

---

*Rasmus Fleischer*

---

## Kampen mot musikmekaniseringen och makten över högtalarna

---

PÅ FLER ÄN ett sätt nådde musikens digitalisering en kritisk punkt kring millennieskiftet. Möjligheten till obegränsad reproduktion av digitala ljudinspelningar utan kvalitetsförlust, i kombination med persondatorers anslutning till internet, utlöste som bekant en serie juridiska konflikter om upphovsrättslagens tillämpning. Striden rasar alltså jämt – och lär göra det under lång tid framöver. Musikens mediering har helt enkelt blivit föremål för konflikter på allra högsta världshandelspolitiska nivå.

I den allmänna debatten om musiklivets framtidsutsikter har en central fråga gällt vad som egentligen bör betraktas som artisters – och därigenom även branschens – primära verksamhet. Består musikekonomins nav i att ta betalt för musikupplevelser eller för musikkopior? Relationen mellan levande musik och musikens tekniska (re)produktion är emellertid ingen ny tvistefråga. En rad olika medietekniska förändringar har fått debatten att blossa upp under 1900-talet. Strider om hur nya ljudmedier skulle få användas, och i vilka sammanhang detta användande skulle medföra betalningsplikt, formade det upphovsrättsliga komplex av institutioner, avtal och lagtolkningar som än idag reglerar marknaden.

Syftet med den här artikeln är att historisera dagens situation genom att lyfta fram några exempel från 1900-talets olika strider om

”musikmekaniseringen”. De visar på lite olika sätt hur de mediehistoriska farhågor som tidigare motiverade dem skiljer sig från hur vi är vana att förstå dem idag. Uppfattningen att det i ”tekniken” fanns en generell tendens att ersätta mänskliga insatser – det som i industriella sammanhang kallats för rationalisering – var bland annat länge framträdande i diskussionen om musikens mediering. Många musikforskare, liksom musikernas fackliga företrädare, befarade att den teknologiska utvecklingen och uppfinnandet av ständigt nya ljudmedier och musikbärare, på sikt hotade att fullständigt uttradera efterfrågan på musiker – och därigenom ödelägga musiken som konstform. ”Teknologin kan rycka loss musiken från den väv av mänskliga relationer där den traditionellt varit rotad”, som en musiksociolog drastiskt uttryckte det så sent som 1989.<sup>1</sup>

Tanken att den tekniska reproducerbarheten helt skulle kunna tränga undan levande musikframföranden kan idag framstå som överdriven, för att inte säga paranoid. På senare år har snarare motsatsen börjat rapporteras: att konserter och musikfestivaler omsätter allt mer pengar, samtidigt som färre är villiga att betala för inspelningar.<sup>2</sup> Försöken att från musikerfackligt håll motverka ”musikens mekanisering” har därför idag övergivits. Men de strategiska val som en gång gjordes har givetvis präglat de institutioner och regelverk vars fortsatta öden i dag ter sig tämligen ovissa.

Med utgångspunkt i ovanstående utforskar den här artikeln hur Svenska Musikerförbundet försökte hantera frågan om ”mekanisk musik”, samt inte minst dess relation till ”levande musik”. Empirin är i första hand hämtad från organisationstidskriften *Musikern*, där åsikter i frågan – i synnerhet förbundsledningens – luftades titt som tätt. Fokus för min artikel ligger på 1970- och 1980-talen, men för att förstå den diskussion som då fördes är det nödvändigt med en tillbakablick på erfarenheterna av ljudfilmens genombrott kring 1930 – erfarenheter som på många sätt kom att prägla ett drygt halvsekels kamp mot ”den mekaniska musiken”.

## Musikens mekanisering

Vid 1900-talets början var musikerns uppgift att leverera levande musikframträdanden. De nya teknikerna för ljudinspelning – fonograf och grammofon – saknade länge en reell praktisk betydelse för yrkesutövan-

det. Ännu under 1920-talet föreföll det faktiskt som om tidens audiovisuella medier snarare utvidgade arbetsmarknaden för frilansande musiker, än begränsade den. Genom radion efterfrågades till exempel musiker för direktsända framföranden, men framför allt var det den snabba utbredningen av biografer som ledde till en kraftigt ökad efterfrågan på musikernas tjänster.<sup>3</sup> Stumfilmen var som bekant aldrig tyst utan förevisades så gott som alltid tillsammans med musikackompanjemang.

Ljudfilmens intåg i skarven mellan 1920- och 1930-tal innebar därför en chock för tidens musiker. Karl-Olof Edström har i sin historik över Svenska Musikerförbundet hävdat att omkring 40 procent av alla yrkesmusiker försörjde sig på biograferna, när den första ljudfilmen i landet visades i maj 1929.<sup>4</sup> Stumfilmspianistens och de små biografkappellens tid var snabbt förbi. Efter bara ett par år tvingades Musikerförbundet konstatera att de sista återstående biografmusikerna hade fått sparken. Få fackligt aktiva musiker hade kunnat föreställa sig att ett nytt medium skulle kunna resultera i en så katastrofal arbetslöshet. De första diskussionerna om ljudfilmens inverkan på musikeryrkets förutsättningar hade exempelvis pendlat mellan optimism och pessimism. Olika skribenter i *Musikern* försökte foga samman de ofta motstridiga rapporterna i frågan, vilka framför allt kom från musikerfacken i USA och Tyskland. Medan det amerikanska facket krävde krafttag mot det ökande användandet av inspelad musik på biograferna,<sup>5</sup> försökte de tyska musikerna å sin sida att med stort patos stå fast vid sin övertygelse om att ljudfilmen blott skulle bli en övergående fluga. Kanske skulle arbetstillfällena förloras för musiker i Amerika, förklarade de, men inte i det gamla Europa med sin robusta kulturtradition. Under det år då ljudfilmens snabba erövringståg var det stora diskussionsämnet i *Musikern*, förefaller tyskarnas relativa optimism ha delats av många svenska musiker.<sup>6</sup> Redan vid slutet av 1930 hade dock de sista strimmorna av hopp försvunnit. Musikens mekanisering började framställas som en tragisk men oundviklig naturkatastrof.<sup>7</sup>

