesterkonserten i radio behöver inte känna till dessa teknikaliteter. Däremot krävs kunskap om på vilken frekvens och vid vilken tidpunkt som konserten sänds. Även dessa kunskaper är medierade. I ovan nämnda exempel är det således möjligt att tänka sig dagstidningens radiotablå som en del i samma medietekniska assemblage som symfoniorkestern, vilken i sig utgör ett assemblage av människor och maskiner.

Att tänka mediering i dessa termer – seriekoppling och assemblage – har enligt mitt synsätt en rad fördelar. För det första

nyanseras talet om "nya medier". Inga medier är rakt igenom nya, eftersom de alltid sammankopplas med och "remedierar" äldre medier.¹⁰² För det andra ges mänsklig kunskap (och okunskap) sin rättmätiga plats i analysen. För det tredje blir det möjligt att ställa frågan om i vilken mån som seriekopplingen av olika medier kan förhindras, underlättas eller övervakas, vilket ur en ekonomisk synvinkel är av största vikt.

Jag ser i breda drag tre sätt att göra musik till en vara, motsvarande de tre typerna av medier. Första sättet är primärmedialt: musiken som ljud görs till vara (eller till en del av en vara). Konsumtionen av en sådan vara är begränsad till en viss tid och en viss plats. Försäljningen av varan är beroende av att tillträdet till platsen kan begränsas.¹⁰³

Andra sättet är att sälja musiken i ett särskilt medieformat, vilket gör konsumtionen avhängig en särskild medieteknik. Därmed etableras ett ömsesidigt beroende mellan olika slags varor. Beroende är inte nödvändigtvis symmetriskt: få vill köpa pianonoter utan att behärska notläsning samt ha tillgång till ett piano, men ett piano går att spela på även utan noter. Vissa medieformat är dessutom svårare än andra att inordna i varuform: radiovågor kan inte säljas på samma sätt som radiomottagare.

Försäljningen av medieteknik – t.ex. radiomottagare eller piano – låter sig däremot *inte* beskrivas som en försäljning av musik. Att vardagsspråket förbjuder detta är talande i sig. Förklaringen måste återigen sökas i den moderna motsatsställningen mellan konst och teknik. Musik räknas som en konstart vilket betyder att dess ursprung måste härledas till ett individuellt skapande. Att en industriprodukt kan användas till att *göra* musik betyder därför inte att den *är* musik.

Tredje sättet att göra musik till en vara är att sälja en nyttjanderätt till vissa medietekniska assemblage, vilket förutsätter en reell möjlighet till kontroll. Möjligheterna att sälja en sådan vara beror således på vilken lagstiftning som gäller och hur lagarna tolkas i förhållande till den medietekniska utvecklingen.

1.3.4 Determinismer

Musiken som går att höra – i en konsertsal, på ett dansgolv eller i ett par hörlurar – är alltid redan medierad i ett flertal led. Vart och ett av dess medier sätter vissa materiella ramar för de resulterande ljuden. Ett piano begränsar pianistens handlingsutrymme till ett visst antal toner; en skiva rymmer bara ett visst antal minuter; en högtalares storlek sätter en gräns för den ljudvolym som den kan uppnå; en radiosändare når bara ett visst antal mil. Att ta sådana begränsningar på allvar är kärnan i vad jag vill beteckna som *mediematerialism*.

Mediematerialismen får inte förväxlas med den *teknikdeterminism* som brukar förknippas med Marshall McLuhan. Teknikdeterminismen är egentligen ingen teori om teknik, utan snarare en teori om historien.¹⁰⁴ Enligt denna teori är det teknikens utveckling som ger historien dess riktning,¹⁰⁵ vilket kvarlämnar frågan om vad som ger teknikutvecklingen dess riktning. Ofta vilar teknikdeterminismen på en outtalad teleologi. McLuhan tenderade t.ex. att skildra mediehistorien som en rörelse från materiellt till immateriellt, eller från kropp till ande.¹⁰⁶ Följaktligen utgick han från att elektriska ljudmedier hade som inneboende funktion att *ersätta* den närvarande, mänskliga rösten.¹⁰⁷ Sådana slutsatser är förhastade. Det är lika tänkbart att nya medier bidrar till att ladda

den kroppsliga närvaron med stärkt "aura".¹⁰⁸

En särskild variant på teknikdeterminismen utgörs av vad som skulle kunna kallas *militärdeterminism*. Detta synsätt kan i viss mån förknippas med medieteoretiker som Friedrich Kittler och Paul Virilio, vilka betonar den militära kapprustningen som yttersta drivkraft bakom utvecklingen av nya medier.¹⁰⁹ "Underhållningsteknologi är missbruk av arméutrustning" lyder en av Kittlers välbekanta provokationer. Militärdeterminismen kan tjäna som en nyttig påminnelse om att den "civila" dialektiken mellan estetisering och industrialisering inte kan ge hela bilden när det gäller att förstå varför en viss medieteknik slog igenom. Det är emellertid nödvändigt att skilja mellan mediernas uppfinnande, spridning och bruk.¹¹⁰ Radioteknikens tidiga militärhistoria förklarar inte dess senare kulturhistoria.

Vissa kulturforskare har velat positionera sig mot teknikdeterminismen genom att inta en diametralt motsatt ståndpunkt. Detta kan ske på minst två sätt. Ett sätt är att hävda, som den tidige Raymond Williams, att tekniken till sitt väsen är neutral.¹¹¹ Tekniken anses alltså aldrig vara annat än ett *medel* för att uppnå de *mål* som det står människorna fritt att sätta. Resonemanget förutsätter en ontologisk definition av "tekniken" såsom väsensskild från mänsklig subjektivitet. Själva tanken på teknikneutralitet bör enligt mitt synsätt begripas som ett *resultat* av det ihärdiga "renhållningsarbete" som enligt Bruno Latour kännetecknar moderniteten.

Tekniken *är* inte neutral till sitt väsen – den *görs* neutral. Det vore dock lika fel att upphöja neutraliseringen till en historisk lag. Detta misstag görs av medievetaren Brian Winston, som i sin iver att avvisa teknikdeterminismen har intagit en position som han själv betecknar som "kulturdeterminism".¹¹² Han hävdar att all



teknik efter hand kommer att regleras så att den inte rubbar samhällets bestående ordning.¹¹³ Då är det "samhället" som tillerkänns en ontologisk existens oberoende av "tekniken", vilket är en tveksam utgångspunkt för den som vill förklara samhällsförändringar.

1.3.5 *Delsammanfattning*: Att göra musik till en vara

I de tre föregående avsnitten (1.3.2-1.3.4) har jag presenterat en syntes av medieteoretiska perspektiv som tar fasta på de materiella skillnaderna mellan olika medier. Syftet är att främja förståelsen av hur den fortskridande utvecklingen av nya medier bidrar till att förändra förutsättningarna för att göra musik till en vara.

Jag begagnar mig avsiktligen av ett brett mediebegrepp, så brett att det omfattar både "konstnärligt skapande" och "teknisk reproduktion". Detta syftar till att lämna plats för de undersökta aktörerna och hur de själva bedömde sin tids nya medier, vars framtida bruk inte var förutbestämt. Att kulturhistoria och teknikhistoria i hög grad har skrivits separat riskerar att underblåsa fördomar gentemot de aktörer som engagerade sig i skeenden som ännu inte gick att betrakta i separationens ljus. Det blir alltför lätt att i efterhand skratta åt dem som i kulturens namn motsatte sig den nya teknik som senare blev en självklar beståndsdel i vardagslivet, eller åt dem som i namn av det tekniska framsteget dömde ut vad de såg som förlegade kulturyttringar men som likväl visade sig överleva.

Jag vill skilja mellan tre slags medier, vilka jag benämner primärmedium, medieformat och medieteknik. Ett primärmedium kan betraktas som universellt tillgängligt, men universaliteten är historiskt betingad. Definitionen utgår inte från människans väsen utan från arbetskraftens standardisering i den kapitalistiska moderniteten.



Medieformat, å andra sidan, blir endast tillgängliga för sinnena med hjälp av en viss medieteknik. Varje medieteknik kan betraktas som ett seriekopplat assemblage, vilket även kan inbegripa mänskliga aktörer.

Utifrån denna differentiering mellan tre slags medier härleder jag en differentiering mellan tre sätt att göra musik till en vara. Musik kan säljas som *hörbart ljud* (primärmedium), så som sker vid den typiska konsertsituationen. Musik kan även säljas som *materiellt objekt* (medieformat), exempelvis noter eller skivor. Tredje möjligheten är att sälja musik som *immateriell rättighet*, där köparen får tillstånd att sammankoppla vissa medietekniska assemblage.

Alla tre varuformerna upprätthålls med hjälp av rättsliga regleringar. De två första förlitar sig på äganderätten, medan den tredje förutsätter en immaterialrättslig reglering som är tillämpbar på den aktuella medietekniken. Immaterialrätten förutsätter *economic imaginaries* vars behov av fortgående "reparationsarbete" kommer till uttryck när nya medier möjliggör assemblage av slag som lagstiftarna inte hade kunnat förutse.

1.4 Att göra musik till en icke-vara

1.4.1 Mellan poiesis och praxis

Musikens politiska ekonomi är beroende av *economic imaginaries* för att formalisera olika aspekter av och aktörer i musikrelaterad verksamhet. Dessa *economic imaginaries* kan implicera olika förståelser av musik. Musiken kan ibland framstå som en produkt, ibland som en praktik. Balansgången mellan "det fasta" och "det flytande" är karakteristisk för alla resonemang om kultur, menar sociologen Felix Stalder. Eftersom det moderna kulturbegreppet tar sikte på mänsklig fulländning kan ingen av aspekterna tänkas bort, men samtidigt finns det inget språk som är neutralt i frågan. I de enskilda fallen måste antingen det fasta eller det flytande ges företräde.¹¹⁴ "Musikerna" kan alltså som *economic imaginary* ha olika innebörd beroende på om kriteriet för att vara musiker definieras som en produkt eller som en praktik.

På gammalgrekiska användes begreppen *poiesis* och *praxis* för att beteckna två skilda slag av mänskligt handlande. Distinktionen förknippas särskilt med Aristoteles och har utvecklats vidare av Hannah Arendt.¹¹⁵ *Poiesis* betecknar all slags tillverkning (*making*) som syftar till att frambringa en bestående slutprodukt, medan *praxis* betecknar det handlande (*doing*) vars syfte realiseras i handlandets ögonblick.

Arendt poängterar särskilt att *poiesis* låter sig inordnas i en instrumentell rationalitet som skiljer mellan mål och medel, en åtskillnad som inte låter sig göras i fråga om *praxis*. En påtaglig skillnad är också att *poiesis* kan försiggå i isolering eller anonymitet, medan *praxis* "sker mellan människorna".¹¹⁶

Slutprodukten för *poiesis* är inte nödvändigtvis ett materiellt

bruksföremål. "Förtingligandet som det innebär att skriva ned något, måla en bild, modellera en figur eller komponera en melodi" hör också dit.¹¹⁷ Många språk har ett särskilt ord som tidigare användes om alla slags tillverkande hantverk. Det är talande att dessa ord – *verk*, *Werk*, *work*, *oeuvre*, *opus* – i modern tid har fått en distinkt betydelse som beteckning på slutprodukten av ett konstnärligt skapande.¹¹⁸

En fördel med de antika termerna *poiesis* och *praxis* är att de ger en distans till den moderna uppfattningen om estetik och ekonomi som skilda sfärer.¹¹⁹ Distinktionen skär tvärs igenom dessa. Att bygga en scen, att konstruera ett musikinstrument och att komponera en melodi är tre exempel på *poiesis*. Att däremot stå på scenen och framföra en melodi med hjälp av ett instrument, eller att dansa till detta framförande, utgör däremot *praxis*.¹²⁰

Om framförandet spelas in blir distinktionen genast mindre självklar, men här är det inte min avsikt att göra en absolut uppdelning av mänskliga verksamheter utan att tydliggöra skillnaderna mellan vissa *economic imaginaries*.

1.4.2 Produktivt och improduktivt arbete

När nationalekonomin etablerades som vetenskap på 1700-talet kretsade den i hög grad kring frågan om hur man kan skilja mellan produktivt och improduktivt arbete. Distinktionen utgår från att det är överskottet som genereras av det produktiva arbetet som låter människor ägna sig åt improduktivt arbete. Detta utesluter alltså inte att ett arbete som är ekonomiskt improduktivt kan vara samhälleligt nyttigt.

Aristoteles distinktion mellan *poiesis* och *praxis* kom här att

bilda en viktig utgångspunkt. Adam Smith drog slutsatsen att arbete är produktivt endast om det resulterar i en någorlunda beständig slutprodukt. Alla slags tjänster betraktade han däremot som improduktiva. Musiken framstod som något av ett paradexempel när Smith räknade upp improduktiva arbeten: ”präster, advokater, läkare, vittna män av alla de slag, skådespelare, gycklare, musiker, operasångare, operadansörer m.fl.”¹²¹

Senare närmade sig Karl Marx frågan, åter med musiken som exempel. Pianotillverkaren är produktiv men pianisten är improduktiv, noterade han vid ett tillfälle.¹²² Vissa har tolkat detta som att Marx i likhet med Smith betraktade vissa typer av mänsklig verksamhet som essentiellt improduktiv.¹²³ Hans frågeställning är emellertid en annan. Till skillnad från Smith, som formulerade en ekonomisk teori med ahistoriska anspråk, inskränkte sig Marx till att frilägga kapitalets rörelselagar. I ett kapitalistiskt samhälle är arbete produktivt om det resulterar i mervärde som bidrar till kapitalets tillväxt. Förutsättningen är alltså att arbetskraft anlitas för produktion av varor. Vari själva arbetet består och huruvida varorna är av beständig art är ur kapitalets synvinkel helt irrelevant, klargör Marx i annat sammanhang.¹²⁴

Sålunda kan även en pianist vara produktiv. Om pianisten anställs vid en stumfilmsbiograf, till vilken biografägaren säljer biljetter, kan det antas att pianisten genererar mervärde. Omvänt så är det fullt tänkbart att pianotillverkning kan ha improduktiv karaktär. Den som köper en byggsats för att själv bygga ett piano har inte genererat något mervärde, inte ens om pianot sedan säljs.

Marx ekonomikritiska insats var att påvisa produktivitetetsbegreppets logiska gräns. Åtskillnaden mellan produktivt och improduktivt arbete äger relevans endast inom kapitalismen. I samma mån

som människor är beroende av varumarknaden för sin överlevnad, är det improduktiva arbetet beroende av det produktiva arbetet.

1.4.3 Baumols kostnadssjuka

Ett sekel efter Marx användes musiken som exempel i ännu en inflytelserik studie av ekonomisk produktivitet. De amerikanska ekonomerna William J. Baumol och William G. Bowen ville på 1960-talet påvisa vad de såg som ett dilemma inneboende i själva tjänstesektorn¹²⁵ (annorlunda uttryckt: i alla lönearbeten med karaktär av *praxis*). Frågan ställdes nu i relativa termer¹²⁶: vad händer när produktiviteten ökar snabbare i vissa sektorer än i andra, samtidigt som lönerna måste utvecklas i någorlunda jämn takt för att täcka människors levnadsomkostnader?

Baumol & Bowen jämförde, för det första, konstnärliga scenframträdanden med industriell varuproduktion. Skillnaden uppenbarades då i den blotta orimligheten att finna en teknik som låter en stråkkvartett framföras med färre än fyra musiker eller på kortare tid än tidigare. ”Utifrån ett ingenjörsmässigt synsätt är scenframträdanden teknologiskt stagnerade”, konstaterade de båda ekonomerna.¹²⁷

För det andra jämförde de ”kostnaden för att erbjuda en timmes underhållning till varje enskild medlem i publiken”. Premissen var då att den underhållning som erbjuds av ett scenframträdande lika gärna kan erbjudas via en tv-skärm. Då blir det plötsligt möjligt att uppnå en produktivitetsökning som är ”betydligt mer drastisk än vad som har bevitnats i någon annan av de ekonomiska sektorer som åtnjutit kraftfulla teknologiska framsteg”.¹²⁸

Slutsatsen är given. Vi har faktiskt en progressiv och en icke-progressiv sektor i vår ekonomi. /.../ Den verksamhet som tydligast hör till den icke-progressiva sektorn är scenkonsten. /.../

Men med inspelade framträdanden kan man dra nytta av teknikens alla fördelar, varför dessas relativa kostnadsfördel gentemot scenframträdanden kan förväntas öka.¹²⁹

Teorin har blivit känd som "Baumols kostnadssjuka". Än idag diskuteras i vilken mån som diagnosen stämmer och vilka politiska konsekvenser som då bör dras. Baumol & Bowen antydde flera olika möjligheter för hur en viss form av *praxis* kan överleva i ett industrialiserande samhälle. Utifrån deras resonemang finner jag det möjligt att extrapolera tre olika scenarion, vilka för musikens del kan beskrivas på följande vis:

- 1) Skattefinansiering. Överskott från den industriella varuproduktionen omfördelas i detta scenario via skatter för att finansiera utvalda typer av professionell musikverksamhet. Kostnaden för denna verksamhet tillåts att öka i takt med den allmänna produktivitetsökningen, eftersom det finns en politisk vilja till bevarande.¹³⁰ Att så ska ske betraktas ofta som önskvärt i kulturpolitiska sammanhang. Baumols namn utgör idag en stående referens när det gäller att motivera det statliga stödet till symfoniorkestrar.¹³¹ Skattefinansiering är detsamma som offentligt mecenatskap och det går att tänka sig samma slags omfördelning organiserad av privata mecenater.¹³²

2) Amatörisering. Detta andra scenario bygger på att industrins ökade produktivitet tas ut i form av en reell arbetstidsförkortning.¹³³ Vissa människor väljer att använda sin utökade fritid till att göra vad de själva älskar: att spela musik.¹³⁴ Eftersom de har sin inkomst från annat håll är de beredda att framträda på scen utan betalning. Yrkesmusiker som inte kan konkurrera på dessa villkor tvingas då att ta andra jobb. På 1960-talet bedömde Baumol och Bowen att det framtida musiklivet sannolikt skulle präglas av en generell amatörisering.¹³⁵

3) Förtingligande. Till skillnad från de två föregående, innebär detta tredje scenario att musiken förlorar sin karaktär av *praxis* och blir till en renodlad *poiesis*. Det sker kort sagt genom att scenframträdanden ersätts av inspelningar. Musikerna blir i detta scenario allt färre och de återstående byter arbetsplats från scenen till studio, där de gör inspelningar som sedan kan avnjutas ett obegränsat antal gånger av ett obegränsat antal människor. Musik blir till en industriprodukt bland andra, såld i form av materiella objekt eller immateriella rättigheter.

Förutsatt att Baumols teori stämmer, blir musikens politiska ekonomi i hög grad till ett val mellan ovanstående tre alternativ. Därmed inte sagt att de utesluter varandra. Tvärtom ser det ut som att alla tre scenarierna har förverkligats, i olika mån och i olika nischer. Det ligger nära till hands att associera "klassisk musik" med skattefinansiering, "alternativ musik" med amatörisering och "kommersiell musik" med förtingligande. Även om sådana kategorier är alldeles för grovhuggna, kan resonemanget tjäna som påminnelse om vådan i att förutsätta en enhetlig "musikbransch".

Möjligen kan det även ge en vink om den splittrade livssituationen för många musiker.¹³⁶

1.4.4 Upplevelseekonomin

Många nationalekonomer är numera av uppfattningen att Baumols teori har blivit förlegad.¹³⁷ Detta hänger samman med 1990-talets genomslag för nya tillväxtteorier där stor vikt läggs vid så kallat "humankapital".¹³⁸ Teorierna får understöd av statistik där produktiviteten räknats ut med nya metoder.¹³⁹ Vissa ekonomer påstår uttryckligen att "Baumols sjuka har blivit botad", med hänvisning till statistik som visar på en snabb ökning av tjänstesektorns produktivitet sedan 1990-talets mitt.¹⁴⁰ Påståenden av detta slag förutsätter att Baumols teori om scenkonsten kan generaliseras till en teori om allt som räknas till tjänstesektorn, vilket i sig är tveksamt.¹⁴¹ Statistiken vederlägger på intet vis Baumols resonemang om att verksamheter i en "icke-progressiv sektor" kommer att drabbas av en kronisk kostnadssjuka. Huruvida en viss verksamhet hör till en sådan sektor är en annan fråga som måste besvaras från fall till fall.

Under 2000-talet har enorma resurser investerats i att bygga jättelika underhållningsarenor på ett stort antal orter i Sverige. En sådan arena är inte bara en simpel byggnad utan även ett elektroniskt medium, med kraftfulla högtalaranläggningar och gigantiska videoskärmar.¹⁴² Genom att arenorna ger plats för en större publik än vid befintliga scener, ger de i teorin möjlighet att öka produktiviteten i ett scenframträdande. En stråkkvartett kräver fortfarande fyra musiker, men om dessa spelar inför en dubbelt så stor publik blir de i ekonomiskt hänseende även dubbelt så pro-


duktiva. Arbetstiden per vara har då halverats.

Föreställningen om en "upplevelseekonomi", som populariserades kring sekelskiftet 2000, har bidragit till att motivera de stora investeringarna i underhållningsarenor. Vissa har hävdad att ekonomin håller på att genomgå en djupgående metamorfos som innebär att scenframträdanden nu blivit den modell som även tillverkningsindustrin måste efterlikna i sin jakt på vinst.¹⁴³

Kommersialiseringen av "upplevelser" och "humankapital" kan förstås som en uppvärdering av viss *praxis*, närmare bestämt den *praxis* som visar sig gynnsam i konkurrensen om att realisera mervärde på varumarknaden. Samma konkurrens fortsätter att tvinga varuproducenterna att minimera den nödvändiga arbetstiden, alltså höja produktiviteten. Så länge vissa verksamheter inte lyckas höja sin produktivitet i samma takt som andra, kvarstår den grundläggande mekanismen i Baumols kostnadssjuka.



Ur ett ekonomikritiskt perspektiv, influerat av Marx, räcker det inte att fråga om Baumols teori är sann eller falsk. Det väsentliga blir att bedöma de premisser som den vilar på, för att därigenom avgöra gränserna för dess giltighet. Av särskilt intresse blir då att Baumol & Bowen var djupt ambivalenta i fråga om musikens reproducerbarhet. Å ena sidan jämförde de framträdanden och inspelningar som två sätt att leverera samma bruksvärde till en publik. Å andra sidan förutsatte de att musikframträdanden inte är *fullständigt* reproducerbara, utan rymmer någonting som är oskiljbart från musikernas närvaro, motsvarande det som Walter Benjamin kallade "aura".¹⁴⁴ Utan att reflektera närmare över saken, förutsatte Baumol & Bowen att auran innebär att det finns utomekonomiska skäl att bevara vissa slag av mänsklig *praxis*.

Baumol & Bowen analyserade musikframträdanden med ut-



gångspunkt i det klassiska konserthusets konventioner. Analysen placerade de elektroniska ljudmedierna *utanför* konserthuset. Stråkkvartetten förklarades som "teknologiskt stagnerad", då det kunde förutsättas att konsertpubliken ville uppleva instrumentens oförmedlade klang. Är en konserterande stråkkvartett fortfarande en riktig stråkkvartett om konsertljudet förstärks av högtalare för att nå en arenapublik? Frågan lämnas obesvarad av Baumol & Bowen, eftersom det handlar om en värdering utifrån konstnärliga normer som är historiskt föränderliga. Om man kan få publiken att acceptera en högtalarförstärkt stråkkvartett ger detta ett visst utrymme för ökad produktivitet. Utrymmet är dock begränsat så länge publiken förväntar sig fyra musiker på scen.

1.4.5 Avspaltningen av det improduktiva



Min slutsats blir att Baumols teori om kostnadssjukan visar på en reell tendens i den kapitalistiska moderniteten. Dess relevans inskränker sig emellertid till verksamheter som i någon mening kännetecknas av en "aura".¹⁴⁵ Baumols kostnadssjuka kan alltså begripas som ett resonemang om praktiska svårigheter i avspaltningen från värdet. Teorin formulerades med exempel från ett område som associeras med avspaltad konstnärlighet, men låter sig lätt överföras till områden som associeras med avspaltad kvinnlighet. Just därför är Baumol en vanlig referens i diskussioner om barn- och äldreomsorg, där den politiska debatten kretsar kring likartade scenarion.

Vänstern förordar i allmänhet en skattefinansierad utbyggnad av offentlig omsorg. Alternativet till detta kan vara ett slags amatörisering, där mer av barn- och äldreomsorgen utförs frivilligt av närstående. I praktiken tenderar amatöriseringen att betyda att

större ansvar faller på oavlönade kvinnor, vilka då i högre grad blir beroende av en lönearbetande man – ett scenario som politiskt kan begripas som utmärkande för högern.¹⁴⁶

I fråga om musikalisk *praxis* är det inte lika givet vilken politisk kodning som amatöriseringen ska ges. Detta kan delvis bero på svårigheterna att dra en tydlig gräns mellan professionella och amatörer¹⁴⁷, eller mellan privatsfär och offentlighet.¹⁴⁸ Sådana gränsdragningar bör betraktas som *economic imaginaries*, vilka bidrar till att konstituera musikens politiska ekonomi.

Distinktionen mellan produktivt och improduktivt arbete är däremot att betrakta som en realabstraktion. Sysslor som kan kallas för "konstnärligt skapande" är per definition improduktiva, eftersom de inte kan organiseras som lönearbete.¹⁴⁹ Om en sådan syssla utförs för lön kan den bli produktiv, men till priset av dess konstnärliga autonomi.¹⁵⁰

1.4.6 *Delsammanfattning*: Att göra musik till en icke-vara

För att tydliggöra skillnaden mellan vissa *economic imaginaries* tar jag hjälp av begreppen *poiesis* och *praxis*. Medan *poiesis* betecknar all slags tillverkning som resulterar i en beständig produkt, är *praxis* något som "sker mellan människorna". Båda typerna av mänskligt handlande kan organiseras som lönearbete inom ramen för en varuproduktion. *Praxis* flyktighet innebär likväl ett särskilt problem i den kapitalistiska moderniteten. Att en samhällelig arbetsdelning förmedlas via varumarknaden, där varje ökning av produktiviteten blir en generaliserad nödvändighet, innebär att varje given *praxis* i det långa loppet kommer att bli "utstött" ur varuformen. Om den då ska fortleva måste det ske i ett slags avspaltat reservat.

Enligt min läsning kretsar den välkända teorin om "Baumols kostnadssjuka" just kring denna avspaltningsproblematik. Med dess hjälp vill jag urskilja tre praktiska möjligheter för vad som kan ske med en *praxis* i ett samhälle präglad av industrialisering.

1. Staten, eller någon annan mecenat, kan avlöna människor för att utföra en viss *praxis*, utan krav på att detta ska generera vinst. Det rör sig då om en omfördelning av mervärde från varuproduktionen.
2. Människor kan använda sin oavlönade tid åt att utföra en viss *praxis* som amatörer. De behöver inte kräva lön eftersom de kan försörja sig via annat lönearbete. Detta kan begripas som en omfördelning av lön från lönearbete eller som en möjlighet som öppnas av att arbetstiden begränsas.
3. En *praxis* kan förbli kommersiellt gångbar genom att anpassa sig till en massmedial logik, exempelvis genom att äga rum inför en masspublik eller spelas in för att sedan spridas i massupplaga. Åtminstone det senare innebär att verksamheten ändrar karaktär från *praxis* till *poiesis*.

Varumarknadens konkurrens tvingar all varuproduktion till ökad produktivitet. Detta gäller även produktionen av konstnärliga slutprodukter, men just dessa kännetecknas av att tvånget kanaliseras på ett särskilt sätt. Konstproduktionen delas nämligen upp i två led: *konstnärligt skapande* och *teknisk reproduktion*. Medan det konstnärliga ledet förblir improduktivt i kapitalistisk mening, ger det tekniska ledet fritt spelrum att öka produktiviteten med hjälp av nya medier.

Åtskillnaden mellan konst och teknik är sålunda att betrakta som en reell abstraktion som skiljer på improduktiv och produktiv verksamhet. Att denna åtskillnad upprätthålls på en samhällelig nivå, om än i skiftande former, är fundamentalt för den kapitalistiska moderniteten.

1.5 Frågeställningar och metod

1.5.1 Frågeställningar

Som framgått från första början syftar den här avhandlingen till att besvara frågan om *hur musikens politiska ekonomi förändrades i Sverige under 1900-talet*, med särskild inriktning på musikernas status i förhållande till de elektroniska ljudmedierna. Syftesbeskrivningen som formulerades allra först (avsnitt 1.1) precisades sedan i en diskussion om teoretiska utgångspunkter (avsnitt 1.2–1.4). Här kommer syftet att operationaliseras i form av ett antal frågor som undersökningen är ämnad att besvara.

Hur gick det till när musiker fick särskilda rättigheter stadgade i svensk lag? Vilka blev de praktiska resultaten av dessa rättigheter i form av nya sätt att göra musik till en vara eller till en icke-vara?

Vilka var de huvudsakliga aktörerna i dessa förändringar av musikens politiska ekonomi? Vilka strategier företrädde av dessa aktörer? Skilde sig de önskemål som aktörerna uttryckte i ett tidigare skede från de resultat som sedan uppnåddes? Ledde förändringarna till uppkomsten av nya aktörer?

Hur bedömde aktörerna de framtida utsikterna för musik som *praxis* mot bakgrund av medieutvecklingen? Hur skilde de mellan "konstnärligt skapande" och "teknisk reproduktion" i det praktiska bruket av elektroniska ljudmedier? Tillerkändes musikerna sina rättigheter i egenskap av konstnärer eller i egenskap av lönearbetare?

1.5.2 Metod

Undersökningen som följer är ägnad att besvara frågeställningarna genom att analysera skriftliga källor av olika slag: organisa-

tionstidskrifter, offentligt tryck och arkivmaterial, i någon mån även debattlitteratur och nyhetsartiklar. Jag har däremot valt att inte använda mig av intervjuer.¹⁵¹ Min metod får alltså beskrivas som en kvalitativ textanalys, i vilken urvalet av källor får en avgörande betydelse för möjligheten att besvara frågeställningarna. Vilket källmaterial som valts ut kommer att diskuteras i nästa avsnitt. Först ska några ord sägas om hur jag närmar mig källorna.

Jag har i många fall valt att *inte* ställa forskningsfrågorna direkt till källmaterialet. I stället använder jag teorin för att generera en empiri, vilken sedan ska användas för att besvara frågorna. Urvalet inom källmaterialet kan alltså beskrivas som teoristyr. Särskild betydelse får de resonemang som ovan har förts om den historiskt skapade åtskillnaden mellan konstnärskap och lönearbete, liksom den begreppsliga distinktionen mellan *poiesis* och *praxis*.

Ett teoristyr tillvägagångssätt har, vill jag hävda, vissa fördelar när källmaterialet härrör från en så lång tidsperiod som 75 år. Aktörerna har använt olika jargong, förhållt sig till olika trender och konfronterats av olikartade praktiska problem. Teorin kan då bidra till att finna vissa kontinuiteter som annars inte är uppenbara. Att finna kontinuiteter är inget självändamål, men det är en förutsättning för att påvisa diskontinuitet.

Utan en teori om kontinuitet, som kan vara uttalad eller outtalad, får varje synlig förändring lika stor vikt. Om däremot den underliggande kontinuiteten teoretiseras i ontologiska termer, det vill säga ahistoriskt, riskerar alla förändringar att förlora sin vikt. Jag hoppas kunna undvika dessa båda fallgropar genom att teoretisera vissa kontinuiteter inom ramen för en särskild historisk formation: den kapitalistiska moderniteten. Den är ingen given struktur, utan en pågående process med inneboende kristendenser.

Teorin om hur *economic imaginaries* är i behov av ständigt "reparationsarbete" utgör ett hjälpmedel i mitt urval av relevanta texter i källmaterialet.

Frågorna som ska besvaras handlar om *hur* vissa aktörer har agerat, snarare än om *varför* de agerade på visst sätt. Källorna som har valts ut återspeglar de uppfattningar som aktörerna har uttryckt i offentligheten och i samspelet med varandra. Även i de fall som aktörerna återger uppgifter vars sanningshalt kan vara tveksam, är detta återgivande i sig ett agerande som är relevant för undersökningen.

Källkritik blir i detta sammanhang främst en fråga om att reflektera över källornas selektiva tystnad. För att i möjligaste mån få en uppfattning om vad som *inte* ryms i källmaterialet, eftersträvar jag en bred empiri som tillåter jämförelser av hur olika aktörer har skildrat samma historiska skeende. När det finns tecken på att de dominerande aktörerna i musikens politiska ekonomi har utmanats av andra aktörer som uttryckt alternativa uppfattningar försöker jag att även uppmärksamma de senare.

1.5.3 Källor


En av de frågeställningar som ska besvaras handlar om bakgrunden till att Sverige stiftade lagar som gav musiker särskilda rättigheter i förhållande till 1900-talets nya ljudmedier. Riksdagen beslöt år 1960 att stifta en *Lag om upphovsrätt* i vilken även rymdes ett par paragrafer som tillerkände musiker en ersättningsrätt för radiomusik. År 1986 beslöt riksdagen att utvidga denna ersättningsrätt till att även gälla högtalarmusik. Avhandlingen kommer därför att undersöka de förarbeten som ledde fram till dessa två lagändringar, för att belysa vilka motiv som formulerades, vilka alternativ som

övervägdes och hur olika aktörer försökte påverka processen.

Stor vikt måste läggas vid det mångåriga arbete som utfördes inom *Auktorrättskommittén* (1939–1956) samt *Upphovsrättsutredningen* (1976–1983). Därför nöjer jag mig inte med att titta på utredningarnas resultat, publicerat i form av SOU, utan går även igenom det arkivmaterial som kvarlämnats av de båda utredningarna. Det finns att tillgå på Riksarkivet och är tämligen omfattande, med bland annat preliminära lagutkast, dokumentation av internationella förhandlingar samt korrespondens med olika intresseorganisationer.¹⁵² Jag har även gått igenom de övriga SOU:er från tidsperioden 1925–2000 som behandlar kulturpolitik, ljudmedier och auktor-/upphovsrätt, i syfte att finna fler diskussioner om musikers villkor och rättigheter.


Bland musikområdets intresseorganisationer lägger jag störst vikt vid att inhämta källmaterial från de organisationer som har representerat musiker *i allmänhet*. Det betyder att jag delvis bortser från sammanslutningar som uteslutande representerar musiker som ägnar sig åt en viss typ av musik, eller som är anställda inom en viss typ av institution (t.ex. kyrkan, militären eller symfoniorkestrarna).

Svenska Musikerförbundet är den enda organisation som har existerat under hela undersökningsperioden och som har framställt sig som en representant för *alla* landets yrkesmusiker. Jag ser det inte som min uppgift att bedöma vilken grund som de har haft för detta anspråk, vilket har utgått från olika sätt att avgränsa musikeryrket (t.ex. i fråga om sångare, discjockeys och deltidsmusiker). Musikerförbundet studeras här i första hand som en institutionell aktör i musikens politiska ekonomi, inte som en representant för sina medlemmar.




Jag undersöker även material från andra intresseorganisationer inom musikområdet, vilka agerade i fråga om musikers rättigheter. Viktiga roller har spelats av kompositörernas och musikförlagens rättighetssällskap Stim (grundat 1923), liksom av skivbolagens branschorganisation Ifpi (grundad 1933). Därför finner jag det angeläget att även undersöka Stim och Ifpi.

Avhandlingens frågeställningar handlar dock inte bara om den process som ledde fram till att vissa lagar stiftades, utan också om de praktiska resultaten av dessa lagar. Införandet av en ersättningsrätt ledde till att Musikerförbundet och Teaterförbundet år 1962 grundade en ny organisation för att inkassera och fördela ersättningarna: Sami (Sveriges artisters och musikers intresseorganisation). Avhandlingen kommer därför att rymma en historik över Sami, med tyngdpunkt dels på hur Sami fastställde sina principer för fördelning av pengar, dels på hur de i namn av landets musiker agerade för utökade rättigheter.



Musikerförbundet, Sami, Stim och Ifpi skiljer sig mycket i fråga om tillgängliga källor. Musikerförbundet är utan tvivel lättast att undersöka, inte minst som dess medlemstidskrift *Musikern* utgavs varje månad under hela den aktuella tidsperioden.¹⁵³ Jag väljer att undersöka allt som skrevs i *Musikern* 1925–2000, inklusive annonserna, men med särskild vikt fäst vid ledartexterna, som alltid har tenderat att vara politiskt argumenterande artiklar, skrivna av förbundsordföranden eller någon annan ledande företrädare. Jag betraktar *Musikern* som ett språkrör för Musikerförbundets centrala ledning, utan att för den sakens skull spekulera i om de uppfattningar som uttrycktes var representativa för medlemmarna. Eftersom materialet är rikligt, har jag avstått från att göra en systematisk genomgång av styrelseprotokoll och annat arkivmaterial från Musikerförbundet.¹⁵⁴



När det gäller att teckna en historik över Sami använder jag mig däremot av det material som jag återfunnit i ett dussin arkiv-volymer, varav några finns i Musikerförbundets arkiv och andra i Teaterförbundets arkiv. Detta rymmer bland annat styrelseprotokoll från starten 1962 till 1980-talets mitt, varefter arkivets urval börjar bli tunnare. Tyvärr har jag inte funnit något arkiverat Sami-material från 1990-talet, utöver medlemsutskicket *Intermezzo* som utkom från och med 1992.

Stim och Ifpi har inte kvarlämnat några föreningshandlingar i offentliga arkiv. Det betyder att dessas agerande i högre grad måste undersökas via remissvar och enstaka arkiverade brev. Stim utgav *Auktorn* 1928–30 men var därefter utan egen tidskrift i fyrtio år¹⁵⁵ tills de 1970 började utge *Ord och ton* som senare bytte namn till *Stim-nytt*. Dessa tidskrifter blir också till en del av mitt källmaterial där de kompletteras av *Skap-nytt*, en annan publikation med anknytning till Stim.¹⁵⁶

Magrast är källäget i fråga om skivbolagens sammanslutning Ifpi, vilket knappast förvånar. Vad gäller dess agerande i Europa på 1930-talet finns det intressanta uppgifter att hämta i *Ufita*, en tysk tidskrift för immaterialrättslig debatt.¹⁵⁷ Korrespondens från Ifpi-företrädare finns även arkiverad av Auktorrättskommittén såväl som av Sami. Ifpi har aldrig utgivit någon utåtriktad publikation, men under 1990-talet blev *Topp 40* (senare *Musikindustrin*) ett gemensamt organ för landets skivbolag och skivbutiker.¹⁵⁸ Varje vecka kommenterades där sådant som skrevs i dagspress eller sades i radio och tv, vilket gör publikationen till en tacksam källa att använda i kombination med artiklar ur dagspress, vilka i fråga om 1990-talet finns sökbara i digitala arkiv.¹⁵⁹

Under vissa historiska tidsperioder, visar det sig i undersök-

ningen, framträdde en större mångfald av aktörer som försökte att förändra musikens politiska ekonomi. Intressant nog sammanfaller dessa tidsperioder med kapitalismens kriser på 1930-talet respektive 1970-talet, vilket ligger i linje med Bob Jessops ovan anförda uppfattning om att sådana kriser skapar en ökad öppenhet för alternativa utvecklingsvägar. Därför har jag breddat mitt urval av källmaterial i anslutning till dessa tidsperioder.

Ljudfilmens genombrott omkring 1930 föranleder mig att i källmaterialet inkludera några årgångar av tidskrifterna *Biografägaren*, *Biografbladet* och *Svensk Filmtidning*.¹⁶⁰ Jag har även undersökt vad som kring dessa år skrevs om högtalarmusik i folkparksrörelsens tidskrift *Folkparken*.

Även i fråga om 1970-talet, närmare bestämt krisåren 1973–82, breddar jag mitt källmaterial till att inkludera fler tidskrifter utgivna av aktörer som hade uttalade ambitioner om att förändra musikens politiska ekonomi. Proggrörelsen är i detta avseende av stort intresse, vilket föranleder mig att i källmaterialet inkludera samtliga årgångar av dess husorgan *Musikens Makt*. Helt andra synsätt företrädde av de discjockeys som 1978–81 organiserade sig i föreningar som utgav egna publikationer och som jag också kommer att undersöka.

1.5.4 Disposition

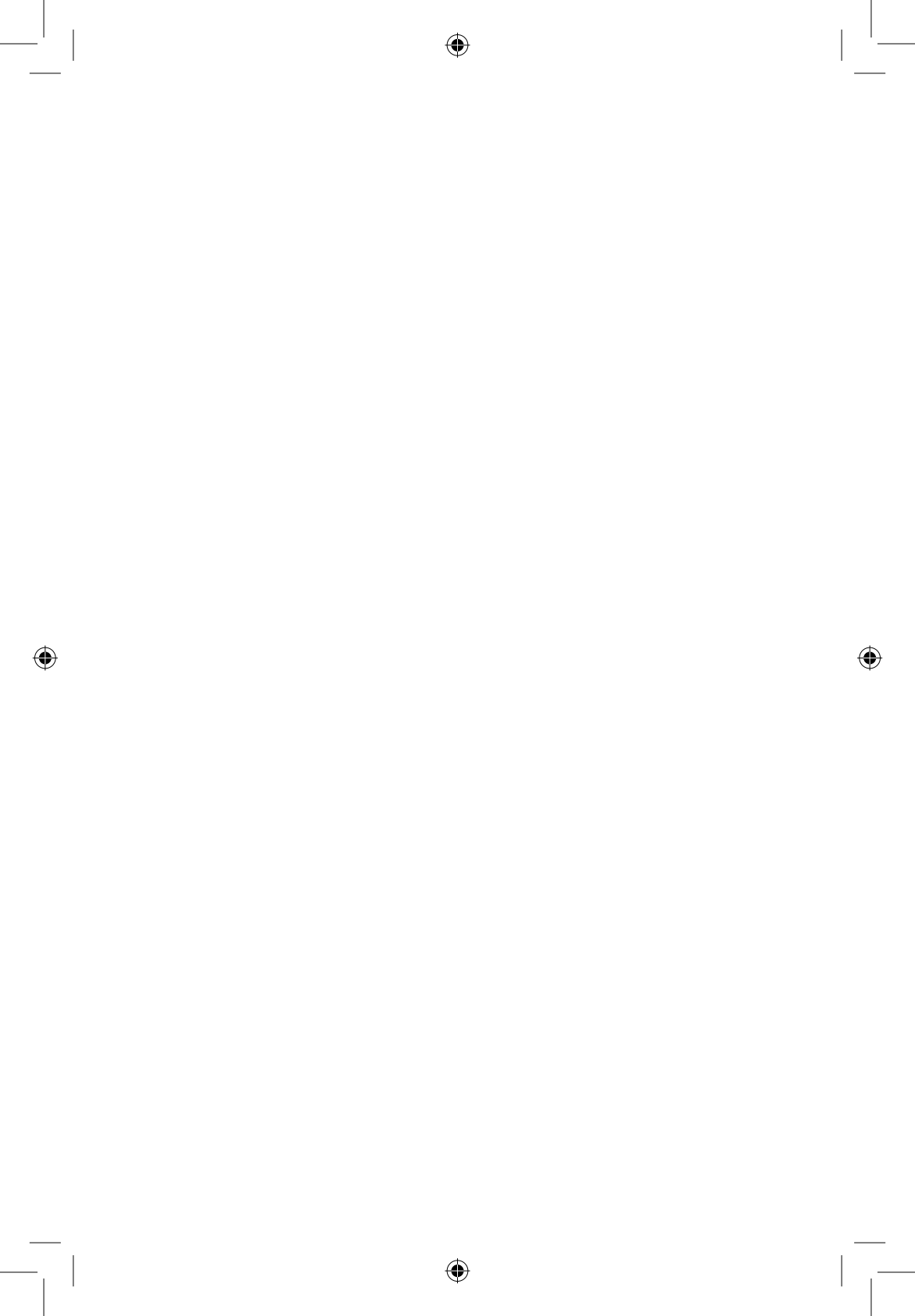
När det gäller att skriva en historia som sträcker sig över 75 år innebär varje möjlig disposition, kronologisk eller tematik, att vissa samband antyds medan andra hamnar i skymundan. Detta går inte att undvika, men min ambition är att problematisera de orsakssamband som möjligen kan antydas genom valet av disposition.

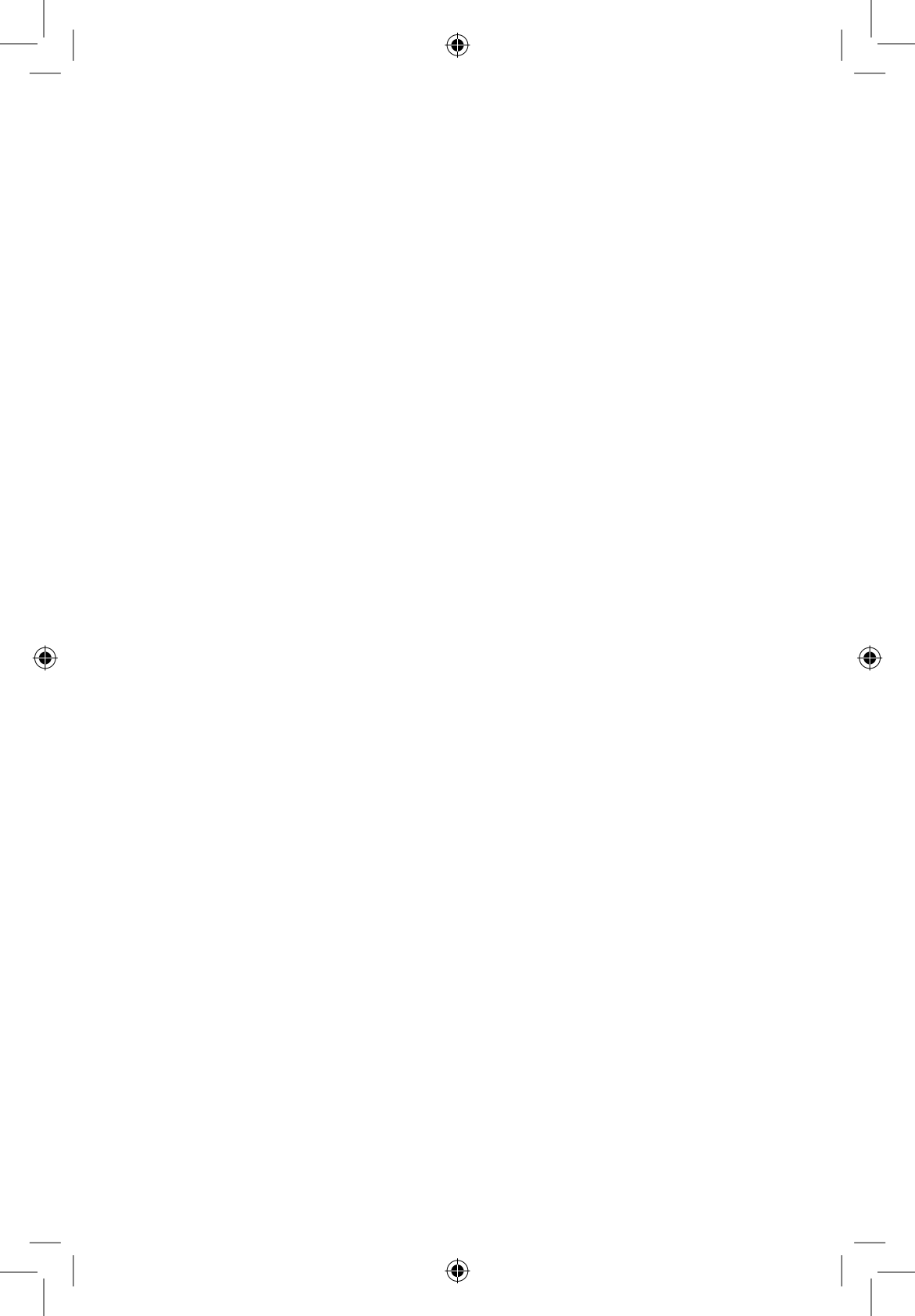
Jag har valt att i första hand göra en kronologisk framställning av min undersökning, även om vissa skeenden kommer att belysas ur olika vinklar genom tematiskt uppdelade kapitel. Av detta följer att en viss periodisering byggs in i dispositionen, på så vis att år 1960 kan framstå som en vattendelare. Detta är inte helt orimligt med tanke på att det var då som Sverige först lagstiftade om musikers rättigheter, men jag vill inte att detta ska antyda en tolkning av historien som sätter lagstiftningen i centrum. Andra slags periodiseringar kommer att diskuteras i det närmast följande bakgrundskapitlet.

Tiden innan 1960 behandlas i kapitel 3–5. Dessa kapitel har fått en tematisk uppdelning som i breda drag innebär att kulturen, tekniken och ekonomin diskuteras först, politiken och juridiken sedan. Kapitel 3 tjänar som en introduktion till frågan om ”musikmekanisering” och hur den hanterades av olika aktörer, särskilt Musikerförbundet. Kapitel 4–5 skildrar sedan en lagstiftande process på nationell och internationell nivå.

Kapiten 6–8 tar alla avstamp i 1960-talet, åter med en tematisk uppdelning. Kapitel 6 behandlar uppbyggnaden av den nya organisationen Sami. Kapitel 7 vidgar perspektivet till en större mångfald av aktörer som grep in i den fortsatta diskussionen om mekanisk och levande musik. Därefter skildras i kapitel 8 ännu en lagstiftande process, samt vad den kom att betyda för Sami.

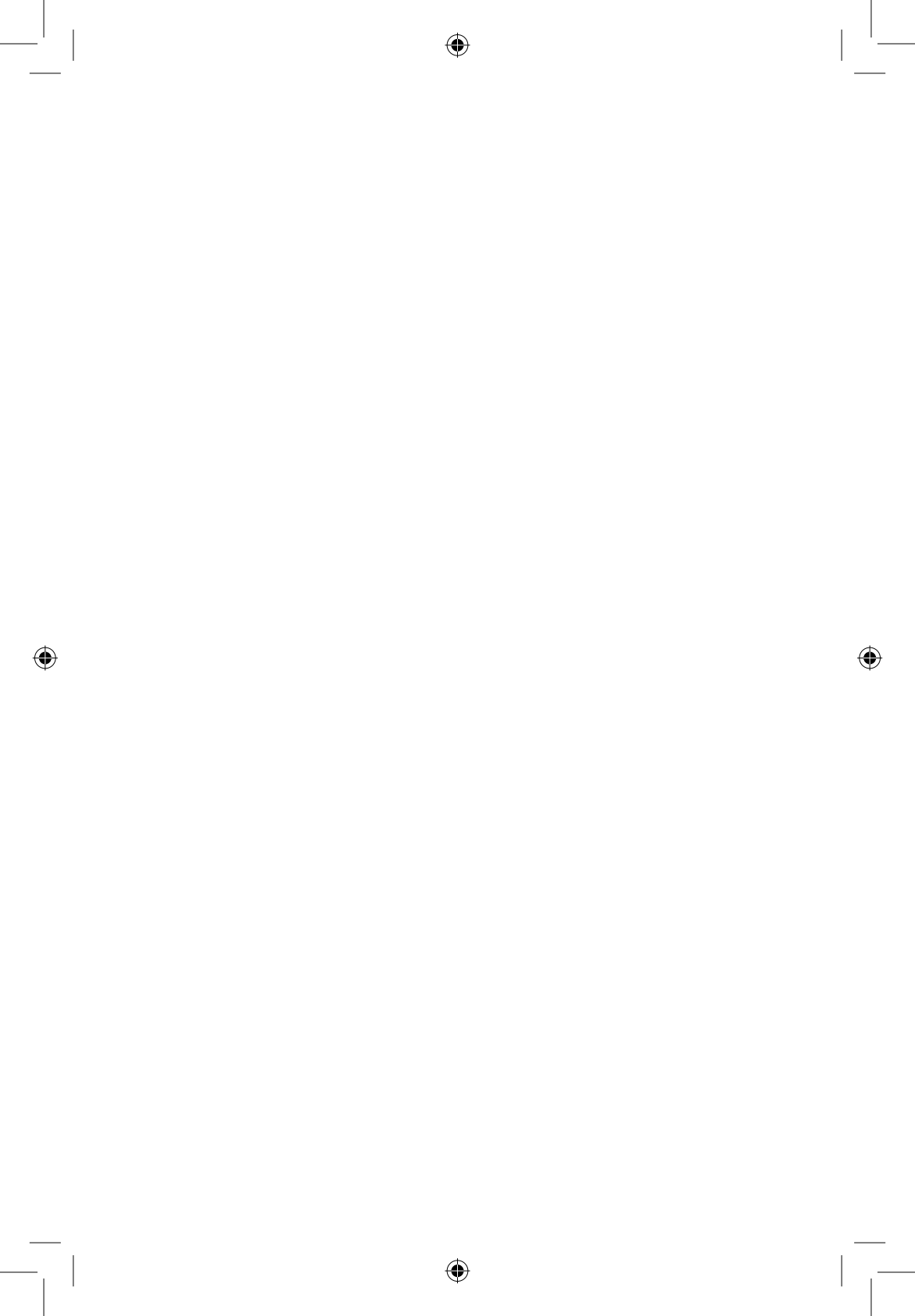
Kapitel 9 skiljer sig i viss mån från de tidigare, bland annat för att det saknar direkt koppling till frågan om musikers rättigheter. Skildringen av 1990-talets vurm för ”musikexport” skapar en kontrast gentemot det agerande i fråga om ”musikmekanisering” som skildrats i de tidigare kapitlen. Därmed blir det lättare att se den selektiva och instabila karaktären hos de *economic imaginaries* som bygger upp musikens politiska ekonomi.





KAPITEL 2

Historisk bakgrund



2.1 Musikens politiska ekonomi – en förhistoria

2.1.1 Att periodisera musikens politiska ekonomi

I detta kapitel tecknas en historisk bakgrund till den empiriska undersökning som sedan ska ta vid. Bakgrundsteckningen bygger på tidigare forskning, vilken här sammanförs i ett försök till övergripande periodisering av musikens politiska ekonomi. Efter en första del som rör tidigare förhållanden, ges i andra delen en karakteristik av vad jag vill kalla *det långa 1800-talets musikordning*, vilket bildar en nödvändig utgångspunkt för att i kapitalets tredje del diskutera vad som kan vara utmärkande för *det korta 1900-talets musikordning*. Sist i kapitlet följer en kort översikt över rättshistoriska utvecklingar som haft betydelse för musikens politiska ekonomi.

Mitt bruk av det periodiserande begreppet "musikordning" förtjänar en precisering. Förra kapitlet definierade *musikens politiska ekonomi* som en fortlöpande process. En *musikordning* betecknar en konstellation av *economic imaginaries* som under en avgränsbar historisk period har spelat en central roll i musikens politiska ekonomi. Konstellationen kan förbli verksam även när denna period är förbi, men när en ny musikordning blir dominerande förlorar den gamla musikordningen sin allmängiltiga karaktär. Jag uppställer denna periodiseringshypotes under vägledning av tidigare forskning som rör musiklivets arbetsdelning och ljudmediernas materialitet.

Av särskilt intresse för denna studie är den djärva periodiseringshypotes som den franske ekonomen Jacques Attali presenterade i boken *Noise: the political economy of music* (1977). Boken kretsar kring en spekulativ tanke om att musiken rymmer någonting profetiskt. Förändringar i musikens samhällliga organisering förebådar samhälllig förändring i större skala, menar

Attali. Detta universalhistoriska perspektiv bidrar till att belysa en rad påfallande paralleller på empirisk nivå. Slutsatserna som dras i *Noise* är av intresse trots det djupt problematiska i att Attali mystifierar "musik" till att bli ett metahistoriskt eller rentav metafysiskt begrepp.

Universalhistorien hos Attali består av fyra stadier: *sacrifice* (förmodern tid), *représentation* (1800-tal), *repetition* (1900-tal) samt *composition* (en postmodern utopi som Attali målar upp med utgångspunkt i 1970-talets alternativa musikärorelser).¹⁶¹ Här intresserar jag mig främst för de två mittersta musikordningarna och övergången dem emellan. Uppenbara likheter finns med hur medieteorikern Friedrich Kittler har analyserat 1800-talet och 1900-talet, underförstått även 2000-talet, som radikalt olika "nedskrivningssystem" (*Aufschreibesysteme*).¹⁶² Periodiseringarna som görs av Attali och Kittler är schematiskt grovhuggna, vilket gör det lättare att pröva dem mot befintlig forskning som på ett mer detaljerat vis berör historiska förhållanden, särskilt i Sverige. Allra först vill jag dock problematisera själva begreppet "musik".

2.1.2 Musik som realabstraktion

Alla mänskliga samhällen förefaller ha ägnat sig åt sådant som våra samtidsöron skulle känna igen som musik. Ändå verkar det vara omöjligt att formulera en universell definition av "musik".¹⁶³ Ordböckerna presenterar ofta ett cirkelresonemang: musiken är ett slags konst och konsten definieras i sin tur genom en lista av konstarter, varav en heter musik. Alternativt uppger ordböckerna att musik är ett sätt att kombinera ljud eller toner på ett vis

som är vackert, uttrycksfullt eller begripligt – en förståelse som är specifik för den moderna, västerländska estetiken.¹⁶⁴

Veterligen finns det inget språk i världen som har ett eget ord som tydligt motsvarar det grekiska låneordet *musik*, även om alla språk nu tycks ha hunnit importera detta. Vad språken har sedan betydligt längre tid är en mångfald av olika ord som betecknar olika sätt att sjunga, spela och dansa. Dessa ord specificerar i regel när, var eller hur aktiviteten utförs, vem som gör det eller i vilket syfte, exempelvis för att tillbedja, besvärja, sörja, leka, fira...¹⁶⁵

Fornsvenskan är inget undantag. Där återfinns ord för vissa göranden (t.ex. kväda, pipa, leka) och för vissa ljudredskap (t.ex. fiddla, lur och säckpipa). Betydelseerna sträcker sig ofta utöver det område som vi idag begriper som musik. Inte förrän på 1700-talet etablerades ordet *musik* i det svenska språket.¹⁶⁶ Förvisso figurerade latinets *musica* långt tidigare i lärda spekulationer, men då syftades snarast på en vetenskap med kosmologiska och metafysiska dimensioner, av liknande status som geometri. Den som bygger ett hus tar självklart hjälp av geometrisk kunskap men är för den skull ingen geometriker. På samma sätt var det inte tillräckligt – och heller inte nödvändigt – att praktisera musik för att vara en *musicus*.¹⁶⁷ Musikvetaren Ann-Marie Nilsson skriver att medeltidens musik närmast får betraktas som "ett slags konsthantverk, ett inslag i de dagliga ritualerna där konstfärdighet utnyttjas".¹⁶⁸

Allt detta talar för att "musik" bör begripas som en realabstraktion, vilken i likhet med "konst" och "arbete" har förverkligats inom den kapitalistiska modernitetens ramar och som därför inte äger full relevans i förståelsen av förmoderna samhällen. Musiken är på intet vis allmänmänsklig i den bemärkelse som man kan säga att t.ex. språket är allmänmänskligt. Det handlar om *ett visst sätt*

att abstrahera viss verksamhet, ”det musikaliska”, från sitt materiella och symboliska sammanhang.

Genom att anlägga ett sådant perspektiv blir det inte bara möjligt att ställa den kätterska frågan om en framtid utan musik, utan också – vilket är desto mer relevant i detta sammanhang – att undersöka hur denna abstraktion har framträtt och upprätthållits genom historien.

2.1.3 ”Musik” i det förmoderna

Av de fyra musikordningarna hos Jacques Attali framställs den första som förmodern, förkapitalistisk och i strikt mening även förmusikalisk. I den förmoderna världen existerar ännu ingen musik *i sig*. All musikverksamhet försiggår som en integrerad del i olika ritualer: militärmusik, kyrkomusik, hovmusik, olika arbetsmusik för olika arbeten och olika festmusik för olika festligheter. Däremot existerar inget sammanhållande begrepp om ”musik”.¹⁶⁹ Ett instrument eller en melodi kan höra till en viss plats¹⁷⁰, en viss yrkesgrupp eller en viss högtidsdag. I dessa olika sammanhang kan musiken uppfylla vitt skilda ändamål, på ett sätt som skär sig med den moderna idén om konst. Ofta kan det handla om att manifestera välstånd och makt, men motiven bakom dessa manifestationer låter sig svårligen rationaliseras. Attali driver tesen om att musiken ytterst är en rituell offerhandling som sublimerar hotet om öppet våld.¹⁷¹

Följaktligen existerade heller inget musikeryrke i den förmoderna världen. Arbetsdelningen skedde enligt helt andra principer. I den yrkesgrupp som i Norden kallades *lekare* eller *gycklare* sammanflöt akrobatik, komik och musik.¹⁷² En slags urgestalt

tycks utgöras av den kombinerade musikern-smeden som lever ett nomadiskt liv och som behandlas som paria av de bofasta. Både i Afrika, Asien och Europa återkommer denna gestalt i mytologisk form, och har även dokumenterats i antropologiska fältstudier. I det moderna Europa har musikern-smeden i synnerhet kommit att associeras med romerna.¹⁷³

Föraktet mot kringresande spelmän införlivades i både kristendom och islam.¹⁷⁴ De uteslöts ur samhället och framställdes, såväl i predikningar som i folktro, som djävulens hantlangare.¹⁷⁵ Ett välbekant svenskt exempel är de gamla landskapslagarna, där lekare förklarades rättslösa – ett öde som de delade med andra nomadiserande grupper.¹⁷⁶ Ordningen som därmed upprätthölls var knappast något som kan kallas för en musikordning (snarare var det en agrar ordning som upprätthölls genom anti-nomadisk lagstiftning).¹⁷⁷

Från 1100-talet och framåt började spelmännens marginalisering gradvis att mildras, i takt med att allt fler av dem skaffade sig en mer eller mindre fast bostadsort, i tjänst hos adelsmän eller städer.¹⁷⁸ Rörelsen bort från nomadism framstår samtidigt som den begynnande framväxten av tidigmoderna musikordningar. Begreppet måste dock användas med försiktighet och i pluralform, för i den tidigmoderna perioden fanns ännu ingen renodlad uppfattning om musiken ”i sig” och inget samhälleligt regelverk som gällde musik ”i allmänhet”.

2.1.4 Tidigmoderna musikinstitutioner

Under 1600-talet fick stadsmusikantväsendet sitt verkliga genomslag i Sverige. Ett skråliknande system växte fram med lärlingar,

gesäller och tydligt definierade regler för vilka som fick och inte fick spela musik i staden och dess närmast omgivande landsbygd. Stadsmusikanterna skulle behärska en rad olika instrument, vilka de vanligtvis ägde själva. De hade i uppdrag att förse staden med musik i olika officiella sammanhang, men kunde inte förvänta sig några större inkomster från detta. Snarare försörjde de sig genom att spela vid privata fester och sällskapsdanser, en marknad dit andra musiker inte ägde tillträde enligt de privilegiebrev som städerna utfärdade till sina stadsmusiker.¹⁷⁹

Parallellt med stadsmusikantväsendet organiserades i Sverige även en militär musikverksamhet. Till att börja med bestod den endast av signalinstrument som trumpeter och pukor. Signalgivning – akustisk överföring av order till trupperna – kom under mycket lång tid att vara militärmusikernas primära uppgift.¹⁸⁰ Eftersom militären anställde instrumentaler blev den, närmast som en bieffekt, även till en musikinstitution. Efter hand differentierades instrumentariet till att inkludera träblås- och stråkinstrument, vilket ledde till att militärmusikernas tjänster även blev efterfrågade på den civila marknaden. Under 1700-talet utmanade de med viss framgång därför stadsmusikanternas monopoli.¹⁸¹

Ytterligare en musikinstitution med tidigmodernt ursprung är Kungliga Hovkapellet, som bildades redan under Gustav Vasa och fick fastare organisation under 1600-talet.¹⁸² Slutligen måste nämnas kyrkan som för gudstjänstmusikens del anställde klockare och organister, vilka i regel även hade andra arbetsuppgifter utan musikalisk karaktär.¹⁸³


Institutionaliseringen av stads-, militär-, hov- och kyrkomusik var en gradvis process som sammantaget innebar en storskalig integration av musiker i en bofast tillvaro (även om kringresandet för

den skull knappast upphörde). Yrkesbeteckningen "musiker" bör emellertid användas med försiktighet även vad gäller det tidigmoderna samhället. Det existerade inte *ett* musikeryrke i 1600-talets Sverige, utan en rad olika yrken knutna till olika institutioner.¹⁸⁴ Vissa av musikerna fick förvisso lön för att framföra musik, men framförandena förblev integrerade i olika slags ritualer, knutna till olika platser, olika högtider och olika samhällsklasser.

2.1.5 Tidigmoderna ljudmedier


Utvecklingen av nya ljudmedier stod ingalunda stilla under den för- och tidigmoderna tid som ovan beskrivits. Om detta vittnar såväl kyrkorummens akustik som det utökade utbudet av sådana ljudredskap som lite anakronistiskt kan kallas för musikinstrument.¹⁸⁵ Under 1100-talets korståg importerades exempelvis skalmehan till Europa. Denna föregångare till oboen bidrog genom sin blotta ljudstyrka till att bryta det monopol som (adliga) trumpetare hade åtnjutit på att spela vissa slags melodier.¹⁸⁶ Andra ljudredskap föregrep senare tiders lagringsmedier med hjälp av stiftförsedda cylindrar av det slag som idag kan återfinnas i gamla speldosor. Tekniken uppfanns troligen i Bagdad på 900-talet och började från och med 1300-talet att användas i Europa för att styra klockspel.¹⁸⁷

Den moderna notskriften brukar tillskrivas Guido von Arezzo, som i början av 1000-talet började notera tonföljder i form av punkter i ett linjesystem. Notskriften skulle få en enorm betydelse för den västerländska musikens utveckling, eftersom den underlättar kompositionen av komplex flerstämmighet. Men reduktionen av ljud till punkter – ett slags musikalisk atomism, där musikens



atom kallas för *ton* – innebär att annat måste offras. Notskriften satte melodiken i förgrunden på bekostnad av klangfärg, frasering, rytmik och gestik.¹⁸⁸ Vid mitten av 1200-talet tillkom ett system för att notera rytm. Notskriftens praktiska betydelse var då ännu liten. Det skulle dröja åtskilliga sekel innan musiker i nämnvärd utsträckning började spela efter noter.¹⁸⁹

Musikens reella abstraktion vore otänkbar utan detta medieformat som abstraherar bort kroppens rörelser såväl som skillnader mellan olika ljudredskap. Utmärkande för den västerländska notskriften, till skillnad från andra sätt att notera musik, är att den saknar koppling till konkreta instrument. Därigenom blir det möjligt att "skriva" musik med penna snarare än med musikinstrument. Tanken på att musik först skrivs för att sedan spelas är oskiljbar från västerlandets punktbaseade lagringsmedium för toner.¹⁹⁰ Ändå tog det ungefär 750 år från att notskriften uppfanns till att noter i större skala började säljas som en vara.



Specialiserade tonsättare existerade knappast före sekelskiftet 1800. Barockens stora kompositörer – utnämnda till detta av eftervärlden – arbetade snarare som kapellmästare. Deras uppdrag var att frambringa klanger som passade situationens specifika omständigheter.¹⁹¹ När de skrev ner musik i noter handlade det inte primärt om att skapa en slutprodukt, utan om att nedteckna instruktioner till medmusikerna inför ett visst framförande. Detta kan uttryckas som att *poiesis* stod i tjänst hos *praxis*. Tanken på att en person först skulle komponera ett "verk" som sedan lämnas åt andra att framföra, på olika platser och vid ett obegränsat antal tillfällen, var främmande.¹⁹²

Även om musik skrevs som en engångsprodukt, var det mycket vanligt att delar av stycken återanvändes i nya sammanhang,

antingen av samma musiker eller av andra. Det är välbekant hur Bach lånade melodier från Vivaldi, som i sin tur hade lånat från Corelli, vilket i deras värld ansågs vara ett fullt respektabelt tillvägagångssätt. Först under 1700-talets senare del utkristalliserades normer för att i musikaliska sammanhang skilja mellan original och kopia, konstnärligt skapande och teknisk reproduktion.¹⁹³

2.2 Det långa 1800-talets musikordning

2.2.1 Musiken i en borgerlig skriftkultur

Eric Hobsbawm myntade "det långa 1800-talet" som begrepp för tidsepoken 1789-1914.¹⁹⁴ Under samma epok etablerades det som jag vill kalla för *det långa 1800-talets musikordning* och som hos Jacques Attali får benämningen *représentation*.¹⁹⁵ En möjlig symbolisk startpunkt kan vara år 1770 då Europas första konserthus invigdes i Leipzig. Konserthuset kan begripas som ett medium som utformats just i syfte att göra musikframträdandet till en vara.¹⁹⁶ Vid samma tid uppstod en massmarknad för musik i form av tryckta noter. Första gången som en domstol beslöt att kompositörer äger en rättighet till sin skrivna musik var i London år 1777, vilket kan duga lika bra som en symboliskt startår för den nya musikordningen.¹⁹⁷ Dessa två medier – konserthuset och notbladet – motsvarades av en karakteristisk arbetsdelning mellan musiker och kompositör.

Friedrich Kittler har analyserat "nedteckningssystemet 1800" i termer av ett kulturtekniskt skriftmonopol¹⁹⁸ och Hobsbawm beskriver det långa 1800-talet som guldåldern för en borgerlig kultur, i vilken det skrivna ordet ägde en särställning. Litteraturen var den enda konstform som via tryckpressarna kunde nå "en obegränsad och anonym fjärrpublik", medan alla övriga konstformer förutsatte kroppslig närvaro på specifika platser.¹⁹⁹ Även musiken blev i viss mening till litteratur, då noter började tryckas i massupplaga.

Europas befolkning alfabetiserades till större del just under 1800-talet. Kittler betonar hur detta pedagogiska projekt inte bara handlade om formell läs- och skrivkunnighet, utan om att


etablera ett visst sätt att läsa, en tolkningskonst som syftar till att återuppliva själen bakom orden.²⁰⁰

Musiken var både mer och mindre universell än den ordinarie litteraturen. Å ena sidan begränsades det klingande resultatet inte av språkliga gränser. Å andra sidan förblev notskriften ett medieformat som endast kunde avkodas av ett relativt fåtal: musikerna. Inom ramen för det långa 1800-talets musikordning var det endast möjligt att lyssna på musik i närvaron av faktiska musiker. Musikerna kunde vara amatörer eller professionella, men de måste ha rätt slags musikalisk skolning. För ett korrekt återgivande av verket krävdes en teknisk skicklighet. För att därtill återuppliva själen bakom noterna måste musikern utöva en tolkningskonst.

I en inflytelserik studie har musikfilosofen Lydia Goehr hävdad sekelskiftet 1800 som en historisk vattendelare, där tanken på musikaliska *verk* etablerades. "Alla referenser till händelse, aktivitet, funktion eller effekt underordnades referensen till produkten – det musikaliska verket i sig", skriver hon. Lydia Goehr menar att det nya verksbegreppet var en följd av att musiken under 1700-talet lopp hade inordnats i ett estetiskt system av "sköna konst". Musiken blev till en tonkonst som måste låta sig jämföras med bildkonst och diktningkonst.²⁰¹

Folkliga visor och danser fick dock inte plats i denna estetiserade musikförståelse.²⁰² Dessutom dröjde det en lång bit in på 1800-talet innan verksbegreppet kom att få större genomslag för den högkulturella förståelsen av musik, vilket musikvetaren Ulrik Volgsten har påvisat i polemik mot Lydia Goehr.²⁰³

Jacques Attali låter konserthuset stå i centrum för sin karaktäristik av det långa 1800-talets musikordning. Genom att låta musikframföranden äga rum i särskilda byggnader, dit tillträdet gick



att begränsa, gick det att ta ut en entréavgift. Konserten blev till en vara. Konserthuset var ägnat att stänga ute icke-musikaliska sinnesintryck och ge musiken en tidlig och rumslig inramning, på ett sätt som uppmuntrade ett kontemplativt lyssnande. Sekunderna innan orkestern tar ton är det tyst i konsertsalen – en tystnad som, enligt Attali, utgjorde själva förutsättningen för den nya idén om en autonom musik.²⁰⁴

Först under det långa 1800-talet blev musiken någonting som ansågs existera *i sig*, oberoende av utommusikaliska ändamål. Musiken ansågs inte längre vara underordnad språket.²⁰⁵ På 1700-talet hade instrumentalmusik i allmänhet betraktats som ett bristfälligt uttryck jämfört med den vokalmusik som förmedlade en text. Kant ansåg exempelvis att instrumentalmusik kunde liknas vid matlagning och utgjorde ”mer njutning än kultur”.²⁰⁶ Några år in på 1800-talet hade detta ideal ställts på huvudet av den romantiska estetik som gärna framhöll symfonier och sonater som de högsta av alla konstnärliga uttryck, rentav högre än diktningen – just för att musiken nådde bortom språket, till det utsägliga. Tongivande musikkritiker förfäktade rentav idén att den sanna tonkonsten hade sin hemvist i det skrivna verket, immateriellt och ohörbart, obefläckat av musikernas framförande.²⁰⁷

Under 1800-talet föddes den praktik som vi idag identifierar som ”klassisk musik”: framföranden av verk skrivna av vanligtvis avlidna tonsättare, under föresatsen att ”vara verket trogen”.²⁰⁸ Paradoxalt nog gäller denna trohet även i förhållande till noter som nedtecknats i den tidigmoderna epoken, trots att barockens mästare knappast hade för avsikt att skapa musikaliska verk för en konsertsituation. En närliggande parallell är hur äldre kyrkomålningar i efterhand blivit förvandlade till konstverk genom att

hängas upp i de muséer som byggdes under 1800-talet, parallellt med konserthusen.²⁰⁹

Kännetecknande för det långa 1800-talets musikordning var att "riktig" musik spelades efter tryckta notblad. Musikern förväntades utföra de nedskrivna noterna och inga andra. Utrymmet för improvisation och ornamentering reducerades i riktning mot noll, vilket kan betraktas som en del av det "renhållningsarbete" som krävdes för att etablera den moderna åtskillnaden mellan original och kopia.²¹⁰

2.2.2 Arbetsdelningen mellan kompositör och musiker

Kring år 1800 försörjde sig fortfarande flertalet kompositörer som pianister. När de spelade sina egna verk fanns det ingen tydlig åtskillnad mellan tolkning och improvisation. Men den typen av framträdanden försvann gradvis och hade omkring 1850 ersatts av de normer som har förblivit konstitutiva för "klassisk musik".²¹¹ Med hjälp av massproducerade redskap genomfördes en standardisering av tempo och tonhöjd.²¹² Att avståndet mellan de tolv halvtonerna bestämdes till att vara lika utgör ytterligare en standardisering och ett musikhistoriskt avgörande.²¹³

Grundläggande för 1800-talets musikordning var att ljuden som reella vibrationer ännu inte gick att fixera. Däremot kunde ljuden representeras i notskrift och notskriften kunde mångfaldigas som en industriprodukt.²¹⁴ Både att nedteckna och att återuppspela dessa representationer krävde en aktiv mänsklig insats.²¹⁵

På denna mediemateriella grund utkristalliserade sig en arbetsdelning: kompositörens *poiesis* skildes från musikerns *praxis*. Det långa 1800-talets musikordning tilldelade dem strikt skilda roller.

Kompositören tillverkar en beständig slutprodukt, ett verk, som sedan kan användas av andra. Skapandet antas ske genom inpiration. Kompositören behöver i princip aldrig lämna sin kammare och aldrig samarbeta med (eller låna från) andra kompositörer. Musikern måste däremot närvara på plats, ofta som del av en ensemble tillsammans med andra musiker under ledning av en ensembleledare, för att utföra sin uppgift: att tolka de skrivna instruktionerna till klingande ljud.²¹⁶

Därmed fanns förutsättningar för att göra musiker till lönearbetare, bland vilka en tilltagande specialisering ägde rum. Musikeridealets skifte från multiinstrumentalist till virtuos²¹⁷ låg helt i linje med de nationalekonomiska teorierna om arbetsdelningens fördelar, som vid samma tid vann inflytande.

Kompositörerna kom i princip att verka under samma villkor som författare: de skrev ner sitt verk för hand och sålde till förlag som tryckte det i massupplaga. Detta förhållande motiverade, decennierna kring år 1800, införandet av en *författarrätt* (se avsnitt 2.4.2 nedan). Möjligheten öppnades därmed även för kompositören att bli en *rentier* som lever på royalty: en inkomst som inte är en betalning för utfört arbete utan är knuten till den färdiga produktens försäljning.²¹⁸

Att komponerandet fick status som konstnärligt skapande innebar att det gjordes till en frizon från lönearbete och arbetsdelning. Det kom att ses som en självklarhet att en enda individ utförde allt komponerande utifrån egen inpiration, från det tomma notbladet till det färdiga partitur som även i mångfaldigad upplaga fortsatte att bära hans namn.

Enligt denna arbetsdelning behövde kompositör och musiker i princip aldrig mötas. Kommunikationen mellan dem medierades



av de tryckta notblad som musikförlag lät mångfaldiga på industriell väg. Endast kompositören skapade ett musikverk, ett original som sedan reproducerades *i två led*: först på papper av musikförlaget, sedan som klingande ljud av musikerna.

Det långa 1800-talets musikordning kännetecknas alltså av att tre olika aktiviteter skiljs åt både i tiden, i rummet och i termer av *economic imaginaries*: komposition, mångfaldigande, framförande. Kompositionen gällde som konstnärligt skapande, mångfaldigandet som teknisk reproduktion – så långt var den moderna dikotomin glasklar. Däremot bestod en ambivalens i fråga om framförandets status.

Musikern måste vara tekniskt skicklig för att kunna reproducera det skrivna verket på rätt sätt.²¹⁹ Andra kan ibland konstatera att musikern i objektiv mening har spelat fel. Sätillvida är det uppenbart att musikern inte har samhällelig status som konstnär, vilket däremot kompositören har. Konstnärskapet innebär att kompositören äger privilegium att i sin egen verksamhet skilja mellan rätt och fel, även om andra kan ha sin subjektiva uppfattning om bra eller dåligt.²²⁰

Medan konstnärskapet till sin bestämning är individuellt, är musikerna ofta verksamma i grupp. Symfoniorkestern, ledd av en dirigent, är en organisationsform som tillkom inom ramen för det långa 1800-talets musikordning.²²¹ Orkestermusikerna är anonyma lönearbetare som åläggs att följa skrivna instruktioner och som bidrar med arbetsinsatser som blir meningsfulla först som delar av en orkestrerad helhet.²²² Samtidigt bör det poängteras att dessa lönearbetare i allmänhet äger sina egna arbetsredskap. Inga av orkesterens maskiner kräver fler än en arbetare för att hanteras. Symfoniorkestern är ingen fullfjädrad industri, utan snarare en



manufaktur – det typiska sättet att organisera kapitalistisk varu-
produktion just *före* den industriella revolutionen.²²³

Alla musiker är emellertid inte orkestrerade på samma vis. Solisterna är direkt underkastade de skrivna order som givits av kompositören. Dirigenten som leder orkestern är dessutom själv ett slags musiker. Solisten och dirigenten ges ett betydande handlingsutrymme, inom givna ramar, för att tolka den skrivna musiken på ett sätt som förväntas tillföra en personlig inlevelse. Sätillvida kan deras insatser betraktas som konstnärliga, vilket markeras av att deras namn görs kända för konsertpubliken medan orkestermusikerna förblir anonyma. Inom 1800-talets hierarkiska musikordning är vissa musiker konstnärligare än andra, men ingen musiker kan räknas som fullfjädrad konstnär, då tonkonsten ytterst anses bestå i att skapa musikaliska *verk*.

2.2.3 Det frysta instrumentariet

Parallellt med konsertkulturens framväxt under 1800-talet blomstrade amatörmusicerandet i borgerliga kretsar. Familjeförsörjare demonstrerade social status genom att låta de yngre kvinnliga familjemedlemmarna ägna sig åt pianospel. Pianot kom i borgerliga hem att bli en mycket viktig symbol för bildning och rikedom. Genom industriell massproduktion sjönk pianopriserna gradvis och i takt med att fler fick tillgång till pianon ökade även efterfrågan på tryckta pianonoter.²²⁴ Från och med 1870-talet började notutgivningen i Sverige att skjuta i höjden, för att nå en historisk kulmen omkring sekelskiftet 1900.²²⁵

Vid samma tid antog symfoniorkestrarna på kontinenten sin maximala storlek, efter att gradvis ha vuxit under hela 1800-talet.



Gränsen nåddes när österrikaren Gustav Mahler skrev sina symfonier som krävde omkring 100 musiker för ett framförande, ett antal som än idag gäller som standard för en fullskalig symfoniorkester.²²⁶ Musik som skrevs under det långa 1800-talet har fortsatt att dominera repertoaren i konsert- och operahus.²²⁷

I anslutning till detta har Eric Hobsbawm satt fingret på ett anmärkningsvärt drag i det långa 1800-talets musikordning:

Det är egenartat att den tidsålder som präglades av industriella revolutioner och av rasande snabba framsteg inom ekonomi och teknologi hade så liten inverkan på produktionen av högkultur. För att bara ta ett exempel: förvisso gjordes tekniska förbättringar av musikinstrumenten, men den klassiska orkesterns besättning ändrade sig knappt, än mindre kammarmusikens. De nya instrument som uppfanns under 1800-talet – sarrusofon, tuba, saxofon, tramporgel, harmonika [munspel, dragspel] och så vidare – hade ett ytterst marginellt inflytande på den musikaliska högkulturen. De stannade inom den mindre anspråksfulla musikens fält – militärkapell, restaurangmusik, de enklare platserna för gudstjänst och liknande.²²⁸

Kontrasten är enorm om man jämför med 1700-talets innovation på instrumentsidan, som bland annat resulterade i pianot. På 1800-talet massproducerades pianon i pianofabriker med hjälp av allt mer avancerade maskiner, men industrialiseringen ledde inte till nya klanger eller nya spelsätt. Pianofabrikerna förblev pianofabriker – de tycks aldrig ha övervägt möjligheten till fortsatt innovation av nya klaviaturinstrument. Blåsinstrumenten gavs förvisso större möjligheter genom att nya klaff- och ventilsystem introducerades under



1800-talets första halva, men det rörde sig fortfarande om samma instrument, inte om ett sökande efter nya klanger.²²⁹


Karakteristiskt för det långa 1800-talets musikordning är alltså även *det frysta instrumentariet*. En viss uppsättning av instrument blev standardiserad och statisk, i vad som liknar ett informellt förbud mot att uppfinna nya instrument. Detta torde ha underlättat en specialiserad arbetsdelning mellan musikerna. Det innebar även att kompositörerna fick ett slags monopol på att leverera ”det nya” i musikkväg. Tonkonstens framåtskridande inskränktes till sådant som gick att notera som punkter i ett linjesystem.

Symfoniorkestrarna blev numerärt större men tog inte till sig ny teknik och de fortsatte att organiseras manufakturmässigt under en epok då den övriga varuproduktionen industrialiserades. Allt detta måste begripas i termer av en dialektik av estetisering och industrialisering, specifik för den kapitalistiska moderniteten. Musiken ”i sig” uppstod vid samma historiska tidpunkt som musiken blev till en vara. Handeln med musik omgärdades från första början av särskilda villkor ägnade att ”spalta av” kompositionen från den industriella varuproduktionen.

2.2.4 Sveriges musikliv under det långa 1800-talet

Forskning om musiklivet i 1800-talets Sverige motsäger delvis det tvärbrott som suggereras hos Lydia Goehr och Jacques Attali. Snarare framträder bilden av hur mycket musikverksamhet som förblev inbäddad i ”tidigmoderna” institutioner även efter att dess utförande anpassat sig till den dominerande musikordningens normer.

Redan under 1700-talet uppges det i Sverige ha arrangerats sporadiska musikframträdanden av kommersiell natur, öppna för alla



som hade råd att betala inträdesavgiften.²³⁰ Övergången från privata sammankomster till offentliga konserter skedde dock gradvis under hela 1800-talet. Många musiker levde under tidigt 1800-tal ännu på förmögna familjers gästfrihet.²³¹ År 1807 avskaffades den gamla hovmusiken och Kungliga Hovkapellet fick som nytt uppdrag att ge offentliga konserter i Stockholm. Men den förblev den enda professionella symfoniorkestern i Sverige under resten av seklet. Först efter sekelskiftet 1900 inrättades ytterligare ett antal.²³²

Militärmusiken expanderade desto kraftigare i 1800-talets Sverige. Dess instrumentarium hade vid detta lag differentierats så långt utöver signalfunktionerna att militärmusikerna blev eftertraktade även i det civila musiklivet. Redan under 1700-talet började militärmusikerna tränga ut stadsmusikanterna som provinsiell musikresurs för att helt ersätta dem under 1800-talet. När lagen om näringsfrihet trädde i kraft år 1864 avskaffades de kvarvarande resterna av skråväsendet, inklusive de sista stadsmusikanternas privilegier.²³³ Vid det laget hade militären blivit den ojämförligt största arbetsgivaren för musiker i Sverige, med åtminstone 1500 anställda musiker. Militära musikkårer stod för en mycket stor del av musikutbudet i 1800-talets Sverige.²³⁴

Under seklets andra halva grundades också ett stort antal blåsmusikkårer inom föreningar, skolor och inte minst på bruksorterna, där brukspatronen ofta valde att understödja musikverksamhet bland sina arbetare.²³⁵ Även kyrkomusiken ökade i omfattning under 1800-talet, samtidigt som den genomgick en standardisering.²³⁶

Musikframträdandena blev i dessa sammanhang inte till varor, utan förblev inbäddade i olika ritualer.²³⁷ Däremot anpassades repertoar, instrumentarium och framförandeformer efter den borgerliga konsertkulturens normer. Inom det långa 1800-talets musikordning

fanns *en* tonkonst, som gradvis gjordes tillgänglig för den bredare massan, förmedlad via nationalismen och folkrörelserna.²³⁸

Många musiker i 1800-talets Sverige var verksamma i flera olika sammanhang. Även de som hade en fast anställning inom någon av statens institutioner (militären, kyrkan, Operan eller Hovkapellet) tog tillfälliga uppdrag som underhållningsmusiker och gav därtill ofta privatlektioner. Musiker utan fast anställning i ryggen hade lägre status och förväntades i högre grad underhålla publiken med virtuosa eller gyckelartade scenframträdanden.²³⁹

Totalt fanns det vid 1800-talets mitt, enligt grova uppskattningar, omkring 500 musiker som på frilansbasis ägnade sig åt offentliga musikframföranden i Sverige. En betydande andel av dessa – främst sångare men även pianister – var kvinnor.²⁴⁰ Kvantifieringar av antalet yrkesmusiker bör dock tas med en nypa salt, av en rad skäl som här redan har anförts. Gränsen mellan amatör och professionell, eller mellan musiker och musiklärare, var ingalunda skarp. Utanför städerna fortlevde dessutom en folklig spelarskultur som inte helt inordnades i den nya musikordningen.²⁴¹

Under andra hälften av 1800-talet blomstrade nöjeslivet på så kallade musiketablissemang: restauranger, kaféer, ölhallar, stads-hotell och tivolin. Särskilt på sommarhalvåret lockade de mat- och dryckesgäster genom att erbjuda musik, ofta utan att ta ut inträdesavgift.²⁴² ”Restaurangen blev en utvidgad borgerlig salong som efter hand tog upp flera av dennas funktioner”, skriver musikvetaren Martin Tegen.²⁴³

Även sällskapsdansen flyttade gradvis från de privata salongerna till den urbana offentligheten, även om det dröjde längre. Kring sekelskiftet 1900 hölls de flesta av städernas danstillställningar fortfarande i de borgerliga hemmen. Att en respektabel person



stod som ansvarig var ett outtalat krav för att dansen skulle gälla som anständig. Först under mellankrigstiden blev det mer accepterat att gå ut på krogen för att dansa.²⁴⁴

Under 1880-talet blev varietéföreställningar omåttligt populära och tog över många musiketablissemang, men de vulgära inslagen i sångnumren ledde till en kraftig moralisk motreaktion. En ny brännvinsförordning som trädde i kraft 1896 tvingade flertalet varietéer att stänga, vilket ledde till ett nytt uppsving för den instrumentala musikunderhållningen och ökat antal arbetstillfällen för renodlade musiker.²⁴⁵ Eftersom musikerna spelade efter tryckta noter blev musiketablissemangen även en god affär för musikförlagen.²⁴⁶

Musiken som spelades på musiketablissemangen brukar benämnas som *underhållningsmusik*, vilket ska skiljas från senare tiders dans-, populär- och schlagermusik. Underhållningsmusiken var fast förankrad i en klassisk-romantisk tradition och i en tysk kultursfär: arrangemang av kompositörer som Haydn och Beethoven varvades med Wienervalser, marscher, operanummer och potpurrin.²⁴⁷ Musikvetaren Olle Edström kallar det för "mellanmusik": en musikmix vars ursprung var borgerligt men som blev till gemensam referenspunkt för människor från olika samhällsklasser och i olika åldrar.²⁴⁸ På 1910-talet hördes samma slags repertoar "på biograferna, när militärmusikkårerna konserterade i parkerna, på orkesterföreningarnas populärmusikkonserter, liksom när amatörorkestrar och blåsorkester framträdde."²⁴⁹

Under stumfilmens epok, som i grova drag varade under åren 1900–1930, var musiken ständigt närvarande i biografsalongerna. Ann-Kristin Wallengren visar i sin avhandling att stumfilmsmusiken inte inskränkte sig till att illustrera vad som skedde på duken,




utan fungerade som ett eget narrativt element vid framförandet av filmer.²⁵⁰ Musikerna skulle dessutom underhålla före filmens början, medan maskinisten bytte rullar och när publiken gick ut.²⁵¹

Idag associeras ofta stumfilmsmusik med en ensam improviserande pianist, vilket ännu förekom i många mindre biosalonger under 1910-talet. Men efterhand drev konkurrensen de allra flesta biografier i Sverige att anställa åtminstone två–tre musiker. När Röda Kvarn i Stockholm år 1915 slog upp portarna med trettio musiker i orkesterdiket påskyndades trenden mot större biograforkestrar, så att arbetsmarknaden för musiker växte ytterligare.²⁵² Olle Edström konstaterar att det var i biograferna som ”de verkliga folkkonserterna” erbjöds, åtminstone i större städer under 1920-talet. Ingen annanstans nåddes så breda folklager av ett så brett musikutbud.²⁵³

Tack vare biograferna fick det långa 1800-talets musikordning längre liv och större omfång – vilket innebar ett desto skarpare brott mellan två ordningar när biograferna omkring 1930 övergick till ljudfilm. På restaurangerna skedde en mer gradvis övergång under mellankrigstiden, där underhållningsmusiken ersattes av jazz och annan modern dansmusik. Ännu på 1960-talet var det dock vanligt att levande musiker – om än bara en ensam pianist – spelade för de sittande middagsgästerna.²⁵⁴

2.2.5 Musikerförbundets första generation

Svenska musikerförbundet grundades 1907 och kan därför betraktas som ett barn av det långa 1800-talets musikordning. Medlemskåren dominerades till en början av musiker som spelade underhållningsmusik på restauranger, vilka betecknades som civilmusiker till



skillnad från militär- och kyrkomusikerna. Gränsen var emellertid flytande eftersom ett mycket stort antal militärmusiker extra knäckte i det civila och dessa kom därför att utgöra en betydande del av Musikerförbundets medlemskår.²⁵⁵ På garnisonsorterna levde detta mönster kvar ända till 1971, då större delen av militärmusiken överfördes till en civil organisation, Regionmusiken.²⁵⁶

Musikerförbundet tillkom som ett utpräglat yrkesförbund som försvarade de skolade musikernas företräde till arbete gentemot utlänningar och diletteranter. En tidig framgång var den lag om skatt på utländska musiker som trädde i kraft år 1909, men man fortsatte under större delen av seklet att verka för att staten skulle avslå fler arbetstillstånd. Principen var att utländska musiker inte skulle tillåtas att spela i Sverige om det var möjligt att finna "likvärdiga" svenska musiker för samma uppdrag.²⁵⁷ Att en svensk musiker kunde räknas som likvärdig med en utländsk musiker innebar att båda behandlades som lönearbetare och inte som konstnärer, i enlighet med de teoretiska utgångspunkterna för denna undersökning. När Musikerförbundet i andra fall accepterade arbetstillstånd kan detta antingen indikera att den utländska musikern tillerkändes status som konstnär, eller att det rådde en faktisk brist på vissa slags musiker i Sverige.

Amatörmusikerna utgjorde ytterligare ett svårt problem ur facklig synvinkel. Genast efter grundandet 1907 försökte Musikerförbundet förmå amatörmusikerföreningar att skriva på avtal som förbjöd dem att spela musik mot betalning i det offentliga nöjeslivet, dock utan bestående resultat. Redan då diskuterades i Musikerförbundet om amatörerna i stället borde släppas in, men denna radikala idé avfärdades av den första generationens musikerfackliga aktivister.²⁵⁸

2.3 Det korta 1900-talets musikordning

2.3.1 Att periodisera 1900-talet

Krigsutbrottet 1914 markerar för Eric Hobsbawm den definitiva kollapsen för det långa 1800-talets världsordning.²⁵⁹ I fråga om musikordningar går det knappast att peka ut en lika skarp brytpunkt. Som redan konstaterats upprätthålls vissa normer från det långa 1800-talets musikordning än i dag, allra tydligast inom den nisch som blivit känd som "klassisk musik".

Musikverksamhetens sociala, ekonomiska och medietekniska villkor har dock förändrats i grunden. Epokskiftet från 1800-tal till 1900-tal har diskuterats ur olika perspektiv av Jacques Attali och Friedrich Kittler. Jag vill i de följande avsnitten pröva hypotesen om att något växte fram som kan betecknas som *det korta 1900-talets musikordning*, åter med en vink till Hobsbawm som daterar det korta 1900-talet till 1914–1991.

Hobsbawm framställer epoken som en triptyk, vars mitt utgörs av "Guldåldern 1947–73" som var relativt kort men som präglades av en historiskt unik kapitaltillväxt. Guldåldern föregicks av en fyrtioårig katastrof där två världskrig flankerade en djup ekonomisk depression. Efter 1973 efterföljdes guldåldern av "en ny period av sammanbrott, osäkerhet och kriser"²⁶⁰, vilket kan associeras med framväxten av en kulturell logik som har betecknats som "postmodern".²⁶¹

Kapitalismens exceptionella expansion 1947–1973 kretsade kring industriell massproduktion av varor för masskonsumtion. Organiseringen av politik och ekonomi präglades av en långtgående centralisering. Många har analyserat denna konstellation i termer av *fordism*, ett begrepp som hänvisar till hur Henry Ford

redan 1914 införde löpande band i sina bilfabriker, ökade arbetstakten och förkortade arbetsdagen.

Efter andra världskriget tenderade fordismen att generaliseras till ett sätt att leva. Fritiden fick sin prägel av masskonsumtion, särskilt i form av massbilism. Vid sidan av bilarna bör nämnas ytterligare två kategorier av varor som under fordismens guldålder fick en enorm betydelse för tillväxt och fritidsliv: "vitvaror" för köket och "brunvaror" för vardagsrummet.²⁶² Brunvarorna utgjordes i hög grad av elektroniska ljudmedier, vilka gav människor nya möjligheter att fylla sina hem med musik.

2.3.2 Masskultur och kulturindustri

Jacques Attali karakteriserar det korta 1900-talets musikordning i termer av masskultur och kulturindustri.²⁶³ Jag begriper detta som två begrepp med delvis olika innebörd.

*Masskultur*²⁶⁴ syftar på hur kulturprodukter massproduceras och masskonsumeras, förmedlade av enkelriktade massmedier (radio, tv, tidningar, skivor). Detta leder till en standardisering av smak- och stilriktningar i form av målgrupper. Under 1900-talets lopp har många kritiker framhållit hur masskulturen isolerar människor eftersom den låter sig konsumeras i ensamhet. Ännu fler har hävdat att dess enkelriktning leder till passivisering.²⁶⁵ Optimistiskt lagda bedömare, som ofta har föredragit termen "populärkultur", har däremot velat se den breddade kulturtillgången som ett led i samhällets demokratisering.²⁶⁶


Kultursociologer har inte sällan tecknat bilden av en modern masskultur som bryter skarpt med en äldre folkkultur.²⁶⁷ En närmare blick på mediehistorien komplicerar den bilden. Tryckpres-

sar användes för industriell massproduktion av trycksaker flera hundra år innan film och grammofon togs i bruk.²⁶⁸ Under det långa 1800-talet intog musiken i detta hänseende en intressant mellanposition. Musikerna spelade då efter massproducerade notblad och ofta på massproducerade musikinstrument. Däremot förekom knappast det ensamma musiklyssnande som kom att bli vardagsmat under 1900-talet.

Kulturindustri är ett begrepp som myntades på 1940-talet av Theodor W. Adorno och Max Horkheimer som då befann sig i kalifornisk exil. För dem handlade det om att begripa masskulturens utveckling som del av ett större sammanhang bestämt av varuformens tvångsmässiga expansion. Deras analys var djupt pessimistisk: film, radio och veckotidningar "stöper allt i samma form". Begreppet som de myntade för denna form var avsett att klinga som en paradox.²⁶⁹

Utgångspunkten för denna kritiska teori är att kapitalets tillväxt kräver att mänskliga relationer i allt högre grad förvandlas till varor. Under den fordistiska epoken innebär detta att varumarknaden integrerar sådana livsmoment som i ett tidigare historiskt skede hade "spaltats av" och som genom avspaltningen fått en "kvinnlig" eller "konstnärlig" karaktär. Mänskliga verksamheter som tidigare hade behandlats som oersättliga blev ersättliga när hushållsarbetet industrialiserades med hjälp av vitvaror, underhållningen med hjälp av brunvaror.

Produktionen av massmedierad underhållning låter sig rationaliseras och centraliseras i en helt ny utsträckning, vilket Adorno & Horkheimer kunde betrakta på nära håll i Hollywood. Likväl kan inte värdetillväxten göra sig oberoende av sin utsida. Massmarknaden efterfrågar någonting som är nytt och inte helt förutsägbart.




Kulturindustrin kan bara frambringa nya varor genom att bibehålla små öar av konstnärlighet. Därför har komponerandet av schlagerrefränger aldrig fått karaktären av en rent industriell produktion (vilket skulle betyda att låtar skrevs av lönearbetare med hjälp av maskiner och marknadsundersökningar).

Adorno & Horkheimer menade att den konstnärliga friheten redan till sitt begrepp är en inskränkt frihet, men att den inskränktes ytterligare i kulturindustrin. Marknadsföringen kompenserar för detta genom att systematiskt ladda de kulturindustriella produkterna med en "aura". Ett exempel är den kändiskult som ger sken av att underhållningens ursprung skulle stå att finna i en fritt skapande individ.²⁷⁰

Auran är "den jämntjocka sås som kulturindustrin håller över sin samlade produktion", skrev Adorno.²⁷¹ Dialektiken mellan estetisering och industrialisering upphävs alltså inte. Snarare blir estetiseringen ett allt mer välplanerat inlag i de kulturindustriella försöken att vidga varumarknaden.

"Kulturindustrin" är i detta avseende inte ett samlingsbegrepp för företag i underhållningsbranschen utan syftar på en viss fas i kapitalismens historiska expansion. Begreppet bör förstås som en dubbel kritik som riktar sig *dels* mot hur den kapitalistiska moderniteten separerar konst och teknik, *dels* mot hur dessa åter integreras under den fordistiska epoken.

Trettio år senare försökte Jacques Attali komplettera kritiken av kulturindustrin med en kristeori. Han menade att kulturindustrin rymmer en inneboende tendens till kris, utlöst genom överproduktion. Tillgången till inspelad musik ökar ständigt, men människors tid att lyssna på inspelningarna är begränsad. Marknadens utbud av "semiidentiska objekt som säljs till samma pris"



är så stort att människor inte kan välja bland dem utan att ta vägledning av olika slags topplistor. Övergången till en topplisteekonomi utgör ett tendentiellt upphävande av marknadsrelationen, menar Attali²⁷² – vars resonemang vid denna punkt gör en tvär vändning mot optimism. Överallt i 1970-talets musikliv såg Attali praktiker som tycktes peka fram mot en ny musikordning, där musiken i stället för att säljas som en vara förverkligas som en kollektiv improvisation. Musiken ”upphör att vara en produkt som kan skiljas från sin upphovsman”, förutspådde Attali.²⁷³

Jag finner denna kristeori synnerligen intressant, men kan inte acceptera den teleologiska slutsatsen. Kulturindustrins kris innebär inte dess sammanbrott, än mindre att en bättre musikordning träder fram per automatik. I en färsk avhandling diskuterar medievetaren Peter Jakobsson hur kulturindustrin kan återuppstå i ny form som en ”öppenhetsindustri”, vilken befriat sig från de enkelriktade massmediernas logik. Öppenhetsindustrin finner sätt att hantera överproduktionen av kultur genom att organisera ett urval som inte behöver kretsa kring topplistor. Internet har under 2000-talet skapat nya möjligheter för deltagande, övervakning och automatisering av personliga rekommendationer.²⁷⁴ Skiftet förväntades under förra seklets slut genom det stadigt tilltagande bruket av marknadsundersökningar som en integrerad del av den kulturindustriella varuproduktionen.²⁷⁵

Enligt min uppfattning är kulturindustri ett begrepp som behåller sin analytiska relevans, då det hänvisar till en historisk förståelse av kapitalismen. En rimlig hypotes är att kulturindustrin sedan 1970-talet, i anslutning till fordismens kris, har genomgått en grundlig förändring bort från den gamla typen av masskultur. Då blir det desto mer angeläget att begripa hur kulturen görs till

vara, hur produktionen av dessa varor rationaliseras och hur nya typer av aura sätter prägel på konsumtionen.

Under det korta 1900-talet etablerades en ny musikordning som trängde undan det långa 1800-talets musikordning. Jag finner det rimligt att beskriva den nya musikordningen som både masskulturell och kulturindustriell. Däremot är jag tveksam till att tala om "det korta 1900-talets musikordning", eftersom det ännu kan vara för tidigt att urskilja de stora linjerna i de historiska förändringar som nu pågår inom musikens politiska ekonomi. Jag föredrar därför att tala om övergången till *en kulturindustriell musikordning*, så att frågan om dess vidare öde kan lämnas öppen.

Kulturindustrins historiska utveckling är primärt att betrakta som en del av kapitalismens tillväxt och inte som en simpel följd av tekniska framsteg. Kapitalismens tillväxt förutsätter dock en praktisk möjlighet att kontrollera tillgången till bruksvärden. Medietekniska framsteg kan innebära att dessa möjligheter förändras. För att förstå hur musik gjordes till en vara under 1900-talet räcker det inte att se radio och grammfon som separata medietekniker. Avgörande är, enligt mitt synsätt, att uppmärksamma hur nya medier kopplades samman med äldre medier.

2.3.3 Medieteknisk separation

Friedrich Kittler definierar "nedteckningssystemet 1900" med utgångspunkt i en paradigmatiske trio av tekniska lagringsmedier: grammfon, film, skrivmaskin. Tillsammans upphäver de 1800-talets skriftmonopol. Under 1900-talet lagras såväl ord som toner utan att som tidigare behöva ta omvägen via handskrift. Till skillnad från Walter Benjamin, vars analys av 1900-talets medier tog fasta på

”reproducerbarhet” som gemensamt kännetecken, framhåller Kittler mediernas särdrag och separation. Ljud, bild och text medieras under 1900-talet i olika medieformat och med hjälp av olika medietekniker. Medieseparationen kan i en schematisk historieskrivning kontrasteras åt två håll: dels mot 1800-talets skriftmonopol, dels mot 2000-talets digitala konvergens.²⁷⁶ Under det korta 1900-talet gavs därför påtagligt stora möjligheter till specifik reglering av ljudmedier, utan att denna reglering behövde påverka medieringen av text eller bild. Detta förhållande kan ha haft en avgörande betydelse för utvecklingen av musikens politiska ekonomi.

Till 1900-talets medieseparation hörde också en tydlig åtskillnad mellan lagring och överföring av ljud. Därigenom gavs utrymme för olika ekonomier att existera parallellt, antingen i konkurrens eller i symbios. Skivbolag sålde skivor till styckpris samtidigt som radiokanalerna gjorde musik fritt tillgänglig i etern. Digitaliseringen upphäver denna separation och på 2000-talet har olika nättjänster börjat erbjuda musik i form av så kallad streaming, vilket på samma gång remedierar skivor och radio.²⁷⁷

Mediehistoriens olika skeden lämnar avtryck i form av *economic imaginaries*, vilka sedan bildar utgångspunkt för hur nya medier bedöms och regleras. Relationen mellan musikförlag, skivbolag och radioföretag bör alltså förstås mot bakgrund av en mediehistorisk ordningsföljd – tryckpress, grammfon, rundradio – där nyare medier kom att remediera de äldre.

1900-talets nya ljudmedier kan delas upp i tre tekniska kategorier: mekaniska, elektroniska och digitala.²⁷⁸ Redan kring sekelskiftet 1900 förekom industriell produktion av mekaniska ljudmedier, exempelvis grammofooner med tillhörande skivor. Dessa hann bli objekt för särskild reglering innan en ny våg av elektroniska

Ljudmedier bröt fram under mellankrigstiden. Genom att kopplas samman i olika assemblage kunde rundradio, ljudfilm och högtalare även ge utökad spridning av grammofoninspelningarna, vilket ställde nya frågor om ljudmediernas reglering. Under efterkrigstiden tillkom bandspelaren och i dess följe ytterligare frågetecken.

Digitala ljudmedier bygger på den teknik som kallas pulskodmodulation (PCM) och som under efterkrigstiden gradvis utvecklades, bland annat för bruk i telefonsystem. Först omkring 1980 kom digitala ljudmedier att i mer betydande omfattning användas för musik. Då lanserades å ena sidan digitala synthesizers (inklusive samplers, sequencers och deras sammankoppling via midi-standarden), å andra sidan digitala skivor (cd) samt digitala band (dat).²⁷⁹ Åtskillnaden mellan digitala musikinstrument och digital ljudlagring kan i sig betraktas som remediering av de analoga mediernas åtskillnad. Vid sekelskiftet 2000 hade denna åtskillnad i viss mening börjat upphävas, då de digitala ljudmedierna konvergerat i persondatorn som hanterar både mjukvarusynthar och mp3-filer. Ett resultat av sådan konvergens kan bli ökade svårigheter att upprätthålla den specifika reglering av olika slags ljudmedier som växte fram under 1900-talet.

2.3.4 Mekaniska ljudmedier

Ljudinspelningens historia anses ha inletts den 29 november 1877, då Thomas Edison presenterade sin *fonograf*. Numera skrivs ljudmediernas historia påfallande ofta i form av en rak linje som löper från Edisons fonografrullar till cd och mp3.²⁸⁰ Detta betraktar jag som problematiskt, inte bara för att själva rätlinjigheten kan tendera till teknikdeterminism. Skivindustrin ges en given plats som

historiens drivkraft, till följd av att lagringsmedier tillåts att överkugga etermedierna. Medieformaten sätts i centrum på bekostnad av de medietekniska assemblage som trots allt varit nödvändiga för såväl inspelning som uppspelning av ljud. Särskilt anmärkningsvärt är att högtalaren så ofta är frånvarande i historiskrivningen över 1900-talets ljudmedier.²⁸¹ Här följer ett försök att sammanfatta denna historia utan att falla i de nyss nämnda fallgroparna.

Fonografen spelade in ljud genom att rista in vibrationer i tennfolieklädda cylindrar, från vilka ljudet sedan kunde spelas upp. Inspe­lingarna kunde däremot inte mångfaldigas. Till en början marknadsfördes fonografen som en diktafon, tänkt att användas på kontor.

Tio år efter Edisons fonograf presenterade Emil Berliner sin *grammofon*, som inte kunde spela in ljud utan var "read-only". För att göra en skivinspelning krävdes särskild utrustning men inspe­lingen kunde sedan mångfaldigas i massupplaga från en enda metallmatris. Grammofonen öppnade därmed en marknad för färdiginspelade skivor.²⁸²

Bara viss musik lät sig fångas på fonograf och grammofon. Frekvensomfånget som kunde spelas var så begränsat att bas- och sopranröster i hög grad hamnade utanför. Följaktligen var det ingen slump att just en tenorsångare, Enrico Caruso, blev den första storsäljande grammofonartisten då en skivindustri växte fram omkring sekelskiftet 1900.²⁸³

Grammofonen framstod vid denna tidpunkt som ett av flera mekaniska musikinstrument. Minst lika betydande var det självspelande pianot, *pianola*, som inte lagrade ljud som reella vibrationer utan som symboliska instruktioner i ett digitalt format: perforerade pappersrullar. Pianorullarnas omedelbara före-

gångare utgjordes av de hålkort som sedan ett århundrade hade används industriellt för styrning av vävstolar (och dessa hålkort var i sin tur en utveckling av äldre styrteknik för mekaniska orglar och klockspel).²⁸⁴

Efter att en pianist gjort en inspelning var det möjligt att redigera pappersrullens hålmarkeringar för att rätta fel. Sådant lät sig inte göras vid inspelning på skiva eller cylinder. Från 1904 lanserades pianorullarna i en mer avancerad variant som inte bara lagrade när tangenterna slogs ned utan även gav utrymme för frasering och dynamik. En lång rad av tidens stora kompositörer spelade in sina egna pianoverk på sådana rullar.²⁸⁵

Jämfört med grammofonskivor var pianorullarna relativt billiga. De var lätta att använda och utbudet var stort. Framför allt gav självspelande pianon en bättre ljudkvalitet och högre ljudvolym än de tidiga grammofonerna.²⁸⁶ Före jukeboxens tid fanns pianola med myntinkast spridda över hela USA.²⁸⁷ Ingenting tyder på att sådana anordningar vann spridning i Sverige, men för de välbeställda svenskar som omkring sekelskiftet 1900 ville köpa hem ett mekaniskt musikinstrument stod valet mellan grammofon, fonograf och pianola.²⁸⁸ ”Tillverkningen av mekaniska tal- och musikinstrument har hastigt vuxit ut till en stor och mäktig industri”, konstaterade en svensk statlig utredning år 1914 – syftande på både grammofon och pianola.²⁸⁹

I den amerikanska debatten myntades begreppet ”konservmusik” (*canned music*) av John Philip Sousa som var en känd kompositör av marschmusik. I en ofta citerad artikel från 1906 förfasade han sig över hur ”mänsklig skicklighet, intelligens och själ” hotade att elimineras genom ”ett matematiskt system av megafoner, hjul, kuggar, skivor, cylindrar och allehanda snurrande ting”.²⁹⁰ Detta har

i efterhand missförstått som ett försvar för "levande musik" och därför bör det understrykas att detta begrepp inte skulle etableras förrän långt senare.²⁹¹ Vad Sousa ville värna var amatörmusicerandet. Vad han fruktade var att detta skulle förtvina "tills inget annat återstår än den mekaniska anordningen och den professionella musikern".²⁹² Kompositörer som likt Sousa tjänade pengar på försäljning av nothäften hade ett uppenbart intresse av att 1800-talets amatörmusicerande skulle fortleva i det nya seklet.

Vad som kan te sig anmärkningsvärt är att Sousa trots sitt apokalyptiska tonläge *inte* betraktade den mekaniska musiken som ett hot mot konsertlivet eller mot yrkesmusikerna. Förklaringen är enkel: år 1906 fanns ännu inga högtalare. Visst fanns det ett stort utbud av skivor, cylindrar och rullar – men när det kom till ljudvolym kunde ingen av dessa tävla med en sångare, än mindre med en orkester.

Så länge grammfonerna var rent mekaniska – med vev och tratt – behöll skivlyssnandet en väsentligen *privat* karaktär. Ljudvolymen var helt enkelt alltför låg för att nå större lyssnarskaror. För att höja volymen skulle det krävas elektronik. Vägen dit gick via den elektromagnetiska överföringen av ljud, först via kabel och sedan via radiovågor.

2.3.5 Regleringen av radion

Telefonen, vars uppfinnande dateras till 1875, använde elektromagneter för att förvandla ljud till en analog elektrisk spänning och omvänt. Detta gav i sig en begränsad ljudvolym. Försöken att förverkliga en trådlös överföring av samma slag, från punkt till punkt, motiverades av militära behov: man ville finna ett sätt att koordi-

nera de slagskepp som togs i bruk under 1800-talets andra hälft.

Enrico Marconi, som år 1909 tilldelades Nobelpriset i fysik för "utvecklandet av trådlös telegrafi", såg det enbart som ett problem att radiovågorna bredde ut sig i alla riktningar.²⁹³ Detta problem gick knappast att lösa annat än genom kryptering. Däremot blev signalstyrkan möjlig att förstärka genom den samtida utvecklingen av vakuumrör. Därmed inleddes på allvar elektronikens och etermediernas epok.²⁹⁴

Första världskriget fördes både till sjöss, på land och i luften, vilket gjorde massproduktion av radioutrustning till en militär nödvändighet. Enstaka radiooperatörer i de tyska skyttegravarna roade sig med att sända grammofonmusik till övriga inkallade, tills de överordnade förbjöd sådant "missbruk av arméutrustning".²⁹⁵

Efter kriget krävde flertalet europeiska länder särskild licens inte bara för att sända radio utan även för att inneha radiomottagare.²⁹⁶ Särskilt riskabel ansågs radion vara i det demobiliserade Tyskland, där det fanns riklig tillgång till radioutrustning och ett stort antal unga män med radiokunskaper. För att förebygga att revolutionärer skulle ta initiativet i etern inledde staten egna sändningar av underhållningsprogram.²⁹⁷

På andra sidan Atlanten experimenterade civila radioamatörer i Philadelphia med att sända ut musik och tal i etern. Exemplet följdes genast av entreprenörer som grundade de första kommersiella radiostationerna. Årtalet 1920 brukar sättas som startår för radion i bemärkelse av *rundradio* eller *broadcasting*: kontinuerliga utsändningar av ljud från centrala radiosändare till ett större antal radiomottagare.²⁹⁸

Göran Elgemyr har skildrat framväxten av det svenska radiomonopolet och påvisat den starka roll som den statliga Telegrafstyrelsen

hade från första början. En motsvarighet till pressfriheten var otänkbar i etern, eftersom det riskerade att störa den militära radiotraffiken. Möjligheterna att finansiera rundradio var också osäkra, eftersom det inte gick att avgiftsbelägga själva lyssnandet. En skattefinansierad radio var aldrig aktuell. Därmed återstod tre tänkbara intäktskällor: reklam, försäljning av radiomottagare eller licensavgift för innehav av radiomottagare. Sverige valde som bekant den sistnämnda vägen.

Telegrafstyrelsen bestämde sig tidigt för att inrätta ett rundradiomonopol i händerna på ett privat konsortium, kontrollerat av antingen elektronikindustrin eller tidningspressen. Dragkampen vanns av tidningarna, som 1921 hade gått samman i nyhetskonsortiet TT. Dessa blev även majoritetsägare i Radiotjänst som grundades 1924. Staten behöll en stark position, dels genom ordförandeposten i Radiotjänsts styrelse, dels genom att Telegrafverket kontrollerade hela den tekniska infrastrukturen. Därtill var det staten som bestämde priset på en radiolicens samt licensintäkternas fördelning mellan Radiotjänst och Telegrafverket.²⁹⁹

År 1957 bytte Radiotjänst namn till Sveriges Radio och ägandet breddades så att tidningspressen inte längre hade egen aktiemajoritet. Samma år inleddes reguljära tv-sändningar i Sverige.³⁰⁰ Omkring 1960 blev tv-mottagare standard i svenska hushåll.³⁰¹

2.3.6 Mikrofon och högtalare

Till en början fanns bara små hörlurar i de radiomottagare som såldes, men omkring 1930 hade inbyggda högtalare blivit standard. Detta bidrog till att förvandla radiolyssnandet från att vara individuellt och koncentrerat till att bli mer kollektivt och distraherat.³⁰² Högtalaren lät musiken bli till en "ljudtapet" i vardagen³⁰³

som dessutom tenderade att "läcka" till grannar och förbipasserande, vilket många på 1930-talet uppfattade som ett underligt eller obehagligt inslag i den urbana ljudmiljön.³⁰⁴

Radion fungerade som en katalysator för elektrifieringen av andra ljudmedier. År 1924 noterade SAOB för första gången det svenska ordet "högtalare". Den definierades som en "hörtelefon konstruerad för utsändande av så förstärkta ljud att de kunna höras av flera personer samtidigt på relativt stort avstånd från apparaten; särsk. om dylik apparat vid radiomottagningsapparat."³⁰⁵ Från 1920-talets slut såldes inte bara radiomottagare utan även grammofooner med inbyggd förstärkare,³⁰⁶ även om grammofoonerna förblev alltför dyra för den stora massan.³⁰⁷

Samtidigt med högtalaren utvecklades mikrofonen (vars tekniska konstruktion väsentligen är densamma). Från och med 1925 ledde detta till helt nya villkor för inspelningen av grammofoon-skivor.³⁰⁸ När de gamla trattarna ersattes av elektriska mikrofoner kunde sångarna finna nya sätt att sjunga, med större utrymme för nyanser och personlig inlevelse. För de närvarande i skivstudion blev det uppenbart att en skivinspelning var någonting annat än en simpel dokumentation av ett framförande.³⁰⁹

Först vid denna tid började det långa 1800-talets musikordning verkligen att luckras upp. Inom denna gamla ordning hade ljudinspelningen framstått som ett sätt att lagra spåren av det förflutna, vilket förknippades med bevarandet av traditioner och med nya möjligheter för musikpedagogiken. Kulturindustrin innebär en fullständig omkastning av detta synsätt, menar Jacques Attali: scenframträdandet börjar i stället att uppfattas som ett försök att efterhärma studioinspelningen.³¹⁰ Även om Attali här sätter fingret på en viktig tendens, är det viktigt att understryka att skiftet i fråga ingalunda


var en simpel följd av tekniska faktum och att dess följder knappast gick att förutse för de inblandade aktörerna under mellankrigstiden – inte heller av skivbolagen.

De första skivbolagen startades omkring år 1900, såväl i Sverige som i andra länder.³¹¹ Grammofonskivor var då bara en musikvara i mängden och omsatte knappast mer pengar än musikinstrument eller noter. Detta förhållande ändrades först på 1920-talet³¹², då den internationella skivindustrin upplevde sin första guldålder. Desto hårdare drabbades skivförsäljningen av 1930-talets kris. För den som år 1932 ville skriva skivindustrins historia pekade det mesta på att grammofonskivorna, i likhet med pianorullarna, hade varit en tillfällig fluga som nu var på väg att falla i glömska.³¹³

I efterhand framstår däremot 1930-talet som den tid då skivindustrin gjorde sig redo för en sin fortsatta expansion efter 1945. Det skedde genom en tilltagande monopolisering och ett finslipande av det kulturindustriella system som kretsar kring topplistor och stjärnartister.³¹⁴ Samtidigt som skivförsäljningen rasade i botten började jukeboxföretagen i USA att omsätta allt mer pengar. Förutom att dessa pengar delvis kom skivbolagen till del, blev jukeboxen ett sätt för skivbolagen att utföra detaljerade mätningar av vad människor på olika platser valde att lyssna på.³¹⁵ Jukeboxen verkar däremot inte ha introducerats i Sverige förrän långt senare, i slutet av 1950-talet.³¹⁶

2.3.7 Analog-elektroniska ljudmedier

Massproduktion av elektroniska ljudmedier för hemmabruk, "brunvaror", fick stor betydelse för den industriella tillväxten under fordismens epok. För svensk del var Luxor i Motala en stor tillverkare av grammofoner, bandspelare samt radio- och tv-mottagare.³¹⁷



Begreppet "hi-fi" gjorde entré i Sverige år 1954,³¹⁸ strax efter etableringen av det nya skivformatet lp.³¹⁹ Samma år började dagspressen att uppmärksamma de tekniska experimenten med "3-dimensionellt ljud"³²⁰, det vill säga stereo, och mot slutet av 1950-talet började stereoinspelade lp-skivor att ersätta monoinspelningarna.³²¹

När man under 1950- och 60-talen talade om hi-fi utgjordes den givna referensramen av levande musikframföranden. Musikintresserade konsumenter instruerades i att möblera om sina hem så att den lyssnare som placerade sig på en viss punkt i rummet skulle åtnjuta en återgivning som låg nära det tänkta originalljudet. Under de årtionden som följde övergav reklamjargongen långsamt detta ideal. Under perioden 1950–1980 skedde "den gradvisa emancipationen av inspelningen som en självständig företeelse", enligt musikvetaren Alf Björnberg.³²² Paradigmskiftet framstår ännu en gång som en utdragen process. Tillspetsat kan sägas att etableringen av en kulturindustriell musikordning tog hela det korta 1900-talet i anspråk.

När de otypliga vakuumrören från 1950-talets mitt kunde ersättas av små transistorer, tenderade de elektroniska ljudmedierna att krympa. De stora möblerna ersattes av bärbara apparater.³²³ Möjligheten öppnades att lyssna på radio utomhus och i bilen. Musiken blev i ännu högre grad till en "ljudtapet" i vardagen, samtidigt som lyssnandet tenderade att individualiseras.³²⁴ Tidigare hade många industriföretag i Sverige installerat högtalارانläggningar som spelade musik för arbetarna under arbetstiden, men omkring 1970 noterades att detta inte längre var brukligt. I stället fick arbetarna ta med sina egna radioapparater.³²⁵ Musiklyssnandets individualisering nådde en ny nivå 1979, då Sony lanserade *Walkman*, en kassettbandspelare i fickformat.³²⁶



Ljudinspelning på magnetband var väsentligen en tysk militärinnovation som år 1944 togs i krigsbyte av amerikanska trupper. Omedelbart efter kriget började artister som Les Paul och Bing Crosby att experimentera med den nya möjligheterna att spela in musik på flera kanaler och att klippa i gjorda inspelningar.³²⁷ Enligt många musikvetare var det bandspelarens möjligheter att manipulera ljud som gjorde att musikinspelningar upphörde att betraktas som en representation av ett levande framförande.³²⁸ Bandspelaren blev inte objekt för storskalig masskonsumtion förrän på 1970-talet, då japanska elektronikföretag började bygga in kassettbandsspelare i vanliga hemstereoanläggningar. Detta innebar genombrottet för kassettband, ett medieformat som ursprungligen hade lanserats 1963.³²⁹

Bland den fordistiska epokens karakteristiska ljudmedier kan särskilt nämnas två elektroniska musikinstrument: elgitarren och elorgeln. Båda uppfanns på 1930-talet men fick sitt stora genomslag först omkring 1960. Elgitarren var i grunden inte annat än en akustisk gitarr vars ljudvolym förstärkts med hjälp av mikrofoner och högtalare. Produktionen av elgittarrer ökade kraftigt från år 1963.³³⁰ Längre in på 1960-talet blev det populärt att koppla elgittarrerna till elektroniska effekter som wahwah, fuzz och flanger.³³¹ Elgitarren förvandlades från en elförstärkt gitarr till ett eget instrument med tydlig assemblagekaraktär.

En liknande utveckling genomgick elorgeln, som under 1930-talet utvecklades av Laurens Hammond för att säljas till kyrkor som inte hade råd med en "riktig" orgel.³³² Under 1960-talet gjorde transistorerna det möjligt att bygga in så många olika klanger att de elektroniska orglarna framstod som mer än bara orglar. Robert Moog myntade begreppet *synthesizer* år 1967 och utformade de




Moog-synthar som på 1970-talet blev en serieproducerad försäljningsframgång.³³³ Under 1980-talet började de analog-elektroniska ljudmedierna, att stegvis ersättas av digital-elektroniska ljudmedier.³³⁴

2.3.8 Från jazz till pop

Fonograf och grammofon gjorde det möjligt att lagra musik som reella vibrationer, till skillnad från notskriften som lagrar symboliska representationer. Friedrich Kittler beskriver därför ljudinspelningen som ett upphävande av den mediemateriella basen för 1800-talets arbetsdelning mellan kompositör och musiker. En improvisatör kunde nu bli ett slags kompositör utan att ens behärska notskrift. En musikers manér kunde i detalj imiteras av tusentals andra musiker. Utan detta medietekniska epokskifte vore det svårt att tänka sig jazzmusikens stora genomslag.³³⁵


Jazz var på 1920-talet en av flera riktningar inom den moderna dansmusik som spelades i Sverige, fortfarande i hög grad på stråkinstrument. Först på 1930-talet fullbordades övergången till ett amerikanskt sound, profilerad av blåsinstrument. Jazzen kom även att influera mellankrigstidens svenska schlagermusik, vilken ofta utgavs både på noter och på skiva.³³⁶ Schlagern kan sägas ha stått med ett ben i den äldre musikordningen och ett ben i den nyare.

Kännetecknande för den kulturindustriella musikordningen är nämligen att musiken inte säljs som noter utan som inspelningar. Detta behöver inte betyda att notskriften överges som hjälpmedel i studion eller på scenen. Än mindre betyder det att arbetsdelningen mellan kompositör och musiker blir reellt upphävd, även om Kittler har en viktig poäng i att den förlorar sin ursprungliga grund.




Föreställningen att nya ljudmedier i sig skulle ha förmågan att ödelägga en gammal musikordning är en form av teknikdeterminism som jag vill avvisa. Vad som däremot skett är att nya ljudmedier medfört vissa förutsättningar för framväxten av en ny musikordning, vilken sedan gradvis har vunnit företräde. Den gamla ordningens former lever kvar men måste anpassas till nya villkor. Även om inte alla yrkesmusiker har spelat in skivor, har de tvingats att förhålla sig till en publik vars förväntningar har påverkats av vad de har hört på skiva.

Under det korta 1900-talet skedde en fortlöpande diversifiering av olika musikstilar och olika musikerroller.³³⁷ Först avskilde sig så kallad "klassisk musik" som ett eget reservat där symfoniorkestrar, musikhögskolor med flera institutioner förvaltar arvet från det långa 1800-talet. Nyare verk inom denna tradition har nått en ytterst begränsad publik.³³⁸



På 1920-talet var det fortfarande vanligt att samma enskilda musiker spelade både i symfoniorkestrar, på restaurang och på biograf. Enligt den gamla normen var musikern specialiserad på ett instrument, medan det korta 1900-talets musikordning snarare kännetecknas av att musikern specialiserar sig på en viss stil.³³⁹ Jazzmusiken började tränga undan den äldre formen av underhållningsmusik som stod med ena benet i den klassiska traditionen. Men även i detta fall skedde förändringen gradvis. Efter att underhållningsmusiken försvunnit från restaurangerna hölls den vid liv i radion.³⁴⁰



Redan vid bildandet av Radiotjänst stod det klart att musiken skulle få en central plats i det nya mediet. En festkonsert utgjorde huvudnumret vid den svenska rundradions officiella premiär den 1 januari 1925. Senare samma år grundade Radiotjänst sin första

egna orkester.³⁴¹ Grammofonmusik betraktades till en början som ett bristfälligt surrogat, men när skivornas ljudkvalitet förbättrades blev dessa snart till en etablerad del av radion musikutbud, om än bara en liten del. Under 1930-talet stod skivorna bara för en fjärdedel av all musik som sändes av Radiotjänst.³⁴²

Efter krigsslutet 1945 ökade andelen grammofonmusik, samtidigt som nya program med direktsända dansorkestrar riktade sig till en publik som dansade i hemmet.³⁴³ År 1955 fick radion sin andra kanal och 1961 startades P3, en kanal vars särskilda inriktning var "lätt musik på grammofon", med Svensktoppen som främsta program. Detta var delvis en respons på att radiomonopolet utmanades av kommersiella kanaler, exempelvis Radio Nord, som sände från fartyg utanför svenskt territorium.³⁴⁴ År 1965 valde Sveriges Radio att lägga ned sin underhållningsorkester.³⁴⁵ Därmed fullbordades den musikaliska segregationen av etern. Från att ha varit en institution som höll samman olika musikriktningar, kom Sveriges Radio i stället att befästa en musikalisk klyfta mellan P2 och P3.³⁴⁶

Rock- och popmusikens genomslag i Sverige kan dateras till årtiondet 1955–65. Jazzorkestrarna försvann från folkparkerna samtidigt som det grundades en ny våg av gitarrbaserade popband. Omkring år 1964 etablerades normen att popband ska spela låtar som de själva har skrivit.³⁴⁷ För första gången existerade det en specifik ungdomsmusik och det rörde sig i Sverige ännu om *en* ungdomsmusik.³⁴⁸

Vid 1960-talets mitt öppnade även de första diskoteken i Sverige och under 1970-talet blev det allt vanligare att dansa till inspelad musik. Parallellt med detta grundades en ny våg av dansband som fick stark förankring särskilt på landsbygden och fungerade som en brygga mellan generationerna. Dansbanden bestod ofta av tidi-


gare popmusiker men spelade inte i första hand eget material utan blandade schlagers kända från Svensktoppen med tillrättalagda rock- och poplåtar plus någon vals och polka. Det går att tala om ett karakteristiskt svenskt "dansbandssound" som kombinerade nostalgiska tongångar med elektroniska instrument.³⁴⁹

Under 1970-talet skedde en tydligare uppdelning av popmusiken i olika stilar. Under ett antal år framträdde en djup klyfta mellan "alternativ" och "kommersiell" musik, vilket kommer att behandlas närmare i kapitel 7.

2.3.9 Efter 1973


År 1973 kastades kapitalismen ånyo in i en världsomspännande kris som ledde till att den fordistiska konstellationen började falla isär. Under 1965–73 hade den rådande ordningen ur ett otal synvinklar börjat framstå som alltför rigid, ur stånd att hantera kapitalismens inre motsättningar. Enda utrymmet för flexibel respons återfanns i penningpolitiken, vilket satte fart på en inflationsspiral. Bretton Woods-systemet med fasta växelkurser, som garanterat en viss stabilitet under efterkrigstiden, kollapsade efter att USA i stor skala börjat trycka dollarsedlar utan täckning i guld.

Krisförloppet dateras ofta till 1973–82. Sedan dess har kapitalismen präglats av en tilltagande skuldsättning på alla nivåer och av återkommande finanskriser, ofta utlösta via fastighetsmarknaden.³⁵⁰ Nya möster av produktion och konsumtion har gjort sig gällande. Varorna har fått kortare livslängd, reklamen har fått ökad betydelse och de enskilda kapitalens överlevnad har i högre grad blivit beroende av möjligheten att snabbt inhämta och bearbeta information från varumarknaden. Ett karakteristiskt sätt att acce-




lera kapitalets omsättning har varit att ersätta försäljningen av beständiga varor med försäljning av tidsbegränsade prenumerationer eller licenser. De gamla brunvarorna har i tilltagande grad ersatts av mikroelektronik, vars bruk inte längre är bundet till hemmet.³⁵¹ Allt detta har tagit del i att forma en ny kulturell logik, vilken ofta har betecknats som "postmodern".³⁵²

Lönearbetet har i hög grad ändrat karaktär från fasta anställningar till olika former av tillfälliga uppdrag, även i form av självanställning.³⁵³ På denna arbetsmarknad främjas en projektorienterad hållning, där människor förväntas att mobilisera hela sin personlighet och inte bara en yrkesgrupps standardiserade förmågor.³⁵⁴ För många lönearbetare har det blivit svårare att dra en klar gräns mellan arbetstid och fritid.³⁵⁵



Av allt detta följer att 1970-talets kris bör begripas som en viktig del av den historiska bakgrunden till den senare framväxten av idéer om upplevelseindustri, kunskapssamhället och "den nya ekonomin" – idéer som tidigare berördes i teorikapitlet³⁵⁶ och som jag kommer att återkomma till längre fram i undersökningen.



2.4 Rättshistorisk översikt

2.4.1 Om immaterialrättsliga begrepp

Sedan ett drygt halvsekel har Sverige en lag känd som upphovsrättslagen, vilken även rymmer bestämmelser om vissa rättigheter för musiker och skivbolag.³⁵⁷ Ändå hör dessa rättigheter *inte* till upphovsrätten i en strikt juridiskt mening. Jag vill därför avsluta den historiska bakgrundsteckningen med en rättshistorisk översikt, ägnad att bringa klarhet i denna begreppsförvirring.

I svensk litteratur talas inte sällan om en "upphovsrättens historia" som påstås vara månghundraårig.³⁵⁸ Flera forskare har hävdat att Sverige fick sin första upphovsrättslag år 1810, då en passus i den nyinstiftade tryckfrihetsförordningen fastslog att varje skrift är författarens egendom.³⁵⁹ Emellertid bör påminnas om att ordet "upphovsrätt" inte etablerades i svenskan förrän år 1960.³⁶⁰ Skillnaderna mellan 1810 och 1960 års lagar, både i fråga om praktisk omfattning och underliggande doktrin, var enorma.³⁶¹

Vissa föredrar att betrakta ordvalet som en blott semantisk fråga. Till dessa hör Martin Fredriksson vars avhandling *Skapandets rätt* behandlar rättsområdets historia 1810–1960. Han väljer att konsekvent använda ordet upphovsrätt för att "visa på lagstiftningens kontinuitet" samt för att kunna "diskutera upphovsrätt och konstnärligt skapande på en generell nivå".³⁶² Mina ambitioner är av annorlunda slag: att belysa förskjutningar i lagens motiv och förändringar av de materiella villkoren för att bygga en ekonomi på lagens grundval. Vad jag intresserar mig för är alltså inte i första hand lagen i sig, utan hur lagen låter vissa institutioner växa fram och hur dessa institutioner upprätthåller lagen med hjälp av vissa *economic imaginaries* vilka förutsätter ett fortlöpande "repa-

rationsarbete”. Av dessa skäl vill jag undvika ett anakronistiskt bruk av termen upphovsrätt, till förmån för en terminologi som ligger närmare de historiska aktörer som jag studerar. Jag väljer att – åtminstone vad gäller svensk rättshistoria – skilja mellan *författarrätt*, *auktorrätt* och *upphovsrätt*.

Immaterialrätt används idag som ett samlingsbegrepp för en lång rad av regleringar. Det syftar på upphovsrätt och närstående rättigheter, men även på skyddet av patent, varumärken och industridesign. Sedan det så kallade Trips-avtalet antogs år 1994, regleras skyddet av dessa så kallade *intellectual property rights* inom ramen för världshandelsorganisationen WTO.³⁶³ Under 2000-talet har Sveriges lagstiftning på området anpassats till bestämmelser inom EU. Dessa utvecklingar hamnar emellertid till större del utanför avhandlingens ramar.

2.4.2 Författarrätt

Författarrätt är en adekvat beteckning på det rättsområde som allra först kodifierades i brittiska *Statute of Queen Anne* (1710) och som hundra år senare gjorde sitt inträde i svensk lag, utan att saken i nämnvärd utsträckning hade diskuterats före beslutet i ståndsriksdagen.³⁶⁴

Författarrätten var i grunden en reglering av en viss medieteknik: tryckpressen.³⁶⁵ Däremot reglerades inte användandet av en trycksak efter att den väl hade tryckts. Den som köpt en trycksak kunde utan begränsningar sälja den vidare, låna ut den eller – om det tryckta utgjordes av noter – framföra musiken inför publik. Varken musiker eller konsertarrangörer behövde således ta hänsyn till författarrätten. För att överträda lagen krävdes tillgång till en tryckpress och

eftersom tryckpressarna var relativt få, dyra och skrymmande var det relativt lätt att kontrollera författarrättens efterlevnad.

Lagen identifierade ett subjekt, författaren, som gavs ensamrätten att tillåta tryckning av sina skrifter. Författaren kunde därmed förhandla med förlag om priset för att köpa denna rätt. Författarrätten förutsatte också ett väl avgränsat rättsobjekt. Skriften måste skiljas från de idéer, begrepp eller faktauppgifter som den innehåller. Uppgiften löstes av Immanuel Kant (1785) och Johann Gottlieb Fichte (1793) vilka definierade en åtskillnad mellan form och innehåll på ett sätt som var karakteristiskt för den tyska idealismen. Litteraturen förmedlar universella *idéer* som ska betraktas som allmän egendom, men författaren presenterar idéerna i formen av ett personligt *uttryck* och det är denna uttrycksform som ska omfattas av en ensamrätt.³⁶⁶ Resonemanget lät sig svårligen överföras på musik. Argumentationen hos Kant och Fichte utgick från en politisk strävan efter yttrandefrihet som inte hade mycket med musik att göra.³⁶⁷

Första gången som författarrätten tolkades så att en kompositör gavs ensamrätt till nottryck var 1777, då Johann Christian Bach vann ett prejudicerande rättsfall i London. Det är signifikant att fallet gällde musik för det nyuppfunna instrumentet piano. Det långa 1800-talets musikordning präglades just av den stora marknaden för tryckta noter, inte minst pianonoter.³⁶⁸

Sverige låg även i detta fall hundra år efter England. En väl etablerad missuppfattning är att 1810 års svenska lag ”i praktiken” även skulle ha omfattat kompositörens ensamrätt till noter.³⁶⁹ Detta har nyligen vederlagts av musikvetaren Ulrik Volgsten, som visat att det var först år 1877, då Sverige antog en ny lag om författarrätt, som skriven musik började räknas som skrift och som kompositörerna i

författarrättslig mening blev till författare.³⁷⁰

En internationell standard för författarrätten sattes år 1886 i Bernkonventionen, som i hög grad var resultatet av en ihärdig kampanj ledd av författaren Victor Hugo.³⁷¹ Staterna som undertecknade konventionen lät samtidigt inrätta ett permanent organ känt som Bernbyrån, som gavs en betydande grad av självständighet i sitt uppdrag att förvalta och utveckla Bernkonventionen.³⁷²

Sveriges anslutning till Bernkonventionen dröjde till 1904 på grund av en intressekonflikt mellan förläggare och författare: Bokförläggareföreningen ville stå utanför för att behålla sin rätt att fritt publicera utländsk litteratur i svensk översättning, medan Författarföreningen önskade en snabb anslutning för att kunna hävda sina rättigheter gentemot utländska förlag.³⁷³ Först 1989 undertecknades Bernkonventionen av USA.

2.4.3 Auktorrätt

*Auktorrätt*³⁷⁴ ska här beteckna ett nytt lager av rättigheter, som stegvis inrättades ovanpå den författarrättsliga regleringen av tryckeriverksamhet. Auktorrättens objekt var inte längre *skrifter* utan immateriella *verk*.³⁷⁵ Ensamrätten till ord- och tonföljder kom alltså även att omfatta dess mediering i annan form än skrift. En första konsekvens av detta var att det regelverk som tidigare bara hade omfattat tryckpressar även kom att tillämpas på nyare medietekniker som film och grammofon³⁷⁶, vilka i likhet med tryckpressarna tillät ett industriellt mångfaldigande av materiella objekt i en viss upplaga. Så länge sådant mångfaldigande krävde tillgång till dyrbar utrustning och varje upplaga medförde en startkostnad – vilket först förändrades under 1900-talets andra halva, då

bandspelare och fotokopiatorer började bli allmänt tillgängliga – var ensamrätten till exemplarframställning en relativt enkel sak att upprätthålla.³⁷⁷

Ensamrätten vidgades även till att omfatta *offentligt framförande* av verket. Därmed gavs möjlighet för kompositörer att börja sälja rätten att framföra musik, vilket kom att föranleda nya sätt att organisera musikens politiska ekonomi.

Redan vid 1800-talets mitt togs i Sverige små steg mot ett auktorrättsligt reglerande av musikframföranden. Efter att teatermonopolet upplöstes på 1830-talet stiftade riksdagen år 1855 en lag som gav dramatiker ensamrätt till sceniska framföranden av skådespel. Även kompositörer kunde åtnjuta denna rätt, förutsatt att musiken i fråga hade skrivits särskilt för teater- eller operascenen.³⁷⁸ Först år 1897 stiftades en lag som i teorin gav kompositörer ensamrätt till konsertframföranden – men bara om ett särskilt förbehåll hade angivits på nothäftet. Sådana förbehåll blev i praktiken sällsynta.³⁷⁹ Ännu så länge förefaller musikförlag och kompositörer ha sett sitt främsta intresse i att sälja noterna i största möjliga upplaga, vilket knappast skulle underlättas av att noterna belades med restriktioner för hur de fick användas.

Kompositörens framföranderätt förblev mest en formalitet fram till år 1919 som var året då auktorrätten fick sitt verkliga genombrott i Sverige. Då stiftades en helt ny *Lag om rätt till litterära och musikaliska verk*, den första lag i Sverige som uttryckligen vilade på idén om ett immateriellt verk.³⁸⁰ Lagen uppfyllde kraven i den reviderade version av Bernkonventionen som hade antagits vid en konferens i Berlin år 1908, där de författarrättsliga reglerna kompletterades med krav på reglering av offentliga framföranden samt av mångfaldiganden i nya medier.³⁸¹ Ännu en revidering gjordes i Rom år 1928, då

det bekräftades att ensamrätten även skulle omfatta utsändning av verk i radio.³⁸²

För att kompositörens ensamrätt till offentliga framföranden skulle få en reell ekonomisk betydelse krävdes en avgörande organisatorisk innovation. Varje enskild kompositör hade ju knappast möjlighet att förhandla om ett pris för varje enskilt framförande av en viss komposition, än mindre att kontrollera rättens efterlevande på alla de lokaler där musik dagligen framfördes. Således sammanlöt sig kompositörer i så kallade *insamlingssällskap*, vars funktion bestod i att sätta ett fast pris på rätten att framföra medlemmarnas musik, att samla in pengar från allehanda musiketablissemang samt att fördela ersättningar i enlighet med de spellistor som inhämtats från musikerna. Insamlingssällskapen fungerade alltså som karteller, vilka på detta område uteslöt möjligheten till priskonkurrens kompositörer emellan. En enskild kompositör kunde inte välja att sätta ett lägre eller högre pris på rätten att framföra sina verk, så som var (och är) möjligt i avtalet med en förläggare om rätten att mångfaldiga noter. Detta utgör en viktig skillnad mellan författarrätt och auktorrätt.

Enligt en ofta återberättad ursprungsmyt föddes idén till insamlingssällskap under en tvist om notan på ett kafé i Paris omkring år 1850.³⁸³ Från Frankrike spred sig liknande organisationer till övriga Europa i takt med att lagar stiftades om auktorrätt till musikframföranden.³⁸⁴

Stim (Sveriges tonsättares internationella musikbyrå) grundades år 1923, efter att 1919 års lag hade inrättat en rättsgrund för ersättningsanspråken.³⁸⁵ Prissättningen grundade sig till en början på antalet engagerade musiker. År 1927 kunde priset variera från ”blygsamma summor som 10 kr. per månad för ett konditori eller ölkafé

upp till 134 kr. för lyxrestauranger med kapell av 19 musiker och därutöver.”³⁸⁶ Ett tiotal år efter Stims grundande började det bli vanligt att kaféer installerade högtalare för att spela musik från en radiomottagare eller en grammofon, vilket skildras närmare i kapitel fyra. Högsta domstolen bekräftade år 1933 att Stim hade rätt att samla in ersättning till kompositörerna även för sådan högtalarmusik.³⁸⁷

Auktorrättsliga ersättningar för högtalarmusik medförde ytterligare en signifikant förändring av hur musiken gjordes till vara. För det första tvingades Stim att hitta andra kriterier för prissättning än antalet medverkande musiker. För det andra fanns det då inga musiker som kunde fylla i blanketter om vilken musik som spelades, vilket betydde att Stim tvingades gissa vad som hördes ur landets högtalare och basera sin pengafördelningen på dessa gissningar.

