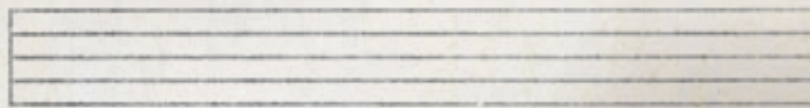


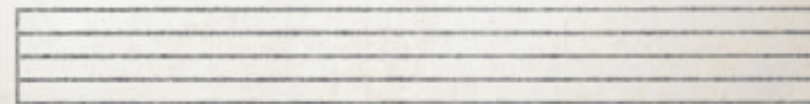
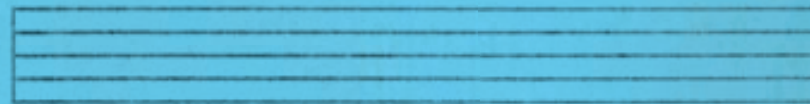
MARTS 2006

WWW.KUM.DK



HVEM EJER MUSIKKEN?

EN BOG OM MUSIK OG OPHAVSRET
Af Finn Gravesen



HVEM EJER MUSIKKEN?
EN BOG OM MUSIK OG OPHAVSRET
af Finn Gravesen

HVEM EJER MUSIKKEN?
EN BOG OM MUSIK OG OPHAVSRET.
Af Finn Gravesen.

REDAKTION
Kulturministeriet

Udgivet marts 2006 af
Kulturministeriet
Nybrogade 2
Postboks 2140
1015 Kbh. K

www.kum.dk
www.infokiosk.dk

DESIGN
e-Types

TRYK
Scanprint

OPLAG
5.000

ISBN: 87-7960-074-3
ELEKTRONISK UDGAVE:
ISBN: 87-7960-075-1

Ophavsret ©
Ophavsretten til denne bog
tilhører Finn Gravesen og
Kulturministeriet.

Teksterne må imidlertid
frit gengives med behørig
kildeangivelse. Dog må
teksterne ikke gøres til
genstand for selvstændig
kommerciel udnyttelse.

FORORD

OM BOGEN OG DENS BRUG

I løbet af de seneste 5-10 år er der sket en markant ændring i børns og unges mediebrug. Computeren og de medier, som er afledt heraf (musiklytning via mp3-afspiller, spil, informationssøgning etc.), har ved siden af mobiltelefonen indtaget den dominerende plads. Hvad det har betydet af ændring i medieadfærden, er enormt. Nye kompetencer er fulgt i hælene på de digitale mediers indtog. Det drejer sig fx om motorik, hurtighed, kombinationsevne og kreativitet. Men samtidig udfordrer udviklingen traditionelle værdier og holdninger. Internettets blanding af gratiskultur og fristelser til ulovlig download af musik og film er det mediemiljø, som det moderne menneske først og fremmest skal orientere sig i. Med det stærkt stigende medieforbrug kommer vi dagligt i situationer, som kræver, at vi forstår og kan navigere i mediasamfundets rutiner og logik. Det er ofte uigennemskuelige spørgsmål, vi bliver udsat for, og vi har derfor alle behov for at blive opdateret i forhistorien og den aktuelle situation

Denne bog forholder sig til denne udvikling og har som ambition at klæde læseren på til at forstå situationen – historisk og aktuelt. Bogens primære publikum er unge i alderen fra 14 til 20 år, dvs. gymnasiets elever og HF-studerende samt elever i folkeskolens ældste klasser. Bogen vil fungere godt til gymnasiets nye fag 'almen studieforberedelse' eller lignende sammenhænge i folkeskolen eller på hf. Den er imidlertid ikke skrevet ind i nogen specielt faglig sammenhæng og vil derfor kunne bruges af alment interesserede læsere, som ønsker en orientering om musiks særlige ejendomsforhold før og nu. Bogen er skrevet på bestilling af Kulturministeriet, som også står for udgivelsen. Ansvar for bogens indhold er alene mit, og Kulturministeriet kan ikke tages til indtægt for de holdninger, der måtte komme til udtryk i bogen. Jeg har gennem hele teksten tilstræbt en nøgtern beskrivelse af tingenes tilstand; bogen skal således ikke opfattes som et partsindlæg, men som et upartisk debat- og undervisningsoplæg.

Marts 2006
Finn Gravesen

INDHOLD

KAPITEL 1: FORFRA

Steppeulvs-prisen – sagen sat på spidsen	S.08
Aktørerne	S.08
Ophavsret	S.09
Kerneord	S.10
Steppeulvs-prisen igen	S.12

KAPITEL 2: HVEM EJER MUSIKKEN?

Spillemanden – og den musikalske fælled	S.14
Stadsmusikanten – byens privilegerede musikanter	S.16
Haydn på Eszterháza – komponisten som embedsmand	S.18
Beethoven – værkkulturen og den frie købmand	S.21
Vals i wien – den store besættelse	S.23
Skillingsviser – hverdagslitteratur, nyheder og underholdning	S.27
Alan Freed – Rock'n'Roll i æteren	S.31
Internettet – den ultimative musikmaskine	S.33

KAPITEL 3: ET SPØRGSMÅL OM KOPIERING

Åndelig ejendomsret	S.36
Konventioner	S.37
Royalty	S.38
Public domain	S.39
Droit moral	S.39

KAPITEL 4: EKSEMPLER PÅ HVORDAN DET KAN GÅ

Det hele flyder – København i 1850'erne	S.40
Venetiansk Serenade fra Norge – i dansk aftapning	S.41
Tango – hvem blev jaloux?	S.43

Fra Wimoweh til Vimmersvej – og meget mere	S.44
Guantanamo – og ikke bare Toms Karameller	S.48
Den kulturelle arv – er den fællesøje?	S.49
Sampling – tyveri eller kulturelt remiks?	S.52
Det grå albums grumsede modtagelse	S.55
Brasilien – open source og Creative Commons	S.57
Podcastinf – ny kreativ alliance	S.58
Snocap – et bud på fremtiden?	S.59

KAPITEL 5: MUSIKKEN GÅR NYE TIDER I MØDE

Fra fast til virtuelt medie	S.62
Mp3-formatet	S.62
Digital Rights Management	S.63
Markedet ændrer sig	S.63
Musikbranchen går modstræbende online	S.64
Er det kun populærmusik?	S.67
Det går jo meget godt!	S.69
Regulering	S.70
Kunstnernes grundlov	S.71
Mere åbenhed? – en afsluttende kommentar	S.72

BILAG:

Om ophavsret	S.74
Om digital kopiering	S.75

LITTERATUR	S.79
-------------------	------

KAPITEL 1

FORFRA

– EN AKTUEL HISTORIE OM MUSIK I MEDIERNE

STEPPEULVS-PRISEN

– SAGEN SAT PÅ SPIDSEN

Foreningen af Danske Musikkritikere (FDM) nominerede sidst på året 2004 fildelingsorganisationen Piratgruppen til sin Steppeulvpris 2005 i kategorien Årets Idé. Det vakte en kolossal debat med dønninger langt uden for den snævre kreds. Så voldsomme var reaktionerne, at man blev klar over, at her var virkelig noget på spil. Aviserne skrev spalte efter spalte med store overskrifter, Dansk Musikerforbund, LO, Dansk Artistforbund, Danske Populærautorer (DPA) m.fl. trak deres økonomiske støtte til prisen tilbage, så prisen en tid hang i en tynd tråd, indtil bl.a. Roskilde Festival besluttede sig for at gå ind og dække tabet, så prisen kunne blive udelt som planlagt.

Det var alene nomineringen, der gav al den virak. 27. januar 2005 blev vi så – efter en masse avisskriveri – klar over, om prisen gik til den forkætrede gruppe, som går ind for ulovlig kopiering af musik og film på nettet. Det gjorde den ikke, men det gør ikke sagen spor mindre interessant. Og det ændrer ikke på, at diskussionen om ejendomsret til åndsarbejde (“immateriel ret”) trænger sig på. Især når det gælder kunstarterne musik og film, som er så lette at kopiere og gøre tilgængelige på internettet. “P2P” eller “peer-to-peer” er betegnelsen for den udveksling af film- og musikfiler på nettet, som det hele drejer sig om.

Et gigantisk musik- og filmbibliotek er spredt ud på et uendeligt antal computere rundt omkring i verden, som er forbundet af internettet. Piratgruppens brøde er, at den på en provokerende måde har rejst diskussionen om ophavsret i lyset af de radikalt ændrede muligheder, som den digitale teknik og internettet har betydet. Gruppen har provokeret ved at kræve ændring af ophavsretten og ved at hævde, at almindelige mennesker skal have lov til at kopiere musik og film gratis fra nettet. Og så ved at opfordre til at omgå loven og at hjælpe folk, som er kommet i vanskeligheder, fordi de har kopieret ulovligt fra nettet.

AKTØRERNE

Piratgruppen blev dannet i august 2004 efter inspiration fra en lignende forening i Sverige og i øvrigt under påvirkning af en meget hidsig international debat. I Sverige er gruppen ved at danne et nyt parti – “Piratpartiet”, som vil søge opstilling ved næste Rigsdagsvalg. Herhjemme er gruppen delvis opstået som reaktion imod “AntiPiratGruppen”, hvis opgave det er at forfølge “piratkopister”, dvs. folk der deler musik- og filmfiler på nettet uden at betale for det – de såkaldte “fildelere”.

AntiPiratGruppen repræsenterer IFPI (International Federation of the Phonograph Industry) i Danmark, Foreningen

af danske videogramdistributører, KODA, NCB (Nordisk Copyright Bureau), Dansk Artist Forbund og Dansk Musiker Forbund. AntiPiratGruppen er blevet til i et samarbejde mellem musik- og filmbranchen for at bekæmpe piratkopiering, som er i kraftig vækst på grund af internettet, der er det ideelle medie for fildeling.

Det primære mål for AntiPiratGruppen er at håndhæve medlemmernes rettigheder over for piratkopieringens bagmænd og storforbrugere, der systematisk kopierer ulovligt. Ifølge AntiPiratGruppens internetside primo 2005 bliver ulovlighederne:

“... Mødt med ransagning uden foregående varsel, kombineret med konfiskering af beviser og efterfølgende krav om erstatning og straf på op til et års fængsel. Erstatningskravene er ofte på mere end 100.000 Kr. Hensigten er, at ingen skal føle sig fredet eller sikker. Antipiratgruppens strategi er klar og utvetydig: enhver ulovlighed skal stoppes, uanset hvem der står bag.”

I efteråret 2005 justerer AntiPiratGruppen denne formulering, så den svarer til det, politiet og domstolene gør i praksis:

“Ulovlighederne bliver vurderet individuelt, således at der ikke målt i forhold til krænkeren fremsættes uforholdsmæssigt store erstatningskrav, men i stedet for søges indhentet et rimeligt vederlag for de krænkelser, der er sket. Som hovedregel tilstræbes det at indgå et forlig under hensyntagen til krænkerens dokumenterede sociale og økonomiske forhold i sager, hvor krænkelserne ikke har kommerciel karakter, herunder at erstatningskravene ikke overstiger 100.000 kr.”

Over for AntiPiratGruppen står så Piratgruppen, hvis primære formål er at rejse diskussion om det rimelige i denne fremfærd, men først og fremmest diskussionen om den lovgivning, som ligger bag, dvs. den danske lov om ophavsret.

OPHAVSRET

Den danske lovgivning er meget klar, når det drejer sig om at beskytte den 'immaterielle' ejendomsret. Immateriel betyder åndelig og ikke-fysisk. Loven – “bekendtgørelse af lov om ophavsret – lovbekendtgørelse nr. 725 af 6. juli 2005 med senere ændringer – er blevet revideret løbende og er harmoniseret med international ret på området.

Udgangspunktet er § 1, hvor der bl.a. står:

“Den, som frembringer et litterært eller kunstnerisk værk, har ophavsret til værket, hvad enten dette fremtræder som en i skrift eller tale udtrykt skønlitterær eller faglitterær fremstilling, som musikværk eller sceneværk, som filmværk eller fotografisk værk, som værk af billedkunst, bygningskunst eller brugskunst, eller det er kommet til udtryk på anden måde.

Og i stk. 3:

“Værker i form af edb-programmer henregnes til litterære værker.”

I § 2 bliver konflikten mellem Piratgruppen og AntiPiratGruppen formuleret helt klart:

“Ophavsretten medfører, med de i denne lov angivne indskrænkninger, eneret til at råde over værket ved at fremstille

eksemplarer af det og ved at gøre det tilgængeligt for almenheden i oprindelig eller ændret skikkelse, i oversættelse, omarbejdelse i anden litteratur- eller kunstart eller i anden teknik.”

Om offentliggørelse står der i § 8 bl.a., at:

“Et værk anses for offentliggjort, når det lovligt er gjort tilgængeligt for almenheden.”

Der er altså orden i tingene: Lovgivningen beskytter immaterielle produkter som fx musik, og den beskytter dem, der laver den (kunstnerne), eller disses stedfortrædere (agenter, musikforlag, pladeselskaber etc.). Det er beskyttelse af de interesser, der er sagens kerne.

Og synspunktet er, at disse samfundsborgere fortjener beskyttelse, fordi deres produkter er udsat for overlast eller simpelt tyveri.

Man skal være opmærksom på, at loven om ophavsret har et dobbelt formål: på den ene side at sikre den kulturelle mangfoldighed ved at tilskynde ophavsmænd til at skabe nye værker, og på den anden side at sikre, at samfundets borgere har adgang til at bruge de værker, som skabes af ophavsmændene.

Et springende punkt i denne lov i forhold til tidligere er, at den digitale teknik og internettet grundlæggende har ændret situationen for kopiering og transmission af billeder og lyd. Situationen er ændret så radikalt, at loven må have særlige bestemmelser for det digitale område. Internettet er ikke direkte nævnt i loven, men der er ingen tvivl om, at det er de muligheder, internettet giver, der sætter den nye dagsorden.

KERNEORD

Vi har altså med nogle gennemgående begreber at gøre, som går igen hele tiden: **værk** (og **værkshøjde** samt **originalitet** – ord, som er forbundet med værkbegrebet), **ophav**, **tilgængeliggørelse**, **almenheden**, **offentlighed**. Som altid i jura er det værdifuldt at definere kernebegreberne.

Værk

Det første fænomen, **værk**, er en historisk kategori, som i forbindelse med musik først fik betydning fra omkring 1750 med den klassiske borgerligheds opkomst, hvor “opusmusikken” bliver til. Opusmusikken har tre primære kendetegn: Den hører til hos de dannede lag, den har karakter af åndelig betydningsfuldhed, og den har en specifik teorikarakter. Det er typisk i den klassiske kunstmusik, man taler om **værk** i denne forstand. (Herom senere). Det er sigende, at værk-identiteten historisk falder sammen med opkomsten af “den frie komponist” og den originale kunst, som er knyttet til eneren. Og samtidig hermed ændrer komponisten status fra at være embedsmand hos kirke eller hof og til at skrive til det frie musikmarked og skulle afsætte sin musik til den rigtige pris.

Værkshøjde

Inden for jura anstrenger man sig for at definere, hvad et “værk” er for en størrelse, så det fremstår som en juridisk “ting” eller genstand, som man kan lovgive om. Man har et særligt ord for den kvalitet eller det særpræg, som er forudsætning for, at en “ting” kan beskyttes af loven.

Den skal have **værkshøjde** – sådan set et pudsigt ord, som henleder tanken på kvantitet snarere end kvalitet. Man kunne også

vælge at sige, at for at blive betragtet som et **værk** skal et stykke have særlige kunstneriske kvaliteter. Men så er vi ude i noget mere subjektivt. Hvem skal bestemme, hvad der er godt eller skidt. Det gælder jo netop om at finde nogle objektive kriterier.

Originalitet

Originalitet er en betingelse. Et **værk** må adskille sig fra samtlige andre for at kunne optræde som noget særligt beskyttelsesværdigt. En tidligere lov om mønsterbeskyttelse forklarede det godt: For at en genstand kunne mønsterbeskyttes, var det et krav, at den var “ejendommelig” – sådan set en praktisk kombination af at tilhøre en ophavsmand og at være særpræget. Denne kategorisering gled imidlertid ud i de følgende mønsterlove, fordi den praktiske dobbelthed i ordet ejendommelig gled ud af sproget.

Ophav

Ophav betyder egentlig kilde eller oprindelse. Derfor er ophavsretten den ret, man nyder, når man er ansvarlig for oprindelsen til en bestemt genstand eller idé. Ordet ophav benyttes i vores sprog nu næsten kun om “fædrene” eller “mødrene ophav”.

Derfor kan begrebet forekomme lidt antikveret og måske være med til at støtte den udbredte tankegang, at den, som har skabt noget, også ejer det.

Tilgængelig og tilgængeliggørelse

Har at gøre med, om noget er inden for rækkevidde. At man kan få fat i det. Tilgængeliggørelse betyder således “lagt frem lige til at gå til”. Men heller ikke mere.

Almenheden

Også dette ord er – som en del anden lovtekst – lidt gammeldags. Det betyder “al-

mindelig”, “fælles” eller “universel” og er derfor en betegnelse for os alle sammen. I det gamle agrarsamfund (landbrugssamfund) brugte man udtrykket “fælleden” om det sted, hvor alle husdyr kunne græsse frit – på engelsk “common”. I nyere tid bruger man ofte et andet engelsk ord om denne fælles ejendom, “public domain” (Det fælles område. Se side 39).

Offentlig og offentlighed

Er egentlig et 1800-tals-fænomen, idet vi nu bruger ordet offentlighed i stedet for “borgerlig offentlighed”. I begyndelsen af 1800-tallet fremkommer et nyt borgerligt og liberalistisk offentlighedsbegreb. Det afløser den feudale opfattelse af offentlighed som et statsanliggende, der udelukkende skulle varetages af fyrsten og hans nærmeste rådgivere.

Den nye samfundsform sikrer i princippet borgerne fri og uhindret adgang til det politiske og det kulturelle liv. Det er et samfund, hvor den enkeltes interesser i princippet er identiske med almeninteressen. Det er forskelligt fra feudaltidens “repræsentative offentlighed”, som er et hierarkisk system, hvor flertallet står magtesløst over for magthaveren, og hvor tilgængeligheden afhænger af, om magthaverens vil gøre noget tilgængeligt. Den moderne offentlighed er kendetegnet ved, at et antal offentlige institutioner tager sig af forvaltningen af borgernes fælles interesser og den offentlige meningsudveksling. Det er fx massemedierne – især dem med public service-forpligtelser. Internettet har i nyeste tid fået karakter af supermedie over dem alle, som i henseende til tilgængeliggørelse og kvalitet har sat nye standarder. Et i princippet uhierarkisk medie, som giver nye muligheder og kalder på ny adfærd og nye normer.

STEPPEULVS-PRISEN IGEN

Piratgruppen blev altså nomineret til "Steppeulvs prisen" 2004, fordi den stillede spørgsmål ved det hensigtsmæssige i den gældende danske ophavsret under de nye vilkår.



(Brugt med tilladelse fra Foreningen af Danske Musikkritikere)

Med Foreningen af Danske Musikkritikeres egne ord:

"Selvfølgelig er Foreningen af Danske Musikkritikere ikke tilhænger af piratkopiering, men Danmark har efterhånden en så restriktiv lovgivning om digital kopiering, at man ikke må låne en cd af naboen, hvis man skal sammensætte en fest-cd. Ej heller på biblioteket. Det er en lovgivning, som er blevet til efter hårdt pres fra IFPI og AntiPiratgruppen, og som man med rette kan stille spørgsmålstejn ved. (...) Piratgruppen har med både humor og jura formået at rejse nogle af disse spørgsmål og skabt debat om AntiPiratgruppens arbejdsmetoder. Og det er bevæggrunden for at nominere dem, thi det er en vigtig debat, der ikke kun handler om pladeselskabers og musikeres økonomi, men også om personlig frihed og retsstatus."

Debatten i ugerne, der gik mellem nomineringen og til spændingen blev udløst, re-

præsenterede stort set alle de holdninger og misforståelser, som emnet rummer. Og beskyldningerne fløj gennem luften. Uforsonligt og ofte uden vilje til at indrømme, at problemet er meget kompliceret og ikke bare kan reduceres til enkle beskyldninger om tyveri eller blåøjet idealisme.

På den ene side står den ene forenkling: Den, der har lavet musikken, ejer den. Og de, der vil have fat i den, skal betale markedsprisen – alt andet er piratvirksomhed eller gement tyveri.

I dagbladet Politikens kronik skriver Morten Iversen d. 4.11.2004 om kopiering:

"Jeg er overbevist om, at det desværre er blevet en del af tidsånden, i mangel af bedre beskrivelse. Moral og værdinormer er generelt på et skråplan, og medierne er skredet med. I de konkrete tilfælde er angsten for den pinlige afsløring åbenbart mindre end udsigten til at skyde hurtig genvej. (...)."

"Kopiering er blevet lidt som sort arbejde – det er ikke et moralsk problem, men et praktisk problem. Det er måske ikke helt fint i kanten, men alle gør det, og det gælder bare om ikke at blive opdaget."

Heroverfor står den anden forenkling: Fil-delning kan lade sig gøre. Den digitale teknik og internettet gør det muligt at kopiere i en hidtil uset god kvalitet – igen og igen. Vi er i en ny situation, og hvorfor skal vi fylde pladeselskabernes lommer, når kunstnerne kun får en brøkdel af den omsætning, som deres værker indbringer?

Claus Pedersen, talsmand for Piratgruppen, udtalte 30.8.2004 til dagbladet Politiken:

“Vi synes, at fildeling er cool – også den ulovlige fildeling. Fildelere er efter vores opfattelse nogle gode samfundsborgere, som gennem den kultur, de spreder, gør verden til et bedre sted at være. Piratgruppen skal være mødested for alle, der har det sådan og gerne vil være med til at udveksle erfaringer med hinanden. (...) Vi er ikke entydigt enige om, hvordan kunstnerne skal kompenseres for det, der deles på nettet. Men vi mener, at der bør laves regler for det i stedet for at bekæmpe det.”

Hvad der er enighed om, er, at den digitale teknik og internettet for altid har ændret vilkårene for distribution af musik og billeder, og at det gælder om at finde fodfæste i denne nye situation. Uenigheden består i: hvordan?

Ved prisuddelingen i Vega d. 27. januar 2005 var der naturligvis spænding om Piratgruppens chancer.

Efter at afgørelsen var faldet, fik Simon Kvamm fra det prisvindende band Nephew lejlighed til at kommentere hele copyright-hurlumhejet:

“Vi i Nephew mener, at debatten om fildeling har været pissehamrende unuanceret, og flere musikere burde komme ud af busken.”

Og da det fra scenen blev oplyst, at en undersøgelse fra Harvard har vist, at piratkopiering overraskende nok fremmer pladesalget – ja, så var debatten sikret for en tid endnu.

KAPITEL 2

HVEM EJER MUSIKKEN?

Beretninger med tilhørende kommentarer og eftertanke. Hvert afsnit rummer et – opdigtet, men sandsynligt case-study fra en historisk epoke, fulgt af en perspektiverende kommentar til eftertanke.

SPILLEMANDEN – OG DEN MUSIKALSKE FÆLLED

Det er markedsdag i byen St. Vierreux i det sydlige Frankrig en dag midt i 1300-tallet. Og så er der fest. På pladsen bugner boderne af grøntsager, levende høns og ænder, værktøj og hjemmevævet stof. Bjørnetrækkere og sigøjnere blander sig med taskenspillere og troubadourer. Der er en voldsom larm, og igennem det hele lyder sang og spil fra de mange omrejsende musikere, som er en fast bestanddel af markedsøglet. De kender hinanden og lytter opmærksomt efter de andre. De skal jo have nyt til deres repertoire. Det kan være nye melodier, nye vers til kendte sange, variationer over kendte temaer og sjove drejninger af pointen. Hvis sproget er fremmed, digter man selv med, og man har fået nyt stof til næste gang. På den fjælløse hestevogn stiller en teatergruppe op. Det er den kendte forestilling om det tøjlesløse æsel Fauvel, som går så meget igennem. Fabeldyret opnår gennem sin gerrighed, svigagtighed og fejhed at snyde sig til bryllup med hofdamen Vaine Gloire. Især når Fauvel snyder de fornemme, bliver der klappet og

hujet. Med sin skrydende stemme får æslet sunget nogle af de ting, som publikum gerne vil høre. Det er falde på halen-komedi blandet med musikalske indslag, som alle kan synge med på. De gejstlige, som overværer forestillingen på afstand, ved godt, at komponisten er den berømte Philippe de Vitry – kendt diplomat, digter og biskop, som de i sin tid mødte på Sorbonne. Men det er tilhørerne generelt helt ligeglade med. Skuespillerne ligeså. Historien er fælleseje, og den har ændret sig til det bedre, siden sidst de så den. Skuespillerne har puttet nye sange med lokalt indhold ind i forestillingen. For eksempel får den grådige ridefoged fra slotet tørt på i en sang, som æslet synger, siddende på en træhest. Jubelen vil ingen ende tage.