Under det tidiga 1930-talet tog pessimism och resignation överhanden på bägge sidor av Atlanten. James P. Kraft har till exempel visat hur amerikanska musiker tvingades se sitt arbetsliv vändas helt upp och ned. Deras sökande efter fackliga motstrategier mot vad de kallade *canned music*, ”musik på burk”, var dock helt lönlösa. Ordföranden för American Federation of Musicians, Joseph Weber, medgav exempelvis att hans prognoser varit alltför ljusa; nya ljudmedier hade

”bidragit till den fullständiga uttraderingen av musikern”. Likväl ansåg han det som utsiktslöst att sätta sig till motvärn mot vad som sågs som teknikens allmänna framåtskridande.<sup>8</sup>

Bilden var i stort densamma under hela 1930-talet, men på 1940 års kongress svängde USA:s musikerfack in på en mer offensiv linje. Då valdes nämligen en viss James Caesar Petrillo till ordförande, en man som redan gjort sig ett namn i kampen mot den inspelade musikens utbredning.<sup>9</sup> Denna kamp tog sig snart nya uttryck, inte minst genom ett nationellt inspelningsförbud i början av 1940-talet. Denna minst sagt ovanliga form av strejk, som mer eller mindre fullständigt stoppade USA:s grammofonproduktion, syftade till att begränsa användandet av förinspelad musik i radio. Målet var att radiostationerna skulle tvingas att direktanställa fler orkestrar även om det var oklart exakt hur det skulle uppnås. Petrillo föreslog som ett alternativ att musikerfacket skulle tilldelas ett slags kollektiv upphovsrätt till all inspelad musik – framför allt som kompensation för alla de förlorade arbetstillfällena.

Efter ett års strejk accepterade skivbolaget Decca en kompromisslösning och skrev på ett avtal med facket, vilket senare följdes av andra skivbolag. För varje skiva som såldes i USA, skulle en viss royaltysumma betalas till en speciell fond, vilken i sin tur skulle ge pengarna vidare till lokala fackavdelningar, som på så vis kunde finansiera gratiskonserter där arbetslösa musiker kunde få sysselsättning.<sup>10</sup> James P. Kraft må ha rätt i att kompromissen var unik för sin tid. ”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.”<sup>11</sup> Samtidigt övergavs i praktiken den kvalitativa ambitionen att begränsa den inspelade musikens utbredning. Trots att nästa inspelningsstrejk i slutet av 1940-talet ledde till ett nederlag för facket, kunde fonden överleva med sanktion från den federala regeringen.<sup>12</sup> Och än idag inhämtar faktiskt Music Performance Trust Fund en liten avgift för varje såld skiva, och finansierar därigenom enligt uppgift 11 000 offentliga gratiskonserter varje år.<sup>13</sup>

## Svenska Musikerförbundets strategier

Utvecklingen i Sverige var på flera sätt snarlik den i Amerika – om än i en annan omfattning. Ungefär samtidigt som James Caesar Petrillo påbörjade sin offensiva verksamhet, lade Svenska Musikerförbun-

det fram ett liknande förslag. År 1930 hade de fullkomligt underskattat ljudfilmen, och man var nu ytterst angelägen om att inte göra ett nytt misstag. Förbundet uppvaktade politiker i hopp om en skyddslagstiftning för att förebygga ytterligare mekanisering av musiklivet. Intressant nog var det emellertid inte främst grammofonproduktionen man riktade sin kritik mot – utan högtalarna. Hoppfulla fackförningsmän tänkte sig en lag där allt offentligt bruk av högtalarmusik belades med olika avgifter, så pass höga att efterfrågan på levande musiker åter skulle börja stiga.<sup>14</sup> Framgången lät vänta på sig, men den skulle komma – efter nästan ett halvsekel.

Traumatiska minnen av ljudfilmens konsekvenser för musikeryrket levde länge kvar inom musikerfacken och präglade deras strategier. Internationella musikerfederationen FIM drog exempelvis slutsatsen att ”mekanisering” kunde hota musikeryrkets själva existens. Grammofoner och bandspelare, radio och television, jukeboxar och diskotek kom därför från fackligt håll att ses som delar av en och samma oroväckande mekaniseringstendens. Dess resultat skulle ”obönhörligen [bli] att en allt mindre elit betjänar en allt större publik.”<sup>15</sup> Grundsynen delades av FN-organet International Labour Organization, vilket i början av 1970-talet rent av uttalade sig officiellt om denna mediala tendens: ”Utvecklingen bringar berömmelse och pengar till den minoritet av utövare som gör inspelningar eller förekommer i radio eller TV; för återstoden av yrkets utövare betyder det osäkerhet inför framtiden och arbetslöshet.”<sup>16</sup>

Enligt argumenten ovan skulle ökade möjligheter att reproducera inspelad musik alltså leda till ett slags degenerering av den offentliga sfären; i slutändan hotade en passiv och alienerad kulturkonsumtion. Att i möjligaste mån försvara det levande musikutövandet mot att helt trängas ut av inspelad musik, blev särskilt under 1970-talet därför en högprioriterad kulturpolitisk uppgift för Musikerförbundet. Med glödande patos utvecklades resonemanget av Yngve Åkerberg, en man som tidigare spelat kontrabas i Radiosymfonikerna. Åkerberg var vice ordförande i musikerinternationalen FIM och framträdde alltmer som Musikerförbundets främste ideolog – detta redan innan han valdes till förbundsordförande 1976.<sup>17</sup> Det var en post som Åkerberg innehade till 1984, och hans hjärtefråga var just att värna den levande musiken mot ”anstormningen av konkurrerande alternativ”.<sup>18</sup> På en ledarsida i *Musikern* 1977 kunde därför grammofoner och kassettband beskrivas