Dansmusik omfattades inte av 1919 års lag utan kunde framföras fritt fram till år 1931.³⁸⁸ Att man då beslöt att utvidga lagskyddet även till dansmusik berodde inte på omsorg om dansmusikens kompositörer – tvärtom: regeringen ansåg att sällskapsdansen var problematisk och ville göra det dyrare för dansarrangörerna.³⁸⁹

Enligt 1919 års lag gällde ensamrätten till att framföra musik bara i 30 år efter kompositörens död. År 1930 fanns det alltså inga lagar som inskränkte rätten att framföra verk av kompositörer som avlidit före år 1900. Till den fria repertoaren hörde populära namn som Johannes Brahms och ”valskungen” Johann Strauss d.y. Med början år 1942 beslöt dock riksdagen om flera provisoriska förlängningar av skyddstiden, motiverade enbart av det faktum att rätten till August Strindbergs skådespel annars hade löpt ut.³⁹⁰

2.4.4 Upphovsrätt och närstående rättigheter

Upphovsrätt är ett begrepp som jag vill reservera för de rättsliga konstruktioner som varit i kraft under den tid som ordet faktiskt har varit i officiellt bruk, det vill säga från och med 1960 då riksdagen röstade igenom en *Lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk*.³⁹¹ Lagen om upphovsrätt inkorporerade såväl den författarrättsliga regleringen av mångfaldiganden som den auktorrättsliga regleringen av framföranden. Antalet paragrafer mer än fördubblades jämfört med 1919 års lag, vilket delvis berodde på mängden nya specialföreskrifter om bruket av upphovsrättsskyddade verk på arbetsplatser, skolor, arkiv och bibliotek. Auktorrätten hade byggt på en absolut gränsdragning mellan den privata och den offentliga sfären; upphovsrätten upprätthöll denna gränsdragning genom att i viss mån relativisera den. En annan skillnad var att straffskalan skärptes så att fängelse blev en möjlig påföljd och att brott mot upphovsrätten kom att falla under allmänt åtal. Samtida politiker tolkade detta som att brott mot de immateriella rättigheterna började likställas med egendomsbrott (vilket inte ska missförstås som att upphovsrätt är äganderätt).³⁹²

Utöver nämnda förändringar tillkom i upphovsrättslagens femte kapitel³⁹³ ett helt nytt "lager" av rättigheter, vilka skapade helt nya kategorier av rättsinnehavare. Särskilt för musikens del har dessa så kallade "närstående rättigheter" fått ytterst stor betydelse.

Närstående rättigheter regleras visserligen i upphovsrättslagen, men är i strikt mening någonting annat än upphovsrätt. Endast kompositörer kan i lagens mening vara upphovsmän till musikaliska verk, vilket då förutsätter att verket uppnår en viss grad av originalitet (verkshöjd). Med 1960 års lag tillkom delvis liknande rättigheter

till ytterligare två kategorier på musikområdet: "utövande konstnärer" (musiker) samt "framställare av ljudupptagningar" (skivbolag). Musiker och skivbolag åtnjuter sina rättigheter till gjorda inspelningar alldeles oavsett om deras insats är att betrakta som originell. Även om en musiker skulle tolka ett verk på utpräglat originellt vis, är tolkningen i sig inte skyddad utan det står andra musiker fritt att hära framförandet in i minsta detalj. Dessa rättigheter anses inte omfatta det immateriella resultatet av en konstnärlig verksamhet utan begränsar sig till att reglera vissa slags medietekniska förfaranden. Därför skiljer juristerna mellan "verk", som är upphovsrättens objekt, och "prestation" som utgör den gängse termen för den inspelade slutprodukt som musiker kan ha rättigheter till.³⁹⁴

Upphovsrättens skyddstid räknas från upphovsmannens dödsår, medan skyddstiden för närstående rättigheter räknas från det år då inspelningen gjordes³⁹⁵ – en skillnad som kan sägas återspegla dikotomin konst-teknik. Lagtextens disposition visar tydligt att denna dikotomi är konstitutiv för upphovsrättslagen: 1 § definierar konsten som ska skyddas; 2 § definierar de tekniska förfaranden som behöver regleras; längre in i lagtexten följer paragrafer som relativiserar åtskillnaden i fråga om specifika konstarter och medietekniker, men då bara för att bibehålla dikotomin som övergripande princip.³⁹⁶

2.4.5 Immaterialrätten och internet

I den allmänna debatten talas det ofta om "upphovsrätten" utan hänsyn till skillnaderna mellan de rättigheter som tillkommer olika slags aktörer. Ord som "upphovsmän", "artister" och "kreatörer" används ofta synonymt, ibland för att beteckna den grupp som tidigare kallades "kulturarbetare", andra gånger med under-

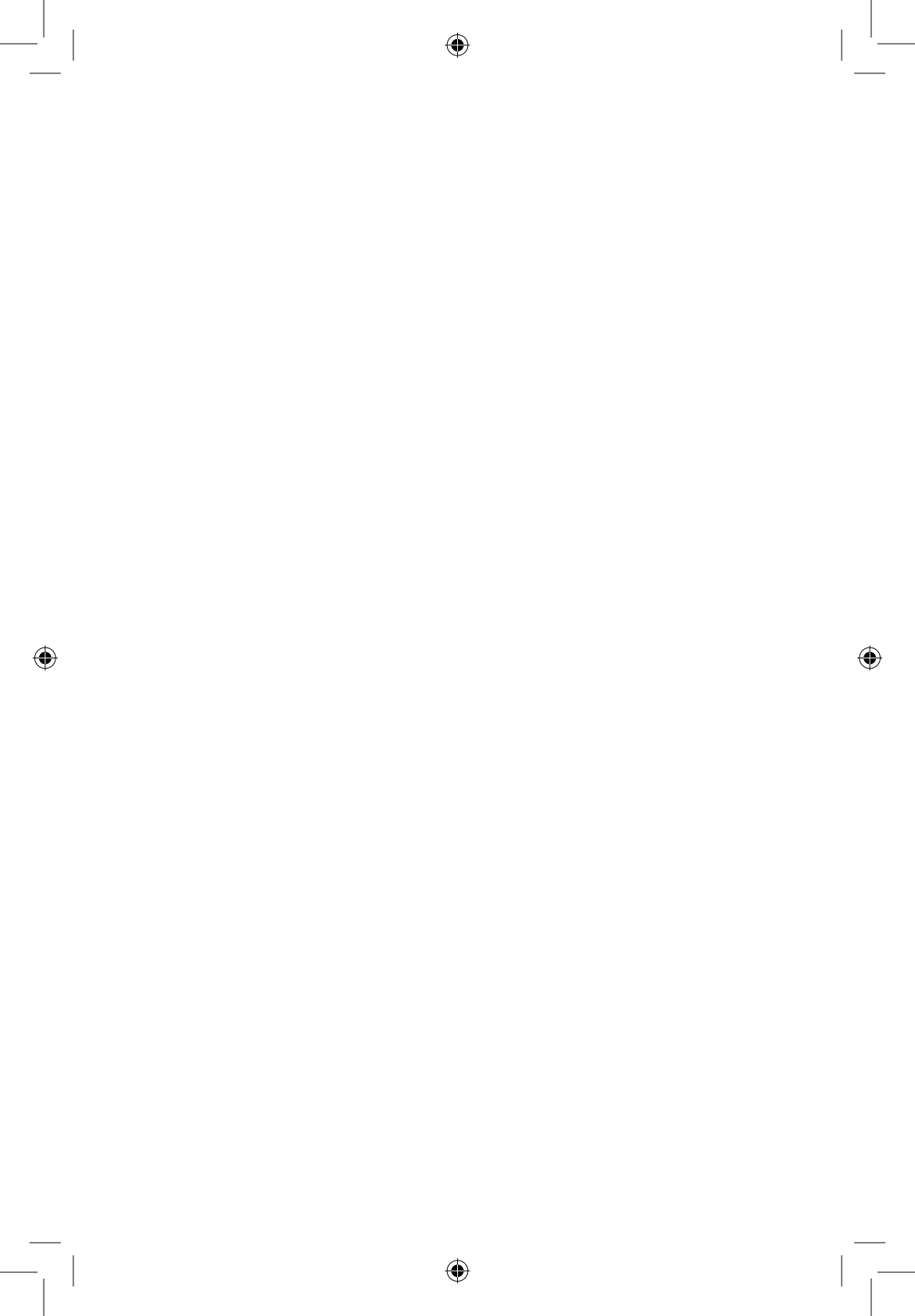
förstådd syftning på alla slags rättsinnehavare, inklusive skivbolag och andra företag. Även inom kulturvetenskaplig forskning är det tyvärr vanligt att man ignorerar skillnaderna mellan olika slags rättigheter och dess olika rätthistoriska utvecklingslinjer.

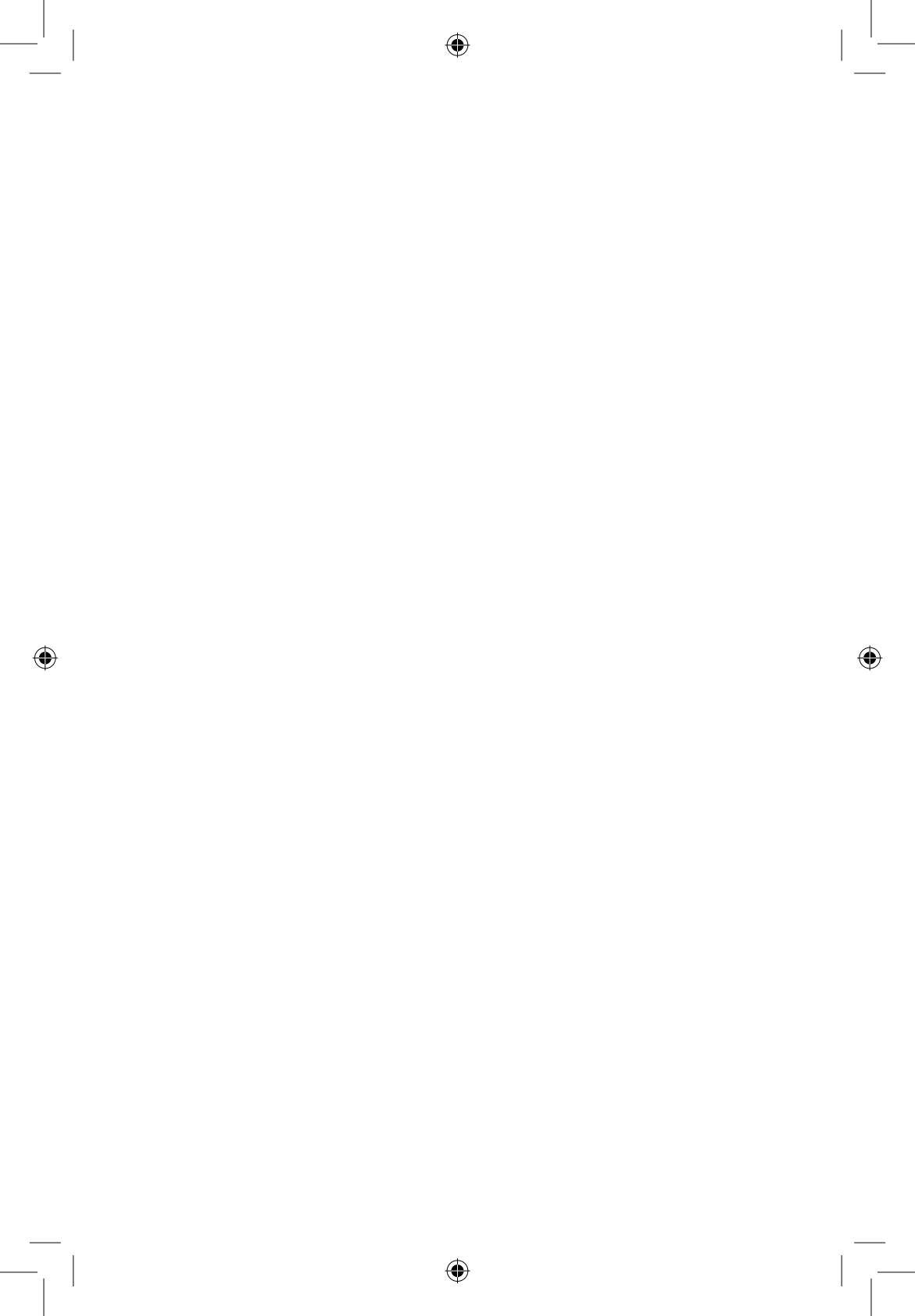
Eva Hemmungs Wirtén, Ulrik Volgsten och Martin Fredriksson är tre svenska forskare som på senare år har satt upphovsrättens framväxt i kritisk kulturhistorisk belysning.³⁹⁷ Alla har de valt att koncentrera sig på den egentliga upphovsrätten och bortse från de närstående rättigheterna, vilket i sig är ett rimligt sätt att avgränsa ett forskningsobjekt. Problemet uppstår om sådan forskning tolkas som en historisk bakgrund till 2000-talets strider om upphovsrättens tillämpning på internet.³⁹⁸ Åtminstone i svenska sammanhang har nämligen dessa strider ofta saknat koppling till den egentliga upphovsrätten.

Hantering av musikfiler på internet har stått i centrum för två prejudicerande rättegångar i svenska domstolar, inleda 1999 respektive 2009. Båda fallen utgick från anmälningar gjorda av skivbolagens organisation Ifpi och berörde skivbolagens närstående rättigheter, däremot inte den egentliga upphovsrätten. Det första av åtalen riktades mot en ung man som från sin webbsida hade länkat direkt till mp3-filer med musik, vilka befann sig på andra platser på nätet. Han frikändes både av tingsrätten, hovrätten och Högsta domstolen.³⁹⁹ Tio år och en lagskärpning senare inleddes den mycket uppmärksammade rättegången mot personer som varit involverade i att driva fildelningstjänsten The Pirate Bay. Åklagaren anklagade dem för medhjälp till de brott mot upphovsrättslagen som vissa av tjänstens användare ansågs ha begått.⁴⁰⁰ Åtalet omfattade 21 musikinspelningar, nio filmer och fyra datorspel.⁴⁰¹

De enda målsägande på musiksidan var sex stora skivbolag, företrädna av Ifpi.⁴⁰²

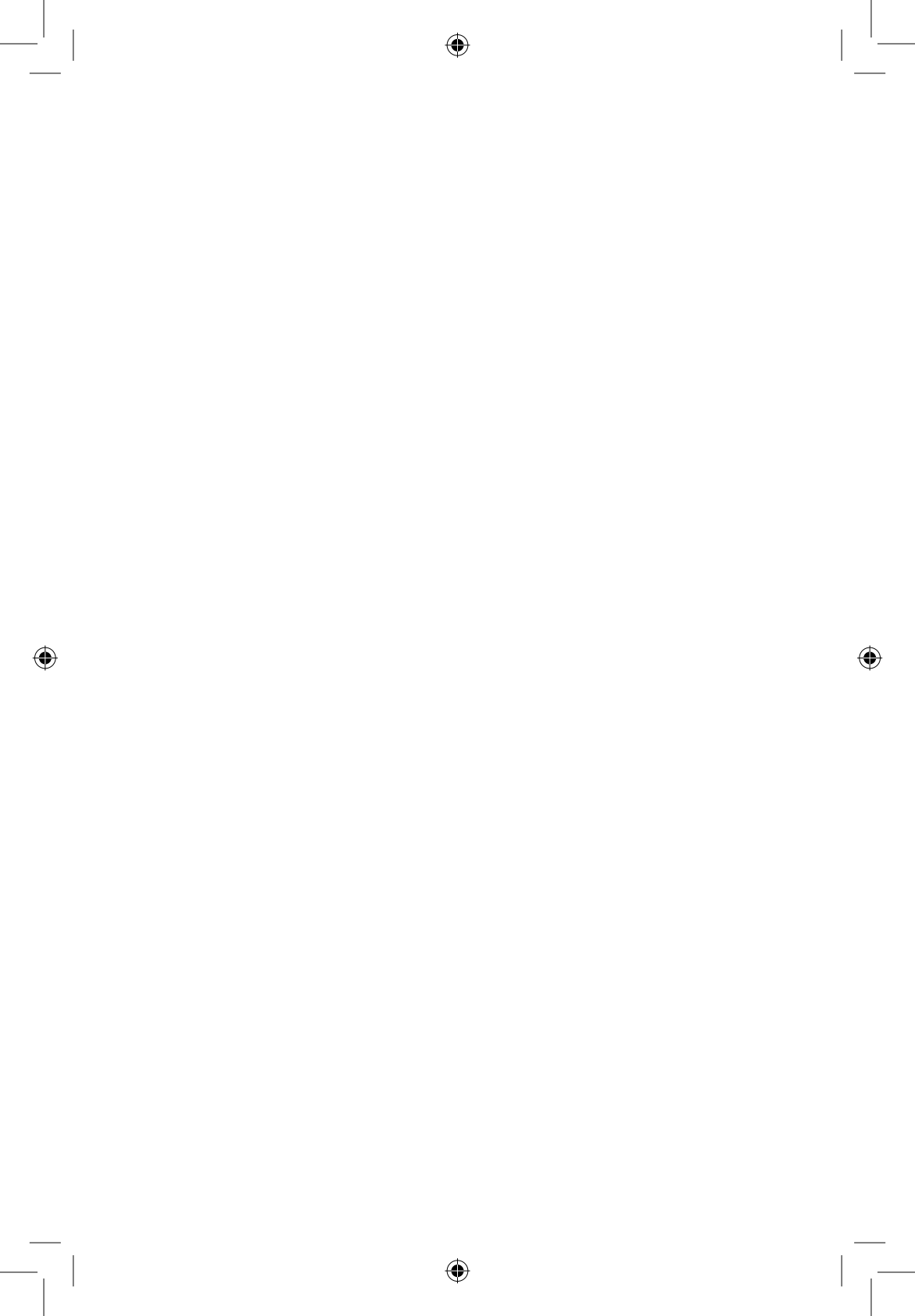
Tingsrätten bedömde att driften av The Pirate Bay hade utgjort medhjälp till "överföring till allmänheten" – en ny kategori av upphovsrättsintrång som infördes i lagtexten 2005, i särskilt syfte att komma åt spridning av filer via internet.⁴⁰³ De åtalade dömdes till fängelse samt till att betala enorma skadestånd till skivbolagen. Domstolen var tydlig med att skivbolagen *inte* kunde åberopa något "egentligt upphovsrättsligt skydd" men däremot en närstående rättighet.⁴⁰⁴ Att skivbolagen kunde åberopa sådana rättigheter kan inte förklaras genom en återblick på den upphovsrättshistoria som kretsar kring Bernkonventionen, men har desto mer att göra med 1961 års Romkonvention, som fastslog vissa rättigheter för skivbolag och musiker.





KAPITEL 3

Musikens mekanisering



3.1 Radion som konkurrent till konserthusen

Radiotjänst inledde sina sändningar den 1 januari 1925. Musikerförbundets ledning hade inledningsvis enbart gott att säga om det nya mediet. Förhoppningen som uttrycktes var att radion skulle bli "ett verksamt medel i strävandet för högre musikkultur och vid hejdandet av den förflockande jazzmusiken".⁴⁰⁵

Vid slutet av 1925 började dock mörkare moln att synas på radiohimlen. *Musikern* rapporterade då för första gången om hur konserthusen avfolkades som en konsekvens av radiokonserterna. Detta generaliserades emellertid inte till en konflikt mellan konsten och tekniken utan beskrevs snarast som en facklig förhandlingsfråga: Radiotjänst borde kompensera musikerna för radions skadliga biverkningar.⁴⁰⁶

Under 1926 riktade Musikerförbundet ständiga krav mot Radiotjänst om särskild ersättning – 50 procents påslag på ordinarie lön – för de musiker som medverkade vid konserter som vidareändades i radio. Radiotjänst ställde sig till en början avvisande: de föredrog att endast sluta avtal med konsertarrangörerna, som i sin tur slöt anställningsavtal med musikerna. Extra ersättningar för radiomedverkan var enligt Radiotjänst en fråga för dessa anställningsavtal.

Musikerförbundets styrelse svarade med att förbjuda sina medlemmar att låta sig engageras direkt av Radiotjänst för insatser i radiostudio. Stridsåtgärden tvingade i juni 1925 Radiotjänst att för första gången någonsin sända grammofonmusik.

Enligt högertidningen Svenska Dagbladet hade Musikerförbundet genom sitt militanta agerande "urartat till musikersyndikalism". Efter en dryg månads konflikt accepterade Radiotjänst att teckna ett provisoriskt avtal med Musikerförbundet.⁴⁰⁷ Avta-

let föreskrev att musiker som gav offentliga konserter vilka vidareändades i radio skulle få en extra ersättning från Radiotjänst, utöver sin ordinarie lön från konsertarrangören. Av den extra ersättningen skulle 25 procent inbetalas till Musikerförbundets pensionskassa. Efter några år hade överenskommelsen utvecklats så att Radiotjänst betalade betydande summor direkt till Musikerförbundet, som fritt kunde förfoga över pengarna.⁴⁰⁸


Under tiden som radiokonflikten pågick, första halvåret 1926, beskrev *Musikern* ofta radion som ett hot mot musikernas arbetstillfällen. Argumenten fick dock inte karaktären av en generell teknikkritik. Ingenstans antydde att musikutbudet i radio borde begränsas. Om radion sände jazzmusik så kunde detta av Musikerförbundet ses som ett hot mot musikkulturen, men radiomediet i sig framställdes som ett tekniskt faktum. Om radiokonserterna bidrog till att försämrade musikernas villkor var detta ett problem att lösa genom omfördelning av pengar.⁴⁰⁹ När väl en sådan omfördelning hade kommit till stånd upphörde kritiken från Musikerförbundet. Under det resterande 1920-talet förekom i *Musikern* nästan inga principiella resonemang om radion, åtminstone inte med negativ tendens.

Andra aktörer förde fram en desto hårdare radiokritik. Kurt Atterberg, kompositör och ordförande i Stim, väckte visst uppseende då han i början av 1927 deltog i en radiodebatt om radion och musiklivet. Han menade att radiokonserterna visserligen utgjorde en viktig kulturgärning för landsbygdens invånare, men att de samtidigt hotade att avfolka städernas konserthus och därigenom stoppa återväxten av yrkesmusiker. Kurt Atterberg framförde tre alternativa förslag på hur radion skulle kunna förhindras från att konkurrera med konserthusen:

Antingen kunde man tänka sig utsändning av viss störningsvåg jämsides med radiering av högklassig musik från opera och konserthus – landsorten skulle då kunna lyssna ostört, medan stadsbefolkningen skulle bli lurad på konfekten. Eller också kunde man höja licensavgifterna i de större städerna och låta merinkomsten gå till kulturella ändamål. Och för det tredje kunde man arrangera det så att radiering av dylik musik skedde utefter telefonrådarna. Abonnenterna hade då att betala ett visst belopp per gång de på telefoncentralen beställde musik – precis som de nu betala interurbansamtal.⁴¹⁰

En månad senare framfördes i *Musikern* en radiokritisk betraktelse, om än av mer försiktigt slag, från tidningens redaktör Gustaf Gille. Han skrev att radion förvisso ger arbete åt vissa musiker, men samtidigt medför risken att människor i tilltagande grad kommer att stanna hemma vid radiohögtalaren i stället för att bevista konserter. Detta skulle inte bara innebära arbetslöshet bland musikerna utan en renodlad kulturskymning. Musiken som konstart hör hemma ”i konstens tempel, i konsertsalarna, i operan, där betingelserna för den rätta andakten äro till finnandes”, skrev Gustaf Gille. Musik ur högtalare var enligt honom inte riktig musik utan blott ett ”sorgligt surrogat”, jämförbart med krigstidens surrogatkaffe.⁴¹¹ Om folk ändå skulle visa sig föredra surrogatet, var detta ett kulturellt problem för hela samhället, inte bara ett fackligt problem. Högtalarfrågan diskuterades alltså snarare i estetiska än i ekonomiska termer.


Musikerförbundets medlemmar fick i sin förbundstidning läsa Gustaf Gillens förklaring till varför musik inte *kan* reproduceras. Musiken är till sitt väsen ”en konst för stunden” – den förklingar, sedan är den borta. Detta till skillnad från bildkonsten, som efter-



lämnar beständiga resultat. Ljudet som lagras på en grammofonskiva kan inte vara musik, förklarade Gustaf Gille, utan är "till sin natur något överkligt", jämförbart med en avfotograferad skulptur.⁴¹²

Det intressanta med detta *praxis*-orienterade synsätt är att det inte utslöt att direktsänd musik ur en radioapparat fortfarande kunde vara riktig musik. Även om Gustaf Gille och Kurt Atterberg uttryckte oro för att radion skulle konkurrera med konserthusen, vore det förhastat att tillskriva dem en generell antipati mot nya ljudmedier.

Till saken hör att högtalarna ännu hörde till hemmets sfär. Att restauranger och kaféer spelade grammofonskivor eller radio för sina gäster var än så länge en ovanlighet.⁴¹³ Spekulationerna om att radion skulle kunna avfolka konsertsalarna kan sägas ha handlat om en *indirekt* konkurrens från det nya mediet. Åren 1927–28 märktes i *Musikern* ännu inte av någon oro för *direkt* konkurrens – att högtalare skulle kunna ersätta musiker som musikkälla *på samma platser*.



3.2 När uppfanns levande musik?

”Det mekaniska stod mot det levande”, skriver musikvetaren Olle Edström när han ska sammanfatta Kurt Atterbergs inlägg i 1927 års radiodebatt.⁴¹⁴ Var det verkligen så? Jag finner det tveksamt att läsa in en sådan dikotomi. Förvisso oroade sig Atterberg för att konserthusen skulle konkurreras ut av radion, men han beskrev det inte som en kamp mellan människa och maskin, snarare som en fråga om moral: kultivering kontra bekvämlighet. Han påstod inte att radiomediet *i sig* gav musiken en mekanisk karaktär. Inte heller påstod han att konsertsituationen *i sig* skulle vara en garant för ”levande musik”.⁴¹⁵

Idag är vi vana vid att ”levande musik” betecknar en viss typ av situation, vars kriterier kan uttryckas tämligen enkelt: musiker framträder inför publik som är närvarande på samma plats.⁴¹⁶ Det är högst tveksamt om en sådan förståelse av ”levande musik” var etablerad år 1927. Däremot gavs i 1920-talets musikdiskussioner enstaka exempel på hur ”levande musik” kunde användas i en mer subjektiv betydelse.

Carl Nielsen, den berömde danske kompositören, utgav en bok med titeln *Levende musik* (1925). Begreppet användes där snarast i betydelsen ”livfull musikkultur”, och kunde användas alldeles utan referenser till mekanik.⁴¹⁷

Bara sex år senare skrev Carl Nielsen förordet till en annan bok med liknande titel: *Levende musik – mekanisk musik* (1931). Boken återgav en debatt om människa kontra maskin som just hade förts i dagstidningen *Politiken*. Motsatsställningen mellan levande musik och mekanisk musik framstod nu som en självklarhet. Carl Nielsen jämförde den mekaniska musiken med mat på konservburk: ”Det



finns inga vitaminer i den.⁴¹⁸ Alla medverkande debattörer var överens om att den mekaniska musiken aldrig kunde vara annat än ett surrogat för den levande. Vad debatten gällde var snarast innebörden av "levande musik".

Levande musik är som "glansen i ett öga eller rodnaden på en kind", skrev författaren Karl Larsen. Han beskrev musiken som en livsyttring vilken varje enskild människa kan få del av genom att ägna sig åt ett kontemplativt lyssnande till kompetenta musiker. Försvaret av levande musik blev för Karl Larsen ett försvar av den borgerliga konsertform som hade etablerats under det långa 1800-talet.⁴¹⁹

En helt annan ståndpunkt intogs av två yngre danska kompositörer. Enligt dessa måste "det levande" i musiken bestå i kollektivt deltagande. Utbredningen av mekanisk musik borde därför få sin motvikt genom ett uppvärderande av "människans glädje vid musikalisk självverksamhet, må vara av primitivt slag". Vad den levande musiken behövde var inte främst musiker, utan musikpedagoger. Målet skulle enligt de båda kompositörerna vara att återuppväcka "den sunda, odifferentierade och folkliga musiken från före år 1800". Även radio och grammofonskivor kunde då vara till hjälp, förutsatt att de användes som musikpedagogiska redskap.⁴²⁰

Exemplet från Danmark ger stöd åt slutsatsen att det var först omkring 1930 som "levande musik" började användas som systematisk antites till "mekanisk musik" – det senare syftande på högtalarförstärkt musik. Förvisso hade det även tidigare funnits dem som identifierat mekanisering som ett hot mot musikkulturen. Det mest kända exemplet är John Philipp Sousa, som år 1906 myntade det nedsättande begreppet "konservmusik", då med syftning på rent mekaniska inspelningsmedier.⁴²¹ Först efter att den meka-



niska musiken börjat involvera elektronik, frambringade den sin egen antites: "levande musik".⁴²²

Under åren 1925–28 går det endast att hitta ett fåtal exempel på att *Musikern* beskriver musik som "mekanisk" eller "levande". Någon systematisk motsatsställning var det då aldrig fråga om.⁴²³ Vid ett tillfälle 1926 klagar tidningen på hur "mekaniska musikinstrument och dragspelsmän ryckt in i skolade fackmusikers ställe" på vissa landsortsbiografer.⁴²⁴ Vad för slags mekaniska musikinstrument som avsågs är oklart, men det är talande att de nämns i samma andetag som "dragspelsmän". Det är alls inte otänkbart att även dragspelet i någon mån betraktades som ett mekaniskt musikinstrument: på ett dragspel av svensk typ räcker det med att trycka på en knapp för att spela en treklang. Till saken hör också att industriell produktion av dragspel hade inletts i Sverige år 1925.⁴²⁵

År 1929 blev allt annorlunda. *Musikern* lät plötsligt levande och mekanisk musik framträda som absoluta motsatser i en ödesmättad kamp. Det nya som hade skett var att yrkesmusiker börjat ersättas av högtalare *i samma fysiska lokaler* som de tidigare själva hade spelat i – en utveckling som tog sin början på biograferna.

3.3 Våren 1929: Europas kultur mot Amerikas teknik

Efter att *Musikern* i flera år hade ignorerat de utländska experimenten med ljudfilm, ljöd plötsligt fullt alarm i januari 1929.⁴²⁶ Då publicerades en lång redogörelse från Internationella Musikerunionens generalsekreterare Paul Deutscher, som varnade för en stundande massarbetslöshet bland musiker, förorsakad av "den mekaniska musiken".⁴²⁷ Ljudfilmen var inte den enda medieteknik som hänfördes till denna kategori, men det mest akuta av alla hot. Artikeln blev startskottet för en flerårig diskussion i *Musikern* om förhållandet mellan människa, maskin och musik.

Diskussionen präglades först av en polarisering mellan optimism och pessimism. Varje lägesbedömning slöt sig till endera ytterposition. Utländska musikerfack skickade motstridiga rapporter som skribenterna i *Musikern* vägde mot varandra. Pessimisterna hänvisade till ljudfilmens hemland USA, varifrån det rapporterades att orkestrar successivt hade börjat ersättas av maskiner. Optimisterna föredrog att lita på de lugnande rapporterna från kulturnationen Tyskland, vars musikerfack redan i februari 1929 hade ställt prognosen att ljudfilmen var på tillbakagång. Tyskarnas slutsats var att musikmaskiner aldrig kan tävla med levande musik:

Vi ha redan tidigare här påvisat, att tonfilmen lika litet betyder en fara för biografmusikern som grammofonen för salongs- och danskapellen, och rundradion för orkestermusikerna. Om också maskinerna i industrien triumfera över människornas lägre arbetsresultat, så kan dock aldrig musikmaskinen uttränga den levande musiken, den skönaste av alla konster. Människorna vilja för sina pengar inte höra något mekanise-

rat musikljud, utan njuta av konsten, sådan den är tänkt av de stora mästarna, och tillika vill man också se konstnärerna. /.../ Tonfilmen kommer aldrig att uttränga den stumma filmen.⁴²⁸

Om det tyska syskonförbundet hade rätt, fanns det knappast skäl till oro, ej heller till handling. Människan skulle ju ändå segra över maskinen – åtminstone i det gamla Europa, vars robusta högkultur systematiskt ställdes mot det mekaniserade, rotlösa Amerika. Oavsett vad som skedde på andra sidan Atlanten, skulle den kräsna publiken i Europa fortsätta att efterfråga stumfilm med levande orkestrar. Så löd den hoppfulla slutsats som inledningsvis drogs av en rad skribenter i *Musikern*.⁴²⁹

Anti Amerikanismen kunde även kompletteras med antisemitism. När en representant för USA:s filmindustri besökte Sverige uppmanades Musikerförbundets medlemmar att lägga märke till att han hade ett judiskt namn. Ryktet sade att han skulle ha haft fräckheten att råda cellister att ta anställning som vedsågarare.⁴³⁰

Frågan om stumfilm kontra ljudfilm sammanföll i 1929 års diskussioner med flera andra motsatspar: människa mot maskin, kultur mot teknik, Europa mot Amerika. Mönstret visade sig inte bara i *Musikern* utan även på ledarsidan i *Dagens Nyheter*⁴³¹, liksom i en analys som gjordes av direktören för Svensk Filmindustri. Den senare tvivlade på att ljudfilmen skulle kunna ersätta stumfilmen, eftersom ”den högre europeiska musikkulturen” innebar att publiken förmådde uppskatta levande orkestrar.⁴³²

Biografernas fortsatta teknikutveckling framstod alltså under 1929 som en öppen fråga. Även om ljudfilmen skulle bli framgångsrik, behövde detta inte betyda att stumfilmen måste dö. Teatern hade ju överlevt filmen! Att musiker var optimister i fråga


om stumfilmens överlevnad var inte så verklighetsfrånvänt som det kan tyckas för oss som har facit i hand.

Musikern framhöll varje tänkbart argument mot ljudfilmens framgång. Bland annat gissade (eller hoppades) man att den svenska biografcensurens klippande skulle sönder ljudfilmernas musik till en illa klingade oreda.⁴³³ Efter den första ljudfilmspremiären i Stockholm, den 2 maj 1929, konstaterade Gustaf Gille med tillförsikt att ljudkvaliteten hade varit usel: ”orkesterdöda- ren’ är relativt ofarlig”.⁴³⁴ Ändå dröjde det bara några veckor innan musiker varslades om uppsägning på sex av Svensk Filmindustris biografer i Stockholm, ersatta av ljudfilmsutrustning från Western Electric.⁴³⁵ Två av dessa biografer avsåg att visa både stumfilmer och ljudfilmer, vilket innebar att de kunde klara sig på en gemensam orkester, i stället för varsin.⁴³⁶

Musikerförbundets omedelbara reaktion var att utfärda förbud för medlemmarna att på något sätt medverka vid inspelningar av ljudfilm eller som musikaliska rådgivare åt ljudfilmsbiografer. Musikerna bör inte medverka till att överflödiggöra sig själva, menade förbundsstyrelsen.⁴³⁷



Under sommaren 1929 – medan Western Electric installerade ljudfilmsutrustning även på biografer i Malmö och Göteborg⁴³⁸ – tilltog ovissheten inom Musikerförbundet. Optimisterna, som orienterade sig mot det tyska musikerförbundets analys, stod fast i sin tro på att de levande instrumentalisterna skulle gå segrande ur konkurrensen med högtalarnas massproducerade ”surrogat”. Men även om de utgick från att ljudfilmen var en tillfällig fluga, började de befara att flugan skulle överleva i flera år, med förödande konsekvenser för yrkesmusikerna och för musikkulturen.⁴³⁹

Från USA rapporterades under försommaren att uppemot 70



procent av biografmusikerna redan hade blivit arbetslösa.⁴⁴⁰ Pessimisterna tog fasta på detta och började identifiera en historisk tendens till ökad ”mekanisering”. Ersättandet av mänsklig arbetskraft med maskiner, som sedan länge hade kunnat observeras på andra områden, hade till slut gjort sitt intåg även i musiken. Pessimisterna trodde inte att detta kunde stoppas och drog därför slutsatsen att musikerna sent omsider måste acceptera att de i grunden var lönearbetare likt andra. Endast så vore det möjligt att hantera nödläget på facklig väg, likt andra yrkesgrupper gjort före dem.

Under 1929 återkom maningarna till Sveriges yrkesmusiker att överge resterna av konstnärlig individualism, till förmån för professionalisering och kåranda, påkallad av den nya, kalla, mekaniska tiden. Precis som läkarekåren hade uppnått kontroll över vem som får utöva läkaryrket borde yrkesmusikerna på alla sätt hindra amatörmusiker från att framföra musik offentligt.⁴⁴¹ Försöken att utestänga amatörmusiker från arbetsmarknaden skulle under hela 1930-talet leda till uppsplitande konflikter inom Musikerförbundet.⁴⁴²



3.4 Yrkesidentitet och omvärldsanalys

Under sommaren 1929 inleddes ett intensivt sökande efter en mer konkret facklig strategi för att bemöta ljudfilmen. Tre tänkbara strategilinjer skisserades i en artikel som *Musikern* hämtade från de schweiziska musikernas tidskrift.

Linje ett eftersträvande totalstopp för all produktion av ljudfilm. Detta skulle ske genom att musikernas fackliga international utfärdade ett förbud för organiserade musiker att medverka vid inspelningar av filmmusik.

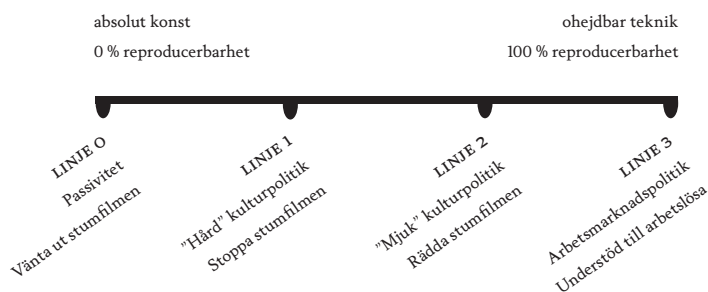
Linje två siktade på varaktig samexistens mellan ljudfilm och stumfilm. Antingen skulle detta uppnås på politisk väg, genom lagstadgad kvotering av biografernas utbud, eller genom folkbildande insatser för att bearbeta biografpublikens preferenser.

Linje tre accepterade ljudfilmens fullständiga genomslag, men uppställde ett arbetsmarknadspolitiskt motkrav: all import, inspelning och framförande av ljudfilmer måste kraftigt beskattas. Målet var en ekonomisk omfördelning där filmindustrins vinster bidrar till musikernas arbetslöshetskassor. Då skulle det bli möjligt att ge understöd åt alla de biografmusiker som blivit arbetslösa, åtminstone tills de hunnit finna ett annat yrke.⁴⁴³

Till dessa tre strategilinjer kan läggas en "linje noll", som här får beteckna det tyska musikerförbundets fortsatta passivitet gentemot ljudfilmen. Passiviteten grundades i en stark tilltro till kulturtraditionen från 1800-talet. Riktig musik *kan* inte ersättas av maskiner, följaktligen *kan* inte högtalare ta musikers arbetstillfällen. Annorlunda uttryckt: de musiker som trots allt blir arbetslösa är inte att betrakta som *riktiga* musiker.⁴⁴⁴

Diskussionerna i *Musikern* framställde valet av strategi som

en direkt konsekvens av de olika analyser som gjordes av styrkeförhållandet konst/teknik. Linje noll postulerade en absolut konst; linje tre postulerade en ohejdbar teknik.⁴⁴⁵ Mellan dessa ytterligheter återfanns de analyser som lämnade utrymme för en kulturpolitisk aktivism, syftande till att dra en *gräns* för teknikens inträngande på konstens område. Olika bedömningar av styrkeförhållandena motsvaras av de olika graderna av kulturpolitisk militans i "linje 1" och "linje 2". Inom ramen för den moderna polariteten mellan konst och teknik kan 1929 års musikerfackliga strategidiskussion åskådliggöras i följande figur:



Ytterst handlade diskussionen om musikens, eller musikerinsatsens, reproducerbarhet. En absolut konst kan inte reproduceras av någon teknik. En ohejdbar teknik kan, å andra sidan, reproducera all konst. Att försöka påverka teknikens spridning framstår i det ena fallet som onödigt, i det andra fallet som omöjligt.

Om däremot olika slags konstnärliga uttryck och olika tekniska innovationer bedöms var för sig blir det möjligt att nyansera analysen. Styrkemätningens utgång behöver då inte längre betraktas som förutbestämd, vilket betyder att det finns utrymme för aktivism.

3.5 Ljudfilmens internationella genomslag

Stumfilmen var ett halvfabrikat – någonting som kunde realiseras på olika sätt av olika biografer, särskilt i fråga om musiken. Ljudfilmen var mer av en slutprodukt.⁴⁴⁶ Övergången från stumfilm till ljudfilm innebar, lite hårdtaget, att biografen förvandlades från en producent av filmföreställningar till en distributör av filmer.

I efterhand är det förrädiskt enkelt att skriva en historia om hur ljudfilmen, på några få år kring 1930, fullbordade sitt förutbestämda segertåg. Om tidsperspektivet breddas en aning framstår dock biografernas omvandling som en mer komplex och mindre rätlinjig historia.

Redan tjugo år tidigare hade en tidigare form av ljudfilm fått sitt genomslag, särskilt i Tyskland men även i Sverige. Då handlade det om att biografer lät synkronisera filmens bild med ljudet från särskilda grammofonskivor. Synkroniseringen krävde en betydande manuell insats, särskilt med tanke på skivornas korta speltid. Men den stora svagheten i dessa tidiga ljudfilmer var den låga ljudvolymen. De krävde små salonger och en knäpptyst publik. Volymbegränsningen kan vara en del av förklaringen till att ljudfilmen kring 1910 knappast förekom i de större biografosalonger som riktade sig till arbetarbefolkningen, utan i första hand underhöll en borgerlig publik. Efter bara några år försvann dessa ljudfilmer åter från biografernas program.⁴⁴⁷

Vid 1920-talets inträde var filmen åter förstummad, vilket innebar att varje biograf behövde anställa musiker – eller investera i självspelande instrument av typen pianola. Det senare skedde i viss omfattning på svenska biografer år 1920–21, i samband med en facklig konflikt mellan biografägare och musiker. Därefter före-

faller de självspelande instrumenten i hög grad åter ha försvunnit från svenska biografer.⁴⁴⁸ Fenomenet nämns knappt alls i *Musikern* under åren 1925–28.

Från 1926 var det USA som gick i täten för att införa en ny typ av elektromagnetisk ljudfilm och redan 1929 nåddes den punkt där inget nämnvärt kapital längre investerades i nyproduktion av stumfilm.⁴⁴⁹ Men som ovan visats framstod det inte som självklart att Europa skulle gå samma väg som USA.

Skillnaden mellan 1910 och 1930 års ljudfilm var i första hand en skillnad mellan mekanisk och elektronisk ljudåtergivning. För biografbesökaren märktes detta som en skillnad i ljudvolym men inte nödvändigtvis som bättre ljudkvalitet. Förstärkaranläggningarna i början av 1930-talet hade en mängd rattar och knappar vars rätta bruk krävde en ljudteknisk kompetens som knappast fanns på varje biograf. Konsekvensen blev att biografbesökarna ofta inte kunde höra ljudfilmernas repliker.⁴⁵⁰

Satsningarna på ljudfilm kan knappast förklaras av att publiken var missnöjd med att stumfilmen saknade tal. Att rationalisera bort arbetskraft på biograferna förefaller ha varit en viktigare drivkraft.⁴⁵¹ Filmindustrins finansörer hade ofta även intressen i radioindustrin. För dessa innebar ljudfilm en vidgad marknad för elektronisk apparatur.⁴⁵² Behovet av kapital för att investera i den nya tekniken – både i filmstudios och i biografer – ledde till att bankernas inflytande över USA:s filmindustri växte markant, på bekostnad av regissörernas handlingsutrymme.⁴⁵³ Biografägare tvingades ta stora banklån för att överleva. Ljudfilmen slog därför ut många av de mindre biograferna och gynnade de stora salongerna med dagliga filmvisningar. Biografverksamheten blev kort sagt mer kapitalintensiv, med högre fasta kostnader (maskiner,

inredning, lokalhyra, filmhyra) och lägre lönekostnader.⁴⁵⁴

Musikern skildrade skiftet som en storslagen styrkemätning mellan europeisk kultur och amerikansk industri. Inom det internationella filmväsendet framträdde en reell polarisering av liknande slag. Tydligast blev detta i september 1929, då två betydelsefulla möten hölls. På ett slott i Schweiz sammanstrålade den europeiska filmens konstnärliga avantgarde i vad som ibland räknas som världens första filmfestival. Många av dessa filmskapare såg ljudfilmen som ett helt nytt medium vars konstnärliga kvaliteter förtjänade särskilda experiment. De vände sig alltså mot den industriella logik som behandlade ljudfilmen som en rationalisering av stumfilmen.

På ett hotell i London möttes samtidigt företrädare för filmindustrin i Europa och USA för att söka en lösning på de patentstrider som höll tillbaka investeringar i ljudfilm. Ett knappt år senare stod det klart att avantgardet hade förlorat och kapitalet hade segtrat. "Ljudfilmsfreden" som slöts mellan amerikansk och europeisk filmindustri i juni 1930 innebar i praktiken en internationell kartell på grundval av olika patent. Världsmarknaden för ljudfilm delades upp i zoner av de två dominerande industriblocken, baserade i USA respektive Tyskland. Enligt överenskommelsen skulle dock fri konkurrens råda i några europeiska länder, däribland Sverige, Danmark, Frankrike och Italien. Konkurrensen tycks snarare ha saktat ner än snabbat upp övergången till ljudfilm, för under andra halvåret 1930 skedde knappt någon ökning alls av antalet ljudfilmsbiografer i Skandinavien. Detta kan kontrasteras mot den oerhört snabba övergång till ljudfilm som skedde i Tyskland efter att landets filmindustri säkrat en monopolställning.⁴⁵⁵

3.6 Kulturaktivism för bevarad stumfilm

Sensommaren 1929 samlade Internationella Musikerunionen ett antal europeiska musikerförbund i Bryssel för att dryfta tänkbara strategier gentemot ljudfilmen. Troligtvis deltog inte det tyska förbundet: passivitet (linje noll) verkar inte ha diskuterats som ett alternativ. Av de tre ovan nämnda strategilinjerna avfärdades "linje 1", eftersom det inte ansågs vara en realistisk målsättning att helt eliminera ljudfilmen. Omvärldsanalysen som gjordes under mötet pekade på att teknikutvecklingen (ljudfilm) var en starkare kraft än konstyttringen (biograforkestrar), vilket implicerade att den fackliga strategin borde sökas i den högra halvan av figuren som skisserades ovan.

Enligt rapporterna i *Musikern* kom Internationella Musikerunionen att förorda en kombination av två strategier: dels en "mjuk" kulturaktivism för att bevara stumfilmen (linje två), dels krav på arbetsmarknadspolitisk lagstiftning för att inleda en omfördelning av pengar från filmindustrin till arbetslösa musiker (linje tre).⁴⁵⁶

Svenska Musikerförbundet hade kommit till ungefär samma slutsats på egen hand, efter att under sommarmånaderna ha experimenterat med flera olika strategier. På försommaren gjordes ett försök med "hård" kulturaktivism (linje ett), i samband med att Musikerförbundet förbjöd sina medlemmar att medverka vid inspelningar av filmmusik. Efterlevnaden förefaller ha varit dålig, enligt de knapphändiga uppgifter som stått att finna. Förbundsstyrelsen beslöt då i stället att musikerna vid dessa inspelningar skulle ta extra mycket betalt, men att 25 procent av deras lön i dessa lägen skulle gå direkt till en fond för understöd åt arbetslösa

kolleger.⁴⁵⁷ Åtgärden kan betraktas som ett första steg i riktning mot en arbetsmarknadspolitik (linje tre), men visade sig svår att genomföra i ett enda land. Svensk Filmindustri svarade nämligen med ett hot om att flytta de kommande inspelningarna av svensk ljudfilm till Tyskland.⁴⁵⁸ Följden blev att Musikerförbundet under nästa år tvingades att åter sänka tariffen vid inspelning av musik till ljudfilm, så att endast 10 procent av betalningen kunde avsätas till den så kallade tonfilmsfonden.⁴⁵⁹

Musikern uttryckte allt större förvåning över det tyska musikerfackets ovilja att se ljudfilmen som ett problem. Ännu märkligare fann man förhållandet att det i Tyskland var vänsterpressen som såg ljudfilmen som framåtskridande, medan högern tenderade att försvara stumfilmen.⁴⁶⁰ Trots den höga respekt som av tradition hade funnits för Tyskland som musiknation, förlorade det tyska musikerförbundet sin roll som given förebild för det svenska. När tidigare biografmusiker blev arbetslösa även i Sverige, riktades Musikerförbundets intresse i allt högre grad mot USA.

American Federation of Musicians (AFM) var trots allt det musikerfack som hade störst erfarenhet av ljudfilm. Även dessa tenderade under år 1929 åt en dubbel strategi, där man dels talade i namn av konsten, dels som företrädare för en yrkeskår. Dubbelheten visade sig dock vara problematisk.

Redan i den första larmrapporten om ljudfilmen, som *Musikern* hade publicerat i januari 1929, gavs utrymme åt AFM:s ordförande Joseph Weber, som då föreslog en arbetsmarknadspolitisk handlingsplan enligt "linje tre". Tanken var att omfördela pengar från filmindustrin till arbetslöshetskassorna, både på facklig avtalsväg och via statliga specialskatter. Joseph Weber betonade att denna omfördelning *inte* syftade till att bromsa ljudfilmens utbredning,

utan bara till att kompensera för dess skadeverkningar.⁴⁶¹

Senare under året sjösatte dock AFM en folkbildningskampanj vars syfte var just att begränsa utbredningen av ljudfilm och andra former av "konservmusik" (*canned music*). Allmänheten skulle övertygas om att mekaniseringen var skadlig för musiken som konst, eftersom den "inkräntar på den levande musikens verksamhetsområde". Som yttersta dystopi tecknade AFM bilden av en framtid där inga musiker längre fanns kvar, eftersom alla hade ersatts av inspelningar. Genom att etablera en sådan medvetenhet, hoppades de förmå den amerikanska allmänheten att i högre grad uppskatta den personliga närvaron av musiker.

Svenska Musikerförbundet visade stor nyfikenhet inför denna kampanj och bad sitt amerikanska syskonförbund att dela med sig av argument mot konservmusiken. Joseph Weber svarade att man bland annat framhöll liknelsen mellan ljudinspelning och fotografi, för att visa "att konst icke kan mekaniseras".⁴⁶² Konsten sågs alltså som absolut, men samtidigt i behov av aktivt försvar. Målet var att etablera en gräns för teknikens inträngande på konstens område, förklarade Joseph Weber i en av de artiklar som återpublicerades i *Musikern*. Maskinernas rättmätiga ändamål borde vara att rationalisera bort *själlöst* arbete. Hur perfekt en maskin än låter, "måste den dock komma till korta då det gäller att få en intim kontakt mellan musikutövaren och lyssnaren", skrev Joseph Weber.⁴⁶³ Musikerförbundets intresse av närvaro, intimitet och kommunikation – kvaliteter som kom att definiera "levande musik" – väcktes alltså, av allt att döma, som en direkt respons på utbredningen av högtalarmusik och med tydliga influenser från USA.

Den 21 oktober 1929 tog AFM sin kulturaktivism till en ny nivå genom att annonser började införas i amerikansk dagspress.

Annonserna manade allmänheten att gå med i en särskild kampanjorganisation, "Music defence league" (vilket *Musikern* översatte som "Ligan för försvar av den levande musiken"). På kort tid uppgav AFM att man hade rekryterat en miljon amerikaner som vände sig mot tanken på att ersätta levande musik med mekaniska surrogat. Förhoppningen var att ännu fler skulle övertygas om att riktig musik bara kan äga rum i den personliga närvaron av musiker. Kampanjen kom flera gånger under 1930–31 att framhållas som ett föredöme i *Musikern*.⁴⁶⁴

3.7 Är det lönearbetare eller konstnärer som talar?

Å ena sidan en arbetsmarknadspolitisk aktivism för att hjälpa de yrkesmusiker som drabbats av arbetslöshet. Å andra sidan en kulturpolitisk aktivism för att rädda musiken som konstart. Joseph Weber var mån om att separera de bägge fronterna, vilket tyder på en medvetenhet om de delvis motstridiga premisserna. När han å musikeryrkets vägnar ställde politiska krav på stöd åt de arbetslösa, betonade han att teknikens utbredning inte skulle hejdas. När han däremot vände sig till allmänheten i en kampanj för levande musik, beskrevs syftet just som att begränsa teknikens intrång på konstens område. I det senare fallet underströk Joseph Weber att det *inte* handlade om "arbetares kamp mot maskinen", utan om "konst mot teknik". När musikerfacket tog ställning mot ljudfilmen riskerade de att stämplas som bakåtsträvande maskinstormare. För att undvika denna stämpel var de noga att, i just dessa sammanhang, framhålla att de talade som konstnärer och inte som arbetare.⁴⁶⁵

I svenska *Musikern* anas ständigt spänningen mellan de bägge positionerna i diskussionerna om ljudfilm under det omtumlande året 1929. Ömsom upprepades maningarna att överge den konstnärliga individualismen till förmån för en facklig kåranda. Ömsom upphöjdes individen, i sin levande närvaro, som motpol till "den stereotypa maskinmänniskan utan tankar och själ".⁴⁶⁶ Kollektivistisk retorik var nödvändig för att motivera fackliga stödprogram enligt "linje tre", medan däremot det kulturpolitiska försvaret av stumfilm tenderade att framhäva konstnärskapet, det vill säga att varje musiker är en unik individ.

Även *Dagens Nyheter* slöt upp i detta försvarsprojekt. Den 1


september 1929 publicerade tidningens ledarsida en lång plädering för stumfilmens bevarande. Argumentet var just att musikerna genom sin närvaro tillför någonting unikt och personligt:

Ljudfilmen innebär onekligen både en koncentration och en ekonomisk besparing. /.../ Den är ett surrogat för levande tal och levande musik. Men alla surrogat äro icke föredömliga. /.../

Om den avvänjer människorna från att söka det levande ordets och den levande musikens källor och vänjer dem att fastna i surrogatet som det bekvämligaste, billigaste och minst ansträngande, är den blott ett ytterligare och farligare bidrag till kulturens mekanisering, industrialisering och materialisering och ett nytt vittnesbörd om teknikens seger över livet och anden. Det vore redan en stor skada, om ljudfilmen skulle avhysa och avlysa den stumma filmen. /.../ Och det vore barbariskt, om de levande filmorkestrarna skulle dödas av skivornas och trattarnas mer eller mindre opersonliga och jämnstrukna spel och sång. /.../ Den amerikanska teknikens uppslag må gärna anammas, blott man icke samtidigt okritiskt anammar den ande, som av hela vår civilisation vill göra ett amerikanskt genomsnitt. /.../


Ljudfilmen innebär som sagt en ytterligare fara för kulturens urartning till teknik och mekanik efter amerikanskt mönster.⁴⁶⁷

Troligtvis bidrog DN:s ställningstagande till att ge Musikerförbundet nytt hopp om att vinna en folklig opinion för bevarandet av levande biograforkestrar. Den fackliga strategin blev mer offensiv




och rörde sig åter mot "linje ett". Bara några dagar efter att ledarartikeln hade publicerats beslöt Musikerförbundets styrelse att utlysa en allmän konsumentbojkott mot ljudfilmen.⁴⁶⁸ Kulturaktivismen fick därmed sitt hårdaste uttryck i september 1929.

I ett cirkulärbrev som sändes till Sveriges övriga fackförbund vädjade Musikerförbundet om att fackmedlemmarna i solidaritet med musikerna skulle gynna stumfilmen samt att ge moraliskt stöd i kampen mot ljudfilmen. Brevet argumenterade både i namn av ett konstnärligt allmänintresse och för solidaritet med en nödlidande yrkeskår:




Ur såväl musikkulturell som konstnärlig synpunkt kan denna "maskinmusik" endast utgöra ett surrogat och delvis ersätta den levande musiken, varigenom skapas en förvrängd och skev uppfattning av den levande musikens skönhetsvärden. /.../



Men framför allt bli alla de musiker, som tidigare haft sin utkomst som biografmusiker, i hög grad lidande på tonfilmens införande i vårt land.⁴⁶⁹


Vädjan infördes även i *Dagens Nyheter*, vars nöjesredaktion dock lade till ett syrligt påpekande om de bägge argumentens oförenlighet. Att vädja till universella konstnärliga värden var knappast trovärdigt om man samtidigt betonade ett fackligt egenintresse, skrev *DN*.⁴⁷⁰ Samma sak hävdades av de specialiserade filmtidningarna.⁴⁷¹ Bojkottförsöket föranledde vissa att jämföra musikererna med ludditer, alltså de vävare som en gång slog sönder vävmaskiner som en desperat akt av motstånd mot industrialiseringen.⁴⁷²



Svenska Musikerförbundet ställdes alltså inför samma dilemma som AFM ställts inför: att tala med dubbel stämma sänkte trovärdigheten. Omvärlden krävde att Musikerförbundet skulle klargöra om musikerna hävdade sin rätt som konstnärer eller som lönearbetare, vilket implicerade delvis olikartade strategier och olika bedömningar av styrkeförhållandet mellan kultur och teknik. Det var också en fråga om vilka allierade som gick att hitta.



Musikerförbundets vädjan till andra svenska fackförbund att bojkotta ljudfilmen tycks ha klingat ohörd. Inga spår av reaktioner, varken positiva eller negativa, står att finna i den press som här har genom sökts. Ett liknande försök gjordes av det brittiska musikerförbundet, som förutom bojkott även försökte få landets övriga fackförbund att skriva under en resolution med krav på lagstiftning mot ljudfilm. Båda dessa förslag avfärdades dock vid kongressen för Storbritanniens fackliga centralorganisation, TUC. Representanter för övriga fackförbund uppges ha invänt att de skulle göra sig till allmänt åtlöje genom att motsätta sig den nya underhållningstekniken.⁴⁷³

Efter det misslyckade bojkottförsöket prövade Musikerförbundet en mjukare version av den kulturpolitiska aktivismen. Det fackliga egenintresset tonades ned till förmån för estetiska och nationalistiska argument. I slutet av 1929 beslöt Musikerförbundets representantskap att "igångsätta en upplysningsverksamhet" för att övertyga "den oreflekterade delen av allmänheten" om att "tonfilmens och den mekaniska musikens införande i vårt land" utgör en konstnärlig katastrof.⁴⁷⁴ Kampanjen var, i all sin anti-amerikanism, ett uppenbart försök att kopiera det amerikanska förbundets senaste kampanj till den levande musikens försvar. Musikerförbundet förklarade i en resolution:



Den musikaliskt mindervärdiga, okultiverade amerikanska schlagermusik, som oftast genom mycket primitiva maskiner numera skall försöka ersätta den levande, konstnärliga musiken, verkar ej blott smakfördärvande, utan dödar även i mycket stor utsträckning allmänhetens intresse för de goda konstformerna inom musiken.⁴⁷⁵

Retoriken var denna gång knappast ägnad för att söka tvärfackliga allianser. Snarare tycks Musikerförbundet med dessa ord ha sökt alliera sig med aktörer som Musikaliska Akademien, vars sekreterare nyss hade gått ut med ett fördömande av ljudfilmen och försvarat biograforkestrarnas existensberättigande. Argumentationen byggde då på en association mellan högtalarmusik och jazz, samt mellan jazz och kulturellt förfall.⁴⁷⁶



3.8 Konflikten mellan Musikerförbundet och Stim

Musikerförbundet misslyckades med att få med sig en annan tung intresseorganisation på musikens område i kampen för stumfilmens fortlevnad. Faktum är att kompositörernas organisation Stim intog en rakt motsatt position i debatten. Även om Stims direktör Eric Westberg var kritisk till de amerikanska ljudfilmernas musikval, såg han inget principiellt problem i att levande musiker ersattes av högtalaranläggningar. Tvärtom! Enligt honom plågades Sverige av ett överflöd på undermåliga musiker. Endast en liten andel av yrkesmusikerna kunde anses syssla med konst, medan den stora majoriteten blott var att betrakta som hantverkare utan konstnärlig betydelse. Eric Westberg hoppades att ljudfilmen skulle bidra till "att de nuvarande svagheterna skäres bort":

Skulle en del av musikerna tvingas att återgå till andra näringar, har tonfilmen – om ock indirekt – medfört en fördel för det musikaliska kulturlivet. Man har nämligen anledning att hoppas, att den musikaliska funktionslust, som frigöres från förvärvslivet i och med musikerstammens begränsning, skall kunna stimulera familjens, kotteriets, landsortssamhällets eget musicerande, d.v.s. att den privata musikutövningen skall börja växa fram ur spillrorna från den industrialiserade musikutövning, som själv en gång förödde familjemusiken.⁴⁷⁷

Polariseringen var fullständig. Musikerförbundet, som ville begränsa amatörernas möjlighet att framträda offentligt, betraktade ljudfilmen som en otillbörlig industrialisering av yrkesmusikernas verksamhetsområde. Stim hoppades däremot att antalet yrkesmu-

siker skulle decimeras, så att endast de förstklassiga återstod, vilket skulle leda till ett nytt uppsving för amatörmusicerandet (och, får man anta, ökad försäljning av noter).

Stims vd Eric Westberg välkomnade alltså ljudfilmen, förvissad om att musikkulturen skulle överleva, oavsett hur många icke-konstnärliga musiker som tvingades byta yrke. Därmed anslöt han sig till en analys liknande den som gjorts av det tyska musikerförbundet ("linje noll"). Enligt detta synsätt borde Musikerförbundet vara en sammanslutning för kvalificerade virtuoser, med stränga krav på inträde, hellre än en fackförening öppen för alla yrkesmusiker.⁴⁷⁸

Förhållandet mellan Stim och Musikerförbundet måste förstås mot bakgrund av det långa 1800-talets musikordning och dess strikta arbetsdelning mellan kompositör och musiker. Kompositörens *poiesis* resulterade i en slutprodukt som kunde mångfaldigas i massupplaga och nyttjas vid ett obegränsat antal tillfällen. Musikers *praxis* var däremot en tjänst som förutsatte personlig närvaro. Mellan dessa grupper fanns ett ömsesidigt beroende men som ekonomiska aktörer kunde deras intressen framstå som motsatta.


Kompositörerna torde ha sett ett egenintresse i att den musicerande befolkningen delades upp i en större grupp av notköpande amatörer och en mindre grupp av virtuoser, vilka kunde bidra till att popularisera de senaste notutgåvorna.⁴⁷⁹ Musikerna var visserligen beroende av noter att spela efter, men kunde i princip ignorera de levande kompositörerna till förmån för den klassiska repertoar vars rättigheter hade löpt ut.⁴⁸⁰ Alternativt kunde de spela amerikansk musik, vilket inte heller gav några pengar till Stim.

Troligtvis skärptes polemiken mellan Stim och Musikerförbundet av att de två organisationerna samtidigt utkämpade en helt annan konflikt av mer praktisk karaktär. Konflikten hand-



lade om vem som skulle registrera vilken musik som spelades och rapportera in dessa uppgifter till Stim.

För att kunna fördela sina intäkter rätt behövde Stim ha uppgifter om kompositör, arrangör och förläggare för varje enskilt stycke som framfördes offentligt. En orkester på en danssalong kunde framföra 80–90 musikstycken varje kväll, vilket gjorde det ganska betungande för kapellmästarna att fylla i blanketter åt Stim. Musikerförbundet krävde att Stim skulle betala för arbetsinsatsen. Efter att förhandlingarna om detta hade strandat, i början av 1929, satte Musikerförbundet blanketterna i blockad: musikerna skulle inte längre fungera som "oavlönade skrivbiträden". Musikerförbundet förbjöd rentav sina medlemmar att spela svensk musik vars rättigheter bevakades av Stim.⁴⁸¹ Enligt flera samtida källor fortsatte dock musikerna att spela samma musik som förut. I ett fall ska en kompositör och kapellmästare, som var ansluten till såväl Stim som Musikerförbundet, ha erhållit en varning av sitt fackförbund för att han låtit sitt kapell spela ett musikstycke som han själv skrivit.⁴⁸²

Förbudet mot att lämna programuppgifter var lättare för musikerna att följa. I drygt ett års tid var denna informationsblockad i kraft, med konsekvensen att Stim inte hade möjlighet att fördela sina pengar på det sätt som de ansåg vara rättvist. Först i april 1930 nåddes en lösning. Stim accepterade då att betala en årlig summa till en fond som Musikerförbundet drev till förmån för avlidna musikers efterlevande. I gengäld skulle Musikerförbundet uppmana sina medlemmar att rapportera den spelade musiken till Stim.⁴⁸³ Även om denna konflikt hade föga med ljudfilmen att göra, kan den ha bidragit till att inskränka Musikerförbundets möjligheter att bedriva kampanjer i namn av tonkonsten.



Efter att konflikten hade lösts blev relationen mellan de bägge organisationerna vänskapligare. Stim har alltsedan dess avstått från att rikta offentlig kritik mot Musikerförbundet. Å andra sidan har de heller inte givit sitt stöd till det följande halvseklets fackliga kampanjer mot "musikmekanisering". Ur ett snävt ekonomiskt perspektiv spelar saken ingen roll för Stim, då de har samma rätt att utkräva licensavgifter oavsett om musiken kommer från en orkester eller från en högtalare. Snarare ligger det därför i Stims intresse att musik kan höras på så många ställen som möjligt. Biograferna förblev Stims största inkomstkälla under 1930-, 1940- och 1950-talen.⁴⁸⁴



3.9 Osäkerhet på biograferna

Nyss nämnda dispyt var bara en av flera konflikter som rasade mellan olika aktörer i biografbranschen, just vid tiden för ljudfilmens genombrott. Biografägare, filmbolag, kompositörer och musiker – alla slogs mot alla.

Biografägare och musiker stred om lönerna vid repetitioner inför stumfilmsvisningarna.⁴⁸⁵ Musiker och filmbolag grälade både om ljudfilmens existens och om lönerna vid ljudfilmsinspelningar. Filmbolag och biografägare kivades om filmhyrorna. Biografägarna låg i konflikt med Stim, som de ansåg utkrävde oskäligt höga licensavgifter för musiken.⁴⁸⁶ Och mest av alla bråkade Stim och Musikerförbundet om det oavlönade arbetet med att fylla i musikrapporter. Musikerförbundets val av stridsmedel mot Stim – att vägra spela svensk musik – skapade ytterligare konflikter med biografägare och andra som anlidade underhållningsorkestrar.

I denna härva av ekonomiska motsättningar är det tänkbart att vissa värderingsskillnader överdrevs. Eftersom alla de nämnda aktörerna hade tillgång till egna och högfrekventa pressröster, går det emellertid att identifiera tidpunkter under 1929–30 då synen på biografmusikens framtid förskjöts hos alla aktörer samtidigt. Därigenom kan Musikerförbundets agerande sättas i ett bredare sammanhang.

Sveriges Biografägareförbund, som samlade ett stort antal småföretagare, utgav *Biografägaren*.⁴⁸⁷ Sveriges Filmuthyrare, som ytterst företrädde de relativt få men stora filmproducenterna, publicerade *Svensk Filmtidning*. Bägge publikationerna, som alltså företrädde två intressenter i ständig konflikt⁴⁸⁸, utkom två gånger per månad. Därtill fanns även den neutrala månadstidningen *Biografbladet* som riktade sig till hela ”film- och biograffacket”, med

utförlig information från korrespondenter i London, Berlin och Paris om marknadens senaste utveckling.⁴⁸⁹ Alla tre tidningarna refererade även flitigt vad som skrivits i svensk dagspress om ljudfilm kontra stumfilm. De kommenterade varandras skrivelser såväl som Musikerförbundets göranden.

Filmuthyrarnas tidning var odelat positiv till ljudfilmen under hela 1929. Otåligt hejade man på vad man beskrev som dess marsch mot teknisk fulländning.⁴⁹⁰ Intressant nog betydde dock inte detta att man dömde ut stumfilmen. Tvärtom uttryckte *Svensk filmtidning* en förvissning om att både stumfilm och ljudfilm skulle blomstra sida vid sida under all överskådlig framtid.⁴⁹¹ *Biografägaren*, å andra sidan, uttryckte länge en stark skepsis mot att ljudfilmen skulle få fäste. Biografägareförbundet uppmanade sina medlemmar att stå fast vid stumfilmen, att vänta och se.⁴⁹² Neutrala *Biografbladet* vände sig mot förhastade uttalanden åt bägge håll.⁴⁹³ Ändå går det att finna vissa parallella tendenser i hur bedömningarna av den nya tekniken förändrades över tid, i dessa tre branschtidningar såväl som i *Musikern*.

I januarinumret 1929 beskriver *Biografbladet* ljudfilmen som en "bubbla", som resultatet av en finansspekulation underblåst av "de stora elektriska koncernerna" i USA. Nu såg man tecken på att bubb- lan redan var på väg att spricka:

Nu är den stora frågan för dagen: skall publiken låta kom- mendera sitt nöjesliv av några elektriska direktörer! Skola jättebubblorna spricka, emedan folk vägrar hålla till godo med den fabriksproducerade film- och musikkonst, som bli- vit en följd av alla sammanslagningarna.

Faktum är, att talfilmen *icke* blivit den succès i Amerika som koncernernas reklamagenter tutat ut över världen. /.../

Nu – i skrivande stund – komma plötsligt nya signaler från Amerika: talfilmen slår till reträtt!⁴⁹⁴

Spekulationerna i om bubblan skulle spricka formulerades i termer av en kraftmätning mellan konst och teknik. Frågan var vilken av dessa två krafter som skulle vinna massorna. Svaret lämnades öppet. *Biografbladet* var kritiskt både till den amerikanska elektronikindustrin, som uppgavs manipulera filmindustrin, och till Musikerförbundet, som liknades vid bakåtsträvande maskinstormare. Man hoppades att ljudfilm och stumfilm skulle leva vidare parallellt.⁴⁹⁵

Om ljudfilmen skulle visa sig bli en överskattad fluga skulle smällen få tas av de biografägare som investerat i ny utrustning, bara för att sedan behöva återanställa orkestrar för att visa stumfilm. För många ägare av mindre biografier var övergång till ljudfilm en ekonomisk omöjlighet. Att vid starten för höstsäsongen 1929 installera den billigaste apparaten från Western Electric, kostade en summa som i dagens penningvärde närmar sig en miljon kronor. Då blev biografföretagaren inte ens ägare av maskinen, utan fick bara rätt att hyra den under 10 år, till en ej heller oansenlig månadsavgift.⁴⁹⁶ De biografier som i detta tidiga skede installerade utrustningen fick också räkna med risken att dras till domstol av det tyska företaget Klangfilm, som låg i ett internationellt patentkrig med Western Electric.⁴⁹⁷ Dessutom rådde en stor osäkerhet kring kommande teknikskiften. Snart knackade kanske stereoskopisk film eller färgfilm på dörren – skulle investeringarna i ljudfilmsutrustning kanske bli värdelösa efter bara ett par år?⁴⁹⁸ Ovissheten

innebar att den potentiella besparing som det skulle innebära att avskeda biograforkestrarna⁴⁹⁹ hamnade i bakgrunden. Större biografägare hade goda skäl att vara skeptiska till ljudfilmen, medan de mindre hade all anledning att frukta konkurs.

Prognoserna i *Biografägaren* kännetecknas av samma våldsamma kast mellan hopp och förtvivlan som de i *Musikern*. I februari 1929 konstaterades att ljudfilmens framtid var oviss, då opinionsundersökningar bland biobesökare i USA visat att "den stumma konsten' har lika många eller t.o.m. något flera anhängare än ljudfilmen."⁵⁰⁰ Bara tre månader senare beskrevs ljudfilmen som ett ofrånkomligt faktum⁵⁰¹ – vilket sedan åter togs tillbaka efter sommaruppehållet. Sensommaren 1929 surrade ryktena om stumfilmens återkomst, om hur utländska storbiografer återanställt orkestrarna för att tillgodose publikens önskan efter levande musik, både i *Biografägaren* och *Biografbladet*.⁵⁰²

Biografägares sammanslutningar i andra europeiska länder kom fram till samma sak och enades vid en europeisk konferens om att förbli avvaktande.⁵⁰³ Tysklands biografägare tycks ha gått allra längst, då de i augusti antog en resolution med krav på att regeringen skulle stoppa all införsel av ljudfilm. Vid den aktuella kongressen i Stuttgart höll biografägarnas ordförande ett bejublat brandtal, som uttryckte förhoppningen om att filmkonsten skulle motstå ytterligare mekanisering:

Även med den bästa återgivningsapparat verkar musiken ihålig och talet dött. Det fattas dem bägge den varma andan, den gudomligt-konstnärliga skapelsekraften, som alltid kringflyter oss, då vi höra samma prestationer givna av någon konstnär i levande språk och musik. /.../

Klart och tydligt vilja vi därför tillropa vår industri: Ut ur ljudfilmsdilemmat. Skaffa oss goda stumma tyska filmer! /.../ Det individuella andligt konstnärliga skapandet kan ej automatiseras. Man kan med alla pengar i världen ej infånga det och hänga upp det på ett löpande band.⁵⁰⁴

Tysklands biografägareförbund uttryckte här en förståelse för ljudfilmen som låg nära den hos det tyska musikerförbundet. Strategin som valdes, att förmå staten att förbjuda ljudfilmen, motsvarar den "hårda" kulturaktivism som diskuterades inom musikernas fackförbund vid samma tid. Här fanns en potentiell allians mellan musiker och biografägare, kring målsättningen att stoppa eller åtminstone begränsa ljudfilmen. Alliansen förutsatte dock att biografmusikerna var beredda att hålla tillbaka krav på kollektivavtal och högre löner. Sveriges Biografägareförbund menade att det var kostnaderna för musikernas arbetskraft som påskyndade den olycksbådande övergången till ljudfilm. Själva frånsade de sig allt ansvar och beskrev sig som offer för yttre krafter.⁵⁰⁵

Ännu i början av 1930 uttryckte både *Musikern* och *Biografägaren* förhoppningar om att ljudfilmen bara skulle bli en fluga. Om inte ljudfilmen försvann hoppades man åtminstone att stumfilmen skulle leva vidare parallellt. Båda tidningarna förmedlade samma slags hoppningivande rykten om att den kontinentaleuropeiska publiken efter en kort tid av nyfikenhet nu hade tröttnat på ljudfilmen. Enligt uppgift hade även "hela det intellektuella Amerika", inklusive president Hoover, kommit fram till att stumfilmen var att föredra.⁵⁰⁶

Av allt att döma var biografägarna uppriktigt villrådiga. Biografägareförbundet ville undvika förhastade investeringar i den nya

tekniken och försökte därför att befästa en viss skepsis. Men efter att dess ombudsman åkt till USA för att studera saken med egna ögon, kunde han rapportera att produktionen av nya stumfilmer hade avstannat helt.⁵⁰⁷ Utsikterna mörknade för de biografer som förblev högtalarlösa. Kostnaderna för att installera ljudfilmsutrustning hade visserligen sjunkit rejält – att bromsa teknikskiftet hade alltså lönat sig – men branschtidningen räknade ändå med att många mindre biografer skulle slås ut i omställningen. Melankoliskt konstaterande *Biografägaren* att "tystnadens världsspråk" hade tvingats ge vika för en underhållning som inskränktes av språkgränserna.⁵⁰⁸

Utropandet av ljudfilmens slutliga seger och stumfilmens död skedde, i *Biografägaren* liksom även i *Biografbladet*, under senvåren 1930.⁵⁰⁹ Samtidigt märktes ett tydligt skifte även i *Musikern*, vars rapporter från Tyskland till skillnad från tidigare började få en entydigt nedslående karaktär. Nu rapporterades om hur tusentals tyska biografmusiker redan hade blivit arbetslösa. Tyska musikerförbundet tvingades att omvärdera sin passiva linje. I brev till sin regering krävde de koncessionstvång för ljudfilmsbiografer samt lagar som skulle förbjuda andra än yrkesmusiker att utföra musik mot betalning.⁵¹⁰

3.10 Musikerna erkänner högtalarens delseger

Hur stor andel av Sveriges musiker som blev arbetslösa som en direkt följd av ljudfilmen går knappast att avgöra. Frågan förutsätter att kategorin "musiker" skulle vara självskriven, så att det vid varje given tidpunkt går att säga hur många individer som ryms däri. Denna undersökning utgår från en motsatt premis. Det räcker här att konstatera att många arbetstillfällen för musiker försvann när biograferna i Sverige övergick till ljudfilm, att det hela skedde inom loppet av några få år samt att det försatte musikernas fackförbund i ett slags chocktillstånd.

Musikerförbundets egna uppskattningar, vid tiden för ljudfilmens genombrott, anger att mellan 40 och 50 procent av landets musiker hade sin försörjning på biograferna.⁵¹¹ Ett par år senare, när de sista stumfilmsbiograferna lades ned, konstaterade *Musikern* att en tredjedel av musikerna i Europa blivit arbetslösa⁵¹² samt att det i Sverige rörde sig om 800 yrkesmusiker som förlorat sina jobb till ljudfilmen.⁵¹³

Siffrorna bör bedömas mot bakgrund av att medlemskap i Musikerförbundet ännu var förbehållet heltidsmusiker. Därutöver fanns en växande grupp av yngre jazzmusiker, som i allmänhet saknade formell musikutbildning och som hade andra dagjobb vid sidan av sina helgspelningar.⁵¹⁴ Om dessa hade räknats till musikerkåren, hade siffran på andelen arbetslösa musiker blivit lägre. Efterfrågan på jazzmusiker ökade tvärtom under 1930-talet, i takt med att nya dansbanor byggdes och jazzmusiken vann ökad popularitet – till vilket amerikanska ljudfilmer troligen bidrog. Men detta var en klen tröst för de fackligt organiserade biografmusiker som i rask takt förlorade sin försörjning, ersatta av högtalaranläggningar.

Nu var det slut på högstämda bekännelser av tilltron till kon-

stens motståndskraft. Tekniken hade kammat hem en förödande seger, snabbare än vad någon hade vågat ana. Stumfilmen var på utdöende, högtalare hade installerats i allt fler salonger och en betydande andel av de organiserade musikerna hade lämnats arbetslösa. Hoppet om biograforkestrarnas överlevnad dog i stort sett ut sommaren 1930. *Musikern* erkände att det hade varit ett strategiskt misstag att rycka på axlarna åt hotet och konstaterade det nödläge man hamnat i: "Det stundar vargatider".⁵¹⁵

Erkännandet av ett nederlag gjorde det möjligt att se förloppet i ett större perspektiv. Tidigare hade stumfilmen som kulturyttring estetiserats i musikernas retorik. Nu började man kallt konstera att även stumfilmen var att betrakta som en av många stationer i teknikens allmänna framåtskridande. Bilden framträdde av hur teknikens utveckling tillfälligt hade ökat det efterfrågade antalet musiker under 1920-talet, bara för att sedan rusa vidare på sin marsch genom historien och lämna musikerna oönskade bakom sig.⁵¹⁶

Maskinen, grammfonen i mångfaldigt förbättrad gestalt, har slagit ut den mänskliga, levande arbetskraften. Vi stå i parallellitet med sättarna i sätterierna, då sättmaskinen uppfanns, med vävarna, telefonisterna och övriga grupper av handens arbetare, som utträngts av maskinen.⁵¹⁷

Musikmekaniseringen började nu i ännu högre grad uppfattas som en pågående process, vars logiska slutpunkt skulle vara att den sista musikern tog sin sista ton. Dit var det ännu en bra bit kvar. Fortfarande fanns det gott om musiker som försörjde sig på att framträda i offentliga lokaler, inte minst på restauranger, kaféer och hotell. Men hur länge till?




Under krisåren i början av 1930-talet pressades även restaurangerna att spara in på kostnaderna för musik. Hösten 1933 uppgavs särskilt cellister ha drabbats, då många restauranger valde att övergå från trio (violin, cello och piano) till duo.⁵¹⁸

Andra lokaler valde att mekanisera sin musik – det vill säga att installera högtalare, vars ljudkälla kunde vara antingen en grammfon, en radiomottagare eller en orkester i angränsande lokal. Restaurangmusikens mekanisering tycktes accelerera som en följd av det svåra ekonomiska läget. År 1930 hade Stim konstaterat att antalet ställen som lät gästerna höra högtalarmusik var så få att det inte fanns skäl att utkräva ersättning åt kompositörerna.⁵¹⁹ Två år senare lät det helt annorlunda. Då förutspådde Stim "att radion i en ej alltför avlägsen framtid kommer att tagas i anspråk för utförande av all populärmusik på offentliga lokaler."⁵²⁰

Stim väckte åtal mot en restaurang och en danslokal i Göteborg, i hopp om att få ersättning för deras högtalarmusik. Man förlorade i såväl tingsrätt som hovrätt, men vann en viktig seger när Högsta domstolen fällde sitt utslag i december 1933. Rätten var oenig, men majoriteten accepterade Stims argument var att högtalaren bör betraktas som ett nytt musikinstrument, precis som t.ex. vibrafonen. Därmed var grunden lagd för Stims fortsatta expansion.⁵²¹ Musikerförbundet betraktade samma utveckling med fruktan. År 1934 rapporterade en skribent i *Musikern*:

Vi se hurusom det ena hotellet efter det andra avpolletterar musikerna och ersätter dem med mekaniskt musicerande, och det är icke endast i storstäderna man förfar på detta sätt, ty även i landsorten har man övergått till musikmekanisering. Publiken reagerar tyvärr icke nämnvärt mot att den le-





vande musiken försvinner, surrogatet radion och grammofo-
nen har ingått i det allmänna medvetandet, och därmed låter
man sig nu nöja.⁵²²

Vid samma tidpunkt, 1934, uppgav Philips Radio AB att deras högtal-
aranläggningar fanns på "ett 100-tal folkparker landet runt".⁵²³ Ändå
verkar inte folkparkerna ha använt dessa för att ersätta orkestrar.

3.11 Folkparkernas utbredning

Folkets park-rörelsens betydelse för utvecklingen av svensk underhållnings- och populärmusik kan knappast överskattas. Efter att den första folkparken anlades av arbetarrörelsen i Malmö år 1893 ökade dess antal stadigt tills en kulmen nåddes vid slutet av 1950-talet.⁵²⁴ I samband med mellankrigstidens ökade intresse för sällskapsdans byggde många av folkparkerna dansbanor, vilket bidrog till en kraftigt ökad efterfrågan på lokala dansorkestrar. Nya arbetstillfällen skapades för dansmusiker samtidigt som biografmusikerna drabbades av arbetslöshet.⁵²⁵ Men i takt med att folkparkerna började boka in rikstäckande turnéer med välbekanta artister bidrog de också efter hand till att likrikta musikutbudet i linje med en kulturindustriell logik där ett fåtal stjärnor stod i centrum.⁵²⁶

Stefan Andersson har i sin avhandling *Det organiserade folknöjet* framhållit folkparkernas disciplinerande funktion. Arbetarnas medborgerliga ställning skulle höjas om fritiden inte ägnades åt att "slå dank" utan i likhet med arbetstiden kunde organiseras på rationellt vis. Även om folkparkerna i allmänhet var knutna till arbetarrörelsen så organiserades de enligt mönster från 1800-talets borgerliga nöjesliv. Precis som konserthuset var folkparken en avgränsad anläggning där varje besökare ålades att erlägga en inträdesavgift.⁵²⁷

Dansbanorna i Sverige har varit inhägnade och bevakade av vakter, samtidigt som de åtnjöt offentligt understöd. Detta kan ha bidragit till att sällskapsdansen här fick en starkare ställning än i många andra länder.⁵²⁸ Existensen av en rikstäckande organisation för folkparker torde också ha haft betydelse för den fackliga organiseringen av musiker, då det gjorde det möjligt att teckna rikstäckande kollektivavtal.⁵²⁹

3.12 Högtalarmusiken i 1930-talets nöjesliv

När elektronikfabrikanterna började marknadsföra högtalareanläggningar riktade de bland annat sig till landets folkparker och framhöll möjligheten att rationalisera bort musikerna. Philips första annons i tidskriften *Folkparken* infördes våren 1929 och rymde följande text:

En orkester utan gage – finnes det något mera idealiskt för en folkpark. Och en orkester som hörs både på dansbanan, i restauranten, på teatern och i hela parken. Det är en musik som lockar besökande i tusental och en mera ”klämmig” dansmusik finns inte.

Ni skall skaffa Er en högtalareanläggning! Gör ni det inte i år, blir ni tvungen nästa år. Och då går ni miste om en hel säsong extra förtjänster. Det är på tiden att nu genast rådgöra med våra ingenjörer.

*Man kan även genom Philips mikrofonen utsända och överföra originalmusik.*⁵³⁰

Liknande reklambudskap framfördes även av en konkurrerande elektronikfirma⁵³¹, men det kan betvivlas om dessa annonser gav det gensvar som försäljarna hade hoppats, för de upprepades inte.⁵³² Från 1932 började Philips åter att annonsera i *Folkparken*, men med ett helt annat budskap. Nu var det inte längre tal om att spara in på orkestrarna, utan om att maximera deras ljudvolym så att en större publik kunde lockas till folkparkerna:

Även en solist kan göra sig hörd inför en talrik publik med tillhjälp av en Philips högtalareanläggning, som bör ingå i varje modern folkparks utrustning.⁵³³

Det är en stor fördel för Er att folkparkens musikkapell hörs även utanför parkområdet. Musiken lockar alltid folk att komma in.⁵³⁴

Åhöraren längst bort hör lika bra som de som sitta närmast folkparkens musikestrad eller teaterscen, tack vare en högtalareanläggning.⁵³⁵

År 1929 försökte Philips sälja högtalare som ett sätt att ersätta orkestern; år 1932–34 handlade det däremot om att förstärka orkestern. Nu framstod det som självklart att högtalaren skulle få sitt ljud från en mikrofon, inte från en grammfon eller radiomottagare. Detta kunde rentav framställas som ett sätt att hjälpa de uppträdande att få "god kontakt med hela publiken", som det hette i en annons från Philips år 1942.⁵³⁶

Värt att notera är också att tidskriften *Folkparken* aldrig nyttjade begreppen "levande musik" eller "mekanisk musik" i de årgångar som jag har närstuderat (1925–34). Endast ett fåtal gånger diskuterades folkparkernas behov av högtalareanläggningar och det som då stod i centrum var snarast ljudvolymen, alltså ljudets rumsliga räckvidd.

Redan i slutet av 1928 skrev *Folkparken* om "Jättens röst", en högtalarbil från Philips med förstärkarkapacitet på 600 W.⁵³⁷ Tidskriften återgav lovord från Korsnäs idrottsförening, som samma höst hade fått låna högtalarbilen av Philips:



Publiken stod häpen över röstens styrka och ljudrenhet. Inom parentes vilja vi omnämna, att det verkligen var någonting sensationellt som skedde, folk kunde på en söndageftermiddag gå i vilda skogen och plocka bär under härlig musik från denna högtalareanläggning på ett avstånd av dryga 6 km.⁵³⁸

Folkparken beskrev högtalarbilen som särskilt lämplig för "sång, musik, reklammeddelanden och tal av lokala krafter", men även för "konsert- och dansmusik från grammofonskivor". Tidskriften efterlyste synpunkter från de aktiva i landets folkparker och lovade att återkomma – vilket dock aldrig skedde.⁵³⁹

Först år 1931 nämndes i tidskriften exempel på den faktiska förekomsten av en högtalare på en svensk folkpark. Det rörde sig då om en "hypermodern danspaviljong" som man hade byggt i Eskilstuna: "Som extra attraktion har uppmonterats en Philips högtalareanläggning med en förstärkare på banan och en i parken."⁵⁴⁰ Även i detta fall ges intrycket att man ville få orkestern att höras över ett större område utomhus. Jag har inte lyckats finna några exempel på att Musikerförbundet skulle ha haft något att invända mot ett sådant bruk av högtalare.

Inomhus framstod ljudförstärkningen i annat ljus. Musikerförbundet uttryckte en stor oro över att ljudet av en orkester kunde tas upp med mikrofon för direkt överföring till en närliggande lokal. Ett omtalat fall var restaurang Hasselbacken i Stockholm som under sommaren 1935 anlidade en tolvhövdad orkester men samtidigt sålde vidare ljudet via kabel till grannrestaurangen Gubbhyllan, så att dess gäster kunde höra samma musik i högtalare. Gubbhyllan ska för detta ha betalat 25 kronor per dag till Hasselbacken. Musikerförbundet beskrev detta som ett paradexempel på hur



musikens mekanisering ledde till förlust av arbetstillfällena.⁵⁴¹

Liknande tendenser märktes i andra länder. I krisens USA expanderade jukebox-industrin enormt. En jukebox kunde för en restaurangägares del vara en ersättning för en orkester, och för gästens del ersätta privatkonsumtionen av grammofonskivor, som sjönk drastiskt under krisåren. Apparater som under 1920-talet hade haft sin plats i hemmet, bredde under 1930-talet ut sig i offentligheten.⁵⁴² År 1935 konstaterar *Musikern* att högtalarmusik "förekommer även i kafélokaler, mindre restauranger, vid politiska möten, i reklamens tjänst på gatorna, ja, den har t.o.m. funnit vägen till teatern!"⁵⁴³ Musikmekaniseringen förstods i termer av ett rumsligt utbredande, en kraftmätning om herraväldet över fysiska rum.

Valet av fackliga strategier grundade sig fortfarande på bedömningar av styrkeförhållandet mellan konst och teknik, vilket har åskådliggjorts i figuren ovan. Olika slutsatser kunde dras i de specifika fallen. Nyss nämnda citat antyder exempelvis tanken att musikernas konstnärliga ställning är starkare på teatern än vid reklamjippon. Men lärdomen från ljudfilmens brutala genombrott var att ingen musiker kunde känna sig trygg. Levande musik som fenomen hotades på sikt av fullständig eliminering om den inte gavs statligt skydd: om inte genom direkt finansiering (som i fallet med kyrko-, militär- och symfonimusiken) så genom en lagstiftad reglering av högtalarbruket. Utifrån dessa premisser inleddes Musikerförbundets mångåriga strid om makten över högtalarna.

Bland de olika strategier som prövats under ljudfilmens genombrottstid, framstod "linje noll" och "linje ett" som diskvalificerade. Dessa båda strategier utgick från att musiker skapar en typ av konst som inte kan eller bör reproduceras genom ljudmedier. Kombinationen av återstående två strategilinjer kom att lägga

grunden för Musikerförbundets strategier gentemot "mekanisk musik". Å ena sidan en "mjuk" kulturaktivism till skydd av den levande musiken, å andra sidan en arbetsmarknadspolitisk målsättning om att låta den nya teknikens vinster omfördelas till förmån för de musiker som drabbats av arbetslöshet.

3.13 Begränsa eller beskatta?

Musikerförbundet fortsatte att hävda ett oersättligt konstnärligt värde i levande musik. Man återkom under 1930-talet till kravet på att *begränsa* "den mekaniska musikens verksamhet". På något sätt borde gränser dras för hur långt högtalarna ska tillåtas att "undantränga det manuella musicerandet".⁵⁴⁴ Retoriken antydde att levande musik borde fridlysas inom vissa bestämda reservat, exempelvis på teatern. Efter att Dramaten år 1939 åter hade använt sig av grammofonmusik i en föreställning gick *Musikern* till personligt angrepp mot en av de musiker som gått med på att göra en inspelning för syftet, vilket utmålades som ett osolidariskt beteende.⁵⁴⁵

Här framträdde åter en skiljelinje mellan "hård" och "mjuk" kulturaktivism, där den hårda linjen under 1930-talets lopp successivt gav vika för en mjukare. Österrikes musikerförbund reste år 1935 ett offensivt krav: "Högtalare i offentliga lokaler förbjudas."⁵⁴⁶ Så långt gick aldrig Svenska Musikerförbundet. Snarare tänkte de sig att folkbildning och propaganda skulle förmå allmänheten att frivilligt välja bort högtalarmusik. Förebilden utgjordes först av det amerikanska musikerförbundets PR-arbete, vilket uppgavs ha givit goda resultat – tills en mindre upplyftande rapport anlände från Joseph Weber sommaren 1932. Senare inspirerades Musikerförbundet av hur syskonförbundet i Österrike arrangerade "propagandakonsserter med levande musik som ett effektivt kampmedel mot den mekaniska musiken." Man tvingades dock konstatera att offentligt understöd vore nödvändigt för att realisera detta i större skala i Sverige.⁵⁴⁷ Enligt Gustaf Gille förutsatte en lyckad kulturaktivism dessutom "att vi utsondra dem som kunde vara annat än musiker". Endast genom en

höjning av den konstnärliga kvaliteten kunde publikens hjärtan vinnas åter, menade han.⁵⁴⁸

Arbetsmarknadspolitiska krav kunde däremot formuleras i renodlat fackliga termer, utan inslag av konstnärlig elitism. Då handlade det om skadebegränsning. När dessa krav formulerades underströks att Musikerförbundet accepterade att teknikens utveckling har sin gång, men att utvecklingens offer måste kompenseras. Nyckelordet var då inte *begränsa* utan *beskatta*. Konkret förespråkades någon form av "skatt" på allt offentligt bruk av högtalarmusik, såväl i biografer som annorstädes. Pengarna skulle öronmärkas till akut understöd åt de organiserade musiker som blivit arbetslösa till följd av musikens "mekanisering".⁵⁴⁹

Det förefaller klart, att lika väl som en naturskyddslag var ofrånkomlig, när allt hotades av vandalism, en musikerskyddslag nu är av nöden. Det är ingen protektion som begäres utan en enkel åtgärd mot en naturförödelse.⁵⁵⁰

3.14 En fond för den levande musiken

Internationella Musikerunionen hade av delvis oklara skäl kollapsat omkring 1930.⁵⁵¹ Under det följande årtiondet prioriterades i stället det nordiska samarbetet inom Nordisk musikerunion (NMU), som höll tre kongresser: Stockholm 1931, Oslo 1934 och Helsingfors 1937. Vid den första kongressen fanns fortfarande ett hopp om att de värsta tiderna var förbi. Ljudfilmen hade visserligen kommit för att stanna, men det behövde inte betyda att hoppet var ute. Musikernas framtida arbetsmarknad hängde på att publiken fortsatte att efterfråga levande musik. Följaktligen förordades en "mjuk" kulturaktivism. Enligt resolutionen från 1931 års NMU-kongress skulle musikerfacken "vidtaga åtgärder i propagandasyfte för den levande musiken".⁵⁵²

Under de följande åren fortsatte dock arbetslösheten att öka. Den omedelbara reaktionen på detta, hos NMU:s ledning, blev ett strategiskifte från "linje 2" (mjuk kulturaktivism) till "linje 3" (arbetsmarknadspolitik). Krav på lagstiftning hamnade åter i centrum. Syftet skulle vara en omfördelning av pengar från de företag som använder högtalarmusik, till musikerna som yrkeskår. Därmed aktualiserades åter frågan om konstnärskap kontra lönearbete. Musikerna framstod nämligen som en kluven kategori, där vissa insatser var mer individuella och andra mer kollektiva. Fördelningen av pengar måste ta hänsyn till detta. Vid början av 1934 föreslog Nordisk Musikerunion i ett brev till ILO att solistiska insatser skulle berättiga musikern till individuell ersättning, medan inspelningar av ensembler och orkestrar skulle ersättas genom en utbetalning till musikernas fackförbund.⁵⁵³

Senare under våren 1934 höll NMU kongress i Oslo. Resultatet



blev ett subtilt men signifikant taktikskifte. Kravet på att avgiftsbelägga högtalarmusiken och radiolicenserna stod fast. Men nu presenterades det inte längre som en fråga om nödhjälp åt arbetslösa musiker utan som en kulturpolitisk åtgärd. "Beskattning av den mekaniska musiken till förmån för den levande", blev parollen.⁵⁵⁴

Något direkt förbud för de mekaniska musikföreteelserna kan givetvis icke ifrågasättas; men däremot måste det anses vara en gärd av rättvisa mot den levande musiken om högtalare, i de fall dessa ersätta levande musik, bliva beskattande. Skatte-medlen bör i nämnda fall enligt vårt förmenande uteslutande komma den levande musiken till godo i form av understöd åt orkesterföreningar, musikskolor, lyriska scener etc.⁵⁵⁵



Vid mötet i Oslo 1934 antog NMU en resolution med krav på en internationell konvention för att beskatta den mekaniska musiken. Pengarna skulle gå direkt till "en fond för stödjandet av den levande musiken". Alternativet sades vara att musikeryrket "går mot förintelse" och att publiken "nöjer sig med mindervärdiga surrogat".⁵⁵⁶



Att förebygga en sådan utveckling är för de levande musikerna icke blott en gärning av ekonomisk natur utan framför allt en rent konstnärlig livsuppgift.⁵⁵⁷

Fondens syfte förklarades vara dubbelt: i första hand estetiskt, i andra hand ekonomiskt. Det handlade om "att ge musikerna arbetstillfällen – inte nödhjälp", förtydligade Nordisk Musikerunion.⁵⁵⁸

Resolutionen skickades under våren 1934 till världens övriga musikerfack. Gensvaret blev stort. Snart kunde man stoltsera med



217000 musiker som indirekta undertecknare, varav hälften utgjordes av det amerikanska musikerförbundets samlade medlemsskara. Resolutionen tillsändes ILO (Internationella arbetsorganisationen) i Genève. Förhoppningen var att dessa skulle bidra till att en bestämmelse om musikerskydd kunde införas i Bernkonventionen, vilken var tänkt att revideras på en konferens i Bryssel två år senare.⁵⁵⁹

Idén om att omfördela pengar från "mekanisk" till "levande" musik tog alltså form under 1934. Tidigare förslag om omfördelning hade handlat om att ge pengar antingen till enskilda musiker eller till fackliga arbetslöshetskassor. Åren 1930–33 hade Musikerförbundet (liksom dess utländska motsvarigheter) laborerat med en dubbel strategi: å ena sidan arbetsmarknadspolitik, å andra sidan kulturaktivism. Vad som hände 1934 var att dessa två strategier smälte samman i det nordiska förslaget om en fond för levande musik.

Vid samma tid diskuterades liknande fondtankar i Österrike. *Musikern* citerade gärna det österrikiska musikerförbundets ordförande Louis Fabiankovich som en auktoritet i frågor om ny teknik. Enligt denne kom tanken på en "konstnärsfond" från landets kansler Kurt von Schuschnigg.⁵⁶⁰ Eftersom kanslern var kraftigt influerad av Mussolini är det troligt att han tänkte sig en fond i korporativ regi.⁵⁶¹

En ökad närvaro av levande musik i offentligheten skulle skapa arbetstillfällen åt musiker och samtidigt upprätthålla en viss nivå av musikalisk kultivering hos den breda allmänheten. Risken ansågs nämligen överhängande att den ungdom som "insuper konservmusiken med modersmjölken, kommer att sakna allt intresse för levande musik."⁵⁶²

Gränsen mellan "mekanisk musik" och "levande musik" började nu framstå som allt skarpare. Vid slutet av 1934 formulerade

Nordisk Musikerunion en definition. Om "levande musik" tidigare hade haft associationer till konstnärlig kvalitet, hade det nu blivit ett rent formellt begrepp för att beteckna den rumsliga närvaron av musiker:

den musik som från orkester eller solist går direkt till åhörarna (som i en konsertsal) är levande musik, all annan musik som förmedlas till åhörarna via en eller annan apparat (som radio, grammofon, ljudfilm etc.) är mekanisk musik.⁵⁶³

Skillnaden mellan levande och mekanisk musik definierades alltså som en skillnad mellan omedelbarhet och mediering. En outtalad premis är att ett musikinstrument *inte* är en "apparat" (även om det i strikt mening är en mekanisk anordning). Snarare framstod instrumentet som en del av det assemblage som kallades orkester eller solist, vilket här räknades som musik och inte som medium. Detta var ingalunda självklart. Inom ramen för 1800-talets musikordning var det vanligt att musikern beskrevs just som "förmedlare", alltså som medium, för den skrivna musiken.

Är musiken levande om den är högtalarförstärkt? På denna fråga gav Nordisk Musikerunion inget tydligt svar, men de antydde att så kunde vara fallet så länge högtalaren befann sig *i samma lokal* som orkestern. När däremot ljud överfördes via kabel till en annan lokal – exempelvis från ett rum till ett annat inom samma restaurang – var det fråga om mekanisk musik, förklarade Nordisk Musikerunions presidium i december 1934.⁵⁶⁴

3.15 USA:s musiker i inspelningsstrejk

Joseph Weber avgick år 1940 efter 25 år som ordförande för American Federation of Musicians (AFM). Under honom hade det amerikanska musikerförbundet prövat en "mjuk kulturaktivism".⁵⁶⁵ James Caesar Petrillo som valdes till ny ordförande vid 1940 års kongress företrädde en betydligt hårdare linje. Redan tidigare hade hans Chicago-avdelning gjort sig känd för ett kompromisslöst försvar av musikers arbetstillfällen. Bland annat hade de år 1937 infört ett förbud för sina medlemmar att delta i skivinspelningar.⁵⁶⁶ Efter 1940 vidgades denna strategi till att omfatta musiker i hela USA.

Ett brev skickades ut till landets alla skivbolag där Petrillo förklarade att inga musiker skulle delta i några inspelningar från och med den 1 augusti 1942. Reaktionerna i det amerikanska samhället blev starka. Justitiedepartementet beskrev inspelningsstrejken som en attack på självaste industrialismen. Pressröster från vänster till höger var överens om att det var vansinnigt att försöka vrida klockan tillbaka till tiden före högtalarna. Men den fackliga centralorganisationen AFL gav sitt fulla stöd åt musikernas inspelningsstrejk.⁵⁶⁷

Efter ett år befann sig skivbolaget Decca på randen till konkurs och accepterade ett avtal som senare undertecknades även av USA:s övriga skivbolag. Från november 1944 tillät AFM åter skivinspelningar – på villkor att en avgift betalades för varje såld skiva. Pengarna gick till en särskild fond och användes av lokala fackavdelningar för att arrangera gratis konserter bland annat i parker, skolor och sjukhus. På så vis gavs sysselsättning åt arbetslösa musiker samtidigt som den levande musiken kunde stärka sin

närvaro i det amerikanska samhället.⁵⁶⁸

Enligt arbetarhistorikern James P. Kraft var konstruktionen unik. "Inget fackförbund hade någonsin tidigare tvingat arbetsgivarna att betala till en fond som skulle ge anställning och inkomst för arbetare som gjorts övertaliga genom tekniken."⁵⁶⁹ Tim Anderson, en annan av konfliktens historieskrivare, menar att AFM inte bara försvarade sina medlemmars arbetstillfällen utan försökte bjuda motstånd mot hela den framväxande musikordning där inspelade slutprodukter ersatte levande framföranden.⁵⁷⁰ Enligt detta synsätt var alltså inspelningsstrejken snarast en kraftmätning mellan *praxis* och *poiesis*. Huruvida det finns fog att säga så kan inte avgöras här. Men om AFM drevs av sådana principiella motiv, framstår deras nederlag som uppenbart. Delsegern i inspelningsstrejken 1942–44 ledde ju till att musikerfacket fick del i skivindustrins omsättning och därmed fick ett visst intresse av ökad skivförsäljning. Konsekvensen blev att de övergav den hårda kulturaktivismen till förmån för en mjukare. Efter 1944 handlade det inte längre om att begränsa den mekaniska musiken utan om att värna ett fortbestånd av levande musik.⁵⁷¹

Förutsättningen för den uppnådda fondlösningen var det vidgade utrymme för kollektivavtal som USA:s fackföreningar hade fått genom den så kallade Wagner-lagen (1935), en viktig del av New Deal-politiken.⁵⁷² Efter kriget inskränktes detta utrymme åter när det republikanska partiet drev igenom den så kallade Taft-Hartley-lagen. Musikerfonden förlorade därmed sin legalitet.⁵⁷³

James Caesar Petrillo svarade med att utlysa ännu en inspelningsstrejk under 1948, men denna efterlevdes inte lika väl av de egna medlemmarna. Ett inte obetydligt antal amerikanska musiker lockades att göra skivinspelningar i Mexiko. Ändå till-

kämpade sig AFM en kompromiss som lät musikerfonden överleva i ny tappning med sanktion från den federala regeringen.⁵⁷⁴ "Music Performance Trust Fund" finansierade under sitt första verksamhetsår uppemot 18000 offentliga konserter runt om i USA.⁵⁷⁵ Fonden existerar än idag. Fortfarande läggs en liten avgift på varje såld skiva i USA. Enligt fondens egna uppgifter räcker detta till att finansiera ett tiotusental konserter per år, öppna för den amerikanska allmänheten.⁵⁷⁶

Sveriges fackanslutna musiker kunde följa 1940-talets inspelningsstrejker i *Musikern*. James Caesar Petrillo framställdes där som en nästintill mytologisk gestalt.⁵⁷⁷ Svenska Musikerförbundet förefaller ha beundrat sina amerikanska kolleger för deras hårda kamp mot mekaniseringen och ha tilltalats av lösningen med en musikerfond.⁵⁷⁸ Att låta en särskild fond omfördela pengar från mekanisk musik till levande musik var ju en idé som Musikerförbundet hade framfört ända sedan tidigt 1930-tal. Musikerförbundet hade dock aldrig riktat sina anspråk mot skivindustrin utan mot dem som använder högtalarmusik i offentligheten. Omfördelningen skulle ske från den punkt i rummet där musiker ansågs ha förlorat arbetstillfällena.

3.16 Generationsskifte i Musikerförbundet

Omkring 1940 genomgick även Musikerförbundet, som just hade anslutit sig till LO, en radikal omvandling. Samtidigt som tusentals unga dansmusiker släpptes in i förbundet avgick under 1940 hela den gamla förbundsstyrelsen, inklusive Gösta Lemon som hade varit förbundsordförande sedan 1913. Gustaf Gille lämnade sin post som redaktör för *Musikern*, en post som han hade tillträtt redan då förbundet grundades.⁵⁷⁹

Gösta Lemon och Gustaf Gille var de två män som under 1930-talet hade stått i frontlinjen för Musikerförbundets motstånd mot "mekanisk musik". Det var dessa som varit drivande i att samla musikerfack i Europa och Amerika till en gemensam resolution för musikerskydd.⁵⁸⁰ Samtidigt hade de intagit en fientlig hållning gentemot jazzmusiken och försvarat de konstnärliga ideal som hörde till det långa 1800-talets musikordning.⁵⁸¹

Medlemmarna i 1930-talets nya jazzorkestrar var i allmänhet amatörer, såtillvida att de hade ett "vanligt" arbete på dagarna. När det kom till jazz kunde de unga amatörerna ofta överträffa de äldre yrkesmusikerna som var inskolade i en europeisk musiktradition. En amatör kunde därför tjäna mer pengar på en kväll än vad en yrkesmusiker gjorde på en veckas arbete.⁵⁸² Situationen blev under 1930-talet alltmer ohållbar för Musikerförbundet. Å ena sidan sattes amatörorkestrar i blockad och kallades nedsättande för "bönhasar". Å andra sidan höjdes åter interna röster för att släppa in de jazzande amatörerna i förbundet.⁵⁸³


Efter att jazzmusikerna hotat med att organisera ett eget fackförbund och ansluta detta till LO, vände slutligen Musikerförbundet. Kongressen år 1937 beslöt att etablera en särskild B-sektion

för dansmusiker. Därmed öppnades Musikerförbundets dörrar för amatörerna, vilka vällde in i tusental och bildade ett stort antal nya lokalavdelningar. Innan året var slut hade B-sektionen gått om A-sektionen i medlemsantal. Några år senare hade förbundets totala medlemsiffror flerdubblats.⁵⁸⁴

Musikerförbundet inträdde från 1939 i LO. Vid LO:s kongress bekräftades principen att de arbetare som vid sidan av sitt ordinarie arbete även spelar musik har skyldighet att även tillhöra Musikerförbundet.⁵⁸⁵

Efter 1940 ersattes det gamla gardets ledningen av ett nytt, bestående av musiker i trettioårsåldern. Eskil Eckert-Lundin valdes till Musikerförbundets ordförande samt redaktör för *Musikern*. Samtidigt tillträdde Gustaf Montelius som förbundssekreterare och Sven Wassmouth som ombudsman.⁵⁸⁶ Under det kvartssekel som följde skulle dessa tre män stå kvar vid rodret i Musikerförbundet. Sven Wassmouth satt 1946–60 på posten som ordförande och redaktör⁵⁸⁷ och skulle därtill få en framträdande roll inom det internationella musikerfackliga arbetet (se kapitel 5). Under 1960-talets första hälft efterträddes han som ordförande av Gustaf Montelius, som då kom att spela en nyckelroll i grundandet av Sami (se kapitel 6).



Vilken personlig relation hade dessa män till tidens nya ljudmedier? Åren 1925–30, då radion och ljudfilmen gjorde entré, var de i tjugooårsåldern – tillräckligt gamla för att senare minnas att det funnits ett musikliv utan högtalare, men ändå så unga att högtalaren inte hotade dem i en roll som stadgade yrkesmusiker.⁵⁸⁸ Ändå märks ingen grundläggande skillnad i synen på de nya ljudmedierna mellan Musikerförbundets gamla och nya ledargeneration. Även efter 1940 diskuterades "mekanisering" i termer av en fortgående utveckling som borde hejdas eftersom den ansågs hota musikeryrkets existens.



Den största faran ligger i att ett ohämmat användande av den mekaniska musiken uttränger den levande musiken och gör den stora massan av vårt folk främmande för de stora kulturella värden, som den levande musiken erbjuder. /.../

Även för den utövande musikern är det av vikt att vissa företagare förbjudas använda mekanisk musik, där tidigare levande musik varit oundgänglig.⁵⁸⁹

Visserligen ges mekaniseringens problematik ett mindre utrymme i *Musikern* under 1940- och 50-talen än vad som varit fallet under 1930-talet. Men resonemangen äger en tydlig kontinuitet. Den fackliga strategidiskussionen om musikmekanisering kretsade fortfarande kring samma tre alternativ: "hård" kulturpolitik (linje 1), "mjuk" kulturpolitik (linje 2) och arbetsmarknadspolitik (linje 3).



3.17 Dansbanorna hotas av mekanisering

Tio år efter att biografmusikerna förlorat sina jobb föreföll samma öde att hota dansmusikerna. Under 1939 års avtalsrörelse rapporterades att dansmusiker runt om i landet konfronterades med arrangörer som sade sig vara redo att ersätta musikerna med högtalaranläggningar.⁵⁹⁰ Ett cirkulär som sändes till avdelningarna påvisade att problemet än så länge var störst i mellersta Sverige.⁵⁹¹ Inför sommarsäsongen 1941 anklagade Musikerförbundet folkparkernas organisation för att ha satt i system att hota med övergång till grammofonmusik var gång som musikerna krävde bättre betalt. Ett folkparksdistrikt hade rentav presenterat detaljerade siffror som visade att folkparkerna redan första sommaren kunde tjäna in de teknikinvesteringar som krävdes för att göra sig av med musikerna.⁵⁹² Liknande hot kom från en cirkusdirektör som vägrade att teckna avtal med Musikerförbundet.⁵⁹³

Intressant nog fanns det andra arenor där fackliga tvister utspelade sig *utan* att någon av parterna verkar ha betraktat högtalarmusik som ett alternativ. När Musikerförbundet år 1948 varslade om strejk för restaurangmusikernas rätt till en betald fridag per vecka, hävdade arbetsgivarna (Musiketablisementens förening) att det var otänkbart med en "musiklös dag" på landets restauranger. Enligt rapporteringen i *Musikern* nämndes vikarierande orkestrar som en möjlighet – däremot nämns inte ett ord om att högtalare skulle kunna stå för restaurangmusiken en dag per vecka.⁵⁹⁴ Förklaringen till detta är svår att fastställa. Möjligtvis var kostnaden för en ljudanläggning med tillhörande grammofon samt skivor fortfarande alltför hög för att det skulle bli lönsamt att använda den endast var sjunde dag. Det är också tänkbart att



den levande musiken uppfattades som en viktig del av profilen hos de restauranger som fortfarande hade sådan – att musikernas personliga närvaro alltså värderades högre av restauranggäster än av dansbanebesökare.

Sture Hagström, dansmusiker i Höör, försökte år 1940 att bedöma vilken grad av motstånd mot mekaniseringen som kunde uppstå på dansbanorna. Erfarenheten från ljudfilmens genombrott tio år tidigare bildade den givna utgångspunkten för hans analys:

Det meddelas, att i mellersta Sverige en hel del dansetablissement angått in för den mekaniska musiken, men dess bättre har man ännu inte märkt något i Skåne, åtminstone inte i mellersta Skåne. /.../

Undertecknad har emellertid svårt för att tro, att publiken i längden skall låta sig nöja med dylik musik. Jag var visserligen lika optimistisk när ljudfilmen började sitt segertåg genom världen, men därvidlag gjorde jag ett misstag. Det är emellertid något helt annat med dansmusiken. Musiken på en bio spelade i viss mån en underordnad roll. Orkestrarna voro dolda i orkesterdikena, och publiken gick på bio för filmens skull och ej enbart för musikens. Så är det inte på dansbana. Där är orkestrarna mera i kontakt med publiken, och genom den levande orkesterns närvaro i salongen skapas en viss personlig stämning mellan musiker och publik, medan den mekaniska musiken ger en trög stämning i salongen. Nåja, kanske jag har fel även denna gång, men jag har dock i viss mån fått bevittna riktigheten av mitt antagande. /.../

Mot en eventuell mekaniserad fara böra vi emellertid på allt sätt söka skydda oss.⁵⁹⁵



Här ställdes åter frågan om musikens tekniska reproducerbarhet på ett högst konkret sätt. Sture Hagström frågade om *en viss typ* av musikerinsats skulle gå att ersätta med en teknisk återgivning. Hans försiktigt optimistiska slutsats blev att musikframförandets aura i detta fall var tillräckligt kraftfull för att kunna stå emot mekanisering.

Precis som tio år tidigare artikulades högtalarproblematiken som en styrkemätning mellan konst och teknik. Om dessa båda storheter kunde bedömas som någorlunda jämnstarka, behövde inte utfallet betraktas som förutbestämt utan det fanns utrymme för kulturpolitiska interventioner. Sture Hagström drog just denna slutsats och hoppades att en kommande musikerskyddslag skulle medge så höga avgifter på högtalarmusiken att det för berörda affärsidkare skulle bli mer lönsamt att anställa levande musiker.⁵⁹⁶

Att musikerns arbete bestod i en *praxis*, att framträda inför publik, framstod vid denna tid som en självklarhet. Endast "en liten klick musiker" medverkar på skivinspelningar, skrev *Musikern* år 1941. Även om skivbolagen skrev olika orkesternamn på skivomslagen, rörde det sig ofta om samma musiker, uppgav tidningen.⁵⁹⁷ Denna lilla klick tycks ha betraktats som så pass privilegierad att facket inte behövde ta särskild hänsyn till dess arbetstillfällen i skivstudio.

3.18 Kilbom kontra Wassmouth

Omkring årsskiftet 1950 ägde en polemisk strid rum gällande musikens mekanisering mellan ledarna för två grenar av den socialdemokratiska arbetarrörelsen i Sverige. Först ut var den tidigare kommunistledaren Karl Kilbom som nu blivit riksordförande för Folkets Hus och Parker och som skrev på ledarplats i rörelsens tidning *Scen och Salong*.⁵⁹⁸ Karl Kilbom menade att det på längre sikt skulle bli omöjligt för många folkparker och Folkets hus, särskilt på mindre orter, att anlita dansorkestrar och betala dem avtalsenliga gager. För att alls kunna "tillmötesgå ungdomens krav i fråga om dansarrangemang" var det nödvändigt att "nöja sig med mekanisk musik". Organisationen hade just köpt in en trådspelare av märket *Webster Wire Recorder* för att undersöka dess möjligheter, och Karl Kilbom var entusiastisk:

Fackföreningsrörelsens uppgift kan inte vara att förhindra utvecklingen utan tvärtom att befordra densamma. Däremot skall naturligtvis fackföreningsrörelsen tillse, att icke arbetarna, exempelvis genom arbetslöshet, ensamma får bära följderna av olika framsteg. Med all respekt emellertid för exempelvis våra dansmusiker, av vilka det stora flertalet förvisso är intresserat och energiskt folk, så blir det i det långa loppet omöjligt för mindre Folkets husföreningar att vid en danstillställning betala 80–120 kr. + dyra reskostnader för ett litet musikkapell. Naturligtvis vore det ett framsteg, för den händelse ungdomen i byar och mindre tätorter kunde samlas till samvaro, även om musiken skulle förmedlas av en Webster Wire Recorder.⁵⁹⁹



Karl Kilboms teknikoptimism provocerade Musikerförbundets ordförande Sven Wassmouth. Ett "igångsättande av mekanisk musik", om så bara på landsbygdens folkparker, riskerade att "släppa lös en flod"⁶⁰⁰ som i förlängningen hotade hela den breda musikerkåren. Musikmekanisering gick inte att jämföra med teknisk utveckling i andra industrigrenar, enligt Sven Wassmouth:


Skrivarna eller sömmerskorna blevo aldrig tvungna att producera något som satte skriv- respektive symaskinen i stånd att ersätta mänsklig arbetskraft. Men det är det som sker med oss musiker. Vi lockas att via grammofoninspelningar, filminspelningar o.d. "slå spikar i vår egen likkista". Där ligger den stora, den väsentliga skillnaden.⁶⁰¹

Det är värt att notera att Sven Wassmouth i denna diskussion *inte* hänvisade till att musikeryrket är speciellt i kraft av sitt konstnärliga inslag. Skillnaden mellan sömmerskor och musiker beskrevs som rent ekonomisk.⁶⁰²

Musikerförbundet ville inte hindra teknikens utveckling, be-
dyrade Sven Wassmouth: "Vi musiker ha intet att invända mot att grammofonskivor användas i de privata hemmen". Däremot kunde det inte accepteras att "mekaniska ljudåtergivningsapparater /.../ brukas i profityfte av nöjesarrangörer". När grammofonskivor spe-
las för en dansande publik, måste musikerna få del av den vinst som görs. Högtalarmusiken borde beskattas så att den för arrangörerna blir lika dyr som att anlita en orkester. "Detta är rent socialistiskt tänkande", skrev Sven Wassmouth med adress till Karl Kilbom på ledarsidan i 1950 års första nummer av *Musikern*.⁶⁰³

Karl Kilbom framstår snarare som företrädare för en moder-







niserande socialism som bejakar teknikens obönhörliga framsteg. Politikens roll är då att sörja för stöd och omskolning av dem som maskinerna råkar ersätta – oavsett om de råkar vara sömmerskor eller musiker.⁶⁰⁴

Högtalarens funktion var att rationalisera bort arbetskraft och därmed nedbringa kostnaden för att sprida musik till en masspublik. Den framstod därmed, för Sven Wassmouth såväl som för Karl Kilbom, som ett *surrogat* för en orkester.

Kännetecknande för alla de resonemang som har skildrats i detta kapitel är att de nya ljudmedierna har som sin enda funktion att *reproducera* en mänsklig insats vid en annan tid eller an annan plats. Ingen uttryckte tankar om att elektroniken skulle kunna möjliggöra en kvalitativt *annan* musik.⁶⁰⁵



3.19 Musikerförbundets förändrade medlemsbas

År 1957, då Musikerförbundet firade femtio år, uppgavs det att Sveriges musiker var fackligt organiserade i en utsträckning som överträffade alla andra länder.⁶⁰⁶ Året därefter nådde förbundet sin historiska medlemstopp med 18000 medlemmar. Majoriteten av dessa var inskrivna som fritidsmusiker, men enligt stadgarna organiserades även "kör- och balettpersonal, statister, scenteknisk personal, biljettkassörskor, vaktmästare och garderobiärer" med flera. Musikerförbundets inträde i LO innebar nämligen att de blev ett fackförbund inte bara för musiker utan för alla anställda i nöjesbranschen.⁶⁰⁷ Planer fanns på att fullfölja LO:s industriförbundsprincip genom att slå samman musiker och restaurangpersonal i samma fackförbund.⁶⁰⁸ Musikerförbundet behöll dock en stark identitet som ett förbund just för musiker, vilket inte minst blev tydligt i tidningen *Musikern*.

Många opera-, schlager- eller popsångare organiserade sig i stället i Teaterförbundet, som avböjde sammangående med Musikerförbundet för att i stället ansluta sig till TCO år 1945. Gränsen mellan arbetare och tjänstemän, bekräftad genom en LO/TCO-överenskommelse som slöts 1950, kom alltså att gå tvärs över estraden.⁶⁰⁹ Sångarna betecknades inte som musiker utan som "artister". Även musiklärarna kom att hamna inom TCO:s område, då de organiserades som lärare och inte som musiker, trots att de i många fall redan var medlemmar i Musikerförbundet.⁶¹⁰

Just när Musikerförbundet hade som flest medlemmar, år 1958, uttryckte ordföranden Sven Wassmouth sin oro över att en yngre generation musiker inte organiserade sig:



Organisationen är uppbyggd på musiker och vi har varit stolta över att alltid kunnat redovisa en hundra procentig organisation av den medlemskategorin. Tyvärr är det inte riktigt så långre. En ingående undersökning, som vi gjort under november 1957 visar att det finns åtskilliga som spelar mot betalning utan att vara medlemmar av förbundet. Dels är det sådana som på ett eller annat sätt lämnat förbundet men ändå fortsätter att utöva musikeryrket och det är unga pojkar, som börjat spela men ännu inte låtit organisera sig. I allas vårt gemensamma intresse måste vi sätta stopp för detta. /.../

Jag vädjar till avdelningsstyrelser, förmedlingsföreståndare och enskilda medlemmar att inte blunda för förekomsten av oorganiserade musiker. Att spela tillsammans med en sådan är ett svårt brott mot solidariteten.⁶¹¹



Musikerförbundet nådde sin medlemstopp samtidigt som antalet folkparker i Sverige var som störst, vilket också var samtidigt som rock'n'roll slog igenom. Television och bilism började vid samma tid att sätta starkare prägel på svenskarnas fritidsvanor. Under 1960-talet rasade antalet medlemmar i Musikerförbundet.⁶¹² Medlemmarna i 1970-talets många dansband, vilka oftast hade musiken som bisyssla, organiserades däremot i mycket stor utsträckning. Musikerförbundets undantag från det statliga monopoliet på arbetsförmedling innebar att dansbanden kunde bli till en mycket viktig stomme i den fackliga verksamheten, därtill en viktig inkomstkälla.⁶¹³



3.20 Musikens mekanisering – en sammanfattning

Detta kapitel har skildrat hur Svenska Musikerförbundet under tidsperioden 1925–50 kom att utveckla en analys av musikens ”mekanisering”, vilket skulle innebära en fortgående minskning av antalet yrkesmusiker, samt vissa idéer om möjliga motstrategier mot det tilltagande bruket av ”mekanisk musik”. Motstrategierna kom i hög grad att framställas som ett försvar för ”levande musik”, ett begrepp som kom att stå för rumslig närvaro och upplevd omedelbarhet. Att sådant upphöjdes till ett egenvärde förefaller ha varit en direkt respons på bruket av högtalarförstärkt musik i offentligheten.

År 1925 existerade ännu inte ”levande musik”, men 1930 hade en diskussion tagit fart om den levande musikens förtjänster. Mäniska mot maskin, konst mot teknik, subjektivitet mot objektivitet – dessa ärkemoderna dikotomier var i sig inte nya, men omkring 1930 tycks det ha uppstått ett akut behov av att dra gränserna på nytt, i ljuset av tidens nya elektroniska ljudmedier.

Radion väckte viss oro, men kunde likväl betraktas som ett avgränsat problem. Ljudfilmens genombrott blev den avgörande händelse som tvingade Musikerförbundet att ompröva sin förståelse av musiken. Man skulle kunna säga att den levande musiken föddes i samma stund som den fördrevs från biograferna.

Jag har i kapitlet försökt att förklara Musikerförbundets hastiga taktikskiften under krisåren 1929–34. En slutsats är att yrkesidentitet och omvärldsanalys var tätt sammanvävda. Varje spekulation i frågan om stumfilmens framtid utgjorde samtidigt en kommentar till frågan om musikernas ambivalenta status i spänningsfältet mellan konstnärskap och lönearbete.




Efter att *Musikern* publicerat de första larmrapporterna från USA följde under våren 1929 en påtagligt polariserad diskussion om ljudfilmen. Enligt det ena synsättet var det onödigt att bekämpa ljudfilmen, eftersom den ändå skulle upphöra att existera när människor insåg att högtalarmusik bara är ett surrogat för riktig musik. Enligt det andra synsättet var det tvärtom omöjligt att stoppa ljudfilmen, då den var en del av den industriella utveckling vilken till slut även hade kommit att innefatta musiken. Dessa två ytterligheter svarade mot två olika förståelser av musikern, som konstnär respektive lönearbetare. Trots att prognoserna för ljudfilmens framtid var diametralt motsatta, ledde båda fram till slutsatsen att Musikerförbundet skulle låta utvecklingen på biograferna ha sin gång.

Under sommaren 1929 nyanserades diskussionen. Striden mellan ljudfilm och stumfilm tycktes inte längre ha en förutbestämmd utgång. Musikerförbundet började pröva olika former av kulturpolitisk aktivism inriktad på biografmusikens mekanisering. Först testades under sommaren en "hård" linje, vars uttalade syfte var att helt stoppa ljudfilmen. Försök gjordes med både blockad och bojkott – utan tillstymmelse till resultat. När hösten kom övergick Musikerförbundet till en "mjuk" kulturpolitik, syftande till att övertyga allmänheten om att "levande musik" har kvaliteter som aldrig kan ersättas av "mekanisk musik". Stumfilmen borde därför tillåtas att leva vidare vid sidan om ljudfilmen, precis som teatern levde vidare vid sidan av biograferna.



Efter att ljudfilmen trots allt eliminerat stumfilmen, vilket för biografmusikerna innebar arbetslöshet, kom den erfarenheten under lång tid framöver att präglade den musikerfackliga förståelsen av nya ljudmedier. Musikerförbundet formulerade år 1934 ett för-

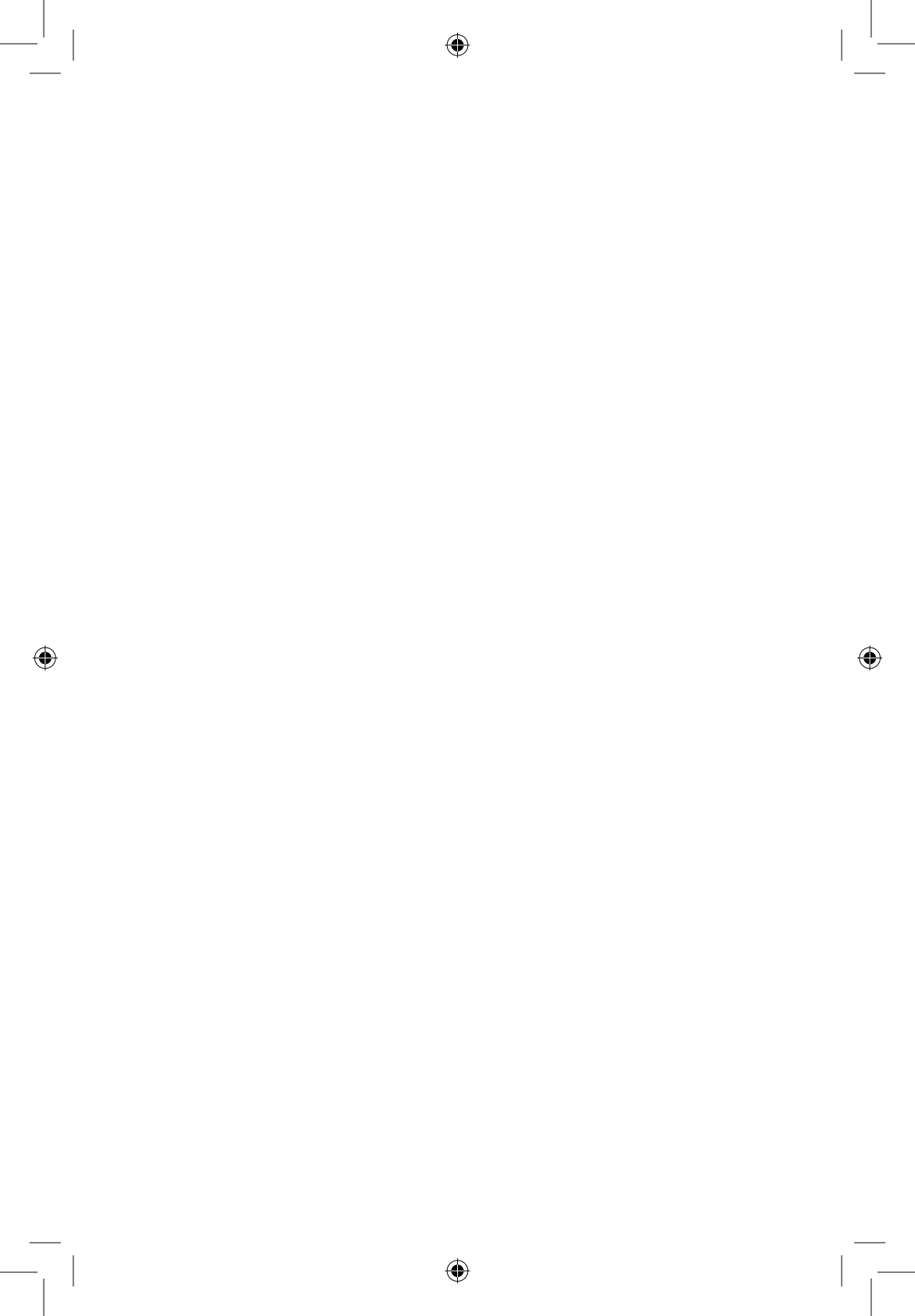


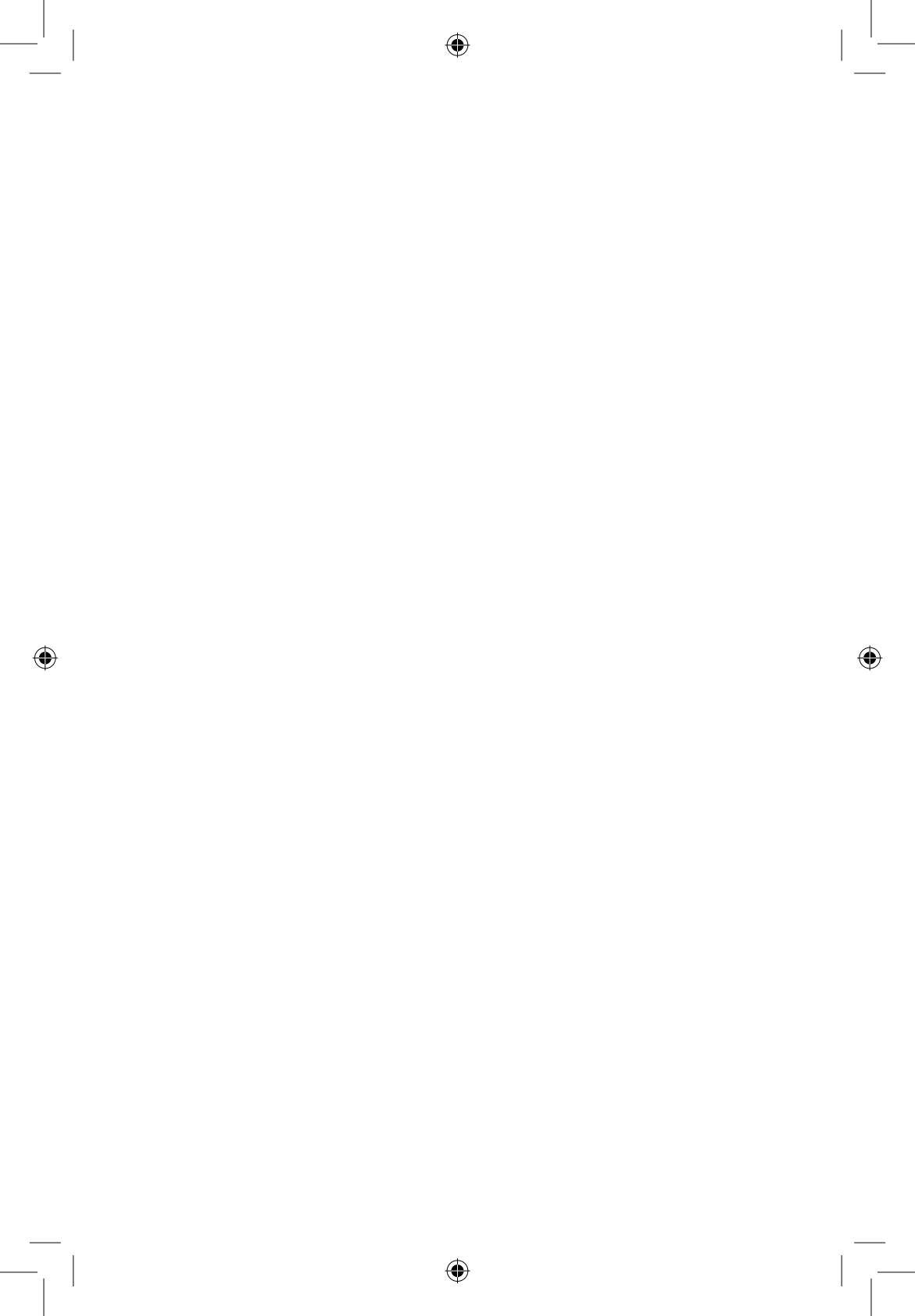


slag om ”beskattning av den mekaniska musiken till förmån för den levande”. Samma slags omfördelning realiserades i USA, om än i begränsad skala, efter att det amerikanska musikerförbundet på 1940-talet gått ut i inspelningsstrejk.

Under den tidsperiod som kapitlet primärt har undersökt, 1925–1950, försvarade Musikerförbundet den arbetsdelning som gällt inom ramen för det långa 1800-talets musikordning. Musikern var enligt detta synsätt en lönearbetare och inte en konstnär. Arbetet bestod i scenens *praxis* och inte i studios *poiesis*. Men medan scenframträdandet på 1800-talet hade haft karaktär av ett medium, kom det under 1900-talet att omges av en aura och tillskrivas ett egenvärde, representerat i det nya begreppet ”levande musik”.

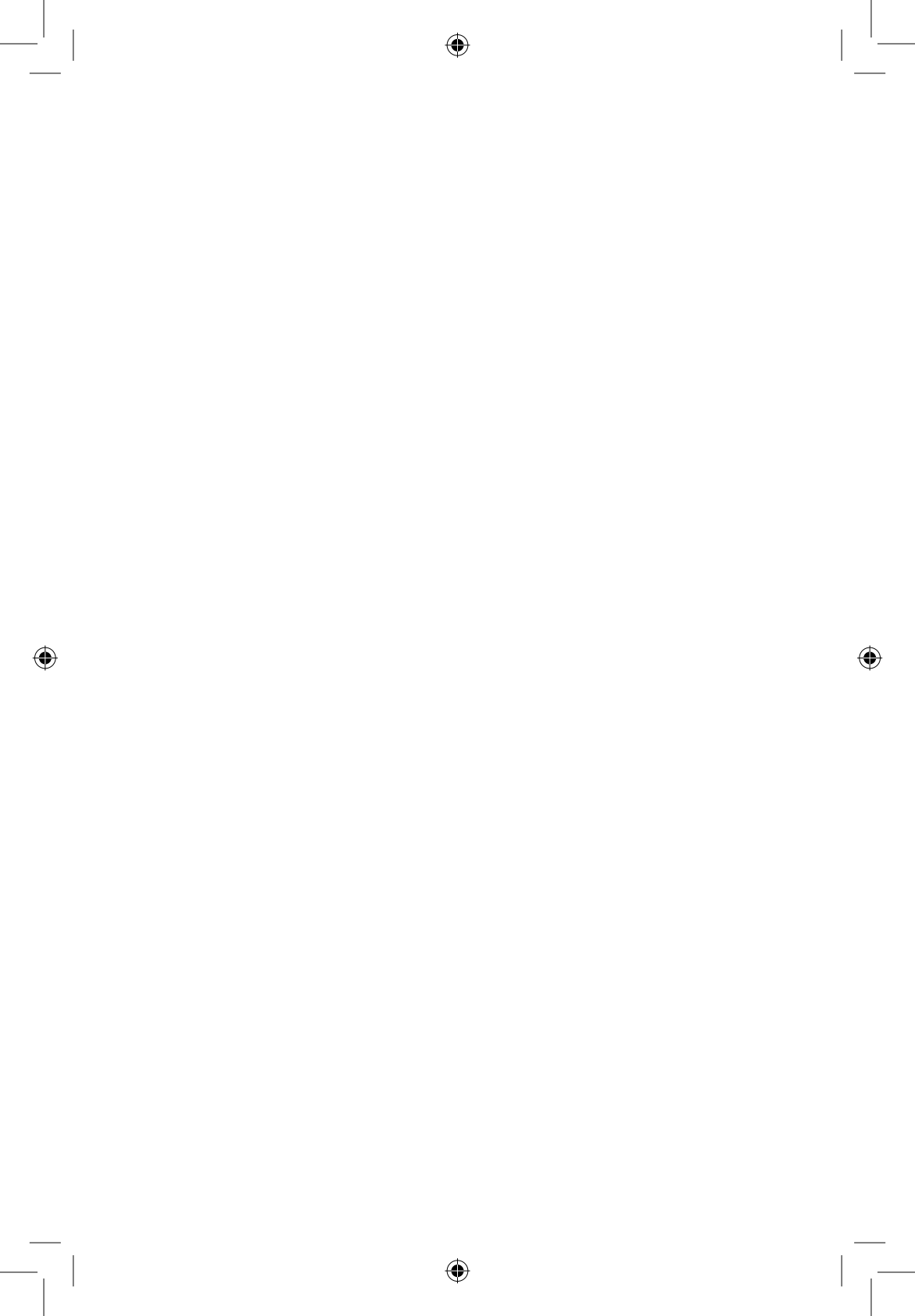






KAPITEL 4

Planer på lagskydd för musiker och skivbolag



4.1 Auktorrätt eller arbetsrätt?

Frågan om rättsskydd för musiker⁶¹⁴ har aldrig ställts i ett teknik-historiskt vakuum, utan alltid i förhållande till en viss konstellation av ljudmedier. Under mellankrigstiden rörde det sig om ljudmedier av två olika slag. Dels de något äldre medierna för mekanisk inspelning, lagring och uppspelning av ljud (grammofon, pianola). Dels de nyare medier som byggde på elektronisk signalförstärkning (radio, ljudfilm och högtalaranläggningar).⁶¹⁵

Redan vid sekelskiftet 1900 såldes grammofonskivor i massupplaga, men ljudet från en grammofontratt nådde inte särskilt många meter. Först vid 1920-talets slut blev förstärkaranläggningar tillgängliga, vilket möjliggjorde nya typer av medietekniska assemblage, exempelvis ljudfilmsbiografer och högtalarbilar. Sammankopplingen av en grammofon (mekanisk lagring) och en högtalare (elektronisk förstärkning) innebar att grammofonmusiken kunde ta ett stort steg från privatsfären till offentligheten.

Teknikhistorien återspeglas med viss fördröjning i rättshistorien. Idéerna om rättsskydd för musiker framträdde i två olika varianter, svarande mot de två typerna av ljudmedier. Först formulerades idéer om en musikerrätt av auktorrättsligt slag, syftande till att skydda musiker *i egenskap av konstnärer* genom att reglera det mekaniska mångfaldigandet av lagrad musik. Därefter utkristalliserade sig idéer om en musikerrätt av arbetsrättsligt slag, syftande till att skydda musiker *i egenskap av lönearbetare*, föranlett av konkurrensen från högtalarmusik.

Tyskland gick i bräschen för den auktorrättsliga typen av musikerrätt. Redan år 1910 stiftades där en lag som gav musiker samma rätt som kompositörer i fråga om mångfaldigandet av en inspel-

ning, detta genom att definiera musikerns tolkning som en *bearbetning* av kompositörens verk. Villkoret för lagskydd var att musikern gjort en *individuell* tolkning av konstnärlig karaktär, bortom det blotta utövandet av ett hantverk. Konkret betydde detta att endast solister och dirigenter omfattades av den tyska lagen. Orkesmusiker gavs inga rättigheter, då de räknades som hantverkare, verksamma inom ett kollektiv där de förväntades följa dirigentens instruktioner snarare än att manifesteras sin personlighet.⁶¹⁶ Gränsdragningen mellan de båda typerna av musikerinsatser tycks vid denna tid inte ha ansetts som något problem, men om tveksamheter skulle uppstå får man anta att det ytterst blev upp till domstol att avgöra var hantverket slutar och konsten tar vid.

Flera andra länder införde under 1920-talet lagar motsvarande den tyska: Schweiz (1922), Italien (1925), Tjeckoslovakien (1926), Finland (1927).⁶¹⁷ År 1928 introducerade professor Gösta Eberstein detta tyska perspektiv i svensk rättsvetenskap. Vad tryckpressen har varit för författarna har nu de nya ljudmedierna blivit för musikerna, skrev han i *Svensk Juristtidning*. Därför borde även musiker – i den mån som de lämnat ett konstnärlig avtryck av individuellt slag – tillerkännas ensamrätt till mångfaldigandet av inspelningar.⁶¹⁸

Samma år, 1928, hölls i Rom en kongress för revidering av Bernkonventionen, gemensamt arrangerad av Bernbyrån och Italiens regering. Tjugo år hade gått sedan föregående revideringskonferens som hållits i Berlin. På denna tid hade rundradions genomslag öppnat nya auktorrättsliga frågor, samtidigt som antalet länder anslutna till Bernkonventionen hade ökat betydligt. Delegaterna som våren 1928 infunnit sig i Rom enades, efter tre veckors kommittéarbete, om att kompositörernas ensamrätt även ska omfatta radiosändning av musikverk (principen var redan gällande i Sve-


rige, med innebörden att Radiotjänst måste köpa musiklicens av Stim för att få sända auktorrättsligt skyddad musik).