Kommentar og eftertanke. Sådan var det. Musikken var der bare. Ligesom græsset på fælleden var musikken et fælles fristed, et hvermandseje. Den hørte til i hverdagens og festens traditionelle sammenhænge. Arbejdet havde sine sange – til malkning, tærskning og stille sysler – mødrene sang de gamle vuggesange for deres børn, og når der var fest, spillede spillemændene op til dans med de kendte melodier. Ingen noder og ingen komponister. Og der var altid små nye variationer over de velkendte melodier. At nogen "ejede" musikken, var helt utænkeligt. En dans kunne da godt være kendt som "N's springdans", men det var bare, fordi han havde spillet den første gang. At

han havde særlig ejendomsret til dansen, var helt utænkeligt. Endsige at andre var afskåret fra at spille den. Det strejfede ikke spillemanden, at han skulle spørge nogen om lov til at spille den forhåndenværende musik – og det var da en selvfølge, at han gav musikken sit eget præg og forbedrede den, hvis det var nødvendigt. Publikum skulle jo gerne kunne høre, at det ikke var hvem som helst, der underholdt. Det kulturelle gods var en slags fællesgods, som gik fra mund til mund. Kun der, hvor man spillede efter noder – det vil sige i kirken og ved hoffet, gav det mening at tale om, at musikken var af den og den.

Den traditionelle (folke-)musik er i princippet anonym. Ligesom de sociale sammenhænge, musikken indgår i, gentager sig dag for dag og år efter år. Vanerne går i arv fra slægt til slægt, sådan også med musikken. Til den samme funktion spiller man den samme musik. Sådan har det altid været. Og repertoiret er ikke statisk, det er under stadig forandring. Så kommer der flere vers til, en ny indledning, andre instrumenter eller en solo midt i. Måske får handlingen en drejning, så den passer til lokale forhold.

Den traditionelle kultur er som en åben fælled, hvor der er fælleseje. Spillemand og fjællebodsteater er en del af en kultur, som forandrer sig meget lidt. I princippet er denne kultur public domain, det udtryk, man i nyere tid bruger om den kultur, som vi er fælles om og fælles om at eje – kulturelle fænomener som fx folkeviserne, skuespil af Shakespeare, symfonier af Beethoven og Mozart og kalkmalerierne i vores kirker. Ingen ejer disse forekomster, fordi vi alle ejer dem. Man kan ikke ”bestemme” over dem, gøre krav på dem eller forlange penge for dem. De er under vores alles beskyttelse. Og

forvaltningen af dem og deres interesser påhviler alle.

Det er naturligvis ikke noget, man sådan gik og tænkte på dengang i middelalderen – ligesom det ikke hviler tungt på os i det daglige. Det var og er noget, der bare er der, og som vi kan bruge løs af. Ejendomsforhold kommer ikke på tale, enten fordi vi ikke kender ophavsmanden, eller fordi han er død for meget længe siden.

Vores udgangspunkt var den ‘folkelige’ musik. Ved siden af den musik har der i den europæiske kultur altid været en ‘fin’ musik. Socialt tilhørende de privilegerede, dem som havde uddannelse, penge og prestige. Deres musik skal være anderledes end den folkelige. Ikke grov og vulgær, støjende og svedig. Men forfinet og anderledes. For at komponisten kan få musikeren til at spille, lige hvad han vil have og det samme hver gang, kan det være hensigtsmæssigt at skrive musikken ned. Og så bliver musikken pludselig en “ting” – et papir, hvorpå komponistens navn kan stå. Så bliver forbindelsen mellem komponist og værk med ét en pointe – “vals af N” eller “N’s vals i Es-dur”. Og så kan denne ting også gøres til genstand for køb og salg, og er dermed altså både en vare og nogens ejendom. I og med at komponisten blev påpasselig med, at hans musik lød rigtigt, blev han også opmærksom på, hvis den blev spillet forkert – eller hvis nogen forkerte gav sig ud for at være dens rette ejermand. En vigtig pointe i den problemstilling, som denne bog søger at fremstille, er, at den måde, som folkemusikken har udviklet sig traditionelt, ikke længere er en mulighed – på godt og ondt. Den folkelige tradition for fælleseje fortsætter uantastet i nogle miljøer, hvor man af ideologiske grunde holder fast ved de gamle normer.

I 1940'erne skrev Woody Guthrie således på sine plader følgende copyrightadvarsel:

“This song is copyrighted in U.S. under Seal of Copyright # 154085, for a period of 28 years, and anybody caught singin' it without our permission, will be mighty good friends of ours, and we don't give a dern. Publish it. Write it. Sing it. Swing to it. Yodel it. We wrote it, that's all we wanted to do.”

Det er tydeligt, at Guthrie er klar over, at indhegningen af den kunstneriske ejendoms-

ret er på vej, og at han med sin politiske holdning må sige fra.

STADSMUSIKANTEN – BYENS PRIVILEGEREDE MUSIKANT

Vi er i købstaden Fromburg i den østlige del af det, vi i dag kalder Tyskland. Det er maj måned 1560. Fra morgenstunden blæser stadsmusikanten fra kirketårnet. Det vil sige, det er ikke stadsmusikanten, der står der, men nogle af hans folk, nemlig tårnblæserne. Det er musikanter, som med deres trompeter, zinker og basuner vækker



Dans ved et fornemt bryllup på rådhuset i Nürnberg o. 1630. I baggrunden spiller byens statdsmusikant-ter til dans på tidens blæseinstrumenter, zink (et messinginstrument), tre skalmejer (oboer) og en basun. (Tanz der Patrizier im Rathaus zu Nürnberg. (Stadtbibliothek Nürnberg, Nor. K. 6147))

byen til en ny dag. Flot skal det være, for i dag kommer der fornemt offentligt besøg af fyrst Ferdinand, som skal besigtige sit nye byhus. Man kender godt musikerne, for det er de samme, som spillede til fest i rådhusets sal for nylig og i øvrigt udfører vagttjeneste i byen. Den flotte firestemmige fanfare har stadsmusikanten selv komponeret. Det er tydeligt at høre.

Her i byen er man stolt af sin stadsmusikant, og drengene vil gerne i lære hos ham. Men han sidder også tungt på musiklivet. Ingen vover at anfægte hans privilegier, og hans svende er kendt som meget habile folk, som kan spille på lidt af hvert. Selv skriver stadsmusikanten adskillige intradaer, fanfarer, serenader og koraler til de lejligheder, som årets og dagens begivenheder fører med sig. Byens magistrat er ikke i tvivl: Han er en god musikanter, som fortjener sine privilegier. Og han er god til at røgte sit monopol på musik i byen. Ikke at hans musik er den eneste, men det er ham, der bestemmer. Og han er oldermænd i byens musikerlav, der – ligesom det er tilfældet med tømrernes og murernes lav – organiserer byens musikere. Som i de øvrige håndværk har han som mester svende og lærlinge, og sammen udgør de et lille orkester med strygere, træ- og messingblæsere og slagtøj. Der er skarpe grænser mellem de forskellige musikeres områder. De enkelte mestre har deres distrikter eller særlige specialer, og de bliver hævdet hårdnakket og ofte brutalt. Privilegier skal man ikke spøge med!

Kommentar og eftertanke. De omvandrende spillemænd og fuserne var fuldstændig uorganiserede – der var tale om en slags alles kamp mod alle med et fælles repertoire og publikum. Samtidig blev købstædernes musik i stigende grad orga-

niseret – med størst konsekvens igennem 1500-tallet. Stadsmusikantinstitutionen var en grundpille i europæisk musikliv fra Reformationen til Napoleonskrigene. Stadsmusikanten var “privilegeret”, dvs. han havde retten til at varetage den officielle musik. Afhængig af byens størrelse var opgaverne: at kaste glans over byens officielle liv, at spille til borgernes bryllupper og private fester, at medvirke i kirkemusikken og at give musikundervisning. Stadsmusikanten var ikke alene musiker, men ofte tillige komponist, som kunne komponere den ønskede musik. Eksempler herpå er HansLeo Hassler, J.Chr. Pezel og G.Ph. Telemann.

Stadsmusikantembedet sad hårdt på den professionelle musik i byen. Institutionens betydning lå i, at den sikrede byen en alsidig uddannet musikerstand til at opfylde borgernes behov for musik til hverdag og fest.

At stadsmusikanten sad så hårdt på samtlige rettigheder, gjorde ham til en meget magtfuld mand, for hvem bevaringen af privilegierne var helt afgørende. Det skulle være hans musik, byen og borgere og bønder brugte. En forordning fra Odense (1716) siger, at stadsmusikanten er “...alene denne Byes Musicus Instrumentales...” og en fra Randers (1670) formulerer det således: “... ingen Fuser eller Andre som ej er Privilegeret ...maatte gjøre dem nogen Forhindring.”

Og stadsmusikanten brugte ofte hårdhændede midler til at hævde sine privilegier. Som fx da stadsmusikanten i Viborg i 1785 afslørede en fuser, der spillede violin i hattemagerens lavsstue. Da fuseren ikke selv ville aflevere sit instrument, tog stadsmusikanten violinen fra ham og brækkede den i flere stykker. Når rigtig mange uberettigede (dvs. uprivilegerede) spillemænd trods alt kunne trives,

var det ofte, fordi folk ikke fandt, at det var nødvendigt at betale den professionelle, når fuserne kunne gøre det lige så godt – og billigere. De professionelle repertoire kunne sikkert også have en tendens til at være for stift og nodetro i forhold til dilettanternes måske mere traditionelle og kendte stof.

Dertil kom mere generelt, at oplysningstidens og den franske revolutions idéer vendte sig imod lavsvænet og andre privilegier og tenderede imod næringsfrihed. Lavenes tid var ved at være forbi, og der var generel enighed om, at privilegier og monopoler til enkeltpersoner var af det onde. I 1800 kom i Danmark en kongelig resolution om musiknæringsens frigivelse på landet. Og hermed var en vigtig bastion væk.

Når lovgivningen ikke ville beskytte denne uddøende næring, måtte den give op. Med de nye konservatorier og musikhøjskoler kom endvidere en ny type musiker og truede stadsmusikanten. Det var virtuosen, som instrumentalt kunne leve op til den nye kompositionsmusiks krav, fx musik skrevet af Haydn, Mozart og Beethoven. Den gik ikke for en musiker, som skulle kunne beherske en række stryge- og blæseinstrumenter. I 1800-tallet måtte stadsmusikanten specialisere sig på en ny måde – som dansemusiker. Og her var der mange konkurrenter.

HAYDN PÅ ESZTERHÁZA – KOMPONISTEN SOM EMBEDSMAND

Eszterháza er et stort herresæde i det østlige Østrig. 1761-90 hed fyrsten Nicolaus I. Eszterházy (“en pragtelskende”), et skud på slægten Eszterházy, som før ham havde beboet slottet igennem generationer. Slottet er centrum i et af Europas utallige større



Pragtslottet Eszterháza dannede rammen om et kulturliv, hvor arkitektur, billedkunst og musik var en naturlig del af fyrstens hverdag, og hvor Joseph Haydn indtog sin plads blandt de øvrige ansatte tjenestefolk, som sikrede fyrsten en behagelig tilværelse på højeste kulturelle niveau. (Topfoto / Polfoto)

eller mindre fyrstendømmer, som med Solkongen, Ludvig 14, som forbillede lever sit traditionelle liv som et lille samfund, lukket om sig selv. Det traditionelle liv udfolder sig på slottet i al sin elegance og overflod. Som så mange andre steder. Livgarden passer på fyrsten, gartneren klipper den sirligt holdte park, kokken kreerer de elegante serveringer til hverdag og især fest, og komponisten sørger for musikken efter fyrstens ønske. Alle er de embedsmænd, som leverer den ydelse, som fyrsten forlanger.

Og Nicolaus står ikke tilbage for andre samtidige fyrster. Han har sit eget operateater, sit eget orkester og spiller selv et af datidens modeinstrumenter, baryton, en mellemting mellem bratsch og cello.

Fyrsten holder meget af musik, og han har derfor ansat en af tidens største komponister, Joseph Haydn, som Kapellmeister og hofkomponist til at sørge for musikken i teatret, i kirken og i gemakkerne i hverdagen og ved fester.

Som embedsmand er Haydn – ligesom de øvrige embedsmænd – underlagt fyrstens vilje i ét og alt.

Hver morgen skal han møde og afvente fyrstens ønsker. Og alt, hvad han leverer, tilhører fyrsten. Det fremgår tydeligt af den kontrakt, som fyrstens far indgik med Haydn i 1761. Ikke alene skal han: "...som det anstår sig for en embedsmand ved et fyrsteligt hof (...) opføre sig besindigt, roligt og retfærdigt." Han skal også "når der spilles for det høje herskab, bære uniform (...)." Han skal "følge de givne instrukser og optræde i hvide strømper, hvidt linned og med nakkepisk eller hårpung." Han skal "hver formiddag og eftermiddag indfinde sig i forgemakket og her afvente besked om, hvorvidt Hans Højhed allernådigst ønsker at befale orkestret at optræde."

Det er klart, at den musik, som kommer ud af det, tilhører fyrsten – ligesom alle de øvrige ydelser, som embedsmændene leverer. Det er kapelmesterens pligt:

"...at komponere sådan musik, som Hans Højhed befaler, og hverken udlevere sine kompositioner til nogen anden eller tillade, at de bliver skrevet af, men skal alene forbeholde dem for Hans Højhed ej heller må han komponere for nogen anden uden Hans Højheds viden og tilladelse."

Som man kan forstå, er Haydns produktion i disse år udtryk for fyrstens ønsker. Og det helt ned i detaljen. Haydn er meget opmærksom på ikke at støde fyrsten og hans gæster med alt for krævende påhit. Nogle steder i hans kladder er han ligefrem nødt til at slette nogle rigtig gode idéer, og med nogen ærgrelse kradser han på stedet: "Kræver for meget af tilhøreren!"

En fornyet kontrakt i 1779 giver Haydn nye muligheder, for hans stigende anseelse fører til international efterspørgsel på det øgede koncertmarked. Han optræder i mange sammenhænge som fri komponist, underlagt det frie markedes vilkår. Herom vidner hans talrige forhandlinger med forlag i Wien og London om at få udsendt værker. I den forbindelse har han ofte ganske bastante honorarkrav. Om en kommende udgivelse af fem symfonier, som det åbenbart trækker ud med, skriver Haydn fx til forlaget Artaria i Wien 1782:

"Jeg har været meget vred over denne forsinkelse, for jeg kunne have fået 40 dukater fra en anden forlægger for disse fem stykker, og De gør så meget vrøvl over noget, som De, når man tager i betragtning, hvor korte stykkerne er, kunne opnå en fortjeneste på 30 fold på... Afslut derfor sagen og send mig enten min musik eller mine penge..."

Ved fyrst Nicolaus' død 1790 bliver Haydns situation drastisk ændret. Han bliver frigjort fra sin sikre, men også bundne ansættelse. Han kan selv bestemme, hvad han vil komponere, hans værker bliver frigjort fra den umiddelbare funktion i fyrstens liv, han kan frit tage imod bestillinger og afsætte sine værker på det marked, som hans berømmelse åbner for ham.

Fra ca. 1780 skiller navnlig to byer sig ud, når det gælder udfoldelsen af et borgerligt musikliv – London og Paris. Haydn kontakter allerede i 1780'erne Paris' offentlige musikliv, som gerne vil have musik fra den berømte kapelmester i Østrig. Og den, der vil gøre sin lykke inden for musikken, kan ikke komme uden om denne by. Her kan man få værker trykt, man kan få dem dis-

kuteret i pressen, og man kan få dem spillet ved offentlige koncerter, for her er et købedygtigt publikum, som kan holde alle disse foretagender i live. Den store koncertsal hedder “La Loge Olympique” og er nærmest en slags logeteater. Her afholder Paris’ store musikalske selskaber deres koncerter efter 1780. Til koncerterne her – “Concerts de la Loge Olympique” – skriver Haydn 1785-86 sine seks såkaldte “Parisersymfonier” (nr. 82-87). Han har tidens største symfoniske orkester til sin rådighed, og dette bestillingsarbejde indbringer Haydn flere penge end noget andet værk – for ikke at tale om hans relativt beskedne gage på Eszterháza. Og så bliver de seks symfonier oven i købet trykt i Paris umiddelbart efter opførelsen. Nye indtægter og muligheder for nye bestillingsarbejder. Markedet for musik er selvforstærkende.

Londons musikliv står på denne tid fuldt på højde med det parisiske. Ved fyrst Nicolaus’ død opløses Eszterházas kapel, og Haydn flytter med pension til en fast bolig i Wien. Hans berømmelse betyder, at han bliver opsøgt af tidens nye musikalske købmænd, koncertarrangørerne. Fra England kommer J.P. Salomon, som inviterer ham til London, hvor han finder et koncertliv, som overgår alt, hvad han hidtil har oplevet. Hertil skriver Haydn bl.a. sine 12 “Londonsymfonier” (nr. 93-104). På hjemvejen møder Haydn den unge Beethoven, som fra første færd har dyrket det frie komponistliv, som den gamle Haydn er nået til i sin høje alder.

Kommentar og eftertanke. Musikhistorisk er denne periode helt central. Det var indledningen til den tid, som har leveret mest musik til de sidste 200 års klassiske repertoire. Det er den wienerklassiske pe-

riode. Egentlig en ret kort periode – sådan cirka mellem 1775 og 1825. Men der blev komponeret utrolig meget musik i de år.

Haydn skrev et godt stykke over 100 symfonier, Mozart 41 symfonier og Beethoven 9. (Størrelsen af symfonierne er omvendt proportional med antallet). Bare for at nævne en af de mest prominente genrer i tiden. Koncertsalene var umættelige og ligeledes den borgerlige salon og teatret. Ved siden af de tre store komponister skrev en lang række mindre komponister mængder af klassisk musik, som i mange tilfælde er svær at skelne fra mestrenes. Vorcek og Benda i Böhmen, Weyse og Kuhlau i Danmark, J.C. Bach i London, Gretry, Mehul og Cherubini i Paris for bare at nævne nogle få.

Alle virkede de i denne frodige overgangsperiode med dens blanding af opbrud, revolution, merkantilisme og frihedsidealer. Musikken blev for alvor en handelsvare, og komponisten kom til at stå i et nyt lys. Den offentlige koncert formeligt eksploderede, og det hurtigt voksende borgerskab udgjorde et stort og købedygtigt publikum, for hvem musikdyrkelse var et uomgængeligt led i dannelsen. Det var i hjemmet klavermusikken – ikke mindst den firhændige – som udgjorde et stort marked.

Sammen med at musikmarkedet ekspanderede, fulgte et behov for at håndhæve retighederne til de udgivne musikaler, idet forlagene i stigende grad eftertrykte hinandens udgaver. Dette problem fandt forskellige løsninger i første halvdel af 1800-tallet. I 1829 stiftede nogle store tyske musikforlag fx en forening imod eftertryk. Det var et tidligt forsøg fra udgavernes side på at håndhæve udgavernes interesser inden for det store område ophavsret, som først i slut-

ningen af århundredet fik en international aftale, nemlig Bernerkonventionen fra 1886, som Danmark tiltrådte i 1903 (se side 37).

Et andet aspekt af ophavsretten var spørgsmålet om opførelsesrettigheder. Mange musikforlag løste problemet ved kun at udgive lejemateriale til de meget spillede værker – operaer og symfonier. En opera kunne således godt være trykt, uden at den var i handelen. Langt op i 1900-tallet blev mange store værker kun fremstillet i manuskript: Forlagene havde ligefrem ansat kopister til at fremstille noder, som det ikke var rentabelt at trykke. Til private havde man tilsvarende musikalske lebiblioteker. Ved også at drive koncertvirksomhed og forhandle instrumenter fik musikforlagene gradvis igennem 1800-tallet en mere og mere central plads som formidlere af musik og musikaler i det fremvoksende industrisamfund.

BEETHOVEN – VÆRKKULTUREN OG DEN FRIE KØBMAND

I et brev til forlaget Artaria i Wien skriver Beethoven i 1819 følgende om udgivelsen af sin klaversonate opus 106:

“Titelbladet er i orden, og stykket kan umiddelbart udsendes i såvel Gutenbrunn som Tahiti, Indien, Grønland og Nordamerika, og så er der lige nogle korrekturting...”

...et muntert indfald fra en komponist, som hele sit liv kæmpede med udgiverne om prisen for sin musik. Altid var der problemer, og dertil kom komponistens iver efter at stå sig godt med sine mæcener og øvrige velyndere i det østrigske aristokrati. Musikken

var virkelig blevet en handelsvare, og komponisten gjorde sit arbejde op i cool cash. Og det samtidig med at hans samfundsmæssige position og agtelse var i færd med at ændre sig fra underordnet embedsmand til kunstner og geni. Selv måtte han balancere på en knivsæg: Hans udkomme skulle sikres gennem højst mulig vurdering på det frie marked, samtidig med at han selv skulle svæve på en overjordisk sky af genidyrkelse.

At vi virkelig har med en købmand at gøre, ses af Beethovens korrespondance med forlæggerne. Han kender sit værd, han ved, hvad publikum vil have, om hans priser er der ingen tvivl. I februar 1820 skriver Beethoven til forlægger Simrock i Wien:

“... jeg har ikke hørt fra Dem om planen om en samlet udgave af mine værker, som vi har talt om. Jeg beder Dem skynde Dem, for mange forlæggere har rykket for det samme. De beder mig om nye værker... jeg har fx 25 skotske sange med engelsk tekst og med akkompagnement af klaver, violin og violoncel... De kan udgive dem med både engelsk og tysk tekst. De er for resten lette, med ritorneller først og sidst og kan passe til et lille privat ensemble. Honoraret er 60 gulddukater. For 70 gulddukater kan jeg sende Dem 8 temaer med variationer for klaver og fløjte ad lib., heriblandt 6 skotske sange, en russisk og 2 tyrolske.(...) Hvad messen (Missa Solemnis, red.) angår, er mit honorar 125 louisd'or. Det er et meget stort værk...”

En måned senere sender Beethoven et lignende katalog over sin kollektion til den samme forlægger. Også dette indledes med, at komponisten rykker for tilsagn om udgivelse af hans samlede værker. Herefter følger:

“... af musik kan jeg tilbyde Dem følgende: 8 små værker med variationer over skotske, tyrolske og russiske sange for klaver og fløjte ad lib.: 70 dukater i guld. 25 skotske sange med ritorneller med klaverledsagelse og violin og violoncel ad lib.: 50 gulddukater. Hertil kommer flere sange og kor og nogle duetter. En stor messe koster 125 louisd'or – og jeg beder

Dem give mig besked snarest muligt, for ellers tilbyder jeg disse værker til andre forlæggere...”

Der er flere gengangere, og et af værkerne er faldet i pris i mellemtiden. De skotske sange (opus 108) havde Beethoven komponeret på bestilling fra Thomson i Edinburgh, og de var allerede blevet udgivet der i 1818.



Beethoven er afbilledet masser af gange – i tegning, maleri og skulptur. Gennemgående er kunstnernes ønske om at fremhæve det bistre og tillukkede. Hans væsen har tydeligvis været interessant for kunstnerne – udfordringen i kombinationen af det kreative, udadvendte og det tillukkede og vredladne. (DPA / Polfoto)

Den velkendte fidus med at true med at gå til konkurrenterne holder han sig heller ikke for god til. Kort sagt: Alle kneb gælder. Et særligt godt eksempel på, hvordan musikken gøres til vare på det åbne marked, er Beethovens “Klaverstück” eller “Bagatell i a-moll WOO 59”, som blev færdigkomponeret 27.4.1810, men først udgivet 40 år efter Beethovens død, nemlig i 1867 af Ludwig Nohl, som hævder, at Beethoven i det håndskrift, som Nohl brugte som forlæg – og som siden er forsvundet – havde skrevet “Til Elise d. 27. april til minde om L.v. Bthvn.” Hvad enten dette er rigtigt eller forkert, har det gjort sin virkning, for klaverstykket blev hurtigt populært som Für Elise og er kommet til at hedde det for tid og evighed. Det lille klaverstykke er udgivet et utal af gange og indspillet igen og igen – mest i den oprindelige klaverversion, men også i talrige arrangementer for andre instrumenter og besætninger.

Kommentar og eftertanke. Sådan var den nye situation på musikmarkedet. Altså det finere kompositionsmarked. Spillemandskulturen florerede relativt uanfægtet og en musikalsk middelstand af musikere i byerne ligesådan. Men “borgermusikken”, dvs. den musik, som hørte til i koncertsalen, blev i stigende grad et område for sig selv, hævet over det andet. Sådan opfattede det dannede publikum det selv.

Musikken blev noget særligt. Et anliggende for forlæggere, for hvem “det særlige” blev en pointe. Masseproduktion og den anonyme komponist kom til at høre fortiden og den lave musik til. Den såkaldt “seriøse” musik kom til at bestå af unikke **værker**, og originalitetskravet kom i front (se side 10-11). Hvert eneste værk skulle være noget enestående, og såvel komponister som udøvere

blev stjerner, enestående éngangsfænomener med en aura af noget mystisk og uopnåeligt. Omkring Beethoven blev der – især efter hans død – opbygget en myte (om den geniale, men ensomme kunstner), som bidrog til værkets særlige ophøjede karakter.

Hvad dette betyder for opfattelsen af musikken og dermed for prissættelsen af den, er let at se. En hærskare af formidlere (udgivere, forlæggere, pædagoger, musikere etc.) bidrager løbende til mytologien omkring de unikke personer og værker. Og priserne følger med.

Et vigtigt aspekt af denne nye opfattelse af musikken som 2enestående og original” er, at man bliver meget nøjeregnende med kopiering. Tilbage fra 1500-tallet var lån fra andres værker – man talte ligefrem om en særlig “paroditeknik” – udtryk for respekt og anerkendelse over for det lånte værk og dets ophavsmand. I nyere tid, hvor kravet om originalitet og kommercielle ophavsretigheder er i højsædet, er denne “kollegiale gestus” udelukket.