som ”strejkbrytare” – en ganska udda formulering som erinrade om fackliga positioner ett halvsekel tidigare.<sup>19</sup> För om musiker gick ut i strejk, men muzak och jukeboxar fortsatte att klinga, skulle då någon sakna deras insatser? Fanns det inget sätt att få maskinerna att tystna, så att strejkvapnets kraft kunde återerövas? Åkerberg menade sig dock samma år ha funnit ett sådant sätt, formulerat i ett förslag kring en utbyggd upphovsrättslag. ”All offentlig användning av bandinspelningar, skivor, kassetter osv måste medföra kostnad för nyttjaren”<sup>20</sup>, hävdade han, annars ”kommer tekniska återgivningarna att på olika områden ersätta levande framföranden i mycket större omfattning än hittills.”<sup>21</sup> Upphovsrätten beskrevs alltså *inte* som en ”intellektuell egendom”, med ett potentiellt marknadsvärde för individuella upphovsmän, utan som *musikerkollektivets vapen mot mekanisering*. Snarare än att kapitalisera på marknaden för inspelningar, ville man från förbundets håll förändra musikkonsumtionens sociala former – bort från inspelade slutprodukter och tillbaka till livemusik. Om man genom lagändringar kraftigt kunde fördyra olika nöjeslokalers användande av ”mekanisk musik”, skulle förstås efterfrågan på levande musik åter öka.

## Stim, Sami, Ifpi – och ABBA

Det är bara kompositörer – och deras förläggare – som i egentlig bemärkelse kan inneha upphovsrätt till musik. För dessa finns sedan 1923 upphovsrättskollektivet Stim, vilket inkasserar licenspengar för alla slags offentliga framföranden, inklusive radio och teve. Romkonventionen, som undertecknades 1961 och också implementerades i svensk lag samma år, innebar dock ett helt nytt ”lager” av exklusiva ensamrätter till bruket av inspelad musik. Dessa så kallade *närstående rättigheter* tillkom utövande artister och musiker samt förstås fonogramproducenter, det vill säga skivbolag.<sup>22</sup> Följden blev att Musikerförbundet – tillsammans med Teaterförbundet – grundade upphovsrättskollektivet Sami, för att förvalta dessa rättigheter. Likt sitt äldre syskon Stim började Sami med att driva in pengar från Sveriges Radio. Rättsprocessen om ersättnings storlek varade i fyra år och drevs i samarbete med skivbolagskartellen Ifpi. Från början kom Sami och Ifpi överens om att intäkterna skulle delas lika mellan musiker och skivbolag – en ordning som gäller än idag.<sup>23</sup>

Ett av problemen var dock att lagen inte gav rätt till ersättning när

inspelad musik spelades i offentliga lokaler – en rätt som exempelvis kompositörer och musikförläggare sedan länge haft via Stim. Musikerförbundet med Yngve Åkerberg i spetsen arbetade därför länge hårt med denna fråga i akt och mening att ge Sami samma privilegier som Stim. Men det handlade förstås inte bara om ekonomisk ersättning. Stor vikt lades vid fackets möjlighet att i konfliktsituationer kunna dra tillbaka licenser och på så vis tysta musiken i offentlighetens högtalare. Målet var – som redan konstaterats – att kunna reglera utbredningen av inspelad musik i nöjeslivet.

Vid 1970-talets slut började det dyka upp en ny typ av musiklokal som enbart baserade sitt utbud på inspelad musik: diskoteket. De blev snabbt mycket populära och facktidningen *Musikern* framställde ofta diskoteken som det största hotet mot svenska musikers försörjning. Det kan möjligen te sig en smula komiskt, men var på flera sätt helt begripligt med tanke på att en mycket stor andel av Musikerförbundets medlemsskara bestod och består av dansbandsmusiker. Vid samma tidpunkt jublade andra grenar av musikbranschen över hur ABBA, ”Sveriges lönsammaste exportindustri”, fick intäkterna att skjuta i höjden.<sup>24</sup> Så icke Musikerförbundet, som i en stigande skivförsäljning snarare såg en rival till den levande musik som var deras medlemmars huvudsakliga levebröd. De utlyste en motoffensiv mot ”diskoteksvågen” – och ABBA – med det långsiktiga målet att värna dansorkestrarnas roll i Sveriges nöjesliv. Senvåren 1979 skred man till verket och lyckades få visst genomslag för sitt budskap. I *Rapport* förklarade nyhetsuppläsaren att ”köerna utanför Musikerförbundets arbetslöshetskassa blir längre och längre” och att det var diskoteken som orsakat detta. Musikerförbundet krävde inte bara en ”särskild diskoavgift” – vilket var hur tevenyheterna presenterade kravet på licensiering av högtalarmusiken – utan även att myndigheterna skulle dra in utskänkningstillstånden för alla de nöjeslokaler som gick över från dansband till disco.<sup>25</sup> Samtidigt deklarerade förbundsrådet, med sikte på den nationella kulturpolitiken, att ”ansvarskännande arrangörer och organisationer inte av ekonomiska skäl [får] hemfalla åt ett urskilningslöst nyttjande av mekanisk musik som passiviserar och förflackar. Detta är tvivelaktigt ur kulturpolitisk synpunkt och förkastligt ur facklig.”<sup>26</sup>

*Musikerns* redaktör nämnde just ABBA som ett exempel på ”spekulativ” musik som ”manipulerar” publiken, med ”snabba, stora, lättförtjänta pengar som primärt motiv”.<sup>27</sup> När Musikerförbundet i slutet av

1979 höll ett symposium kring ”dansmusiken inför 80-talet” avfärdade också ledande medlemmar diskomusiken som ett slags ”coca-cola-kultur” och ”importerad sörja”.