Kongressens arrangörer hade även förberett ett förslag om att införa ett auktorrättsligt skydd för musiker (om än bara för solister), men till detta sade kongressen nej. Majoriteten av de delegerade ansåg att frågan om musikerskydd föll utanför Bernkonventionens egentliga område. Kongressen nöjde sig med att formulera ett vagt önskemål om att regeringarna skulle titta på frågan.⁶¹⁹ Sveriges sakkunniga fann inte musikerskyddet vara särskilt angeläget när de följde upp kongressbesluten i ett betänkande år 1929.⁶²⁰

Idén om ett auktorrättsligt musikerskydd var alltså väl etablerad bland Europas rättslärda redan före 1930. Den var heller inte okänd i Musikerförbundet, som inför 1928 års kongress i Rom hade författat en skrivelse tillsammans med Teaterförbundet och tonsättarföreningen FST till stöd för förslaget om musikerskydd.⁶²¹


Men när Musikerförbundet under 1930-talet inledde sin kampanj för rättsskydd, mot bakgrund av den akuta förlusten av arbetstillfällen på biograferna, handlade detta inte om att ge varje musiker en individuell rättighet till sin egen inspelning. Förvisso nyttjade *Musikern* det retoriska greppet att kontrastera kompositörernas rättigheter mot musikernas rättslöshet.⁶²² Men kravet var *inte* att lagen skulle likställa musiker med kompositörer. Musikerförbundet uttryckte inget intresse av att inrätta ett system för att belöna de musiker vars studioinsatser blivit massmedierade. Tvärtom ville de garantera en möjlighet för sina medlemmar att försörja sig som musiker *utan* att ägna sig åt skivinspelningar.⁶²³

Skyddslagstiftningen som på 1930-talet förordades av Musikerförbundet var inte av auktorrättslig karaktär utan snarare *arbetsrättslig*. Musikerna skulle inte skyddas som konstnärer utan




som lönearbetare. Tanken var omkring 1930 ännu inte etablerad i rättsvetenskapen. Det fanns inget land vars befintliga lagstiftning kunde lyftas fram som en förebild av Musikerförbundet.

Ett arbetsrättsligt musikerskydd skulle innebära att musikerna gavs en *ersättningsrätt* för vissa medieringar, motiverat av den ekonomiska skada som musikerna ansågs ha lidit *kollektivt* i egenskap av *yrkeskår*. Ersättningsrätt är ett svagare skydd än ensamrätt, då det inte ger rättsinnehavaren möjlighet att förbjuda en mediering eller att själv sätta ett pris. Det skulle i stället bli upp till staten att avgöra vilket belopp som utgjorde en skälig ersättning. Ett arbetsrättsligt musikerskydd skulle heller inte förutsätta någon estetisk avgränsning av vilka insatser som förtjänade skydd, men däremot en ekonomisk avgränsning av vilka människor som var yrkesmusiker samt vilka av dessa som kunde anses drabbade av arbetslöshet.



Försöken att införa ett arbetsrättsligt musikerskydd skedde i hög grad via ILO. Denna organisation kommer nu att presenteras, vilket allra först kräver en kort orientering i 1930-talets politiska förhållanden.



4.2 Sökandet efter alternativ till liberalismen

Det långa 1800-talets kapitalism hade vilat på åtskillnaden mellan en ekonomisk och en politisk sfär. Idealet av en självreglerande marknad vann utbredning. Politisk stabilitet garanterades av maktbalansen mellan stater, ekonomisk stabilitet av guldmyntfoten. Krigsutbrottet år 1914 slog denna värld i spillror.⁶²⁴

Efter första världskriget fortlevde förhoppningen om att återuppbygga den tidigare ordningen, men 1920-talets försök med guldmyntfot skedde till priset av en omfattande finansspekulation. Till spekuleringen bidrog förhoppningar om framtida vinster som skulle genereras av de nya medierna film och radio.⁶²⁵ Bubblan sprack i samband med börskraschen den 24 oktober 1929, vilken markerade början på en djup och långvarig kris som på allvar nådde Europa under sommaren 1931. Under krisåren spred sig, med Joseph Schumpeters ord, "en atmosfär av fiendskap gentemot kapitalismen". Knappast någon sade sig längre hålla en självreglerande marknad som ideal. Liberalismen av klassiskt snitt associerades med 1800-talet och ansågs vara död eller dödsdömd. Överallt erkändes den fria konkurrensen under 1930-talet som ett problem och ett febrilt sökande efter alternativ tog vid.⁶²⁶

Under 1930-talet tycktes Europas stater stå inför ett val mellan tre vägar:

- 1) Socialistisk planekonomi enligt Sovjetisk modell;
- 2) Fascism, i en rad nationella varianter;
- 3) Ett "inofficiellt äktenskap" mellan kapitalet och arbetarrörelsen, inriktat på att tygla marknaden.⁶²⁷

Karl Polanyi, som sammanfattade tidens erfarenheter i sin bok *Den stora omdaning*, menade att alla tre alternativen uttryckte samma ofrånkomliga "motrörelse". De var olika sätt att åter "bädda in" en ekonomi vars frisläppta självreglering hotade att smula sönder själva samhället.⁶²⁸

Redan före 1930-talets kris fanns socialismen och fascismen förkroppsligade i form av partier och stater. För dessa blev krisen ett tillfälle att positionera sig som realistiska alternativ till den kraschade liberalismen. Det tredje alternativet utkristalliserade sig först under pågående kris, som ett resultat av olika staters praktiska försök att återfå kontrollen. Sveriges regering hotade t.ex. att lagstifta mot konflikter på arbetsmarknaden, vilket förmådde LO och SAF att år 1938 sluta Saltsjöbadsavtalet om arbetsfred, vilket blev den symboliska startpunkten för en svensk modell. På grund av det växande inflytandet från ekonomen J.M. Keynes har denna tredje väg kommit att betecknas som keynesianism.⁶²⁹

För att förstå 1930- och 40-talets sökande efter nya former för musikens politiska ekonomi, hjälper det att se den större bakgrunden: sökandet efter alternativ till liberalismen och den ökade öppenheten inför att ge en ny roll till staten.

4.3 ILO och den teknologiska arbetslösheten

Internationella arbetsorganisationen (ILO) grundades i freds-förhandlingarna efter första världskriget, inom ramen för Nationernas Förbund och med högkvarter i Genève. Målet var att genomföra sociala reformer som skulle undanröja grogrunden för revolutioner likt den som just inträffat i Ryssland. Detta förutsatte en internationell samsyn, vilket ILO sökte uppnå genom att sammanföra expertis, utfärda rekommendationer och verka för internationella konventioner.⁶³⁰

En viktig ILO-konvention under mellankrigstidens krisår gällde införandet av avgiftsfri arbetsförmedling. Sverige ratificerade konventionen år 1935 genom en ny lag som innebar att privata arbetsförmedlingar ersattes av offentliga. Det var även ILO-konventioner som låg till grund för att bemanningsföretag var förbjudna i Sverige under nästan ett halvsekel, 1942–1991, även om vissa undantag gjordes för bokningsbolag på musik- och teaterområdet.⁶³¹

En grundpelare för ILO har alltid varit att föreningsfrihet måste gälla för både arbetare och arbetsgivare. Stadgarna föreskriver att varje medlemsstat ska skicka fyra delegater till det beslutande organet: två representanter för regeringen, en för arbetarna och en för arbetsgivarna. Staterna utser de senare i samråd med de fackliga centralorganisationer och arbetsgivarorganisationer som anses vara mest representativa. Systemet kallas för "tripartism" och gäller i samtliga ILO-organ. Medan fackföreningarna har tenderat att betrakta ILO som ett organ för att flytta fram sina krav, har arbetsgivarna intagit en mer passiv roll som "bromskloss" mot förhastade beslut.⁶³²

Kravet på oberoende intresserepresentanter var oförenligt med

såväl den sovjetiska som den italienska statsstrukturen. Fackföreningarna protesterade ständigt mot de italienska delegationernas närvaro, ända tills Italien och Tyskland drog sig ur ILO vid mitten av 1930-talet. Vid samma tid inträdde USA, vilket hängde samman med president Roosevelts New Deal-politik. Innan dess hade ILO i allt väsentligt fungerat som ett europeiskt nätverk, dominerat av expertis från Storbritannien och Frankrike.⁶³³ Från 1930-talets mitt styrdes arbetargruppen i ILO av en koalition där kristna och socialdemokratiska fackföreningar delade på makten. Konstruktionen bekräftade principen om föreningsfrihet, samtidigt som en klar gräns drogs mot kommunister och fascister.⁶³⁴

Under 1930-talet bidrog ILO till att föra ut J.M. Keynes ekonomiska tänkande.⁶³⁵ Till detta hörde idén om att ökad produktivitet skulle leda till en fortskridande minskning av mängden nödvändigt arbete i samhället. Framtidens människor skulle få så mycket fritid att Keynes rentav såg skäl att oroa sig för vad de skulle göra av all sin tid. Men på kortare sikt riskerade arbetsminskningen att fördelas ojämnt i form av "teknologisk arbetslöshet". Analysen låg till grund för ILO:s ställningstagande för att sänka normalarbets-tiden till fyrtio timmar per vecka.⁶³⁶ Därtill hade den betydelse för ILO:s engagemang i frågan om "mekanisk musik".

Redan åren 1926–27 hade Internationella Musikerunionen vänt sig till ILO i Genève med krav på ett internationellt musikerskydd, ägnat att kompensera musikerna som yrkeskår för den ökade arbetslöshet som man fruktade att radion kunde åsamka.⁶³⁷ Samtidigt som ljudfilmen tornade upp som en mycket mer akut hotbild arrangerade ILO i september 1929 en kongress i Haag för frågor rörande så kallade "intellektuella arbetare". Kongressen beslöt att ILO:s högkvarter i Genève skulle utreda frågan om *rights*

of performers, vilket också skedde.⁶³⁸

Snart manifesterades en revirstrid mellan Genève och Bern. Bernbyrån påpekade att de inte hade givit upp planerna på att integrera någon form av musikerskydd i Bernkonventionen. För att reda ut till vems domän som musikerskyddet skulle höra kallades till ett möte i Paris i mars 1931 under beskydd av Nationernas Förbund (NF). Förutom Bernbyrån och ILO deltog ytterligare två NF-organ: det Paris-baserade *Internationella kommittén för intellektuellt samarbete* (föregångare till FN-organet *Unesco*) samt det Rom-baserade *Internationella institutet för privaträttens harmonisering* (*Unidroit* på senare års FN-jargong).

Mötet kom fram till att musikerskyddet skulle ligga inom ILO:s kompetens och utredas under dess ledning. Om och när ILO fann tiden mogen för en internationell reglering, skulle denna antingen bli föremål för en särskild arbetsrättslig konvention eller integreras i Bernkonventionen vid dess nästa revidering. Genast fortskred ILO med att bereda frågan i en särskild kommitté, som 1933 kom fram till att tiden var mogen att förbereda en internationell överenskommelse.⁶³⁹

Utifrån ILO:s sociala perspektiv var det helt irrelevant i vilken mån som en enskild musiker utförde en konstnärlig insats värd att belöna. Problemet var, enligt ILO, att musikerna *som yrkeskår* hade drabbats särdeles hårt av "den teknologiska arbetslösheten".⁶⁴⁰ De olika ILO-kommittéer som under 1930-, 40- och 50-talen beredde frågan förkastade uttryckligen idén om ett auktorrättsligt musikerskydd, eftersom ett sådant bara skulle omfatta en privilegierad grupp av solister men lämna orkestermusikerna i sticket, trots att de senare ansågs ha drabbats hårdast av arbetslösheten. Inte heller fann ILO något behov av att ge musikerna ensamrätter

utan det som skisserades var en ren ersättningsrätt för bruket av inspelningar i radio och i högtalare. Detaljerna om hur ersättningarna skulle administreras och fördelas lämnades åt sidan, men det kan antas att ILO här såg en roll för musikernas fackförbund.⁶⁴¹

4.5 Musikerförbundet kontra Teaterförbundet

ILO:s arbete för musikers rättigheter låg under 1930-talet i överensstämmelse med den musikerfackliga rörelsens förslag om att beskatta högtalare. Det är svårt att avgöra i vilken riktning som den starkaste influensen kan ha gått. Uppenbart är dock att den musikerfackliga resolution som Musikerförbundet tog initiativ till år 1934 syftade till att visa stöd för den arbetsrättsliga konvention som förbereddes av ILO i Genève.⁶⁴²


Svenska teaterförbundet – som organiserade en del sångare – förordade däremot ett auktorrättsligt skydd. Under 1930-talet tog de sålunda ställning för Bern och mot Genève. Teaterförbundets språkrör i dessa frågor var advokat Ulf von Konow, som även hade varit djupt engagerad i Stim ända sedan dess grundande.⁶⁴³ Ulf von Konow följde noga ILO:s arbete för ett arbetsrättsligt musikerskydd⁶⁴⁴, vilket han benämnde som ”mindre tillfredsställande” i ett brev till regeringens enmansutredare Hjalmar Himmelstrand.⁶⁴⁵

Hjalmar Himmelstrand presenterade i början av 1937 en förberedande utredning om ”grunderna för en reform av lagstiftningen om rätt till litterära och musikaliska verk”.⁶⁴⁶ Utredningens uppdrag omfattade en rad specifika frågor om allt från bibliotek till biografier, men även frågan om musikers rättigheter. En slutsats blev att musiker borde ges någon form av rättighet när musik spreds via grammofonskivor och radiovågor. Hjalmar Himmelstrand undvek dock att specificera om dessa rättigheter skulle vara av arbetsrättsligt eller auktorrättsligt slag, med hänvisning till att frågan var under beredning i både Genève och i Bern.⁶⁴⁷ Skillnaden mellan dessa två linjer framträdde ännu tydligare i remissvaren, där Sveriges två musikerfack anförde två väsensskilda motiv.

Teaterförbundet motiverade sitt krav på ensamrätt genom estetiska resonemang om hur *vissa* skådespelare och musiker utför insatser som gör dem till konstnärer. Avgörande är då att de sätter sin individuella prägel på framförandet. Teaterförbundet ville däremot inte ge något rättsskydd till "prestationer, som ej höja sig över det rent hantverksmässiga". Uppenbarligen avsågs den stora mängd orkestermusiker som visserligen kan vara tekniskt skickliga men som inte ges något större individuellt tolkningsutrymme. Teaterförbundets linje kan således betecknas som en konstnärlig elitism. Genom att inskränka skyddet till en mindre grupp av musikartister, gick det att ställa det mer långtgående kravet på en ensamrätt.⁶⁴⁸

Musikerförbundet, å andra sidan, framhöll i sitt remissvar de ekonomiska svårigheter som drabbat alla de musiker som blivit arbetslösa då orkestrar ersatts av högtalare. Kravet gällde kompensation till ett drabbat kollektiv och restes utan hänvisning till individuella insatser av konstnärligt slag. Men det backades upp av ett estetiserande argument om att "levande musik" borde erkännas som ett allmänintresse:

Skall den mekaniska utvecklingen fortsätta i samma snabba takt som hittills, kan man befara att musikkulturen går mot tillbakagång och musikutövarna bliva mer eller mindre överflödiggjorda, en utveckling som enligt vårt förmenande icke kan vara önskvärd. Det synes oss därför ofrånkomligt att statsmakterna genom lagstiftningsåtgärder skyndsammast böra sörja för att den levande musiken och dess utövare icke helt undanträngas av den mekaniska musiken.⁶⁴⁹



Musikerförbundet anförde alltså ett kulturpolitiskt motiv för att stifta en arbetsrättslig lag. Argumentet hade karaktären av ett försvar av *praxis*: musiken bör förbli ett hantverk som bygger på närvaro. Teaterförbundets kulturpolitiska argument var av helt annan karaktär. Det framhöll den konstnärliga insats som görs av en individuell solist och som i princip är densamma oavsett om den sker på en scen eller i en studio.

4.6 Rättigheterna blir ämne för en nordisk utredning

Oron i 1930-talets världspolitik ledde till ett bordläggande av planerna på en internationell konvention om musikers rättigheter. Bernkonventionens kongress som skulle hållas i Bryssel år 1935 sköts upp gång på gång.⁶⁵⁰ Utredningsarbetet i Genève fortskred tills ILO kring årsskiftet 1938–39 beslöt att ta upp frågan om musikerskydd på sin nästa kongress, vilken emellertid inte blev av då krigsutbrottet kom i vägen.⁶⁵¹ Ett förberedande frågeformulär från ILO hann sommaren 1939 hamna på Socialdepartementets bord i Stockholm.⁶⁵² Men då hade Sverige redan slutat att vänta på Bern och Genève för att i stället satsa på samarbete inom Norden.⁶⁵³ Frågan om musikerskydd hänvisades till Auktorrättskommittén, som löd under Justitiedepartementet.

Auktorrättskommittén, som inledde sitt arbete våren 1939, hade till uppdrag att i samråd med motsvarande kommittéer i Danmark, Finland och Norge utforma en gemensam nordisk lagstiftning. För svensk del handlade det om att ersätta 1919 års auktorrättsliga lagar.⁶⁵⁴ Verksamheten skulle ledas av juristerna Birger Ekeberg och Gösta Eberstein. Herman Zetterberg verkade som utredningens sekreterare, tills han 1945 blev Sveriges justitieminister. Han ersattes då av Erik Hedfeldt som senare (1953), upphöjdes till kommittéledamot. Ny utredningssekreterare blev då Torwald Hesser, som för övrigt var Birger Ekebergs svärson.⁶⁵⁵ Det blev i praktiken sekreterarna – Zetterberg, Hedfeldt och Hesser – som i tur och ordning fick axla ansvaret för de ”andra närstående andliga rättigheter” som låg utanför befintlig lagstiftning och utanför den egentliga auktorrättens område. Dit hörde bland annat rättigheter för musiker samt för skivbolag. Auktorrätts-

kommittén tog sig först an dessa två frågor helt separat, men de skulle senare förvandlas till en lagteknisk enhet. Därför kommer återstoden av detta kapitel att i huvudsak ägnas åt skivbolagens anspråk på skyddslagar.

4.7 Skivbolagen och 1930-talets kris

Skivindustrins tidiga historia präglades av häftiga konjunktursvängningar: kraftig tillväxt under 1920-talet, djup kris under 1930-talet, ny tillväxt under 1940-talet.⁶⁵⁶ De skivbolag som omkring 1930 upplevde det drastiska raset från guldålder till depression analyserade dock inte sin situation i termer av konjunkturcykler, utan skyllde på radion.

Försäljningen av grammofooner och skivor i Sverige förefaller ha nått en kulmen år 1929. Därifrån rasade antalet sålda skivor till blott en sjättedel. Botten nåddes år 1933, varpå kurvorna under resten av årtiondet långsamt vände uppåt.⁶⁵⁷ För skivindustrins del innebar detta en radikal omvärdering av den egna relationen till radiomediet. Under 1920-talet hade rundradions utbyggnad hälsats med glädje av skivbolagen, som upplevde att radion marknadsförde deras skivor vilket ökade försäljningen. Från 1930 började de tvärtom frukta att publiken skulle nöja sig med radiomusik. Skivindustrin slöt sig snabbt till att försäljningsraset i första hand kunde skyllas på radion, i andra hand på det allt vanligare bruket av grammofoonskivor på kaféer, danslokaler etc.⁶⁵⁸

Som ovan nämnts skedde under 1930-talets första halva en hastig utbredning av högtalare i offentliga lokaler. Härtill samverkade flera faktorer: att tekniken blev tillgänglig, att den ekonomiska krisen tvingade fram besparingar och att allmänheten hade börjat vänja sig vid högtalarmusik i offentliga miljöer. Tidigare hade såväl grammofooner som radiomottagare uppfattats som apparater vars givna plats var i det privata hemmet. När regeringens utredare år 1929 föreslog en smärre skärpning av auktorrätten, med innebörden att all offentligt framförd grammofoonmusik skulle kräva kompositö-

rens tillstånd, väcktes även frågan om detta skulle kunna påverka skivbolagens försäljning negativt. Utredaren kunde dock konstatera att frågan "icke vara av nämnvärd betydelse. Denna industris huvudsakliga kundkrets består helt visst av personer, som allenast till sitt enskilda bruk använda grammofoner och tillhörande skivor."⁶⁵⁹

Så sent som 1929 förefaller skivbolagens immaterialrättsliga agenda ha inskränkt sig till att förorda en mildare lagstiftning om auktorrätt, i syfte att själva öka sin tillgång till musik att spela in. Skivbolagen ville få tillåtelse att spela in vilka musikverk som helst, utan att först behöva teckna avtal med respektive kompositör. Det borde räcka att betala en fast avgift om sju öre per pressad skiva till kompositören, ansåg skivbolagen. De ville alltså omvandla ensamrätten till en ersättningsrätt. Liknande regler fanns i flera andra länder. Redan år 1914 hade Skandinaviska Grammophon AB framfört detta önskemål till Sveriges regering och det upprepades ånyo i skrivelser 1927 och 1929.⁶⁶⁰ Regeringens utredare avfärdade dock kraven med en brysk formulering:

Någon giltig grund, varför auktors intressen härvidlag skulle vika för industriens, stode icke att finna. Att medelst en dylik undantagslagstiftning gynna den kapitalstarka grammofonindustrin på författares och tonsättares bekostnad syntes sålunda icke böra ifrågakomma.⁶⁶¹

Vid 1920-talets slut inleddes, som ovan visats, vissa diskussioner om att ge musiker en eller annan form av rättsskydd gentemot bruket av inspelningar. Att stifta skyddslagar till skivindustrins förmån var då ännu inte aktuellt. Sådana idéer skulle inte framföras offentligt förrän 1933 – det år då skivförsäljningen nådde

en bottennotering och då skivindustrins företrädare bildade den internationella branschorganisationen Ifpi (International Federation of the Phonographic Industry).

4.8 Grundandet av Ifpi och kraven på skivbolagsskydd

Skivindustrins oro över konkurrens från radion fann särskilt gehör i Italien, närmare bestämt hos industriförbundet *Confindustria (Confederazione Generale Fascista dell'Industria Italiana)*. De sammankallade världens första internationella kongress för skivbolag, vilken hölls i Rom den 10–14 november 1933.

Närvarande var skivbolagsdirektörer från Tyskland, Frankrike, Italien och Storbritannien, men även högt uppsatta representanter för den fascistiska regimen. Ordförande för förhandlingarna var professor Amadeo Giannini, en berömd jurist som under 1930-talet skulle framträda som den internationella skivindustrins främsta lobbyist.⁶⁶² Vid kongressen grundades Ifpi, som sedan dess haft sitt högkvarter i London. Detta blev startskottet för vad som i senare litteratur skulle kallas för *la guerre des disques*, skivkriget.⁶⁶³

Ifpi formulerade sin överordnade målsättning som rätten att få betalt ”för varje bruk av fonogram, som följer av industriella eller kommersiella syften”. Tidigare hade skivbolagen ägnat sig åt att tillverka och sälja en materiell produkt: grammofonskivor. Nu ville de börja ta betalt inte bara för skivorna, utan även för rätten att använda dem i offentliga sammanhang. Förhoppningen var att inhämta nya inkomster särskilt från radioföretagen men även från kaféer, restauranger och andra affärslokaler där grammofonmusik strömmade ur högtalare. Målet ville Ifpi uppnå genom att införa en ny bestämmelse i Bernkonventionen vid dess planerade revisionskongress i Bryssel 1935.⁶⁶⁴

Giannini förde in skivbolagens synsätt i den juridiska doktrindebatten genom en artikel som publicerades alldeles efter mötet i Rom.⁶⁶⁵ Artikeln skulle komma att bli en viktig referenspunkt även

för svenska utredare.⁶⁶⁶ Resonemangets utgångspunkt var att en lika paradoxal som oacceptabel situation hade uppstått till följd av de nya elektroniska ljudmedierna: skivförsäljningen minskade samtidigt som skivinspelningarna nådde fler öron än någonsin.⁶⁶⁷ Giannini myntade ett uttryck som i dessa kretsar skulle bli bevingat: *Le disque est, pour ainsi dire, tué par ceux-là même qui l'exploitent.*⁶⁶⁸ ("Skivan har så att säga dödats av just de som nyttjar den.")⁶⁶⁹

Två möjligheter fanns för att lagstifta om ett rättsligt skydd för skivbolagen, konstaterade Giannini. Antingen skyddas skivans form som en industriell produkt, eller så skyddas skivans innehåll som en konstnärlig skapelse. Ett industriellt formskydd⁶⁷⁰ av det slag som regleras genom Pariskonventionen⁶⁷¹ skulle ge skivbolaget ensamrätt att mångfaldiga en utgiven skiva.⁶⁷² Skivbolagen skulle alltså skyddas från andra skivbolags illojala konkurrens, men däremot inte ges rättigheter som sträcker sig in i andra medieformat, exempelvis radio. Ett sådant skydd var därför otillräckligt, menade Giannini.⁶⁷³ En lagstiftning av auktorrättsligt slag, inom ramen för Bernkonventionen, skulle däremot skydda det immateriella innehållet på en skiva. Skivbolagens ensamrätt skulle då inte stanna i ett visst medieformat utan även omfatta andra medietekniska assemblage som lät ljudet från en skiva medieras vidare, exempelvis i form av radiovågor.

Amadeo Gianninis plädering för den senare typen av skydd förutsatte att skivbolagens verksamhet kunde betraktas som ett konstnärligt skapande. Konstnärligheten skulle då bestå i en rad *urval*: skivbolaget väljer ut musiker, melodier, ett rum med rätt akustik och en lämplig teknik för ljudupptagning. Därefter följer den industriella massproduktionen av skivorna som visserligen inte är konstnärlig men däremot mycket kostsam.

Musikers verksamhet var däremot *inte* att betrakta som ett konstnärligt skapande, enligt Giannini. Till skillnad från skivbolagen borde därför inte musikerna få sina intressen skyddade av Bernkonventionen. Däremot ställde han sig positiv till ett "snävare" arbetsrättsligt skydd av musikers insatser.⁶⁷⁴

Skivbolagens nyväckta krav på auktorrättsligt skydd väckte genast motstånd från Cisac, den internationella sammanslutningen för kompositörernas organisationer, däribland Stim. Kompositörerna fruktade att värdet av deras auktorsrätt skulle urvattnas om även skivbolagen fick en motsvarande rätt. Confindustria intog en medlande roll och inbjöd både Ifpi och Cisac till ett möte i norditalienska Stresa sommaren 1934. Mötet resulterade i en gemensam deklaration till förmån för en ny konvention om skivbolags rättigheter.

Överenskommelsen i Stresa kan betraktas som en kompromiss mellan de två alternativen mönsterskydd och auktorrätt. Skivbolagen skulle ges ensamrätt till mekanisk reproduktion av sin materiella produkt. Vid mediering av skivornas immateriella innehåll "i radio, filmförevisning och television" nöjde de sig däremot med en ersättningsrätt. Inte ett ord nämndes om de liknande krav som redan hade rests av musikerna.⁶⁷⁵ Deklarationen i Stresa undertecknades av 14 personer, representerande både Ifpi och Cisac. Av allt att döma kom samtliga undertecknare från Italien, Tyskland och Storbritannien.⁶⁷⁶

Tyskarna på mötet representerade Phono-Wirtschaftskammer, en organisation som grundats strax efter det nationalsocialistiska maktövertagandet och som endast NSDAP-medlemmar fick tillhöra. Hösten 1933 höll Tyskland redan på att genomföra en bestämmelse om att skivor endast fick utges av skivbolag vars

innehavare var anslutna till Phono-Wirtschaftskammer och därmed till NSDAP.⁶⁷⁷

Efter sammankomsterna i Rom (1933) och Stresa (1934), fann Italiens regering tiden mogen att till december 1935 sammankalla en internationell diplomatisk konferens, med sikte på en konvention om skivbolagens rättigheter. Initiativet uppges ha kommit direkt från Mussolini – som dock själv omöjliggjorde konferensens verkställande genom att samma höst inleda ett anfallskrig mot Etiopien, ett drag som drastiskt försämrade fascistregimens internationella anseende.⁶⁷⁸

Inbjudan anlände till Sveriges justitiedepartement den 10 september, samtidigt som Italien var på väg ut i krig. I slutet av november meddelade Sveriges regering att man avböjde medverkan. Någon dag senare kungjorde Italiens beskickning att konferensen var uppskjuten på obestämd tid.⁶⁷⁹

Italiens förspillda diplomatiska prestige innebar ett bakslag för Ifpi, just i den stund då de tyckte sig ha en konvention inom räckhåll. Men i början av 1937 stiftade åtminstone Italien en lag om rättsskydd för skivbolag, helt i enlighet med de önskemål som Ifpi hade uttryckt.⁶⁸⁰

4.9 Skivbolagens krav på skyddslagar i Sverige

En svensk avdelning av Ifpi grundades redan 1934⁶⁸¹ och sommaren 1935 sände dess förste företrädare, advokat Harald Flodin, en skrivelse till Justitiedepartementet. Där upprepades samma argument som tidigare hade framförts av Amadeo Giannini. Att staten borde lagstifta till skydd av skivbolagens intresse motiverades således tvåfaldigt: estetiskt och ekonomiskt.

Harald Flodin hävdade att en grammofoninspelning är mer än en blott kopia av ett musikframförande – den är ”en originalska-pelse” i egen rätt. Skivbolagens konstnärliga insats, menade han, borde förstås i termer av ”tonfotografi”.⁶⁸²

Analogin mellan ljudinspelning och fotografi skulle fortsätta att spela en viktig roll i skivbolagens lobbying i Sverige. Så här formulerades saken i en skrivelse från 1948:

Fotografiet utgör en permanent fixering av ett synintryck. Fonogrammet utgör en permanent fixering av ett hörselintryck. Varken fotografen eller skivproducenten handskas med material, som han själv skapat. Fotografen utnyttjar såsom material naturen och andra människors verk. Producenten av ett fonogram utnyttjar andra människors verk. /.../ Fotografens artistiska skicklighet ligger i valet av motiv, i grupperingen av de fotograferade föremålen och i avvägningen mellan ljus och skugga. Producenten av ett fonogram visar artistisk skicklighet genom avvägning av ljudeffekterna samt arrangement och gruppering av de instrumentala insatserna, allt i syfte att kompositörens intentioner icke skola gå förlorade vid överföringen av ett utförande av hans verk till grammofonskiva.⁶⁸³

Vid sidan om de estetiska resonemangen anförde Sveriges första skivbolagslobbyist även kommersiella motiv för en skyddslag. Högtalarmusikens hastiga utbredning innebar att privatpersoner inte längre behövde köpa skivor för att få höra inspelad musik: "Radiostationer, teatrar, biografer, varieteter, hotell, restauranger, kaféer, sport- och sällskapsklubbar, danslokaler, m.fl. utnyttja gram-mofonskivor för att på ett samtidigt billigt och tillfredsställande sätt underhålla sin publik." Än värre var, enligt Harald Flodin, att populärmusikens redan korta livstid förkortades ytterligare av möjligheten "att höra samma musikstycke återgivet flera gånger samma dag – nästan till leda".⁶⁸⁴

Ändå knöts inte kravet på ersättning till själva återgivandet. Det var inte högtalaren utan radiosändaren som utpekades som skyldig till att ha skadat skivbolagen. Eftersom Radiotjänst inte hade visat någon förståelse för skivbolagens krav på kompensation krävdes det nu ett statligt ingripande, enligt brevet som Ifpi sände till Sveriges regering sommaren 1935. Som modell för en önskad lagstiftning bifogades Stresa-deklarationen i svensk översättning.⁶⁸⁵

Under resten av 1930-talet upprepade skivlobbyn sina påstötningar gentemot regeringen och dess utredare.⁶⁸⁶ Vid slutet av år 1937 uppvaktades såväl kommunikationsministern som justitie-ministern personligen av representanter från Ifpi.⁶⁸⁷

I ett av alla brev förklarar Harald Flodin att skivbolagen inte är några "kapitalister", utan bara vanliga företagare vars kapital snart är slut.⁶⁸⁸ Talet om skivinspelandets konstnärliga kvaliteter tycks efterhand ha glidit i bakgrunden. Lobbyverksamheten handlade i stället om att framhålla ekonomiska missförhållanden. Kostnaden för att genomföra en skivinspelning kontrasterades mot hur billigt Radiotjänst kom undan när de bara behövde betala en gång



för en skiva som kunde sändas upprepade gånger till miljonpublik. Kostnaden för en skiva jämfördes med kostnaden för en radiolicens.

Den myckna grammofonmusik som bjudes svensk allmänhet genom radion motverkar av helt naturliga skäl i hög grad försäljningen av skivor, ty om man kan få höra så många skivor dagligen för en totalkostnad av Kr. 10:- per år, är det en självklar sak, att man blir mindre benägen att inköpa dessa skivor.⁶⁸⁹

Motargumentet från Radiotjänst var att skivbolagen i själva verket tjänade på att spelas i radion. Skivbolagen förnekade inte heller "att det understundom kan ha ett visst värde ur reklamsynpunkt" att skivorna gjordes kända för en miljonpublik, men de vidhöll att de negativa effekterna övervägde.⁶⁹⁰

Grammofonskivorna framställas i syfte att försälas till enskilt bruk inom hemmets fyra väggar. Det säger sig självt, att detta syfte, som är grundläggande för skivproducentverksamhetens hela ekonomi, i utomordentligt hög grad äventyras genom att i vårt land kanske millionen människor dag ut och dag in får sitt lystmäte efter grammofonmusik tillfredsställt genom radions dagliga utsändningar.⁶⁹¹

Identiska formuleringar återkom även i brev som inkom till myndigheterna med Internationella Handelskammaren som avsändare. Vid dess världskongresser i Paris (1935) och Berlin (1937) beslöts att stödja Ifpis krav på ersättning "vid användning av en grammofonskiva för annat än privat ändamål."⁶⁹²



4.10 "Glupskhet hos industrien"

Stödet till Ifpi från Internationella Handelskammaren väjde dock i sammanhanget lätt, jämfört med den uppbackning från kompositörernas international (Cisac) som hade kommit till uttryck i Stresa-deklarationen. Redan i sitt första brev till Justitiedepartementet hävdade Ifpi-lobbyisten Harald Flodin att denna överenskommelse betydde att de nordiska kompositörsorganisationerna (inklusive Stim) givit sitt stöd till skivbolagens anspråk.⁶⁹³ Detta var dock en lögn, medveten eller ej.

Kurt Atterberg, ordförande i Stim, uppgav att de fick kännedom om Stresa-avtalet först i början av 1935. Senare samma vår, när Cisac höll kongress i Sevilla, utgjorde Stim och dess nordiska syskon en minoritet som protesterade mot överenskommelsen med Ifpi.⁶⁹⁴ Några år senare skrev Kurt Atterberg:

Alltsedan dess och senast vid Confédérationskongressen 1938 i Stockholm, ha de nordiska sällskapen iakttagit den ställningen, att någon kompensation åt grammofonbolagen för användandet av kommersiella skivor i radio icke skall förekomma, men väl däremot att en kompensation för sådant användande skall kunna givas åt de utövande musikerna.⁶⁹⁵

För Kurt Atterberg handlade det om att "att skapa balans mellan maskinkulturens aptit och det levande materialets prestationsförmåga", i en tid då de nya ljudmedierna lett till "ett allas krig mot alla". Lagstiftningen måste då i första hand ta hänsyn till musikernas svåra situation, *inte* falla till föga för en "glupskhet hos industrien". Glupskheten tog sig enligt Atterberg rent anstötliga

uttryck när skivbolagen pläderade för att själva ”upphöjas till rang, heder och värdighet av någon sorts ’auktor’”.⁶⁹⁶

Stim drev således en yttest tydlig linje: *ja* till en ersättningsrätt för musiker när skivor sänds i radio eller spelas upp i högtalare – *nej* till att ge skivbolag en motsvarande rättighet. Skivbolagen borde nöja sig med ett industriellt formskydd som skyddar dem mot okontrollerad reproduktion av den materiella produkten. Ett sådant skydd borde i lagstiftningen hållas åtskilt från skyddet av kompositörer och musiker, menade Stim.⁶⁹⁷

Vidare påpekade Stim att Amadeo Giannini var en partsföreträdare för skivindustrin, vars utläggningar om skivinspelningens konstnärlighet inte var att lita på. Valet av repertoar och inspelningsmetod är ”en tämligen enkel akt, som utföres av affärsmannen med hjälp av hans sinne för vad som ’går’”.⁶⁹⁸ Sist men inte minst underkände Stim skivbolagens analys av orsakerna till den minskade skivförsäljningen. Enligt Stim handlade det i första hand om den allmänna lågkonjunkturen och om att marknaden hade mättats. Skivbolagens krav på att få ta igen de förlorade inkomsterna genom att lägga avgifter på radio och högtalare var således illegitima, hävdade Stim i sitt remissvar till 1937 års utredning.⁶⁹⁹ I detta synsätt instämde, föga förvånande, Radiotjänst.⁷⁰⁰

Ifpi formulerade däremot ett remissvar med än mer långtgående anspråk än tidigare. Nu nöjde man sig inte med en *ersättningsrätt* utan krävde att Sverige skulle stifta en lag som gav skivbolagen *ensamrätt* att tillåta eller förbjuda bruket av dess produkter ”för annat ändamål än privat utförande”.⁷⁰¹

Hjalmar Himmelstrand konstaterade i 1937 års förberedande utredning att såväl musikers som skivbolags rättigheter borde utredas vidare. Av rent praktiska skäl fick det gärna ske inom ramen för

samma utredning, skrev han.⁷⁰² Så skedde också i den auktorrättskommitté som våren 1939 inledde sitt arbete, och vars slutresultat skulle bli till 1960 års upphovsrättslag.



4.11 Auktorrättskommittén och intresseorganisationerna

Auktorrättskommittén höll sitt första sammanträde den 9 mars 1939 och i maj inbjöds för första gången berörda intresseorganisationer – däribland Stim, Musikerförbundet och Ifpi – att presentera sina önskemål.⁷⁰³ Samma månad sammanträdde kommittéerna från Sverige, Norge, Finland och Danmark under två veckor i Stockholm för att enas om en dagordning. Bland många andra frågor diskuterades behovet av att i lagen införa ”en särskild avdelning med mindre långt gående rättsskydd” för en rad olika typer av alster som inte var *verk* i auktorrättslig mening. Bland dessa skyddsvärda alster nämndes bland annat fotografier, ritningar och översättningar – samt ”grammofonskivor” och ”utövande konstnärers tolkning”.⁷⁰⁴

Till denna första nordiska konferens inbjöds även de tre främsta intresseföreträdarna från musikområdet i Sverige: C.G. Lemon (Musikerförbundet), Harald Flodin (Ifpi) samt Kurt Atterberg (Stim), vilka i tur och ordning fick framföra sina önskemål. Musikerförbundets ordförande specificerade mycket tydligt vilket slags lagstiftning som de efterfrågade: högtalarmusiken ska beskattas, pengarna ska bli ett understöd ”till de många musiker som gå arbetslösa till följd av den mekaniska musikens utveckling.” Detta kunde ske, föreslog Musikerförbundets ordförande, genom utbetalning till ”musikernas gemensamma kassor för humanitära ändamål.”

Konferensens ordförande konstaterade att frågan om musikerskydd har ”dels en social sida, som icke direkt faller inom denna lagstiftnings räckvidd, och dels en juridisk sida.” Om musikerskyddet fick den juridiska formen av en individuell ersättningsrätt för dem som medverkat i en inspelning, så tillkom en mer




praktisk fråga: Vem ska hålla reda på vilka musiker som spelar på varje enskild inspelning? Att musiker ofta spelar i tillfälligt sammansatta konstellationer framstod omedelbart som ett lagtekniskt dilemma. En möjlighet som diskuterades var att låta pengarna utbetalas till orkesterledaren som då skulle få i uppdrag att fördela dem vidare till de enskilda musikerna, men i detta såg man en risk för korruption.


Musikerförbundets ordförande ansåg att de praktiska problemen med individuell fördelning var ett ytterligare argument för att pengarna hellre borde tillfalla musikerna som kollektiv. Även om han kunde gå med på att ge individuell ersättning till solister, borde ersättning för kollektivt gjorda musikerinsatser betalas till en kollektiv kassa, gemensam för alla musiker. Gränsen borde gå vid fem samtidigt medverkande musiker, ansåg han.⁷⁰⁵

Efter att musikernas villkor hade diskuterats färdigt, gavs ordet till skivbolagens företrädare Harald Flodin. Han angrep åter radion med argument hämtade från Amadeo Giannini: "Skivan blir i dens hand, som exploaterar skivan genom offentligt utförande, ett vapen som riktas mot skivproducenten." Relationen mellan radiosändare och skivbolag var emellertid dubbeltydig. Å ena sidan ansåg skivbolagens företrädare att radion åsamkade förluster när radiolyssnarna inte längre såg sig nödgade att köpa skivor. Å andra sidan innebar radiospelningarna ett visst reklamvärde för skivbolagen, medgav Harald Flodin. Han menade dock att förlusten vida översteg vinsten, vilket borde motivera en rätt till ersättning.⁷⁰⁶


Skivbolagens krav på ersättning riktades således helt mot Radiotjänst, medan Musikerförbundet i första hand krävde ersättning från alla de affärsidkare som nyttjade högtalarmusik. För musikernas del var det heller aldrig tal om något positivt reklamvärde.



Kurt Atterberg från Stim var snabb att kommentera framställningarna från både musiker och skivbolag. Han stödde helhjärtat musikernas krav på ersättningsrätt för såväl radio- som högtalar-musik. Skivbolagen borde däremot inte få några som helst rättigheter av motsvarande slag, utan bara ett skydd mot mångfaldigande av grammofonskivan som materiell produkt. Kurt Atterberg var extremt tydlig på denna punkt: "Skivan är blott en industriell produkt och bör icke hava något annat skydd än det industriella. Eljest skulle även fabrikanter av pianon och högtalare med samma rätt kunna kräva skydd."⁷⁰⁷ Utredarna tycks ha lagt stor vikt vid dessa ord från kompositörernas företrädare.



Sedan intresseorganisationerna lämnat lokalen sammanställde Auktorrättskommittén en allra första skiss till en framtida nordisk lag. Där föreskrevs att musiker ska "skyddas mot återgivande på mekanisk väg", ett skydd som uttryckligen skulle inbegripa "både radio och högtalare". Huruvida skyddet skulle vara en ensamrätt för solisterna eller en ersättningsrätt omfattande alla musiker lämnades som en öppen fråga. Däremot klargjordes att medlemmarna i en ensemble inte ska kunna hävda rätten individuellt utan bara genom en gemensam företrädare.⁷⁰⁸ Lite längre in i lagutkastet återfinns en paragraf om att grammofonskivor bör "skyddas mot eftergörande". Skivbolagens rätt skulle alltså inskränkas till industriellt formskydd, utan möjlighet att utkräva pengar av dem som sänder skivorna i radio eller spelar upp dem i högtalare.⁷⁰⁹



Första mötet mellan de nordiska auktorrättskommittéerna resulterade alltså i ett lagutkast där musiker och skivbolag tillerkändes helt olika typer av skydd. En klar hierarki framträdde mellan de tre typerna av rättighetshavare på musikens område: högst upp de "skapande" kompositörerna, därefter de "tolkande" musikerna

och längst ner skivbolagen vilka inte tillerkändes något konstnärligt värde. Denna hierarki låg i linje med det synsätt som Kurt Atterberg velat inskräpa. Troligtvis influerades utkastet även av 1936 års österrikiska *Urheberrechtsgesetz*, som i inbjudan till den nordiska konferensen hade pekats ut som en förebild vad gäller skydd av alster som inte är auktorrättsliga "verk".⁷¹⁰

Skivbolagen torde ha blivit besvikna på utfallet, men accepterade än så länge sin plats längst ner i rättighetshierarkin. Faktum är att Ifpi-representanten Harald Flodin avslutade sitt anförande vid 1939 års nordiska konferens med följande ord: "Slutligen vill jag tillägga, att det ligger i sakens natur, att skivproducentens rätt kommer att ligga i sista ledet i förhållande till tonsättarnas och de utövande musikernas rättigheter."⁷¹¹

Under tio års tid skulle detta förbli en orubbad premiss för Auktorrättskommittén: musikers intressen har företräde framför skivbolagens intressen, i fråga om villkor för musik i radio och högtalare. Däremot var det en öppen fråga vilken *typ* av rättigheter musikerna skulle ges och hur de skulle kunna realiseras ekonomiskt. Följande avsnitt skildrar hur Auktorrättskommittén resonerade kring dessa frågor under årtiondet 1939–49.

4.12 Auktorrättskommittén om musikers rättigheter

Hösten 1939 formulerade Gösta Eberstein ett utkast till en lagparagraf om musikerskydd av auktorrättslig karaktär, i linje med det tyskorienterade synsätt som han hade introducerat i Sverige redan år 1928. Lagutkastet tillerkände musiker en stor kontroll över medieringen av inspelningar: ensamrätt i fråga om utsändande av grammofonskivor i radio såväl som för uppspelande av radiosändningar i högtalare. Musikerna skulle alltså upphöjas till samma rättsliga status som kompositörerna – fast med ett viktigt förbehåll: musiker som spelar i grupp skulle inte kunna hävda sin rätt på egen hand, utan rätten skulle övergå till gruppens ledare. Lagutkastet förutsatte alltså att varje orkester, ensemble och grupp skulle ha en formell ledare. I praktiken föreskrevs rättigheter endast för dirigenter och solister.⁷¹² Utkastet tillmötesgick de önskemål som hade framförts av Teaterförbundet, men hade föga att göra med det arbetsrättsliga skydd som förordades av Musikerförbundet och av ILO.

Emellertid verkar detta utkast ha förpassats till handlingarna utan att först ha presenterats för utredarna i övriga Norden. Gösta Eberstein förblev ledamot i Auktorrättskommittén, men frågan om musikerskydd försvann från hans bord. Under 1940- och 50-talen är hans namn frånvarande i de bevarade dokument som diskuterar ämnet. Ansvar för frågor om musikerskydd såväl som skivbolagskydd – tilltänkta rättigheter utanför den egentliga auktorrättens område – hamnade i stället hos kommitténs huvudsekreterare.

Auktorrättskommittén kom i hög grad att utreda frågan om musikerskydd ur ett arbetsmarknadspolitiskt perspektiv. Herman Zetterberg (sekreterare 1939–45) visade föga intresse för es-

tetiska resonemang om vilka musiker som gjort en konstnärlig insats. "Till stor del ha de prestationer, som upptagas på filmer eller grammofonskivor, mera karaktär av rutinmässigt arbete än av självständiga skapelser."⁷¹³ Främsta motivet för att ge musiker rättigheter var, enligt Zetterberg, att de förtjänade kompensation för det minskade antalet arbetstillfällen.

Högtalaren var en teknik som fått till konsekvens att den arbetsinsats som "tidigare var strängt bunden i tiden och rummet" nu kunde åtnjutas utan musikerns personliga närvaro. Arbetslösheten var visserligen att betrakta som "en engångssituation" och skulle med tiden lösa sig själv genom att färre söker sig till musikeryrket, men innan dess förtjänade den breda massan av drabbade yrkesmusiker att erbjudas bättre villkor.

Herman Zetterberg konstaterade att detta sociala problem inte kunde lösas genom att ge individuella rättigheter till de musiker som medverkat på inspelningar. Samtidigt fann han det juridiskt tvivelaktigt att ge ett yrkeskollektiv lagstadgad rätt till ersättning för bruket av vissa tekniska anordningar. Zetterberg skrev i en intern promemoria:

Om varje utövande konstnär finge ekonomiskt utnyttja framförandet av sina prestationer genom tekniska hjälpmedel, skulle detta emellertid sannolikt medföra mycket obetydlig hjälp åt de många nödlidande artisterna. Det är möjligt, att resultatet av en dylik befogethet till stor del skulle bestå i en kraftig ökning av inkomsterna för ett mindre antal redan förut högt betalda konstnärer. För att förslagets sociala syfte skulle kunna vinnas, torde det visa sig nödvändigt att fördela de inflytande medlen helt och hållet eller till avsevärd del mellan andra konstnärer än dem, för vilkas prestationer dessa

medel utgöra betalning. Det har också framkommit förslag om att alla intäkter, som icke härröra från solister, skulle användas till understöd åt nödlidande artister o.dyl. Härigenom skulle man även undvika de stora svårigheter, som följa med en fördelning till varje uppträdande artist i stora ensembler. Detta förslag är emellertid ägnat att ingiva vissa betänkligheter. Det innebär ju ett frångående av principen om den andlige arbetarens rätt till sin prestation och betyder i realiteten införande av ett slags specialbeskattning till förmån för visst humanitært ändamål.⁷¹⁴

Auktorrättskommittén ägnade sig under 1940-talet åt att finna ett slags syntes mellan dessa två former av musikerskydd: individuellt/auktorrättsligt respektive kollektivt/arbetsrättsligt. Frågan dryftades på fyra konferenser med de övriga nordiska kommittéerna: Helsingfors (september 1942), Stockholm (september 1946), Oslo (februari 1948) och Köpenhamn (sept-okt 1949).⁷¹⁵ Varje konferens utmynnade i ett gemensamt lagutkast. Mellan konferenserna gjorde de svenska utredarna sina egna ändringar och författade promemorior om motiven. Lagutkastet var inte offentligt men kunde delges representanterna för berörda intressegrupper.⁷¹⁶

Helsingforsutkastet 1942 innebar att musiker som gjort ett "konstnärligt framförande" – vilket endast torde ha syftat på solister – gavs en individuell ensamrätt av samma omfattning som kompositörernas rätt. Ensamrätten omfattade både inspelning på skiva, utsändning i radio, och uppspelning via högtalare.⁷¹⁷

Rätten till själva inspelningen var i sig ingen svår fråga. Vid en normal skivinspelning slöt musikern ändå avtal med skivbolaget om att arbeta en viss tid i en studio. Överlåtandet av ensamrätten till inspelning skulle i normalfallet regleras i samma avtal.

När det däremot gällde musikerns rätt gentemot radio och högtalare var förutsättningarna helt annorlunda. Inte bara saknades en redan given koppling mellan de musiker som spelade in skivor och de affärsidkare som spelade upp skivorna. Det vore i vilket fall en absurd tanke att varje spelning av en skiva i högtalarna på ett kafé måste föregås av ett särskilt avtal mellan kaféet och alla de på skivan medverkande musikerna. Musikerna måste frivilligt överlåta sina rättigheter till någon, ett företag eller en organisation, som därefter säljer vidare licenser. Annars vore det praktiskt omöjligt att fortsätta med inspelad musik i radio och högtalare.

Frågan var inte *om* utan *hur* musikernas individuella ensamrätt skulle kollektiviseras. Tre typer av kollektivisering förefaller ha varit tänkbara. Musikerna skulle via kontrakt kunna överlåta sina rättigheter:

- 1) till sitt skivbolag, i samband med skivinspelningen;
- 2) till sitt fackförbund, i samband med medlemskapet;
- 3) till en särskild organisation, som i likhet med Stim specialiserar sig på kollektiv förvaltning av vissa rättigheter.

Auktorrättskommitténs olika lagutkast vittnar om att utredarna bemödade sig om att förhindra de två första alternativen till förmån för det tredje. Visserligen förs ingen uttalad diskussion om nackdelarna med att låta skivbolag eller fackförbund få kontroll över rättigheterna, men det är lätt att föreställa sig vilka nackdelar de torde ha sett. Om skivbolaget skulle överta alla musikerns rättigheter skulle populära skivor kunna inbringa nya inkomster under många år, utan att de medverkande musikerna fick del av dessa pengar. En sådan realisering av musikerskyddet skulle gå

tvärs emot lagens uttalade motiv. Om däremot musikerna skulle överlåta sin ensamrätt till Musikerförbundet skulle facket få möjlighet att lägga in ett ovillkorligt veto mot bruk av högtalarmusik i vissa sammanhang, det vill säga bedriva det som ovan har kallats för en "hård" kulturaktivism. Troligtvis ville Auktorrättskommittén även förebygga ett sådant scenario.

Sålunda gällde det att utforma en lag som får musikernas rättigheter att kollektiviseras i en organisation som ägnar sig åt att omfördela pengar från viss slags teknik till vissa utövare av konst, utan att lägga onödiga hinder i vägen för teknikens bruk. Lagutkastens antyde nödvändigheten att bilda en organisation av liknande slag som Stim, fast med ett starkare inslag av kollektiv fördelningspolitik, eftersom musikernas faktiska arbetsinsats i flertalet fall skedde inom ett kollektiv (ensemble, kör eller orkester).

Det första av de fyra nordiska lagutkasten (Helsingfors 1942) försökte lösa organisationsfrågan genom att på följande vis inskränka giltighetstiden på de kontrakt som musikerna tecknade:

Samtycke, som avser sådant offentliggörande eller ock konstnärens framtida verksamhet, må icke för längre tid än ett år med bindande verkan lämnas till annan än sådan sammanslutning som i [tomt] § sägs.⁷¹⁸

Regeln syftade till att förebygga att musikernas rättigheter kollektiviserades av "fel" aktörer (skivbolag eller fackförbund). Endast till en viss typ av sammanslutning skulle musikerna mer varaktigt få överlåta sin ensamrätt. Vilken slags sammanslutning detta skulle vara hänvisades av 1942 års nordiska lagutkast till en ännu oskriven paragraf som dock dyker upp året efter. Enligt 1943 års

svenska lagutkast, liksom 1946 års nordiska, ska rätten att inkassera ersättningar endast gå att överlåta till en särskild organisation, "vars stadgar blivit av Konungen fastställda".⁷¹⁹ Endast *en* kollektiv företrädare för musikers rättigheter skulle få finnas. Organisationen skulle vara "av samma art som Stim", förtydligade Auktorrättskommittén i en intern promemoria.⁷²⁰

Månaderna efter konferensen i Oslo utarbetade den svenska Auktorrättskommittén ett par alternativa varianter på denna nyckelparagraf. En av alternativformuleringarna upphävde musikerns individuella ensamrätt, om inte i teorin så väl i praktiken, genom att stadga att rätten bara kunde göras gällande efter att musikern överlåtit den till den statligt godkända organisationen.⁷²¹ Musikerförbundets styrelse gav sitt stöd till den sistnämnda varianten.⁷²²

Ytterligare steg togs i de utkast som lades fram av de två sista nordiska konferenserna (Oslo 1948 och Köpenhamn 1949). Där gavs musikerna inte längre ens i teorin en ensamrätt att tillåta radio- och högtalarmusik utan bara en ersättningsrätt – en rätt som dock skulle omfatta *alla* musiker, oavsett graden av konstnärlighet.⁷²³

Utan lagstadgad ensamrätt föreföll det inte längre nödvändigt att från statens sida peka ut en viss organisation som det enda erkända kollektivet för musikers rättigheter. Utredarna förutsatte förvisso att alla musiker skulle enas i en enda organisation som kunde sälja licenser vidare till t.ex. Radiotjänst och kaféer. Men nu löstes frågan på ett sätt som kanske ansågs lagtekniskt elegantare: "Hava två eller flera samverkat vid framförandet, kan rätten endast göras gällande av dem gemensamt."⁷²⁴

Utan ensamrätt fanns inget påtryckningsmedel att ta till när avtal skulle slutas. "Uppstår tvist om ersättningsbeloppet, prövas detta i ett enkelt skiljedomsförfarande", förtydligade de svens-

ka utredarna 1949.⁷²⁵ Hur mycket musikerna förtjänade att få för radio- och högtalarmusik skulle alltså i sista hand avgöras av jurister. Fördelningen av insamlade medel delegerades däremot till den ännu inte bildade organisationen för musiker. Auktorrättskommittén torde ha utgått från att Musikerförbundet skulle utöva ett påtagligt inflytande i denna organisation, motsvarande den roll som FST (Föreningen Svenska Tonsättare) spelat i Stim.

Efter tio års utredande tycktes Auktorrättskommittén år 1950 ha hittat en syntes mellan de två motsatta former av musikerskydd som under 1930-talet hade stått mot varandra.⁷²⁶ Musikernas rättigheter fick i de senare lagutkasterna en form som varken kunde klassas som auktorrättslig eller arbetsrättslig. Även om rätten i formell mening var individuell, förutsattes det att den skulle kollektiviseras i en organisation som utan statlig inblandning kunde anförtros den slutgiltiga fördelningen.

Auktorrättskommittén undvek alltså, så här långt, att ta ställning mellan de två fördelningspolitiska alternativen: Teaterförbundets individuella belöning till framgångsrika artister, Musikerförbundets "beskattning av den mekaniska musiken till förmån för den levande". Däremot tog utredningen mycket tydlig ställning i frågan om musikers kontra skivbolags intressen. Medan musikerna gavs rätt till ersättning för både radio- och högtalarmusik, fick skivbolagen ingetdera.

4.13 Auktorrättskommittén om skivbolags rättigheter

Auktorrättskommitténs samtliga lagutkast från 1940-talet bibehåller en tydlig hierarki av rättigheter där skivbolagen står under musikerna. Enligt 1942–43 års utkast skulle visserligen radion betala en "skäligen avgift" till skivbolagen vid spelning av grammo-fonskivor.⁷²⁷ Detta skickades på remiss till Kungl. Musikaliska Akademien, vars yttrande skrevs av Kurt Atterberg som upprepa-de samma välkända ståndpunkt som han drev när han företrädde Stim: skivbolagen är på inga villkor värda någon ersättning för vad som görs med en grammo-fonskiva efter att den väl har sålts.⁷²⁸



Auktorrättskommittén gick än en gång på den atterbergska linjen. Nästa nordiska lagutkast, utarbetat vid 1946 års konferens i Stockholm, fråntog skivbolagen varje rättighet gentemot radi-on.⁷²⁹ Man återgick till att endast tillerkänna dem ett industriellt formskydd, begränsat till att reglera mångfaldigande av den mate-riella skivan.⁷³⁰ Motiven till 1948 års nordiska utkast, som skrevs av den norska kommittén, underströk extra tydligt att det rörde sig om "en bestämmelse mot illojal konkurrens" som inte har att göra med någon konstnärlig insats från skivbolagens sida. Att det skul-le ske ett "offentligt framförande av grammo-fonskivorna, t.ex. i restauranger och kaféer, må tillverkarna ha räknat med från att tillverkningen började, varför det ej vore rimligt att ge dem rätt till ersättning för sådant bruk av skivorna."⁷³¹

Föga förvånande uttryckte Ifpi ett kraftigt missnöje med 1946 års lagutkast.⁷³² Således intensifierades lobbyverksamheten genty-mot Auktorrättskommittén under år 1947. Brian Bramall, chef för Ifpi i London, uppvaktade Birger Ekeberg i Stockholm den 6 mars.⁷³³ och följde upp besöket med att författa en rad brev till utredarna.⁷³⁴

Ifpi fick även uppbackning från Storbritanniens chargé d'affaires i Stockholm, som skrev direkt till statsminister Tage Erlander om hur stor vikt som den brittiska regeringen lade vid kravet på att ge skivbolagen rättigheter i förhållande till radion.⁷³⁵



Budskapet från London var att skivbolagen inte nöjde sig med en ekonomisk ersättning, utan krävde en ensamrätt till skivinspelningarna så att de fick möjlighet att begränsa den totala mängden grammfonmusik i radio. Brian Bramall skrev att detta även skulle gynna musikerna.⁷³⁶ Däremot borde musikerna själva *inte* få någon ensamrätt gentemot radion, enligt Ifpi. Musikerna var nämligen så många och deras konstellationer så kortlivade att hanteringen av deras rättigheter skulle bli kaotisk. Av rent praktiska skäl vore det därför bättre att låta skivbolagen stå som garant för musikernas intressen, skrev Brian Bramall till Birger Ekeberg.⁷³⁷ Skivbolagens anspråk år 1947 gick alltså betydligt längre än då Auktorrättskommittén hade inlett sitt arbete 1939. Harald Flodin hade ju då framställt det som en självklarhet att skivbolagens rätt måste komma "i sista ledet".⁷³⁸

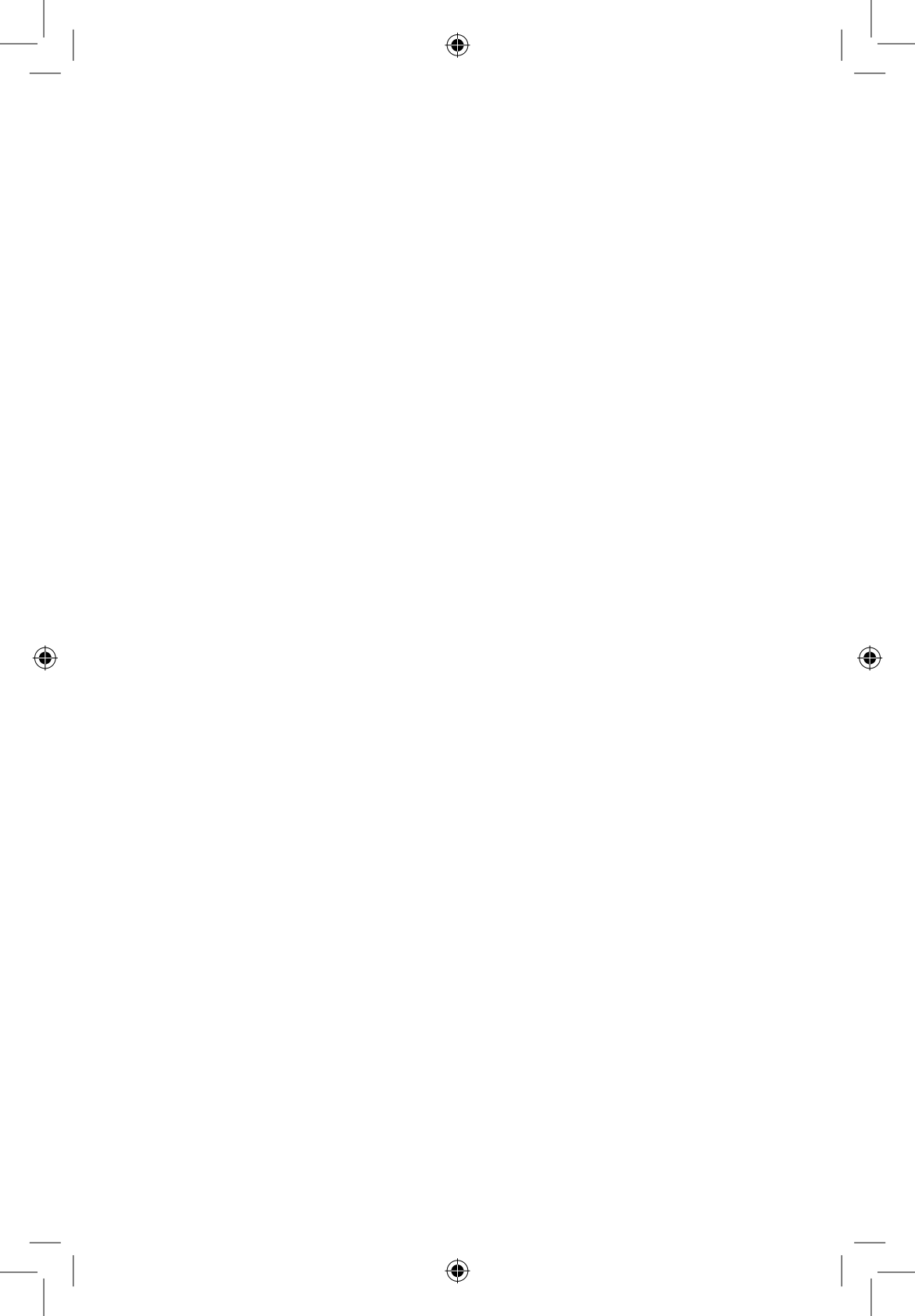
På en punkt skiljde sig argumenten mellan den brittiska och den svenska skivlobbyn. Brian Bramall avstod från alla konstnärliga pretentioner. Populärmusikens korta hållbarhet var för honom inget att skämmas över, utan framhölls tvärtom som argument mot radion. Folk tröttnar snabbt på låtarna och blir ibland rentav "på gränsen till illamående" av musiken, skrev Brian Bramall. Om radion upprepade gånger låter spela samma skiva, leder det därför till att "skivans attraktionskraft försvinner".⁷³⁹ Svenska skivbolag, å andra sidan, betonade verksamhetens inslag av "artistisk skicklighet" och respekten för "kompositörens intentioner", snarare än den rent industriella sidan.⁷⁴⁰

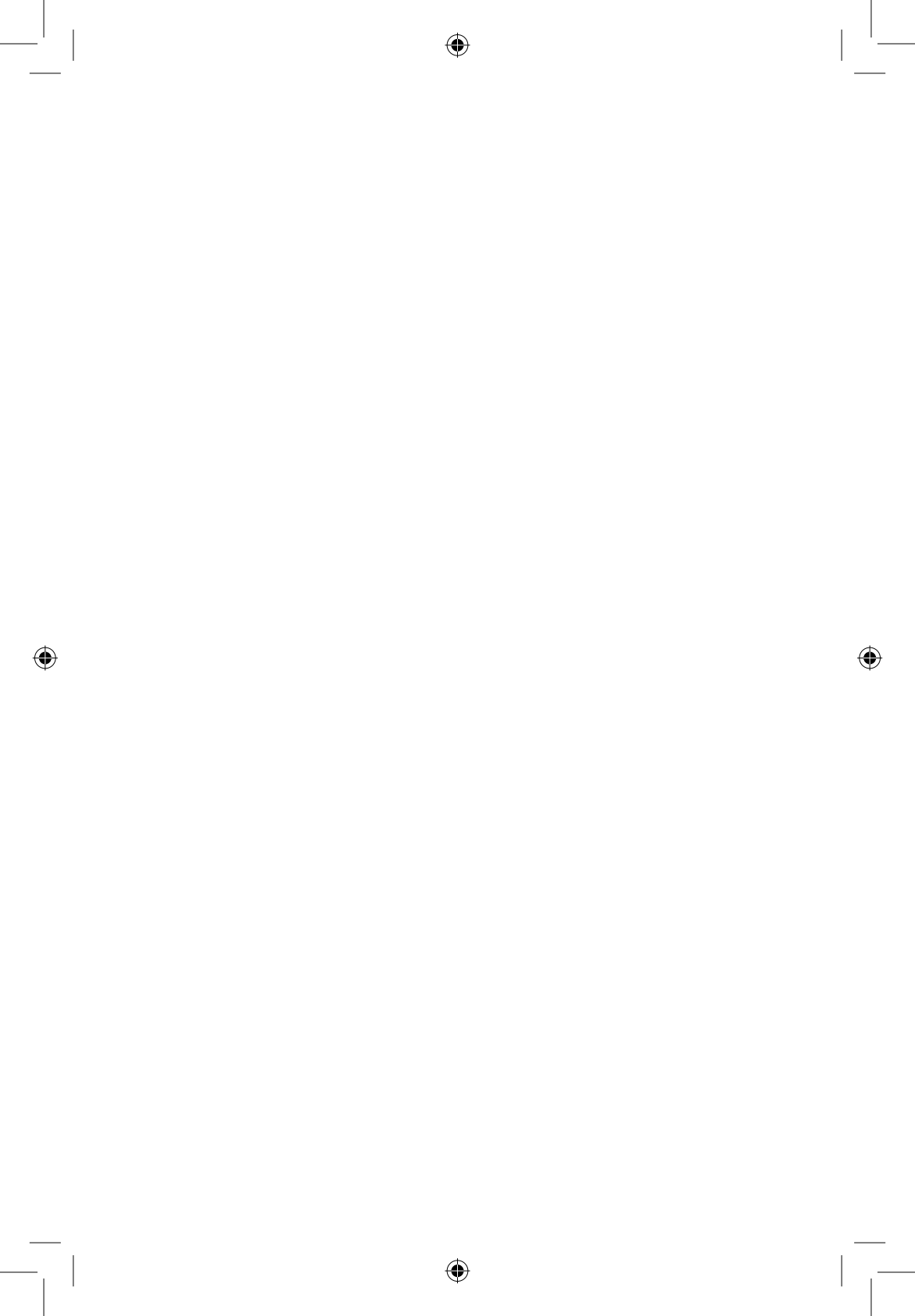


Ännu ett led i svenska Ifpis lobbyverksamhet var en marknadsundersökning som de lät genomföra år 1947. "Anser Ni att Ni skulle köpa flera grammofonskivor om radions grammofonprogram slopades?" löd en av frågorna, på vilken en tredjedel av respondenterna svarade ja. Till saken hör att det bara var en tredjedel av respondenterna – rimligtvis samma tredjedel – som hade tillgång till en grammofon. Alla hade däremot en radiomottagare.⁷⁴¹

Skivbolagen fick inte ett öre för radiomusiken, utöver det ordinarie försäljningspris som Radiotjänst betalade för varje enskild skiva. Trots intensiv lobbying övertygades inte Auktorrättskommittén om att detta förhållande skulle vara orättfärdigt.

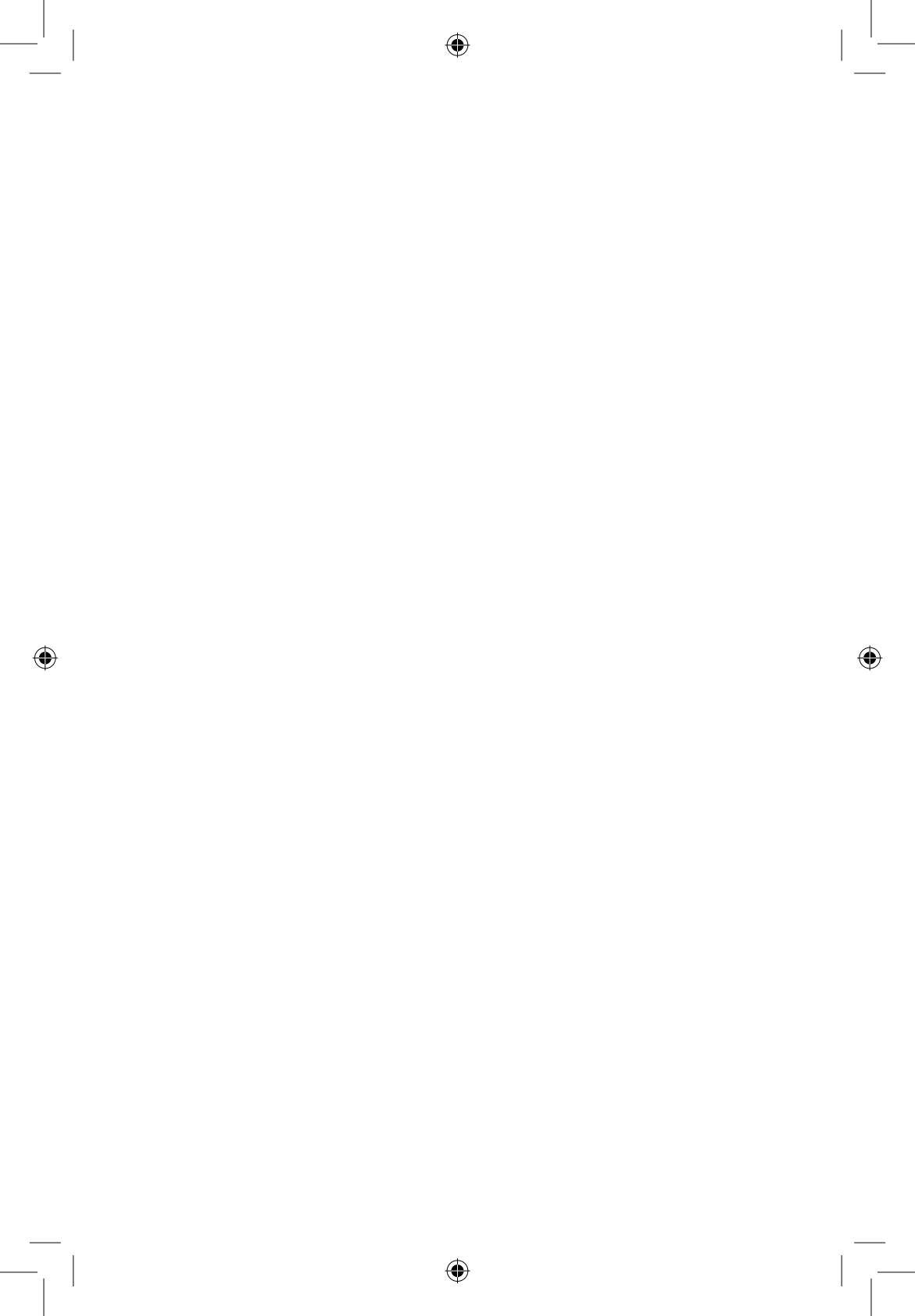






KAPITEL 5

Olika vägar till en internationell konvention



5.1 "Ett dunkelt kraftspel" med "stor italiensk aktivitet"


Under åren 1939–49 hade de nordiska auktorrättskommittéerna arbetat med att ta fram en ny nordisk lagstiftning. Denna skulle bland annat innehålla separata bestämmelser om rättigheter för musiker och för skivbolag. Lagutkasterna som togs fram tillmötesgick i första hand de musikerfackliga kraven, medan skivbolagens anspråk i hög grad avvisades.

Hösten 1949 tog den lagstiftande processen en ny vändning. Då återinträdde Genève och Bern på den internationella arenan och fortsatte, i konkurrens med varandra, det arbete som på grund av kriget hade legat i träda i tio års tid. Därtill visade det sig att en annan utredning, tillsatt i Italien, hade fortlöpt parallellt med den nordiska och kommit fram till motsatt slutsats: att skivbolagen bör överordnas musikerna. På kort tid erhöll det senare synsättet stor diplomatisk framgång, vilket ledde till en marginalisering om ILO:s planer på en konvention om musikerskydd. Hur detta gick till kommer i breda drag att visas i detta kapitel.

Auktorrättskommitténs ledamot Erik Hedfeldt konstaterade år 1950 att medan Genève och Bern "inskränkt sig till en ymnig pappersproduktion i den internationella resolutionskvarnen", hade större inflytande uppnåtts genom "en tredje aktionslinje":


Hur denna tredje aktionslinje löpt mellan olika instanser är inte alldeles klart. Källskrifterna äro, ehuru många och ordrika, oklara och ofullständiga. Bakom de yttre händelserna skymtar ett kraftspel av ekonomiska och politiska intressen, som delvis dölja sig i bakgrundens dunkel. /.../

Åtminstone geografiskt ligger den tredje linjens utgångspunkt i Italien. Grammofonindustrin hade organiserats




internationellt i "Fédération Internationale de l'Industrie Phonographique" [Ifpi], som höll sin första kongress i Rom 1933. Där behandlades bland annat frågan om rättsskydd för grammofoninspelningar. Uppenbarligen hade den italienska regeringen intresse att ge grammofonindustrins internationella sitt hägn och skydd, ty stor italiensk aktivitet utvecklades under någon tid därefter på detta område.⁷⁴²

Lika lite som Erik Hedfeldt har jag haft möjlighet att utreda det dunkla kraftspel som ledde till att den italienska aktionslinjen omkring år 1950 snabbt förankrades i de juristnätverk som hantlade dessa frågor i Europa. Jag får nöja mig med att i första hand påvisa det kraftiga inflytande som den italienska utredningen fick på hur musikers och skivbolags rättigheter utformades i Sverige.



En väsentlig del av bakgrunden till 47–49 § i 1960 års svenska upphovsrättslag återfinns sålunda i 1930-talets Italien. Därför följer härnäst en kort presentation av det italienska systemet.



5.2 Visionen om den korporativa staten

Den korporativa staten blev den modell för krishantering som företrädades av Benito Mussolinis fascistiska Italien, liksom av vissa andra auktoritära högerregimer som under 1930-talet kom till makten i Europa: Österrike under Dollfuss och Schuschnigg (1934–38) samt Portugal under Salazar (1933–74).⁷⁴³

*Korporatism*⁷⁴⁴ är ett begrepp som givits olika definitioner, men som betecknar ett samhällsideal som är oförenligt med såväl liberalismens som socialismens idéer. En korporativ ekonomi upprätthåller privategendomen som grundprincip, men upphäver systematiskt den fria marknaden i vissa avseenden. Särskilt gäller detta arbetsmarknaden, vars korporativa organisering innebär att staten medlar mellan ekonomiska intressekategorier.

Korporatism innebär representationsmonopol och inskränkt föreningsfrihet. Endast *en* organisation tillåts att företräda varje yrke eller bransch. Politisk makt delegeras till dessa organisationer, vilket gör det möjligt att helt eller delvis avskaffa den parlamentariska maktutövning som grundas på allmänna val.⁷⁴⁵

Som ideologi avvisar korporatismen de liberala idéer som sätter individen i centrum för politik och ekonomi. Deltagandet i samhällslivet sker inte i egenskap av individ utan utgår från tillhörigheten till en viss bransch. Korporatismen erkänner kollektiva ekonomiska intressen men förkastar klasskamp till förmån för ett samhällsideal av organisk totalitet och naturlig hierarki.⁷⁴⁶ Målet kan beskrivas som ett återupprättat, moderniserat skråväsende.⁷⁴⁷ Vissa statsvetare har talat om korporatism i en bredare bemärkelse, syftande på varje medverkan av intresseorganisationer i politiska processer, med följden att efterkrigstidens Sverige har

karaktiserats som en "neokorporativ stat".⁷⁴⁸ Jag vill avvisa ett sådant begreppsbruk. En fackförening kan heller inte kallas för korporativ bara för att den strävar efter ett representationsmonopol – inte ens om den sluter avtal som utestänger oorganiserade från arbete. Om det däremot är staten som auktoriserar en viss fackförening, men inte andra, att sluta avtal, finns det fog för att tala om korporatism.⁷⁴⁹

Korporatismen är inte synonym med fascism. Däremot utgör Mussolinis fascistiska regim i Italien, vid sidan om Salazars regim i Portugal, det mest systematiska försöket att förverkliga en korporativ stat.⁷⁵⁰ Ramverket till ett korporativt system etablerades i Italien under 1926–27. Strejker totalförbjöds i en ny arbetslag som i stället inrättade en arbetsdomstol med långtgående befogenheter. Inom varje bransch skulle det bara få finnas en organisation för arbetare och en för arbetsgivare. Dessa skulle efter hand slås samman till "korporationer". *Arbetsfördraget* (1927) blev det dokument som drog upp riktlinjerna för ett fortsatt bygge av den korporativa staten.⁷⁵¹

År 1930 bildades teaterkorporationen och fyra år senare tillkom ytterligare ett tjugotal, avgränsade enligt en "organisk plan om korporationernas konstruktion".⁷⁵² Korporationernas praktiska roll förblev i stort sett dekorativ. Visionen om ett unikt statskick kom inte i närheten av att förverkligas i Italien. Däremot framhåller flera forskare den stora betydelse som den organiska förståelsen av ekonomi hade för den fascistiska regimens självförståelse.⁷⁵³

Italiens fascister var angelägna om att associera de korporativa idéerna med tekniska framsteg och storskalig industri, vilket delvis skiljer dem från Tysklands nationalsocialister.⁷⁵⁴ Till saken hör att Mussolini, liksom även hans förste korporationsminister Giuseppe Bottai, hade en bakgrund i de futuristiska kretsar som hyste



en gränslös fascination för maskineri och teknokrati.⁷⁵⁵

Forskningen kring den italienska fascismen ger en samstämmig bild av hur regimens prioriteringar förändrades i skiftet mellan 1920-tal och 1930-tal. Under de första åren efter maktövertagandet 1922 koncentrerade sig Mussolini på att konsolidera sin nya regim, vilket innebar att utrikespolitiken hamnade i skuggan. Socialisterna på hemmaplan framstod än så länge som den självklara huvudfienden. "Fascismen är ingen exportvara", förklarade Mussolini för utländska journalister.⁷⁵⁶

Efter världskrisens inträde framstod saken i ett annat ljus. Hösten 1930 upphöjdes *fascismo universale* till officiell statsdoktrin av Mussolini.⁷⁵⁷ Allt tydligare framställdes fascismens korporativa stat som den idealiska "tredje vägen" mellan liberal individualism och socialistisk klasskamp.⁷⁵⁸ Efter att all öppet socialistisk verksamhet hade undertryckts i Italien, blev fascismens ideologiska framtoning under 1930-talet i första hand antiliberal.⁷⁵⁹



Under första halvan av 1930-talet blev Italien till något av "ett Mecka för statsvetare, ekonomer och sociologer" på jakt efter alternativ till liberalismen.⁷⁶⁰ Till att börja med försökte Italien använda sig av ILO för att marknadsföra sig som socialpolitiskt föregångsland.⁷⁶¹ Men i september 1933 utropade det fascistiska Italien och det nationalsocialistiska Tyskland en "arbetets nya international" vid ett massmöte i Köln, under gemensam ledning av Giuseppe Bottai och Robert Ley (den senare, ledare för *Kraft durch Freude*). Udden var vänd inte främst mot de socialistiska och kommunistiska internationalerna, utan just mot ILO.⁷⁶²

Just under hösten 1933 började Mussolini ge uttryck för en ny analys: den ekonomiska krisen var inte bara en cyklisk kris utan en slutkris för hela det liberala och kapitalistiska systemet. Han



delade in kapitalismen i tre historiska stadier, där första världskriget markerade övergången från ett "statiskt" till ett "dekadent" stadium. Mussolini levererade analysen den 14 november 1933 i ett tal inför det nationella korporationsrådet i Rom.⁷⁶³ På samma dag och i samma stad konstituerades skivbolagens international Ifpi. Detta får betraktas som en tillfällighet, men samtidigt är i detta sammanhang mycket intressant.

Åren 1933–35 utgjorde höjdpunkten för *fascismo universale*. Italiens regering bedrev en samordnad propagandakampanj för att övertyga omvärlden om att den korporativa modellen rymde en lösning på krisen, tillämpbar överallt.⁷⁶⁴ Omvärldens hårda reaktioner mot Italiens militära angrepp på Etiopien i slutet av 1935 innebar slutet på denna kampanj.⁷⁶⁵ Men de tysk-italienska ansträngningarna för att bygga ett alternativ till ILO fortsatte ända tills de båda regimerna besegrades i andra världskriget.⁷⁶⁶



5.3 Den italienska aktionslinjen

Efter att Italien straffat ut sig från den diplomatiska arenan år 1935 fick den internationella konferensen om skivbolagsskydd ställas in. Likväl fortsatte fascistregimen sitt arbete för att säkra skivbolagens intressen. Samma kommission som formulerat konferensens dagordning fick nu i uppdrag att formulera en nationell lag. Kommissionens ledamöter representerade berörda korporationer och dess ordförande var Amadeo Giannini⁷⁶⁷, som 1933 hade lett grundandet av Ifpi i Rom. Lagen som stiftades 1937 tillmötesgick, föga förvånande, alla de önskemål som Ifpi hade framfört.

Skivbolagen gavs i Italien rätt till ersättning "för varje bruk av fonogram i industriellt eller kommersiellt syfte"⁷⁶⁸ – må vara att det kommersiella syftet definierades ganska snävt. En restaurang behövde endast betala skivbolagen för högtalarmusiken om de tog extra betalt av sina besökare eller om det förekom dans. Tvister om avgifternas nivå skulle avgöras av en korporativ skiljenämnd bestående av en representant för vardera part samt en ordförande utsedd av regeringen.⁷⁶⁹

Efter att denna lag stiftats följde ytterligare ett försök från italienskt håll att förankra principen om skivbolags rättigheter i en internationell konvention. Men under 1930-talets andra halva hade de politiska förutsättningarna förändrats. Det fascistiska Italien hade närmat sig det nationalsocialistiska Tyskland och de båda axelmakterna hade fullbordat sin brytning med ILO.⁷⁷⁰


Våren 1939 ansåg ILO att tiden var kommen för en internationell konvention om musikers rättigheter. En rapport om saken sändes ut till medlemsstaterna i februari. Strax därefter, i april, inleddes i Italien förberedelser för en rivaliserande överenskom-

melse som skulle reglera *både* musikers och skivbolags rättigheter, tänkt att undertecknas i anslutning till Bernkonventionen. Initiativet kom från den framstående juristen Eduardo Piola-Caselli och koordinerades via det privaträttsliga institutet i Rom (Unidroit). En expertkommitté sammankallades under ledning av Bernbyråns nyligen avgångne direktör Fritz Ostertag.⁷⁷¹

Det är värt att notera det italienska initiativets samtidighet med de nordiska auktorrättskommittéerna, som också inledde sitt arbete våren 1939. Men medan de nordiska kommittéerna hade i uppdrag att utreda ett stort antal frågor om auktorrätt och närliggande rättsområden, koncentrerade sig den italienska kommittén just på musikers och skivbolags rättigheter.



Arbetet fortskred i rask takt. Efter bara tre månader kunde en utvidgad version av kommittén, med representanter även för Tyskland och USA, samlas till ett möte i schweiziska Samaden där de enades om ett utkast till en internationell konvention. Den rättsliga innovationen bestod i att man inom ramarna för en enda konvention sammanförde musikernas och skivbolagens rättigheter, vilka dittills hade betraktats som väsensskilda.⁷⁷² Jag har inte funnit några närmare motiv för detta sammanförande, men det är uppenbart att det gjordes i opposition mot ILO, vars förslag om musikerrätt var ute på remiss sommaren 1939. Att sammansmälta musikers och skivbolags rättigheter var en rättslig innovation som låg i linje med fascisternas idé om en korporativ idealstat.

Av allt att döma fick den svenska Auktorrättskommittén inte kännedom om mötet i Samaden förrän tio år senare. Det förefaller troligt att de fascistiska initiativtagarna inte primärt riktade sig till länder med socialdemokratisk regering, utan eftersträövade en högerfront mot ILO:s fackföreningsvänliga politik.



Samaden-utkastet premierade skivbolagens intressen. Musikerna skulle visserligen "äga rätt till skäligen ersättning av den som utsänder deras framförande av verket genom radio". Skivbolag skulle däremot få skälig ersättning både när skivor sänds i radio och vid "annan form av offentligt framförande i förvärvssyfte". Högtalare skulle alltså beskattas enbart till skivbolagens fördel.⁷⁷³

Alldeles före andra världskrigets utbrott skickades Samaden-utkastet till Belgiens regering, som skulle ansvara för nästa konferens för revidering av Bernkonventionen. Uppgifter finns om att Rominstitutet (Unidroit) och Bernbyrån fortsatte att bearbeta förslaget under krigsåren.⁷⁷⁴



5.4 Korporativa idéer om immaterialrätt

Tillgängliga källor säger föga om de faktiska förbindelserna mellan Ifpi, Confindustria, Unidroit och Italiens regering. Därför kan här inte dras några slutsatser om i vilken mån som det t.ex. var fascistisk ideologi eller skivbolagens lobbyism som låg bakom olika initiativ. Däremot har de italienska jurister som var drivande i processen formulerat sina tankar mycket utförligt i den tyska tidskriften *Ufita* som var ett organ för internationell debatt mellan experter på immaterialrätt.

Där medverkar tre namn av stor betydelse: Amadeo Giannini, Eduardo Piola-Caselli och Valerio de Sanctis. Den förstnämnde framstår som en ren lobbyist för skivbolagens intressen, vars resonemang refererades redan i föregående kapitel (se avsnitt 4.8). De två andra var snarare ideologer.

Eduardo Piola-Caselli hade under hela 1930-talet engagerat sig i frågan om musikers rättsskydd. I polemik med tyska juristkollegor drev han tesen att det omöjliga kan finnas två ensamrätter till ett rättsobjekt. Om musikern ges ensamrätten att tillåta ett visst bruk av en skivinspelning, så underminerar det kompositörens möjlighet att dra fördel av sin ensamrätt. Därför måste musikerns rätt inskränkas till en ersättningsrätt (*droit pécuniare, Verwertungsrecht*).⁷⁷⁵ Piola-Caselli menade att en sådan ersättningsrätt var att betrakta som en arbetsrättslig reglering. Den behövde inte motiveras av konstnärliga insatser utan av att musikerns framförande är ett arbete. Så långt låg resonemangen i linje med ILO, som gillande citerade honom i sin rapport från 1932.⁷⁷⁶ Men hans avsikt tycks inte ha varit att kompensera arbetslösa musiker för förlorade arbetstillfällen. Snarare ville han omdefiniera



musikerns arbete på ett sätt som gick bortom det enkla motsatsförhållandet mellan "levande" och "mekanisk" musik som ILO och musikerfacken utgick från.

Tidens nya medier, skrev Eduardo Piola-Caselli, har förändrat innebörden av artisters aktivitet. Tidigare gjorde de en insats att avnjuta i ögonblicket, men nu producerar de ett beständigt ting. Från *praxis* till *poiesis* alltså – eller i den italienske juristens latinska jargong: "ur *operae* uppstår ett *opus*".

Nya former av andligt skapande har uppträtt, och för dessa såväl som för äldre skapandeformer finns det nu nya, egenartade affärsmodeller. /.../

dessa nya utvecklingar måste tas med i räkningen, alldeles särskilt i Italien med tanke på dess nya historisk-sociala åskådningar, på vars grund staten reglerar såväl den enskildes och gemenskapens verksamhet och förvandlar de individuella rättigheterna till intressekategorier.⁷⁷⁷

Tanken på musikern som en produktiv arbetare, vars verksamhet resulterar i beständiga slutprodukter, associerades alltså av Eduardo Piola-Caselli till den fascistiska ideologin.

Ännu tydligare gjordes denna koppling hos Valerio de Sanctis, som medverkade vid skivindustrins bägge möten i Rom 1933 och Stresa 1934. Då representerade han rättighetskollektivet SIAE (Italiens motsvarighet till Stim, som efter en lagändring 1926 även organiserade förläggare).⁷⁷⁸ Valerio de Sanctis skulle fortsätta att spela en framträdande roll i processen så sent som 1957, då han hörde till den lilla grupp av experter som fick ett avgörande inflytande över



det som skulle bli Romkonventionen.⁷⁷⁹

I en artikel som 1933–34 publicerades både på italienska och på tyska, började han med att proklamera ”den fascistiska idéns seger i världen”.⁷⁸⁰ Detta definierades som ett dialektiskt övervinande av såväl liberalismens som socialismens ekonomiska principer, genom att de motsatta partsintressena underordnar sig nationens intresse. Valerio de Sanctis ville realisera detta ideal på immaterialrättens område. Han avvisade å ena sidan ”den franska doktrinen” av individuell auktorrätt som motiveras av liberala principer, å andra sidan det socialistiska Sovjetunionen där arbetsrätten är den tyngst vägande doktrinen även på konstens område. Mot dessa bägge antiteser uppställde Valerio de Sanctis en ”tysk-italiensk” åskådning som strävar efter att upphäva alla intresse motsättningar i en korporativ syntes. Enligt honom var sådan harmonisering av särskild vikt i en tid då det konstnärliga skapandet är beroende av stora kapitalstarka företag: förläggare, skivfabrikanter, radiostationer.

”Här erbjuds ett tillfälle att tillämpa den korporativa rätten”, skriver de Sanctis och hänvisar till ”principregleringen som den nya italienska statsordningen gestaltar i produktionens och arbetets domäner.” Han ansåg att den kollektiva rättighetsförvaltningen kunde ses som en korporativ förebild för hur näringslivet kan organiseras på ett sätt som utesluter såväl facklig organisering som individuella avtal. Samtidigt som den privata äganderätten i princip bibehålls, upphöjs den till en ny nivå inom staten, i det att individen endast kan utöva sina rättigheter via särskilda organisationer, för vars verksamhet staten sätter gränserna.⁷⁸¹ Det korporativa systemet, förklarade Valerio de Sanctis år 1938, ”syftar till enhetliggörandet av produktionen genom samarbete mellan

de involverade grupperna under statens uppsikt.”⁷⁸²

”Italien har gjort de korporativa idéerna gällande även i det internationella livet”, skrev Valerio de Sanctis i den tyska immaterialrättstidskriften *Ufita*. Särskilt visade sig detta i anslutning till nya medier som grammofon och radio, där man verkat för en internationell samordning mellan organisationer representerande författare och kompositörer, såväl som film-, radio- och skivindustri – ”alltså ett specifikt korporativt tillvägagångssätt på den internationella arenan”, summerade Valerio de Sanctis. Som kvitto på dessa framgångar framhölls hur italienaren Dino Alfieri våren 1935 hade valts till president för Cisac.⁷⁸³

Alfieri brukar betecknas som en typisk karriärfascist: en jurist och teknokrat som råkade få kulturpolitiken som sitt verksamhetsfält.⁷⁸⁴ År 1932 hade han fått Mussolinis uppdrag att till tioårsminnet av fascisternas maktövertagande anordna en stor propagandautställning, vars syfte var att framhäva fascismens modernitet.⁷⁸⁵ Året därefter utsåg Mussolini honom till ledare för auktorrättsorganisationen SIAE, lagom till dess femtioårsjubileum. Alfieri höll ett jubileumstal som framhöll att konsten är en kollektiv verksamhet som kräver disciplinerade arbetare snarare än inspirerade genier.⁷⁸⁶

När Mussolini gjorde sitt första försök till en samordnad kulturpolitik, utsågs Alfieri till landets förste kulturminister. Målsättningen beskrev han själv som ”övergången från en liberal regim till en disciplinerad regim på kulturens område”.⁷⁸⁷ En av kulturministerns allra första åtgärder, i november 1936, var att tillsätta en kommission för att reformera Italiens auktorrättslagstiftning.⁷⁸⁸ Ordförande för kommissionen blev skivbolagslobbyisten Amadeo Giannini, medan Eduardo Piola-Caselli utsågs till föredragande.⁷⁸⁹

Som ett resultat av kommissionens arbete trädde Italiens nya

auktorrättslag i kraft våren 1941. Piola-Caselli beskrev själv den nya lagen som en revolution, ägnad att eliminera "de traditionella individualistiska och liberala grundvalarna för hela privaträtten", vilka ersattes med de korporativa principer som fastslagits i *Arbetsfördraget*.⁷⁹⁰ Auktorrätten skulle inte längre uppfattas som en sakrätt vars objekt är ett konstnärligt *verk*, utan förvandlas till en arbetsrätt som reglerar villkoren för en produktiv *verksamhet*.⁷⁹¹

Italiens lag var innovativ, jämfört med andra länders lagar, i sitt sätt att reglera konflikten mellan musikers och skivbolags rättigheter. Principerna från Samaden implementerades i ett lagkapitel om "närstående rättigheter". Lagkapitlets disposition uttryckte en rättslig hierarki: skivbolagen på första plats, radioföretagen på andra plats, musikerna på tredje plats, varefter listan fortsatte med mer lättviktiga paragrafer om sådant som rätten till egen bild och till innehållet i brev. Lagen bekräftade principen om att endast skivbolag, inte musiker, skulle få ersättning för bruket av gramfonmusik i högtalare.⁷⁹²

5.5 Samaden-principernas bestående inflytande

Konventionsarbetet som år 1939 initierades i Italien stod i uppenbar opposition till den konvention om musikers rättigheter som förbereddes av ILO i Genève. Därför var det föga förvånande att italienarna bemödade sig om att förankra det så kallade Samaden-utkastet hos Bernbyrån. Via dess nätverk gavs utkastet nytt liv flera år efter att fascistregimen hade störtats.

Konferensen för revision av Bernkonventionen, ursprungligen tänkt att hållas i Bryssel år 1935, kom slutligen till stånd några år efter kriget, i juni 1948. Såväl musikers som skivbolags intresseorganisationer hoppades få sina rättigheter erkända, men ingen av parterna fick någon reell utdelning. Särskilt från franskt håll bjöds motstånd mot tanken på att föra in skivbolags rättigheter i Bernkonventionen. Konferensen i Bryssel kunde därför inte enas om mer än några allmänt hållna formuleringar om att medlemsstaterna bör överväga behovet av skyddslagar för skivbolag, radioföretag samt musiker.⁷⁹³ Ordningsföljden var alltså densamma som i 1939 års Samaden-utkast och 1941 års italienska lag.

Vid konferensen i Bryssel bildades även ett organ kallat *Bernunionens permanenta kommitté*, bestående av experter från tolv länder. Med hänvisning till konferensens önskemål beslöt dessa vid sitt första sammanträde, som hölls i schweiziska Neuchâtel i september 1949, att skicka Samaden-utkastet på remiss till Bernkonventionens medlemsstater.⁷⁹⁴ Därmed blåstes nytt liv i konflikten mellan Bern och Genève. Samma höst återupptog nämligen ILO sitt arbete för en konvention som skulle garantera rättigheter åt musiker, men inte åt skivbolag.

5.6 Musikernas nya international

Musikernas fackförbund hade saknat en international sedan IMU (Internationella musikerunionen) kollapsade omkring år 1930, men efter kriget inleddes en rekonstruktion. Sven Wassmouth, som år 1946 valdes till ordförande i Svenska Musikerförbundet, deltog aktivt i arbetet. Sensommaren 1947 besökte han det brittiska musikerförbundets kongress och diskuterade behovet av en ny musikerinternational vars främsta uppgift skulle vara att hantera "den fortskridande mekaniseringen av vårt yrke".⁷⁹⁵

Ett år senare bildades FIM (Internationella musikerfederationen) vid en kongress i Zürich. Under sitt första verksamhetsår sammanslöt federationen musikerförbund från Sverige, Norge, Storbritannien, Österrike, Italien och Schweiz.⁷⁹⁶ Sven Wassmouth valdes in i FIM:s styrelse samt till dess särskilda kommitté som fick i uppdrag att undersöka "den mekaniska musiken och dess skadeverkningar samt vilka möjligheter som skulle kunna finnas för att stävja densamma".⁷⁹⁷ Enligt hans rapport i *Musikern* ägnade första styrelsemötet flera dagar åt att diskutera strategier mot mekaniseringen.⁷⁹⁸

Att döma av de fortsatta rapporterna beslöt sig FIM för en tvåstegsstrategi. På längre sikt hoppades de på att, med hjälp av ett internationellt musikerskydd, kunna begränsa bruket av högtalarmusik. Detta motsvarar vad som ovan har kallats för "hård" kulturaktivism. Men ett första delmål var att erhålla ersättning för högtalarmusiken, om möjligt på avtalsväg. Styrelsen för FIM fann två viktiga exempel på fackliga delsegrar i denna riktning: ett amerikanskt och ett brittiskt.

Amerikanska musikerförbundet (AFM), lett av den mytom-

spunne James Caesar Petrillo, hade erhållit ersättningar genom att konfrontera skivindustrin. Resultatet av två inspelningsstrejker, 1942–44 och 1948, var en facklig fond som omfördelade pengar från skivförsäljning till levande musik (se ovan, avsnitt 3.15). Brittiska musikerförbundet hade däremot satsat på att alliera sig med skivindustrin, vilket FIM:s styrelse tycks ha bedömt som en mer framkomlig väg. Till saken hör att det brittiska förbundet, men inte det amerikanska, var anslutet till FIM. Ordförande i FIM var det brittiska musikerförbundets ordförande Hardie Ratcliffe.⁷⁹⁹

Storbritanniens lag om *copyright*, vars grundprinciper delvis skiljer sig från kontinental auktorrätt, hade efter hand kommit att tolkas som att skivbolagen har ensamrätt att nyttja sina inspelningar.⁸⁰⁰ Därmed kunde de ta ut licensavgifter för skivornas utsändande i radio och uppspelande i högtalare. Brittiska Ifpi uppgavs också vara så välorganiserade att det var omöjligt för någon nöjesidkare i landet att smita undan från denna licensavgift. Sedan år 1947 hade brittiska musikerförbundet ett avtal med Ifpi, som tillförsäkrade dem 10 procent av de licensavgifter som Ifpi inhämtade (en summa som efter några år skulle uppräknas med ytterligare några procentenheter). Sven Wassmouth rapporterade i *Musikern* att dessa pengar gick till en facklig fond för "beredande av arbete åt de musiker, som i stormakter som Amerika och England etc. alltmer drivas ut i arbetslöshet av de mekaniska helvetesmaskiner med vilka profithungriga företagare, speciellt i nöjeshallar, på kaféer o.dyl. underhålla sin tyvärr alltför litet fordrande publik."⁸⁰¹

Talet om "profithungriga företagare" syftade uppenbarligen *inte* på skivbolagen, inte heller på den elektronikindustri som tillverkade gramfoner, högtalare och andra "mekaniska helvetes-

maskiner". Udden var riktad mot de nöjesföretagare som tidigare hade anlitat levande musiker men nu hade rationaliserat bort dem till förmån för "mekanisk musik", möjliggjord av produkter från skiv- och elektronikindustrierna. "Ännu har problemet icke antagit någon nämnvärd storleksordning i de skandinaviska länderna, men i USA är det redan en landsplåga, som skadat musikerna oerhört."⁸⁰² Under FIM:s första verksamhetsår beskrevs skivbolagen som oskyldiga till mekaniseringen, eftersom varje grammofon-skiva "ursprungligen framställts för att användas för privat bruk i hemmen."⁸⁰³

Även skivbolagen motsatte sig det obegränsade bruket av högtalarmusik i offentligheten, då de fruktade att skivförsäljningen skulle skadas om musik kunde höras överallt. Brian Bramall, direktör för Ifpi, intygade i ett brev augusti 1949 att musikernas intressen därför bäst kunde skyddas av skivbolagen. Så hade enligt honom skett i Storbritannien, där Ifpi skrivit in i sina licensvillkor att offentligt bruk av grammofonmusik inte var tillåtet i sammanhang där det vore rimligt att anställa levande musiker. Brian Bramall menade att detta utgjorde ett bevis på att musikerna inte behövde tillerkännas några egna rättigheter rörande bruket av skivinspelningar: "protection should vest in and remain with the manufacturers"⁸⁰⁴

Första delmålet för FIM blev att teckna ett internationellt kollektivavtal med Ifpi, motsvarande det avtal som redan fanns i Storbritannien.⁸⁰⁵ Därmed skulle musikerna tillförsäkras en viss procent av skivbolagens ersättning för högtalarmusik, i de fall lagen gav skivbolagen en sådan rätt. Förhandlingar mellan musiker (FIM) och skivbolag (Ifpi) skulle inledas under hösten 1949. Vän-skapliga relationer bekräftades genom att FIM bjöds in till Ifpis

kongress i Amsterdam (april 1949) varpå Ifpi bjöds in till FIM:s kongress i Wien (oktober 1949). Skivbolagens representant höll ett tal om intressegemenskap på musikernas kongress och musikerledaren Hardie Ratcliffe uttryckte liknande förhoppningar på skivbolagens kongress.⁸⁰⁶

5.7 Förnyad konflikt mellan musiker och skivbolag

Redan mot slutet av 1949 kallade relationerna mellan Ifpi och FIM. Orsaken torde finnas i den förnyade konflikten mellan Bern och Genève. Musikernas första delmål förutsatte samarbete med skivbolagen men deras verkliga målsättning var att tillerkännas egna rättigheter, vilket skulle ske inom ramen för ILO. Tidigt glädde sig FIM, vars sekretariat låg i Zürich, över de goda relationerna med Genève.⁸⁰⁷ En särskilt viktig ILO-kontakt var Karl Grünberg, som hösten 1949 sammanställde en utförlig rapport om musikerskydd. Utgångspunkten var där att tekniken minskade antalet arbetstillfällen för musiker och att lösningen på detta borde vara av arbetsmarknadspolitisk art: fackligt förvaldade fonder till stöd för musikerna som yrkeskollektiv.⁸⁰⁸

När ILO i slutet av 1949 officiellt återupptog sitt arbete för en konvention om musikerskydd, motarbetades detta från första början av Ifpi. Arbetet skedde i en kommitté som likt alla ILO-organ inkluderade representanter för fackförbund och arbetsgivare. Vid första mötet i Genève representerades den fackliga sidan av styrelseledamöter från FIM (inklusive Sven Wassmouth) samt av American Federation of Musicians (AFM). Dessa förde gemensamt fram det radikala kravet på att den tilltänkta ILO-konventionen inte bara skulle ge musikerna en ersättningsrätt utan även en ensamrätt, alltså en möjlighet att begränsa bruket av inspelad musik i radio och högtalare.

Arbetsgivarsidans delegation på mötet i Genève leddes av den brittiske Ifpi-direktören Brian Bramall, tillsammans med en representant för USA:s radioföretag. Båda opponerade sig resolut mot själva tanken på en särskild ILO-konvention om musikers rät-



tigheter. Mötets resultat blev därför att ILO förband sig att inte ta några ytterligare steg i fråga om musikers rättigheter om det inte skedde i samarbete med Bernkonventionens organ.⁸⁰⁹

Att Ifpi motsatte sig en ILO-konvention är fullt begripligt. Om musikerna på egen hand uppnådde en rätt till ersättning så skulle de inte längre ha intresse av att understödja skivbolagens rättsanspråk. Därför fortsatte Ifpi att uppvakta FIM med förslag om samarbete med sikte på en enda internationell konvention som reglerar rättigheterna för både skivbolag, radioföretag och musiker. Men nu var inte musikerfacken lika intresserade av samarbete med skivbolagen. Från årsskiftet 1949–50 uttryckte Sven Wassmouths FIM-rapporter en allt större skepsis gentemot Ifpi och besvikelse över att de motsatt sig en ILO-konvention om musikerrätt.⁸¹⁰

Samarbete mellan musikerna-artisterna och grammfonskiveproducenterna är naturligtvis möjligt, men det måste ske försiktigt, ty det är endast så länge som varken musikerna-artisterna eller producenterna äro lagligt skyddade mot "Secondary use", d.v.s. kommersiellt bruk, som intressena äro gemensamma eller åtminstone besläktade. Vi fordra lagligt skydd åt vår helt naturliga rätt, att neka mekaniskt återgivande av våra prestationer, såvitt vi inte på ett eller annat sätt kan hållas skadelösa för den minskning av arbetstillfällena, som följer mekaniseringen. Den nordiska Auktorrättskommittén har i det närmaste färdigt sitt förslag till lag i de nordiska länderna. Gå det förslaget igenom, vilket kan bli möjligt inom de närmaste två åren, då ha åtminstone vi i Sverige, Norge, Finland och Danmark ett skydd. Men vi måste arbeta vidare internationellt, ty ett lagskydd måste, för att bli verkligt effektivt, vara genomfört i praktiskt taget varje



land med egen "musikindustri". Musikindustri är ett otäckt ord, men täcker ganska väl begreppen radio, film, television och grammofon.⁸¹¹

Det framstår allt mer och mer, att IFPI inte anser det förenligt med deras egna intressen, att vi musiker-artister genom Internationella Arbetsbyrån försöker få vår rätt etablerad. Men är det så, att IFPI verkligen kräver att vi skall helt avstå från den möjlighet som finnes att få en lagstiftning genom arbetsbyrån och endast försöka den osäkra väg, som går över en av schweiziska regeringen sammankallad diplomatisk konferens, då ha vi en känsla av att det är bäst att var och en går sina egna vägar. Vi musiker-artister ha aldrig motsatt oss att grammofonskiveproducenter och radioföretag få det lagliga skydd som kan vara möjligt, men vi anse fortfarande och allt framgent att den rätt vi kämpa för, d.v.s. rätten för en musiker-artist att förbjuda profiterande på mekanisk väg på hans konstnärliga prestationer, är den primära rätten.⁸¹²

När nu en ILO-konvention åter såg ut att vara i sikte skärpte alltså FIM sin retorik. Ambitionerna höjdes åter i riktning mot en "hård" kulturaktivism. Musikerna hoppades på att ILO skulle ge dem de rättsliga vapnen för att hindra "ett obegränsat användande av de nya apparaterna" och därigenom rädda arbetstillfällena inom levande musik.⁸¹³ Nu hävdade Sven Wassmouth att musikerna i denna kamp inte kunde ta hänsyn till skivbolagen.⁸¹⁴

År 1950 framträdde en tydlig polarisering mellan musiker och skivbolag, Genève och Bern. Men förutsättningarna var ojämna efter att Ifpis direktör, i egenskap av arbetsgivarrepresentant i Genève, hade dragit i bromsen för ILO:s arbete. Initiativet låg därför hos Bernkonventionens organ, som fortsatte det projekt som in-

letts i Italien och vars principer hade formulerats år 1939 i Samaden. Bernkonventionens permanenta kommitté höll sitt andra sammanträde i Lissabon i oktober 1950.⁸¹⁵

Till mötet i Lissabon inbjöds även representanter för ILO, samt observatörer för en rad berörda intressenter: kompositörer (Cisac), musiker (FIM), skivbolag (Ifpi) och radioföretag (EBU).⁸¹⁶ Redan på förhand hade Ifpi och EBU kommit överens om alla detaljer i en tänkt konvention som skulle reglera både skivbolags, radioföretags och musikers rättigheter. Musikerinternationalen FIM avvisade däremot tanken på en enhetlig konvention, eftersom de i första hand ville se en särskild ILO-konvention om musikers rättigheter.⁸¹⁷

Men medan Ifpi på 1949 års möte i Genève hade haft officiell status som partsföreträdare, var FIM endast observatörer på 1950 års möte i Lissabon. De kunde inte dra i någon broms. Bernunionens permanenta kommitté fortsatte att förbereda en internationell konvention på grundval av principerna i Samaden-utkastet. De utlyste en expertkonferens i Rom, i november 1951, för att fastställa en slutgiltig konventionstext.⁸¹⁸

5.8 Kraftmätningen kring Romutkastet

Rudolf Leuzinger, FIM:s generalsekreterare som var baserad i Zürich, tillbringade en sommardag 1951 i Genève tillsammans med ILO:s Karl Grünberg. Den senare delade med sig av konfidentiell information om Bernbyråns förberedelser inför konferensen i Rom. Rudolf Leuzinger rapporterade vidare till den övriga ledningen för FIM, däribland Sven Wassmouth som i sin tur vidarebefordrade rapporten till den svenska Auktorrättskommittén.⁸¹⁹

Enligt dessa uppgifter ansåg man på Arbetsbyrån (ILO:s kansli i Genève) att Bernbyråns jurister var helt ointresserade av musikers rättigheter. Följaktligen förväntade de sig att diskussionsunderlaget i Rom skulle bli "fullständigt nonsens". Företrädare för Bernbyrån, å andra sidan, ska ha hävdad att ILO:s föreslagna musikerskydd var "rena kommunismen".

Karl Grünberg bedömde det nu inte som troligt med en särskild ILO-konvention om musikers rättigheter: "regeringar och arbetsgivare kommer göra allt för att torpedera den", trodde han. Snarare gick han in i rollen som lobbyist, företrädande musikerfackens intressen gentemot Bernbyrån. Karl Grünberg drog upp en musikerfacklig taktik inför förhandlingarna i Rom. Enligt hans bedömning var nu radioföretagens organisation EBU något av en vågmästare i striden mellan Genève och Bern. Uppgifter om att EBU nu föredrog att samarbeta med ILO hellre än med Bernbyrån inräknades som en "moralisk seger" för det musikerfackliga intresset. Förhoppningen fanns nu att radioföretagen kunde gå med på att ge musikerna en rätt till ersättning för radiomusiken. Musikernas företrädare borde därför acceptera radioföretagens anspråk på egna rättigheter till radiosändningarnas innehåll.

En allians måste skapas, menade Karl Grünberg, mellan Ifpi, EBU, Unesco, ILO och FIM. "Om vi lyckas med det, kan vi besegra den reaktionära attityden hos Bernunionen", skrev han. Av taktiska skäl menade han därför att FIM borde stödja ett stärkande av alla "de tre sammankopplade rättigheterna" i Rom.⁸²⁰ "Hellre en dålig konvention än ingen" var det råd från Genève som FIM tog till sig.⁸²¹ Följaktligen uppgav Sven Wassmouth hösten 1951, i samtal med svenska Auktorrättskommittén, att musikerna föredrog att agera i samråd med Ifpi och UER.⁸²²

Exakt vilka allianser som var verksamma vid expertmötet i Rom, november 1951, är svårt att säga. Men de tre organisationerna för musiker och artister (FIM, FIA och FIAV) skrev under ett flygblad tillsammans med Ifpi. Udden var vänd mot kompositörernas organisation Cisac, vilka predikade en allmän återhållsamhet i fråga om rättigheter till nya grupper av rättighetshavare. Cisac förefaller i hög grad ha haft stöd från Bernbyrån och Unesco för sin återhållsamma linje.⁸²³

Det tycks i efterhand som att fackförbunden och Arbetsbyrån gjorde en taktisk missbedömning när de trodde att musiker skulle få stärkta rättigheter i utbyte mot att ge stöd till skivbolagens rättigheter. Romutkastet (1951) gav ytterst dålig utdelning för musikerna. Allt de fick var en ensamrätt att tillåta inspelning eller direkt vidareändring (via radio eller kabel) av ett framförande. När en inspelning väl var gjord gavs inga ytterligare rättigheter. Musikernas rätt till "skälig ersättning" för bruket av grammofonmusik i radio, som hade funnits med i Samadenutkastet (1939), var struken från Romutkastet. Inte heller gavs de någon rätt i fråga om högtalarmusiken.

Skivbolagen kammade däremot hem full pott i Romutkastet där de garanterades rätt till ersättning när grammofonskivor spe-

lades i radio, såväl som vid "annan återgivning inför allmänheten", det vill säga högtalarmusik.⁸²⁴ Romutkastet reglerade kort sagt radio- och högtalarmusiken på så vis att skivbolagen fick alla rättigheter medan musikerna blev utan.

Även om mycket tydde på att Romutkastet skulle ligga till grund för en internationell konvention så var det ännu bara ett utkast. ILO hade inte givit upp sin ambition om att förändra balansen av rättigheter till musikernas förmån. Dess generalsekretariat förklarade öppet sitt missnöje med musikernas klena utdelning och kallade i februari 1952 till nya förhandlingar i Genève. Under två veckor dryftades de punkter i Romutkastet som rörde musikers rättigheter. Paragraferna om skivbolag och radioföretag lämnades utanför diskussionerna då skyddet av dessas intressen låg utanför ILO:s arbetsområde. Likväl garanterade ILO:s principer en representation för arbetsgivarsidan, vilket i det här fallet kom att innebära deltagande av representanter för skivindustrin och radioföretagen.⁸²⁵ Bland dessa fanns en svensk representant för Radiotjänst vars utförliga noteringar från mötet har bevarats i Auktorrättskommitténs arkiv.⁸²⁶

Ordförande för arbetsgivarnas delegation blev ännu en gång Brian Bramall från Ifpi, som attackerade själva den problemformulering som låg till grund för sammankomsten. Att de tekniska ljudmedierna skulle ha skapat arbetslöshet var enligt honom "en överdrivet snedvriden artistuppfattning". Hardie Ratcliffe replikerade genom att anföra USA:s alla jukeboxar som exempel på hur "den tekniska utvecklingen skapat arbetslöshet, svält och lidande". Brian Bramall ställde då den retoriska frågan om FIM-ordföranden trodde sig tala på ett massmöte. Sven Wassmouth och Hardie Ratcliffe framhärddade dock i att hävda att det var uppenbart att

radion hade gjort musiker arbetslösa. De reagerade med bestörning när en representant för Frankrikes regering hävdade motsatsen: att radion hade skapat fler arbetstillfällen för musiker än vad den tagit från dem.⁸²⁷ Sven Wassmouth klagade på att radioföretagens intressen dominerade förhandlingarna. Detta berodde enligt honom på att radion i många länder var statskontrollerad, vilket betydde att även regeringsdelegaterna tog ställning för radioföretagens intresse av att slippa betala ersättning till musikerna.⁸²⁸

Ändå lyssnade Sven Wassmouth och FIM på maningen från ILO:s Karl Grünberg om att hålla tillbaka sina anspråk då en dålig konvention ansågs bättre än ingen.⁸²⁹ Enligt en rapport från mötet fanns det dock även en musikerfacklig minoritetsfalang, ledd av en fransk kommunist, vilka helt ville förkasta Romutkastet.⁸³⁰

Debatten om orsakssamband mellan ljudmedier och arbetslöshet hade betydelse för frågan om fördelning av ersättningar till musiker. Om radion skapade arbetslöshet borde de ersättningar som radion betalade användas för att skapa jobb åt arbetslösa musiker, löd ett återkommande argument. Ett förslag lades om att rekommendera till ILO:s medlemsstater att använda ersättningarna så, men i en jämn omröstning sade mötet nej. Istället antogs en försiktigare kompromissformulering där staterna uppmanas att "noggrant undersöka" hur artister som yrkesgrupper påverkas av "problemet med teknologisk arbetslöshet".⁸³¹

Tvärtemot vad Karl Grünberg hade förutspått, var radioföretagen (UER) ytterst ovilliga att acceptera någon som helst ersättning till musikerna för bruket av grammofoonmusik i radio.⁸³² Positionerna tycktes låsta, tills Frankrikes regeringsdelegat Lenoble lade fram ett kompromissförslag: Musikerna skulle fortfarande inte få någon självständig rätt till ersättning, men däremot en *rätt*

till en viss andel av de ersättningar som skivbolagen inkasserade.⁸³³ Med viss tvekan valde musikerfacken att stödja förslaget om en andelsrätt. Arbetsgivarsidan var däremot fortsatt avvisande. Sådant borde vara en fråga för skivkontrakt, inte för en internationell konvention – det ansåg både Ifpi och Radiotjänst.⁸³⁴

Voteringen om Lenoble-kompromissen utföll med en liten övervikt av nej-röster.⁸³⁵ Idén om en andelsrätt skrevs därmed inte in i den lätt reviderade version av Romutkastet som blev resultatet av två veckors förhandlingar hos ILO i Genève. Senare under 1952 ändrade sig emellertid Ifpi och UER och meddelade gemensamt att de accepterade Lenoble-modellen där musikerna garanteras en andel av skivbolagens radioersättning.⁸³⁶

Här är det tyvärr omöjligt att klarlägga hela spelet mellan olika intresseorganisationer, mellan jurister som representerade regeringar och mellan Bern och Genève. Däremot står det klart att Bern ännu en gång körde över Genève, till musikerfackets besvikelse. Under 1952 skickade Bernbyrån ut det oförändrade Romutkastet på remiss, utan synpunkterna som framkommit på ILO:s möte. Däremot bifogades resolutionen från 1949 års möte i Neuchâtel (där Samaden-projektet hade återupplivats) samt en särskild kommentar av juristen George H.C. Bodenhausen (medlem i Bernunionens permanenta kommitté). Denne framhöll ett särskilt föredöme för den internationella rättsskipningen: Italiens auktorrättslag från 1941.⁸³⁷



5.9 Romutkastets inflytande på lagstiftningen i Sverige

När Sverige gavs möjlighet att kommentera Romutkastet⁸³⁸ föll uppgiften först på Auktorrättskommittén och mer specifikt på dess nytillträdde sekreteraren Torwald Hesser.⁸³⁹ Våren 1953 sammanställde han en promemoria om Romutkastet mot bakgrund av de senaste 25 årens diskussion om rättigheter för musiker och skivbolag.⁸⁴⁰ Efter att promemorian diskuterats på ett möte mellan Nordens auktorrättskommittéer⁸⁴¹ författade Torwald Hesser det remissvar på Romkonventionen som Sveriges regering i november sände till Bern.⁸⁴²

Romutkastets fördelning av rättigheter var "icke rimlig", löd den hårda domen från Sverige. Visserligen ställde man sig positiv till att reglera musikers och skivbolags rättigheter i samma konvention. Men remissvaret framställer det som närmast anstötligt att ge skivbolag ekonomiska rättigheter medan musiker lämnas utan – trots att musikernas insatser "utgöra själva grunden för fonogramindustriens och till betydande del även för radioföretagens verksamhet." För att acceptera en ersättningsrätt till skivbolagen ställde Sveriges regering som villkor att även musiker måste få en rätt till ersättning, om så bara i form av en rätt till "skälig andel" av skivbolagens ersättning (det så kallade Lenoble-förslaget).⁸⁴³

Enligt Auktorrättskommittén var det dock inte realistiskt att hoppas på några djupgående förändringar av Romutkastet. En andelsrätt vore då det bästa sättet att stärka musikernas rättigheter i den planerade konventionen. Vid sitt möte sommaren 1953 enades de nordiska auktorrättskommittéerna om denna linje.⁸⁴⁴ Därmed kasserades den avvägning av rättigheter som de själva hade utarbetat i en lång rad lagutkast mellan 1939 och 1949. Auktorrätts-



kommitténs senare lagutkast (1954–55) och dess slutbetänkande (1956) fastslog en rakt omvänd hierarki, där skivbolagen sattes över musikerna.⁸⁴⁵ Detta var en direkt följd av Romutkastet, som även trycktes som bilaga till slutbetänkandet.⁸⁴⁶

Anpassningen till principerna i Romutkastet innebar att musikerna *inte* tillerkändes någon rätt till ersättning för högtalarmusik, vilket varit fallet i alla de tidigare lagutkasten. Däremot gavs nu skivbolagen rätt till radioersättning, vilket Auktorrättskommittén tidigare hade sagt nej till. Musikernas enda ersättningsrätt blev i slutänden rätten till en ”skälig andel” av skivbolagens radioersättning.⁸⁴⁷ Så löd innebörden av 45–47 § i Auktorrättskommitténs slutliga lagförslag⁸⁴⁸, som år 1960 lades fram av Sveriges regering⁸⁴⁹ och som utan nämnvärd debatt godkändes av riksdagen.⁸⁵⁰

Auktorrättsutredningen förväntade sig under sina sista år att Romutkastet (1951) skulle komma att ligga till grund för en internationell konvention om skivbolags och musikers rättigheter.⁸⁵¹ Så blev dock inte fallet. Romkonventionen som slöts 1961 kom till stånd först efter ytterligare ett antal diplomatiska turer. Här finns inte utrymme att gå in på detaljer, men mycket förenklat kan sägas att konflikten mellan Genève och Bern var som allra djupast åren 1955–57.⁸⁵² Vid den tiden arbetade ILO vidare på att reformera Romutkastet i hopp om att säkra relativt omfattande ekonomiska rättigheter även för musiker, ett arbete som skedde i samråd med FIM och även med Ifpi.⁸⁵³ Bernbyrån tillsatte å sin sida ännu en expertkommitté bestående av jurister, däribland Torwald Hesser och Valerio di Sanctis, under ledning av Bernbyråns G.H.C. Bodenhausen. För dessa utgjorde Bernkonventionen en okränkbar utgångspunkt. Nya rättigheter till skivbolag eller musiker fick på inga villkor urholka värdet av kompositörernas befintliga

ensamrätt.⁸⁵⁴ Därtill inträdde FN:s kulturorgan Unesco från 1955 i processen som bundsförvant till Bernbyrån.⁸⁵⁵ En svensk diplomat i Paris som 1956 försökte klarlägga turerna tolkade Unescos intervention som ett försök att på uppdrag av USA sätta stopp för ILO:s arbete på området.⁸⁵⁶

Dragkampen pågick ända till år 1960, då alla inblandade samlades till en konferens i Haag. Tre falanger stod där mot varandra, enligt den svenska expertdelegaten Svante Bergström. På den ena sidan stod en falang som företrädde ett starkt skydd för musikerna, bestående av experter från öststaterna plus fackföreningar från Västeuropa. På den andra sidan stod en nordamerikansk falang, som företrädde "ett mycket blygsamt konventionsskydd". Mellan dessa falanger fanns ett mittenläger dominerat av juridisk expertis från Västeuropa och det var kring dessa som en kompromiss kunde nås i Haag.⁸⁵⁷ Kompromissen från Haag låg sedan till grund för en diplomatisk konferens i Rom i oktober 1961. Efter tre veckors arbete undertecknades där *Romkonventionen om skydd för utövande konstnärer, fonogramframställare och radioföretag*. Sverige blev den andra staten som ratificerade Romkonventionen, med hänvisning till att 45–47 § i Upphovsrättslagen uppfyllde dess krav.⁸⁵⁸ Däremot valde USA att ställa sig utanför Romkonventionen.⁸⁵⁹

Den svenska lagtexten på området överensstämde alltså med 1961 års Romkonvention, men skrevs för att överensstämma med 1951 års Romutkast och de diskussioner om utkastet som fördes 1952–53 inom ILO och mellan de nordiska auktoritetskommittéerna. Det var alltså under tidigt 1950-tal som den avgörande vändningen skedde till förmån för en ordning som premierade skivbolagen som rättsinnehavare.

5.10 Individens eller kollektivets rättigheter?

1950-talets diplomatiska spel berörde endast indirekt frågan om hur musikernas ersättningar skulle fördelas. Hela tiden bestod spänningen mellan två vitt skilda motiv för musikers rätt, grundat i två olika musikerroller. Romutkastets franska originaltitel hänvisade till musikerna som "interprètes ou exécutants" – alltså som tolkar *eller* exekutörer, uttolkare *eller* utförare.⁸⁶⁰

Enligt det ena synsättet är musikern en konstnär, som har nedlagt något av sin själ i den prestation som spelas in. Därmed antyds en rätt till individuell belöning. Enligt det andra synsättet är musikern en lönearbetande hantverkare, tillhörande en yrkeskår vars villkor försämrats genom teknikens utbredning. Det implicerar att de insamlade pengarna bör användas för att förbättra villkoren för hela musikerkollektivet.

Efter att Romutkastet lämnat fördelningsfrågan öppen⁸⁶¹ togs den upp av de nordiska auktoritetskommittéerna. Vid 1950-talets mitt blev det uppenbart att det förelåg en nordisk splittring: Norge lutade åt kollektivism och Danmark åt individualism medan Sverige undvek att ta ställning.

Norges auktoritetskommitté formulerade ett ställningstagande för den kollektiva fördelningsprincipen, som vid 1953 års nordiska möte accepterades även av övriga kommittéer. Musikernas andel av skivbolagens radioersättningar skulle betraktas som en kompensation för de arbetstillfällen som gått förlorade för musikeryrket som helhet. Då skulle dessutom pengarna stanna inom landet, i stället för att gå till utländska artister, vilket "ur national-ekonomisk synpunkt är fördelaktigare."⁸⁶²

Syftet bör härvid vara att tillföra musikerna i det land, där skivorna användas, bidrag vilka skola användas för att upphjälpa musikernas ställning i stort, genom understöd och stipendier. Den ersättningsrätt för utövande konstnärer, varom nu är fråga, bör därför utformas som en kollektiv rätt och icke som en subjektiv rätt för de enskilda artisterna.⁸⁶³

Norge gick därefter vidare med att år 1956 stifta en egen lag om musikerskydd. Inte ens på pappret stadgades några individuella rättigheter utan lagens uttryckliga syfte var att främja yrkesmusikernas kollektiva intresse. Allt bruk av inspelad musik i offentliga lokaler belades med en avgift till en statlig fond med uppdraget att understödja musikkulturella ändamål.⁸⁶⁴ Norge förverkligade alltså just den "beskattning av den mekaniska musiken till förmån för den levande" som i åtminstone tjugo år hade förordats av Svenska musikerförbundet.

Under de första sju åren utbetalade den norska statliga fonden större delen av pengarna till enskilda musiker som bidrag eller stipendier, men en icke obetydlig summa gick också direkt till Norsk Musikerförbund. Skivindustrin fick också en del av pengarna, närmare bestämt en tredjedel.⁸⁶⁵

Den svenska Auktorrättskommittén såg i det norska systemet både administrativa och kulturpolitiska fördelar. Men viktigast ansågs vara att Sveriges fick en lag som kunde vara förenlig med en internationell konvention. Detta tycks ha avgjort utfallet till förmån för en privaträttslig lösning, där den musiker som gjort en inspelning tillerkänns en individuell ersättningsrätt när inspelningen användes.⁸⁶⁶

Musikerförbundet opponerade sig bestämt mot Auktorrättskommitténs förslag om individuell ersättning. För att lösa problemet med "teknisk arbetslöshet" – att tekniken tränger undan



levande musikframföranden – måste pengarna från radion användas för att skapa nya arbetstillfällen åt ”den stora massan av musiker”, skrev Sven Wassmouth. Detta kunde göras genom att Sverige kopierade den modell som hade införts i Norge.⁸⁶⁷ Individuella rättigheter riskerade rentav att förvärpa problemet genom att bryta solidariteten musiker emellan, skrev Musikerförbundet år 1957 i sitt remissvar till Auktorrättskommitténs lagförslag:

Varje gång en grammofonskiva eller liknande spelas i radio, på en restaurang, på ett konditori eller vid en större idrotts-tävling förlorar ett visst antal musiker ett arbetstillfälle. Detsamma gäller då en radioutsändning repeteras mekaniskt eller då man överför en musikinspelning från ett mekaniskt instrument till ett annat. /.../

Att lösa detta problem genom att stipulera en individuell rätt, d.v.s. att ge rätten till dem som gjort inspelningarna, kan icke vara den rätta vägen. Endast de musiker, som redan nått en någorlunda god position inom yrket, engageras för inspelningar. Fastställer man en individuell rätt, kommer dessa musiker att önska, att deras inspelningar brukas kommersiellt så mycket som möjligt, ty ju mer detta sker, desto högre blir deras ersättningar. Därigenom ökas arbetslösheten bland övriga musiker mer och mer. /.../

Att försöka lösa frågan på den individuella rättens väg synes vara detsamma som att försöka avskaffa arbetslöshet genom att väsentligt höja lönerna för dem som har arbete.⁸⁶⁸


Musikerförbundets synsätt avfärdades emellertid bestämt i regeringens proposition år 1960:



Behovet att understödja eftersatta konstnärsgupper bör icke tillgodoses på bekostnad av de rättsanspråk som sålunda tillkommer enskilda konstnärer. Detta behov bör i stället i främsta rummet avhjälpas genom generella åtgärder inom ramen för samhällets allmänna kultur- och socialpolitik.⁸⁶⁹


År 1960 hävdade alltså regeringen att kulturpolitik, socialpolitik och upphovsrätt utgjorde tre skilda politikområden vilka inte borde blandas samman. Regleringen av musikens mediering skulle alltså inte ske för att uppfylla kultur- eller socialpolitiska målsättningar. Tidigare hade denna separation inte framstått som lika självklar. Kanske kan den sättas i samband med 1950-talets internationella dragkamp om musikerrätten. Ett arbetsmarknadspolitiskt perspektiv hade hela tiden företrätts av ILO, vars verksamhet i Sverige hörde till socialdepartementets sfär. Senare intervenserade det kulturpolitiska FN-organet Unesco, vars svenska kontakter fanns hos ecklesiastikdepartementet.⁸⁷⁰ Störst inflytande på den internationella processen hade dock Bernbyrån, vars anknytning i Sverige gick via Justitiedepartementet.

Redan på 1930-talet hade frågorna om musikers och skivbolags rättigheter hamnat på Justitiedepartementets bord, men skälet till det förefaller i första hand ha varit praktiskt: rättigheterna måste hanteras varsamt så att de inte kolliderade med kompositörernas auktorsrätt. Hela tiden tog dock Auktorrättskommittén hänsyn även till de arbetsmarknadspolitiska motiv som hävdades av ILO och Musikerförbundet. Även i slutbetänkandet påpekades att det är "ett både socialt och kulturellt intresse att musikerkåren som helhet beredes en viss kompensation för de verkningar, som tekniken sålunda orsakat."⁸⁷¹




Även om 1960 års svenska upphovsrättslag *på pappret* tillerkände musiker en individuell ersättningsrätt så förutsattes att rätten *i praktiken* skulle kollektiviseras av en organisation. Till denna ännu ofödda organisation delegerades frågan om individuella kontra kollektiva principer för fördelning. Auktorrättskommitténs ledamöter bör ha känt till att Musikerförbundet redan på förhand räknade med att genomdriva den kollektiva principen.

Redan 1950 hade musikerinternationalen FIM fastslagit som sin linje "att rätten från början är att betrakta som individuell, men att den skall behandlas som kollektiv."⁸⁷² Sven Wassmouth stod fast vid detta. Han tycks ha utgått från att Musikerförbundet skulle få stort inflytande över hur rättigheterna rent praktiskt skulle hanteras. År 1959 meddelade han de medlemmar som spelat in skivor att de *inte* borde räkna med att bli individuellt belönade när skivorna spelades i radio:



Lagbestämmelsen medger principiellt sett en individuell rätt, men den individuella rätten torde till övervägande del komma att utövas kollektivt. Till dem som frågar varför, vill jag säga: Den obegränsade användningen av mekanisk musik får inte göras till guldgruva för några få, enär dess effekt på ett katastrofalt sätt minskar arbetstillfällena för samliga musiker. Det måste därför bli vår uppgift att se till att så stor del som möjligt av de ersättningar som ikraft av den nya lagen kan komma att utbetalas, kommer att användas för att neutralisera skadeverkningarna. Först om så sker har ersättningarna något verkligt gott med sig, något som är till förmån icke endast för ett fåtal utan för hela yrket.⁸⁷³



Auktorrättskommitténs lagförslag hade dock lämnat ett visst utrymme för framgångsrika artister att bryta solidariteten. De kunde i princip ställa sig utanför en organisation som tillämpade en solidarisk omfördelning. Musikerförbundet förordade därför i sitt remissvar en lagskrivelse om att ersättningsrätten *endast* kan göras gällande genom en särskild organisation, vilken av staten har bemyndigats att företräda samtliga landets musiker.⁸⁷⁴ Detta var den modell som hade föreslagits i 1946 års nordiska lagutkast.⁸⁷⁵ Justitiedepartementet medgav att det fanns fördelar i den korporativa modellen med statligt garanterat representationsmonopol.⁸⁷⁶ Om flera olika sammanslutningar av musiker var för sig började kräva ut andelar från skivbolagens radioersättning riskerade situationen att bli ohanterlig. Men att peka ut en viss organisation som den enda berättigade ansågs vara ännu mer problematiskt.⁸⁷⁷

Balansgången mellan individualism och kollektivism var ett dilemma även för dem som rent ideologiskt föredrog tanken på individuella rättigheter. En ledamot av danska Auktorrättskommittén skrev 1956 i ett personligt brev till en svensk ledamot, efter att de bekräftat sitt ömsesidiga avståndstagande från den norska modellen: "Jag glädjer mig över att det ännu finns idealister och individualister, som ser den tilltagande kollektivismen som ett förfärligt otyg."⁸⁷⁸ Men det fanns praktiska gränser för individualismen. "Orkestermusik är ju av naturen ett kollektivt fenomen", medgav den danska utredaren, "men solistprestationer är någonting annat."⁸⁷⁹ Svårigheten var att dra den lagtekniska skiljelinjen mellan solister och orkestermusiker.

Sveriges lagstiftare valde att stå fast vid en idé från de tidigare nordiska utkasten: varje musiker hade en individuell rätt till sin

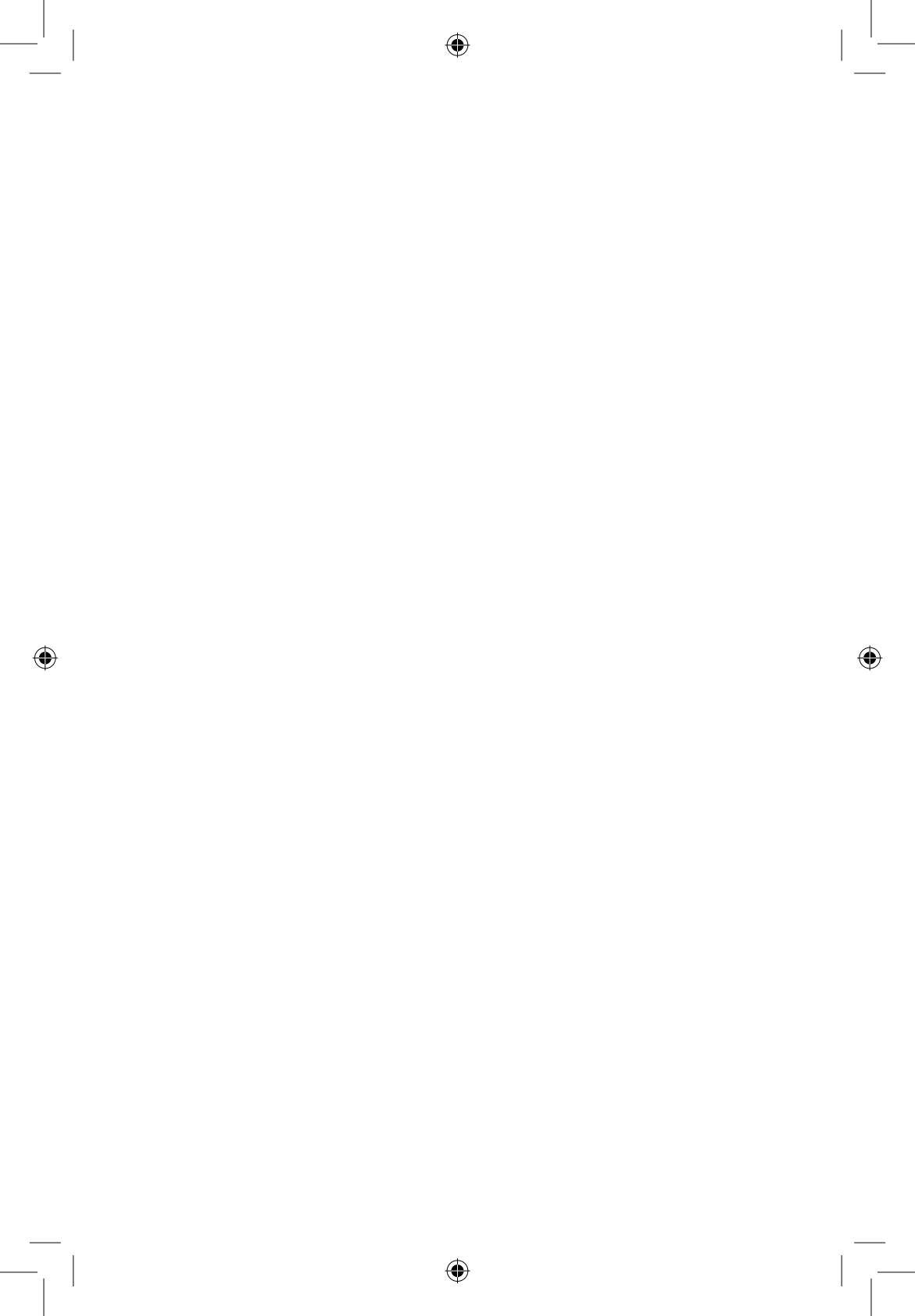
inspelning, men rätten till en inspelning kunde "endast göras gällande av dem gemensamt."⁸⁸⁰

När ett flertal musiker medverkar i en inspelning måste de alltså tillhöra samma organisation för att kunna utöva sin individuella rätt. På så vis uppmuntrade lagen bildandet av *en enda* organisation för musiker, efter modell från kompositörernas Stim. Därför ansågs det inte nödvändigt att lagstifta om monopol på representation. Åtminstone i teorin var det fortfarande möjligt för musiker att bilda alternativa organisationer, under förutsättning att dessa musiker medverkade i en helt separat uppsättning skivinspelningar. Ett sådant scenario bör dock ha framstått som osannolikt vid den tidpunkt då lagen skrevs. Musikerförbundet ansåg sig fortfarande organisera i stort sett samtliga musiker i landet, utom sångarna som hörde till Teaterförbundet. Och sångarna spelade sällan in skivor utan medverkan av instrumentalister. Auktorrättskommittén och Justitiedepartementet torde ha räknat med att Musikerförbundet skulle ta den ledande rollen i att administrera musikernas nya ersättningsrätt.

När Auktorrättskommittén lade fram sitt betänkande 1956 rapporterade *Dagens Nyheter* att Musikerförbundet planerade att låta de nya ersättningarna gå till förbundets stipendiefond.⁸⁸¹ Pengarna skulle alltså kollektiviseras av facket, alldeles oavsett att det i formell mening var individuella ersättningar. Vid en paneldebatt om lagförslaget som hölls samma år beklagade Sven Wassmouth att lagen inte var skriven med hänsyn till musikernas kollektiva intresse. Auktorrättskommitténs företrädare replikerade att den privaträttsliga lösningen var enda sättet att få Sveriges lag i samklang med andra länders lagar. Radiotjänst förklarade i samma paneldebatt att ersättningarna till musiker och skivbolag inne-

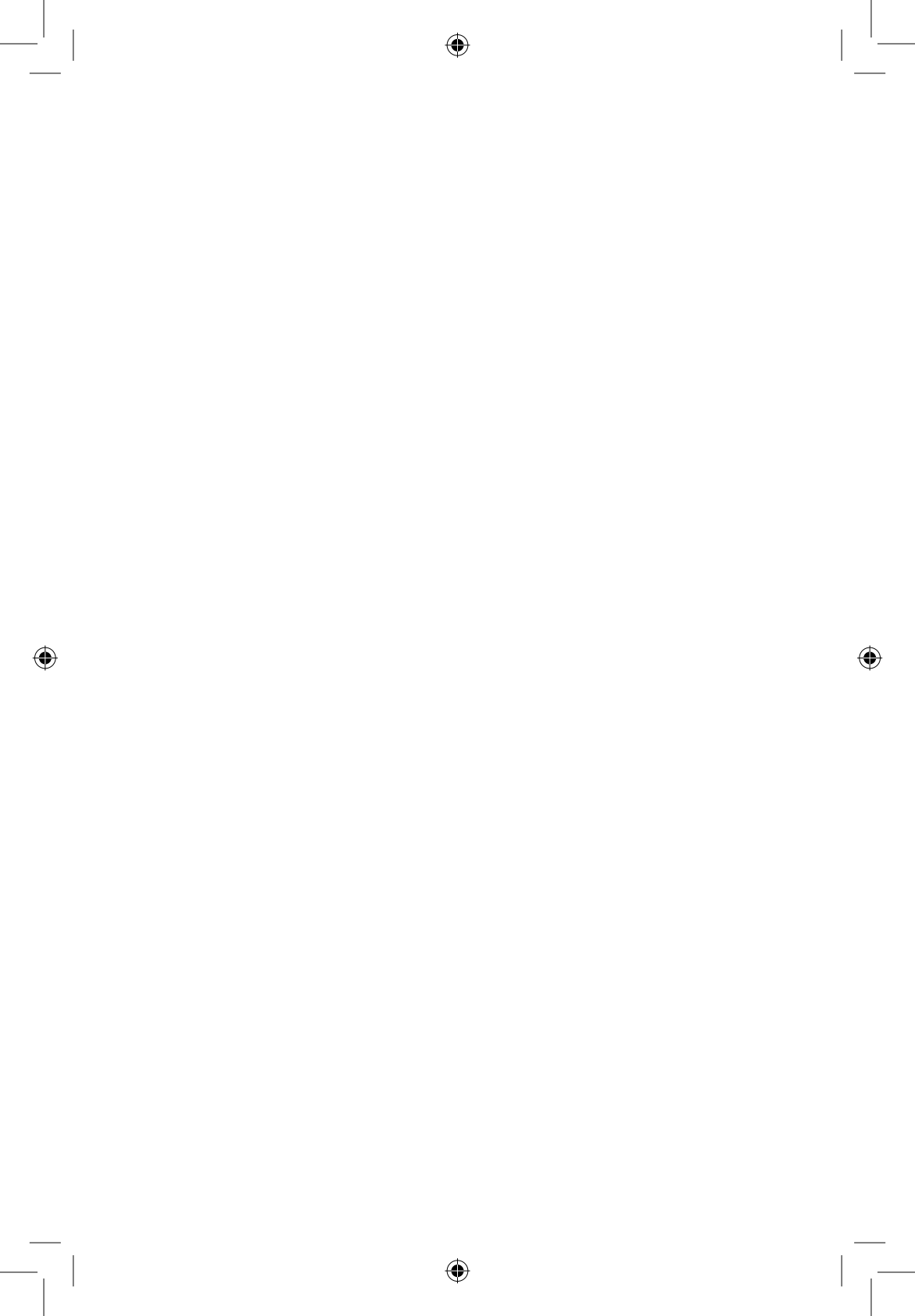
bar att radiolicensen måste bli dyrare. De enda som verkade helt nöjda med den nya lagen var skivbolagen, rapporterade *Dagens Nyheter*.⁸⁸² Samma bild framträder i remissyttrandena.⁸⁸³

Att bedöma den nya ersättningsordningen på förhand var dock vanskligt. Varken lagen eller dess förarbeten antydde hur stor ersättning som radion skulle betala till skivbolagen, inte heller hur stor andel av denna ersättning som sedan skulle betalas till musikerna. Ingen av de närmast involverade parterna – Ifpi, Musikerförbundet, Radiotjänst – hade någonting att invända mot att låta tvister lösas av domstol.⁸⁸⁴ Däremot påpekade Socialstyrelsen i sitt remissvar att modellen med obligatorisk skiljedom stred mot svensk praxis på arbetsmarknaden.⁸⁸⁵ Men när Upphovsrättslagen klubbades av 1960 års riksdag verkar ingen ha betraktat detta som något större problem. En orsak kan ha varit att det upphovsrättsliga området inte längre betraktades som överlappande med det arbetsrättsliga, en annan att parterna vid denna tid framstod som någorlunda enade. Justitiedepartementets proposition uppgav att nivån för radioersättningar troligen skulle kunna sättas utan att parterna behövde blanda in domstol.⁸⁸⁶



KAPITEL 6

Sami och frågan om pengarnas fördelning



6.1 Sami – en parafacklig organisation

Tiden var kommen att skörda frukterna av musikers nya rätt till ersättning för grammofonmusiken i radio. Ett halvår efter att upphovsrättslagen hade trätt i kraft gick kallelsen ut:

Musiker, sångare och artister som är medl. av Sv. Musikerförbundet eller Sv. Teaterförbundet och som medverkat vid inspelning av grammofonskivor kallas till sammanträde onsdagen den 7 februari 1962 kl. 15.30 i Konserthusets lilla sal, för att konstituera Sveriges Artisters och Musikers Intresseorganisation (SAMI).⁸⁸⁷

Sammanlagt 46 personer hörsammade kallelsen. Musikerförbundets nytillträdde förbundsordförande Gustaf Montelius ledde det konstituerande mötet. Vid hans sida satt Teaterförbundets ombudsman Rolf Rembe. Dessa två valdes till ordförande respektive sekreterare i den nya organisationen Sami.