VALS I WIEN – DEN STORE BESÆTTELSE

Den berlinske forfatter Adolph Glassbrenner skriver i 1836 efter et ophold i Wien:

“Næsten hele Europa danser efter deres noder, de er musikkens Rothschild. De får mange lande til at svimle, og før svimmelheden er ovre, kan der gå år... Oh, var jeg en despot! Tonsvis af guld ville jeg give Strausserne og Lannerne, så de kunne få mine undersåtters hoveder til at vugge og al offentlig samtale til at forstumme.”



På denne side fra wienerbladet Fliegende Blätter er der vals for alle pengene. Alle danser vals og kapellet i midten, ledet af en "Stehgeiger" (stående violinspiller), fyrer godt op under de dansende. (Fliegende Blätter, 1845. Det Kongelige Bibliotek.)

I statskansler, fyrst Metternichs reaktionære og brutale Østrig dances der som aldrig før. Vals, vals og atter vals. Den festlige og intime pardans, som giver mulighed for at røre meget mere og heftigere ved hinanden end nogensinde før. Og komponisterne Joseph Lanner og de to Johann Strauss – “Vater” og “Sohn” – er valsens konger. Der er politi overalt i Wien – hemmeligt politi og politi på gaderne – og den politiske stemning er trykket af censur og undertrykkelse.

Fyrsten slår med hård hånd ned på al opposition. Arbejdsløsheden er kvælende, og de, der er i arbejde – voksne og børn – slider 14-16 timer i døgnet. Der er daglige demonstrationer af sultende wienere på offentlige pladser. Også det liberale borgerskab er utilfreds, og studenter, boghandlere og forfattere demonstrerer imod censur og anden knægtelse af ytringsfriheden. Men Metternich står fast. Wienerkongressen i 1814-15 har givet ham en voldsom selvbevidsthed, og han ved, at man kan gå langt med undertrykkelsen, bare folket får underholdning. Hans følger sit slogan “Folket skal ikke (for)samles, det skal (ad)spredes” – det samme ræsonnement, som Georg Carstensen overbeviste sin konge, Chr. 8., med, da han i 1843 ville have tilladelse til at bygge Tivoli på Københavns vold. Og på Wienerkongressen så fyrsten, hvordan de alvorlige diplomater fra alle lande fik løst dagens knuder op, når der blev spillet op til dans.

“En mængde broget farvede lamper, der i grupper dels skinnede mellem blomsterne, dels flimrede i de skønneste former, strålede mod vore øjne...”

– sådan beskriver tidsskriftet *Der Wanderer* i 1839 en af de illuminerede koncerter i Volksgarten i Metternichs Wien.

Wienervalsen er det store nummer i disse tiår. Alle vil danse vals, og den fejende, åndeløse musik virker nærmest berusende og får for en tid folk til at glemme, at det står rent galt til med deres liv, at deres henrykte svingom sker på toppen af et samfund, præget af sult, arbejdsløshed, kvindeundertrykkelse, børnearbejde, nationalisme, revolution, krigstrusler og elendighed. Det letteste er at glemme. Og en hel industri står klar til at hjælpe til.

Johann Strauss (“Vater”) begynder sin karriere som cafémusiker hos valsekomponisten Joseph Lanner i 1820, men snart får han sit eget orkester. På højdepunktet af sin karriere kontrollerer Strauss flere end 200 musikere i mange store og små orkestre. Han kører rundt i charabanc og besøger dem alle aftenen igennem, for at restauratørerne hvert eneste sted kan reklamere med “under Johann Strauss’ personlige ledelse!” Og så kan han jo tage dagens omsætning med hjem. Han er en meget velhavende mand.

Sønnen Johann Strauss (“Sohn”) får allerede som 19-årig “Musiklizens” og sit første orkester. Og efter faderens død i 1849 er han i en alder af 24 år valsens ukronede konge. Og en halv snes år efter kan han kalde sig “Hofballmusikdirektor”. Det vil sige leverandør af musik til de kejserlige, som i parentes bemærket er storforbrugere!

I alle samfundslag dyrkes valsens. Der dances og spilles. Gadeviserne bruger de gode melodier, noder til valse og galopper bliver trykt i klaverudgaver til hjemmebrug, og fra koncertpavillonerne på byens estrader klinger Strauss’ musik som fx ouverturen til operetten “Flagermusen”, valsene “An der schönen, blauen Donau” og “Morgenblätter”. Det vil ingen ende tage, og i 1872 fortsætter trium-

fen i USA, hvor Strauss med en svimlende gage dirigerer egne værker, bl.a. i Boston, hvor han med 20 underdirigenter og foran 100.000 tilhørere dirigerer et orkester på 1.000 mand og et kor på 20.000 deltagere.

Kommentar og eftertanke. “Underholdningsmusik” er den officielle betegnelse for denne musik. Man kunne godt tro, at det var et adelsmærke på musikken at være underholdende. Og det er det da også for nogen, som netop vil have musik til fest og farver. Men betegnelsen “underholdningsmusik”s berettigelse og historiske oprindelse ligger i dens modsætning til den musik, hvis primære formål ikke er at underholde, men at være kunst.

De to størrelser “kunst” og “underholdning” opfattes som modsætninger. Sondringen bliver til igennem 1800-tallet, hvor så meget sker på musikkens område. På tysk er det spaltningen mellem “Unterhaltungsmusik” og “Ernste Musik” (seriøs musik) – “U-musik” og “E-musik”. Den har sat sig hårdt på opfattelsen af musik – også i Danmark og den øvrige vestlige verden.

Ordet “underholdning” rummer andet og mere end “noget andet end kunst”. Det er også noget med penge. Hvis motivet til at skabe musik har noget med penge at gøre, så fordufter kunsten, og musikken havner i den mindre lødige afdeling – “-musikken.”

Det er en anden sondring end den æstetiske. Ikke kvalitativ, men kvantitativ. Det voksne musikalske marked styres af nøjagtig de samme motiver og kræfter som markedet i øvrigt. Altså ikke det landlige bondemarked i første eksempel, hvor den omvandrede spillemand optrådte. Men det store altfavnende frie forbrugsmarked, hvor udbud og

efterspørgsel regulerer vareomsætningen, og man går efter stordrift, laveste omkostning og lønsomhed.

Kunstmusikken bliver for de få og underholdningsmusikken for de mange. En vare som andre forbrugsvarer. Reguleret efter den samme logik. Underholdningsmusikken er i sit væsen en kommerciel størrelse. Der tjenes også mange penge på kunstmusik – rigtigt mange endda. Men hvis man skal opretholde sondringen, bliver man nødt til at skære det lidt groft ud.

Til varemarkedet hører også arbejdsdeling, konkurrence og lav investering. Det sidste gælder det produktionsmæssige, og nogen mener, at det også gælder det indholdsmæssige. Det er dem, der vil hævde, at underholdningsmusikkens kendetegn er lav kunstnerisk investering, indpakket farvestrålende og distribueret i store mængder.

En anden forskel mellem de to kategorier er, at kunstmusikken har en tendens til at være et formål i sig selv – man lytter opmærksomt til den, mens underholdningsmusikken fra folkemusikken har arvet den tendens, at musikken optræder sammen med noget andet – dans, optræden, underholdning, billeder, arbejde...

Komponisterne til den traditionelle folkemusik er anonyme, mens underholdningsmusikkens ophavsmænd er kendte. Og somme tider meget kendte og – som Johann Strauss – med starquality. Således at komponistens navn bliver et varemærke for hans produkter, som skal omsættes efter almindelig markedslov. Penge og magt over markedet er betydelige faktorer, som ikke har meget med musikken at gøre, men til gengæld er vigtige for, hvordan den kommer ud til pub-

likum. Produktion og distribution hører til i en verden af varer, hvor vaskepulver og underholdningsmusik er investeringsprodukter side om side. Publikum bliver til gengæld eftertrykkeligt gjort til modtagere af en vare – de er ikke længere så meget deltagere i en social begivenhed.

Det nutidige marked er grænseløst, internationalt – en tendens, som typisk gælder musikmarkedet. Vi kan allerede se det med Strauss. Hans musik bliver hurtigt international, og det bliver særligt tydeligt med plade- og radiomediet.

Det betyder til gengæld også, at distribution og salg af musik bliver synlig – og reguleret af det offentlige i form af skatter, afgifter og forvaltning af indtægter. Til et offentligt musikliv som Wiens omkring 1850 hørte et antal offentlige og private institutioner: koncertsal, billetsalg, nodestrykkeri, nodehandel etc. Og de store stjerner levede godt af deres populære musik. Men det moderne musiklivs beskyttelsesforanstaltninger som arbejdsløshedskasse for musikere, royaltorganisationer, beskyttelse imod eftergørelse af komponisters noder, copyrightovervågning m.v. fandtes ikke.

Det var nærmest alles kamp imod alle. Det nye industrisamfunds love gjaldt for musiklivet som for samfundet i øvrigt. Og især var det offentliges beskyttelse af kunst og kunstnere en nærmest ukendt foreteelse.

Det var i 1700- og begyndelsen af 1800-tallet, at populærmusikken i Europa blev organiseret som en decideret industri. Musikforlag begyndte at masseproducere noder til brug for koncert og til hjemmene, hvor klaveret fik en stadig mere fremtrædende plads. Og samtidig blev produktionen af klaverer

og flygler en masseindustri. Den borgerlige middelklasse anså musikudøvelse som et dannende element, og det blev de giftefærdiges pigers forberedelse til ægttestanden af musicere. I kraft af industrialiseringen af det musikalske område og udbredelsen af noder var en stor del af repertoiret for klaver af populær karakter. Det kunne være firhændige, forenklede udsættelser af symfoniske værker, akkompagnement til enkle sange eller små instrumentale salonstykker ofte med sentimental karakter. Sværmeriet fra dansegulvet kunne så fortsætte hjemme i dagligstuen.

SKILLINGSVISER

– HVERDAGSLITTERATUR, NYHEDER OG UNDERHOLDNING

“Viiser – køb nye Viiser – en ny sørgelig Viise om Anders Sjællænders Henrettelse – Viiser – nye Viiser – en ganske ny Kjærlighedsviise om en riig Bondekarl og en fattig Tjenestepige...”

Vi er i “Pisserenden” i København i 1884. Mellem skramlende vogne, dyr, ophobet affald, bydreng, bissekræmmere og skærslibere går en gammel byltet kone rundt og råber med skillingsviser. Hun har sine varer i en kurv og holder et lille bundt frem, hvor et dramatisk billede viser hendes mest populære vise, den om slottets brand nogle måneder før.

“Køb en ganske ny og frygtelige Viise om Slottets Brand...én Skillig...Viiser”

Og hun synger:

“Den Spæde blev myrdet, forgjæves den klaged – i tre Aar vi dreve jo Synden saa stor” – Viisen om det gyselige Barnemord – skrevet af Moderen selv...”

Konen lokker med en lille, sprukken stemme med drabelige og rørende historier. Men mest gang er der i sangen om den ulykke, som de fleste husker, som var det i går: Slotsets brand, og himlen der blev oplyst af den skrækkelige ulykke, og så mange uskyldige mistede livet.

Hun har ganske god handel, for folk kan ikke få nok af de gode historier. Melodierne kender de fra andre sange, så det er ikke svært at følge med. Hun har et tæppe over kurvens indhold, for hun ved godt, at betjenten med pikkelhuen kan dukke op hvert øjeblik og standse hendes gesjæft. Alle ved, at det i mange år har været forbudt at falbyde usædelige viser på gaden, men ingen vil undvære dette pirrende indslag i dagligdagen.

Når hun har udsolgt, vrikker den gamle kone ned hos Julius Strandberg, bogtrykkeren i Holmensgade, for at få ny forsyning. Han har altid nye viser, og markedet er umætteligt. Hans sange er meget efterspurgt, blandt andet fordi de er så sangbare.

På vejen kommer konen forbi en konkurrent. Det er lirendrejeren med sin lirekasse og sin abe. Han har altid stort publikum, fordi han har et staffeli med sangenes billeder, så man kan gyse ved sangens udåd i både sang og billeder.

Hun standser lidt og mærker sig hans repertoire. Han har en anden vise om branden – og sikke nogle gode billeder! Dem må hun snakke med Strandberg om. Gadedrengene



Et skillingstryk. "Viise om Jordskielvet".

Sunget som Det hændte sig Jephtha, den Geliads mand. Som det var almindeligt ved nyhedsviser, afsluttes tryksagen med en prosaberetning med uddybende detaljer om den skrækkelige nyhed – i dette tilfælde beretningen "Om det gruelige Jordskielv i Sicilien og omliggende Egne den 5te Februarii dette Aar; da den skønne Stad Messina og mere end 300 Landsbyer og Stæder bleve ødelagte og forvandlede til Stenhobe; samt over Fire og Tyve Tusend Mennesker ynkeligen kommen af Dage." Selve visen begynder "O Jammer! O Jammer, hvad have vi hørt – Messina du stolte blandt Stæder – Guds Finger har Bjergene under dig rørt – Naturen omkring dig selv græder".

(Gadeviser 1882-1783, nr. 11. Det Kongelige Bibliotek.)

kan allerede omkvædet og skråler og fløjter det i vilden sky. Det er han ikke ked af. Det er reklame alt sammen. Og de får lov til at fodre aben med de jordnødder, han har til det samme.

Nede hos Strandberg er der et kæmpeudvalg, og bogtrykkeren og hans forskellige leverandører – studenter og andre halvstuderende – sørger hele tiden for nyt til den driftige forretning.

Ud over flere sange om branden er der sange om mord, om tro og utro kærlighed, om hæslige forbrydelser og skændige barnemord, om halshugning og radbrækning og om svigt og stolthed.

Nyhedsviserne er en særlig gruppe, som skal hurtigt ud. De skal sælges for deres aktualitet og bliver hurtigt forældede.

Kommentar og eftertanke. Skillingsviser, skillingstryk eller gadeviser har det til fælles, at de er skrevet eller valgt med salg for øje. Navnet “skillingsviser” taler for sig selv – sangen er kommerciel i sit sigte og hurtigt omsættelig. Viserne blev solgt på gaden og blev ofte sunget af dem, der solgte dem. De blev trykt i store oplag af bogtrykkere, som ofte selv skrev sangene, men som tillige hyppigt havde studenter og andre studerende folk til at levere sange efter en ganske bestemt opskrift – og altid til kendte melodier, så at sangene kunne synges med det samme.

Genren er kendt i hele Europa igennem 1700- og 1800-tallet og havde sin storhedstid igennem 1800-tallet, hvor større bogtrykkere/forlag fremstillede viser i betydelige oplag, som de solgte gennem kolportører i stort tal over hele landet: visekællinger,

lirekassespillere, omvandrende særlinge og lignende. Disse folk sang ofte viserne selv og gik på den måde rundt som levende reklame for deres varer. Ikke sjældent akkompagnerede de sig selv på lirekasse eller violin, og i mange tilfælde illustrerede de sangene med kulørte plancher i lighed med dem, der led-sagede sangene på arket.

Viserne udgjorde i mange år den brede befolknings primære nyhedsstof, læsning, underholdning, gys og grin. Og viserne var en vigtig del af den brede befolknings musikalske arv med de mange traditionelle melodier, som de var med til at holde i live. Visernes melodi var almindeligvis angivet ved melodien til en kendt sang – aldrig ved en komponist.

Skillingsstrykket var 2- eller 4-siders blade, prydet med enkle træsnit og med en fængende overskrift som fx: “Ny og sørgelig Viise om det gyselige Barnemord” eller: “Tyrkernes Gjerninger. De spidde Børn på Lanser, stikke Øjnene ud på Kvinderne, skænde unge Kvinder, brænde Børn og Oldinge levende” – og dertil et forfærdeligt billede, som bekræfter det hele.

Det var store oplag, der var tale om. Den største skillingsviserproducent, Julius Strandberg (1834-1903), skriver i sin dagbog, at han solgte noget over 405.000 viser i året 1884 – det år, hvor Christiansborg brændte. Og hvis vi forudsætter, at forlæggeren tjente 50% af udsalgsprisen på 1-2 skilling pr. stk., er det let at se, at der er tale om en ganske god forretning. Når så forlæggeren selv var forfatter, og melodien var “public domain” – ja, så må Strandberg have været en holden mand! Arbejdsdelingen var enkel: Producent og grossist var første led, detailhandlerne andet, og de to led delte omsætningen.

Ingen mellemænd, ingen afgifter, ingen kasseboner. Ingen forstyrrende indblanding. Kun på det moralske plan siger offentligheden fra!

Man betragter skillingsvisen som et tidligt massemedie. Og i økonomisk henseende må man sige, at centralisering og rationalisering var et tydeligt kendetegn.

Der var tale om en enkel økonomi: Trykkeren (som ofte var identisk med forfatteren) havde hele produktionen inden for sine vægge, og råstoffet (tekst og økonomi) var under fuld kontrol. Distributionen fra hånd til hånd med et enkelt led til brugeren giver et lukket og for udenforstående uoverskueligt netværk.

Den offentlige mening og kontrol havde derfor kun i meget begrænset omfang held til at regulere området. Kun på det moralske område kunne øvrigheden blande sig i denne stærke kulturfaktor, som både optrådte som historiefortæller og moralsk opinionsdanner for det brede lag. Og det er netop argumentationen om visernes usædelighed, der fører til et forbud mod dem.

“Hvad den fysiske Uorden angaar, som følger disse Personers Tilværelse, troer jeg, er den ikke mindre. Visekællingernes Skrigen er en sand Vederstyggelighed for sunde endmere for syge. Deres Tilstedeværelse paa Gaderne er ikke mindre behagelig, og den ukyske Deklamation, som gjerne er forenet med Anvendelse af forbigaaende Fruentimmer og Mandfolk, er en ligesaa stor fysisk som moralsk Uorden.”

– stod der i et avisindlæg i 1805.

Borgerskabet kunne ikke have denne usædelighed – og da slet ikke udført af hæslige visekællinger, som med deres skurrende, hæse stemmer forstyrrede den offentlige orden. Og måske oven i købet i kirketiden!

I 1805 blev der udstedt forbud imod at synge gadeviser i København.

“Al Udraaben og Syngen på Gaden med Viiser, Bøger, Almanakker og Fortællinger trykte eller skrevne, skal aldeles være forbuden, under Straf, for første Gang, af Fængsel på Vand og Brød i 8 Dage, for anden Gang i 14 Dage og, for oftere Gjen-tagelse af saadan Forseelse, af 3 Maaneders Arbejde i Forbedringshuset”.

Forbuddet blev slet ikke efterlevet, og viserne fortsatte med at være en meget populær kilde til almuens underholdning og nyhedsstof.

Efter 1. Verdenskrig blev skillingsstrykkene afløst af sangpostkort, som mest indeholder tidens slagere og revymelodier. Fra 1930'erne begyndte grammofonpladerne at overtage en række af skillingsvisernes funktioner – dog ikke den aktive del, dvs. at brugeren selv deltog i realiseringen af budskabet. Sammen med radioen erstattede grammofonpladen skillingsvisens kulturelle funktion som nyhedsmedie og underholdning. Radioen som “public service”-organ med almenyttige forpligtelser og grammofonpladen den kommercielle side. Den danske blandingskultur i nyere tid slører dog denne opdeling, idet statsradioen fungerer som reklamemedie for den kommercielle musikindustri og opkræver af royalty (KODA og Gramex) til komponister, sangere og musikindustri. Herom senere.

ALAN FREED

– ROCK'N'ROLL I ÆTEREN

“Hello everybody, how are you are – here is yours truly Bernard Bennett, get your dancing shoes on and come to the Rock'n'Roll Dance Party! From New York City... and here's the king of rock'n'roll himself, mister Alan Freed:”

“Thank you Bernard Bennett – and welcome to our Camel Rock'n'Roll Dance Party! Right now I'll tell you a little musical story about a young group called The Teenagers. And the story is a pretty important one – especially for the youth of our country. They learn how they become hit-stars overnight. Little Frankie Lymon, 13 years old, wrote a song and recorded it with his own group called “The Teenagers” heading for the million marked sales. Here they are in person in our Rock'n'Roll Dance Party, singing “Why do fools fall in love?”

Stemmen er discjockeyen Alan Freed's på radiostationen WINS, New York, i efteråret 1954. Tempoet er veloplagt og hurtigt, og Alan Freed står med sin mikrofon midt i det meget populære, radiotransmitterede Rock'n'Roll Dance Party, hvor nye og kendte bands præsenteres i et hæslæsende tempo, afbrudt af reklamejangler, vejrudsigter, nyheder og reklamer igen. 28-årige Alan Freed er en af mange radiodiscjockeyer, men ikke hvem som helst. Han er opfinderen af betegnelsen “rock'n'roll” (egt. “rock and roll”), og hans direkte sendte rock'n'roll-fester er fra 1951 synonyme med genren. Han kalder i begyndelsen sig selv for “Moondog”; fra han første gang 21. marts 1952 går i luften med sit “Moondog's Coronation Ball”, hvor 20.000 teenagere – overvejende sorte – stormer Cleveland Arena, som er beregnet til 10.000

mennesker. Portene bliver sprængt, og politiet lukker arenaen. Men koncerten anses for at være den første “rock”-koncert, idet Freed konsekvent betegner Rhythm&Blues-musikken som rock'n'roll.

Freed vælger hellere de originale sorte R&B-kunstnere end de hvide coverversioner. Særligt for Freed er også, at han går ind for adgang for både hvide og sorte – en holdning, som i McCarthytidens USA er ikke så lidt risikabel. I 1957 står Alan Freed på ABC-TV i spidsen for et Rock'n'Roll-show, hvor den sorte Frankie Lymon danser med en hvid pige. Det er for meget, og showet bliver omgående stoppet!

Igennem 50'erne arrangerer Freed utallige radiotransmitterede Rock'n'Roll-shows med stjerner som Chuck Berry, Fats Domino, Buddy Holly, King Curtis og mange flere. Freed's liv er fantastisk. Han skaber med sin åbne, hurtige og veloplagte stil den type radiodiscjockey, som alle kender. De unge musikere er hans venner, og teenagerne – såvel sorte som hvide – elsker ham, fordi han giver dem den swingende Rhythm&Blues-musik, og gør den til deres egen – til Rock'n'Roll. Og annoncørerne elsker ham også, fordi han giver dem et nyt købedygtigt publikum med en kolossal appetit på deres soft drinks, jeans og livsstil. Han har dem alle i sin hule hånd, og det giver en kæmpe magt – og mange fjender.

Det gælder for pladeselskaberne om at få spillet deres musik i disse populære programmer. Alt afhænger af det. I et penge-samfund som det amerikanske, hvad er da lettere end at stikke nogle gode dollars under bordet til discjockeyerne! “Payola” kaldes det, og det er meget udbredt. Og hvorfor ikke? Man kan jo lige så godt spille det ene

nummer som det andet. Hvem man lader sig påvirke af, er et spørgsmål om moral, og først i 1960 bliver payola forbudt i USA.

Og Alan Freeds mange fjender ser her en mulighed for at stikke en kæp i hjulet.

Stort set ingen har rent mel i posen, men i 1962 bliver Alan Freed dømt for at have udøvet payola. Måske er det ikke mere alvorligt, end hvad så mange andre bedriver, men Alan Freed er altså den, der må undgælde, fordi han har stjernestatus.

Kommentar og eftertanke. Grammofon og radio – og senere båndoptager, minidisc og andet optageudstyr – den slags udstyr, som frigør musikken i tid og sted – betød i begyndelsen af 1900-tallet en omvæltning i musikkens historie, som er på niveau med nodetrykket knap 500 år før.

At løsrive lyden fra tid og rum, gemme den og spille den senere var en nærmest magisk tildragelse for ikke at sige en erkendelsesmæssig revolution, hvis omfang vi, der er født ind i en højteknologisk tidsalder, har svært ved at forestille os.

Radioen har sin oprindelse i den trådløse telefoni, som udvikledes kraftigt under 1. Verdenskrig. Efter krigen blev det nye medie udnyttet kommercielt, dels gennem produktion af radioapparater, dels gennem oprettelse af radiostationer. Offentligt blev mediet til et statsligt monopol, som fx i Danmark, og privatfinansieret af reklamer som i USA. Grammofonindustri og radiovirksomhed havde så indlysende sammenfaldende interesser, at der op igennem tyverne skete talrige fusioner imellem dem. Som fx Victor Talking Machine med Radio Corporation of America (RCA) og Brunswick med General Electric (GE).

Radioen blev i løbet af kort tid det dominerende medie for information, propaganda og underholdning, hvad såvel kommercielle som politiske aktører har udnyttet med stor dygtighed lige siden.

Musikken har fra første færd været en stor del af programudbudet, og den populærmusik, som radioen spillede, og filmen gjorde attraktiv, kunne snart grammofon og senere cd-afspiller og computer gøre til hver mands eje.

Det var ikke uden modstand, at de tekniske faciliteter gjorde deres indtog. Mange sangere og musikere vægrede sig i begyndelsen ved at indspille plader, fordi de var bange for konkurrencen, og for hvad det ville betyde for den levende koncert, at folk nu kunne slippe for besværet, men nøjes med at sidde derhjemme og lytte til stadig bedre gengivelser. Men apparaterne blev som bekendt en del af hverdagen. Og kvaliteten blev stadig bedre.