Något paradoxalt var en handfull discjockeys närvarande vid samma symposium. De hade just beviljats medlemskap i musikernas fackförbund, och invände naturligtvis att deras yrkesmässiga skivspelande också var en form av levande musik. Många av de närvarande musikerna betackade sig dock för sällskapet. ”Ni DJ’s skapar ett behov som inte finns. Ni är verktyg åt grammofonbolagen”, lär någon ha påpekat. Eftersom diskotek var billigare än dansband ur arrangörsynpunkt, representerar discjockeys också en orättfärdig konkurrens, menade några dansbandsmusiker.<sup>28</sup> Dessutom uttrycktes åter en farhåga som under det gångna decenniet återkommit i Yngve Åkerbergs kolumner. Om ungdomar enbart lyssnar på och dansar till ”perfekta” studioproduktioner riskerar de att helt tappa känslan för ”den atmosfär som uppstår i utförandeögonblicket [vilken] är den livlina som vi måste bygga framtidens musikliv på”.<sup>29</sup>

## Teknikens återkomst

Musikerförbundets kritik av den pågående discoboomen följde alltså både en kvantitativ och en kvalitativ linje. Förbundet sade sig värna om medlemmarnas arbetsmarknad men också om musikens ögonblicklighet. Motoffensiven kom dock snabbt av sig. Det nya decenniet tycktes föra med sig en ny syn på relationen mellan musik och teknik. Från ungefär 1980 medgav till och med Musikerförbundet att diskoteken hade kommit för att stanna; ändå såg man det som nödvändigt att fortsatt spjärna emot utvecklingen. Samtidigt svalnade spänningarna mellan musiker och discjockeys, och de senare välkomnades aktivt till facket.<sup>30</sup> Stegvis accepterade också facket under 1980-talet att inspelningar användes inte bara på diskotek, utan också som bakgrundsmusik på kaféer och restauranger. Vid decenniets slut föreföll den rådande synen inom Musikerförbundet således helt ha svängt. Från att ha sett bruket av inspelad musik som en konkurrent, betraktades den nu som ett komplement till den levande musiken.<sup>31</sup>

”Äntligen!” ska Yngve Åkerberg ha utropat 1986, när hans mångåriga lobbying uppnådde sitt mål. Upphovsrättslagen ändrades detta år så att Sami fick rätt att ta ut licensavgifter från diskotek och alla andra offent-

liga sammanhang där tekniskt reproducerad musik kunde höras. Påpassligt nog hade Åkerberg själv just avgått som förbundsordförande – och blivit VD för Sami.<sup>32</sup> Intressant nog verkar Musikerförbundets och Samis ursprungliga motiv för att kräva denna reform – nämligen att *stävja* den inspelade musikens utbredning genom en kännbar fördyring – helt ha glömts bort samtidigt som reformen förverkligades. När verktygen slutligen fanns i fackets händer, talades det inte längre om att använda kontrollen över högtalarna för att ta strid mot ”mekaniseringen”.

I mitten av 1980-talet ersattes en teknologisk hotbild av en annan i *Musikerns* spalter. Oron för att synthesizers och andra elektroniska instrument skulle decimera musikeryrket ökade då påtagligt. Samtidigt som förbundet började acceptera den tekniska *reproduktionen* av musik, startades ett korståg mot nya tekniska möjligheter inom *produktionen* av musik. Fackliga försök att inskränka bruket av elektroniska instrument var förvisso ingenting nytt; redan 1939 rapporterade *Musikern* att det amerikanska musikerfacket förbjudit sina medlemmar att traktera Hammondorglar utan särskilt tillstånd.<sup>33</sup> Under tidigt 1970-tal hade också Åkerberg hävdad att påläggning av elektroniska effekter ”ersätter musiker, dvs stjälar arbetstillfällen”.<sup>34</sup>

Knappast någon fackmedlem hade emellertid kunnat undgå att se hur snabbt olika nya elektroniska instrument lanserats på marknaden. *Musikern* fylldes under 1970-talet av allt fler påkostade annonser för synthesizers, trummaskiner och effektmoduler. Maskinerna marknadsfördes främst för sin förmåga att ersätta ”riktiga” instrument,<sup>35</sup> och dansbandsmusiker som läste *Musikern* var uppenbarligen ivriga kunder. Samtidigt var deras fackförbund av den principiella uppfattningen att synthesizers skapade arbetslöshet och därför var ett hot mot samma dansbandsmusiker. Musikerna använde ju dem för att minska storleken på sina egna orkestrar. Frågan gavs på flera sätt ny aktualitet 1984. *Musikern* återgav det året debatter i det brittiska musikerförbundet, vars Londonavdelning något år tidigare vid ett stormigt möte hade ställt sig bakom kravet på ”en i praktiken total bannlysning av synthesizers”. Det hela kan förefalla egendomligt – och faktum är att en minoritet av de brittiska musikerna, vilka inte delade majoritetens antipati mot elektroniska instrument, såg sig tvungna att lämna facket och bilda en utbrytargrupp vid namn ”Union of Sound Synthesists”.<sup>36</sup>

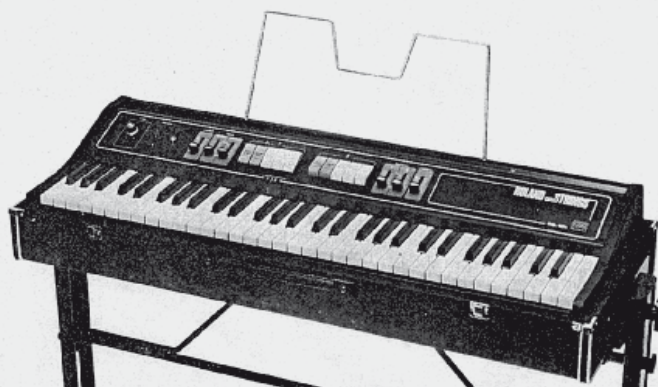
Även i Sverige kunde de som ville utforska ljudsyntesens möjligheter bli uthängda av sin egen fackförbundsledning. ”Tekniken har



## Roland låter som en ros doftar

### Roland string-machine

I ett litet, behändigt fodral kan Du nu bära med Dig en hel orkester med både stråkar och brass – en orkester som låter som en ros doftar. Hur doftar då en ros? Ja, vet Du inte det, så får Du gå in i en blomsterhandel och lukta själv. Och vill Du veta hur en Roland string-machine RS 101 låter, så får Du gå in till Din musikhandlare och lyssna – dofter och ljud kan inte beskrivas i ord.