Musikerförbundets ledande roll stod klar från första början. Dess företrädare besatte fem av sju styrelseposter.⁸⁸⁸ Under resten av 1960-talet var Samis kansli dessutom inhyst hos Musikerförbundet.⁸⁸⁹

Gränsdragningen mellan Musikerförbundet (LO) och Teaterförbundet (TCO) grundade sig, enligt en överenskommelse från 1950, i en distinktion mellan kollektiv och individuell verksamhet. Musikerförbundet skulle organisera alla de musiker som var verksamma inom ramen för orkestrar och ensembler. Teaterförbundets medlemmar var färre men mer namnkunniga, eftersom de organiserade opera- och schlagersångare.⁸⁹⁰

Därutöver fanns en tredje organisation, Tonkonstnär-

förbundet, som organiserade något hundratal klassiskt skolade musiker (instrumentalister, sångare och dirigenter).⁸⁹¹ Tonkonstnärsförbundet hade under 1961 tillåtits att delta i de första förberedelserna inför grundandet av Sami⁸⁹² men blev sedan utmanövrerade och inbjöds inte till det konstituerande mötet.⁸⁹³ Anledningen var att Musikerförbundet och Teaterförbundet inte ville erkänna Tonkonstnärsförbundet som fackförbund.⁸⁹⁴ Troligen bidrog grundandet av Sami till att Tonkonstnärsförbundet år 1965 beslöt att kollektivansluta sig till Musikerförbundet. "Kultur- aristokratin har därmed officiellt dödförklarats på artistsidan", lød då den triumfatoriska kommentaren i *Musikern*.⁸⁹⁵

Sami konstruerades som en *parafacklig* organisation. Musiker- nas lagstadgade rätt till radioersättning skulle användas för att värva nya medlemmar till de två musikerfacken. Enligt de först antagna stadgarna stod medlemskap i Sami öppet för alla musiker som gjort skivinspelningar, men de som inte var medlemmar i antingen Musikerförbundet eller Teaterförbundet ålades en kännbar registreringsavgift vid inträdet.⁸⁹⁶ Fem år senare ändrades stadgar- na så att fackligt medlemskap blev ett krav för medlemskap i Sami och rösträtt på föreningsstämman. Övriga erbjöds fortfarande möjligheten att ansluta sig till organisationen för att ta del av sina individuella ersättningar, dock efter ett avdrag på tio procent.⁸⁹⁷ Troligen var det för att få behålla dessa tio procent som t.ex. Evert Taube inträdde som medlem i Teaterförbundet år 1968.⁸⁹⁸

Även om Teaterförbundet var i minoritet inom Sami, ökades deras inflytande av att de företrädde artister med stjärnstatus.⁸⁹⁹ Musikerförbundets massiva majoritet betydde inte att de kunde styra Sami efter eget gottfinnande. Om de mest framgångsrika grammofonartisterna skulle bli missnöjda med sin utdelning

från Sami, hade de en teoretisk möjlighet att bryta sig ur och bilda en egen organisation – vilket skulle innebära att hela systemet för fackligt administrerade rättigheter skulle kollapsa. Från första början insåg de båda fackförbunden behovet av att kompromissa med varandra genom att tillämpa en kombination av olika fördelningsprinciper. Sammansättningen av den första styrelsen tyder också på en vilja att skapa balans mellan företrädare för konst- och underhållningsmusik.⁹⁰⁰

Förberedelserna inför bildandet av Sami inleddes våren 1961 under ledning av Gustaf Montelius och Rolf Rembe. De formulerade utgångspunkten för de stundande förhandlingarna med Ifpi: att musikerna bör anses ha en självständig rätt till ersättning. Anspråket skulle alltså formuleras i kronor och ören, inte som procent av skivbolagens ersättning.⁹⁰¹

Från musikerfackligt håll såg man det som rimligt att musikerna fick en lika stor ersättning som kompositörerna (Stim).⁹⁰² Musikerförbundets Gustaf Montelius betonade även att musikerna borde förtjäna en betydligt större pengasumma än skivbolagen, medan Ifpi lät antyda tanken på en klumpsumma från radion att dela lika mellan musiker och skivbolag.⁹⁰³

Tonkonstnärsförbundets representant ville lägga till ytterligare en målsättning: begränsning av grammofonmusiken i radio, vilket skulle uppmuntra radion att engagera musiker för direktsända konserter. Därför föreslogs ett system med progressiva avgifter, så att Sveriges Radio tvingades betala högre minutersättning ju mer grammofonmusik de spelar. Men detta riskerade att slå snett, varnade Ifpi. Amerikanska skivinspelningar omfattades nämligen inte av Romkonventionen, vilket betydde att alltför betungande ersättningskrav kunde leda till mindre svensk musik i radion.⁹⁰⁴

6.2 Justitiedepartementet som lagtolkare

Bara en dag efter att Sami hade grundats sammanträdde Svenska föreningen för upphovsrätt på restaurang Den gyldene freden. Ämnet för dagen var organiserandet av ersättningar enligt upphovsrättslagens 47 §. Företrädare för både Sami, Ifpi och Sveriges Radio var på plats för att höra på synpunkter från de juridiskt sakkunniga, bland dessa särskilt Torwald Hesser – lagbyråchef på Justitiedepartementet och den som i praktiken hade formulerat lagparagrafen.

Gustaf Montelius dolde inte sin besvikelse i sin rapport från mötet.⁹⁰⁵ Som ordförande för Musikerförbundet och Sami hade han sett fram mot den dag då musikerna skulle få framföra ett anspråk på ersättning direkt till Sveriges Radio. Om radion inte accepterade det begärda beloppet, skulle dess skälighet avgöras i domstol. Nu hävdade Hesser att lagen inte borde tolkas så. Sveriges Radio måste besparas besväret att ta ställning till två olika ersättningskrav, både från skivbolag och från musiker. I stället skulle den totala ersättningen avgöras i förhandling mellan Sveriges Radio och Ifpi, varpå Sami sedan skulle förhandla med Ifpi om storleken på sin andel. Hesser upprepade denna tolkning av sin egen lag flera gånger under det följande året, som var Samis första verksamhetsår.⁹⁰⁶ Sami fortsatte en tid att insistera på principen om att musikerna skulle få resa ett självständigt krav på ersättning⁹⁰⁷, men efter ett knappt år gav de upp och accepterade att låta sig företrädas av Ifpi. Lagstiftaren hade givit en mycket tydlig signal till Sami om att tona ner sin fackliga profil.

Fortfarande rådde stora oklarheter om hur pengar från Sveriges Radio skulle hitta sin väg till enskilda musiker. Torwald Hessers intervention innebar att oklarheterna delades upp i tre frågor att besvara i tur och ordning:

- 1) Hur mycket pengar skulle Sveriges Radio betala till Ifpi som ersättning för grammofonmusiken i radio?
- 2) Hur skulle dessa pengar fördelas procentuellt mellan Ifpi och Sami?
- 3) Hur skulle Sami fördela sina intäkter så att de kom musikerna till godo?

I mars 1962 inleddes de formella förhandlingarna mellan Sveriges Radio och Ifpi, med Sami som observatör. Det torde ha stått klart för alla inblandade att förhandlingarna troligen skulle avgöras i domstol och bli till ett prejudikat som avgjorde vilka faktorer som skulle ligga till grund för framtida ersättningsnivåer. Frågan gällde därför inte bara hur stor ersättning som skulle betalas för grammofonmusiken i radion, utan också hur ersättningsnivån skulle motiveras.

Sveriges Radio lade första budet: 300000 kronor per år. Summan skulle motsvara 50 procent av den upphovsrättsliga ersättning som utbetalades till Stim för samma mängd grammofonmusik. Detta motiverades med att "närstående rättigheter" rimligtvis måste värderas lägre än den egentliga upphovsrätten. Något motbud från Ifpi är inte känt. Efter detta tillfälle tycks förhandlingarna ha stått stilla i nästan ett år medan parterna inväntade vägledning från Justitiedepartementet, det vill säga Torwald Hesser.⁹⁰⁸

Hessers framträdande roll i processen är anmärkningsvärd. Enligt gängse principer om statlig maktindelning ska regeringen och dess departement avstå från inflytande över hur lagar tolkas efter att de stiftats av riksdagen. Men nu valde Sveriges Radio att tillfråga honom och svaret kom i januari 1963: Hesser gav sitt samtycke till den räknemodell som Sveriges Radio hade föreslagit, men fö-

reslog en något högre ersättningsnivå. Motsvarande 75 procent av vad som betalas ut till Stim ansåg han vara en skälig ersättning för Ifpi och Sami att dela på.⁹⁰⁹

Räknemodellen var helt befriad från resonemang om nytta och skada. Hesser menade att lagtexten föreskrev en given hierarki av musikaliska rättighetshavare. Högst i denna hierarki fanns de egentliga upphovsmännen (Stim), under dem innehavarna av "närstående rättigheter" (Ifpi och Sami). Till saken hör att en typisk musikinspelning bara har en kompositör och ett skivbolag men ett flertal musiker, vilket betyder att de individuella musikerna hamnar längst ner i rättigheternas hierarki. Därtill menade Hesser att de närstående rättigheterna i detta fall var att betrakta som *en* rättighet. När en låt spelades i radio skulle alltså kompositören få mer pengar för detta än vad skivbolag och samtliga musiker fick att dela på.

Räknemodellen gjorde Stim ersättningsdrivande på ett sätt som kan jämföras med hur exportindustrins fackföreningar har betraktats som lönedrivande. Stim har ett effektivt stridsmedel i form av ensamrätt till den mesta av den musik som radion efterfrågar. Möjligheten för Stim att förbjuda radioutsändningar innebär att förhandlingarna mellan Stim och Sveriges Radio inte behöver sluta i domstol. Om ersättningen till Stim kunde sätta ett tak för ersättningen till Ifpi/Sami, skulle Sveriges Radio slippa ge sig in i en kostsam rättsprocess. Justitiedepartementets intervention tycks ha haft till avsikt att hålla ersättningsfrågan utanför domstol.

6.3 Rättegång om radioersättningarna

Ändå blev det en lång domstolsprocess om ersättningsnivåerna för radiomusik – en process som inbegrep utförliga resonemang om såväl nytta som skada. Formellt var det Ifpi som stämde Sveriges Radio för att få högre ersättning, men bakom Ifpi stod Sami som föreföll desto mer angelägna om att driva en offensiv linje.⁹¹⁰

Advokatkostnaderna delades lika mellan Ifpi och Sami, vilket innebar att Sami – som ännu inte sett skymten av intäkter – satte sig i skuld hos Ifpi. Skulden drogs i efterhand av från den andel av intäkterna som Ifpi hade att betala till Sami.⁹¹¹ Medan processen pågick betalade Sveriges Radio ut preliminära ersättningar till Ifpi, motsvarande deras utgångsbud.⁹¹²

Ersättningskravet från Ifpi/Sami låg på drygt tre miljoner kronor per år, det vill säga tio gånger mer pengar än vad Sveriges Radio hade gått med på.⁹¹³ Enklare uttryckt: Ifpi/Sami krävde ungefär 30 kronor per musikminut, Sveriges Radio erbjöd 3 kronor.⁹¹⁴ Minutpriset förblev den formella fråga som stod i centrum för den långa rättsprocess som slutade i Högsta domstolen.

Stockholms Rådhusrätt (1965) kom först fram till att 15 kronor per minut var en rimlig ersättningsnivå. Domslutet hälsades med stor tillfredsställelse inom Sami.⁹¹⁵ Svea hovrätt (1967) halverade detta belopp till cirka 7,4 kronor. Slutligen fastställde Högsta domstolen (1968) ersättningen till 10 kronor per minut.⁹¹⁶

Ingen av rättsinstanserna nöjde sig med den ovan nämnda räknemodell som hade förordats av såväl Sveriges Radio som Justitiedepartementet. Ersättningsnivån sattes alltså *inte* för att motsvara ett lägre belopp än det som Sveriges Radio redan betalade till Stim.⁹¹⁷ Domstolarna valde i stället att väga parternas olika

argument mot varandra och utifrån detta göra en skönsmässig beräkning av rimlig ersättningsnivå.⁹¹⁸

Argumenten från Ifpi/Sami var av två slag. De handlade dels om den *nytta* som Sveriges Radio tillgodogör sig, dels om den *skada* som åsamkas musiker och skivbolag. Svårigheten bestod i att mäta denna nytta och skada i pengar.

Ett sätt att mäta nyttan av inspelad musik är att jämföra med kostnaden för att låta samma mängd musik utföras av musiker i en direktsänd studio. Ifpis advokat uppskattade i en inlaga att direktsänd musik kunde kosta 115 kronor per minut, vilket skulle få Ifpis krav på 30 kronor för varje grammofonminut att framstå som blygsamt. Sveriges Radio replikerade att räkneövningen var av rent hypotetiskt slag, eftersom det aldrig varit ett alternativ att ersätta all grammofonmusik med direktsänd musik. På denna punkt fick Sveriges Radio medhåll av domstolarna, som avfärdade kostnadsjämförelsen mellan grammofonskiva och direktsänd orkester.⁹¹⁹

Av liknande skäl föll argumentet om att musiker lider skada. Sedan ett trettiotal år hade Musikerförbundet hävdat att grammofonskivor ersätter orkesterframföranden och därigenom skapar arbetslöshet. Domstolarna ansåg detta påstående omöjligt att bevisa och tog därför ingen hänsyn till musikernas argument om skadeverkan.⁹²⁰

Skivbolagens skadeargument diskuterades desto grundligare. Ifpi hävdade att det flitiga spelandet av grammofonmusik i radio gjorde att efterfrågan på grammofonskivor minskade. Sveriges Radio påstod tvärtom att efterfrågan *ökade* tack vare att radion gjorde gratis reklam för skivbolagens produkter.⁹²¹ Argumenten för respektive synsätt hade anförts redan på 1930-talet (se avsnitt 4.9 och 4.13) och torde även klinga välbekant för envar som har följt 2000-talets så kallade fildelningsdebatt. När 1960-talets rätts-

process drog igång hade båda sidor letat upp faktauppgifter till stöd för sitt respektive synsätt.

Enligt Ifpi hade skivmarknaden stagnerat på senare år, i förhållande till den ökade försäljningen av "olika nyttigheter inom den så kallade fritidssektorn".⁹²² Detta skulle ha förvärrats av bärbara transistorradioapparater och av möjligheten att spela in radioprogram med bandspelare.⁹²³ Svea hovrätt tolkade dock siffrorna som att skivförsäljningen under 1960-talet åter hade börjat stiga, efter en viss nedgång vid 1950-talets slut.⁹²⁴

Sveriges Radio lade stor kraft på att belägga att skivbolagen tvärtom tjänade på att deras produkter exponerades i radio. Bland annat presenterade de en jämförelse av reklamkostnaderna i olika branscher. Enligt dessa uppgifter lade skivbolagen endast 0,6 procent av sin omsättning på reklam, att jämföra med 5,5 procent för bokförlagen.⁹²⁵ När fallet nådde Högsta domstolen flyttade Sveriges Radio fram sina positioner ytterligare, genom att hävda att skivbolagen nu vann så mycket på att marknadsföras i radio att de egentligen inte förtjänade någon ersättning alls för spelade skivor.⁹²⁶

Ifpi förnekade bestämt att skivbolagen skulle ha ett intresse av maximal exponering – tvärtom, hävdade de i rätten, ville skivbolagen helst minimera radions utbud av grammofonmusik. För att styrka sin trovärdighet framförde de förslaget om att beräkna ersättningarna enligt en progressiv skala.⁹²⁷ Det kan emellertid ifrågasättas om det verkligen var skivbolagen som önskade en begränsning av grammofonmusiken i radio. Troligare är att frågan drevs av Musikerförbundet, som ville värna arbetstillfällena i radions egna orkestrar.⁹²⁸ Men genom att presentera förslaget som sitt eget kunde Ifpi besvara argumenten från Sveriges Radio.

Efter att både regeringsrätt och hovrätt hade avvisat en pro-

gressiv beräkning av ersättningarna, valde dock Ifpi att ge upp yrkandet.⁹²⁹ Högsta domstolen fann i slutänden att inte heller frågan om radiomusikens skada eller reklamvärde för skivindustrin var möjlig att utreda.⁹³⁰

Skivbolagen argumenterade även i kulturpolitiska termer. Om de bara fick ökade intäkter, lovade de att i högre utsträckning ge ut skivor med ”klassisk och folklig repertoar”. Hovrätten konstaterade att skivbolagen dittills inte hade satsat nämnvärt på sådan musik, men litade på löftet om att ”icke ringa del av ersättningen” skulle gå till sådana ”ur allmän kultursynpunkt värdefulla inspelningar av svensk musik.”⁹³¹

Slutligen hänvisade båda parter till olika ersättningsnivåer som hade etablerats i andra europeiska länder. Ifpi föredrog att jämföra med Danmark, vilket även Högsta domstolen fann vara ett rimligt riktmärke.⁹³² Sammanfattningsvis kan sägas att Högsta domstolens beslut om att Sveriges Radio skulle betala 10 kronor per musikminut till Ifpi/Sami inte grundades i en tanke på att kompensera för antagna skadeverkningar, inte heller på jämförelser mellan levande och inspelad musik, utan var en skönmässig uppskattning av grammofonmusikens värde.⁹³³

Högsta domstolen ansåg, till skillnad från lägre instanser, att det visst var relevant att jämföra ersättningen till Ifpi/Sami med ersättningen till Stim. Men inte på det sätt som Torwald Hesser förordat, där Ifpi/Sami *tillsammans* skulle ges en lägre ersättning än vad som utbetalades till Stim. Högsta domstolens slutliga ersättningsnivå innebar i stället att Ifpi och Sami *var för sig* fick en något lägre ersättning än Stim.⁹³⁴

6.4 Lika fördelning mellan Sami och Ifpi

Pengarna för varje musikminut i radio, förutsatt att alla rättigheter gällde, kom att fördelas så att 40 procent gick till Stim, 30 procent till Ifpi och 30 procent till Sami. Just dessa procentsatser har efter 1968 kommit att fungera som en outtalad norm i Sverige, tillämpad även i andra sammanhang där ersättningar ska fördelas skönsmässigt mellan musikområdets rättsinnehavare.⁹³⁵


Domen som Högsta domstolen avkunnade den 22 mars 1968 avgjorde i formell mening en tvist mellan Ifpi och Sveriges Radio, men bedömde också vilka av musikernas argument som skulle anses som relevanta. Att teorin om mekaniseringens skadeverkningar inte ansågs möjlig att bevisa bidrog till att etablera normen om att musiker och skivbolag är värda lika stor ersättning. Trots att varken Stim eller Sami var delaktiga i rättsprocessen, innebar dess utfall ett fastställande av en viss ekonomisk relation mellan de tre kategorier av rättighetshavare som representerades av Stim, Sami och Ifpi.

Visserligen hade inte domstolen tagit ställning till hur klumpsumman skulle fördelas mellan Ifpi och Sami. Eftersom domskälen undvek frågan om skadeverkningar gavs heller ingen vägledning till hur stor del av pengarna som skulle gå till skivbolag respektive musiker. Frågan hade i vilket fall avgjorts redan innan rättsprocessen inleddes. Vid det möte våren 1963 då Ifpi och Sami beslöt att driva sitt ersättningsanspråk i domstol upprepade Ifpi sitt anspråk på hälften av pengarna, vilket Sami slutligen accepterade – antagligen för att det annars inte skulle bli någon domstolsprocess alls. Ifpi hade råd att lägga ut pengar för en advokat medan Sami var en nystartad förening som saknade egna tillgångar.

Genom att nöja sig med 50 procent av de nya radiopengarna övergav Sami (och Musikerförbundet) sitt tidigare mål: att musikerna skulle få ersättning på en nivå som kunde motiveras av den nytta som de gjorde och den skada som de led. Allt som musikernas representanter tidigare hade sagt pekade på att de ansåg sig värda mer pengar än skivbolagen.⁹³⁶


År 1963 stod Sami inför ett vägval, skapat av lagen: antingen stå upp för musikernas intressen gentemot både radion och skivbolagen, eller gå samman med skivbolagen för att öka sin styrka gentemot radion. Åtminstone på kort sikt föreföll det senare mer realistiskt för en nystartad organisation. Alltså accepterades Ifpis anspråk på 50 procent av radiokakan, i utbyte mot juridiska muskler som förhoppningsvis kunde tvinga fram en större kaka att dela på.⁹³⁷ Kakan blev mycket riktigt större. Sami hälsade Högsta domstolens beslut som en framgång.⁹³⁸ Strax efteråt kom ett brev från Kurt Atterberg som manade Sami att utmana Ifpi. Musikerna borde ha rätt till "hela eller större delen" av pengarna.⁹³⁹ Men år 1968 var Kurt Atterberg en föredetting som förlorat sitt tidigare så stora inflytande i svenskt musikliv.⁹⁴⁰ Sedan dess har ledningen för Sami aldrig på allvar äventyrat sin 50/50-pakt med Ifpi. Att musiker och skivbolag är värda lika mycket pengar kom under resten av 1900-talet att bli en sällan ifrågasatt norm.

Samtidigt som nämnda rättsprocess tog sin början, tog Teaterförbundet strid mot Sveriges Radio på en annan front. Med hänvisning till det ökade antalet tv-licenser i Sverige, krävde de att medlemmar som anlitas för medverkan i tv-program borde få lönehöjningar i storleksordningen 60–80 procent. Den 1 december 1963 satte de Sveriges Radio i en blockad som innebar att populära program blev utan programledare och artister. Efter 111 dagar



vek sig Sveriges Radio och undertecknade i mars 1964 ett avtal om höjda löner. Teaterförbundet och dess ombudsman Rolf Rembe gick ur konflikten med starkt självförtroende⁹⁴¹, vilket även kan ha påverkat förhoppningarna hos Sami.

På pappret hade Teaterförbundets medlemmar segrat i egen-
skap av lönearbetare. Men de segrade med hjälp av ett moraliskt
argument som sade att betalningen för deras arbetsinsats borde
sättas i relation till antalet tittare, vilket snarare påminner om
royalty än om lön. Teaterförbundet hade därmed framhållit
konstnärligheten som ett särdrag hos sina medlemmar. Det går
knappast att tänka sig hur liknande argument för löneökningar
skulle kunna hävdas av elektriker eller kontorister anställda vid
Sveriges Radio. Av allt att döma innebar Teaterförbundets avtal
heller ingen löneökning för de orkestermusiker som var anställda
vid Sveriges Radio och anslutna till Musikerförbundet.



6.5 Pengar till kollektivet eller till individerna?

Parallellt med 1960-talets rättsprocess, som avgjorde nivån på inflödet av pengar, dryftades inom Sami den svåra frågan om hur pengarna skulle komma musikerna till godo. Såväl ideologiska som praktiska aspekter spelade in. Först och främst stod valet mellan den kollektiva och den individuella fördelningsprincipen, vilket blottade en gammal klyfta i synsätt mellan Musikerförbundet och Teaterförbundet. Något förenklat kan sägas att det ena facket ville *lindra skadeverkningar*, medan det andra ville *belöna insatser*. Enligt den kollektiva principen skulle de svenska radioersättningarna användas till förmån för alla yrkesmusiker i Sverige, medan den individuella principen innebar att pengarna reserverades för musiker som medverkat på de skivinspelningar som spelats i Sveriges Radio. Båda alternativen väckte ytterligare frågor om vad som skulle utgöra en rättvis fördelning.

Att främja yrkesmusikernas kollektiva intresse kunde antingen ske i kulturpolitiska eller socialpolitiska former, ofta benämnda som "musikfrämjande" respektive "humanitär" verksamhet. Även här återspeglades musikernas dubbla roll som konstnär och arbetare. Ett möjligt sätt att kombinera kultur- och socialpolitik kunde vara att använda pengarna för att skapa arbetstillfällen i form av konserter – något som Musikerförbundet förordade redan på 1930-talet. Men om det finns många arbetslösa musiker blir det nödvändigt med kriterier för vilka som ska erbjudas de nya arbetstillfällena. Ska man gynna de skickligaste eller de fattigaste? Valet mellan kulturpolitik och socialpolitik framstår som ofrånkomligt om en viss summa pengar ska användas för att främja musikerna som kollektiv.

Att belöna individer för deras insats är inte nödvändigtvis enklare. Förvisso har en sådan princip alltid legat till grund för fördelningen av ersättningar inom Stim, men detta har underlättats av att kompositörer traditionellt verkar i ensamhet (åtminstone inom det långa 1800-talets musikordning). Musikerns insatser, däremot, sker vanligtvis inom ramen för ett kollektiv, t.ex. stråkkvartett, rockband, spelmanslag eller symfoniorkester. Ofta är dessa kollektiv hierarkiskt organiserade. Vissa musiker anses bidra mer än andra. Individuell fördelning förutsätter då att man etablerar en allmängiltig hierarki för att klassificera olika slags musikerinsatser – om inte alla insatser ska värderas lika.

Det ligger nära till hands att associera den kollektiva linjen till socialism och den individuella till liberalism. Detta är inte helt missvisande i ett historiskt perspektiv, men för Sami betingades vägvalet inte så mycket av ideologi som av den korporatism som hade byggts in i upphovsrättslagen. Radioersättningarna utbetalades med stöd av en lag som samtidigt reglerade förhållandet mellan olika intressegrupper. Lagen föreskrev i praktiken att Sami, för att få några pengar, måste förbli den enda representanten för musikerna. Ambitioner som handlade om rättvisa, föreningsdemokrati eller kulturpolitik måste då underordnas påbudet om representationsmonopol.

Om landets mest framgångsrika musikartister inte blev nöjda med sina ersättningar fanns risken att de skulle ställa sig utanför Sami och rikta egna anspråk direkt till Ifpi, vilket lagen i princip gav möjlighet till (förutsatt att anspråken rörde inspelningar där inga Sami-medlemmar medverkade). Ifpi uttryckte viss oro för sådana utbrytningar och Sami-ledningen bedyrade att de inte tänkte låta det ske.⁹⁴² En konkurrerande organisation skulle sätta hela den uppnådda ordningen i gungning och försämra utsikterna

att lagstiftaren i framtiden skulle anförtro Sami en rätt att inkasera ersättningar även för högtalarmusik.

Utifrån dessa förutsättningar måste organisationens enhet vara högsta prioritet. Fördelningsprinciperna som utarbetades av Sami under 1960-talet var tvungna att tillgodose inte bara medlemskårens majoritet (Musikerförbundet) och dess minoritet (Teaterförbundet), utan även de musiker som ännu inte hade anslutit sig. Detta var troligen den viktigaste förklaringen till att Musikerförbundets representanter motvilligt kunde acceptera att större delen av radioersättningarna kom att fördelas individuellt.

Romkonventionen bidrog till att aktualisera samma problematik även i andra länder. Musikernas två fackliga internationaler, FIM (Musikerförbundet) och FIA (Teaterförbundet), företrädde helt olika synsätt. Detta stod klart efter ett par möten som hölls i Genève i september 1962, några månader efter att Sami hade bildats.

Först sammanträdde FIM och antog en resolution om att alla pengar som musikerna fick i ersättning för radio- eller högtalarmusik borde användas kollektivt. Följaktligen skulle pengarna stanna i det land där de inhämtats: om Sveriges Radio spelar en låt av The Beatles, ska pengarna gå till svenska musiker såsom kompensation för mekaniseringens skadeverknig på Sveriges musikliv.⁹⁴³ Enligt detta synsätt vore det rentav "oriktigt att dela ut ersättningarna direkt till musikerna eftersom det var dom som åstadkom skadan", som Musikerförbundets ordförande Freddy Andersson formulerade saken i Samis styrelse år 1966, med hänvisning till nämnda FIM-resolution.⁹⁴⁴

Omedelbart efter FIM-konferensen hölls ännu en konferens i Genève, samarrangerad av FIM och FIA, med deltagande av 34 fackförbund och organisationer av samma typ som Sami. Ingen

enighet kunde nås i fördelningsfrågan. Teaterförbundet och många av dess syskonförbund i FIA insisterade på att ersättningsarna i första hand borde betraktas som belöning för individuella insatser i skivstudion.⁹⁴⁵ Bland de hårdaste förespråkarna för FIM:s kollektiva linje återfanns, föga förvånande, den enda delegaten från östblocket, som representerade Polens musikerförbund.⁹⁴⁶ Till följd av denna klyfta förekom också två helt olika motiv i konferensens slutdeklaration, som handlar om musikers rätt till skälig ersättning när inspelningar framförs offentligt:

the right of performers to receive, in respect of such secondary use of their work, remuneration which shall be truly equitable in the light of

- a) the damage done to professional performers as a whole by the use of gramophone records in place of live performances; and
- b) the fact the such secondary use constitutes a new profitable exploitation of the performers' work.⁹⁴⁷

Det första motivet handlar om *skada* och implicerar kollektiv kompensation, enligt den linje som förordades av Musikerförbundet. Det andra argumentet handlar om *profit* och implicerar individuell belöning i enlighet med Teaterförbundets position.

Rolf Rembe tog till orda på konferensen i Genève för att presentera Sami och de frågor som den nya organisationen stod inför: "Det kommer att bli nödvändigt att finna en kompromiss, där exempelvis delar av fonden kan utbetalas individuellt till artisterna och resten läggs i en kollektiv fond av social natur".⁹⁴⁸

6.6 Första försöket till en fördelningsordning

Åren 1961–66 lades stor möda på att utarbeta ett system för fördelning av intäkter inom Sami. Systemet som till slut valdes har med smärre förändringar bestått till idag. Det vilar på ett antal *economic imaginaries*, vars karaktär framträder tydligast i jämförelse med de alternativ som Sami förkastade under sin uppbyggnad på 1960-talet.

En genomgående princip var att intäkterna skulle delas upp i två potter, så att en del av pengarna betalas ut som individuella ersättningar enligt strikt formaliserade kriterier, medan den andra bildar en fond som Sami förfogar över till förmån för musikerna som kollektiv. Enklaste sättet att göra denna uppdelning vore att besluta om att en viss procentandel av samtliga radioersättningar avsattes för respektive syfte. En sådan lösning förutsattes i den första bevarade skissen från hösten 1961, signerad Rolf Rembe.

En viss andel av pengarna skulle gå till den kollektiva fonden, av Rolf Rembe betecknad som en "stipendie- och understödsfond". Detta betydde att fonden skulle ha två distinkta ändamål. Stipendierna skulle främja fortbildning av yrkesmusiker och sålunda vara av kulturpolitisk karaktär. Understöd skulle däremot betalas ut på sociala grunder, till "äldre och sjuka" musiker samt åt dem som blivit arbetslösa till följd av "den mekaniska musikens verkningar".


Rätten till individuell ersättning inskränktes, enligt detta förslag, till de musiker vars namn har angivits på omslaget till de skivor som spelats i Sveriges Radio. Alla de namngivna musiker som medverkade under en radiominut skulle få lika mycket ersättning. Genom att förlita sig på skivbolagets beslut om vilka insatser som förtjänar att namnges, skulle Sami slippa att själv rangordna olika slags musiker.⁹⁴⁹

En trolig konsekvens av detta första förslag skulle bli att dirigenten erhöll hela den individuella ersättningen när en symfoniorkester spelas i radio. Troligtvis såg Rolf Rembe en risk för snedvridning i en sådan ordning, för något senare framkastade han en idé om att ersättning även skulle kunna betalas ut till "permanenta orkestrar". Då skulle orkestern få 80 procent och dirigenten 20 procent – men om det fanns en solist skulle denna först få 50 procent av hela den uträknade summan. En något paradoxal konsekvens av detta förslag var att även institutioner skulle räknas som individer.⁹⁵⁰

Strax efter att Sami hade bildats beslöt arbetsutskottet att tills vidare tillämpa ett helt annat system för att fördela individuella ersättningar. Samtliga musiker som medverkat på skivinspelningar som använts i radio under ett år – oavsett om insatsen var namngiven på skivomslaget eller ej – skulle erhålla samma "grundersättning", exempelvis 100 kronor. Därutöver skulle en extra "premie" delas ut till de musiker vilkas solistinsatser hade spelats särskilt mycket i radio, enligt bedömning av Samis personal.⁹⁵¹


Styrelsen för Sami tvekade åren 1962–63 inför valet mellan de två ovan nämnda metoderna för fördelning av individuella ersättningar. Den ena metoden prioriterade individuell rättvisa genom att dela upp pengarna för varje radiominut mellan olika typer av insatser – men till priset av en dyr administrativ apparat, vilket tills vidare föreföll svårt att rättfärdiga. Den andra metoden gav utrymme för ett större godtycke, men var betydligt billigare i drift.

Styrelsen för Sami tänkte sig vid denna tid en kombination av fem olika slags utdelningar: grundersättningar, premier, priser, stipendier och understöd. Grundersättningar och premier utgjorde den i strikt mening individuella delen som skulle omfatta uppemot




50–75 procent av det utdelade totalbeloppet. Resten av pengarna veks åt den kollektiva fonden, vilken i sin tur delades upp i en social del (understöd) och en kulturell del (priser, stipendier). Priserna skulle delas ut till enskilda musiker som hade medverkat i vad Sami bedömde som ”kvalitativt högtstående inspelningar” (vilket inte nödvändigtvis var samma som hade spelats mycket i radio).⁹⁵²

Av någon anledning förkastades även denna modell och styrelsen lade fram ett ytterligare förslag som godkändes av den lilla skara som hade infunnit sig på föreningsstämman i maj 1964.⁹⁵³ Enligt detta skulle endast 10 procent avsättas till den kollektiva fonden, vars syfte beskrevs som ”sång- och musikfrämjande ändamål”. Detta skulle inkludera såväl konstnärlig fortbildning som humanitärt understöd till äldre musiker.⁹⁵⁴



Resterande 90 procent avsattes till individuella utbetalningar åt de musiker som medverkat på skivor som framförts i radio. Två olika beräkningsmetoder skulle tillämpas, beroende på om musikern ansågs ha gjort sin insats som individuell konstnär eller som del av ett kollektiv. Avgörande blev än en gång vilka namn som skivbolaget valde att framhäva.



Om ett eller flera personnamn återfanns ”på skivetiketten” skulle skivan räknas som en solistskiva. I dessa fall skulle halva ersättningen betalas direkt till solisten eller solisterna, baserat på en noggrann beräkning av antalet musikminuter i radio. Andra halvan skulle i teorin gå till de anonyma orkestermusiker som ackompanjerade solisterna. Om skivetiketten inte alls angav personnamn utan endast namnet på en orkester eller musikgrupp, gick hela ersättningen till orkestermusikernas pott. Men för dessa ersättningar gjordes ingen uträkning av hur många minuter som varje enskild musiker hade hörts i radio. Pengarna delades i stället

mellan samtliga medlemmar i Sami som under det aktuella året hade fått lön för medverkan i skivinspelningar, i proportion till lönebetalningens storlek.⁹⁵⁵

Skivindustrins löneskillnader kom därmed att återspeglas i hur Sami fördelade ersättningar till sina medlemmar. Ur ett musikerfackligt perspektiv går det att se logiken i detta. Musikerförbundet hade slutit kollektivavtal med Ifpi som reglerade den lägsta timlön som musikerna skulle få för arbetet i skivstudio. Avtalet gällde oavsett om fem eller femtio musiker anlätades. Varför skulle då inte samma princip kunna tillämpas vid uträkning av ersättningar för skivornas spelning i radio?

Skillnaderna i ersättning till olika musiker skulle återspegla den verkliga arbetstid som de hade nedlagt i skivindustrin och de löneskillnader som redan hade fastslagits i avtal. Ersättningens nivå skulle då inte påverkas av om skivan hade spelats en eller hundra gånger. Sami försökte i möjligaste mån att behandla orkestermusikerna som lönearbetare. Solisterna behandlades däremot som konstnärer, vilket här betydde att deras ersättningar kopplades till hur uppskattad en inspelning kom att bli. Gränsdragningen mellan orkestermusiker och solister överläts i praktiken till skivbolagen.

6.7 Konstruktionen av ett poängsystem i Sami

Intäkterna till Sami var tills vidare begränsade till halva det preliminära belopp som under pågående rättsprocess betalades ut från Sveriges Radio till Ifpi, ett belopp som visserligen ökade stadigt i takt med att Melodiradion nådde allt fler lyssnare med sin lätt-samma grammofonmusik.⁹⁵⁶ Redan år 1964 kunde därför Sami inkassera 435000 kronor⁹⁵⁷ och vid årets slut genomfördes den första utbetalningen av ersättningar.

Blott 15 medlemmar, klassade som solister, fick ta del av 1964 års ersättningar från Sami. Bland dessa fanns välkända sångare som Evert Taube, Lasse Lönndahl och Thore Skogman. Högsta summan gick till Alice Babs: 3144 kronor. Summan låg i nivå med hennes årliga inkomst för skivinspelningar, enligt Samis statistik.⁹⁵⁸ Nästföljande år toppades den betydligt längre listan av schlagerdirigenten Sven Olof Walldoff (3558 kronor). Men det stora flertalet av alla de berörda solisterna erhöll mindre än 50 kronor, i många fall under 10 kronor. På listan över mottagare återfanns även ett antal grupper (körer och militära musikkårer såväl som jazz- och popband).⁹⁵⁹

Att fördela ersättningarna till orkestermusiker visade sig däremot svårare än väntat.⁹⁶⁰ Även om Ifpi hade levererat lönelistor för flertalet skivinspelningar, visade sig dessa vara otillförlitliga, fyllda av "uppenbart felaktiga inkomstuppgifter". Därför godkände 1965 års föreningsstämma styrelsens förslag om att införa ett avtrappningsystem som satte 15000 kronor som övre ersättningstak.⁹⁶¹

Särskilda problem förorsakade frågan om *kapellmästare*. Vid skivinspelningar avlönades kapellmästarna för att utföra flera olika sysslor: dels för att själva spela, dels för att leda orkestern, men även för att leda själva skivinspelningen. Den sistnämnda sysslan

ansågs vara teknisk, inte konstnärlig, varför den inte skulle ligga till grund för ersättning från Sami. Därför beslöt styrelsen att kapellmästarnas ersättning skulle beräknas utifrån en schablonregel, där man räknade med att de tjänade tre gånger mer än vanliga musiker i samma inspelning.⁹⁶² Snart ansåg man dock att detta gav orimligt mycket till vissa kapellmästare, närmare bestämt dem i dragspelsorkestrar. Styrelsen diskuterade därför att halvera ersättningen just för "dragspelskapellmästare".⁹⁶³

Sami hade bestämt sig för att *inte* sätta olika värde på olika musikgenrer. Ändå visar styrelsediskussionerna om ersättningar till kapellmästare på omöjligheten att undvika en genrevärderande kulturpolitik. Även om målsättningen var att helt objektivt ge ersättning för individuella konstnärliga insatser, måste först av allt en avgränsning göras av vilka sysslor som helt eller delvis ska anses ha en konstnärlig karaktär. Ett generellt system för värdering av musikers arbete tvingas att jämföra dirigenter med discjockeys och körsångare med ljudtekniker. Sådana jämförelser kan bara göras med utgångspunkt i musikestetiska normer som oundvikligen är kulturhistoriskt specifika.

Schablonvärdering av olika musikerroller blev den slutgiltiga väg som Sami valde för att räkna fram en fördelning som kunde upplevas som rättvis. Lönelistorna från Ifpi övergavs helt som fördelningsgrund, sedan Musikerförbundet och FIM kommit fram till att det var orättvist att förlita sig på skivindustrins lönehierarki.⁹⁶⁴

Årsstämman 1966 beslöt om ett helt nytt system för detaljerad individuell fördelning, som i grunden fortfarande gäller. Tiden för spelning av varje skiva i radio registreras. För varje radiominut delades ersättningen mellan de medverkande, inte lika utan enligt en rangordning som uttrycks i ett poängsystem: solister (7 poäng),

dirigenter (5 poäng), kapellmästare (3 poäng), övriga (1 poäng). Gränsdragningen mellan dirigent och kapellmästare kom upp till diskussion på stämman, som konstaterade att bara den som leder musiken *utan att själv spela* kvalificerar till dirigentens högre ersättning.⁹⁶⁵ Grunden för detta kan sökas i tanken på att konstnärligt skapande är en andlig, inte kroppslig, verksamhet.

Poängsystemet innebär att en solist får sju gånger större ersättning än sina medmusiker. Sålunda institutionaliserades ett betydande gap i ersättningsnivåer, där Teaterförbundets medlemmar torde ha varit överrepresenterade bland vinnarna. En annan effekt blev att varje enskild musiker fick mer pengar per minut ju färre musiker som samtidigt hade medverkat vid inspelningen. Styrelseledamoten Sven Gref, som hade utarbetat förslaget, betecknade själv detta som "orimligt".⁹⁶⁶ Ersättningen förlorade sin koppling till nedlagd arbetstid och blev i stället kopplad till ensemblens storlek. Därmed etablerade Sami ett ekonomiskt incitament som uppmuntrar enskilda musiker att spela i mindre grupper. För frilansande grupper ökar fördelarna i att förbli fåtaliga. Dessa effekter gick tvärs emot Musikerförbundets strävan att använda rättigheterna för att värna arbetstillfällena.

Samtidigt uppstod en oavsiktlig genrevärdering till nackdel för de klassiskt skolade orkestermusikerna. Om femtio medlemmar i en symfoniorkester delar på en fast minutersättning blir ju den individuella utdelningen bara en tiondel av vad som erhålls av varje medlem i ett femhövdat popband. I praktiken kommer orkestermusikerna att värderas ännu lägre, till följd av att orkestern har en dirigent, värderad fem gånger så högt som gemene musiker.

Poängvärderingen av olika musikerroller – solist, dirigent, kapellmästare, övrig – har bestått sedan 1966 och tillämpas än idag.



Motsatsställningen konst/teknik står fortfarande i centrum när Sami förklarar hur poängen sätts:

Rollkoderna omfattar inte tekniska insatser som mixning eller liknande åtgärder med en redan gjord inspelning. Rollkoden [sic!] omfattar inte heller olika typer av insatser som sker före inspelningstillfället, exempelvis instruktioner till övriga medverkanden. [sic!] Det är den *konstnärliga påverkan i själva inspelningsögonblicket* som omfattas av ersättningsrätten.⁹⁶⁷

”Alla genrer behandlas lika”, har Sami fortsatt att hävda⁹⁶⁸ – men det är uppenbart att poängvärderingen är utformad med utgångspunkt i en västerländsk tradition av konstmusik och schlager. Den ter sig däremot absurd i förhållande till många typer av utomeuropeisk musik och datorbaserad musik.⁹⁶⁹



6.8 Datorkraft som villkor för fördelningen

Följden av att Sami beslöt sig för en minutiös individuell fördelning blev ett enormt växande behov av data och beräkningskraft. Inledningsvis hade man nöjt sig med ett statistiskt urval bestående av endast fyra radioveckor per år, vilket inte ansågs tillfredsställande.⁹⁷⁰ Men att kalkylera all sändningstid genom det nya poängsystemet översteg kapaciteten hos en ensam kontorist. Årsredovisningen för 1966 konstaterade: "För de utövande konstnärernas del innebär avräkningsproblemet stora svårigheter för framtiden, dels på grund av mångfalden rättsinnehavare dels att rättigheterna är av individuell och icke kollektiv art."⁹⁷¹

Enligt Ifpi var skivbolagen inte beredda att förse Sami med detaljerade upplysningar om vilka som medverkat vid varje inspelning och hur.⁹⁷² Sveriges Radio, för sin del, meddelade Ifpi att listorna över spelad musik började få ett sådant omfång att de svårigen kunde hanteras manuellt.⁹⁷³

En datorisering tedde sig nödvändig, men Sami hade knappast råd på egen hand. Ifpi skickade en rad inviter till Sami om följa exemplet från Danmark, där de båda parterna gemensamt hade bildat företaget Gramex för att utföra inkassering och fördelning av radioersättning. Efter att Ifpi bjudit med Sami på studiebesök dit⁹⁷⁴ gick de under 1967 raskt vidare med att förbereda skapandet av ett "svenskt Gramex", tänkt att heta Magri. Inom styrelsen för Sami uttrycktes viss skepsis mot att knytas ännu närmare Ifpi, men "avräkningsproblemet" pressade på.⁹⁷⁵

Av oklar anledning bildades aldrig paraplyorganisationen Magri. I stället införskaffade Ifpi på egen hand den utrustning som krävdes för automatisk databehandling av Sveriges Radios spellistor,

samtidigt som de betalade halva kostnaden för den särskilda databehandling som Sveriges Radio behövde utföra för att levera erforderlig information om den spelade musiken. I de avtal som slöts mellan Sveriges Radio och Ifpi, efter avslutad rättsprocess, fastslogs inte bara hur mycket pengar som skulle betalas, utan även vilket slags data som skulle levereras. Informationen skulle även vara tillgänglig för Sami.⁹⁷⁶

För att kunna fördela radiopengarna behövde både Ifpi och Sami investera i datoranläggningar, men Samis behov av datorkraft var betydligt större. För varje inspelning finns det ju bara ett skivbolag som har rättigheter, men ofta ett flertal musiker som hör till olika poängkategorier. Valet att ge varje musiker individuell ersättning innebar höjda krav på beräkningskapaciteten hos Sami.⁹⁷⁷ Att bygga upp ett datorsystem tog flera år, men 1974 kunde Sami-styrelsen konstatera att man lyckats upprätta ett "exakt och rättvist system".⁹⁷⁸

6.9 En ny musikergeneration utanför facket

Efter 1960-talets uppbyggnadsfas där det på flera sätt var en öppen fråga hur Sami skulle verka, stabiliserades en fördelningsordning omkring 1970. Därefter följde under 1970-talet en expansionsfas. Penningströmmen växte, både som följd av Högsta domstolens domslut och den ökade omfattningen av inspelad musik i svensk radio och television. Allt fler musiker anslöt sig till Sami för att få kassera ut ersättningar.



Årsredovisningarna för Sami visar på en intressant tendens i denna tillströmning:

ÅR	MEDLEMMAR	ANSLUTNA
1964	254	
1966	844	
1967	930	
1968	788	241
1970	750	504
1971	845	723
1972	923	1005
1973	876	1135
1974	953	1197
1975	1085	1338
1985	2055	3349
1986	2312	3509
1987	2285	4036
1988	2569	3981 ⁹⁷⁹

Nyttillskottet till Sami bestod alltså till övervägande del av musiker som *inte* var medlemmar i Musikerförbundet eller Teaterförbundet. Enligt stadgarna kunde dessa inte tillerkännas fullvärdigt medlemskap, utan räknades till kategorin "anslutna" som även tvingades acceptera ett tioprocentigt avdrag på ersättningarna. När de anslöt sig översände Sami deras adresser till de två fackförbunden "i medlemsvärvande syfte".⁹⁸⁰ Men trots påstötningar valde många musiker att ställa sig utanför både Musikerförbundet och Teaterförbundet.⁹⁸¹ Musikerförbundets medlemsantal låg i stort sett stilla under 1970-talet.⁹⁸²

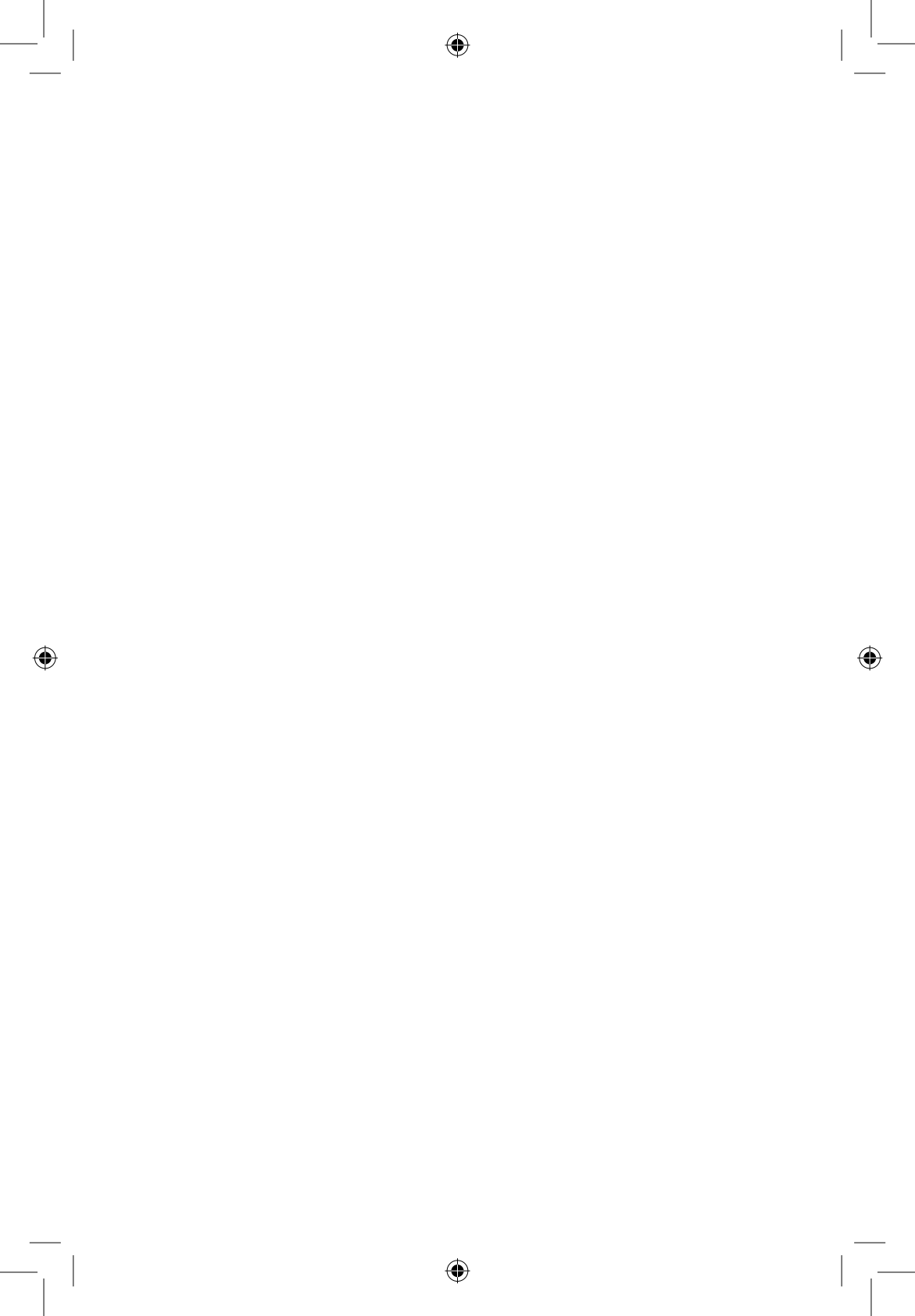
Sedan 1973 är de fackligt oorganiserade i majoritet bland de svenska musiker som tar emot ersättningar från Sami. Enligt Musikerförbundets ledning var dessa närmast att betrakta som parasiter. "Vi kan givetvis inte acceptera att enskilda rättsinnehavare, i detta fallet utövande musiker, åker snålskjuts på förbundets medlemmars avgifter och insatser", skrev Yngve Åkerberg år 1980 i ett brev till fackavdelningarna.⁹⁸³ Under hela 1970-talet hade också arbetslösheten bland Musikerförbundets medlemmar ökat.⁹⁸⁴

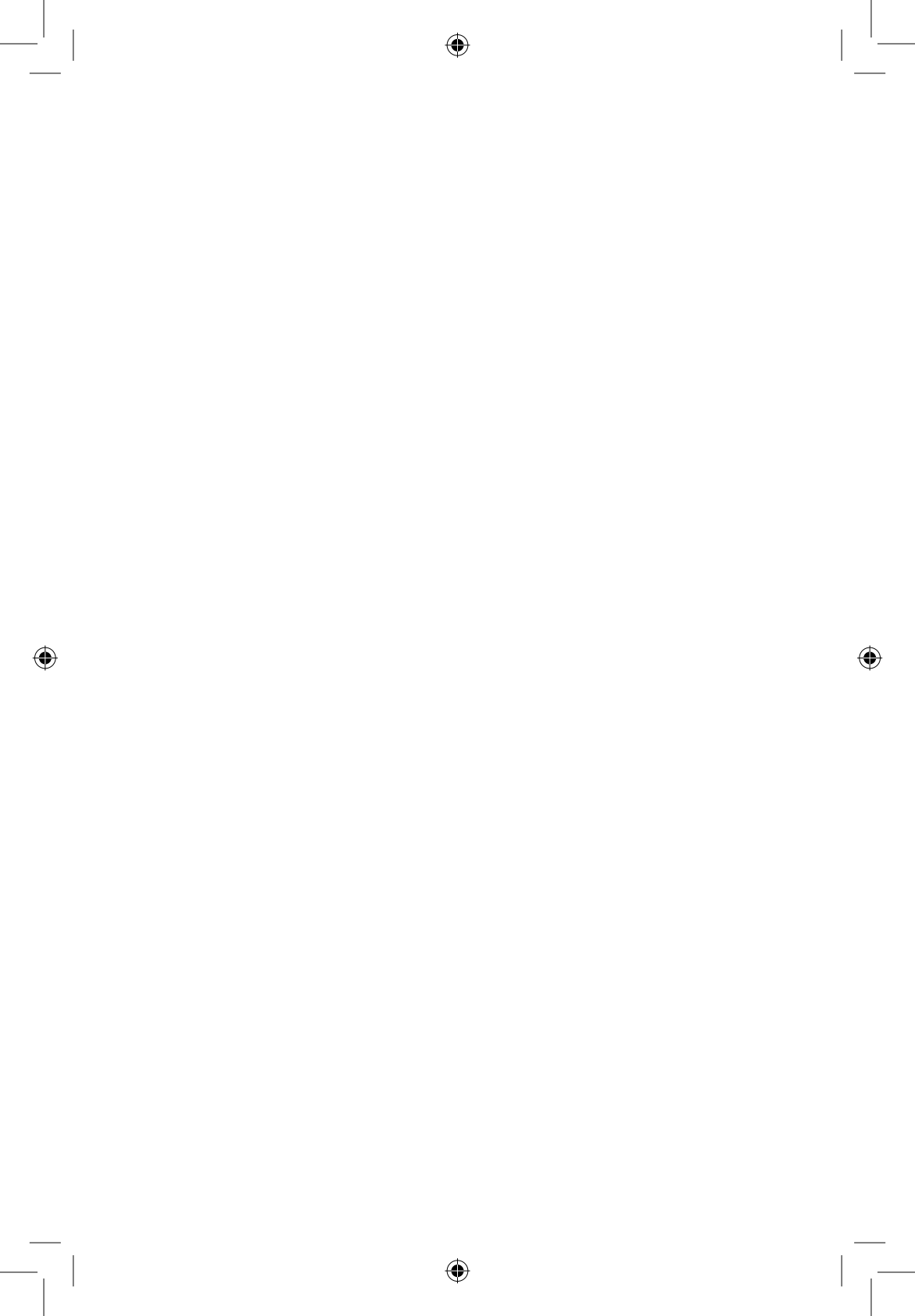
Åtminstone ett tusental musiker anslöt sig under 1970-talet till Sami utan att tillhöra något reguljärt fackförbund. Vilka var dessa nya musiker? De spelade knappast i de många dansband som på 1970-talet grundades framför allt utanför storstäderna. Dansbandsmusikerna organiserade sig nästan mangrant i Musikerförbundet, om så bara för att detta gav möjlighet att få spelningar via förbundets orkesterförmedling.⁹⁸⁵ Samtidigt som Musikerförbundet berömde sig för att ha lyckats hålla "svartspelare" borta från danslokalerna⁹⁸⁶, växte det fram nya musikscener för en annan typ av musiker, vilka i hög grad stod utanför både Musikerförbundet och Teaterförbundet. Uppenbarligen gjorde dessa musiker även skivinspelningar som spe-



lades i Sveriges Radio, för annars skulle de inte ha gått med i Sami. Det tycks i första hand ha rört sig om storstadsbor. Nästan alla som anslöt sig till Sami år 1970 kom från Storstockholm.⁹⁸⁷

En betydande del av dessa fackligt oorganiserade musiker torde ha koppling till den rörelse som kom att bli känd som "progg". Nästa kapitel kommer bland annat att avhandla proggen och det kulturpolitiska avtryck som den satte. Därefter fortsätter undersökningen av hur Sami agerade under 1970-talet.



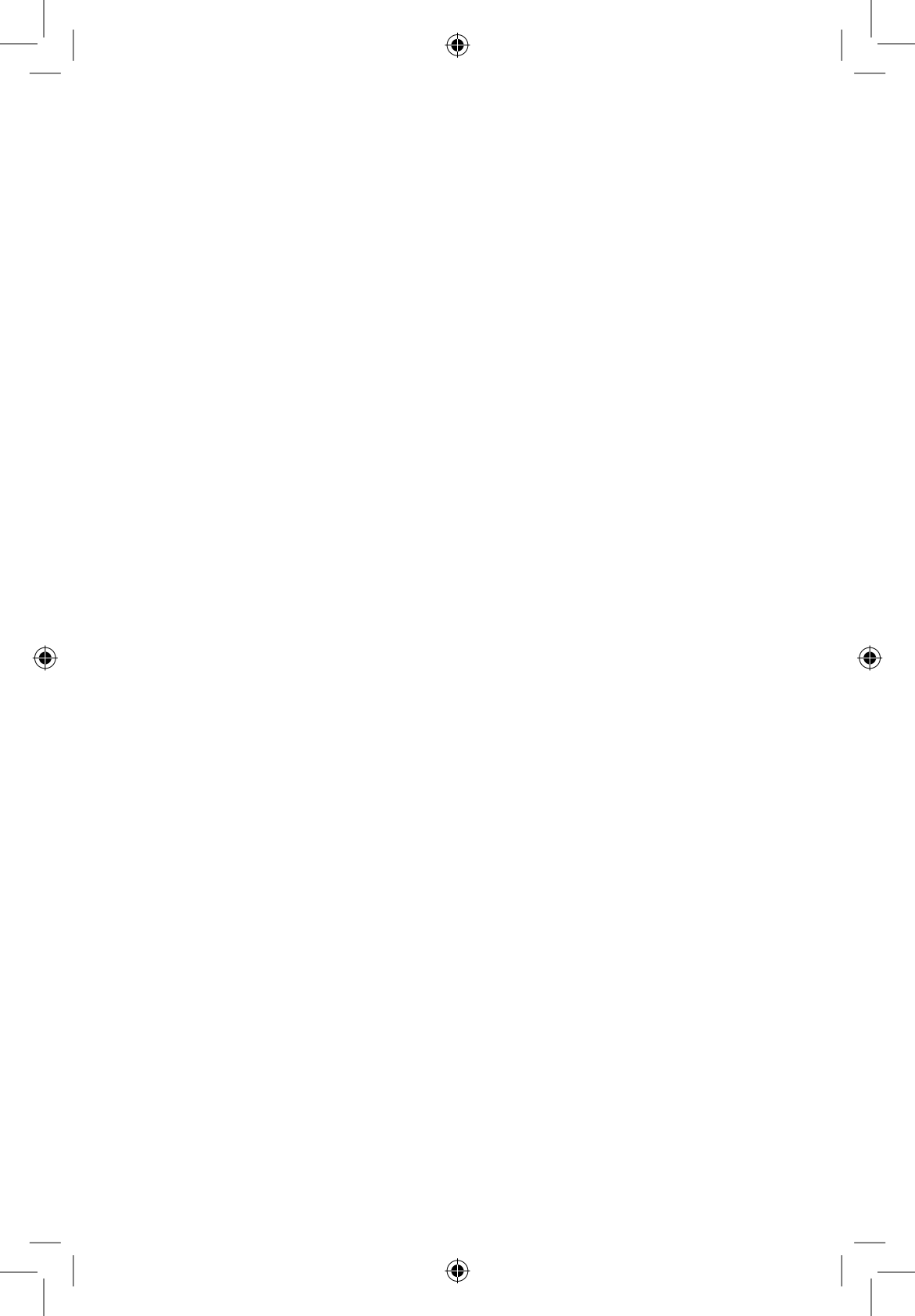




KAPITEL 7

"Levande musik" som kulturpolitiskt stridsämne





7.1 Teknikkritik och kulturrationalism

Frågan om "levande musik" har formulerats på mycket olika vis i olika perioder av efterkrigstidens kulturpolitiska debatt. Det går i denna debatt att urskilja något av en pendelrörelse, där svängningen från den ena till den andra sidan har tagit ungefär tio år. Första halvan av detta kapitel kan läsas som en historisk skiss över denna pendelrörelse.

År 1947 tillsatte regeringen en musikutredning under ledning av Tage Lindbom. Efter sju år presenterade musikutredningen sitt stora betänkande *Musikliv i Sverige* (1954). Musik var i sammanhanget synonymt med så kallad seriös musik, vars givna plats var i konsertsalarna. Jazz-, dans- och schlagermusiken nämndes knappt.⁹⁸⁸ Särskilt anmärkningsvärt är dock att musikutredningen avstod från att diskutera frågor om nya ljudmedier, trots att regeringen i sitt utredningsuppdrag särskilt frågat "hur de moderna tekniska hjälpmedlen, såsom radion, grammfonen och filmen, böra utnyttjas".⁹⁸⁹ Teknikens frånvaro i musikutredningens betänkande kan eventuellt förklaras av att Tage Lindbom hade hunnit omvärdera sin personliga förståelse av själva industrisamhället.⁹⁹⁰

Ett av musikutredningens många förslag var att inrätta en statlig konsertbyrå med uppdrag att arrangera turnéer med seriös musik. Förslaget var av kulturpolitisk art men gavs även ett arbetsmarknadspolitiskt motiv, då det konstaterades att unga solister hade svårt att finna arbete efter att de gått ut musikhögskolan.⁹⁹¹ Åtta år gick utan att förslaget om en konsertbyrå realiserades. Under dessa år skedde en rasande utveckling på ljudmediernas område: lp-skivan, stereon, transistorradiation, P3 och televisionen.⁹⁹²

År 1962 framfördes förslaget om statlig konsertbyrå på nytt i en

riksdagsmotion undertecknad av två socialdemokrater, men med delvis andra motiv. Framför allt framhöll motionen teknikkritiska argument som hade varit helt frånvarande i musikutredningen. Begreppet *levande musik* ställdes i centrum av motionärerna, som skrev:

På grund av den enorma utvecklingen, särskilt under de senaste åren, av den mekaniska musikdistributionen genom radio, TV och grammofon har den *levande* musiken och speciellt solist- och kammarmusiken kommit i ett ytterst trängt läge. /.../

Det är ett komplett misstag att tro, att de underbara uppfinningarna radio, TV och grammofon, som nu gjort musik till var mans egendom, kan *ersätta* den levande musiken på det konstnärliga planet. Dessa tekniska hjälpmedel kan endast komplettera det direkta framförandet. Endast den som genom upplevelser av den levande musiken upptäckt dess inboende värden har förmåga att till fullo uppskatta samma musik, när han sedan hör den genom högtalare.⁹⁹³

Bakom formuleringarna stod i praktiken Tonkonstnärsförbundet. Dessa lyckades skapa uppmärksamhet för motionen genom en kampanj som involverade utspel i tidningar, radio och tv samt uppvaktningar av politiker.⁹⁹⁴

Våren 1962 röstade riksdagen ja till att inrätta en statlig konsertbyrå.⁹⁹⁵ Först av allt tillsattes en utredning om dess former. Regeringens direktiv till Konsertbyråutredningen upprepade Tonkonstnärsförbundets farhågor över hur grammofon, radio och television hade "skapat en olycklig dominans för den indirekta upplevelsen".⁹⁹⁶

Senare under 1960-talets kom sådana teknikkritiska idéer allt mer att ifrågasättas. Konsertbyråutredningen försökte från första början att nyansera analysen. Begrepp som "levande musik" undveks, troligen för att de uppfattades som alltför värdeladdade.⁹⁹⁷

Konsertbyråutredningen kom att ta till sig en företagsekonomisk analysmodell som skilde mellan kulturens produktion, distribution och konsumtion. En viktig influens kom från Lennart Holms omdiskuterade skrift *Strategi för kultur* (1964).⁹⁹⁸

Liknande idéer uttrycktes av den världsberömde konsertpianisten Glenn Gould, efter att han år 1964 förklarar att han tänkte sluta ge konserter för att enbart ägna sig åt inspelningar. Han angrep vad han såg som en metafysisk idé om äkthet och var övertygad om att konserten var ett musikmedium dömt att dö ut på längre sikt.⁹⁹⁹ Även om Konsertbyråutredningen inte gick lika långt som Glenn Gould i sin analys, går det att betrakta dem som två uttryck för en tidstypisk kulturrationalism.



7.2 ”Elektronmusik” kontra ”levande musik”

I enlighet med riksdagens beslut inrättades år 1964 en statlig konsertbyrå, Rikskonserter, till att börja med som en försöksverksamhet i fyra län.¹⁰⁰⁰ Satsningen kom snart att ifrågasättas av föreningen Fylkingen, som samlade Sveriges högmodernistiska musikavantgarde.

Sedan 1962 ägnade sig Fylkingen primärt åt så kallad elektronmusik. De eftersträvade ett möte mellan ingenjörer och kompositörer för att uppnå en radikalt ny syntes av teknik och estetik.¹⁰⁰¹ Det var företrädare för Fylkingen som låg bakom idén till Elektronmusikstudion (EMS), en tekniskt avancerad anläggning som byggdes under 1960-talet med Sveriges Radio som huvudman.¹⁰⁰²

Fylkingen bejakade tanken på ”en ny musikepok starkt dominerad av en ny typ av ’musikinstrument’ som mera utnyttjar dagens tekniska möjligheter.”¹⁰⁰³ Följaktligen hävdade de att konserter är ett föråldrat sätt att ”distribuera” musik:

Konsertväsendet i dess nuvarande form, som är en produkt av högromantiken, har mycket ofullständigt tillgodogjort sig de revolutionerande tekniska uppfinningarna på det ljudreproducerande området. /.../

Med tanke på de tekniska reproduktionsmöjligheter som numera står till buds kan samhället ställa väsentligt större krav på musikdistributionens effektivitet.¹⁰⁰⁴

I stället för en konsertbyrå borde skattepengarna satsas på ett statlig skivbolag för konstmusik, ansåg Fylkingen.¹⁰⁰⁵ Dessa två ”distributionssystem” – konserter och grammofonskivor – ställ-





des mot varandra i en debatt som rasade på *Dagens Nyheters* kultursidor under sommaren 1965.

Knut Wiggen från Fylkingen attackerade själva begreppet "levande musik", som ju hade spelat en central roll i den politiska process som ledde fram till Rikskonserter:


Termen "levande musik" är givetvis en musikpolitisk gimmick, fabricerad i syfte att ge en konstnärlig motivering för den av olika skäl önskade rikskonsertverksamheten. Att det är meningslöst att använda termen "levande" i förbindelse med musik – vare sig i dess form av notation, fysikaliska ljudvågor eller psykologiska upplevelser – behöver väl inte beröras närmare.

Och hur är det i distributionstekniska sammanhang? Bli noterna, de fysikaliska ljudvågorna eller den psykologiska musikupplevelsen mera levande om man *ser* musikerna som spelar? *Avlider* musiken ifall man i konsertsalen sluter ögonen? /.../


1800-talets skrämsetes om musiken som för evigt bunden till några bestämda teknologier och klangideal bör inte längre inverka på de musikpolitiska besluten.¹⁰⁰⁶

Folke Rabe från Rikskonserter var påfallande defensiv när han bemötte kritiken. Han undvek omsorgsfullt att använda frasen "levande musik". Han accepterade tanken på att "elektroakustiska distributionssystem" i viss mån borde ersätta konserter, men ville samtidigt framhålla skillnaderna mellan olika slags musik. Viss konstmusik har en visuell komponent och jazzmusiken bygger på "närvaro av nuet i varje ögonblick", skrev Folke Rabe.¹⁰⁰⁷






Fylkingens företrädare lyckades behålla initiativet i debatten genom att framhålla de demokratiska fördelarna i en rationaliserad kulturdistribution.¹⁰⁰⁸ Detta framstår som ren opportunism från Fylkingens sida. Egentligen var det dem främmande att reducera mediet till en distributionskanal. I den egna bulletinen konstaterades utan omsvep att klassisk musik, ”konsertsalsmusik”, är dömd att förvanskas om den medieras på elektronisk väg. Om denna insikt skulle sprida sig, skulle satsningen på ett statligt skivbolag förvandlas till en satsning på elektronisk musik som är särskilt skapad för högtalaren.¹⁰⁰⁹ Högmodernisternas agenda var alltså att rikta om det kulturpolitiska stödet: bort från den gamla orkestermusiken, till den nya elektronmusiken.



Några år senare nyanserades retoriken. Knut Wiggen pläderade i sin bok *De två musikkulturerna* för att både den gamla och den nya musiken borde få spelrum – men strikt åtskilda i olika medier.¹⁰¹⁰ Detta var i grunden en helt annan vision än den kultur-rationalism som i radikal form företrädades av Glenn Gould.





7.3 Skivor och konserter i fredlig samexistens

Tanken på ett egenvärde i "levande musik" ifrågasattes alltså från flera håll i 1960-talets kulturdebatt. Konsertbyråutredningen lät sociologen Göran Nylöf genomföra en stor studie av svenskarnas musikvanor. Han kom fram till att de som lyssnar mycket på skivor även är flitiga konsertbesökare.¹⁰¹¹ En närliggande tolkning var att kulturpolitiken inte borde ta ställning för skivor eller konserter, utan inriktas på att stimulera det allmänna musikintresset.

Sista betänkandet från Konsertbyråutredningen, *Fonogrammen i musiklivet* (1971), konstaterade att "en påtaglig förändring skett i den allmänna inställningen till fonogrammen" under de nio år som arbetet hade pågått.¹⁰¹²

Det förefaller inte längre rimligt att mana fram bilden av ett motsatsförhållande mellan "levande" musik och högtalarmusik. De har båda sin givna plats i dagens musikliv, de har var och en sina fördelar och de kompletterar varandra på ett givande sätt.¹⁰¹³

Tanken på levande och inspelad musik som komplement uttrycks även i 1972 års stora kulturutredning, som etablerade kulturpolitiken som avgränsat politikområde och lade grunden till riksdagens beslut om utbyggt stöd till kulturlivet, alltså det som ibland kallas för "1974 års kulturpolitik".¹⁰¹⁴ Ett av de kulturpolitiska målen skulle vara att "motverka kommersialismens negativa verkningar", men det bör noteras att detta *inte* kopplades till en generell kritik av tekniska medier.¹⁰¹⁵ Inte än.



Några år senare hade pendeln svängt på nytt. Under andra halvan av 1970-talet började kulturpolitiska utredningar åter att diskutera värdet av "levande musik" ur ett teknikkritiskt perspektiv. Detta skifte bör förstås mot bakgrund av den så kallade proggrörelsen, som under sina glansdagar profilerade sig som en rörelse för levande musik. Proggen kännetecknades av en musikpolitisk radikaliseringsomgång som gick i helt annan riktning än 1960-talets elektroniska musikavantgarde.

7.4 Proggen som utmaning mot institutionerna

Musikrörelsen – som i efterhand blivit mer känd under beteckningen ”progg”¹⁰¹⁶ – kan i bred bemärkelse beteckna ett fenomen som existerade i Sverige ungefär 1965–80, men som var allra starkast 1972–75.¹⁰¹⁷ Proggmusikerna tenderade att ställa sig utanför de etablerade intresseorganisationerna på musikens område och detsamma kan sägas om rörelsens skivbolag och konsertarrangörer. Att bygga upp alternativa strukturer visade sig emellertid svårt. Musikrörelsen var knappast homogen, varken musikaliskt eller politiskt.

Vänsterradikaliseringen under andra halvan av 1960-talet tog sig inte minst uttryck i protester mot USA:s krig i Vietnam. Vid dessa protester medverkade ofta trubadurer. En trubadur var i typfallet en man med gitarr som sjöng visor som han antingen hade skrivit själv eller som hämtats från en folklig musiktradition. Detta kan betraktas som ett avståndstagande från den arbetsdelning mellan kompositör och exekutör som hade grundlagts i 1800-talets musikordning och befästs på nytt av 1900-talets kulturindustri. Vissången blev det musikaliska uttryck som först förknippades med 1960-talets vänstervåg.¹⁰¹⁸ Men den var bara ett av flera inslag i den musikrörelse som formerade sig på 1970-talet.

Ofta dateras musikrörelsens födelse till protesterna mot 1968 års ”Tonårsmässa” i Stockholm. Samma grupp av vänsteraktivister stod bakom den första av musikfesterna på Gärdet år 1970. Evenemanget byggde på att ingen fick betalt och att ingen besökare behövde betala. Gränserna mellan publik och artister skulle luckras upp och olika musikstilar skulle mötas. Musiken förstärktes med elektricitet från ett bensinaggregat, vilket finansierats av statliga Rikskonserter. Gärdesfesterna följdes av att en stor mängd lokala

föreningar för icke-kommersiell musik grundades över hela landet. Inte sällan bidrog Rikskonserter med pengar till föreningarnas arrangemang.¹⁰¹⁹

Vid samma tid startades en rad nya skivbolag i anslutning till musikrörelsen. Dessa utmärkte sig genom att ge musikerna ett större handlingsutrymme i fråga om framtoning, skivomslag och låtval. Under proggens glansdagar under det tidiga 1970-talet spelades dessa skivor mycket flitigt i Sveriges Radios ungdomsprogram.¹⁰²⁰ Före år 1969 hade det knappast existerat någon "icke-kommersiell" skivutgivning i Sverige.¹⁰²¹

Tidskriften *Musikens Makt*, grundad 1973, fungerade som musikrörelsens språkrör. Till en början markerades där ett kraftigt avstånd från yrkesmusikerns traditionella roll, vilken ansågs präglad av "gruppegöism och skråtänkande".¹⁰²² Proggmusikerna tillhörde nästan aldrig Musikerförbundet, som heller inte visade intresse av att rekrytera dem.¹⁰²³ Däremot var en del av de vänsterinriktade trubadurerna medlemmar i Teaterförbundet.¹⁰²⁴ Trubadurerna bildade år 1971 även en egen organisation av facklig karaktär, Yrkestrubadurernas förening, som även drev eget skivbolag och egen bokningsbyrå.¹⁰²⁵

År 1974 grundades flera alternativa strukturer inom musikrörelsen. Vissa av proggmusikerna gjorde ett misslyckat försök att starta en egen fackförening, Musikeraktionen.¹⁰²⁶ Två andra organisationer kom däremot att leva vidare: Kontaktnätet, som samlade de lokala arrangörsföreningarna¹⁰²⁷, samt proggskivbolagens sammanslutning Niff (Nordiska icke-kommersiella fonogramproducenters förening), som stod i uttalad opposition mot de kommersiella skivbolagens organisation Ifpi.

För den proggmusik som spelades i radio fick Niff sin propor-

tionerliga del av de ersättningar som Sveriges Radio betalade ut till Ifpi – men först efter att Ifpi dragit av 20 procent i administrationskostnader. Niff fann detta vara en orättfärdig ordning och slogs därför för att få sluta ett eget radioavtal.¹⁰²⁸

Musikens Makt attackerade regelbundet Stim, som pekades ut som ett "instrument för storbolagen". Stim betedde sig som "gangsters" gentemot små musikföreningar och fördelade pengarna enligt orättvisa principer, löd huvudlinjerna i denna kritik, som i viss mån även riktades mot Sami. Möjligheten att starta ett alternativt Stim övervägdes, men *Musikens Makt* kom fram till att det var mer realistiskt att gå in i Stim och försöka ta över organisationen.¹⁰²⁹

Kort sagt försökte musikrörelsen på flera fronter att utmana den korporativa ordning som på 1970-talet hade stabiliserat sig kring förvaltningen av musikkättigheter. Politiseringen av musiken tog sig inte bara uttryck i låttexter, utan även i alternativa organiseringsformer.

7.5 Proggen som rörelse för "levande musik"

Musikrörelsen nådde sin kulmen i protesterna mot 1975 års schlagerfestival. *Kommittén för Alternativ Festival 75* samlade ett fyrtiotal organisationer, varav flera var mycket etablerade på kulturområdet, inklusive Teaterförbundet, Sveriges Körförbund och Rikskonserter. Vidare ingick yrkesföreningarna för jazzmusiker, tonkonstnärer, trubadurer och radioproducenter. Från politiskt håll medverkade en rad kommunistiska grupper samt centerpartiets ungdomsförbund. Däremot lyste den socialdemokratiska arbetarrörelsen med sin frånvaro: såväl ABF som Musikerförbundet avböjde att delta i alternativfestivalen.¹⁰³⁰ Kommittén hörde även av sig till Sami med förfrågan om ekonomiskt bidrag, men styrelsen sade nej. Mot detta avslag reserverade sig en av styrelseledamöterna, trubaduren Pierre Ström.¹⁰³¹

Alternativfestivalen i Stockholm finansierades till stor del av vinsten från ett av rörelsens skivbolag (Musiknätet Waxholm, MNW).¹⁰³² En sådan omfördelning från skivproduktion till konsertverksamhet kan ses som en praktisk manifestation av musikrörelsens kulturpolitiska ideal. Till alternativfestivalen producerade kommittén en kampanjtidning, vars förstasida slog fast ett radikalt budskap: endast levande musik, "från någon som finns i samma rum", förtjänar att kallas för musik.

precis som man inte får kalla kemiskt smaksatt vatten för saft, därför att det inte har nåt med frukt att göra, så borde inte mekaniskt framställda ljud, som inte har nåt med mänskligt uttryck att göra, få kallas musik. DET borde varudeklaras som musk eller mesk eller nåt annat meningslöst.¹⁰³³

Budskapet var detsamma i den programförklaring, signerad proggi-deologen Leif Nylén, som inledde första numret av *Musikens makt*. Mot mekaniska diskotek och individuellt skivlyssnande ställde han det levande framförandet och den kollektiva upplevelsen. Om muskrörelsen lägger sitt krut på att ge ut egna skivor, varnade Leif Nylén, "finns det en inte obetydlig risk för att man skapar en ny sorts elit, ett tunt toppskikt som långsamt växer in i en traditionell musikerroll". Den musikpolitiska huvudfrågan måste i stället vara "att arbeta för lokaler" där levande musik kan äga rum.¹⁰³⁴

Fem år senare, 1978, konstaterade samme Leif Nylén att farhågorna hade besannats. Klyftan hade vuxit "mellan basens aktiver och den professionella musikereliten, också mellan musikererna". Muskrörelsen är "knappast längre någonting mer än ett dödsbo, dammigt och oskiftat, fullt av gamla haschpipor, mungigor, paroller och gulnade flygblad".¹⁰³⁵

Inom muskrörelsen märktes en tilltagande polarisering mellan den "alternativa" och den "progressiva" tendensen. Alternativisterna stod fast vid den starka värderingen av levande musik. Enligt dem måste muskrörelsens bas bestå av de lokala musikföreningar där "rollerna musiker-aktivist-publik flyter samman". Hellre än att skapa en ny musikerelit ville man bejaka amatörkultur och vara öppen för musikaliska experiment.¹⁰³⁶


Progressivisterna lade stor vikt vid grammfonskivan som medium för att föra ut socialistisk propaganda till massorna. För att stå sig i konkurrensen krävdes då att muskrörelsens främsta musiker kunde ägna sig åt musiken på heltid, menade denna falang, företrädd av musiker som Mikael Wiehe och Lasse Tennander.¹⁰³⁷ Eftersom de ansåg att en professionalisering var både nödvändig och önskvärd, började de ställa fackliga krav på mi-

nimigager och började att betrakta de lokala musikföreningarna som arbetsgivare snarare än som delar av en gemensam rörelse, något som upprörde Kontaktnätet. Alternativisterna, å sin sida, månade om att hålla musikföreningarna vid liv och ville undvika framväxten av en ny musikerelit. Därför förordade de maximigager i stället för minimigager.¹⁰³⁸


Vid en kongress för progressiva musiker hösten 1976 framlades ett kompromissförslag om att dela upp alla band i ett A-lag och ett B-lag, så att gagen till proffsmusikerna kunde regleras till en nivå dubbelt så hög som amatörernas gage. Förslaget har en slående likhet med hur Musikerförbundet fyrtio år tidigare delade upp sig i en A- och en B-sektion.¹⁰³⁹ De omkring hundra proggmusikerna på 1976 års kongress valde dock en annan väg: enhetligt minimigage på samma nivå som i Musikerförbundets kollektivavtal. Detta innebar ett entydigt ställningstagande för professionalisering och en brytning med den "lågprislinje" som tidigare hade gällt gentemot musikföreningarna i Kontaktnätet. Dessa upplevde nu sin ideella verksamhet som hotad.¹⁰⁴⁰ *Musikern* rapporterade från kongressen: "De anti-fackliga stämningar som varit ganska starka inom stora grupper av dessa musiker har förändrats."¹⁰⁴¹

En liknande utveckling belyser historikern Johan Bergman i sin studie av Musikcentrum, en organisation med nära anknytning till progrgrörelsen. Vid starten 1970 hade Musikcentrum förmedlat spelningar även åt amatörer som inte krävde betalt, vilket ledde till en konflikt med Musikerförbundet. Men kring 1970-talets mitt skiftade idealet från amatörism till professionalism, vilket fullbordades då Musikcentrum år 1980 ändrade sina stadgar till att bli en sluten kartell som höll amatörerna utanför.¹⁰⁴²


Även i fråga om radioersättningarna ledde musikerörelsens "låg-



prislinje” till fackliga protester. Bakgrunden var att Sveriges Radios styrelse beslutat att spara pengar genom att i nattradion endast spela så kallad ”Ifpi-fri” musik, vilket i praktiken innebar främst amerikanska skivinspelningar då dessa inte berördes av Romkonventionen. Som ett motdrag ville Niff erbjuda Sveriges Radio att spela Niff-musik i utbyte mot en lägre minutersättning än vad Ifpi krävde. Proggskivbolagen var alltså redo att priskonkurrera med Ifpi, vilket inte alls gillades av Sami eftersom det innebar att även deras halva av ersättningarna minskade.¹⁰⁴³ Priskonkurrensen tycks dock aldrig ha blivit verklig, utan Niff fortsatte att begära radioersättning på samma nivå som Ifpi. Relationerna mellan Niff och Sami förefaller snabbt ha blivit bättre i takt med att musikärorelsen föll sönder under slutet av 1970-talet.¹⁰⁴⁴



Proggvågen hade börjat som en rörelse som satte ett ideal präglad av deltagande och amatörism mot den traditionella yrkesmusikerns roll. Vid sjuttioalets slut hade försöken att etablera en levande rörelse fallerat, medan man däremot nått stora framgångar på skivmarknaden.¹⁰⁴⁵ Proggen frambringade en ny generation av professionella yrkesmusiker, vilka sedan tenderade att inta en fientlig inställning gentemot den nya amatörkvågen som bestod av yngre punkband.¹⁰⁴⁶ Men dessa nya generationer tycks inte ha blivit fackligt organiserade i samma grad som tidigare musikergenerationer. Här talar Samis årsredovisningar sitt tydliga språk: under 1980-talet fortsatte antalet anslutna att öka snabbare än antalet medlemmar.



7.6 Proggen som eko i korridorerna

Alternativfestivalen 1975 markerar början på progridens sönderfall, men också dess kulturpolitiska genombrott. Under 1970-talets andra hälft började statliga kulturutredningar att integrera en radikal teknikkritik som på intet sätt hade präglat 1974 års kulturpolitik. Under perioden 1965–75 hade inspelningar och framföranden beskrivits som *komplement* – efter 1975 blev de till *konkurrenter*. Så här formulerades konkurrensteorin i 1976 års betänkande *Musiken, människan, samhället*:

Massproduktion av "perfekta" inspelningar riskerar att sätta den tekniskt fulländade musiken före den levande. Vissa s.k. stora artisters tolkningar på band eller grammofonskiva kan leda till likriktning av musikutbud och tolkningar av musikverk, så att publiksmaken stelnar. Vissa former av levande musikunderhållning har redan ersatts av musik genom högtalare. Det kan innebära en likriktning av repertoaren och medför även att kontakten mellan musikanter och publik upphör.¹⁰⁴⁷

Proggens influenser på den statliga kulturpolitiken förmedlades i hög grad via Rikskonserter, vars tidskrift *Tonfallet* öppnade sina spalter för diskussioner mellan de "seriösa" och de "progressiva", mellan myndigheter och alternativfolk, musikforskare och fackligt aktiva.¹⁰⁴⁸ Per-Anders Hellqvist från Rikskonserter utvecklade musikärens kritik av kulturindustrin i en uppmärksam debattbok, *Ljudspåren förskräcker* (1977).¹⁰⁴⁹ Elektroniska ljudmedier sammankopplades där med att en passiviserande "coca colamusik" tränger undan den levande musiken. Som musikpolitiska

förebilder framhölls Kuba och DDR, stater som enligt Per-Anders Hellqvist tog strid mot musikmekaniseringen.¹⁰⁵⁰

Just år 1977 övertogs den sönderfallande progrgrörelsens program i stora stycken av den socialdemokratiska arbetarrörelsen¹⁰⁵¹ (och kanske även av Centerpartiet¹⁰⁵²). Då grundades exempelvis skivbolaget A-disc, vars utgivning bestämdes av ett programråd med representanter för SAP, SSU, LO, ABF och KF.¹⁰⁵³ Socialdemokratins eget skivbolag skulle enligt Olof Palme bli till "en viktig del i kampen mot den förödande och manipulerande kulturkommersialismen"¹⁰⁵⁴ – ett språkbruk som han hade kopierat direkt från progrgrörelsens organ.¹⁰⁵⁵ Detta kan te sig ganska anmärkningsvärt, med tanke på hur den socialdemokratiska arbetarrörelsen två år tidigare hade ställt sig utanför de brett förankrade protesterna mot schlagerfestivalen.

Svängningen framträder lika tydligt hos LO. På LO-kongresserna 1971 och 1976 antogs kulturpolitiska program utan ett ord som problematiserade musikens förmedling via tekniska medier.¹⁰⁵⁶ Först efter 1976 rörde sig den socialdemokratiska fackföreningsrörelsen – där Musikerförbundet var en del – mot en mer militant musikpolitik.

Kulturprogrammet som antogs av 1981 års LO-kongress fastslog att "en socialistisk kulturpolitik" måste ta parti för "den levande kulturen" och bjuda motstånd mot en utveckling där "etermedier tar över mer av information och upplevelser". Kulturpolitiken skulle *inte* ägna sig åt "prioritering av nya massmedier", eftersom massmedierna är "ett hot mot den levande kontakten mellan kulturarbetare och publik". På varje arbetsplats borde fackföreningarna kämpa för att stoppa "bakgrundsmusik, som uppenbart syftar till manipulering av anställda".

LO:s nya kulturprogram uttalade sig mot att dansorkestrar ersattes av discjockeys och teaterorkestrar ersattes av bandinspelningar. För att återställa balansen föreslog LO införandet av särskilda avgifter som skulle omfördela pengar från den mekaniska musiken till den levande. Därtill krävde man en statlig utredning om "kulturindustrins roll i samhället" samt uppmanade övriga folkrörelser att gå samman i "en nationell aktion, en kampanj mot kulturindustrin".¹⁰⁵⁷

Samma slags radikala kritik av kulturindustrin återkom i det nya kulturpolitiska program som år 1982 antogs av Socialdemokratiska arbetarepartiet.¹⁰⁵⁸ Men någon kampanj sjösattes aldrig. Radikalisering svågen ebbede ut på bara några år. Vid följande LO-kongress, som hölls 1986, sades inte ett ord om kulturindustrins roll. Inte ens Musikerförbundets ordförande tog tillfället i akt att problematisera massmedierna.¹⁰⁵⁹

Bilden framträder av en senkommen "institutionsprogg", likt ett eko i korridorerna fem år efteråt. Samtidigt som progrgrörelsens radikaliserings började ebba ut, föddes institutionsproppen som uttryckte sig lika radikalt men blev också lika kortlivad. Institutionsproppen framstår som en avgränsad episod i den svenska kulturpolitikens historia, vars kulmen nåddes under åren 1977–82. Det kan ha betydelse att dessa år sammanföll med en ekonomisk lågkonjunktur. Karakteristiskt för institutionsproppen var just dess ställningstagande för "levande musik", tänkt som en polär motsats till "mekanisk musik". Under dessa år uttrycktes liknande ideal av Musikerförbundet, LO och socialdemokraterna, såväl som i statliga utredningar om kulturpolitik.

Statens Kulturråd började under 1976 att undersöka förutsättningarna för en mer aktiv "fonogrampolitik", där statligt stöd till högkvalitativ skivutgivning bara sågs som ett av flera inslag.¹⁰⁶⁰

Fonogrampolitiken skulle även syfta till att *begränsa* sådant bruk av inspelad musik som ansågs vara passiviserande, exempelvis bakgrundsmusik i butiker.¹⁰⁶¹

Fonogrammen bör inte användas på ett passiviserande och isolerande sätt. Inte för att skapa ljudkulisser och dölja buller, särskilt inte i offentliga miljöer och miljöer där barn och ungdom vistas. Ljudväggar får inte skapas mellan människor, t ex mellan vårdare och barn eller mellan ungdomar genom så högt ljud att det inte går att föra ett samtal (t ex på ungdomsgård eller diskotek). Fonogrammen bör inte heller användas som ett medel att fly en tung vardag och undvika konfrontationer med akuta problem, t ex genom ständigt ljudskval som kallats "elektroniskt morfin". /.../

Kulturpolitiken skall främja en aktiv användning av fonogrammen för kontemplativ lyssning, till dans och andra rörelseaktiviteter samt som del i medvetna inlärningsprocesser av olika typer. Samspel mellan verksamhet med levande musik och fonogram bör främjas.¹⁰⁶²

Ambitionen att omfördela pengar från tekniska medier till levande musik framfördes som motiv till Kulturrådets förslag till en "kassettskatt". Såväl liberaler som kommunister motionerade i riksdagen om att kassettskatten borde användas för att "skapa arbetstillfällen för *musiker, artister m.fl.*, dvs. ett stöd till den levande musiken".¹⁰⁶³ Musikerförbundets ordförande Yngve Åkerberg formulerade år 1980 en typiskt "institutionsproggig" vision om kassettskatt:



Ett annat sätt att i någon mån kompensera kulturarbetarna och att återge dem förlorade arbetstillfällen är att införa avgifter på de nya tekniker för sekundäranvändning som ligger bakom dessa kulturarbetargrupperns problem. Det är främst ljud- och bildkassetter. Medel från en sådan avgift skulle kunna användas för yrkesfrämjande åtgärder.

I detta kan enligt vår mening också ligga att öka intresset för kulturarbetarmedverkan bl a genom att skapa arbetstillfällen i vardagsmiljöer som arbetsplatser och bostadsområden samt i samband med semester och rekreation. Deltagande på möten, i studier, vid arbetarspel och festivaler samt i olika former av amatörverksamhet är andra exempel.¹⁰⁶⁴

Kassettskatten infördes faktiskt i Sverige och var i kraft 1982–93. Men då hade institutionsproppen hunnit ebba ut och det uttalat kulturpolitiska inslaget föll bort ur den realiserade kassettskatten. Pengarna gick direkt in i den allmänna statskassan, varifrån sedan ett antal miljoner per år betalades ut direkt till de tre organisationerna för rättighetshavare på musikområdet: Stim, Ifpi och Sami.¹⁰⁶⁵



7.7 Musikerförbundets radikalisering

”Elit” är ett begrepp som ofta återkom i 1900-talets debatter om musikpolitik, men med olika värdeladdning. På 1950-talet beskrev Tonkonstnärsförbundet sig själva som företrädare för ”eliten” bland landets musiker.¹⁰⁶⁶ Eliten syftade helt enkelt på den lilla skara av klassiskt skolade yrkesmusiker som inte spelade i orkestrar utan kunde försörja sig som solister. Auktoritetskommittén skrev i sitt slutbetänkande (1956):

För att upprätthålla den elit av yrkesmusiker, på vilka ett aktivt musikliv ytterst vilar, fordras nämligen ett brett rekryteringsunderlag.¹⁰⁶⁷

Formuleringen citerades med gillande av Musikerförbundets ordförande i samband med grundandet av Sami.¹⁰⁶⁸ Samma ord användes år 1965 av Stockholms rådhusrätt som motiv för att låta Sami få relativt mycket pengar av Sveriges Radio.¹⁰⁶⁹


Musikerkåren kunde liknas vid en pyramid, där basen måste vara stor för att toppen ska kunna nå högt.¹⁰⁷⁰ Eliten fyller enligt detta synsätt en viktig funktion som förebild, men den uppstår inte av sig själv utan är beroende av ständig återväxt ur en större skara av hel- och deltidsmusiker. Detta pragmatiska synsätt var kompatibelt med den fördelningsordning som Sami byggde upp under 1960-talet. Man accepterade att stjärnor som Evert Taube och Alice Babs belönades med individuella ersättningar långt över vad flertalet yrkesmusiker kunde drömma om, men avsatte också en viss del av intäkterna till att stödja det breda kollektivet.

Även om denna fördelningsordning bestod, förändrades retori-

ken under 1970-talet, vilket måste ses i samband med den musikpolitiska radikaliserings vars främsta uttryck återfanns i proggen. "Elit" blev ett begrepp laddat med negativa associationer.¹⁰⁷¹ Om elitismens orsak tidigare hade begripits som en konstnärlig strävan efter perfektion, framhölls nu den kulturindustriella jakten på stordriftsfördelar.

Ledningen för Musikerförbundet varnade allt oftare för den elitisering av musiklivet som skulle bli en följd om massmedier tilläts att tränga ut den levande musiken. "En allt mindre elit betjänar en allt större publik" var en pessimistisk formulering som under femton års tid upprepades gång på gång av den person som kom att leda kampen mot musikmekanisering: Yngve Åkerberg.¹⁰⁷²

Yngve Åkerberg arbetade som kontrabasist och medverkade på ett flertal skivinspelningar med svensk jazzmusik.¹⁰⁷³ År 1963 gick han med i Sami och valdes samtidigt in som suppleant i dess styrelse.¹⁰⁷⁴ Han spelade då i radions underhållningsorkester och beskrevs i *Musikern* som "en musikalisk idealist".¹⁰⁷⁵ Två år senare lades underhållningsorkestern ned och ersattes av en ännu större andel grammofonmusik i Sveriges Radios utbud. Detta förefaller ha varit startskottet för Yngve Åkerbergs långa kamp för att begränsa utbredningen av "mekanisk musik".¹⁰⁷⁶ Han engagerade sig i Musikerförbundets internationella samarbeten, åkte utomlands på konferenser och valdes så småningom till vice ordförande i musikerinternationalen FIM, där han särskilt ägnade sig åt frågor om nya medier.¹⁰⁷⁷ På hemmaplan framträdde Yngve Åkerberg vid mitten av 1970-talet som Musikerförbundets stora ideolog och strateg. Han var djupt engagerad i Sami och representerade musikerna i Kulturrådet där han spelade en viktig roll i utredningen *Fonogrammen i kulturpolitiken* (1977).¹⁰⁷⁸ År 1976 valdes han till ordförande för



Musikerförbundet och blev i samband med detta även ordförande för Sami¹⁰⁷⁹ – poster som han innehade fram till 1984, då han krönte sin karriär med att överta posten som Samis vd.¹⁰⁸⁰

Åren då Yngve Åkerberg var ordförande i Musikerförbundet och Sami sammanfaller med höjdpunkten för vad jag i föregående avsnitt benämnde som ”institutionsprogg”. Han ville anföras en facklig, kulturpolitisk och upphovsrättslig offensiv, med syftet att bräcka den mekaniska musikens dominans så att den levande musiken kunde återerövra förlorat territorium. I hans resonemang sammanstrålar de två stora huvudströmmarna i kampen mot den mekaniska musiken: å ena sidan den musikerfackliga, som kan spåras tillbaka till 1930, å andra sidan den alternativkulturella, som blommade upp omkring 1970.

7.8 Yngve Åkerbergs mekaniseringsmotstånd

Sedan länge hade Musikerförbundet betonat det kulturpolitiska allmänintresset av en bred "rekryteringsbas" för att kunna frambringa skickliga musiker.¹⁰⁸¹ På 1970-talet kompletterades denna retorik med ett passionerat försvar för den levande musikens egenvärde. Framför allt Yngve Åkerberg försökte framhålla det specifikt "levande" i levande musik: en mellanmänsklig kommunikation som omöjlig kan ersättas av tekniska återgivningar, "den kontakt och spänning som uppstår i uppförandeögonblicket mellan utövare och publik".¹⁰⁸²

Parallellt med detta fick Sami en mer offensiv karaktär, som inte längre inskränkte sig till att fördela de ersättningar som inkom från Sveriges Radio. När väl en fördelningsordning för radiopengarna hade stabiliserats, gavs nytt utrymme för tanken på att Sami skulle kunna bli en facklig kamporganisation som använde lagstadgade rättigheter för att ta kontroll över tekniken.

Hösten 1969 bevistade Yngve Åkerberg musikerinternationals kongress i Nürnberg och rapporterade i *Musikern* om en hotande kris för musikeryrket:

Den fortgående, fantastiska och snabba tekniska utvecklingen har helt ofrånkomligt även en del mycket negativa följdverkningar. En för musikerna och yrket mycket bekymmersam sådan är en tendens mot att en allt mindre "elit" betjänar en allt större publik, som oftast får sitt behov av musik tillgodosett enbart med tekniska återgivningar (grammofon, tonband, radio, TV, osv). Många människor har kanske aldrig en möjlighet att få uppleva den direkta kontakten med

en orkester eller ensemble och följaktligen inte heller någon chans att värdesätta eller upptäcka att en sådan direktkontakt kanske t o m ger en helt annan musikalisk upplevelse.¹⁰⁸³

Kongressen i Nürnberg fattade ett principbeslut rörande musikerfackens strategi gentemot den inspelade musiken: "det måste anses viktigare att uppgörelser innefattar begränsningar av nyttjandet av sådana reproduktioner, än att man kompenserar detta med ytterligare ersättning till den 'elit' som gör dessa inspelningar."¹⁰⁸⁴ Beslutets innebörd skulle kunna tolkas som att Sami var inne på fel spår med sin tonvikt på individuella belöningar. Musikernas upphovsrättsliga strategi borde i stället handla om att sätta en gräns för tekniken, så att den levande musiken inte trängdes ut.

Yngve Åkerberg tog med sig detta budskap hem från de internationella fackliga möten han besökte:

Vi får ej enbart tänka: "Hur skall vi få ut mesta möjliga, rent ekonomiskt?"

Det viktigaste i sammanhanget, både ur långsiktig ekonomisk synvinkel och framför allt med tanke på att skydda yrket och dess fortbestånd mot en utveckling som innebär att en allt mindre elit betjänar en allt större publik, måste vara: "Hur skall vi kunna kontrollera utvecklingen och nyttjandet av våra prestationer?"¹⁰⁸⁵

Solidariteten mellan musiker riskerade att brytas, varnade Yngve Åkerberg i *Musikern* år 1973, om framgångsrika skivartister får ett egenintresse i att skivorna ges maximal spridning via etermedier

och högtalare. "Skivan stjal arbetstillfällena för andra utövare", så att "de som tjänar mest blir rikare och andra blir arbetslösa och fattigare". Om inspelningar tillåts tränga undan levande musik blir den långsiktiga konsekvensen att musikeryrket nästintill utplånas.¹⁰⁸⁶ Analysen backades upp av ILO, som under 1970-talet åter engagerade sig i frågan genom utredningsarbete.¹⁰⁸⁷

Yngve Åkerberg framhöll själv den historiska kontinuiteten från tiden för ljudfilmens genombrott, då ILO först började verka för musikerskydd.¹⁰⁸⁸ På flera områden observerade han nu en motsvarande utveckling där tekniken trängde undan levande musiker: dansorkestrar trängdes ut av diskotek, återstående restaurangmusiker ersattes av en jukebox eller teveapparat, Sveriges Radio minskade mängden direktsänd musik till förmån för att spela skivor, teater- och dansföreställningar lät sig ackompanjeras av förinspelade band.¹⁰⁸⁹ Även skvalmusik ur högtalare "på caféer, restauranger, jukeboxar, varuhus, flygplan osv" kunde nämnas som en konkurrent till levande musik, trots att det på flera av dessa platser aldrig hade funnits levande musiker.¹⁰⁹⁰

En intressant detalj är att Yngve Åkerberg insisterade på att elektroniskt pålagda efterklanger – såväl i skivstudion som vid scenframträdanden – också borde betraktas som en typ av orättmätig teknisk reproduktion, eftersom det tillät en ensam musiker att låta som flera: "Man kan säga att eko ersätter musiker, dvs stjal arbetstillfällena."¹⁰⁹¹

Flera år innan Yngve Åkerberg valdes till ordförande i Musikerförbundet, formulerade han i *Musikern* vad han såg som ett orubbligt musikerfackligt krav: "att tekniska återgivningar endast får vara ett komplement till ett levande utbud". Inspelad musik i högtalare kan accepteras endast i undantagsfall, på grund av så-

dant som "bristande lokalförhållanden". Om lokalförhållandena är rimliga för levande musiker att framträda under, är det principiellt förkastligt att framföra musik via tekniska medier.¹⁰⁹² Yngve Åkerberg utpekade upprepade gånger – bland annat i talarstolen på LO:s kongress – grammofoner och bandspelare som potentiella "strejk-brytare". Om musikerna går ut i strejk, men musiken fortsätter att klinga ur högtalare, vad är då strejkvapnet värt?¹⁰⁹³

Gällande upphovsrättslagen från 1960 gav inte musikerna någonting mer att säga till om efter att de väl hade gett sitt medgivande till en skiv- eller bandinspelning. Musiken fick då spelas fritt i radio, även om musikerna via Sami fick en del av den ersättning som radion betalade till skivbolagen. Musiken fick även spelas fritt i högtalare, utan att vare sig musiker eller skivbolag fick någonting. Kompositörerna i Stim hade däremot en ensamrätt gentemot såväl radio som högtalare, förvaltat av Stim. Medan musikers och skivbolags ersättningsrätt innebar att det i sista hand var domstol som satte en "skälig" ersättningsnivå, innebar låtskrivarnas ensamrätt att Stim kunde sätta det pris de ville och säga nej om motparten vägrade betala det. Sami hoppades nu på en lagändring som gav musikerna samma formella rättigheter som kompositörerna i Stim. Yngve Åkerberg skrev år 1980:

Från Musikerförbundets sida har det hävdats att det måste skapas en bättre balans i kostnaden mellan levande musik, teater, o s v och s k sekundäranvändning av kulturarbetarnas prestationer. Idag saknar utövarna till skillnad från upphovsmännen reell förhandlingsrätt. Det råder s k "tvångslicensordning" innebärande att om avtalsparterna ej kan enas om ersättningens storlek, skall denna fastställas av allmän domstol.¹⁰⁹⁴

Yngve Åkerberg talade gärna om att "upphovsrätten"¹⁰⁹⁵ var viktig för musiker, men med detta menade han inte att musiker borde kunna försörja sig som "upphovsmän". Förvisso reste han kravet på att musiker i formell mening skulle bli rättsligen likställda med kompositörer. Men för Musikerförbundet handlade detta *inte* om att ge musikerna större möjligheter att få betalt i form av royalty för bruket av inspelningar – tvärtom, de ville minska marknaden för sekundäranvändande för att öka musikers möjlighet att sälja arbetskraft. Yngve Åkerberg såg rättigheterna som ett fackligt redskap för att påverka marknads konkurrensvillkor så att det blir mer attraktivt att köpa arbetskraft ("levande musik") och mindre attraktivt att köpa elektroniska ljudmedier ("mekanisk musik").¹⁰⁹⁶

Musikerförbundets princip hade alltid varit att musiker "håller status som 'arbetstagare'" och vid denna princip måste man hålla fast, skrev Yngve Åkerberg år 1981. Alternativet vore att räknas som konstnär eller som företagare, vilket inte skulle ge samma möjlighet till a-kassa vid arbetslöshet.¹⁰⁹⁷ Och för medlemmarna i Musikerförbundet hade a-kassan blivit en allt viktigare källa till försörjning under 1970-talet. Särskilt från och med 1977 ökade utbetalningarna i rask takt.¹⁰⁹⁸ Yngve Åkerberg skrev:

Även om det förekommer s k orkesterbolag och s k självsysse-
satta arbetare eller att i skattehänseende renodlade upphovs-
rättsersättningar ej kan hänföras till inkomst av tjänst, står det
numera alltmer klart för utövande musiker att arbetstagarbe-
greppet totalt innebär sådana fördelar för utövande musiker att
dessa principer till varje pris bör vidmakthållas vid varje till-
fälle en utövande musiker utför arbete för annans räkning.¹⁰⁹⁹



7.9 "En särskild discoavgift"

Den som satte på TV2 måndagen den 14 maj 1979 kunde få höra nyhetsuppläsaren i *Rapport* berätta om den pågående dansbandsdöden.

Diskoteksmusiken på grammofon håller på att konkurrera ut dansorkestrarna. Men nu vill Musikerförbundet rädda den levande musiken genom att kräva en särskild discoavgift och spritstopp för de restauranger som går över från levande musik till disco.

Varje månad självdör minst ett dansband här i Sverige och köerna utanför Musikerförbundets arbetslöshetskassa blir längre och längre.¹⁰⁰



"Discoavgiften är inte spikad än", fortsätter nyhetsuppläsaren och antyder därmed att det bara är en tidsfråga. Inslaget ger intryck att en kommande avgift kommer att hamna på en nivå jämförbar med kostnaden för att anlita ett dansband – så att levande dansorkestrar åter kan konkurrera på lika villkor. Nyhetsinslagets dramaturgi är tillspetsad. Först får vi se "det senaste offret för dansbandsdöden" kliva in på a-kassans kontor. Janne Landegren har just lagt ner sitt band Telstars, där han sjungit sedan 1963. Reportern lägger ord i hans mun för att understryka allvaret: inte bara han själv, utan även hans familj, drabbas ekonomiskt – av discomusikens skoningslösa frammarsch. "Vi har försökt, de senaste två-tre åren, att spela 70 procent discomusik, men det räcker tydligen inte i alla fall", säger Janne Landegren med uppgiven min.¹⁰¹



Raskt klipp till diskoteket, där en leende Sydney "Big Brother" Onayemi står i dj-båset med maraccas och visselpipa medan högtalarna pumpar ut den aktuella hitsingeln "He's the Greatest Dancer" med Sister Sledge. "Det här är väl levande om något", säger han som direkt respons på Musikerförbundets klagomål.¹¹⁰² Tidningarna hade redan berättat askungesagan om Sveriges ohotade discokung: född i Nigeria, växer upp med soulmusiken, kommer till Sverige 1961 och arbetar som toalettvaktmästare på Gröna Lund ända tills han 1972 kan förverkliga sin dröm om att öppna ett eget diskotek.¹¹⁰³ Hans passion för discomusiken går inte att ta miste på i *Rapport*-inslaget. Trots det hävdar nyhetsuppläsaren att Sydney Onayemi "är discjockey för att spara pengar". Reportern utkräver besked om varför han inte anlitar riktiga dansband och får ett mycket syrligt svar:

De vägrar ju spela discomusik, de flesta utav dem. De spelar sån där "samhällskritisk" musik som inte folk kan dansa till. Ja, det får de gärna spela men då får de räkna med att de ska bli arbetslösa också.¹¹⁰⁴

Tidigare under 1970-talet vore det otänkbart att någon skulle ha likställt dansband med prog. Men nu, år 1979, låg musikärorelsen på sin dödsbädd medan dess musikpolitiska idéer levde vidare i form av en "institutionsprog" som även präglade Musikerförbundet. Dess tolkningsramar strukturerade nyhetsinslaget i *Rapport*: levande, autentisk, svensk musikkultur stod mot mekanisk, kommersiell, utländsk skräpkultur. Ett år tidigare hade Kjell E Johansson, chef för socialförvaltningens fritidsavdelning i Stock-



holm (tillika välkänd företrädare för VPK och IOGT-NTO), uttalat följande dom över just Sydney Onayemis diskotek:

Vår egen kultur utarmas och hederliga och nödvändiga dygder som sparsamhet och arbetsamhet slås ut. Diskoteken motverkar eget aktivt skapande bland ungdomar och serverar dyrköpt och färdigtuggad kultur.¹¹⁰⁵

Så hårt uttrycker sig inte Yngve Åkerberg, när han intervjuas av *Rapport*. Men han tar principiellt avstånd från diskotek "som konkurrerar ut den levande musiken" – därav Musikerförbundets politiska krav på att myndigheterna ska dra in alkoholtillståndet för de danslokaler som ersätter dansorkestern med en discjockey. Däremot var "discoavgiften" inte specifikt riktad mot bara diskotek, utan ett journalistiskt tillspetsat ord som *Rapport* använde för att beskriva den utvidgade ersättningsplikt som även skulle omfatta varuhus, hissar och idrottsplatser – ytterligare exempel på önskad högtalarmusik som Åkerberg nämnde i nyhetsinslaget i maj 1979.¹¹⁰⁶ Vid årets början hade Åkerberg varslat om att Musikerförbundet måste gå till riktad offensiv mot diskoteken¹¹⁰⁷ och linjen fastslogs sedan i ett uttalande av 1979 års förbundsråd.

För Musikerförbundet är det en självklarhet att värna om den levande musiken. Ansvarskännande arrangörer och organisationer får inte av ekonomiska skäl hemfalla åt ett urskiljningslöst [sic!] nyttjande av mekanisk musik som passiviserar och förflockar. Detta är tvivelaktigt ur kulturpolitisk synpunkt och förkastligt ur facklig.¹¹⁰⁸



Diskotekens snabba utbredning fick situationen att framstå som akut. Då räckte det inte att kräva lagar som gav nya intäkter till Sami. För att rädda den levande musiken – särskilt i form av sällskapsdans till orkester – krävdes en attitydförändring.¹¹⁰⁹ För att uppnå en sådan krävdes vad som i kapitel tre kallades för "mjuk kulturaktivism". Musikerförbundet påtog sig uppgiften att förändra allmänhetens attityder "på ett sätt som också innefattar musikalisk förnyelse och där den levande musiken, gemenskap mellan människor, m m sätts i förgrunden."¹¹¹⁰ Särskilt riktade man sig till den yngre generationen där man såg en risk att discodansen skulle tränga undan all annan danskultur.¹¹¹¹ Som ett motdrag började flera av Musikerförbundets lokalavdelningar att arrangera kurser i sällskapsdans för tonåringar¹¹¹² – en verksamhet som fortsatte under lång tid.¹¹¹³

För att behålla den unga publiken upplevde dock många dansorkestrar att de på scen måste efterlikna discoskivornas "sound", framställt i moderna inspelningsstudios. Dansmusikerna såg sig nödgade att köpa in allt mer elektronisk utrustning.¹¹¹⁴ Under 1970-talets andra halva fylldes sidorna i *Musikern* av allt fler annonser för allt mer sofistikerade synthesizers, effektmoduler, mixerbord och förstärkare – som ofta marknadsfördes just för sin förmåga att ersätta "riktiga" instrument, det vill säga minska antalet arbetstillfällen för musiker.¹¹¹⁵ På ganska paradoxalt vis varvade tidningen teknikannonser och teknikkritik. "Hur länge ska vi spela med i detta ödesspel?" frågade sig Yngve Åkerberg.¹¹¹⁶ Att som dansorkester försöka låta som en studioproduktion – eller att som Telstars spela "70 procent discomusik" – var knappast en hållbar strategi i längden, insåg han.




Den levande kontakten mellan den utövande musikern och dennes publik, med den atmosfär som uppstår i utförandeögonblicket är den livlina som vi måste bygga framtidens musikliv på.

Men då måste också den levande musiken få utvecklas utifrån sina egna förutsättningar och ej efter en förebild framställd genom experimenterande i en tekniskt fulländad inspelningsstudio.¹¹⁷

Under årtiondet 1975–1985 återkom både Yngve Åkerberg och andra till problemet med alltför ”perfekta” studioinspelningar. Risken ansågs överhängande att ungdomar till slut endast skulle kunna uppskatta sådana, om de inte vuxit upp i regelbunden kontakt med den levande ”atmosfär” som gav rum för imperfektion.¹¹⁸ Yngve Åkerberg menade att även bruket av elektroniska effekter på akustiska instrument, exempelvis eko-effekter, ”ersätter musiker, dvs stjälar arbetstillfällen”.¹¹⁹



Musikerförbundet såg ett allt mer akut behov av att finna en utväg ur mekaniseringens dilemma. Hösten 1979 arrangerades – med ekonomiskt stöd från Sami – ett tre dagars symposium om ”dansmusiken inför 80-talet”, i syfte att finna strategier för att stärka den levande musiken.¹²⁰ Bland de 150 deltagarna förekom skilda uppfattningar om innebörden i ”levande musik”. Arrangörerna utgick från en strikt motsats mellan mekaniskt och levande, att döma av rapporteringen i *Musikern*. ”Datorer och teknik slår ut människor”, beklagade sig Musikerförbundets Jack Holmqvist.¹²¹ Sven Gref – en verklig veteran i ledningen för Sami – fastslog å sin sida att Sami inte bara bevakade musikernas strikt ekonomiska intressen utan var del av en slags kulturkamp:





Vi måste slå vakt om den levande musiken! Samtidigt kan vi inte förbjuda mekanisk musik, att fonogram spelas in, men vi kan med upphovsrättslagen se till att nyttjandet bevakas. /.../ Vi måste vidare slå fast den betydelse som direktkontakten med musiker och artister har. Den kan aldrig nås via mekanisk musik.¹¹²²

Musikerförbundets analys stod dock inte oemotsagd på symposiet. En arrangör som drev en mindre nöjesinrättning menade att dansorkestrarna blivit alldeles för dyra, till följd av att musikerna själva hade börjat använda allt mer elektronik. Han ställde en fråga till de närvarande musikerna: "Är musik som körs ut över gigantiska förstärkare levande?"¹¹²³



7.10 Discjockeys – levande musik?

På symposiet om dansmusiken inför 1980-talet deltog även en handfull discjockeys, som just hade beviljats medlemskap i Musikerförbundet. Många av de ordinarie musikerna betecknade sig emellertid för dessas sällskap. "Ni DJ's skapar ett behov som inte finns. Ni är verktyg åt grammofonbolagen", hävdade någon. Discjockeys anklagades för att sprida "coca-colakultur" och "importerad sörja" samt för att bedriva orättfärdig konkurrens, eftersom en person är billigare att anställa än en orkester.¹¹²⁴

Men de dj:s som närvarade menade, precis som Sydney Onayemi i det ovan återgivna *Rapport*-inslaget, att konsten att spela skivor för publik är fullt jämförbar med konsten att spela ett musikinstrument. "När vi som discjockeys spelar skivor så upplever vi det som levande och inte mekanisk musik", förklarade en av dem.¹¹²⁵

Motsatsställningen mellan konst och teknik förblev oomtvistad. En skarp gräns drogs mellan riktiga discjockeys, som kunde räkna sig som ett slags musiker, och de enkla "plattvändare" som bara sysslade med discomusik för att spara pengar. "Vi ser oss som yrkesutövare och skiljer alltså på dj:s och plattvändare. Vi vill styra utvecklingen mot en professionalism och bli av med plattvändarna."¹¹²⁶

Ett år tidigare (1978) hade dessa dj:s medgrundat *Västra Sveriges discjockeyförening* (VSD), som följdes av lokalföreningar i andra delar av landet. Åren 1979–81 utgavs från Göteborg ett föreningsblad i en upplaga av 500 exemplar, som både tipsade om de senaste discosinglarna och diskuterade arbetsvillkoren i "diskoteksbranschen".¹¹²⁷ Discjockeyföreningen fick snart status som fackklubb i Musikerförbundet och lönerna till discjockeys reglerades i kollektivavtal. Men relationen var ansträngd. Discjockeys beklagade

sig ofta över en fientlig attityd hos facketns representanter. Likväl erkändes de på pappret som musiker genom att inordnas i Musikerförbundets sektion för frilansmusiker samt bli remissinstans i fråga om arbetstillstånd för utländska dj:s.¹¹²⁸


Ibland uttalade discjockeyföreningen en stor vilja att kompromissa med dansbandens önskemål. Diskotekens utbredning får inte ske "på den levande musikens bekostnad", försäkrade de då.¹¹²⁹ Andra gånger fick de nog av att deras eget fackförbund förespråkade "tvångsätärder" mot diskotek och över att inte bli erkända som musiker. Då kunde de hota med att lämna Musikerförbundet till förmån för att bilda en intresseorganisation för "diskoteksindustrin".¹¹³⁰ Ofta uttryckte föreningsbladet en irritation över den kulturpolitik som privilegierade icke-kommersiell kultur och över den fackliga kollektivanslutningen till det socialdemokratiska partiet.¹¹³¹ Discjockeyföreningen tycks ha odlat en positiv inställning till reklam, inte bara i radio utan även i form av jinglar mellan låtarna på dansgolvet – något som ett företag prövade på ett hundratal svenska diskotek under 1979.¹¹³²

När 1970-talet övergick i 1980-tal sprack discobubblan, om man med detta menar den kommersiella guldåldern för renodlad discomusik. Särskilt i USA följde en backlash där den vita, heterosexuella masspublikens efterfrågan åter riktades mot gitarrbase-rad rockmusik.¹¹³³ Diskoteken levde vidare, men upphörde att vara inriktade på särskild discomusik. Högst på 1981 års topplista över dj-musik på svenska dansgolv återfanns popbandet Gyllene Tider. Året därpå utsågs Niklas Strömstedt till landets mest lovande artist vid branschträffen "Disco-forum".¹¹³⁴ Discjockeyföreningen tycks vid denna tid ha somnat in. Flera av dess aktiva medlemmar förefaller ha fortsatt sina karriärer inom närradion för att senare bli anställda vid kommersiella radiostationer.

Hösten 1982 uppgav *Musikern* att det i Sverige fanns 4000 discjockeys, av vilka dock bara en handfull försörjde sig på heltid. Fyrtio av dem var medlemmar i Musikerförbundet¹¹³⁵, där de numera fick samma behandling som andra frilansmusiker: bland annat ordnade förbundet under 1982 en yrkeskonferens bara för djs.¹¹³⁶

Musikerförbundets motoffensiv mot diskoteken kom snabbt av sig i 1980-talets nya musikklimat. Spänningarna mellan dansbandsmusiker och discjockeys svalnade, när ingen längre ifrågasatte att diskoteken hade kommit för att stanna. Principbeslut om att försvåra etablering av diskotek tycks snabbt ha fallit i glömska.¹¹³⁷ Danskurserna för tonåringar fortsatte ordnas i facklig regi, men syftet förklarades inte längre vara att hejda dansmusikens mekanisering (för musikernas skull) utan att skapa drogfria dansmiljöer (för ungdomarnas egen skull).¹¹³⁸ Allt mer sällan skrev *Musikern* om behovet av att skydda "levande musik" från att trängas ut av dj-musik – i stället framhölls fördelarna av att kombinera de båda varianterna.¹¹³⁹ Tidigare farhågor förklarades inte ha varit obefogade, men däremot överspelade tack vare publikens ändrade önskemål. Så här kunde en lägesbeskrivning låta i *Musikern* år 1982:

Som alla förstår blev discon ett allvarligt hot mot levande musik. Men idag vill många ha "totalunderhållning" dvs både och. Dansband och disco-musik samsas numera som underhållare på alltfler lokaler. De flesta större hotell och restauranger har antingen blandat program eller dans i olika lokaler, en med levande musik, en annan (oftast för den mycket unga publiken) som kör enbart disco.¹¹⁴⁰



År 1982 framstår i hög grad som en vändpunkt. Året markerar inte bara slutet på 1970-talets kris utan kanske också på 1970-talet som kulturell epok. Det var i vilket fall under detta år som luften plötsligt gick ur institutionsproggen. Efter 1982 blir det plötsligt svårare att, exempelvis hos Musikerförbundet, finna en grundlig kritik av kulturindustrin eller strategier mot musikens mekanisering. Ett sista eko från 1970-talet återklingade dock vid 1980-talets mitt, då Musikerförbundet oroade sig för konsekvenserna av elektronisk ljudsyntes.

7.11 Synthesizers – mekanisk musik?

Synthesizers tar musikernas jobb! Hotbilden framträdde allra starkast i *Musikern* under år 1984. Exakt femtio år tidigare hade samma tidning för första gången varnat för synthesizern. "Är musikeryrket dömt att dö ut?", frågade sig Gustaf Gille på ledarsidan i *Musikern* år 1934.¹¹⁴¹ Hans eget svar på frågan förtjänar att citeras:

Är det icke tänkbart, att det en gång kommer så långt att både grammofonplattor och talfilmrullar "skrivas" med någon slags skrivmaskin eller på mekanisk väg direkt reproduceras från partituret.

Eller ännu mer! Elektricitetens användning känner inga gränser. Redan anse stolta orgelspelare, att de största domkyrkoorglarna ha alla orkesterns resurser. Kommer det icke att byggas en elektrisk orgel, ännu mer fulländad än de nuvarande, som icke är beroende av orgelpipor utan direkt tar fram en konserverad idealton för varje ändamål? /.../

De flera hundra tusen musikerna och sångarna världen över behövas icke. De ersätts av elektriciteten och en notskrivare vid vart och ett av de elektriska musikunderverken.¹¹⁴²

Gustaf Gille lyckades ganska väl med att peka ut den typ av maskiner som skulle erövra populärmusiken ett halvsekel senare. Maskinen som används för att "skriva" tonföljder kom att kallas för *sequencer*.¹¹⁴³ Maskinen som "tar fram en konserverad idealton" fick namnet *sampler*.¹¹⁴⁴ Det var nog svårare för Gustaf Gille att föreställa sig en rent elektronisk teknik för att syntetisera ljud, det vill säga en *synthesizer*.¹¹⁴⁵



Bland synthesizerns pionjärer utkristalliserade sig på 1960-talet två motsatta visioner. Vissa såg en möjlighet att skapa en fundamentalt *annorlunda* musik, bortom den västerländska tradition i vilken musik byggs upp av enskilda toner i vissa förhållanden till varandra. Andra tog fasta på möjligheten att efterlikna traditionella musikinstrument. Robert Moog utgick från den senare tanken när han började serietillverka analoga synthesizers med inbyggd klaviatur.¹¹⁴⁶ Efter att Moog-syntharna hade populariserats av popgrupper som The Beatles skapades på 1970-talet en massmarknad för produkter som *Minimoog* och *Polymoog*. Från och med 1984 konkurrerades dessa ut av digitala synthesizers från japanska tillverkare (Yamaha, Roland, Korg).¹¹⁴⁷ Utvecklingen återspeglades i *Musikern*, som fylldes av annonser för olika slags synthesizers. Reklamen riktade sig särskilt till dansbandsmusiker och framhöll att en enda synthesizer kan *ersätta* stråk- och blåsmusiker.¹¹⁴⁸ Antalet annonser för blåsinstrument i *Musikern* tycks i motsvarande grad ha minskat under 1970-talet.¹¹⁴⁹

Tack vare den digitala industristandarden Midi, etablerad 1983, skapades större möjligheter att låta sequencern, synthen och samplern fungera som ett enda system. En persondator utrustad med sequencerprogram kunde användas för att "skriva" musik som sedan utfördes via synth och sampler.¹¹⁵⁰ Till skillnad från på 1970-talet, då det krävdes en "synthesizerist" för att traktera en synthesizer¹¹⁵¹, behövdes det inte längre någon musiker för att spela musik. Åtminstone inte enligt den etablerade förståelsen av "musiker".

Detta innebar ett dilemma för Sami, vars verksamhet byggde på att det bakom varje musikinspelning alltid finns en eller flera musiker. Om däremot någon "skriver" in musiken i en dator, för att sedan låta den utföras på en synthesizer, var det knappast själv-



klart att någon ersättning kunde utgå till Sami. Efter ett par år löste Sami detta dilemma genom att acceptera en vidgad definition av vem som är musiker.¹¹⁵²

Yngve Åkerberg betraktade synthesizern som ett ytterligare led i musikens "mekanisering", det vill säga som ett hot mot musikernas arbetstillfällen. Sedan ett halvsekel hade Musikerförbundets mekaniseringsmotstånd riktat sig mot olika sätt att använda det elektroniskt förstärkta ljudet från ljudfilm, grammofonskivor och magnetband. Till denna lista lades synthesizern, som dock skilde sig genom att samtidigt vara ett musikinstrument. Under det gångna halvseket hade aldrig musikinstrument hamnat i mekaniseringsmotståndets skottlinje. Instrumenten hade inte uppfattats som "mekaniska" utan snarast som en del av den enskilde musikern, som i allmänhet även var ägare till instrumentet.

Synthesizern komplicerade detta sätt att skilja mellan människa och maskin. Inte heller gick det att peka på hur det i grunden var en levande musikers arbetsinsats som exploaterades. Snarare handlade det om att vissa musiker, genom att välja synthesizern som instrument, konkurrerade ut andra musiker. En synthesizer kunde ju ersätta en hel orkester, åtminstone enligt annonserna som togs in i *Musikern*. Och att göra så var att svika solidariteten, åtminstone enligt samma tidnings ledarsida. Yngve Åkerberg uttryckte detta dilemma i termer av att "ätas från bägge ändar".

Nu är synthesizers och trummaskiner etablerade.

Utvecklingen går fortlöpande och hänsynslöst framåt. Kreativa musiker utnyttjar de nya möjligheterna i sin jakt efter nya klanger och konstnärliga uttryck – livligt påhejade av en

industri med kommersiella intressen, som här ser en ny trend som kan ge *både försäljningsframgångar och rationaliseringsmöjligheter*.

Tekniken har funnit vägar att nedbringa kostnaderna för arbetskraften – i detta fall musikerna – våra medlemmar.

Och – till yttermera visso – musikerna står ofta själva för investeringskostnaderna. /.../

Investeringskostnaderna ökar – men antalet musiker minskar. Man når ju de efterfrågade klangliga effekterna ändå. /.../

Hur länge ska vi spela med i detta ödesspel? ¹¹⁵³

Yngve Åkerbergs efterträdare på ordförandeposten, Gert-Åke Walldén, målade upp en lika mörk bild. Framtidens musik riskerar att förvandlas till en ”dataprodukt utan insats från spelande musiker”, skrev han år 1985.¹¹⁵⁴ Även musikerinternationalen FIM fruktade ett sådant scenario om inte bruket av synthesizers kunde hejdas.¹¹⁵⁵

Hotbilden fick ofta symboliseras av det brittiska synthpopbandet The Human League¹¹⁵⁶ (vars blotta namn kan läsas som en lek med farhågorna om en avhumaniserad musik¹¹⁵⁷). Deras storsäljande album *Dare!* (1981) uppfattades som en öppen utmaning mot den gitarrbaserade popmusiken.¹¹⁵⁸ Det påstås rentav ha provocerat det brittiska musikerförbundet till att dra igång en motkampanj mot synthmusiken under parollen ”Keep it live”.¹¹⁶⁰ Vid ett stormigt möte ställde sig förbundets Londonavdelning bakom ett ”krav på en i praktiken total bannlysning av synthesizers”, rapporterade *Musikern*. Frågan ledde rentav till en splittring i det

brittiska musikerförbundet, då en minoritet bröt sig ur för att bilda "Union of Sound Synthesists", ett alternativt fackförbund för synthmusik. Vidare rapporterades att det amerikanska musikerförbundet utfärdade ett förbud för medlemmarna att använda synthesizers som ersättning för stråk- eller blåsinstrument.¹¹⁶¹

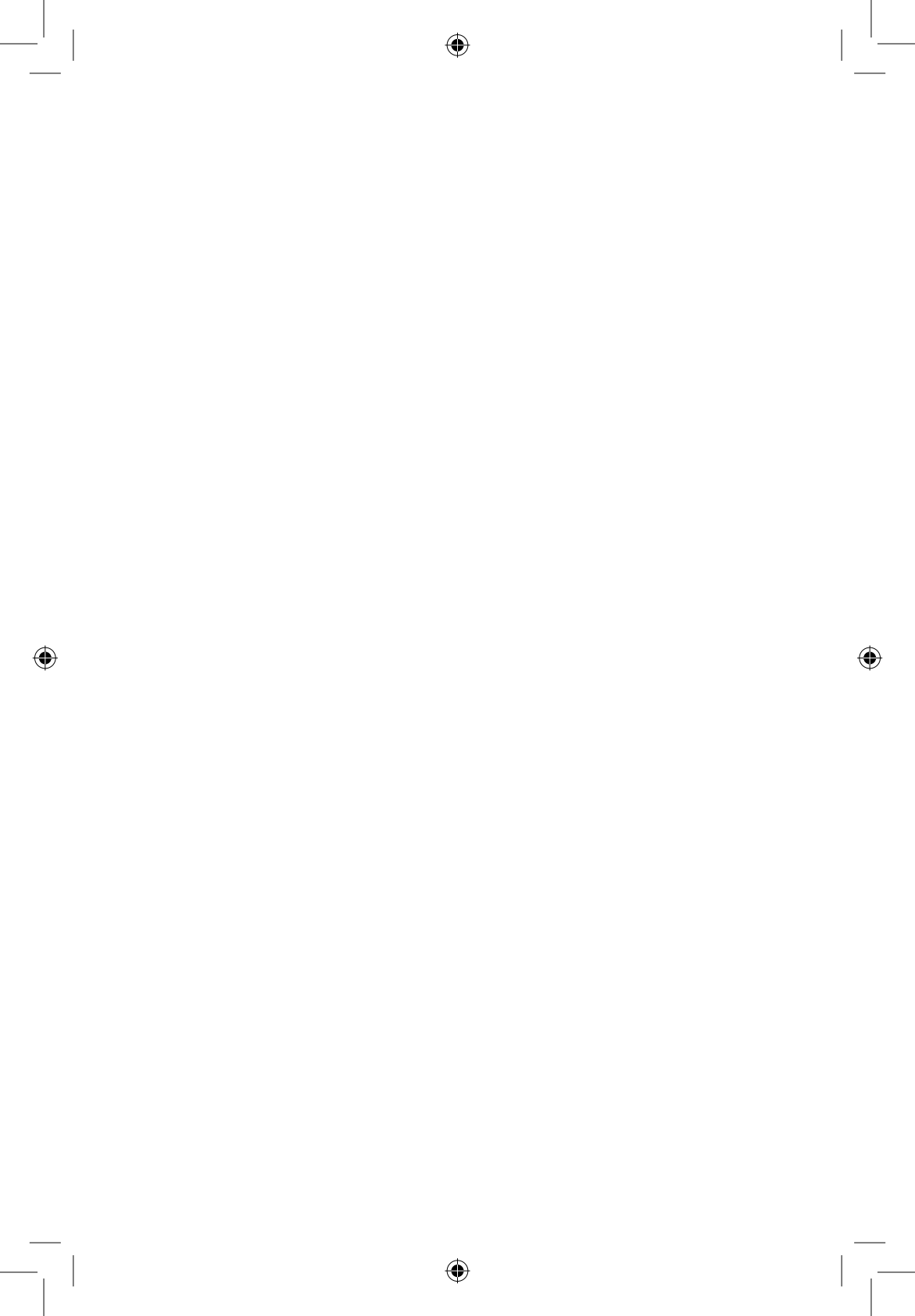
Några medlemmar i Svenska Musikerförbundet bildade år 1984 "Sveriges slagverkares förening", i syfte att motverka tendensen bland svenska dansband att ersätta sin trummis med en trummaskin. Dessa slagverkare ställde sig inte helt avvisande till trummaskinen, men ansåg att dess rättmätiga plats var i sådan musik som från första början hade tillkommit med just trummaskinen i åtanke.¹¹⁶²

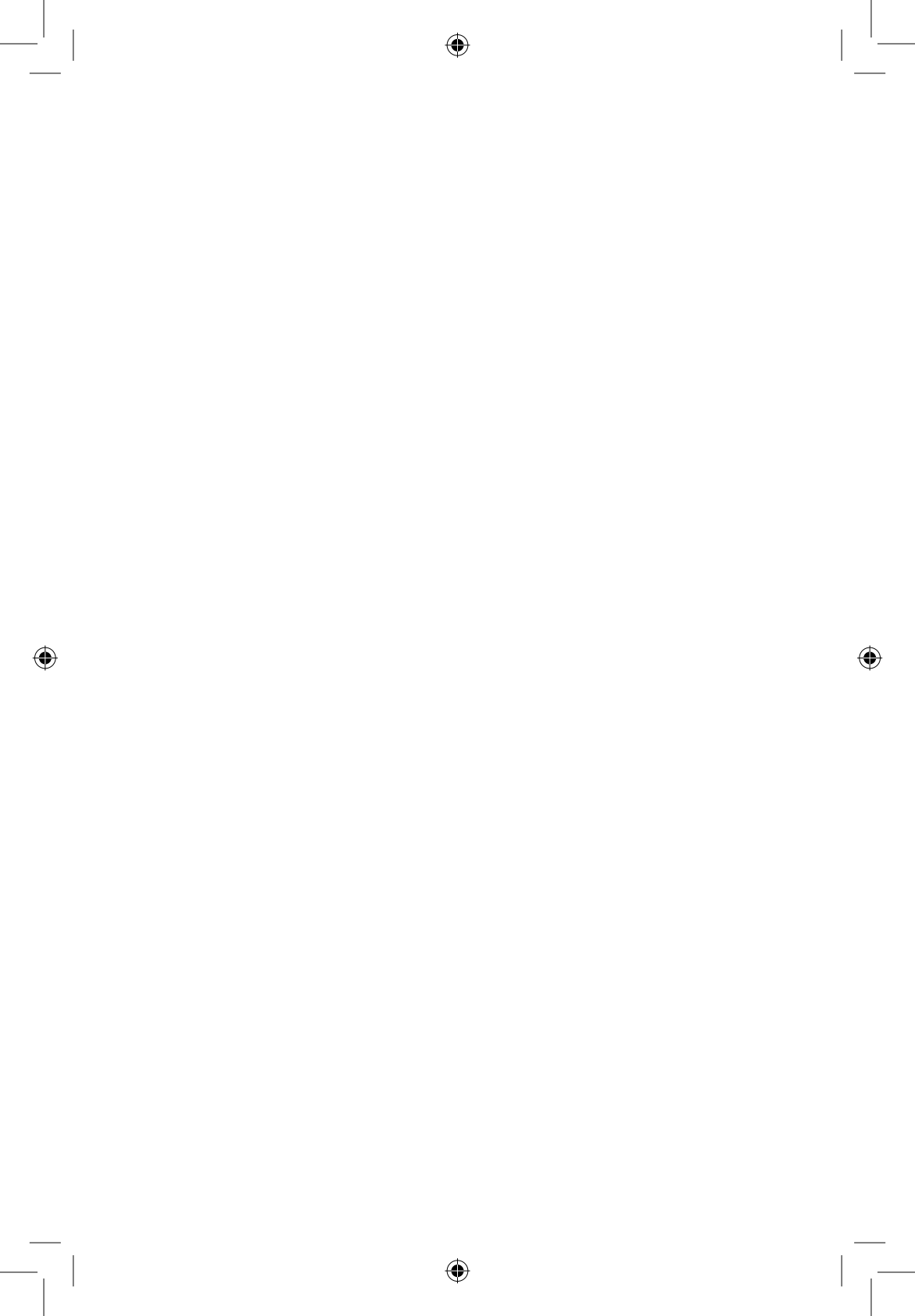
Helt i konsekvens med traditionen av mekaniseringsmotstånd, ropade Musikerförbundet inte på förbud utan uppmanade till beskattning. År 1984 föreslogs i *Musikern* införandet av en "straffskatt på synthesizers". Om varje såld synthesizer belades med en lagstadgad avgift, kunde de insamlade pengarna ges som understöd åt musiker som spelar på traditionella instrument, eller delas ut som "stöd för större orkestrar".¹¹⁶³ Tanken torde ha varit att denna omfördelning skulle administreras av Sami.

Förslaget om straffskatt var inte bara ett förhastat yttrande utan återfanns fyra år senare på dagordningen då Musikerförbundet samlade sina ombudsmän till konferens. Det avvisades dock med hänvisning till att det visserligen fanns musiker som använde synthesizers bara för att spara pengar, men även de som odlade ett genuint intresse för ljudsyntes.¹¹⁶⁴

Det är slående hur snabbt det fackliga motståndet mot synthesizers, efter att ha kulminerat omkring 1984-85, åter gav vika.¹¹⁶⁵ Redan under 1988 började *Musikern* som återkommande inslag

publicera entusiastiska synthguider under den återkommande vinjetten "Görans Teknikhörna". År 1990 följde en artikelserie där läsarna undervisades i att använda synthesizern för att efterlikna ett blåsinstrument och att återanvända trumrytmer med en sampler – utan ett ord om att detta skulle hota andra musikers arbetstillfällen.¹¹⁶⁶ Sådant hade varit otänkbart i *Musikern* bara ett fåtal år tidigare.



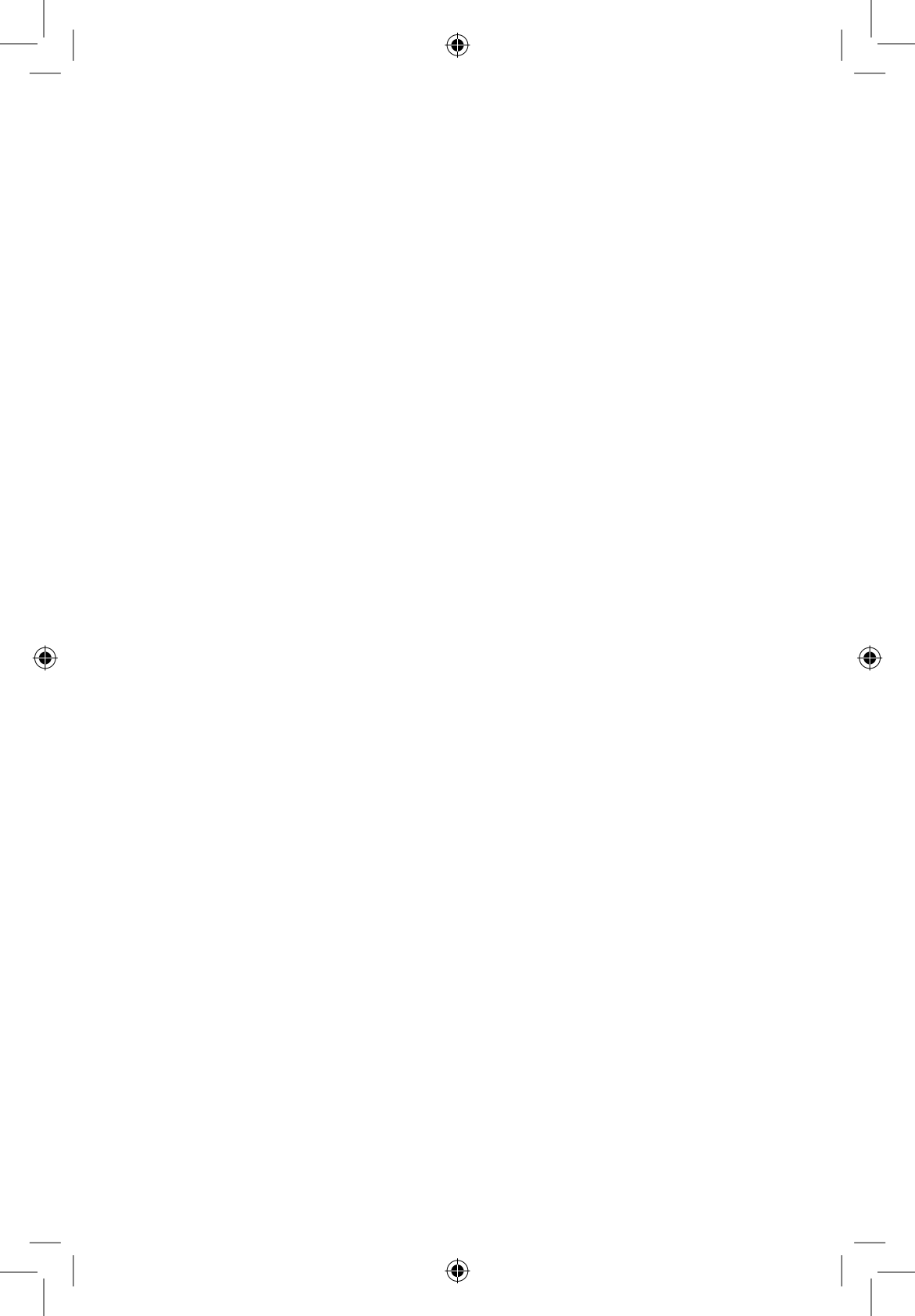




KAPITEL 8

Vägen till en högtalarekonomi





8.1 Lobbykampanjen för utökade rättigheter

Åtta år efter att Sverige fått en lag som stadgade att musiker och skivbolag ska få pengar för radiomusiken, beslöts i domstol *hur mycket* pengar de skulle få. Högsta Domstolen avkunnade sin dom den 22 mars 1968. Omedelbart därefter inledde Sami sitt lobbyarbete för att utöka ersättningsrätten till att även omfatta musik i högtalare.¹¹⁶⁷ Kampanjen pågick i sjutton år, 1968–1985. Målet uppnåddes väsentligen år 1986, då upphovsrättslagens 47 § formulerades om för att omfatta allt "offentligt framförande" av musik i kommersiellt syfte.

Från och med 1986 tillerkändes alltså Ifpi/Sami rätten att ta ut en särskild avgift av diskotek och från andra affärsidkare som lät spela musik i högtalare. Men dessa kunde knappast avkrävas exakta rapporter om *vilken* musik som spelades. Fördelningen av dessa pengar kunde därför inte ta sikte på den individuella rättvisa som Sami berömde sig för att ha realiserat i fördelningen av radiopengar.

Lobbykampanjen som pågick 1968–85 hade att förhålla sig *dels* till denna teknikalitet, *dels* till ett tidvis starkt genomslag för proggens musikpolitiska ideal, *dels* till det korporativa påbud om representationsmonopol som fanns inskrivet i den befintliga lagen. Tidsperioden präglades därtill av en utdragen lågkonjunktur samt av ovanligt många regeringsskiften.