Den teknologiske udvikling førte sidst i 40'erne på kort tid til to nye standardmedier, der kunne afløse den skrøbelige og teknologisk utilfredsstillende lakplade ("78'eren"), nemlig longplayingpladen (33 1/3 omdrejninger i minuttet) og "singlen" – dvs. den lille 45 omdrejnings-plade med et nummer på hver side – begge af det mere stabile materiale vinyl. I 50'erne blev teenagerne den nye samfundsgruppe, som kunne anskaffe de nye prisbillige grammofoner og de billige singler med musikken, som de kendte fra radiostationerne.

I smug kunne de hvide teenagere derhjemme høre den sexede sorte R&B-musik, og snart forelå der hvide coverversioner af denne lækre musik – den nye rock'n'roll, som i midten af 50'erne fik forbruget til at eksplodere. Denne musik, som var en blan-

ding af alle de mest populære genrer: R&B, rockabilly, jumpblues, western swing og boogie woogie.

Trods modstand fra det etablerede samfund var pladebranchen ikke sen til at udnytte det kolossale potentiale. Deres faste leverandører skrev den musik, der var behov for. Den handlede om ung kærlighed, om at feste og 'have fun' – langt fra forældrenes bornerte efterkrigssnerperi. Pophittet blev teenagernes forbrugsvare. Og de gik på tværs af sociale, politiske, kønsmæssige og nationale skel. Musikken blev international ligesom økonomien.

Radioen spillede musikken og reklamerede mere eller mindre direkte for den. Hvis det blev for tydeligt, statuerede man et eksempel som Alan Freed, men forbrødringen mellem radio og musikindustri blev snarere reglen end undtagelsen, og det er særligt tydeligt på hitlister, nyhedsprogrammer, stjerneparader og portrætter. Vi er nu tæt på vor egen tid – måske ikke teknologisk, men principielt. Musikindustrien forvalter alle dele af den musikalske fødekæde. Pladeselskaberne og rettighedsorganisationerne sørger for, at musikere, musikforlag, sangskrivere, tekstforfattere og andre rettighedshavere får betaling for brugen af deres ydelser.

Ophavsretten og kontrollen med markedet er centrale for indtjeningen i musikindustrien. Det gælder for musikindustrien om ikke at miste denne magt over markedet, og det gør den ved at sidde på alle led i den musikalske fødekæde fra studierne over fabrikker og markedsføring til medier, distribution og pladeforretninger.

Musikindustriens magt blev følgelig mindre, da teknologien gjorde indspilning lettere og

billigere og inden for visse genrer gav musikkerne mulighed for at indspille fuldt færdige cd'er hjemme i dagligstuen. Herom senere.

INTERNETTET – DEN ULTIMATIVE MUSIKMASKINE

Scenen er kælderen i et parcelhus i den danske provins i begyndelsen af 2000-årene. I det store kælderrum, som ved husets bygning i 50'erne var tænkt som bar og festlokale, er der nu indrettet øvelokale og lydstudie. Far og søn har hjulpet hinanden med at hugge en væg ned og beklæde væggene med lydisolerende materiale, og der er tæppe på gulvene. Også kælderloftet er stoppet ud med batts, så familien næsten ikke kan høre noget, når Fredrik øver med sin rockgruppe flere aftener om ugen. De er dygtige og vil gerne til tops. Derfor har de allieret sig med klassekammeraten Rune, som er god til at lave lyd. Han har en ny bærbar Mac, et lækkert interface og otte ret dyre mikrofoner. Med det udstyr kan han lave de fineste lydoptagelser, som de bagefter redigerer på hans nye Logicprogram, som han også løser musikopgaver på i gymnasiet. Når indspilningerne er færdigredigerede og ligger klar på harddisken, brænder han en cd til hvert af orkestrets medlemmer og en master til brug for produktion af den demo, som orkestret snart skal sende frem til pladeselskaberne og til forskellige fonde, som gerne skal give økonomisk tilskud til deres næste projekt: det store gennembrud.

Rune er klassens lydnerd. Det er ham, der passer lydpudden ved skolefesterne med skolens egne bands. Og Rune kan altid hjælpe lærerne, hvis de har problemer med udstyret. Og det har de tit. Rune er leveringsdygtig i alt det sjove. De nyeste film kan han skaffe, inden de kommer op i biografen, og

hvis der er musik, man mangler, så kan man altid gå til Rune. Hans kæmpestore harddisk hjemme i kælderen på 400 gigabyte rummer tusindvis af mp3-filer, som han har hentet ned fra nettet.

Rune hjælper Fredriks orkester med deres hjemmeside. De vil gerne præsentere sig flot, når nogen vil ind at læse om dem. Derfor har Rune lagt nogle gode smagsprøver ind på nettet, som folk frit kan downloade. Og de er enige om, at bandet vil lægge hele deres produktion ud på nettet, når de kommer rigtigt i gang. De mener, at det er sundt med den frie P2P-fildeling, og at det bare er de store selskabers forsøg på at holde markedet for sig selv, når de er så ivrige efter at forfølge de såkaldte "netpirater". Rune griner og ved, at han kan sløre sit ulovlige downloaderi, fordi han har de sidste nye programmer. Ingen kan finde frem til ham. Og hvis de endelig gør det, så er han også ligeglad, for hans harddisk er umulig at finde frem til. Og han har overhovedet intet på den gamle computer, som står i kælderen.

© 1999 Randy Glasbergen.



"Our online investments are growing too slowly.
We need to get a faster computer!"

Det er ikke alle, der med det samme forstår computerens logik og muligheder.

(© Randy Glasbergen. Trykt med tilladelse.)

Fredriks far er advokat og kan ikke lide ulovlighederne. Så han og Fredrik er enige om, at Fredrik henter sine mp3-filer på betalingsstederne på nettet.

Fredrik kan godt lide Apples iTunes og er glad for, at den er tilgængelig i Danmark, men han vil af principielle grunde hellere bruge de danske tjenester, og han er ganske godt tilfreds med, at bibliotekerne nu begynder at have rigtig mange gode ting til fri afbenyttelse. Ikke det helt nye og frække, men o.k.

Kommentar og eftertanke. I slutningen af 90'erne blev flere og flere almindelige mennesker koblet på internettet. Hurtige forbindelser gennem bredbånd erstattede de gamle modembaserede.

Samtidig havde forskere opfundet en ny teknologi, der kunne pakke lyd sammen, så den hurtigt og let kunne sendes over nettet. Og afspillere til at håndtere de nye digitale såkaldte filformater – især det mest succesrige mp3-format (se side 62), kom i handelen i stort tal. Ikke mindst blev de små handy iPod fra Apple og talrige efterligninger heraf populære. Med en kapacitet på 20-40 gigabyte kan de rumme tusindvis af musikstykker.

Hemmeligheden ved det hele ligger i digitaliseringen – den teknik at analoge signaler konverteres til digitale signaler i et format, som kan håndteres af en computer.

Til forskel fra de analoge signaler, dvs. de signaler, som ligner det, de transmitterer – musik i svingninger og film i billeder – er de digitale signaler bare tal. Og de har den store fordel, at kopien er identisk med originalen. De er så at sige kloner. En analog kopi af

et analogt signal vil altid være lidt ringere end originalen. Men den digitale kopi og den digitale original er absolut identiske – lige meget, i hvor mange led man kopierer. Det er heri, den egentlige revolution ligger.

Der opstod hurtigt et alternativt og helt nyt marked for musik i digital form som mp3-filer, der på sigt kan true den etablerede struktur på musikmarkedet. Den nye digitale teknologi – musik skabt på computer og distribueret i mp3-format – medførte omfattende omstruktureringer i musikindustrien og helt ny brug af musikken. Det grundlæggende nye ved det nye musikmarked var, at musikere, forbrugere og fans kan henvende sig til hinanden uden om de etablerede kanaler – pladeselskaber, musikforlag og butikker. Hjemme i kælderens på computeren og med et relativt billigt udstyr kan man indspille sin musik og siden gøre den tilgængelig på sin egen hjemmeside. Og mere end det: Man kan med et enkelt udstyr konvertere sin pladesamling til mp3-format og gøre den tilgængelig på nettet for alle andre med internetadgang. Så snart musikken er digital, kan den spredes hurtigt og frit på nettet.

Digitaliseringen rejste hurtigt endeløse diskussioner om, hvem der har rettighederne til musikken, og hvordan forbrugerne må afspille og kopiere musik. De gamle regler kunne ikke bruges. De traditionelle rettighedshavere – altså komponister, musikere, solister etc. og deres agenter i musikbranchen – siger, at denne omsiggribende frie kopiering, som nu er muliggjort, hurtigt vil berøve dem deres levebrød.

Omvendt hævdes det af både musikere og forbrugere, at mp3-formatet har betydet en åbning af markedet med helt nye mulighe-

der for, at musikerne kan få deres produkter ud – uafhængig af markedets traditionelle mekanismer. Forbrugernes problem vil så ikke være at få fat i musikken, men at finde det, de har brug for. Og hertil behøves private og offentlige vejledningsinstanser som fx biblioteker og portaler, som samler særlige genrer etc. Og tillige hævder tilhængerne af udviklingen, at der er masser af penge i fremtidens musikmarked, hvis man bare opererer på de områder, hvor de ligger: fx ringetoner til mobiltelefoner, mp3-filer, koncerter, soundtracks, afspilning i radio og tv, jingler i reklamer og streaming audio på computeren. Et nyt medie giver altid fornyede indtjeningsmuligheder, hævder man, og det er kun de fantasiløse, der giver sig til at storme maskinerne, når der udvikles nyt.

I december 1999 blev fildelingstjenesten Napster, som ikke selv rummede lydfile, men gav brugere mulighed for at bytte med hinanden, sagsøgt af den amerikanske rettighedsorganisation RIAA og de multinationale pladeselskaber Universal, AOL Time Warner, Sony/BMG og EMI. Napster tabte sagen i 2001. Men talløse nye fildelingadresser dukkede op, og på et år vrimlede nettet med fildelingsadresser. Et af de mest kendte, KaZaA, rundede i efteråret 2002 100 millioner downloads.

Det er en krig mellem to forskellige livssyn og interesser, som her er blevet gjort meget synligt af digitaliseringen. På den ene side tilhængerne af den uhindrede deling af kulturen, som har udviklet sig fra mund til mund-metoden over kassettekopier og til fildeling på nettet – på den anden side lovgivningens og musikbranchens bestræbelser på at beskytte de legitime interesser og håndhæve ophavsretten til den indspillede musik.

KAPITEL 3

ET SPØRGSMÅL OM KOPIERING

– ET KORT RIDS AF OMRÅDET

Når noget er “enestående”, det vil sige, at der ikke er mere end én af slagsen, så er det ligetil. Det er let at se, hvem der ejer tingen. Så snart der bliver tale om kopiering – reproduktion – kommer problemet.

Bogtrykkerkunsten (ca. 1450) blev det store vendepunkt i europæisk kulturhistorie. Og senere skete der noget for de lydige medier som fx radio, grammofon og båndoptager.

Opfindelserne gjorde det muligt at massefremstille og sprede værker i hidtil ukendt omfang. På den måde blev reproduktionsretten pludselig meget interessant set fra et økonomisk synspunkt, og det måtte lovgivningen forholde sig til.

Den lovgivning, som dækker disse spørgsmål, kalder vi i Danmark ophavsret (skaberens rettigheder), mens man i engelsktalende lande opererer med copyright – altså retten til at kopiere. Og det er egentlig den ret, det først og fremmest drejer sig om – også i Danmark. Tidligere var det især retten til at tage betaling for kopier, men nu altså: retten til at kopiere – i det hele taget. Ophavsretten beskytter ophavsmænd og udøvende kunstnere imod, at deres værker og præstationer bliver kopieret og brugt uden deres samtykke.

Før bogtrykket havde man kopister til at lave kopier – så at sige én til én. Selve kopien eller afskriften var af samme art som originalen. Og var ofte lige så tidskrævende. Det

fortælles ligefrem, at Mozart kunne komponere hurtigere, end kopister kunne skrive ham af. De tidligste nodetryk var typisk ”étbladtryk”, dvs. at kopieringen ikke havde massekarakter, men blot var en anden form for håndværk. Og trykkehåndværket blev varetaget af folk med **privilegium** til håndværket, ligesom ophavsmanden til musikken havde privilegium til at levere musikken (se side 9-11). Trykkeren fik ret til at kopiere (kopiret). Det er først med industrialiseringen i 1800-tallet, at der bliver tale om decideret massefremstilling og hermed behov for en lovgivning på området.

Vi ser her som senere, at immaterialrettens eksistens og indhold hænger nøje sammen med den teknologiske udvikling. “Selvfølgelig” vil man sige, for de nye muligheder, som teknologien afføder, nødvendiggør en revision af juraen på området.

ÅNDELIG EJENDOMSRET

Hvis man ligeberettiger materiel og immateriel produktion, vil man have let ved at operere med et begreb som ”åndelig ejendomsret” (**ophavsret**) – en størrelse, som går igen i FN’s menneskerettighedserklæring (Universal Declaration of Human Rights, 10.12.1948), hvor det slås fast, at:

“ (1) Everyone has the right freely to participate in the cultural life of the commu-

nity, to enjoy the arts and to share in scientific advancement and its benefits.”

“ (2) Everyone has the right to the protection of the moral and material interests resulting from any scientific, literary or artistic production of which he is the author.”

Synspunkter der som udgangspunkt har den enkeltes interesse over for samfundet (“individual-interesser”).

Der sættes ofte spørgsmålstegn ved, om dette princip beforder en hensigtsmæssig og korrekt samfundsudvikling. Samfundets interesse i kunst og kultur er af en helt anden karakter end behovet for varer og tjenstydelse. Problemet bliver hurtigt politisk: Kunstens egentlige ophavsmænd – kunstnerne – kan man i princippet vælge at forholde sig til på to forskellige måder: Enten at lade dem leve af deres musik via markedsmekanismerne – og det forudsætter en regulering af markedet og en stærk og effektiv ophavsretlovgivning. Eller man kan vælge at lade dem forsørge af det offentlige.

I vores samfund hælder vi til markedsmekanismerne, og det betyder, at der er behov for en stærk ophavsret for at sikre kunstnerne deres retmæssige udkomme. Men da det kun er et fåtal af de frie kunstnere, som kan leve af deres kunst, er man tillige nødt til at skaffe dem penge ved diverse kunststøtteordninger. De første fritarbejdende komponister i Europa, fx Beethoven, var stærkt afhængige af private velyndere, ”mæcener”, til at supplere den indtægt, som markedet gav. Der var dengang ingen statslig kunstnerbeskyttelse, og at ”komme på finansloven” var utænkeligt. Komponisternes økonomiske situation har lige siden gjort det nødvendigt

at have sådanne mæcener, legater eller decideret statsløn.

KONVENTIONER

Da massefremstillingen og -distributionen sidst i 1800-tallet virkelig blev en realitet, som slørede forbindelsen til den oprindelige skaber af værkerne, blev de første internationale overenskomster på området en realitet – vigtigst Bernerkonventionen fra 1886 (Danmark tilsluttede sig først 1903).

Bernerkonventionen handler om de kunstneriske (ophavs)rettigheder. Det er en international konvention, som respekteres af hovedparten af FN's medlemslande. Blandt de senest tilkomne kan nævnes USA (1989), Kina (1992) og Rusland (1995). Ifølge denne konvention er den ophavsretlige beskyttelse ”formfri”, dvs. det er ikke et krav at være registreret for at være beskyttet af loven.

Den træder i kraft, straks værket er blevet skabt. Princippet indebærer, at enhver forfatter, kunstner og komponist uden videre har beskyttelse overalt i medlemslandene. Konventionen blev sidst revideret i Paris i 1971. De udøvende kunstnere har også deres konvention. Romkonventionen fra 1961 beskæftiger sig med beskyttelse af udøvende kunstnere, fonogramfremstillere og radioforetagender. Danmark tiltrådte denne konvention i 1965. USA er ikke medlem. Det samme gælder Kina. Fonogramkonventionen fra 1971, som har både USA og Rusland som medlemmer, supplerer Romkonventionen. Bernerkonventionen administreres af World Intellectual Property Organisation (WIPO). Lande, som har underskrevet Bernerkonventionen, har indvilliget i at behandle musik af ophavsmænd fra andre

konventionslande på samme måde som musik af landets egne statsborgere. Det betyder fx, at hvis et stykke musik af en svensk eller indisk komponist spilles i Danmark, har denne komponist samme ret til vederlag som en dansk komponist.

ROYALTY

I gamle dage skulle man i England betale en kongelig (royal) afgift for minedrift i offentlig jord. Man kaldte afgiften for ”royalty”. Betegnelsen bruges nu om det kunstnerhonorar, som tilfalder en ”ejer” af et værk, når han videregiver retten til at kopiere en bog, et musikværk el.lign.

Ophavsrettighederne består af **ideelle** rettigheder og **økonomiske** rettigheder. Komponisterne/ tekstforfatterne har naturligvis først og fremmest ret til at få betaling, når andre bruger deres værker.

Man taler om, at værkerne er ”beskyttede” – underforstået ”mod misbrug”. Men også andre har ret til vederlag for brug af musik. Det gælder den arrangør, som har tilpasset musikken til et bestemt formål, den oversætter, som har oversat teksten, og forlæggeren. Hvis komponisten/tekstforfatteren også er den kunstner, som indspiller musikken, vil han/hun normalt overdrage retten til at udgive musikken til et forlag, som ofte ejes af et pladeselskab. Men de ideelle rettigheder tilhører komponisten/tekstforfatteren, som har ret til at bestemme, hvordan musikken må tilpasses/arrangeres.

De økonomiske rettigheder består i en eneret til at fremstille eksemplarer af værket og til at gøre værket tilgængeligt for almenheden ved at fremføre det offentligt el-

ler ved at sprede eller vise eksemplarer af værket til almenheden. Den ideelle beskyttelse eller ”droit moral” (moralsk retlighed) består dels i en navneangivelsesret, dels i en respektret. Den første betyder, at ophavsmanden har ret til at få sit navn angivet på værkeksemplarer og ved offentlig brug af værket. Respektretten er en beskyttelse imod, at værket ændres på en krænkende måde. Droit moral-beskyttelse er i princippet evig. Det betyder, at det offentlige kan skride ind over for forvanskninger af fx klassiske værker. Det er naturligvis vanskeligt at afgøre, hvornår der er tale om (vidtgående) fortolkning, og hvornår der er tale om forvanskning. Derfor har man tidligere haft sagkyndige udvalg til at rådgive i den slags afgørelser (se også side 41).

De lande, der har underskrevet Romkonventionen, har med underskriften fået en lovgivning om musikeres rettigheder. Den giver musikere ret til at få et vederlag, når deres plader spilles offentligt, fx i radio, i tv eller på diskoteker, i stormagasiner etc. For at opkræve penge for dette har indspillende musikere i de pågældende lande dannet rettighedshaverorganisationer – i Danmark Gramex.

I nogle lande er det pladeselskabernes forning, som opkræver penge til de udøvende kunstnere – som regel den nationale gren af IFPI (International Federation of the Phonographic Industry), der repræsenterer pladebranchen på verdensplan. Komponisternes og tekstforfatterens interesser varetages i Danmark af KODA (Komponistrettigheder i Danmark) og NCB (Nordisk Copyright Bureau).

Ophavsretten til et værk varer som hovedregel indtil 70 år efter ophavsmandens død, dvs. i ophavsmandens levetid plus 70 år.

Ud over ophavsmænd har udøvende kunstnere, pladeproducenter, filmproducenter samt radio- og tv-stationer rettigheder ifølge loven – de såkaldt ”nærtstående rettigheder”. Disse rettigheder varer kortere: 50 år efter fremførelsen, optagelsen, udgivelsen eller udsendelsen.

PUBLIC DOMAIN

Når værkbestyttelsen efter 70 år er udløbet, bliver værket en del af ”public domain” – det fællesskab, som omfatter os alle. Og så er det med værket ligesom med de offentlige parker, hvor et skilt ved indgangen siger: ”Anlægget stilles under publikums beskyttelse.” Når vi alle skal være med til at beskytte kulturarven, er det hensigtsmæssigt med nogle retningslinjer – og helst nogle, som ligger inden for rammerne af, hvad vi i øvrigt anser for rigtigt og forkert (fællesskabets moralske habitus).

DROIT MORAL

Ved revision i 1928 af Bernerkonventionen om forfatter- og kunstnerrettigheder indførte man følgende bestemmelse:

”Uafhængigt af forfatternes eller kunstnernes økonomiske rettigheder og selv efter afhændelsen af disse, bevarer han retten til at hævde paterniteten (faderskabet, red.) til værket, såvel som retten til at modsætte sig enhver forvanskning, beskæring eller anden ændring af nævnte værk, der vil kunne skade hans ære eller anseelse.”

Denne ret betegnes droit moral. I 1933 ændredes sidste sætning til: “...der må anses

for at være en væsentlig forringelse af hans værk.” Og for at slå fast, hvem der kunne og skulle afgøre, om der nu var tale om “en væsentlig forringelse”, tilføjede man i de danske bestemmelser:

“Efter forfatterens død overgår sidstnævnte ret til Undervisningsministeriet og bortfalder ikke ved forfatterrettens ophør.”

Man har tilsyneladende ment, at der i Undervisningsministeriet sad folk med den fornødne ekspertise til at træffe den slags afgørelser. Men for at være på den helt sikre side nedsatte Undervisningsministeriet i 1933 etså kaldt “droit moral-udvalg” bestående af jurister og kunstnerisk sagkyndige, som samtidig fik en vejledning til arbejdet. I 1972 blev udvalget opløst som følge af besparelser i staten.

Men bag bortfaldet af droit moral-udvalget lå også en anden – og mere saglig – grund: Det var efterhånden blevet for indviklet at skelne mellem fortolkninger og forvanskninger, og popmusikken flød over af smarte poparrangementer af klassiske temaer (herom senere). Det var også på denne tid, at man i DR fra tvivlsomme (fx politisk eller moralsk provokerende) plader fjernede etiketten med “Må ikke spilles i ordinære programmer”. De absolutte smagsdommes tid var forbi. Droit moral-beskyttelsen er principielt evigtvarende, når kulturelle interesser er på spil.

Det betyder, at det offentlige kan skride ind over for ændringer af de klassiske værker inden for kunst og litteratur. Droit moral-beskyttelsen gælder kun for ophavsmænd og udøvende kunstnere – ikke for producenter eller radio- og tv-stationer.

KAPITEL 4

EKSEMPLER PÅ HVORDAN DET KAN GÅ

DET HELE FLYDER

– KØBENHAVN 1850'ERNE

Inden Jens Wilhelm Hansen etablerede sit musikforlag med butik på Kongens Nytorv i 1857, ernærede han sig som gravør, litograf og bogtrykker. Men allerede i 1853 indbyder han d. 8. november til subskription på Mendelssohns *Lieder Ohne Worte*, "smukt udstyret efter Originalen" og til "omtrent halv Originalpris." Han kunne gøre det så billigt, fordi tyske noder ikke var beskyttet af rettigheder i Danmark.

Samme dag udbyder en litografkollega og konkurrent, C.M. Tegner, samme værk til en fjerdedel af prisen. Wilhelm Hansen underbyder igen og nedsætter prisen til en sjettedel, og Tegner går også yderligere ned nu til 24 Skilling pr. hæfte. 14. november annoncerer Wilhelm Hansen de samme stykker til 8 Skilling pr. hæfte!

Et andet populært værk, som blev efterspurgt i takt med væksten i klaverundervisningen i borgerhjemmene, var Carl Czernys *Die Vorschule zur Fingerfertigkeit auf dem Pianoforte*. Den eftertrykte Wilhelm Hansen også i 1853. Den var udkommet første gang i Danmark på C.C. Lose & Delblancos musikforlag allerede i 1842. Den blev i 1847 kopieret af forlaget Hornemann & Erslev og i 1852 af Julius Cohen – og endelig altså 1853 af Wilhelm Hansen. Alle udgavernes forsider var fuldstændig identiske med ori-

ginaludgavens, bortset fra forlagsnavnet nederst på siden.

Manglen på regulering af markedet gjorde, at et tysk værk kunne kopieres og udgives frit i Danmark. Der var ingen afgift til ophavsmænd eller forlag, så grundudgifterne var alene ens egne udgifter til trykning og udgivelse.

Den meget iltre og retsindige organist ved Trinitatis Kirke A.P. Berggreen gjorde Mendelssohns originalforlægger, Simrock i Bonn, opmærksom på de danske eftertryksudgaver, men man kunne intet gøre, fordi der ikke var lovgivning på området.

Berggreen måtte nøjes med at udtrykke sin harme over de ubeskyttede komponister og efterlyse en konvention på området. De danske komponister var jo lige så ubeskyttede i udlandet. Reguleringen kom først 30 år efter i 1886 med Bernerkonventionen.

Danmark tøvede med at tilslutte sig denne konvention, og det til trods for, at forholdene var som beskrevet ovenfor. Vi havde en forældet og utilstrækkelig forfatter- og kunstnerlov i Danmark. Den danske regering ræsonnerede, at et lille land som Danmark stod sig ved at stå udenfor, da der var så meget mere, Danmark kunne tage fra de store lande end omvendt. Det siges, at især provinsbladene var stærke modstandere. De ville nødig pludselig skulle til at betale for

at bruge de udenlandske romanføljetoner, som de hidtil havde brugt ganske gratis!

Først i 1903 tilsluttede Danmark sig Bernerkonventionen, og Simrock kunne få penge for Mendelssohns *Lieder ohne Worte* – og hvad der ellers fulgte deraf.