Från slutet av 1970-talet fylldes fackförbundstidningen *Musikern* av annonser för elektroniska instrument, vilka marknadsfördes som redskap för att ersätta "riktiga" instrument och musiker. Ur *Musikern*, maj, 1976.

funnit vägar att nedbringa kostnaderna för arbetskraften – i detta fall musikerna – våra medlemmar”, skrev bland andra Yngve Åkerberg. Upprört tillade han att musikerna ofta själva stod för investeringskostnaderna. ”Hur länge ska vi spela med i detta ödesspel?”<sup>37</sup> Musikerförbundets nye ordförande fruktade 1985 att musik i framtiden möjligen kunde bli en ”dataprodukt utan insats från spelande musiker”.<sup>38</sup> På fackmöten restes därför krav på att få staten med sig på en motstrategi – ”straffskatt på synthesizers, ungefär som den famösa kassettskatten.” Om varje såld synthesizer belades med en lagstadgad avgift, tänkte man sig, kunde de insamlade pengarna användas för att ”kompensera” det utrotningshotade släkte som trakterade ”riktiga” instrument, eller delas ut som ”stöd för större orkestrar”.<sup>39</sup>

När Svenska Musikerförbundets ledning och ombudsmän samlades sensommaren 1988 för att skissera ett handlingsprogram, rådde dock skilda meningar om synthskatten. Förslaget avfärdades till slut – framför allt av hänsyn till de band som helt byggde sin musik på elektroniskt skapade ljud.<sup>40</sup> På bara några få år tycks den musikaliska utvecklingen med andra ord ha gjort det omöjligt att avfärda dem som industrilaker. Hur snabbt det fackliga motståndet mot syntharna gav vika illus-

treras också av att *Musikern* redan samma år började publicera den återkommande "Görans Teknikhörna", med entusiastiskt skrivna guider till elektroniskt musikskapande. En artikelserie 1990 förklarade till exempel både hur man kunde efterlikna blåsinstrument och hur man kan sampla ett inspelat trumbeat – utan ett ord om hotade arbetstillfällen.<sup>41</sup> Sådant hade varit helt otänkbart bara några få år tidigare.

## Mot en ny högtalarekonomi

Under 1980-talet skrevs själva definitionen av musikerns primära syssla så sakteliga om. Från levande framträdanden på estraden, kom musiker istället att ägna sig åt att producera inspelade slutprodukter för massreproduktion. Efter att Sami fått rätt att inhämta licenspengar för "sekundärt nyttjande" av musik i offentliga högtalare, skred de genast till verket och slöt under 1986 kollektivavtal med företag inom butiks- och transportnäringarna. Året efter gick man vidare med att driva in licenspengar från mindre pizzerior, solarier och frisersalonger. Och kring milennieskiftet hade Sami nått fram till den svåra uppgiften att få hela Sveriges idrottsrörelse att betala för den musik som eventuellt kunde höras vid träningar.<sup>42</sup> Även ungdomsgårdar, sjukhus och hotellrum anses alltså, enligt upphovsrättslig praxis, vara offentliga miljöer och därmed ersättningskyldiga för eventuell högtalarmusik.<sup>43</sup> Avgifterna bestäms utifrån lokalens storlek, öppettider och hur stor roll Sami tolkar att musiken har för verksamheten.<sup>44</sup>

Länge hade Sami fått huvuddelen av sina intäkter från radion. När



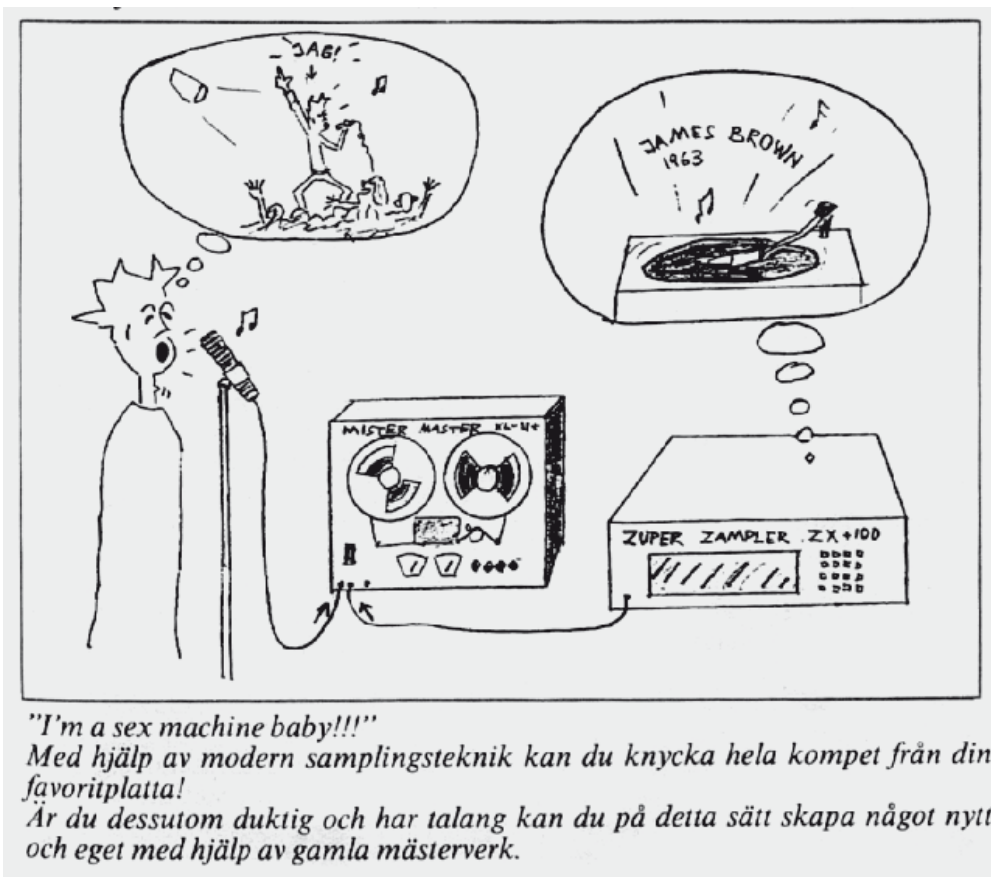
*Stefan Gunnarsson demonstrerar en hypermodern KORG Workstation synt. Instrumentet innehåller både syntetiska "sounds" och samplade (dvs äkta) instrumentljud.*

*En inbyggd sequenser registrerar Stefans spel när han bygger upp sin komposition, stämna för stämna. Vid varje nytt pålägg kan han dessutom höra det han tidigare spelat in.*

---

Under slutet av 1980-talet svängde *Musikern* hastigt i synen på synthesizers: från dystopiskt fördömande till nyfiken entusiasm. Ur "Görans teknikhörna", *Musikern*, nr 2, 1988.