Sami bedrev sin lobbying för högtalarersättning i två olika allianser: dels med kulturarbetarna i Klys, dels med skivbolagen i Ifpi. För att få moralisk legitimitet var det viktigt att visa på en enad front bland kulturarbetare, oberoende av den kommersiella kulturindustrins intressen. Samtidigt var det angeläget för Sami att övertyga lagstiftarna om att man var kapabel att administrera

rättigheterna på ett smidigt sätt, vilket förutsatte en samordning och samsyn med Ifpi. Under åren 1970–85 växlade Sami mellan dessa två hemhörigheter – en konstnärlig och en industriell – i sina framställningar gentemot statsmakten.

8.2 Sami, Klys och Ifpi

Klys, *Konstnärliga och litterära yrkesutövares samarbetsnämnd*, hade bildats år 1959 av nio organisationer. Musikområdet representerades i Klys av FST, Skap, Tonkonstnärsligförbundet samt Teaterförbundet. Efter några år inträdde även Musikerförbundet. Därmed blev även Sami indirekt en del av Klys.¹¹⁶⁸

Det ursprungliga syftet med Klys var att bevaka de rättigheter som instiftades i 1960 års upphovsrättslag, samt att på andra sätt företräda kulturarbetarnas intresse gentemot statsmakten.¹¹⁶⁹ Klys första ordförande, Stellan Arvidson, var även socialdemokratisk riksdagsledamot. På ett tidigt stadium etablerades en tradition av årliga överläggningar mellan Klys och regeringens departement i frågor om upphovsrätt och kulturpolitik.¹¹⁷⁰

Parallellt med 1960-talets allmänna radikalisering utvecklade Klys även ett bredare samhällsengagemang, bland annat för kulturbojkott av Sydafrika, solidaritet med konstnärer i juntans Chile och motstånd mot reklam i svensk television. Åtminstone en av medlemsorganisationerna, Skap, motsatte sig dock den vänsterpolitiska tendensen.¹¹⁷¹

Åren kring 1970 genomförde Klys en rad aktioner för större statsstöd till kulturen.¹¹⁷² Efter att riksdagen beslutat om ny kulturpolitik, våren 1974, hamnade åter rättighetsfrågorna högst på Klys' dagordning. Upphovsrätten ansågs vara under angrepp efter att utbildningsminister Bertil Zachrisson (S) i vaga termer hade uttalat sig för tanken på en "kulturell allemansrätt". Regeringen skissade på ett system där den individuella ensamrätten i vissa avseenden utvecklades i utbyte mot en fortsatt utbyggnad av statliga kulturstöd.¹¹⁷³ Efter att en borgerlig regering tillträtt 1976 skrotades dessa planer och därefter blev relationerna mellan Klys och departementen betydligt hjärtligare.¹¹⁷⁴

Från hösten 1968 engagerade Klys juristen Gunnar Karnell som lobbyist i frågor om upphovsrätt.¹¹⁷⁵ Han kom även att anlitas av Sami och Ifpi¹⁷⁶, vilka omedelbart efter Högsta Domstolens domslut hade börjat leta efter en gemensam företrädare.¹¹⁷⁷ Gunnar Karnell blev tongivande i kampanjen för högtalarersättning.

Kravet som restes av Klys, Sami och Ifpi var att ersättningsrätten i Upphovsrättslagens 47 § borde utvidgas till att omfatta "allt offentligt utnyttjande, t.ex. genom juke-boxar och inom industrier."¹¹⁷⁸ Två saker är värda att notera om denna kampanj. För det första togs det för givet av Sami/Klys att nya rättigheter till musikerna i symmetrisk ordning skulle följas av motsvarande rättigheter till skivbolagen. För det andra nöjde de sig inledningsvis med att kräva en ersättningsrätt men avstod från att kräva ensamrätt (vilken kan ha varit på inrådan av Gunnar Karnell).

Sami utlovade även en kulturpolitisk motprestation. Om musikerna gavs rätt till högtalarersättning, skulle de tillströmmande pengarna *inte* fördelas som individuella ersättningar, utan användas för att stödja musikerna som kollektiv.

Om ersättningsrätten utvidgas till att omfatta all offentlig återgivning av kommersiella grammofonskivor är vår avsikt att föreslå SAMI:s medlemmar att använda hela den tillkommande delen av ersättningen för kollektiva ändamål.

Anledningen till att man på denna punkt kan tänkas föredraga att helt igenom använda ersättningen för gemensamma ändamål är att man därigenom kan undvika att en stor del av ersättningsbeloppet tages i anspråk för att skaffa fram underlag för en individuell fördelning.¹¹⁷⁹

Löftet om kollektiv fördelning togs emot positivt av det kulturpolitiska utredningsväsendet. Kulturrådet tog i SOU:n *Konstnärerna i samhället* (1975) ställning för en utvidgad ersättningsrätt, med uttrycklig hänvisning till att pengarna då skulle gå inte till att belöna framgångsrika individer utan till "sång- och musikfrämjande ändamål".¹¹⁸⁰ Frågan hänvisades till Upphovsrättsutredningen, den översyn av hela upphovsrättslagen som de nordiska länderna hade fattat ett gemensamt beslut om att inleda.

Upphovsrättsutredningen tillsattes våren 1976 och leddes av politiker, inte av jurister. Klys fruktade att socialdemokraterna ville genomdriva en "kulturell allemansrätt", vilket skulle föra Sverige "rakt ut i den upphovsrättsliga öknen". De drog därför en lättnadens suck efter den borgerliga valsegern på hösten samma år, då den nya regeringen utfärdade nya utredningsdirektiv som betonade principen om individuella rättigheter. Som ny ordförande i utredningen förordnades juristen Torwald Hesser, i enlighet med önskemål från Klys, vars medlemsorganisationer blev väl representerade bland de sakkunniga.¹¹⁸¹

Första uppdraget var att hitta en snabb lösning på frågan om fotokopiering inom skolväsendet. Därefter började Upphovsrättsutredningen under 1977 att ta sig an skivbolags och musikers rättigheter, i en arbetsgrupp ledd av hovrättsassessorn Agne Henry Olsson. Han bistods av två representanter för berörda intressen: Eddie Landquist från Ifpi samt Yngve Åkerberg från Musikerförbundet/Sami.¹¹⁸²

Ifpi och Sami var överens om att ersättningsrätten borde utvidgas, men Sami ville helst gå längre än så. Yngve Åkerberg framförde som sakkunnig krav på lagstadgad ensamrätt med det uttalade syftet att begränsa nyttjandet av högtalarmusik.¹¹⁸³ Ing-

enting tyder på att en ensamrätt intresserade skivbolagen. Det är uppenbart att Ifpi i denna process var ute efter pengar snarare än kontroll. Vid de gemensamma möten där Ifpi och Sami försökte samordna sin linje framträdde en delvis olikartad syn på hur framtida rättigheter borde förvaltas. Under 1970-talets senare del insisterade Sami åter på en självständig rätt att ställa ersättningskrav å musikernas vägnar och få dessa krav bedömda oberoende av skivbolagens krav, men Ifpi visade föga förståelse för detta krav.¹¹⁸⁴

En annan tvist mellan Sami och Ifpi gällde den svenska popgruppen Abba som skördade stora framgångar i Tyskland. Enligt avtal mellan Sami och dess tyska motsvarighet skulle musikernas ersättningar stanna i det land där musiken spelades upp, vilket låg i linje med den arbetsrättsliga tanken på att kompensera musiker för förlorade arbetstillfällen. Abbas manager Stikkan Andersson krävde via Ifpi att ett undantag skulle göras så att Abba-medlemmarna fick individuell ersättning när deras skivor spelades i tysk radio och teve, vilket avvisades resolut av Sami.¹¹⁸⁵

Till saken hör att Stikkan Andersson på 1970-talet var en tämligen kontroversiell figur. Som symbol för kommersialismen utgjorde Abba vid denna tid en musikpolitisk vattendelare.¹¹⁸⁶ Låtskrivarnas organisationer, Stim och Skap, jublade över hur "Sveriges lönsammaste exportindustri" fick rättighetsintäkterna att skjuta i höjden.¹¹⁸⁷ Redaktören för *Musikern* fördömde däremot Abba för att deras manipulativa "skräpmusik" konkurrerade ut de levande dansorkestrarna.¹¹⁸⁸ Mellan olika intresseorganisationer på musikområdet framträdde, i proggens kölvatten omkring år 1978, en ovanligt tydlig kulturpolitisk skiljelinje. Just då började Upphovsrättsutredningen att utreda frågan om utökade rättigheter för musiker och skivbolag.

8.3 Lagstiftarens motiv för utökade rättigheter

Frågan om musikers och skivbolags rättigheter utreddes denna gång i fem år. Upphovsrättsutredningen presenterade ett betänkande med lagförslag år 1983.¹¹⁸⁹ Förslaget lades två år senare fram av regeringen i oförändrat skick och röstades igenom av en enig riksdag, för att träda i kraft den 1 juli 1986.¹¹⁹⁰ Lagändringen innebar att dessa "närstående rättigheter" expanderade både i tid och i rum.

Dels förlängdes skyddstiden för inspelningar från 25 till 50 år, vilket överensstämde med de önskemål som uttryckts av både Ifpi och Sami. Reformen förutspåddes innebära en väsentligt högre räkning för Sveriges Radio att betala till Ifpi och därmed även ett större flöde av radiopengar till Sami.¹¹⁹¹ För skivbolagens del var detta utan tvivel av stor vikt, eftersom det stoppade det påbörjade frisläppandet av alla de popinspelningar från 1960-talet som fortfarande var populära. Frågan om skyddstider tycks däremot inte ha engagerat Sami.¹¹⁹²

För det andra innebar 1986 års lagändring att musikers och skivbolags ersättningsrätt utvidgades från att bara gälla radiovågorna till att gälla "när en ljudinspelning används i förvärvssyfte i offentliga sammanhang". I praktiken innebar detta ett klartecken till Sami och Ifpi att börja ta ut avgifter för högtalarmusiken i butiks-, arbets- och nöjeslokaler. Exemplet som framhölls i Upphovsrättsutredningen var "den omfattande användningen av inspelad musik på diskotek och i jukeboxar".¹¹⁹³ Genomgående antydde i 1983 års betänkande att sådan "s.k. mekanisk musik"¹¹⁹⁴ egentligen inte var önskvärd. Landets affärs- och nöjesidkare borde helst hålla sig till levande musik.

Resonemangen färgades utan tvivel av det musikpolitiska debattklimat som rådde under utredningsåren 1978–83, då "institu-

tionsprogen” var som starkast. Detta klimat gav god resonans åt det mekaniseringsmotstånd som företrädades av Yngve Åkerberg och som var en musikerfacklig tradition förankrad i protesterna mot ljudfilmen ett halvsekel tidigare.

Upphovsrättsutredningens betänkande fastslog såsom en självklar sanning: ”Ju enklare och billigare det är att utnyttja inspelade prestationer desto mindre blir behovet av direkta framföranden.”¹¹⁹⁵ Samma farhågor för medieteknikens verkningar upprepades sedan i regeringens proposition år 1985.¹¹⁹⁶

Yngve Åkerbergs stående analys av den massmediala logiken – *en allt mindre elit betjänar en allt större publik*¹¹⁹⁷ – hade satt tydliga spår. Upphovsrättsutredningen skrev:

Det bör emellertid också anmärkas att den nya teknologin i fråga om vissa artistgrupper kan förstärka de gynnsamma effekter som utnyttjandet i massmedia av deras prestationer har för deras del. I allmänhet utgör sådant utnyttjande reklam för vederbörande artist. /.../ Detta synes dock huvudsakligen komma de mest populära artisterna till godo. /.../

Den tekniska utvecklingen har nämligen generellt den verkan att vissa nationellt och internationellt välkända artist- och musikernamn utnyttjas mycket hårt medan den stora massan av artister och musiker får sysselsättningsvårigheter. Denna tendens ökar alltmera ju mera allmänt och utbrett s.k. ”secondary use” av inspelningar blir varigenom man ersätter levande framföranden med inspelningar.¹¹⁹⁸

Upphovsrättsutredningen medgav att denna tendens var svår att bevisa, men anförde statistik från Västtyskland som visade att

musikerkåren hade halverats sedan 1950¹¹⁹⁹ – vilket förklarades med att levande musik trängdes undan av mekanisk musik. Därtill hänvisade Upphovsrättsutredningen till det minskade medlemsantalet i Musikerförbundet:

Svenska Musikerförbundet har för sin del anfört att dess medlemsantal har minskat från drygt 17000 år 1958 till ungefär 13500 år 1980, vilken nedgång sammanfaller med utvecklingen på TV-området, utökningen av antalet radiokanaler, den ökade fonogramproduktionen och förändringarna inom restaurangområdet (jukeboxar, tekniska återgivning m.m.).¹²⁰⁰

Anmärkningsvärt nog nämndes ingenting om att antalet musiker *utanför* Musikerförbundet av allt att döma hade ökat – vilket även avspeglade sig i det snabbt växande antal som anslutit sig till Sami¹²⁰¹ (må vara att det noterades en minskning av antalet Sami-anslutna som varje år var berättigade till individuella ersättningar).¹²⁰² Antalet personer i Sverige som uppgav ”musiker” som sitt yrke ökade för varje genomförd folkräkning och *dubblades* mellan 1970 och 1985.¹²⁰³ Särskilt snabbt ökade, enligt den offentliga statistiken, antalet kvinnliga musiker.¹²⁰⁴

Hur var det möjligt för Upphovsrättsutredningen att så okritiskt acceptera teorin om att ljudmediernas utbredning per automatik innebar en fortlöpande decimering av musikerkåren? En förklaring kan vara att utredningen bestod av jurister plus representanter för olika intresseorganisationer, däremot inga sakkunniga med kultur- eller samhällsvetenskaplig kompetens.¹²⁰⁵

8.4 Sami kräver ensamrätt

Bland de sakkunniga i Upphovsrättsutredningen fanns en sjuhövdad grupp som kallades "Klys-experterna", med bland andra Yngve Åkerberg och Gunnar Karnell. Det var särskilt dessa som framhöll teorin om att inspelningar konkurrerar ut levande framföranden. Därför krävde de ännu starkare skydd för musikerna och reserverade sig gemensamt mot att Upphovsrättsutredningen bara föreslog en ersättningsrätt.¹²⁰⁶ De förordade en ensamrätt – men intressant nog tog de i 1983 års betänkande avstånd från den tidigare musikerfackliga tanken, som bland andra Yngve Åkerberg uttryckte under hela 1970-talet: att ensamrätten borde användas för att *begränsa* högtalarmusiken, i syfte att öka efterfrågan på levande musik. Någon sådan strategi från Samis sida var inte aktuell, lovade Klys-experterna i sin reservation:

För att utövarna skall erhålla en förhandlingsrätt värd namnet måste den grunda sig på en ensamrätt, det vill säga på en rätt att förbjuda ett offentligt framförande varom avtal inte träffats. Vi finner det uppseendeväckande att de två organisationer som företräder de utövande konstnärerna, nämligen det till LO anslutna Musikerförbundet och det till TCO anslutna Teaterförbundet, /.../ inte enligt utredningens uppfattning skulle kunna betros med en egen förhandlingsrätt om ersättningen för offentliga framföranden. /.../

Farhågor för att en ensamrätt av utövarna skulle användas till att förhindra att inspelningar alls används till offentliga framföranden har framförts i debatten. Utövarna skulle, har det hävdats, i sådana situationer kräva att användningen av en inspelning skulle ersättas med ett levande framförande.

Vi anser dessa farhågor vara ogrundade. Utövarnas organisationer är medvetna om att såväl ekonomiska som praktiska skäl kan göra sådana krav orealistiska.¹²⁰⁷

Under hela 1970-talet hade Musikerförbundet och Yngve Åkerberg drivit linjen att en ensamrätt till högtalarmusiken var önskvärd just för att man då skulle kunna begränsa densamma, i namn av ett fackligt intresse. Om musikerna hade haft en ensamrätt till inspelningar år 1979 och överlåtit denna på Sami, hade ensamrätten sannolikt använts för att i möjligaste mån försvåra etableringen av diskotek i Sverige. Fyra år senare undertecknade Yngve Åkerberg ett yttrande som tog avstånd från sådana strategier. Om avståndstagandet var uppriktigt, innebar detta en grundlig förändring i den fackliga synen på musikers rättigheter.

Löftet om att hålla sig till intäktsmaximering *kan* också ha handlat om taktik – att Musikerförbundet hemlighöll sina verkliga planer. Från statens sida anades en viss oro över vad som skulle kunna ske om musikernas fackförbund förtroddes med en ensamrätt. Både i Upphovsrättsutredningens betänkande och i regeringens proposition konstaterades att konsekvenserna skulle bli omöjliga att förutspå.¹²⁰⁸ Detta var det uttalade skälet till att utforma den nya högtalarregleringen som en ren ersättningsrätt, så att priset på en musiklicens ytterst blir en fråga för domstol.

Det verkligt anmärkningsvärda i dessa förarbeten är att det aldrig motiverades varför skivbolagen förtjänar ersättning för högtalarmusik. Motiven handlade uteslutande om musikernas villkor. Likväl framställdes det som självklart att den rätt som ges till musikerna även ska tillkomma skivbolagen.¹²⁰⁹ Efter att 1960 års upphovsrättslag etablerade en ordning där Sami och Ifpi delade lika på

ersättningarna från radion tycks ett ideal av ekonomisk symmetri ha naturaliserats.

Detta kom att formuleras explicit år 1995, då en enig riksdag beslöt att ändra lagen så att även offentlig högtalarmusik *utan* förvärvssyfte blev avgiftsbelagd.¹²¹⁰ Regeringens proposition hänvisade då till "hur vi i Sverige traditionellt har sett på närstående rättighetshavares ställning: den principiella utgångspunkten är att de olika grupperna på det upphovsrättsliga området så långt som möjligt skall behandlas lika".¹²¹¹ Men någon sådan tradition existerade knappast då Auktorrättskommittén (1939–55) noggrant avvägde de olikartade motiven för att införa olika slags skyddslagar för olika aktörer. Traditionen skapades först med 1960 års upphovsrättslag. Senare utredningar har inte gjort minsta ansats till att avväga de specifika motiv som kan finnas för lagskydd av musiker respektive skivbolag. Utgångspunkten har varit att det som den ena parten får även ska ges till den andra.

Genom 1986 års lagändring blev musiker och skivbolag formellt likställda vad gäller rätten att kräva ut ersättningarna, både för radio- och för högtalarmusik. Men villkoret för att alls få ersättningar var att de samordnade sina krav med varandra.¹²¹² Det ges fortfarande inget utrymme för musikernas organisation att ställa egna anspråk på ersättning och få dessa självständigt bedömda av domstol. Villkoren för att någon ersättning alls ska ges är att musiker och skivbolag håller samman. Ett korporativt arv lever kvar i upphovsrättslagens 47 §.¹²¹³

8.5 Fördjupad allians mellan Sami och Ifpi

Påpassligt nog avgick Yngve Åkerberg år 1984 som ordförande i Musikerförbundet för att i stället bli vd för Sami. Han lämnade ett fackförbund som just hade splittrats: omkring 1400 fast anställda musiker i skattefinansierade orkestrar bröt sig ur för att bilda Sveriges yrkesmusikerförbund (Symf). I stället fick han leda konstruktionen av en ny, expansiv högtalarekonomi.¹²¹⁴

Som nyttillträdd vd författade Yngve Åkerberg en intern pro-memoria om "upphovsrättslig strategi för de utövande konstnärerna", med tonvikt på intressegemenskap mellan musiker och kompositörer. Dessa borde enligt honom samarbeta för att maximera sin gemensamma andel av ersättningarna, på bekostnad av skivbolagens andel. Åkerberg förordade att inkassering av högtalarersättningar skulle ske i samarbete mellan Sami och Stim. Den totala penningssumman skulle därefter delas mellan "de konstnärliga rättsinnehavarna" (Sami och Stim) och "producentledet" (Ifpi och Niff). Ingen skulle då kunna ifrågasätta att den stora merparten av pengarna skulle tillfalla den konstnärliga gruppen.¹²¹⁵ "Överskridande av dessa gränser kan ofrånkomligt få prejudicerande och icke önskvärda konsekvenser för den framtida utvecklingen", skrev Åkerberg.¹²¹⁶

Yngve Åkerberg var alltså redo att säga upp det etablerade samförståndet om 50/50-fördelning mellan musiker och skivbolag, som hade etablerats på 1960-talet. Samtidigt föreskrev det lig-gande lagförslaget att samförstånd måste råda. Förutsättningen för att alls få några ersättningar för högtalarmusiken var att själva inkasseringen samordnades av Sami och Ifpi. Under våren 1985 konfererade de två organisationernas ledningar intensivt om hur

detta skulle ske. Ifpi var från första början angelägna om att hålla Stim utanför.¹²¹⁷ Enligt vissa uppgifter var dessutom Stim tveksamma till att inkassera pengar åt Sami och Ifpi innan eventuella rättsprocesser om ersättningsnivåerna var avklarade.¹²¹⁸

Följaktligen misslyckades Yngve Åkerbergs plan på en fördelningpolitisk allians mellan ”de konstnärliga rättsinnehavarna”. Blott ett halvår senare argumenterade han själv för den lösning som han tidigare hade varnat för: att musikernas ersättningar ännu en gång skulle knytas till och likställas med skivbolagens ersättningar. Resultatet blev att en butiksinnehavare som låter kunderna höra musik kan åläggas att betala två olika högtalaravgifter: en till Stim och en till Sami/Ifpi.

Inkasserandet av högtalarersättningar blev en organisatorisk tillbyggnad på de befintliga strukturerna för att inkassera radioersättningar. Men denna gång fick Sami en mer aktiv roll. Att lagen tillät detta hade att göra med förändringar på den organisatoriska kartan. På 1950-talet var musikerna splittrade i två olika fackförbund medan skivbolagen var enade i Ifpi. På 1980-talet var däremot skivbolagen splittrade i två olika organisationer, medan musikernas rättigheter hade monopoliserats i Sami.¹²¹⁹

När det gällde högtalarersättningar såg Ifpi även en taktisk fördel i att hålla sig i bakgrunden. De bidrog gärna med datorresurser, men föredrog att representanter för Sami skötte själva inkasseringen.¹²²⁰ För att uppnå fördelaktiga prejudikat om ersättningarnas nivå ansågs det nämligen viktigt att anspråken framstod som rättmätiga, både av betalningsskyldiga affärsidkare och av den breda allmänheten. Musiker skulle ha lättare än skivbolag att vinna förståelse för höga ersättningskrav. Därför



var parterna överens om att det klokaste vore att låta endast Sami synas utåt. Yngve Åkerberg förklarade taktiken i augusti 1985:

Hos den allmänna opinionen torde utan tvekan de utövande konstnärerna [=Sami] ha lättare än framställarna [=Ifpi] att få ersättningsrätten accepterad. Artisten/orkestern/utövaren står publiken närmare. Deras prestationer är i centrum e.t.c. Utövarna är den enda part som f.ö. kan utnyttja "skadeverkningsargumentet" i samband med offentligt framförande. För STIM:s och framställares del är offentligt framförande enbart en inkomstkälla. /.../

Bästa förståelse och troligen också högsta ersättningsnivå torde kunna uppnås vid en administration med kundkontakt och inkassering via SAMI.¹²²¹



"Skadeverkningsargumentet" går ut på att musiker som yrkesgrupp förtjänar kompensation för ett minskat antal arbetstillfällen inom levande musik, något som Musikerförbundet och Yngve Åkerberg under lång tid hade betonat. Argumentet hade inte alltid uppskattats av Ifpi¹²²², men nu sammanlänkades parternas intressen allt mer intimt. För varje krona som gick till Sami skulle även en krona gå till Ifpi.

Så kom det sig att en parafacklig intresseorganisation för musiker fick ansvaret att administrera en stadigt växande högtalar ekonomi, där pengar från en stor mängd småföretag omfördelas så att de till stor del hamnar hos ett fåtal multinationella skivbolag.



8.6 En expansiv högtalarekonomi

Sammanlänkningen av musikers och skivbolags intressen innebar en viss konkurrens i förhållande till kompositörernas intressen. Överenskommelsen mellan Sami och Ifpi föreskrev uttryckligen "självständighet och oberoende gentemot Stim när det gäller förhandlingar och etablering av nya ersättningsnivåer."¹²²³

Visserligen hade inte Sami och Ifpi fria händer att sätta ett pris på högtalarmusiken, då motparten alltid kunde ta avgiftsanspråken till domstol. Men att motparterna var så många innebar en starkare förhandlingsposition för Sami/Ifpi än de hade haft i 1960-talets tvist med Sveriges Radio. Även om de nya avgifterna skulle bli fråga för domstol, måste först Sami/Ifpi fastställa gemensamma principer för att beräkna avgiftsnivåerna. Yngve Åkerberg (Sami) konfererade med Lars Gustafsson (Ifpi) under våren 1986. Det beslöts att Sami skulle ta fram ett förslag på tre avgiftsklasser. En bedömning skulle göras av huruvida högtalarmusiken var "stämningsskapande", "trivselskapande" eller "bärande" i sitt sammanhang.¹²²⁴ Modellen konkretiserades senare under året.

Klass I: "Bakgrundsmusik enbart stämningsskapande, ej avsedd för direkt avlyssning". (Exempel: varuhus, vänt-salar, arbetsplatser, bingohallar.)

Klass II: "Bakgrundsmusik till annan aktivitet, trivselskapan-de. Ex. restaurangmusik, mer framträdande butiksmu-sik o.d."

Klass III: "Musiken är bärande för aktiviteten." Exempler som nämndes var här diskotek, teater och konserter.

Högtalarmusik i Klass I och Klass II skulle beläggas med en avgift per dag och kvadratmeter, där Klass II-avgiften var dubbelt så hög som Klass I-avgiften. Klass III skulle betraktas som tre gånger så hög, fast debiteras per timme.¹²²⁵ Den föreslagna modellen innebar alltså att Samis anställda skulle göra en bedömning av musikens intensitet, vilket i hög grad torde handla om att approximera dess ljudvolym samt avgöra i vilken mån människor föreföll lyssna eller dansa till den.

En intressant detalj är att Yngve Åkerberg menade att intensiteten borde påverka fördelningen mellan Sami och Ifpi. Avgifter för "stämningsskapande" musik (Klass I) skulle enligt förslaget delas lika mellan organisationerna, men när högtalarmusiken var "trivselskapanade" (Klass II) eller "bärande" (Klass III) skulle Sami få två tredjedelar. Detta motiverades av att sådan musik innebar "konkurrens med levande utbud" och sålunda minskar musikers arbetsmarknad, medan däremot skivbolagen "ser diskoteksanvändning som viss reklam för skivförsäljning".¹²²⁶ Här utmanades alltså den gamla normen om att dela alla pengar lika mellan Sami och Ifpi. Allt tyder dock på att Ifpi spjärnade emot på just denna punkt. När väl den nya högtalarekonomin realiserades, fortsatte 50/50-principen att gälla.

Lagändringen trädde i kraft sommaren 1986 och därefter riktade Sami ersättningsanspråk till en mängd olika företag. Allra först eftersträvades kollektivavtal med stora arbetsgivarorganisationer. Ett avtal om ersättning för musik på arbetsplatser slöts våren 1987 med Saf och Industriförbundet. Senare samma år följde avtal om musik i butiker, bussar och flygplan.¹²²⁷ Därefter började Sami att rikta krav mot enskilda köpcentrum och restauranger såväl som solarier och gym, samtidigt som förhandlingar fördes med

Kommunförbundet, Landstingsförbundet och Riksidrottsförbundet.¹²²⁸ Inga fall behövde tas till domstol och det var ovanligt att affärsidkarna protesterade mot de nya högtalaravgifterna, enligt Samis egna uppgifter.¹²²⁹

Konflikt uppstod dock i förhandlingarna med Musiketablissementens förening, en sammanslutning av nöjesföretagare som sedan 1920-talet fungerat som motpart för både Musikerförbundet och Stim.¹²³⁰ Dessa accepterade inte Samis krav på ersättning för musiken på hotellrum och diskotek. Men ingen av parterna var intresserad av en lång och dyr domstolsprocess, utan de föredrog att anlita en opartisk jurist som medlare.¹²³¹ Huruvida detta skedde framgår inte av de tillgängliga källorna.¹²³²

År 1989 hade tarifferna för högtalarmusik blivit till den grad fastställda att Sami kunde trycka upp dem i broschyrer. Av dessa framgår att priset på musik i butiker och på serveringar skulle beräknas med utgångspunkt i deras "musikyta", mätt i kvadratmeter. Särskilda tariffer sattes för musik i hotellrum, foajéer och hissar.

Antalet faktiska musikminuter var ingen faktor som togs med i beräkningen. Inte heller fästes någon vikt vid musikens volym. Inget av detta är särskilt förvånande, eftersom det faktiska ljudandet ur högtalare var praktiskt omöjligt att övervaka. Men det utgör viktiga skillnader mot radioersättningarna, som både tog hänsyn till antal minuter och till sändarens signalstyrka.

Högtalarmusiken fick ett varupris som beräknades genom en sammanvägning av olika parametrar: rum, tid och intensitet. Rummet framstår som den primära parametern, kanske för att golvyta var enklast att mäta. Tiden mättes inte med större exakt-
het än i dagar. Att Sami satte olika tariffer för olika typer av rum kan förstås som ett försök att ta hänsyn till att musikens intensi-

tet – möjlig att tänka som objektiv ljudvolym eller som subjektiv upplevelse – kunde ligga på olika nivå.

För dansmusik gällde särskilda regler. Ett diskotek på drygt 300 m² ålades att betala 275 kronor per dag. En bar av samma storlek kom undan med 21:50 kronor per dag. Förekomst av dans ledde alltså till att Sami tog ut en avgift som var drygt tolv gånger högre! Diskoteket kunde dock få en kraftig rabatt om den inspelade musiken endast användes som "pausmusik". Förutsättningen var då att en levande dansorkester var engagerad samma kväll.¹²³³

Det verkar alltså som att Sami i någon mån försökte att inrätta ekonomiska incitament som skulle försvåra etableringen av renodlade diskotek och skydda dansbandsmusikernas arbetsmarknad. Sådana ambitioner hade ofta uttryckts av Yngve Åkerberg när han var ordförande i Musikerförbundet. När han 1979 uttalade sig för en "diskoteksavgift" antydde att denna skulle ligga på en prohibitiv nivå som väsentligen begränsade diskotekens utbredning. Tio år senare var diskoteksavgiften införd, men den presenterades inte längre öppet som en facklig skyddsåtgärd.

När 1980-talet gick mot sitt slut började Sami utvärdera sina avtal och jämföra sitt resultat med Stims. Ofta visade det sig att butiker, restauranger och diskotek för en viss mängd musik betalade betydligt en högre avgift till Sami/Ifpi än till Stim. Detta framstod som en stor framgång i jämförelse med flertalet europeiska länder, t.ex. Danmark, där det endast fanns en högtalaravgift som inkasserades av kompositörernas organisation varpå dessa endast vidarebefordrade en mindre del till musikers och skivbolag.¹²³⁴ Först efter att ersättningsnivåerna hade bekräftats började Sami/Ifpi och Stim att i viss mån samarbeta om den praktiska inkasseringen, med gemensamma "musikkonsulenter" som söker upp nya

företag med dubbelavtal om ersättning att betala åt två håll.¹²³⁵

För varje år växte Samis budget med nya miljoner. År 1993 uppgick för första gången högtalarersättningarna till en större summa än de samlade ersättningarna från Sveriges Radio-koncernen.¹²³⁶ Antalet anställda på Sami ökade från fyra till 26 under de tolv år då Yngve Åkerberg var vd, 1984–96. Hans efterträdare Hans Lindström tog över en organisation med årligt inflöde av 50 miljoner kronor.¹²³⁷

8.7 Sami och 1980-talets individualism

Införandet av en högtalarersättning aktualiserade delvis samma frågor om fördelning som på 1960-talet, då Sami grundades i syfte att administrera radioersättningarna. Men denna gång var musikbrukaren inte ett enda radiomonopol utan tusentals företag spridda över hela landet. Ingen rimlig möjlighet fanns att registrera *vilken musik* som strömmade ur deras högtalare. Lagändringen öppnade ett tillflöde av pengar men inget motsvarande tillflöde av information.

Ända sedan 1930-talet hade det funnits två väsensskilda motiv för att införa en högtalarersättning för musiker: ett individualistiskt och ett kollektivistiskt. Upphovsrättsutredningens betänkande från 1983 gav utrymme för *båda* motiven: *dels* förtjänade ”de som uppträder i inspelningen” att som individer få belöning för sin konstnärliga insats, *dels* förtjänade musikerkollektivet en kompensation för att bruket av inspelningar tränger undan levande musik. Störst utrymme gavs åt det kollektivistiska motivet¹²³⁸, vilket kan förklaras av att detta hävdades med stor emfas av Yngve Åkerberg under hans år som sakkunnig i Upphovsrättsutredningen. Betänkandet påpekade särskilt att FIM och FIA – de två fackliga internationaler som Sami indirekt tillhörde – ansåg att högtalarersättningarna borde ”gå till kollektiva fonder ur vilka ersättning sedan utgår för gemensamma ändamål”.¹²³⁹

Fondtanken låg i tiden. Den stora striden om löntagarfonder inleddes då 1976 års LO-kongress med stor entusiasm antog skriften ”Kollektiv kapitalbildning genom löntagarfonder”, med en plan för att gradvis överföra kontrollen över företagen till fackföreningarna. När riksdagen år 1983 antog en urvattnad version av förslaget var striden över. Motståndet mot löntagarfonder som mobilisera-

des från högerhåll skulle ange riktningen för 1980-talets politiska klimatskifte i Sverige.¹²⁴⁰

Till den vedertagna bilden av 1980-talet hör att pendeln svängde i riktning mot individualism. Även i musikerfackliga sammanhang är tendensen tydlig. Mellan år 1983, då lagförslaget om högtalarersättning lades fram, och 1986, då lagen trädde i kraft, hann Yngve Åkerberg inte bara byta jobb från fackordförande till Samivd. Han tycks även ha bytt ut sina musikpolitiska övertygelser, för plötsligt slutade han att tala om hur levande musik måste försvaras mot mekanisk musik. Själva motiven till ersättningsordningen förändrades i samband med att den realiserades. Nu var det individens belöning för utförd insats i inspelningsstudio som stod i centrum – inte kollektivets kompensation för mekaniseringens skadeverkningar. Förändringen märks allra tydligast i hur Yngve Åkerberg uttryckte sig, både internt och offentligt.

En möjlig förklaring skulle kunna vara att Samis tidigare planer om "kollektiva fonder" aldrig hade varit allvarigt syftande, utan bara en taktik för att övertyga lagstiftarna om en lagändring som skulle öka penningflödet till Sami. Men en sådan tolkning ter sig långsökt mot bakgrund av att Yngve Åkerbergs fackliga gärning sedan ett femtontal år hade genomsyrats av ett kraftfullt kulturpolitiskt och teknikkritiskt patos, vilket svårligen kan reduceras till ett retoriskt ytfenomen.

Omsvängningen från kollektivism till individualism, i fråga om musikers rättigheter, märktes även utanför Sverige. Vid FIA:s kongress år 1987 uttalades, enligt Yngve Åkerbergs minnesanteckningar, ett "reservationslöst stöd för individualrätten och en inriktning att så långt detta är möjligt eftersträva individuell fördelning av uppburna upphovsrättsliga ersättningar".¹²⁴¹ Och i

Norge inleddes under 1980-talet nedmonteringen av de kulturpolitiskt motiverade och fackligt förvaltade fonderna¹²⁴² År 1990 ersattes den norska musikerfonden av ett system för individuella ersättningar administrerat av Gramo, en nygrundad syskonorganisation till Sami.¹²⁴³

Problemet med individuell fördelning av högtalarersättningar är, som sagt, att individualiseringen måste bli godtycklig. Organisationer som Sami och Stim kan inte veta vad som faktiskt spelas i högtalarna på restauranger, i butiker och på idrottsanläggningar. Allt de kan göra är att gissa, med utgångspunkt i insamlade data som rör musikäbkomst i sådana medier som är praktiskt möjliga att övervaka. Fördelningen av högtalarersättning kommer då att grundas på statistik över t.ex. vilka låtar som spelas i vissa radio-kanaler eller vilka skivor som säljs i vissa butiker.

Efter att Sami börjat inkassera ersättningar för högtalarmusik beslöt styrelsen att "som princip eftersträva mesta möjliga exakt-het". Men inga konkreta förslag nämndes på hur principen skulle realiseras. Tills vidare beslöts därför att fördela pengarna enligt vad som kallades "riks-radio-nyckeln".¹²⁴⁴ Sami *lät anta* att musiken i landets högtalare var densamma som spelades i Sveriges Radio, vars kanaler vägdes mot varandra enligt en procentnyckel som Sami beslutat. Sådana antaganden har sedan dess fortsatt att ligga till grund för Samis individuella fördelning av ersättningar.¹²⁴⁵

Resultatet tenderar att bli gynnsamt för topplistaartister. Populära låtar som spelas i radio genererar ännu större ersättning när högtalarpengarna tillkommer, även om dessa låtar inte har motsvarande genomslag i högtalarna (många använder ju andra ljudkällor än radio). Den stora majoriteten av Sami-anslutna musiker kan däremot inte förvänta sig mer än symboliska belopp i årlig utbe-

talning.¹²⁴⁶ Ersättningsordningen var en gång avsedd att utjämna musikers status och skulle enligt Yngve Åkerberg förebygga uppkomsten av "en allt mindre elit". De individuella ersättningarna verkar snarare ha fått motsatt verkan.

8.8 Från aktivitetshus till fastighetsbubbla

På 1970-talet lovade Sami att använda *hela* den tillkommande högtalarersättningen för kollektiva ändamål. Även om detta löfte glömdes bort på 1980-talet, valde Sami att kollektivisera 25 procent av högtalarersättningarna, alltså mer än de 10 procent av radioersättningarna som anslogs åt denna budgetpost. Yngve Åkerberg formulerade de nya fördelningsreglerna för Sami vilka godkändes av 1989 års föreningsstämma.¹²⁴⁷

Samis budget för yrkesfrämjande verksamhet började därför öka i betydligt snabbare takt efter 1986 års lagändring. Samtidigt var det inte alls självklart hur en organisation som Sami skulle använda pengarna till kollektivets bästa. Att främja musikers yrkesintressen innebär samtidigt att definiera vad musiker *är* och *gör*.

Ett möjligt sätt är att definiera musiker utifrån en viss *praxis*: att framföra musik inför publik. Utifrån en sådan tankegång blir det logiskt att, som Musikerförbundet på 1930-talet, förorda en "beskattning av den mekaniska musiken till förmån för den levande". En sådan typ av omfördelning realiserades på 1940-talet av det amerikanska musikerförbundet, som sedan dess driver en fond som finansierar offentliga konserter.¹²⁴⁸

Någon sådan konsertsatsning kom aldrig att realiseras av Sami. När den yrkesfrämjande verksamheten inleddes i mindre skala år 1967 handlade det snarare om fortbildning för yrkesmusiker.¹²⁴⁹ Senare inrättade Sami en kammarensemble vars funktion var att ge träning åt yngre musiker och dirigenter.¹²⁵⁰ Detta kan tolkas som att musikern definierades med utgångspunkt i en viss konstnärlig *kompetens*. Närmare bestämt premierades den formella skolning som hör till traditionen av "klassisk musik".

Under 1970-talet ackumulerades successivt allt mer pengar i den fond som Sami lagt undan för yrkesfrämjande verksamhet.¹²⁵¹ Dit gick nämligen inte bara 10 procent av ersättningarna från Sveriges Radio, utan även de individuella ersättningar som "preskriberats" efter att inte ha kvitterats ut efter 10 år. Uppenbarligen fanns det en hel del musiker i Sverige som trots att de spelades i radio ändå inte anslöt sig till Sami, för omkring 1980 hade de preskriberade ersättningarna vuxit till en betydande tillgång i Samis balansräkning.¹²⁵²

År 1979 började Samis styrelse att förbereda inköp av en fastighet att använda för en yrkesfrämjande verksamhet i större skala. Ett alternativ som länge hade diskuterats var att köpa en kursgård, men detta valdes bort till förmån för den så kallad "Stockholmstanken", vilken innebar att Sami skulle köpa och renovera en fastighet i centrala Stockholm. Fastigheten var tänkt att användas dels som bostad för studerande vid Kungl. Musikhögskolan, "dels som ett aktivitetshus för såväl de boende som för andra sång- och musikutövare".¹²⁵³ Ur detta går det att utläsa en vag definition av musiker som grundas dels i formell skolning, dels i en *praxis* som inte består av offentliga framföranden utan snarare tycks vara en social praxis, musiker emellan. "Stockholmstanken" riktade sig till musiker som var bosatta i huvudstaden och som antogs hysa ett starkt behov av samvaro med andra musiker.

Beslutet att satsa på ett aktivitetshus bör förstås mot bakgrund av att 1970-talets proggrörelse hade kämpat just för tillgång till fler kultur- eller aktivitetshus.¹²⁵⁴ Men framför allt framstår det som att Sami satsade på en egen fastighet eftersom alla andra satsningar tycktes förutsätta alltför snäva avgränsningar av musiker-yrket. Under början av 1980-talet luftade Sami-styrelsen tvivel på

hur man kan veta vad som är "yrkesfrämjande ändamål" i en tid då musikeryrket tycktes vara präglad av fragmentering och snabb förändring.¹²⁵⁵ Sami konfronterade på eget vis "representationens kris", för att låna ett begrepp från den samtida diskussionen om så kallad postmodernism.¹²⁵⁶

Sami köpte en fastighet vid Mosebacke torg i Stockholm. Den renoverades för att rymma både administration och ett aktivitetshus. Inflyttningen skedde år 1984, samtidigt som Yngve Åkerberg tillträdde som vd.¹²⁵⁷ Under 1985 gjordes en ambitiös satsning på kvällsaktiviteter i de nya lokalerna. "Club SAMI" skulle ge musiker tillfälle att umgås med varandra och visa upp sina förmågor för "branschen".¹²⁵⁸ Resultatet blev emellertid ett fiasko. "Dålig publikanslutning ger artister och musiker på scenen 'noja' och de få entusiasterna i publiken känner sig osäkra och vilsna och ensamma", konstaterade den verksamhetsansvarige.¹²⁵⁹ Trots omfattande marknadsföring uteblev besökarna och satsningen fick läggas ned.¹²⁶⁰

Tanken på ett aktivitetshus för musiker levde dock vidare som en målsättning för Samis yrkesfrämjande verksamhet, vars budget växte under 1980-talet, särskilt efter lagändringen 1986. Fastighetsägandet blev även inkomstbringande i sig, då Sami i hög grad kunde hyra ut samlingslokaler och inspelningsstudios.¹²⁶¹ Efter tio år på Mosebacke köpte Sami vid 1990-talets mitt ännu en fastighet, som utöver ett kansli med ytterst exklusiv inredning inrymde replokaler och inspelningsstudio för musiker att hyra, samt ett kafé där det var tänkt att musiker skulle träffa varandra i samband med repetitioner (eller prova det omsusade Internet på Samis eget "Cyber Café"¹²⁶²).

Efter tolv år som vd för ett expansivt Sami avgick Yngve Åkerberg år 1996 och ersattes av Hans Lindström, som varit altviolinist

i Radiosymfonikerna och fackligt aktiv i Symf.¹²⁶³ Under honom gjordes en serie av allt mer spektakulära investeringar, vilka motiverades som led i organisationens ”yrkesfrämjande verksamhet”. År 1997 köptes det klassiska nöjesplatsen Nalen i Stockholm för över hundra miljoner kronor (inklusive renovering och teknik). År 2003 övertog Sami även driften av Storan i Göteborg efter att Hans Lindström undertecknat ett fyrtioårigt hyreskontrakt. Däremellan pumpade Sami in pengar i olika företag som utan framgång försökte ägna sig åt musikrelaterad näthandel. Förluster täcktes genom att fastigheterna belånades.¹²⁶⁴ Sami kan sägas ha blåst upp sin alldeles egen IT-, finans- och fastighetsbubbla.

Bubblan sprack 2006, då det plötsligt visade sig att Sami knappt hade några pengar kvar. Hans Lindström fick sparken av styrelsen, som anklagade honom inte bara för att ha misskött ekonomin utan även för att ha försnillat stora summor för privata ändamål – brottsmisstankar som i skrivande stund är under utredning. Han svarade med att stämma Sami för att få ut sitt fallskärmsavtal samt polisanmäla dess representanter för bland annat förtal, hemfridsbrott och dataintrång. Därtill stämde Sami av Göteborgs kommunala fastighetsbolag för uteblivna hyresbetalningar.¹²⁶⁵

Samis existens som organisation föreföll hotad. För att vända de stora underskotten beslöt styrelsen att säga upp en stor del av personalen, avveckla studios och replokaler samt att upphöra med all yrkesfrämjande verksamhet.¹²⁶⁶

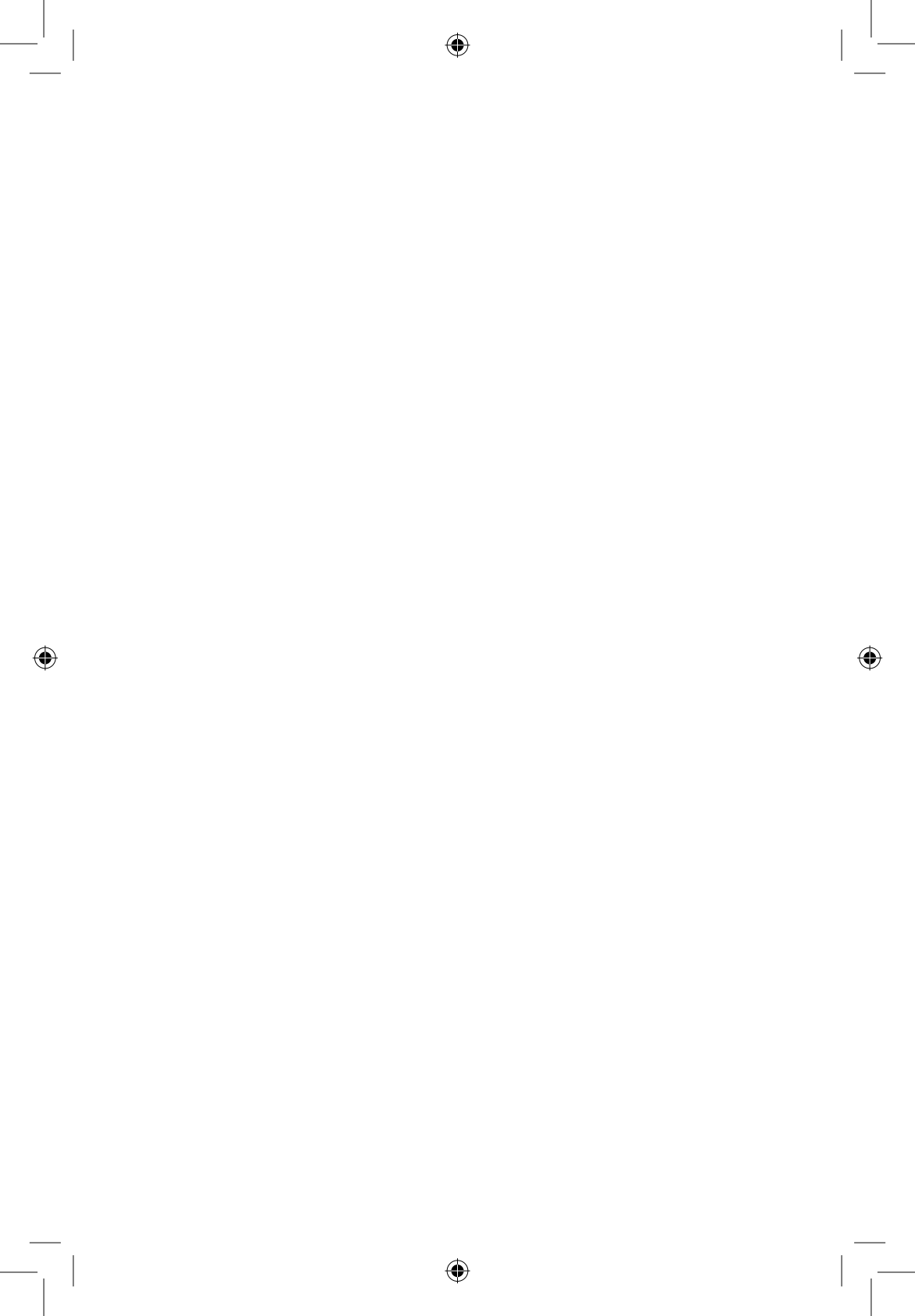
Omständigheterna kring kraschen är svåra att klarlägga och faller i huvudsak utanför avhandlingens ramar. Klart är att en central faktor var de mycket expansiva satsningarna på fastigheter. Upprinnelsen kan därmed spåras till den utformning som den yrkesfrämjande verksamheten gavs kring 1980, då Samis styrelse

bestämde sig för "Stockholmstanken". Att fastighetsaffärerna kunde ta sig sådana proportioner berodde givetvis på att Sami, efter att högtalarersättningen lagstadsats år 1986, fick allt mer pengar att förfoga över. Att styrelsen inte drog i bromsen verkar hänga samman med en intern konflikt som kan spåras tillbaka till år 1984, då Symf bröt sig ur Musikerförbundet.

På senare år har styrelsen för Sami bestått av elva ledamöter: fyra från Musikerförbundet, fyra från Symf och tre från Teaterförbundet. Musikerförbundets representanter vände sig mot Hans Lindström flera år innan kraschen och de har efteråt insisterat på att fullfölja en civilrättslig process mot honom, men detta har stoppats av de två andra fackförbundens representanter.

Själv har Hans Lindström hävdad i en intervju att Musikerförbundet manipulerade bort honom eftersom de ville föra musikernas rättigheter under facklig kontroll, vilket han enligt uppgift motsatte sig.¹²⁶⁷

Årsstämman 2011 nekade ansvarsfrihet för flertalet av styrelseledamöterna från Symf och Teaterförbundet. Ett möjligt utfall är att Musikerförbundet tar kontrollen över Sami. En annan möjlighet är att organisationen rekonstrueras så att fackförbunden förlorar sin makt. Sami skulle kunna bli en medlemsdemokratisk organisation, men frågan skulle då väckas om varje ansluten musiker skulle få en röst eller om antalet röster skulle viktas efter hur mycket pengar som den enskilde musikerns inspelningar har dragit in. Det senare skulle utgöra en definitiv seger för den individuella musikerrätten över den kollektiva. Men det skulle inte lösa det grundläggande dilemma som ligger i att Sami vill fördela ersättningar för det faktiska bruket av högtalarmusik trots att de inte kan veta vilken musik som faktiskt ljuder ur högtalarna.

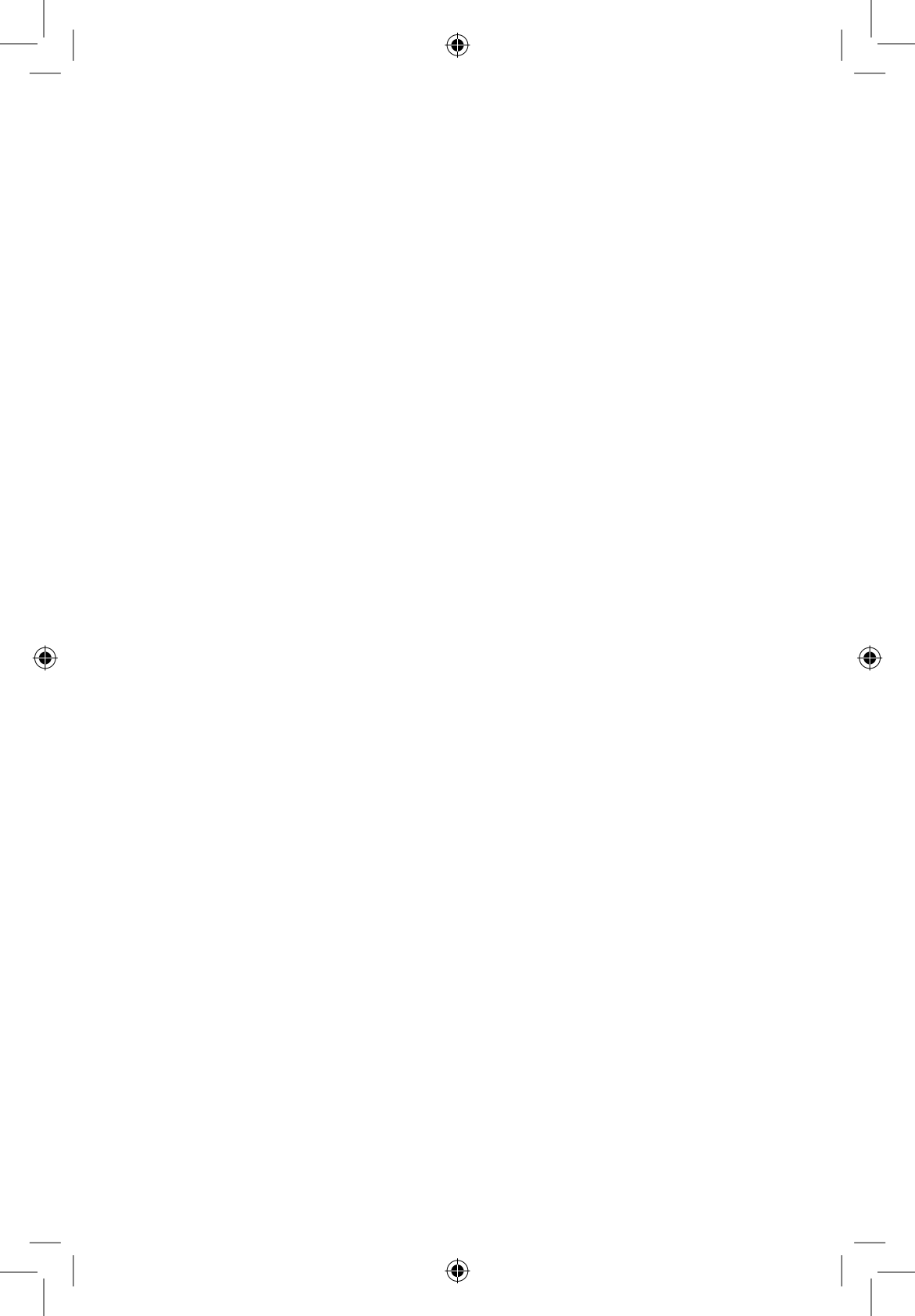




KAPITEL 9

Musikunder eller cd-bubbla?





9.1 Introduktion

Den empiriska musikundersökningen kommer här att avslutas med ett kapitel om hur "den svenska musikexporten" under 1990-talet blev ett *economic imaginary* med enormt genomslag i offentligheten. "Musik" blev i dessa sammanhang synonymt med inspelad musik. Musikexporten kom att symboliseras av cd-skivan. Detta bildar en skarp kontrast mot det mekaniseringsmotstånd som skildrats i avhandlingens tidigare kapitel. Ända in på 1980-talet varnade Musikerförbundet och Sami för en utveckling där massproducerade inspelningar tränger undan den levande musiken. Ändå deltog dessa organisationer på 1990-talet i kampanjen för "musikexport".

Syftet med detta kapitel är att belysa detta ideologiska skifte och att bredda förståelsen av varför "musikexport" under 1990-talet kom att framstå som något av en ekonomisk universallösning – inte bara för musikerna utan även för Sverige som nation.

Först kommer 1990-talet att sättas i en medieteknisk, ekonomisk och politisk kontext. Därefter ges en kort återblick på hur världsmarknaden framstått som hot respektive möjlighet för musikområdets intresseorganisationer under 1970- och 1980-talet. Sedan följer berättelsen om "den svenska musikexporten", som sätter punkt vid sekelskiftet 2000, då luften gick ur inte bara "it-bubblan" utan även "cd-bubblan". Kapitlet avslutas med en diskussion om vilket arv som efterlämnades av denna historiska parentes.


9.2 Skivmarknadens digitalisering

Under 1990-talet upplevde den internationella skivindustrin en historisk guldålder.¹²⁶⁸ Försäljningsframgångarna hängde samman med cd-skivan, *compact disc*, som under detta årtionde blev det dominerade lagringsmediet för ljud. De digitala kompaktskivorna hade funnits på marknaden sedan tidigt 1980-tal, men deras genombrott i Sverige dröjde ett årtionde. År 1991 gick cd-skivan om lp-skivan i skivbolagens försäljningsstatistik.¹²⁶⁹

September 1991 inleddes utgivningen av *Topp 40*, "branschtidningen för svensk musikindustri". Publikationens primära uppgift var att distribuera den topplista som skivindustrins kartell GLF/Ifpi sammanställde varannan vecka.¹²⁷⁰ Topplistan hängdes upp i skivbutikerna och hade stor betydelse inte bara för butikernas inköp och marknadsföring utan även som vägledare för slutkonsumenterna.¹²⁷¹ Efter två års utgivning, 1993, fördubblades frekvensen så att det kom en ny topplista varje vecka. Detta möjliggjordes av att GLF investerade i ett nytt datorsystem med högre kapacitet.¹²⁷²



Karakteristiskt för 1990-talets skivmarknad var alltså inte bara övergången till ett digitalt lagringsmedium, utan även en digitalt accelererad återkoppling av marknadsstatistik. Till detta tillkom den så kallade avregleringen av etermedierna som Sverige genomförde i början av 1990-talet. *Topp 40* publicerade löpande statistik över vilka låtar som rullade i de nya reklamradio-kanalerna.¹²⁷³

Ett år efter att tidningen startats köptes *Topp 40* av Jan Stenbecks medieimperium.¹²⁷⁴ Hösten 1998 tilltvingade sig skivindustrin kontrollen över publikationen. Det skedde genom att GLF



avbröt förhandsleveranserna av topplistedata till *Topp 40*, för att i stället återstarta utgivningen under namnet *Musikindustrin*, med identiskt format och delvis samma redaktion.¹²⁷⁵

I den list- och annonsdominerade tidningen förekom längre reportage nästan enbart i samband med internationella branschmässor, dit tidningens reportrar åkte som deltagare i de svenska delegationer av skivbolag som organiserats av Export Music Sweden (ExMS). Till flera av dessa branschmässor producerade *Topp 40/Musikindustrin* även särskilda reklamkataloger med svenska skivbolag och andra företag som räknades in i "den svenska musikexporten".



9.3 Från kris till it-bubbla

Första halvan av 1990-talet präglades av finansiell oro och ekonomisk kris, andra halvan av högkonjunktur och börsspekulation. Kontrasten mellan årtiondets två halvor var synnerligen stark i Sverige.

Krisen slog till under hösten 1990. Stigande räntor punkterade den fastighetsbubbla som hade vuxit under 1980-talets andra halva, efter att Sverige avreglerat kreditmarknaderna. Bank- och fastighetskrisen följdes av kraftigt ökad arbetslöshet och en ytterst dramatisk valutakris som nådde sin kulmen under hösten 1992. Riksbanken försökte försvara den fasta växelkursen genom att höja marginalräntan ända upp till 500 procent, men tvingades till kapitulation den 19 november 1992. Detta innebar en omedelbar devalvering om 25 procent. Varor från Sverige blev alltså billigare på den internationella varumarknaden, vilket drastiskt underlättade för all slags svensk exportindustri.¹²⁷⁶

Under högkonjunkturen som följde spred sig idéerna om att en "ny ekonomi", kretsande kring informationsteknik, hade etablerat sig. Känslan underblåstes av USA:s centralbank som lät krediterna flöda nästintill obegränsat.¹²⁷⁷

Den så kallade it-bubblan började växa våren 1994 och slutade i en börskrasch våren 2000.¹²⁷⁸ Bubblans sista år är särskilt signifikant. Under sommaren 1999 började press och politiker i Sverige att tala om "den nya ekonomin" som ett faktum, samtidigt som aktiehandeln i it-företag nådde hysteriska proportioner.¹²⁷⁹

9.4 Musikerförbundets nya villkor

Samtidigt som Samis intäkter sköt i höjden, genomgick Musikerförbundet i början av 1990-talet en djup kris. Sedan länge hade en betydande del av förbundets medlemsbas utgjorts av dansbandsmusiker, för vilka fackmedlemskapet i hög grad var synonymt med möjligheten att få spelningar via den musikförmedling som Musikerförbundet hade statlig dispens att bedriva.¹²⁸⁰ Musikförmedlingen var en decentraliserad verksamhet vars totala omsättning började svikta redan under 1970-talet.¹²⁸¹ Kring 1980 konstaterade Musikerförbundets ordförande att de ekonomiska bekymren lett till "olust inom förmedlarleden"¹²⁸² och under det följande årtiondet utsattes musikförmedlingen för allt hårdare konkurrens, dels från privata bokningsbolag med EMA Telstar i spetsen, dels från staten som byggde ut sin kulturarbetsförmedling.¹²⁸³ Omkring 1990 förvärrades krisen av att LO drog in sina bidrag. Många lokala musikförmedlingar fick läggas ned.¹²⁸⁴

Efter den borgerliga valsegern 1991 tog den nya regeringen snabba steg mot att tillåta privat arbetsförmedling och personaluthyrningsföretag. Sverige utträdde ur den ILO-konvention som stod i vägen för detta och avregleringen fullbordades 1993.¹²⁸⁵ Detta innebar helt nya villkor för Musikerförbundet.

Våren 1991 varnade Musikerförbundet för att en avreglerad förmedling "skulle innebära en katastrof för våra frilansande musiker".¹²⁸⁶ Ett år senare framstod striden redan som förlorad och ordföranden konstaterade kyligt att den gamla hjärtefrågan om reglerad förmedling nu var passé. "Med andra ord: Raka rör gäller!"¹²⁸⁷

Omkring 1992 går det att notera ett grundligt skifte i hur Musikerförbundet talar om musikers försörjning. Fram till dess hade det

levande musikframförandet stått i centrum för retoriken. Försvaret av arbetstillfällen hade ända sedan förbundets grundande 1907 inbegripit ett *motstånd mot musikerimport*. Detta fortsatte att vara ett tema i *Musikern* fram till slutet av 1992.¹²⁸⁸ Detta motstånd upphörde ungefär samtidigt som Riksbanken gav upp försvaret av kronans växelkurs. Även om det inte handlade om ett direkt orsakssamband är samtidigtheten talande som indikation på ett omdiskuterat fenomen som vid denna tid fick ett etablerat namn: *globaliseringen*.

Från 1993 började Musikerförbundet att tala om behovet av att *främja musikexport*. Det som skulle exporteras var nu inte framföranden utan inspelningar, särskilt i form av cd-skivor. Musikerförbundets reservationslösa bejakande av massreproduktion framstår som en mycket drastisk vändning, mot bakgrund av förbundets tidigare historia.¹²⁸⁹ När privata arbetsförmedlingar väl blev tillåtna i Sverige, den 1 juli 1993, hördes inte längre någon klagan från Musikerförbundet, som några veckor tidigare hade medgrundat organisationen Export Music Sweden.

För att ytterligare belysa den kursändring som skedde under det tidiga 1990-talets krisår följer här en kort återblick på diskussionerna om musikexport under de föregående tjugo åren.

9.5 Från importmotstånd till exportfrämjande

Popgruppen Abba har i efterhand kanoniserats som Sveriges första stora musikexport. Men när de vann Eurovision Song Contest med låten "Waterloo" den 6 april 1974 ledde detta knappast till samfällt jubel bland musikområdets intresseorganisationer. Tvärtom skärptes den musikpolitiska konflikten mellan "levande" och "mekanisk" musik. Under våren 1975 blev Abba till fiendebild för musikrörelsens protester mot "schlagerjippet". Samma höst lät skivindustrin för första gången publicera en topplista över de mest sålda skivorna i Sverige, på vilken Abba återfanns på första plats.¹²⁹⁰ Under resten av 1970-talet fortsatte Abba att stå i centrum för en konflikt där musikområdets intresseorganisationer intog motsatta positioner.

Föga förvånande gladdes sig skivbolagen över dessa försäljningsframgångar. Även Stim jublade över de stora intäkter från utlandet som inbringades av Abba.¹²⁹¹ Samtidigt stämplade *Musikern* Abba som producenter av "spekulativ musik", vilket skulle förstås som en musik vars enda motiv var snabba pengar.¹²⁹²

Musikerförbundet och Sami fruktade att den massreproducerade musiken från högteknologiska inspelningsstudios skulle tränga ut de levande musikernas möjligheter till försörjning. Våren 1979 blåste de till strid mot diskoteken. Under 1980-talet mildrades den fackliga retoriken gradvis, särskilt efter 1986 års lagändring som gav Sami rätt till pengar för högtalarmusik.¹²⁹³

Under hela 1980-talet förefaller själva tanken på "svensk musikexport" ha varit helt frånvarande. Däremot uttrycktes ofta en oro över att svensk musik höll på att trängas ut i Sverige. Musikutbudet i Sveriges Radio blev allt mer amerikaniserat.¹²⁹⁴ Det gick alltså att identifiera en ökad *musikimport* som kunde formuleras som ett

kulturpolitiskt problem. Till detta bidrog inte minst musikforskaren Roger Wallis, med bakgrund som framträdande aktivist i progrgrörelsen. Hans forskning pekade på att små länder måste upprätta ett kulturpolitiskt försvar mot den multinationella skivindustrin – annars kommer världens muskarv att uttraderas av "global muzak".¹²⁹⁵

Försvaret av inhemsk musik blev till en enande faktor för musikområdets intresseorganisationer. År 1984 började Stim tillsammans med regeringens departement att förbereda bildandet av ett nytt distributionsbolag för skivor med svensk musik. Till projektet inbjöds även Sami, Ifpi, Niff och Musikaliska Akademien. Syftet var defensivt snarare än offensivt. Det handlade inte om att den svenska musiken skulle erövra omvärlden utan om att värna en musikalisk mångfald i Sverige.¹²⁹⁶

Det är oklart vad som skedde med planerna på ett nytt distributionsbolag, liksom med planerna på att bilda "Musikgruppen", ett tänkt samarbetsorgan mellan Ifpi, Sami och Stim. Enligt ett ej undertecknat avtal från 1986 skulle Musikgruppen ägna sig åt att utbyta information om medieutveckling och rättighetsadministration och eventuellt även agera i offentligheten.¹²⁹⁷

Initiativen som togs 1984 och 1986 kan betraktas som förelöpare till Export Music Sweden. Jämförelsen visar hur hävdandet av det nationella kunde ta sig olikartade former. Om det på 1980-talet handlade om defensivt globaliseringsmotstånd som formulerades i kulturpolitiska termer, innebar 1990-talets exportvurm ett bejakande av globalisering och kommersialism.

9.6 Grundandet av Export Music Sweden

Export Music Sweden grundades i juni 1993. Före denna tidpunkt går det knappast att hitta exempel på hur "musikexporten" omtalas som ett ekonomiskt fenomen. En orsak kan vara att svensk musik – hur man än väljer att definiera den musikaliska svenskheten – inte i nämnvärd utsträckning erövrade omvärlden under 1980-talet. Men sommaren 1990 fick popduon Roxette sitt genomslag på världsscenen. "It must have been love" blev etta på USA:s singellista efter att ha lanserats genom filmen *Pretty Woman*.¹²⁹⁸

Ännu viktigare som symbol för "den svenska musikexporten" blev Ace of Base. Deras album "Happy Nation", som släpptes kring årsskiftet 1992–93, tog rekordet som världens bäst säljande debutalbum någonsin. Gruppens producent Denniz Pop låg senare bakom storsuccéer för såväl svenska som utländska artister.¹²⁹⁹

Sommaren då Ace of Base intog världen grundades Export Music Sweden. Dagspressen rapporterade att det var "musikbranschens organisationer" som gått samman: "STIM/Svensk Musik, IFPI, SAMI/Svenska Musikerförbundet och SOM (Svenska Oberoende Musikproducenter)."¹³⁰⁰ Med andra ord samlades de organisationer som förvaltar de immateriella rättigheterna till musikinspelningar – plus Musikerförbundet, som nu snarast framstod som ett appendix till Sami. Den ledande rollen i samarbetet intogs av Stim.¹³⁰¹

Nio år tidigare hade ett liknande samarbete motiverats av att utländsk musik tog över Sverige. Nu motiverades det tvärtom av att svensk musik tog över världen, vilket innebar ökade rättighetsintäkter som blev ännu större av att kronan devalverats. Budskapet var att det går bra för Sverige, men att positionen ständigt måste upprätthållas genom stark representation på skivindustrins branschmässor, framför allt Midem-mässan som hålls varje år i Cannes.¹³⁰²

Under 1994 började "den svenska musikexporten" att bli allt mer omskriven i pressen. Musikexporten framstod som ett ljus i krisens tunnel. I den framväxande berättelsen om "den nya ekonomin" spelades en viktig roll inte bara av internet utan även av popmusik. I framtiden kommer det att snurra fler svenska cd-skivor än svenska kullager, skrevs det på ledarplats i tidskriften *Resumé*.¹³⁰³

Samma höst höll Industriförbundet kongress. En av talarna ställde en retorisk fråga: "Varför ska vi envisas med att exportera kullager där vinstmarginalen är 1 procent, när vi kan exportera popmusik med 70 procents vinst?"¹³⁰⁴ *SAF-tidningen* stämde in i samma retorik: "Det är bara en tidsfråga innan företaget Ace of Base drar in mer exportintäkter än företaget Volvo. Har politikerna insett det?"¹³⁰⁵ Affärspressen i Sverige fortsatte i flera år att framhäva just Ace of Base som paradexemplet på framgångsrik musikexport.¹³⁰⁶

Första halvåret 1996 blev en formidabel PR-succé för Export Music Sweden. Verksamhetsåret inleddes som vanligt på branschmässan i Cannes, där organisationen firade de svenska framgångarna genom att dela ut gratis snaps i sin monter.¹³⁰⁷ Omedelbart efteråt åkte verksamhetsledaren Stuart Ward till Stockholm, där arbetsmarknadsministern hade bjudit in till ett symposium om framtidens arbetstillfällen. Flera nyhetstidningar gav sedan spridning åt Stuart Wards budskap: om en enda svensk musikartist slår igenom globalt så skapas 100 nya jobb i Sverige, framför allt i de fabriker som pressar cd-skivor. Just därför borde staten börja ge understöd till skivbolagen, menade Export Music Sweden.¹³⁰⁸

– Jag vill inte vara en kravmaskin, men det vore en investering och inte en kostnad om exempelvis Exportrådet stödde lanseringen av svensk musik i andra länder, konstaterade Ward. Sverige har ett oerhört gott rykte utomlands och det gäller att utnyttja den potential som finns. Annars tar andra länder över.¹³⁰⁹

Arbetsmarknadsminister Anders Sundström svarade med ett löfte om att omfördela de statliga branschstöden från gamla branscher till nya och moderna. Skivindustrin framstod här som ett paradexempel på en ”ny” bransch.¹³¹⁰

Exportrådet gav samtidigt i uppdrag åt regissören Staffan Hildebrand att spela in en film om Export Music Sweden på mässan Midem Asia som hölls i Hongkong i maj 1996.¹³¹¹ Staffan Hildebrand förklarade i *Topp 40* att filmens själva syfte var att förmå regeringen att ta ställning för nya stödåtgärder.¹³¹²

9.7 Att räkna ut musikexportens värde

Ännu fanns inga hårda siffror på hur mycket pengar musikexporten drog in. Spekulationerna frodades på dagstidningarnas ekonomisidor under 1996–97. Upprepade gånger hänvisades till att "vissa" kommit fram till att Sveriges musikexport rentav var högre än Volvos export, som inbringade 43 miljarder kronor per år. Källan till detta bisarra påstående är svår att hitta. Alla som hänvisade till de 43 miljarderna tycks ha varit överens om att siffran var en grov överdrift. Men den blotta hänvisningen fick andra överdrifter att framstå som måttfulla. Kjell A Nordström, en ekonom som profilerade sig som uttolkare av "den nya ekonomin", påstod exempelvis att den svenska musikexporten var värd 13 miljarder kronor per år. Export Music Sweden tog del i att sprida glädjekalkylerna genom sina uttalanden i pressen. Ekonomijournalister presenterade ofta siffrorna som om de vore vetenskapliga fakta.¹³¹³

Samtidigt som spekulationerna om musikens exportvärde trissades upp, dök det upp siffror som gjorde gällande att hemmamarknaden för skivor stagnerat. Nedgången från 1995 till 1996 var hela 20 procent. Att konserter och festivaler hade börjat omsätta mer pengar var ingen tröst för de skivbolagsdirektörer som i *Topp 40* diskuterade krisläget på största allvar.¹³¹⁴ Detta hämmade emellertid inte exporteuforin.

Export Music Sweden erhöll bidrag från Kulturrådet för att 1996–97 genomföra en undersökning av musikexportens värde.¹³¹⁵ För detta anlätades medievetaren Robert Burnett som i slutet av 1997 kunde presentera den första officiella siffran: 1,5 miljarder kronor per år.¹³¹⁶ Jämfört med tidigare glädjekalkyler var detta tämligen lite pengar, även om TT kunde gå ut med nyheten att popexportens

värde motsvarade vapenexportens.¹³¹⁷

Export Music Sweden valde att torgföra påståendet att Sverige hade blivit världens tredje största musikexportör, efter USA och Storbritannien. Visserligen var detta en ren gissning, då studien inte innehöll någon internationell jämförelse. Tredjeplatsen föranledde likväl entusiastiska rubriker i pressen och blev central i berättelsen om "det svenska musikundret".¹³¹⁸

Export Music Sweden presenterade Robert Burnetts uträkning i december 1997. Några månader senare författade ekonomen Kim Forss ett fax till ESO (Expertgruppen för studier i offentlig ekonomi), som var en kommitté som låg under Finansdepartementet. Han äskade medel för att utföra ännu en undersökning av musikexportens värde. Redan på förhand kunde han utlova ett högre resultat än de 1,5 miljarder som Robert Burnett hade lyckats få ihop.¹³¹⁹ Därtill ville Kim Forss analysera musikexporten som en del i en större ekonomisk omvälvning:

I diskussioner om det postindustriella samhället förutsätts ofta att produktionen av tjänster, inte minst inom kultur och nöjesområdena, kommer att få en allt större betydelse än den industriellt organiserade varuproduktionen /.../

Musikindustrin är ett exempel på en sådan framväxande postindustriell sektor.¹³²⁰

Utgångspunkten var alltså en berättelse där tjänstesektorn *ersätter* produktionen av materiella ting. Men när det kom till kritan var det förenat med vissa svårigheter att göra skivindustrin till en del av en sådan berättelse.

Kim Forss skrev, å ena sidan, att musiken är paradigmatisks för tjänstesamhället. Å andra sidan, skrev han, "låter sig inte musik definieras i någon enkel kategori som tjänst eller vara".¹³²¹ När det väl gällde att kvantifiera musikexporten framstod den i hög grad som en traditionell tillverkningsindustri, vars främsta produkt utgjordes av cd-skivor. Även exporten av maskinutrustning till utländska cd-presserier räknades in i "den svenska musikexporten" av Kim Forss. Dessutom var han mycket frikostig i sin sammanräkning av royaltointäkter. Pengar som Stim betalade ut till multinationella musikförlags representanter i Sverige räknades som svenska exportintäkter. Därigenom kunde det uträknade värdet av "den svenska musikexporten" mer än fördubblas, jämfört med Burnetts studie.

Kim Forss lade in en brasklapp om att det egentligen inte går att räkna samman varuexport, tjänsteexport och royalties till en totalsumma, "eftersom de är i grunden helt olika ekonomiska begrepp". Likväl genomförde han denna addition och fick fram en siffra på 3,3 miljarder kronor.¹³²²

Därtill hävdade han att cirka 4500 människor i Sverige var sysselsatta inom "musikindustrin". Dit räknades samtliga anställda på cd-presserier, såväl som de jurister och marknadsförare som arbetade åt skivbolag.¹³²³ Däremot räknades *inte* t.ex. de ordningsvakter som arbetade på diskotek och musikfestivaler, trots att dessa av tradition hade organiserats i Musikerförbundet. Jämfört med de äldre avgränsningarna av en nöjesbransch, kom 1990-talets musikbransch att inkludera mer av tillverkningsindustri samtidigt som musikrelaterade tjänsteyrken exkluderades.

Robert Burnetts snävare avgränsning av "musikexport" baserades på tre kategorier: skivförsäljning, royalties samt utlandstur-

née.¹³²⁴ Den sista kategorin erkändes som mycket svår att kvantifiera. Endast turnéer arrangerade av svenska bokningsbolag kom därför att räknas därför in. Dessa inbringade uppskattningsvis 100 miljoner kronor per år. Slutsatsen blev därför att levande musik stod för en marginell del av "den svenska musikexporten".¹³²⁵

9.8 Att bygga nationens varumärke

Bara några veckor efter att Export Music Sweden hade levererat sina första siffror bjöd handelsminister Leif Pagrotsky in skivindustrins representanter till sitt departement.¹³²⁶ Mötet som hölls i januari 1998 ledde till att regeringen hastigt instiftade ett särskilt ”pris för utomordentliga insatser för svensk musikexport”. Leif Pagrotsky ätrade i februari scenen på skivbolagens egen Grammisgala för att dela ut det första priset till Nina Persson, sångerska i popgruppen Cardigans.¹³²⁷ ”Jag har aldrig förstått varför det skulle vara finare att göra kullager eller kräppat hushållspapper än musik”, förklarade han i samband med detta.¹³²⁸

Han tog även tillfället i akt att hylla de kommunala musikskolorna – som från denna tid åter började få ökade anslag, efter många år av nedskärningar. Troligtvis var detta en direkt följd av all uppståndelse kring ”det svenska musikundret”.¹³²⁹

Pagrotsky's engagemang avvek delvis från den exportvurm som hade odlats av Export Music Sweden. För handelsministern handlade det inte så mycket om musiken som självständig exportprodukt, utan om hur musiken kunde användas för att marknadsföra varumärket Sverige. Intresset förflyttades från kvantitet till kvalitet. Men det handlade fortfarande inte främst om konstnärlig kvalitet, snarare om nationalromantiska kvaliteter.¹³³⁰

Musikbranschen förtjänar att tas på allvar för att den ger Sverige ett bra namn i världen, säger Leif Pagrotsky. /.../

Enligt min erfarenhet är intresset för svensk musik i världen en tillgång för marknadsföringen av andra produkter.¹³³¹

Regeringen markerade tydligt denna målsättning genom sitt val av ordförande till musikexportprisets jury: Michael Treschow, en tung representant för svensk exportindustri, närmare bestämt för Wallenbergsfären.

Exportvurmens nya karaktär började under 1998 även att märkas i affärspressen. Fortfarande uppmärksammades Ace of Base, men nu handlade det inte om hur många miljarder de drog in på skivförsäljning, utan om hur de skulle hjälpa Ericsson och Saab att marknadsföra mobiltelefoner och stridsflygplan.¹³³²

Strax efter handelsministerns inbrott på Grammisgalan kom beskedet att Sverige hade möjlighet att stå värd för öppningsfesten på 1999 års Midem-mässa i Cannes. Export Music Sweden förklarade genast att detta skulle kräva statligt stöd¹³³³ och i oktober beslöt regeringen att anslå en halv miljon kronor för syftet.¹³³⁴

Export Music Sweden arrangerade en öppningsfest under parollen "Cool Sweden" – ett tämligen fantasilöst efterapande av parollen "Cool Britannia", som Tony Blair hade använt när han omgiven av popband kommit till makten två år tidigare. Festen gick av stapeln på ett glamouröst kasino i Cannes. Troligtvis var det där som "det svenska musikundret" nådde sitt klimax, någon gång sent på natten den 23 januari 1999. På plats fanns givetvis Leif Pagrotsky, flankerad av Michael Treschow.¹³³⁵

Under den månad som följde närmast efter "Cool Sweden"-festen fortsatte exporteforin att surra på hemmaplan. Dagens Industri hävdade att musiken "håller på att utvecklas till en ny svensk basindustri". Sveriges Television började sända en serie dokumentärer om "det svenska musikundret".¹³³⁶ Men efter att en månad hade gått kom baksmällans tillslag hastigt. En enda kvällstidningskrönika räckte för att etablera uppfattningen om att kejsaren var naken.

9.9 Siffrorna ifrågasätts

”Det svenska musikundret är en bluff”, utropade Aftonbladets inflytelserike popkrönikör Per Bjurman den 22 februari 1999. Han påpekade att det saknades grund för det allmänna antagandet att Sverige har en ”bronsplats”. Export Music Sweden hade för det första räknat *per capita*, för det andra grundades jämförelsen på rena gissningar om andra länders musikexport. Resonemanget utgick från att USA är etta och Storbritannien är tvåa. De senare hade uppskattat sin musikexport till 15 miljarder kronor. Med samma invånarantal skulle då Sveriges siffra bli 10 miljarder. Eftersom endast tre länder jämfördes, kom Sverige på tredje plats. Påståendet hade cirkulerat i pressen i flera år utan att ifrågasättas.¹³³⁷

”Men vi har aldrig sagt att det är en absolut sanning”, försvarade sig Roland Sandberg, ordförande i Export Music Sweden. När han ställdes mot väggen medgav han att länder som Spanien och Italien troligen drar in större summor på sin musikexport än vad Sverige gör. Leif Pagrotsky's medarbetare skyndade sig att förneka att ministern någonsin skulle ha sagt att Sverige är världens tredje största musikexportör.¹³³⁸

Därtill uppmärksammades att de skivbolag och musikförlag som drar in vinsterna hör till multinationella koncerner. En stor del av de royalties som hade räknats in i ”den svenska musikexporten” hade aldrig Sverige som destination, utan passerade bara svenska Stim på väg från ett land till ett annat.¹³³⁹


Ett par dagar efter krönikan i Aftonbladet sändes den sista delen i teves dokumentärserie, med ett mer kritiskt anslag. Leif Pagrotsky sade inför kameran att den svenska musikexporten ger arbetstillfällen på cd-presserier i Sverige. Detta kontrasterades mot bilder på hur svenska artisters skivor var märkta ”Made in Germany”.¹³⁴⁰

Allt detta bidrog till det redan inledda skiftet från kvantitet till kvalitet i retoriken. Nu hänvisades mera sällan till siffror när det talades om popmusikens betydelse för Sveriges ekonomi. Leif Pagrotsky betonade "Sverigebilden" som understöd för mer traditionella exportindustrier. Musiken har förmåga att förändra bilden av Sverige: "Bort från det gråa, teknokratiska till en bild av Sverige som ett modernt, ungt land" förklarade han.¹³⁴¹ "Den gamla traditionella bilden av Sverige kompletteras nu med kreativitet, ungdomlighet och djärvhet."¹³⁴²

Detta var sommaren 1999, då it-bubblan gick in i sin mest överspända fas. Först då offentliggjordes Kim Forss försenade studie av värdet på "den svenska musikexporten".¹³⁴³ Han påstod sig vara förvånad över att ha kommit fram till siffror mer än dubbelt så stora som branschens egna, men detta var en lögn: som visats ovan utlovade Kim Forss redan på förhand att hans siffror skulle bli större än de tidigare. Likväl lyckades inte de nya miljarderna frammana särskilt stor entusiasm.¹³⁴⁴

Det var som om det hade gått inflation i statistiken. Under ytterligare några år fortsatte Export Music Sweden att leverera högre siffror varje år.¹³⁴⁵ Likväl tystnade talet om att cd-skivor ska ersätta kullager som svensk exportprodukt. Framgångsberättelsen om "det svenska musikundret" dog inte ut 1999, men den inordnades i en annan och större berättelse, kretsande kring "upplevelseindustrin". Leif Pagrotsky efterträdare Ewa Björling uttryckte sig på typiskt vis i ett tal som hon höll 2008:

Musikindustrin, en del av det vi brukar kalla upplevelseindustrin, är en bransch i förändring. /.../



Tack vare det svenska kreativa musikskapandet och det unika som finns i svensk musikindustri stärker vi bilden av ett ungt, innovativt och kreativt Sverige. /.../

Sverigefrämjande kan ses som ett ständigt pågående kretslopp där omvärldens igenkännande och positiva syn på svensk upplevelseindustri i sin tur kan ge upphov till framgång åt svenska företag på andra marknader. Framgång föder framgång och bilden av Sverige i utlandet formas av oss alla – tillsammans.¹³⁴⁶



9.10 Uppfinnandet av en upplevelseindustri

”Upplevelseindustri” är ett ord vars tidiga karriär var nära förbunden med it-bubblans idéer om ”den nya ekonomin”. Från och med hösten 1994 dök det upp sporadiskt i svensk press. Ordet kunde ibland syfta på skivförsäljning, andra gånger på idrottsevenemang.¹³⁴⁷ Men det var först 1999 som ”upplevelseindustrin” på allvar fördes fram som ett *economic imaginary*, det vill säga som ett föremål för beräkning och styrning.

Förutsättningar och komponenter finns för att medvetet bygga en ny industrigren, upplevelseindustrin. Denna skulle kunna bli en hörnsten i profileringen av landet, varumärket Sverige.¹³⁴⁸



Så formulerade sig KK-stiftelsen i en förstudie som genomfördes under höstmånaderna 1999. På grundval av denna förstudie beslöt stiftelsen att under fem år anslå 60 miljoner kronor i syfte att konstruera ”upplevelseindustrin”.¹³⁴⁹ Hösten 2000 arrangerades t.ex. ”Aha-dagarna” som var en inspirationskonferens med uppemot tusen deltagare.¹³⁵⁰ Det är svårt att se hur detta begrepp skulle ha överlevt IT-kraschen om det inte vore för det målmedvetna spenderandet av 60 miljoner kronor, härrörande ur de gamla löntagarfonderna. Det råder inget tvivel om att KK-stiftelsen var drivande i att göra ”upplevelseindustrin” till ett *economic imaginary*. Ett kvitto på framgången kom när statsminister Göran Persson lyfte fram upplevelseindustrins betydelse i 2002 års regeringsförklaring.¹³⁵¹

KK-stiftelsens influenser kom från två håll. En viktig roll spelades av boken *The Experience Economy*, som hade utkommit tidi-



gare under 1999, författad av Joseph Pine och James Gilmore, två amerikanska ekonomer som i hög grad byggde vidare på exempel från teaterforskning och performancekonst.¹³⁵² Bokens centrala tes var att inte bara jordbruks- och industri- utan även tjänstesamhället borde betraktas som passerade stadier. Inom den framväxande upplevelseekonomin skulle allt arbete få karaktären av teater.¹³⁵³ Hösten 2000 var Joseph Pine, vid sidan av Leif Pagrotsky, huvudattraktion på "Aha-dagarna" som KK-stiftelsen anordnade i Stockholm.¹³⁵⁴

Den andra influensen var det brittiska begreppet "creative industries", som kom att åtnjuta ett massivt genomslag efter att Tony Blair kommit till makten 1997. Bland det första han gjorde var att tillsätta en "Creative Industries Task Force".¹³⁵⁵ Uppenbarligen ville KK-stiftelsen bli till någonting liknande för "upplevelseindustrin".¹³⁵⁶ Begreppen skilde sig emellertid betydligt.

Det brittiska begreppet syftade på "kreativa" inslag i produktionen, vilket i praktiken skulle förstås som att produkten gick att sprida digitalt och säljas som immateriell rättighet. Det svenska begreppet utgick däremot från konsumentens subjektiva "upplevelse". Dock valde KK-stiftelsen att utan närmare motivation utsluta "sport, spel & dobbel samt pornografi".¹³⁵⁷

Upplevelseindustrin kom i Sverige att definieras som summan av 17 delområden, vilka spände från traditionella konstarter som musik och bildkonst till sådant som "upplevelseturism" och "upplevelsebaserat lärande". Följden blev att KK-stiftelsen även kunde räkna in hotell och restauranger i sin statistik. Sådant hamnade utanför den brittiska definitionen av "creative industries", en definition som å andra sidan inkluderade all produktion av mjukvara. Trots de mycket olika avgränsningarna fick

dessa begrepp stor betydelse för hur ”den nya ekonomin” tolkades i Sverige respektive Storbritannien.¹³⁵⁸


Gemensamt för ”upplevelseindustrin” och ”creative industries” var att popmusik tillmättes en central plats. Musikexporten är ”upplevelseindustrins flaggskepp”, hette det när KK-stiftelsen introducerade sitt nya begrepp. Påståendet stöddes med en hänvisning till Kim Forss första statistik (som alltså även inkluderade svensk export av maskinutrustning till cd-presserier i utlandet).

Sannolikt bidrog de höga siffrorna till att KK-stiftelsen drog slutsatsen att delområdet ”musik” skulle kunna klara sig utan offentlig finansiering, till skillnad från t.ex. scenkonsten. Att musik *inte* var en scenkonst togs för givet. När KK-stiftelsen behövde en representant för musikområdet använde de sig av Claes Olson, som representerade Ifpi och topplistebladet *Musikindustrin*.¹³⁵⁹

Vurmen för musikexport hade på 1990-talet inneburit att ”musik” i hög grad blev synonymt med massproduktion av cd-skivor. Arvet levde vidare in i det nya seklets vurm för upplevelseindustrier. I formgivningen av olika publikationer användes ofta den glänsande cd-skivan som visuell symbol för hela upplevelseindustrin.¹³⁶⁰ Forskare inom ekonomiska discipliner har fortsatt att hänvisa till gamla siffror från Export Music Sweden för att motivera sina ämnesval.¹³⁶¹ Andra plagierar friskt från KK-stiftelsens publikationer.¹³⁶²



KK-stiftelsen upprepade delvis ett mönster från Export Music Sweden. Man skapade ett *economic imaginary* som påstods ha stor och växande betydelse för Sveriges ekonomi men konstaterade att dess omfattning är svår att beräkna. Sedan identifierades bristen på statistik som ett problem och en konsult anlätades för att göra räknearbetet.¹³⁶³

Konsulten kom fram till att upplevelseindustrin står för 8–9



procent av Sveriges BNP och 6,5 procent av arbetstillfällena. Avgörande för dessa höga siffror var att man även räknade in turism. Turism kan inkludera all konsumtion som sker när man vistas mer än ett visst antal mil från sin bostad. Jämfört med turismens omsättning framstod musiken som en tämligen obetydlig aktivitet.¹³⁶⁴ Men när de klumpades samman till en "upplevelseindustri" kunde likväl musiken – närmare bestämt: skivbolagen – göras till galjonsfigur för en ny ekonomi.

"Upplevelseindustri slår ut basnäringar" hette det i tidningsrubrikerna när siffrorna rapporterades. Turismen nämndes inte med ett ord, men det gjorde musiken.¹³⁶⁵



9.11 Vad hände med försvaret av "levande musik"?

"Den svenska musikexporten" har i detta kapitel skildrats som ett *economic imaginary* som från 1993 etablerades av Export Music Sweden, med bistånd från statliga myndigheter som Exportrådet och Kulturrådet. Omkring årsskiftet 1997–98 skedde det verkliga genombrottet, då handelsminister Leif Pagrotsky instiftade ett särskilt musikexportpris.

Parallellt med detta genombrott förändrades den politiska och massmediala berättelsen om varför musikexport var viktigt för Sverige. Tidigare hade det talats om hur cd-skivor skulle *ersätta* kullager som exportprodukt, om att Ace of Base skulle omsätta mer pengar än Volvo. Leif Pagrotsky förefaller inte ha trott på sådana profetior. Han var mer intresserad av att låta svensk musik marknadsföra "varumärket Sverige" i utlandet, för att stärka den svenska exportindustrins position på världsmarknaden.

Från att ha framställts som en postindustriell galjonsfigur, blev musiken till en industriell stödtrupp. Vurmen för musikexport flyttade fokus från det kvantitativa till det kvalitativa. Förändringen blev särskilt tydlig under våren 1999, efter att journalister hade börjat ifrågasätta de glädjekalkyler som tidigare spridits av Music Export Sweden.

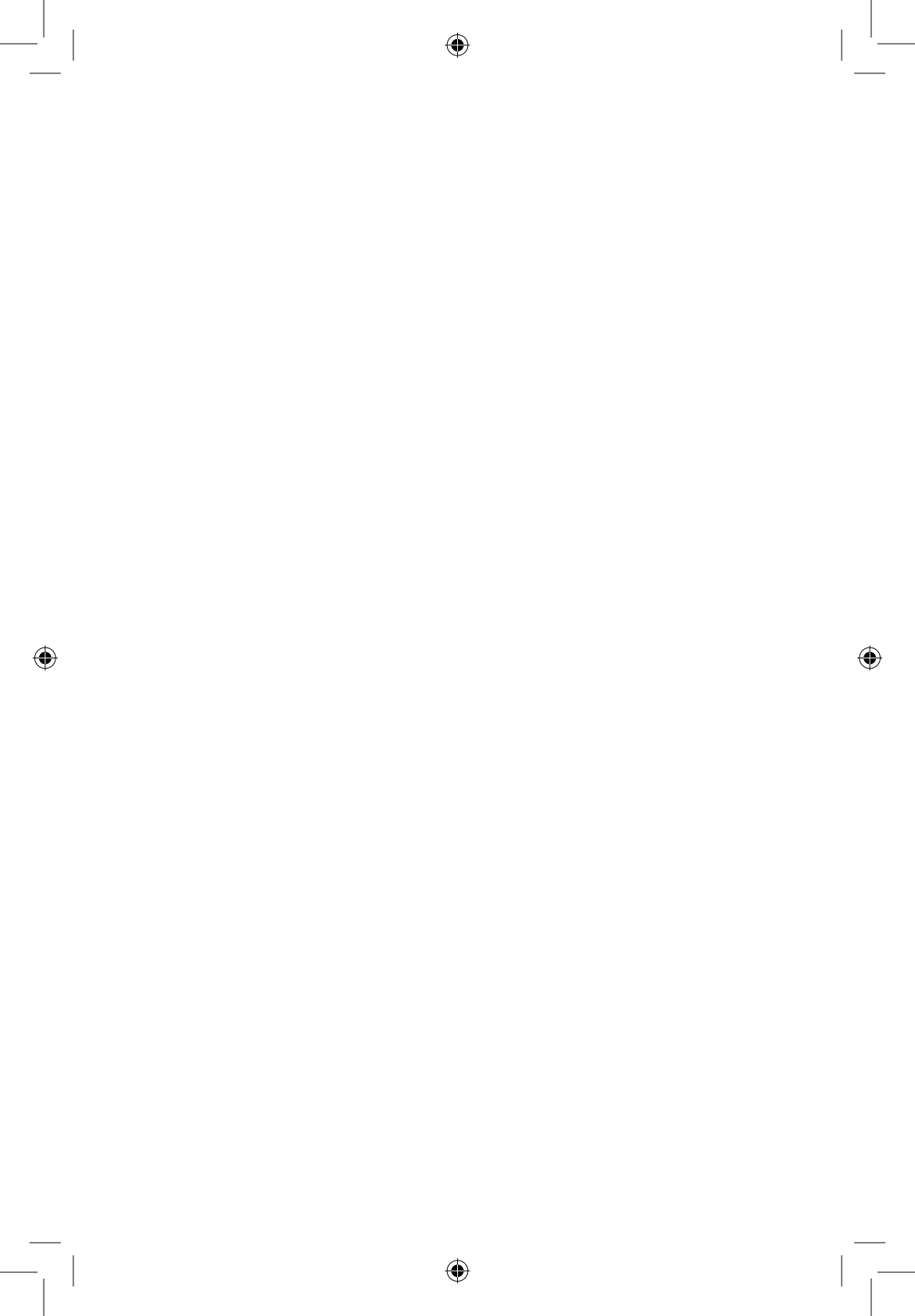
Berättelsen om "det svenska musikundret" kom att spela en central roll när KK-stiftelsen från och med hösten 1999 etablerade ett nytt *economic imaginary*, "upplevelseindustrierna". Även här anas en rörelse från betoningen av det kvantitativa värdet av en sektor till talet om hur den marknadsför nationen, men att närmare granska detta ligger utanför avhandlingens ramar.

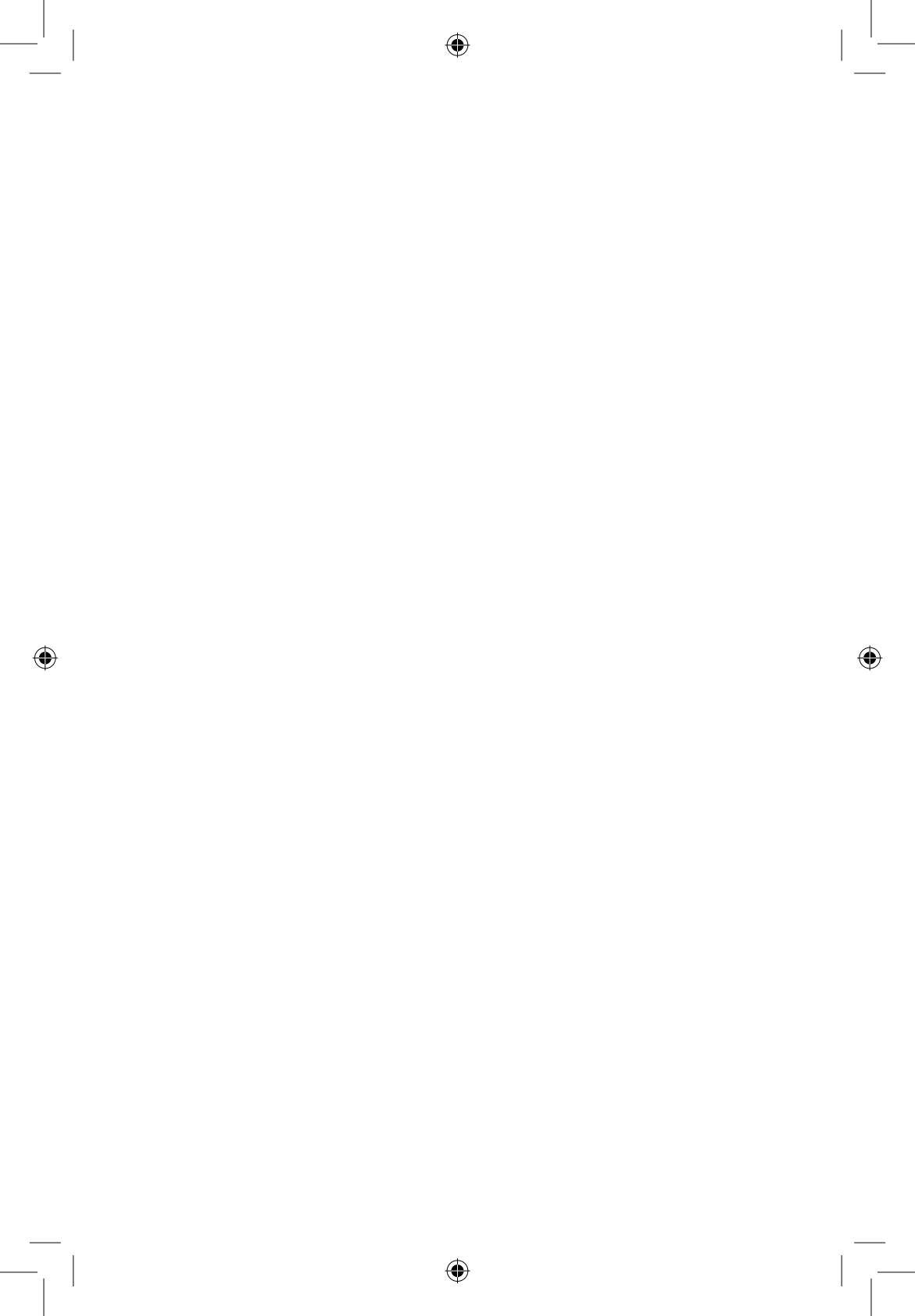
”Musik” blev i dessa *economic imaginaries* synonymt med inspelad musik, framför allt i formatet cd-skiva. ”Levande musik” fortsatte att existera som begrepp men kom i hög grad att framstå som ett sätt att marknadsföra cd-skivorna. Musikerskapet definierades om från *praxis* till *poiesis*. Tidigare hade Musikerförbundet utgått från att musiker försörjer sig på offentliga framträdanden, men efter 1993 tenderade ”musiker” att syfta på någon som försörjer sig på att tillverka inspelningar i en studio. Paradoxalt nog skedde detta skifte inom ramen för en stor berättelse om hur tillverkningsindustrierna ersätts av ett postindustriellt tjänstesamhälle.

Sommaren 1999 förutspådde Kim Forss i sin rapport till Finansdepartementet att cd-skivan skulle förbli det dominerande musikmediet i minst 20 år, innan det skulle bli aktuellt med överföring av musik över internet.¹³⁶⁶ Samma sommar kom ironiskt nog Napster, den första programvaran för den nya typen av fildelningsnätverk som snabbt slog igenom. Ett par år senare var cd-bubblan definitivt punkterad och skivindustrin befann sig i en djup kris medan deras produkter cirkulerade fritt på nätet. Konserterarrangörerna kunde däremot rapportera rekordvinster.¹³⁶⁷

Efter cd-bubblans nittiotal följde ett nollnolltal där ”levande musik” åter gjorde anspråk på att stå i centrum för musikens politiska ekonomi, åtminstone fram till 2008 då ”strömmad musik” (*streaming*) började beskrivas som den digitala musikens framtid. Affärsmodellen representerades av företaget Spotify, som inledde en snabb expansion.¹³⁶⁸ Här är dock inte rätt plats för en ingående diskussion om dessa tvära kast, för detta är en undersökning som är tänkt att sätta punkt vid sekelskiftet 2000.

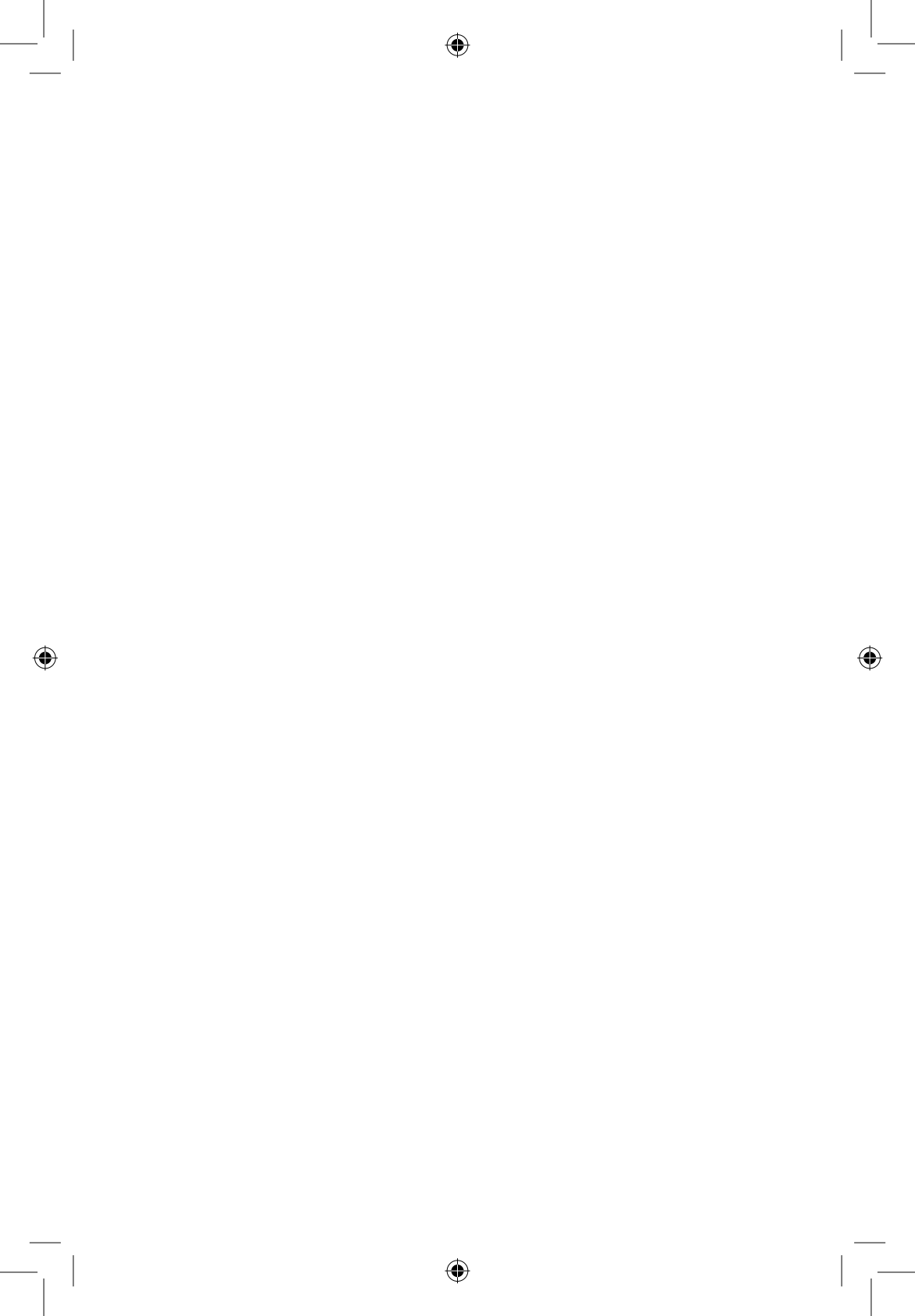
Den punkten är nu nådd. Nu återstår att sammanfatta undersökningens resultat.





KAPITEL 10

Slutsatser




10.1 Motståndet mot ”mekanisk musik”

Ljudfilmens genombrott omkring 1930 blev en mycket betydelsefull erfarenhet för den musikerfackliga rörelsen, i Sverige såväl som utomlands. Resultatet blev att de elektroniska ljudmediernas utveckling började begripas i termer av en fortlöpande ”musikmekanisering”, vilken man uppfattade som ytterst oroväckande. Mekaniseringens logiska slutpunkt vore nämligen liktydig med en eliminering av musikeryrket och av det som vid samma tid fick namnet ”levande musik”.

För organisationer som Musikerförbundet och Sami blev det angeläget att skydda arbetsmarknaden för yrkesmusiker genom att reglera bruket av högtalarmusik. Man hoppades på en lag, vars syfte skulle vara att sätta en gräns för högtalarmusikens utbredande i offentligheten samt att inrätta en ekonomisk omfördelning till förmån för den levande musiken. Undersökningen har visat hur detta fackliga mekaniseringsmotstånd uppvisade en stark kontinuitet under ett drygt halvsekel, alltså ända in på 1980-talet.

Under perioden 1930–1980 användes ”levande musik” och ”mekanisk musik” konsekvent som begreppsliga motsatser. Ofta förutsattes även ett konkurrensförhållande: den mekaniska musiken kan bara breda ut sig på bekostnad av den levande musiken. Sådana analyser kom även att genomsyra ett antal statliga utredningar, inklusive förarbetena till de lagar om musikers rättigheter som stiftades av riksdagen 1960 och 1986.



1929 – året för ljudfilmens genombrott och världskrisens utbrott – har i undersökningen framstått som en milstolpe i musikens politiska ekonomi. Från och med detta år tvingades företagare i Sverige att förhålla sig till möjligheten att ersätta musiker med högtalare.




Elektronisk signalförstärkning innebar nämligen att högtalarmusiken kunde konkurrera i volym med etablerade former av instrumentalmusik.

Konkurrensen märktes först på biograferna, vilka på några år övergick till enbart ljudfilm och avskedade sina orkestrar. Några år in på 1930-talet märktes en motsvarande ”mekanisering” av underhållningsmusiken på krogar och kaféer. Minskningen av underhållningsmusikens värde – i termer av samhälleligt nödvändig arbetstid – innebar att även de krogägare som fortsatte att anlita musiker tvingades minska deras antal för att överleva i konkurrensen.

Dansmusiken berördes inte på samma sätt. Folkparkerna behöll sina dansorkestrar, trots mycket tal om de pengar som hade kunnat sparas genom mekanisering. Detta tyder på att danspubliken faktiskt uppskattade ”levande musik” som någonting mer än bara en ljudkälla. Jämförelsen visar på svagheten i en teknikdeterministisk historieskrivning.



Ljudfilmen har ofta skildrats som en teknisk innovation vars blotta existens innebar att stumfilmen var dömd att dö ut. Men om biografpubliken i högre grad hade uppskattat biograförkestrarnas insats är det fullt tänkbart att stumfilmen hade kunnat leva kvar vid sidan om ljudfilmen, vilket var en förhoppning som i ett tidigt skede uttrycktes av både musiker och biografägare. Att stumfilmen ändå dog ut bör betraktas som resultatet av en styrkemätning mellan olika aktörer, vissa av dem mycket kapitalstarka. Styrkemätningen skedde dessutom parallellt med världskrisens utbrott. Estetiska överväganden visade sig i detta fall väga lätt gentemot ekonomisk rationalitet.



10.2 Försvaret av "levande musik"

"Levande musik" kan alltså sägas ha uppstått som en reaktion på bruket av elektroniska ljudmedier. Det var först kring 1930 som människor fick anledning att skapa sig ett begrepp om *det levande* som en särskild kvalitet i vissa musikframföranden – en "aura", oskiljbar från den gemensamma närvaron av musiker och publik.

Distinktionen mellan "levande musik" och "mekanisk musik" underlättades av att det fanns relativt tydliga normer för vad som var ett riktigt musikinstrument. Normerna var ett resultat av att utvecklingen av nya musikinstrument i hög grad stått stilla i det långa 1800-talets musikordning. Pianot tillkom som resultat av en mekanisk innovation på 1700-talet och dess grundläggande mekanik förblev oförändrad även efter att det på 1800-talet blivit till en industritillverkad massprodukt. På 1900-talet var det ingen som uppfattade pianistens framförande som "mekanisk musik".

Ett av få helt nya instrument som tillkom på 1800-talet var dragspelet. Även detta blev en industriprodukt, men släpptes inte in i konstmusiken. Dragspelet tycks snarast ha framstått som "halvmekaniskt". Att spela dragspel kunde på 1920-talet jämföras med att spela grammofon. Efter 1930 innebar polariseringen mellan levande och mekaniskt att det inte längre gavs utrymme för någon tanke på halvmekaniska instrument. Bruket av elektroniska ljudmedier förefaller alltså ha bidragit till att icke-elektroniska ljudmedier i högre utsträckning vann erkännande som riktiga musikinstrument, vilket i sin tur gav möjlighet för dem som trakterade dessa instrument att hävda sig som riktiga musiker.

Efterkrigstidens elektronmusik stod för ett helt annat ideal. Självla begreppet "levande musik" förkastades och förhånades av



1960-talets högmodernister kring föreningen Fylkingen. För dem var det ljudinspelningen, inte konsertsalen, som rymde en konstnärlig potential. Fylkingen anpassade delvis sina argument till det rationalistiska synsätt som 1965–75 var framträdande i den kulturpolitiska debatten. Enligt det senare synsättet var musiken en slutprodukt att distribuera från en sändare till en mottagare. Det är påfallande att 1972 års stora kulturutredning snarare präglades av kulturrationalism än av mekaniseringsmotstånd.

Under 1970-talet vände vindarna i den musikpolitiska debatten. Progrgrörelsen blåste nytt liv i mekaniseringsmotståndet, vilket radikaliserades genom att "levande musik" i än högre grad laddades med positiva kvaliteter: omedelbarhet, gemenskap, atmosfär. Samtidigt som progrgrörelsen började falla samman, smittade den av sig i form av en kulturpolitisk "institutionsprogg", särskilt framträdande under åren 1977–82. Under dessa år blev den levande musikens egenvärde ett framträdande tema i statliga utredningar, samtidigt som Musikerförbundet och Sami förde fram ett radikaliserat mekaniseringsmotstånd.

En annan hållning intogs av de discjockeys som organiserade sig kring 1980. Dessa kunde acceptera tanken på ett egenvärde i levande musik, men ville vidga kriterierna så att även deras eget bruk av inspelad musik fick status av att vara levande. Därmed antydde dessa discjockeys möjligheten av en tredje ståndpunkt, bortom kulturrationalism och mekaniseringsmotstånd.

Under 1980-talets lopp blev det allt svårare att göra en skarp distinktion mellan levande och mekanisk musik. Bruket av digital musikutrustning gjorde det svårare att säga vad som var ett riktigt musikinstrument. Olika normer för vad som är levande kom att gälla för olika musikstilar. Även om levande musik som begrepp



har levt vidare – det är inte omöjligt att det nu används mer än någonsin tidigare – har det förlorat sin tidigare antites.

Motståndet mot musikmekanisering kännetecknade de analog-elektroniska ljudmediernas historiska epok. Det går också att se en konjunkturrell dimension. Under 1930-talets och 1970-talets krisår, i viss mån även 1945–50, märktes ett betydligt större engagemang till försvar för den levande musiken. När den ekonomiska krisen var som djupast var mekaniseringsmotståndets förankring som bredast. Polariseringen mellan det levande och mekaniska var svagare under 1950- och 1960-talens tillväxtår, men förblev vägledande för Musikerförbundet.

Det musikerfackliga mekaniseringsmotståndet var i grunden ett försvar för en musikordning där musiken görs till en vara genom att musiker ges möjlighet att sälja sin arbetskraft. På ett paradoxalt vis utmynnade det fackliga agerandet i att musiker i stället gavs möjlighet att sälja sitt arbetsresultat – detta i form av en immateriell rättighet, inom ramen för en hårt reglerad varumarknad, kretsande kring rättighetsmonopolet Sami.

Frågan är inte *om* musiken görs till en vara, utan *hur*. Avhandlingen har försökt att besvara denna fråga med avseende på 1900-talets elektroniska ljudmedier.

10.3 Hur radiomusiken gjordes till en vara

Ända sedan starten 1925 hade Sveriges Radio (dåvarande Radiotjänst) monopol på att sända radio i Sverige. Intäkterna erhöles genom försäljning av radiolicenser, grundat på en lag som reglerade rätten att inneha radiomottagare. Radiomusiken blev sålunda del av en paketvara för vilken lyssnarna betalade ett fast pris oavsett deras faktiska lyssnande till enskilda musikstycken. Att övervaka vad som mottogs var i praktiken omöjligt.

Vad som sändes i radio var däremot möjligt att övervaka. Enskilda musikstycken gjordes till varor när Sveriges Radio betalade för rätten att sända dem. Rätten såldes av kompositörernas organisation Stim, som hade en reell möjlighet att neka försäljning om inte Sveriges Radio skulle acceptera deras pris. På denna varumarknad fanns ett visst utrymme för priskonkurrens i det att Sveriges Radio kunde välja bort Stim-musiken till förmån för äldre musik som inte skyddades av auktorsrätt. Däremot gavs inget reellt utrymme för priskonkurrens mellan olika kompositörer. För att få betalt för radiomusiken måste dessa ansluta sig till Stim och acceptera de fasta ersättningsnivåerna. Kompositörernas konkurrens med varandra inskränktes därmed till att handla om produktkvalitet – en inskränkning som torde ses som önskvärd om syftet är att befästa deras samhällseliga status som konstnärer.

År 1961 gavs även musiker och skivbolag lagstadgad rätt till ersättning för radiomusik. Därmed gjordes radiomusiken till en immaterialrättslig vara i ett ytterligare hänseende. Till skillnad från kompositörerna tillerkändes dock varken musiker eller skivbolag någon ensamrätt. Musikernas rätt var dessutom inskränkt till en andelsrätt, underordnad skivbolagens rätt. Eftersom ingen gavs

möjlighet att neka försäljning av den nya varan, fick dess pris sättas av domstol. Under 1960-talet möttes Ifpi och Sveriges Radio i en rättsprocess som slutade med att Högsta Domstolen fastställde en skönsmässig ersättningsnivå.

Utrymmet för priskonkurrens var alltså ytterst begränsat men ändå inte obefintligt. Sveriges Radio hade möjlighet att minska sina musikutgifter genom att i högre grad spela skivor från USA, eftersom sådana skivor inte omfattades av rättigheterna.


Under 1970-talets krisår skedde just detta. Sveriges Radio började undvika svensk musik. Proggskivbolagens organisation Niff utmanade då rättighetsmonopolet genom att förklara sig redo att börja sälja sin vara till ett lägre pris än det som togs av Ifpi. Därigenom hoppades de öka andelen svensk proggmusik i radion på bekostnad av den amerikanska popmusiken. Planerna förverkligades emellertid inte. Efter att proggrörelsen ebbat ut grävde Niff ned stridsyxan och på 1980-talet konsoliderades den korporativa ordningen. Sedan avskaffades radiomonopolet i Sverige, men detta rubbade inte rättighetsmonopolet i fråga om radiomusik utan vidgade bara dess marknad.

10.4 Hur högtalarmusiken gjordes till en vara


År 1986 gavs musiker och skivbolag rätt till ersättning för högtalarmusik. Rätten var lagtekniskt likartad med ersättningsrätten för radiomusik, men resulterade i helt andra sätt att göra musiken till en vara. Skillnaden grundar sig i mediernas materialitet. I fråga om högtalarmusiken var det svårt för säljaren att få reda på vad som såldes.

Något minutpris kunde det inte bli fråga om. Högtalarmusiken blev snarare till en paketvara, på ett sätt som i jämförelse med radiomusiken gav ännu mindre utrymme för priskonkurrens. Till olika företagare säljer Sami/Ifpi en generell licens som ger dem rätten att, inom vissa tidsliga och rumsliga gränser, nyttja *all* musik som berörs av rättigheterna. En kaféinnehavare kan inte pressa sina kostnader genom att spela hälften gratismusik, utan bara genom att helt avstå från den avgiftsbelagda musiken.

Att det blivit så beror alltså på att det varit praktiskt omöjligt att registrera all musik som spelas i offentliga lokaler. (Numera är situationen en annan. Digitala medietekniker gör det faktiskt möjligt att automatisera en sådan musikövervakning av det offentliga rummet. Inga tekniska hinder finns för att låta varje berörd lokal avlyssnas av en mikrofon, kopplad via internet till en central databas över så kallade akustiska fingeravtryck. En sådan lösning skulle ge Stim och Sami betydligt större möjlighet att leva upp till sina egna kriterier för vad som utgör en rättvis fördelning. Emellertid skulle det i praktiken bli detsamma som så kallad buggning. Den övervakande organisationen skulle få möjlighet att även registrera andra ljud än musik, exempelvis samtal vid ett kafébord.)



Det kan ifrågasättas om de erlagda högtalaravgifterna alls innebär att högtalarmusiken har gjorts till en vara. För att det ska vara en vara måste det finnas en varumarknad, vilket betyder att en konkurrerande aktör kan erbjuda "samma" bruksvärde till ett lägre pris. Så vore fallet om det samlade utbudet av gratismusik kunde övervägas som en möjlig ersättning för det samlade utbudet av betalmusik. Svaret avgörs av marknaden. Licensen för högtalarmusik är en vara under förutsättning att säljaren är tvungen att ta hänsyn till potentiell konkurrens vid sättandet av sitt pris. Om så är fallet kan inte besvaras här, eftersom högtalarmusiken kan ha olika bruksvärde i olika sammanhang. En köpare kan ha mycket höga krav på musiken, medan en annan bara är ute efter skval. Avgifterna som introducerades av Sami var tänkta att ta viss hänsyn till den varierande betydelse som musiken kan tänkas ha i olika verksamheter.



Omkring 1980 reste Musikerförbundet det offensiva kravet att Sami skulle få möjlighet att sätta den tilltänkta högtalaravgiften på en prohibitiv nivå. En möjlighet blev då att kostnaden för högtalarmusik skulle höjas så mycket att nöjesidkare gavs rent ekonomiska incitament att anställa dansband i stället för att låta en discjockey spela skivor. Spår av denna ambition märktes tio år senare, efter att lagen trätt i kraft, då Sami belade just diskotek med exceptionellt höga avgifter. En ensam discjockey torde dock fortfarande ha blivit billigare i drift än ett flerhövdat dansband.

Att verkligen sätta en prohibitiv högtalaravgift vore liktydigt med att skapa en varumarknad på vilken "mekanisk musik" och "levande musik" kunde gälla som konkurrerande varor med samma bruksvärde. För att en sådan högtalaravgift skulle förbli prohibitiv måste den höjas kontinuerligt. Höjningen måste ske med

hänsyn inte bara till inflationen utan även till hur produktivite-
ten utvecklas på en samhällelig nivå. Endast så vore det möjligt att
kompensera för den "kostnadssjuka" som drabbar levande musik
när produktiviteten i olika sektorer utvecklas ojämnt.

Upphovsrättslagen har givit Stim fria händer att sätta ett pris
på sina licenser för högtalarmusik. Samma frihet har inte givits till
Sami. För det första föreskriver lagen att Sami måste komma överens
med Ifpi, vilka knappast har något att vinna på en prohibitiv avgifts-
nivå. För det andra blir det ytterst upp till domstol att avgöra vilken
nivå som är "skälig", om någon betalningspliktig skulle överklaga.

Avgiftsordningen för högtalarmusik kom snarare att likna en
punktskatt än försäljningen av en vara. Staten har i korporativ
anda överlåtit till intresseorganisationer att ta hand om denna
punktskatt. Här går det möjligen att se en linje från Musikerför-
bundets gamla förslag om "beskattning av den mekaniska mu-
siken till förmån för den levande". Samtidigt som punktskatten
infördes, övergav dock Sami sina tidigare ambitioner om att syste-
matiskt främja levande musik.

Även som punktskatt tar högtalaravgiften del i att på olika sätt
inordna musik i en varuform. Detta blir tydligt om man överväger
hur Sami sedan 1995 kan kräva pengar även för den högtalarmu-
sik som förekommer i verksamheter utan vinstsyfte. Olika slags
ideella organisationer tvingas därmed att öka sina intäkter, vil-
ket i praktiken betyder att de måste öka sin försäljning av varor.
Detta kan ske genom inträdes- och medlemsavgifter eller genom
utskänkning av mat och dryck. Vad som då görs till en vara är
musiken i sitt sammanhang snarare än musiken "i sig".

10.5 Konstnärskap och lönearbete

Avhandlingen har ställt frågan om musikerna fick sina rättigheter i egenskap av konstnärer eller i egenskap av lönearbetare. Svaret kan inte förstås som entydigt. Undersökningen har visat hur spänningen mellan konstnärskap och lönearbete har fortsatt att hemsöka musikens politiska ekonomi. Såväl konstnären som lönearbetaren försörjer sig genom att sälja varor, men det rör sig om olika slags varor.

Lönearbetaren säljer sin arbetskraft. På förhand sluts då en överenskommelse om vilket slags arbete som ska utföras och vilken lön som i gengäld ska betalas. Vad som sedan sker med arbetets resultat – om det säljs vidare eller skänks bort, om det konsumeras genast eller efter åtskilliga år – har ingen betydelse för lönen.

Konstnären behöver däremot inte lyda någon annans anvisningar, men får heller inga garantier för att en viss insats kommer att ge ett visst utbyte. Betalningen är oviss fram till försäljningen av den färdiga produkten – en försäljning som i vissa fall kan ske utspritt över åtskilliga år (om konstnären är rättighetshavare som tar emot royalty).

På ett abstrakt plan står alltså *arbetets trygghet* mot *konstens frihet*, även om dessa storheter heller inte kan förstås som absoluta. Det handlar om en *relativ* trygghet och en *relativ* frihet som i båda fall begränsas av det universella tvånget att sälja varor.

Det behöver knappast påpekas att lönearbete och konstnärskap kan flyta samman i den enskilde musikerns yrkesliv. Likväl kännetecknas lagstiftningen om musikerns rättigheter av en institutionell åtskillnad mellan de två sätten att sälja varor. För att bli till rättssubjekt måste musikerna på något vis formaliseras som *economic imaginaries*. Formaliseringen bör begripas som en selek-

tiv process som på samma gång är materiell och semiotisk.

Redan på 1930-talet märktes en tydlig skiljelinje mellan två olika idéer om musikers rättigheter. Å ena sidan fanns en *auktorrättslig* idé om att ge den individuella musikern en rätt till sitt eget arbetsresultat, det vill säga en möjlighet att få betalt för bruket av en viss inspelning. Å andra sidan fanns en *arbetsrättslig* idé om att kollektivt förbättra yrkesmusikernas villkor genom att införa en "beskattning av den mekaniska musiken till förmån för den levande".

Teaterförbundet förordade den ena idén, Musikerförbundet den andra. På ett internationellt plan framträdde skiljelinjen tidvis som en konflikt mellan de två schweiziska städerna Bern och Genève, säte för Bernbyrån respektive ILO, som båda gjorde anspråk på att leda det internationella arbetet för musikers rättigheter.

Auktorrättskommittén utarbetade under åren 1939–56 ett slags kompromiss som sedan blev instiftad i 1960 års upphovsrättslag. Lagen gav i formell mening musikern en individuell ersättningsrätt, men föreskrev samtidigt en frivillig kollektivisering. Enda sättet att få ersättning var att överlåta sin rättighet till ett rättighetsmonopol. Tanken bakom lagen var att få Teaterförbundet och Musikerförbundet att dela makten i den nya organisationen, vars namn blev Sami. Staten delegerade alltså till Sami att hantera spänningen mellan konstnärskap och lönearbete.


10.6 Vägval i fördelningsfrågan

Under 1960-talet byggde Sami upp en fördelningsordning och konfronterade då i flera led den ständiga frågan om musikeryrkets tvetydiga status. Först fastslog Sami en procentsats för att dela upp sina intäkter i två delar: en större del avsattes åt individuella ersättningar, en mindre del åt yrkesfrämjande åtgärder.

Pengarna som avsattes åt individuella ersättningar delades sedan, i ett andra led, mellan solisterna och orkestermusikerna. Alltså fick Sami både besluta om den kvantitativa procentsatsen och de kvalitativa kriterierna för att dra gränsen mellan dessa kategorier. Om musikerns namn nämndes på skivans etikett valde Sami att betrakta henne som solist. Detta låg i linje med hur den moderna estetiken tenderat att betona konstnärskapets individualitet som motpol till lönearbetets anonymitet. Rent praktiskt innebar det att Sami i sin tur lät delegera en del av sin pengafördelning till skivbolagen.

Namngivna solister fick ersättning i proportion till hur mycket varje skiva hade spelats i radio. Anonyma orkestermusiker betraktades däremot som lönearbetare, vilket innebar att ersättningarna skulle räknas ut som påslag på den lön som de redan hade fått för att medverka vid skivinspelningar, utan hänsyn till inspelningarnas kommersiella framgång. Detta kan ses som ett försök av Sami att realisera ett slags inkomstbortfallsprincip, ägnad att värna lönearbetets relativa trygghet. Emellertid fallerade detta försök eftersom lönelistorna som levererades från skivbolagen inte ansågs vara tillförlitliga.

År 1966 beslöt sig Sami i stället för att införa ett poängsystem som är i kraft än i dag. I stället för att skilja mellan två slags musiker görs konstnärligheten till en gradfråga. Poängsystemet innebär att



Sami gör en schablonmässig värdering av olika slags musikerinsatser. En solist får sju gånger mer per minut än en orkestermusiker för bruket av deras gemensamma inspelning. Sami institutionaliserade alltså en hierarki med stadiga rötter i det långa 1800-talets musikordning. Distinktionen mellan "dirigent" och "kapellmästare" innebär exempelvis att en ledande insats värderas högre om den utförs av någon som *inte* samtidigt hanterar ett instrument med sin kropp. Definitionen av "solist" tenderar att privilegiera vokala och melodiska insatser på bekostnad av det rytmiska.

Det är oklart hur Samis fördelningsregler ska tillämpas på inspelningar av jazz-, pop- eller folkmusik, med dess olika typer av kollektivt samspel och improvisation. Ytterligare ett dilemma är att ersättning endast ska ges för de insatser som musikern gör "i inspelningsögonblicket" och inte för sådant som förberetts. Åtskillnaden ledde tidigt till bryderier och har försvårats betänkligt av att många musiker börjat använda digital utrustning som är möjlig att förprogrammera.

Fördelningsordningen som Sami tillämpar sedan 1966 innebär att den individuella ersättningen till varje musiker blir lägre ju fler som medverkar vid en inspelning. Därmed gavs ett ekonomiskt incitament för musiker att aktivt ta del i musikens "mekanisering", trots att detta gick på tvärs mot de principer som uttrycktes av Sami. Organisationens ledning insåg detta dilemma mycket väl, men såg inget annat alternativ utifrån hur lagen hade blivit skriven.

Till en början hade Sami försökt att räkna på *produktionens* tid: musikernas arbetstid i inspelningsstudion. Från 1966 räknade man endast på *konsumtionens* tid: musikens sändningstid i radion. Detta kan begripas som att Sami började behandla samtliga mu-

siker som konstnärer, även om vissa ansågs vara konstnärligare än andra. Samtidigt reserverade Sami en mindre del av sin budget åt ”yrkesfrämjande verksamhet”, inriktad på att skydda musikerna i egenskap av lönearbetare.

Sami blev *de facto* till en kulturpolitisk institution. Visserligen har större delen av dess omsättning betalats ut i form av individuella ersättningar, motiverade av ett anspråk på ekonomisk objektivitet och med en uttalad ovilja mot att främja vissa musikytringar på bekostnad av andra. Men fördelningen av dessa ersättningar sker genom ett poängsystem som vilar på en estetisk rangordning av olika slags insatser. Till detta hör det oundvikliga godtycke som följer av att Sami inte kan veta vilken musik som ljuder ur högtalarna.

Samtidigt har Sami bedrivit en mer aktiv kulturpolitik genom sin yrkesfrämjande verksamhet. Tanken har varit att använda delar av intäkterna till sådant som att arrangera kurser, tillhandahålla replokaler eller anställa arbetslösa musiker för att ge konserter.

På 1970-talet förklarade Sami att man ville använda *alla* pengar från en kommande högtalarersättning till denna aktivt kulturpolitiska verksamhet. Beskedet välkomnades av de statliga utredare som drog upp planer för en expansiv kulturpolitik. När högtalarersättningen väl infördes år 1986 nöjde sig Sami med att låta endast 25 procent av intäkterna gå till yrkesfrämjande verksamhet. Likväl innebar detta en kraftig utbyggnad.

Under 1980-talet pekade Sami på att det blivit allt svårare att avgöra vilken verksamhet som främjade yrkesmusikernas kollektiva intresse. Styrelsen lät sig vägledas av en ganska vag tanke om att musiker behöver aktivitetshus. Därför började Sami investera stora summor pengar i fastigheter. Även om fastigheterna kanske inte blev till de livfulla aktivitetshus som man först hade föreställt sig,

visade det sig bli en bra affär att hyra ut lokaler. Efter hand köpte Sami allt fler fastigheter, inklusive nöjespalatset Nalen i Stockholm.

Vad som skedde var att den yrkesfrämjande verksamheten började blåsa upp en fastighetsbubbla där hundratals miljoner kronor sattes på spel. Därtill gjorde Sami en rad misslyckade investeringar i musikrelaterade IT-företag. Fastigheterna belånades för att täcka förlusterna. Till slut sprack bubblan och Sami stod på ruinens brant. För att överleva tvingades man lägga ner all yrkesfrämjande verksamhet. Vad som återstod var en institution som idag endast kan motivera sin existens genom utbetalandet av individuella ersättningar – pengar som i mycket hög grad går till en liten grupp av exceptionellt framgångsrika musiker samt till dödsbon.

Avhandlingen kan inte göra anspråk på att klargöra alla faktorer som bidrog till krisen inom Sami. Vad som däremot kan sägas är att spänningen mellan konstnärskap och lönearbete, som staten en gång undvek att ta tag i genom att delegera de svåra avvägningarna till Sami, bidragit till skapandet av en instabil organisation. En ursprunglig målsättning om att skapa arbetstillfällen växte till en kulturpolitisk vision som på förunderligt vis förvandlades till finansiell spekulation.

Det är svårt att tänka sig att något liknande skulle kunnat ske med Stim eller Ifpi, då dessa haft som sitt entydiga syfte att maximera de individuella ersättningarna till kompositörer respektive skivbolag. Det ligger också nära till hands att dra en kulturpolitisk lärdom av det som skedde med Sami. Kort sagt förefaller det lämpligare att staten låter sin kulturpolitik skötas av myndigheter i stället för att ansvaret delegeras till parafackliga eller korporativa organ.

10.7 Skivbolagens framgångssaga

Skivbolagen framstår som den stora vinnaren i den historia som avhandlingen har berättat. Åtminstone om man med skivbolag syftar på de tre återstående koncerner – Sony, Warner, Universal – som äger rättigheterna till merparten av de musikinspelningar som ges spridning i massmedierna.

En gång kretsade skivbolagens verksamhet kring själva skivorna. Rättigheterna var då ett sätt att skydda denna verksamhet. Numera är det inte ens nödvändigt att befatta sig med materiella skivor för att vara ett skivbolag. Verksamheten kretsar kring immateriella rättigheter. Avhandlingen har inte gjort anspråk på att analysera hela denna förvandling, men har kastat nytt ljus på dess förhistoria – hur det kom sig att skivbolagen alls blev rättighetshavare.

En kapplöpning mot nya rättigheter inleddes år 1934. Då framförde musiker och skivbolag – var för sig, via sina internationella organisationer – konkreta krav på nya skyddslag. Musikerna riktade sina krav mot dem som spelade upp musik i högtalare. Skivbolagen ville i första hand få pengar från dem som sände ut musik i radio.

Under hela 1940-talet vidhöll den svenska Auktorrättskommittén att musikernas krav vägde tyngre. Så sent som 1950 föreskrev kommitténs lagutkast att musiker, men inte skivbolag, skulle få rätt till ersättning för radio- och högtalarmusik. Skivbolagens rättigheter skulle inskränkas till ett industriellt mönsterskydd, giltigt endast för ett visst medieformat (grammofonskivan) eller möjligtvis för materiella ljudbärare i allmänhet.

Auktorrättskommittén utgick från att lagskyddet för musiker och skivbolag var två *olika* frågor, lämpliga att reglera i olika paragrafer och utifrån separata motiv. Ändå innebar dess slutliga

lagförslag, som godkändes av riksdagen 1960, att musikerna placerades i skivbolagens knä. Musikerna fick en ersättningsrätt men ingen möjlighet att hävda denna på egen hand. Skivbolagens rätt blev den primära.

Helomvändningen var ett resultat av internationella förhandlingar som fördes under 1950-talet, vilka i sin tur blev till en fortsättning på ett projekt som hade inletts i Italien på 1930-talet. Att musikers och skivbolags rättigheter sammanfördes till *en* reglering var en lagteknisk innovation av italienskt ursprung, vars motiv hängde samman med det fascistiska samhällsidealet.

Italien under Mussolini utmärkte sig för en ytterst skivbolagsvänlig politik. Orsakerna till det italienska engagemanget har här inte kunnat utredas till fullo, men två faktorer kan nämnas. För det första blottade de elektroniska ljudmedierna nya motsättningar mellan ekonomiska intressekategorier. Därmed fick den korporativa staten ett tillfälle att demonstrera för omvärlden att dess modell för krishantering var överlägsen. Mussolinis regim ville gärna associera sig med ny teknik och visa sig redo att överge sådant som sågs som rester av 1800-talets liberalism.

För det andra präglades Italiens politik under 1930-talet av en uttalad antipati mot ILO. Att ILO stödde självständiga fackföreningar kunde inte accepteras av fascisterna. Italiens engagemang för skivbolagen bildade en motvikt till ILO:s engagemang för musikerna. Framgången för den italienska interventionen kan delvis förklaras av att ILO:s verksamhet låg på is under världskriget.

Om skivbolagens rätt endast skulle ha omfattat materiella medieformat, så som Auktorrättskommittén först hade föreslagit, är det inte självklart att de hade överlevt som en distinkt part i en kulturindustriell musikordning. Att skivbolagen i stället fick

rättigheter till ett immateriellt objekt innebar att de med jämna mellanrum kunde låta sin materiella produkt byta skepnad: från stenkakor till vinyl, från mono till stereo, från lp till cd, från digitala filer till digitala strömmar.

Att den immateriella rätten är oberoende av det materiella formatet har gjort det möjligt för skivbolagen att sälja samma vara flera gånger. De har kunnat höja sig över den kapitalförstöring som ständigt hotar den materiella produktionen. Huruvida pengar som investerats i en lp-fabrik hinner återbetala sig med vinst innan produktionen flyttar till en cd-fabrik var ingen fråga som skivbolagen nödvändigtvis behövde ställa sig.

Skivbolagens rätt tillkommer dem som "framställare av ljudupptagningar". Lagen skrevs under en epok då det krävdes en betydande kapitalinvestering för att spela in och mångfaldiga en grammofon-skiva. Så är inte längre alltid fallet. Numera är det inte ovanligt att musikerna på egen hand fullbordar en musikinspelning, men skriver kontrakt med ett skivbolag för att få den marknadsföring som krävs för att nå en större publik i det generella överflödet av musik. Skivbolaget blir då snarast till ett riskkapitalbolag som investerar i reklam för att bygga upp en rättighetsportfölj som sedan ska ge avkastning. Rättigheterna tillkommer likväl skivbolaget i egenskap av "framställare". Lagen framstår här som en anakronism.

Efter 1960 har Sveriges lagstiftare kommit att betrakta rättigheterna för musiker och skivbolag som en odelbar helhet. Resultatet har blivit att lagändringar som givit skivbolagen ytterligare rättigheter inte ens har motiverats av lagstiftaren. När musiker fick rätt till högtalarersättning år 1986 gavs samma rätt även till skivbolagen, helt enkelt för att det ansågs som en självklar princip att varje rätt som ges till musikerna även måste ges till skivbolagen.

10.8 En trio av rättighetshavare

Under större delen av 1900-talet omfattades musiken, i dess olika medieformat, endast av *en* immateriell rättighet. Följden av 1960 års lagändring blev att det till varje musikinspelning tillkommer *tre* slags immateriella rättigheter. Dessa representeras av en organisatorisk trio: Stim, Sami och Ifpi.

Arbetsdelningen mellan kompositör och musiker, karaktäristisk för det långa 1800-talets musikordning, upprätthålls som *economic imaginary* i kraft av det faktum att Stim och Sami är separata organisationer. En ensam musikartist som skriver sina egna låtar är därför inte en rättighetshavare, utan två. Skulle hon ge ut en inspelning på egen hand är hon rentav *tre* rättighetshavare. Om musiken spelas i radio anländer då hennes lagstadgade ersättning i tre olika kuvert.

Musikens politiska ekonomi kom under 1900-talet att befästa denna trio av *economic imaginaries* genom en selektiv process där andra typer av musikverksamhet har hållits utanför. Discjockeys, musiklärare, ljudtekniker, konsertarrangörer och instrumenttillverkare har *inte* givits immateriella rättigheter till sina respektive arbetsresultat. Verksamheterna i fråga kan därför organiseras som lönearbete, med allt vad det innebär.

Lagändringen 1986 tycks ha bidragit till att rättighetshavarnas organisatoriska trio – Stim, Sami och Ifpi – knöt sig allt närmare varandra. På 1990-talet bildade de gemensamt Export Music Sweden, som fick ett stort politiskt genomslag med idéer om att exporten av cd-skivor skulle få samma betydelse för Sveriges ekonomi som exporten av bilar eller kullager tidigare hade haft.

Under 1990-talet skapades alltså en enorm uppslutning kring

cd-skivan som produkt, vilket torde ha haft betydelse för hur musikområdets intresseorganisationer reagerade efter sekelskiftet 2000, då cd-skivan hotades av ett tilltagande utbyte av ljudfiler via internet.

10.9 Om försörjningsfrågan

Så hur ska musikerna försörja sig? Avhandlingen har behandlat ämnen som oundvikligen tycks leda till denna ständiga följdfråga. Syftet har visserligen inte varit att ge just den frågan ett svar. Däremot har undersökningen kanske bidragit till att visa hur det bakom försörjningsfrågan döljer sig en mångfald av andra frågor.

Ska inte musikerna kunna leva på sin musik? Ett nekande svar kan förefalla oanständigt, för att inte säga obegripligt. Alla som får frågan svarar ja, inklusive upphovsrättens kritiker (som får frågan oftare än andra). Självklart ska musikerna kunna leva på sin musik! Men vad en sådan utsaga betyder är och förblir öppet.

Musikerna måste kunna leva på sin musik – men vilka kan kalla sig musiker? Åtminstone sedan 1970-talet tycks det omöjligt att säga om antalet musiker i Sverige ökar eller minskar. Olika svar framträder beroende på om man frågar människor vad de har för yrke, om man tittar på deras medlemskap i organisationer eller om man försöker få reda på varifrån deras pengar faktiskt kommer.

Rent principiellt har frågan en kvalitativ aspekt: vilka sysslor kan anses rymmas inom musikeryrkets ramar? Den har också en kvantitativ aspekt: hur mycket tid får en musiker lägga på "brödjobb" utan att degraderas till en amatör? Härav följer även en normativ följdfråga: vad är att föredra – en heltidsmusiker eller två halvtidsmusiker? Alla dessa frågeställningar har på olika sätt hemsökt musikens politiska ekonomi.

Musikers intresseorganisationer har på olika sätt bejakat en professionalisering, men även sett en risk i att professionaliseringen ska slå över i elitisering. Om "en allt mindre elit betjänar en allt större publik", betyder detta att allt färre kan försörja sig som musiker.

Försörjningsfrågan kan få helt olika innebörd beroende på hur den artikuleras.

”Musikerna måste kunna *leva* på sin musik” – en sådan utsaga tar sikte på lönearbetets trygghet.

”Musikerna måste kunna *leva* på *sin* musik” – detta klingar snarare som ett anspråk på konstnärskapets frihet.

En discjockey, en dirigent eller en studiomusiker kan få lön för sin insats, men musiken som de spelar är i rättslig mening någon annans.

Ett sätt att låta musiker *leva* på *sin* musik är att låta dem bli individuella rättighetshavare. Men för en framgångsrik rättighetshavare blir det möjligt att *leva* på gamla meriter. En person kan i unga år ha medverkat på en musikinspelning och sedan lagt musiken på hyllan, men ändå få fortsatt försörjning under förutsättning att tillräckligt många andra människor håller den aktuella inspelningen vid liv. En sådan rättighetshavare kanske kan sägas *leva på sin musik*, men utan att själv vara musiker. *Så hur ska musikerna försörja sig?*

Ytterst blir försörjningsfrågan till en fråga om själva innebörden av ”musik”. Ska musiken i första hand begripas som *poiesis* eller som *praxis*?

10.10 Bortom musiken

Musik är klanger från marknadens utsida, ekande på insidan. Att höra sådana klanger är förunnat de människor som lever sina liv i en värld av varor – vår tids värld. Andra tider har funnits, då människor väsentligen levde sina liv utanför marknadens relationer. Dessa människor må ha sjungit, spelat och dansat, men de relaterade inte till detta som musik. För dem fanns det nämligen ingen anledning till att särskilja musik från teknik eller gestik.



Frånvaron av en särskild musik lät i ett avseende hela tillvaron vara musikalisk. Himlakropparnas rörelser och årstidernas växlingar var *musica* av högsta intensitet.

Vår moderna tid har inskränkt det musikaliska. Vad vi numera uppfattar som musikaliskt är endast sådant som för oss människor är både hörbart och görbart. Just genom att inskränkas har det musikaliska kunnat utvecklas och förfinas – det har blivit till musik.

En skillnad har etablerats mellan musik och medium. Skillnaden är materiell, men den är också instabil. Därför måste den ständigt hävdas på nytt om musiken ska behålla sin ställning som en konstart. Även om musiken bär vittnesmål om någonting oförmedlat, måste den förmedlas av ljudmedier för att bli hörbar.