VENETIANSK SERENADE FRA NORGE – I DANSK AFTAPNING

“Kom Carina, ved Maaneskær, kom Bellina, os ingen ser” lyder omkvædet på den norske komponist Johan Svendsens (1840-1911) serenade for tenor og klaver, opus 23,3 fra 1879 med tekst af John Paulsen. Svendsen skrev sangen under et ophold i Paris i 1878-80 og fik den udgivet sammen med otte andre “romancer” på forlaget Hamelle. Sangen var i mange år populær i såvel Norge som Danmark, og især Aksel Schiøtz’ indspilning fra 1940’erne gav sangen en stor udbredelse. Den indsmigrende melodi med det harpeagtige klaverakkompagnement talte til mange romantiske sjæle. Og så var melodien ligetil og let at synge med på.

John Paulsens tekst er sensuelt romantisk med sydeuropæisk kolorit:

“Maanen lyser over Sjöen,
Öde Piazzettaen staar.
Intet Speideröie lurer.
Kjærlighedens Time slaar.
Kom Carina, ved Maaneskjær
Kom Bellina, os ingen ser.
(.....)
I min Arm du ei skal fryse i den tause
Midnatsstund.
Slöret glider fra din Skulder,
og jeg kysser Hals og Mund.
Kom Carina...”

Musikken har en lignende højspændt karakter med arpeggiofigurer i klaveret i 6/8, som skal lede tankerne hen på guitar eller harpe.

I 1960’erne udløb komponistrettighederne 50 år efter komponistens død. Og umiddelbart efter udløbet af Johan Svendsens rettigheder – i 1961 – tog den danske popsanger Eugen Tajmer Venetiansk Serenade på sit repertoire. Han indspillede den på en singleplade med følgende tekst på omslaget: “Caterina” (Venetiansk Serenade) (Joh. S. Svendsen – I. Meldgård). Eugen Tajmer med hans Eugenier og kor.”

Tajmer bearbejdede Svendsens sang temmelig grundigt. Den karakteristiske klaverstemme blev erstattet af en enkel poprytme i 4/4, som signalerer en mere nutidig situation, og titlen blev ændret til “Caterina”. I. Meldgaard forsynede sangen med en engelsk tekst, som fastholdt det italienske, men flyttede handlingen til den romantiske ø Capri:

“In the sunny Italy,
Near the island of Capri,
There I found my Caterina
On the way to Napoli.
Oh Caterina,
Please stay with me,
Caterina, please stay with me.”

Johan Svendsens arvinger anlagde sag om forvanskning imod Eugen Tajmers pladeselskab, Hede Nielsens Fabrikker, og sagen gik helt til Højesteret, som afsagde dom 27. januar 1965.

Fort at få en sagkyndig vurdering havde retten indkaldt udtalelse fra droit moral-udvalget (se s.xx) og forskellige andre sagkyndige.

Udvalgets medlemmer udtaler samlet, at “der må siges at foreligge en sådan krænkelse af Johan Svendsens kunstneriske anseelse og egenart som komponist, at kulturelle interesser ligeledes må være anset for krænkede.” I medlemmernes forskellige udtalelser er der grader af afsky for Tajmers brøde. Komponist og direktør for Det Kongelige Danske Musikkonservatorium Knudåge Riisager er så oprevet, at han tager forskud på dommen:

“... Den foretagne indspilning er efter min opfattelse et eksempel på den groveste og mest udtalte *droit moral*-krænkelse, som man kan forestille sig. Vidtgående melodiske, rytmiske og harmoniske forvrængninger og vansiringer af den mest pågående vulgære karakter, i en udførelse der ligger nær op ad persiflage, præger denne såkaldte bearbejdelse af Johan Svendsens romance. Gengivelsen ligger kunstnerisk og sangteknisk på det lavest mulige plan [...] Jeg henstiller derfor, at sagen forfølges hurtigst muligt, således at det ikke bliver udgiveren muligt, før en afgørelse er truffet i sagen, at erhverve sig en formue ved salget af dette usympatiske, aldeles uanstændige og formentlig fuldkommen ulovlige produkt.”

Flere bemærker på dette tidspunkt, at det her med pop- eller jazzbearbejdelser af klassiske temaer har grebet voldsomt om sig. Af denne grund forsøger de tiltalte da også at henvise til en udbredt praksis især i restaurationsmusik og underholdningsmusik med at versionere kendte melodier og spille dem i en skikkelse, som passer til lejligheden. Og netop praktikerne kommer Eugen Tajmer til undsætning. De er lidt mindre fine på den end konservatorie- og universitetsverdenen, og de ved godt, hvordan den store musik i

al almindelighed kommer ud til menigmand – gennem arrangementer og versioner på de ydmyge steder, caféer, restauranter, i militærmusik osv. Fra Københavns Musiker- og Orkesterforening lyder:

“Venetiansk Serenade har i en årrække været brugt som et decideret stykke cafémusik [...] og er et yndet stykke musik ved dansemusikken. Nævnte komposition er en af de melodier, som den mere professionelle musiker spiller udenad. Spilles der et tangopotpourri, hvor man skønner denne melodi velegnet, ja, så vælger man 4/4-rytme, men ellers er omtalte komposition igennem årene spillet i de mest utrolige rytmer.”

Her har vi altså en betydeligt mere pragmatisk holdning til kunsten – og den holdning, som skulle vise sig at blive den fremherskende i løbet af en kort årrække.

Dommen. Fem af syv dommere var enige – to dommere var uenige på visse punkter (dissens) – om at Landsrettens afgørelse skulle stå ved magt. Det betød, at Eugen Tajmers selskab blev dømt for at have krænkede “komponistens kunstneriske anseelse og egenart”, og at “kulturelle interesser herved er krænkede”. Man anså handlingen for “groft uagtksom”, og såvel pladeselskabet som en afdelingsleder her blev idømt bøder. Dertil kom, at pladeselskabet blev dømt til at tilintetgøre restoplaget af grammofonpladerne. Så havde man gjort, hvad man kunne, for at skaden ikke bredte sig yderligere. Det skulle siden vise sig, at denne sag blev den sidste af sin art i Danmark, bl.a. af netop den grund, som forsvaret havde anført: Bearbejdelser af temaer fra den klassiske musik skulle gå hen og blive en meget stor artikel inden for underholdningsmusikken.

Musikere som James Last, Richard Claydermann og Freddy Breck oversvømmede markedet med den type musik og gjorde det meningsløst at kæmpe imod.

TANGO

– HVEM BLEV JALOUX?

Jacob Gades *Tango Jalousie* spilles mere end tusind gange hver dag verden over. I september 2005 var det 80 år siden, at denne tango blev spillet første gang, og i de seneste mange år er sangen efter sigende blevet påbegyndt én gang hvert minut – det vil sige, at den ene tango ikke er færdig, før den næste begynder. Den findes i et utal af arrangementer, og den har været med i så forskellige film som *Døden på Nilen*, *Schindlers Liste* og *Silent Movie*. Den regnes for den mest spillede melodi nogensinde – på verdensplan. Og det er ensbetydende med penge til dem, der er så heldige at eje rettighederne.

Jacob Gade (1879-1963) var biografkapelmester, dvs. at han ledede et orkester, som spillede til stumfilmene i de store biografer. Inspireret af et aktuelt jalousimord skrev Gade i 1925 sin tango, som blev spillet første gang til filmen *Don Q Son of Zorro* med Douglas Fairbanks og Mary Astor. Filmen handler om den mytiske skikkelse, Zorros søn, Don Q, og den udspiller sig i et mexicansk miljø, hvortil Gades nye stykke med dets eksotiske stemning egnede sig godt. I hvert fald gjorde tangoen allerede ved førsteopførelsen den 14. september 1925 stor lykke. Man var klar over, at her var tale om noget særligt. Gade havde lige netop startet et musikforlag sammen med kollegaen Jens Warny – Gade & Warnys Musikforlag, og *Tango Jalousie* blev dette forlags første udgivelse.

I farten glemte Gade, at den eksklusivkontrakt, som han havde underskrevet med datidens største danske musikforlag, Wilhelm Hansen, først udløb den 15. september 1925 – altså dagen efter tangoens premiere! Men det var værre endnu: Gade havde heller ikke meddelt forlaget, at han kort tid før havde sendt noderne til England og ladet dem indspille der!

Wilhelm Hansen var ikke klar over det sidste, men forlangte en godtgørelse for det kontraktbrud, som Gade “var kommet til” at begå med sin udgivelse på eget forlag. Man aftalte en bod: Hvert år skulle Gade betale en del af indtjeningen ved tangoen til Wilhelm Hansen.



(© Edition Wilhelm Hansen AS, København. Trykt med tilladelse.)

Så skulle den uoverensstemmelse være ude af verden. Det var jo trods alt ikke så meget, det drejede sig om!

Cirka samtidig begyndte tangoens virkelige storhedstid. Og med tanke på sine egne besværligheder med at få støtte til sine violinstudier oprettede Jacob Gade i 1956 et legat for unge musiktalenter. Efter Gades død i 1963 arvede Jacob Gades legat samtlige rettigheder til hans musik.

Gade var aldrig tilfreds med den måde, komponisternes interesser blev varetaget på. I 1941 fremlagde han i pressen eksempler på uregelmæssigheder i KODAs afregninger til ham selv. Han påviste, hvordan han fx fik helt vilkårlige beløb udbetalt. Igennem december måned fremlagde han det ene grosteske eksempel efter det andet. Det blev en hidsig affære, og efterhånden forlangte flere og flere statslig indblanding over for KODA.

D. 19. januar 1942 gik Gade til politiet med sin sag, og der blev indledt politiundersøgelse, men allerede 26. januar afviste Bedrageriafdelingen Gades anmeldelse.

Sidst i januar henvendte formanden for Forenede Komponister og Forfattere, Ossian Svanberg, sig til Undervisningsministeriet med krav om, at staten overtog hele administrationen af kunstnerrettigheder. Heller ikke dette gav det ønskede resultat. Gade blev mere og mere bitter, og da han til stadighed løb panden mod muren, tilbageholdt han i flere år sine kompositioner.

Fx udkom der i hele 1943 kun én melodi hos Wilhelm Hansen, "Københavnerviv", som havde ligget i skuffen siden 1937. Næste gang, Wilhelm Hansen udsendte en komposition af Gade, var i 1948.

I 1993 lægger Gadelegatet sag an mod Wilhelm Hansen Musik-forlag. Legatet ønsker at revidere den gamle aftale fra 1925. Nu drejer det sig jo om rigtigt mange penge, og legatbestyrelsen mener, at forlaget bør give afkald på indtægterne fra tangoen, nu hvor beskyttelsestiden for længst må være udløbet.

Højesteret gav legatet ret i, at det ikke længere var rimeligt at fortsætte aftalen fra 1925 om den løbende andel af indtægterne. Til gengæld fik forlaget medhold på stort set alle andre vigtige punkter – bl.a. det at forlaget beholdt sine rettigheder i egenskab af Warnys Musikforlag (som WH i mellemtiden havde købt), men mistede sine rettigheder i egenskab af Wilhelm Hansen Musik-forlag – dog lige med den krølle, at WH beholdt 25% af de udenlandske mekaniske rettigheder. Højesteretssagen endte med snarere at handle om kontraktret end om ophavsret. Men samtidig gav den indblik i, hvor komplicerede denne slags sager kan være. Og det gør det jo bestemt ikke lettere, at den primære skikkelse spillede på flere heste, og at en del af aftalerne (fx de fleste Warny-kontrakter) er bortkommet.

Hvert år uddeler Gadelegatet mellem en halv og en hel million kroner til unge musiktalenter. Det giver samlet et beløb på over 20 millioner siden 1963, hvor legatet blev uddelt første gang.

FRA WIMOWEH TIL VIMMERSVEJ – OG MEGET MERE

En sort sydafrikansk sanger ved navn Solomon Linda udgav i 1939 i Johannesburg en sang med titlen "Mbube" – Løven. Sangens refræn kendte Solomon fra råbene i sin



Solomon Linda og hans Evening Birds. (Copyright udløbet.)

barndoms jagt på de løver, som var ude efter familiens kvæg – “Wimoweh”, gentaget igen og igen. Solomon, som levede af tilfældigt arbejde som bl.a. entertainer, indspillede i 1939 sangen med sin gruppe The Evening Birds. Mbube blev et stort hit, som igennem 1940’erne solgte i nærheden af 100.000 eksemplarer. Den blev så populær, at zulu-vokalmusik blev kendt under betegnelsen “Mbube Music”. Herfra bevægede sangen sig så ad krogede veje ud i den hastigt mere og mere populære genre ”folk music”. Det sydafrikanske pladeselskab tilbød sangen til Decca, som ikke var interesseret. Men det var folkemusikforskeren Alan Lomax, og han tog den i 1949 med til den berømte folkesanger Pete Seeger, som i 1952 indspillede den sammen med sin gruppe The

Weavers. Ingen tænkte på Solomon Linda, og sangen blev opført med “Paul Campbell” som ophavsmand. Navnet var pseudonym for gruppen! På forsiden af coveret stod med store bogstaver: “Gordon Jenkins & His Orchestra” og med lidt mindre: “The Weavers”. Ikke et ord om Solomon Linda.

I 1950’erne var den såkaldte “doo-wop”-musik på sit højdepunkt. Vokalgrupper med uskyldsrene tekster om kærlighed og refræner som “buh-dang-a-dang-dang”, “doo-wop” og “dom-dooby-dom-wo-oh, dooby dooby”. En doo-wop-gruppe ved navn The Tokens med Neil Sedaka som forsanger havde i 1959 sangen “Tonight I Fell In Love” som nr. 15 på den nationale hitliste. Det gav dem deres livs chance for en audition på RCA.



Solomon Lindas døtre i studiet. (© Jesper Strudsholm. Trykt med tilladelse. Med tak til RecArt Music)

De var ligesom det øvrige USA optaget af de folkemusikalske strømninger, og de valgte “Wimoweh”, som de havde hørt med The Weavers, til formålet. RCA var tilfredse, men fandt teksten lidt tam og bad derfor en Georg Weiss om at skrive en ny tekst. Det blev til “The Lion Sleeps Tonight”, og med den titel indspillede de Solomons sang i RCA’s studier på Manhattan i maj 1961. Ophavsmand: Weiss-Peretti-Creatore – hvem de sidste så er?

Weiss møblerede lidt om på det oprindelige arrangement, idet han gjorde den afsluttede falsket til hovedtemaet i “The Lion Sleeps Tonight”. Men grundmaterialet var det samme. Og Solomon blev igen grundigt glemmt.

Han døde i 1962 som en fattig mand med et par hundrede kroner i banken. Sangens verdensomspændende rettigheder er i dag registreret i Weiss’ selskab Abilene Music, som gennem årene har modtaget millioner i royalties for andres brug af sangen. Solomon Lindas tre døtre, Fildah, Elizabeth og Delphi, som bor i forstaden Soweto, har fået mindre beløb, bl.a. i forbindelse med en retssag mellem Abilene og Pete Seegers selskab Folkways om rettigheder til sangen.

Søstrenes advokat, Hanro Friedrich, og Sydafrikas førende copyrightekspert, advokat Owen Dean, har i nogle år udviklet planer for, hvordan de kunne skaffe nogle af de mange millioner, som Mbube indspiller, til

Soweto og Sydafrika, hvor sangen er blevet et symbol på den rige verdens udnyttelse af Afrikas righdomme.

Sangen er indspillet i flere hundrede versioner med orkestre og solister som John Barry, Chris Barber, Jimmy Dorsey, Brian Eno, Pete Seeger, Salif Keita, Miriam Makeba, James Last, Ladysmith Black Mambazo, R.E.M., Yma Sumac og Klaus Wunderlich – kun yderst sjældent med Solomon Linda på creditlisten. I reglen med Weiss, Campbell eller trad./Campbell.

I 1975 udgav den århusianske sanger Fleming “Bamse” Jørgensen Wimoweh som “Vimmersvej”. Sangen blev et kæmpehit, og Bamse havde naturligvis søgt om tilladelse hos det amerikanske selskab til dansk tekstning og udgivelse. Han kendte ikke Solomonhistorien. Men da han i 2003 blev opmærksom på sammenhængen, kontaktede Bamse Solomons døtre, og sammen lavede de en ny indspilning af “Mbube”/“Vimmersvej”, hvis indtjening gik til søstrene som et plaster såret – tabet af de penge, som sangen indtil nu har indspillet. Pengene herfra er gået til dem, der har sat sig på rettighe-derne, og dem som har set bort fra Solomon Linda og “lånt” hans sang.

Et nyt kapitel i sagen begyndte, da Disney-koncernen tog Solomons sang til sig – først i musicalen “The Lion King” på Broadway og senere i tegnefilmen af samme navn, som først gik i biograferne og senere udkom på dvd. Den sydafrikanske journalist Rian Malan skrev i Rolling Stone, at “Mbube” formentlig har indspillet i alt 100 millioner kroner, hvoraf de fleste er gået til Georg Weiss for “The Lion Sleeps Tonight”. Det er virkeligt store summer i royalty, og Solomons døtre har nu sammen med de to advo-

kater anlagt sag imod Disneykoncernen for at få del i de store summer, som faderens melodi repræsenterer.

Disneykoncernens første modtræk var en begæring om at få sagen afvist, men det nægtede dommeren ved første retsmøde i efteråret 2004. Selskabet ville forhindre, at en domstolsafgørelse fra slutningen af juni kunne føres ud i livet. Anklagens påstand lød på, at 240 af Disneys varemærker (Mickey Mouse, Anders And m.fl.) ville kunne sælges for at skaffe penge til Lindas familie.

Døtrene har sagsøgt Disneykoncernen for et beløb på 1,6 millioner dollars, svarende til det beløb, som sangen har indspillet i The Lion King siden 1987. Familien kræver med henvisning til den sydafrikanske copyright-lovgivning, at Solomon Lindas efterkommere indtil 25 år efter hans død skal anerkendes som rettighedshavere til “Mbube”.

Pete Seegers selskab, Folkways, er ikke omfattet af retssagen, men her er der indgået et forlig, så selskabet betaler Lindafamilien 3.000 dollars om året og finansierer et minde-mærke for Solomon Linda.

Sidste nyt: (februar 2006) Med støtte fra bl.a. den sydafrikanske regering har Solomon Lindas efterkommere ved advokaten Sean Owen i midten af februar 2006 ført sagen til en betydelig sejr for familien. Owen havde sat sig et overkommeligt mål – bare at få penge for brugen af “The Lion Sleeps Tonight” i filmen *The Lion King*. Men Dean og familien fik langt flere indrømmelser, end de havde turdet håbe. Abilene Music lovede at dele indtægterne fra samtlige 150 genindspilninger – inklusiv Vimmersvej – med søstrene. Ene-ste betingelse er, at de ikke røber, hvor store beløb det drejer sig om!



Pete Seeger i spotlyset sammen med Bob Dylan. Seeger lancerede meget folkelig musik på den internationale musikscene, men han "glemte" undertiden at kreditere musikkens ophavsmænd, fx cubanske Joseito Fernandez. (Topfoto / Polfoto)

GUANTANAMERA – IKKE BARE TOMS KARAMELLER

I Danmark hedder sangen "Toms Karameller" – en fordanskning af den cubanske titel "Guantanamera" med en bestemt reklamehensigt. Men det ved de selvfølgelig ikke noget om på Cuba.

Historien om sangens vej fra Guantanamo på Cuba til Ballerup nær København er lang og kringlet – og belagt med økonomiske interesser...

En cubansk radiostation sendte i en del år fra begyndelsen af 1930'erne et dagligt radioprogram, som beskæftigede sig med aktu-

elle emner fra forskellige dele af Cuba. Som sædvanligt har sådan et program en musikalsk signatur, og i dette tilfælde havde man valgt en melodi af Joseito Fernández (1908-79) med hans orkester Raimundo Pia y Rive-ro. Sangen var bygget op over en traditionel musikalsk form, guajira, med improviserede vers til lejligheden og et fast refræn. Sangen blev rettet ind efter det aktuelle indhold og tilegnet forskellige cubanske byer. I de improviserede vers kommenterede Joseito det særlige ved de enkelte byer – ikke mindst de kvindelige indbyggere! Og refrænet slog det fast: Var pigen fra Santa Clara, lød refrænet "Santa Clarina, guarija Santa Clarina" og var hun fra Guantanamo, blev det "Guantanamera, guarija Guantanamera".

(“guarija” kan også betyde bondepige). Især denne sidste blev populær, og Joseito Fernández siger selv, at det skyldtes, at han var varm på en pige i Guantanamo.

Fernández indspillede efterhånden sangen “Guantanamera” i forskellige versioner, og en række andre cubanske orkestre tog sangen op – som det altid har været praksis. Joseito registrerede officielt sangen i 1941 med det formål at få beskyttet sine rettigheder til den. Men helt effektiv var denne beskyttelse nu ikke.

Næste fase i sangens historie foregår i USA. Efter den cubanske revolution i 1959 var en ung cubansk musikstuderende, Hector Angulo, på et treårs stipendieophold på Manhattan School of Music i USA. I den forbindelse fik han et kort vikariat på en sommerlejr for børn, Camp Woodland. Her lærte han børnene forskellige cubanske sange, bl.a. den populære Guantanamera. Og som den lærde unge mand, han var, erstattede han Joseitos improviserede vers med vers fra den cubanske nationalskjald José Martíts digtsamling Versos Sencillos (enkle vers).

Den populære folkesanger Pete Seeger besøgte på et tidspunkt lejren og lærte sangen. Angulo fortalte ham, at det var en gammel cubansk sang med tekst af Martí. Alligevel indspillede Seeger sangen og registrerede dens ophavsmænd som Pete Seeger/Hector Angulo. Angulo gjorde bemærkninger om, at sangen allerede var registreret, og efter kort tid henvendte det nationale cubanske selskab Egrem sig til Pete Seegers selskab.

Nu er det jo altså sådan, at Cuba i en lang årrække har været udsat for en streng handelsembargo fra USA. Og derfor kunne der ikke overføres rettighedspenge fra USA til

Cuba. For at løse dette problem overførte EGREM og Joseito Fernández alle deres rettigheder til et selskab i Spanien. Fra officiel amerikansk side slår man sig stadig i det juridiske tøj, for kun halvdelen af den forfaldne royalty er blevet udbetalt til det spanske selskab. En vigtig sejr har man dog nået, for nu er Guantanamera internationalt registreret således: Tekst og musik: Joseito Fernández Diaz. Arrangement: Pete Seeger. Tekstlig “adaptation”: Hector Angulo efter José Martí.

DEN KULTURELLE ARV – ER DEN FÆLLESEJE?

Ejendomsforholdene på det kulturelle område og fordelingen af indtjeningen på det kulturelle marked er én side af bekymringen for musikkens tarv. En anden side er bekymringen for fællesejet, den kulturelle arv – “the public domain”.

Når man diskuterer retten til frit at omgås den kulturelle arv, kommer følelserne let i spil. Opfattelsen af kulturen som fælles arv og fælles ansvar deles af mange. Både arv og ansvar ses som en umistelig del af den historiske udvikling, som bør beskyttes og reguleres af lovgivningen.

Kulturen er et forbrugsgode, samtidig med at den er en forpligtelse, som sorterer under fællesskabet. Opfattelsen ses udtrykt flere steder i loven om ophavsret, fx:

“Værket må ikke ændres eller gøres tilgængeligt for almenheden på en måde eller i en sammenhæng, der er krænkende for ophavsmandens litterære eller kunstneriske anseelse eller egenart.”

(lov om ophavsret § 3, stk. 2)

eller:

“Overdragelse af ophavsret giver ikke hververen ret til at ændre værket, medmindre ændringen er sædvanlig eller åbenbart forudsat.”

(ibid. § 56, stk.1)

eller:

“Et litterært eller kunstnerisk værk må ikke gøres tilgængeligt for almenheden under en titel, et pseudonym eller et mærke, som er egnet til at fremkalde forveksling med et tidligere offentliggjort værk eller dets ophavsmand.”

(ibid. § 73, stk. 1)

eller:

“Loven gælder også for værker og frembringelser m.v., som er frembragt før lovens ikrafttræden.”

(ibid. § 90, stk. 1).

Det er vigtigt stof, vi har med at gøre. Og man kan tænke på den særlige form for kulturelt fælleseje, som man kalder “danefæ”.

Den officielle tankegang i dén forbindelse er, at alle skal have lige adgang til kulturel arv, som pludselig dukker op, og at ingen må “sætte sig” på den for egen vindings skyld. The public domain må man ikke lægge sin klamme hånd på.

Lessig, Disney og public domain. Den meget aktive professor Lawrence Lessig fra Stanford University med speciale i internetlovgivning bruger Disneykoncernen som eksempel, når han skal redegøre for spørgsmål vedrørende den kulturelle arv, kulturelle lån m.v.: “Ingen kan gøre det samme ved Disney, som Disney gjorde ved Brødrene Grimm”, ynder Lessig at sige med henvisning til, at Grimms eventyr, som igen

trækker på det store fælles fond af folkeeventyr, har forsynet Disney med en mængde af de figurer, som koncernen har gjort til sine egne: Askepot, Snehvide m.v. Hertil kommer en lang multikulturel liste over stof fra andre folkelige traditioner, fx Aladdin, Skønheden og Udyret, Herkules, Robin Hood, Pocahontas og Davy Crockett. Så snart disse figurer og deres historie er blevet til Disneyfigurer, med alt hvad det medfører af merchandise og andet krimskrams, sættes kontrollen ind, og ingen må røre det, der nu er Disneys ejendom.