---



Samplingstekniken – som tidigare från fackligt håll hade uppfattats som ett sätt att rationalisera bort levande musiker – kunde med tiden uppskattas som en egen form av musikalisk praktik. Ur "Görans teknikhörna", *Musikern*, nr 2, 1988.

dessa 1993 passerades av de snabbt växande licensintäkterna från offentlighetens högtalare, beskrevs det som en rent sensationell framgång.<sup>45</sup> Fördelningen av den allt större kakan baserades dock alltjämt på olika listor över den musik som SR-koncernen spelade.<sup>46</sup> Idealet att betala varje individuell musiker i proportion till det faktiska musikanvändandet hade vid det här laget i praktiken övergivits. Eftersom det saknades pålitliga sätt att mäta vilken musik som spelades offentligt, såg sig upphovsrättskollektiven tvungna att förlita sig på etermedierna för en ungefärlig uppskattning. Resultatet är välkänt – en orimligt stor andel av dessa pengar delas ut till topplistemusikens rättighetsinnehavare. Till ett fåtal stjärnor utbetalas betydande belopp, medan den stora majoriteten av yrkesmusiker på sin höjd kan räkna med struntsummor.<sup>47</sup> Kompensationssystemet som var tänkt att utjämna

musikers status och motverka elitisering, tycks alltså ha fått rakt motsatt verkan.

Musikerförbundet hade tänkt sig att Sami skulle använda upphovsrättslagen strategiskt, för att begränsa bruket av inspelad musik i offentligheten. I samma stund som den efterfrågade lagändringen var genomförd 1986, tystnade dock alla sådana ambitioner. Facket accepterade kvantitativ kompensation i stället för att upprätta kvalitativa gränser för mediebruket – precis som Petrillo och hans amerikanska musikerfack på 1940-talet tonade ned sitt motstånd mot inspelad musik efter att fått rätt till en liten del av skivindustrins intäkter.<sup>48</sup> Vad som började som en facklig kamp till den levande musikens försvar, förvandlades långsamt – genom samspel av erfarenheter från vitt skilda medieteknologier – till administrationen av en säregen högtalar ekonomi. En ekonomi kännetecknad av dels centralt satta licenspriser för musik i offentliga miljöer, dels etermediebaserad fördelning av intäkterna.

Kring 1990 skedde såtillvida ett brott i Svenska Musikerförbundets diskurs kring tekniskt massreproducerad musik. Inspelningar beskrevs plötsligt inte längre som en möjlig rival till enskilda musikers försörjningsmöjligheter utan tvärtom som hela musikbranschens självklara kärnprodukt. Karakteristiskt nog startade förbundet 1993, tillsammans med sin traditionella motpart i skivindustrins Ifpi, projektet ”Export Music Sweden”.<sup>49</sup> Under resten av 1990-talet återkom en entusiastisk retorik kring inspelad musik som exportvara i *Musikern* utan några omnämmande av den hotbild som under föregående decennium varit så framträdande.<sup>50</sup>

## Avslutning

Musikerrollens ambivalens kan med fördel fångas med det begreppspar som Aristoteles använde för att särskilja två former av mänskligt handlande: dels *poiesis* som syftar till att frambringa en beständig (materiell eller immateriell) slutprodukt, dels *praxis* som förverkligar sin mening i ögonblicket.<sup>51</sup> Musikalisk kreativitet kan vara av bägge slagen. Medan kompositörens nedskrivande av noter är ett slags *poiesis*, har musikerrollen i alla tider definierats med utgångspunkt i levande framföranden, det vill säga som *praxis*. Under 1900-talets sista decennier rubbades denna ordning, åtminstone om vi ser till diskursen hos dominanta

institutioner inom musikekonomin. Musikalisk kreativitet började likställas med produktion av inspelade slutprodukter, medan den levande musikens *praxis* försköts till en sekundär position. Paradoxalt nog tycks skiftet ha fullbordats med hjälp av den upphovsrättsliga nyordning som Svenska Musikerförbundet inte långt dessförinnan hade föreställt sig som ett sätt att försvara den levande musikens existensbetingelser *mot* det föreställda hotet från tekniskt massreproducerade slutprodukter.

Att hotbilden var gravt överskattad har efterhand blivit uppenbart. Trots eller kanske på grund av den allt större tillgången till inspelad musik, har andelen svenskar som regelbundet besöker konserter stadigt ökat sedan 1970-talet. I stället för den decimering av musikerkåren som facket hade framställt som en självklar följd av ”musikens mekanisering”, dubblerades antalet personer i Sverige som uppgav ”musiker” som yrke mellan 1970 och 1985. Ökningen tycks ha fortsatt sedan dess – dock utan att återspeglas i Musikerförbundets medlemssiffror.<sup>52</sup> Definitionen av ”musiker” är uppenbarligen inte given på förhand. Den smala definition av musikalisk *praxis* som ännu vid 1980-talets början tillämpades av musikers fackförbund, kunde utesluta såväl discjockeys som synthmusiker. Sedan dess har kategorin dock tenderat att breddas till att acceptera ett större mått av integrering mellan hårdvara och mjukvara. Maskiner som först marknadsfördes för sin förmåga att ersätta mänskliga musiker – och följaktligen väckte farhågor om musikeryrkets fortlevnad – kom med tiden snarare att ses som självklara redskap för musikaliskt skapande.