Musik är ett begrepp som i olika sammanhang har försetts med attribut som levande eller mekanisk, importerad eller exporterad, strömmad eller fildelad. Attributen syftar på olika sätt att mediera den musik som *i sig* antas existera oberoende av sitt medium.

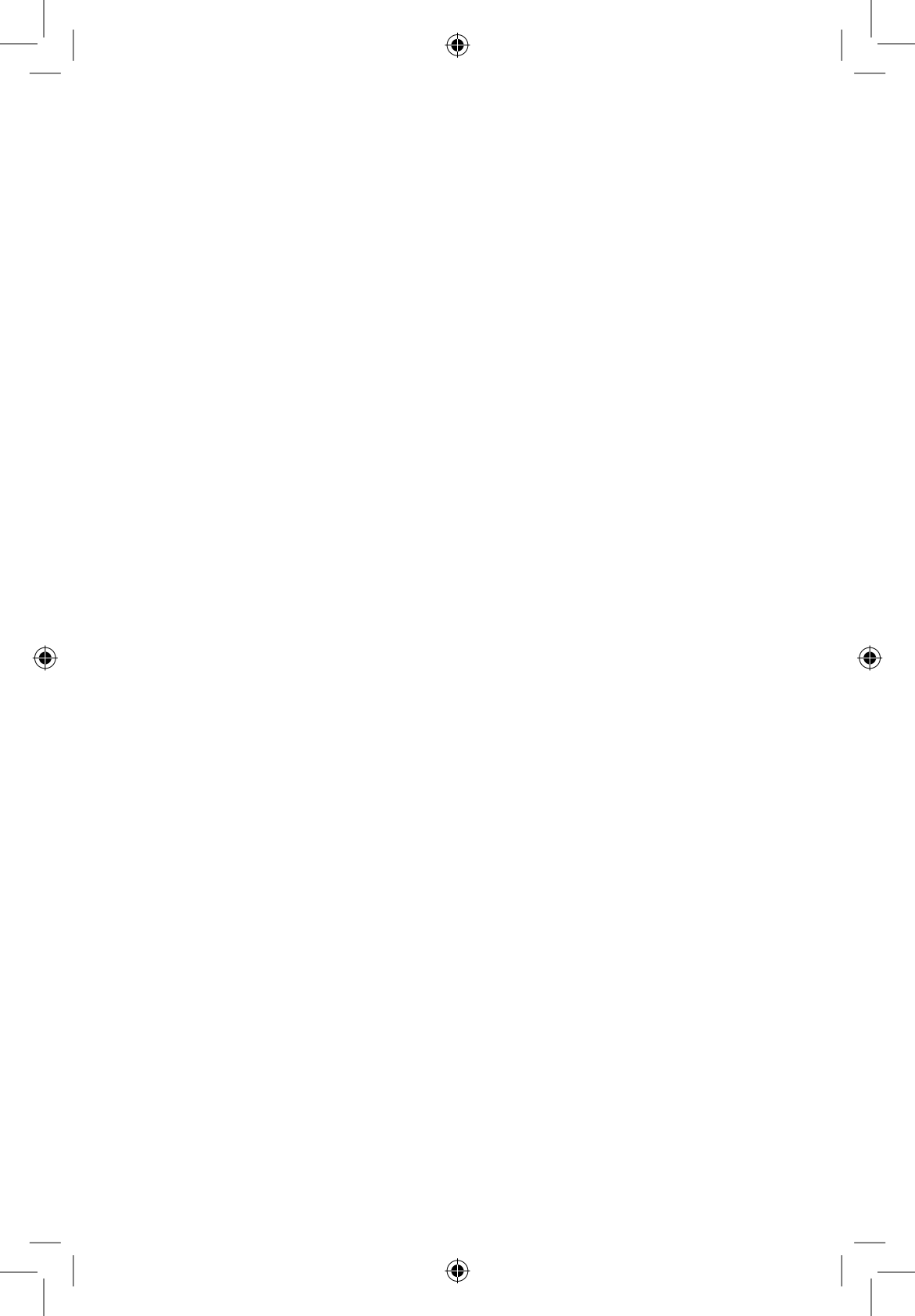
Ingen kan längre föreställa sig en framtid utan musik, annat än som en kuslig tystnad. Men det är ingalunda självklart att musiken, som den konstart vi känner, kommer att bestå i all framtid. Historien är inte avslutad och det är fullt möjligt att musiken någon gång



kommer att ersättas av andra former av praktik och andra principer för abstraktion. Det är inte självklart att det musikaliska måste abstraheras från gestik och histrionik, från mystik och ecklesiastik, från etik och politik eller från robotik och cybernetik.

Musiken kan upphöra utan att tystna. Om detta bör förstås som ett löfte eller som ett hot är en fråga som inte låter sig ställas fullt ut innanför den horisont som omgärdar musikens politiska ekonomi.





NOTER

- 1 En lång rad forskare har förvisso diskuterat "the political economy of music" under det senaste kvartsseklet. Då har det nästan alltid rört sig om mer eller mindre vaga anspelningar på undertiteln till en omdiskuterad bok av den franske ekonomen Jacques Attali (1977/2003). Jag kommer i detta kapitel att definiera "musikens politiska ekonomi" oberoende av hur uttrycket används av Attali. Hans synsätt kommer sedan att diskuteras i nästa kapitel.
- 2 "Musikens politiska ekonomi" är alltså inte tänkt som en underavdelning till något av de forskningsfält som själva identifierar sig som political economy. Däremot vill jag knyta jag an till det projekt som Karl Marx kallade för "kritiken av den politiska ekonomin".
- 3 Det som Karl Polanyi (1968) kallar för "den substantiella ekonomin" är besläktat med en rad andra begrepp, vars gemensamma nämnare är att de försöker överskrida den nationalekonomiska definitionen av ekonomi. Fernand Braudel (2001) utarbetade en teori där "det materiella livet" framstår som en vidsträckt bas, på vars yta marknadsrelationer kan etableras. Georges Bataille (1949/1991) lät "den generella ekonomin" beteckna en totalitet vars omfattning överskrider alla möjligheter till rationalisering. En parallell kan också dras till hur György Lukács argumenterade mot att betrakta "rationalismen" – exempelvis i form av ekonomisk nyttomaximering – som en utomhistorisk princip: "Det framgår i alla fall klart av det rent formella avgränsandet av denna tankeform, att korrelationen mellan rationalitet och irrationalitet är nödvändig, att varje rationellt formsystem med obetingad nödvändighet måste stöta på en gräns eller barriär av irrationalitet." (Lukács 1923/1968, s. 178).
- 4 Polanyi (1968), s. 139–174; Polanyi (1944/1989). Karl Polanys ekonomiska antropologi är problematisk såtillvida att den ifrågasätter existensen av "fiktiva varor" på ett sätt som antyder att det skulle finnas "naturliga varor". Denna ahistoriska förståelse av varuformen har kritiserats av bland andra Moishe Postone (1993, s. 149–150). Distinktionen mellan formell och substantiell ekonomi är icke desto mindre klagörande.
- 5 Jessop (2004); Jessop (2005); Jessop & Oosterlynck (2008); van Heur (2010).
- 6 Tyvärr har jag inte funnit något tillfredsställande sätt att översätta "economic imaginary" till svenska. En översättning som tidigare förekommit är "ekonomisk fantasi", vilket är fullständigt missvisande då det antyder att det endast skulle röra sig om en tankefigur eller rentav en lögn, vilket är uppfattningar som Bob Jessop explicit har avvisat. Därför är inte heller "ekonomiska före-



ställningar” någon lyckad översättning. ”Det ekonomiskt imaginära” klingar inte särskilt väl på svenska och kan dessutom ge överflödiga associationer i riktning mot en psykoanalytisk begreppstradition. Möjligtvis kunde ”ekonomiska begripligheter” vara ett fungerande alternativ.

7 Jessop (2004); Jessop (2005); Jessop & Oosterlynck (2008); van Heur (2010).

8 Jessop & Oosterlynck (2008).

9 Pierson (2000).

10 Jessop (2004); Jessop (2005); Jessop & Oosterlynck (2008).

Cultural political economy är för Bob Jessop ett försök att vidareutveckla den så kallade regulationsteorin. Dess centrala frågeställning är hur kapitalismens inneboende kristendens inom begränsade tidsperioder har kunnat övervinna genom att ett visst mönster av produktion och konsumtion, vilande på vissa värderingar och vissa former av politisk organisering, har bringats i samklang till en ”ackumulationsregim”. Emellertid har regulationsteoretikerna bara lyckats påvisa en enda sådan ackumulationsregim, fordismen (vanligtvis daterad till 1945–73). Detta präglar även Bob Jessops teori om economic imaginaries som i första hand syftar till att förklara den ekonomiska utvecklingen efter 1973. Teorin ter sig mindre lämpad för en undersökning av ekonomiska förhållanden innan 1900-talet.

Om regulationsteorin, se Harvey (1989), s. 121–124; Lee (1993), s. 67–72; Hirsch (1996), s. 47–65; van Heur (2010).

11 ”Kapitalismen är ett av namnen på moderniteten”, skrev Jean-François Lyotard i en omdiskuterad essä år 1982. Han ville analysera hur kapitalismen blivit ”postmodern”, vilket enligt honom inte borde missförstås som att moderniteten tagit slut. Även om essän i fråga drar grumliga slutsatser, rymmer den en träffande karakteristik av kapitalismen/moderniteten som historisk formation. Kapitalismen, skriver Lyotard, ”kräver en gränslös optimering av förhållandet mellan utgift och intäkt /.../ Betraktad som gestalt hämtar den sin kraft från idén om oändlighet. Den kan framställas i människornas erfarenhet som begär efter pengar, begär efter makt, begär efter det nya. /.../ Denna ’instantiering’ sker inte i samhällsklasserna. De är inte relevanta ontologiska kategorier. Det finns ingen klass som förkroppsligar och monopoliserar viljans oändlighet. När jag säger ’kapitalismen’ innebär detta vare sig proletärererna eller de styrande.” (Lyotard, 1982/2009).

12 ”Ekonomikritik” kan ses som en moderniserad kortform, eller som ett sätt att öppna för tydligare paralleller till ord som kulturkritik, samhällskritik och civilisationskritik. Ordet används idag av Marx-forskare som Michael Heinrich (2005) och har givits spridning i Sverige av tidskriften *Fronesis*.

13 Vid sidan av *Kapitalet* (Marx 1867/1930) ska även nämnas de anteckningar av





- Marx som senare utgivits som *Grundrisse* (Marx 1967/2010) samt *Teorier om mervärdet* (Marx 1975).
- 14 För en orientering i läsningar av Marx, se Postone (1993); Postone (2009); Heinrich (2005); Kurz, red. (2010); Rubin (1928/1973). Nämnas bör också en rad artiklar som tidskriften *Fronesis* publicerade i sitt temanummer om Marx ekonomikritik: Ankarloo (2008); Arthur (2008); Liedman (1993/2008); Ramsay (2008).
- 15 Ett annat sätt att uttrycka detta är att människor som lever i ett kapitalistiskt samhälle proletariseras, även om det finns vissa undantag. "Proletarisering" är enligt min uppfattning en adekvat term för det fortgående återskapandet av ett reellt tvång till lönearbete i människors liv. Lönearbetets tvångskaraktär kan vara mindre påtaglig för de relativt välbeställda, men är ett reellt tvång även för högavlönade. Emellertid riskerar termen att associeras till föreställningar om "proletariatet" som en tydligt avgränsbar samhällsklass, definierad utifrån sin materiella levnadsstandard. För att undvika missförstånd väljer jag att helt enkelt tala om "lönearbete", även om jag i detta sammanhang låter ordet syfta inte bara på försäljningen av arbetskraft utan även på den samhälleliga process som återskapar tvånget att sälja arbetskraft.
- 16 När jag här talar om ett kapital syftar jag på detsamma som i andra sammanhang, även hos Marx, betecknats som en kapitalist. Det senare begreppet är problematiskt, eftersom det låter sig associeras till nidsbilden av en förmögen individ. Det är viktigt att betona att Marx ekonomikritik rör sig på en högre abstraktionsnivå. Kapitalet är en samhällelig relation, inte en viss samhällsklass. Ett enskilt kapital – en "kapitalist" – kan vara ett företag, ett kooperativ, en kartell, en stiftelse eller en stat. Vad som räknas i sammanhanget är att varje kapital lyder under tvånget att växa, då det är underkastat konkurrensen på en varumarknad.
- 17 Marx (1867/1930), s. 304–410; Postone (1993), s. 330–341; Heinrich (2005), s. 107–113.
- Begreppet "produktivkraft", som det används av Karl Marx, inskränker sig alltså inte till "teknik" i snäv mening utan inbegriper även vetenskapliga upptäckter, organisatoriska innovationer och människors praktiska kunskap om hur dessa möjligheter kan användas.
- 18 Kliman (2012); Harvey (2011); se även Harvey (1989), s. 180–181; Hirsch (1996), s. 60–65; Heinrich (2005), s. 169–175.
- 19 Ortlieb (2009); Kurz (1995); Kurz (2005), s. 81–144, 220–298; Kurz, red. (2010), s. 273–314; Lohoff & Trenkle (2012), s. 21–108.
- 20 Fernand Braudel återkom ofta till denna fråga. Hans historiska studier ledde fram till följande slutsats: "there is a dialectic still very much alive between





capitalism on one hand, and its antithesis, the 'non-capitalism' of the lower level on the other." (Braudel 1979/1992, s. 630).

- 21 *Wert-Abspaltung* är ett begrepp som idag används av teoretiker i Tyskland som utgår från Marx ekonomikritik och vill precisera dess plats inom ramen för en bredare anlagd kritisk teori. Roswitha Scholz (2011a; 2011b) menar att den kapitalistiska moderniteten bäst kan begripas med utgångspunkt i en övergripande dialektik av värde och avspaltning. För henne är avspaltningen den process i vilken vissa sysslor av reproduktiv karaktär, samt därmed sammanhängande känslor och förhållningsätt, görs till ett "kvinnligt livssammanhang". Avspaltningsteorin framhåller att dessa sysslor inte är arbete och att de måste analyseras just som icke-arbete, i stället för att inordnas under ett breddat arbetsbegrepp, vilket olika marxistiska och feministiska teorier ofta har försökt att göra. Se även Hansson (2002) samt Kurz (2004), s. 23–25.
- 22 Scholz (2011); Hansson (2002); se även Hirdman (2001), s. 35–44, 177; Jansson (2001).
- 23 Inom ramarna för denna logik är det alltså tänkbart att en person först skapar ett "immateriellt" konstverk och sedan får lön för att "materialisera" det. Om däremot hela processen skulle vara avlönad vore det i princip omöjligt att upprätthålla ett konstnärligt anspråk.
- 24 Bürger (1974/1984), särskilt s. 32–33, 46; Kurz (1998); Kurz (2001); Adorno (1970).
- 25 Peter Bürger formulerar sig klagörande i frågan om konstnärlig autonomi:
"To summarize: the autonomy of art is a category of bourgeois society. It permits the description of art's detachment from the context of practical life as a historical development – that among the members of those classes which, at least at times, are free from the pressures of the need for survival, a sensuousness could evolve that was not part of any means-ends relationships. Here we find the moment of truth in the talk about the autonomous work of art. /.../ The relative dissociation of the work of art from the praxis of life in bourgeois society thus becomes transformed into the (erroneous) idea that the work of art is totally independent of society. In the strict meaning of the term, 'autonomy' is thus an ideological category that joins an element of truth (the apartness of art from the praxis of life) and an element of untruth (the hypostatization of this fact, which is a result of historical development as the 'essence' of art)," (Bürger 1974/1984, s. 46).
- 26 Marx (1967/2010), s. 177–178, 188, 237, 255n9.
- 27 Marx (1867/1930), s. 304–410; Postone (1993), s. 330–340; Sohn-Rethel (1976/1990), s. 61–65.
- 28 Konstverk kan även förknippas med flera namn, vilket då betyder att det an-





tas ha skett flera parallella skapandeakter som i princip är möjliga att bedöma var för sig. Undantagsvis kan ett konstverk även vara anonymt, men det rör sig då om en spekulativ anonymitet som måste skyddas mot en nyfikenhet på det bakomliggande namnet. Om ingen är nyfiken på vem som ligger bakom en skapelse finns det uppenbarligen heller ingen som erkänner skapelsen som ett konstverk.

- 29 Schmücker (2011).
- 30 Sohn-Rethel (1976/1990), s. 32–40; Toscano (2008); se även Bürger (1974/1984), s. 15–20; Read (2003), s. 133–134, 149–150, 175n10; Fornäs (2008), s. 325, 332n17.
- 31 Marx (1967/2010), s. 61–63; Heinrich (2005), s. 45–50, 97n28.
- 32 Att grottmålningar skrivs in i konsthistorien kan betraktas som ett typexempel på det som jag väljer att kalla essentialism. För ett exempel på estetisk essentialism, se Petri (2000), s. 13–25.
- 33 Ett exempel på vad jag kallar nominalism: "In no way do we believe in a fine-arts system; /.../ To us, Art is a false concept, a solely nominal concept" (Deleuze & Guattari 1980/1987, (s. 300–301).
- 34 Liedman (1997), s. 54, 352; Kristeller (1951/1996), s. 15; Williams (1958), xv–xvi, 43–44; Goehr (1992), s. 149.
- 35 Kristeller (1951/1996), s. 13, 47, 63; Woodmansee (1994), s. 11–22; Goehr (1992), s. 152, 157; Williams (1958), s. xv–xvi; Poovey (1994/2009).
- 36 Kivy (1995), s. 234–239.
- 37 Smith (1994), se särskilt s. 122–137; Aßländer (2007), s. 102–112.
- 38 Poovey (1994/2009); Screpanti & Zamagni (2005), s. 65–89; Eric Hobsbawm (1979), s. 310–311.
- 39 Maximeringen av en abstrakt "nytta" blev i slutändan detsamma som att maximera kapitalets tillväxt. Följaktligen utvecklade Bentham en besatthet vid tekniska metoder för att disciplinera lönearbetarna.
Kurz (1999), s. 42–49; Arendt (1958/1998), s. 155–156; Screpanti & Zamagni (2005), s. 83–85.
- 40 Hur de två filosofernas idéer relaterar till varandra är en omdiskuterad fråga bland idéhistorikerna. För en sammanfattning av diskussionen, se Montes (2004), s. 114–122.
- 41 Arendt (1958/1998), s. 155–156; Bürger (1974/1984), s. 42–44; Montes (2004), s. 121.
- 42 Kant (1790/2003).
- 43 Adorno och Horkheimer (1947/1996), s. 175; Adorno (1970), s. 19.
- 44 "Konst skiljer sig också från hantverk; det första kallas fri konst, det andra lönearbete. Det första anses som om det bara vore en lek, det vill säga en sysselsättning som är angenäm i sig, och bara så kan den utfalla på ett ända-





- målsenligt sätt (det vill säga lyckas); det andra som ett arbete, det vill säga en sysselsättning som i sig är oangenäm (besvärlig), och bara kan locka genom sina resultat (till exempel lön), och följaktligen kan åläggas via tvång." (Kant 1790/2003, s. 163).
- 45 Kant s. 58–65; se även Volgsten (2012); Pontara (2007), s. 46–49; Lukács (1923/1968), s. 190–191.
- 46 Bürger (1974/1984), s. 44–46; Söderberg (2008), s. 160–163; Lukács (1923/1968), s. 208–209; Woodmansee (1994), s. 57–86.
- 47 Kant (1790/2003), s. 58–65.
- 48 Rancière (2006), s. 82–83, 208–214; se även Adorno (1970), s. 69, 287; Jappe (1995).
- 49 Lukács (1923/1968), s. 206–210.
- György Lukács uppsats om "det borgerliga tänkandets antinomier" utgör ett slags kulmen i hans bok *Historia och klassmedvetande* (Lukács 1923/1968, s. 174–220). Dess betoning på totalitet – med innebörden att ekonomikritik och kulturkritik blir oskiljbara – lade en viktig grundsten till den kritiska teori som skulle vidareutvecklas i olika varianter av bland andra Theodor W. Adorno och Guy Debord. Samtidigt finns det djupt problematiska inslag i Lukács resonemang, vilka emellertid inte kan diskuteras närmare här. För en diskussion om Lukács betydelse samt en insiktsfull kritik, se Postone (1993), s. 16, 73–74, 82; Postone (2009), s. 63–83.
- 50 Liedman (1997), s. 54, 352.
- 51 Williams (1958), s. xvi, 43–61, 295–297; se även Hobsbawm (2010), s. 23–25.
- 52 Latour (1991/2008).
- 53 Latour (1991/2008), s. 77; Harman (2009), s. 57–59; Kurz (2004), s. 27–28.
- 54 Marx (1867/1930), s. 52–64; Lukács (1923/1968), s. 174–220; Rubin (1928/1973), s. 5–60; Postone (1993), s. 62, 170–174; Heinrich (2005), s. 69–77; Ramsay (2011).
- 55 Konstnärligheten kan rentav begripas som en inverterad fetischism. Varufetischismen sammanfattas ofta som att relationer mellan människor får karaktären av relationer mellan ting. "Den personliga förmågan har blivit något sakligt" (Marx 1967/2010, s. 72). Ett konstverk är tvärtom ett ting, något sakligt, som uppfattas som en personlig förmåga hos en konstnär.
- 56 Latour själv skulle troligtvis protestera mot detta, då han aldrig tycks tröttna på att positionera sig mot Marx. I själva verket hånar han en hemmasnickrad halmgubbe. Ingenting tyder på att Latour på allvar skulle ha läst Marx.
- 57 Latour (1991/2008), s. 57–59, 192.
- 58 Latour (1991/2008), s. 15, 67–68, 104–105; Harman (2009), s. 57–58, 63.
- 59 Latour (1991/2008), s. 180.
- 60 Latour (1991/2008), s. 64–66, 82, 178–179.





- 61 Guillet de Monthoux (1998); för en kompakt sammanfattning av tankefiguren, se Nielsén (2003), s. 46–47.
- 62 Arvidsson (2007a), s. 1, 18–19, 24–29, 144, 227; se även Arvidsson (2007b) som för ett resonemang om hur forskningen bör bli "värdeneutral" genom att uppnå en balans mellan de två perspektiv som han identifierar.
- 63 Florén (2010), s. 82–83; 104–105; 164–168.
- 64 Thomas Florén menar, likt Pierre Guillet de Monthoux, att yin/yang liksom Janusansiktet är en lämplig metafor för att begripa "konstföretaget" (Florén 2010, s. 82; Arvidsson 2007a, s. 27; Guillet de Monthoux 1998).
- 65 Florén (2010), s. 90; se även Arvidsson (2007b).
- 66 Det rituella avståndstagandet från Theodor W. Adorno är en nästintill obli-gatorisk ritual för många varianter av postmodern kulturekonomi. Kritiken av kulturindustrin framställs på slentrianmässigt vis som bakåtsträvande och Adorno framställs karikatyrmässig som en löjeväckande figur som okritiskt klamrade sig fast vid en gammal idé om konstnärlig autonomi. För ett exem-pel på detta, se Wikström (2006), s. 31–32, 41–42. För en kort diskussion om Adornos kritik av kulturindustrin, se avsnitt 2.3.2 nedan.
- 67 Med följande ord framlades år 2006 en avhandling om popmusik vid Handels-högskolan i Stockholm: "In this a-dichotomous attempt to understand the potentialities of pop, both Homo Economicus and Homo Creatus fade away leaving the stage to Homo *Intermezzo* – a nomad navigating on vague fields in constant flow" (Ferdfelt 2006, citat från avhandlingens spikningsblad).
Även om författarens bruk av nomadbegreppet är ett uppenbart försök att knyta an till Deleuze & Guattari (1980/1987, s. 351–423), påminner hans slutsats mer om en vulgärvariant av Hegel: två antiteser förenas i en syntes, på en så monumental nivå att popmusiken tycks förebåda historiens slut.
- 68 Cloonan & Williamson (2007).
- 69 Harker (1997).
- 70 Se t.ex. Malm (1997), s. 8–9, 140; Wallis (1991); Burnett (1990).
- 71 Såväl hos Adorno & Horkheimer (1947/1996) som hos Attali (1977/2003) antyds att scenframträdanden är en anakronistisk kvarleva från tiden innan kulturindustrin. Se även Virno (2004), s. 59.
- 72 Styvén (2007); Florén (2010); Arvidsson (2007a); Portnoff (2007); Portnoff (2008).
- 73 Wikström (2006), s. 18–19, 29–31, 107.
- 74 Cloonan & Williamson (2007).
- 75 Ordagrant översatt lyder uppsatsens titel: "Konstverket i sin tekniska re-producerbarhets tidsålder". Svenska och engelska översättningar har dock försetts med titlar som antyder att "reproduktionsåldern" ("the age of me-





- chanical reproduction”) skulle utgöra en historisk epok, vilket inte antyds i originaltiteln.
- 76 Benjamin (1936/2003).
- 77 För allmänna resonemang om mångtydigheten i Benjamins uppsats, se Geulen (2002). Om konsekvenserna av att den inskränker sig till det visuella registret, se Winkler (2004), s. 16; Bürger (1974/1984), s. 32. Om Benjamins ointresse för musik, se Hullot-Kenton (2003), s. 162.
- 78 För ett aktuellt exempel på denna Benjamin-läsning, se Fredriksson (2009), s. 190–192.
- 79 Citatet kommer från Hennion & Latour (2003). Några exempel på läsningar av detta slag: Jay (2006); Geulen (2002), s. 134–137; Woodmansee (1994), s. 35–55; Sieger (2003); Stalder (2009), s. 23; Winkler (2004), s. 22–24; Adorno (1951/1986), s. 188–192.
- 80 Deleuze & Guattari, (1980/1987), s. 310–350.
- 81 Foucault (2008), s. 77–100; Kittler (2003), s. 81–108; Woodmansee (1994), s. 35–55; Fredriksson (2009), s. 31–46.
- 82 Auslander (1999); Jay (2006); Adorno (1970), s. 460–461.
- 83 Benjamin (1936/2003), s. 15–16.
- 84 Det som lagras, överförs och bearbetas av medierna kan betecknas som ”information”, men enda sättet att identifiera information är genom att ta hjälp av medier. Om detta ska vara en definition av medier så är det således en cirkeldefinition.
Kloock & Spahr (1997), s. 166–167; se även Kittler (1985/1995), s. 519; Kittler (1996); Krämer (2006); Hiebel (1999), s. 9–11, 15.
- 85 Försök har förvisso gjorts att definiera ljud som objekt. På 1960-talet utarbetade kompositören Pierre Schaeffer en teori om ”ljudobjekt”, kraftigt influerad av Edmund Husserls fenomenologi. Ljudobjektet definierades där utifrån en viss typ av ”reducerat lyssnande”, det vill säga en mänsklig förmåga att ignorera ljudets källa till förmån för ljudet i sig. Denna förmåga kan inte skiljas från ljudmediernas historiska utveckling. En definition av ljudmedier som utgår från ett fenomenologiskt definierat ljudobjekt får således karaktären av ännu en cirkeldefinition.
Om begreppet ”ljudobjekt”, se Sterne (2001); Landy (2007), s. 4, 79–80; Goodman (2009), s. 45–46, 214–215.
För en samling resonemang om ”hur musik äger rum”, se Fleischer (2009a).
- 86 Evens (2005).
- 87 ”Ljudegenskaper” syftar här på sådant som volym, men även frekvens och hur dessa förhåller sig till varandra i tid och i rum. Ljuden har som materiella vibrationer en utsträckning både i tiden och i rummet. Ljudinspelning kan





beskrivas som ett försök att lagra de tidliga ljudegenskaperna på bekostnad av de rumsliga. Genom ljudinspelning i två kanaler (stereo) går det i någon mån även att lagra en rumslig dimension, men i ytterst begränsad utsträckning. Valet av mikrofoner och dess placering i rummet innebär att vissa av de rumsliga ljudegenskaperna framhävs på bekostnad av andra. Urvalet skulle inte ens kunna undvikas genom att rummet täcktes av mikrofoner, eftersom det skulle betyda att det akustiska rummet – och därmed ljudet – blev ett helt annat.

88 Sterne (2007); Suisman (2010a), s. 20–21.

89 Winkler (2004), s. 17, 25; Hörisch (2001), s. 39–40.

90 När jag diskuterar den gängse definitionen av musikinstrument syftar jag främst på vardagligt språkbruk i samtiden, men även på de avgränsningar som gjorts inom organologin (den gren av musikvetenskapen som ägnar sig åt att kategorisera musikinstrument). För en kritisk diskussion om organologi, se Sterne (2007) och Nettle (1983/2005), s. 376–387.

Under 1900-talet försökte musikaliska avantgarderörelser – från den italienska futurismen och framåt – att spränga gränserna för vad som kan räknas som musikinstrument. Här finns inte utrymme att utvärdera deras resultat. Utan tvivel vidgades under 1900-talet spännvidden av föremål som kunde erkännas som musikinstrument, men bara under förutsättning att de hanterades på vissa sätt, förknippade med de konventioner som jag här försöker att formulera. Om hur avantgarderörelserna tog sig an instrumenten, se Goodman (2009), s. 6–10, 55–57; Attali (1977/2003), s. 136–137; Bijsterveld (2008), s. 137–158.

91 Musikinstrument tenderar sålunda att vara medier som inte upplevs som medier. Inom kritisk teori förekommer stundtals begreppet ”falsk omedelbarhet”, vilket ganska väl beskriver den gängse förståelsen av musikinstrument.

92 Det bör betonas att det här är en fråga om relativa möjligheter. Flertalet musikinstrument ger viss möjlighet även till att styra klangfärg, men det är svårare att finna exempel på musikinstrument på vilka spelandet handlar mer om klangfärg än om tonhöjd.

Ur ett akustiskt perspektiv framstår gränsen mellan tonhöjd och klangfärg som godtycklig. Musikinstrumenten tenderar däremot att vara konstruerade så att tonhöjden blir en distinkt parameter för styrning. Undantaget utgörs av så kallade rytminstrument, i första hand slagverk, i vilka själva slaget är den centrala formen för att bearbeta rytm.

93 För att lagra tonföljder och rytmer används sedan länge olika typer av notskrift, liksom mekaniska anordningar av samma typ som speldosor (vilka inte brukar inkluderas i vår tids gängse definition av musikinstrument). Angå-





- ende sådana lagringsmedier, se även avsnitten 2.1.5 och 2.3.4.
- 94 Fornäs (2008), s. 323–326; se även Kloock & Spahr (1997), s. 58.
- 95 Jag följer här den tyske medieforskaren Harry Pross, som en gång i tiden föreslog en distinktion mellan vad han kallade primär-, sekundär- och tertiärmedier. För ett kritiskt referat, se Hörisch (2001), s. 74–76. För en översiktlig diskussion om liknande distinktioner, se Bolin (2011), s. 48.
- 96 Hörisch (2001), s. 74–76.
- 97 Se exempelvis Deleuze & Guattari (1972/1984); DeLanda (2006); Raunig (2010); Palmås (2011), s. 21–33.
- 98 Universalismen är i själva verket inte universell, ens inom gränserna för Sverige. I fallet med läs- och skrivkunnighet utelämnas såväl barn som vissa funktionshindrade och invandrare. Snarare kan man tala om en "realuniversalism", vars omfattning hänger samman med varumarknadens utbredning. Universalismen är reell i samma utsträckning som det råder ett universellt tvång för människor att sälja sin arbetskraft på en reellt existerande arbetsmarknad. På arbetsmarknaden sker en standardisering av vilka förmågor som är nödvändiga för att utföra det som Marx betecknade som "enkelt arbete". Detta begrepp bildar, enligt min uppfattning, en möjlig utgångspunkt för att definiera primärmedier.
- För en definition, se Marx (1867/1930), s. 28; Heinrich (2005), s. 50.
- 99 Medieformat är alltså inte universellt tillgängliga. En gång i tiden hade skriftspråket karaktären av ett medieformat, vilket samtidigt innebar att läsandet och skrivandet var medietekniker. Genom etableringen av allmän läs- och skrivkunnighet förvandlades skriftspråket till ett primärmedium. Det är inte omöjligt att tänka sig en möjlig framtid där digitala medieformat förvandlas till primärmedium genom att digitala medietekniker blir universellt integrerade i människors nervsystem.
- 100 McLuhan (1964/2001); se även Bolter & Grusin (1999), s. 45; Kloock & Spahr (1997), s. 49.
- 101 Om det finns någon yttersta gräns för hur långt uppdelningen kan göras är filosofiskt intressant fråga, som emellertid är utan betydelse för detta sammanhang.
- 102 Om begreppet "remediering", se Bolter & Grusin (1999). Se även Kittler (1996); Fredriksson (2009), s. 228–230.
- 103 För enkelhets skull bortser jag här från de resor som kan vara nödvändiga för att ta sig till t.ex. ett musikarrangemang. På en globaliserad varumarknad är det tänkbart att ett operahus framför allt lockar turister som har rest dit med flyg. Ett slags ekonomisk symbios har då skapats mellan operahuset och flygplatsen, där flygplatsen är den medieteknik som krävs för att få tillgång





till operahuset, vilket då fungerar som ett medieformat. För den som redan råkar bo på den aktuella orten förblir dock operahuset ett primärmedium.

Exemplet visar att min definition av primärmedium inte är absolut, utan beror på varumarknaden. Det visar också på en typ av ekonomisk symbios som är karakteristisk för det samtida intresset för "besöksnäring" och "upplevelseindustrier" (se avsnitt 1.4.4 nedan).

- 104 Wormbs (2010), s. 140–151.
- 105 Marshall McLuhan är bland annat känd för sitt påstående att Adolf Hitlers maktövertagande var en direkt konsekvens av det nya ljudmediet radio (McLuhan 1964/2001, s. 344; Kloock & Spahr 1997, s. 58).
- 106 Kloock & Spahr (1997), s. 50–51.
- 107 McLuhan (1964/2001), 315–325.
- 108 Winthrop-Young (2005), s. 95; Lehmann (1999/2006), s. 50–51, 89–90, 135.
- 109 Se t.ex. Kittler (1986/1999); Kittler (1996); Kittler (1998); Virilio (2000); Sieger (2003).
- 110 Winthrop-Young (2005), s. 76–78, 118–122; se även Kloock & Spahr (1997), s. 165–203.
- 111 Medieteknikerna är "i värsta fall neutrala", hävdade Raymond Williams i en av sina tidiga böcker. Det fanns enligt honom inga exempel på någon "social aktivitet" som har ersatts av tekniska medier. (Williams 1958, s. 301).
- Raymond Williams är av särskilt intresse eftersom han inte bara räknas som grundare till forskningsfältet cultural studies utan även var samtida med Marshall McLuhan, vars teknikdeterminism han tog skarpt avstånd från. Det bör nämnas att Raymond Williams senare övergav idén om en neutral teknik till förmån för en mer komplex syn på historisk determinering (Williams 1974/2003, s. 129–133).
- 112 Winston (1995).
- 113 Brian Winston (1995; 1998) kallar denna historiska lag för "lagen om undertryckande av radikal potential". Vem som står bakom undertryckandet är en fråga som lämnas öppen. Dock antyder Winston att han sympatiserar med undertryckarna, eftersom han betecknar sin kulturdeterminism som "empowering" (Winston 1995, s. 73).
- 114 "Enkelt uttryckt: är det fasta en lokal, tillfällig sammangyttring av det flyktiga, eller är det flyktiga bara en överbliven aspekt av det fasta? Detta är inte bara filosofiska frågor, utan även politiska och ekonomiska" (Stalder 2009).
- 115 Arendt (1958/1998); se även Virno (2004).

Aristoteles begrepp ποιησις (poiesis) motsvarar vad Arendt kallar för "work" och som hon bestämt vill särskilja från "labour", det repetitiva arbete som syftar till att garantera överlevnaden och som människan har gemen-



- samt med djuren. Grekiskans πράξις motsvaras av vad Arendt betecknar "action", ofta förtydligat som "action and speech".
- 116 Arendt (1958/1998); se även Kristeva (2003), s. 70–71 samt Virno (2004), s. 52–53.
- 117 Arendt (1958/1998), s. 169.
- 118 Arendt (1958/1998), s. 80–81.
- 119 Hannah Arendt riktade i *The Human Condition* en hård kritik mot "det moderna idealiserandet av arbete". (Arendt 1958/1998, s. 127n75) Julia Kristeva har påpekat att boken även kan läsas som en kritik av hur den moderna estetiken tenderar att förstå konsten i termer av tillverkning av slutprodukter (Kristeva 2003, s. 93–94). Av alla konstarter uttryckte Arendt en särskild förtydning för musik och teater, eftersom hon menade att dessa grundade sig på en *praxis* på ett annat sätt än exempelvis bildkonsten (Arendt 1958/1998, s. 169, 188).
- 120 Aristoteles använde ofta flöjtspel som exempel på *praxis*. Det bör också understrykas att *praxis* står utanför de ekonomiska kategorierna produktion och konsumtion. Dansen är lika mycket *praxis* oavsett om den äger rum på en scen eller på ett dansgolv (Arendt 1958/1998, s. 9, 206n35, 207).
- 121 Smith (1994), s. 122–137; se även Fleischacker (2004), s. 134–138, Aßländer (2007), s. 109 och Arendt (1958/1998), s. 207.
- 122 Marx (1967/2010), s. 253–254.
- 123 Bland andra Hannah Arendt (1958/1998, s. 101) och Paolo Virno (2004, s. 53–54) påstår att Karl Marx, likt Adam Smith, skulle ha betraktat pianospel som en essentiellt improduktivt verksamhet. Jag menar att de misstar sig.
- 124 Marx (1975), s. 106–156, 195–216; Heinrich (2005), s. 120–122; Rubin (1928/1973), s. 259–275; Read (2003), s. 125–126; Kurz (1995).
- 125 Baumol & Bowen (1966/1993); Baumol (1967/2009).
- 126 Adam Smith försökte etablera en absolut definition av produktivt arbete, som här redan har konstaterats. Karl Marx teori om produktivitet kan däremot begripas både i absolut och relativ bemärkelse, eftersom han urskiljde både en absolut och en relativ mekanism för produktion av mervärde. Baumols analys av relativ produktivitet handlar i praktiken om den relativa mervärdesproduktionen, vilken enligt Marx var karakteristisk för den mogna kapitalismen. Parallellen kan tyckas uppenbar, men det är förvånansvärt svårt att finna litteratur som relaterar Baumols ekonomiska teori till Marx ekonomikritik.
- 127 Baumol & Bowen (1966/1993), s. 164–165; se även Baumol (1967/2009).
- 128 Baumol & Bowen (1966/1993), s. 163.
- 129 Baumol (1967/2009), s. 70.

- 130 Baumol & Bowen (1966/1993), s. 8, 10.
- 131 SOU 2006:34, s. 59; Möller (2009); Nilsson (2003), s. 430.
- 132 När staten beviljar skatteavdrag för vissa slags gåvor, kan det praktiska resultatet förstås som en hybrid av privat och offentligt mecenatskap, där skattefinansieringen är indirekt men staten fortfarande uppställer vissa villkor för vilka ändamål som ska vara avdragsgilla.
- 133 En reell arbetstidsförkortning kan ta formen av en sänkt normalarbetstid, men är även tänkbar t.ex. i form av en sänkt pensionsålder eller genom att fler unga får möjlighet att ägna fler år åt en relativt kravlös studenttillvaro.
- 134 Ordet "amatör" härstämmer från latinets *amator* (älskare). En liknande betydelse hade från början ordet "dilettant". Se även Fleischer (2009b).
- 135 Baumol & Bowen (1966/1993), s. 407.
- 136 Vi kan tänka oss en musiker som ena dagen får betalt för att spela vid en konsert som finansieras med bidrag från kommunen, nästa dag framträder på en ideell musikfestival utan att få ett öre i betalning och som tredje dagen går in i en studio för att spela in en skiva. Hon förkroppsligar alla de tre scenarion som jag här, med utgångspunkt i Baumol, har försökt att renodla. Det betyder inte att hennes musikerskap försiggår i tre skilda sfärer, eller att det kan reduceras till en fråga om "dubbla drivkrafter" som gärna görs av företrädare för den postmoderna kulturekonomin som diskuterades ovan i avsnitt 1.2.8.
- 137 Möller (2009).
- 138 Andersson (2009), s. 130–191; Screpanti & Zamagni (2005), s. 435–437.
- 139 Jag syftar här särskilt på de så kallad hedoniska metoderna som syftar till att mäta en upplevd kvalitetsskillnad i vissa varor. Högre kvalitet räknas då som ett lägre pris i prisstatistiken, trots att det i verkligheten inte har skett någon prissänkning. Detta får i sin tur stora följder för beräkningen av inflation, BNP och produktivitet. Inte minst påverkas den statistik som visar hur ökad produktivitet fördelar sig mellan olika branscher. Om betydelsen av hedoniska metoder för beräkning av produktivitet, se Hartwig (2006) samt Lohoff & Trenkle (2012), s. 84–97.
- 140 Bosworth & Triplett (2003).
- 141 Hartwig (2006).
- 142 Lerulf (2010).
- 143 De amerikanska ekonomerna Joseph Pine och James Gilmore fick stort genomslag med sin bok *The Experience Economy. Work is theatre & every business is a stage* (1999). Bokens inflytande kommer även att diskuteras i kapitel 9.
- En liknande tes har drivits av Paolo Virno (2004), fast ur ett helt annat perspektiv, influerat av Karl Marx och Hannah Arendt. Enligt honom har kapitalismen gått in i en ny fas där lönearbetet i allmänhet börjar anta ka-



- raktären av ett scenframträdande. Om fordismens värdetillväxt grundades i poesis, har ett skifte skett sedan 1970-talet i riktning mot en "postfordism" där kapitalet utvinnet mervärde ur människors praxis, menar Virno. För en diskussion om dessa olika teorier i relation till Baumol, se Möller (2009).
- 144 Om aurabegreppet, se avsnitten 1.3.1 samt 2.3.2.
- 145 Tilläggs kan att ordet "upplevelse", i teorierna om en upplevelseekonomi, i hög grad tycks förutsätta en aura. Även om auran i vissa avseenden tynar bort, observerade Walter Benjamin och Theodor W. Adorno hur kulturindustrin producerar den på nytt, exempelvis i form av kändiskult. Detta påpekande är i högsta grad relevant i fråga om den nyare typ av kulturindustri som kan kallas för en upplevelseindustri. Se vidare avsnitt 2.3.2.
- 146 Om spänningsfältet mellan moderskap och arbete, se Jansson (2001).
- 147 "Det var inte alltid lätt att dra en skarp gräns mellan professionell verksamhet och amatörverksamhet", medgav Baumol & Bowen (1966/1993, s. 6). Likväl förutsatte deras resonemang att en sådan gräns kan dras.
- 148 Om svårigheter att skilja mellan privat och offentligt i fråga om musikverksamhet, se t.ex. Fleischer (2009a), s. 39; SOU 1956:25, s. 181.
- 149 Peter Bürger skriver: "Hittills har det konstnärliga skapandet (även i det senkapitalistiska samhället) haft karaktären av enkel varuproduktion, i vilken de materiella produktionsmedlen har en relativt liten betydelse för produktens kvalitet. Dessa spelar emellertid en viktig roll för distributionen" (Bürger 1974/1984, s. 29–30). Enligt den traditionella marxismens läsning av Marx' Kapitalet var "enkel varuproduktion" ett historiskt stadium som föregick kapitalismen. Enligt många nyare läsningar var detta dock ett missförstånd som fick stora konsekvenser. (Postone 1993, s. 131; Arthur 2008).
- 150 Marx tar ett klagörande exempel från bokindustrin. En författare som på eget bevåg skriver ett bokmanuskript är en improduktiv arbetare. Oavsett om ett förlag sedan betalar författaren i form av en engångssumma för manuskriptet eller royalty för varje såld bok så är det inte fråga om lönearbete. Författaren har i detta fall inte sålt sin arbetskraft utan sitt arbetes resultat. Men det är fullt möjligt för ett förlag att anställa en författare. Som köpare av författarens arbetskraft blir det då upp till förlaget att på förhand instruera författaren hur boken ska skrivas. Författandet blir därmed till produktivt arbete – och förlorar sin samhällliga status av konstnärligt skapande (Marx 1975, s. 205–206; Rubin 1928/1973, s. 259–275).
- 151 Det vore förvisso fullt möjligt för mig att göra intervjuer med personer som själva var aktiva i de skeenden som undersöks. Jag vill nämna två skäl till att jag har avstått från detta. Det ena skälet är att sådana intervjuer endast skulle kunna användas som källa för en del av den undersökta tidsperioden. Det





andra skälet handlar om de källkritiska problemen i att intervjupersonernas återberättande av det förflutna kan färgas av deras engagemang i samtiden. Risker framstår som överhängande med tanke på de samtida konflikter som rör musikens politiska ekonomi, t.ex. debatterna om fildelning eller korrupsionsaffären inom Sami.

- 152 Handlingar från Auktorrättskommittén finns bevarade i två olika arkiv på Riksarkivet. Hur denna uppdelning har gått till har jag inte lyckats begripa, men många dokument återfinns i dubletter. Det ena är arkiverat som "Sakkunniga för utredning ang reformer på auktorrätts och därmed sammanhängande immateriella rättigheters område" (totalt 13 volymer), det andra som "Sakkunniga ang författarrätt" (totalt 28 volymer). Upphovrättsutredningen har efterlämnat 32 volymer på Riksarkivet, men endast i fem av dessa volymer har jag funnit handlingar av relevans för min undersökning.
- 153 *Musikern* utgavs varannan vecka till och med 1948, därefter en gång per månad.
- 154 Undantag har gjorts i fråga om arkivmaterial med relation till Sami. Att jag i övrigt avstår från att undersöka Musikerförbundets arkiv har två skäl. Framför allt är arkivmaterialet av mycket stor omfattning, varav endast en mindre del kan antas ha relevans för mina frågeställningar. Att gå igenom alla volymer hade därför tvingat mig att prioritera bort källor från andra organisationer. Därtill kommer att Musikerförbundets arkiv var svårt eller omöjligt att tillgå under en tidigare fas av avhandlingsarbetet, beroende på att Arbetarrörelsens arkiv utförde inventeringsarbeten.
- 155 1958–68 utgav Stim dock det årliga informationsbrevet *På begäran*.
- 156 Skap är en förening för populärmusikaliska låtskrivare inom Stim. Åren 1954–71 fick dess medlemmar *Skapligt nytt* med varierande frekvens, därefter *Skap-nytt* som utkom med fyra nummer per år. Jag inkluderar samtliga utgåvor i mitt källmaterial, i hopp om att få en något bättre insyn i Stim.
- 157 *Ufita* är en förkortning som ska uttydas "Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht".
- 158 Se avsnitt 9.2 för en närmare presentation av *Topp 40* och *Musikindustrin*.
- 159 Att använda kommersiella artikelarkiv är förknippat med vissa källkritiska problem: dels är det svårt att förhålla sig till arkivets urval, dels är bruket av söktermer i sig ett urval som riskerar att missa alternativa formuleringar. Genom att även gå igenom en högfrekvent publikation, som rutinmässigt refererade vad som skrevs på annat håll i vissa frågor, ges vissa möjligheter att finna sådant som annars hade missats.
- 160 Dessa tre tidskrifter presenteras i avsnitt 3.9 nedan.
- 161 Attali (1977/2003). I den franska originalutgåvan lyder kapitelrubrikerna





sacrier, repræsenter, répéter och *composer*. Bortsett från skillnaden mellan substantiv och verb kan det ha betydelse att de franska orden har delvis anorlunda innebörd än de engelska, även om de klingar lika.

162 Kittler (1985/1995); se även Kittler (1986/1999); Kittler (2003).

163 Nettl (1983/2005), s. 16–26.

164 Nettl, s. 17–18 (1983/2005); Merriam (1964), s. 26–32.

165 Nettl (1983/2005), s. 21; Kaden (2004), s. 19–21, 67–69.

166 Kjellberg & Ling (1991), s. 2–4; Nilsson (1994).

I en avhandling från 1773 försökte Abraham Abrahamsson Hülphers att definiera musik. Han kom fram till att musiken var både en vetenskap och en konst. Resonemangen gör det tydligt att musikbegreppet vid denna tid ingalunda framstod som lätt att avgränsa. Hülphers (1773), s. 1–7.

167 Kaden (2004), s. 126–149; Hammerstein (1974), s. 13–21; Volgsten (2012).

168 Nilsson (1994), s. 40.

169 Attali (1977/2003), s. 31–33, 46–47; se även Goehr (1992), s. 149; Holmquist (1974), s. 12; *Musiken i Sverige, band I*, s. 13.

170 Om territorialitet i relation till frågan om musikens ursprung, se Deleuze & Guattari (1980/1987), s. 310–350.

171 Attali (1977/2003), s. 25–26. Tanken om offerhandlingen som ett sätt att tämja ”det allmänna våldet” har Jacques Attali lånat från René Girard, som i sin tur influerats av Georges Bataille (1949/1991) och Marcel Mauss. För en kritisk diskussion om Girard i förhållande till Mauss, med relevans även för läsningen av Attali, se Godbout & Caillé (1998), s. 125–127, 209.

172 Attali (1977/2003), s. 12–14; Merriam (1964), s. 123–144.

173 Michels-Gebler (1984).

Ämnet behandlas i den bibliska berättelsen om Kains ättlingar (1 Mos. 4:19–22), som ofta har blivit läst som en berättelse om musikens ursprung. *Musikern*-smeden som antropologiskt motiv diskuteras även av Deleuze & Guattari (1980/1987), s. 351–423.

174 Schwedes (1993), s. 23, 373–374.

175 Schwedes (1993), s. 27–30; Hammerstein (1974), s. 50–61.

176 Andersson (1996), s. 238; Holmquist (1974), s. 10–11.

177 Icke desto mindre finns en lång tradition i svensk kulturdebatt av att hänvisa till landskapslagarna, ofta med antydningar om att de skulle vara exemplariska för ett samhälle i avsaknad av upphovsrätt. För ett exempel på detta, se Wilson (1946) eller Petri (2000), s. 23–24.

178 Hammerstein (1974), s. 50–61; Attali (1977/2003), s. 15–17; se även Schwedes (1993), s. 37–40; Andersson (1996), s. 238; Holmquist (1974), s. 10–11.

179 Andersson (1996); Holmquist (1974), s. 41–50; *Musiken i Sverige, band I*, s. 15.





- 180 Så sent som 1924 fastställde en statlig utredning att militärmusikens existens i första hand kunde motiveras genom behovet av signalgivning. (Holmquist 1974, s. 15) Intrycket ges att militärmusiken stått kvar med ena benet i en tidigmodern musikordning ända tills militären fullt ut kunde ta till sig elektronisk signalförstärkning (radio, högtalare).
- 181 Holmquist (1974), s. 9, 12, 15, 27–30, 41–50; se även Andersson (1996).
- 182 Holmquist (1974), s. 14–18.
- 183 Göransson (1994).
- 184 Andersson (1996), 239, 257; *Musiken i Sverige, band I*, s. 15.
- 185 Hiebel (1999), s. 541–782; se även Hindley (2002).
- 186 Holmquist (1974), s. 10–11, 27–29.
- 187 Hiebel (1999), s. 543–544.
- 188 Kaden (1992); Kaden (2004), s. 150–157; Kittler (1998); Kubaczek (2004); Hindley (2002).
- 189 Volgsten (2012).
- 190 Kaden (2004), s. 150–154.
- 191 Goehr (1992); Kjellberg & Ling (1991), s. 111, 115.
- 192 Goehr (1992), s. 179.
- 193 Goehr (1992), s. 181, 223.
- Adorno påpekar att frågan om musikalisk originalitet "var helt okänd ännu på Bachs tid", det vill säga före 1750. (Adorno 1956/1981, s. 192). Förvisso uppvärderades "originalitet" i viss mening redan under renässansen, men denna originalitet ställdes inte i motsats till kopiering. Tvärtom ansågs det fullt rimligt att tala om en "originell imitation". (Battersby 1989, s. 26; se även Volgsten 2012).
- 194 Hobsbawm (1975); Hobsbawm (1979); Hobsbawm (1989); Hobsbawm (1997).
- 195 Repräsentation är ett ord som bör förstås i sin bredare franska innebörd, betecknande olika slags framställningar och framföranden, inte minst scenframträdanden.
- 196 Attali (1977/2003), s. 46–50, 57, 71, 81.
- 197 Volgsten (2012).
- 198 Kittler (1985/1995) myntade det tyska begreppet "Aufschreibesysteme" vilket förvandlats till "discourse networks" i engelsk översättning. "Aufschreibesystem 1800" sammanfaller enligt Friedrich Kittler med 1800-talet, "+/- 15 år". (Kittler 1985/1995, s. 520). Se även Winthrop-Young (2005), s. 49–52.
- 199 Hobsbawm (2010), s. 200–201.
- 200 Kittler (1995); se även Kittler (2003), s. 228; Winthrop-Young (2005), s. 49–52, 134–135; Kubaczek (2004); Kloock & Spahr (1997), s. 172–179.
- 201 Goehr (1992).



- 202 Hobsbawm (2010), s. 24.
- 203 Volgsten (2012).
- 204 Attali (1977/2003), 46–47, 50, 58; se även Goehr (1992), s. 155, 239–240; Kivy (1995), s. 94–95.
- 205 Goehr (1992), s. 155.
- 206 Kant (1790/2003), s. 185–191; Bonds (2006).
- 207 Goehr (1992); Pontara (2007), s. 41–60; Bonds (2006); Bennett (1983).
- 208 Goehr (1992); Edström (1989), s. 90.
- 209 Kivy (1995), s. 94–95; Goehr (1992).
- 210 Om begreppet "renhållning", som jag lånar från Bruno Latour, se avsnitt 1.2.7.
- 211 Attali (1977/2003), s. 70–72; Suisman (2010a), s. 21.
- 212 Kubaczek (2004); Nationalencyklopedin: "Normalton"; Nationalencyklopedin: "Metronom".

Metronomen var en apparat som introducerades i början av 1800-talet och som med hjälp av en pendel gjorde det enkelt att mäta upp antalet taktslag per minut. Standardiseringen av tonhöjd skedde med hjälp av massproducerade stämgaflar. Detta tog dock längre tid: först 1939 undertecknades en internationell överenskommelse som fastslog principen $a^1 = 440$ Hz.

- 213 Att skalans tolv halvtonsteg stäms exakt lika stort kallas för liksvävande temperatur. Frågan är av särskild vikt för klaviaturinstrument, medan däremot blås- och stråkinstrument ger musikern möjlighet att anpassa tonhöjden till den aktuella harmoniken. Liksvävande temperatur innebär att instrumentet lämpar sig lika väl för alla tonarter, även om ingen tonart blir helt ren. Övergången från pythagoreisk till liksvävande skala var i Europa en process som löpte över flera århundraden och som i efterhand framstår som en moderniseringsprocess. Det är karakteristiskt hur en populärvetenskaplig framställning som Isacoff (2002) skildrar den liksvävande temperaturen i termer av förnuftets historiska framsteg. För en saklig historik, se Barbour (1972).
- 214 Kittler (1995), s. 144–145; Attali (1977/2003), s. 66, 144.
- 215 Kittler (1995), s. 148; Winthrop-Young (2005), 96; se även Bennett (1983).
- 216 Attali (1977/2003), s. 62–63.
- 217 Andersson (1996), s. 257.
- 218 Attali (1977/2003), s. 40–41.
- 219 Köping (2003), s. 105–113.
- 220 Schmücker (2011); se även Suisman (2010a).
- 221 Om dirigentens roll, se Köping (2003), s. 130–135; Attali (1977/2003), s. 66–67; Kittler (1985/1995), s. 148.

"Konsten kan inte dirigeras" är ett påstående som i olika varianter brukar återkomma i den kulturpolitiska debatten, utan specifik hänсыftning på di-



rigenter. Formuleringen är dock talande, eftersom den antyder att orkestermusikern inte kan vara konstnär. Som historiskt exempel kan nämnas Tage Erlander, som var oerhört mån om att inte framstå som "anhängare av ett dirigerat kulturliv" (Sundgren 2007, s. 345; se även Jacobsson 2012).

Dirigeringsfrågan formulerades också på ett synnerligen intressant vis av Tage Lindbom, författare till musikutredningens betänkande *Musikliv i Sverige* (1954): "Musiken liksom all annan konst har egna inre lagar för sin tillblivelse. Den kan inte tvingas fram och den kan inte skapas enligt på förhand givna anvisningar och program. /.../ Enligt denna uppfattning måste varje dirigerering av det konstnärliga skapandet avvisas." En logisk följd av detta avvisande är att det inte kan räknas som en konstnärlig verksamhet att spela i en orkester under ledning av en dirigent. Tage Lindbom betecknade följaktligen orkestermusikerna inte som konstnärliga aktörer utan som ett "mellanled" (alltså ett medium). Men han tillade omedelbart: "Ur konstnärlig synpunkt är detta mellanled utomordentligt viktigt." (SOU 1954:2, s. 18).

Resonemanget sammanfattar musikernas tvetydiga status i det långa 1800-talets musikordning. Samtidigt ger det ett exempel på hur denna musikordning i högsta grad förblev en realitet under 1900-talet, om så bara i konstmusikens värld.

- 222 Attali (1977/2003), s. 66.
- 223 Postone (1993), s. 330–336.
- 224 Roell (1989); Edström (1992), s. 8; *Musiken i Sverige, band III*, s. 99, 101; Attali (1977/2003), s. 69.
- 225 *Musiken i Sverige, band III*, s. 40, 52.
- 226 SOU 2006:34, s. 41; Carl Nielsen (1925/1963) förtäljer om enstaka fall av verkliga monsterorkestrar strax efter sekelskiftet 1900. Rekordet ska ha slagits vid en konsert i Wien där ett tusental musiker samlades i en enda orkester.
- 227 SOU 2006:34, s. 74; Hobsbawm (1989), s. 288; Hobsbawm (2010), s. 27, 95.
- 228 Hobsbawm (2010), s. 201.
- 229 Köping (2003), s. 199–206; Pinch & Trocco (2002), s. 306–307; Holmquist (1974), s. 29; Hindley (2002); Attali (1977/2003), s. 35.
- 230 Kjellberg & Ling (1991), s. 116–122.
- 231 *Musiken i Sverige, band III*, s. 27, 46, 51, 108, 112.
- 232 *Musiken i Sverige, band III*, s. 123, 155.
- 233 Andersson (1996), s. 277; Holmquist (1974), s. 29–30, 41–50.
- 234 Edenstrand (1992), s. 155–157; Andersson (1996), s. 277; Nyquist (1983), s. 83.
- 235 *Musiken i Sverige, band III*, s. 44; Kjellberg & Ling (1991), s. 107–108.
- 236 *Musiken i Sverige, band III*, s. 50–51; Andersson (1996), s. 277.
- 237 Tage Lindbom noterade 1954 års utredning *Musiklivet i Sverige*: "ingen konststart



- är så 'institutionell', är så invävd i organisation och administration som musiken. Militärmusiken är en del av den militära organisationen, kyrkomusiken ett element i den svenska statskyrkan, skolmusiken en del av skolväsendet, operan en ytterst komplicerad administrativ apparat etc." (SOU 1954:2, s. 20).
- 238 Hobsbawm (2010), s. 25; Kjellberg & Ling (1991), s. 107–108.
- 239 Edenstrand (1992).
- 240 Myers (1993), s. 43, 47; *Musiken i Sverige, band III*, s. 107.
- 241 Hobsbawm (1979), s. 358–359.
- 242 *Musiken i Sverige, band III*, s. 171–172.
- 243 Tegen (1955), s. 143; se även Myers (1993), s. 241–245.
- 244 Tegen (1955), s. 143–144.
- 245 Nyquist (1983), s. 14–19; *Musiken i Sverige, band III*, s. 125; Tegen (1955), s. 143.
- 246 *Musiken i Sverige, band III*, s. 123.
- 247 Edström (1989); Edström (1992), s. 9–11; Nyquist (1983), s. 6, 37; *Musiken i Sverige, band IV*, s. 182–183.
- 248 Edström (1992).
- 249 Edström (1989), s. 108.
- 250 Wallengren (1998).
- 251 Nyquist (1983), s. 131–134.
- 252 Edström (2009), s. 22; Edström (1982), s. 69–70; Wallengren (1998), s. 252; Nyquist (1983), s. 131–134; *Sveriges underhållnings-, dans- och restaurangorkestrar samt militära musikkårer* (1944), s. 45–47; se även Hobsbawm (1989), s. 311–316; Kubaczek & Pircher (2002).
- 253 Edström (1982), s. 71.
- 254 Nyquist (1983), s. 6, 156–158; Edström (1982), s. 209–212; Edström (2009b), s. 34–35.
- 255 Edström (1982), s. 9, 33; se även SOU 1954:2, s. 190–191; Tauson (1917), s. 73–74.
- 256 Holmquist (1974), s. 142–148.
- 257 Edström (1982), s. 16, 21–24, 37, 84–88, 271.
- 258 Edström (1982), s. 149; Fleischer (2009b).
- 259 Hobsbawm (1989), s. 15; Hobsbawm (1997), s. 22.
- 260 Hobsbawm (1997), s. 22–25.
- 261 Fredric Jameson (1992) och David Harvey (1989) har båda betonat vikten av att skilja mellan postmodernism (som kan stå för olika stilar eller tankeströmningar) och postmodernitet som beteckning på en historisk epok. Båda framhåller även krisåret 1973 som en avgörande vändpunkt i detta sammanhang. Enligt Jamesons definition är postmodernismen ingenting annat än "senkapitalismens kulturella logik". Se även Wallenstein, red. (2009).
- 262 Harvey (1989), s. 125–140, 184–186; Harvey (2011), s. 1–39; Hirsch (1996), s. 75–

- 83; Lee (1993), s. 67–85; van Heur (2010); Kurz (1999), s. 205–217, 293.
- 263 Närmare bestämt: Attalis resonemang anknyter till vad andra författare tidigare skrivit om masskultur och kulturindustri, även om han själv ersätter dessa två termer med en egen term, repetition (Attali 1977/2003, s. 32–33, 41–45, 81–132).
- 264 Begreppet "masskultur" förefaller i Sverige ha introducerats av den konservativa filosofen Vitalis Norström (1910).
- 265 Norström (1910); Morin (1968); Attali (1977/2003), s. 110–122.
- 266 Nerman (1962); Nilsson (2003), s. 67–69, 344–348; Hobsbawm (2010), s. 26–27, 90–91; jämför även med den första av de två Walter Benjamin-läsningar som ovan diskuterats ovan i avsnitt 1.3.1.
- 267 För ett typexempel på en kultursociologisk studie som utgår från en sådan schematik, se Nylöf (2006).
- 268 Hobsbawm (2010), s. 26–27, 90–91, 295.
- 269 Adorno & Horkheimer (1947/1996), s. 137–185; se även Kurz (1999), s. 319–323; Hetzel (2001), s. 211–218.
- 270 Adorno & Horkheimer (1947/1996), s. 137–185; se även Virno (2004), s. 58–59.
- 271 Adorno (1970), s. 460–461.
- 272 Attali (1977/2003), s. 101–103, 106–107, 127, 136.
- 273 Attali (1977/2003), s. 117, 136, 140–141.
- 274 Jakobsson (2012).
- 275 Bolin (2011), s. 36–38.
- 276 Kittler (1995), s. 289; Kittler (1996); Kittler (2003), s. 48–49; Winthrop-Young (2005), s. 135.
- 277 Det svenska företaget Spotify expanderade mycket snabbt efter att de år 2009 hade lanserat sin nättjänst för musiklyssning. De största skivbolagen erhöll en stor del av aktierna i företaget som villkor för att bevilja licenser till sin musik. Spotify kan däremot ses som ett exempel på upplösningen av 1900-talets distinktion mellan skivbolag och radioföretag (Fleischer 2010).
- 278 Uppdelningen i tre teknikhistoriska stadier delvis från Hiebel (1999), s. 543. Hos honom inleds de mekaniska ljudmediernas epok redan med de första ljudframkallande föremålen och denna kategori omfattar alltså såväl "manuella" som "mekaniska" musikinstrument. Telefonen räknas som det första elektrisk-analoga ljudmediet och det är även införandet av pulskodmodulation i telefonin som markerar början på det elektronisk-digitala stadiet. Se även Russ (2009), s. 16.
- Distinktionen mellan elektriska och elektroniska medier bör göras klar. En elektrisk motor kan användas för att driva en mekanisk process, exempelvis för att snurra en grammofonskiva eller pumpa lufta genom en kyrkorgel.



Sådana ljudmedier kan kallas elektriska men inte elektroniska. Inte heller en mikrofon, en ljudkabel eller en högtalare innehåller i sig någon elektronik, men deras praktiska bruk bygger på att de blir en del av ett medietekniskt assemblage där det även finns en förstärkare. Vad förstärkaren gör är att öka en strömstyrka med bibehållen variation i strömspänningen, vilket är en elektronisk funktion som kan utföras av vakuumpör, transistorer eller mikroprocessorer (Nationalencyklopedin: "Elektronik"; se även Kittler 1986/1999, s. 2).

När jag fortsättningsvis i avhandlingen skriver om högtalare, syftas i allmänhet på ett medietekniskt assemblage där förstärkare ingår. Om jag någon gång syftar specifikt på enbart högtalarna, kommer jag att skriva "elektriska högtalare".

- 279 Russ (2009), s. 16.
- 280 För några exempel på sådan historieskrivning i den senare tidens svenska avhandlingar om skivindustrin, se Wikström (2006), Appendix 1 (s. 214–216); Styvén (2007), Appendix A (s. A1); Arvidsson (2007a), s. 26; se även motsvarande historieskrivningar hos Katz (2004); Coleman (2003); Morton (2006), s. xi–xii.
- 281 Denna kritik träffar i hög grad även Jacques Attali.
- 282 Gronow (1983); Frith (2006), s. 233; Coleman (2003), s. 10, 13; Morton (2006), s. 1–35; Kittler (1999), s. 94; Kittler (1998); Attali (1977/2003), s. 91–94.
- 283 Coleman (2003), s. xviii, 10, 13, 18–20; Attali (1977/2003), s. 92; Kittler (1999), s. 94; Gronow (1983); Gauß (2009), s. 409.
- 284 Suisman (2010a), s. 19; Hiebel (1999), s. 543–544.
- 285 Suisman (2010a); Roell (1989), s. 37–53.
- 286 Suisman (2010a); Hiebel (1999), s. 543–544.
- 287 Roell (1989), s. 49.
- 288 Edström (2009b), s. 26.
- 289 Förslag till lag om rätt till litterära och musikaliska verk, lag om rätt till verk av bildande konst samt lag om rätt till fotografiska bilder, 1914-07-28, s. 82.
- 290 Roell (1989), s. 53–59; Suisman (2010a), s. 17; McLuhan (1964/2001), s. 315; Warfield (2003); Bijsterveld (2008), s. 153–156.
- 291 Ingenting tyder på att "live music" skulle ha varit ett etablerat begrepp i det engelska språket före slutet av 1920-talet. Angående detta begrepp, se avsnitt 3.2 nedan.
- 292 Sousa (1906).
- 293 Hiebel (1999), s. 545–546, 579–591; Winston (1998), s. 67–87; Sawhney & Lee (2005).
- 294 Hiebel (1999), s. 637–656; Nationalencyklopedin: "elektronik".
- 295 Hiebel (1999), s. 637–665; Kittler (1986/1999), s. 94–97.



- 296 Elgemyr (1996), s. 17–18; se även Fuller (2005), s. 20–21.
- 297 Hiebel (1999), s. 637–665; Kittler (1986/1999), s. 94–97.
- 298 Sawhney & Lee (2005); Winston (1998), s. 75–77; Hiebel (1999), s. 667–685.
- 299 Elgemyr (1996), s. 13–119.
- 300 Elgemyr (1996), s. 8–9.
- 301 Brolinson & Larsen (1997), s. 60; om de politiska förberedelserna för televisionens införande i Sverige, se SOU 1954:32; om det minskade antalet biografbesök till följd av konkurrensen från television, se SOU 1959:2, s. 82, 92–93.
- 302 Crisell (2001), s. 11, 18–19; Kubaczek & Pircher (2002); Hiebel (1999), s. 545–547, 667–685.
- 303 Hobsbawm (1997), s. 229.
- 304 Goodman (2010); Bijsterveld (2008) s. 113, 162–164; Gumbrecht (2001), s. 345–354.
- 305 SAOB: "Högtalare".
- 306 Hiebel (1999), s. 545–547.
- 307 Edström (1992), s. 9; se även Hobsbawm (1989), s. 311.
- 308 Hiebel (1999), s. 545–547, 667–685; Jossé (1984), s. 247–250; Kittler (1999), s. 98.
- 309 Gumbrecht (2001), s. 135–136; Edström (2009b), s. 23.
- 310 Attali (1977/2003), s. 85, 91, 94; Jfr. Auslander (1999).
- 311 Arvidsson (2007a), s. 44; Gauß (2009), s. 409.
- 312 Frith (2006), s. 232; se även *Musiken i Sverige, band III*, s. 52.
- 313 Frith (2006), s. 232–234; se även Anderson (2004); Winston (1998), s. 84.
- 314 Frith (2006), s. 234–236.
- 315 Detta gällde särskilt från år 1937, då den dominerande tillverkaren Wurlitzer introducerade funktionen "Play Meter" i sina jukeboxar. Nöjesmagasinet Billboard publicerade topplistor över vilken musik som varje vecka var populärast i USA:s jukeboxar. Se Rasmussen (2010), s. 187–189; se även Coleman (2003), s. 42–44.
- 316 Det är inte lätt att hitta pålitlig information om bruket av jukeboxar i Sverige, men enligt uppgifter från Stim skedde ett hastigt genombrott i slutet av 1950-talet "och år 1960 uppskattades 40 % av alla kaféer och konditorier vara utrustade med en dylik musikmaskin" (Kedell 2003, s. 57; Stim 1973, s. 19–20).
- 317 Luxor AB köptes år 1984 upp av Nokia-koncernen, som genast lade ned tillverkningen av grammfoner, bandspelare och radiomottagare (Malm 1997, s. 56).
- 318 Björnberg (2009), s. 84.
- 319 SOU 1971:73, s. 15–16, 57.
- 320 "3-dimensionellt ljud", *Dagens Nyheter*, 1954–11–25 (pressklipp sparat i RA2v28).

- 321 Om införandet av stereo på biografer i Sverige, se SOU 1959:2, s. 81. Om införandet av stereoinspelning i Sveriges skivindustri, se Brolinson & Larsen (1997), s. 67–68. För ett talande exempel på den samtida fascinationen för stereofonisk musikåtergivning, se McLuhan (1964/2001), s. 323.
- 322 Björnberg (2009).
För exempel på tidstypiska instruktioner i att "möblera för hi-fi", se Rösnes (1965) som också visar mycket tydligt att hi-fi betraktades som en hobby för män, vars anspråk på en optimerad ljudmiljö skapade en potentiell konflikt med "husets härskarinna" (ibid, s. 86). Angående genusperspektiv på efterkrigstidens hifi-kultur se även pågående forskning av Sara Jansson (institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet).
- 323 Winston (1998), s. 207–219; Crisell (2001), s. 29.
- 324 Hobsbawm, 2010, s. 94, 207; Goodman (2010), s. 45; Crisell (2001), s. 29.
- 325 Företag som spelade "industrimusik" behövde betala licens till Stim, men slapp detta om de anställda själva stod för musiken. Från 1970 minskade Stims intäkter för industrimusiken. Se Hillert (1973); Sven Wilson: "Siffror ur ett bokslut", *Ord och Ton* 1/1972.
- 326 Hobsbawm, 2010, s. 94, 207; Coleman (2003), s. 155–156. Se även omslaget till *Ord och Ton* 2/1981, avbildande en flicka med hörlurar jämte texten "1981 var året då fickstereon slog igenom på allvar".
- 327 Kittler (1999), s. 105–106. Coleman (2003), s. 57–58, 94–96.
- 328 Frith (2006), s. 237–238; Larsen (1998).
- 329 Katz (2004), s. 12–13; Coleman (2003), s. 161. För siffror på bandspelarens genomslag i 1970-talets Sverige, se t.ex. SOU 1983:65, s. 126.
- 330 Waksman (1999), s. 1–35.
- 331 Bode (1984).
- 332 Bode (1984); Russ (2009), s. 80, 201, 465; se även "Utlandsnytt", *Musikern* 14/1939.
- 333 Pinch & Trocco (2002); Ruschkowski (1998).
- 334 Russ (2009), s. xxiv, 16.
- 335 Kittler (1998).
- 336 *Musiken i Sverige, band IV*, s. 189–193, 247; Kjellberg & Ling (1991), s. 17, 188–189, 194; Sveriges underhållnings-, dans- och restaurangorkestrar samt militära musikkårer (1944), s. 22–26; Haslum, red. (1976), s. 2.
- 337 Arvidsson (2008).
- 338 Hobsbawm (2010), s. 295.
- 339 Edström (2009b), s. 22.
- 340 Nyquist (1983), s. 156–158.
- 341 Björnberg (1998), s. 21, 26.

- 342 Björnberg (1998), s. 36–37, 39, 341.
- 343 Björnberg (1998), s. 86–89.
- 344 Björnberg (1998), s. 96–101; Brolinson & Larsen (1997), s. 109, 113–114.
- 345 Nyquist (1983), s. 156–158.
- 346 Att man valde "renodlingsprincipen", trots att den kunde anses vara kulturpolitiskt tveksam, berodde på att man annars trodde att radion skulle ha svårt att klara konkurrensen från televisionen. (SOU 1977:19, s. 190–193, 208–209).
- 347 Brolinson & Larsen (1997); *Musiken i Sverige, band IV*, s. 247; Edström (1982), s. 283.
- 348 Brolinson & Larsen (1997), s. 18, 134–135.
- 349 *Musiken i Sverige, band IV*, s. 245–249; Edström (1982), s. 283, 291.
- 350 Harvey (1989), s. 141–172; Harvey (2011), s. 1–39; se även Kurz (1995); Lohoff & Trenkle (2012), s. 21–108; Kliman (2012).
- 351 Harvey (1989), s. 141–172; Lee (1993), s. 133–136.
- 352 Jameson (1992); se även avsnitt 1.2.8.
- 353 Harvey (1989), s. 141–172; Lee (1993), s. 133–136.
- 354 Boltanski & Chiapello (1999/2005).
- 355 Virno (2004), s. 102–103.
- 356 Se särskilt avsnitten 1.2.8 och 1.4.4.
- 357 *Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk*.
- 358 På juristutbildningarna används en lärobok i upphovsrätt som påstår att det "första egentliga upphovsrättsystemet" uppstod år 1469 då en boktryckare fick ensamrätt på att trycka böcker i republiken Venedig (Olsson 2009, s. 30).
- En extrem position företräds av Jan Rosén, professor i civilrätt, som menar att upphovsrätten är en idé som har existerat oförändrad i tusentals år, även om den först senare kom att kodifieras i lag. Han skriver: "Utgångspunkten är ju att eftergörande, plagiering och annan efterbildning alltid har framkallat en känsla av förakt och indignation, inte bara hos den plagierade upphovsmannen själv utan även hos den breda allmänheten, och har så gjort långt innan immaterialrättigheter framträdde i lagstiftning." Ett sådant påstående – som Jan Rosén kombinerar med att selektivt återge spridda rykten från den antika världen – uttrycker mest av allt ett majestätiskt förakt gentemot kulturhistorisk forskning (Rosén 2009). Jan Rosén är även ordförande i Svenska föreningen för upphovsrätt och var under 2008–2011 verksam som regeringens särskilde utredare för översyn av upphovsrättslagen (SOU 2011:32).
- 359 Petri (2000), s. 133; Fredriksson (2009), s. 18; Rosén (2009), s. 51.
- 360 Från och med 1950-talet finns enstaka exempel på bruk av ordet "upphovsrätt", men först i 1960 års Lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk blev ordet allmän etablerat. Fredriksson (2009), s. 263–264; se även Brev

- från Nämnden för svensk språkvård, Stockholms högskola, till Auktorrättskommittén, 1952–02–17 (RA2v6).
- 361 Volgsten (2012).
- 362 Fredriksson (2009), s. 341n5.
- 363 Hemmungs Wirtén (2004), s. 106–107.
- 364 Petri (2008), s. 25–26, 229, 291–292, 319; Volgsten (2012); Fredriksson (2009), s. 79–83.
- 365 "Tryckfrihetsförordningens objekt 'skrift' omfattade allt som genom tryck lades inför allmänhetens ögon" (SOU 1956:25, s. 36).
- 366 Volgsten (2012); se även Petri (2008), s. 29; Fredriksson (2009), s. 87; Kittler (2003), s. 165; Kittler (1995), s. 205.
- 367 Volgsten (2012).
- 368 Om början av det långa 1800-talets musikordning, se avsnitt 2.2.1.
- 369 SOU 1956:25, s. 35–36; Petri (2000), s. 130, 133; Stannow (1996), s. 5.
- 370 Volgsten (2012); SOU 1956:25, s. 41–42.
- 371 Hemmungs Wirtén (2004), s. 14–37; Fredriksson (2009), s. 195–198.
- 372 Löhr (2010), s. 15, 79–84.
- 373 Fredriksson (2009), s. 196–199; se även Prop. 1897:8; Prop. 1919:3, s. 23.
- 374 "Auktorrätt" fungerade omkring 1920–1955 som gängse samlingsterm för de då gällande lagarna om rätt till verk av litteratur, musik och bildkonst. Ordet kan betraktas som en försvenskning av franskans *droit d'auteur*.
- 375 Strömholm (1970), s. 201–202, 230; Volgsten (2012).
- 376 Fredriksson (2009), s. 210–212, 248.
- 377 Om fotokopiatorn, se Hemmungs Wirtén (2004), s. 58–69. Från början var det tänkt att denna avhandling även skulle rymma ett kapitel om hur bandspelaren hanterades i musikens politiska ekonomi. Tanken är att detta forskningsresultat framöver ska publiceras som en fristående studie i annat sammanhang.
- 378 Petri (2008), s. 302–303; Volgsten (2012); SOU 1956:25, s. 36.
- 379 Rätten och dess villkor låg i linje med artikel 9 i 1886 års ursprungliga Bernkonvention, trots att Sverige ännu inte hade tillträtt denna. Se: *Förslag till lag om rätt till litterära och musikaliska verk, lag om rätt till verk av bildande konst samt lag om rätt till fotografiska bilder*, 1914-07-28, s. 78–79; Prop. 1919:3, s. 32; SOU 1956:25, s. 36–38, 41; Volgsten (2012).
- 380 Volgsten (2012).
- 381 Fredriksson (2009), s. 199–200, 210–212, 244–245, 248; Gauß (2009), s. 114–115; Prop. 3:1919, s. 33; SOU 1956:25, s. 40–41, 44–45; *Förslag till lag om rätt till litterära och musikaliska verk, lag om rätt till verk av bildande konst samt lag om rätt till fotografiska bilder*, 1914-07-28, s. 78–82; "Den reviderade Bernkonventionen

- angående skydd för litterära och konstnärliga verk. Berlin den 13 november 1908." (bilaga till Eberstein 1923).
- 382 Om konferensen i Rom, se vidare i avsnitt 4.1.
- 383 Attali, s. 77–79; Volgsten (2012).
- 384 Tyskland fick exempelvis en sådan lag år 1901, varefter de första tyska insamlingssällskapen GDT och AFMA grundades år 1903 (Gauß 2009, s. 113–114).
- 385 Stim (1948), s. 13–14, 17; Garberding (2007), s. 59–60; Edström (1998), s. 7, 21.
- 386 Motsvarande ungefärliga årssummor, omräknat i 2009 års penningvärde: 3100 kr/år för konditoriet, 42000 kr/år för den större restaurangen (historia.se). Prisuppgifterna är hämtade från Prop 1927:20, s. 21.
- 387 Stim (1948), s. 37–38.
- 388 Volgsten (2012).
- 389 Prop 3:1919, s. 47; Prop 20:1927, s. 21. Se även Stim (1948), s. 29–33.
- 390 Fredriksson (2009), s. 270–271.
- 391 *Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk.*
- 392 Fredriksson (2009), s. 129.
- 393 *Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk*, 45–48 §.
- 394 Sedan 1995 förekommer även i själva lagtexten en hänvisning till "verk eller andra prestationer", där det senare begreppet syftar på de närstående rättigheternas objekt (*Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk*, 52h §, 61a §).
- 395 *Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk*, 43 §, 45–46 §. För närvarande är upphovsrättens skyddstid 70 år efter upphovsmannens död. Skyddstiden för närstående rättigheter är 50 år, men till följd av EU-beslut kommer den troligtvis även i Sverige att förlängas till 70 år. Eftersom startpunkten beräknas olika är tidsperioderna svåra att jämföra.
- 396 *Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk.* Tolknningen bekräftas av hur lagens förarbeten beskriver 1 §, där det understryks att det konstnärliga skapandet ska tolkas i en "vidsträckt betydelse", men likväl med vissa gränser. "Teknik, stildrag, manér o.dyl. ska inte räknas som delar av det konstnärliga skapandet i upphovsrättslig mening (SOU 1956:25, s. 61–84).
- 397 Hemmungs Wirtén (2004); Fredriksson (2009); Volgsten (2012).
- 398 Kjell Arvidssons avhandling om skivbolag i Sverige kan tas som ett exempel ur mängden på vad som kan antydast via en rättshistorisk bakgrundsteckning. Där skrivs tämligen ingående om den egentliga upphovsrätten och om Bernkonventionen, på ett sätt som antyder att skivbolagens rättigheter skulle vara en simpel fortsättning på denna historia. (Arvidsson 2007a, s. 45–52, 109).
- 399 NJA 2000:48, s. 292–302; se även Gunnar Petri: "En yngling i Sköve", ledare i *Stim-nytt* 2/2000.

- 400 Stockholms tingsrätt, B 13301-06; även Stockholms tingsrätt, T 7540-09.
- 401 Sthlms TR, B 13301-06, s. 57-58. Omedelbart efter att rättegången hade inletts valde åklagaren att lägga ned åtalet vad gällde en av de 21 musikinspelningarna ("Discokommittén" av Max Peezay), eftersom artisten själv förklarar sina sympatier för de tilltalade. Ur ett strikt juridiskt perspektiv var emellertid artistens uppfattning oväsentlig. Rättegången handlade ju om skivbolagets rättigheter.
- 402 Stockholms tingsrätt, dom B 13301-06 (2009-04-17). Anmälan som föregick tillslaget mot The Pirate Bay gjordes av Lars Gustafsson, vd för svenska Ifpi. (Anmälan gjordes 2006-04-28 till polismyndigheten i Stockholms län, har diariennr. 0201-K101947-06 och finns bifogad till förundersökningsprotokollet till nämnda brottmål, med åklnr. C9-17-155-06.
- För en rad olika perspektiv på denna rättegång, se Andersson & Snickars, red. (2010).
- 403 Stockholms tingsrätt, dom B 13301-06 (2009-04-17), s. 47, 55-56; *Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk*, 2 §; Olsson (2009), s. 114.
- 404 Stockholms tingsrätt, dom B 13301-06 (2009-04-17), s. 53-54.
- 405 Gösta Lemon: "Från Nordisk Musikerunions kongress i Helsingfors", *Musikern* 13-14/1925; se även "Rundradion, musiken och musikerna", *Musikern* 18/1925.
- 406 "Konsertverksamheten och rundradion", *Musikern* 22/1925; se även "Jazz och radio ha avfolkat Tysklands konsertsalar", *Musikern* 5/1926.
- 407 Protokoll fört vid NMU:s presidiums sammanträde 1925-06-21 (MF/F02A:04); "Vid årsskiftet", ledare i *Musikern* 1/1926; "Musikerförbundet och A.B. Radiotjänst", ledare i *Musikern* 5/1926; "Radiospörmålet. A.B. Radiotjänst vill ej träffa avtal med Musikerförbundet", ledare i *Musikern* 6/1926; PM från Svenska Musikerförbundets styrelse, 1926-05-01, i *Musikern* 9/1926; "De svenska musikerna och radiotjänst", ledare i *Musikern* 11/1926; "Musikerförbundet och Radiotjänst", ledare i *Musikern* 12/1926; "Musikersyndikalism", *Svenska Dagbladet* 1926-06-12; "Som 'musikersyndikalism'", *Musikern* 13/1926; Ulf von Konow: "Förhandlingarna med Aktiebolaget Radiotjänst i rätt belysning", ledare i *Musikern* 15/1926; "Tariff för medverkan vid radieringar utanför studion", *Musikern* 17/1926; Gustaf Gille: "Uppgörelse träffad mellan Svenska musikerförbundet och A.B. Radiotjänst", ledare i *Musikern* 21/1926; Björnberg (1998), s. 36-37.
- 408 "Tariff för medverkan vid radieringar utanför studion", *Musikern* 17/1926; Gustaf Gille: "Uppgörelse träffad mellan Svenska musikerförbundet och A.B. Radiotjänst", ledare i *Musikern* 21/1926; "Avtal av den 1 juni 1928 med tillägg



- av samma dag mellan Aktiebolaget Radiotjänst och Svenska Musikerförbundet" (RA1v11); Brev från NMU:s presidium (via C.G. Lemon och Gustaf Gille) till International Labour Office, Genève, daterat 1934–02–27 (MF/F02A:04); Edström (1982), s. 239.
- 409 "Jazz och radio ha avfolkat Tysklands konsertsalar", *Musikern* 5/1926; "De svenska musikerna och radiotjänst", ledare i *Musikern* 11/1926.
- 410 "Pengar till musiklivet av radion? Diskussion i rundradion i går". *Göteborgs Morgonpost*, 1927–02–28. Citatet kommer ur det utförliga referat av Kurt Atterbergs inlägg som gjordes av tidningen.
- 411 Gustaf Gille: "Musikerna och radion", *Musikern* 7/1927.
- 412 Gustaf Gille: "Är musiken obehörig bland organiserat folk?", ledarartikel i *Musikern* 2/1927.
- 413 Stim konstaterade 1930 att de restauranter och andra företag, som lät gästerna höra musik genom radiohögtalare, ännu var så fåtaliga att man inte brytt sig om att kräva ersättning åt kompositörerna. I princip hävdade man dock sin rätt till sådan ersättning, vilken just fastslagits av Danmarks högsta domstol. ("Radiohögtalare likställes med orkester i fråga om utföranderättsavgift. Märklig Högesteretsdom i Danmark", *Auktorn* 5–6/1930).
- 414 Edström (2009b), s. 29.
- 415 "Pengar till musiklivet av radion? Diskussion i rundradion i går". *Göteborgs Morgonpost*, 1927–02–28.
- 416 Det bör påpekas att svenskans "levande musik" har en snävare innebörd än engelskans "live music". Levande musik brukar åsyfta en rumslig närvaro, medan "live" kan användas för allt som sker i realtid, "as it happens", exempelvis en direktsändning i radio. *Oxford English Dictionary* noterade detta bruk av "live" för första gången år 1934.
- 417 Nielsen (1925/1963).
- 418 Levande musik – mekanisk musik (1931), s. 5–7.
- 419 Karl Larsen: "Menneskemusik og mekanisk musik", i *Levende musik – mekanisk musik* (1931), s. 17–25. Först publicerad i *Politiken* 1931–03–01.
- 420 Jørgen Bentzon: "Den musikalske krise I"; Finn Høffding: "Den musikalske krise II", artiklarna återfinns i *Levende musik – mekanisk musik* (1931), s. 26–32 respektive 33–39. Dessa två danska kompositörer hänvisade med stor entusiasm till den tyske musikpedagogen Fritz Jöde och hans Jugendmusikbewegung. För en kritisk studie av denna rörelse, se Adorno (1956), s. 62–101.
- 421 Se avsnitt 2.3.4.
- 422 Ett användbart begrepp på engelska är "liveness". Philip Auslander argumenterar i sin bok *Liveness* (1999) för att själva tanken på "live" måste begripas som en respons på nya medier, vilket jag kan instämma i. Jag menar dock





att Auslander upprepar ett vanligt misstag när han riktar hela sitt intresse på själva inspelningsmediet (grammofon) och bortser från dess återgivning (högtalaranläggning). Tidpunkten för uppfinnande av en musikalisk "live-ness" pekar på att större vikt i analysen borde läggas just vid återgivningen, inte minst vid ljudvolymen som kvantitativ parameter.

- 423 Under dessa fyra år har jag bara funnit ett enda exempel på att begreppet "levande musik" används i *Musikern*. Våren 1926 skrev Gustaf Gille på ledarsidan: "Men musikern kan ej vänta medan allmänheten vänjer sig från radion och återgår till den levande musiken" (Kursivering i original). Här antyds förvisso en motsatsställning mellan radion och det levande, men den bör förstås mot bakgrund av den fackliga konflikten med Radiotjänst som just då pågick. Det är omöjligt att veta vilka innebörder Gustaf Gille lade i begreppet "levande musik", men att han skulle ha Carl Nielsens bok färskt i minnet förefaller ganska troligt.
- 424 "Ledningen av A.B. Svensk Filmindustri's landsortsbiografer och Musikerförbundet", ledare i *Musikern* 19/1926.
- 425 Nyberg (2011).
- 426 Edström (1982), s. 112.
- 427 Paul Deutscher, "Tonfilm, grammofon och annan mekanisk musik: Vilken inverkan kan den få på musikernas ställning och förhållanden?", *Musikern* 2/1929.
- 428 "Tonfilmen på tillbakagående", *Musikern* 3/1929.
- 429 Gustaf Gille: "'Orkesterdödaren' lär vara mindre farlig än sitt rykte. Är tonfilmen på tillbakagång?", *Musikern* 5/1929; Gunnar Malmström (Kapellmästare vid Metropol-Palace, Stockholm): "Tonfilm eller filmmusik?", *Musikern* 5/1929; David Ymer: "Tonfilm eller filmmusik?", *Musikern* 6/1929; Gustaf Gille: "Talfilm, tonfilm och bildradio", *Musikern* 10/1929.
- Om antiamerikanismens betydelse för det tidiga avfärdandet av ljudfilm i Tyskland, se Elsaesser & Hagener (2002). Om motsvarande i Nederländerna, se Dibbets (1993), s. 106–114.
- 430 Gustaf Gille: "'Orkesterdödaren' lär vara mindre farlig än sitt rykte. Är tonfilmen på tillbakagång?", *Musikern* 5/1929.
- 431 "Teknik och kultur. Apropå ljudfilmen", ledarartikel i *Dagens Nyheter*, 1929–09–01; återpublicerad i *Musikern* 20/1929.
- 432 "Från ljudfilmsfronten", *Biografägaren* 1/1930. Artikeln citerar uttalanden från en intervju i *Nya Dagligt Allehanda*.
- 433 Gustaf Gille: "'Orkesterdödaren' lär vara mindre farlig än sitt rykte. Är tonfilmen på tillbakagång?", *Musikern* 5/1929; Gunnar Malmström: "Tonfilm eller filmmusik?", *Musikern* 5/1929.



- 434 Gustaf Gille: "Talfilm, tonfilm och bildradio", *Musikern* 10/1929; Edström (1982), s. 112.
- 435 "Svenska Musikerförbundets styrelse väddar till Socialstyrelsen att hämma importen av utländska musiker till Sverige", *Musikern* 11/1929; "Ur journalen", *Biografägaren* 9/1929; "Utländska musiker", *Biografägaren* 10/1929; "Frågor och svar", *Biografägaren* 13/1929.
- 436 "Gemensam orkester för Palladium och Rio", *Svensk Filmtidning* 11/1929.
- 437 "Ur journalen", *Biografägaren* 10/1929. Musikerförbundets förbud tycks inte ha varit i kraft i mer än någon vecka. Den 4 juni beslöt förbundsstyrelsen att i stället tillämpa extra höga tariffer vid inspelning av ljudfilm, se nedan.
- 438 I mitten av september rapporterade *Biografägaren* om totalt nio ljudfilmsbio-grafer i Sverige; sex i Stockholm, två i Malmö, en i Göteborg. ("Frågor och svar", *Biografägaren* 13/1929). Sommaren var normalt ingen högsäsong på bio-graferna, varför de goda besöksiffrorna vid sommarens visningar av ljudfilm blev en positiv överraskning för dessa biografer ("Sveriges separatfred i film-världskriget", ledare i *Biografbladet* augusti 1929).
- 439 "Tonfilmen och musikeryrket", *Musikern* 14/1929; Deutsche Musiker-Zeitung tror ej på tonfilmens framtid", *Musikern* 19/1929.
- 440 "Talfilmen och de ekonomiska förhållandena för musikerna i U.S.A.", *Musi- kern* 13/1929.
- 441 "Vår yrkessolidaritet", ledare i *Musikern* 4/1929; L-z: "Det kollektiva avta- let", *Musikern* 4/1929; L-z: "Front mot alla oorganiserade!", *Musikern* 2/1929; "Svenska Musikerförbundets styrelse väddar till Socialstyrelsen att hämma importen av utländska musiker till Sverige", *Musikern* 11/1929; Emil Hansen: "Arbetslöshetsproblemet: Bör mångsyssleriet inom musikeryrket avskaffas?", *Musikern* 15/1929; "Amatörfrågan", *Musikern* 15/1929; Gustaf Gille: "Meka- nisk filmmusik eller levande biograforkestrar", *Musikern* 19/1929; A. Prietzel: "Musikeryrket och yrkesmusikerna. En social och ekonomisk utredning", längre artikel som hämtats från det tyska musikerförbundets tidning och pu- blicerades som följetong i *Musikern* 13/1929, 14/1929, 15/1929 och 16/1929.
- 442 Se vidare i avsnitten 2.2.5 samt 3.15.
- 443 Alexander Minitzky: "Tonfilmsspörsmålet", *Musikern* 15/1929. Artikeln tidi- gare införd i det schweiziska musikerförbundets tidning.
- 444 "*Musikernas* international går emot ljudfilmen", *Musikern* 20/1929; Walter Karlander: "Internationella Musikerunionens förbundssammanträde dryftar tonfilmsspörsmålet: Konferensen i Brüssel", *Musikern* 18/1929.
- 445 Med ett sentida språkbruk vore det möjligt att benämna de bägge ytterlig- heterna för "kulturdeterminism" respektive "teknikdeterminism" (se avsnitt 1.3.4). Som begrepp är dock "determinism" alltför färgat av senare tiders ve-

- tenenskapliga debatter för att appliceras på diskussioner som fördes omkring år 1930.
- 446 Dibbets (1993), s. 136.
- 447 Müller (2004); Kubaczek & Pircher (2002); Jossé (1984), s. 81–85; Wallengren (1998), s. 154–159; Edström (1982), s. 72; se även Axel Waldner, "Ljudfilmen. En teknisk beskrivning", *Biografbladet* 210, januari 1929.
- 448 Wallengren (1998), s. 155–159; se även Edström (1982), s. 72.
- Bruket av självspelande instrument 1920–21 kan sättas i samband med den kortvariga men förödande deflation som drabbade Sverige vid denna tid och som var en utlösande faktor bakom de fackliga konflikterna vid landets biografier.
- 449 Jossé (1984), s. 258; Elsaesser & Hagener (2002).
- 450 Müller (2004).
- 451 Att nederländska musiker år 1930 fick laglig rätt till en ledig dag i veckan blev, karakteristiskt nog, det avgörande skäl som biografägarna i Nederländerna angav för att övergå till ljudfilm (Dibbets 1993, s. 108).
- 452 Gumbrecht (2001), s. 160–167.
- 453 Jossé (1984), s. 203–205.
- 454 Jossé (1984), s. 282–284.
- 455 Elsaesser & Hagener (2002); Jossé (1984), s. 277–282.
- 456 Gustaf Gille: "Internationella Musikerunionen och tonfilmsfrågan", *Musikern* 17/1929; Walter Karlander: "Internationella Musikerunionens förbundssammanträde dryftar tonfilmsspörsmålet: Konferensen i Brüssel", *Musikern* 18/1929, fortsatt i *Musikern* 19/1929.
- 457 Beslut av Svenska Musikerförbundets förbundsstyrelse 1929–06–04, meddelat i *Musikern* 15/1929; "Några facknotiser ur sommarens krönika", *Biografbladet* augusti 1929; Natzén (2010), s. 180.
- 458 "Musikerförbundets tonfilmstariff kritiserar", *Musikern* 21/1929.
- 459 Edström (1982), s. 113.
- 460 "Musikernas international går emot ljudfilmen", *Musikern* 20/1929; Walter Karlander: "Internationella Musikerunionens förbundssammanträde dryftar tonfilmsspörsmålet: Konferensen i Brüssel", *Musikern* 18/1929.
- 461 Joseph Weber (ordförande för AFM), citerad i Paul Deutscher: "Tonfilm, grammofon och annan mekanisk musik: Vilken inverkan kan den få på musikernas ställning och förhållanden?", *Musikern* 2/1929).
- 462 "Tonfilmen på tillbakagående", *Musikern* 3/1929; Joseph Weber: "Vår kamp mot ljudfilmen. Psykologisk framgång men maskinmusiken kunde ej bekämpas", *Musikern* 14/1932.
- 463 Joseph Weber: "Om en mekanisk man spelade harpa...", *Musikern* 3/1930.

- 464 Joseph Weber: "Om en mekanisk man spelade harpa...", *Musikern* 3/1930; "Världskrisen inom musikeryrket", *Musikern* 16/1930; "Amerika ett föregångsland även för musikerna", ledare i *Musikern* 10/1931; Gustaf Gille, "Nordisk musikerunions kongress, 1931", *Musikern* 11/1931; Joseph Weber: "Vår kamp mot ljudfilmen. Psykologisk framgång men maskinmusiken kunde ej bekämpas", *Musikern* 14/1932.
- 465 Joseph Weber: "Den mekaniska musiken mot den mänskliga: Det amerikanska musikerförbundets taktik mot tonfilmen", *Musikern* 21/1929.
- 466 Walter Karlander: "Internationella Musikerunionens förbundssammanträde dryftar tonfilmsspörsmålet: Konferensen i Brüssel", *Musikern* 18/1929.
- 467 "Teknik och kultur. Apropå ljudfilmen", ledartikkel i *Dagens Nyheter*, 1929–09–01, återpublicerad i *Musikern* 20/1929 samt i *Biografägaren* 13/1929. Enligt den senare tidningen var DN:s ledartikkel sannolikt författad av Torsten Fogelqvist.
- 468 "En aktion mot tonfilmen", *Musikern* 18/1929.
- 469 "Scen och film", *Dagens Nyheter* 1929–09–06.
- 470 Ibid.
- 471 "Tonfilmen i blockad", *Biografägaren* 13/1929; "Men framför allt...", *Biografbladet* 7/1929; "Stockholm den 15 september", *Svensk Filmtidning* 15/1929.
- 472 Robin Hood (sign.): "Musikanternas S:t Görän och högtalardraken", *Biografbladet* september 1929.
- 473 "Tonfilmen i blockad", *Biografägaren* 13/1929, samt notis på s. 12 i samma tidning; "London. (Från *Biografbladets* korrespondent)", *Biografbladet* september 1929; "Stockholm den 15 september", *Svensk Filmtidning* 15/1929.
- 474 Bittra ord av våra musiker", *Biografbladet* januari 1930.
- 475 Ibid.
- 476 "Professorns bannstråle. Några randanmärkningar till professor Morales' angrepp på tonfilmen", *Svensk Filmtidning* 20/1929.
- 477 Eric Westberg, "Tonfilmen som musikalisk kulturbärare", *Auktorn* 4/1929; dessförinnan publicerad som följetong i *Biografägaren* 14/1929 och 15/1929.
- 478 Ibid.
- 479 Det finns klara paralleller mellan hur John Philipp Sousa år 1906 argumenterade mot grammfonen och hur Eric Westberg år 1929 argumenterade för ljudfilmen. För båda handlade det om att värna amatörmusicerandet och att motsätta sig vad de såg som en alltför långtgående professionalisering av musiklivet. Detta bör förstås mot bakgrund av notförsäljningens betydelse för kompositörerna inom ramen för det långa 1800-talets musikordning (Se även avsnitt 2.3.4).
- 480 Auktorrätten gällde vid denna tid endast i 30 år efter kompositörens död.



Med andra ord kunde musiker fritt framföra verk av kompositörer som avlidit före år 1900, bland dem populära storheter som Johannes Brahms (1833–1897), Johann Strauss d.y. (1825–1899) och operettkompositören Franz von Suppé (1819–1895).

- 481 "Underhandlingarna mellan Musikerförbundet och Stim ha strandat", *Musikern* 5/1929; "Observandum till förbundets samtliga medlemmar!", *Musikern* 5/1929; "Koda (Danmarks Stim) och musikerna", *Musikern* 12/1929; "STIM", *Svensk Filmtidning* 5/1929; "Svenska Musikerförbundets aktion mot Stim", *Auktorn* 3/1929.

Även i Tyskland och Danmark utspelade sig vid samma tid motsvarande konflikter mellan musikernas fackförbund och kompositörernas insamlings-sällskap.

- 482 "Dagsföreteelser", *Svensk Filmtidning* 9/1929; "Uppsaidga musikerkontrakt. Biograferna påfordra lönereduktion", *Biografbladet* mars 1929.
- 483 "Konflikten mellan Musikerförbundet och Stim bilagd", *Musikern* 8/1930; Gustaf Gille, "Vid årsskiftet. En återblick.", *Musikern* 1/1931; "Stim och Musikerförbundet. Fred slutet", *Biografägaren* 7/1930; Edström (1982), s. 113–117; Arvidsson (2007a), s. 75.
- 484 År 1957 gick slutligen intäkterna från radio om biografintäkterna som största enskilda inkomstpост i Stims budget. (Stim 1973, s. 50).
- 485 "Uppsaidga musikerkontrakt. Biograferna påfordra lönereduktion", *Biografbladet* mars 1929.
- 486 Just i konflikten mellan biografägarna och Stim fick biografägarna stöd av filmuthyrarna, vilka i sin tidning förespråkade bildandet av en kartell för att stå emot oskäligen krav från Stim ("Det gemensamma bästa", ledare i *Svensk Filmtidning* 5/1929; "STIM", *Svensk Filmtidning* 5/1929).
- 487 Redaktör för *Biografägaren* var den erfarne publicisten Mauritz Enderstedt, aktiv inom nykterhetsrörelsen och med bakgrund som frisinnad riksdagsman. Efter en studieresa till USA kunde han i början av 1930 rapportera till svenska biografägare om ljudfilmens utveckling där (Natzén 2010, s. 47, 141–143).
- 488 För hårda ord mellan biografägare och filmuthyrare, se t.ex. "God fortsättning!", ledare i *Biografägaren* 1/1929; "Allmänna opinionen", ledare i *Svensk Filmtidning* 21/1929.
- 489 *Biografbladet* hade vid utgivningens start 1920 varit ett språkrör för biografägarnas intressen, men breddade sig senare och ville vara ett oberoende organ ("Ett decennium. *Biografbladet* 10-årigt", *Biografbladet* februari 1920). *Biografbladet* förefaller ha stått nära den sammanslutning som kallade sig Svenska film- och biografmannasällskapet.





- 490 "Läget", ledare i *Svensk Filmtidning* 1/1929; "Tonfilmen här inom kort", *Svensk Filmtidning* 7/1929; "Sverige och tonfilmen", *Svensk Filmtidning* 8/1929; "Tonfilmens seger", ledare i *Svensk filmtidning* 14/1929; "Allmänna opinionen", ledare i *Svensk Filmtidning* 21/1929.
- 491 "I ljud och stum", ledare i *Svensk Filmtidning* 13/1929; "Filmen 1949", *Svensk Filmtidning* 8/1929.
- 492 Mauritz Enderstedt: "Ljudfilmen", ledare i *Biografägaren* 11/1929; "Nordiskt samarbete. En ljudfilmskonferens i Köpenhamn", *Biografägaren* 7/1930; "Årsberättelse", *Biografägaren* 9/1930.
- 493 "För mycket och för litet", ledare i *Biografbladet* maj 1929.
- 494 Robin Hood (sign.): "Amerikanska talfilmens bubbla på väg att spricka?", *Biografbladet*, januari 1929.
- 495 Robin Hood (sign.): "Prat om mat", *Biografbladet* augusti 1929; Robin Hood (sign.): "Musikanternas St Görän och högtalardraken", *Biografbladet* september 1929; Robin Hood (sign.): "Ljudfilmens Babel", *Biografbladet* november 1929.
- 496 Kostnaden ska ha varit 1900 engelska pund, motsvarande cirka 35000 kronor (Mauritz Enderstedt: "Ljudfilmen", *Biografägaren* 11/1929). Denna summa motsvarar 913000 kronor i 2009 års penningvärde (historia.se). Strax därefter sänkte Western Electric priset på sin billigaste modell till 1710 pund. ("WESTERN ELECTRIC", *Biografägaren* 14/1929; Helsidesannons från Swedish Western Electric Company AB, *Biografbladet* september 1929).
- 497 "Ljudfilmen", *Biografägaren* 8/1929; "Patentkrig. 'Världskrig' mellan Western och Klang?", *Biografägaren* 14/1929; "Ljudfilmsfronten. Klang varnar genom notarius publicus", *Biografägaren* 15/1929; "Sveriges separatfred i filmvärldskriget", ledare i *Biografbladet* augusti 1929.
- 498 Mauritz Enderstedt: "Ljudfilmen", ledare i *Biografägaren* 11/1929.
- 499 Antalet anställda musiker varierade visserligen stort mellan biograferna. Ändå kan det noteras att *Biografbladet* uppgav att en biografägare kunde spara "några tusenlappar i månaden" på att avskeda sin orkester (Robin Hood (sign.): "Prat om mat", *Biografbladet* augusti 1929). Detta var givetvis en betydande summa, men fortfarande skulle det ta flera år att spara in kostnaden för att installera ljudfilmsaggregat.
- 500 "Amerikas filmexport. Ljudfilmens framtid oviss", *Biografägaren* 4/29.
- 501 "Brytningstider", ledare i *Biografägaren* 9/1929.
- 502 Mauritz Enderstedt: "Ljudfilmen", ledare i *Biografägaren* 11/1929; Robin Hood (sign.): "Prat om mat", *Biografbladet* augusti 1929.
- 503 Mauritz Enderstedt: "Ljudfilmen", ledare i *Biografägaren* 11/1929.
- 504 "Ljudfilmen. Tyska Biografägareförbundet beslutar avböja all ljudfilm tillsvi-



- dare", *Biografägaren* 12/1929.
- 505 "MUSIKERNAS STÄLLNING", *Biografägaren* 14/1929; "Tinget", ledare i *Biografägaren* 18/1929.
- 506 Gustaf Gille: "Vid årsskiftet", *Musikern* 1/1930; "Ljudfilmen passar icke de musikkulturellt högtstående europeiska folken", *Musikern* 2/1930; "Stumfilmens begravning", ledare i *Biografägaren* 2/1930; "President Hoover tycker inte om ljudfilmen. Ljudfilmen har gett teatern ett gott handtag", *Biografägaren* 3/1930.
- 507 Ledare i *Biografägaren* 5/1930; se även "Ljudfilmspropaganda för Stockholmsutställningen. En av Fox Movietonebilar väntas hit inom närmaste tiden", *Biografägaren* 5/1930.
- 508 "Nordiskt samarbete. En ljudfilmskonferens i Köpenhamn", *Biografägaren* 7/1930; "Årsberättelse", *Biografägaren* 9/1930.
- 509 "Årsberättelse", *Biografägaren* 9/1930; Robin Hood (sign.): "Ljud... i den svenska skällan...", *Biografbladet* april 1930; "Berlin. (Från *Biografbladets* korrespondent.)", *Biografbladet* april 1930; "Trappsteget", ledare i *Biografbladet* maj 1930.
- 510 "Tyska Musikerförbundet kräver lagligt skydd mot musikmekaniseringen", *Musikern* 10/1930; "Världskrisen inom musikeryrket", *Musikern* 16/1930; se även "Berlin. (Från *Biografbladets* korrespondent)", *Biografbladet* april 1930; se även Jossé (1984), s. 287.
- 511 Gustaf Gille: "Mekanisk filmmusik eller levande biograforkestrar", *Musikern* 19/1929; Gustaf Gille: "Vid årsskiftet", *Musikern* 1/1930; "Musikerförbundets styrelse väddar till Kungl. Maj:t om hjälp mot den rådande arbetslösheten bland landets musiker", *Musikern* 14/1930.
- 512 "Hoppas, sätt igång och håll ut!", ledare i *Musikern* 5/1931; C.G. Lemon & Gustaf Gille: "Musikerorganisationernas kamp mot den mekaniska musiken. Icke mindre än 217000 musiker stå bakom aktionen", ledare i *Musikern* 11/1935.
- 513 Svenska Musikerförbundets remissvar till SOU 1937:18, daterat 1937-09-21 (RA2v26).
- 514 Edström (1982), s. 150-154; Westin (1998).
- 515 "Det stundar varjatider" [sic!], *Musikern* 12/1930; "Världskrisen inom musikeryrket", *Musikern* 16/1930; "Nödläget inom musikeryrket", *Musikern* 18/1930; se även Edström (1982), s. 113; Natzén (2010), s. 183.
- 516 "Det stundar varjatider" [sic!], *Musikern* 12/1930; "Hoppas, sätt igång och håll ut!", ledare i *Musikern* 5/1931.
- 517 "Det stundar varjatider" [sic!], *Musikern* 12/1930, s. 169-170; för jämförelsen mellan musiker och typografer se även "Tonfilmen och musikerna. Vad ha vi att göra just nu?", ledare i *Musikern* 2/1931.

- 518 "Vid årsskiftet", ledare i *Musikern* 1/1934.
- 519 "Radiohögtalare likställes med orkester i fråga om utföranderättsavgift. Märklig Højesteretsdom i Danmark", *Auktorn* 5-6/1930.
- 520 Ur Stims besvärsskrift till Kungl. Maj:t 1932, citerad i ett brev från Stims styrelse till riksdagens lagutskott, 1939-03-14 (RA2v13).
- 521 NJA 1933:171, s. 639-648; SOU 1937:18, s. 37; Stim (1948), s. 37-38, 49.
- 522 Emil Hansen: "Överproduktionen på arbetskraft inom musikeryrket", ledare i *Musikern* 8/1934.
- 523 Annons från Philips Radio AB i *Folkparken* 3/1934, s. 4.
- 524 *Musiken i Sverige, band IV*, s. 239-240, 243-244; Andersson (1987), s. 9, 21.
- 525 Edström (1982), s. 151.
- 526 *Musiken i Sverige, band IV*, s. 239-240; Arvidsson (2008), s. 72.
- 527 Andersson (1987), s. 170, 173.
- 528 *Musiken i Sverige, band IV*, s. 239-240, 244.
- 529 Även för ett rättighetskollektiv som Stim torde Folkets Park-rörelsens centralisering ha underlättat betydligt. Angående Stims kollektivavtal med folkparkerna, se t.ex. SOU 1956:25, s. 629. Se även Åmark (1986), s. 31-32, om hur uppbygget av fackliga organisationer och branschorganisationer ömsesidigt bidrog till att skapa "öppna karteller".
- 530 "Högtalaranläggningen ger en charmant musik utan orkester", annons från Philips Radio AB i *Folkparken* 2/1929. .
- 531 "En 15 mans orkester för varje dansbana", helsidesannons för "Hirsch's Radiogrammofon", *Folkparken* 1/1930.
- 532 Mellan nummer 1/1930 och 1/1932 förekom inga annonser för högtalare i *Folkparken*. Undantaget utgörs av en radannons från någon som ville sälja en "endast obetydligt använd" högtalaranläggning från Philips (*Folkparken* 2/1931, s. 15).
- 533 Annons från Philips Radio AB, *Folkparken* 1/1932, s. 10; upprepad i *Folkparken* 2/1933, s. 17.
- 534 Annons från Philips Radio AB, *Folkparken* 3/1934, s. 4; upprepad i *Folkparken* 4/1934, s. 5.
- 535 Annons från Philips Radio AB, *Folkparken* 5/1934, s. 9.
- 536 "Det gäller för de uppträdande att ha god kontakt med hela publiken för att pjäsen skall bli den succés, som alla teatrar hoppas på" (Annons från Philips Radio AB, *Scen och salong* 4/1942).

Se också den tekniska introduktion till högtalaranläggningar som publicerades i *Folkparken* år 1940, där det togs för givet att högtalarens ljudkälla var en mikrofon. Möjligheten att förstärka ljudet från en grammofon eller radiomottagare nämndes inte ens ("Något om högtalare", *Folkparken* 4/1940).

- 537 "Jättens röst", *Folkparken* 10/1928.
- 538 Brev från Kornsnäs idrottsförening till Philips Radio AB, daterat 1928–10–04. Återgivet i "Jättens röst", *Folkparken* 10/1928.
- 539 "Jättens röst", *Folkparken* 10/1928.
- 540 "Kors och tvärs i parkerna", *Folkparken* 3/1931.
- 541 Skrivelse från Svenska Musikerförbundets förbundsstyrelse till Birger Ekeberg, 1935–11–07 (RA1v6).
- 542 Kraft (1996), s. 77–78, 108.
- 543 Gustaf Gille: "Skall musikmekaniseringen tillåtas ödelägga musikeryrket?", ledare i *Musikern* 4/1935.
- 544 Gustaf Gille: "Musikeryrket och Nationernas Förbund. Även musikerna ha sina blickar riktade mot Genève", ledare i *Musikern* 19/1935; Gustaf Gille: "Resolutioner, som synes bära frukt", ledare i *Musikern* 19/1937.
- 545 Gustaf Gille: "Mekanisk musik vid kungl. scen", *Musikern* 24/1939; Gustaf Gille: "Teatermusik genom mekanisk reproduktion: Skall grammofonplattan utkonkurrera musikerna?", *Musikern* 2/1940; Erik Erling: "Mekanisk Musik. En upplysning! Icke försvar!", insändare i *Musikern* 2/1940.
- 546 Louis Fabianovich: "Upp till kamp mot den mekaniska musiken! Österrikiska musikerförbundet ger upptakten till en samfällid aktion", *Musikern* 9/1935.
- 547 "Har ljudfilmen redan gjort sitt?", ledare i *Musikern* 3/1931; "Hoppas, sätt igång och håll ut!", ledare i *Musikern* 5/1931; "Amerika ett föregångsland även för musikerna", ledare i *Musikern* 10/1931, refererande Joseph N. Weber; Gustaf Gille, "Nordisk musikerunions kongress, 1931", *Musikern* 11/1931; Joseph Weber: "Vår kamp mot ljudfilmen. Psykologisk framgång men maskinmusiken kunde ej bekämpas", *Musikern* 14/1932; "Har musiken en framtid?", ledare i *Musikern* 16/1932; Gustaf Gille: "Ha vi rätt att hoppas? Några reflexioner med anledning av årsskiftet", ledare i *Musikern* 2/1933; Gustaf Gille: "Från unionskongressen i Oslo", *Musikern* 13/1934; Gustaf Gille: "Internationell propagandaaktion för den levande musiken", ledare i *Musikern* 15/1936; "Konservmusiken", *Musikern* 23/1936; K-A (sign.): "Även Danmark kämpar för den levande musikens fortbestånd", *Musikern* 17/1937 (återpublicerad artikel ur *Dansk Musiker-Tidende*); Gösta Lemon: "Presidentens berättelse över NMU:s kongressperiod 1931–1934", daterad 1934–04–14 (MF/F02A:04).
- 548 "Har musiken en framtid?", ledare i *Musikern* 16/1932.
- 549 "Skatt på ljudfilm – 'grotesk idé!'", *Biografbladet* oktober 1930; "Tonfilmen och musikerna. Vad ha vi att göra just nu?", ledare i *Musikern* 2/1931; Gustaf Gille, "Nordisk musikerunions kongress, 1931", *Musikern* 11/1931.
- 550 "Världskrisen inom musikeryrket", *Musikern* 16/1930.
- Liknelsen mellan ljudfilmen och en naturkatastrof förekom i *Musikern* ett



- flertal gånger vid just denna tid.
- 551 "Sanningen, som måste sägas ut", *Musikern* 22/1931.
- 552 Gustaf Gille, "Nordisk musikerunions kongress, 1931", *Musikern* 11/1931; Gösta Lemon: "Presidentens berättelse över NMU:s kongressperiod 1931–1934", daterad 1934–04–14 (MF/F02A:04).
- 553 Brev från NMU:s presidium (via C.G. Lemon och Gustaf Gille) till International Labour Office, Genève, daterat 1934–02–27 (MF/F02A:04).
- 554 Gustaf Gille: "Från unionskongressen i Oslo", *Musikern* 13/1934; Gustaf Gille: "Från Nordisk musikerunions kongress i Helsingfors 20–30 maj 1937", *Musikern* 13/1937; Gustaf Gille: "Nordisk musikeraktion mot den mekaniska musiken", ledare i *Musikern* 14/1937; Gösta Lemon: "Presidentens berättelse över NMU:s kongressperiod 1931–1934", daterad 1934–04–14 (MF/F02A:04); se även Gustaf Gille: "Skall musikmekaniseringen tillåtas ödelägga musikeryrket?", ledare i *Musikern* 4/1935; Louis Fabianovich: "Upp till kamp mot den mekaniska musiken! Österrikiska musikerförbundet ger upptakten till en samfällid aktion", *Musikern* 9/1935; Gustaf Gille: "Internationell musikeraktion mot 'konservmusiken'", ledare i *Musikern* 10/1935; C.G. Lemon & Gustaf Gille: "Musikerorganisationernas kamp mot den mekaniska musiken. Icke mindre än 217000 musiker stå bakom aktionen", ledare i *Musikern* 11/1935; Gustaf Gille: "Musikeryrket och Nationernas Förbund. Även musikerna ha sina blickar riktade mot Genève", ledare i *Musikern* 19/1935; Gustaf Gille: "Internationell propagandaaktion för den levande musiken", ledare i *Musikern* 15/1936; Gustaf Gille: "Från Nordisk musikerunions kongress i Helsingfors 20–30 maj 1937", *Musikern* 13/1937; Gustaf Gille: "Nordisk musikeraktion mot den mekaniska musiken", ledare i *Musikern* 14/1937; K-A (sign.): "Även Danmark kämpar för den levande musikens fortbestånd", *Musikern* 17/1937 (återpublicerad artikel från *Dansk Musiker-Tidende*); Edström (1982), s. 142.
- 555 C.G. Lemon & Gustaf Gille: "Musikerorganisationernas kamp mot den mekaniska musiken. Icke mindre än 217000 musiker stå bakom aktionen", ledare i *Musikern* 11/1935.
- 556 Uttalande från Nordisk Musikerunion, riktat till respektive regeringar, antaget vid kongress i Oslo 11–13 maj 1934 (MF/F02A:04); se även den i stort sett likalydande resolution, dock med smärre nyansskillnader i formuleringarna, som antogs på kongressen i Helsingfors 1939–05–29 (MF/F02A:04).
- 557 Ibid.
- 558 "Uttalelse fra Nordisk musikerunions presidium angående resolusjonen til de nordiske landes regjeringer fra unionskongressen i Oslo 1934", 1934–12–08 (MF/F02A:04).
- 559 Gustaf Gille: "Från unionskongressen i Oslo", *Musikern* 13/1934; Gustaf Gil-



- le: "Internationell musikeraktion mot 'konservmusiken'", ledare i *Musikern* 10/1935; C.G. Lemon & Gustaf Gille: "Musikerorganisationernas kamp mot den mekaniska musiken. Icke mindre än 217000 musiker stå bakom aktionen", ledare i *Musikern* 11/1935; Gustaf Gille: "Musikeryrket och Nationernas Förbund. Även musikerna ha sina blickar riktade mot Genève", ledare i *Musikern* 19/1935; Brev till presidiet för Nordisk musikerunion i Oslo, daterat 1935-04-04 (Musikerförbundet E03:01); Edström (1982), s. 143.
- 560 Louis Fabianovich: "Upp till kamp mot den mekaniska musiken! Österrikiska musikerförbundet ger upptakten till en samfällid aktion", *Musikern* 9/1935.
Andra tillfällen där Fabianovich gavs utrymme i *Musikern* är i ledaren till 2/1931 och som författare till artikelserien "De tyska och italienska musikerorganisationernas rättsliga och sociala ställning" (14-15/1937).
- 561 När de nordiska musikerfacken lade fram sitt fondförslag avstod de från att specificera om fonden skulle vara statlig, facklig eller korporativ.
- 562 C.G. Lemon & Gustaf Gille: "Musikerorganisationernas kamp mot den mekaniska musiken. Icke mindre än 217000 musiker stå bakom aktionen", ledare i *Musikern* 11/1935; se även Louis Fabianovich: "Upp till kamp mot den mekaniska musiken! Österrikiska musikerförbundet ger upptakten till en samfällid aktion", *Musikern* 9/1935.
- 563 "Uttalelse fra Nordisk musikerunions presidium angående resolusjonen til de nordiske landes regjeringer fra unionskongressen i Oslo 1934", 1934-12-08 (MF/F02A:04). Min översättning.
- 564 "Uttalelse fra Nordisk musikerunions presidium angående resolusjonen til de nordiske landes regjeringer fra unionskongressen i Oslo 1934", 1934-12-08 (MF/F02A:04).
- 565 Se avsnitten 3.6, 3.7 och 3.13 ovan; Anderson (2004); Kraft (1996), s. 82-85, 109, 114.
- 566 Kraft (1996), s. 126; Anderson (2004); "Mussolinic Order", *Time Magazine*, 1937-01-04.
- 567 Anderson (2004).
- 568 Kraft (1996), s. 137-161; Anderson (2004).
- 569 Kraft (1996), s. 160-161.
- 570 Anderson (2004).
- 571 Kraft (1996), s. 155, 160-161; se även Anderson (2004).
- 572 Anderson (2004).
- 573 Anderson (2004); Yngve Möller: "Petrillo: Världens högst betalade fackföreningsordförande på krigsstigen", *Musikern* 18/1947.
- 574 Kraft (1996), s. 162-192; Anderson (2004); Freddy Andersson: "Med Freddy Andersson hos James Petrillo och i Harlem", *Musikern* 3/1949.

- 575 Kraft (1996), s. 192.
- 576 Kraft (1996), s. 197; <http://musicpf.org/>.
- 577 "Amerikas Caesar på musikens område. James Caesar Petrillo: Diktator eller kamrat?", *Musikern* 24/1943; Yngve Möller: "Petrillo: Världens högst betalade fackföreningsordförande på krigsstigen", *Musikern* 18/1947; Freddy Andersson: "Med Freddy Andersson hos James Petrillo och i Harlem", *Musikern* 3/1949; Sven Wassmuth: "Om FFI:s världskongress i Stockholm samt om Mr. J.C. Petrillo", *Musikern* 9/1953. Liknande personbeskrivningar trycktes även i svensk dagspress, se t.ex. "Frederik i onåd hos musikediktator", *Dagens Nyheter* 1953-07-02; "Amerikanske musikediktatorn missade möte med Frederik", *Dagens Nyheter* 1953-07-04.
- Om mytologin kring Petrillo, se även Anderson (2004).
- 578 Yngve Möller: "Petrillo: Världens högst betalade fackföreningsordförande på krigsstigen", *Musikern* 18/1947; Freddy Andersson: "Med Freddy Andersson hos James Petrillo och i Harlem", *Musikern* 3/1949.
- Se även uppgift om att Sven Wassmuth, Musikerförbundets ordförande, år 1955 ska ha anförut den amerikanska musikerfonden som en tänkbar modell i samtal med representant för Auktorrättskommittén ("Wassmuth. Jan. 1955", RA1v11).
- 579 Gustaf Gille hade dessutom varit förbundssekreterare under den turbulenta perioden 1928-37.
- Gustaf Gille: "Till 'Musikernas' läsare!", *Musikern* 24/1940; "Presentation av förgrundgestalterna i Musikerförbundets historia", *Musikern* 18/1947; se även Westin (1998), s. 21.
- 580 Gustaf Gille: "Internationell musikeraktion mot 'konservmusiken'", ledare i *Musikern* 10/1935.
- 581 Westin (1998).
- 582 Edström (1982), s. 149-151, 170; Fleischer (2009b).
- 583 "Bönhase" var ett ord som inom skräväsendet hade betecknat okvalificerade hantverkare. Det förekom även i de forna stadsmusikanternas privilegiebrev. Edström (1982), s. 151-153; Fleischer (2009b).
- 584 Edström (1982), s. 154-155; *Musiken i Sverige, band III*, s. 173; Gustaf Gille, "Vid årsskiftet", *Musikern* 1/1939; Gustaf Gille, "På enhetlig front", *Musikern* 2/1939; Fleischer (2009b).
- 585 Musikerförbundet (1980), s. 3; "Ett genomgripande omorganisationsförslag", *Musikern* 5/1940; Fleischer (2009b).
- 586 Presentation av förgrundgestalterna i Musikerförbundets historia, *Musikern* 18/1947.
- 587 Presentation av förgrundgestalterna i Musikerförbundets historia, *Musikern*



- 18/1947; Gustaf Montelius: "Den 1 juli", ledare i *Musikern* 7–8/1961.
- 588 Sven Wassmouth var vid ljudfilmens genombrott, med egna ord, "en pojkspe-
ling, som vid sidan av en fast militär anställning hade spelat på 'bio' ett par
år". (Sven Wassmouth: "Förbundet fyller 50 år den 21 december", *Musikern*
12/1957).
- 589 "När svarar Kungl. Maj:t?", ledare i *Musikern* 19/1943. Författare till denna
ledarartikel torde ha varit Eskil Eckert-Lundin.
- 590 Musikerförbundets förbundsstyrelse: "Till riksdagens första lagutskott", *Mu-
sikern* 6/1940.
- 591 Sture Hagström: "Skyddslagstiftning mot mekanisk musik: Ett ofrånkomligt
krav från musikernas sida", *Musikern* 7/1940.
- 592 "Gammalt hot blir nytt", ledare i *Musikern* 4/1941. Enligt denna artikel hade
det aktuella folkparksdistriktet kommit fram till att de totala kostnaderna
för att använda inspelad musik en sommar skulle bli 42000 kronor, "inbe-
räknat aggregat och skivor för hela sommaren" – att jämföra med de 68000
kronor som omkring 800 spelningar skulle kosta i gage till musikerna. När väl
utrustningen var installerad, skulle besparingen bli ännu större påföljande
sommars.
- 593 Ledare i *Musikern* 7/1946.
- 594 Sven Wassmouth, ledare i *Musikern* 6/1948; Sven Wassmouth: "Restaurant-
musikernas fridagar", ledare i *Musikern* 11/1948.
- 595 Sture Hagström, "Skyddslagstiftning mot mekanisk musik: Ett ofrånkomligt
krav från musikernas sida", *Musikern* 7/1940.
- 596 Ibid.
- 597 Axel Eriksson: "Från mikrofonen till grammofonplattan. Hur en grammo-
fonplatta kommer till", *Musikern* 1/1941.
- 598 Karl Kilbom: "Är mekanisk musik en fara?", ledare i *Scen och salong*, 12/1949.
- 599 Karl Kilbom: "Är mekanisk musik en fara?", ledare i *Scen och salong*, 12/1949.
Se även notisen i samma nummer: "Ljud på trådulle – framtidens melodi".
- 600 Se avsnitt 3.13 ovan för tidigare exempel på hur Musikern kunde likna musik-
mekaniseringen vid en naturkatastrof.
- 601 "Är mekanisk musik en fara?", ledare i *Musikern* 1/1950.
- 602 Karl Marx begrepp om *mervärde* lyser med sin frånvaro i Sven Wassmouths
analys. Lönearbetande sömmerskor producerar mervärde, vilket kan bli till
kapital i form av symaskiner som ersätter mänsklig arbetskraft. På en sådan
abstraktionsnivå finns inte längre någon väsensskillnad mellan sömmerskan
som syr kläder och musikern som spelar in skivor. Även om man kan utgå från
att åtminstone Karl Kilbom var ytligt bekant med Marx idéer så var detta
synsätt frånvarande i debatten.



- 603 "Är mekanisk musik en fara?", ledare i *Musikern* 1/1950.
- 604 Karl Kilbom: "Är mekanisk musik en fara?", ledare i *Scen och salong*, 12/1949.
- 605 "Elektronisk musik" blev ett begrepp först under den senare hälften av 1950-talet, då det förknippades med två skolor, baserade i var sin ljudstudio, en i Paris och en i Köln. Pierre Schaeffer var den främste företrädaren för Paris-skolan och i efterhand har det sagts att den elektroniska musiken föddes 1948 när hans *musique concrete* gjorde premiär i fransk radio. Studion i Köln började byggas 1951 och förknippas särskilt med Karlheinz Stockhausen.
- Se Kittler (1998); Stockhausen (1958/2004); SOU 1977:30, s. 9–10; Carl-Olof Anderberg: "Elektronmusik måste verka med sin egenart", *Kvällsposten* 1957–09–16. Om elektronmusiken i Sverige och dess musikpolitiska roll på 1960-talet, se även avsnitt 7.1 nedan.
- 606 Uppgiften kom från Hardie Ratcliffe, ordförande i den musikerfackliga internationalen FIM, som år 1957 höll ett gratulationstal på den kongress där Musikerförbundet samtidigt firade 50 år. (*Musikern* 10/1957, s. 9).
- 607 Edström (1982), s. 199–201. Citatet kommer från de nya stadgar som antogs av Musikerförbundets kongress år 1952.
- 608 Åmark (1998), s. 220–221, 225–226, 247–248, 350.
- 609 Edström (1982), s. 169–170, 198–201; Konferensprotokoll, Nordiskt solistråd för utövande tonkonstnärer, 16–17 november 1963 (RA3v30).
- 610 Edström (1982), s. 248–249.
- 611 Sven Wassmuth: "Gott nytt år", ledare i *Musikern* 1/1958.
- 612 Edström (1982), s. 260.
- 613 Edström (1982), s. 283, 308; se även Sven Blomme: "Är musikerförmedlingen ett viktigt komplement till förbundets fackliga verksamhet?", *Musikern* 12/1973.
- 614 I juridiska sammanhang har man ofta använt andra ord än "musiker", vilket i hög grad torde bero på att detta ord främst associerades till instrumental-musiker medan de rättsskydd som diskuterades även skulle omfatta sångare. "Interpreter", "exekutörer", "agerande konstnärer" och "utövande konstnärer" är termer som förekommer i de juridiska diskussioner som detta kapitel refererar. Dessa termer kunde användas för att beteckna både instrumentalister och vokalister, i vissa fall även skådespelare och recitatörer. När det av sammanhanget framgår att diskussionerna handlar om musik, har jag valt att skriva "musiker", en term som i min framställning alltså inkluderar både instrumentalister och vokalister.
- 615 Att ett mekaniskt medium drivs av en elektrisk motor gör det inte till ett elektroniskt medium. Angående distinktionen mellan elektricitet och elektronik, se avsnitten 2.3.3–2.3.7 ovan.



- 616 SOU 1937:18, s. 57.
- 617 SOU 1937:18, s. 57–61. Även Argentina införde år 1933 en lag liknande den tyska. Italiens nya lag av 1925 nämnde inte musiker uttryckligen, men ska också den ha tolkats som att konstnärliga tolkningar kunde ge en individuell rätt. Det kan också nämnas att Danmark i 1912 års lag anförde motiv som påminde mycket om de tyska, men där var det skivbolaget och inte musikern som tillmättes status som upphovsrättsligt skyddad bearbetare.
- 618 Eberstein (1928).
Till skillnad från tysk rätt menade Gösta Eberstein att musikerns insats inte ska jämföras med en bearbetning utan snarare borde betraktas som ett slags översättning, från skrivna noter till klingande toner. Hans argumentation för att betrakta artisten som en konstnär bygger på paralleller till bildkonsten: "Det synes mig ligga nära att sammanställa skådespelarkonsten med den bildande konsten ./../ Släktskapen mellan å ena sidan målarens och bildhuggarens och å andra sidan skådespelarens människoframställning faller härvid i ögonen. ./../ Ehuru exempelvis skådespelaren använder det dramatiska verkets språkliga klädnad oförändrad, kan man även i detta fall tala om ett överförande från en form till en annan, nämligen från den litterärt-dramatiska till den dramatiskt-mimetiska. Något motsvarande gäller också, när den exekverande konstnären överför en notskrift i toner".
- Gösta Ebersteins estetik, med sin orientering mot det visuella och mot poesis, kan med Nietzsche (1872/2000) betecknas som "apollonisk". Notera skillnaden mot den *praxis*-orienterade musikförståelse som vid samma tid uttrycktes av Gustaf Gille (se avsnitt 3.1). Den senare framstår i nietzscheanska termer som mer "dionysisk".
- 619 Löhr (2010), s. 117–129; SOU 1929:37, s. 18, 23, 88–89; "Handlingar ang konferensen i Rom 7 maj - 2 juni 1928" (RA2v8); Ulf von Konow: "Radion, gramfonen, filmen och konstnärerna. När få vi skydd för utövande konstnärers rättigheter?", *Musikern* 19/1930, s. 253–255 (artikel återpublicerad från Teaterförbundets medlemsblad); "Bernkonventionen. En orientering rörande konferensen i Rom 1928", *Auktorn* 2/1929; Ulf von Konow: "Konstnärsskydd även åt utövande artister. Mekaniseringen skärper kraven", *Auktorn* 5–6/1930; Giannini (1934).
- 620 SOU 1929:37, s. 23.
- 621 Edström (1982), s. 142; "Vad ha musikerna att vänta av Romkonferensen?", ledare i *Musikern* 5/1928; se även "Radiofrågan och Rom-kongressen", ledare i *Musikern* 3/1928.
- 622 Gustaf Gille: "Från unionskongressen i Oslo", *Musikern* 13/1934; Gustaf Gille: "Skall musikmekaniseringen tillåtas ödelägga musikeryrket?", ledare i



- Musikern* 4/1935, s. 37–38; Gustaf Gille: "Musikeryrket och Nationernas Förbund. Även musikerna ha sina blickar riktade mot Genève", ledare i *Musikern* 19/1935.
- 623 Se ovan, avsnitt 3.14.
- 624 Hobsbawm (1989), s. 15; Polanyi (1944/1989), s. 38–39, 85.
- 625 Polanyi (1944/1989), s. 31, 229–231; Kurz (1999), s. 234, 243–244.
- 626 Hobsbawm (1997), s. 130; Kurz (1999), s. 234–248; Andriopoulos & Dotzler (2002), s. 7–8; Whitman (1991); Polanyi (1944/1989). Citatet från Joseph Schumpeter återges i Kurz (1999), s. 279.
- 627 Hobsbawm (1997), s. 130–131; se även Liebscher (2009), s. 18–24.
- 628 Polanyi (1944/1989).
- 629 Hobsbawm (1997), s. 130–131; Kurz (1999), s. 283–288, 367; Åmark (1986), s. 148.
- 630 Rodgers et.al (2009), s. 6–18, 27; Löhr (2010), s. 162–166; Liebscher (2009), s. 13–24; Landelius (1965), s. 27.
- 631 SOU 1992:116; SOU 2011:5, s. 51–52. "Förmedlingsfrågan" framstår som en outforskad sida av musikens politiska ekonomi. Även här handlar det om att musiken görs till ett undantag: förmedlingen av musikers arbetskraft omfattades endast delvis av arbetsmarknadens ordinarie regleringar. Hur detta undantag upprätthölls förtjänar en egen historik, som då skulle utgöra en förhistoria till dagens avreglerade arbetsmarknad och samtidigt kasta ljus på förändringar i synen på musikalisk originalitet. För ett par nedslag i förmedlingsfrågan, se Eric Rosén: "Den privata arbetsförmedlingen", *Musikern* 6/1953; Brev från Tonkonstnärsförbundet till justitieminister Herman Kling, 1964–03–24, bifogat till departementsprotokoll 1971–01–04 (RA3v30).
- 632 Rodgers et.al (2009), s. 6–18, 27; Löhr (2010), s. 162–166; Liebscher (2009), s. 13–24; Landelius (1965), s. 27.
- 633 Rodgers et.al (2009), s. 28–30, 147; Landelius (1965), s. 12–13, 18, 35, 86–87, 277–281, 297–300; Liebscher (2009), s. 13–24.
- Italien kvarstod formellt som ILO-medlem ända till 1939 men de deltog för sista gången i arbetet år 1935.
- 634 Landelius (1965), s. 155, 300–301.
- 635 Rodgers et.al (2009), s. 175–178; Liebscher (2009), s. 23–24.
- 636 Internationella arbetsorganisationen (1938), s. 49–50, 154; se även Kurz (1999), s. 340–341.
- 637 Gösta Lemon: "Internationella Musiker Unions kongress i Paris", *Musikern* 23/1927; "25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'", odaterat dokument, 1953? (RA1v5); "Justitiedepartementets (svenska auktoritetskommitténs) Promemoria d.20/5 1953 angående Romutkastet 1951" (Justitiedepartementet/KB, 1953), s. 16–17.

- 638 A. Molin: "PM med vissa uppgifter ang. behandlingen av frågan om utövande konstnärers rätt", 1936–11–12, bifogat till brev från A. Molin (Delegationen för det internationella socialpolitiska samarbetet) till Hjalmar Himmelstrand, 1936–12–21 (RA2v24); SOU 1937:18, s. 62; "25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'", odaterat dokument, 1953? (RA1v5).
- 639 Löhr (2010), s. 219–220; "De utövande konstnärernas rätt", *Svenska teaterförbundets medlemsblad* 165, november 1931 (RA1v11); ILO, Advisory Committee on Professional Workers, 3rd Session: "The rights of performers in broadcasting and mechanical reproduction" (RA2v24); A. Molin: "PM med vissa uppgifter ang. behandlingen av frågan om utövande konstnärers rätt", 1936–11–12, bifogat till brev från A. Molin (Delegationen för det internationella socialpolitiska samarbetet) till Hjalmar Himmelstrand, 1936–12–21 (RA2v24); SOU 1937:18, s. 62; "25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'", odaterat dokument, 1953? (RA1v5); "Justitiedepartementets (svenska auktoritetskommitténs) Promemoria d.20/5 1953 angående Romutkastet 1951" (Justitiedepartementet/KB, 1953), s. 16–17.
- 640 ILO (1938), s. 117–120; "Justitiedepartementets (svenska auktoritetskommitténs) Promemoria d.20/5 1953 angående Romutkastet 1951" (Justitiedepartementet/KB, 1953), s. 16–17.
- 641 ILO, Advisory Committee on Professional Workers, 3rd Session: "The rights of performers in broadcasting and mechanical reproduction" (RA2v24), s. 11; ILO, Advisory Committee on Professional Workers, 4th Session. Geneva, 6–7 november 1933: "The rights of performers in broadcasting and mechanical reproduction of sound" (RA2v24), s. 51–54; "25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'", odaterat dokument, 1953? (RA1v5).
- 642 Se ovan, avsnitt 3.14.
- 643 Groth (1969), s. 100; Wilson (1946).
Ulf von Konow var därtill redaktör och ansvarig utgivare för Stims tidning *Auktorn* som utkom 1928–30. Han anlätades även som juridiskt ombud av Musikerförbundet i deras fackliga konflikt med Radiotjänst våren 1926, vilken han tycks ha betraktat som en rent arbetsrättslig tvist, inte som en fråga av auktoritetslig relevans. ("Musikerförbundet och A.B. Radiotjänst", ledare i *Musikern* 5/1926).
- 644 Se t.ex. material från Teaterförbundet i Auktoritetskommitténs arkiv ("Handlingar ang. utövande konstnärer", RA1v11); Svenska Teaterförbundets remissvar till SOU 1937:18, oktober 1937 (RA2v26); Ulf von Konow: "Rättskydd för utövande konstnärer", artikel från Teaterförbundets medlemsblad, januari 1939, återpublicerad i *Musikern* 6/1939.
- 645 "Skrivelser till hovrättsrådet Himmelstrand, 1935–37" (RA2v6).

- 646 SOU 1937:18.
- 647 SOU 1937:18, s. 56, 63–64.
- 648 Svenska Teaterförbundets remissvar till SOU 1937:18, oktober 1937 (RA2v26).
- 649 Svenska Musikerförbundets remissvar till SOU 1937:18, 1937–09–21 (RA2v26).
- 650 SOU 1929:37, s. 18; Svenska Musikerförbundets remissvar till SOU 1937:18, 1937–09–21 (RA2v26); *Musikern* 11/1937; Gustaf Gille: "Resolutioner, som synes bära frukt", ledare i *Musikern* 19/1937; Ulf von Konow: "Rättsskydd för utövande konstnärer", artikel från Teaterförbundets medlemsblad, januari 1939, återpublicerad i *Musikern* 6/1939.
- 651 Hedfeldt (1950); "Justitiedepartementets (svenska auktorrättskommitténs) Promemoria d.20/5 1953 angående Romutkastet 1951" (Justitiedepartementet/KB, 1953), s. 16–17; "25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'", odaterat dokument, 1953? (RA1v5).
- 652 Brev från Kurt Bergström och Sten Ringenson (Socialstyrelsen), "Till delegationen för det internationella socialpolitiska samarbetet; socialstyrelsen med yttrande över frågeformulär angående 'utförandes rättigheter i avseende å radioutsändning, television och mekanisk reproduktion av toner"', 1939–09–30 (RA1v11).
- 653 Två år tidigare, 1937, hade Hjalmar Himmelstrands förberedande utredning i frågan om musikerskydd kommit fram till att "spörsmålet vidare behandling i vårt land böra anstå till dess arbetsbyråns och bernunionens förhandlingar medfört något resultat" (SOU 1937:18, s. 63–64). Våren 1938 konstaterade Musikerförbundets ordförande att det internationella arbetet "hade små utsikter att leda till positivt resultat", men att det däremot fanns goda utsikter att "erhålla en Nordisk lagstiftning på området". ("Protokoll fört vid NMU:s konferens i Göteborg, 5 och 6 maj 1938 (två protokoll)" (i MF/FOZA:04)).
- 654 SOU 1956:25, s. 49; SOU 2011:32, s. 115.
- 655 SOU 1956:25, s. 9–10; Fredriksson (2009), s. 262; Gehlin (1999), s. 30.
- 656 Frith (2006), s. 232; Anderson (2004).
- 657 Hemming-Sjöberg (1950), som redogör för siffror från "försäljaren av 'His Masters Voice', som representerar cirka 40 % av de grammofonskivor, som spelas i svenska radion".
- 658 Hemming-Sjöberg (1950), s. 248.
- 659 SOU 1929:37, s. 54.
- 660 SOU 1929:37, s. 31; se även Gauß (2009), s. 114–115.
- 661 SOU 1929:37, s. 31.
- 662 Thalheim (1934); Hemming-Sjöberg (1950), s. 249; Laing (2004).

Som utgivare av det franskspråkiga mötesprotokollet står "Groupe nationale fasciste de l'industrie phonographique". Protokollet finns tillgängligt på



Italiens nationalbibliotek i Florens. Jag har inte läst det.

Vad som förefaller ha varit den andra Ifpi-kongressen hölls i Milano, januari 1936. (du Pasquier 1941).