Det begyndte i 1928 med Disneys første mesterværk med Mickey Mouse: *Steamboat Willie*. Denne berømmede og skelsættende musiktegnfilms handling er rent faktisk taget direkte fra Buster Keatons stumfilm *Steamboat Bill Jr.* – også fra 1928 og med teknik fra Al Jolsons film *The Jazz Singer* fra året før.

Det er en slags munter parodi på Buster Keatons film. Dengang gjaldt der i USA en 14-års beskyttelse på skrevne værker, men man havde endnu ikke etableret nogen lovgivning for det nye område, filmen. Så der var frit slag, og Disneys enestående kreativitet førte til et nyt og fremragende værk.

Disney fortsatte på samme måde med Grimms eventyr og talløse andre forlæg fra public domain. Han behøvede ikke at spørge nogen – det var jo fællesejet, han tog for sig af!

Lessigs parole er: Vi bygger altid på fortiden – enhver kulturel tilstand er et remiks af, hvad der gik forud. Hvis man forhindrer dette kulturelle flow, spænder man ben for betingelserne for den kulturelle kreativitet. Internettet har gjort denne problemstilling endnu mere påtrængende.

For internettet har i enestående grad mulighed for at almenføre arven og give almenheden adgang til det fælles gods. De store koncerners – herunder Disneys – krav om ophavsret til indhold, koder, netværk etc. kan dræbe al den kreativitet og frihed, som internettet oprindeligt gjorde mulig – og dermed også forhindre udviklingen af teknologier, systemer og indhold.

Lessig argumenterer imod de gængse copyrightbestemmelser. Han hævder, at de begrænser mulighederne, og han advarer imod et internet, der helt er kontrolleret af store koncerner, som har råd til at sende hærskarer af advokater efter enhver, der truer deres position.

I nyere tid har Disney kastet sig over hovedværker fra 1800-tallets europæiske litteratur, fx *Lille Hiawatha* (Longfellow), *Junglebogen* (Rudyard Kipling), *Den lille havfrue* (H.C. Andersen), *Alice i Eventyrland* (Lewis Carroll), *Oliver Twist* (Charles Dickens), *Skatteøen* (Robert Louis Stevenson), *De tre Musketerer* (Alexandre Dumas), *Pinocchio* (Carlo Collodi) og Victor Hugos *Klokkeren fra Notre Dame*.

“Jeg synes, at det er helt i orden, at Disney tager Victor Hugos fortælling om klokkeren fra Notre Dame og laver den til en film uden at betale en øre til Victor Hugos arvinger. Jeg mener ikke, at arvingerne har noget lovligt eller moralsk krav over for Disney – de kan allerhøjest brokke sig over, at det var en dårlig film. Men så må man tilsvarende spørge Disney. Hvorfor skulle de have lov til at tage værker fra offentligheden, når de mener, at intet af det, de selv skaber, skal have lov til at blive en del af den frie, offentlige kultur.”

(Lessig i PROSAbladet, november 2002).

Forfatteren David Bollier nævner i bogen *Brand Name Bullies* også eksempler på Disneys fremfærd over for stof fra public domain: I 1989, da The Academy of Motion Pictures, Arts and Sciences åbnede den årlige Oscaruddeling, skete det med et sang- og dansenummer, som gjorde lidt grin med Snehvideskikkelsen.

Disney forlangte en undskyldning! Man følte, at nummeret besmittede det uskyldige og sunde billede af Snehvide – en af Disneys allermest værdifulde intellektuelle besiddelser. Akademiet afslog – naturligvis – at komme med den undskyldning, og episoden kom først og fremmest til at demonstrere Disneykoncernens ejerfornemmelse over for public domain.

Lessig er ikke alene et juridisk hoved; han går også efter praktiske løsninger. Han har således i 2001 været med til at oprette en alternativ form for copyrightbeskyttelse, som han kalder “Creative Commons” – det kreative fællesskab. Det engelsk/amerikanske begreb “commons” svarer til det danske “fælled” eller “overdrev”.

I jordfællesskabets tid de vange, som henlå til fællesgræsning. Kun de lokale, som var en del af fællesskabet, havde ret til at have deres kreaturer gående på fælleden. Hver “fælle” havde interesse i vedligeholdelse af fælleden. Men fælleden som sådan var ikke egentlig “ejendom”, for andelene kunne ikke handles.

Ordet commons er flertal, fordi det refererer til et sæt af fordele, man havde som medlem af fællesskabet, fx også adgang til brænde.

Forudsætningen for en sådan ordning er konsensus, dvs. at den enkelte ikke rækker

ud efter mere end det, der er hans. I det øjeblik, det sker, er fællesskabet truet, og der må skrives til lovgivning. Jyske Lov fra 1241 siger det således: ”Med lov skal land bygges, men ville enhver nøjes med sit eget og lade andre nyde samme ret, da behøvede man ikke nogen lov”.

Creative Commons. Creative Commons er et særligt nonprofitlicenseringssystem, som grundlæggende tillader videreanvendelse af ophavsretsbeskyttet materiale på betingelse af, at brugeren tilsvarende tillader videreanvendelse af sit nye materiale (”some rights reserved”, som man kalder det med adresse til den gængse ”all rights reserved”). Hertil kommer, at man skal kreditere den oprindelige ophavsmand for lånet.

Creative Commons refererer i navnet til det engelske ord for fælled – de fælles jordstykker, som den engelske adel senere indhegnede. Symbolikken er til at føle på. Creative Commons tager billedligt udgangspunkt i idéen om at rive alle hegnsplæ og hegn omkring vores fælles kultur ned – eller i hvert fald få bygget nogle porte ind til den. De vil ikke afskaffe ophavsretten, men give kreative mennesker mulighed for at afstå fra nogle af dens bestemmelser. Som fx kontrollen over retten til at sample.

De har skabt nogle gratis, juridisk holdbare licenser til vidt forskellig brug – herunder nogle, som er skræddersyet til samplermusik. Hvis man ønsker at udgive sit værk under en ”creative commons”-licens, følger der med udgivelsen en ”Commons Deed”, dvs. et dokument, som deklarerer værkets licensmæssige forhold, et dokument, som holder i retten samt en digital kode med licensen i digital form til brug for maskinidentifikation. Hertil kommer et ”some rights reserved”-badge (i

modsatning til ”All rights reserved”), som er med til at udbrede kendskabet til sagen.

Creative Commons har en særlig musikdel, kaldet Creative Commons Music Sharing License. Når man mærker sin musik med dette tegn, ved andre, at man har copy-right til musikken, at man giver tilladelse til download, fildeling, kopiering og webcast – men ikke til bearbejdelse, salg eller anden kommerciel udnyttelse. Samtidig kan man lægge sine ting ind på ”Common Content”, hvor brugere kan komme i kontakt med en for at forhandle vilkår for kommerciel udnyttelse.

Og man kan få gratis plads på Creative Commons audio search engine, hvor det er let at søge efter musikken. Nogle opfatter Creative Commons som en modsætning til ophavsretten. Det er ikke tilfældet. Indholdet i Creative Commons kan uden problemer fungere og indpasses i det ophavsretlige system.

Det er i overensstemmelse med ophavsretssystemet at give helt eller delvis afkald på sine rettigheder, således at brugere i højere grad må kopiere værker, end hvad der følger af loven. Der er naturligvis tale om frit valg, om ophavsmanden ønsker at hævde sine lovlige ophavsrettigheder.

SAMPLING – TYVERI ELLER KULTURELT REMIKS?

Som vi har set, har komponister og udøven- de kunstnere altid tidligere taget melodier, rytmer eller stiltræk fra deres yndlings- sange og bygget videre på dem, men i nyeste tid er der virkelig opstået en musikalsk trus- sel imod den gamle orden: rapmusikken og dens centrale forudsætning.



Scanpix / Corbis

Musikproduktionens hidtidige orden og op-havsretssystemet i det hele taget er udsat for et frontalangreb i form af hiphoppens kunstneriske grundlag, nemlig sampling-teknikken.

I 1980'erne udfordrede to diametralt modsatte tendenser de gængse copyright-principper: På den ene side blev kortere og kortere (samplede) musikalske elementer udråbt til at være tyveri – og på den anden side blev der udviklet mere og mere raffineret teknik til at lave disse samplinger.

Nye stilarter opstod: hiphop, rap, DJing, mash-up, bootleg osv., og det blev stadig sværere at afgøre, hvor grænsen mellem original kunstnerisk nyskabelse og musikalsk tyveri gik.

Vi er i 1980'ernes New York. Den sorte disc-jockey Afrika Bambaataa (Bambaataa Kahan Aasim) er siden 1970'erne blevet kendt som foregangsmand inden for den politiske hiphop og rap i New York. Han er bosat i bydelen The Bronx, hvor han er vokset op med den lokale kultur med dens bander, vold og narko, og han har som voksen kastet sig ind i bekæmpelsen af volden i The Bronx. Afrika Bambaataa blev påvirket af brasilianske dansegrupper på besøg i Harlem og inspireret af Cy Endfields film *Zulu* (1964) om en zuluhøvding, der kæmper for sit land. Han danner dansegruppen Zulu Nation, som prædiker ikkevold. Gruppen bliver hurtigt samlingssted for tidligere bandemedlemmer som Bambaataa selv, som nu opererer som breakdancere, rappere, graffitikunstnere og musikere. Gruppen efterlever de normer og mekanismer,

som de kender fra deres bander, men nu bruger de dem til at opretholde og udbrede hiphopmiljøets idealer og aktiviteter.

På den måde bliver Bambaataa en positiv kraft, der er med til at fastholde miljøet som en både musikalsk og politisk bevægelse. Han tilslutter sig samtidig den afrikansk-muslimske bevægelse The Nation of Islam, som har tilknytning til The Black Panthers. Han arbejder målbevidst for etableringen af et ikke-racistisk og ikke-voldeligt samfund. Musikalsk viser Bambaataas politiske engagement sig bl.a. ved, at han mikser politiske taler af Malcolm X og Martin Luther King ind i sine breakbeats.

I overensstemmelse med den afrikanske tradition for mundtlig overlevering og for en musikalsk kultur med dominerende elementer af tranceskabende trommerytmer og magiske ord bliver Bambaataas musik en udadvendt, energiladet, dansabel og funky festmusik. Den bliver samlingspunkt og udtryk for socialt engagement og antiautoritær selvbevidsthed. Sådan fungerer musikken – og udelukkende i livesituationer, hvor den umiddelbare kontakt mellem musikere og dansere er intakt.

Men i 1982 bryder Bambaataa med livetraditionen og udgiver det stilskabende nummer "Planet Rock" sammen med raptrioen The Soul Sonic Force og produceren Arthur Baker. Genren er blevet kaldt "electro" eller "electro funk", og den er kendetegnet ved at kombinere tunge funkinspirerede basfigurer og lydeffekter spillet på synthesizer. Et vigtigt lån til "Planet Rock" stammer fra det tyske band Kraftwerk. Dels er der tale om monotone elektroniske trommerytmer fra "Numbers" (*Computerworld*, 1981), dels et gennemgående synthesizertema fra grup-

pens "Trans Europe Express" (*Trans Europe Express*, 1977). Disse lyde indgår på linje med alle de andre lån og eget originalt materiale i det konglomerat af lyde, som nummeret udgør.

På grund af de meget tydelige lån fra andre identificerbare numre i pladebranchen sætter Bambaataas nummer gang i debatten om juridiske og økonomiske rettigheder til originalt musikalsk stof. Særlig grelt forekommer det nogen, at Bambaataa og Baker krediterer sig selv som komponister til et nummer, hvis grundbeat og hookline bevisligt stammer fra den tyske gruppe Kraftwerk. Og Kraftwerk anlægger da også sag imod Bambaataa og Baker med et stort erstatningskrav – og vinder den.

Argumenterne er mange, og især hører man protester fra musikere. De siger bl.a., at den genre, som "Planet Rock" er en del af – og selv har været med til at skabe – som forudsætning og livsgrundlag har lån og remiks fra anden musik – ofte helt ned i detaljer af sekunders varighed, og ofte improviseret. Uden den fremgangsmåde er genren meningsløs. Nogle kulturteoretikere fremhæver det standpunkt, at al kultur i virkeligheden er en form for remiks af, hvad der gik forud (se side 50-51). Med dét standpunkt må en dom som den mod Bambaataa og Baker forekomme invaliderende for udviklingen af denne type musik. Et af resultaterne af den debat, som fulgte i kølvandet på sagen, er at udøvende musikere og komponister, discjockeyer og producere er blevet særligt opmærksomme på enten at klare rettighederne til sampling af andres musik ved omhyggeligt at betale for lånet og kreditere dets ophavsmænd eller også at manipulere deres samlinger af andres musik til ukendelighed.

Hvad det lovgivningsmæssige angår, er der mange i samplingsmiljøerne, som betragter det som et paradoks i musikkulturen, at ophavsretsloven – som blev skabt for at beskytte kunstnernes ejendom, men også for at ansøre kunstnere til at skabe – nu anses for at være en hindring for den moderne musiks fri udfoldelse.

Samtidig med at håndhævelsen af den betynder omdirigering af penge til clearingfirmaer, til advokater og til rettighedshavere, der ikke er kunstnere – og til pladeselskaber og musikforlag.

DET GRÅ ALBUMS GRUMSEDE MODTAGELSE

Discjockey og producer Danger Mouse voksede op i USA. Omkring år 2000 blev han en del af Londons undergrunds hiphopscene. I december 2003 udgav han privat et uautoriseret remiks af rapperen Jay-Z's *The Black Album*, hvorfra han brugte en a cappella-melodi. Det er der ikke noget bemærkelsesværdigt i, for det er nærmest sådan, man gør det i de kredse: Man tager vokalen fra en aktuel udgivelse og lægger nye breakbeats til.

Han miksede Jay-Z sammen med samples fra The Beatles' *The White Album*, og gik således uden for det traditionelle hiphoprepertoire. Ligesom ideen med at kombinere det sorte og det hvide album var nærliggende, var titlen *The Grey Album* til at forudsige, men nok ikke helt reaktionerne. Mens Jay-Z's materiale var lagt ud til fri afbenyttelse på nettet, fremkom pladeselskabet EMI med voldsomme protester. EMI forlangte, at albummet omgående blev trukket tilbage både af Danger Mouse og den portal, som først husede *The Grey Album*, hiphopside.com.

EMI kontrollerer The Beatles' indspilninger for Capitol Records Inc. Forlagsdelen af The Beatles' katalog ejes af Sony Music/ATV Publishing, som igen ejes af Sony Music og Michael Jackson.

Danger Mouse hævdede, at han skabte *The Grey Album* alene som en begrænset reklameudgivelse på et begrænset antal kopier, men at det hurtigt fandt vej ud i butikkerne og til sites på nettet. Han erklærede sig villig til at stoppe udgivelsen og ikke fremstille flere eksemplarer. På grund af det begrænsede oplag forventede han ikke yderligere problemer.

Det var hans tanke at afvente reaktionerne fra såvel Jay-Z som de to nulevende beatler, Ringo og Paul. Hvis de ikke var tilfredse, ville han stikke halen mellem benene! Men så snart *The Grey Album* var ude i omløb, gik rygterne. Hiphopfans i store mængder efterspurgte det, og snart lå det på samtlige fil-delings tjenester som et af de mest downloadede overhovedet. Men samtidig skete der noget andet, som gav EMI noget at tænke over: Efterspørgslen efter The Beatles' *The White Album* øgedes dramatisk!

Den genre, vi taler om her, går under navne som "mash-up" eller "bootleg" – en blanding af samplebaserede indspilninger, som er dukket op i klubber og på internettet siden 2000. Metoden er ikke ny. Discjockeyer som Kool Herc og Grandmaster Flash kombinerede i 1980'erne trommespor fra vinylplader til lange breakbeats, som der kunne rappes hen over. Og det første hiphophit, Sugarhill Gangs *Rapper's Delight*, bruger uafbrudt en genkendelig baslinje fra et Chic-hit fra 70'erne. I mash-up-branchen er det den almindelige opfattelse, at det første mash-up hit er fra 1994, hvor Evolution Control Com-

mittee kombinerede en Public Enemy rap og et instrumentalnummer af Herp Albert.

Der er en klar teknisk baggrund bag genrens hurtige udbredelse: Billige computere og software, som er let at bruge som fx programmer som Acid og Pro-Tools, gør hver dagligstue til et potentielt lydstudie. Og internettet og P2P-distributionen gør enhver person til potentielt pladeselskab. Mængder af hjemmelavet stof væltede ud på nettet, og i den pall mall udmærkede *The Grey Album* sig. Kendere af stilen betragter det grå album som en kunstnerisk bedrift. Og det er da også et imponerende gennearbejdet værk. Albummet åbner med et vemodigt selvbiografisk spor (December 4th) med korte citater af Jay-Z's mor. Hertil lægger Danger Mouse The Beatles' delikate og kontemplative Mother Nature's Son. Og Jay-Z's hardrocknummer 99 Problems blev kombineret med det centrale riff fra The Beatles' "Helter Skelter". Andre Beatlessange blev skåret op i så små bidder, at de næppe kan genkendes – her en stump af "Julia" og der en stump "Long, long, long".

Danger Mouse afsluttede sit album lige inden jul 2003 og lavede kopier til et par venner. Men da han kom tilbage fra juleferie med familien, var det hele på den anden ende. Dels var EMI oppe på mærkerne, dels var efterspørgslen efter det grå album voldsom – sammen med forargelsen over EMI's fremfærd. Og efterhånden som de to tendenser voksede, tiltog også opfattelsen af, at sampling af denne art bør være "fair use", tilladt brug (mere om det senere), og at der burde gælde de samme regler for dem som for coverversioner af sange.

The New Yorker anmeldte udgivelsen som Best of 2004, Rolling Stone kaldte den "the

ultimate remix record", The Boston Globe talte om "the most creatively captivating"-udgivelse i det år – og internetpopulariteten fik mange discjockeyerne til at mikse The Black Album sammen med mange andre kunstnere. (fx Weezer: *Mike's "The Black and Blue Album"* og Pavement: *Dj N-Wee's "The Slack Album"*).

En meget markant protest over musikindustriens fremfærd og samtidig solidaritetstilkendegivelse over for Danger Mouse fandt sted 24. februar 2004, kaldet "The Grey Tuesday", hvor omkring 170 websites udbød en kopi af *The Grey Album* – og det til trods for at mange af disse sites allerede havde modtaget et brev fra EMI's advokater om at standse denne aktivitet på nettet. Manifestationen fra sympatisørerne var så omfattende, at den er gået over i historien som symbol på den digitale civile ulydighed.

Takket være denne begivenhed kunne millioner af mennesker nu høre *The Grey Album*. Albummet blev på den dag det mest downloadede nummer med over 100.000 downloadede kopier. Det er mere end en million numre! Protesten var organiseret af musikaktivistprojektet 'Downhill Battle', som også er initiativtager til sitet bannedmusic.org, som fortsætter bestræbelserne. Fra Downhill Battles side er man ikke uforsonlig, men foreslår en mindelig ordning i lighed med den, der gælder for coverversioner:

"...one solution to this problem is anything but radical: compulsory licensing with a reasonable fee (this is how cover songs work: you cover a song, you pay a small percentage of your record sales). Predictably, music monopolists like EMI like complete control better than simple, painless improvements. And of course,

at Downhill Battle we prefer more fundamental change.”

Fronterne trækkes stadig kraftigere op. I september 2004 blev det ved en amerikansk appeldomstol slået fast, at der skal betales for hver eneste sample, som bruges af musikproducere, også bittesmå lydstumper og akkorder, som er forandret til næsten ukendelighed. Sagen – Bridgeport Music mod Westbound Records – drejede sig om et halvandet sekund langt sample fra sangen ”Get Off Your Ass And Jam” med George Clinton and Funkadelic, som var blevet brugt i NWA’s sang ”100 Miles and Runnin’” i 1998. En uge efter denne kontroversielle afgørelse tog Downhill Battle igen initiativ til et protestprojekt. Gruppen opfordrede musikere til at lave 30 sekunder lange sange udelukkende ved brug af det omhandlede sample. Inden for seks dage havde Downhill Battle modtaget 41 sådanne sange.

BRASILLEN – OPEN SOURCE OG CREATIVE COMMONS

Fundacao Getulio Vargas (FGV), som blev grundlagt i 1944, er en vigtig akademisk institution i Brasiliens inden for offentlig og erhvervsmæssig administration.

Det er en nonprofitinstitution, og dens opgave er at bidrage til landets politiske og økonomiske udvikling. Siden 1970’erne har FGV været aktiv inden for landets juridiske uddannelse – især i forbindelse med økonomi og erhvervsliv. Instituttet har sit eget juridiske uddannelsesinstitut i Rio de Janeiro (FGV Direito Rio). Fra første færd har det spillet en vigtig rolle som toneangivende inden for den juridiske forskning og på de juridiske uddannelser i Brasilien.

Et af instituttets mest prominente udviklingsområder ligger inden for jura og teknologi, hvor instituttet har et nært samarbejde med regeringen og med private virksomheder med henblik på udviklingen af den brasilianske informationsteknologi. I 2003 gik FGV sammen med Berkman Center for Internet & Society ved Harvard Law School med det formål at introducere et internetlovprogram som det første i Latinamerika. Med præsident Luiz Inacio Lula daSilva havde landet et visionært overhoved, og med sambamusikeren Gilberto Gil som kulturminister en politiker, som både politisk og kunstnerisk var interesseret i at gribe dybt for at modernisere landet på teknologi- og internetfronten – politisk ved at risikere dette usædvanlige skridt og kunstnerisk ved begynde med at lægge en del af sin egen musik ud på nettet under en Creative Commonslicens, som fik navnet Recombo efter det brasilianske kunstnerkollektiv re:combo.

Den brasilianske regering har den opfattelse, at udviklingslande med en meget stor fattig befolkning med et kolossalt uddannelsesunderskud bliver nødt til at skære igennem og frigøre sig fra de multinationale selskabers dominans og de voldsomme udgifter, der er forbundet med indkøb af fx den gængse software. Landet har erklæret sig som gennemført tilhænger af ”Open Source” – princippet, dvs. at software på landets officielle computere i administration, uddannelse m.v. har åbne kildekode.

Det betyder, at enhver har adgang til hjertet af de programmer, som anvendes. Softwaren – i dette tilfælde Linux – er gratis og frit tilgængelig på internettet, og der er ingen royalty i forbindelse med at bruge det. Det er formentlig Microsofts dominans på det internationale softwaremarked, Brasilien

vil undgå med det formål at anvende midlerne til bekæmpelse af analfabetisme i det kæmpestore land.

I løbet af det sidste par år har præsident Lula forsøgt at påvirke FN til at ændre det globale patentsystem, ivret internationalt for Open Source og vakt pladeselskabernes vrede ved at udgive musik af Gilberto Gil og andre – gratis – på internettet.

Den brasilianske regerings kulturpolitik vil give en million brasilianske middelklassefamilier billige computere med Open Source-software, og samtidig vil den åbne hen ved tusinde centre i fattige områder med computere, der har gratis internetadgang og Open Source-software. Indenrigspolitik er det en udpræget vindingsag. Men ikke udenrigspolitik. For naturligvis rager Brasilien uklar med den multinationale industri- og underholdningskapital på den måde.

Sammen med landets Open Sourceprojekt udvikler Brasilien et “universal online music archive”. Projektet har som musikalsk startkapital en imponerende samling af digitaliserede public domaintitler, som mest er indspilninger fra den moderne brasilianske musiks tidlige periode.

Håbet er naturligvis, at dette kan være begyndelsen til noget meget stort og internationalt, og at det kan udvikle et alternativt kompensationssystem for onlinemusik, som vil kunne skabe nye muligheder i forholdet mellem musikindustri og brugere én gang for alle. Den rummer bl.a. en plan for en copyrightlicens fra fildelere i stil med den ordning, der sætter radiostationer i stand til at spille sange uden forudgående tilladelse og med efterfølgende afregning (“tvangslicens”). Et universelt agentur skulle efter pla-

nen sikre ophavsmændene deres fair betaling gennem et servicegebyr for alle internetbrugere. Det er ambitiøse mål i betragtning af den modstand, et sådant projekt bliver mødt af fra musikindustrien.

Verden over breder Open Source-software sig, men ingen steder så overbevisende som blandt landene i Sydamerika. Flertallet af lande går ind for Open Source-dagsordenen.

I Argentina bruger over 40% af virksomhederne Linuxstyresystemer. I Chile bliver alle skoler forsynet med Open Source via regeringens High School Internet Access Network, Enlaces. Venezuelas præsident, Hugo Chaves, dekreterede i 2004, at landet officielt gik over til Open Source, og i Peru sker det samme. Foreløbig er det offentlige i front i de respektive lande med hensyn til Open Source, med der sker tydeligvis en spredning til den private sektor.

PODCASTING

– NY KREATIV ALLIANCE MELLEM INTERNET, MP3-DOWNLOAD, BROADCAST OG MUSIKBRANCHE

“Podcasting” er sammensat af ordene iPod (Apples lille bærbare mp3-afspiller) og broadcasting (radio) – en slags opsøgende radio, hvor brugeren kan abonnere på bestemte radioudsendelser. Brugeren downloader en radioudsendelse på sin computer og overfører den til sin mp3-afspiller og lytter til den uafhængigt af tid og sted.