I dag rasar åter en debatt där det hävdas att nya medier kan ödelägga musikers möjlighet att försörja sig på sin musik. De som nu hävdar detta utgår dock, till skillnad från vad som var fallet i de äldre debatterna, från att musikers primära försörjningskälla ska vara försäljning av tekniskt reproducerade inspelningar. Om den analoga reproduktionen av ljud sågs som en konkurrent till marknaden för levande musikframträdanden, framstår däremot det relativt okontrollerade digitala mångfaldigandet som fullt kompatibelt med den ökade omsättningen för konserter och festivaler. Konkurrensförhållandet mellan tekniska medier och levande musik var uppenbarligen inte så självklart som James Caesar Petrillo och Yngve Åkerberg föreställde sig. Musikmediernas utveckling – från fonograf via ljudfilm och till internet – kan därför inte betraktas som en eskalerande ”mekanisering” av musiken. Snarare visar utvecklingen att de dominerande modellerna för vad det

innebär att leva som musiker har genomgått drastiska förändringar, vilka ibland skett mycket långsamt, ibland mycket snabbt.

Erfarenheten av den massarbetslöshet som ljudfilmen förorsakade bidrog till att musikernas fackförbund intog en defensiv hållning gentemot nya ljudmedier, för en lång tid framöver. Ändå hade kanske Petrillo och Åkerberg rätt, när de frenetiskt framhöll det levande framförandet, ögonblickets *praxis*, som något för musiken fundamentalt. Om inte annat har denna historia visat att idén om att musiker främst ska försörja sig på att sälja inspelningar länge var helt frånvarande bland musikernas fackliga representanter.

---

#### NOTER

---

1. Jon Frederickson, "Technology and music performance in the age of mechanical reproduction", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 20, nr 2, 1989, 193–220.
2. För några exempel, se "Ökat intresse för att gå på konsert", *Svenska Dagbladet* 20/12 2007; "Rekordsommar för festivalerna", *Svenska Dagbladet* 10/8 2007; "Pengarna finns på scenen", *Dagens Industri* 30/5 2006; "Intresset ökar för levande musik", *Dagens Nyheter* 28/5 2005; Robert Sandall, "Off the record", *Prospect*, nr 137, 2007.
3. Karl-Olof Edström, *På begäran: Svenska musikerförbundet 1907–1982* (Stockholm: Svenska Musikerförbundet/Tidens förlag, 1982), 69–72.
4. Edström, 69. Enligt uppskattningar i *Musikern*, nr 19, 1929; nr 1, 1930; och nr 14, 1930 var andelen biografmusiker i förbundet snarare uppemot 50 procent.
5. Redogörelse från Paul Deutscher, generalsekreterare för Internationella Musikerunionen, citerande Joseph Weber, ledare för American Federation of Musicians; "Tonfilm, grammofon och annan mekanisk musik: Vilken inverkan kan den få på musikernas ställning och förhållanden?", *Musikern*, nr 2, 1929, 1, 13–16.
6. Tyska musikerförbundets kortvariga optimism återges upprepade gånger i *Musikern* under 1929. Alla gånger kontrasteras europeisk högkultur mot amerikansk kulturlöshet. Den senare kunde även stämplas som judisk, som när tidningens redaktör Gustaf Gille uppmanar läsarna att notera det ju-

- diskklingande efternamnet hos en representant för den amerikanska filmindustrin, vilken upprörande nog ska ha uppmanat cellister att byta yrkesbana till vedsågning. Se Gustaf Gille, ”’Orkesterdödaren’ lär vara mindre farlig än sitt rykte: Är tonfilmen på tillbakagång?”, *Musikern*, nr 5, 1929, 53f.
7. Hösten 1930 skriver *Musikern*, nr 16, 1930, att ”lika väl som en naturskyddslag var ofrånkomlig” behövs nu en ”musikerskyddslag”, som ”en enkel åtgärd mot en naturförödelse”, ”den katastrof som hotar från den mekaniska musiken”.
  8. James P. Kraft, *Stage to studio: Musicians and the sound revolution, 1890–1950* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996), 82–85, 109, 114.
  9. Kraft, 126.
  10. Ibid., 137–161.
  11. Ibid., 160f.
  12. Ibid., 162–192.
  13. <http://musicpf.org/AboutUs.html>; <http://musicpf.org/AboutUs2.html>; <http://musicpf.org/AboutUs3.html> (senast kontrollerade 30/5 2008).
  14. SMF:s förbundsstyrelse, ”Åter en attack mot den levande musiken”, *Musikern*, nr 6, 1939, 81f; Ulf von Konow, ”Rättsskydd för utövande konstnärer”, *Musikern*, nr 6, 1939, 86f; Gustaf Gille, ”Biinstrumenten och arbetslösheten”, *Musikern*, nr 8, 1939, 113f; Gustaf Gille, ”Teatermusik genom mekanisk reproduktion: Skall grammofonplattan utkonkurrera musiker-na?”, *Musikern*, nr 2, 1940, 21f.
  15. Yngve Åkerberg, ”Teknisk utveckling på gott och ont”, *Musikern*, nr 8–9, 1984, 10f.
  16. Citerad i Yngve Åkerberg, ”Utövares rätt 2”, *Musikern*, nr 11, 1973, 7, 9.
  17. Hans Ekheden, ”Att lägga sig i”, *Musikern*, nr 10, 1970, 16f; Leif Domnerus, ”Åkerberg, Yngve: Musikarbetare”, *Musikern*, nr 10, 1975, 8f.
  18. Yngve Åkerberg, ”Ej på våra medlemmars bekostnad”, *Musikern*, nr 4, 1977, 8f.
  19. Yngve Åkerberg, ”Ideologi och praktik”, *Musikern*, nr 6, 1977, 3f.
  20. Yngve Åkerberg, ”Ej på våra medlemmars bekostnad”, *Musikern*, nr 4, 1977, 8f.
  21. Kjell Ivri, ”Inför nya uppgifter: Yngve Åkerberg ger sin syn på förbundet och dess framtid i samtal med Kjell Ivri”, *Musikern*, nr 2, 1977, 8ff.
  22. Henry Olsson, *Copyright* (Stockholm: Norstedts Juridik AB, 2006), 23; *Lag 1960:729 om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk*; se även förarbeten i Auktorrättskommittén, *Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk*, SOU 1956:25 (Stockholm, 1956), 358–389. Det kan noteras att Stim länge