- 663 Hemming-Sjöberg (1950), s. 249.
- 664 Thalheim (1934); Thalheim (1938).
- 665 Giannini (1934).
- 666 SOU 1937:18, s. 65n1; Remissvar till SOU 1937:18 från Stim (Kurt Atterberg och Eric Westberg), september 1937 (RA2v26), s. 14; Hemming-Sjöberg (1950), s. 249–251; "25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'", odaterat dokument, 1953? (RA1v5).
- 667 Giannini (1934).
- 668 Hemming-Sjöberg (1950), s. 249.
- 669 Skivindustrins svenska lobbyist, Harald Flodin, översatte fritt: "Skivan blir i dens hand, som exploaterar skivan genom offentligt utförande, ett vapen som riktas mot skivproducenten." För exempel på hur denna fras återkom, se "Protokoll och handlingar ang konferensen i Stockholm 8–20 maj 1939" (RA2v8); Brev från Svenska Nationalkommissionen för internationella näringsfrågor, inkommet till Justitiedepartementet 1941–07–14 (RA1v11); brev från advokat Harald Flodin till Justitiedepartementet, 1935–07–27 (RA2v26).
- 670 "Formskydd" kan betraktas som en synonym till "mönsterskydd", som länge var det juridiska begrepp som gällde i Sverige (SOU 2001:68, s. 85–88, 239–240).
- 671 Pariskonventionen (1883) reglerar internationellt skydd av bland annat patent, varumärken och mönster. Den var institutionellt sammanlänkad med Bernkonventionen, såtillvida att båda konventionerna administrerades av Bernbyrån (Löhr 2010, s. 58).
- 672 Mönsterskyddet i Sverige inskränker sig till att reglera materiella produkters utseende, "särskilt när det gäller linjer, konturer, färger, former, ytstrukturer eller material" (SOU 2001:68, s. 184). Inristningarna i en grammofonskiva torde vara svåra att definiera som ett mönster i visuell mening, eftersom de knappast utmärker sig för det mänskliga ögat. Därför får det antas att idén om ett mönsterskydd för skivinspelningar skulle innebära att lagen om mönsterskydd utvidgades från det synbaras till det hörbaras område.
- 673 Giannini (1934).
- 674 Ibid.
- 675 Resolution från mötet i Stresa, 2–3 juli 1934, återgiven i svensk översättning på s. 10–12 i brev från advokat Harald Flodin till Justitiedepartementet, 1935–07–27 (RA2v26); SOU 1937:18, s. 64; Hemming-Sjöberg (1950), s. 249–250; "Justitiedepartementets (svenska auktoritetskommitténs) Promemoria d.20/5 1953 angående Romutkastet 1951" (Justitiedepartementet/KB, 1953), s. 19–20.



- 676 Resolution från mötet i Stresa, 2–3 juli 1934, återgiven i svensk översättning på s. 10–12 i brev från advokat Harald Flodin till Justitiedepartementet, 1935–07–27 (RA2v26).
- 677 Gauß (2009), s. 93–97.
- 678 Brev från chefen för UD:s rättsavdelning till hovrättsrådet Hjalmar Himmelstrand, 1936–09–15 (RA2v24); SOU 1937:18, s. 65; Thalheim (1938); Giannini (1938); Hemming-Sjöberg (1950), s. 250; "Justitiedepartementets (svenska auktoritetskommitténs) Promemoria d. 20/5 1953 angående Romutkastet 1951" (Justitiedepartementet/KB, 1953), s. 21.
- 679 Brev från chefen för UD:s rättsavdelning till hovrättsrådet Hjalmar Himmelstrand, 1936–09–15 (RA2v24).
- 680 Thalheim (1938); Giannini (1938).
Förordningen från februari 1937 omvandlades i juni månad till lag.
- 681 Uppgiften kommer från Ifpi (1983), s. 78. Emellertid uppges i annat sammanhang att det var först 1936 som organisationen blev formellt grundad. (SOU 1956:25, s. 366) Under många år använde den svenska Ifpi-avdelningen endast sporadiskt namnet Ifpi.
- 682 Brev från advokat Harald Flodin till Justitiedepartementet, 1935–07–27 (RA2v26), s. 6, 13–14.
- 683 Brev ställt till Konungen från representanter från åtta skivbolag, 1948–02–12 (RA2v26).
- 684 Brev från advokat Harald Flodin till Justitiedepartementet, 1935–07–27 (RA2v26), s. 7–8.
- 685 Ibid, s. 9.
- 686 Brev från fem skivbolag till hovrättsrådet Hjalmar Himmelstrand, 1936–09–29 (RA2v24); Brev från advokat Harald Flodin till hovrättsrådet Hjalmar Himmelstrand, 1936–12–03 (RA2v24); Brev från advokat Harald Flodin till hovrättsrådet Hjalmar Himmelstrand, 1937–01–30 (RA2v24); Brev från Harald Flodin till Hjalmar Himmelstrand, 1937–11–11 (RA1v11); "PM angående frågan om ersättning för utsändning av grammofonmusik i radio", under-tecknad av företrädare för sex grammofonbolag 1938–01–11, till Justitiedepartementet (RA1v11); SOU 1937:18, s. 64–65.
- 687 Brev från Harald Flodin till Hjalmar Himmelstrand, 1937–11–11 (RA1v11); Brev från Harald Flodin till kommunikationsministern, 1937–11–20 (RA1v11); Hjalmar Himmelstrand: "PM angående ersättning åt fabrikanter av grammofon-skivor" (RA1v11).
- 688 Brev från advokat Harald Flodin till hovrättsrådet Hjalmar Himmelstrand, 1937–01–30 (RA2v24).
- 689 Axel Widing: "PM beträffande ersättning för utsändandet av grammofon-

- musik bland annat genom radion", 1937-11-02, bifogat till brev från Harald Flodin till Hjalmar Himmelstrand, 1937-11-11 (RA1v11).
- 690 "PM angående frågan om ersättning för utsändning av grammfonmusik i radio", undertecknad av företrädare för sex grammfonbolag 1938-01-11, till Justitiedepartementet (RA1v11); se även Brev från ett antal skivbolag till AB Radiotjänst, 1942-05-22 (RA1v11).
- 691 "PM angående frågan om ersättning för utsändning av grammfonmusik i radio", undertecknad av företrädare för sex grammfonbolag 1938-01-11, till Justitiedepartementet (RA1v11), s. 4.
- 692 Brev, ställt till Konungen, från Svenska Nationalkommissionen för internationella näringsfrågor, "med hemställan om lagstiftningsåtgärder till skydd åt grammfonindustrin, särskilt beträffande användningen av grammfonskivor vid radioutsändning, m.m.", inkom till Justitiedepartementet 1941-07-14 (RA1v11); se även "Entschließungen des VIII. Kongresses der Internationalen Handelskammer" (1935); Hemming-Sjöberg (1950).
- 693 Brev från advokat Harald Flodin till Justitiedepartementet, 1935-07-27 (RA2v26).
- 694 Kurt Atterberg: "MINNESANTECKNINGAR rörande grundandet av FÖRENINGEN SVENSKA TONSÄTTARE, STIM och STIL samt dessa förenings verksamhet 1918-1943", s. 14 (RA1v7); Remissvar till SOU 1937:18 från Stim (Kurt Atterberg och Eric Westberg), september 1937 (RA2v26), s. 13.
- 695 Kurt Atterberg: "MINNESANTECKNINGAR rörande grundandet av FÖRENINGEN SVENSKA TONSÄTTARE, STIM och STIL samt dessa förenings verksamhet 1918-1943" (RA1v7), s. 14.
- 696 Kurt Atterberg: "Sanna berättelser om den immateriella äganderättens labyrinter", Stockholms-Tidningen 1936-10-25 (pressklipp sparat av Auktorrättskommittén, RA2v28).
- 697 Stim: "PM om skydd för fonogram", bifogat till brev från Stim (Kurt Atterberg och Eric Westberg) till hovrättsrådet Hjalmar Himmelstrand, 1936-11-24 (RA2v24); Remissvar till SOU 1937:18 från Stim (Kurt Atterberg och Eric Westberg), september 1937 (RA2v26), s. 14-15.
- 698 Remissvar till SOU 1937:18 från Stim (Kurt Atterberg och Eric Westberg), september 1937 (RA2v26), s. 14.
- 699 Ibid, s. 13.
- 700 Remissvar till SOU 1937:18 från Radiotjänst, 1937-10-20 (RA2v26), s. 6.
- 701 Remissvar till SOU 1937:18 från grammfonindustrin genom advokat Harald Flodin, 1937-09-29 (RA2v26), s. 6.
- 702 SOU 1937:18, s. 65-66.
- 703 "Auktorrättskommitténs sammanträden" (RA1v1); "Protokoll från samman-



- träde med auktorrättskommittén”, 1939–05–03 (RA2v1).
- 704 Protokoll och handlingar ang konferensen i Stockholm 8–20 maj 1939 (RA2v8).
Formuleringarna i inbjudan antyder en viss typ av skyddslag. Auktorrättskommittén skrev om ett tilltänkt skydd av ”grammofonskivor” vilket, till skillnad från skydd av ”grammofoninspelningar”, får förstås som ett industriellt skydd som inskränker sig till den materiella produkten och som inte berör inspelningarnas användande i t.ex. radio. Ett skydd av musikens ”tolkning” antyder möjligen att inte varje orkestermusikers insats ska anses skyddsvärd. Det förefaller inte otroligt att ordvalen återspeglade Gösta Ebersteins uppfattningar.
- 705 ”Protokoll ang. konferensen i Stockholm 8–20 maj 1939” (RA2v8), s. 30–35.
- 706 ”Protokoll ang. konferensen i Stockholm 8–20 maj 1939” (RA2v8), s. 40–44; se även ”Protokoll från sammanträde med auktorrättskommittén”, 1939–05–03 (RA2v1), s. 6.
- 707 ”Protokoll ang. konferensen i Stockholm 8–20 maj 1939” (RA2v8), s. 31, 44; ”Protokoll från sammanträde med auktorrättskommittén”, 1939–05–03 (RA2v1), s. 6.
- 708 ”Protokoll ang. konferensen i Stockholm 8–20 maj 1939” (RA2v8), 11 §, s. 92. Förtydligandet ”inbegripande radio och högtalare” är tillskriven för hand till protokollet.
- 709 ”Protokoll ang. konferensen i Stockholm 8–20 maj 1939” (RA2v8), 17 §, s. 93. Det ska nämnas att utkastets 17 § även rymmer följande mening: ”Giltigheten av förbehåll rörande grammofonskivors användande till offentligt framförande skulle upptagas till övervägande.” Troligtvis härrörde detta från den danska kommittén snarare än den svenska. Men med en sådan paragraf skulle skivbolagen få en möjlighet att kräva betalt av radion för framförande av skivor vars omslag anger att särskilt tillstånd krävs för radiosändning.
- 710 ”Protokoll och handlingar ang konferensen i Stockholm 8–20 maj 1939” (RA2v8). Österrikes Urheberrechtsgesetz hade även refererats i 1937 års förberedande svenska utredning. (SOU 1937:18, s. 57–59) Även där inskränktes skivbolagens rätt till att gälla den materiella reproduktionen. Musiker fick vissa rättigheter, om än begränsade, i förhållande till högtalarmusik. Utifrån detta referat ter det sig tveksamt att Österrike skulle ha förverkligt den ”konstnärnsfond” som, enligt rapporter i *Musikern* 1935, skulle ha förordats av kansler Kurt von Schuschnigg (se ovan, avsnitt 3.14).
- 711 ”Protokoll ang. konferensen i Stockholm 8–20 maj 1939” (RA2v8), s. 44.
- 712 Gösta Eberstein: ”Skydd för utövande konstnärer”, 1939–10–16 (RAv11); se även Eberstein (1928).
- 713 Herman Zetterberg: ”PM ang. rättsskydd för utövande konstnärers presta-





tioner", 1943–07–10 (RA1v11); se även Herman Zetterberg: "UTÖVANDE KONSTNÄRER. Redogörelse för tidigare i Sverige framlagda förslag rörande utövande konstnärers rättsställning", maj 1941 (RA1v11).

714 Herman Zetterberg: "PM ang. rättsskydd för utövande konstnärers prestationer", 1943–07–10 (RA1v11).

715 SOU 1956:25, s. 10–11.

716 Se t.ex. brev från Auktorrättskommittén (via Erik Hedfeldt) till ordföranden i SMFF, Einar Rosenborg, 13 mars 1947. (RA1v1) Musikförläggarna får där tillgång till lagutkastet från 1946 års nordiska konferens, med en mening om att innehållet "icke upptages till behandling på större föreningsmöten och liknande, där saken lätt blir offentlig".

717 "Utkast till Lag om författarrätt och konstnärarrätt", Helsingfors, 1942–09–29, s. 14–15 (RA1v1).

718 Ibid.

719 "UTKAST till LAG om författarrätt och konstnärarrätt [sic] (upphovsmannarrätt)", 1943–07–03, se särskilt 16 § (RA1v1); Auktorrättskommittén: "UTKAST till LAG om upphovsmannarrätt till litterära och konstnärliga verk", 1946–12–28, se särskilt 49 § (RA2v10).

Enligt dessa lagutkast skulle en musiker förvisso ha den teoretiska möjligheten att nyttja sin ersättningsrätt genom att sluta avtal direkt med "förbrukaren", men detta torde knappast vara en praktiskt möjlighet utom i vissa undantagsfall.

720 "PM angående 40 § i det utkast till lag om upphovsmannarrätt till litterära och konstnärliga verk, som av de nordiska auktorrättskommittéerna utarbetats i februari 1948." Auktorrättskommittén, september 1949 (RA1v3).

721 Auktorrättskommittén: "UTKAST till LAG om upphovsmannarrätt till litterära och konstnärliga verk", 1946–12–28 (RA2v10).

En tredje alternativ formulering begränsade musikernas ensamrätt till att endast gälla radioutsändningar, ej framföranden i högtalare. Nästa lagutkast från svenska Auktorrättskommittén, daterat februari 1947, kasserar de alternativa versionerna som framlagts från svenskt håll och återgår till lydelsen om musikers rättigheter som fanns i 1946 års gemensamma nordiska lagutkast. Auktorrättskommittén: "UTKAST till lag om upphovsmannarrätt till litterära och konstnärliga verk", 1947–02–15 (RA2v10); se även Auktorrättskommittén: "PM angående 40 § i det utkast till lag om upphovsmannarrätt till litterära och konstnärliga verk, som av de nordiska auktorrättskommittéerna utarbetats i februari 1948", september 1949 (RA1v3).

722 Brev från Svenska Musikerförbundets styrelse (Gustaf Montelius), 3 februari 1948, sorterat i mappen "Skrivelser till lagbyråchefen Hedfelt, 1946–52"





- (RA2v6).
- 723 Auktorrättskommittén: "UTKAST till LAG om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk", märkt "Oslo, 2:a utkastet" (RA2v11); Auktorrättskommittén: "UTKAST till Lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk, utarbetat vid sammanträde med de nordiska ländernas auktorrättskommittéer i Köpenhamn september-oktober 1949" (RA2v13).
- 724 Auktorrättskommittén: "UTKAST till Lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk, utarbetat vid sammanträde med de nordiska ländernas auktorrättskommittéer i Köpenhamn september-oktober 1949" (RA2v13).
- 725 Auktorrättskommittén: "PM angående 40 § i det utkast till lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk, som av de nordiska auktorrättskommittéerna utarbetats i februari 1948", september 1949. (RA1v3).
- 726 Auktorrättskommittén: "UTKAST till Lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk, utarbetat vid sammanträde med de nordiska ländernas auktorrättskommittéer i Köpenhamn september - oktober 1949 och därefter på några punkter justerat efter skriftväxling mellan delegerade", mars 1950 (RA2v13), s. 13-14.
- 727 "Utkast till Lag om författarrätt och konstnarrätt", Helsingfors, 1942-09-29, s. 14-15 (RA1v1); "UTKAST till LAG om författarrätt och konstnarrätt (upphovsmannarätt)", 1943-07-03 (RA2v9 och RA1v1); se även Herman Zetterberg: "PM angående frågan om rättsskydd för grammofonskivor i Sverige", 1943-11-16 (RA1v11).
- 728 Yttrande från Kurt Atterberg, augusti 1943, i "Remissvar till utkastet till lag om författarrätt och konstnarrätt 1943" (RA2v7).
- 729 Auktorrättskommittén: "UTKAST till LAG om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk", 1946-12-28 (RA2v10).
- 730 Auktorrättskommittén: "UTKAST till LAG om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk", märkt "Oslo, 2:a utkastet" (RA2v11); Auktorrättskommittén: "UTKAST till Lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk, utarbetat vid sammanträde med de nordiska ländernas auktorrättskommittéer i Köpenhamn september-oktober 1949" (RA2v13).
- 731 "Foreløpige motiver til det norske utkast fra februar 1948 til lov om litterære og kunstneriske verk" (RA2v11).
- 732 Harald Flodin (Ifpi): Remissvar till utkastet till lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk från den 28 december 1946, daterat 1947-05-30 (RA2v7).
- 733 Brev från Brian Bramall till Birger Ekeberg, 1947-03-25 (RA1v11).
- 734 Se fyra brev från Brian Bramall till Birger Ekeberg, daterade 1947-04-03,



- 1947-04-21, 1947-05-29 och 1947-08-01, därtill två brev från Harald Flodin till Erik Hedfeldt, daterade 1947-08-02 och 1947-08-22 (RA1v11).
- 735 Skrivelse från Storbritanniens Chargé d'Affaires i Stockholm (J. Thyne Henderson) till statsminister Tage Erlander, 1947-06-07 (RA1v11).
- 736 Brev från Brian Bramall till Birger Ekeberg, 1947-08-01 (RA1v11).
- 737 Brev från Brian Bramall till Birger Ekeberg, 1947-04-21 (RA1v11).
- 738 Se ovan, avsnitt 4.11.
- 739 Brian Bramall: "The effect of record broadcasting on record sales". Odaterat dokument (cirka 1947?), ingivet från advokat Harald Flodin till Auktorrättskommittén (RA1v11).
- 740 Brev ställt till Konungen från representanter från åtta skivbolag, 1948-02-12 (RA2v26).
- 741 Undersökningen genomfördes av IMU (Institutet för Marknadsundersökningar) på uppdrag av Skandinaviska Grammophon-Aktiebolaget. De tillfrågade var 300 hushåll i städer, 300 hushåll på landsbygden samt 100 studerande vid Handelshögskolan i Stockholm och 100 studerande vid Pählmans handelsinstitut i Stockholm.
- Se brev från Harald Flodin till Erik Hedfeldt, 1947-08-22, med bifogad sammanfattning av undersökningen, daterad 1947-06-06 (RA1v11).
- 742 Hedfeldt (1950), s. 73.
- 743 Hobsbawm (1997), s. 137-138; Williamson (1985), s. 83-133; Carsten (1986), s. 212-245; Carsten (1977), s. 271-292.
- 744 Både "korporatism" och "korporativism" förekommer. Skillnaden är rent språklig, vilket får mig att välja den kortare varianten.
- 745 Williamson (1985), s. 4-10, 21-22; se även Hobsbawm (1997), s. 130-140; Brachmann (1971), s. 164-165; Whitman (1991).
- 746 Hobsbawm (1997), s. 137; Williamson (1985), s. 20, 23-27; Brachmann (1971), s. 167.
- 747 Williamson (1985), s. 19; Whitman (1991).
- 748 Williamson (1985), s. 135-202.
- 749 Whitman (1991).
- 750 Williamson (1985), s. 126-133.
- 751 Falasca-Zamponi (1997), s. 131; se även Berezin (1997), s. 59-60; Liebscher (2009), s. 84-89; Whitman (1991); Adler (1995), 396; Williamson (1985), s. 84, 87-90, 92-93.
- 752 Falasca-Zamponi (1997), s. 131-132; Adler (1995), 431; Beckman (1934), s. 135-136; Berezin (1991), s. 644-645; Vollweiler (1939), s. 173-176.
- Det kan noteras att musiker var representerade både i teaterkorporationen och i korporationen för "fria yrken och konster" – eventuellt hörde orkester-



- musiker till den ena och solister till den andra.
- 753 Falasca-Zamponi (1997), 132–133; Aquarone (1969); Williamson (1985), s. 83–103.
- 754 Brose (1987).
- 755 Aquarone (1969), s. 42; Brose (1987), s. 289–290.
- 756 de Caprariis (2000), s. 151, 156, 169; Berezin (1997), s. 138; Ledeen (1972), s. 104.
- 757 Ledeen (1972); Ledeens studie av den universella fascismen tycks vederlägga det påstående som fälls av Eric Hobsbawm: att ”tanken på fascismen som universell rörelse”, som en modell möjlig att tillämpa i alla länder, uppstod först efter att Adolf Hitler kommit till makten i Berlin. Hobsbawm (1997), s. 140.
- 758 Falasca-Zamponi (1997), s. 134–135.
- 759 Berezin (1997), s. 58–59, 138.
- 760 Många av dessa besökare fann det svårt att begripa korporationernas funktion, men uppfattade ändå arrangemanget som högintressant (Adler 1995, s. 431; Liebscher 2009, s. 40–41). För ett exempel på hur Italien beskrevs av en samtida svensk observatör, se Beckman (1934).
- 761 Statsvetare benämner ibland ett sådant tillvägagångssätt som ”public diplomacy” (Liebscher 2009, s. 24–25, 31, 38–39).
- 762 Liebscher (2009), s. 13–14.
- Många forskare har annars understrukit de stora skillnaderna mellan italiensk fascism och tysk nationalsocialism under första hälften av 1930-talet. Michael Ledeen (1972) har pekat på hur de italienska tidningar som företrädde idén om en *fascismo universale* oupphörligen attackerade Hitlerregimens herrefolksrasism. Daniela Liebscher (2009) ger en delvis annan bild av de tysk-italienska relationerna, med massmötet i Köln som ett talande exempel. Det bör betonas att det inom den fascistiska rörelsen rymdes olika strömningar. Vissa av dessa förefaller redan 1933 ha varit positivt inställda till en allians med Tysklands nationalsocialister, även om de inte nödvändigtvis sympatiserade med de senares rasism och antisemitism.
- 763 Falasca-Zamponi (1997), s. 135; Adler (1995), s. 419.
- 764 Whitman (1991); Ledeen (1972).
- 765 Ledeen (1972), 133–134, 165; Liebscher (2009), s. 40–41.
- 766 Liebscher (2009), s. 615.
- 767 Giannini (1938).
- 768 Thalheim (1938); Giannini (1938).
- 769 ”Italien: Bestimmungen über den Schutz der Erzeugnisse der phonographischen Industrie”, *Ufita* 10 (1937), s. 444–445; Giannini (1938).
- 770 Liebscher (2009), s. 615.
- 771 ”25 års internationella förhandlingar om ’Droits voisins’”, odaterat dokument,





troligen från 1953 (RA1v5); Hedfeldt (1950); "Justitiedepartementets (svenska auktorrättskommitténs) Promemoria d.20/5 1953 angående Romutkastet 1951" (Justitiedepartementet/KB, 1953), s. 22–23; du Pasquier (1941).

Följande personer medverkade i kommissionen: Mariano d'Amelio, Alfred Farner, Fritz Ostertag, Eduardo Piola-Caselli, Francis Deak, Valerio de Sanctis, Albert Guislain, Sir William Jarratt, Herbert Kühnemann, Mario Matteucci, Bénigne Mentha, Raymond Weiss. (*Le Droit d'Auteur*, december 1940, s. 138).

- 772 Hedfeldt (1950); "25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'", odaterat dokument, troligen från 1953 (RA1v5); *Le Droit d'Auteur*, oktober 1940, s. 109–111; *Le Droit d'Auteur*, november 1940, s. 121–125; *Le Droit d'Auteur*, december 1940, s. 133–138; du Pasquier (1941).
- 773 "Svensk översättning av det utkast till konventioner om skydd för utövande konstnärer med flera, som utarbetats av en expertkommitté i Samaden den 29–31 juli 1939" (RA1v5); se även "Justitiedepartementets (svenska auktorrättskommitténs) Promemoria d.20/5 1953 angående Romutkastet 1951" (Justitiedepartementet/KB, 1953), s. 24–25.
- 774 "25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'", odaterat dokument, troligen från 1953 (RA1v5).
- 775 Piola-Caselli (1938); se även Giannini (1934).
- 776 ILO, Advisory Committee on Professional Workers, 3rd Session: "The rights of performers in broadcasting and mechanical reproduction" (RA2v24), s. 11.
- 777 Piola-Caselli (1938).
- 778 Thalheim (1934).
- 779 Thalheim (1934); "Svensk översättning av det utkast till konventioner om skydd för utövande konstnärer med flera, som utarbetats av en expertkommitté i Samaden den 29–31 juli 1939" (i RA1v5); "Comite d'experts sur la protection internationale des executants, des enregistreurs et des radiodiffuseurs (Monte-Carlo 4–13 mars 1957). Liste des participants", 1957–03–06 (RA1v5).
- 780 de Sanctis (1934).
- 781 de Sanctis (1934); se även de Sanctis (1938).
- 782 de Sanctis (1938).
- 783 de Sanctis (1936). Sannolikt författades artikeln före 1935 års invasion av Etiopien, som ju drastiskt skulle minska Italiens diplomatiska inflytande.
- 784 Berezin (1991).
- 785 Brose (1987), s. 293; Cannistraro (1972), s. 117.
- 786 Berezin (1991).
- 787 Cannistraro (1972), s. 136.
- 788 Saunders (1990), s. 220.



- 789 Ibid.
- 790 Piola-Caselli (1942).
- 791 di Franco (1944); se även de Sanctis (1941); Elster (1941); Richter (1942).
- 792 "Gesetz Nr. 633 zum Schutz des Urheberrechts und anderer mit dessen Ausübung verbundenen Recht", italiensk lag av den 22 april 1941 i tysk översättning, *GRUR* 1942, s. 117–140; se även Kopsch (1942); Seve Ljungman: "The tendencies to extend the rights of authors: 'droits voisins' (rights of performers, recorders and broadcasters)." Rapport (IIB2) till "Fourth International Congress of Comparative Law", 1–7 august, 1954 (RA1v5).
- Värt att notera är hur Seve Ljungman, professor i civilrätt vid Stockholms universitet, så sent som 1954 hävdade att 1941 års italienska lag hade förblivit Europas mest avancerade lag vad gällde regleringen av musikers rättigheter.
- 793 Hemming-Sjöberg (1950), s. 251; "Handlingar ang konferensen i Bruxelles 1948" (RA2v12); "25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'", odaterat dokument, troligen från 1953 (RA1v5).
- 794 Justitiedepartementets (svenska auktoritetskommitténs) Promemoria d.20/5 1953 angående Romutkastet 1951", s. 26–27 (Justitiedepartementet/KB, 1953); "25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'", odaterat dokument, troligen från 1953 (RA1v5); Torwald Hesser: "PM ang. pågående arbeten att genomföra ett internationellt skydd för utövande konstnärer m.fl. samt av Bernbyrån och UNESCO i anslutning härtill gjorda framställningar till den svenska regeringen." Stockholm, 1956–03–19 (RA1v3); Odaterat PM från Auktoritetskommittén, ca. 1956 (RA2v18); Rosén (1992), s. 7–8; Bodenhausen (1954).
- 795 Sven Wassmouth, "På förbundskongress i York", *Musikern* 13/1947; Formellt valdes Sven Wassmouth till "förbundets 2:dre ordförande, d.v.s. verkliga ordförande med daglig tjänstgöring på förbundsexpeditionen" (Ledare i *Musikern* 8/1946).
- 796 Ledare i *Musikern* 12/1948; Ledare i *Musikern* 13/1948; ; "Internationella musikerfederationen startar sin verksamhet", *Musikern* 1/1949; Sven Wassmouth: "Internationella Musikerfederationens (FIM:s) första ordinarie kongress, hållen i Wien den 6–11 oktober 1949", *Musikern* 11/1949; "25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'", odaterat dokument, troligen från 1953 (RA1v5); Edström (1982), s. 213–214.
- 797 Sven Wassmouth: "Internationella Musikerfederationens (FIM:s) första ordinarie kongress, hållen i Wien den 6–11 oktober 1949", *Musikern* 11/1949.
- 798 Sven Wassmouth: "Internationella Musikerfederationens första styrelsesammanträde", *Musikern* 2/1949.
- 799 Sven Wassmouth: "Internationella Musikerfederationens första styrelsesam-

- mantråde", *Musikern* 2/1949; se även Sven Wassmouh: "Nytt från INTERNATIONELLA MUSIKERFEDERATIONEN (FIM)", *Musikern* 7/1949; Edström (1982), s. 214.
- 800 SOU 1937:18, s. 60; Hemming-Sjöberg (1950), s. 262.
- 801 Sven Wassmouh: "Internationella Musikerfederationens första styrelsesammantråde", *Musikern* 2/1949.
- 802 Sven Wassmouh: "Nytt från INTERNATIONELLA MUSIKERFEDERATIONEN (FIM)", *Musikern* 7/1949.
- 804 Sven Wassmouh: "Nytt från INTERNATIONELLA MUSIKERFEDERATIONEN (FIM)", *Musikern* 7/1949; se även Sven Wassmouh: "Internationella Musikerfederationens första styrelsesammantråde", *Musikern* 2/1949; Sven Wassmouh: "Internationella Musikerfederationens (FIM:s) första ordinarie kongress, hållen i Wien den 6–11 oktober 1949", *Musikern* 11/1949.
- 805 Brian Bramall: "The rights of performers in relation to broadcasting television and the mechanical reproduction of sound. Observations on behalf of the International Federation of the Phonographic Industry." Augusti 1949 (RA1v6).
- 805 Edström (1982), s. 214.
- 806 Sven Wassmouh: "Internationella Musikerfederationens första styrelsesammantråde", *Musikern* 2/1949; Sven Wassmouh: "Nytt från INTERNATIONELLA MUSIKERFEDERATIONEN (FIM)", *Musikern* 7/1949; Sven Wassmouh: "Internationella Musikerfederationens (FIM:s) första ordinarie kongress, hållen i Wien den 6–11 oktober 1949", *Musikern* 11/1949; se även Edström (1982), s. 213–214; International Labour Organisation: "Advisory committee on salaried employees and professional workers (Geneca, 24–29 October 1949)", C.C.E.T.I./I/3. Undertitel: "Rights of Performers in Broadcasting, Television and the mechanical Reproduction of Sounds" (RA1v6).
- 807 Sven Wassmouh: "Internationella Musikerfederationens första styrelsesammantråde", *Musikern* 2/1949; Sven Wassmouh: "Nytt från INTERNATIONELLA MUSIKERFEDERATIONEN (FIM)", *Musikern* 7/1949; Sven Wassmouh: "Internationella arbetsbyrån", *Musikern* 11/1949; "25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'", odaterat dokument, troligen från 1953 (RA1v5).
- 808 International Labour Organisation: "Advisory committee on salaried employees and professional workers (Geneca, 24–29 October 1949)", C.C.E.T.I./I/3. Undertitel: "Rights of Performers in Broadcasting, Television and the mechanical Reproduction of Sounds" (RA1v6); Sven Wassmouh: "Nytt från INTERNATIONELLA MUSIKERFEDERATIONEN (FIM)", *Musikern* 7/1949; Sven Wassmouh: "Internationella Musikerfederationens (FIM:s) första ordi-



- narie kongress, hållen i Wien den 6–11 oktober 1949”, *Musikern* 11/1949; Sven Wassmouh: ”Internationella arbetsbyrån”, *Musikern* 11/1949; Sven Wassmouh: ”Utifrån: International federation of musicians (FIM)”, *Musikern* 2/1950.
- 809 Sven Wassmouh: ”Internationella arbetsbyrån”, *Musikern* 11/1949; ”Internationella Musikerfederationens nyvalda styrelse håller sitt första sammanträde”, *Musikern* 12/1949; ”Utifrån: FIM-styrelsens ordinarie sammanträde i London”, *Musikern* 8/1950; Brian Bramall: ”Utifrån: Utövande artisters rättigheter”, *Musikern* 11/50; se även Handskriven anteckning från samtal med Wassmouh, 1950–09–02, i RA1v11.
- 810 ”Internationella Musikerfederationens nyvalda styrelse håller sitt första sammanträde”, *Musikern* 12/1949; Sven Wassmouh: ”Utifrån: International federation of musicians (FIM)”, *Musikern* 2/1950; ”Utifrån: FIM-styrelsens ordinarie sammanträde i London”, *Musikern* 8/1950.
- 811 ”Internationella Musikerfederationens nyvalda styrelse håller sitt första sammanträde”, *Musikern* 12/1949.
- 812 Sven Wassmouh: ”Utifrån: International federation of musicians (FIM)”, *Musikern* 2/1950.
- 813 Sven Wassmouh: ”Internationella musikerfederationen (FIM)”, *Musikern* 10/1949; även citerad i Edström (1982), s. 214.
- 814 ”Internationella Musikerfederationens nyvalda styrelse håller sitt första sammanträde”, *Musikern* 12/1949; Sven Wassmouh: ”Utifrån: International federation of musicians (FIM)”, *Musikern* 2/1950; ”Utifrån: FIM-styrelsens ordinarie sammanträde i London”, *Musikern* 8/1950.
- 815 Valet av mötesort får antas ha varit en slump, men det är ändå värt att notera att Portugal var den enda stat i Europa som efter kriget stod fast vid de korporativa ideal som hade gällt i Mussolinis Italien.
- 816 ”Justitiedepartementets (svenska auktoritetskommitténs) Promemoria d.20/5 1953 angående Romutkastet 1951”, s. 26–27 (Justitiedepartementet/KB, 1953); ”25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'”, odaterat dokument, troligen från 1953 (RA1v5); Torwald Hesser: ”PM ang. pågående arbeten att genomföra ett internationellt skydd för utövande konstnärer m.fl. samt av Bernbyrån och UNESCO i anslutning härtill gjorda framställningar till den svenska regeringen.” Stockholm, 1956–03–19 (RA1v3); Odaterat PM från Auktoritetskommittén, ca. 1956 (RA2v18); Rosén (1992), s. 7–8; Bodenhausen (1954).
- 817 ”Justitiedepartementets (svenska auktoritetskommitténs) Promemoria d.20/5 1953 angående Romutkastet 1951”, s. 26–27 (Justitiedepartementet/KB, 1953); ”25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'”, odaterat do-



- kument, troligen från 1953 (RA1v5).
- 818 SOU 1956:25, s. 361; Bodenhausen (1954).
- 819 Rapport från Karl Grünberg (ILO), refererad i brev från R Leuzinger (FIM) till Hardie Ratcliffe och Sven Wassmouth, daterat Zürich 1951–08–16, vidarebefordrat till svenska auktoritetskommittén (RA1v1).
- 820 Rapport från Karl Grünberg (ILO), refererad i brev från R Leuzinger (FIM) till Hardie Ratcliffe och Sven Wassmouth, daterat Zürich 1951–08–16, vidarebefordrat till svenska auktoritetskommittén (RA1v1).
- Nämnas kan att EBU i dessa sammanhang ofta benämndes med sin franskspråkiga förkortning UER.
- 821 Handskriven anteckning över besök av Wassmouth, 1951–10–22 (RA1v1); Rudolf Leuzinger: "Utifrån", *Musikern* 1/52.
- 822 Kort handskriven anteckning från samtal med Wassmouth, 1951–09–03 (RA1v1); Handskriven anteckning över besök av Wassmouth, 1951–10–22 (RA1v1); se även Sven Wassmouth: "Utifrån: Internationella musikerfederationens styrelsesammanträde", *Musikern* 11/1951.
- 823 "Rom-konferensen 1961", dokumentsamling i TF/F11:2; FFF: "Directive regarding ratification of the Rome Convention 1961", daterat augusti 1963, i TF/F11:2.
- FFF var det gemensamma namn som användes av FIM (med Musikerförbundet), FIA (med Teaterförbundet) och FIAV (den internationella organisationen för varietéartister).
- 824 Romutkastet 1951 ("Utkast till Internationell Konvention om skydd för utövande konstnärer, tillverkare av fonogram samt radioföretag"), bilaga till SOU 1956:25, s. 608–612; se även Torwald Hesser: "Promemoria angående utkast till internationell konvention om skydd för utövande konstnärer, tillverkare av fonogram samt radioföretag", 1953–05–20 (i RA1v3). Den senare sammanfattar musikerns ställning enligt Romutkastet med följande ord: "Har han samtyckt till att inspelning får äga rum, övergår förhållandet till ett avtalsförhållande på vilket utkastets bestämmelser i princip icke äro tillämpliga" (s. 54).
- 825 Sven Wassmouth: "Kampen för musikers och andra uppträdande konstnärers rättsskydd", ledare i *Musikern* 4/1952; "ANTECKNINGAR från konferensen med BIT-(ILO : Internationella arbetsbyrån) 18/2 - 29/2-52", märkt "Mts/GL 3.3.52" (RA1v6); Avskrift, "Transumt ur Information Bulletin No. 217 från Internationella Arbetsgivareorganisationen", daterad Bryssel, 1952–03–15 (RA1v6); International Labour Office, G.B.118/I.C./D.14, 118th Session. Geneva, March 1952. Advisory committee on salaried employees and professional workers: "Report of the Subcommittee on the Rights of Performers in Broadcasting, Television and the Mechanical Reproduction of Sound" (RA1v6), s. 21–22; se även International Labour Organisation: "Proposed international



- convention concerning the protection of performers, manufacturers of phonographic records and broadcasting organisations". International Labour Office, Geneva 1957 (RA1v6).
- 826 "ANTECKNINGAR från konferensen med BIT-(ILO : Internationella arbetsbyrå) 18/2 - 29/2-52", märkt "Mts/GL 3.3.52" (RA1v6).
- 827 Ibid.
- 828 Sven Wassmuth: "Kampen för musikers och andra uppträdande konstnärers rättsskydd", ledare i *Musikern* 4/1952.
- 829 Ibid.
- 830 "ANTECKNINGAR från konferensen med BIT-(ILO : Internationella arbetsbyrå) 18/2 - 29/2-52", märkt "Mts/GL 3.3.52" (RA1v6), s. 6-8.
- 831 International Labour Office, G.B.118/I.C./D.14, 118th Session. Geneva, March 1952. Advisory committee on salaried employees and professional workers: "Report of the Subcommittee on the Rights of Performers in Broadcasting, Television and the Mechanical Reproduction of Sound" (RA1v6), s. 49; International Labour Organisation, Advisory committee on salaried employees and professional workers (Second session, Geneva, February-March 1952): "Report of the subcommittee on performers' rights" CCETI/2/9. Avskrift, daterad 1952-03-15 (RA1v6), s. 15-16.
- 832 "ANTECKNINGAR från konferensen med BIT-(ILO : Internationella arbetsbyrå) 18/2 - 29/2-52", märkt "Mts/GL 3.3.52" (RA1v6), s. 4.
- 833 Ibid.
- 834 Ibid.
- 835 "ANTECKNINGAR från konferensen med BIT-(ILO : Internationella arbetsbyrå) 18/2 - 29/2-52", märkt "Mts/GL 3.3.52" (RA1v6), s. 34, 37; International Labour Office, G.B.118/I.C./D.14, 118th Session. Geneva, March 1952. Advisory committee on salaried employees and professional workers: "Report of the Subcommittee on the Rights of Performers in Broadcasting, Television and the Mechanical Reproduction of Sound" (RA1v6), s. 3.
- 836 "25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'", odaterat dokument, troligen från 1953 (RA1v5); Torwald Hesser: "Promemoria angående utkast till internationell konvention om skydd för utövande konstnärer, tillverkare av fonogram samt radioföretag", 1953-05-20 (RA1v3), s. 64.
- 837 Bodenhausen (1954); "25 års internationella förhandlingar om 'Droits voisins'", odaterat dokument, troligen från 1953 (RA1v5); se även dokumenten i Justitiedepartementets materialsamling från 1953, arkiverad på Kungliga Biblioteket.
- 838 Utkastet ska ha nått Sveriges regering i augusti 1952 och i februari 1953 kompletterades det med en kommentar från Bernbyrå, enligt Torwald Hesser:





- “Promemoria angående utkast till internationell konvention om skydd för utövande konstnärer, tillverkare av fonogram samt radioföretag”, 1953–05–20 (RA1v3), s. 28.
- 839 Torwald Hesser förordnades i november 1952 som Auktorrättskommitténs biträdande sekreterare och blev ett år senare ordinarie sekreterare (SOU 1956:25, s. 10). Han förefaller ha haft huvudansvaret för att handlägga frågor om de närstående rättigheterna, likt den tidigare sekreteraren Herman Zetterberg hade åren 1939–45 (se ovan avsnitt 4.6 och 4.12).
- 840 Torwald Hesser: “Promemoria angående utkast till internationell konvention om skydd för utövande konstnärer, tillverkare av fonogram samt radioföretag”, 1953–05–20 (RA1v3).
- 841 ”Anteckningar förda vid nordiska överläggningar om auktorrätt och artisträtt i Stockholm 1–4 juli 1953” (RA2v14).
- 842 Torwald Hesser: ”Utkast till regeringssvar i anledning av remissen av Romutkastet”, odaterat (RA2v14); ”Svenska regeringens yttrande över Romutkastet 1951”, 1953–11–23, i SOU 1956:25, s. 613–618.
- 843 ”Svenska regeringens yttrande över Romutkastet 1951”, 1953–11–23, bilaga till SOU 1956:25, s. 613–618; För tidigare versioner, se ”Justitiedepartementets förslag d.12/10 1953 till svenska regeringens yttrande över Romutkastet 1951” (Justitiedepartementet/KB, 1953), samt Torwald Hesser: ”Utkast till regeringssvar i anledning av remissen av Romutkastet”, odaterat (RA2v14). Sveriges och andra staters ställningstaganden återgavs på tyska i *GRUR* 3–4/1954.
- 844 ”Anteckningar förda vid nordiska överläggningar om auktorrätt och artisträtt i Stockholm 1–4 juli 1953” (RA2v14); Auktorrättskommittén: ”PM II angående vissa av den svenska auktorrättskommittén föreslagna ändringar i det nordiska utkastet till lag om upphovsmannarätt”, december 1954 (RA1v3), s. 25.
- 845 Auktorrättskommittén: ”PM II angående vissa av den svenska auktorrättskommittén föreslagna ändringar i det nordiska utkastet till lag om upphovsmannarätt”, december 1954 (RA1v3); Auktorrättskommittén, mars 1955: ”Utkast till Lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk”. (RA1v8); Auktorrättskommittén, 1955: ”Förslag till reglering av skyddet för utövande konstnärer, gramfonofabrikanter och radioföretag” (RA1v8); Auktorrättskommittén: ”Utkast till Lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk”, mars 1955 (RA1vb).
- 846 SOU 1956:25, s. 608–612.
- 847 Auktorrättskommittén: ”PM II angående vissa av den svenska auktorrättskommittén föreslagna ändringar i det nordiska utkastet till lag om upphovsmannarätt”, december 1954 (RA1v3); Auktorrättskommittén, mars 1955: ”Utkast till Lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk”.



- (RA1v8); Auktorrättskommittén, 1955: "Förslag till reglering av skyddet för utövande konstnärer, grammofonfabrikanter och radioföretag" (RA1v8); Auktorrättskommittén: "Utkast till Lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk", mars 1955 (RA1vb).
- 848 SOU 1956:25, s. 21–22.
- 849 Prop. 1960:17, s. 11–12.
- 850 Ett undantag utgjordes av John Lundberg, socialdemokratisk ledamot av riksdagens andra kammare. Han formulerade en generell kritik mot upphovsrätten utifrån tanken att kultur i grunden är en kollektiv verksamhet (Fredriksson 2009, s. 301–306).
- 851 Bergström (1960); Prop 1960:17, s. 227–228.
- 852 "Utdrag och sammandrag av Bergströms brev till Greve från Schweiz i juni 1955" (RA2v6); "Frågan huruvida från svensk sida bör göras något initiativ beträffande spörsmålet om internationellt skydd för utövande konstnärer, tillverkare av fonogram samt radioföretag", odaterat arbetsdokument från Auktorrättskommittén, troligtvis från början av 1956 (RA2v18); Justitiedepartementet: "PM ang konventionsförslag om skydd för utövande konstnärer, tillverkare av fonogram samt radioförslag", 1957–10–19 (RA1v4); Bergström (1960); Rosén (1992), s. 8.
- 853 International Labour Organisation: "Report on the meeting of the committee of experts convened to discuss the proposed international convention concerning the protection of performers, manufacturers of phonographic records and broadcasting organisations (Geneva, 10–17 July 1956)", augusti 1956 (RA1v5); "Draft International Convention (text adopted at the meeting of the Committee of Experts held in Geneva, from 10th to 17th July, 1956, under the auspices of ILO)" [Inkommen till Justitiedepartementet 1957–02–14] (RA1v6); International Labour Organisation: "Proposed international convention concerning the protection of performers, manufacturers of phonographic records and broadcasting organisations". International Labour Office, Geneva 1957 (RA1v6); Bergström (1960).
- 854 Bernbyrån [United international bureaux for the protection of industrial, literary and artistic property]: "Study Group on so-called 'neighbouring rights' (Intermediate intellectual rights): Report by Dr Arpad Bogsch, Rapporteur-General", Paris, 7–11 May 1956. [Inkommen till Justitiedepartementet 1957–02–14] (RA1v6); "Union de Berne – Unesco. Comité d'experts sur la protection internationale des exécutants, des enregistreurs et des radiodiffuseurs. (Monte-Carlo 4–13 mars 1957). Liste des participants", 1957–03–06 (RA1v5); "Committee of Experts on Neighbouring Rights (Monaco, 4th to 13th March, 1957)", Bern, april 1957 (RA1v6); Bergström (1960).

- 855 Torwald Hesser: "PM ang. pågående arbeten att genomföra ett internationellt skydd för utövande konstnärer m.fl. samt av Bernbyrån och UNESCO i anslutning härtill gjorda framställningar till den svenska regeringen." 1956-03-19 (RA1v3); Erik Hedfeldt: "Synpunkter på UNESCO:s remiss ang. utövande konstnärer m.m. (i anslutning till hovrättsassessor Hessers PM av 19 mars 1956)" 1956-03-19 (RA1v2a).
- 856 Brev från S. Petrén, svenska ambassaden i Paris, till Utrikesdepartementet, 1956-03-09 (RA2v1).
- 857 Bergström (1960); se även Justitiedepartementet: "P.M. ang. ett nytt utkast till internationell konvention om skydd för utövande konstnärer, framställare av fonogram samt radioföretag, antaget i Haag den 20 maj 1960", oktober 1960.
- 858 Rosén (1992), s. 8.
- 859 Malm (1997), s. 12; Laing (2004), s. 77.
- 860 Tyska översättningen av Romutkastet använde formuleringen "darstellende oder aufführende Künstler" (*Ufita* 18, 1954, s. 77n). På svenska användes visserligen "utövande konstnär" sedan länge som enhetlig fackterm. Auktoritetskommitténs förslag att införa denna term i lagstiftningen ifrågasattes dock av många remissinstanser. (Auktoritetskommittén (1957): "Sammanställning av remissyttrandena över Auktoritetskommitténs betänkande om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk (SOU 1956:25)", s. 145).
- 861 Romutkastet garanterade visserligen ingen som helst ersättningsrätt åt musikererna. Likväl stadgade dess femte artikel att om en sådan ersättningsrätt skulle tillämpas så var det upp till varje enskilt land att välja mellan den individuella och den kollektiva principen (SOU 1956:25, s. 608-612).
- 862 "Anteckningar förda vid nordiska överläggningar om auktoritetsrätt och artisträtt i Stockholm 1-4 juli 1953" (RA2v14); se även Auktoritetskommittén: "PM II angående vissa av den svenska auktoritetskommittén föreslagna ändringar i det nordiska utkastet till lag om upphovsmannarätt", december 1954 (RA1v3).
- 863 "Anteckningar förda vid nordiska överläggningar om auktoritetsrätt och artisträtt i Stockholm 1-4 juli 1953" (RA2v14).
- 864 Kirke- och undervisningsdepartementet: "Åndsverkslovgivningen. Utkast til odelstingsproposisjon om lov om avgift på offentlig framføring av utøvende kunstneres prestasjoner m.v.", 1955-10-18 (RA2v6); Kirke- og undervisningsdepartementet, Ot. prp. nr. 10/1956: "Lov om avgift på offentlig framføring av utøvende kunstneres prestasjoner m.v." (RA2v18); Gustaf Montelius: "Nordisk Musikerunion", *Musikern* 3/1956; Gustaf Montelius: "Norge blir først med lagskydd för utövande konstnärer", *Musikern* 4/1956; SOU 1956:25, s. 368-371; Rosén (1992), s. 14.
- 865 Gustaf Montelius: "Redogörelse för förhandlingarna med Sveriges Radio an-

- gående ersättning för sändning av grammofonmusik i radio och TV", bilaga till protokoll fört vid konstituerande sammanträde med interimsstyrelsen för Sami, 1962-03-27 (Sami/MF/1a).
- 866 SOU 1956:25, s. 369-371; se även Prop. 17:1960, s. 229-230.
- 867 "Grammofonbolagen nöjdast i kårdebatt om auktorsrätt", *Dagens Nyheter* 1956-10-26; "Rättsskydd för musiker föreslås i ny auktorlag", *Dagens Nyheter* 1956-05-15; Sven Wassmuth: "Rättsskydd för svenska musiker m.fl.", *Musikern* 12/1956; Sven Wassmuth: "Rättsskydd för utövande konstnärer", *Musikern* 4/1957; Auktorrättskommittén (1957): "Sammanställning av remissyttrandena över Auktorrättskommitténs betänkande om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk (SOU 1956:25)", s. 149-152; Prop 17:1960, s. 233.
- 868 Auktorrättskommittén (1957): "Sammanställning av remissyttrandena över Auktorrättskommitténs betänkande om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk" (SOU 1956:25), s. 151-152; Se även "Grammofonbolagen nöjdast i kårdebatt om auktorsrätt", *Dagens Nyheter* 1956-10-26; Prop. 17:1960, s. 233.
- 869 Prop 17:1960, s. 236.
- 870 "ILO hör väl till socialdepartementets sfär och UNESCO till ecklesiastikdepartementets" skrev S. Petrén från svenska ambassaden i Paris i ett brev till Utrikesdepartementet, 1956-03-09 (RA2v1).
- 871 SOU 1956:25, s. 358, 373.
- 872 "Utifrån: FIM-styrelsens ordinarie sammanträde i London", *Musikern* 8/1950.
- 873 Sven Wassmuth: "Utövande konstnärers rätt", *Musikern* 7-8/1959.
Se även referat av Wassmuths plädering vid Musikerförbundets kongress 1957 i Edström (1982), s. 239.
- 874 Auktorrättskommittén (1957): "Sammanställning av remissyttrandena över Auktorrättskommitténs betänkande om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk (SOU 1956:25)", s. 152.
- 875 jfr. Auktorrättskommittén: "UTKAST till LAG om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk", 1946-12-28 (RA2v10).
- 876 Se alternativ formulering av 47 § i Justitiedepartementets arbetsutkast från november 1957, "Förslag till LAG om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk" (RA1v1b).
- 877 Prop. 17:1960, s. 255.
- 878 Brev från Torben Lund (danska Auktorrättskommittén) till Rolf Greve (biträdande sekreterare, svenska Auktorrättskommittén), 1956-08-21 (RA2v6).
- 879 Ibid.
- 880 Auktorrättskommittén: "PM II angående vissa av den svenska auktorrättskommittén föreslagna ändringar i det nordiska utkastet till lag om upphovs-



mannarätt", december 1954 (RA1v3), s. 27; Auktorrättskommittén: "Utkast till Lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk", maj 1955. Texten är märkt: "Utkastet återgiver den svenska texten av det lagförslag, som på grundval av ett i Köpenhamn 1949 antaget utkast utarbetats vid den nordiska auktorrättskonferensen i Stockholm 1955." Handlingar ang konferensen i Stockholm, 19–30 april 1955 (RA2v14); SOU 1956:25, s. 22, 385; Prop. 17:1960, s. 282.

- 881 "Rättsskydd för musiker föreslås i ny auktorlag", *Dagens Nyheter* 1956–05–15 (pressklipp sparat av Auktorrättskommittén, RA2v28).
- 882 "Grammofonbolagen nöjdast i kårdebatt om auktorsrätt", *Dagens Nyheter* 1956–10–26, pressklipp sparat av Auktorrättskommittén, RA2v28.
- 883 Auktorrättskommittén (1957): "Sammanställning av remissyttrandena över Auktorrättskommitténs betänkande om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk (SOU 1956:25)", s. 163–164; Prop. 17:1960, s. 252–253.
- 884 SOU 1956:25, s. 385–386; Auktorrättskommittén (1957): "Sammanställning av remissyttrandena över Auktorrättskommitténs betänkande om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk (SOU 1956:25)", s. 182.
- 885 Auktorrättskommittén (1957): "Sammanställning av remissyttrandena över Auktorrättskommitténs betänkande om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk (SOU 1956:25)", s. 182; Prop 17:1960, s. 280.
- 886 Prop 17:1960, s. 281.
- 887 *Musikern* 2/1962, s. 14; se även *Nytt från Teaterförbundet*, februari 1962.
- 888 "Protokoll. Konstituerande sammanträde 7.2.1962" (Sami/MF/1a).
- 889 Freddy Andersson: "Rapport från Sammanträde med Samis arbetsutskott", 1963–06–12 (Sami/TF/EI); Sami, AU-protokoll 1963–07–05 (Sami/MF/1b); 25 år med SAMI (1988), s. 29.

Även efter att Sami år 1969 hade skaffat ett eget kansli, fortsatte många av styrelsemötena att hållas i Musikerförbundets lokaler. Detta framgår t.ex. av styrelseprotokollen från 1970 (Sami/MF/3a).

- 890 Se ovan, avsnitt 3.19.
- 891 Konferensprotokoll, Nordiskt Solistråd för Utövande Tonkonstnärer, 16–17 november 1963 (RA3v30); Brev från styrelsen för Tonkonstnärslförbundet till justitieminister Herman Kling, 1964–03–24 (Sami/TF/EI; även i RA3v30).
- 892 Nordisk Musiker Union: "Referat af forhandling med de svenske grammofonproducenter den 24/3–61" (Sami/TF/EI); "Protokoll fört vid förhandlingar med representanter för utövande konstnärer", 1961–04–26 (Sami/TF/A1); Brev till Svenska Gruppen av Ifpi, undertecknat av Musikerförbundet (Gustaf Montelius), Teaterförbundet (Rolf Rembe) och Tonkonstnärslförbundet (Gunnar Hahn), 1961–05–03 (Sami/TF/EI); Rolf Rembe: "Utkast till provi-





soriska regler angående fördelning av ersättning till utövande konstnärer via Sveriges artisters och musikers intresseorganisation (SAMI)", 1961–10–16 (Sami/TF/E1).

- 893 "Protokoll. Konstituerande sammanträde 7.2.1962" (Sami/MF/1a).

Tonkonstnärsförbundets företrädare protesterade mot hur de hade behandlats, bland annat genom att skriva till justitieministern och kräva en lagändring med innebörden att Sami skulle underkastas ett större statligt inflytande för att bryta dess parafackliga karaktär. Se brev från Tonkonstnärnförbundet till justitieminister Herman Kling, 1964–03–24 (Sami/TF/E1; även i RA3v30); se även konferensprotokoll, Nordiskt Solistråd för Utövande Tonkonstnärer, 16–17 november 1963 (RA3v30).

- 894 Brev till advokat Berndt Philipson från en företrädare för Teaterförbundet, troligtvis Rolf Rembe, 1962–01–07 (Sami/TF/E1).

- 895 Harry Olt, "Vi odlar inte längre potatis i blomsterkrukor men väl kulturens frukter", *Musikern* 2/1966; se även Molly Åsbrink, "Svenska Tonkonstnärnförbundet – Några minnesanteckningar kring ett 20-årsjubileum", *Musikern* 11/1966.

- 896 "Protokoll. Konstituerande sammanträde 7.2.1962" (Sami/MF/1a); "Interimsstadgar för SVENSKA ARTISTERS OCH MUSIKERS INTRESSEORGANISATION (SAMI) ek. för., antagna vid konstituerande sammanträde den 7 februari 1962" (Sami/MF/1a).

Att döma av de maskinskrivna interimssadgar som återfinns i Samis arkiv var registreringsavgiften först tänkt att bli 15 kronor. Summan har därefter överstrukits två gånger och höjts först till 30 kronor, sedan till 50 kronor. Detta torde ha utgjort en kännbar tröskel för fackligt oanslutna, med tanke på tidens penningvärde och de blygsamma belopp som till en början kunde förväntas i ersättning.

- 897 Sami, AU-protokoll 1966–12–27 (Sami/MF/1d); Sami, protokoll från ordinarie föreningsstämma 1967–05–25 (Sami/MF/2b); *Nytt från Teaterförbundet*, Augusti 1968.

Stadgeändringen kan sättas i samband med att Tonkonstnärnförbundet just hade givit upp sina anspråk på att vara ett självständigt fackförbund.

- 898 *Nytt från Teaterförbundet*, augusti 1968, s. 3.

- 899 En av de som kom från Teaterförbundet och engagerade sig i uppbyggnaden av Sami var den folkkäre sångaren Harry Brandelius. Se t.ex. "Protokoll. Konstituerande sammanträde 7.2.1962" (Sami/MF/1a); "SAMI", *Nytt från Teaterförbundet*, Juni 1962; Sami, styrelseprotokoll 1970–05–12 (Sami/MF/3a).

- 900 "Protokoll. Konstituerande sammanträde 7.2.1962" (Sami/MF/1a).

- 901 Nordisk Musiker Union: "Referat af forhandling med Fællesrådet for udøven-



- de kunstnere 15/4–61" (Sami/TF/EI); "Protokoll fört vid förhandlingar med representanter för utövande konstnärer", 1961–04–26 (Sami/TF/AI); Brev till Svenska Gruppen av Ifpi, undertecknat av Musikerförbundet (Gustaf Montelius), Teaterförbundet (Rolf Rembe) och Tonkonstnärsförbundet (Gunnar Hahn), 1961–05–03 (Sami/TF/EI).
- 902 "Protokoll fört vid förhandlingar med representanter för utövande konstnärer", 1961–04–26 (Sami/TF/AI).
- 903 Nordisk Musiker Union: "Referat af forhandling med Fællesrådet for udøvende kunstnere 15/4–61" (Sami/TF/EI); Nordisk Musiker Union: "Referat af forhandling med de svenske grammofonproducenter den 24/3–61" (Sami/TF/EI); Nordisk Musiker Union: "Referat af møde i Stockholm 24/3–1961" (Sami/TF/EI); "Protokoll fört vid förhandlingar med representanter för utövande konstnärer", 1961–04–26 (Sami/TF/AI).
- 904 "Protokoll fört vid förhandlingar med representanter för utövande konstnärer", 1961–04–26 (Sami/TF/AI).
- 905 Gustaf Montelius: "Rapport från sammanträde med Svenska Föreningen för upphovsrätt, torsdagen den 8 februari 1962 kl. 19.30 på restaurant Den Gyldene Freden" (Sami/MF/1a).
- 906 Gustaf Montelius: "Rapport från sammanträde med Svenska Föreningen för upphovsrätt, torsdagen den 8 februari 1962 kl. 19.30 på restaurant Den Gyldene Freden." (Sami/MF/1a); Sami, styrelseprotokoll 1962–03–27 (Sami/MF/1a), se särskilt Gustaf Montelius: "Redogörelse för förhandlingarna med Sveriges Radio angående ersättning för sändning av grammofonmusik i radio och TV" (bilaga till protokollet); Sami, styrelseprotokoll 1962–12–03 (Sami/MF/1a); Brev från Samis arbetsutskott till lagbyråchefen Torwald Hesser, 1962–08–13 (Sami/MF/1a); Skrivelse från Torwald Hesser till SR och Ifpi, 1963–01–15 (Sami/MF/1a).
- 907 Gustaf Montelius: "Redogörelse för förhandlingarna med Sveriges Radio angående ersättning för sändning av grammofonmusik i radio och TV" (bilaga till Sami, styrelseprotokoll 1962–03–27) (Sami/MF/1a); Brev från Samis arbetsutskott till lagbyråchefen Torwald Hesser, 1962–08–13 (Sami/MF/1a); Sami, styrelseprotokoll 1962–12–03 (Sami/MF/1a).
- 908 Sami, styrelseprotokoll 1962–03–27 (Sami/MF/1a), se särskilt Gustaf Montelius: "Redogörelse för förhandlingarna med Sveriges Radio angående ersättning för sändning av grammofonmusik i radio och TV" (bilaga till protokollet); Sami, styrelseprotokoll 1962–04–09 (Sami/MF/1a); Sami, styrelseprotokoll 1962–12–03 (Sami/MF/1a).
- 909 Skrivelse från Torwald Hesser till SR och Ifpi, 1963–01–15 (Sami/MF/1a).
- 910 Uppgifterna om hur Ifpi ställde sig i förhandlingarna med Sveriges Radio

- kommer från Samis arkiv, där det framkommer att Sami ville ställa högre krav än Ifpi. Se exempelvis Gustaf Montelius: "Redogörelse för förhandlingarna med Sveriges Radio angående ersättning för sändning av grammofonmusik i radio och TV", bilaga till styrelseprotokoll 1962-03-27 (Sami/MF/1a).
- 911 Sami, styrelseprotokoll 1963-04-08 (Sami/MF/1b); Protokoll fört vid sammanträde mellan representanter för Sami och Ifpi, 1963-11-13 (Sami/MF/1b).
- 912 Sami, styrelseprotokoll 1962-12-03 (Sami/MF/1a).
- 913 Sami: Årsredovisning för tiden 28 maj 1963 - 31 december 1963 (Sami/MF/1b).
- 914 Minutpriserna betecknar den totala ersättning som parterna yrkade på, utslagen per det totala antalet minuter som Sveriges Radio utsände grammofonmusik som omfattades av de aktuella rättigheterna under det första år som dessa ägde laga kraft. (NJA 1968:26).
- 915 Sami, styrelseprotokoll 1965-05-03 (Sami/MF/1d); Sami, protokoll från ordinarie föreningsstämma 1965-05-28 (Sami/MF/1d); NJA 1968:26.
- 916 NJA 1968:26.
- 917 NJA 1968:26, s. 114-115, 119-121.
- 918 Hovrätten skrev i sitt domskäl uttryckligen att beräkningen av ett ersättningsbelopp "måste bli i högsta grad skönsmässig". (NJA 1968:26, s. 116) Redan i 1960 års upphovsrättsproposition hade ansvarig minister konstaterat om den nya typen av ersättningsrätt: "Det är här icke fråga om invecklade juridiska spörsmål utan om en skönsmässig bedömning inom ett rättsområde av speciell typ." (Prop. 17:1960, s. 281).
- 919 NJA 1968:26, s. 108, 112-113, 119-121.
- 920 NJA 1968:26, s. 109, 119-121.
- 921 NJA 1968:26; Inlaga från Göran Luterkort (Sveriges Radio) till Stockholms Rådhusrätt, 1963-11-15 (Sami/MF/1b); Inlaga från Göran Luterkort (Sveriges Radio) till Svea hovrätt, 1965-09-29 (Sami/MF/1d); Inlaga från Bo Weslien (Ifpi) till Stockholms Rådhusrätt, 1964-02-28 (Sami/MF/1b).
- 922 NJA 1968:26, s. 110.
- 923 Inlaga från Bo Weslien (Ifpi) till Stockholms Rådhusrätt, 1964-02-28 (Sami/MF/1b).
- 924 NJA 1968:26, s. 111.
- 925 NJA 1968:26, s. 111; Inlaga från Sveriges Radios juridiska ombud Göran Luterkort till Högsta domstolen, 1967-08-21 (Sami/MF/2b).
- 926 NJA 1968:26, s. 119-121.
- 927 Ifpi genom advokat Per-Axel Weslien: "Genmäle till Kungl. Maj:ts och Rikets Svea Hovrätt", december 1965 (Sami/MF/1d).
- 928 Se t.ex. Sami, protokoll för konstituerande styrelsemöte, 1967-11-07 (Sami/MF/2b).

- 929 NJA 1968:26, s. 119–121; Gösta Holmström: "Rapport från sammanträde med Svenska Gruppen av IFPI", 1967–04–03 (Sami/TF/EI).
- 930 NJA 1968:26, s. 119–121.
- 931 NJA 1968:26, s. 115; SOU 1956:25, s. 376.
- 932 NJA 1968:26, s. 108, 113–114.
- 933 NJA 1968:26.
- 934 Detta under förutsättning att ersättningen som utbetalades till Ifpi skulle delas lika mellan Ifpi och Sami, vilket Högsta domstolen torde ha räknat med.
- 935 Ett exempel är den så kallade kassettskatt som infördes 1982. Staten valde att betala en del av de inkasserade pengarna i bidrag till organisationer för rättighetshavare på musikområdet. Dessa kom att delas upp enligt principen 40 procent till Stim, 30 procent till Sami och 30 procent till Ifpi/Niff, enligt överenskommelse mellan dessa organisationer. Se exempelvis Sami, AU-protokoll, 1982–06–17 (Sami/MF/4e); Sami, styrelseprotokoll 1984–04–24 (Sami/MF/5).
- För exempel på hur motsvarande fördelning mellan de tre intressegrupperna skilde sig i andra europeiska länder, se t.ex. "Upphovsrättsersättning/skatt på ljudkassetter, bildkassetter och utrustning" (1986–10–01), bilaga till "Avgift på kassetter", skrivelse från Stim till Upphovsrättsutredningen, 1987–06–12 (RA3v18).
- 936 Ifpi hade föreslagit att ersättningen delades 50/50 redan i samband med att Sami grundades, men då förklarade sig Samis ordförande fast besluten om att driva ett självständigt ersättningskrav gentemot Sveriges Radio. (Gustaf Montelius: "Redogörelse för förhandlingarna med Sveriges Radio angående ersättning för sändning av grammofonmusik i radio och TV", bilaga till styrelseprotokoll 1962–03–27, Sami/MF/1a).
- 937 Sami, styrelseprotokoll 1963–04–08 (Sami/MF/1b); Sami, styrelseprotokoll 1969–03–26 (Sami/MF/2d).
- 938 Brev från advokat Weslien till Freddy Andersson (Sami), 1968–03–22 (Sami/MF/2b); Brev från SMF genom Freddy Andersson till Leuzinger och Ratcliffe (FIM), 1968–04–26 (Sami/MF/2c).
- 939 Brev från Kurt Atterberg till Freddy Andersson, 1968–04–11 (Sami/MF/2c).
- 940 Garberding (2007), s. 19–20.
- 941 Bergman (2010), s. 41–44.
- 942 Sami, AU-protokoll 1969–01–23 (Sami/MF/2d).
- 943 Rolf Rembe: "Rapport från konferens om de utövande konstnärernas rättigheter i Genève 22–23 september 1962" (Sami/MF/1a); FFF: "Directive regarding ratification of the Rome Convention 1961", daterat augusti 1963, s. 14–15 (TF/F11:2); Sven Gref: "Rapport från sammanträde i Köpenhamn den 31/8

- 1965", 1965-10-05, (Sami/MF/1d); Sami, styrelseprotokoll 1966-05-13, (Sami/MF/2a).
- 944 Sami, styrelseprotokoll 1966-05-13, (Sami/MF/2a).
- 945 Rolf Rembe: "Rapport från konferens om de utövande konstnärernas rättigheter i Genève 22-23 september 1962" (Sami/MF/1a); Sami, styrelseprotokoll 1966-05-13, (Sami/MF/2a); "Konferens om performers' rights i Genève, 22-23 september 1962", dokumentsamling (TF/F11:2); FFF: "Directive regarding ratification of the Rome Convention 1961", augusti 1963, s. 14-15 (TF/F11:2).
- 946 "Minutes of the international conference on the exercise of the rights of performers, held in Geneva on 22nd and 23rd September 1962" (TF/F11:2).
- 947 "Konferens om performers' rights i Genève, 22-23 september 1962", dokumentsamling (TF/F11:2).
- 948 Citatet av Rolf Rembe, ursprungligen på engelska, är hämtat ur mötesprotokollet. "Minutes of the international conference on the exercise of the rights of performers, held in Geneva on 22nd and 23rd September 1962" (TF/F11:2).
- 949 Rolf Rembe: "Utkast till provisoriska regler angående fördelning av ersättning till utövande konstnärer via Sveriges artisters och musikers intresseorganisation (SAMI)", 1961-10-16 (Sami/TF/E1).
- Enligt detta förslag skulle Sami-styrelsen i undantagsfall kunna medge individuell ersättning även åt anonyma musiker, men bara om de spelade i grupper bestående av högst fyra medlemmar.
- 950 Rolf Rembe: "Utkast till fördelningsregler för SAMI", 1962-04-19 (Sami/TF/E1).
- 951 Sami, AU-protokoll 1962-04-04 (Sami/MF/1a).
- 952 I Samsioe: "PM betr. fördelningsregler för SAMI", maj 1962 (Sami/MF/1a); Rolf Rembe: "Utkast till fördelningsregler för SAMI. alternativ 2", 1962-11-28 (Sami/TF/E1); Rolf Rembe: "PM angående fördelning av ersättning enligt upphovsrättslagen 47 §", till Samis föreningsstämma 1963-05-28 (Sami/MF/1b); Sven Gref: "Förslag till fördelningsregler för SAMI", 1963-09-10 (Sami/MF/1b; även i Sami/TF/E1).
- 953 Sami, protokoll från ordinarie föreningsstämma 1964-05-22 (Sami/MF/1c).
- Enligt protokollet infann sig bara en mindre skara på stämman. Vid denna tid torde Sami ha haft ett par hundra medlemmar. Medlemsantalet vid årets slut uppgick enligt årsredovisningen till 254 (Sami/MF/1c).
- 954 Beslut som förtydligade hur fonden skulle användas fattades två år senare på 1966 års föreningsstämma. Sami, protokoll från ordinarie föreningsstämma 1966-05-31 (Sami/MF/2a).
- 955 Sami, styrelseprotokoll 1964-05-04 (Sami/MF/1c); Sami, protokoll från ordinarie föreningsstämma 1964-05-22 (Sami/MF/1c).

- 956 Se även Björnberg (1998), s. 96–99.
- 957 Årsredovisning för Sami, 1964 (Sami/MF/1c).
- 958 "Uppställning över vissa solisters inkomster från skivbolag samt erhållna ersättningar från SAMI". Odaterat dokument rörande åren 1963–64 (Sami/MF/2a); Årsredovisning för Sami, 1964 (Sami/MF/1c).
- 959 "Utdelning för perioden 1 juli 1965 – 30 juni 1966" (Sami/TF/BI).
- 960 "Uppställning över vissa solisters inkomster från skivbolag samt erhållna ersättningar från SAMI". Odaterat dokument rörande åren 1963–64 (Sami/MF/2a); Årsredovisning för Sami, 1964 (Sami/MF/1c).
- 961 Protokoll fört vid sammanträde mellan representanter för Sami och Ifpi, 1963–11–13 (Sami/MF/1b); Sami, AU-protokoll 1965–01–22 (Sami/MF/1d); Sami, styrelseprotokoll 1965–01–29 (Sami/MF/1d); Sami, protokoll från ordinarie föreningsstämma 1965–05–28 (Sami/MF/1d).
- 962 Sami, AU-protokoll 1965–01–22 (Sami/MF/1d); Sami, styrelseprotokoll 1965–01–29 (Sami/MF/1d).
- 963 Sami, AU-protokoll 1965–11–16 (Sami/MF/1d) Protokollet återfinns i två versioner och i den ena av dessa är dragspelspunkten överstruken med bläckpenna. Det är oklart om Sami fattade något beslut om att sänka ersättningen till dragspelskapellmästare.
- 964 "Freddy Anderson framhöll att man vid FIM:s kongress bl a sagt att det var oriktigt att dela ut ersättningarna direkt till musikerna eftersom det var dom som åstadkom skadan. Yngve Åkerberg påpekade att man vid kongressen fördömt det tyska systemet eftersom det inte byggde på förekomsten utan på inkomstuppgifterna." – Sami, styrelseprotokoll 1966–05–13 (Sami/MF/2a).
- 965 Sami: Årsredovisning 1966 (Sami/MF/2a).
- 966 Sami, styrelseprotokoll 1966–04–29, (Sami/MF/2a); Sami, styrelseprotokoll 1966–05–13, (Sami/MF/2a).
- 967 Sami: "Rollkoder & poäng", <http://www.sami.se/artister-musiker/inspelningslista/rollkoder-poaeng.aspx>.
- 968 Sami (1988), s. 22.
- 969 Henriques (2008); Goodman (2009).
- 970 Sami, styrelseprotokoll 1964–05–04 (Sami/MF/1c).
- 971 Sami: Årsredovisning 1966 (Sami/MF/2a).
- 972 Sami, styrelseprotokoll 1966–04–29, (Sami/MF/2a).
- 973 Brev från A. Holmstedt (Ifpi) till Freddy Andersson, 1966–10–12 (Sami/MF/2a).
- 974 Brev från A. Holmstedt (Ifpi) till Freddy Andersson, 1966–10–12 (Sami/MF/2a); Sami: Årsredovisning 1966 (Sami/MF/2a).
- 975 "Förslag: Stadgar för MAGRI (samarbetsorgan för SAMI och Svenska Grup-



- pen av IFPI", odaterat dokument. (Sami/MF/2b); Gösta Holmström: Rapport från möte mellan Ifpi och Sami, 1967-01-18 (Sami/MF/2b); Protokoll, "Årsmöte med IFPI, Svenska Gruppen, den 1 juni 1967 å Strand Hotel" (Sami/MF/2b); "Överenskommelse mellan SAMI samt Svenska Gruppen av IFPI". Odaterat, ej underskrivet dokument. (Sami/MF/2b); "Rapport från överläggningar mellan representanter för Svenska gruppen av IFPI och SAMI:s arbetsutskott", 1968-04-22 (Sami/MF/2c); Årsredovisning 1969 (Sami/MF/2d).
- 976 Årsredovisning 1969 (Sami/MF/2d); Avtal mellan Sveriges Radio och Svenska Gruppen av Ifpi, undertecknat 1968-06-11 (Sami/TF/EI); Avtal mellan Sveriges Radio och Svenska Gruppen av Ifpi, undertecknat 1969-02-13 (Sami/TF/EI).
- 977 Redan i förberedelserna inför grundandet av Sami, våren 1961, konstaterades i ett protokoll: "Vid föregående förhandlingstillfälle fick man emellertid den uppfattningen att grammofonindustrins representanter inte var särskilt intresserade av en gemensam administration på grund av att kontrollen för grammofonindustrins del inte behövde vara så omfattande." ("Protokoll fört vid förhandlingar med representanter för utövande konstnärer", 1961-04-26, i Sami/TF/A1).
- 978 Sami, styrelseprotokoll 1974-02-04 (Sami/TF/A1); se även Sami, AU-protokoll 1970-09-03 samt 1972-06-13 (Sami/TF, A3).
- 979 Siffrorna avser den 31 december respektive år och är hämtade ur följande årsredovisningar från Sami: 1964 (Sami/MF/1c); 1966 (Sami/MF/2a); 1967 (Sami/MF/2b); 1971, 1972, 1973, 1974 (Sami/TF/B1); 1986, 1987 (Sami/MF/6e), 1988 (Sami/MF/6b).
- Tabellen bortser från Sami-an slutna dödsbon. Oklarhet råder kring antalet anslutna den 31 december 1972. Årsredovisningen för 1972 anger antalet 876, men följande årsredovisning anger att Sami hade 1005 anslutna den 1 januari 1973. Årskiftet har i de övriga fallen aldrig förändrat siffrorna. Min bedömning är att siffran 876 är en trolig felskrivning, varför jag har använt siffran 1005 i tabellen.
- 980 Brev från Sami, troligtvis till Musikerförbundet och Teaterförbundet, rubricerat "Betr. beviljat medlemskap eller anslutning i SAMI", 1970-08-07; Bilaga till styrelseprotokoll, 1979-02-07 (Sami/MF/4b).
- 981 Under 1972 dryftade Sami-styrelsen även problemet med musiker som går med i ett förbund för att få utkassera sin inestående Sami-ersättning, bara för att omedelbart därefter utträda. Ett beslut fattades om att tolka stadgarna så att medlemskap i Sami endast beviljas åt personer vars fackligt medlemskap är av kontinuerlig karaktär. (Sami, styrelseprotokoll 1972-11-29, i Sami/TF/A1).



- 982 Varje år under perioden 1970–1980 hade Musikerförbundet omkring 12000 medlemmar. Siffran inkluderade hel- och deltidsmusiker såväl som andra yrkesgrupper ("Antalet medlemmar sista dec resp. år (exkl. pensionärer)", odaterat dokument, cirka 1981, i MF/E08:22).
- 983 Brev från Yngve Åkerberg till "berörda avdelningar" (med bifogad förteckning över nya Sami-an slutna som inte är fackligt organiserade), 1981–09–14 (MF/E08:22).
- 984 "Antalet medlemmar sista dec resp. år (exklusive pensionärer)" samt "Arbetslöshetsutvecklingen under 1970-talet" (Två odaterade dokument, cirka 1981, i MF/E08:22).
- 985 Edström (1982), s 170, 283, 308.
- 986 Freddy Anderson, "Svartspelning", *Musikern* 11/1970; "Svartspelningarna" debatterade vid möte i avd 5", *Musikern* 1/1971; Sven Blommé, "Samtliga är med", *Musikern* 5/1975; "Viseringsutredningens betänkande", *Musikern* 9/1976; Yngve Åkerberg, "Till kamp mot oorganiserad arbetskraft", *Musikern* 2/1979; Brev från Yngve Åkerberg till "berörda avdelningar" inom Musikerförbundet, 1980–11–06 (MF/E08:22).
- 987 Uppgiften baseras på en lista över ett femtiotal nya anslutna och medlemmar i Sami, första halvåret 1970. Av dem som inte hade adress i Storstockholm bodde flertalet i Göteborg. (Brev från Sami, troligtvis till Musikerförbundet och Teaterförbundet, rubricerat "Betr. beviljat medlemskap eller anslutning i SAMI", 1970–08–07).
- 988 SOU 1954:2.
- 989 SOU 1954:2, s. 13, 21–22.
- 990 Under sin tid som ordförande i musikutredningen genomgick Tage Lindbom en personlig förvandling från tongivande socialdemokrat till konservativ civilisationskritiker. I sina egna böcker från denna tid riktade han en hård kritik mot industrisamhället och populärkulturen – företeelser som han ställde mot en idealiserad bild av äldre tiders bondesamhälle. (Sundgren 2007, s. 294–295, 298, 343–344) Det är tänkbart att Tage Lindbom fann det svårt att, med sin intellektuella heder i behåll, leverera förslag om hur musiklivet skulle dra nytta av "de moderna tekniska hjälpmedlen".
- 991 SOU 1954:2; se även Gustafson (2011), s. 31–32.
- 992 Se avsnitt 2.3.7 ovan samt Gustafson (2011), s. 46–49.
- 993 Oskar Lindkvist, Stellan Arvidson. Riksdagsmotion 1962:625 AK.
- 994 Enligt uppgift författades motionen av Ulf Bergengren, make till Molly Åsbrink som var sångerska och förbundssekreterare i Tonkonstnärnsförbundet, tillika aktiv socialdemokrat. En av de två undertecknande riksdagsledamöterna, Stellan Arvidson, var även ordförande i Klys, en paraplyorganisation

- där Tonkonstnärsförbundet ingick (Gustafson 2011, s. 41–46). Klys kommer att behandlas närmare nedan i avsnitt 8.2. Stellan Arvidson hade redan 1952 förordat en kulturpolitik med "socialistisk grundsyn", i opposition mot det framlagda förslaget till kulturpolitiskt program för socialdemokraterna vilket han betraktade som ett "liberalt kulturprogram" (Sundgren 2007, s. 300).
- 995 Allmänna beredningsutskottets utlåtande 1962:16; Riksdagens skrivelse 1962:167.
- 996 "Rikskonserter. Betänkande I av Konsertbyråutredningen", Ecklesiastikdepartementet 1962:8, s. 12–14; SOU 1967:9, s. 7–9; SOU 1971:73, s. 7–8.
- 997 Konsertbyråutredningen avstod från begrepp som "direkt upplevelse" och "levande musik" redan i sitt första betänkande, hösten 1962. De talade hellre om att konsertsalen behövs som komplement till radio och grammofoon eftersom den främjar ett koncentrerat lyssnande. Fortfarande handlade resonemangen enbart om så kallad seriös musik ("Rikskonserter. Betänkande I av Konsertbyråutredningen", Ecklesiastikdepartementet 1962:8, se särskilt s. 45–49; Gustafson 2011, s. 49–50).
- 998 Lennart Holm var arkitekt och blev senare chef för Statens planverk. Strategi för kultur använder inte begrepp som "levande musik" och skiljer inte mellan "direkta" och "indirekta" upplevelser. Lennart Holm menade förvisso att konserten var ett distributionsmedium med kvaliteter som inte kunde ersättas av grammofoon och radio, men dessa kvaliteter beskrevs främst i termer av lyssnarens möjlighet till koncentration (Holm 1964/1971; Gustafson 2011, s. 51).
- 999 Gould (1966/2004).
- 1000 Gustafson (2011), s. 57–73.
- 1001 *Fylkingen* (1994), s. 19–21, 26–27; Se även *Fylkingen bulletin* 1/1966, 1/1967.
- 1002 Förslaget till Elektronmusikstudion kom från Knut Wiggen vid *Fylkingen*. Sveriges Radio fattade beslutet om bygge 1964 och studion togs i bruk 1966 (SOU 1977:30, s. 12–13).
- 1003 Citatet kommer från Fylkingens generalprogram för 1962–63. Återgivet i *Fylkingen* (1994), s. 20.
- 1004 "Fylkingens förslag till statlig produktion av grammofoonskivor" (daterat januari 1965), i *Fylkingen bulletin* 1/1966.
- 1005 "Fylkingens förslag till statlig produktion av grammofoonskivor" (daterat januari 1965), i *Fylkingen bulletin* 1/1966; Se även SOU 1971:73, s. 36–38.
- Musikerförbundets ordförande Freddy Andersson var, som väntat, kritisk till Fylkingens förslag. Grammofoonskivan kan "aldrig bli annat än en ersättning", skrev han på ledarsidan i *Musikern* (8/1965).
- 1006 Knut Wiggen: "Musiklivet och den 'levande' musiken", *Dagens Nyheter* 1965–07–15.

- 1007 Folke Rabe: "Att se på musiken", *Dagens Nyheter* 1965-07-20; Folke Rabe: "Konserter – och skivor!", *Dagens Nyheter* 1965-08-14.
- 1008 Lars-Gunnar Bodin & Bengt Emil Johnson: "Grammofonskivans fördelar", *Dagens Nyheter* 1965-08-06.
- 1009 F. Hähnel: orubricerad artikel, löpande över olika sidor i *Fylkingen bulletin* 1/1966; Knut Wiggen: "Memorandum 1965", *Fylkingen bulletin* 1/1967.
- 1010 Knut Wiggen (1971) beskrev å ena sidan en musikkultur med rötterna i 1800-talets borgerskap: "musik som realiserades på instrument konstruerade enligt mekaniska principer och som distribuerades av organ uppbyggda enligt samma principer, såsom konsertsalar och nottryck." Å andra sidan fanns det "en spirande musikkultur från vår egen tid, elektronikens och massmedias tid." Av allt att döma handlar Knut Wiggens resonemang enbart om konstmusik. Hur populärmusiken borde medieras – om alls – kommenterar han inte.
- 1011 Göran Nylöf: "Musikvanor i Sverige", bilaga till SOU 1967:9, s. 166-167, 173.
- 1012 SOU 1971:73, s. 7-8, 80-82.
- 1013 SOU 1971:73, s. 82.
- 1014 Fundamentet för "1974 års kulturpolitik" bestod av tre propositioner som regeringen lade fram kring 1970-talets mitt: 1974:28, 1975:20 och 1975/76:135 (Jacobsson, 2012).
- 1015 SOU 1972:66, s. 206.
- 1016 "Prog" kan läsas som en förkortning av "progressiv musik" eller "den progressiva musikrörelsen", ej att förväxla med den engelskspråkiga förkortningen "prog" som inte syftar på en rörelse utan på en viss musikstil, "progressiv rock". Jag kommer fortsättningsvis att använda uttrycken "musikrörelsen" och "progen" som synonymer, syftandes på ett specifikt svenskt fenomen.
- 1017 Arvidsson (2008), s. 11, 219.
- 1018 Arvidsson (2008), s. 96, 128-134, 249-250, 253.
- 1019 Arvidsson (2008), s. 38, 211-212; Gustafson (2011), s. 105-125; Malm (1977); Leif Nylén, "Den hemlösa musiken", *Musikens Makt* 1/1973.
- 1020 Arvidsson (2008), s. 76-81, 213.
- 1021 Arvidsson (2008), s. 76-81.

Åren kring 1960 hade begreppet "kommersiell" använts i delvis annan bemärkelse, exempelvis inom Sami. En kommersiell inspelning var då detsamma som en inspelning som såldes till allmänheten. Om inspelningen gjordes i rent dokumentationssyfte eller för att t.ex. användas i en viss teaterförsäljning, kunde den möjligtvis kallas för icke-kommersiell. Då rörde det sig snarare om inspelning på magnetband, inte om massproducerade grammofonskivor.

För några exempel på detta språkbruk, se Rolf Rembe: "Utkast till pro-



visoriska regler angående fördelning av ersättning till utövande konstnärer via Sveriges artisters och musikers intresseorganisation (SAMI)", 1961–10–16 (Sami/TF/EI); Gustaf Montelius: "Redogörelse för förhandlingarna med Sveriges Radio angående ersättning för sändning av grammfonmusik i radio och TV", bilaga till styrelseprotokoll, 1962–03–27 (Sami/MF/1a); I Samsioe: "PM betr. fördelningsregler för SAMI", maj 1962 (Sami/MF/1a); Bergström (1960), s. 143.

1022 Ludde Lindström: "Musikersolidaritet är nödvändigt!", *Musikens Makt* 4/1973; Om Musikens Makt, se även Arvidsson (2008), s. 220–223.

1023 Edström (1982), s. 285.

1024 Fred Åkerström och Pierre Ström var två välkända trubadurer som associerades till progrörelsen och till det nya intresset för arbetarvisor. (Arvidsson 2008, s. 96, 249–253).

Fred Åkerström var, likt många andra av landets välkända manliga trubadurer, medlem i Teaterförbundet och besökte minst en föreningsstämma i Sami (Matrikel över frilansande artister 1970; Sami, protokoll från föreningsstämma, 1971–05–05, Sami/TF/AI).

Pierre Ström satt rentav i styrelsen för Sami. Troligen var han vid denna tid medlem i Teaterförbundet, men i så fall bytte han vid en senare tidpunkt fackförbund – för på 1990-talet representerade han Musikerförbundet och Sami på den synerligen kommersiella musikmässan Midem (Håkan Hillerström, "MIDEM – en av världens största musikmässor", *Musikern* 3/1994).

1025 Arvidsson (2008). s. 63, 131.

1026 Fleischer (2009b); se även Arvidsson (2008), s. 63.

1027 Kontakten, 1/1975; Malm (1977); Arvidsson (2008), s. 63.

1028 Wallis & Malm (1984), s. 125, 128–129; Hellqvist (1977), s. 69, 204n31; Bjurström (1979), s. 49; Lars Westin: "Pressning problem för NIFF", *Tonfallet* 9/1975; Per Svenson: "Nu pressar musikrörelsen sina egna skivor", *Tonfallet* 16/1976.

Samis årsrapporter från 1970- och 80-talen ger en fingervisning om hur stor del av musikutbudet i Sveriges Radio som kom från skivbolag anslutna till Niff. En grov uppskattning ger vid handen att Sami under 1980-talet fick uppskattningsvis en tredjedel av sina radioersättningar från Niff, resten från Ifpi. (För hänvisning till årsredovisningarna, se not i avsnitt 6.9).

1029 Roger Wallis: "\$TIM", *Musikens Makt* 2/1974; Roger Wallis: "STIM", i *Alternativ festival -75* (1975); Roger Wallis, "\$TIM. Nya anekdoter om komiker och gangsters", *Musikens Makt* 5/1974; "Så används STIM-pengar: Skvalskivor för 100000-tals kronor", *Musikens Makt* 1/1976; Redaktionen i Göteborg, "Gå med i SKAP – och ta över hela organisationen", *Musikens Makt* 1/1976; "SKAP myglar vidare", *Musikens Makt* 4/1976.



- 1030 Malm (1977); Arvidsson (2008), s. 218; "Vad är det vi bråkar om?", *Alternativ festival -75* (1975); se även Teaterförbundets arkiverade handlingar om Alternativ Festival (TF/F15:1).
- 1031 Sami, AU-protokoll 1974–12–18 (Sami/TF/A3); Sami, styrelseprotokoll 1974–12–19 (Sami/TF/A1).
Alternativfestivalens arrangörer ska senare ha riktat "viss kritik" mot Sami, vars AU våren 1975 beslöt att granska denna kritik. Inga uppgifter har dock hittats om vari kritiken bestod eller om någon granskning skedde. Se AU-protokoll 1975–04–02 (Sami/TF/A3).
- 1032 Malm (1977).
- 1033 Margareta Söderberg: "Musik eller mäsik?", i *Alternativ festival -75* (1975).
- 1034 Leif Nylén, "Den hemlösa musiken", *Musikens Makt* 1/1973.
- 1035 Leif Nylén, "Musikrörelsen – ett DÖDSBO?", *Musikens Makt* 11–12/1978.
- 1036 Åke Wiktorsson: "Kontakt nätet viktigare än musikernas lön", *Musikens Makt* 8/1976; Channa Bankier: "Musikens Makt! Ni vill döda rörelsen!", *Musikens Makt* 2/1979; Wallis & Malm (1984), s. 128; Lahger (2002), s. 179.
- 1037 Lasse Tennander, "Musikrörelsens PUBERTETSKRIS", *Musikens Makt* 4/1976; Mikael Wiehe, "Alternativt eller progressivt?", *Musikens Makt* 9/1976; se även Wallis & Malm (1984), s. 128.
- 1038 "Aktion för minimigager", *Musikens Makt* 2/1974; Interimstyrelsen för Musikeraktionen (EMMA) genom Lasse Tennander: "Emma slår till!", *Musikens Makt* 12/1974; "Det kommer 40 pers och musikerna får 18 öre", *Musikens Makt* 4/1976; Ulla B, "Musikerkonferensen. Musiker kongressens rekommendationer om gager, traktamenten mm.", *Kontakten* 1/1977; Bernt Andersson, "Angående musikernas krav på minimigage", *Kontakten* 1/1977; Kontaktnätets styrelse: "Vad KONTAKTNÄTET tillför", *Kontakten* 1/1977.
- 1039 Se avsnitt 3.16 ovan samt Fleischer (2009b).
- 1040 Lars Aldman: "Så mycket ska musiken kosta!", *Musikens Makt* 10/1976; D. Eriksson: "Beklämmande protokoll", *Musikens Makt* 4/1977; Ulla B, "Musikerkonferensen. Musiker kongressens rekommendationer om gager, traktamenten mm.", *Kontakten* 1/1977; Bernt Andersson, "Angående musikernas krav på minimigage", *Kontakten* 1/1977.
- 1041 Slim Lidén: "Musikerkonferens i Göteborg", *Musikern* 12/1976.
- 1042 Bergman (2010), s. 137–166.
- 1043 Sami, AU-protokoll 1976–06–15 samt 1976–10–26 (Sami/TF/A3); Sami, styrelseprotokoll 1976–06–16, 1976–11–08 samt 1977–11–22 (Sami/TF/A1); se även Henrik Sjögren, "Blir detta lokalradions musik: 150 skivor och 'musiktapet'?", *Tonfallet* 20/1976; Arvidsson (2008), s. 69; Edström (1982), s. 228; SOU 1977:19, s. 228.

- 1044 Sami, styrelseprotokoll 1978–10–17 (Sami/MF/4a; även i Sami/TF/A1); Avtal mellan Niff och Sam, daterat 1978–09–15, endast underskrivet av Sami (Sami/MF/4a); Sami, årsredovisning 1978 (Sami/MF/4b).
- 1045 Lahger (2002), s 16.
- 1046 Fleischer (2009b); Jan Peterson: "Den nya Musikrörelsen' – vad är det?", *Kontakt* 4/1979; Lars Aldman, "Jämntjock, gnisslande, kommersiell = nya vågen", *Musikens Makt* 3/1979; se även Arvidsson (2008), s. 219.
- 1047 SOU 1976:33, s. 43.
- 1048 Arvidsson (2008), s. 59–62; se även Nordström, red. (1977).
Beskrivningen av *Tonfallet* baserar sig på min läsning av årgångarna 1975–78.
- 1049 Hellqvist (1977). Se även Bjurström (1979), en bok med likartad inriktning, utgiven av Statens Ungdomsråd med ett dystopiskt efterord författat av Jan Ling, professor i musikvetenskap.
- 1050 Hellqvist (1977), se särskilt s. 107, 154–155; se även Per-Anders Hellquist: "Coca-Colamusiken: Om rätt till kommunikation istället för prostitution", *Tonfallet* 8/1975.
- 1051 Bjurström (1979), s. 53; Arvidsson (2008), s. 102–104; se även Nordström, red. (1977).
- 1052 År 1977 antog Centerpartiet ett kulturpolitiskt program som var påfallande ambitiöst och präglad av teknikkritiska och antikommersiella tankar. Se Frenander (2005), s. 168–169.
- 1053 Bjurström (1979), s. 53.
- 1054 Stöduppprop från Olof Palme och Gunnar Nilsson, "Vi tror på en arbetarrörelsens kultur!", *Musikern* 1/81.
- 1055 Förvisso syftade 1974 års kulturpolitik till att motverka "kommersialismens negativa verkningar" på kulturens område. Detta innebar dock inget förkastande av kommersiell verksamhet i sig. Formuleringar av typen "manipulerande kulturkommersialism" har mer gemensamt med retoriken i *Musikens Makt* än med motiven bakom 1974 års kulturpolitik.
- 1056 Landsorganisationen (1971), Landsorganisationen (1976), s. 1141–1153.
- 1057 LO: Facklig kultursyn (1981), s. 58, 144–148, 155; Landsorganisationen (1981), s. 1315–1335; Yngve Åkerberg: "Facklig kultursyn", *Musikern* 4/1981; Yngve Åkerberg: "Nu har LO-kongressen sagt sitt", *Musikern* 11/1981.
Formuleringarna i LO:s kulturprogram påminner mycket om hur Yngve Åkerberg brukade uttrycka sig (se avsnitt 7.7–7.9 nedan). Särskilt slående är parallellerna till ett diskussionsunderlag som Yngve Åkerberg författade under rubriken "Upphovsrätten", daterat 1980–10–27 (MF/E08:22).
- 1058 Frenander (2005), s. 174–176.
- 1059 Landsorganisationen 1986, se särskilt s. 1609–1630.

- 1060 Fonogrammen i kulturpolitiken. Rapport från kulturrådet 1979:1; se även Statens Kulturråd: "Anteckningar från kulturrådets fonogramkonferens", 1976–06–17 (TF/F15:7).
- 1061 Kulturrådet (1979), s. 145–146.
- 1062 Ibid.
- 1063 Citatet kommer ur folkpartiets riksdagsmotion 1980/81:1868 (kursivering i original). Se även motionerna om kassettskatt från Vänsterpartiet Kommunisterna, som särskilt framhöll behovet av stöd till levande jazzmusik (1981/82:2375, 1981/82:1767).
- 1064 Yngve Åkerberg: "Upphovsrätten", 1980–10–27 (MF/E08:22). Stavfel har korrigerats.
- 1065 KrU 1984/85:16; "Svenska skatten ger för liten kompensation", *Veckans Affärer* 1982–09–30; se även Sami, AU-protokoll 1982–06–17 (Sami/MF/4e); Sami, styrelseprotokoll 1984–04–24 (Sami/MF/5).
- Inom ramen för detta avhandlingsarbete har jag även undersökt kassettskatten och hur den kom att ersättas av det som idag kallas för privatkopieringsersättning. Denna undersökning fick emellertid ett omfång som inte lätt den rymmas i föreliggande avhandling. Min avsikt är att så snart som möjligt fullfölja den för publicering i annat sammanhang.
- 1066 Gustafson (2011), s. 34.
- 1067 SOU 1956:25, s. 373.
- 1068 Se t.ex. Gustaf Montelius: "Lagskyddet för musiker", ledare i *Musikern* 2/1961; Gustaf Montelius: "Redogörelse för förhandlingarna med Sveriges Radio angående ersättning för sändning av grammofonmusik i radio och TV", bilaga till styrelseprotokoll 1962–03–27 (Sami/MF/1a).
- 1069 Stockholms Rådhusrätt: Dom nr DT 24/65 i mål nr T 133/1963 (Sami/MF/1d).
- 1070 Direktören för Stim formulerade liknelsen år 1960: "Men för att skapa elitmusiker fordras det en bred bas att bygga på, utan denna bas – och här citerar jag svenska musikerförbundets ordförande Sven Wassmouth – 'blir det ingen topp på pyramiden.'"
- Sven Wilson: "Den levande musikens död..." (*På begäran* 1960).
- 1071 Ett typiskt exempel kan hämtas från 1976 års betänkande *Musiken, människan, samhället*: "Kommer ett ökat krav på teknisk perfektion att leda till en allt hårdare driven färdighetsträning med sikte på absoluta toppprestationer? Vilket pris är vi beredda att betala för en sådan elitmusik? Ska vi tvingas acceptera att musikern begränsar sig som personlighet i övrigt, att han eller hon i sin ständiga träning inte kan få tid till intresse för andra mänskliga uttrycksformer, för allmänna samhällsproblem eller egna fackliga frågor. I all musikutbildning kan det finnas en risk av liknande slag" (SOU 1976:33, s. 73).

- 1072 Yngve Åkerberg: "Kongressen i Nürnberg", *Musikern* 10/1969; Yngve Åkerberg: "Kassettkonferens i Genève", *Musikern* 4/1971; Yngve Åkerberg: "Utöva-
vares rätt 3", *Musikern* 12/1973; Yngve Åkerberg: "Se framtiden an med RSY-
ögon", *Musikern* 2/1975; Yngve Åkerberg: "Teknisk utveckling på gott och
ont", *Musikern* 8–9/1984.
- 1073 Leif Domnérus: "Åkerberg, Yngve. Musikarbetare", *Musikern* 10/1975.
- 1074 Sami, styrelseprotokoll 1963–06–05 (Sami/MF/1b); "SAMI", *Nytt från Teater-
förbundet*, juli 1963.
- 1075 Bert Miller: "Radions 'Tio i topp'-program: Musikstimulans eller ren kultur-
fara?", *Musikern* 10/1963.
- 1076 Protokoll, konstituerande styrelsemöte, 1967–11–07 (Sami/MF/2b).
- 1077 Nöjesindustranställdas kongress i Bryssel 8–11 mars", *Musikern* 4/1965; "FIM",
Musikern 9/1969; Hans Ekheden: "Att lägga sig i", *Musikern* 10/70; Leif Dom-
nérus: "Åkerberg, Yngve. Musikarbetare", *Musikern* 10/1975; "Fim. Kongressen
30.8–3.9 1976", *Musikern* 11/1976.
- 1078 Leif Domnérus: "Åkerberg, Yngve. Musikarbetare", *Musikern* 10/1975; Kultur-
rådet (1979); Statens Kulturråd: "Anteckningar från kulturrådets fonogram-
konferens", 1976–06–17 (TF//F15:7).
- 1079 *Musikern*, 12/1976.
- 1080 Sami (1988), s. 6.
- 1081 Seve Ljungman: "The tendencies to extend the rights of authors: 'droits vois-
ins' (rights of performers, recorders and broadcasters)", daterad 1954–06–30
(i RA1v5); SOU 1956:25, s. 358, 373; Remissvar från Musikerförbundet, i
Auktorrättskommittén (1957): "Sammanställning av remissyttrandena över
Auktorrättskommitténs betänkande om upphovsmannarätt till litterära och
konstnärliga verk (SOU 1956:25)", s. 151; Gustaf Montelius: "'Redogörelse för
förhandlingarna med Sveriges Radio angående ersättning för sändning av
grammofonmusik i radio och TV" (bilaga till Sami, styrelseprotokoll 1962–
03–27 (Sami/MF/1a); Yngve Åkerberg, "Kongressen i Nürnberg", *Musikern*
10/1969; Yngve Åkerberg, "KUR:s betänkande 'NY KULTURPOLITIK'", *Mu-
sikern* 3/1973.
- 1082 Sami, i samråd med Musikerförbundet och Teaterförbundet: Remissvar på
Konstnärerna i samhället (SOU 1975:14), återgivet i Samis årsredovisning 1975
(Sami/MF/3c).
- 1083 Yngve Åkerberg, "Kongressen i Nürnberg", *Musikern* 10/1969.
- 1084 Ibid.
- 1085 Yngve Åkerberg: "Kassettkonferens i Genève", *Musikern* 4/1971.
- 1086 Yngve Åkerberg: "Utöva-
vares rätt 3", *Musikern* 12/1973.
- 1087 Yngve Åkerberg, "Utöva-
vares rätt 2", *Musikern* 11/1973; "Kommer artisten att

- överleva?", ur ILO-information nr 2/78, återtryckt i *Musikern* 12/1978.
- 1088 Yngve Åkerberg: "Utöwares rätt 2", *Musikern* 11/1973.
- 1089 Yngve Åkerberg: "Kassettkonferens i Genève", *Musikern* 4/1971; Yngve Åkerberg, "Utöwares rätt 2", *Musikern* 11/1973; Yngve Åkerberg: "Se framtiden an med RSY-ögon", *Musikern* 2/1975.
- 1090 Yngve Åkerberg: "Kassettkonferens i Genève", *Musikern* 4/1971; Sami: årsredovisning 1970 (Sami/MF/3a).
- 1091 Yngve Åkerberg, "Utöwares rätt 2", *Musikern* 11/1973; se även Yngve Åkerberg: "Se framtiden an med RSY-ögon", *Musikern* 2/1975.
- 1092 Yngve Åkerberg: "KUR:s betänkande 'NY KULTURPOLITIK'", *Musikern* 3/1973.
- 1093 Yngve Åkerberg, "Ideologi och praktik", *Musikern* 6/1977, s. 3–4; Yngve Åkerberg: "Låt oss få uppleva. Låt oss få slippa uppleva.", *Musikern* 9/1978; Protokoll. Landsorganisationens 20:e ordinarie kongress, 19–26 sept 1981, s. 1332.
- 1094 Yngve Åkerberg: "Upphovsrätten", 1980–10–27 (MF/E08:22).
- 1095 Yngve Åkerberg var givetvis medveten om att Upphovsrättslagen inte tillerkänner musiker någon upphovsrätt i egentlig mening, bara en "närstående rättighet". Att han ändå valde att tala om musikers "upphovsrätt" bör retoriskt förstås som ett sätt att flytta fram positionerna i fråga om det allmänna omfånget av musikers rättigheter.
- 1096 Yngve Åkerberg: "Upphovsrätten", 1980–10–27 (MF/E08:22).
- 1097 Yngve Åkerberg: "Information till FIM. Avsett som arbetsunderlag för Håkan Hillerström", 1981–09–29 (MF/E08:22).
- 1098 "Arbetslöshetsutvecklingen under 1970-talet", odaterat dokument, troligtvis från 1981 (MF/E08:22).
- 1099 Yngve Åkerberg: "Information till FIM. Avsett som arbetsunderlag för Håkan Hillerström", 1981–09–29 (MF/E08:22).
- 1100 *Rapport*, TV2, 1979–05–14.
- 1101 Ibid.
- 1102 Ibid.
- 1103 "Barnens Big Brother möter discokulturens fränaste kritiker", *DN På stan*, 1978–02–17; Holtermann (1997), s. 59–60.
- 1104 *Rapport*, TV2, 1979–05–14. Ordet "samhällskritisk" uttalar Sydney Onayemi med ett sarkastiskt tonfall.
- 1105 "'Färdigtuggad kultur", *DN På stan*, 1978–02–17.
- 1106 *Rapport*, TV2, 1979–05–14.
- 1107 Yngve Åkerberg: "Vi går vidare!", ledare i *Musikern* 1/1979.
- 1108 "Uttalande angående samhällets kulturpolitik", *Musikern* 6/1979.
- 1109 Yngve Åkerberg: "Vad händer med musikernas arbetsmarknad?", ledare i *Mu-*

- sikern 5/1979.
- 1110 Yngve Åkerberg: "1979 års förbundsråd", ledare i *Musikern* 6/1979.
- 1111 Yngve Åkerberg: "Vad händer med musikernas arbetsmarknad?", ledare i *Musikern* 5/1979; Yngve Åkerberg: "Diskoforum i Stockholm", *Musikern* 9/1979; Leif Domnéus: "Alternativ dansmusik", *Musikern* 10/1979.
- 1112 Edström (1982), s. 295; Pär-Olof Johansson: "Välbesökt möte med avd 30 i Umeå", *Musikern* 5/1979; Claes Hedberg: "Dansbandskrisen", *VSD-nytt* 4/79.
- 1113 Så sent som 1998 berättade *Musikern* om hur Musikerförbundet i Jämtland ordnade årliga "kurser i den för dansband och umgängesliv viktiga sällskapsdansen." (Helena Lundstedt: "Förbundet dansar med", *Musikern* 2/1998).
- År 1989 tog Musikerförbundet ställning för att införa undervisning i sällskapsdans på skolschemat, efter att det finska musikerförbundet framfört förslaget i en motion till FIM:s kongress ("Bevara de samhällsstödda radio- och TV-medierna", ledare i *Musikern* 11/1989).
- 1114 Edström (1982), s. 291.
- 1115 Se nedan, avsnitt 7.11.
- 1116 "Att ätas från bägge ändar", ledare i *Musikern* 4/1984.
- 1117 Ibid.
- 1118 SOU 1976:33, s. 43, 73; "Dansmusikersymposiet", *Musikern* 1/1980; "Till offensiv för bättre arbetsmarknad mot undersysselsättning och arbetslöshet", ledare i *Musikern* 5/1981; "Att ätas från bägge ändar", ledare i *Musikern* 4/1984.
- 1119 Yngve Åkerberg: "Utövares rätt 2", *Musikern*, 11/1973.
- 1120 Sami, AU-protokoll 1979-09-06 (Sami/MF/4b; även i Sami/TF/A1); Sami, AU-protokoll 1979-10-31 (Sami/MF/4b, även i Sami/TF/A3); Sami, årsredovisning 1979 (Sami/MF/4c); "Förbundet ordnar ett symposium om dansmusiken inför 80-talet", *Musikern* 10/1979; Ulf Söderholm: "Dansmusikersymposiet", *Musikern* 11/1979; Jörgen Persson: "Dansmusikersymposiet igen: Levande dansmusik eller disco?", *Musikern* 2/1980.
- 1121 "Dansmusikersymposiet", *Musikern* 1/1980.
- Vilken formell position Jack Holmqvist hade i Musikerförbundet vid denna tid är oklart, men 1987 var han vice ordförande i förbundsstyrelsen samt ordförande för frilansmusikernas sektion. ("Tre ödesfrågor", *Musikern* 4/1987).
- 1122 "Dansmusikersymposiet", *Musikern* 1/1980.
- Sven Gref hade suttit i styrelsen för Sami från starten 1962 och arbetade sedan 1969 som chef för Samis kansli.
- 1123 "Dansmusikersymposiet", *Musikern* 1/1980.
- 1124 Ibid.
- 1125 Alex St John, citerad i "Dansmusikersymposiet", *Musikern* 1/1980. Se även Claes Hedberg: "Dansbandskrisen", *VSD-nytt* 4/1979.

- 1126 Anders Hållinder, citerad i "Dansmusikersymposiet", *Musikern* 1/1980. För fler exempel på distinktionen discjockey/plattvändare se Claes Hedberg: "Protest", *VSD-nytt* 4/1979; Yngve Åkerberg: "Diskoforum i Stockholm", *Musikern* 9/1979.
- 1127 Västra Sveriges discjockeyförening, som senare kompletterades av föreningar i andra delar av landet, utgav *VSD-nytt* 1979–80. Upplagan uppgavs i ett tidigt skede vara 500 exemplar. Efter att föreningen splittrats utgavs sedan, under 1981, några nummer av tidningen *Discjockeyn*.
- 1128 Ledare, *VSD-nytt* 1/1979; "Hur fungerar det egentligen? Arbetstillstånd", *VSD-nytt* 1/1979; "Hackat och malet", *VSD-nytt* 1/1979; Anders Hållinder: "Västra Sveriges Discjockeyförening", *Musikern* 5/1979; Yngve Åkerberg: "Diskoforum i Stockholm", *Musikern* 9/1979; "Arbetstillstånd", *VSD-nytt* 9/1980; "Facket", *VSD-nytt* 10/1980; "Redaktörstugg", *Discjockeyn* 2/1981; "Nytt MEF-avtal", *Discjockeyn* 2/1981.
- 1129 Ledare i *VSD-nytt*, 1/1979; "Dansmusikersymposiet", *Musikern* 1/1980; Anders Hållinder: "Västra Sveriges Discjockeyförening", *Musikern* 5/1979; "DJ:s – SMF", *Discjockeyn*, 3/1981.
- 1130 Claes Hedberg, "5–6 Augusti!", *VSD-nytt* 4/1979; Claes Hedberg: "Protest", *VSD-nytt* 4/1979; "Dansbandskrisen", *VSD-nytt* 4/1979; Claes Hedberg: "Vad vet SMF om diskotek??", *VSD-nytt* 2/1980; Anders Hållinder: "Blandad kompost", *VSD-nytt* 10/1980.
- 1131 "Hackat och malet", *VSD-nytt* 4/1979; Lennart Johansson: "Insändare", *VSD-nytt* 5–6/1979; om orden "kommersiell" och "coca-cola" i *VSD-nytt* 5/1980; "Närradion", *Discjockeyn* 1/1981.
- 1132 Anders Hållinder: "Reklamjinglar", *VSD-nytt* 10/1979; Lenny Kihlström: "Smörreklam på discotek – snart får du betala för att lyssna på 'annonsjinglar?'," *Expressen*, 1979–10–16; "Närradion", *Discjockeyn* 1/1981.
- 1133 Brewster & Broughton (1999/2006), s. 176–177, 199–202.
- 1134 "DISCOTOPPEN", *Discjockeyn* 1/1981; Ammi Lenander: "Disco-forum 1982", *Musikern* 10/1982.
- 1135 Michael Jernewall: "*Discjockeyn* en musikalisk konferencier?", *Musikern* 10/1982.
- 1136 "RSF Yrkeskonferens för dansmusiker och discjockeys", *Musikern* 2/1982; Ammi Lenander: "Disco-forum 1982", *Musikern* 10/1982.
- 1137 Musikerinternationalen FIM fattade på kongressen 1980 ett principbeslut om att utkräva särskilt höga ersättningar för grammofonmusik på diskotek "med hänvisning till konkurrensen för levande musik" (Yngve Åkerberg: "FIM-kongressen den 5–9 maj 1980 i Genève", *Musikern* 9/1980).
- 1138 "Ska polisen styra nöjesutbudet?", *Musikern* 6/1982.



- 1139 Michael Jernewall: "Discjockeyn en musikalisk konferencier?", *Musikern* 10/1982; Leif Domnérus, "Disco och live musik kan samsas", *Musikern* 11/1989.
- 1140 Michael Jernewall: "Discjockeyn en musikalisk konferencier?", *Musikern* 10/1982.
- 1141 "Är musikeryrket dömt att dö ut?", ledare i *Musikern* 17/1934.
- 1142 Ibid.
- 1143 Sequencerns historia kan sägas vara tusenårig, om man räknar in de rent mekaniska anordningar som lät tonföljder "skrivas" på stiftförsedda cylindrar eller hålförsedda pappersrullar (se avsnitten 2.1.5 och 2.3.4 ovan). Begreppet brukar dock användas i en snävare mening, för att beteckna en anordning som kan styra en synthesizer. Det tidigaste exemplet på en analog-elektronisk sequencer kan dateras till 1955. Dessa hade ett mycket begränsat lagringsutrymme i jämförelse med de digital-elektroniska sequencers som började masstillverkas på 1970-talet (Ruschkowski (1998), s. 175–181).
- 1144 År 1965 lanserades Mellotron som var en tidig typ av analog, elektromekanisk sampler. Mellotronen kan beskrivas som en klaviatur kopplad till en mängd bandspelare samt ett bandarkiv med förinspelade ljud. Den var tänkt att användas för att efterlikna stråkinstrument. Bland de band som under 1970-talet experimenterade med Mellotron fanns The Beatles, Led Zeppelin och Pink Floyd. Efter 1980 kom digitala samplers till bred användning i populärmusiken (Coleman, s. 150–151; Russ (2009), s. xxiv).
- 1145 Synthesizern kan beskrivas som ett barn av andra världskriget. När Karlheinz Stockhausen på 1950-talet började komponera musik som endast byggde på elektroniskt syntetiserade ljud, var det med hjälp av skrotad militärutrustning (Kittler 1986/1999, s. 96–97).
- 1146 Trevor Pinch och Frank Trocco visar i sin studie *Analog days* (2002) på de vitt skilda idéerna hos de pionjärer som på 1960-talet tillverkade och använde synthesizers. De två främsta tillverkarna – Don Buchla i San Francisco och Robert Moog i New York – utgjorde i hög grad varandras motpoler. Buchla var skeptisk till standardiserad massproduktion och ansåg att synthesizerns potential inskränktes av att låsas till ett klaviatursystem med tolv toner per oktav. Moog var mer av en renodlad ingenjör vars mål var att konstruera en produkt som kunde få brett genomslag. Han lyckades med detta genom att bygga in en mer konventionell idé om musik.

Åtminstone i efterhand framstår den ena visionen som mer "konstnärlig" och den andra som mer "teknisk". Samtidigt bör det uppmärksammas hur flera av dessa pionjärer förknippade synthesizern med en tanke på att upphäva motsättningen mellan konst och teknik, alltså med en "syntes" som inte är blott akustisk utan eminent filosofisk. *Synthesizerns dialektik* är en bok som





- återstår att bli skriven. En tänkbar utgångspunkt för en sådan bok vore en korsläsning mellan *Upplysningens dialektik* och *Analog days*.
- 1147 Ruschkowski (1998), s. 109–120, 136–147, 344–348; se även Pinch & Trocco (2002), s. 6, 317; Russ (2009) s. 27; Larsen (1998).
- 1148 Förutom den stora mängden annonser för olika synthesizers i *Musikern* från 1974 och framåt, se även Benny Englund, "MOOG, vad är det?", *Musikern* 7–8/1974; Conny Werner, "MOOG, vad är det?", *Musikern* 9/1974.
- 1149 Om dansbandens benägenhet att ta till sig synthesizers, se även *Musiken i Sverige, band IV*, s. 247–249.
- 1150 Ruschkowski (1998), s. 361–362, 371–377.
- 1151 Ordet "synthesizerist" har jag hämtat från en Roland-annons i *Musikern* 7–8/1975.
- 1152 För exempel på hur synthesizers marknadsfördes för sin förmåga att ersätta musiker, se annonserna från Hagströms i *Musikern* 5/1975 och från Roland i 5/1976 och 3/1979.
- 1153 Det var 1985 som Sami tvingades ta ställning till den svenska synthpopgruppen Adolphsson/Falk, i vilken Adolphsson och Falk medverkade som sångare till ackompanjemang av synthesizers programmerade av Greg Fitzpatric. På förslag av Yngve Åkerberg beslöt Samis arbetsutskott "att tillgängligt poängutrymme fördelas lika mellan Adolphsson, Falk och Fitzpatric".(Sami, AU-protokoll 1985–08–14, Sami/MF/5).
- Frågan är dock om dilemmat verkligen löstes. "Det är den konstnärliga påverkan i själva inspelningsögonblicket som omfattas av ersättningsrätten", fastslår Sami i sitt ännu gällande regelverk ("Rollkoder & poäng", <http://www.sami.se/artister-musiker/inspelningslista/rollkoder-poaeng.aspx>).
- Att programmera en sequencer bör då inte berättiga till ersättning – om man inte tänker sig själva programmerandet som "inspelningsögonblick", vilket förvisso är tänkbart. Av allt att döma har Sami anslutit sig till en sådan outtalad idé om programmerbara instrument. Alternativet borde vara att de avböjde att samla in ersättningar för sådan musik som är fullständigt förprogrammerad, inklusive mycket techno och annan nyare dansmusik.
- 1154 Yngve Åkerberg: "Att ätas från bägge ändar", ledare i *Musikern* 4/1984.
- 1155 Gert-Åke Walldén, "Konferens om musiken och musikindustrin", *Musikern* 6–7/85, s. 2–3.
- 1156 Yngve Åkerberg: "Aktuellt från FIM", *Musikern*. 2/1984; Jack Holmquist, "Wien 19–23 okt 1986: FIM-kongressen", *Musikern* 12/1986.
- 1157 Om Human League, se Goodwin (2006).
- 1158 Och hur ska man tolka att The Human League, på det album som bar namnet *Reproduction*, presenterade en svit – fyra instrumentala, alltså helt förprogrammerade, musikstycken – vid namn "The dignity of labour"?



- 1159 Bill Drummond, som senare skulle bli frontfigur i The KLF, skriver i en självbiografisk text om att han upplevde *Dare!* som en närmast revolutionär händelse: "It didn't borrow from black American culture or the past; it was totally confident in what it was about. It was a celebration of now" (Drummond 2008, s. 231).
- 1160 "The Human League biography part 2, 1980–82", <http://www.league-online.com/biography2.html>.
- 1161 Mikael Jansson, "Hotar den nya tekniken musikerjobben?", *Musikern* 3/1984; se även "The Human League biography part 2, 1980–82", <http://www.league-online.com/biography2.html>.
- 1162 Intervju med Egil Johansen, Sveriges slagverkarens förening, i *Musikern* 5/1984.
- 1163 Mikael Jansson, "Hotar den nya tekniken musikerjobben?", *Musikern* 3/1984, s. 6–9.
- 1164 Leif Domnérus: "Gemensamma idéer", *Musikern* 10/1988.
- 1165 Våren 1986 inbjöd Sami sina medlemmar till en diskussionskväll om synthesizerns för- och nackdelar. Enligt en rapport från mötet var alla överens om att synthesizern var ett hot mot musikers arbetstillfällen, samtidigt som det kan anas en fascination över dess möjligheter. (Bo-Göran Edling, "Synten", *SKAP-nytt*, 2/1986).
- 1166 Göran Stehn, "Görans Teknikhörna", *Musikern* 1/1988; Roland Cox: "Sveriges första synt-klass: Tekniken får musiklivet att blomstra!", *Musikern* 1/1988; Per Boysen: "Moderna tider del 2. Syntar, sampling & sånt", *Musikern* 8–9/1990.
- 1167 "Rapport från överläggningar mellan representanter för Svenska gruppen av IFPI och SAMI:s arbetsutskott", 1968–04–22 (Sami/MF/2c); Brev från SMF genom Freddy Andersson till Leuzinger och Ratcliffe (FIM), 1968–04–26 (Sami/MF/2c).
- 1168 Gehlin (1999), s. 16–17, 110; Gustafson (2011), s. 42.
En viktig länk mellan Sami och Klys torde ha varit att Klys kansli under de första åren var inhyst hos Teaterförbundet och sköttes av Rolf Rembe, ombudsman i Teaterförbundet och vice ordförande i Sami.
Stim kan till två tredjedelar sägas tillhöra Klys, genom FST och Skap. Den tredje av Stims medlemsorganisationer är Musikförläggareföreningen som av uppenbara skäl stod utanför Klys.
- 1169 Klys har för övrigt tagit på sig äran för att begreppet "kulturarbetare" etablerades i svenska språket (Konstnärsnämnden 1981, s. 13).
- 1170 Jan Gehlin, som tog initiativet till att bilda Klys och senare blev dess ordförande, hade tidigare arbetat som utredningssekreterare på Justitiedepartementet. Hans historik över organisationen ger intryck av att Klys alltid har haft starka personliga förankringar både på Justitiedepartementet och på



Kulturdepartementet.(Gehlin 1999, s. 12–13, 16–20; se även Gustafson 2011, s. 41–43).

- 1171 "Kulturbojkott", *Musikern* 12/1966; SOU 1972:67, s. 19; "SKAP: Vi behöver reklam i TV", *SKAP-nytt* 1/1974; Roland Levin: "För min del", *SKAP-nytt* 2/1974.
- 1172 Gehlin (1999); Konstnärsnämnden (1981), s. 13.
- 1173 *Aktiv kultur* (1971); Thorleif Warmboe: "Kulturell allemansrätt", *Musikern* 7–8/1974; "Upphovsrätten i fara?", *SKAP-nytt* 1/1975; "Upphovsrätten", *SKAP-nytt* 3/1975; Riksdagen: "Fråga nr 118 av herr Ahlmark (fp) till herr utbildningsministern om innebörden av begreppet 'kulturell allemansrätt'" (Riksdagens protokoll, 1975–03–12); Riksdagen: motion 1975/76:2304 av herr Ahlmark m.fl (fp), daterad 1976–03–24; Riksdagen: motion 1975/76:2305 av herr Bohman m.fl (m), daterad 1976–03–24; Petri (2000), s. 170–171; Fredriksson, s. 306–307; se även pressklipp som Rolf Rembe samlade i en arkivmapp betitlad "Attack mot upphovsrätten, 1975" (TF/F11:7).

Enligt uppgift etablerades uttrycket "kulturell allemansrätt" först som nedsättande benämning på de vagt upphovsrättskritiska tankar som 1960 uttryckts av riksdagsledamoten John Lundberg. Den som myntade begreppet ska ha varit Stellan Arvidson som även han var socialdemokratisk riksdagsledamot, tillika ordförande i den nygrundade organisationen Klys. (Gehlin 1999).

- 1174 Gehlin (1999), s. 33–37.
- 1175 Klys (1999), s. 99; "Protokoll fört vid sammanträde med KLYS' arbetsutskott, medlemsorganisationernas juridiska ombud och preceptor Gunnar Karnell", 1968–09–10 (TF/F11:6); Brev från Klys (genom Stellan Arvidsson) till justitieministern, 1969–05–30 (TF/F11:6).
- 1176 Gunnar Karnell anlätades av Sami och Ifpi från början av 1970. De båda organisationerna inledde samarbetet med att lämna ett gemensamt bidrag till tryckningen av Karnells doktorsavhandling. (Sami, AU-protokoll 1969–01–23, Sami/MF/2d; Sami, styrelseprotokoll 1969–01–31, Sami/MF/2d; "Rapport från överläggningar mellan SAMI:s AU och representanter för Svenska Gruppen av IFPI", 1970–02–11, Sami/TF/A3; Sami, AU-protokoll 1970–02–23, Sami/TF/A3; Sami, styrelseprotokoll 1970–02–25, Sami/MF/3a; Sami, protokoll från ordinarie föreningsstämma 1970–05–25, Sami/MF/3a).
- 1177 En månad efter HD:s avgörande i radiomålet, i april 1968, höll Ifpi och Sami ett möte där följande fördes till protokollet: "Man beslöt att kontakt skulle tagas med prof. Ljungman ang ev lämplig person som kunde arbeta för utvidgat lagskydd avseende sekundär användning av grammofonmusik, skapa opinion för frågan genom bearbetning av olika intressegrupper m m." ("Rapport från överläggningar mellan representanter för Svenska gruppen av IFPI och SAMI:s arbetsutskott", 1968–04–22, Sami/MF/2c).





- Seve Ljungman var professor i civilrätt vid Stockholms universitet, ordförande i Svenska föreningen för upphovsrätt och som jurist knuten till Stim och Musikaliska Akademien. (Leif Nilson, "Midsommar i Las Palmas: CISACs 27:e världskongress", *Ord & Ton* 2/1970; Seve Ljungman: "Att tolka upphovsrättslagen", i Stim (1973), s. 35–38).
- 1178 Klys uppvaktade Justitiedepartementet våren 1969 med krav som ett år senare upprepades i ett brev som undertecknades av Sami, Musikerförbundet och Teaterförbundet. Se t.ex. skrivelsen från Klys arbetsgrupp för upphovsrättsfrågor: "FÖRSLAG till ändrad lydelse av vissa bestämmelser i lagen...", 1969–04–17 (TF/F11:6); brev från Klys (genom Stellan Arvidsson) till justitieministern, 1969–05–30 (TF/F11:6); brev från Sami, Musikerförbundet och Teaterförbundet till justitieministern, 1970–06–26, återgivet i Samis årsredovisning, 1970 (Sami/MF/3a).
- 1179 Brev från Sami, Musikerförbundet och Teaterförbundet till justitieministern, 1970–06–26, återgivet i Samis årsredovisning, 1970 (Sami/MF/3a).
- Sami beslöt även att markera den kollektiva ambitionen genom att i stadgarna införa den nya målsättningen att "främja svenska artisters och musikers yrkesintressen". (Sven Gref: "Förslag till stadgeändring", till Samis årsstämma i maj 1971, Sami/MF/3b; "Yrkesfrämjande verksamhet", *Intermezzo* 1/1992).
- 1180 SOU 1975:14, s. 285–286.
- 1181 SOU 1978:69, s. 3; Gehlin (1999), s. 34–36.
- 1182 SOU 1978:69, s. 3, 19–28; Sami, AU-protokoll 1978–01–17 (Sami/MF/4a).
- 1183 Yngve Åkerberg poängterade att de utökade rättigheterna måste ge musiker "möjlighet till kontroll och begränsningar av tekniska återgivning", att "bestämma över nyttjandet" – det vill säga en ensamrätt, inte bara en ersättningsrätt. Se t.ex. Yngve Åkerberg: "Se framtiden an med RSY-ögon", *Musikern* 2/1975; Yngve Åkerberg: "Ej på våra medlemmars bekostnad", *Musikern* 4/1977.
- 1184 Sami, styrelseprotokoll 1976–06–16 (Sami/TF/A1); Sami, AU-protokoll 1978–02–02 (Sami/MF/4a samt Sami/TF/A3).
- 1185 Sami: AU-protokoll 1978–12–05 (Sami/MF/4a); Sami, styrelseprotokoll 1979–02–07 (Sami/MF/4b); Brev från Sven Gref till Eddie Landqvist, 1979–02–12 (Sami/MF/4b); Sami: Årsredovisning 1978 (Sami/MF/4b).
- 1186 Se t.ex. debatten om Abba som fördes i *Tonfallet* 1977–78 samt Hellqvist (1977b).
- 1187 Bengt Haslum, "Femtio år med Den Svenska Schlagern... Från U-båtsvalsen till ABBA", i Haslum, red. (1976), s. 7–9; "Det våras för populärmusiken", *Ord och Ton* 1/1977; Omslag till *Ord och Ton*, 1/1978.
- 1188 Leif Domnérus: "Framtidens musikliv: 'Radikala kulturpolitiska reformer – det är enda chansen!'", *Musikern* 1/1978; Leif Domnérus, "Ge oss alternativ till ABBA!", *Tonfallet* 3/1978.



- 1189 SOU 1983:65.
- 1190 Prop. 1985/86:79; Riksdagens protokoll 1985/86:152 (1986-05-27), s. 84-86.
- 1191 SOU 1983:65, s. 2, 37-40.
- 1192 Yrkesverksamma musiker hade ju föga att vinna på att få rätt till ersättning för 25-50 år gamla inspelningar. Förlängd skyddstid torde i högre grad ha gynnat pensionerade popstjärnor samt dödsbon. Detta kan förklara varför frågan inte tycks ha engagerat Sami. Yngve Åkerberg avstod från att argumentera för saken även vid det fåtal tillfällen som han uttalade sitt stöd. ("Fim-kongressen i Stockholm", *Musikern* 9/1976; Sami, protokoll från föreningsstämma 1978-05-26, Sami/MF/4a).
- 1193 SOU 1983:65, s. 2, 40-44.
- 1194 SOU 1983:65 använder fortfarande begreppet "mekanisk musik" men intrycket ges av att utredarna ändå inte var helt bekväma med uttrycket, då de i många av fallen skriver "s.k. mekanisk musik". Däremot används uttrycken "levande musik" eller "levande framförande" helt utan reservationer.
- 1195 SOU 1983:65, s. 71.
- 1196 "Användningen av inspelningar i stället för levande framföranden utgör ett allt större problem för artister och musiker när det gäller deras sysselsättning" (Prop. 1985/86:79, s. 19).
- 1197 Se ovan, avsnitt 7.7.
- 1198 SOU 1983:65, s. 71-72.
- 1199 Enligt uppgifter från Västtysklands regering hade antalet musiker halverats mellan 1950 och 1980. Enligt uppgifter från ILO var det fler än hälften av de västtyska musikerna som försvunnit, bara mellan 1950 och 1970 (SOU 1983:65, s. 72).
- 1200 SOU 1983:65, s. 73.
- 1201 Se avsnitt 6.9.
- 1202 Antalet mottagare av individuella ersättningar från Sami minskade med cirka 20 % mellan 1979 och 1983, samtidigt som de allra mest framgångsrika musikerna fick högre inkomster (Yngve Åkerberg: "Några kommentarer/reflektioner efter 1985 års fördelning av SAMI-ersättningar", januari 1986, i MF/E08:22).
- 1203 SOU 1990:39, s. 89.
- 1204 SOU 1995:84, s. 234.
- 1205 Upphovsrättsutredningen skilde sig därmed från vissa tidigare statliga utredningar, där relationen mellan levande framföranden och inspelad musik i högre grad hade problematiserats - exempelvis av sociologen Göran Nylöf i SOU 1967:9; se även avsnitt 7.3 ovan).
- 1206 SOU 1983:65, s. 41-42; Särskilt yttrande av experterna Furumo, Gehlin, Hernlund, Karnell, Magnusson, Nordmark och Åkerberg, i SOU 1983:65, s. 199-



- 203; se även Brev från KLYS (Jan Gehlin, Gunnar Karnell, Gun Magnusson, Gunnar Furumo, Yngve Åkerberg) till Upphovsrättsutredningen, 1990–02–12 (RA3v8).
- 1207 Särskilt yttrande av experterna Furumo, Gehlin, Hernlund, Karnell, Magnusson, Nordmark och Åkerberg (SOU 1983:65, s. 201).
- 1208 SOU 1983:65, s. 43; Prop. 1985/86:79, s. 19.
- 1209 SOU 1983:65, s. 2, 40–44, 71–74; Prop. 1985/86:79, s. 19–20.
- 1210 Lagändringen syftade till att uppfylla direktiv som omfattades av EES-avtalet. Inte heller denna gång framträdde några åsiktsskillnader mellan riksdagspartierna i fråga om de närstående rättigheterna. Se Prop. 1994/95:58; Riksdagen: 1994/95:LU4; Se även Håkan Hillerström: "Upphovsrätt och media", *Musikern* 1/1995.
- 1211 Prop. 1994/95:58, s. 34.
- 1212 Enligt det ursprungliga lagförslaget i regeringens proposition skulle musiker och skivbolag framställa sina krav "gemensamt". Efter att lagrådet klagat på att formuleringen var oklar ändrades lagförslaget. Formuleringen som godkändes av riksdagen föreskriver i stället att kraven ska framställas "samtidigt" (Prop. 1985/86:79, s. 20, 32–34, 37).
- 1213 "Om två eller flera konstnärer har samverkat vid framförandet, kan den rätt som tillkommer dem göras gällande endast av dem gemensamt. Mot den som har använt anordningen skall konstnärer och framställare göra gällande sina krav samtidigt" (Upphovsrättslagen, 47 §).
- 1214 Sami, styrelseprotokoll 1984–04–24 (Sami/MF/5); "Musikerförbundet inom LO spricker", TT-telegram 1984–09–03 (TT Nyhetsbanken); Yngve Åkerberg: "Splittringen ett faktum", ledare i *Musikern* 10/1984; "Yngve Åkerberg lämnar förbundsordförande posten [sic!] vid nyår", *Musikern* 10/1984.
- 1215 Yngve Åkerberg: "Något om upphovsrättslig strategi för de utövande konstnärerna", promemoria daterad 1985–01–06, se särskilt bilagan "Fördelningar av ersättningar mellan olika kategorier rättsinnehavare" (Sami/MF/5).
För tidigare exempel på hur Yngve Åkerberg var öppen för att ifrågasätta den relativa fördelningen av ersättningar mellan musiker och skivbolag, se Sami, styrelseprotokoll 1981–12–08 (Sami/MF/4d); Yngve Åkerberg: "Fördelning av ersättningar mellan olika upphovsrättsinnehavarekategorier", arbetspapper daterat 1981–10–21, i MF/E08:22).
- 1216 Yngve Åkerberg: "Något om upphovsrättslig strategi för de utövande konstnärerna", promemoria daterad 1985–01–06, se särskilt bilagan "Fördelningar av ersättningar mellan olika kategorier rättsinnehavare" (Sami/MF/5).
- 1217 Sami, styrelseprotokoll 1985–02–26 (Sami/MF/5); Ifpi genom Lars Gustafsson, brev "Till arbetsgruppen/kopieringsfrågor", även sänt till Yngve Åkerberg, april 1985. (Sami/MF/5).



- 1218 Yngve Åkerberg rapporterade den 4 juni 1985 om överläggningar som samma morgon hade hållits mellan representanter för Sami, Stim och Ifpi: "Sammanfattningsvis konstaterades att STIM knappast kan förväntas vilja åta sig arbetsuppgifter förrän hela rättsläget beträffande offentlig användning klarlagts samt att SAMI/IFPI etablerat sina ersättningsnivåer på de sätt som motparter och den allmänna opinionen kräver" (Sami, styrelseprotokoll 1985-06-04 (Sami/MF/5); se även Yngve Åkerberg: "Angående ersättningsrätt, administration m.m. vid lagstiftning enligt Upphovsrättsutredningens förslag". PM, 1985-08-11 (Sami/MF/5).
- 1219 Förarbetena till 1986 års lagändring nämner existensen av Sami som ett skäl till att ge musikerna en formell rätt att inkassera sina egna ersättningar. Däremot förs inga explicita resonemang om förändringar i skivbolagens organisering (SOU 1983:65, s. 52-53; Prop. 1985/86:79, s. 20; se även Yngve Åkerberg: "Angående ersättningsrätt, administration m.m. vid lagstiftning enligt Upphovsrättsutredningens förslag", promemoria 1985-08-11 (Sami/MF/5)).
- 1220 Sami, styrelseprotokoll 1985-02-26 (Sami/MF/5); Ifpi genom Lars Gustafsson, brev "Till arbetsgruppen/kopieringsfrågor", även sänt till Yngve Åkerberg, april 1985. (Sami/MF/5); se även Yngve Åkerberg: "Angående ersättningsrätt, administration m.m. vid lagstiftning enligt Upphovsrättsutredningens förslag", promemoria 1985-08-11 (Sami/MF/5).
- 1221 Yngve Åkerberg: "Angående ersättningsrätt, administration m.m. vid lagstiftning enligt Upphovsrättsutredningens förslag". PM, 1985-08-11 (Sami/MF/5). Enligt uppgift ska Ifpi ha instämt med tankegångarna i denna promemoria (Sami, styrelseprotokoll 1985-11-27 (Sami/MF/5)).
- 1222 Se avsnitt 5.7-5.8 ovan.
- 1223 Sami: Årsredovisning 1986 (Sami/MF/6e), felstavning i citatet har korrigerats; se även Sami, styrelseprotokoll 1988-10-25 (Sami/MF/6e); Sami, styrelseprotokoll 1988-11-07 (Sami/MF/6e).
- 1224 Yngve Åkerberg: "Inför nya rättigheter 1/7-86", promemoria 1986-03-10 (Sami/MF/7).
- 1225 Yngve Åkerberg: "Inför nya rättigheter II", promemoria till Samis styrelse, 1986-08-20 (Sami/MF/7).
- 1226 Ibid.
- 1227 Sami (1988), s. 19-20.
- 1228 Sami (1988), s. 19-20; Sami, styrelseprotokoll 1989-02-28 (Sami/MF/6a); Sami, styrelseprotokoll 1989-05-17 (Sami/MF/6a); Sami: dagordning till styrelsekonferens i Visby, 24-26 oktober 1989 (Sami/MF/6c).
- 1229 Sami (1988); Sami, årsredovisning 1988 (Sami/MF/6b).
- 1230 Gamby (1947).
- 1231 Sami, styrelseprotokoll 1987-05-06 (Sami/MF/6e).

- 1232 Se dock "Avtal mellan MEF å ena sidan och Sami samt Ifpi svenska gruppen å andra sidan", 1989-12-01. Ej undertecknad version. (Sami/MF/6c).
- 1233 "Butiksmusik: Information från SAMI och IFPI", broschyr, 1989. (Sami/MF/6c); "Restaurang-, Diskotek-, Hotellmusik: Information från SAMI och IFPI", broschyr, 1989 (Sami/MF/6c).
- Även i ett tidigare utkast till kollektivavtal med Folkets Hus och Parker återfinns en liknande särbehandling av "diskoteksverksamhet och arrangemang där dansmusiken huvudakligen består av inspelad musik". Avgiften ska då beräknas per besökare i stället för per kvadratmeter som annars är fallet. ("AVTAL mellan å ena sidan FHR och FPC samt å andra sidan SAMI och IFPI avseende offentligt framförande av ljudåtergivningnar." 1987-09-23. Ej underskriven version. (Sami/MF/6e)).
- 1234 "Legislation, protected repertoire and collection of remuneration", odaterad tabell i Samis arkivmapp för dokument från 1989 (Sami/MF/6c); Sami, styrelseprotokoll 1988-10-25 (Sami/MF/6e); Sami, styrelseprotokoll 1988-11-07 (Sami/MF/6e); "Hans Lindström: Ny VD för artisternas organisation", *Stim-nytt* 2/1996.
- 1235 "Hans Lindström: Ny VD för artisternas organisation", *Stim-nytt* 2/1996; "Den gemensamma konsulentverksamheten", *Stim-nytt* 2/1996.
- 1236 Hedlund (1994), s 13-14; se även Sami, styrelseprotokoll 1988-12-20 (Sami/MF/6e); Sami, styrelseprotokoll 1989-01-31 (Sami/MF/6a); Sami, styrelseprotokoll 1989-09-20 (Sami/MF/6a).
- 1237 "Hans Lindström: Ny VD för artisternas organisation", *Stim-nytt* 2/1996; se även Hans Lindström: "En avgående ordförande har ordet", *Intermezzo*, 1/1996.
- 1238 SOU 1983:65, s. 2, 40-44, 71-74.
- 1239 SOU 1983:65, s. 74. Som framgått ovan bedyrade Sami, Musikerförbundet och Teaterförbundet redan år 1970 utlovat att pengarna på detta vis skulle användas kollektivt.
- 1240 Stråth (1998), s. 137-206; Östberg (2009), s. 247-259.
- 1241 Yngve Åkerberg: "MINNESANTECKNINGAR från FIA Conference i Tel Aviv 27-30 maj 1987, avseende 'Secondary utilization of recorded performances'", 1987-06-02 (Sami/MF/6e).
- 1242 Den norske historikern Hans F. Dahl (1984) noterade en tendens till individualisering av de norska fondsystemen, bland annat i fråga om biblioteksersättning till författare. Om dessa fonder, se även avsnitt 5.10.
- 1243 Bakom Gramo stod Norsk Musikerforbund i samarbete med Ifpi.
"Press release. GRAMO: New system of remuneration for use in broadcasting in Norway of recorded audio performance", 1989-06-09 (Sami/MF/6c).
- 1244 Sami, styrelseprotokoll 1988-12-20 (Sami/MF/6e); Yngve Åkerberg: "Angående nyttjanderapportering", 1989-03-28 (Sami/MF/6b).

- 1245 "Hur fördelas ersättningarna?", återkommande informationsruta i *Intermezzo*, t.ex. i 2/1997.
- 1246 Yngve Åkerberg: "Några kommentarer/reflektioner efter 1985 års fördelning av SAMI-ersättningar", odaterat (Sami/MF/5); Malm (1997), s. 51.
- 1247 Sami, styrelseprotokoll 1988-12-20 (Sami/MF/6e); Yngve Åkerberg: "FÖRDELNINGSGREGLER för URL 47 § – ersättningar", 1989-03-28 (Sami/MF/6b); Protokoll, ordinarie föreningsstämma, 1989-06-19 (Sami/MF/6b); "Yrkesfrämjande verksamhet", *Intermezzo* 1/1992.
- 1248 Se avsnitt 3.15 ovan.
- 1249 Sami, årsredovisning 1967 (Sami/MF/2b); Sami, AU-protokoll 1971-02-19 (Sami/TF/F11:6); Sami, protokoll vid ordinarie föreningsstämma, 1972-05-25 (Sami/TF/A1); Sami, protokoll vid ordinarie föreningsstämma, 1973-05-24 (Sami/TF/A1); Sami, styrelseprotokoll 1976-04-28 (Sami/TF/A1).
- 1250 "SAMI:s nya lokaler invigda", *Musikern* 1/1985; "Ang. SAMI kammarensemble och SAMI underhållningsorkester. Diskussionsunderlag" (odaterat, 1986) i Sami/MF/7; Sami, årsredovisning 2005.
- 1251 Sami, AU-protokoll 1979-04-18 (Sami/MF/4b).
- 1252 Sami: "Förslag till grundläggande inriktning och huvudprinciper för SAMI:s yrkesfrämjande verksamhet", odaterad, i arkivmapp märkt "SAMI 1984-1986" (Sami/MF/5).
- 1253 Sami, protokoll vid ordinarie föreningsstämma 1973-05-24 (Sami/TF/A1); Sami, AU-protokoll 1979-04-18 (Sami/MF/4b); brev från Sven Gref (Sami) till Stockholms byggnadsnämnd, 1980-09-02 (Sami/MF/4c); Sami, styrelseprotokoll 1980-10-20 (Sami/TF/A1); Sami, styrelseprotokoll 1981-01-22 (Sami/TF/A1); Sami, årsredovisning 1981 (Sami/MF/4e); Sami: "Förslag till grundläggande inriktning och huvudprinciper för SAMI:s yrkesfrämjande verksamhet", odaterad, i arkivmapp märkt "SAMI 1984-1986" (Sami/MF/5); Sami, styrelseprotokoll 1983-09-01 (Sami/TF/A1).
- 1254 Det kan också nämnas att Vänsterpartiet Kommunisterna under 1970-talet drev kravet "att allaktivitetshus skapas i varje stadsdel" (SOU 1972:66, s. 150).
- 1255 Sami, styrelseprotokoll 1982-11-23 (Sami/TF/A1); Sami, styrelseprotokoll 1983-09-01 (Sami/TF/A1).
- 1256 För huvuddragen i den tidiga debatten om postmodernism, se Wallenstein, red. (2009); se även avsnitt 2.3.1 och 2.3.9.
- 1257 "SAMI:s nya lokaler invigda", *Musikern* 1/1985; Sami, årsredovisning 1984 (Sami/MF/5); Sami, årsredovisning 1985 (Sami/MF/5); Brev från Sven Gref till Samis styrelse, 1985-03-15 (Sami/MF/5).
- 1258 Sami, styrelseprotokoll 1985-05-02 (Sami/MF/5).
- 1259 Ulf Söderholm: "Ang. Club SAMI-verksamheten", 1986-01-17 (Sami/MF/5).