Der er ikke tale om traditionel internetradio, hvor man klikker ind på et program og lytter med på et såkaldt “streamet” program, dvs. at lydfilen bliver afspillet, men stadig befin-

der sig på udbyderens server. Podcasting er ægte download og en indlysende følge af internettet og mp3-afspillernes udbredelse.

Teknisk set sker formidlingen af en podcast ved hjælp af den såkaldte RSS-feed-teknologi. RSS står for Rich Site Summary (eller Really Simple Syndication), og teknologien er vokset frem sammen med weblogkulturen og podcasts er egentlig bare weblogs i lyd eller "audiowebløgs". Brugeren tilmelder sig et feed – lidt på samme måde som man tilmelder sig et nyhedsbrev.

Herefter får man automatisk overført et link, hvor man kan downloade seneste nyt – hvad enten det er tekst, foto eller lydfile.

I USA har flere end seks millioner downloadet radioprogrammer via nettet og ind på deres mp3-afspillere. BBC har tilbudt podcasting længe, og DR er så småt på vej med teknologien. Udviklingen af denne teknologi kan betyde markante ændringer i musikforbrugsmønstret, når musiklytningen nu i endnu højere grad kan løsrives fra tid og sted, og for musikere og komponister indebære, at en langt større del af deres indtægter kan komme direkte fra broadcasting i forhold til – som nu – via salg af cd'er.

Som illustration af, hvilke muligheder radiostationer ser i Podcasting, kan tjene BBC's store Beethoven-satsning i juni 2005, hvor samtlige Beethovens værker blev spillet – non stop – med kommentarer af de bedste kendere på området. Alle Beethovens ni symfonier blev optaget ved et antal koncerter med BBC Philharmonic og lagt ud på internettet til fri afbenyttelse som Podcast. Lederen af BBC Radio and Music Interactive, Simon Nelson, siger noget om ræsonnementet bag projektet:

"Downloading technologies can transform the value we deliver to listeners and make our programmes more accessible for both new and existing audiences."

Den licensfinansierede og statsejede public service-institution BBC fremhæver naturligvis det alment folkeopdragende i denne nye tilgængelighed. Men de privatejede stationer tænker i lignende baner og lægger 30 sekunds-stumper af nye udgivelser ud på internettet som reklame.

Real Networks går skridtet videre med sin nye "Rhapsody 25": I stedet for at give abonnenterne adgang til et katalog med millioner af sange, har de adgang til 25 numre hver måned fra forskellige albummer. De 25 er til gengæld gratis. Det giver brugerne mulighed for at stifte grundigt bekendtskab med disse sange i stedet for de sædvanlige frustrerende 30 sekunders udsnit. Selskabet regner så med, at man efterfølgende går videre til betalingsdelen af programmet og køber den ønskede musik.

SNOCAP

– ET BUD PÅ FREMTIDEN?

Napsters skaber, Shawn Fanning, har skabt "Snocap" og har fået alle de store pladeselskaber og talrige af de uafhængige ("indies") med i en gigantisk digital musikbase, som har millioner af numre til lovlig og betalt download. Snocap er stort tænkt som den verdensomspændende forvalter af musik på internettet. Selskabet forvalter licenser og afregner med licenshavere, og den er bindeleddet imellem pladeselskaber, udgivere, enkeltkunstnere og deres købere. Proceduren er følgende: En fildelingstjeneste, som vil tilslutte sig Snocap, laver et softwareprogram,

som skal downloades, inden en bruger kan blive medlem af netværket. Der vil ofte være tale om teknologi a la Gnutella eller KaZaa. Når brugeren finder en fil på en anden brugers computer, vil den omtalte software kontrollere hos Snocap, om den pågældende fil er registreret.

Hvis den ikke er det, kan tjenesten afgøre, om filen så kan afsendes. Og Snocap kan meddele rettighedshaveren, hvis en uautoriseret fil er blevet efterspurgt, så den kan blive registreret. Hvis filen er registreret, kan den fremsendes. Snocap vil notere transaktionen og sørge for afregningen. Det lyder jo meget godt, men der er mange problemer forbundet med arrangementet. Først af alt: Hvorfor skulle piraterne skifte over til en betalingstjeneste, når de plejer at få musikken gratis? Det tog Apples iTunes 14 måneder at sælge 100 millioner downloads for en dollar stykket, samtidig med at der blev downloadet flere hundrede millioner sange gratis hver uge.

Så det er op ad bakke. Og dog viser iTunes, at tendensen går i retning af betalingstjenester, hvis tilgængeligheden er tilstrækkelig enkel og udbuddet tilstrækkelig attraktivt.

Snocaps ambition er at etablere et katalog, som er så overbevisende, at det bliver det sted, man går hen for at hente sin musik – i retning af søgemaskinen Google, som i løbet af kort tid blev markedsførende – takket være design, brugervenlighed og funktionalitet. Fanning tror selv på – og meget taler for, at han kan få ret – at det er et spørgsmål, om Snocaps katalog bliver så overbevisende, at det ikke er til at komme udenom, og at P2P-netværkerne vil forekomme gammeldags og upraktiske ved siden af. Han tror på, at den gennemregulering af marke-

det, som Snocap kan betyde, vil være et gode for alle parter, og at selskaberne vil følge op med nye prisdannelser og øget fleksibilitet, og at attraktive ekstraydelser for brugerne vil gøre Snocap til internettets musikalske markedsplads.

KAPITEL 5

MUSIKKEN GÅR NYE TIDER I MØDE

FRA FAST TIL VIRTUELT MEDIE

I løbet af nogle år har musiklytningen ændret sig fra at være bundet til et fast medie, fx plade, bånd eller cd, til overvejende at være internetbaseret. En helt afgørende forudsætning for denne udvikling er udviklingen af de digitale redskaber, som gør det muligt at opbevare, sende og kopiere (klone) musik i hidtil uhørt tempo og kvalitet.



I komprimeret tilstand fylder musikken ikke ret meget. Adskillige cd'er kan således rummes i denne lille USB-dungle. Let at transportere, let at flytte... (Nonstock / Polfoto)

Og her er den helt basale teknik konverteringen af det analoge musiksignal (svingninger i tid) til en digital kode (matematiske cifre) og komprimeringen af dataene, så de fylder mindst muligt. Et gennembrud var udviklingen af det såkaldte mp3-format.

MP3-FORMATET

Udviklingen af mp3-komprimeringen begyndte i 1980 på Fraunhofer Institut i Erlangen i Tyskland, da den 26-årige studentermedhjælper Karlheinz Brandenburg lige var begyndt at arbejde for en nystartet lydforskningsgruppe på instituttet. Otte år senere havde gruppen med Brandenburg i spidsen udviklet en computer, som kunne komprimere lyd til en ottendedel af den oprindelige størrelse. Deres ambition var at skabe en matematisk algoritme, der kunne det samme. Det gjorde Brandenburg med algoritmen 'ISO MPEG Audio layer 3' – det, vi i dag kalder mp3. Han fintunede algoritmen ved hjælp af Suzanne Vegas "Toms Diner", fordi han vidste, at det ville være meget svært at komprimere dette nummers særlige varme a cappella-lyd tilfredsstillende. Der måtte tusindvis af justeringer til, før Brandenburg var tilfreds. Men så lå mp3-formatet også klar til brug. Nummeret varer omkring tre minutter, og på en almindelig cd, som man køber i butikkerne, fylder det ca. 30 megabyte. Hvis man komprimerer det til mp3-format, fylder det kun omkring

2,8 megabyte. Siden kom andre komprimeringsformer til – fx Microsofts WMA og Apples AAC.

Mp3 findes i forskellige kvaliteter. Man kan selv vælge, hvilken 'bitrate' musikken skal komprimeres i. (Bitrate er et mål for, hvor mange data der bliver transporteret over et givent tidsrum). Bitrate opgives i kilobit pr. sekund – kbps. 128 kbps giver den lyd, som vi kender fra en cd. Derfor vil man hyppigt vælge 128 kbps, når man vil forvandle sine numre til mp3. Nogle vælger en højere bitrate for kvalitetens skyld – og så fylder filen mere. Man kan også vælge færre kbps og dermed bruge mindre plads. WMA og AAC kan ligeledes indstilles til forskellige bitrates.

Det er gået med navnet "mp3", som det ikke sjældent går med varemærker: De går over til at repræsentere den kategori, de er en del af. Ligesom "Nescafé" betyder pulverkaffe generelt, og "Taxa" betyder hyrevogn, er "mp3" blevet navnet for det komprimerede digitale musikformat. Og det til trods for, at det ikke er mp3-filer, der tilbydes fra de fleste lovlige netsteder. For eksempel ikke fra Apples iTunes. Der er for langt størstedelen af filernes vedkommende tale om formater, som er udviklet af det respektive firma – for iTunes vedkommende er det Apples eget AAC-format.

DIGITAL RIGHTS MANAGEMENT

Det er indholdet, der er det vigtigste våben i kampen mellem de firmaer, der sælger mp3-afspillere (Creative, iPod, Sony etc.). Hvert nummer, man køber over nettet, er selvfølgelig kopibeskyttet, dvs. behæftet med et slags regelsæt, som rummer, hvad man må og ikke

må med det pågældende nummer. Det kaldes for Digital Rights Management (DRM). Da de store udbydere på markedet har udviklet hver deres form for DRM-system, som ikke kan tale sammen, er forbrugerne i den situation, at deres afspiller dikterer, hvor de skal købe deres musik. Det er en klar fordel for den, der sælger flest mp3-afspillere. Det er i øjeblikket Apple, som alene i julen 2005 solgte ialt 14 millioner iPods. Hos Apple har man derfor et betydeligt forspring i forhold til fabrikanter med en anden DRM-kode. I branchen betragter man disse DRM-koder som rent markedsfif, fordi koden er meget let at bryde. Men det er altså den umiddelbare afspillelighed, der er vigtigst.

DRM-systemerne bruges også, når det gælder fil og tv på nettet. Lejer man fx film hos Sputnik.dk, kan man kun afspille dem på en computer med Microsofts styresystem og fx ikke på en Apple-computer. For filmen sælges nemlig med et DRM-system fra Microsoft. Også Google har udviklet et DRM-system og åbnet for salg af film- og tv-serier, ligesom Sony også har deres eget DRM-system. Som man sagde på den nyligt afsluttede elektronikmesse CES i Las Vegas: "Content is King" – Indholdet er kongen!

MARKEDET ÆNDRER SIG

De nye produktions- og distributionsformer er let tilgængelige og billige. Man behøver ikke mere store og dyre maskiner for at være musikproducent. En almindelig computer, enkel og prisbillig software, interface og mikrofoner kan gøre enhver dagligstue til et musikstudie, og internettet er det perfekte distributionsnet for mp3-filer, som enhver kan konvertere sin hjemmeoptagede og -redigerede musik til.

Det er indlysende, at denne nye situation vender op og ned på musikmarkedet. Og lige så indlysende er det, at der kommer nyt lys på den hidtidige balance. Det marked, som de store selskaber dominerede i sidste århundrede, er kommet under hårdt pres – først fra de tidlige fildelingsportaler Napster (Shawn Fanning) og Gnutella (Justin Frankel) og derefter en flodbølge af efterlignere, som udvikler stadig nye teknologier til distribution af musik efter P2P-princippet – Kazaa, Morpheus, Grokster, iMesh, LimeWire etc. De er hver især blevet betydeligt større, end Napster nogensinde blev, inden musikproducenterne via en retssag i 2001 fik portalen stoppet.

Digital distribution betyder altså, at musikken ikke længere er bundet til en fysisk genstand som fx plade, cd eller bånd, men så at sige svæver frit i luften. Man kan sige, at musikken er blevet frigjort fra sin krop, og at kun sjælen (den digitale kode) er tilbage. Hvis et selskab har investeret millioner i udvikling og kontrol over al isenkrammet, er det naturligvis chokerende at opleve, at det, som man har håbet at sælge og kontrollere, er blevet til ren information, som flyder frit på nettet ud over kloden.

Det fald i salg af cd'er, som indtrådte omkring årtusindskiftet, chokerede da også branchen, og hvis man beder musikproducenterne om svar på, hvorfor dette fald indtrådte, vil den helt dominerende forklaring være stigningen i den ulovlige fildeling og kopiering via nettet. Og en sammenhæng er der uden tvivl. Men det er meget svært at vurdere, hvor meget af den musik, folk tilegner sig ulovligt, de ville have købt, hvis fildelingen ikke eksisterede. Desuden er det vanskeligt at bestemme, hvad der er et normalt leje for salg af cd'er.

Salget af cd'er lå imellem 1995 og 2000 ekstraordinært højt, sammenlignet med en langvarig stabil periode inden. Og omkring 2000 kom salget så tilbage på niveauet inden 1995, som man kan vælge at se som det normale leje. Den kraftige stigning midt i 1990'erne kan forklares på flere måder. Dels var der den såkaldte "cd replacement cycle": Mange musikforbrugere tog efterhånden den relativt nye cd-teknologi til sig og skiftede lp-pladerne ud med cd'er. Effekten af denne cyklus, og det faktum, at cd'erne var relativt dyre, kan være en af flere forklaringer på den kraftige stigning af indtægterne på salg af indspillet musik.

Endnu en forklaring på den store stigning i pladesalget midt i 90'erne og afmatningen omkring årtusindskiftet kan være den måde, de store pladeselskaber brugte tv-annoncering på i Danmark i denne periode. Netop i anden halvdel af 90'erne steg forbruget af tv-annoncering voldsomt for så at falde igen omkring 2000.

Endnu en faktor, der kan være med til at forklare faldet i cd-salget på netop dette tidspunkt, er, at der kom et stigende antal nye underholdningsmedier på markedet i løbet disse år. Sonys Playstation og Microsofts X-box, film på dvd, mobiltelefoner, computerspil m.v. konkurrerede alle med cd'en om markedet. At der er en forbindelse mellem den ulovlige kopiering og faldet i cd-salget, er der vist ikke tvivl om, men sammenhængene er ikke enkle på dette dynamiske marked.

MUSIKBRANCHEN GÅR MODSTRÆBENDE ONLINE

I 2003 tog det digitale marked en helt ny retning, da Steve Jobs fra Apple overtalte

musikbranchens dominerende selskaber til at give den nye betalingsportal iTunes licens til at distribuere deres musik. Sammen med Apples nye filosofi "Rip, Mix, Burn" og ikke mindst deres nye mp3-afspiller iPod satte firmaet en ny standard for det – lovlige – online digitale musikmarked.

Dette lovlige salg på nettet påkalder sig såvel branchens som lovgivningens interesse. Det er i 2005 steget til langt over 200 millioner numre. Der er tale om en tidobling i forhold til året før på verdensplan. Også i Danmark stiger salget af lovlig onlinemusik, men det udgør fortsat kun en lille del af det samlede salg.

Oplysningerne kommer bl.a. fra IFPI (International Federation of the Phonograph Industry), som tillige meddeler, at det digitale onlinemusiksalg for første gang er til at mærke i pladeselskabernes økonomi. IFPI mener, at tendensen vil fortsætte, og at indtjeningen på den digitale musik vil være fordoblet i løbet af 2005. Direktør John Kennedy fra IFPI siger:

"Det har altid været den største udfordring for musikbranchen, at gøre den digitale musik lettere at købe end at stjæle. Her ved indgangen til 2006, hvor den lovlige digitale musik breder sig til mainstreampublikummet, begynder den ambition at blive til realiteter"

Phonofile, som leverer musik til de danske e-musikbutikker, oplyser, at der også er en klart stigende tendens i Danmark. Sammenlignet med omsætningen i pladebutikker og supermarkeder er det lovlige digitale onlinesalg dog forsvindende lille – mindre end én procent af det samlede musiksalg. Men det er tydeligt stigende!

Musikteknologisk viser det fjerne østen vejen. Korea et af de steder i verden, som er længst fremme. I øjeblikket har Korea verdens højeste procentantal bredbånds- og mobile internetbrugere – i 2002 tjente den koreanske musikindustri halvdelen af sine indtægter via digital distribution over nettet.

Man kan undre sig over, at musikindustrien har været så relativt længe om at se mulighederne i internettet som medie for salg af indspillet musik. Den har indtil for få år siden primært udbudt musikprodukter på internettet i fysisk form, det vil sige cd'er, lp'er, kassettebånd og lignende. Salget foregår via onlinemusikbutikker, hvor forbrugerne handler på samme måde som ved traditionel postordrevirksomhed. Dette marked har haft en rimelig størrelse i Danmark.

Der kan være flere grunde til, at musikindustrien tilsyneladende har været tilbageholdende med at gå ind på markedet for salg af musikfiler på nettet. Nye teknologier og nye forretningsmodeller er tit blevet mødt med frygten for, at de ville ødelægge et eksisterende marked, og noget tyder på, at den samme bekymring har været en medvirkende faktor her.

De første offentlige biblioteker blev betragtet som boghandlernes potentielle bane-mænd. I det 20 århundrede blev fotokopimaskinen set som en voldsom trussel imod udgiverbranchen, og videobåndet blev ved sin fremkomst på samme måde anset som et stort problem for filmindustrien. Det har i stort set alle tilfælde vist sig, at nye teknologiske fremskridt medførte nye kommer-cielle muligheder, som overgik den negative effekt, udviklingen havde på det eksisterende marked.

Traditionelt har distributionsledet i udbudskæden af indspillet musik haft en dominerende rolle på musikmarkedet. Pladeselskaberne har siden grammofonens fremkomst således haft en enorm magt til at bestemme, hvilken musik der skulle udgives og til hvilken pris. Man taler om, at pladeselskaberne har haft en "gatekeeper"-funktion på markedet for indspillet musik, hvilket betyder en omfattende markedskontrol. I dag er mulighederne for produktion, reproduktion og distribution i princippet til dels lagt i hænderne på forbrugerne, idet kraftige computere, diverse software, cd-brændere, mp3-afspillere m.v. har gjort forbrugerne til potentielle producenter og distributører. Pladeselskaberne står til at miste deres position som "dørvogtere".

Musikproducenternes tøven med at sælge musik online betød i Danmark, at det ikke var pladeselskaberne eller de etablerede musikforhandlere, der tog initiativ til at påbegynde salget af musikfiler på nettet. I stedet kunne man i begyndelsen købe musikfiler via hjemmesider for dagligvarebutikker som Føtex og Bilka. Derudover er internetfirmaer som MSN og Jubii også gået ind på markedet, men også CdOn.dk, hvis primære salg er cd'er på nettet, greb chancen for at få del i markedet.

Det firma, der globalt har haft størst succes med salg af onlinemusik, er Apple med iTunes, der i maj 2005 blev introduceret til det danske marked. Firmaet havde på det tidspunkt solgt omkring 400 millioner sange til én dollar stykket – primært på det amerikanske marked.

En ny tendens på markedet fortæller dagbladet Politiken om d. 15.12.2005:

"312 danske musikere, forfattere, billedkunstnere og andre kreative sjæle sælger nu deres værker direkte via internetportalen Digidi.dk og den tilknyttede netbutik musik.digedi.dk. Navnet er en forkortelse af Digital Distribution, og ud over musikken er det på sigt også intentionen, at kunstnerne skal sælge plakater, billedkunst og film via særlige Digedi-portaler. Men i princippet kan alle værker, der kan digitaliseres, sælges på denne måde. F.eks. strikkeopskrifter og computerspil. Formålet med Digedi.dk er at skabe et distributionsnetværk, som er ejet af kunstnerne selv, og som er uafhængigt af andre distributionskanaler. For at sikre størst mulig lighed mellem deltagerne er Digedi.dk opbygget som et andelselskab, hvor de deltagende kunstnere hver især ejer lige store andele af selskabet. Det giver alle samme medbestemmelse – et hoved, en stemme – mens overskuddet ved salg af egne værker går til kunstneren selv."

At der findes et konkurrencepræget marked for musikfiler i Danmark, er et interessant eksempel på, at markedet så at sige ændres "nedefra". Det er forbrugerne, der viser vejen. Og måske vil en tendens som ovenstående vise sig at kunne fjerne et mellemled fra markedet. Det vil tiden vise.

Publikum er ved at tage onlinesalget af musikfiler til sig som et velkomment alternativ til cd'en; og det skyldes formentlig mange sammenfaldende forhold: Den lille handy mp3-afspiller har holdt sit indtog på markedet for mobile spillemaskiner, som walkmanen grundlagde i 80'erne – og på grund af sin størrelse og enkelhed, har den udkonkurreret walkmanen. Og så er der fordelene ved at kunne købe musikken nummer for

nummer og derved slippe for numre, som man ikke bryder sig om, på en cd.

Endelig svarer den adfærd, som er forbundet med køb af enkeltnumre, godt til en fremherskende køb og smid væk-kultur. Man laver sine egne "compilation-cd'er", sammensat af øjeblikkets yndlingsnumre, som udskiftes, når nye hits overtager de gamles plads.

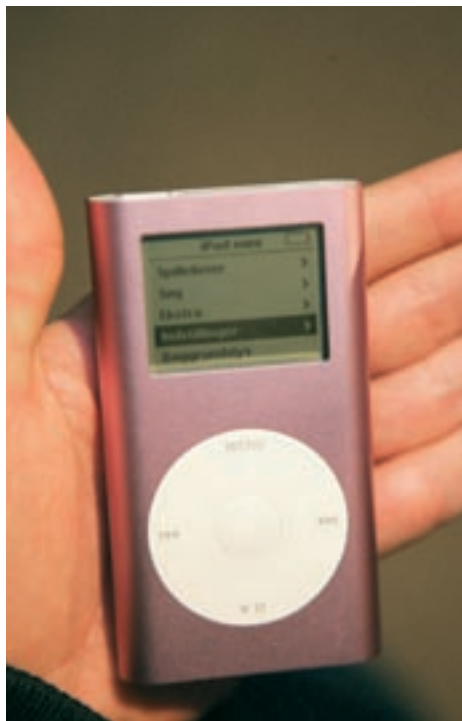
Disse overvejelser vedrører naturligvis i første række forbruget af populærmusik. Og tendensen kan forstærke en overfladisk og kommerciel hitkultur, som i forvejen er fremherskende i andre dele af populærkulturen.

ER DET KUN POPULÆRMUSIK?

"BEETHOVEN NONSTOP – Det ligner et rekordforsøg, men et af de mere berigende: Fra søndag den 5. juni om morgenen til fredag den 10. juni ved midnat (2005, red.) sender den britiske BBC Radio 3 hver eneste kendte, publicerede note, Ludwig van Beethoven har lagt navn til. Sendingerne bliver præsenteret undervejs af kompetente musikereksperter. For danske Beethoveninteresserede, der råder over en nogenlunde hurtig internetforbindelse, kan både den direkte sending og musik til download hentes på nettet på adres-



(Scampix / Corbis)



(Kim Agersten / Polfoto)

To generationers jukeboks: det store, stationære møbel med krom, blinkende lamper og selvvalg af plader over for den ny tids bærbare spillemaskine med en kapacitet mange gange større end forgængerens.

sen www.bbc.uk/radio3/beethoven/, der også byder på baggrundsinformation, diskussionsfora og masser af Beethoven-nonstop-nørderier.”

Denne telegrammeddelelse kunne læses i Politiken søndag d. 8. maj 2005 som et vidnesbyrd om, at den klassiske musik også har fundet vej til internettet. Og ikke alene det – man betjener sig også af tidssvarende metoder som rekordforsøg, chatroom, download og nørderier...

Hvis man søger på internettet, fx via Google, med søgeordene ‘classical music’ + ‘internet’, vil man på få sekunder få tilbud om over 300 millioner adresser. Og udvælger man en af de mange med et plausibelt navn, fx ‘Classical Music Archives’, får man tilbudt 33.330 stykker klassisk musik af 2.121 komponister i fuld længde i bl.a. mp3-format. Så man må sige, at den klassiske musik i den grad har taget internettet til sig – eller omvendt.

På adressen 42explore.com får man virkelig hjælp – også i et frisk og moderne sprogbrug:

“Easier - Some people think of classical music as anything that is played in a concert hall. Others consider it any music that has lasting value such as classical jazz or pop. However to most people, it is a particular time in musical history from 1750 to 1820.

“Harder - Many famous composers come from the classical period including Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven. Some people would also include composers from the Renaissance, Baroque, Classical, and Romantic periods.

The classical period is known for its simple, clear music, balanced themes, and defined harmony. Rather than the heavy, formal music of the past, classical was intended to be tuneful and elegant with dances such as the minuet.”

Efter mange års modstand har pladeskaberne for klassisk musik skiftet holdning og er fulgt i hælene på underholdningsmusikken. I takt med at piratkopieringen tager til, og cd-salget går tilbage, er branchen begyndt at tilbyde downloading af klassisk musik mod betaling.

En talsmand for det store svenske selskab Bis fortæller, at han på et tidspunkt fik e-mails fra folk, som fortalte, at deres hund eller kat havde spist den lille booklet, som hørte til den og den cd.

I begyndelsen sendte han venligt en ny til dem, indtil han blev klar over, at folk downloadede musikken og brændte den på cd'er, men savnede de gode noter til musikken, som typisk findes i de indlagte booklets til klassiske cd-udgivelser. Så bad han folk om at sende resterne af det mistede – og siden er der stort set ikke kommet nogen henvendelser!

Der er ingen specifik salgsstatistik for den klassiske musik, men IFPI (International Federation of the Phonograph Industry) bekræfter, at salget er dalet kraftigt, og man peger på det generelle faktum, at der sælges fire gange så mange blanke cd'er som færdig-indspillede.

I Danmark findes der efterhånden flere sites med mulighed for lovlig download af klassisk musik fra internettet. I modsætning til markedet for populærmusik er de lovlige sider på dette område vistnok i overtal!