- såg på utökandet av de närstående rättigheternas omfattning med viss skepsis, av rädsla för att kompositörernas upphovsrätt skulle vattnas ur, och därför noggrant underströk att musikernas rättigheter var sekundära. Se Gunnar Karnell, "Upphovsrätten, STIM och framtiden", *Ord och ton: STIM under 50 år 1923–1973* (Stockholm: STIM, 1973), 31–34.
23. *25 år med SAMI* (Stockholm: SAMI, 1988), 10–16; Oscar Hedlund, *Med örat mot framtiden: Oscar Hedlund går husesyn hos SAMI bland musik och paragrafer* (Stockholm: SAMI, 1994), 13f.
  24. Omslag till Stims tidskrift *Ord och Ton*, nr 1, 1978.
  25. Rapport, TV2, 14/5 1979.
  26. Svenska Musikerförbundet, uttalande av 1979 år förbundsråd: "Uttalande angående samhällets kulturpolitik", *Musikern*, nr 6, 1979, 5.
  27. Leif Domnérus, "Framtidens musikliv: 'Radikala kulturpolitiska reformer – det är enda chansen!'", *Musikern*, nr 1, 1978, 20.
  28. "Dansmusikersymposiet", *Musikern*, nr 1, 1980, 22–26.
  29. Yngve Åkerberg, "Att ätas från bägge ändar", *Musikern*, nr 4, 1984, 3.
  30. Hösten 1982 uppgavs det finnas 4 000 discjockeys i Sverige, men bara en handfull av dessa ägnade sig åt sysslan på heltid. 40 av dem var medlemmar i Musikerförbundet; Michael Jernewall, "Discjockeyn en musikalisk konferencier?", *Musikern*, nr 10, 1982, 4–6; Yngve Åkerberg, "Diskoforum i Stockholm", *Musikern*, nr 9, 1979, 30f; "DISCOFORUM-80", *Musikern*, nr 10, 1980, 21; Yngve Åkerberg, "Hur kan medlemmarnas arbetsmarknad stärkas?", *Musikern*, nr 4, 1981, 4.
  31. Michael Jernewall, "Discjockeyn en musikalisk konferencier?", *Musikern*, nr 10, 1982, 4ff; Leif Domnérus, "Disco och live musik kan samsas", *Musikern*, nr 11, 1989, 18.
  32. Yngve Åkerberg, "Nya rättigheter – äntligen!", *Musikern*, nr 8–9, 1986, 26f.
  33. "Utlandsnytt", *Musikern*, nr 14, 1939, 207f.
  34. Yngve Åkerberg, "Utövares rätt 2", *Musikern*, nr 11, 1973, 7, 9.
  35. Se till exempel annons för "Roland string-machine" i *Musikern*, nr 5, 1976, 15, och annons för "Roland Microcomposer", *Musikern*, nr 3, 1979, 18.
  36. Mikael Jansson, "Hotar den nya tekniken musikerjobben?", *Musikern*, nr 3, 1984, 6–9.
  37. Yngve Åkerberg, "Att ätas från bägge ändar", *Musikern*, nr 4, 1984, 3.
  38. Gert-Åke Walldén, "Konferens om musiken och musikindustrin", *Musikern*, nr 6–7, 1985, 2f.
  39. Jansson.

40. Leif Domnérus, "Gemensamma idéer", *Musikern*, nr 10, 1988, 16f.
41. Per Boysen, "Moderna tider del 2: Syntar, sampling & sånt", *Musikern*, nr 8-9, 1990, 16f.
42. 25 år med SAMI, 19f; "Musik och idrott", *Intermezzo*, nr 1, 2000, 28f.
43. "Frågespalten", *Intermezzo*, nr 3, 2000, 21.
44. Susanne Rudblad, "Hur olika branscher får vetskap om SAMI", *Intermezzo*, nr 1, 1999, 18f; Susanne Wallin, "En dag som konsulent", *Intermezzo*, nr 1, 2000, 11.
45. Hedlund, 13f.
46. Återkommande informationsruta, "Hur fördelas ersättningarna?", *Intermezzo*, till exempel nr 2, 1997. År 2000 omsatte Sami 72,4 miljoner kronor, varav sju procent gick till administration och resten till rättighetsinnehavare; *Intermezzo*, nr 1, 2000, 2. Åren kring 1980-talets mitt, när Sveriges Radio ännu var den enda motpart som Sami hade avtal med, låg de årliga utbetalningarna på omkring sju miljoner; 25 år med SAMI, 23.
47. Krister Malm, *Musik, massmedier och mångfald* (Stockholm: Rådet för mångfald inom massmedierna, 1997), 51. Hur fördelningen ser ut i detalj är inget som upphovsrättskollektiven brukar offentliggöra.
48. Kraft, 16of; Malm, 51.
49. Håkan Hillerström, "Svensk musik på export", *Musikern*, nr 11, 1993, 16; Håkan Hillerström, "MIDEM: En av världens största musikmässor", *Musikern*, nr 3, 1994, 15.
50. Tony Balogh, "Export Music Sweden", *Musikern*, nr 2, 1996, 1of; Roland Almlén, "Kulturarbetarna och deras värde", *Musikern*, nr 11, 1996, 4.
51. För två exempel på hur begreppsparet poiesis/praxis tillämpats för att analysera trender i 1900-talets arbetsliv, se Hannah Arendt, *The human condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), samt Paolo Virno, *A grammar of the multitude* (Los Angeles: Semiotext(e), 2004).
52. Konstnärsutredningen, *Konstnärens villkor: Betänkande*, SOU 1990:39 (Stockholm: Allmänna förlaget, 1990), 89; Kulturutredningen, *Kulturpolitikens inriktning: Slutbetänkande*, SOU 1995:84 (Stockholm: Fritze, 1995), 234; Kim Forss, *Att ta sig ton: Om svensk musikexport 1974-1999* (Stockholm: Fakta info direkt, 1999).