- 1260 Yngve Åkerberg: "YF-verksamheten", promemoria 1986–08–20 (Sami/MF/7); Sami, AU-protokoll 1986–02–11 (Sami/MF/7).
- 1261 Yngve Åkerberg: "YF-verksamheten", promemoria 1986–08–20 (Sami/MF/7); Ulf Söderberg: "Diskussionsunderlag för SAMI:s YRKESFRÄMJANDE VERKSAMHET (konferensdagarna 2–3 september 1986)", promemoria 1986–08–26 (Sami/MF/7).
- 1262 Ulf Söderholm, "Ny serie: Husförhöret". *Intermezzo*, 2/1994; Hans Lindström: "Ordföranden har ordet", *Intermezzo* 1/1995; se även Niklasson (2011).
- 1263 Hans Lindström: "En avgående ordförande har ordet", *Intermezzo* 1/1996; Niklasson (2011).
- 1264 Niklasson (2011).
- 1265 Ibid
- 1266 Sami, årsredovisning 2010, s. 3; Sami, årsredovisning 2008, s. 21.
- 1267 Niklasson (2011).
- 1268 Wikström (2006), s. 166, 214–216; Florén (2010), s. 94–95.
- 1269 "Nu rasar vinylalbumet", *Topp 40* 15/1992; Se även "Grammofonbolagen behöver ta nya grepp", *Veckans Affärer*, 1989–01–26.
- 1270 "Ny branschtidning för musikindustrin i Sverige", *Topp 40* 36/1991; Claes Olson, "Den officiella svenska TOPPLISTAN 20 ÅR!", *Topp 40* 46/1995.
- GLF står för Grammofonleverantörernas förening, en organisation som är svår att skilja från svenska Ifpi.
- 1271 Claes Olson, "Stort förtroende för GLF:s topplista ute i handeln", *Topp 40* 35/1995.
- 1272 Claes Olson, "Den officiella svenska TOPPLISTAN 20 ÅR!", *Topp 40* 46/1995; "Tekniken bakom topplistan", *Topp 40* 47/1995.
- 1273 I början av 1990-talet grundades i Sverige även nya företag för att mäta radiolyssnandet och tv-tittandet, vilket fick stor betydelse för de kommersiella etermediernas utveckling. (Bolin 2011, s. 36–38).
- 1274 "Jan Stenbecks Medvik-förlag köper in sig i TOPP40", *Topp 40* 33/1992.
- 1275 Harry Amster: "Olson trycker till i ny tidning", *Svenska Dagbladet* 1998–09–17.
- 1276 Magnusson (2010), s. 431–438; Ahlström & Carlson (2010), s. 145–147, 180–183; Harvey (2011), s. 8–10.
- 1277 Elmbrant (2005), s. 47–64; Karlsohn (2009), s. 63–65.
- 1278 Elmbrant (2005); Karlsohn (2009), s. 12, 28–85.
- 1279 Elmbrant (2005), s. 46, 79–84, 87; Löfgren (2001).
- 1280 Edström (1982), s. 283, 308.
- 1281 Musikförmedlingens totala omsättning uppgavs vara 44 miljoner år 1971 och 67 miljoner år 1980. Med hänsyn tagen till inflationen innebar detta att ungefär en tredjedel av omsättningen gick förlorad under 1970-talet. ("Förmed-

- lingsomsättningen sedan början av 1970-talet", odaterat dokument, troligtvis från 1981, MF/E08:22).
- 1282 Brev från Yngve Åkerberg till Musikerförbundets samtliga förmedlare, 1981–09–14 (MF/E08:22).
- 1283 "Stoppa den 'grå arbetsförmedlingen'!", ledare i *Musikern* 5/1991; se även Malm (1997), s. 96.
- 1284 "Förbundsrådet handlade om ekonomi", ledare i *Musikern* 6–7/1990; Leif Domnérus: "Förbundsrådet 1990 konstaterade: Det ekar i kassakistan!", *Musikern* 6–7/1990; Håkan Hillerström: "Svar till Avd II, Eskilstuna: "Rikslistan läggs ner. AMS är boven i dramat!", *Musikern* 6–7/1990; "Förmedlingen omorganiserar", ledare i *Musikern* 12/1990; "Stoppa den 'grå arbetsförmedlingen'!", ledare i *Musikern* 5/1991; "Förbundets framtida struktur och utveckling", *Musikern* 6–7/1991.
- 1285 SOU 1992:116, s. 21–34; SOU 1997:58, s. 7–8, 17, 34–36; se även "Individualism och privatism", ledare i *Musikern* 10/1991.
- 1286 "Ledaren: Privat arbetsförmedling kan bli möjlig", *Musikern* 3/1991.
- 1287 "Förmedlingsaktuellt: Monopolet bort", *Musikern* 2/1992.
- 1288 Kalle Åmark: "Begränsa importen av musiker!", *Musikern* 8–9/1992; se även debatt i *Musikern* 11/1992, s. 18.
- 1289 Bejakandet av musikexport blev dock aldrig ett lika stort tema i *Musikern* som vad motståndet mot musikerimport hade varit. För några exempel på vad som trots allt skrevs under 1990-talet, se Håkan Hillerström: "MIDEM – en av världens största musikmässor", *Musikern* 3/1994; Tony Balogh: "Export Music Sweden", *Musikern* 2/1996; Roland Almlén: "Kulturarbetarna och deras värde", *Musikern* 11/1996.
- 1290 Claes Olson, "Den officiella svenska TOPPLISTAN 20 ÅR!", *Topp* 40 46/1995.
- 1291 Omslag till Stims tidskrift *Ord och Ton*, 1/78.
- 1292 Leif Domnérus: "Framtidens musikliv: 'Radikala kulturpolitiska reformer – det är enda chansen!'", *Musikern* 1/1978.
- 1293 Här sammanfattas kapitel 7–8.
- 1294 Yngve Åkerberg: "Några kommentarer/reflektioner efter 1985 års fördelning av SAMI-ersättningar" (Sami/MF/5).
- 1295 Wallis & Malm (1984), se även Wallis (1991).
- 1296 H Gezelius, Stim: "PM angående ett nytt distributionsbolag för musik", 1984–05–02. (Sami/MF/5); Brev från Yngve Åkerberg till Samis styrelse, 1985–10–17 (Sami/MF/5). Till båda dessa dokument bifogades en artikel av Roger Wallis.
- 1297 "Avtalsförslag" om bildande av Musikgruppen. Ej undertecknat, odaterat, troligtvis från 1986 (Sami/MF/7).
- 1298 Göran Stenberg: "Svensk pop blev en världsindustri", *Helsingborgs Dagblad* 1999–08–07.

- 1299 Ibid.
- 1300 Elisabeth Sandlund: "Svensk populärmusik ska lanseras utomlands", *Svenska Dagbladet* 1993–06–11.
- Uppräkningen av grundande organisationer kommer från Export Music Swedens platsannons i *Topp 40* (10/1993). Ordningsföljden verkar motsvara graden av engagemang. "Svensk Musik" är en avdelning inom Stim. "Svenska Oberoende Musikproducenter" (SOM) fungerade som en diskussionsgrupp för mindre skivbolag inom ramen för Ifpi och utgör efterföljaren till Niff, som hade grundats av 1970-talets proggskivbolag i öppen opposition gentemot Ifpi (se avsnitt 7.4–7.5 ovan).
- 1301 Export Music Sweden hade sitt kansli inrymt i Stims lokaler och dess styrelseordförande var under hela 1990-talet Roland Sandberg från Stim.
- 1302 "Svensk exportsatsning", *Topp 40* 11/1993; Elisabeth Sandlund: "Svensk populärmusik ska lanseras utomlands", *Svenska Dagbladet* 1993–06–11; Mats Paulsen: "Nytt bolag exporterar musik", *Dagens Industri* 1993–09–28; "Svensk musik säljer bra", *Svenska Dagbladet* 1995–07–19; Bengt Carlsson: "Ace of Base en lönsam affär", *Göteborgs-Posten* 1995–08–06.
- 1303 Ledare i *Resumé*, 1994–09–01.
- 1304 Episoden har inte kunnat bekräftas, men den gavs spridning i skivindustrins eget organ *Topp 40* (9/1995).
- 1305 Tommy Wahlström i *SAF-tidningen Näringsliv*, 1996–02–16.
- 1306 Se t.ex. "Special: Populär kultur för miljarder", *Affärsvärlden* 1995–06–28; "Special: Musikindustrin – lönsammast i Sverige", *Affärsvärlden* 1996–02–19; "Analys: Ericsson siktar på fullträff", *Affärsvärlden*, 1998–10–21; Harry Amster: "Svensk storsäljare får världen att lyssna", *Svenska Dagbladet*, 1996–04–04; "Sverige måste fostra elit i mer än sport och musik", ledare i *Dagens Industri*, 1998–12–28.
- 1307 Claes Olson, "Swedish Music Update #1 i MIDEM", *Topp 40* 5/1996; Claes Olson, "Blågul medvind på MIDEM.96", *Topp 40* 5/1996.
- 1308 Harry Amster: "Staten vill gynna nya branscher", *Svenska Dagbladet* 1996–01–31; Mats Paulsen: "No business like showbusiness", *Dagens Industri*, 1996–01–31; Claes Olson, "Arbetsmarknadsdepartementet om musikbranschen", *Topp 40* 6/1996.
- 1309 Claes Olson, "Arbetsmarknadsdepartementet om musikbranschen", *Topp 40* 6/1996.
- 1310 Harry Amster: "Staten vill gynna nya branscher", *Svenska Dagbladet* 1996–01–31; Mats Paulsen: "No business like showbusiness", *Dagens Industri*, 1996–01–31.
- 1311 Claes Olson, "Temafrukost med ExMS och TOPP40: Konsten att göra affärer

- med Asien", *Topp 40* 16/1996; Claes Olson, "Tre gånger så stort intresse för Asien", *Topp 40* 19/1996.
- 1312 Claes Olson, "Reserapport från Hong Kong: sweden@midem.asia.96", *Topp 40* 22/1996.
- 1313 Karin Svensson: "Popmusik en superhit på svenska exportlistan", *Dagens Industri* 1996-02-12; Rodney Alfvén: "MUSIKINDUSTRIN - lönsammast i Sverige", *Veckans Affärer* 1996-02-19; Harry Amster: "Engelsman som säljer svensk musik", *Svenska Dagbladet* 1996-03-27; Carl-Gunnar Åhlén: "Radiosymfonikerna saknar självförtroende", *Svenska Dagbladet* 1997-06-10; Harry Amster: "Trendbrott ger djupa repor i skivindustrin", *Svenska Dagbladet* 1996-06-13; "Blågul popmusik - en miljardbransch", *Dagens Industri* 1997-06-19.
- 1314 Erik Franzén, "Skivförsäljningen i Sverige minskar", *Topp 40* 17/1996; Eric Franzén, "Ingen nedång för konsertarrangörer", *Topp 40* 32/1996; Harry Amster: "Trendbrott ger djupa repor i skivindustrin", *Svenska Dagbladet* 1996-06-13; Anders Hjelmtorp, vd, Virgin Records Sweden, "Debatt: Klarar vi av att hantera krisen?", *Topp 40* 33/1996.
- 1315 Tony Balogh: "Export Music Sweden", *Musikern* 2/1996; Harry Amster: "Engelsman som säljer svensk musik", *Svenska Dagbladet* 1996-03-27.
- 1316 Burnett (1997).
- 1317 TT: "Svensk popexport värd 1,5 miljarder", 1997-12-17.
- 1318 Harry Amster: "Sverige världstrea på popexport", *Svenska Dagbladet* 1997-12-18; "Svenska ljus på musikhimlen", *Göteborgs-Posten* 1997-11-06.
- Redan sommaren 1995 hävdade Stim att Sverige blivit "världens tredje största musikexportör" ("Special: Populär kultur för miljarder", *Affärsvärlden* 1995-06-28; Bengt Carlsson: "Ace of Base en lönsam affär", *Göteborgs-Posten* 1995-08-06).
- 1319 Fax från Kim Forss till ESO, daterat 1998-04-22 (RA4).
- Burnetts siffror är "troligtvis en underskattning, /.../ sannolikt mycket försiktigt beräknade", skrev Kim Forss.
- 1320 Fax från Kim Forss till ESO, daterat 1998-04-22 (RA4).
- 1321 Forss (1999), s. 33.
- 1322 Forss (1999).
- 1323 Forss (1999), s. 22-23.
- Kim Forss valde att använda begreppen musikbranschen, musiksektorn och musikindustrin som synonymer.
- 1324 Burnett (1997), s. 3.
- 1325 Burnett (1997), s. 12-14.
- 1326 Claes Olson, "Sverige Cannes 1999", *Musikindustrin* 6/1998.
- 1327 Harry Amster: "Exportpris till Cardigans", *Svenska Dagbladet* 1998-02-17.

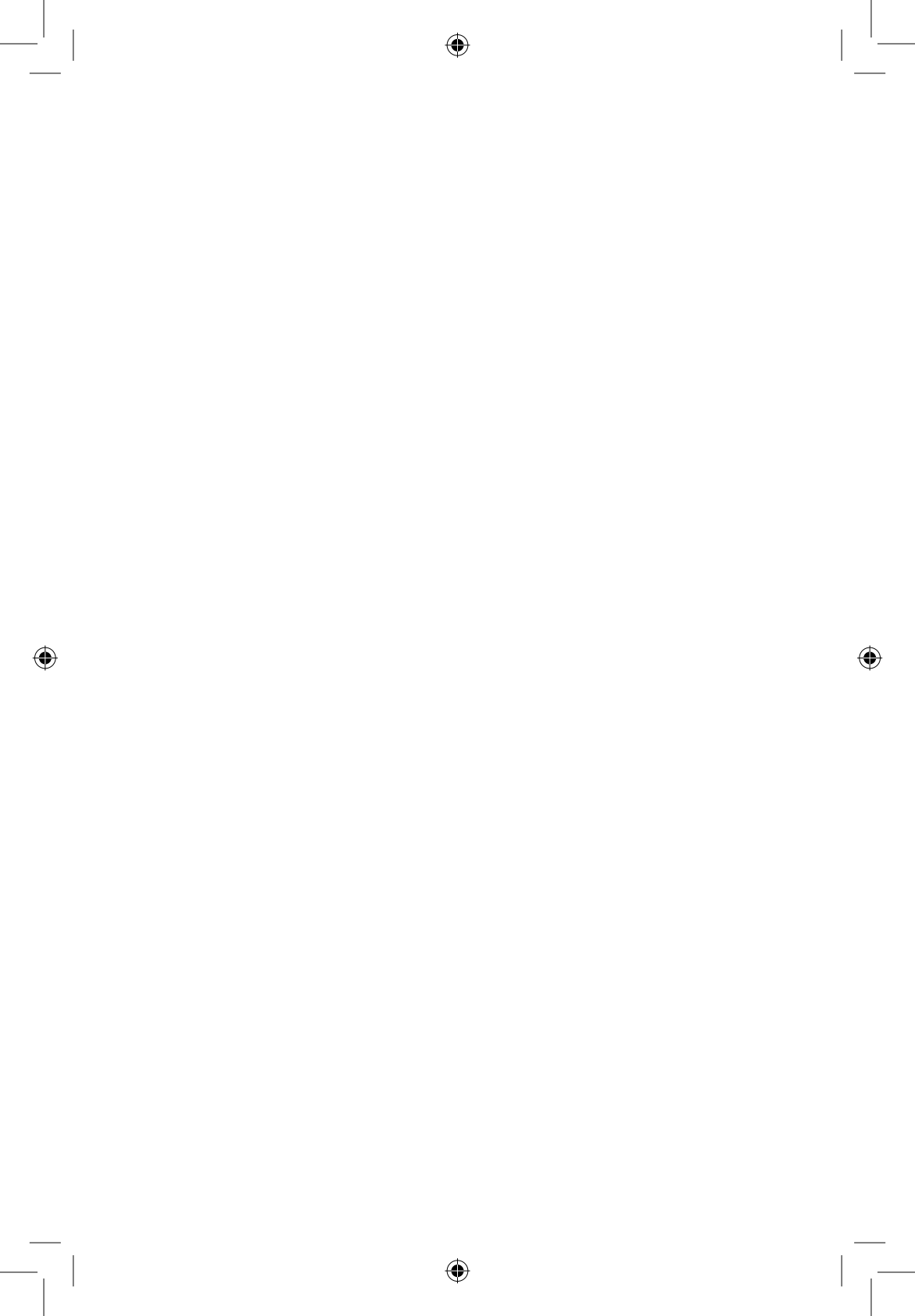
- 1328 Gunnar Seijbold, "Gadd grep galatrofén", *Helsingborgs Dagblad* 1998-02-17.
- 1329 Harry Amster: "Exportpris till Cardigans", *Svenska Dagbladet* 1998-02-17; Göran Stenberg: "Svensk pop blev en våldsindustri", *Helsingborgs Dagblad* 1999-08-07; Marie Söderqvist: "En åtgärdsbefriad exportsuccé", *Svenska Dagbladet* 1999-07-01; *Norra Magasinet*, SVT2, 1998-09-21 kl 20.30; TT: "Kommunerna satsar åter på musikskolor", *Helsingborgs Dagblad* 1999-04-10; Kristian Wedel: "Grunden till ett exportunder", *Göteborgs-Posten* 1999-09-24; Forss (1999), s. 3, 20, 24, 129.
- 1330 Om den vurm för *nation branding* som odlades av den dåvarande socialdemokratiska regeringen, se Andersson (2009), s. 178-181; för exempel se även Nielsén (2003), s. 22-23.
- 1331 Harry Amster: "Exportpris till Cardigans", *Svenska Dagbladet* 1998-02-17.
- 1332 "Analys: Ericsson siktar på fullträff", *Affärsvärlden* 1998-10-21; "Ace of Space. Popstjärnor ger JAS draghjälp i ny video", *Dagens Industri* 1998-12-12.
- 1333 Harry Amster: "Svensk musikindustri: Draghjälp till Cannes sökes" *Svenska Dagbladet* 1998-03-21.
- 1334 TT Nyhetsbanken: "Regeringen stödjer svensk musikexport", 1998-10-15.
- 1335 Bengt Hörnemark: "Fokus på 'Cool Sweden' i Cannes", *Aftonbladet*, 1999-02-04; se även KK-stiftelsen (2008), s. 13.
- 1336 "Exportlyft för svensk musik", *Dagens Industri* 1999-02-15; Bengt Hörnemark: "Fokus på 'Cool Sweden' i Cannes", *Aftonbladet*, 1999-02-04.
- 1337 Per Bjurman: "Det svenska musikundret är en bluff", *Aftonbladet* 1999-02-22; se även Harry Amster: "Sverige världstrea på popexport", *Svenska Dagbladet* 1997-12-18.
- 1338 Lars Pedersen: "Oklar svensk musikexport", TT 1999-02-22.
- 1339 Fredric Askerup: "Utflaggad bransch", *Göteborgs-Posten* 1999-03-12.
- 1340 Frida Lindqvist: "Pengarna försvinner utomlands. Ola Håkansson ger Bjurman rätt om musikindustrin", *Aftonbladet* 1999-02-24.
- 1341 Thomas Reckmann: "Det svenska undret. Musikexporten större än vad man tidigare trott", *Göteborgs-Posten* 1999-04-16.
- 1342 Leif Pagrotsky, citerad i Karin Nilsson: "Svensk musikexport går i dur", *Finansavisningen* 1999-07-01.
"Kulten av ungdomlighet eller snarare pojkaktighet är en viktig ingrediens i denna förändringslängtan", konstaterar etnologen Orvar Löfgren (2001) i sin översikt över "den nya ekonomin".
- 1343 Forss (1999).
- 1344 Stephan Lövgren: "Svensk musikexport drar in miljarder", *Göteborgs-Posten* 1999-07-01.
- 1345 Isaac Pineus: "Den svenska popexporten växer", *Ekonomi24*, 1999-11-30; Dag



- Rosander: "Svenska toner med guldklang. Musikexporten genererar miljar-der", *Svenska Dagbladet* 2003-08-12; TT: "Upplevelseindustri slår ut basnä-ringar", *Dagens Nyheter* 2003-10-03; Wahlström (2002), s. 113; KK-stiftelsen (2003), s. 5, 30.
- 1346 Ewa Björling, handelsminister: "Tal vid presentation av kandidater till Regeringens musikexportpris", 2008-12-17. <http://www.regeringen.se/sb/d/3214/a/117775>.
- 1347 Ledare i *Resumé*, 1994-09-01; Tommy Wahlström i *SAF-tidningen Näringsliv*, 1996-02-16; Agneta Lagercrantz: "Festivalernas drivkraft lockar till forskning", *Svenska Dagbladet*, 1996-06-20; "Idrotten ger 80000 jobb", *LO-tidning-en* 1997-08-29; se även Löfgren (2001).
- 1348 KK-stiftelsen (1999), s. 12.
- 1349 KK-stiftelsen (1999); KK-stiftelsen (2008), s. 15; Kungl. Vetenskapsakademien & Kungl. Ingenjörsvetenskapsakademien (2002), s. 21-24, 30-31.
- Stiftelsen för Kunskaps- och Kompetensutveckling (KK-stiftelsen) hade inrättats av regeringen år 1994, med pengar från de gamla löntagarfonderna. När verksamheten senare granskades av Kungl. Vetenskapsakademien och Kungl. Ingenjörsvetenskapsakademien riktades mycket hård kritik mot satsningen på upplevelseindustrier. Det ansågs inte höra till stiftelsens uppdrag "att spendera ett stort antal miljoner på information och attitydpåverkan".
- 1350 KK-stiftelsen (2008), s. 16-17; Nielsén (2003), s. 22-23.
- 1351 Nielsén (2003).
- 1352 Pine & Gilmore (1999). Om bokens inflytande i Sverige, se Wahlström (2002), s. 24; Institutet för tillväxtpolitiska studier (2008), s. 31; KK-stiftel-sen (2008), s. 16-17.
- 1353 Pine & Gilmore (1999), s. 101-118. En liknande teori, fast i marxistisk skrud, har formulerats av Virno (2004). För ett mer kritiskt perspektiv, se Lütticken (2005), s. 165-179.
- 1354 Nielsén (2003), s. 22-23.
- 1355 Hartley (2005).
- 1356 KK-stiftelsen (2008), s. 9-10; Kungl. Vetenskapsakademien & Kungl. Ingen-jörsvetenskapsakademien (2002).
- 1357 Efter några år motiverade KK-stiftelsen varför man valt att utesluta sport, porr med att de "inte sett kreativiteten som den grundläggande drivkraft för dessa områden utan tävlingsmomentet, pengar mm" (KK-stiftelsen 2002, s. 7).
- Ska detta tolkas som att KK-stiftelsen inte trodde att pengar fungerar som grundläggande drivkraften för de övriga verksamheter som de valde att inkludera i sin statistik?
- 1358 KK-stiftelsen (1999), s. 7; se även Hartley, red. (2005), s. 5; Nilsson (2003), s. 214-215; Institutet för tillväxtpolitiska studier (2008), s. 31, 63, 101-103; Wik-



- ström (2006), s. 33–35.
- 1359 KK-stiftelsen (1999).
- 1360 För ett exempel på flitigt användande av cd-skivan som visuell symbol, se formgivningen av Hallencreutz, Lundequist & Malmberg (2004).
- 1361 Arvidsson (2007b, s. 80); Hallencreutz, Lundequist & Malmberg (2004).
- 1362 Två kulturgeografer vid Linnéuniversitetet, Foghagen & Johansson (2007), nöjer sig inte med att referera KK-stiftelsens kampanjformuleringar som om det vore fråga om forskning. De övergår sedan till att (s. 139) kopiera hela textstycken från KK-stiftelsen (1999) utan att använda citattecken eller ange källa.
- 1363 KK-stiftelsen (1999), s. 9, 14.
- 1364 Nilsson (2003), s. 214–215; KK-stiftelsen (2003), s. 2, 19–21; se även Wahlström (2002), s. III.
- 1365 TT: "Upplevelseindustri slår ut basnäringar", *Dagens Nyheter* 2003–10–03.
- 1366 Forss (1999), s. 72.
- 1367 Johan Nylander: "Pengarna finns på scenen", *Dagens Industri* 2006–05–30.
- 1368 Fleischer (2009a), s. 64; Fleischer (2010).





SUMMARY

The political economy of music

Legislation, sound media and the defence of live music, 1925–2000



This thesis concerns the changing preconditions for the commodification of music during the 20th century. In particular, it explores how and why musicians (but also record companies) were granted certain legal rights regarding the use of recorded music, internationally standardized in the Rome Convention (1961), and how this legislation led to the subsequent development of new institutions for economic redistribution in Sweden. Investigating the motives behind these regulations, the thesis discusses the interplay between aesthetic and economic concerns, between cultural politics and trade union strategies, and between different sound media.

Empirically, this thesis draws on a wide range of sources covering the whole period of 1925–2000: governmental investigations, publications from the Swedish Musicians' Union and other organizations, and archival material which has not been used before in historical research, including documents from Sami (Sweden's collecting society for performers' rights).





In the early 1930s, organizations for musicians and record companies in Europe raised separate demands for different kinds of protective legislation. This was motivated by the use of new sound media based on electronic amplification (i.e. radio broadcasting and loudspeaker equipment).


The coming of sound film, in the years around 1930, was a formative experience for musicians' unions in Sweden and abroad. The unions began referring to the development of electronic sound media in terms of an ongoing "mechanization of music". For the unions this development was seen as alarming, as its logical trajectory would eliminate the labour force of professional musicians.

It was around 1930, and not before, that "live music" (*levande musik*) became a concept, suggesting a kind of "aura" in the common presence of musicians and audience. After that, "live music" and "mechanical music" would be treated as polar opposites for at least half a century (1930–1980) – not only by the Swedish Musicians' Union but also by governmental investigations. The relationship between man and machine was usually conceived as rival, which meant that the proliferation of "mechanical music" could only occur at the expense of "live music". More loudspeaker music in commercial use would be tantamount to fewer professional musicians in society.


The Swedish Musicians' Union called for legislation that would institute a kind of tax, aiming to redistribute money from the various businesses using music in loudspeakers without employing musicians, to a special fund which would support professional musicians by engaging them to perform in public. That aim of such a model would not be to give retroactive compensation to individual musicians for the use of their own recordings, but to maintain a labour market which could support a large number of performing musicians.

One dilemma has been recurrent in legislation for and administration of musicians' rights: Should the remuneration for musicians be provided as royalty or as wage? Legislators tended to conceive the profession as con-







sisting of two sub-groups. On the one hand the minority of soloists, who enjoyed a larger degree of artistic freedom and therefore could be made economically dependent on an individual right, just like composers. On the other hand the majority of musicians playing in ensembles and orchestras, who according to their union should rather enjoy the relative security guaranteed by the wage relation. This fundamental ambiguity was acknowledged but not solved by legislators. Instead, the dilemma was delegated to the new collecting society, Sami. The law was designed so that Sami would work out a compromise, remunerating musicians as rights-holders *and* as wage-earners.



After its founding in 1962, Sami has split its money in two parts, one being distributed as individual remuneration, another being reserved for measures that would promote the collective interests of the profession. The same dilemma had to be handled in creating a system for individual remunerations, where Sami first tried to calculate these partly on the basis of the studio earnings that every musician had earned. However, this calculation was soon deemed impossible. Sami chose instead to institute a system where every musician's performance in every recording was ranked with a certain number of points, more points being given to soloists than to ordinary musicians. The definitions of these different roles might seem vague, but the system has been in effect to this day, having a great influence on the distribution of money to musicians in Sweden.




The law did not specify any amount of money that the Swedish radio monopoly should pay to musicians and record companies for its use of recorded music, neither did it specify the divisions between these two stakeholders. The first issue was settled by court during the 1960s. The second was settled by an agreement between the two collecting societies, Sami (musicians) and Ifpi (record companies), stating that revenues would be split evenly. This was something of a defeat for Sami and the Swedish Musicians' Union, as these had always insisted that musicians must be entitled to more remuneration than record companies. However, record




companies had more money, they were better organized and the law was designed so that their right was primary while the musicians' right was secondary.

The empirical study presented in chapters 3–5 highlights the contingency of the prolonged process leading to Sweden's first law about musicians' rights in 1960, regarding remuneration for the use of records in broadcasting. It also points at the key role played by Fascist Italy in successfully promoting the interests of the record industry in opposition to the different kind of legislation which was proposed by musicians' unions and the ILO. Not only was Mussolini's regime ideologically opposed to the ILO, but it also wanted to demonstrate for the world the superiority of Fascism in crisis management and in shaping new policies for new media.




Chapters 6–8 concerns developments after 1960. In the 1960s, at the height of the post-war boom, the aura of "live music" seems to have weakened considerably in Sweden. According to the musical avant-garde, the notion of "live" was reactionary and metaphysical: the music of the future was to be electronic, created exclusively by composers, without any need for performers. At the same time, governmental experts who developed guidelines for cultural policy tended to advocate a kind of rationalism where music was considered as a product to be distributed: electronic media was just a more efficient way of reaching out with high-quality culture to the masses.





However, the trend changed drastically during the 1970s. The leftist-radical music movement of Sweden, usually known as *progg*, emerged as a movement for live music, which was associated with participation and authenticity and opposed to the mass-media and the culture industry. During the latter half of the 1970s, this movement began to decline, while a few of the involved musicians continued to enjoy success on disc and on radio. However, the ideas associated with *progg* was to a striking extent absorbed by governmental agencies and by social democratic labour movement, which included the Swedish Musicians' Union.

The years 1977–82 marked a radicalization of the unionist resistance against "mechanical music", in particular as represented by discotheques




and disc-jockeys. The Swedish Musicians' Union demanded a drastic extension of musicians' rights which would make it possible to put a prohibitive fee on the use of recorded music in discotheques, thus forcing entertainment venues to yet again employ live dance bands. At the same time, however, some of the disc-jockeys began to join the union and demanded to be recognized as a new kind of musicians.

During the 1980s, tensions between instrumentalists and disc-jockeys did cool down, only to be followed by another brief episode of alarm within the Swedish Musicians' Unions – this time regarding the use of synthesizers which was understood as a threat to the profession. Already at the end of the 1980s, however, the union had largely abandoned the resistance against “mechanical music”. This might have to do with the extension of musicians' rights, which from 1986 onwards also covered public performances, generating a significant increase in the turnover for Sami. During the 1990s, Sami used part of the new money for speculative purposes, which ended in a crash which almost erased the organization. The thesis argues that this development can only be understood in the context of the fundamental ambiguity regarding the role of musicians which was instituted in Sami from the very beginning.




The right to remuneration for public performances of recorded music, established in 1986, was formally similar to the right to remuneration for broadcasting which had existed in Sweden since 1961. However, music was commodified in very different ways, which was a consequence of the material differences between the use of broadcasting and loudspeakers. In short, radio broadcasters could be supervised in detail in a way that the myriad of loudspeakers could not be. In radio, the single recording could therefore be commodified. This meant that the broadcaster could lower its costs for music licenses by broadcasting less music, or by choosing music which was not covered by these rights. It also meant that the rights-holder was given more money for a specific recording if it was used more. Neither was the case with the use of recorded music in loudspeak-




ers at cafés, discotheques and other businesses. These businesses had to buy one license for all music, and the only way to lower costs would be to abstain altogether from using music covered by these rights. There could also not be any direct connection between use and remuneration. Instead, Sami had to *guess* what music was played in the licensed loudspeakers and distribute money to musicians based on this guess.

The empirical study finishes with chapter 9, which briefly discusses how "music export" became a hype in Sweden during the 1990s. Organizations representing composers, musicians and record companies jointly founded a new organization, Export Music Sweden, which began a successful campaign, establishing the new idea that music could actually supersede traditional industry as Sweden's core source of growth. This was clearly a variety of the "new economy" hypothesis which at the same time fueled the dot.com-bubble. Paradoxically, "music" was in this discourse not presented as something immaterial but rather as a material product: the compact disc.



Finally, some words about the theoretical underpinning of the thesis, which is laid out in chapter one. "The political economy of music" is defined as a process of mediation between an art-form and the market. It is argued that this process can be understood as a dialectic of industrialization and aestheticization. To put it very simple, the process includes the commodification of music *and* measures which assure that music can never be reduced to just a commodity. While there is a number of different shapes in which music can be sold as a commodity on the market, it is still regarded as an art form, which means that its origin can always be said to precede that of economic rationality. Composers, holding a social status as autonomous artists, have largely been kept outside of the wage-relation. Instead of selling their labour-power, which implies taking order from someone else about what is right and wrong in the production process, composers have been made rights-holder who can instead sell their finished product. Thus, the political economy of music is the process which






creates the social conditions for maintaining "music" as a form of art.

The thesis argues that "music" is to be understood as a *real abstraction*. This term, associated with critical theory, implies that "music" is immanent to capitalist modernity. In earlier societies there existed no clear separation between music and media, between music and the body or between music and science. Beyond capitalist modernity, music as we know it does not exist. The understanding of capitalist modernity presented in the theory chapter is based on a reading of the critical theory of Karl Marx and Theodor W. Adorno, as developed by contemporary theorists like Moishe Postone and Robert Kurz.

The thesis also makes use of the materialist media theory associated with names like Friedrich Kittler, arguing for a broad notion of sound media (including musical instruments and the acquisition of musical skills), emphasizing the need to consider how every such medium has its specific limits in terms of storage, transmission and manipulation. The aim of this media theory is to promote an understanding of the various ways in which music can be commodified. Broadly, this can happen in three different ways: music as something audible (i.e. a performance); music as a material object (a specific media format which must be coupled with a specific media technology in order to become audible); music as an immaterial right (regulating the act of coupling media, including reproduction and performance).



Chapter one also provides room for discussions about the relevance and the limits of Walter Benjamin's concept of aura, the Aristotelian distinction between poesis and praxis, and the economic theory known as Baumol's cost disease. It is argued that these, in combination, hints at a real tendency immanent in capitalist modernity. It appears that some human activities simply cannot be industrialized, as they cannot keep up with the generalized raise in productivity. One obvious example is musical performance (i.e. "live music"), another is the care of children which in capitalist modernity has tended to be assigned to women. There are,

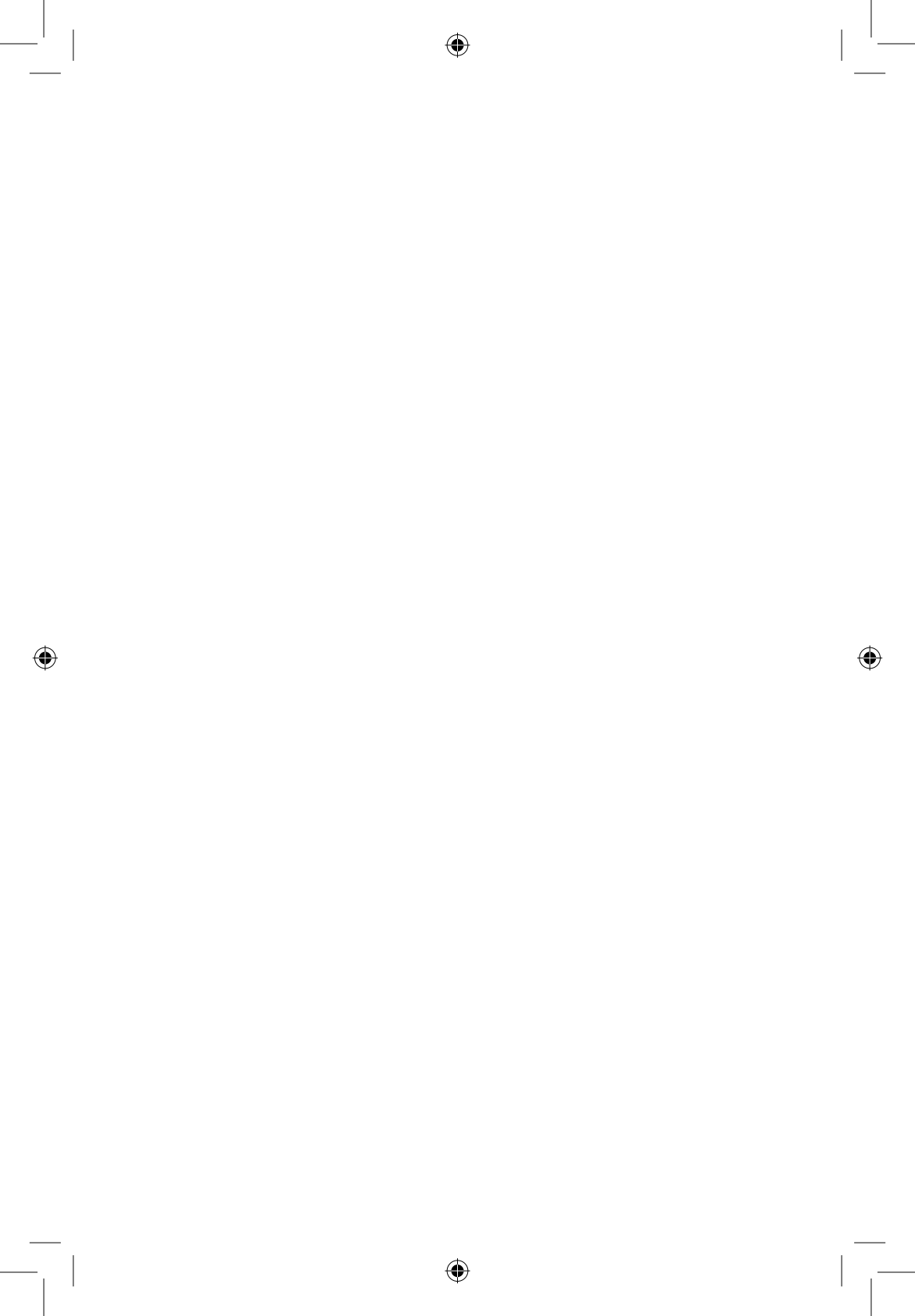


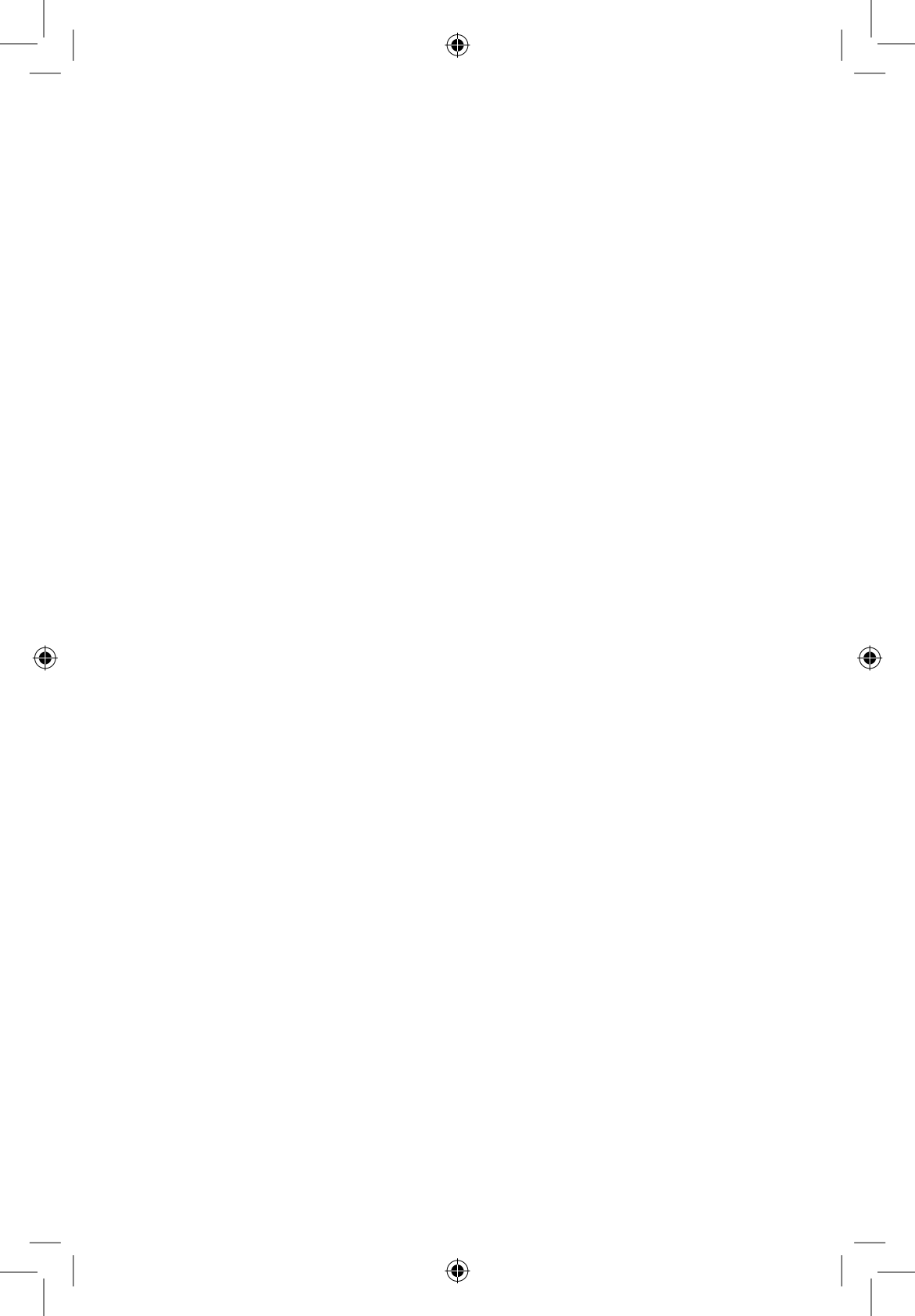


broadly speaking, three ways to safeguard such activities: patronage, amateurization and reification.

Looking back at the 20th century, “classical” music became heavily dependent on state patronage, the emergence of various kinds of “alternative” music was inseparable from tendencies to amateurization, and “commercial” music tended to reify itself in a reproducible end product. The political economy of music, as examined in this thesis, is a complex process where regulations may have one intention but produce the opposite result.







REFERENSER

LITTERATUR¹

- Abrahamsson, Christian, Fredrik Palm & Sverre Wider, red. (2011) *Sociologik. Tio essäer om socialitet och tänkande*. Santérus Academic Press.
- Adler, Franklin Hugh (1995) *Italian industrialists from liberalism to fascism. The political development of the industrial bourgeoisie, 1906–1934*. Cambridge University Press.
- Adorno, Theodor W. & Max Horkheimer (1947/1996) *Upplysningens dialektik*. Daidalos.
- Adorno, Theodor W. (1951/1986) *Minima Moralia*. Arkiv förlag.
- Adorno, Theodor W. (1956) *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Adorno, Theodor W. (1970) *Gesammelte Schriften, Band 7. Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Ahlström, Göran & Benny Carlson (2010) *En trogen anhängare. Sverige och IMF 1960–1992*. Dialogos.
- Aktiv kultur* (1971) Rapport från SAP:s kontaktkommitté för skol- och kulturfrågor, behandlad vid partikongressen 1969. Sveriges socialdemokratiska arbetareparti.
- Alternativ festival -75*. En tidning om musik (1975) Musikcentrum.
- Anderson, Tim (2004) "Buried under the fecundity of his own creations'. Reconsidering the recording bans of the American Federation of Musicians, 1942–1944 and 1948", *American Music*, vol. 22, nr. 2, s. 231-269.

i Att ange förlagsort är i akademiska sammanhang en seglivad tradition som är motiverad i vissa sammanhang men knappast i andra. Jag väljer att i fråga om svensk litteratur avstå från att ange förlagsort, men däremot ange förlagets namn. Tillräcklig information ges därmed för att litteraturen ska gå att hitta i den svenska nationalbibliografin.

Däremot anges förlagsort för utländsk litteratur, med undantag för litteratur utgiven på förlag som genom namnet visar sin koppling till ett visst universitet.

- Andersson, Greger (1996) "Privilegiet att spela. Stadsmusikanten på 1700-talet", i Bergström red. (1996), s. 237–278.
- Andersson, Jenny (2009) *När framtiden redan har hänt*. Ordfront.
- Andersson, Jonas & Pelle Snickars, red. (2010) *Efter The Pirate Bay*. Mediehistoriskt arkiv, 19. Kungliga biblioteket.
- Andersson, Stefan (1987) *Det organiserade folknöjet. En studie kring de svenska folkparkerna, 1890–1930-talet*. Doktorsavhandling, Lunds universitet.
- Andriopoulos, Stefan & Bernhard J. Dotzler (2002) *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Ankarloo, Daniel (2008) "Tom form och total negativitet. Den komplexa varuproduktionens funktionssätt", *Fronesis* 28, s. 144–154.
- Aquarone, Alberto (1969) "Italy. The crisis and corporative Economy". *Journal of Contemporary History*, vol. 4, nr. 4, s. 37–58.
- Arendt, Hannah (1958/1998) *The human condition*. The University of Chicago Press.
- Aronsson, Lars, Jonas Bjälesjö & Susanne Johansson, red. (2007) *Kulturell ekonomi. Skapandet av värden, platser och identiteter i upplevelsesamhället*. Studentlitteratur.
- Arthur, Christopher J. (2008) "Värde, arbete och negativitet", i *Fronesis* 28, s. 166–189.
- Arvidsson, Kjell (2007a) *Skivbolag i Sverige. Musikföretagandets 100-åriga institutionalisering*. Doktorsavhandling, Handelshögskolan vid Göteborgs universitet.
- Arvidsson, Kjell (2007b) "'Cred' och 'sellout' – musikindustrins paradoxala drivkrafter", i Aronsson, Bjälesjö & Johansson, red. (2007), s. 69–103.
- Arvidsson, Alf (2008) *Musik och politik hör ihop. Diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1980*. Gidlunds förlag.
- Åbländer, Michael S. (2007) *Adam Smith zur Einführung*. Junius, Hamburg.

- Attali, Jacques (1977/2003) *Noise. The political economy of music*. University of Minnesota Press.
- Auktorrättskommittén (1957) "Sammanställning av remissyttrandena över Auktorrättskommitténs betänkande om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk (SOU 1956:25)". Justitiedepartementet.
- Auslander, Philip (1999) *Liveness. Performance in a mediatized culture*. Routledge, London.
- Bataille, Georges (1949/1991) *Den fördömda delen, samt Begreppet utgift*. Symposion.
- Battersby, Christine (1989) *Gender and genius. Towards a feminist aesthetics*. The Women's Press, London.
- Barbour, J. Murray (1951/1972) *Tuning and temperament. A historical survey*. Da Capo Press, New York.
- Barry, Andrew & Don Slater, red. (2005) *The technological economy*. Routledge, London.
- Baumol, William J & William G Bowen (1966/1993) *Performing Arts: The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*. Gregg Revivals, Aldershot.
- Baumol, William J. (1967/2009) "Scenkonst: Den permanenta krisen", i *Fronesis* 31, s. 66–71.
- Beckman, Birger (1934) *Det nya Italien. Fascism, korporativism, mussolinianism*. Tiden.
- Benjamin, Walter (1936/2003) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bennet, Andy, Barry Shank & Jason Toynbee, red. (2006) *The Popular Music Studies Reader*. Routledge, London.
- Bennett, H. Stith (1983) "Notation and identity in contemporary popular music". *Popular Music* 3, , s. 215–234.
- Berezin, Mabel (1991) "The organization of political ideology. Culture, state, and theater in Fascist Italy", *American Sociological Review*, vol. 56, nr. 5, s. 639–651.

- Berezin, Mabel (1997) *Making the fascist self. The political culture of interwar Italy*. Cornell University Press, Ithaca.
- Bergman, Johan (2010) *Kulturfolk eller folkkultur? 1968, kulturarbetarna och demokratin*. Boréa.
- Bergström, Carin red. (1996) *Hand och penna. Sju essäer om yrken på 1700-talet*. Atlantis.
- Bergström, Svante (1960) "Ett konventionsarbete i slutfasen. Haagförslaget om *droits voisins*", NIR (Nordiskt immateriellt rättsskydd), årgång 29, häfte 3–4, s. 132–145.
- Bijsterveld, Karin (2008) *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. The MIT Press.
- Bjurström, Erling (1979) *Musik på löpande band*. Liber förlag i samarbete med Statens Ungdomsråd.
- Björnberg, Alf (1998) *Skval och harmoni. Musik i radio och tv 1925–1995*. Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Björnberg, Alf (2009) "Att lära sig lyssna till det fulländade ljudet. Svensk hifi-kultur och förändrade lyssningsätt 1950–1980", i Edström, red. (2009a), s. 79–112.
- Bode, Harald (1984) "History of Electronic Sound Modification". *Journal of the Audio Engineering Society*, vol. 32, nr. 10, s. 730–739.
- Bodenhause, George H. C. (1954): "Protection of 'Neighboring Rights'", *Law and contemporary problems*, vol. 19, nr. 2, s. 156–171.
- Bolin, Göran (2011) *Value and the media. Cultural production and consumption in digital markets*. Ashgate, Farnham.
- Boltanski, Luc & Ève Chiapello (1999/2005) *The new spirit of capitalism*. Verso, London.
- Bolter, Jay David & Richard Grusin (1999) *Remediation. Understanding new media*. MIT Press.
- Bonds, Mark Evan (2006) *Music as thought. Listening to the symphony in the age of Beethoven*. Princeton University Press.

- Bosworth, Barry P & Jack E Triplett (2003) "Productivity Measurement Issues in Services Industries: "Baumol's Disease" Has been Cured". *Economic Policy Review*, vol. 9, nr. 3. http://www.brookings.edu/articles/2003/0901business_bosworth.aspx
- Brachmann, Karin (1971) *Die Bedeutung der faschistischen Ideologie für den Restrukturationsprozeß des italienischen Kapitalismus: Benito Mussolini und Alfredo Rocco*. Doktorsavhandling, Freie Universität Berlin.
- Braudel, Fernand (1979/1992) *The perspective of the world*. University of California Press.
- Braudel, Fernand (2001) *Kapitalismens dynamik*. Daidalos.
- Braun, Hans-Joachim red. (2002) *Music and technology in the twentieth century*. John Hopkins University Press.
- Brewster, Bill & Frank Broughton (1999/2006) *Last night a DJ saved my life. The history of the disc jockey*. Headline, London.
- Brolinson, Per-Erik & Holger Larsen (1997) *När rocken slog i Sverige*. Arkivet för ljud och bild.
- Brose, Eric Dorn (1987) "Generic fascism revisited. Attitudes toward technology in Germany and Italy, 1919–1945". *German studies review*, vol. 10, nr. 2, s. 273–297.
- Bürger, Peter (1974/1984) *Theory of the avant-garde*. University of Minnesota Press.
- Burnett, Robert (1997) *Den svenska musikindustrins export 1994–95*. Export Music Sweden.
- Cannistraro, Philip V. (1972) "Mussolini's cultural revolution: Fascist or nationalist?", *Journal of contemporary history*, vol. 7, nr. 3–4, s. 115–139.
- de Caprariis, Luca (2000) "'Fascism for Export'? The Rise and Eclipse of the Fasci Italiani all'Estero", *Journal of Contemporary History*, vol. 35, nr. 2, s. 151–183.
- Carsten, F.L. (1977) *Fascist movements in Austria. From Schönerer to Hitler*. Sage, London.

- Carsten, F.L. (1986) *The first Austrian republic 1918–1938. A study based on British and Austrian documents*. Aldershot: Gower
- Coleman, Mark (2003) *Playback. From the Victrola to Mp3. 100 years of music, machines, and money*. Da Capo Press.
- Cloonan, Martin & John Williamson (2007) "Rethinking 'the music industry'". *Popular Music*, vol. 26, nr. 2, s. 305–322
- Cox, Christoph & Daniel Warner, red. (2004) *Audio culture. Readings in modern music*. Continuum, London/New York
- Crisell, Andrew (2001) *Understanding Radio*. Routledge, London.
- Dahl, Hans F. (1984) "In the market's place. Cultural policy in Norway", *The annals of the American academy of political and social science*, January 1984, s. 123–131.
- DeLanda, Manuel (2006) *A new philosophy of society*. Continuum, London.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1972/1984) *Anti-Oedipus*. The Athlone Press, London.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1980/1987) *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Dibbets, Karel (1993) *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928–1933*. Otto Cramwinckel Uitgever, Amsterdam.
- Downing, John, Ali Mohammadi & Annabelle Sreberny-Mohammadi, red. (1995) *Questioning the media. A critical introduction*. Sage Publications, Thousand Oaks.
- Drummond, Bill (2008) *17*. Beautiful Books, London
- Eberstein, Gösta (1923) *Den svenska författarrätten, första häftet*. P.A. Norstedt & söner.
- Eberstein, Gösta (1928) "Om skådespelares, recitatörers, sångares och musikers ensamrätt till sina prestationer", *Svensk Juristtidning* 1928, s. 1–18.

- Edenstrand, Åke (1992) "Civila och militära musiker", i *Musiken i Sverige*, band III (1992), s. 155–174.
- Edström, Karl-Olof (1982) *På begäran*. Svenska musikerförbundet 1907–1982. Svenska Musikerförbundet/Tidens förlag.
- Edström, Olle (1989) "‘Vi skall gå på restaurang och höra på musik’. Om reception av restaurangmusik och annan ‘mellanmusik’". *Svensk tidskrift för musikforskning* 71, s. 77–112.
- Edström, Olle (1992) "The place and value of Middle Music". *Svensk tidskrift för musikforskning* 74, s. 7–60.
- Edström, Olle (1998) *Harmoniskt samspel*. Sjuttiofem år med STIM. Stim.
- Edström, Olle red. (2009a) *Säg det i toner och därtill i ord. Musikforskare berättar om 1900-talets musikliv*. Carlssons förlag.
- Edström, Olle (2009b) "Sång och musik – förr och idag", i Edström (2009a), s. 11–78.
- Elgemyr, Göran (1996) *Radion i strama tyglar. Om Radiotjänsts tillblivelse, teknik och ekonomi 1922–1957*. Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Elmbrant, Björn (2005) *Dansen kring guldkalven. Så förändrades Sverige av börsbubblan*. Atlas.
- Elsaesser, Thomas & Malte Hagener (2002) "Walter Ruttmann: 1929", i Andriopoulos & Dotzler (2002), s. 316–349.
- Elster, Alexander (1941) "Internationales Schutzrecht der ausübenden Künstler", *"Betrachtungen zum Entwurf eines italienischen Urheberrechtsgesetzes"*, *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA)* 14, s. 63–73.
- "Entschließungen des VIII. Kongresses der Internationalen Handelskammer" (1935), i *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* 1935, s. 656–658.
- Evens, Aden (2005) *Sound ideas. Music, machines and experience*. University of Minnesota press.



- Falasca-Zamponi, Simonetta (1997) *Fascist spectacle. The aesthetics of power in Mussolini's Italy*. University of California Press.
- Ferdfelt, Henrik (2006) *Pop*. Doktorsavhandling, företagsekonomiska institutionen, Stockholms universitet.
- Festskrift tillägnad professor emeritus, juris doktor Gösta Eberstein, sjuttioårsdagen den 4 december 1950*. P.A. Norstedt & söner tryckeri.
- Festskrift tillägnad Hans Excellens Riksmarskalken Juris Doktor Birger Ekeberg den 10 augusti 1950*. Utgiven av Svensk juristtidning.
- Fleischer, Rasmus (2009a) *Det postdigitala manifestet. Hur musik äger rum*. Ink bokförlag.
- Fleischer, Rasmus (2009b) "Bönhasarnas revansch? Regleringen av musiklivets amatörer". *Fronesis* 31, s. 49–62.
- Fleischer, Rasmus (2010) "Femton gästar på död mans kista. Om framtidens nätpolitik", i Andersson & Snickars, red. (2010), s. 259–280.
- Fleischacker, Samuel (2004) *On Adam Smith's Wealth of Nations. A Philosophical Companion*. Princeton University Press.
- Florén, Thomas (2010) *Talangfabriken. Om organisering av kunskap och kreativitet i skivindustrin*. Doktorsavhandling, Stockholms universitet (Stockholm studies in sociology, 46).
- Foghagen, Christer & Susanne Johansson (2007) "Konstruktionen av ett världsarv – samspelet mellan kultur, ekonomi och lokal utveckling", i Aronsson, Bjälesjö & Johansson, red. (2007), s. 135–163.
- Foucault, Michel (2008) *Diskursernas kamp*. Symposion.
- di Franco, Luigi (1944) "Urheberrecht und Arbeitsrecht in der neuen italienischen Gesetzgebung", *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA)* 16, s. 126–138.
- Fredriksson, Martin (2009) *Skapandets rätt. Ett kulturvetenskapligt perspektiv på den svenska upphovsrättens historia*. Daidalos.
- Frenander, Anders (2005) *Kulturen som kulturpolitikens stora problem. Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet*. Gidlunds förlag.
- Frith, Simon (2006) "The industrialization of music", i Bennet, Shank & Toynbee, red. (2006), s. 231–238.



- Frith, Simon & Lee Marshall, red. (2004) *Music and copyright*. Routledge, New York.
- Fuller, Matthew (2005) *Media ecologies. Materialist energies in art and technoculture*. The MIT Press.
- Fylkingen – ny musik & intermediakonst. *Rikt illustrerad historieskrivning & diskussion för radikal & experimentell konst 1933–1993* (1994) Fylkingen.
- Gamby, Erik (1947) *Musiketablissementens förening under ett kvarts sekel, 1921–1946*. Zetterlunds och Thelanders Boktryckeri, Stockholm.
- Garderding, Petra (2007) *Musik och politik i skuggan av nazismen. Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationerna*. Sekel.
- Gauß, Stefan (2009) Nadel, Rille, Trichter. *Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)*. Böhlau Verlag, Köln.
- Gehlin, Jan (1999) “KLYS – varför, hur och när”, i Klys (1999), s. 10–40.
- Geulen, Eva (2002) “Under construction. Walter Benjamin’s ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’”, i Richter (2002), s. 121–141.
- Giannini, Amadeo (1934) “Rechtsprobleme der Schallplatte”, *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA)* 7, s. 267–288.
- Giannini, Amadeo (1938) “Der Schutz des Phonogramms”, *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA)* 11, s. 319–334.
- Giannini, Amadeo (1942) “Die Ausarbeitung des neuen italienischen Urheberrechtsgesetzes”, *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA)* 15, s. 113–122.
- Godbout, Jacques T. & Alain Caillé (1998) *The world of the gift*. McGill-Queen’s University Press.
- Goehr, Lydia (1992) *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*. Clarendon, Oxford.
- Goodman, David (2010) “Distracted listening. On not making sound choices in the 1930s”, i Suisman & Strasser, red. (2010), s. 15–46.

- Goodman, Steve (2009) *Sonic warfare. Sound, affect and the ecology of fear*. MIT press.
- Goodwin, Andrew (2006) "Rationalization and democratization in the new technologies of popular music", i Bennet, Shank & Toynbee, red. (2006), s. 276–282.
- Gould, Glenn (1966/2004) "The prospects of recording", i Cox & Warner, red.(2004), s. 115–126.
- Gronow, Pekka (1983) "The record industry. The growth of a mass medium". *Popular Music*, vol. 3, s. 53–75.
- Große Medienchronik* (1999). Under redaktion av Hans H. Hiebel, Heinz Hiebler, Karl Kogler & Herwig Walitsch. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Guillet de Monthoux, Pierre (1998) *Konstföretaget. Mellan spektakelkultur och kulturspektakel*. Bokförlaget Korpen.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2001) *1926 – Ein Jahr am Rand der Zeit*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Gumbrecht, Hans Ulrich & K. Ludwig Pfeiffer, red. (1988) *Materialität der Kommunikation*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Gumbrecht, Hans Ulrich & Michael Marrinan, red. (2003) *Mapping Benjamin. The work of art in the digital age*. Stanford University Press.
- Gustafson, Klas (2011) *Levande musik i hela landet. Rikskonserter från början till slut*. Bo Ejeby förlag.
- Göransson, Harald (1994) "Kyrkans musik", i *Musiken i Sverige, band I* (1994), s. 231–272.
- Hallencreutz, Daniel, Per Lundequist & Anders Malmberg (2004) *Populärmusik från Svedala. Näringspolitiska lärdomar av det svenska musikklustrets framväxt*. SNS förlag
- Hammerstein, Reinhold (1974) *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Francke Verlag, München (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 6).

- Hansson, Lars (2002) "Kapitalismens kön. Genuskonstruktioner som integrerade delar av det kapitalistiska produktionssättet", *Humanetten* 10 (Institutionen för humaniora, Växjö universitet). <http://lnu.se/institutioner/institutionen-for-sprak-och-litteratur/publikationer/humanetten>
- Harker, Dave (1997) "The wonderful world of the IFPI. Music industry rhetoric, the critics and the classical Marxist critique". *Popular Music*, vol. 16, nr. 1, s. 45–77.
- Harman, Graham (2009) *Prince of networks. Bruno Latour and metaphysics*. Re.press, Melbourne.
- Hartley, John, red. (2005) *Creative industries*. Blackwell publishing, Malden.
- Hartwig, Jochen (2006) "Productivity Growth in Service Industries – Has 'Baumol's Disease' Really Been Cured?". Swiss institute for business cycle research (KOF working paper, 155). http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=949844
- Harvey, David (1989) *The condition of postmodernity. An inquiry into the conditions of cultural change*. Blackwell, Oxford.
- Harvey, David (2011) *The enigma of capital and the crises of capitalism*. Profile books, London.
- Haslum, Bengt red. (1976) *SKAP 50 år: 1926–1976*. Föreningen Svenska populärauktorer (Skap).
- Hedfeldt, Erik (1950) "Om lekares rätt", i *Festskrift till Gösta Eberstein* (1950), s. 62–75.
- Hedlund, Oscar (1994) *Med örat mot framtiden. Oscar Hedlund går husesyn hos SAMI bland musik och paragrafer*. Sami.
- Heinrich, Michael (2005) *Kritik der politischen Ökonomie. Eine Einführung*. Schmetterling Verlag, Stuttgart.
- Hemming-Sjöberg, Axel (1950) "'La Guerre des Disques'. Grammfonskivan ur rättslig synpunkt", i *Festskrift till Birger Ekebergi* (1950), s. 246–266.
- Hemmungs Wirtén, Eva (2004) *No trespassing. Authorship, intellectual pro-*

- perty rights, and the boundaries of globalization*. University of Toronto Press.
- Hennion, Antoine & Bruno Latour (2003) "How to make mistakes on so many things at once – and become famous for it", i Gumbrecht & Marinan, red. (2003), s. 91–97.
- Henriques, Julian (2008) "Sonic diaspora, vibrations, and rhythm: thinking through the sounding of the Jamaican dancehall session". *African and black diaspora: an international journal*, vol. 1, nr. 2, s. 215–236.
- Hetzl, Andreas (2001) *Zwischen Poiesis und Praxis. Elemente einer kritischen Theorie der Kultur*. Königshausen & Naumann, Würzburg.
- van Heur, Bas (2010) "Beyond regulation. Towards a cultural political economy of complexity and emergence". *New Political Economy*, vol.15, nr. 3, s. 421–444.
- Hiebel, Hans H. (1999) "Akustische Medien", i *Große Medienchronik* (1999), s. 541–782.
- Hillert, Sten (1973) "Fonogrammen och upphovsrätten". Särtryck ur *Nordiskt Immateriellt Rättsskydd (NIR)*, 1972. Utgivet av Juridiska föreningen i Uppsala.
- Hindley, Geoffrey (2002) "Keyboards, crankshafts and communication. The musical mindset of western technology", i Braun, red. (2002), s. 33–42.
- Hirdman, Yvonne (2001) *Genus – om det stabila föränderliga former*. Liber.
- Hirsch, Joachim (1996) *Der nationale Wettbewerbsstaat. Staat, Demokratie und Politik im globalen Kapitalismus*. Edition ID-Archiv, Berlin.
- Hobsbawm, Eric (1975) *The age of capital, 1848–1875*. Weidenfeld and Nicolson, London.
- Hobsbawm, Eric (1979) *Revolutionens tidsålder*. Tiden.
- Hobsbawm, Eric (1989) *Imperiernas tidsålder*. Tiden.
- Hobsbawm, Eric (1997) *Ytterligheternas tidsålder*. Det korta 1900-talet, 1914–1991. Prisma.
- Hobsbawm, Eric (2010) *Zwischenwelten und Übergangszeiten. Interventionen und Wortmeldungen*. PapyRossa Verlag, Köln.



- Holm, Lennart (1964/1971) *Strategi för kultur*. Bonniers.
- Holmquist, Åke (1974) *Från signalgivning till regionmusik*. Allmänna förlaget.
- Holtermann, Carl Fredrik (1997) *Gå ut. En bok om diskotek, barer, dansgolv, scener och klubbar i Stockholm 1967–97*. Albert Bonniers förlag.
- Hullot-Kenton, Robert (2003) "What Is Mechanical Reproduction?", i i Gumbrecht & Marrinan, red. (2003), s. 158–170.
- Hülphers, Abraham Abrahamsson (1773/1969) *Historisk afhandling om musik och instrumenter. Särdeles om orgwerks inrättningen i allmänhet, jemte Kort beskrivning öfwer orgwerken i Sverige*. Faksimil, återutgiven av Svenskt musikhistoriskt arkiv.
- Hägg, Göran (2008) *Varför dog Bellman? Om upphovsrättens historia*. Föreningen Svenska Läromedel.
- Hörisch, Jochen (2001) *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*. Eichborn Verlag, Frankfurt am Main.



- Ifpi (1983) *The first fifty years. Celebrating the fiftieth anniversary of IFPI*. IFPI Secretariat/Brooks Design, London.
- Internationella arbetsorganisationen (1938) *Internationella arbetsorganisationen*. Kooperativa förbundets bokförlag.
- Isacoff, Stuart (2002) *Temperament. How music became a battleground for the great minds of western civilization*. Faber and Faber, London.



- Jacobsson, Bengt (2012) *Kulturpolitik* (under utgivning).
- Jakobsson, Peter (2012) *Öppenhetsindustrin*. Doktorsavhandling, Örebro universitet (Örebro studies in media and communication, 13; Södertörn doctoral dissertations, 65).
- Jameson, Fredric (1992) *Postmodernism. The cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Jansson, Maria (2001) *Livets dubbla vedermödor. Om moderskap och arbete*. Doktorsavhandling, Stockholms universitet (Stockholm studies in politics, 80).



- Jay, Martin (2006) "Taking on the stigma of inauthenticity. Adorno's critique of genuineness", *New German Critique* 97, s. 15–30.
- Jessop, Bob (2004) "Critical semiotic analysis and cultural political economy". *Critical Discourse Studies* 1, s. 159–174.
- Jessop, Bob (2005) "Cultural political economy, the knowledge based economy, and the state", i Barry & Slater (2005), s. 144–166.
- Jessop, Bob & Stijn Oosterlynck (2008) "Cultural political economy. On making the cultural turn without falling into soft economic sociology", *Geoforum* 39, s. 1155–1169.
- Jossé, Harald (1984) *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*. Alber, Freiburg.
- Kaden, Christian (1992) "Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs", i Lipp, red. (1992), s. 27–53.
- Kaden, Christian (2004) *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*. Bärenreiter, Kassel.
- Kant, Immanuel (1790/2003) *Kritik av omdömeskräften*. Thales.
- Karlsohn, Thomas (2009) *Teknik, retorik, kritik. Om IT-bubblan och datorisering av den svenska skolan*. Carlsson bokförlag.
- Katz, Mark (2004) *Capturing sound. How technology has changed music*. University of California Press.
- Kedell, Kia (2003) *Svenska musikförläggareföreningen genom 75 år*. Svenska musikförläggareföreningen.
- Kittler, Friedrich (1985/1995) *Aufschreibesysteme 1800/1900*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Kittler, Friedrich (1986/1999) *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press.
- Kittler, Friedrich (1996) "The history of communication media", Ctheory. <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=45>
- Kittler, Friedrich (1998) "Bei Tanzmusik kommt es einem in die Beine" (Festvortrag anlässlich der Verleihung des 01-Awards 1998 an Brian Eno, Berlin.)



- <http://www.aesthetik.hu-berlin.de/medien/texte/eno.pdf>
- Kittler, Friedrich (2003) *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur*. Anthopos.
- Kivy, Peter (1995) *Authenticities. Philosophical reflections on musical performance*. Cornell University Press.
- Kjellberg, Erik & Jan Ling (1991) *Klingande Sverige. Musikens vägar genom historien*. Akademiförlaget.
- KK-stiftelsen (1999) *Blandade upplevelser. En förstudie om svensk upplevelseindustris möjligheter, med förslag till åtgärder*. Under redaktion av Katarina Almquist, Maria Engström och Kenneth Olausson. KK-stiftelsen.
- KK-stiftelsen (2002) *Upplevelseindustrin i Sverige 2002 – näringsliv och utbildningar*. KK-stiftelsen
- KK-stiftelsen (2003) *Upplevelseindustrin 2003 – statistik och jämförelser*. KK-stiftelsen.
- KK-stiftelsen (2008) *Upplevelseindustrin/kapitel ett*. KK-stiftelsen. http://www.kks.se/om/Lists/Publikationer/Attachments/159/116917_KKS_Boken.pdf
- Kliman, Andrew (2012) *The failure of capitalist production. Underlying causes of the great recession*. Pluto press, London.
- Kloock, Daniela & Angela Spahr (1997) *Medientheorien. Eine Einführung*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Klys (1999) *KLYS – kulturens vakthund 40 år*. Klys.
- Konsertbyråutredningen (1962) "Rikskonserter. Betänkande I av Konsertbyråutredningen (Ecklesiastikdepartementet 1962:8).
- Konstnärsnämnden (1981) *Fria kulturarbetare. Konstnärsnämndens undersökning av kulturarbetarnas arbetsmarknad och ekonomi (KNUFF)*. Konstnärsnämnden.
- Kopsch, Julius (1942) "Das neue italienische Urheberrechtsgesetz. Geleitwort zur Veröffentlichung des deutschen Textes", *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* 1942, s. 93–99.
- Kraft, James P. (1996) *Stage to studio. Musicians and the sound revolution*,





- 1890–1950. John Hopkins University Press.
- Kristeller, Paul Oskar (1951/1996) “Konstarternas moderna system”, i *Skriftserien Kairos*, 2. Kungl. konsthögskolan/Raster förlag.
- Kristeva, Julia (2003) *Hannah Arendt*. Columbia University Press.
- Krämer, Sybille (2006) “The cultural techniques of time axis manipulation. On Friedrich Kittler’s conception of media”. *Theory, culture & society*, vol. 23, nr. 7–8, s. 93–109.
- Kubaczek, Marianne & Wolfgang Pircher (2002) “Fading. Über das Verschwinden der Musik im Tonfilm”, i Andriopoulos & Dotzler (2002), s. 350–369.
- Kubaczek, Marianne (2004) “Ein Wissen und seine Medien – Musik zwischen Schrift, Oralität und Aufzeichnung”, i Kubaczek, Pircher & Waniek, red. (2004), s. 209–218.
- Kubaczek, Marianne, Wolfgang Pircher & Eva Waniek, red. (2004) *Kunst, Zeichen, Technik. Philosophie am Grund der Medien*. LIT Verlag, Münster.
- Kungl. Vetenskapsakademien & Kungl. Ingenjörsvetenskapsakademien (2002) “KK-stiftelsen: En granskning av verksamheten”. Kungl. Vetenskapsakademien (KVA-rapport 2002:1).
- Kurz, Robert (1995) “Die Himmelfahrt des Geldes. Strukturelle Schranken der Kapitalverwertung, Kasinokapitalismus und globale Finanzkrise”, i *Krisis* 16–17.
<http://www.exit-online.org/html/link.php?tab=autoren&kat=Robert%20Kurz&ktext=Die%20Himmelfahrt%20des%20Geldes>
- Kurz, Robert (1998) “Die Degradation der Kultur”, i *Exit! Krise und Kritik der Warengesellschaft* (webbutgåva).
<http://www.exit-online.org/link.php?tabelle=autoren&posnr=58>
- Kurz, Robert (1999) *Schwarzbuch Kapitalismus. Ein Abgesang auf die Marktwirtschaft*. UllsteinEichborn, Frankfurt am Main.
- Kurz, Robert (2001) “Das Phantom der Schönen Künste”, i *Exit! Krise und Kritik der Warengesellschaft* (webbutgåva).
<http://www.exit-online.org/link.php?tabelle=autoren&posnr=117>





- Kurz, Robert (2004) *Blutige Vernunft*. Horlemann Verlag, Bad Honnef.
- Kurz, Robert (2005) *Das Weltkapital. Globalisierung und innere Schranken des modernen waren produzierenden Systems*. Edition Tiamat, Berlin.
- Kurz, Robert red. (2010) *Marx lesen! Die wichtigsten Texte von Karl Marx für das 21. Jahrhundert*. Eichborn, Frankfurt am Main.
- Köping, Ann-Sofi (2003) *Den bundna friheten. Om kreativitet och relationer i ett konserthus*. Doktorsavhandling, Stockholms universitet (School of Business research reports, 2003:7).
- Lahger, Håkan (2002) *Proppen. Musikärelsens uppgång och fall*. Atlas.
- Laing, Dave (2004) "Copyright, politics and the international music industry", i Frith & Marshall, red. (2004), s. 70–85.
- Landelius, Torsten (1965) *Workers, employers and governments. A comparative study of delegations and groups at the international labour conference 1919–1964*. P.A. Norstedt & söner.
- Landsorganisationen (1971) *Fackföreningsrörelsen och kulturen. Rapport från LO:s arbetsgrupp för kulturfrågor*. Prisma.
- Landsorganisationen (1981) *Protokoll. Landsorganisationens 20:e ordinarie kongress, 19–26 sept 1981*. Landsorganisationen i Sverige, Stockholm.
- Landsorganisationen (1986) *Protokoll. Landsorganisationens 21 ordinarie kongress, 20–27 september 1986*. Landsorganisationen i Sverige, Stockholm.
- Landy, Leigh (2007) *Understanding the art of sound organization*. The MIT Press.
- Larsen, Holger (1998) "Att överlista mediet. Teknik(e)r i rockmusiken under 50- och 60-talen", *STM-online*, 1. http://musikforskning.se/stmonline/vol_1/andra/Larsen.php?menu=3
- Latour, Bruno (1991/2008) *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer Symmetrischen Anthropologie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Ledeen, Michael Arthur (1972) *Universal fascism. The theory and practice of the Fascist International, 1928–1936*. H. Fertig, New York.
- Lee, Martyn J. (1993) *Consumer culture reborn. The cultural politics of*



- consumption*. Routledge, London.
- Lehmann, Hans-Thies (1999/2006) *Postdramatic theater*. Routledge, London.
- Lerulf, Philip (2010) *Arenafeber. Glädjekalkyler när svenska kommuner bygger nya arenor*. Timbro.
<http://www.timbro.se/innehall/?isbn=9175667645>
- Levende musik – mekanisk musik. Krøniker af Karl Larsen med diskussionsindlæg af Jørgen Bentzon og Finn Høffding* (1931) Utgiven av Dansk Tonekunstnerforening i samarbejde med Levin & Munksgaards forlag, Köpenhamn.
- Liebscher, Daniela (2009) *Freude und Arbeit. Zur internationalen Freizeit- und Sozialpolitik des faschistischen Italien und des NS-Regimes*. SH-Verlag, Köln.
- Liedman, Sven-Eric (1993/2008) "Engelsismen", *Fronesis* 28, s. 133–140.
- Liedman, Sven-Eric (1997) *I skuggan av framtiden. Modernitetens idéhistoria*. Bonnier Alba.
- Lipp, Wolfgang, red. (1992) *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag*. Duncker & Humblot, Berlin (Sociologia Internationalis, Beiheft 1).
- Lohoff, Ernst & Norbert Trenkle (2012) *Die große Entwertung. Warum Spekulation und Staatsverschuldung nicht die Ursache der Krise sind*. Unrast, Münster.
- Lukács, Georg (1923/1968) *Historia och klassmedvetande. Studier i marxistisk dialektik*. Bo Cavefors bokförlag.
- Lütticken, Sven (2005) *Secret publicity. Essays on contemporary art*. Nai Publishers, Rotterdam.
- Liotard, Jean-François (1982/2009) "Kvickt appendix till frågan om det postmoderna", Wallenstein, red. (2009), s. 95–101.
- Löhr, Isabella (2010) *Die Globalisierung geistiger Eigentumsrechte. Neue Strukturen internationaler Zusammenarbeit 1886–1952*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

- Löfgren, Orvar (2001) "Den nya ekonomin – en kulturhistoria". *Kulturella perspektiv*, 1/2003, s. 2–13.
- Magnusson, Lars (2010) *Sveriges ekonomiska historia*. Norstedts.
- Malm, Krister (1997) *Musik, massmedier och mångfald*. Arbetsdokument från Rådet för mångfald inom massmedierna 1997:1.
- Marx, Karl (1867/1930) *Kapitalet. Kritik av den politiska ekonomin. Band I*. Tidens förlag.
- Marx, Karl (1967/2010) *Grundrisse. Ett urval*. Tankekraft.
- Marx, Karl (1975) *Ekonomiska skrifter*. Bo Cavefors bokförlag.
- Matrikel över frilansande artister med flera, upprättad i samarbete mellan Arbetsmarknadsstyrelsen och Svenska teaterförbundet* (1970). Teaterförbundet.
- McLuhan, Marshall (1964/2001) *Media*. Pocky.
- Merriam, Alan P. (1964) *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Michels-Gebler, Ruth (1984) *Schmied und Musik. Über die traditionelle Verknüpfung von Schmiedehandwerk und Musik in Afrika, Asien und Europa*. Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn.
- Milfull, John red. (1990) *The attractions of fascism. Social psychology and aesthetics of the "triumph of the Right"*. Berg, New York.
- Montes, Leonidas (2004) *Adam Smith in context. A critical reassessment of some central components of his thought*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Morin, Edgar (1968) *Tidens anda. Essä om masskulturen*. Arcana förlag.
- Mortensen, Anders red. (2009) *Litteraturens värden*. Symposion.
- Morton, David L. (2006) *Sound recording. The life story of a technology*. Johns Hopkins University Press.
- Müller, Corina (2004) "Tonfilm – eine audiovisuelle 'Revolution'?", i Segeberg red. (2004), s. 257–270.
- Musiken i Sverige, band I. Från forntid till stormaktstidens slut*. Redigerad av Leif Jonsson, Ann-Marie Nilsson och Greger Andersson (1994). Fischer & co.



- Musiken i Sverige, band III. Den nationella identiteten, 1810–1920.* Redigerad av Leif Jonsson och Martin Tegen (1992). Fischer & co.
- Musiken i Sverige, band IV. Konstmusik, folkmusik, populärmusik, 1920–1990.* Redigerad av Leif Jonsson & Hans Åstrand (1994). Fischer & co.
- Musikerförbundet (1980) *Din fackliga organisation: Musikerförbundet.* Facklig Grundutbildning. Landsorganisationen/Brevskolan.
- Myers, Margaret (1993) *Blowing her own trumpet. European ladies' orchestras & other women musicians 1870–1950 in Sweden.* Doktorsavhandling, Göteborgs universitet (Skrifter från Musikvetenskapliga avdelningen, 30).
- Möller, Per (2009) "Nödvändigheten av att inte dra förhastade slutsatser. En kommentar till Baumol och upplevelseindustrin". *Fronesis* 31, s. 72–79.

- Natzén, Christopher (2010) *The Coming of Sound Film in Sweden 1928–1932. New and Old Technologies.* Doktorsavhandling, Stockholms universitet (Stockholm cinema studies, 10).
- Nerman, Bengt (1962) *Demokratins kultursyn.* Bonniers.
- Nettl, Bruno (1983/2005) *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts.* University of Illinois Press.
- Nielsen, Carl (1925/1963) *Levande musik.* Wahlström & Widstrand.
- Nielsén, Tobias (1975) *Om upplevelseindustrin. Avslöjanden om en utveckling som redan är här.* IUC musik- & upplevelseindustri i samarbete med QNB analys & kommunikation.
- Nietzsche, Friedrich (1872/2000) *Samlade skrifter, band 1: Tragedins födelse ur musikens anda.* Symposion.
- Niklasson, Olle (2011) "Stjärnsmällen", *Filter* 19, s. 84–95.
- Nilsson, Ann-Marie (1994) "Bakgrund till medeltidens musik", i *Musiken i Sverige, band I*, s. 39–52.
- Nilsson, Sven (2003) *Kulturens nya vägar. Kultur, kulturpolitik och kulturutveckling i Sverige.* Polyvalent förlag.
- Nordström, Sixten red. (1977) *Vem bestämmer Din musik? En debattbok om*





- musik i samarbete mellan ABF och Arbetet*. ABF.
- Norström, Vitalis (1910) *Masskultur*. Hierta.
- Nyberg, Bo (2011) *Det svenska dragspelet. Del 1: 1829–1945*. Nyberg Media.
- Nylöf, Göran (2006) *Kampen om jazzen. Traditionalism mot modernism en värdekonflikt speglad i svensk jazzpress under efterkrigstiden*. Svenskt visarkiv.
- Nyquist, Bengt (1983) *Musik till middag. Underhållningsmusiken i Sverige*. Almqvist & Wiksell förlag.

- Olsson, Henry (2009) *Copyright. Svensk och internationell upphovsrätt*. Åttonde upplagan. Norstedts juridik.
- Ortlieb, Claus Peter (2009) "Ein Widerspruch von Stoff und Form. Zur Bedeutung der Produktion des relativen Mehrwerts für die finale Krisendynamik", s. 23–54 i *Exit! Krise und Kritik der Warengesellschaft* 6. Horlemann Verlag, Berlin.
- <http://www.math.uni-hamburg.de/home/ortlieb/WiderspruchStoffFormPreprint.pdf>

- Palmås, Karl (2011) *Prometheus eller Narcissus? Entreprenören som samhällsomvandlare*. Korpen koloni.
- du Pasquier, Alfred (1941) "Der Samadener Konventions-Entwurf und der Schallplattenhersteller", *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA)* 14, s. 163–177.
- Petri, Gunnar (2000) *Rätten till menuetten: historien om musikens värde*. Atlantis.
- Petri, Gunnar (2008) *Författarrättens genombrott*. Atlantis.
- Pierson, Paul (2000) "Increasing returns, path dependence and the study of politics". *American Political Science Review*, vol. 94, nr. 2, s. 251–267.
- Pinch, Trevor & Frank Trocco (2002) *Analog days. The invention and impact of the Moog synthesizer*. Harvard University Press.
- Pine, B. Joseph & James H. Gilmore (1999) *The experience economy. Work*



- is theatre & every business is a stage.* Harvard business school press.
- Piola-Caselli, Eduardo (1938) "Die Regelung der Konflikte zwischen dem Urheberrecht und manchen benachbarten oder ähnlichen Rechten", *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA)* 11 s. 1–8, 71–82.
- Piola-Caselli, Eduardo (1942) "Zur Rechtsgrundlage des Urheberrechts nach italienischer und deutscher Auffassung", *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA)* 15, s. 152–157.
- Polanyi, Karl (1944/1989) *Den stora omdaningarna*. Arkiv.
- Polanyi, Karl (1968) *Primitive, archaic and modern economies*. New York: Anchor Books.
- Pontara, Tobias (2007) *Brev från den autonoma musikens värld. Den diskursiva konstruktionen av musikalisk autonomi i den samtida klassiska CD-skivan*. Doktorsavhandling, Stockholms universitet (Studier i musikvetenskap, 16).
- Poovey, Mary (1994/2009) "Estetik och politisk ekonomi under 1700-talet. Könets plats i den sociala konstitueringen av kunskap", i Mortensen, red. (2009), s. 39–67.
- Portnoff, Linda (2007) *Control, cultural production and consumption*. Doktorsavhandling, Ekonomiska forskningsinstitutet vid Handelshögskolan i Stockholm.
- Portnoff, Linda (2008) *Musikbranschens styrningsproblematik*. Ekonomiska forskningsinstitutet vid Handelshögskolan i Stockholm.
- Postone, Moishe (1993) *Time, labour and social domination. A reinterpretation of Marx's critical theory*. Cambridge University Press.
- Postone, Moishe (2009) *History and heteronomy. Critical essays*. The University of Tokyo Center for Philosophy.
http://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/publications/2009/06/history_and_heteronomy_critica/
- Ramsay, Anders (2008) "Marx? Vilken Marx?", *Fronesis* 28, s. 88–104.
- Ramsay, Anders (2011) "Theodor W. Adorno: Samhället som andra natur", i Abrahamsson, Palm & Wider, red. (2011), s. 37–52.

- Rancière, Jacques (2006) *Texter om politik och estetik*. Site Editions.
- Rasmussen, Chris (2010) "The people's orchestra'. Jukeboxes as the measure of popular music taste in the 1930s and 1940s", i Suisman & Strasser, red. (2010), s. 181–198.
- Raunig, Gerald (2010) *A thousand machines. A concise philosophy of the machine as social movement*. Semiotext(e), Los Angeles.
- Read, Jason (2003) *The micro-politics of capital. Marx and the prehistory of the present*. State University of New York Press.
- Richter, Gerhard red. (2002) *Benjamin's ghosts. Interventions in contemporary literary and cultural theory*. Stanford University Press.
- Richter, Lutz (1942) "Urheberrecht und Arbeitsrecht", *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA)* 15, s. 168–179.
- Rodgers, Gerry, Eddy Lee, Lee Swepston & Jasmien Van Daele (2009) *The International Labour Organization and the quest for social justice, 1919–2009*. International Labour Office, Geneva.
- Roell, Craig H. (1989) *The piano in America, 1890–1940*. University of North Carolina Press.
- Rosén, Christina (1992) *Rättsskydd för artister, särskilt vid satellit- och kabelsändningar*. Skrifter utgivna av Institutet för immaterialrätt och marknadsrätt vid Stockholms universitet, nr. 66.
- Rosén, Jan (2009) "Immaterialrätt och samhällsutveckling", i Strömbäck, red. (2009), s. 49–68.
- Rubin, Isaak Illich (1928/1973) *Essays on Marx's theory of value*. Black Rose Books, Montréal.
- Ruschkowski, André (1998) *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Reclam, Stuttgart.
- Russ, Martin (2009) *Sound synthesis and sampling*. Focal Press, Oxford.
- Rösnes, Thore (1965) *Hi-fi för musikälskare*. Nordisk Rotogravyr.
- Sami (1988) *25 år med Sami*. Sami.
- de Sanctis, Valerio (1934) "Urheberrecht und Interesse der Allgemeinheit", *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA)* 7, s. 236–259.
- de Sanctis, Valerio (1936) "Die italienische Jurisprudenz der letzten beiden

- Jehre auf dem Gebiete des Urheberrechts", *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA)* 9, s. 170–186.
- de Sanctis, Valerio (1938) "Das Urheberrecht und die Grundsätze des korporativen Systems", *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht. Auslands- und internationaler Teil* 1938, s. 13–24.
- de Sanctis, Valerio (1941) "Betrachtungen zum Entwurf eines italienischen Urheberrechtsgesetzes", *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA)* 14, s. 104–116.
- Saunders, David (1990) "Italian fascism, legality and author's right", i Milfull, red. (1990), s. 215–237.
- Sawhney, Harmeet & Seungwhan Lee (2005) "Arenas of innovation: understanding new configurational potentialities of communication technologies". *Media, Culture & Society* 27, s. 391–414.
- Schmücker, Reinold (2011) "Der Herr der Fehler. Über die Autonomie der Kunst und die Rolle der Kunstkritik", *Merkur* 4/2011, s. 367–374.
- Scholz, Roswitha (2011a) *Das Geschlecht des Kapitalismus*. Horlemann Verlag, Bad Honnef.
- Scholz, Roswitha (2011b) "Das Abstraktionstabu im Feminismus. Wie das Allgemeine des warenproduzierenden Patriarchats vergessen wird", s. 23–44 i *Exit! Krise und Kritik der Warengesellschaft* 8. Horlemann Verlag, Berlin.
- Schwedes, Hermann (1993) *Musikanten und Comödianten, einest ist Pack wie das andere. Die Lebensformen der Theaterleute und das Problem ihrer bürgerlichen Akzeptanz*. Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn.
- Screpanti, Ernesto & Stefano Zamagni (2005) *An outline of the history of economic thought*. Oxford University Press.
- Segeberg, Harro red. (2004) *Die Medien und ihre Technik*. Schüren Verlag, Marburg (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 11).
- Sieger, Bernhard (2003) "There are no mass media", i Gumbrecht & Marinan, red. (2003), s. 30–38.
- Smith, Adam (1994) *Den osynliga handen. Adam Smith i urval*. Ratio.

- Sousa, John Philip (1906) "The Menace of Mechanical Music," *Appleton's Magazine*, vol. 8.
- Sohn-Rethel, Alfred (1976/1990) *Das Geld, die bare Münze des Apriori*. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin.
- Stalder, Felix (2009) "Vari består kultur?". *Fronesis* 31, s. 22–31.
- Stannow, Henrik (1996) *Musikjuridik från A till Ö* (fjärde upplagan). Stim.
- Statens kulturråd (1979) *Fonogrammen i kulturpolitiken*. Liber förlag (Rapport från Kulturrådet 1979:1).
- Sterne, Jonathan (2001) "A machine to hear for them. On the very possibility of sound's reproduction". *Cultural Studies* 15(2) 2001, s. 259–294.
- Sterne, Jonathan (2007) "Media or Instruments? Yes." *Offscreen*, vol. 11, 8–9/2007. http://www.offscreen.com/Sound_Issue/sterne_instruments.pdf
- Stim (1948) *Föreningen Svenska tonsättares internationella musikbyrå, STIM, 25 år den 24/9 1948*. Under redaktion av Kurt Atterberg. E. Olofssons Boktryckeri AB.
- Stim (1973) *Ord och ton*. STIM under 50 år, 1923–1973. Stim.
- Stockhausen, Karlheinz (1958/2004) "Electronic and instrumental music", i Cox & Warner, red. (2004), s. 370–380.
- Stråth, Bo (1998) *Mellan två fonder. LO och den svenska modellen*. Atlas.
- Strömbäck, Per, red. (2009) *Gratis? Om kvalitet, pengar och skapandets villkor*. Volante.
- Strömholm, Stig (1970) *Upphovsrättens verksbegrepp*. P A Norstedt & söners förlag.
- Styvén, Maria (2007) *Exploring the online music market. Consumer characteristics and value perceptions*. Doktorsavhandling, Luleå tekniska universitet, institutionen för ekonomi, teknik och samhälle.
- Suisman, David & Susan Strasser, red. (2010) *Sound in the age of mechanical reproduction*. University of Pennsylvania Press.
- Suisman, David (2010) "Sound, knowledge, and the 'immanence of human failure'. Rethinking musical mechanization through the phonograph, the player-piano, and the piano". *Social Text* 102, vol. 28,

- nr. 1, s. 13–34.
- Sundgren, Per (2007) *Kulturen och arbetarrörelsen. Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander*. Carlssons förlag.
- Sveriges underhållnings-, dans- och restaurangorkestrar samt militära musikkåror* (1944). Under redaktion av Eskil Eckert-Lundin. Utgiven till förmån för Svenska musikerförbundets humanitära fond. Ringström & Ringström.
- Söderberg, Johan (2008) *Hacking Capitalism. The Free and Open Source Software Movement*. Routledge, New York.
- Söderberg, Johan (2011) *Free software to open hardware. Critical theory on the frontiers of hacking*. Doktorsavhandling, Göteborgs universitet (STS research reports, 17).
- Tauson, Axel (1917) *Svenska musikerförbundets minnesskrift 1908–1918*. Svenska musikerförbundet.
- Tegen, Martin (1955) *Musiklivet i Stockholm 1890–1910*. Doktorsavhandling, Uppsala universitet (Monografier utgivna av Stockholms kommunalförvaltning, 17).
- Thalheim, R. (1934) "Der erste internationale Kongreß der phonographischen Industrie in Rom und die Gründung der internationalen Vereinigung der phonographischen Industrie", *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA)* 7, s. 71–75.
- Thalheim, R. (1938) "Der Schutz der Schallplatte nach der italienischen Verordnung vom 18. Februar 1937", *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA)* 11, s. 39–46.
- Toscano, Alberto (2008) "The open secret of real abstraction". *Rethinking Marxism*, vol. 20, nr. 2.
- Virilio, Paul (2000) *The information bomb*. Verso, London.
- Virno, Paolo (2004) *A grammar of the multitude. For an analysis of contemporary forms of life*. Semiotext(e), Los Angeles.

- Volgsten, Ulrik (2012) *Musiken, medierna och lagarna. Musikverkets idéhistoria och etablerandet av en idealistisk upphovsrätt*. Gidlunds förlag (under utgivning).
- Volgsten, Ulrik (2009a) "Peterson-Berger och Nietzsche, eller Peterson-Berger och Herder? Bidrag till den svenska upphovsrättens estetiska förhistoria". *Svensk tidskrift för musikkforskning* 91, s. 33–48.
- Volgsten, Ulrik (2009b) "Vem äger din musik? Upphovsrättens aktualitet för musikkforskare och behovet av musikvetenskaplig folkbildning". *Svensk tidskrift för musikkforskning* 91, s. 138–148.
- Vollweiler, Helmut (1939) *Der Staats- und Wirtschaftsaufbau im fascistischen Italien*. Konrad Tritsch Verlag, Würzburg.
- Wahlström, Bengt (2002) *Guide till upplevelsesamhället. Från musik & museer till sushi & spa*. SNS Förlag.
- Waksman, Steve (1999) *Instruments of desire. The electric guitar and the shaping of musical experience*. Harvard University Press.
- Wallengren, Ann-Kristin (1998) *En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikkdrama*. Doktorsavhandling, Lunds universitet.
- Wallenstein, Sven-Olov red. (2009) *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?* Axl Books.
- Wallis, Roger (1991) *Internationalisation, localisation & integration. The changing structure of the music industry and its relevance for smaller countries and cultures*. Doktorsavhandling, Göteborgs universitet (Göteborgska studier i journalistik och masskommunikation, 2).
- Wallis, Roger & Krister Malm (1984) *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*. Constable, London.
- Warfield, Patrick (2003) "Sousa Marches Played by the Sousa Band: The Complete Commercial Recordings" (review), *American Music*, Vol. 21, No. 3, s. 375–380.
- Westin, Martin (1998) *Musikerförbundet och jazzen, 1920–1940. En genomgång av tidningen Musikern*. Jazzavdelningen, Svenskt visarkiv.

- Whitman, James Q. (1991) "Of corporatism, fascism, and the First New Deal". *The American Journal of Comparative Law*, vol. 39, nr. 4, s. 747–778.
- Wiggen, Knut (1972) *De två musikkulturerna*. Sveriges Radio.
- Wikström, Patrik (2006) *Reluctantly virtual. Modelling copyright industry dynamics*. Doktorsavhandling, Karlstads universitet, fakulteten för ekonomi, kommunikation och IT (Karlstad University studies, 2006:44).
- Williams, Raymond (1958) *Culture and society 1780–1950*. Pelican Books, London.
- Williams, Raymond (1974/2003) *Television. Technology and cultural form*. Routledge, London.
- Williamson, Peter J. (1985) *Varieties of corporatism. A conceptual discussion*. Cambridge university press.
- Wilson, Sven (1946) *STIM*. Broschyr utgiven av Stim, Stockholm.
- Winkler, Harmut (2004) *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Winston, Brian (1995) "How are media born and developed?", i Downing, Mohammadi & Sreberny-Mohammadi, red. (1995), s. 54–74.
- Winston, Brian (1998) *Media, Technology and Society. A History: From the Telegraph to the Internet*. Routledge, London.
- Winthrop-Young, Geoffrey (2005) *Friedrich Kittler zur Einführung*. Junius, Hamburg.
- Woodmansee, Martha (1994) *The author, art, and the market. Rereading the history of aesthetics*. Columbia University Press.
- Wormbs, Nina (2010) "Det digitala imperativet", i Andersson & Snickars, red. (2010), s. 140–150.
- Åmark, Klas (1986) *Facklig makt och fackligt medlemskap. De svenska fackförbundens medlemsutveckling 1890–1940*. Arkiv förlag.
- Åmark, Klas (1998) *Solidaritetsens gränser. LO och industriförbundsprincipen under 1900-talet*. Atlas.

Östberg, Kjell (2009) *När vinden vände. Olof Palme, 1969–1986*. Leopard förlag.

TIDSKRIFTER (HELA ÅRGÅNGAR)

Auktorn, 1928–1930
Biografbladet, 1929–1930
Biografägaren, 1929–1930
Discjockeyn, 1981
Folkparken, 1925–1934, 1940
Fylkingen bulletin, 1966–1967
Intermezzo, 1992–2000
Kontakten, 1975–1981
Musikens Makt, 1973–1980
Musikern, 1925–2000
Musikindustrin, 1998–2000
Nytt från Teaterförbundet, 1961–1972
Ord och ton, 1970–1985
På begäran, 1958–1968
Scen och salong, 1942, 1949
SKAP-ligt nytt, 1954–1971
SKAP-nytt, 1972–2000
STIM-nytt, 1986–2000
Svensk Filmtidning, 1929
Tonfallet, 1975–1978
Topp 40, 1991–1998
VSD-nytt, 1978–1980

ARTIKLAR UR DAGSPRESS

“Musikersyndikalism”, *Svenska Dagbladet* 1926-06-12.

- “Pengar till musiklivet av radion? Diskussion i rundradion i går”, *Göteborgs Morgonpost* 1927-02-28.
- “Teknik och kultur. Apropå ljudfilmen”, ledarartikel i *Dagens Nyheter* 1929-09-01.
- “Scen och film”, *Dagens Nyheter* 1929-09-06.
- Kurt Atterberg: “Sanna berättelser om den immateriella äganderättens labrynter”, *Stockholms-Tidningen* 1936-10-25.
- “Frederik i onåd hos musikdiktator”, *Dagens Nyheter* 1953-07-02.
- “Amerikanske musikdiktatorn missade möte med Frederik”, *Dagens Nyheter* 1953-07-04.
- “3-dimensionellt ljud”, *Dagens Nyheter* 1954-11-25.
- “Rättsskydd för musiker föreslås i ny auktorlag”, *Dagens Nyheter* 1956-05-15.
- “Grammofonbolagen nöjdast i kårdebatt om auktorsrätt”, *Dagens Nyheter* 1956-10-26.
- Carl-Olof Anderberg: “Elektronmusik måste verka med sin egenart”, *Kvällsposten* 1957-09-16.
- Knut Wiggen: “Musiklivet och den ‘levande’ musiken”, *Dagens Nyheter* 1965-07-15.
- Folke Rabe: “Att se på musiken”, *Dagens Nyheter* 1965-07-20.
- Lars-Gunnar Bodin & Bengt Emil Johnson: “Grammofonskivans fördelar”, *Dagens Nyheter* 1965-08-06.
- Folke Rabe: “Konserter – och skivor!”, *Dagens Nyheter* 1965-08-14.
- “Barnens Big Brother möter discokulturens fränaste kritiker”, *Dagens Nyheter* 1978-02-17.
- Lenny Kihlström: “Smörreklam på discotek – snart får du betala för att lyssna på ‘annonsjinglar?’”, *Expressen* 1979-10-16.
- “Svenska skatten ger för liten kompensation”, *Veckans Affärer* 1982-09-30.
- “Musikerförbundet inom LO spricker”, *TT-telegram* 1984-09-03.
- “Grammofonbolagen behöver ta nya grepp”, *Veckans Affärer* 1989-01-26.
- Elisabeth Sandlund: “Svensk populärmusik ska lanseras utomlands”, *Svenska Dagbladet* 1993-06-11.



- Mats Paulsen: "Nytt bolag exporterar musik", *Dagens Industri* 1993-09-28.
Ledare, Resumé 1994-09-01.
- "Special: Populär kultur för miljarder", *Affärsvärlden* 1995-06-28.
- "Svensk musik säljer bra", *Svenska Dagbladet* 1995-07-19.
- Bengt Carlsson: "Ace of Base en lönsam affär", *Göteborgs-Posten* 1995-08-06.
- Harry Amster: "Staten vill gynna nya branscher", *Svenska Dagbladet* 1996-01-31.
- Mats Paulsen: "No business like showbusiness", *Dagens Industri* 1996-01-31.
- Karin Svensson: "Popmusik en superhit på svenska exportlistan", *Dagens Industri* 1996-02-12.
- Tommy Wahlström, *SAF-tidningen Näringsliv* 1996-02-16.
- "Special: Musikindustrin – lönsammast i Sverige", *Affärsvärlden* 1996-02-19.
- Rodney Alfvén: "MUSIKINDUSTRIN – lönsammast i Sverige", *Veckans Affärer* 1996-02-19.
- Harry Amster: "Engelsman som säljer svensk musik", *Svenska Dagbladet* 1996-03-27.
- Harry Amster: "Svensk storsäljare får världen att lyssna", *Svenska Dagbladet* 1996-04-04.
- Harry Amster: "Trendbrott ger djupa repor i skivindustrin", *Svenska Dagbladet* 1996-06-13.
- Carl-Gunnar Åhlén: "Radiosymfonikerna saknar självförtroende", *Svenska Dagbladet* 1997-06-10.
- "Blågul popmusik - en miljardbransch", *Dagens Industri* 1997-06-19.
- Agneta Lagercrantz: "Festivalernas drivkraft lockar till forskning", *Svenska Dagbladet*, 1996-06-20.
- "Idrotten ger 80000 jobb", *LO-tidningen* 1997-08-29.
- "Svenska ljus på musikhimlen", *Göteborgs-Posten* 1997-11-06.
- "Svensk popexport värd 1,5 miljarder", *TT-telegram* 1997-12-17.
- Harry Amster: "Sverige världstrea på popexport", *Svenska Dagbladet* 1997-12-18.
- Harry Amster: "Exportpris till Cardigans", *Svenska Dagbladet* 1998-02-17.
- Harry Amster: "Svensk musikindustri: Draghjälp till Cannes sökes", *Svenska Dagbladet* 1998-03-21.





- Gunnar Seijbold, "Gadd grep galatrofén", *Helsingborgs Dagblad* 1998-02-17.
- Harry Amster: "Olson trycker till i ny tidning", *Svenska Dagbladet* 1998-09-17.
- "Regeringen stödjer svensk musikexport", *TT-telegram* 1998-10-15.
- "Analys: Ericsson siktar på fullträff", *Affärsvärlden*, 1998-10-21.
- "Ace of Space. Popstjärnor ger JAS draghjälp i ny video", *Dagens Industri* 1998-12-12.
- "Sverige måste fostra elit i mer än sport och musik", ledare i *Dagens Industri* 1998-12-28.
- Bengt Hörnemark: "Fokus på 'Cool Sweden' i Cannes", *Aftonbladet* 1999-02-04.
- "Exportlyft för svensk musik", *Dagens Industri* 1999-02-15.
- Per Bjurman: "Det svenska musikundret är en bluff", *Aftonbladet* 1999-02-22.
- Lars Pedersen: "Oklar svensk musikexport", *TT-telegram* 1999-02-22.
- Frida Lindqvist: "Pengarna försvinner utomlands. Ola Håkansson ger Bjurman rätt om musikindustrin", *Aftonbladet* 1999-02-24.
- Fredric Askerup: "Utflaggad bransch", *Göteborgs-Posten* 1999-03-12.
- "Kommunerna satsar åter på musikskolor", *TT-telegram, Helsingborgs Dagblad* 1999-04-10.
- Thomas Reckmann: "Det svenska undret. Musikexporten större än vad man tidigare trott", *Göteborgs-Posten* 1999-04-16.
- Karin Nilsson: "Svensk musikexport går i dur", *Finanstidningen* 1999-07-01.
- Marie Söderqvist: "En åtgärdsbefriad exportsuccé", *Svenska Dagbladet* 1999-07-01.
- Stephan Lövgren: "Svensk musikexport drar in miljarder", *Göteborgs-Posten* 1999-07-01.
- Göran Stenberg: "Svensk pop blev en våldsindustri", *Helsingborgs Dagblad* 1999-08-07.
- Kristian Wedel: "Grunden till ett exportunder", *Göteborgs-Posten* 1999-09-24.
- Isaac Pineus: "Den svenska popexporten växer", *Ekonomi24* 1999-11-30.
- Dag Rosander: "Svenska toner med guldklang. Musikexporten genererar miljarder", *Svenska Dagbladet* 2003-08-12.
- "Upplevelseindustri slår ut basnäringar", *TT-telegram, Dagens Nyheter* 2003-10-03.
- Johan Nylander: "Pengarna finns på scenen", *Dagens Industri* 2006-05-30.





AUDIOVISUELLA KÄLLOR

Rapport, Sveriges Television (TV2) 1979-05-14

Norra Magasinet, Sveriges Television (TV2) 1998-09-21

FÖRENINGSTRYCK

Sami: årsredovisningar för åren 2005, 2008 och 2010.

RÄTTSFALL

NJA 1933:171 "Är återgivande medelst högtalare utav radioutsändning av musikaliskt verk skyddat genom lagen d. 30 maj 1919 om rätt till litterära och musikaliska verk?", *Nytt Juridiskt Arkiv* (NJA) 1933, s. 639–648.

NJA 1968:26 "Fråga om bestämmande av ersättning från Sveriges Radio enligt 47 § lagen om upphovsrätt", *Nytt Juridiskt Arkiv* (NJA) 1968, s. 104–121.

NJA 2000:48 "Fråga om anordnande av länkar till musikfiler på Internet utgjorde brott mot upphovsrättslagen", *Nytt Juridiskt Arkiv* (NJA) 2000, s. 292–392.

Stockholms tingsrätt, B 13301-06 med dom 2009-04-17 rörande medhjälp till brott mot upphovsrättslagen.

Stockholms tingsrätt, T 7540-09 (EMI Music Sweden AB m.fl. mot Black Internet AB).

OFFENTLIGT TRYCK

Statens offentliga utredningar

SOU 1929:37 Förslag till ändringar i lagstiftningen om rätt till litterära och konstnärliga verk.

SOU 1937:18 Promemoria angående grunderna för en reform av lagstiftningen om rätt till litterära och musikaliska verk.



SOU 1954:2 Musikliv i Sverige. Betänkande med förslag till åtgärder för att främja det svenska musiklivets utveckling.

SOU 1954:32 Televisionen i Sverige.

SOU 1956:25 Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk.

SOU 1959:2 Filmstöd och biografnöjesskatt.

SOU 1967:9 Rikskonserter.

SOU 1971:73 Fonogrammen i musiklivet.

SOU 1972:66 Ny kulturpolitik.

SOU 1975:14 Konstnärerna i samhället.

SOU 1976:33 Musiken – människan – samhället. Musikutbildning i framtidsperspektiv.

SOU 1977:19 Radio och TV 1978-1985.

SOU 1977:30 Elektronmusik i Sverige.

SOU 1978:69 Upphovsrätt. 1, Fotokopiering inom undervisningsverksamhet.

SOU 1983:65 Upphovsrätt. 2, Delbetänkande som behandlar närstående rättigheter, enskilt bruk, videogram.

SOU 1990:39 Konstnärens villkor.

SOU 1992:116 Privat förmedling och uthyrning av arbetskraft.

SOU 1995:84 Kulturpolitikens inriktning – i korthet.

SOU 1997:58 Personaluthyrning.

SOU 2001:68 Förslag till formskyddslag.

SOU 2006:34 Den professionella orkestermusiken i Sverige.

SOU 2011:5 Bemanningdirektivets genomförande i Sverige.

SOU 2011:32 En ny upphovsrättslag.

PROPOSITIONER

Prop. 1897:8 Kongl Maj:ts nådiga proposition till Riksdagen, med förslag till lag om ändring i vissa delar af lagen angående eganderätt till skrift den 10 augusti 1877.

Prop. 1919:3 Kungl. Maj:ts proposition nr 3/1919 med förslag till lag om rätt till litterära och musikaliska verk m.m.

Prop 1927:20 Kungl. Maj:ts proposition till riksdagen med förslag till lag om ändrad lydelse av 12 § i lagen den 30 maj 1919 om rätt till litterära och musikaliska verk.

Prop 1960:17 Kungl. Maj:ts proposition till riksdagen med förslag till lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk, m.m.

Prop. 1985/86:57 Regeringens proposition 1985/86:57 om kassettskatten.

Prop. 1985/86:79 Regeringens proposition 1985/86:79 om ändring i lagen (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk.

Prop. 1994/95:58 Regeringens proposition 1994/95:58. Uthyrning och utlåning av upphovsrättsligt skyddade verk, m.m.

RIKSDAGSTRYCK

Förslag till lag om rätt till litterära och musikaliska verk, lag om rätt till verk av bildande konst samt lag om rätt till fotografiska bilder, avgivna 1914-07-28 av sakkunniga förordnade av Justitiedepartementet. Riksdagstryck 1919:37.

Motion 1962:625 AK av Oskar Lindkvist (S) och Stellan Arvidson (S), om inrättande av en statlig konsertbyrå.

Skrivelse 1962:167, om inrättande av en statlig konsertbyrå.

Utlåtande av allmänna beredningsutskottet 1962:16 om inrättande av en statlig konsertbyrå.

Fråga 1975:118 av Per Ahlmark (FP) om innebörden av begreppet "kulturell allemansrätt".

Motion 1975/76:2304 av Per Ahlmark m.fl (FP) med anledning av propositionen 1975/76:135 om den statliga kulturpolitiken.

Motion 1975/76:2305 av Gösta Bohman m.fl (M) med anledning av propositionen 1975/76:135 om den statliga kulturpolitiken.

Motion 1980/81:1868 av Bertil Hansson (FP) och Jörgen Ullenhag (FP) om vissa åtgärder på musikområdet.

Motion 1981/82:1767 av Eva Hjelmström m.fl (VPK) om ökat stöd till jazzmusiken.

Motion 1981/82:2375 av Lars Werner m.fl. (VPK) om vissa musikfrågor.
Kulturutskottets betänkande 1984/85:16 om anslag till kulturverksamhet m.m.

Riksdagens protokoll 1985/86:152 (1986-05-27).

Betänkande av lagutskottet 1994/95:LU4 om uthyrning och utlåning av upphovsrättsligt skyddade verk, m.m.

Lagar

Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk.

INTERNETⁱⁱ

Historia.se – portalen för historisk statistik

<http://historia.se/>

”The Human League biography part 2, 1980–82”

<http://www.league-online.com/biography2.html>

Sidan ej tillgänglig på originaladress 2012-06-01, men finns arkiverad:

<http://web.archive.org/web/20110720174716/http://www.league-online.com/biography2.html>

Music Performance Fund

<http://www.musicpf.org/>

Nationalencyklopedin

Uppslagsord: ”elektronik”, ”normalton”, ”metronom”.

<http://www.ne.se/>

Oxford English Dictionary.

Uppslagsord: ”live”.

<http://www.oed.com>

Regeringen (handelsminister Ewa Björling): ”Tal vid presentation av kandidatater till Regeringens musikexportpris”, 2008-12-17.

<http://www.regeringen.se/sb/d/3214/a/117775>

Sami: ”Rollkoder & poäng”

<http://www.sami.se/artister-musiker/inspelningslista/rollkoder-poaeng.aspx>

ii Samtliga internetkällor har kontrollerats 2012-06-01.

Svenska akademins ordbok (SAOB).

Uppslagsord: "högtalare"

<http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>

Time Magazine: "Mussolinic Order" (kräver inloggning, ursprungligen publicerad 1937-01-04).

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,762346,00.html>

ARKIV^{III}

*Arbetarrörelsens arkiv: Svenska artisters och musikers
intresseorganisation (SAMI)^{iv}*

Sami/MF/1 Föreningshandlingar (1962–1965)

Sami/MF/2 Föreningshandlingar (1966–1969)

Sami/MF/3 Föreningshandlingar (1970–1975)

Sami/MF/4 Föreningshandlingar (1976–1980)

Sami/MF/5 Föreningshandlingar (1981–1984)

Sami/MF/6 Föreningshandlingar (1985)

Sami/MF/7 Föreningshandlingar (1987)

Arbetarrörelsens arkiv: Svenska musikerförbundet

MF/E03:01 Internationell korrespondens (1926–1946)

MF/E08:22 Övrig korrespondens (1980–1981)

iii Hänvisningar till arkiv görs genom koder som baseras på arkivens beteckningar på respektive arkivvolym. Här skrivs koderna i understruken text, följt av den beskrivning som arkiven själva har gjort av volymernas innehåll. Observera att årsangivelserna i flera fall inte stämmer med arkivvolymernas faktiska innehåll.

Vissa arkivvolym är i sin tur uppdelade i undervolymer. Jag har i några fall valt att hänvisa till särskilda undervolymer, i den ordning som de återfunnits, med bokstäver enligt mönstret Sami/MF/1a, Sami/MF/1b, och så vidare.

iv Förkortningen Sami/MF syftar på att de Sami-handlingar som återfinns på Arbetarrörelsens arkiv har arkiverats av företrädare för Musikerförbundet.

MF/F02A:04 Nordisk Musikerunion (1924–1940)

Kungliga Biblioteket

Justitiedepartementet/KB, 1953 "Auktorrättens 'droits voisins'" (materialesamling upprättad av Justitiedepartementet, 1953).

Riksarkivet: Sakkunniga för utredning ang reformer på auktorrättens och därmed sammanhängande immateriella rättigheters område (RA/322228)

RA1v1 1938–1956

RA1v2 1938–1956

RA1v3 1938–1956

RA1v4 1938–1956

RA1v5 1938–1956

RA1v6 1938–1956

RA1v7 1938–1956

RA1v8 1955

RA1v11 1938–1956

Riksarkivet: Sakkunniga ang författarrätt (RA/320523)

RA2v1 1936–1954

RA2v6 1939–1956

RA2v7 1936–1937

RA2v8 1928–1955

RA2v9 1928–1955

RA2v10 1928–1955

RA2v11 1928–1955

RA2v12 1928–1955

RA2v13 1928–1955

RA2v14 1928–1955

RA2v18 1936–1937

RA2v24 1936–1937

RA2v26 1936–1955

RA2v28 1936–1937

Riksarkivet: Upphovsrättsutredningen (RA/324036)

RA3v8 1981–1983

RA3v18 1976–1990

RA3v30 1976

Riksarkivet: Expertgruppen för studier i offentlig ekonomi (RA/325262)

RA4 In- och utgående handlingar (1998)

TAM-Arkiv: Svenska artisters och musikers intresseorganisation (SAMI)

Sami/TF/A1 Föreningsstämmoprotokoll, styrelseprotokoll (1961–1982)

Sami/TF/A3 AU-protokoll (1962–1983)

Sami/TF/B1 Årsberättelser m.m. (1964–1975)

Sami/TF/E1 Korrespondens (1961–1975)

*TAM-Arkiv: Teaterförbundet**

TF/F11:2 Handlingar rörande upphovsrätt (1961–1965)

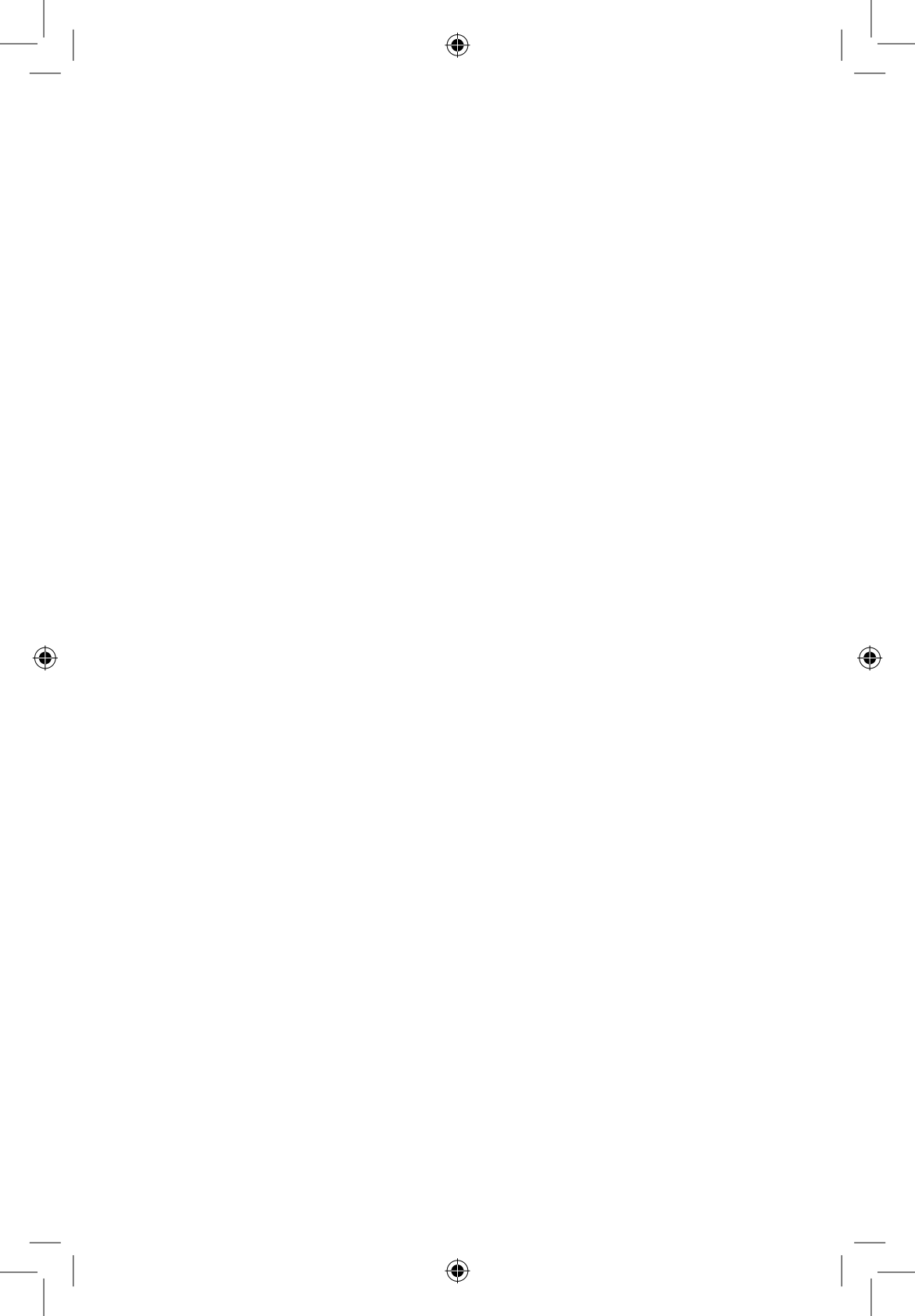
TF/F11:6 Handlingar rörande upphovsrätt (1967–1971)

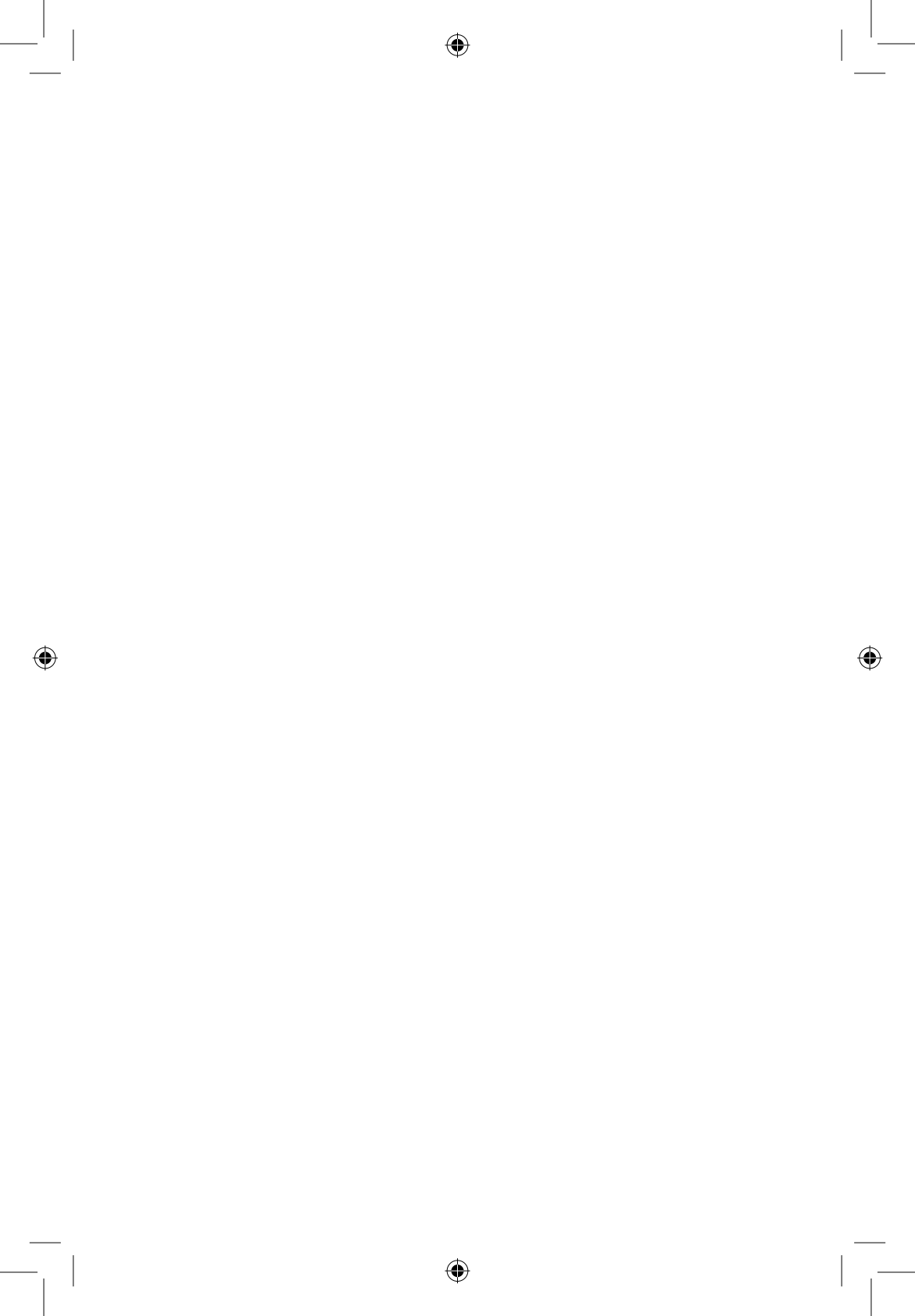
TF/F11:7 Handlingar rörande upphovsrätt (1973–1975)

TF/F15:1 Handlingar rörande film, musik och ljudband (1952–1983)

TF/F15:7 Handlingar rörande film, musik och ljudband (1976–1981)

v Förkortningen Sami/TF syftar på att de Sami-handlingar som återfinns på TAM-Arkiv har arkiverats av företrädare för Teaterförbundet.





INDEX

A

- Abba 382, 415
Ace of Base 417–418, 425
Adorno, Theodor W. 22, 31, 100–101, 471n, 478n, 481n, 493n
Alfieri, Dino 265
amatörverksamhet 56, 59–61, 90, 95, 97, 108, 145, 160–161, 189–190, 341–343, 348, 460, 477n, 497n
American Federation of Musicians (AFM) 152–158, 180, 184, 186–188, 202, 268–269, 371, 401
Andersson, Freddy 312, 536n, 539n
Andersson, Stikkan 382
anonymitet 28, 38, 51, 84, 89–90, 312–314, 451, 469n, 535n
antiamerikanism 143, 156, 158, 494n
antisemitism 143, 519n
arbetsdelning 23–24, 27–31, 78, 87–92, 115, 161, 202, 458
arbetsförmedling 199, 213, 338, 413–414, 509n, 560n
arbetsrätt 207–210, 215, 217, 227, 239, 241, 245, 262–264, 291, 382, 450, 510n
arbetstillstånd 97, 364
Arendt, Hannah 51–52, 475–477n
Arezzo, Guido von 81
Aristoteles 51–52, 477–478n
Attali, Jacques 75–76, 78, 84–86, 92, 98–102, 111, 467n, 473n, 482n, 485n
Atterberg, Kurt 136, 138–139, 232–238, 246, 306
auktorrätt 121–126, 207–209, 217–220, 222–223, 226–227, 245, 260, 264–266, 269, 280, 492n, 500n
aura 39–41, 47–48, 58–59, 101–103, 194, 202, 441, 480n
Arvidson, Stellan 379, 538–539n, 552n
Arvidsson, Kjell 35, 471n, 491n

B

- Babs, Alice 316, 349
Bach, Johann Christian 122
Bach, Johann Sebastian 83, 481n
bakgrundsmusik 345, 347, 354, 392–393, 447
Bataille, Georges 465n, 480n
Baumol, William J. 54–61, 476–478n

bemanningsföretag; se arbetsförmedling
Benjamin, Walter 39–40, 58, 103, 474n, 480n
Bentham, Jeremy 30–31, 469n
Bergengren, Ulf 538n
Bergström, Svante 283
Berliner, Emil 106
Bernkonventionen 123–124, 130, 184, 208, 215, 220, 225–227, 260–261, 267, 282
Bibeln 480n
bilism 99, 199
biografägare 148–149, 164–169, 440
Bjurman, Per 426
Björling, Ewa 427
Blair, Tony 425, 430
Bodenhausen, George H.C. 280
bokningsbolag; se arbetsförmedling
Bottai, Giuseppe 256–257
Bowen, William G. 54–59
Bramall, Brian 246–247, 270, 272, 278
Brandelius, Harry 531n
Braudel, Fernand 465n, 467–468n
bruksvärde 23, 28, 32, 41, 43, 58, 103, 447
Buchla, Don 549n
Bürger, Peter 470n, 480n
Burnett, Robert 420–422
bönhasar 189, 505n

C

Cardigans 424
Centerpartiet 340, 345, 543n
Cisac 227, 232, 265, 275, 277
Confindustria 227, 262
Corelli, Arcangelo 83

D

Danmark 139–140, 150, 220, 284, 289, 304, 320, 395, 493n, 498n, 508n, 515n
dansband; se dansmusik
dansmusik 80, 94–96, 115, 117–118, 126, 142, 162, 172, 174–177, 189–196, 199, 230, 259, 323,
346–347, 354, 357–365, 368, 371, 382, 393–395, 413, 440, 447, 476n
Debord, Guy 470n

deflation 496n
Deleuze, Gilles 469n, 471n, 480n
Deutscher, Paul 142
dirigenter 89–90, 208, 239, 296, 316–318, 401, 452, 461, 482–483n
discjockeys 66, 317, 346, 357–365, 442, 447, 458, 461
diskotek; se dansmusik, discjockeys
dragspel 91, 141, 317, 441
Drummond, Bill 551n
dödsbon 454, 554n
devalvering 412, 417

E

Eberstein, Gösta 208, 220, 239, 508n, 515n
Eckert–Lundin, Eskil 190, 506n
Edison, Thomas 105–106
Edström, Olle 95–96, 139
Ekeberg, Birger 220, 246
elektronmusik 197, 332–334, 367–372, 441–442, 507n, 549–550n
elgitarr 114
elitism 181, 218, 341–342, 349–353, 384, 400, 460
elorgel 114, 367
Erlander, Tage 247, 485n
Exportrådet 419, 433

F

Fabiankovich, Louis 184
fascism 39, 211–214, 255–266, 456, 519n
Fichte, Johann Gottlieb 122
Fitzpatric, Greg 550n
Flodin, Harald 229–230, 232, 235–236, 238, 247
Florén, Thomas 35–36, 471n
folkmusik 85, 94, 140, 337, 452
folkparker 117, 173–177, 192, 195–196, 199, 440, 501n, 506n
fordism 98–102, 112–114, 118, 466n, 478n
formskydd; se mönsterskydd
Forss, Kim 421–422, 427, 431, 434
fotografi 138, 153, 229, 235
futurism 256–257, 473n
Fylkingen 332–334, 442

G

Gehlin, Jan 552n
Giannini, Amadeo 225–227, 229, 233, 236, 259, 262, 265
Gille, Gustaf 137–138, 144, 180, 189, 367, 421n
Gilmore, James 430, 477n
Girard, René 480n
globalisering 414, 416, 474–475n
Grünberg, Karl 272, 276–277, 279
Goehr, Lydia 85, 92
Gould, Glenn 331, 335
Grammisgalan 425
Grammofonleverantörernas förening (GLF) 410
Gref, Sven 318, 365, 547n
Guattari, Félix 469n, 471n, 480n
Guillet de Monthoux, Pierre 35, 471n

H

Hagström, Sture 193–194
Hedfeldt, Erik 220, 253–254, 516n
Hegel, G.W.F. 471n
Heinrich, Michael 22, 466–467n
Hellqvist, Per-Anders 344–345
Hesser, Torwald 220, 281–282, 298–300, 304, 381
Hildebrand, Staffan 419
Himmelstrand, Hjalmar 217, 233
Hobsbawm, Eric 84, 91, 98, 519n
Holm, Lennart 331, 539n
Holmqvist, Jack 361, 548n
Hoover, Herbert 168
Horkheimer, Max 100–101, 471n
Hugo, Victor 123
Human League, The 370, 551n
Husserl, Edmund 472n

I

improvisation 87, 96, 102, 115, 452
inflation 118, 427, 448, 477n
inkomstbortfallsprincipen 451
Internationella handelskammaren 231

J

Jakobsson, Peter 102
Jansson, Sara 488n
jazz 96, 115–117, 135–136, 159, 170, 189, 333, 340, 452, 544n
Jessop, Bob 20–21, 69, 465–466n
Johansson, Kjell E 358
jukebox 107, 112, 178, 278, 354, 383, 385, 487n
Jöde, Fritz 493n

K

Kant, Immanuel 31–32, 86, 122, 469–470n
kapellmästare 82, 162, 316–318, 452
Karnell, Gunnar 380, 386, 552n
kassettskatt 347–348, 534n, 544n
Keynes, John Maynard 212, 214
Kilbom, Karl 195–197, 507n
Kittler, Friedrich 41, 48, 76, 84, 98, 103, 115
KK-stiftelsen 429–434, 564–565n
Klangfilm 165
von Konow, Ulf 217, 510n
konservermusik 140, 153
Kontakt nätet 338, 342
korporatism 184, 255–266, 289, 309, 339, 377, 388, 445, 448, 454, 456
Kraft durch Freude (KdF) 257
kreativitet 427–428, 430, 565n
Kuba 345
kulturindustri 99–103, 111–113, 115, 174, 337, 344, 346, 348, 366, 377, 456, 471n, 478n, 485n
Kulturrådet 347, 348, 381, 420, 433
Kurz, Robert 22, 467n
kyrkomusik 78, 80–81, 93–94, 114, 178

L

Landegren, Janne 357
landskapslagar 79, 480n
Landsorganisationen (LO) 189–190, 198, 212, 345–346, 392, 397, 413
Landqvist, Eddie 381
Larsen, Karl 140

Latour, Bruno 33–35, 48, 470n
Ledeen, Michael 519n
lekare 78–79
Lemon, Gösta 189, 235
Leuzinger, Rudolf 276
Ley, Robert 257
liberalism 211–212, 255, 257, 264–266, 309, 456, 539n
Lindbom, Tage 329, 483–484n, 538n
Lindström, Hans 396, 403–405
liveness 494n
Ijudvolym 47, 107–108, 148–149, 175–176, 393–395, 440, 472n
Ljungman, Seve 521n, 553n
Lukács, György 32, 465n, 470n
Lundberg, John 527n, 552n
Lyotard, Jean–Francois 466n
Lönndahl, Lasse 316
löntagarfonder 397, 564n

M

Mahler, Gustav 90
Marconi, Enrico 109
Marx, Karl 22–25, 27–29, 33–34, 53–54, 58, 465–468n, 470n, 474n, 476–478n, 506n
masskultur 102–103, 485n
mervärde 24–25, 53, 58, 61, 476n, 478n, 506n
metronom 482n
Midem 418–419, 425, 541n
midi 105, 368
militärmusik 78, 80, 93–95, 97, 178, 316, 481n
Montelius, Gustaf 190, 295, 297–298, 533n
Moog, Robert 114–115, 368, 549–550n
mp3 105, 129
musica 77, 462
Musikaliska Akademien 159, 416, 553n
Musikeraktionen 338
Musiktablisementens förening (MEF) 192
Musiknätet Waxholm (MNW) 340
musikförmedling; se arbetsförmedling
musikrapporter; se övervakning
Mussolini, Benito 184, 228, 255–258, 265, 456, 523n
mönsterskydd 226–227, 233, 237, 246, 455, 512n

N

Nalen 404, 454
Napster 434
nationalsocialism 227, 256–259, 519n
Nationernas förbund (NF) 215
New Deal 187, 214
Nielsen, Carl 139, 483n, 494n
Nietzsche, Friedrich 508n
nomadism 78–79, 471n
Nordström, Kjell A 420
Norge 235, 246, 268, 284–286, 289, 399
notskrift 45–46, 81–90, 92, 508n
notförsäljning 50, 82, 88, 90, 95, 112, 115, 121–125, 161, 497–498n
Nylén, Leif 341
Nylöf, Göran 335, 485n, 555n

O

Olson, Claes 431
Olsson, Henry 381, 489n
Onayemi, Sydney 358–359, 363
Ostertag, Fritz 260, 520n

P

Pagrotsky, Leif 424–427, 430, 433
Palme, Olof 345
Pariskonventionen 226, 512n
patent 121, 150, 166
Persson, Göran 429
Persson, Nina 424
Petrillo, James Caesar 186–188, 269
Philips Radio AB 173, 175–177
Phono-Wirtschaftskammer 227–228
pianola 106–107, 148, 207
pianotillverkning 53, 90–91, 441
Pine, Joseph 430, 477n
Piola-Caselli, Eduardo 260, 262–263, 265–266, 520n
Pirate Bay, The 129–130, 492n
plattvändare 363

Polanyi, Karl 19, 212, 465n
Polen 311
Pop, Denniz 417
Portugal 255–256, 275, 523n
postmodernitet 35–36, 76, 98, 119, 403, 466n, 484n
Postone, Moishe 22, 465n, 467n, 470n, 478n
privaträtt 215, 266, 290
professionalisering 97, 108, 145, 151, 341–343, 363, 460, 497n
Pross, Harry 474n

R

Rabe, Folke 333
radiolicens 109–110, 137, 231, 290, 306, 444
Ratcliffe, Hardie 269, 271, 278–279, 507n
realabstraktion 27–30, 60, 62, 76–78, 82, 449, 462–463
Rembe, Rolf 295, 297, 307, 311–313, 551n
reproducerbarhet 39–41, 58, 89, 103–104, 137–138, 147, 178, 194, 471n
Rikskonserter 332–333, 337–338, 340, 344
Romkonventionen 264, 281–283, 297, 310
Rosén, Jan 489n
Roxette 417
royalty 88, 307, 356, 422, 426, 449, 478n

S

Salazar, António de Oliveira 255–256
de Sanctis, Valerios 262–265, 282
Sandberg, Roland 426, 561n
Schaeffer, Pierre 472n, 507n
Schiller, Friedrich 31
Scholz, Roswitha 468n
von Schuschnigg, Kurt 184, 255, 516n
Schweiz 146, 150, 208, 260, 267–268, 274, 276
Skogman, Thore 316
skyddstid 126, 128, 383, 491n, 554n
Smith, Adam 29–31, 53, 476n
socialdemokrati 214, 330, 340, 345–346, 364, 379, 381, 538–539n
socialism 196–197, 211–212, 255, 257, 264, 309, 341, 345, 538–539n
Sousa, John Philip 107–108, 140
Sovjetunionen 211, 214, 264

Spotify 434, 485n
stadsmusikanter 79–80, 93, 505n
Stalder, Felix 51, 475n
stereofoni 113, 472–473n, 488n
stereoskopi 166
Stockhausen, Karlheinz 507n, 549n
Storbritannien 121, 158, 214, 225, 227, 247, 268–272, 370–371, 421, 426, 430–431
streaming 104, 434, 457
strejk 186–188, 256, 355
Ström, Pierre 340, 541n
Sundström, Anders 419
svartspelare 323
Sveriges slagverkares förening 371
Sveriges yrkesmusikerförbund (Symf) 389, 404–405
symfoniorkestrar 45, 66, 89–93, 116, 309, 313, 318
syndikalism 135

T

teatermusik 124, 180, 354, 392
temperatur 482n
Taube, Evert 296, 316, 349
Tennander, Lasse 341
Tjänstemännens centralorganisation (TCO) 198, 295, 386
Tonkonstnärsförbundet 295–297, 330, 340, 349, 379, 531n, 539n
Treschow, Michael 425
trubadurer 337–338, 340, 541n
underhållningsmusik 94–96, 116

U

Unesco 215, 277, 283, 287
Unidroit 215, 260–262
Union of Sound Synthesists (USS) 371

V

Virilio, Paul 48
Virno, Paolo 477–478n, 565n
Vivaldi, Antonio 83
Volgsten, Ulrik 85, 122, 129
volym; se ljudvolym

Vänsterpartiet Kommunisterna (VPK) 359, 544n, 558n
värde 22–27

W

Walldén, Gert–Åke 370

Walldoff, Sven Olof 316

Wallis, Roger 416

Ward, Stuart 418–420

Wassmouth, Sven 190, 195–198, 268–269, 272–274, 276–279, 286, 288, 290, 505–506n, 544n

Weber, Joseph 152–153, 155, 180, 186, 496n

Westberg, Eric 160–161

Western Electric 144, 166, 499n

Wiggen, Knut 333–335, 539n

Wiehe, Mikael 341

Winston, Brian 48–49, 475n

Williams, Raymond 48, 475n

Y

Yrkestrubadurernas förening 338

Z

Zachrisson, Bertil 379

Zetterberg, Herman 220, 239–240

Å

Åkerberg, Yngve 323, 350–356, 359–361, 369–370, 381, 384, 386–387, 389–403, 536n, 555–556n

Åkerström, Fred 541n

Åsbrink, Molly 539n

Ö

Österrike 180, 184, 238, 255

övervakning 46, 112, 122, 125, 162, 394, 399, 410, 444, 446, 487n



Denna avhandling är tillkommen inom ramen för Forskarskolan i historia. Forskarskolan i historia är en av de nationella forskarskolor som tillkom på regeringens initiativ hösten 2000. Forskarskolan genomförs i samarbete mellan Lunds universitet, Linnéuniversitetet samt Malmö och Södertörns högskolor med Lunds universitet som värddhögskola. Från och med hösten 2011 ingår även Göteborgs universitet i samarbetet.

DOKTORSAVHANDLINGAR FRÅN FORSKARSKOLAN I HISTORIA:

- Stefan Persson, *Kungamakt och bonderätt. Om danska kungar och bönder i riket och i Göinge härad ca 1525–1640*, Makadam förlag, Göteborg 2005
- Sara Edenheim, *Begärets lagar. Moderna statliga utredningar och heteronormativitetens genealogi*, Symposion, Eslöv 2005
- Mikael Tossavainen, *Heroes and Victims. The Holocaust in Israeli Historical Consciousness*, Department of History, Lund 2006
- Henrik Rosengren, *„Judarnas Wagner”. Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950*, Sekel Bokförlag, Lund 2007
- Victor Lundberg, *Folket, yxan och orättvisans rot. Betydelsebildning kring demokrati i den svenska rösträttsrörelsens diskursgemenskap, 1887–1902*, Bokförlaget h:ström – Text och Kultur, Umeå 2007
- Tommy Gustafsson, *En fiende till civilisationen. Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*, Sekel Bokförlag, Lund 2007
- Jesper Johansson, *”Så gör vi inte här i Sverige. Vi brukar göra så här”. Retorik och praktik i LO:s invandrapolitik 1945–1981*, Växjö University Press, Växjö 2008
- Christina Jansson, *Maktfyllda möten i medicinska rum. Debatt, kunskap och praktik i svensk förlossningsvård 1960–1985*, Sekel Bokförlag, Lund 2008
- Anne Hedén, *Röd stjärna över Sverige. Folkrepubliken Kina som resurs i den svenska vänsterradikaliseringen under 1960- och 1970-talen*, Sekel Bokförlag, Lund 2008
- Cecilia Riving, *Icke som en annan människa. Psykisk sjukdom i mötet mellan psykiatri och lokalsamhället under 1800-talets andra hälft*, Gidlund, Hedemora 2008
- Magnus Olofsson, *Tullbergska rörelsen. Striden om den skånska frälsejorden 1867–1869*, Sekel Bokförlag, Lund 2008
- Johan Östling, *Nazismens sensmoral. Svenska erfarenheter i andra världskrigets efterdyning*, Atlantis, Stockholm 2008
- Christian Widholm, *Iscensättandet av Solskensolympiaden – Dagspressens konstruktion av föreställda gemenskaper vid Stockholmsolympiaden 1912*, Bokförlaget h:ström – Text och Kultur, Umeå 2008
- Ainur Elmgren, *Den allrakäraste fienden. Svenska stereotyper i finländsk press 1918–1939*, Sekel Bokförlag, Lund 2008





- Andrés Brink Pinto, *Med Lenin på byrån. Normer kring klass, genus och sexualitet i den svenska kommunistiska rörelsen 1921–1939*, Pluribus, Lund 2008
- Helena Tolvhed, *Nationen på spel. Kropp, kön och svenskhet i populärpressens representationer av olympiska spel 1948–1972*, Bokförlaget h:ström – Text och Kultur, Umeå 2008
- Lennart Karlsson, *Arbetarrörelsen, Folkets hus och offentligheten i Bromölla 1905–1960*, Växjö University Press, Växjö 2009
- Stefan Nyzell, *”Striden ägde rum i Malmö”. Möllevångskravallerna 1926. En studie av politiskt våld i mellankrigstidens Sverige*, Malmö högskola, Malmö 2009
- Louise Sebro, *Mellem afrikaner og kreol. Etnisk identitet og social navigation i Dansk Vestindien 1730–1770*, Historiska institutionen, Lund 2010
- Simon Larsson, *Intelligensaristokrater och arkivmartyrer. Normerna för vetenskaplig skicklighet i svensk historieforskning 1900–1945*, Gidlund, Hedemora 2010
- Vanja Lozic, *I historiekansons skugga. Historieämne och identifikationsformering i 2000-talets mångkulturella samhälle*, Malmö högskola, Malmö 2010
- Marie Eriksson, *Makar emellan. Äktenskaplig oenighet och våld på kyrkliga och politiska arenor, 1810-1880*, Linnaeus University Press, Växjö 2010
- Anna Hedtjärn Wester, *Män i kostym. Prinsar, konstnärer och tegelbärare vid sekelskiftet 1900*, Nordiska museets förlag, Stockholm 2010
- Malin Gregersen, *Fostrande förpliktelser. Representationer av ett missionsuppdrag i Sydindien under 1900-talets första hälft*, Historiska institutionen, Lund 2010
- Magnus Linnarsson, *Postgång på växlande villkor. Det svenska postväsendets organisation under stormaktstiden*, Nordic Academic Press, Lund 2010
- Johanna Ringarp, *Professionens problematik. Lärarkårens kommunalisering och välfärdsstatens förvandling*, Makadam förlag, Göteborg 2011
- Carolina Jonsson Malm, *Att plantera ett barn. Internationella adoptioner och assisterad befruktning i svensk reproduktionspolitik*, Lunds universitet, Lund 2011
- Fredrik Håkansson, *Standing up to a Multinational Giant. The Saint-Gobain World Council and the American Window Glass Workers' Strike in the American Saint Gobain Corporation in 1969*, Linnaeus University Press, Växjö, Kalmar 2011
- Christina Douglas, *Kärlek per korrespondens. Två förlovade par under andra hälften av 1800-talet*, Carlssons, Stockholm 2011
- Martin Kjellgren, *Taming the Prophets. Astrology, Orthodoxy and the Word of God in Early Modern Sweden*, Sekel Bokförlag, Lund 2011
- Anna Rosengren, *Åldrandet och språket. En språkhistorisk analys av hög ålder och åldrande i Sverige cirka 1875-1975*, Södertörns högskola, Huddinge 2011
- Åsa Bengtsson, *Nyktra kvinnor. Folkbildare och politiska aktörer. Vita bandet 1900–1930*, Makadam förlag, Göteborg 2011
- Anna Nilsson, *Lyckans betydelse. Sekularisering, sensibilisering och individualisering i svenska skillingtryck*, Agerings bokförlag, Hör 2012
- Anna Alm, *Upplevelsens poetik. Slöjdseminariet på Nääs 1880–1940*, Historiska institutionen, Lund 2012