Sider som fx musik.tdconline.dk og box.dk og apple.com er dukket op de seneste år med et meget bredt udvalg af musik til salg online, og af specielt klassiske sider findes fx classicalarchives.com, eclassical.com og classical.net. Hertil kommer bibliotekernes 30-dages udlån af musikfiler på bibliotekernesnetmusik.dk.

Endelig skal man ikke glemme, at hvis man vil kunne høre klassisk musik og ikke er så afhængig af helt at bestemme selv, er der (digital) klassisk radio døgnet rundt på dr.dk – og så er alle rettigheder clearet! Ved siden af DR findes der talrige internetradio-stationer, som sender 'streamet' musik af enhver art. Ved streaming forstås, at musikken gøres tilgængelig og transmitteres via internet på en måde, så internetbrugeren kan afspille filen, samtidigt med at filen modtages og overføres til internetbrugernes computer eller lignende.

Ofte udnytter brugeren dette til at undlade at lagre den tilgængeliggjorte fil permanent på sin computer og derved spare plads på harddisken.

Webcasting er radio- eller tv-programmer (broadcast) på internettet. Herved forstås samtidig og uændret streaming af radio- og tv-programmer, der aflyttes/ses (on demand) via nettet i stedet for via de traditionelle radio/tv-kanaler. Ovennævnte "Beethoven nonstop" var en såkaldt podcasting – en trafik, som bliver mere og mere almindelig, især for programmer, som ikke indeholder musik. Men i det nævnte tilfælde ville BBC altså gøre en undtagelse. Og den medførte et ramaskrig fra musikbranchen, idet netbrugerne hentede Beethovens symfonier 1,4 millioner gange. Den 6. symfoni toppede med 220.461 downloads!

BBC's generaldirektør, Mark Thompson, har måttet love, at BBC ikke udsender gratismusik, der kan forstyrre markedet – og at BBCs enorme musikarkiv aldrig bliver lagt ud på nettet! (Sidste nyt: I anledning af Mozart-året 2006 sender DR ni af Mozarts symfonier ud som podcast. Sporene skræmmer øjensynlig ikke så meget.)

Den klassiske musik har en akilleshæl i forholdet til internettet, som ikke er så tydelig for populærmusikken: Dens lyttere er hyppigt ret kræsnede med hensyn til lyd-kvaliteten, og de komprimerede formater, som lægges op på nettet, er og bliver reducerede i forhold til cd-lyd og til den standard, som Danmarks Radio sender ud i æteren. Mp3-filer og formater af samme beskaffenhed vil almindeligvis være tilfredsstillende for populærmusik og de omstændigheder, den spilles under. Men de klassiske lyttere vil ofte stille mere forfinede krav – både til anlæg, lytterum og lyd-kvalitet.

DET GÅR JO MEGET GODT!

I modsætning til hvad vi ofte hører, er musikbranchen i god form i disse år. Problemet er pladeindustrien og cd-salget, som er gået tilbage. De store selskaber klager alle over vigende salg af cd'er. Og ikke alene er cd-salget dalende, hvilket er et problem – ikke mindst for detailhandelen. Salget har også ændret sig i retning af, at mere og mere sælges gennem utraditionelle kanaler som supermarkeder, tankstationer og kiosker, som excellerer i dumpingpriser.

Man skal imidlertid tage sig i agt for den almindelige fejlslutning, at cd-salgstallene viser branchens befindende. Det er en myte, som selskaberne og IFPI er meget parate

til at udbrede. Måske med den hensigt at påkalde sig lovgivningens opmærksomhed. Men ud over det vigende cd-salg er musikmarkedet meget vitalt. Det samlede officielle musikforbrug er på det nærmeste fordoblet, takket være onlinesalg af musik, mp3-afspillere, ringetoner, computerspil, dvd'er, film, koncerter, merchandising, events etc. – og dertil kommer det kolossale uofficielle musikforbrug.

Adgang til musik har aldrig været lettere, og det, der før var nichemusik (etnisk musik, dj-versioner, folkemusik osv.) kommer nu på en helt ny måde frem i lyset. Samtidig med at cd-salget går ned, har fx den amerikanske koncertomsætning været stigende de seneste år. Fra 1,3 milliarder dollars i 1998 til 2,1 milliarder i 2003. Livemusikken står stærkere end nogensinde.

REGULERING

Lige fra dengang, det overhovedet kom på tale at "eje" musik, har man skullet prissætte musikken på forskellig måde. Det er ikke svært at afgøre, hvad det koster at have tre musikere på arbejde fire timer en aften. Men det er svært at afgøre, hvad selve musikken koster.

Og hvem der ejer de forskellige dele af den: idéen, partituret, opførelsen, indspilningen, pladen osv.

Det kræver orden i kategorierne og klarhed over deres forhold til hinanden. Hvem er ejer af hvad? Hvad må man? Hvor længe har man ret til hvad? Hvem kan eje musik? Kan rettigheder overdrages, sælges, byttes...? Hvad er forskellen mellem "ideelle" og "økonomiske" rettigheder? Hvad er fælles,

og hvad kan den enkelte påberåbe sig suveræn ret til? Hvornår er der konflikt mellem den enkelte og det almennyttige?

I den europæiske kultur har der gennem tiden været en adskillelse mellem kunst og forretning. På den ene side den rene, ophøjede kunst, og på den anden pengene, som er snavsede.

I de borgerlige familier havde kunsten sin plads øverst oppe i det kulturelle hierarki, dvs. hjemme i privaten og hos kvinderne. De spillede klaver og læste digte, men var aldeles uvidende om grundlaget for deres eksistens. Det tog mændene sig af – uden for hjemmet. Men økonomien trængte sig ind i kulturen, og statsapparatet måtte træde i karakter og lovgive på området. De idéelle forestillinger om kunstens frie udfoldelse i samfundet holdt ikke. Der herskede ingen tvivl om kunstens nødvendighed til forskellige formål: underholdning, pragt, festlighed, fejring, helligholdelse, ritual... Men når musikken varetages af professionelle folk, og statsmagten i alle andre forhold går ind i fordelingspolitikken, så må musikken også med.

Hvert land havde sine bestemmelser om ejerforhold til musik, og hvad der følger med, indtil man i slutningen af 1800-tallet endes om nogle konventioner til samordning af området, så der kom til at gælde nogenlunde samme regler over grænserne. Bernerkonventionen til beskyttelse af kunstneriske (ophavs)rettigheder (1886) er den vigtigste på musikområdet. Den indebærer, at enhver forfatter, kunstner og komponist uden videre har beskyttelse overalt i medlemslandene. Vi er vænnet til, at der gælder retsregler for livets væsentlige spørgsmål. Også for kulturområdet. Og derfor anser vi

det for at være en selvfølge, at vores måde at bruge musik på er reguleret. Vi kan ikke bare gøre, hvad vi vil. Samtidig har vi en forventning om, at disse retsregler forholder sig til den aktuelle situation i samfundet. Og derfor er vores lovkompleks naturligvis under stadig revision – i forhold til hvad der sker i samfundet.

Loven er beregnet til at regulere hele området – i alle led. Og i betragtning af hvor hurtigt forandringer sker på området, må man forvente en løbende revision af juraen. For naturligvis er det her som på alle øvrige områder – men måske i ganske særlig grad her, hvor det kreative sindelag er i spil: Hver gang en begrænsning sættes op, er der nogen, som føler sig udfordret til at finde på muligheder for at omgå den. Ikke kun for at drille, men i høj grad for at udnytte mulighederne i en teknologi, som nu kun har vist de allerførste sider af nogle enestående muligheder. Fascinationen af digitaliseringens muligheder fortsætter, og vi vil blive ved med at se resultater.

Hver gang en ny mulighed viser sig, vil den kalde på at blive afprøvet. Og igen og igen vil det betyde en udfordring af den gældende lovgivning, som naturligvis kun kan rette sig imod et område, som er kendt.

Loven på det her område vil nærmest per definition være et skridt bagud i forhold til teknologien. Principperne kan række ud i fremtiden, men også de kan stå til diskussion, hvis muligheder og vilkår ændrer sig radikalt.

Man kan sige, at lovgivningen prøver at holde styr på forholdene på musikmarkedet, så det ikke bare bliver alles kamp mod alle. I øjeblikket er den største udfordring

at skabe forhold, så den åbenlyst mest hensigtsmæssige måde at distribuere musik på – i digitalt format og via internettet – ikke underminerer økonomien på området, men tværtimod giver de bedst mulige vækstvilkår, så der bliver produceret masser af musik, og at de, som laver musikken, og som skal leve af den – kunstnerne – får, hvad de skal have.

KUNSTNERNES GRUNDLOV

Den tidligere kulturminister Jytte Hilden kaldte ophavsretsloven for 'kunstnernes grundlov'. Som grundlov betragtet drejer den sig nemlig grundlæggende om forholdet mellem kunstnerens (immaterielle) investering i sin produktion og værdien af den teknologiske (materielle) reproduktion og forvaltning af den.

Vi skal helt frem i slutningen af 1800-tallet, før forholdet mellem kunstnerisk arbejde og teknologisk produktion blev genstand for lovgivning, og ophavsretten fik betydning. I 1903 tiltrådte Danmarks Bernerkonventionen fra 1886, og dermed blev kunstneres rettigheder præciseret. Der skete igennem årene gennemgribende lovændringer og -revisioner, der alle gav kunstnerne stærkere retsbeskyttelse. Det springende punkt bliver i nyere tid i stigende grad tilpasningen af lovgivningen til de nye muligheder og vilkår, som den digitale teknologi rummer. Blandt overvejelserne er fx princippet om at koble fri kopiering af filer fra nettet sammen med at give kunstnerne kompensation. Kompensationen kan fx hentes ved indtægter fra afgift på hardware ("blanke" cd'er til indspilning, mp3-afspillere etc.) – eller ved at tage afgift af selve internetudbydere, som tjener godt på fildelingstrafikken på nettet.

Af andre muligheder er der forslag om, at kunstnerne sikres deres indtjening efter samme principper, som bruges ved fordeling af bibliotekspengene.

Disse bestræbelser korresponderer med, hvad der sker på området i Sverige, hvor debatten er endnu mere aktiv end i Danmark.

Her er en voksende gruppe fildelere i gang med at danne et 'fildelingsparti', som vil søge opstilling ved næste valg i Sverige.

I november 2005 udkom resultater af en igangværende svensk undersøgelse af fildelerne og deres vaner. Heri hedder det bl.a., at de mest aktive fildelere også er dem, der køber mest lovlig musik på nettet. Og derfor problematiserer forskerne bag undersøgelsen den kriminalisering af fildelere, som finder sted nu. De arbejder frem imod at lancere en forretningsmodel, som vil kunne tiltale alle dele af den musikalske fødekæde.

Heroverfor står modstanderne af fildeling, fx AntiPiratGruppen, som er overbevist om, at der er langt flere fildelere, der "nasser" på systemet, end der er eksempler på brugere, som anvender fildelingen som orientering i markedet forud for lovlig handel på nettet.

MERE ÅBENHED?

– EN AFSLUTTENDE KOMMENTAR

Samtidig med at lovgivningen sætter grænser for omgangen med den digitale musik, udvikler musikbranchen metoder, som vidner om en mere åben omgang med de digitale filer. I lighed med softwareindustrien er musikindustrien begyndt på – i reklameøjemed – at sende musik ud på nettet til fri afbenyttelse.

Kunstnere som Prince, George Michael og Grateful Dead forærer deres musik væk via internettet for at øge fokus på livekoncerter, merchandise, andre udgivelser m.m. Endnu har disse forretningsmetoder dog langtfra samme udbredelse inden for musikindustrien som inden for softwareindustrien.

Denne gratismusik på nettet behøver ikke kun at være en velsignelse. Efterhånden som flere og flere ønsker at gøre opmærksom på deres produkter på nettet, kan markedet i den grad blive oversvømmet af mængder af musik af tvivlsom kvalitet, og den enkelte forbruger kan føle sig meget alene med sine æstetiske overvejelser om de kolossale mængder af udgivet musik. Den kontrol og sortering, som 'gatekeeperne' – pladeselskaberne – tidligere foretog, er forsvundet. Og der vil sandsynligvis opstå et behov for nye medierende aktører eller 'smagsdommere', der i stigende grad stiller sig imellem nettet og forbrugerne. Det kunne fx være med en service, der består i at udvælge playlister, eller abonnementer på musikkataloger, der udvælger og sammensætter musik for forbrugerne. Vi ser allerede små tegn på, at internettet er ved at "finde sine ben" – at nettet er ved at udvikle sig til en ny markedsplads, hvor nye forretningsmodeller af sig selv regulerer adfærden.

BILAG

FRA KULTURMINISTERIETS INFOKIOSK

OM OPHAVSRET

Den ophavsretlige regulering har to sider. Den ene side er ophavsmænds og andres ophavsrettigheder.

Det er i samfundets interesse at have et sæt regler, der sikrer rettighedshaverne vederlag for deres indsats, fordi dette er rimeligt og på afgørende vis giver de kreative kræfter tilskyndelse til ny produktion og ny udbredelse af værker. På den anden side er der også hensyn at tage til brugerne.

Det er også i samfundets interesse, at eneretten ikke vanskeliggør eller umuliggør enhver disposition fra anden side over én gang skabte og udbredte værker. Derfor må man i ophavsretten søge at indkredse de tilfælde, hvor andre uden nævneværdig skade for rettighedshaverne på forskellig måde frit bør kunne tilegne sig eller nyttiggøre frugten af deres arbejde og, for så vidt dette ikke er tilfældet, anvise løsningsmuligheder med hensyn til den praktiske rettighedsklaring.

Lovgivningen om ophavsret skal således i lyset af den til enhver tid pågående tekniske udvikling søge at finde balancen mellem eneretten og undtagelserne fra denne.

Ophavsretten er kunstnernes "ejendomsret" til de værker og præstationer, de har frembragt. Ophavsretten giver grundlæggende kunst-

nerne mulighed for at opnå vederlag for enhver senere brug af deres kunstneriske produktion.

Uden ophavsretten ville kunstnerne være retsløse, så snart deres arbejder var kommet til omverdenens kendskab og kunne udnyttes af alle og enhver.

Beskyttelse af værker

Efter ophavsretsloven har den, som frembringer et litterært eller kunstnerisk værk, ophavsret til værket. Som eksempler på beskyttede værker i lovens forstand kan nævnes litteratur, musik, sceneværker, film, billedkunst – herunder fotografisk kunst, bygningskunst og brugskunst – og edb-programmer. Det er værkets udtryk, som er beskyttet, det vil sige værket i dets konkrete udformning.

Beskyttelsen omfatter derimod ikke ideer, koncepter, procedurer, metoder og algoritmer.

Ophavsretten opstår, når værket frembringes. Der stilles altså ikke krav om, at værket skal registreres, før det er beskyttet. Retten består indtil 70 år efter ophavsmandens dødsår.

Ophavsretten giver ophavsmanden eneret til at fremstille eksemplarer af sit værk (kopier) og til at gøre det tilgængeligt for almenheden, f.eks. ved at sælge eksemplarerne eller ved at lægge værket ud på internettet.

Ophavsmanden kan helt eller delvis overdrage sin ret til andre, typisk mod et vederlag.

Efter ophavsretsloven har ophavsmanden krav på at blive navngivet (krediteret), hvis der fremstilles eksemplarer af værket, eller hvis det fremføres offentligt.

Det er forbudt at ændre værket eller gøre det tilgængeligt for almenheden på en måde eller i en sammenhæng, der er krænkende for ophavsmandens anseelse eller egenart.

Krænkelse af ophavsretten kan medføre erstatningsansvar og straf i form af bøde eller fængsel.

Beskyttelse af andre præstationer

I ophavsretsloven findes også bestemmelser om beskyttelse af udøvende kunstnere (skuespillere, musikere, dansere m.fl.), producenter af lydoptagelser (pladeselskaber), producenter af billedoptagelser (filmproducenter), radio- og fjernsynsforetagender, fotografer og producenter af kataloger, tabeller, databaser og lign.

Beskyttelsestiden for disse grupper er 50 år, fra udgivelsen eller optagelsen.

For katalogproducenternes vedkommende er den dog kun 15 år fra det år, arbejdet blev offentliggjort. Her stilles der altså heller ikke noget krav om registrering som betingelse for beskyttelsen.

Kollektiv forvaltning

Mange af de aktiviteter i samfundet, som involverer brugen af beskyttede værker, ville blive besværlige – både for brugere og ophavsmænd – hvis man altid skulle anmode

hver eneste ophavsmand og alle indehaverne af andre former for rettigheder om tilfaldelse. Derfor overdrager ophavsmændene ofte rettighederne til et forvaltningsselskab, som påtager sig at administrere rettighederne. Eksempler på forvaltningsselskaber er KODA, Gramex og Copy-Dan.

Indskrænkninger

I ophavsretsloven findes en række bestemmelser, der ud fra samfundsmæssige afvejelser indskrænker ophavsretten. F.eks. er der regler, der særligt tilgodeser brugere inden for undervisning, på sygehuse, på biblioteker m.m. Efter loven er det på visse betingelser lovligt at tage kopier til egen brug og at bringe citater.

International ophavsret

Ophavsretten er international i den forstand, at danske værker beskyttes de fleste steder i udlandet, og udenlandske værker beskyttes i Danmark.

Ophavsretten er i høj grad genstand for EU-harmonisering.

OM DIGITAL KOPIERING

Digital kopiering af musik og film: Du må kopiere materiale, du ejer, til dig selv og din familie. Du må ikke kopiere materiale, du har lånt eller lejet af andre.

Klik og kopiér

Det er blevet rigtig nemt at kopiere. To klik og en nybrændt cd er klar på hylden. Et klik mere og musikken er klar på mp3-afspilleren eller på din computer. Et til, og musikken er sendt videre via mail. Det er nemt, men ikke altid lovligt. Ulovlig kopiering kan resultere i erstatning og straf. I modsætning til analog kopiering (fx kopiering på video- og kassettebånd) er digital kopiering let, hurtig og uden kvalitetstab. Dette gør, at skadevirkningen for rettighedshaverne er større, da en kopi kan erstatte en original. Digital kopiering er en af flere årsager til det faldende pladesalg herhjemme.

Spillerum – hvad må du egentlig?

Du må ikke:

- Kopiere en kopi af en cd/dvd, når du har fået kopien af andre
- Kopiere en original cd/dvd, du har lånt af en ven eller på biblioteket
- Kopiere en original dvd, du har lejet i en videobutik
- Kopiere materiale hentet på nettet, når materialet er lagt ud uden rettighedshaverens tilladelse
- Udlåne, bytte eller sælge en kopi af en cd/dvd – eller forære den væk
- Sende en digital kopi via e-mail
- Afspille en kopi af en cd/dvd offentligt
- Bryde en kopispærring for at kopiere cd'en eller dvd'en.

Du må gerne:

- Kopiere materiale, som rettighedshaveren har givet tilladelse til at kopiere
- Kopiere en cd og spille den hjemme eller til en privat fest – også hos andre
- Kopiere en cd og lytte til den på dit arbejde, i skolen osv.
- Kopiere en cd til bilen, sommerhuset, båden og til din discman eller mp3-afspiller
- Kopiere en dvd til brug på en anden dvd-afspiller, fx hjemme eller i sommerhuset
- Kopiere en cd/dvd, du har lånt, hvis kopieringen sker på et analogt medie (fx kopiering på video- og kassettebånd)
- Optage musik fra radioen og film fra fjernsynet
- Bryde en regionskode på en dvd.

Hvad med kopispærringer?

På nogle cd'er og dvd'er er der en såkaldt kopispærring (også kaldet kopisikring eller "copy control").

En kopispærring skal forhindre, at der kan laves kopier, og du må derfor ikke bryde eller fjerne denne for at tage en kopi. Du må heller ikke udbrede programmer, der kan fjerne en kopispærring, fx ved at lægge sådanne programmer på nettet. Men du må gerne bryde en kode eller en kryptering, hvis den forhindrer dig i at se filmen eller lytte til musikken. Det er fx tilfældet, hvis en kopispærret cd ikke kan afspilles på en ældre cd-afspiller eller på en computer med et andet styresystem end det, kopispærringen understøtter.

Hvad med download?

Mange hjemmesider giver dig mulighed for at downloade film og musik. Det kan du selvfølgelig benytte dig af, men vær opmærksom. Det er nemlig langt fra sikkert, at de, der har rettighederne til materialet, overhovedet er klar over, at deres musik eller film ligger på den hjemmeside, du besøger. De, der har rettighederne, skal nemlig spørges om lov først. Hvis de ikke har givet tilladelse, bryder du loven, når du kopierer. Også selv om det ikke er dig, der har lagt det ud på nettet.

Husk derfor:

- Kopiér kun materiale fra nettet, når du er sikker på, at ejeren af musikken eller filmene har givet tilladelse til det.
- Hvis du selv vil lægge andres musik og film ud på nettet, skal du selvfølgelig også spørge om lov først.
- Du må ikke kopiere en ulovlig kopi. Det svarer til at købe eller låne en stjålet bil.
- Udveksling af musik og film fra de fil-delings-tjenester (peer to-peer-tjenester), hvor rettighedshaverne ikke har givet tilladelse til brug af deres materiale, er ikke lovligt.

Er det kun tilladt at downloade, hvis man gør det fra sin egen computer?

Det afgørende for, om download er lovligt, er ikke, hvilken computer du downloader på. Det betyder, at du ud over at downloade fra din egen computer også må downloade på fx skolens eller arbejdspladsens computer, ligesom du må downloade på en internetcafé, når blot der er tale om download til personlig brug for dig eller din husstand, og forudsat at det, du downloader, er lagt på internettet med rettighedshavernes samtykke. Hvis du downloader musik eller film og gemmer på din harddisk, vil det dog være nødvendigt at

slette sådanne musik- eller filmfiler fra harddisken, hvis den pågældende computer skal overtages af fx kollegaer på arbejdspladsen eller andre elever på skolen. Dette skyldes, at det ikke er lovligt at give en digital kopi af en musik-cd eller dvd-film til nogen uden for din husstand.

Hvad med straffen?

Det er op til rettighedshaverne at håndhæve deres rettigheder. Krænkelser af ophavsretten kan resultere i store erstatningskrav; enkeltpersoner er fx blevet dømt til at betale 100.000 kr. i erstatning. Der kan også blive tale om bødestraf og i særdeles grove tilfælde fængsel i op til 6 år.

Kilde: Kulturministeriets Infokiosk,
www.infokiosk.dk
www.kum.dk

Her kan du læse meget mere om ophavsret.

LITTERATUR

Alderman, John
**SonicBoom Napster, P2P
and The Future of Music**
London 2002.

Bekendtgørelse af lov om ophavsret
Lovbekendtgørelse nr. 725 af 6. juli 2005.

Bollier, David
Brand Name Bullies,
New Jersey 2005.

Christensen, Jørgen Gram
Jacob Gade – et eventyr i musik
Vejle 1996.

Gravesen, Finn (red.)
Musikken har Ordet
Kbh. 1993.

Brincker, Jens; Gravesen, Finn; Hatting,
Carsten og Krabbe, Niels
Gyldendals Musikhistorie
Kbh. 1982-84.

Koudal, Jens Henrik
For borgere og bønder.
Stadsmusikantvæsenet i
Danmark 1660-1800, Kbh. 2000.

Koktvedgaard, Mogens og Schovsboe, Jens
**Lærebog i immaterialret. Ophavsret. Patentret.
Brugsmodelret. Designret.
Varemærkeret.**
Kbh. 2005.

Kusek, David og Leonhard, Gerd
The Future of Music
Boston 2005.

Lessig, Lawrence
Free Culture
New York, 2004.

Marstal, Henrik og Jaeger, Morten
**Hitskabelonen, Imod popmusikkens
ensretning**
Kbh. 2003.

Rasmussen, Søren Garsdal
og Eyermand, Rune
Wild Wild Web – Pirater og antipirater
(Upubliceret universitets speciale, Århus 2005.)

Rosenmeier, Morten
Ophavsretlig beskyttelse af musikværker
Kbh. 1996.

Schønning, Peter
Ophavsretsloven med kommentarer
3. udg., Kbh. 2003.

Tagg, Philip og Clarida, Bob
Ten Little Title Tunes
New York & Montreal, 2003.

www.illegal-art.org.

“Hvem ejer musikken?” Svaret kan synes meget banalt: Hvis jeg køber en plade, så er den da min! Og hvis jeg har betalt min koncertbillet, kan ingen tage oplevelsen fra mig. Men når det kommer til stykket, er det meget mere kompliceret: Den musikalske fødekæde er lang og besværlig, og til alle led i kæden knytter der sig rettigheder.

Bogen giver et historisk perspektiv på de musikalske rettigheder. Gennem historiske case-studies og referat af konkrete rettighedssager indkredser bogen problemerne. Der fokuseres

især på digitaliseringens betydning for de musikalske rettigheder. Betyder digitaliseringen en ny kulturel situation, hvor al musik er tilgængelig for alle – en slags kulturelt ta’ selv-bord, eller gælder det netop om at hævde de traditionelle musikalske rettigheder i den nye digitale virkelighed? Bogen stiller de forskellige interesser og standpunkter op over for hinanden, og lægger op til en diskussion af emnet. Bogen er skrevet primært til unge mennesker mellem 14 og 20 (de højeste klassetrin i folkeskolen, samt gymnasiet og HF), men kan læses med udbytte af alle interesserede.